

VICUS

V i C Ú S

 **BANCO DE CREDITO** 
DEL PERU



© Copyright
Banco de Crédito del Perú
Lima, Perú

KRZYSZTOF MAKOWSKI

CHRISTOPHER B. DONNAN

VICÚS

IVAN AMARO BULLON

LUIS JAIME CASTILLO

MAGDALENA DIEZ CANSECO

OTTO ELESPURU REVOREDO

JUAN ANTONIO MURRO MENA

COLECCION

A R T E Y

T E S O R O S

D E L P E R U

Contenido

<i>Presentación</i>	XI
<i>Agradecimiento</i>	XV
<i>Notas al lector</i>	XVII
<i>Glosario</i>	XIX
I. ARQUEOLOGOS Y HUAQUEROS	3
Juan Antonio Murro	
<i>Entre Callingará y Vicús</i>	3
<i>El Descubrimiento</i>	3
<i>Hechos y polémicas</i>	7
<i>El Desierto Verde</i>	14
II. RECONSTRUYENDO LA IDENTIDAD DE UN PUEBLO	23
Iván Amaro	
<i>Introducción</i>	23
<i>Ceramios, alfareros y estilos</i>	25
<i>Vicús Temprano</i>	31
<i>Vicús Medio</i>	34
<i>Vicús Tardío</i>	38
<i>Guerreros y animales</i>	43
<i>Música para los ancestros</i>	70
<i>Buscando los orígenes</i>	78
III. LOS SEÑORES DE LOMA NEGRA	83
Krzysztof Makowski	
<i>Huellas de la presencia Mochica</i>	83
<i>En las colecciones</i>	86
<i>En los cementerios</i>	98
<i>En los asentamientos</i>	101
<i>Cerámica, ritual y poder</i>	110
<i>Aparición de la cultura Mochica en el Alto Piura</i>	110
<i>Estilos y alfares</i>	123
<i>Cerámica ceremonial: ¿por qué y para qué?</i>	126
<i>Dominación o convivencia</i>	131

IV. LOS MOCHICA DEL NORTE Y LOS MOCHICA DEL SUR	143
Luis Jaime Castillo y Christopher B. Donnan	
Introducción	143
Una sola cultura Mochica	144
<i>Una sola cultura</i>	145
<i>Una misma secuencia</i>	150
<i>Una sola entidad política</i>	153
Los Mochica del Norte y los Mochica del Sur	157
<i>El fenómeno Mochica-Norte</i>	159
<i>La secuencia cerámica de Mochica-Norte</i>	161
El periodo Mochica Temprano	162
El periodo Mochica Medio	169
El periodo Mochica Tardío	171
Conclusiones	176
V. LA SABIDURIA DE LOS ORFEBRES	183
Magdalena Diez-Canseco	
Introducción	183
Aleaciones y sus efectos plásticos	186
Técnicas de modelación del metal	190
Glosario de la orfebrería antigua	191
<i>¿Cómo unir?</i>	191
<i>¿Cómo decorar?</i>	191
En el taller de un orfebre Vicús	192
<i>¿Qué producían?</i>	193
El origen de la materia prima y otras preguntas	204
VI. HISTORIA DE UNA CONQUISTA	211
Krzysztof Makowski, Iván Amaro y Otto Eléspuru	
Estilo e Historia	211
(Dos culturas frente a frente)	222
<i>Perfil de los vencidos</i>	223
<i>Perfil de los vencedores</i>	236
<i>Frente a frente</i>	256
Reyes o Caciques	258
<i>En busca de un modelo andino</i>	258
<i>El Estado Mochica en Piura</i>	265
VII. ANEXOS	283
1. Geografía de Piura	284
2. Piura y Andes Septentrionales	285
3. Culturas prehispánicas en Piura	288
4. Investigaciones arqueológicas en el Alto Piura	289

5. <i>Vicús: Estilo y tiempo</i>	296
6. <i>Vicús: Iconografía</i>	305
7. <i>Mochica: Estilo y tiempo</i>	319
8. <i>Mochica: Iconografía</i>	330
9. <i>Contextos y asociaciones</i>	336
10. <i>Tradiciones y alfares Vicús</i>	341
11. <i>Tradiciones y alfares Mochica</i>	345
12. <i>Tradiciones y alfares Virú</i>	347
13. <i>Armas Vicús y Mochica</i>	349
14. <i>Útiles Vicús y Mochica</i>	350
15. <i>Narigueras y tocados</i>	351
16. <i>Elementos decorativos de metal Mochica</i>	352
17. <i>Técnicas metalúrgicas</i>	353
18. <i>Taller metalúrgico</i>	354
19. <i>Botellas silbadoras</i>	355
<i>Bibliografía</i>	359
<i>Registro de Autores</i>	377
<i>Créditos</i>	381



Presentación

Las circunstancias que hace unos treinta años rodearon el descubrimiento de hermosas piezas de cerámica y objetos de oro, finamente trabajados en un estilo hasta entonces no conocido, así como los personajes, lugares y parajes del departamento de Piura que se describen en este libro, resultan familiares para sus pobladores y forman parte de su memoria colectiva.

Tal como ocurre en la mayor parte de las ciudades y pueblos tradicionales de nuestro país, en Piura el arte y los conocimientos de los antiguos peruanos se han ido transmitiendo oralmente a través de generaciones y, también de esta manera, han logrado difundirse sin distingos entre todos los grupos sociales.

Vemos así que mitos y costumbres se recrean y adaptan a los tiempos y que hábiles orfebres y excelentes ceramistas continúan produciendo objetos que, ahora igual que antes, despiertan admiración tanto por su belleza cuanto porque las técnicas empleadas en su manufactura reviven la sabiduría propia de las culturas que se desarrollaron hace más de dos mil años en la región norte del Perú.

Como es natural, tales circunstancias acrecientan la normal satisfacción que me depara presentar un nuevo libro de nuestra colección Arte y Tesoros del Perú. Creo pertinente decir que hubo varias oportunidades, en este casi cuarto siglo de existencia que tiene esta colección, en que nos sentimos muy próximos a dedicar un tomo a la cultura Vicús cuyo renombre, a partir de la segunda mitad de la década de los años '60, ha alcanzado muy altos niveles. Pero cada vez, con válidos argumentos, el Consejo Editorial del Banco acordó diferir esa publicación que proponían asesores y amigos, en la seguridad que una prudente espera ampliaría y mejoraría la necesaria perspectiva de arqueólogos e investigadores. Es así que, al revisar ahora la notable bibliografía que consignan los autores de este volumen y verificar en sus textos la diversidad de sus rigurosos criterios de acercamiento a Vicús, nos congratulamos de esa decisión que nos permite ofrecer un volumen que une a la belleza de sus ilustraciones la hondura conceptual que hace posible "trazar una compleja historia de las relaciones entre las culturas originarias de las áreas Centro y Nor Andina"—gracias "a la riqueza y la diversidad de las evidencias reunidas en el Alto Piura".

El propósito de esta publicación no es otro que el de responder a las interrogantes surgidas con respecto a las relaciones que en su momento se dieron entre las culturas existentes entre los años 200 a.C. y 700 d.C. --durante los cuales floreció Vicús-- y la influencia que sobre ellas ejerció principalmente la Mochica, grupo dominante en toda la zona norte. En este volumen, que presenta resultados en su mayoría inéditos de las investigaciones iniciadas hace siete años por un grupo de profesores de la Pontificia Universidad Católica del Perú en el marco del proyecto PUC-ORSTOM (Organisation de la Recherche Scientifique des Pays d'Outre Mer), se ofrece una serie de novedosas conclusiones entre las que resalta una definición de la cultura Mochica como expresión política de un estado supraétnico, conforme a la cual ella corresponde a las elites que surgen del seno de la sociedad Virú-Gallinazo.

Del mismo modo, y de manera muy documentada, los autores demuestran que los Mochica, en su calidad de poblaciones guerreras procedentes de nuestro actual Lambayeque, ocupan el Alto Piura en donde tenía asiento la cultura Vicús, probablemente descendiente de la norteña cultura Chorrera. Trazan así finamente los autores el perfil de esos dos pueblos y a partir de su iconografía reconstruyen costumbres, creencias y ceremonias religiosas.

Creo conveniente resaltar asimismo que este volumen ha sido concebido como una obra de consulta para los futuros estudiosos ya sea de la cultura Vicús o de las fases tempranas de la Mochica. En efecto, el libro incluye un Anexo en el que aparece un repertorio iconográfico de aproximadamente unas 500 piezas --la mayoría de ellas conservadas en nuestro país-- al igual

que referencias a los materiales que sustentan las conclusiones cronológicas o tecnológicas que en el mismo se consigna, así como mapas y diagramas analíticos.

Esta obra no hubiera sido posible sin la amplia colaboración que hemos recibido de museos estatales y particulares al facilitarnos de manera incondicional las piezas que se les solicitara en estudio. A todos ellos, las mejores expresiones de nuestro más cálido agradecimiento.

He dejado expresamente para mis palabras finales la especial felicitación a que los autores se han hecho merecedores por sus diligentes y creadoras investigaciones, que enriquecen con tanto acierto la bibliografía existente en nuestro país sobre este tema, al igual que nuestra colección Arte y Tesoros del Perú. Deseo por tanto renovar a nuestros amigos Krzysztof Makowski --a quien ha correspondido la inteligente y cuidadosa dirección del grupo autoral-- Magdalena Diez Canseco, Ivan Amaro, Luis Jaime Castillo, Otto Eléspuru y Juan Antonio Murro, las expresiones de nuestro agradecimiento y los mejores augurios en sus futuras e importantes labores. Del mismo modo me es grato mencionar la generosa colaboración recibida para la preparación de este volumen de parte de nuestro antiguo amigo Christopher B. Donnan, quien une a su ánimo de colaboración su apreciado conocimiento de las culturas norteanas de nuestro país.

DIONISIO ROMERO SEMINARIO

Presidente del Directorio

Lima, diciembre de 1994.



Agradecimiento

El Banco de Crédito del Perú renueva su agradecimiento a las instituciones y personas cuya amplia colaboración ha permitido llevar adelante los estudios necesarios para la publicación de esta obra, y hace suyas las palabras de reconocimiento que los autores nos han solicitado incluir en estas páginas:

El volumen que llega a sus manos nació en un periodo relativamente breve pero las investigaciones cuyos resultados divulgamos aquí tienen su propia historia, mucho más larga. Por esa razón sería casi imposible expresar nuestro agradecimiento a todos los que de algún modo han contribuido con su apoyo y su amistad a la realización de los estudios sobre Piura y Lambayeque prehispánicos. No quisiéramos, sin embargo, dejar de expresar nuestro reconocimiento a las instituciones que nos han facilitado el acceso a las obras Vichís y Mochica, tales como, en Piura, el Museo Municipal de Piura, Colecciones Textil Piura y Domingo Seminario; en Lambayeque, el Museo Bruning, y, en Lima, el Museo del Banco Central de Reserva del Perú, el Museo Larco, el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, la Asociación Cultural Enrico Poli y el Museo de Oro.

Gracias a ellos, este volumen ha podido ser ilustrado casi exclusivamente con las obras de arte prehispánico custodiadas en el Perú. En todas las instituciones mencionadas hemos encontrado amigos a los que debemos nuestra gratitud, y cuya dedicación y amor a la arqueología de nuestro país admiraremos siempre. Con particular cariño recordamos los días pasados con Isabel Larco y Andrés Alvarez-Calderón Larco analizando la espectacular colección reunida por don Rafael; o las animadas conversaciones con Walter Alva, Susy Meneses de Alva y Luis Chero, en Lambayeque. No vamos a olvidar tampoco el apoyo incondicional que nos ofrecía siempre en Piura don Emilio Hilbck.

Tenemos asimismo un grato recuerdo de la eficiente gestión y oportuno apoyo de Pilar Remy, Pedro Pablo Alayza, Gabriela Schwoerber y Lucy Linares, en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú; de Cecilia Bákula en el Museo del Banco Central de Reserva del Perú; así como de las autoridades del recién creado Museo Municipal de Piura. Los amigos de siempre en Chulucanas y Vicús, Luis Távara Pasapera, Alfredo Kuroki y Sixto Chiroque, al igual que sus padres, nos han brindado su apoyo también en esta oportunidad.

Parte de este libro se ambienta en el valle de Jequetepeque: para la síntesis sobre los Mochica-Norte ha sido invalorable la colaboración amiga de Guillermo Cock y John Verano, del Proyecto Pacatnamú, y de Donna McClelland y Alana Cordy-Collins, del Proyecto San José de Moro.

Consideramos igualmente propicia esta oportunidad para expresar nuestra profunda gratitud a las autoridades del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica de Lima, que durante los últimos ya casi ocho años han sabido apoyar las investigaciones personales e institucionales en el Alto Piura, sentimiento que, en particular, merece también Salomón Lerner.

Finalmente expresamos nuestro agradecimiento al Banco de Crédito del Perú por habernos confiado la preparación de este volumen, sentimiento que deseamos hacer extensivo a las personas de la institución que a lo largo de todos los últimos meses nos han brindado, para este mismo efecto, su permanente y esforzada colaboración.

LOS AUTORES

Notas al lector

El contacto entre dos culturas prehispánicas, Vicús y Mochica, sus modalidades, efectos y alcances, constituyen el tema principal de este libro. Tal enfoque se hacía necesario a raíz de la relativamente confusa definición de la cultura Vicús desde su descubrimiento, ya que abarcaba tanto elementos de la cultura Vicús propiamente dicha como de otras, verbigracia de los estilos Vicús y Moche. El objetivo era ambicioso dada la cantidad de evidencias nuevas que han modificado la percepción del panorama cultural en la Costa Norte durante el Periodo Intermedio Temprano y las primeras fases del Horizonte Medio (aprox. 200 a.C. - 700 d.C.).

La estructura que se ha adoptado para la presentación de esta obra facilitará al lector encontrar respuestas a las preguntas básicas que se formulan tanto los interesados en la materia cuanto los investigadores: ¿cuáles son las identidades, modos de vida, creencias, formas rituales y de organización política que subyacen en los estilos con nombres propios y en las meticulosas descripciones de los contextos arqueológicos? Se ha tratado que estas respuestas queden sustentadas con las evidencias de la manera más completa posible y que el lector pueda así evaluar los fundamentos de

las interpretaciones arqueológicas. Los Capítulos II, III y V, y la serie de anexos ilustrados, presentan las evidencias concernientes a las culturas Vicús y Mochica y las confrontan con las interpretaciones, cuya historia es analizada en el Capítulo I. En el Capítulo IV encontrará el lector la discusión del problema mochica, lo que le permitirá situar los acontecimientos y los fenómenos culturales piuranos en un contexto más amplio. El Capítulo VI va más allá de la síntesis de enfoques anteriores: se ha intentado reconstruir la historia de las instituciones políticas y de las ideologías gracias a las cuales grupos distintos cultural y étnicamente han podido convivir en Piura.

La documentación gráfica es la fuente más importante de información tanto para el arqueólogo como para el historiador del arte. Por ello se ha dado a las ilustraciones un tratamiento especial, distinto al de otros volúmenes de esta misma colección. En el texto, la serie ilustra el desarrollo de estilos tanto en el aspecto formal como en el iconográfico. En los anexos, la organización temática tiene por fin proporcionar un corpus completo de datos sobre la organización del espacio, cronología, tecnología alfarera y metalúrgica e iconografía. El índice de anexos y los anexos mismos cumplen en este volumen la función informativa del índice de figuras. A fin de facilitar la ubicación en el tiempo y en el espacio de la zona en estudio, para iniciar la lectura del libro se recomienda revisar el anexo I que incluye una serie de mapas y cuadros elaborados especialmente para tal fin.

Glosario

- ACULTURACION : Efecto de contacto entre dos culturas de las cuales una impone a la otra sus valores, hábitos y costumbres.
- AIA PAEC : Voz “muchik” utilizada por Rafael Larco Hoyle para denominar a la supuesta divinidad suprema de los Mochica.
- ALFAR : Conjunto de rasgos tecnológicos perceptibles en las características de arcilla, confección y acabado de un grupo de vasijas que sugiere la procedencia común de un taller o grupo de talleres.
- ANTIPLASTICO : Elementos que el alfarero agrega a la arcilla para cambiar sus propiedades. En este caso se enfatiza el grado de plasticidad de la materia prima.
- ARCILLA REFRACTARIA : Término alfarero que se refiere a las propiedades de la arcilla para modificar el punto de cocción de la mezcla y resistir las altas temperaturas.
- ASA-CANASTA : Término descriptivo utilizado en Arqueología Andina para referirse a un tipo de asa de origen septentrional que

consiste en una agarradera en forma de cinta arqueada unida directamente a los bordes opuestos de la vasija. La parte superior del ceramio se asemeja de este modo a una canasta: de allí el nombre.

- ASA-ESTRIBO : Término descriptivo en Arqueología que denota un tipo de asa muy difundido en los Andes. El asa se forma al bifurcarse el ducto del gollete en la parte inferior antes de unirse con el cuerpo.
- ASA-PUENTE : Término descriptivo en Arqueología para referirse a un tipo de asa utilizado particularmente en las botellas dobles o escultóricas. La agarradera en forma de cinta recta o arqueada une, a manera de puente, dos golletes o un gollete y una representación escultórica acoplada.
- ATMOSFERA DE COCCION : Conjunto de condiciones en el interior de la cámara del horno alfarero; influye en las características del producto de cocción, por ejemplo en el color.
- ATMOSFERA OXIDANTE : Característica de ambiente reinante durante la cocción de una vasija. La saturación con oxígeno propicia la transformación de óxidos ferrosos en férricos, por lo que la arcilla cambia de color, de tonalidades negruzcas y grises a rojizas.
- ATMOSFERA REDUCTORA : Característica de ambiente de cocción que produce efectos opuestos a la atmósfera oxidante por causa de la disminución de la cantidad de oxígeno.
- CANCHEROS : Término tipológico en Arqueología de los Andes Centrales; se refiere a la forma cerrada, similar a una pequeña olla sin cuello provista de un mango en forma de cuerno. La utilización de esta forma para tostar el maíz no ha sido comprobada.
- CAOLINITA : Término genérico en Geología utilizado para definir el grupo de productos de transformación de los feldespatos y de otros silicatos por la acción meteorológica.
- CAPULLANAS : Mujeres curacas en Piura durante la etapa colonial.
- CENT : Unidad melódica equivalente a 1/100 parte de tono.
- CIE QUICH : Voz "muchik" usada por Rafael Larco Hoyle para referirse a los gobernantes Mochica.
- DECORACION NEGATIVA : Término descriptivo en Arqueología que denota una técnica particular de decoración alfarera. El efecto ornamental se logra al cubrir con arcilla los campos internos de diseño durante la fase final del proceso de cocción de la vasija; de este modo las partes cubiertas mantienen su color original mientras que las descubiertas se tornan oscuras o negras mediante la reducción.

ENGOBE	: Término alfarero: capa de arcilla fina, decantada y diluida en agua que se aplica a la superficie de la vasija para impermeabilizarla o crear efectos estéticos deseados en textura y color.
ESTRATIGRAFIA	: Término geológico y arqueológico; se refiere tanto a la situación de superposición de las capas naturales y/o de origen cultural como al resultado que al analizarla obtiene el investigador. El orden de deposición es el indicador de la secuencia temporal, en tanto que la superior es posterior a la inferior en una estratigrafía simple.
EVERTIDO	: Término utilizado en lenguaje técnico descriptivo de Arqueología; denota la orientación hacia afuera de las paredes del cuello de una vasija.
FECHA CALIBRADA	: Término arqueológico que se refiere al resultado de calibración de los fechados Carbono 14. Por una serie de causas naturales la fecha resultante del cálculo del número de partículas de isótopo Carbono 14 en una muestra orgánica recogida en un sitio arqueológico no coincide con la fecha real, es decir, calendaria.
GOLLETE	: Término descriptivo en Arqueología utilizado para definir un tipo de cuello alto y angosto cuya altura es dos o más veces mayor que su diámetro. Se habla de gollete compuesto cuando éste presenta una base cónica o abultada en la unión con el cuerpo de la vasija.
GRANO DE CAFE	: Término descriptivo en Arqueología Andina que denota una forma decorativa semejante en su aspecto al grano de café. Generalmente este elemento es utilizado para representar los ojos.
HIBRIDACIONES	: Término descriptivo en iconografía que remite a una situación de mezcla entre rasgos pertenecientes a diferentes especies representadas de manera figurativa. Generalmente se trata de una combinación de rasgos humanos con los pertenecientes a animales y/o vegetales.
HOLOCENO RECIENTE	: Término geológico: la última fase de la época geológica vigente en la actualidad, que es posterior a la época glacial (Pleistoceno).
HORIZONTE MEDIO	: Término cronológico introducido por el arqueólogo norteamericano John H. Rowe. Conforme a los estudios realizados por su discípula Dorothy Menzel, el Horizonte Medio abarca el periodo de difusión de los estilos Huari procedentes de Ayacucho a lo largo del área centroandina peruana, así como el periodo definido por

la vigencia de estos estilos. Según Menzel, el Horizonte Medio se subdivide en cuatro fases y dura alrededor de 400 años, iniciándose aproximadamente en el 550 d.C.

- HORIZONTE TEMPRANO** : Término cronológico introducido por el arqueólogo norteamericano John H. Rowe para designar el periodo en que se difundieron el estilo Chavín y otros estilos tentativamente emparentados con él. La duración del Horizonte Temprano está determinada por la secuencia de esculturas en el centro ceremonial de Chavín, que abarca aproximadamente entre los años 900 a.C. y 200 a.C.
- ICONICA** : Término de iconografía que se refiere a las propiedades de la imagen. La voz proviene del griego : Eikonos=imagen. A diferencia de Icónico, el adjetivo iconográfico denota la descripción de la imagen.
- INTERMEDIO TEMPRANO** : Periodo en la cronología relativa introducida por el arqueólogo norteamericano John H. Rowe; se localiza entre el Horizonte Temprano y el Horizonte Medio y se caracteriza por la multiplicación de tradiciones estilísticas coetáneas.
- ITIFALICO** : Término de Historia del Arte: objeto figurativo cuya forma ha sido modificada para asemejarla al falo.
- LOGICA BINARIA** : Lógica basada en el principio de oposición simple: sí versus no.
- MACANCHE** : Término coloquial de la Costa Norte que se utiliza para nombrar a la serpiente de climas tropicales más conocida en su hábitat de la Selva Amazónica como boa constrictor.
- MAMIFORME** : Término técnico en Arqueología Andina utilizado para definir una particular forma de ceramios, especialmente de cántaros, que se asemeja a la de una mama.
- MEGANIÑO** : Término de la jerga científica; se refiere al fenómeno El Niño (ENSO) de particular intensidad y efectos catastróficos.
- MORFOFUNCIONAL** : Concepto en Arqueología con el que se designa las características del diseño de un producto del pasado, particularmente de las vasijas, que se desprenden de su función primaria. Por ejemplo, la forma abierta se desprende de la función de un plato.
- PALETA DE NARMER** : Paleta decorada con relieves e inscripciones que mencionan el nombre de Narmer, probablemente el primer faraón de Egipto unificado que reinó hace aproxima-

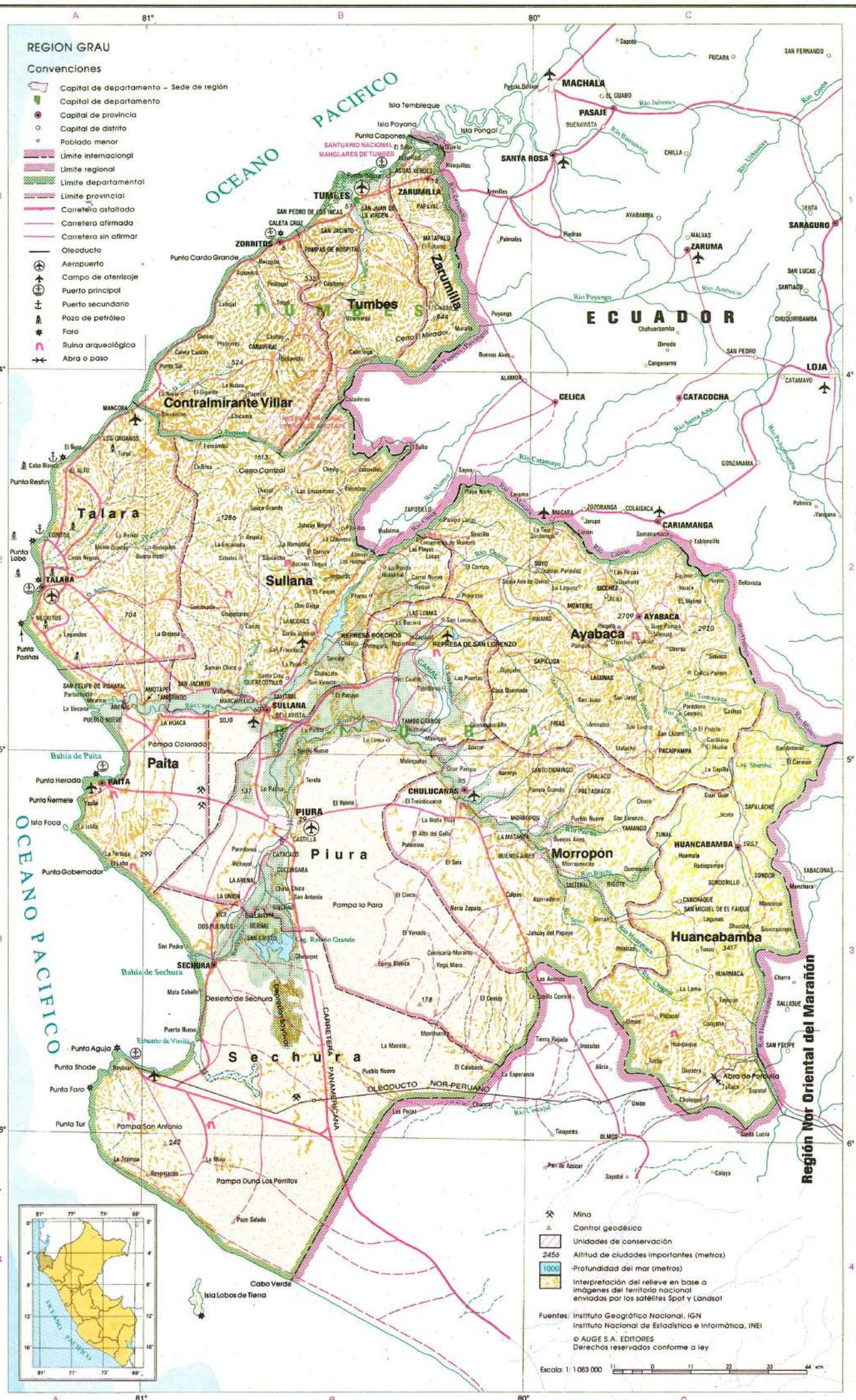
	damente 5,000 años. Las paletas de este tipo fueron empleadas por los egipcios del periodo predinástico (amratiense y gerzeense) para mezclar los colorantes utilizados para pintura corporal.
PANDION	: Nombre científico de la especie conocida en lenguaje coloquial como águila pescadora.
PARTE DISTAL	: Término descriptivo en Arqueología, contrario a proximal y tomado de la Anatomía, para referirse a la parte más distante de la línea media del objeto que se analiza.
PASERIFORME	: Sinónimo de ornitomorfo, es decir de forma de ave. Este término descriptivo en iconografía se deriva del nombre del orden de las aves que se caracterizan por tener tres dedos dirigidos hacia adelante y uno hacia atrás.
PERIODO INTERMEDIO TEMPRANO	: Término cronológico de Arqueología Andina introducido por John H. Rowe para definir el periodo comprendido entre el Horizonte Temprano y el Horizonte Medio, que se caracteriza por la diversificación de las tradiciones estilísticas en todo el espacio de los Andes Centrales.
PETROGRAFICOS	: Término de Geología y Arqueología con etimología griega (Petros = roca, Graphein = escribir) que se utiliza para definir el conjunto de rasgos que se desprenden del análisis de componentes minerales.
PERLAS DE METAL	: Término descriptivo utilizado en el estudio de la metalurgia andina que define una especie de lingotes. Como la fundición en los hornos utilizados en los Andes se efectúa a temperaturas relativamente bajas, que oscilan alrededor de 1,000° ó 1,100° C, el cobre y el cobre arsenical se presentan en forma de perlas dentro de la escoria adherida a las paredes de la cámara de fundición. Después de la última fundición, las perlas de metal puro se recuperan moliendo la escoria.
PIEDEMONTE	: Término técnico descriptivo en Geografía para designar la zona ubicada al pie de las estribaciones montañosas.
POSTURA HOLISTICA	: Concepto en la metodología de las ciencias que denota un axioma de interrelación global entre todos los elementos del universo investigado.
PROTOMA	: Término en Historia del Arte: parte delantera de un cuerpo humano o animal utilizado como motivo decorativo.

- RALLADORES** : Término técnico en tipología cerámica arqueológica. Define una forma particular de vasija abierta, similar a un tazón, con la superficie interna cubierta de diseños incisos en pasta fresca por lo que esta superficie se asemeja a la de un rallador actual. Según una hipótesis no comprobada todavía, estas vasijas habrían servido para rallar la yuca.
- STRESS** : Término tomado de la Psicología para referirse al estado de un organismo o de una sociedad bajo el efecto de fuertes presiones o impulsos negativos, generalmente provenientes del exterior.
- TAPIAL** : Término utilizado en la Historia de la Arquitectura Andina para definir una particular técnica constructiva que consiste en apisonar el barro vaciado dentro de moldes para obtener de este modo segmentos enteros de la pared.
- TEJUELO** : Término descriptivo en los estudios de metalurgia andina para referirse al producto de fundición de perlas de metal en crisoles.
- TEMBETAS** : Ornamento facial de forma cilíndrica difundido en los Andes Septentrionales al igual que en otras áreas del mundo. Se inserta en el orificio horadado dentro del labio para ese efecto.
- TOLA** : Término de la Historia de la Arquitectura Andina para definir una forma de construcción difundida en el Ecuador, que se caracteriza por la planta ovalada y el uso de sistemas de relleno para ganar altura y volumen.
- TREFILADO** : Técnica de producción de alambre que conlleva al terminado cilíndrico en sección.

REGION GRAU

Convenciones

- Capital de departamento - Sede de región
- Capital de departamento
- Capital de provincia
- Capital de distrito
- Poblado menor
- Límite internacional
- Límite regional
- Límite departamental
- Límite provincial
- Carretera asfaltada
- Carretera afirmada
- Carretera sin afirmar
- Oleoducto
- Aeropuerto
- Campo de aterrizaje
- Puerto principal
- Puerto secundario
- Pozo de petróleo
- Faro
- Ruina arqueológica
- Abra o paso



- Mina
 - Control geodésico
 - Unidades de conservación
 - Altitud de ciudades importantes (metros)
 - Profundidad del mar (metros)
 - Interpretación del relieve en base a imágenes del territorio nacional enviadas por los satélites Spot y Landsat
- Fuentes: Instituto Geográfico Nacional, IGN
 Instituto Nacional de Estadística e Informática, INEI
 © AUGE S.A. EDITORES
 Derechos reservados conforme a ley

Escala: 1:1 083 000



Arqueólogos y Huaqueros

Juan Antonio Murro

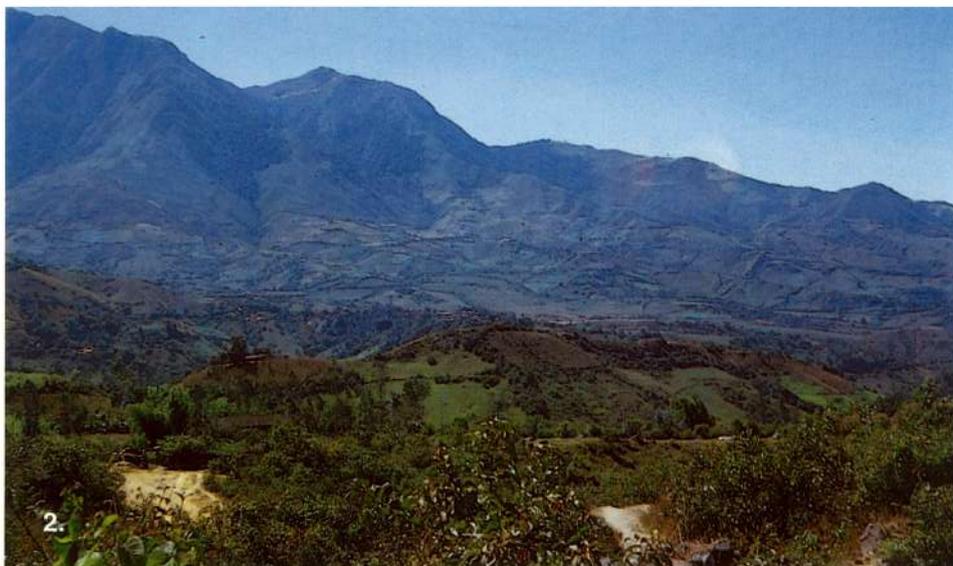
Entre Callingará y Vicús

El Descubrimiento

Las noticias publicadas en los diarios de nuestro país hace treinta años nos permiten conocer las transformaciones en las costumbres y en varios aspectos de la realidad que se producían en aquellos días y constatar que en cambio, en el terreno de la arqueología, lamentablemente se seguían registrando deficiencias en torno a la conservación del patrimonio nacional.

Hacia 1963 eran numerosos, como lo son hoy, los informes y reportajes periodísticos que trataban sobre la depredación de nuestros cementerios arqueológicos con la intención de exportar restos de alto valor artístico al mercado negro internacional de antigüedades. Los restos, decomisados con periodicidad por las autoridades de la Aduana del Callao, provenían de diversas regiones del país y consistían en especímenes cerámicos, textiles y objetos de metal de codiciados estilos como Nasca, Chavín, Mochica, Paracas, Chancay, etc., y eran enviados principalmente a países de Europa. Así, dentro de esta mecánica de depredación, aparece un estilo que, por su singularidad, se incorpora a la gama de los ya conocidos como algo propio y particular en el escenario de la arqueología peruana: el estilo Vicús (Fig. 1).

Pero la historia no empieza en 1963, ya que entre fines de la década de 1950 y principios de la de 1960 extrañas y bellas piezas de cerámica, así como objetos de oro finamente trabajados, colmaron los mercados clandestinos de antigüedades de Piura, Chiclayo, Trujillo y Lima.



-
1. Botella asa-estribo con la representación del felino, estilo Vicús. Museo Larco.
 2. Sierra de Piura: entrada a Frías.
-

Asistíamos entonces al violento descubrimiento de un nuevo estilo cerámico del que poco se sabía. Violento, por el sistemático saqueo de que habían sido objeto cementerios prehispánicos, descubiertos en la zona de Chulucanas-Morropón, en el departamento de Piura y de los cuales, al parecer, provenían dichas piezas.

Durante algún tiempo cuadrillas de más de cien hombres, en agrupaciones bien organizadas, cavaron en los cementerios de Vicús. Otros utilizaron “palas, bulldozers, camiones y toda otra clase de elementos mecánicos”. El motivo de esta “fiebre del oro” fue la excelente calidad de los objetos de metal que salían de las tumbas existentes en los cementerios ubicados al pie del cerro Vicús. La magnitud del huaqueo y la calidad de las piezas era tal que recordaban, en el ambiente arqueológico de la época, a los saqueos realizados en años precedentes, en las haciendas Batán Grande y Chongoyape del vecino departamento de Lambayeque.

A pesar de la visita que Luis Cocci realizara por encargo del Patronato Nacional de Arqueología² a las zonas de Vicús y Frías a fines de 1962, la depredación sistemática avanzaba y titulares como “Huaqueros saquean mina de objetos de oro en el distrito de Frías, Ayabaca, (aparece nuevo estilo de cerámica que interesa a los arqueólogos)” del diario *El Comercio* de Lima, del jueves 10 de enero de 1963, figuraban con frecuencia, aunque no con tanta como aquella con la que desaparecían las piezas y la posibilidad de información arqueológica en manos de los huaqueros.

Ante estos hechos, el Patronato Nacional de Arqueología organizó una misión que encargó a Ramiro Matos Mendieta, entonces profesional al servicio del Museo de la Universidad de San Marcos y le asignó como Asistente al señor Florentino Gálvez Saavedra, funcionario de la Sección de Folklore del Ministerio de Educación. Entre fines de enero y principios de febrero de 1963, realizaron un recorrido de dos semanas por el departamento de Piura, con el fin de comprobar las denuncias de huaqueo, luego de lo cual Matos presentó un informe al Patronato. De éste y de la entrevista concedida por Matos a *El*

Comercio, publicada el 9 de febrero, se desprendió una noticia importante porque determinó el nombre que, por toponimia, Matos asignó al nuevo estilo que había identificado.

Durante los meses anteriores a la visita de Matos al departamento de Piura las informaciones apuntaban a que la riqueza arqueológica provenía sobre todo de la zona serrana de Frías (Fig. 2), en donde se hablaba de la existencia de una mina inacabable de objetos de oro. Sin embargo, tal como afirmara Matos: “- Contrariamente a lo que decía- (...) no se ha descubierto huaquería en el Distrito de Frías donde celosamente custodia el patrimonio Arqueológico el comandante del puesto de la Guardia Civil Sargento Montenegro”³.

Esta aparente riqueza de Frías era parte de la desinformación existente en algunos círculos que, sin averiguar el origen directo de las piezas, las atribuyeron al distrito de Frías, en razón de la fama que éste alcanzó entre los años de 1940 y 1953, cuando se produjo el huaqueo de los riquísimos yacimientos de Callingará, Santa Rosa y Parihuaná.

3. Valle medio de Piura
en los alrededores de Chulucanas
Cerro Vicús, vista del lado
de La Encantada.



El lugar donde Matos comprobó, de primera mano, el origen de las piezas era el Cementerio Vicús, situado al pie del cerro del mismo nombre en la provincia de Chulucanas del departamento de Piura (Fig. 3). Ello constituyó razón suficiente para que Matos informara al mundo científico de entonces acerca de la aparición de un nuevo estilo cerámico en la arqueología del departamento de Piura, al que denominó Vicús.

La visita de Matos sirvió para comprobar lo dramático de la situación. A su llegada a Lima, El Comercio publicó un reportaje con este titular:

“Poderosas organizaciones “barren” con los tesoros arqueológicos de Piura. Huaquería organizada saquea el Cementerio de Vicús tan rico como el de Batán Grande”⁴.

En aquel reportaje Matos declara:

“Las excavaciones clandestinas en Vicús parecen obedecer a un mismo patrón de trabajo. Todo hace temer, si no se toman inmediatas medidas de defensa, que el Cementerio desaparecerá por la voracidad de los huaqueros.

No pocas tumbas han sido removidas hasta 6 u 8 metros de profundidad. Por el empleo de elementos mecánicos, la destrucción de las ofrendas cerámicas es total”⁵.

Estas noticias conmovieron al activo círculo de la arqueología peruana de la década de 1960 y motivó propuestas como la del Dr. Hans Horkheimer quien, en ese entonces, acababa de publicar los resultados de sus investigaciones en el valle de Chancay; Horkheimer señaló que las autoridades debían tomar en cuenta no sólo la ejecución de medidas en defensa de los sitios arqueológicos, sino el envío de una misión científica a la zona de Vicús, para excavar tumbas de manera científica y salvar el dato arqueológico, considerando que se trataba de una cultura recientemente descubierta y de la cual nada o muy poco se sabía.

De la misma opinión fueron los miembros del Patronato Nacional de Arqueología, quienes enviaron una misión científica, compuesta por el arqueólogo Carlos Guzmán Ladrón de Guevara y el técnico José Casafranca a realizar trabajos de exploración y excavación en la zona de Vicús, del 4 de febrero al 5 de marzo de 1963. En 1964, como producto de estos trabajos, publicaron el informe preliminar de sus investigaciones en el cual, además de anotar los motivos que generaban la incesante depredación de los cementerios de la zona, informaron haber excavado 41 tumbas pertenecientes a la cultura Vicús en el cementerio de Yécala.

De otro lado, y para ver el aspecto legal de la depredación de los cementerios de la zona de Vicús, el Patronato Nacional de Arqueología envió a dicha zona, entre el 26 de abril y el 5 de mayo del año 1963 a su asesor legal el Dr. Ignacio Tinoco y al técnico Florentino Gálvez Saavedra.

A raíz de estos hechos, “la fiebre del oro” cesó, pero varios investigadores empezaron a dar mayor atención a la arqueología del departamento de Piura, por lo que haremos una breve síntesis de la historia de las investigaciones en relación al complejo Vicús.

Hechos y Polémicas

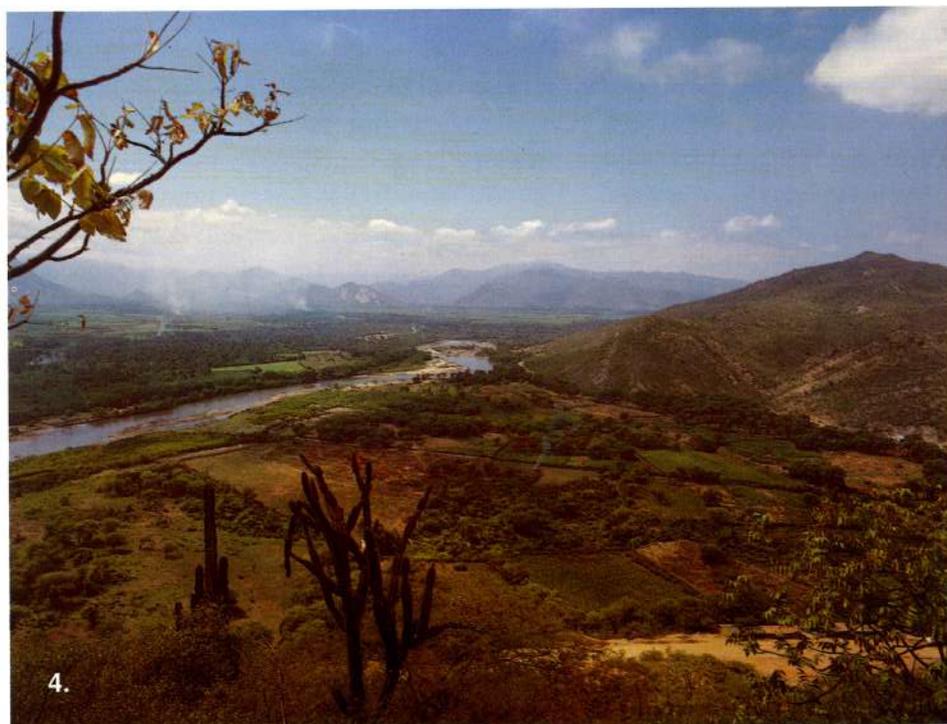
Como ya hemos visto, el primer científico en llegar a la zona, identificar el estilo y denominarlo Vicús fue Ramiro Matos Mendieta y si bien su informe se refiere a la ubicación, características y componente cerámico superficial de los sitios que visitó, hace hincapié en la observación, registro y descripción de todo vestigio cultural del complejo Vicús.

Matos anota que, geográficamente, “Los Vicús se establecieron en áreas planas, generalmente contrafuertes de cerros”⁶, ubicadas en dos zonas diferenciadas: la primera es la zona serrana, en Frías, provincia de Ayabaca, donde encuentra presencia Vicús en los sitios de Callingará, Santa Rosa y El Bronce. La segunda es la zona que conforma el eje Chulucanas-Morropón, (Fig. 4) donde registra presencia Vicús en Talanqueras, Malamatanzas, Zapotal, Monte de los Padres, Pabur y las faldas orientales del cerro Vicús hasta Yécala, estos dos últimos considerados como sitios tipo.

Los lugares visitados por Matos contenían una gran variedad de estilos de cerámica, los que dieron una idea general de la cronología relativa de la zona. Matos se convirtió en el pionero en señalar la presencia de estilos del Horizonte Medio en Piura. A propósito, se puede decir que, intuitivamente, Matos reconoció en la llegada de estos estilos el ocaso de la tradición cerámica Vicús.

La cerámica Vicús ha sido definida genéricamente por Matos como un “complejo morfológico” de ceramios de acabado tosco, pasta de aspecto arenoso, engobe grueso y cocción bastante irregular.

A pesar de reconocer su heterogeneidad, Matos la dividió en tres grupos, utilizando como criterio la observación de los procedimientos o técnicas decorativas. Estos grupos fueron denominados Vicús Negativo, Vicús Blanco sobre Rojo y Vicús Monócromo.



4. Valle medio de Piura
en los alrededores de Morropón.

La variedad de formas en las tumbas, observadas por Matos en sus recorridos por el Cementerio Vicús, le llevó a establecer una tipología. De ésta se concluye que el perfil en forma de bota y una profundidad en las tumbas que varía de 4 a 14 mts., es lo constante en el aspecto funerario de esta cultura.

En cuanto a la relación de la cultura Vicús con otras áreas culturales opina que

“Constituye (...) un caso singular de “fusión cultural” de elementos del norte y centro andinos (...) coincidiendo con su ubicación geográfica, (...) transicional entre las dos regiones...”⁷.

Así, Matos vio elementos del periodo de Desarrollo Regional del Ecuador y Colombia en cuanto al patrón de enterramiento y relaciones con las culturas del norte peruano (Salinar, Virú, Gallinazo), formas y tecnología alfarera; pero debido a la falta de fechados absolutos en la época, no pudo precisar el carácter de estas relaciones.

Luego de esta primera aproximación apareció el trabajo de Casafranca y Guzmán quienes, con el conocimiento arqueológico conveniente, trabajaron en las tumbas y obtuvieron un *corpus* de contextos funerarios importantes por ser los primeros científicamente excavados hasta la fecha.

A la llegada de Casafranca y Guzmán a la zona, conocida como Caserío de Vicús, cuyos terrenos pertenecían en ese entonces a la Sociedad Agrícola y Ganadera Pabur S.A., los trabajos se concentraron en el área denominada Yécala o El Ovejero (Fig. 82). Como parte de la estrategia de excavación se subdividió la zona en cuatro sectores de acuerdo a la cantidad de montículos o promontorios que se levantaban sobre la superficie del terreno estudiado, cuyo relieve ondulado escondía las áreas funerarias tan intensamente huaqueadas.

Uno de los cuatro sectores, el tercero, quedaba fuera de la zona llamada El Ovejero, y se ubicaba a unos mil metros al Este del área central de excavación, compuesta por los sectores primero, segundo y cuarto, muy cerca de un gran montículo conocido como la Loma Valverde (Fig. 83).

Este paisaje, compuesto por un relieve ondulado donde sobresalen las lomas cuyos nombres, en muchos casos, provienen de los correspondientes a las familias que aún viven en ellas, reflejaba la existencia de restos arqueológicos no sólo funerarios, sino arquitectónicos. Pero debido a la premura del tiempo y a la prioridad del proyecto, Casafranca y Guzmán sólo exhumaron tumbas. El trabajo concluyó con el depósito de los objetos excavados en el Museo de Arqueología de Pueblo Libre. La falta de publicación de resultados y la desaparición de los cuadernos de campo no fueron inconveniente para motivar un reciente trabajo de investigación del que trataremos más adelante.

Si sólo actualmente se ha empezado a desentrañar los misterios del Complejo Vicús, menos aún se sabía en 1963, año en que Rafael Larco Hoyle estudió un conjunto de cerámica proveniente de aquél. El no haber visitado la zona ni haber realizado excavaciones en el sitio no impidió a Larco estudiar las colecciones que se habían formado en los distintos museos y colecciones particulares del norte del Perú. En julio de 1963 presentaba sus resultados preliminares en el Simposium de Arqueología celebrado en la ciudad de Trujillo, el día 11 del mismo mes. Producto de sus estudios fueron las dos primeras publicaciones específicas sobre el tema.

Ante el carácter de la procedencia de la cerámica que analizó y el hecho de no existir contextos registrados, su labor se centró en el análisis de las piezas allí encontradas mediante “analogía” con los estilos definidos por él en los valles de Virú y Chicama. Así, por comparación de formas y acabados establece una cronología para la zona del Alto Piura en donde la cultura Vicús es ubicada en la Epoca Evolutiva (Formativo).

Sin embargo, el mayor aporte de Larco consistió en dar la primera definición del estilo Vicús mediante el análisis del amplio *corpus* de las colecciones mencionadas, y hacer la publicación del resultado del mismo con implicaciones de orden formal, tecnológico e iconográfico que apoyaban la definición del estilo.

Hasta ahora hemos visto cómo el año de 1963 marcó el inicio del estudio de la Cultura Vicús, con el que se fue despertando el interés de otros investigadores en el tema. Para 1967, Larco había concluido su segunda publicación sobre Vicús y ese año Laurence E. Dawson y Otto Klein hicieron publicaciones sobre el mismo tema. Todos los autores tenían como denominador común el intento de ubicar en el tiempo a esta cultura ignota a través de su cerámica y de la analogía de ésta con otras pertenecientes a columnas cronológicas claramente definidas y conocidas.

Dawson reconoce tentativamente tres unidades con posible valor cronológico dentro de este estilo. El primero y más temprano, es un grupo caracterizado por la presencia de pintura negativa y asa estribo de perfil irregular; el segundo, por una combinación de la técnica negativa y la pintura blanca sobre rojo, por un pico o gollete compuesto, abultado en la parte inferior, y por tener afinidad con la cerámica de estilo Virú o Gallinazo; el tercero, y más tardío, por la presencia de decoración blanca sobre rojo y por tener afinidad con el estilo Moche I.

Otto Klein realizó un análisis comparativo de la cerámica de estilo Mochica, originaria de Piura, con aquella del valle de Chicama, para tratar de ver en las diferencias estilísticas, la relación entre ambas regiones. Además de esto, realizó un análisis de la cerámica Vicús y, siguiendo un esquema evolucionista, la separó en dos grupos: Vicús I y Vicús II. El primer grupo está formado por cerámica tosca, de baja calidad en comparación con su supuesto antecesor (el estilo Chavín) y su supuesto sucesor (el estilo Mochica). El segundo grupo está formado por cerámica de acabado muy fino y formas compatibles con complejos cerámicos de Lambayeque y Virú.

Klein discutió la idea de Larco, que presentó la cerámica Vicús como antecesora del estilo Mochica en la zona de Piura y negó la posibilidad de un continuismo Cupisnique-Vicús-Mochica ya que, según él, rasgos como:

- La falta de una masiva presencia de asas tipo estribo (típicas de los estilos Cupisnique y Mochica) en la cerámica Vicús no perfilaría este estilo como un elemento transitorio hacia Mochica.
- De otro lado, la disminución de la calidad de la cerámica Vicús, en comparación con el refinamiento utilizado en los estilos Cupisnique y Mochica, tampoco sustentaría el continuismo propuesto.

Debido a las coincidencias temáticas con Mochica y a los factores arriba expuestos Klein opinó, sin embargo, que la cerámica Vicús I debe verse más “como un receptor y no como un transmisor de específicas modalidades

estilísticas”⁹, lo cual sólo podría pensarse en el caso de que Vicús y Mochica fueran estilos contemporáneos.

La gran diversidad o heterogeneidad del estilo Vicús fue también percibida por Klein, quien propuso tres causas probables para ella: la primera, que el pueblo Vicús se compuso de varias tribus independientes, unidas por lazos de sangre y creencias; así, cada tribu cultivó formas y tradiciones particulares que determinaron un gran rango de variabilidad en el estilo. La segunda, que el estilo Vicús pasó por varias fases evolutivas teniendo, cada una, su modo característico. La tercera, atribuyó una débil inventiva a los artesanos Vicús, presos de la tentación de apoderarse de formas y técnicas de pueblos vecinos.

También Hans Horkheimer¹⁰, defensor de la idea de realizar excavaciones científicas durante el difícil periodo de “la fiebre del oro”, realizó una publicación respecto a Vicús en la que coincidiendo con Klein, ubica a Vicús en el Periodo de Desarrollos Regionales por la coexistencia física de los estilos Vicús y Moche en las tumbas de Yécala. Además, planteó una serie de preguntas respecto al tipo de relación que habría generado dicha coexistencia, preguntas que siguen siendo aún hoy, después de casi 30 años, problemas por resolver.

Como resultado de las excavaciones realizadas por Hans Disselhoff¹¹ en el Cementerio de Yécala, en julio de 1966, se exhumaron las primeras tumbas de la cultura Vicús que han sido materia de publicación. También se publicó una relación de fechados radiocarbónicos que vendrían a llenar el vacío cronológico y a resolver la posición temporal, hasta entonces discutible, de la sociedad Vicús en relación a las culturas tradicionalmente conocidas.

Los fechados, a excepción de uno, están comprendidos entre los 250 y los 650 años d.C., en pleno desarrollo del Periodo Intermedio Temprano, también conocido como Periodo de Desarrollos Regionales. Esta nueva información daba la razón a investigadores como Horkheimer o Klein y se oponía categóricamente a la hipótesis de Larco acerca de un desarrollo anticipado en el tiempo de esta cultura.

Una conclusión, a la que llegó Disselhoff con sus excavaciones, es que la observación hecha por Matos relativa a que las tumbas Vicús excavadas por los huaqueros tenían forma de bota, sólo es producto de la técnica de excavación que ellos emplean, que consiste en pozos de sondeo y socavones laterales de sondeo, y no de la forma de la matriz original, la cual es muy difícil ubicar en razón del carácter arenoso de la geología del lugar.

Amplio conocedor de la arqueología andina, Luis Guillermo Lumbreras¹² abordó el tema de la cultura Vicús en 1979. El primer paso que dio, como una solución metodológica al caso que generaban los distintos nombres propuestos para las variantes halladas en la cerámica Vicús, fue establecer una nueva nomenclatura para ésta. En este sistema el nombre combina dos tipos de información: el lugar de origen de la pieza y su filiación estilística. Así surgen nombres como Vicús/Vicús, Vicús/Salinar, Vicús/Virú, Vicús/Moche, etc.

Queda claro que, pese a tener filiación estilística con la cerámica de las culturas nombradas, todos estos nombres revelan una cerámica de manufactura local, con atributos particulares que hacen difícil pensar en una importación de piezas foráneas.

Conforme a estos términos, Lumbreras dividió la cerámica en dos grandes grupos:

- El primero abarca la cerámica Vicús, relacionada con los estilos de las culturas del norte peruano, cuya evolución puede tratarse por analogía con las secuencias cerámicas establecidas para los valles de Lambayeque y La Libertad.
- El segundo es un estilo propio, local (Vicús/Vicús), que plantea el problema de investigar su evolución interna.

Con respecto al segundo grupo, y a propósito de su evolución interna, Lumbreras utilizó la secuencia del Bajo Piura, elaborada por Lanning en 1963¹³, para efectos de un fechado relativo de la cerámica Vicús. Esta fue identificada con el estilo Sechura y cruzando información de ambas, mediante un estudio morfológico por asociación de rasgos, logró definir un desarrollo evolutivo que, para el autor, se puede dividir en dos grupos: uno “temprano” subdividido en dos fases (A y B) y otro “tardío” también subdividido en dos (D y E). Entre ellos ubica una fase transicional (C), no muy claramente definida, que tiene características de ambos.

Lumbreras atribuyó una duración de mil años a la cultura Vicús (500 a.C a 500 d.C.) y postuló que durante ese milenio un estilo particular, local, llamado Vicús/Vicús evolucionó paralelamente a una variante, también local y asociada a estilos lambayecanos y liberteños. Llegó a esa conclusión tras observar que el estilo Vicús/Vicús y su similar Vicús/Moche comparten algunos temas del repertorio de escenas y personajes, sólo que expresados según distintos cánones tecnológicos y estilísticos. A pesar de los esfuerzos de los investigadores y de la existencia de un regular número de estudios y publicaciones sobre la arqueología del departamento de Piura: Uhle (1920), Lanning (1963), Kelley (1958), etc. para el Bajo Piura y Disselhoff (1968 y 1971), Lumbreras (1979 y 1987), Klein (1967), etc., para el Alto Piura; los fenómenos y procesos culturales de la zona seguían teniendo grandes vacíos de información.

En ausencia de asociaciones firmes, procedentes de contextos funerarios o de arquitectura, excavados y publicados debidamente, permanecía oscuro el carácter de relaciones entre el área de Vicús (Alto Piura), el área de Sechura (Bajo Piura), y las zonas donde se habían desarrollado los estilos Salinar, Virú y Moche. La cultura Vicús ha sido definida temporalmente y espacialmente a partir de la cerámica ceremonial procedente de entierros huaqueados, mientras que la cultura Sechura lo fue gracias a las prospecciones y excavaciones arqueológicas orientadas hacia la investigación de contextos domésticos. Esta diferencia cualitativa en la base de datos manejados por los especialistas dejaba abiertas las alternativas de interpretación:

1. ¿Los entierros con la característica de la cerámica Vicús habrían pertenecido, sin distinción, a los habitantes del Alto y Bajo Piura, los que utilizaban en sus casas las vasijas en el estilo Sechura?
2. ¿Los estilos Vicús y Sechura habrían sido creados por dos sociedades diferentes, tanto étnicamente como por su sistema de subsistencia (pescadores de Sechura y agricultores del Alto Piura)?¹⁴.

Por otro lado, los únicos estudios sobre los entierros del Alto Piura que contenían la cerámica Mochica permanecieron inéditos y se están publicando

por primera vez en el presente volumen.¹⁵ Este hecho ha repercutido más que cualquier otro sobre el estado de conocimientos cronológicos. La fase inicial de la cultura Vicús oscilaba, en las propuestas, entre el Periodo Formativo, haciéndola parcialmente contemporánea con Chavín y Cupisnique, y el Periodo de Desarrollos Regionales; en el último caso las culturas Vicús y Moche tendrían que ser plenamente contemporáneas.¹⁶ Esta imprecisión generaba otras dudas respecto a la duración y al carácter de la presencia Moche en el Alto Piura. En la literatura del tema está representado todo el abanico de opiniones. Para unos la cultura Moche podría tener su origen en el Alto Piura, para otros, la región es una alejada provincia cuyo carácter marginal se expresa en “arcaísmos” estilísticos.¹⁷

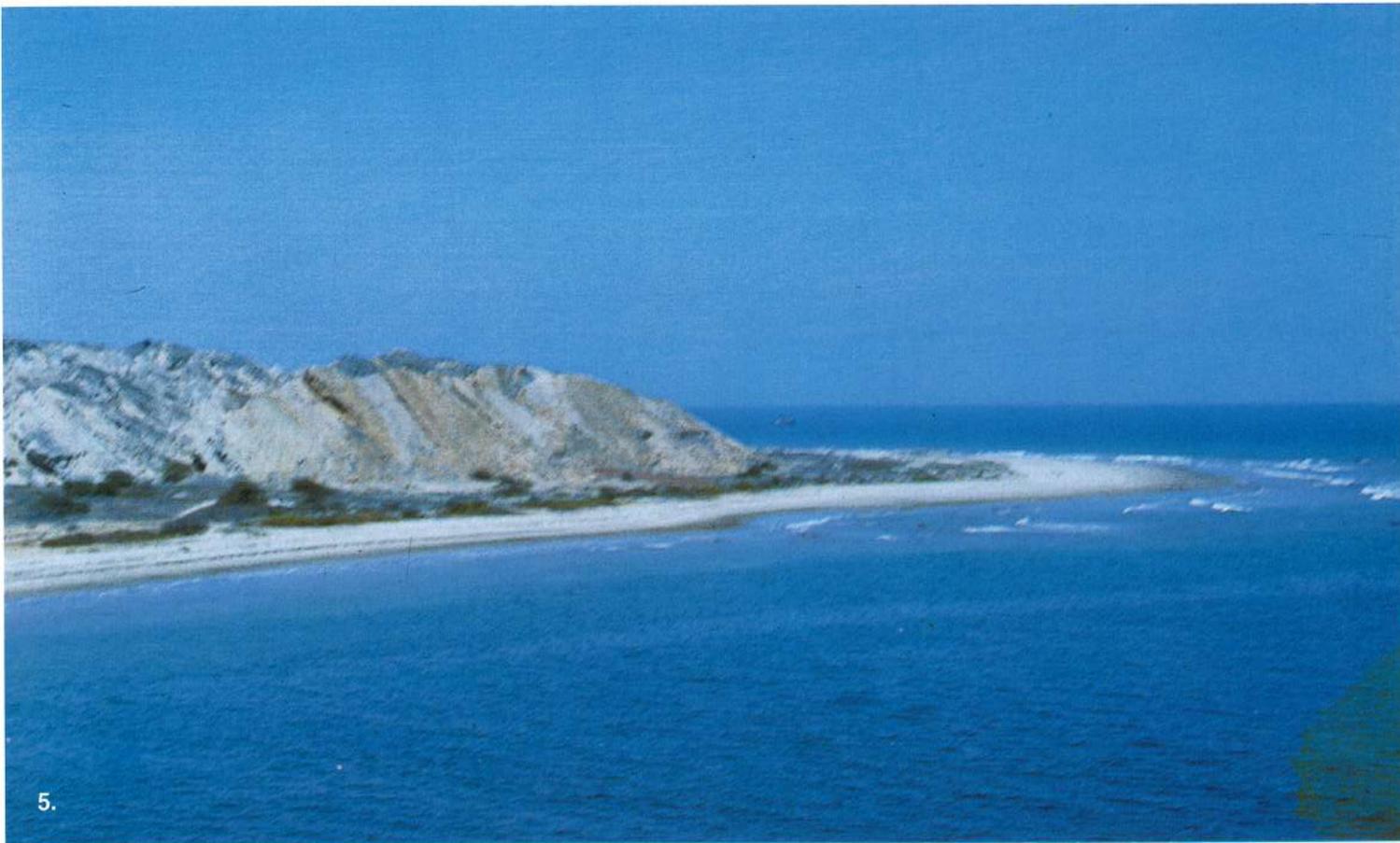
En la segunda mitad de la década de los años ochenta las investigaciones sobre la cultura Vicús adoptan un nuevo rumbo. Aparecen las primeras publicaciones sobre los recorridos sistemáticos (prospección) que hicieron James Richardson III (1987, 1990), Alison Heaps de Peña y Elena Décima Zamecnik en los valles de Chira y Piura a fines de los años setenta. Con estos estudios se llena un importante vacío en los conocimientos, concerniente al espacio entre la franja costera donde se concentraron todas las investigaciones anteriores y el Alto Piura. Richardson sugiere, a partir del análisis comparativo de la cerámica recogida de la superficie y de una serie de fechas del Carbono 14, que los desarrollos del Alto y Bajo Piura toman caminos distintos entre 100 d.C y 500 d.C, cuando en el valle alto aparece la tradición de Vicús clásico.

En 1986 se inicia el primer proyecto integral de excavaciones y prospecciones, concebido a mediano plazo: el Proyecto Arqueológico “Alto Piura” organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Organisation de la Recherche Scientifique des Pays d’Outre-Mer “ORSTOM” (Francia). Varias campañas de excavaciones se realizaron entre 1987 y 1990, en dos áreas, la de Chulucanas (Cerro Ñañanque, prospección del valle bajo de Yapatara) y la del caserío Vicús (Fig. 82). El interés de Jean Guffroy y Jean Christophe Batts, investigadores franceses que trabajaron en la primera de las dos áreas se concentró en el Periodo Formativo. Gracias a sus investigaciones y a las de Richardson,¹⁸ quedó precisado el tiempo y las circunstancias de la aparición de la cultura Vicús; ésta tuvo que ser posterior a las tradiciones locales emparentadas con Cupisnique y Salinar y su inicio se ubicaría circa 200 a.C. Peter Kaulicke y Krzysztof Makowski, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, se plantearon reconstruir la historia y entender las características de un potencial centro administrativo y ceremonial Vicús y Moche ubicado al pie del Cerro Vicús (Fig. 82), entre los caseríos Vicús y Yécala. El centro colinda con la más grande concentración de entierros Vicús y Moche: los cementerios de Vicús, Yécala y Loma Negra. Se decía que la mayoría de las piezas en las colecciones procedían de estos lugares; por ende fue legítima la esperanza de que las excavaciones brindaran una sólida base para resolver la incógnita de la cronología cultural y que enriquecieran además nuestros conocimientos con los datos sobre la subsistencia y sobre la organización política de la época. Peter Kaulicke realizó una excavación de varias estructuras y áreas ceremoniales Vicús y Moche en el mencionado centro.¹⁹ Krzysztof Makowski concentró su atención en el área periférica, colindante con los cementerios; excavó sitios domésticos, áreas de producción y de ofrenda, y definió la extensión del complejo mediante prospecciones. Paralelamente, y bajo los auspicios del Consejo Nacional para la

Ciencia y Tecnología (CONCYTEC), se desarrolló un amplio programa de estudios de colecciones, dirigido por Makowski. Se pretendía construir, mediante los métodos modernos de seriación, una cronología firme a partir del estudio de cerámica funeraria con y sin contexto conocido, para confrontarla posteriormente con los resultados de excavaciones. En el marco de este programa Iván Amaro (1990, 1992) estudió la colección del Museo Bruning de Lambayeque y Juan Antonio Murro (1990) la de Museo Municipal de Piura "Miguel Justino Ramírez Adrianzén". La propuesta cronológica de estos investigadores fue contrastada posteriormente con los resultados del análisis de piezas procedentes de las excavaciones de Carlos Guzmán Ladrón de Guevara y José Casafranca, a cargo de Otto Eléspuru (1992) y Magdalena Diez Canseco (1992).

Este recuento sería incompleto si no se mencionan los aportes del Proyecto Franco-Alemán, dirigido por Anne Marie Hocquenghem (Centre National des Recherches Scientifiques CNRS, Francia), si bien sus objetivos principales no se encuentran en la época de nuestro interés. En sus investigaciones Hocquenghem estudia el paleo-paisaje, busca entender las técnicas agrícolas tradicionales y reconstruir las estructuras prehispánicas de organización del espacio: las fronteras entre cacicazgos y etnias, los trazos de caminos y los ejes de intercambio, y los lugares sagrados²⁰. Gracias a este esfuerzo y los estudios de Collin Delavaud (1968, 1992), de Bernex de Falen y Revesz (1988) y de Córdova nos vamos acercando al objetivo de captar los dramáticos cambios históricos en el medio ambiente piurano.

5. Costa de Piura a la altura de Yácila



5.

El Desierto Verde

El medio ambiente es de hecho el otro actor de la historia que pretendemos escribir a partir de las fuentes arqueológicas. Si bien no condiciona potencialmente los desarrollos culturales de manera suficiente, como para tomarlo en consideración, en el caso de Piura cobra singular importancia. Piura, provoca decir que es una tierra de superlativos, no sólo porque en su territorio está el desierto de Sechura (Figs. 6a y 6b) el más grande del Perú con sus 5,240 Km² de superficie, sino por el hecho de tener otros fenómenos geográficos que aparecen como únicos en el país. Así tiene la región costera más amplia del Perú, que alcanza unos 200 Km. de ancho a la altura del paralelo 6° de latitud sur; el estuario de Virilá, donde las aguas marinas se internan unos 50 Km. dentro del litoral y la costa; la depresión de Bayóvar, que con sus 37 metros bajo el nivel del mar constituye el área más baja del territorio nacional. Asimismo, en la sierra de este departamento se ubica la zona donde la cordillera de los Andes alcanza su menor altura, ya que el abra o Paso de Porculla es el más bajo de los Andes con 2,138 m.s.n.m. De otro lado, el río Piura, que no es el más largo ni el más caudaloso del Perú, es el mejor aprovechado agrícolamente pues forma el valle con mayor extensión de tierras irrigadas y cultivadas del país. El río Chira en cambio, con sus nacientes en las tropicales tierras del Ecuador, tiene la mayor descarga hídrica de la costa y son, éste y el Santa, los dos únicos ríos costeros con flujo regular de agua a lo largo del ciclo anual.

En cuanto a su fisiografía, el departamento de Piura presenta tres zonas claramente diferenciadas como son el litoral, la costa y el territorio andino.

El litoral tiene como marcador diferencial al puerto de Paita, ya que la topografía es distinta tanto al sur como al norte del mismo. Al sur, el territorio contiene un levantamiento de lecho marino que forma parte del desierto de Sechura, de playas abiertas y arenosas con presencia de dunas, donde se destaca el macizo de Illescas (Fig. 6a) como un gran promontorio dentro de un área plana. Al norte de Paita las terrazas marinas son elevadas y aparecen frecuentemente altos barrancos hacia el mar, interrumpidos por depresiones topográficas que forman las playas (Fig. 6c); este es el paisaje típico de la zona comprendida entre Talara y Máncora. Dentro de esta zona litoral cabe también señalar la presencia de islas, áridas al igual que todas las de la costa peruana, como las de Lobos de Tierra y Lobos de Afuera y la isla Foca.

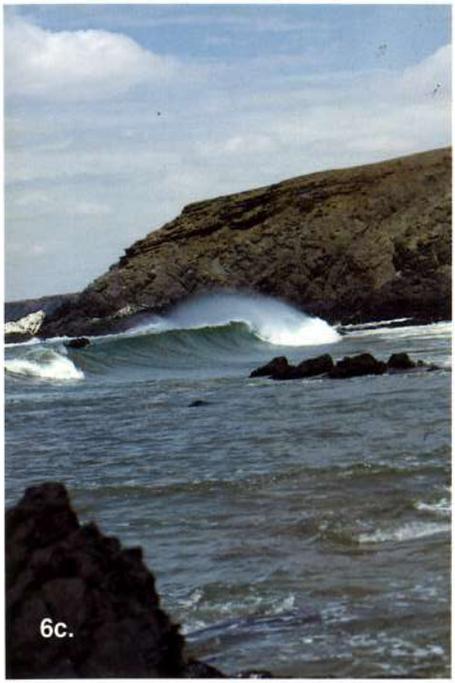
La costa aparece como una extensa llanura desértica en donde quebradas secas, más profundas al norte que las amplias y menos profundas ubicadas al sur del departamento, interrumpen un paisaje dominado por dunas, tablazos y terrazas fluviales.

En la sierra piurana la presencia de la cordillera occidental de los Andes, así como de los ríos Huancabamba y Quiróz, determinan la existencia de dos zonas claramente diferenciadas: la primera corresponde al pie de monte andino, zona donde la llanura costera empalma con las primeras estribaciones de la cordillera. Esta zona de topografía accidentada en la que se ubican los pueblos de Frías y Ayabaca (Fig. 7a y 7b), mencionados en la bibliografía arqueológica, corresponde a lo que Javier Pulgar Vidal denomina la vertiente occidental de los Andes. La segunda zona serrana está configurada por los valles interandinos, formados por los dos ríos anteriormente mencionados, y presenta también una

-
- 6a. Costa desértica: península de Illescas
 - 6b. Carretera Piura - Olmos en 1983
(año del fuerte Fenómeno del Niño,
ENSO): vista del desierto cubierto
de vegetación
 - 6c. Elevada costa al Norte de Paita
-



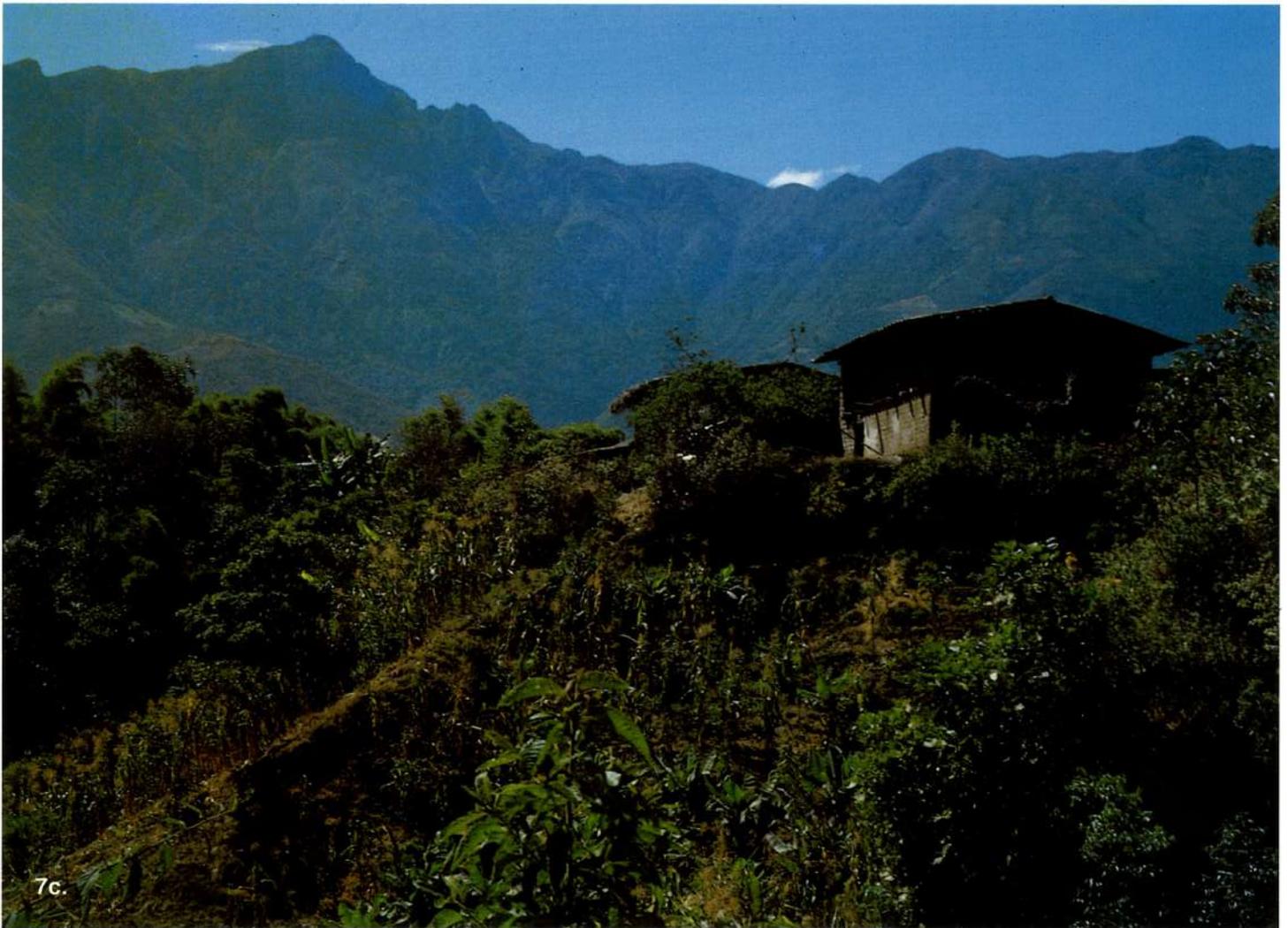
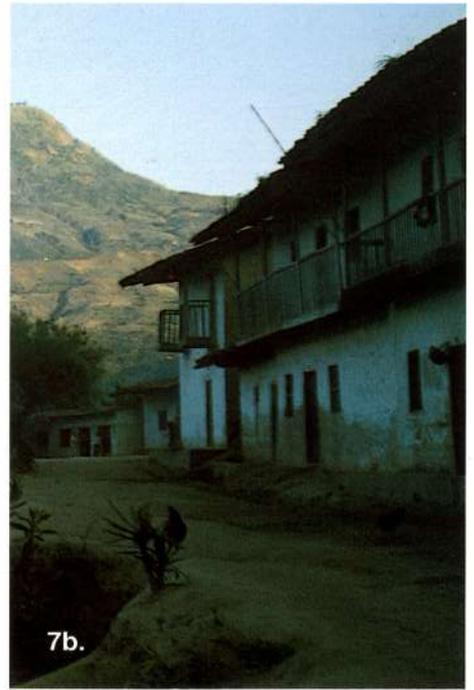
6a.



6c.



6b.



-
- 7a. Sierra de Piura: sementeras de trigo en Matalacas (Ayabaca)
 - 7b. Arquitectura típica en la Sierra de Piura: Pamparumba
 - 7c. Sierra de Piura: el Común cerca de Frías
-

topografía accidentada por la que bajan de los cerros una serie de riachuelos que van hacia los cauces de los ríos como afluentes.

El sistema hidrográfico del departamento de Piura está compuesto de cuatro cuencas mayores formadas por los ríos Chira, Piura, Huancabamba y Quiróz, hacia los cuales fluyen todos los torrentes y riachuelos de la región. Fuera de ellos sólo se aprecian quebradas secas, con agua únicamente en épocas de grandes lluvias, como las que ocurren durante los fenómenos del Niño (Fig. 8). Los lagos y las lagunas, como las famosas Huarinas en la sierra y las de Ramón y Ñapique en la costa, constituyen otro recurso hídrico importante, que se complementa con la gran cantidad de agua subterránea existente en las proximidades de todo río y que básicamente son utilizadas hoy en día en la cuenca del río Piura, en el que por su irregularidad, no existe agua superficial a lo largo del año.

Dentro de este vasto territorio el clima del departamento de Piura presenta al menos dos grandes variaciones. Por un lado, un clima cálido y muy seco tanto en la zona litoral como en la costa, y un clima húmedo y frío en la sierra. Esta división de tierras bajas y tierras altas se refleja en los datos que las investigaciones ofrecen acerca de factores climatológicos como la temperatura, la pluviosidad y la dirección y fuerza de los vientos.

En este sentido apuntaremos que en Piura las lluvias son muy escasas en la zona litoral y costera, incrementándose conforme uno se desplaza en el territorio en dirección Este. Así bajo los 500 m.s.n.m. se presenta la zona menos húmeda con escasos 200 mm. de lluvia al año, entre los 500 y los 1500 m.s.n.m. el promedio anual aumenta a 800 mm. y sobre los 1500 m.s.n.m., en plena zona serrana, la lluvia oscila entre 1500 y 2000 mm. anuales. Estos datos, claro está, se producen únicamente en condiciones normales, ya que en los periodos que corresponden a fenómenos del tipo ENSO, llamados comúnmente del Niño, las cifras varían de manera extraordinaria.

En cuanto a la temperatura, hasta los 1000 m.s.n.m. el promedio anual supera los 23°C; a partir de dicho nivel suele bajar drásticamente, por lo que se obtiene como promedio alrededor de 10°C. El patrón de oscilación anual es similar al



8. Inundaciones en Piura en 1983, año del fuerte Fenómeno del Niño (ENSO).

del resto del territorio peruano, en que las máximas temperaturas se alcanzan en marzo y las mínimas en agosto.

En su gran mayoría los vientos del departamento de Piura corren en dirección del sureste al noroeste sobre todo en épocas de verano e invierno. Otros vientos frecuentes son los sur-norte pero hay algunos que suelen seguir otras direcciones como este-oeste y norte-sur.

Dada la cercanía del departamento de Piura a la línea ecuatorial, la presencia del Océano Pacífico en el que dos corrientes marinas de diferentes temperaturas se enfrentan ante sus costas, y las características topográficas anteriormente descritas, la región desconoce fenómenos como nevados, heladas, granizadas y otros típicos de regiones como la puna, inexistentes en la sierra de este departamento.

A la mencionada riqueza paisajística se suma la gran variedad de flora y de fauna adaptada a cada una de las regiones descritas, que son y han sido fuente de vida para los piuranos desde tiempos inmemoriales.

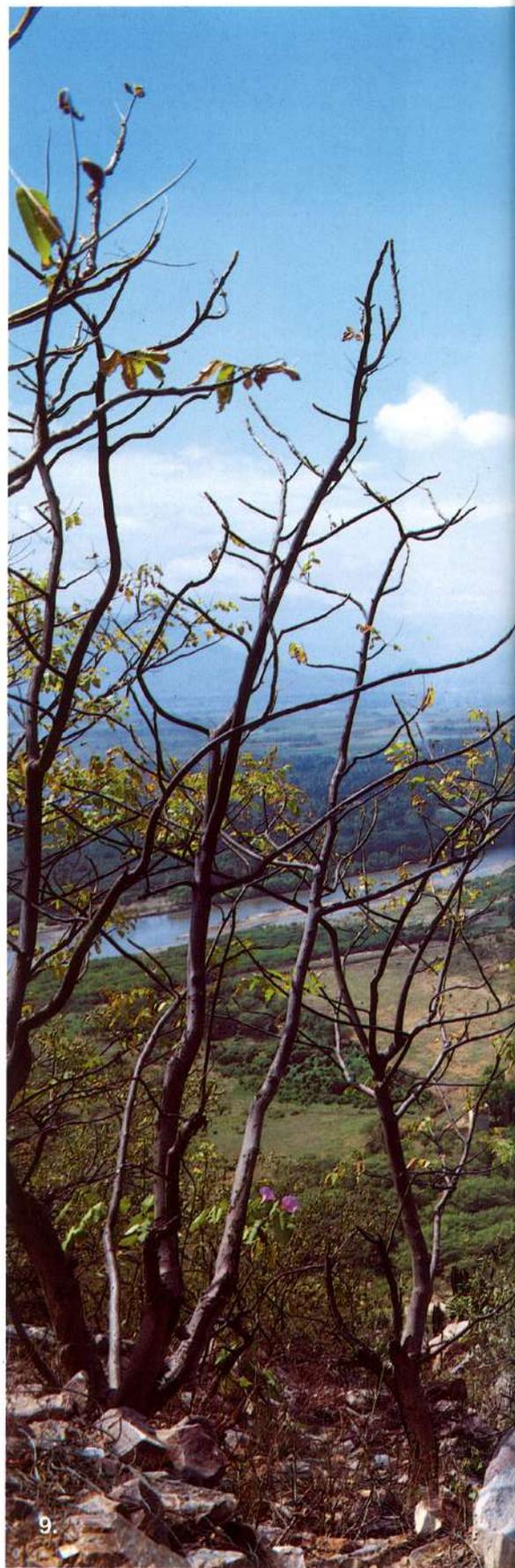
Al tratar de las personas y los pueblos que habitaron y habitan estas tierras, podemos acotar que el hombre piurano, adaptándose a los retos que el medio ambiente le plantea, se estableció en tres zonas que le ofrecieron un abastecimiento permanente de recursos como para asegurar su asentamiento continuo, y con el mismo la creación, el desarrollo y pervivencia de costumbres y tradiciones diferentes para cada una de ellas. Estas zonas constituidas por factores de orden climático y geográfico son:

La zona definida como litoral y costa (Figs. 5-6), que abarca la línea costera y el gran despoblado²¹ que conforma el desierto hasta las primeras estribaciones de la cordillera. En esta zona casi todos los poblados se ubican en la línea costera, donde el mar ofrece la posibilidad de recursos a lo largo del año; al interior, poblados dispersos y escasos ocupan sobre todo las márgenes de los ríos, principalmente las del Piura, donde el agua subterránea es vida para los habitantes de esta seca región. Esta área comprende hoy las provincias de Sullana, Paita, Talara y la parte baja de la provincia de Piura.

La segunda zona comprende la vertiente occidental de los Andes en un área en la que ríos y quebradas fluyen hacia el cauce del río Piura y las variaciones climáticas a lo largo del año permiten tanto cultivos permanentes como estacionales al igual que el aprovechamiento de pastos y otros recursos propios de una zona más húmeda y propicia (Figs. 3, 4 - 9). Esta zona es la que ocupan en la actualidad la provincia de Morropón y la parte alta de la provincia de Piura.

La tercera zona (Figs. 7 y 10), comprendida por los valles interandinos que abarcan las provincias de Ayabaca y Huancabamba, aloja una población típicamente andina con rasgos culturales cualitativamente distintos a los que corresponden a las dos precedentes.

9. Descampado del valle medio de Piura, vista del Cerro Santo Tomé





Estas tres fronteras ambientales tuvieron importancia cultural por lo menos desde el Periodo de Desarrollos Regionales, mostrando su complementariedad. Los recursos disponibles en la primera zona, ocupada por los sechuranos: la pesca los cultivos y potencialmente los minerales de cobre, son necesariamente complementarios con los del territorio Vicús, de la segunda zona; entre estos últimos mencionaremos la abundancia de tierras de cultivo tanto de inundación como de secano, las posibles pasturas de camélidos, los bosques de algarrobo (*prosopis juliflora*) y de zapote (*achoras zapota*) y el acceso eventual a las fuentes auríferas en el río Quiróz. Es posible, que como en la actualidad, cada una de estas dos regiones se subdividiera en los tiempos prehistóricos en dos espacios con carácter propio: el litoral v/s el valle bajo y el valle alto v/s la sierra. El valle de Piura constituye el eje natural que comunica estas dos regiones y, a través del desierto de Olmos, las interconecta con el vecino Lambayeque. Las corrientes marinas propician el viaje hacia el norte pero dificultan el regreso. El camino terrestre por el pie de monte y a través de los valles serranos fue, probablemente, el más traficado²².

El complejo paisaje que acabamos de presentar tiene una particularidad más. Cambia completamente de características en un ciclo cuasi-regular de cinco a siete años, cuando el Fenómeno del Niño (PaleoEnso) trae lluvias abundantes, las que a veces llegan hasta el litoral (Fig. 8). En las economías agrícolas que no dependen de riego forzado y guardan un natural equilibrio con el medio ambiente, este fenómeno natural no tiene efectos tan desastrosos, todo lo contrario; cuando las aguas bajan, las tierras de cultivo reciben una nueva capa de limos fértiles y los bosques talados renacen. El desierto se cubre de algarrobos, zapotes y de un manto de hierbas (Figs. 6b), es difícil incluso recordar que lleva este nombre puesto que es un desierto...verde.

10. Sierra de Piura:
arco iris en las Huarinas
(Huancabamba)



NOTAS

1. *El Comercio*. Lima, sábado 9 de febrero de 1963 p. 1.
2. En ese entonces ente competente en la protección y conservación de los sitios arqueológicos del Perú.
3. *El Comercio*, Lima, sábado 9 de febrero de 1963 p. 1.
4. Op. cit. (p 1).
5. Idem.
6. Matos 1965/1966.
7. Op. cit. (p. 130).
8. Larco (1965) p. 8.
9. Klein (1967), Dawson (1965).
10. Horkheimer (1965).
11. Disselhoff (1971).
12. Lumbreras (1979).
13. Lanning (1963).
14. Makowski 1986; Guffroy, Kaulicke, Makowski 1989: 129.
15. Excavaciones de Carlos Guzmán Ladrón de Guevara (1964, 1967) y José Casafranca. El material fue analizado recientemente por O. Eléspuru (1992), Magdalena Diez Canseco (1992) y Marcela Ríos y Enrique Retamozo (1994).
16. Compare las opiniones de Lumbreras (op.cit) y de Richardson et al. (1990); vea también la discusión en Guffroy, Kaulicke, Makowski (1989) y Bonavía 1991, pp. 249 - 254.
17. El resumen de la discusión en: Bonavía 1991, pp. 277 - 281; Guffroy, Kaulicke, Makowski 1989; Kaulicke 1992.
18. Guffroy 1989, Batts 1991, Richardson, op. cit.; vea también cap.VI.
19. Kaulicke (1991, 1993).
20. Hocquenghem s.f., 1992, 1993 inter alia.
21. Se entiende por despoblado de Piura una formación vegetal mixta, arbórea y sabana ocasional, como un sahel africano, que a pesar de lluvias muy irregulares, combina varios recursos complementarios que fueron aprovechados de un modo diferente a medida de la intervención de nuevas técnicas.
 - Recolección de raíces y frutas en las pampas de las planicies secas.
 - Arboricultura en las huertas ubicadas en las cabezas de conos torrenciales, cultivo estacional sobre los cauces inundables de las quebradas, aguas abajo, y cría de cabras y asnos en el algarrobal de las pampas.
 - Cultivos comerciales de riego permanente por desvío del agua de los grandes ríos de la sierra, y permanencia de la ganadería de caprinos y sobre las pampas del despoblado. (Delavaud 1984 y 1991).
22. Hocquenghem (1993).



Reconstruyendo la identidad de un pueblo

Iván Amaro

Introducción

La formación escolar, la prensa y las obras de divulgación, dan normalmente por sentado que cada uno de los nombres de las culturas prehispánicas remite a un pueblo concreto con su idioma, costumbres, dioses, héroes y gobernantes. En algunos casos, como el de los Incas, esta presunción es cierta y comprobable: su estilo particular de arquitectura asociado a la polícroma e inconfundible cerámica Inca Imperial es un signo inequívoco de la presencia de los incas de privilegio, o por lo menos de los funcionarios que los representan; a menudo las fuentes etnohistóricas sirven de apoyo a las hipótesis del arqueólogo. La situación general de la prehistoria andina, sin embargo, es distinta. Los nombres de las culturas denotan en primera instancia un estilo de cerámica y otros artefactos decorados, y no hay fuentes ni otros datos independientes debidamente registrados que permitan “poner a prueba” la supuesta identidad de los productores. Además, un lector acucioso de la literatura arqueológica se da rápidamente cuenta que cada uno de los autores define la misma cultura a través de criterios diferentes. La historia de las investigaciones sobre la cultura Vicús está llena de polémicas y posiciones encontradas. ¿Qué identidades se esconden bajo las expresiones materiales de la “cultura” Vicús, caracterizada, según una de las definiciones más difundidas, por la presencia de los estilos siguientes: *Vicús-Vicús*, *Vicús Blanco*, *Vicús Anaranjado*, *Vicús Moche*, *Vicús-Salinar*, *Vicús Cupisnicoide*, *Vicús-Virú*? Hay varias



11.

interpretaciones posibles. No es nuestra intención debatirlas en este estudio, nos limitaremos a recordar las extremas: 1. Varias etnias con diversos bagajes culturales se habrían dado encuentro secuencialmente en el Alto Piura, unas de origen nor-andino (Vicús-Vicús), otras centro-andinas (Vicús-Virú, Vicús-Moche) otras de procedencia y carácter discutible (Vicús-Salinar, Vicús Blanco, Vicús Anaranjado). 2. Una sola cultura estaría presente en estos tiempos en el Alto Piura, la Vicús. Los otros estilos tendrían explicación en importaciones e imitaciones de piezas foráneas por los artesanos locales y/o extranjeros capturados.

¿Cómo escoger entre estas alternativas y varias soluciones intermedias? Al iniciar con Krzysztof Makowski la investigación sobre el problema Vicús, hemos asumido que la identidad se expresa en primera instancia en la tecnología, en los gestos de producción, en la selección de formas y materias primas adecuadas para realizarlas: nadie puede negar que el aspecto tecnológico es el que diferencia el original de una imitación perfecta. Hay también otros niveles, como el formal y el iconográfico en los que se evidencia potencialmente lo propio y lo ajeno de una cultura. A estos niveles es, sin embargo, más difícil acceder desde la distancia de siglos y a partir de la inevitable perspectiva de la cultura europea que pesa sobre todos nuestros juicios. El lenguaje de las imágenes es universal, lo que quiere decir que una de ellas puede expresar varios significados a la vez, y, de la misma manera, no es nada extraño encontrar figuraciones formalmente muy distintas que nos remitan a la misma idea; todo depende de quién la crea y cuál es el contexto original de la imagen, que resulta indispensable para entenderla conforme a las intenciones del productor. Con estas premisas abordaremos el problema de la identidad de los portadores de la cerámica Vicús-Vicús, o simplemente de los Vicús, como preferimos denominarlos. El problema de identidad es indisociable al tiempo, como dos caras de la misma medalla. Por ejemplo, la recurrencia del estilo Vicús al lado del estilo Mochica puede ser interpretada por unos autores en términos secuenciales, con un Vicús concebido como el origen del fenómeno Mochica, y por otros, como reflejo de dos identidades étnicas diferentes y contemporáneas₂.

Cerámios, alfareros y estilos

El estado de las investigaciones (Cap. I) convierte a la cerámica en la principal fuente de información sobre los Vicús. Los datos concernientes a la arquitectura y a las costumbres (patrones) funerarias, son fragmentarios (Caps. III y VI). Por ello definir la *tradición tecnológica*, relacionarla con un repertorio de formas, particularidades estilísticas y motivos iconográficos y, a partir de este compendio de datos, captar el ritmo de cambios, estableciendo una cronología relativa confiable, se convierte en la condición absoluta de cualquier investigación seria. Todos estos pasos analíticos requieren de criterios definidos con precisión. Para hacerlos explícitos, compartiremos con el lector algunas de las definiciones, empezando por la de tradición tecnológica, referida a distintas etapas de producción de una amplia categoría de artefactos a partir de la misma materia prima: selección y preparación de los materiales (arcillas y aditivos: antiplásticos, temperantes, colorantes de engobe y pintura); producción, que implica el uso de posturas, gestos y herramientas previamente definidos y, en nuestro caso, la cocción y el acabado final₃. Este conjunto de ideas y com-

11. Pedestal. Vicús Temprano.
Cabeza del *Personaje 1* en proceso
de felinización. Vista frontal.
Museo Arqueológico
Rafael Larco Herrera, Lima



12. Botella silbadora. Vicús Temprano.
Personaje 1 cargando un cántaro.
 Museo del Banco Central de Reserva
 del Perú, Lima.

portamientos se transmite de generación en generación dentro de un grupo de individuos y mediante el aprendizaje. La tradición tecnológica es reconocible por el arqueólogo siglos después, gracias al seguimiento de los rasgos comunes de un grupo de artefactos. Dentro de una misma tradición tecnológica es posible diferenciar una serie de alfares. El término se refiere a una unidad de clasificación en la que priorizamos criterios de orden tecnológico, en particular los rasgos que definen el tipo de pasta, es decir la arcilla con sus impurezas y agregados, amasado, modelado y moldeado cocido. Estos rasgos se manifiestan con plenitud cuando se examinan los ceramios fracturados, puesto que la rotura expone la superficie desnuda de la pasta, generalmente oculta debajo del engobe. Con los tipos de pastas se relacionan siempre ciertas modalidades de acabados, decoración, así como un universo ilimitado de formas, todos estos elementos forman parte del *alfar*.

La captación y definición de una tradición tecnológica nos conduce con mayor seguridad a la atribución cultural de los objetos o artefactos cerámicos que el seguimiento del estilo, ya que los alfareros de una determinada cultura pueden, por diferentes razones, imitar formas, acabados o diseños, pero siempre utilizando sus propias pastas. No tendría sentido para los alfareros del pasado imitar las "pastas" de otra cultura, tal como por razones obvias intentan hacer ahora los falsificadores.

Hemos logrado captar y definir ocho alfares pertenecientes a la Tradición Alfarera Vicús₄, numerados del 1 al 8. De éstos, seis se relacionan exclusivamente a piezas de estilo Vicús, mientras que los restantes (2 y 7) también se asocian a "imitaciones" Vicús de piezas Moche (Anexo 10).

Por otro lado, los alfares pertenecientes a las tradiciones tecnológicas Moche y Virú (Cap.III) también pueden imitar a piezas de estilo Vicús (Figs. 174, 175 y 374 izq.) o representar a personajes del repertorio iconográfico Vicús (Figs. 165, 168, 170 y 174).

¿Qué rasgos y técnicas definen la *Tradición Alfarera Vicús*? En primer lugar, las pastas están compuestas de arcillas secundarias, con una proporción de inclusiones no plásticas que oscila entre 30-40%. Todas las pastas Vicús tienen inclusiones de una arcilla refractaria del grupo de la caolinita, probablemente añadida como antiplástico a la arcilla base o principal, aunque en muy pequeña proporción.

El antiplástico se agrega para dar una mayor resistencia a la pasta, y evitar que se raje durante el secado o la cocción. Una vez cocidas las piezas, son también más resistentes aquéllas que tienen una mayor proporción de desgrasante.

Las *técnicas de manufactura de cuerpo* son las siguientes: el estirado digital, el estirado manual, el anillado, el emplacado y el modelado.

El *estirado digital* consiste en levantar el bolo de arcilla utilizando las yemas de los dedos, apretando la pasta entre el pulgar y los dedos de una mano y rotando la “base” del bolo con la otra, o utilizando los dedos de ambas manos. En Vicús, esta técnica presenta tres variantes: el *estirado digital simple*, que se asocia a vasijas abiertas pequeñas, como cuencos, platos hondos y ollitas sin cuello; el *estirado digital usado como técnica primaria o base*, combinado con el anillado como técnica secundaria, usada para cerrar el cuerpo o “levantarlo” hasta la base del gollete, técnica que se asocia a la manufactura de cuerpos globulares, semiglobulares y botelliformes en general (Figs. 12 y 14 cuerpo izq.); y el *estirado digital complementario*, consistente en construir el cuerpo mediante el acoplamiento de dos partes previamente hechas por estirado digital. Esta técnica se asocia a cuerpos lenticulares (Fig. 23), aunque éstos también pueden



13. Botella silbadora. Vicús Temprano.
Personaje 1 tocando el tambor.
Museo Nacional de Arqueología,
Antropología e Historia del Perú, Lima.

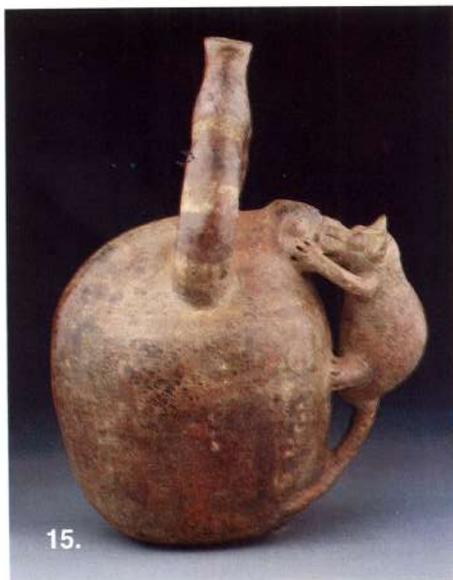
conseguirse mediante otras técnicas de manufactura, como el estirado digital primario-anillado secundario (en el caso Vicús), y el moldeado (en el caso Moche).

El *estirado manual* se realiza de la siguiente manera: se introduce el puño en el bolo de arcilla para hacer una depresión central y luego se levantan las paredes utilizando ambas manos, con todo el largo de los dedos y parte de la palma, presionando la arcilla entre ellas y estirando hacia arriba. En Vicús esta técnica se asocia principalmente a cuerpos cilíndricos (Figs. 22 y 209).

El *anillado* consiste en la superposición de rollos de arcilla para formar y levantar el cuerpo de la vasija; esto puede ser realizado en forma de espiral, desde el fondo, o bien superponiendo los rollos sobre una base previamente hecha. Esta técnica se usa en Vicús para la manufactura de cuerpos globulares, semiglobulares, cilíndricos, y principalmente elipsoides y ovoides, ya que estas dos últimas formas no aparecen asociadas a ninguna otra técnica.



14. Botella silbadora.
Vicús Temprano.
Mono-felino cadavérico.
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima.



15. Botella asa estribo. Vicús Medio A.
Ciempiés atacando a un roedor.
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima.

El *emplacado* es la unión de tabletas o “placas” de arcilla con el fin de formar el cuerpo de la vasija, dando lugar, en el caso Vicús, a cuerpos de tendencia cúbica y paralelepípeda rectangular (Figs. 201, cuerpo delantero, 205, 273 y 276).

El *modelado* es definido como técnica de manufactura de un cuerpo escultórico cuando no se ha usado ninguna otra técnica en la construcción del “núcleo” de éste. En caso contrario, se la define simplemente como técnica de decoración.

Estas técnicas de manufactura se asocian indistintamente a todos los alfares Vicús, al igual que técnicas de acabado, que son el engobado, el alisado y el bruñido.

El *engobado* consiste en la aplicación de una capa de arcilla fina, refinada mediante un proceso de reposo en agua que puede repetirse varias veces. Los colores de engobe asociados al estilo Vicús son el rojo, rojo naranja y marrón rojizo (claro y oscuro), y el crema. El engobe crema aparece en las fases tardías como una influencia estilística Moche y asociado al alfar 7. Existen casos de *engobado parcial*, crema sobre rojo, dividiendo la vasija en dos o más sectores de color, en el eje horizontal (Fig. 192). El engobado parcial puede considerarse más bien una técnica de decoración, ya que está vinculado al diseño. Este rasgo técnico se relaciona al alfar 1.

El *alisado* y el *bruñido* se definen de acuerdo al estado de la superficie: con el alisado la superficie presenta un aspecto regular y uniforme, pero sin brillo. Con el bruñido, la superficie presenta una superficie lustrosa, pero con huellas del instrumento empleado, generalmente un tiesto modificado o un pulidor de piedra. Se nota además la dirección del frotado. El lustre de la pieza no es uniforme, siempre quedan líneas o zonas en las que la superficie permanece opaca.

Las *técnicas de decoración* asociadas a la tradición alfarera Vicús son el negativo, la pintura post-cocción, el modelado, el aplicado, el modelado-aplicado, la decoración incisa sobre pasta fresca, y el recortado.

El *negativo* se asocia a todos los alfares Vicús, exceptuando el 4. En dicho alfar sólo aparecen piezas de engobe rojo intenso, varias con pintura crema post-cocción. El negativo se obtiene cubriendo la superficie a decorar de la vasija, ya cocida, con trocitos de pasta fresca formando diversos diseños; luego se somete la pieza a una segunda cocción, mucho más breve, en atmósfera reductora. Finalmente se retiran las partes cubiertas, obteniéndose el efecto deseado.

La *pintura post-cocción* es el trazado de diseños utilizando una solución de arcilla fina diluida, de colores blanco o crema. Los diseños en la mayoría de los casos muestran el mismo repertorio de motivos que los del negativo (ver cuadro N° 1). Esta técnica se asocia a todos los alfares.

El *aplicado* consiste en colocar sobre la superficie de la vasija trocitos de arcilla de formas simples: tiras, pequeños círculos, etc. Cuando el alfarero modela previamente el pedazo a aplicar, la técnica recibe el nombre de *modelado-aplicado*. Estas técnicas, al igual que la *incisión sobre pasta fresca* y el *recortado* (calado) utilizadas para la obtención de detalles figurativos, se asocian a toda la tradición alfarera Vicús en general. La excepción sería el recortado, utilizado para trazar diseños geométricos. Esta variante decorativa,

asociada sólo a los “pedestales” (Fig. 204) se relaciona exclusivamente a los alfares 1, 3 y 4.

La *atmósfera de cocción* puede ser completamente oxidante, o bien reductora en el calentamiento y oxidante durante el enfriamiento. En ambos casos, la intención del alfarero es lograr una superficie externa de tonalidad rojiza. La atmósfera reductora-oxidante es general a todos los alfares, pero la exclusivamente oxidante lo es a los alfares 1, 3, 4, 5, 6 y 7.

Todo este cuerpo de técnicas definen la tradición alfarera Vicús. El estilo (entendido como la expresión material o visible de una cultura) incluye por supuesto los rasgos tecnológicos, así como los formales y los iconográficos. Las tradiciones tecnológicas, una vez captadas, adquieren “nombre” o definición de acuerdo a los rasgos estilísticos que predominen en todo el conjunto de artefactos. En nuestro caso, el estilo Vicús se asociaba al 97% del material perteneciente a esa tradición alfarera. Las “imitaciones” de piezas Moche o Virú eran una minoría.

El conjunto de objetos pertenecientes a un estilo puede ordenarse tratando de captar un “*continuum* de variabilidad”, que exprese las variaciones sufridas por dicho estilo en el tiempo. Para tal fin se procede a descomponer descriptivamente cada pieza analizada en un conjunto de rasgos tecnológicos, formales e iconográficos, para luego ordenar los objetos en una serie continua de acuerdo a sus similitudes; los artefactos con el mayor número de rasgos en común se encontrarán en esta serie siempre uno al lado del otro.

La secuencia relativa que proponemos tiene como base una secuencia seriada de cerámica funeraria, tanto de contextos funerarios como de materiales sin contexto. Las tres primeras colecciones seriadas (Museo Bruning, Museo Municipal de Piura y Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú) debidamente cruzadas, dieron como resultado la secuencia seriada base que se ha visto enriquecida con material de otras colecciones, siendo las más representativas en número la colección del Banco Central de Reserva y la del Museo Larco. Hemos llegado a analizar una muestra de más de 2500 piezas. Esta secuencia, además, se complementa con los resultados del análisis de la fragmentería cerámica proveniente de las excavaciones de Krzysztof Makowski en Pampa Juárez, sitio donde se conservan talleres Vicús, así como de la prospección en Loma Negra (Caps. III y VI).

Cuando utilizamos el método de seriación para construir una cronología relativa de artefactos o contextos partimos necesariamente del axioma siguiente: a mayor similitud entre una pareja de *items*, mayor probabilidad de la contemporaneidad entre ambos. Tanto Eléspuru como Amaro, utilizaron el algoritmo de seriación por escalamiento propuesto por W. Fernández de La Vega, para seriar respectivamente, los contextos funerarios excavados por Carlos Guzmán y José Casafranca en 1964 y Hans D. Disselhoff en 1966, y la colección del Museo Bruning.

Como resultado obtuvimos tres fases estilísticas divididas en cinco segmentos de secuencia, respectivamente: Vicús Temprano, Vicús Medio A, Vicús Medio B, Vicús Tardío A y Vicús Tardío B.



16. Pedestal. Vicús Temprano. Cabeza del *Personaje 1* en proceso de felinización. Vista lateral. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima

Vicús Temprano

Las formas características para las vasijas de esta fase son las siguientes: botellas de dos cuerpos unidos por asa puente y tubo comunicante con las siguientes particularidades formales: el asa puente es recta o suavemente curva; y los golletes cortos, rectos o ligeramente divergente-cóncavos. Los cuerpos botelliformes van unidos a otros que sirven como una especie de “pedestal” a la figura acoplada. Estos pedestales pueden presentar tendencia cúbica o ser similares a la parte inferior del otro cuerpo, el botelliforme. (Figs. 12-13).

Una segunda variante presenta dos cuerpos semiglobulares unidos por asa puente recta.

Las botellas de gollete compuesto y asa puente se derivarían formalmente de las botellas asa puente de dos cuerpos, ya que el gollete compuesto, especialmente el que aparece en esta fase, evocaría la forma de una pequeña botella (Fig. 196). Las asas, que unen la parte media o la base del gollete con el protoma acoplado, son rectas o ligeramente curvas. Los cuerpos son de tendencia paralelepípeda rectangular (Fig. 273); anulares (Fig. 202) elipsoides (Fig. 30 arriba). Esta última forma de cuerpo continúa en vigencia durante la fase Vicús Medio. Podemos tener las mismas formas de cuerpo asociadas a gollete recto (Fig. 276).

Una categoría formal muy próxima a las botellas de asa puente es una botella en la que el asa une la parte media del gollete con el cuerpo de la vasija, a la que denominamos botella de asa semicircular gollete-cuerpo. En Vicús Temprano estas botellas presentan un gollete vertical al eje de la vasija, en algunos casos con labio biselado (Fig. 203).

17. Tubo colgante de cerámica. Vicús Temprano o Medio. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Dos categorías formales enigmáticas aparecen asociadas a esta fase. A la primera la hemos denominado tentativamente “pedestal”. Se trata de cuerpos abiertos en la parte inferior, de paredes verticales o convergentes y planta circular. En la parte superior aparecen cerrados por una superficie circular de concavidad variable, que puede actuar figurativamente como tocado o corona de la cabeza representada (Figs. 11 y 204). La segunda es una especie de tubo de corte circular o cuadrangular, abierto en un extremo, y con agujeros cercanos al borde, que servían para colgar el objeto. Desconocemos su función, pudo haber sido un contenedor, o quizás un instrumento de percusión (Fig. 17).

Tenemos seis alfares en esta fase, los denominados 1, 2, 3, 4, 5 y 6. De éstos, sólo 1, 2, 3 son característicos de Vicús Temprano y Medio. Los demás están presentes en toda la secuencia (Anexo 10).



Cuadro N° 1

DISTRIBUCION SERIADA DE DISEÑOS GEOMETRICOS

N = negativo
PP = pintura postcocción

	Vicús Temprano	Vicús Medio		Vicús Tardío	
		A	B	A	B
1. Triángulos rectángulos concéntricos opuestos por la hipotenusa (N) con el contorno externo resaltado por PP.	X				
2. Sucesión de cuadrados con "muesca" (N) resaltados por PP.	X				
3. Sucesión de "estrellas" de seis puntas (N)	X				
4. Líneas serpenteantes con apéndice (N)	X				
5. Sucesión de trapecios (N)	X				
6. Sucesión de triángulos concéntricos intercalados con cruces (N)	X				
7. Círculos concéntricos (N)	X	X	X		
8. Aros alargados entre dos líneas horizontales (N)	X	X	X		
9. Línea horizontal con volutas pendientes (N)	X	X	X		
10. Escalonado con voluta (N)	X	X	X		
11. Triángulos rectángulos opuestos por hipotenusa zigzagueante (N) resaltados por PP.	X	X	X		
12. Signo dentado con voluta (N)	X	X	X		
13. Triángulos rectángulos opuestos por el cateto (N)	X	X	X		
14. Línea horizontal superpuesta a fila de círculos (PP)	X	X	X		
15. Círculo cuatripartito con lunares internos (N)		X			
16. Círculo cuatripartito con ángulos superpuestos internos (N)		X			
17. Rectángulos de esquinas redondeadas con lunares internos (N)		X			
18. Sucesión de "signos dentados" (N)		X			
19. Sucesión continua de triángulos (N, PP)		X	X		
20. Banda horizontal con ángulos superpuestos alternos al interior (N)		X	X		
21. Bandas radiales (sobre casquete fállico) (N, PP)		X	X		
22. Línea con "flecós" (N)	X	X	X	X	
23. Sucesión de ángulos (N)	X	X	X	X	
24. Línea serpenteante (N)	X	X	X	X	
25. Meandros (N)	X	X	X	X	
26. Línea horizontal con semicírculos pendientes continuos (N)	X	X	X	X	
27. Doble voluta (N)	X	X	X	X	
28. Lunares alargados (N, PP)	X	X	X	X	
29. Aros (N)	X	X	X	X	
30. Líneas horizontales (N, PP)	X	X	X	X	X
31. Líneas verticales (sobre el asa) (N, PP)	X	X	X	X	X

	Vicús Temprano	Vicús Medio		Vicús Tardío	
		A	B	A	B
32. Líneas verticales agrupadas (sobre el asa) (N, PP)	X	X	X	X	X
33. Lunares entre líneas horizontales (N)	X	X	X	X	X
34. Líneas ondulantes (N, PP)	X	X	X	X	X
35. Lunares (N)	X	X	X	X	X
36. Círculos concéntricos rodeados de círculo radiante (N)		X	X	X	
37. Línea ondulante con lunares alternos (N)	X	X	X		
38. Línea horizontal con semicírculos pendientes continuos (PP)		X	X	X	
39. Triángulo rectángulo con círculos concéntricos al interior, opuesto por el cateto a escalonado con círculos concéntricos (N)			X		
40. Cuadrados concéntricos (N)			X		
41. Triángulos rectángulos concéntricos opuestos por el cateto (N)			X		
42. Trapecio con escalonado interno, con lunares al interior del escalonado (N)			X		
43. Banda horizontal con muescas inferiores y alternas (N)			X		
44. Banda horizontal con escalonados superpuestos internos(N)			X		
45. Banda horizontal con triángulos alternos al interior, con lunares internos a los triángulos (N)			X		
46. Sucesión continua de triángulos, con lunares al interior (N)			X		
47. Línea con "flecós" (PP)		X	X	X	X
48. Cruces concéntricas al interior de círculos concéntricos (N)		X	X	X	X
49. Sucesión de pequeñas líneas verticales ligeramente curvas (N)				X	
50. Línea ondulante con cuadrados internos (N)				X	
51. Círculo con apéndices radiantes cortos (N)				X	
52. Sucesión de cruces entre dos líneas horizontales y líneas con flecos (PP)				X	
53. Volutas dobles entre dos líneas horizontales (PP)				X	
54. Reticulado (PP)				X	
55. Cuadrados concéntricos entre líneas verticales agrupadas (PP)				X	
56. Líneas diagonales (PP)				X	X
57. Línea ondulante entre líneas horizontales (PP)				X	X
58. Triángulos rectángulos concéntricos frente a triángulo con hipotenusa ondulante (PP)					X

En Vicús Temprano tenemos como técnicas de manufactura de cuerpo el anillado, el estirado digital primario combinado con el anillado como técnica secundaria, y el emplacado. De éstas, sólo el emplacado tiene tendencia cronológica: se ubica en las fases Vicús Temprano y Medio, mientras que el resto se asocia a toda la secuencia. En esta fase tenemos todas las técnicas de decoración, las que se mantienen hasta el final de la secuencia. Sólo el recortado asociado a diseños geométricos y los engobes parciales son rasgos típicos para esta fase. La distribución por fase de diseños geométricos en las técnicas de decoración negativa y pintura post-cocción podemos apreciarla en el cuadro N° 1.

Vicús Medio

Esta fase se caracteriza en líneas generales por un nuevo paquete de componentes estilísticos: cuerpos lenticulares; picos_s verticales y cónicos; un arqueamiento creciente del asa puente; una mayor incidencia de los cuerpos escultóricos en botellas de asa puente, con figuras de mayor naturalismo; y finalmente un aumento del repertorio iconográfico, definido a través de un grupo de personajes de ojos almendrados.

Vicús Medio A

Tenemos el siguiente repertorio formal:

La botella de dos cuerpos y asa puente ligeramente más arqueada, aunque en algunos casos se puede mantener el asa recta asociada a los nuevos rasgos. Los cuerpos son bastante más altos, los “hombros” del cuerpo botelliforme se desplazan hacia arriba, los golletes se afinan, transformándose en “picos” rectos o cónicos (Figs. 18-20). Tenemos además dos nuevas formas de cuerpo: el lenticular-vertical y el cilíndrico, que caracterizan a toda la fase Vicús Medio (Figs. 19, 20 y 22)

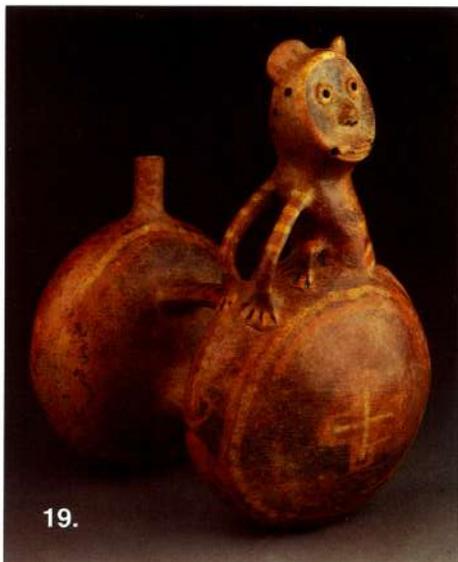
Las botellas de asa puente de cuerpo escultórico presentan figuras de un mayor naturalismo que representan a personajes humanos y animales con una nueva categoría de ojos: almendrados (Figs. 56-59, 172c, 244, 245). Esta nueva clase de ojos se suma a la ya existente de ojos grano de café. En las botellas de cuerpo escultórico el gollete recto o cónico puede ser reemplazado por un gollete curvo (Fig. 210). Algunas exhiben pedestales de paredes divergente-rectas o divergente-convexas (Figs. 210 y 433 arriba izq.). Los labios de los golletes presentan en casos raros un reborde biselado (Fig. 211). Interpretamos la introducción de estos rasgos y tendencias formales como el impacto de la presencia Mochica en Vicús. Los paralelos formales se hallan en piezas Moche I procedentes de los cementerios Vicús .

Algunas botellas de asa puente presentan un gollete corto cónico que caracteriza toda la fase Vicús Medio (Figs. 209, 220). Estos golletes pueden cruzarse con los de la serie temprana de botellitas de gollete central y asas auriculares, Moche (Figs. 86, 372 der). Por otro lado, tenemos botellas de asa puente pico-protoma (Figs. 212-214), a veces con corte transversal de asa circular; esta sería una influencia formal de la tradición Virú, presente también en el Alto Piura (Figs. 140, 141, 448b).

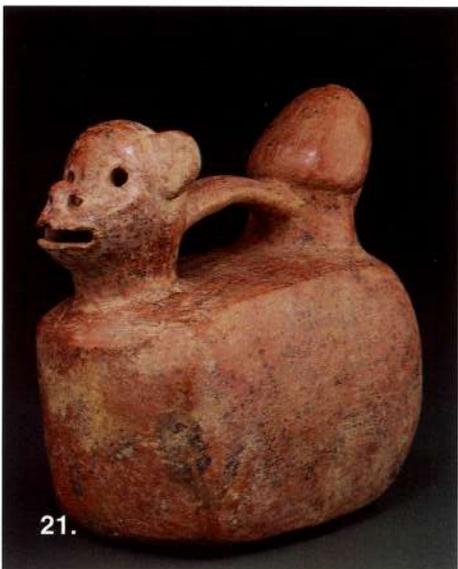
18. Botella silbadora. Vicús Medio A.
Personaje 1 con manos convertidas
en patas de ave.
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera,
Lima.



18.



19.



21.



20.

-
19. Botella silbadora. Vicús Medio A.
 Mono - felino.
 Museo Nacional de Arqueología, Antropología
 e Historia del Perú, Lima.
20. Botella silbadora. Vicús Medio A,
Personaje 1 tocando la antara.
 Museo Nacional de Arqueología, Antropología
 e Historia del Perú, Lima.
21. Botella silbadora con protoma de mono
 cadavérico y gollete fálico.
 Vicús Temprano.
 Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera,
 Lima.
-

Las botellas de asa estribo ingresan en esta fase al repertorio formal, tienen cuerpos cilíndricos, cúbicos o escultóricos. Los golletes pueden ser figurativos, compuestos o cónicos cortos. En este último caso muestran un labio biselado, grueso (Figs. 194 izq., 215, 216, 172a y 415 der.).

En las botellas de asa semicircular gollete-cuerpo, el gollete abandona la posición vertical y adopta una posición oblicua. Los cuerpos son escultóricos (Fig. 24) o globulares de base plana (Fig. 217), fabricados con la técnica del anillado, imitando a aquellos resultantes del moldeado Mochica (Fig. 369). En uno de los contextos excavados por Guzmán y Casafranca vemos una botella de este tipo asociada a una botella de asa estribo Moche I.

Aparecen en esta fase dos nuevos alfares, numerados 7 y 8 que se mantienen hasta el final de la secuencia. Los alfares 6 y 8 se asocian exclusivamente al estilo Vicús, mientras que el 7 produce además imitaciones de piezas de estilo Moche. Aparece también en esta fase una nueva técnica de manufactura de cuerpo: el estirado manual, combinada con anillado como técnica secundaria.



22. Botella asa puente. Vicús Medio A.
Personaje 1 prisionero, con rasgos
faciales de lechuza.
Museo Bruning, Lambayeque.

Los diseños en negativo en algunos casos presentan un trazo más fino, sentimos en esto un impacto del estilo Virú sobre el estilo local. Entre éstos tenemos la doble voluta en línea fina y, del mismo modo, la línea horizontal con volutas pendientes (Fig. 299).

Vicús Medio B

Las botellas de dos cuerpos y asa puente se diferencian de las de la subfase precedente sólo en la total desaparición de la tendencia recta en el asa; todas son arqueadas (Fig. 25).

Las botellas de asa puente y gollete compuesto presentan cuerpos lenticulares de altura variable (Fig. 23), fabricados con la técnica de estirado digital complementario, que aparece en esta subfase, o de estirado digital primario combinado con el anillado para el cerrado. El cuerpo lenticular sería también un rasgo que proviene del Moche Temprano III.

Se añade un cambio a las botellas de asa puente gollete simple: el asa parte del *labio* del gollete, corto y cónico y aparecen botellas de asa estribo que recordarían las formas de un Moche III inicial, con golletes cóncavos (Fig. 224).

Tenemos a partir de esta subfase dos nuevas variantes formales: la botella de asa semicircular separada del gollete (Fig. 221) y la botella de asa canasta. Ambas son derivaciones formales de las botellas de asa semi-circular gollete-cuerpo. En las botellas y cántaros de asa canasta, con cuerpos de tendencia escultórica, los golletes son cortos, cóncavos, o simplemente no existen: el asa aparece acoplada sobre un ligero reborde (Figs. 222 y 223). Las botellas de asa semicircular en general se asocian a cuerpos lenticulares, escultóricos o cilíndricos.

La pintura roja sobre engobe crema, rasgo típico del estilo Moche, se asocia a partir de esta subfase a piezas de estilo Vicús (Fig. 193), aunque la incidencia de estas piezas es más bien rara.

En los contextos excavados por Guzmán y Casafranca encontramos en varios casos la asociación de piezas Vicús de esta subfase, con botellas Moche II, y/o con piezas de estilo Virú (Figs. 418, 419 y 422).

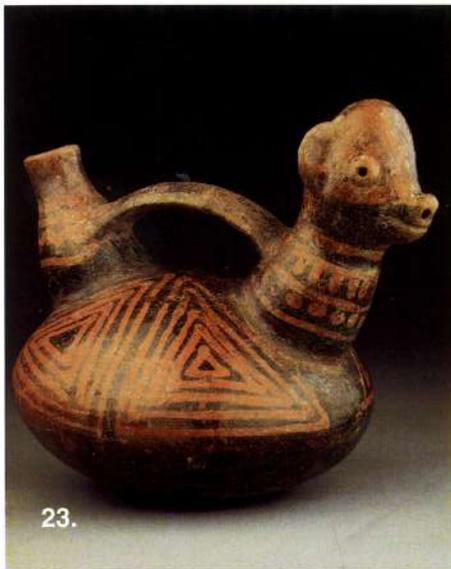
Vicús Tardío

En esta fase notamos un debilitamiento general del estilo. No obstante, continúan produciéndose piezas de gran calidad, que además sirven de perfectos exponentes de la imaginación desbordante del artista alfarero Vicús.

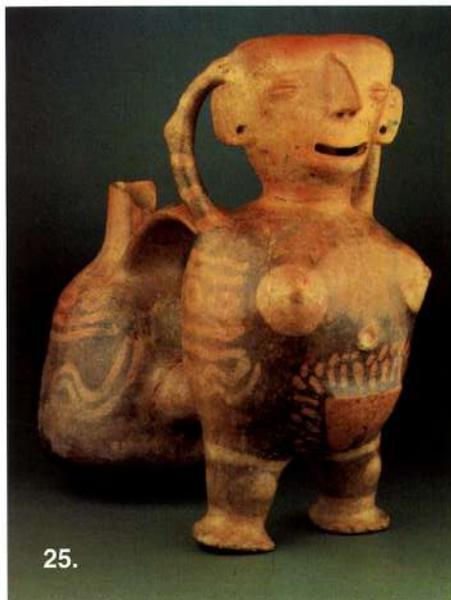
Vicús Tardío A

Las botellas de dos cuerpos y asa puente tienen en esta subfase cuerpos globulares o elipsoide-verticales. El asa puente es prácticamente un asa semicircular, sumamente arqueada. Aparecen ollas y tazas de dos cuerpos, unidas por tubos comunicantes y asa semicircular (Fig. 226)

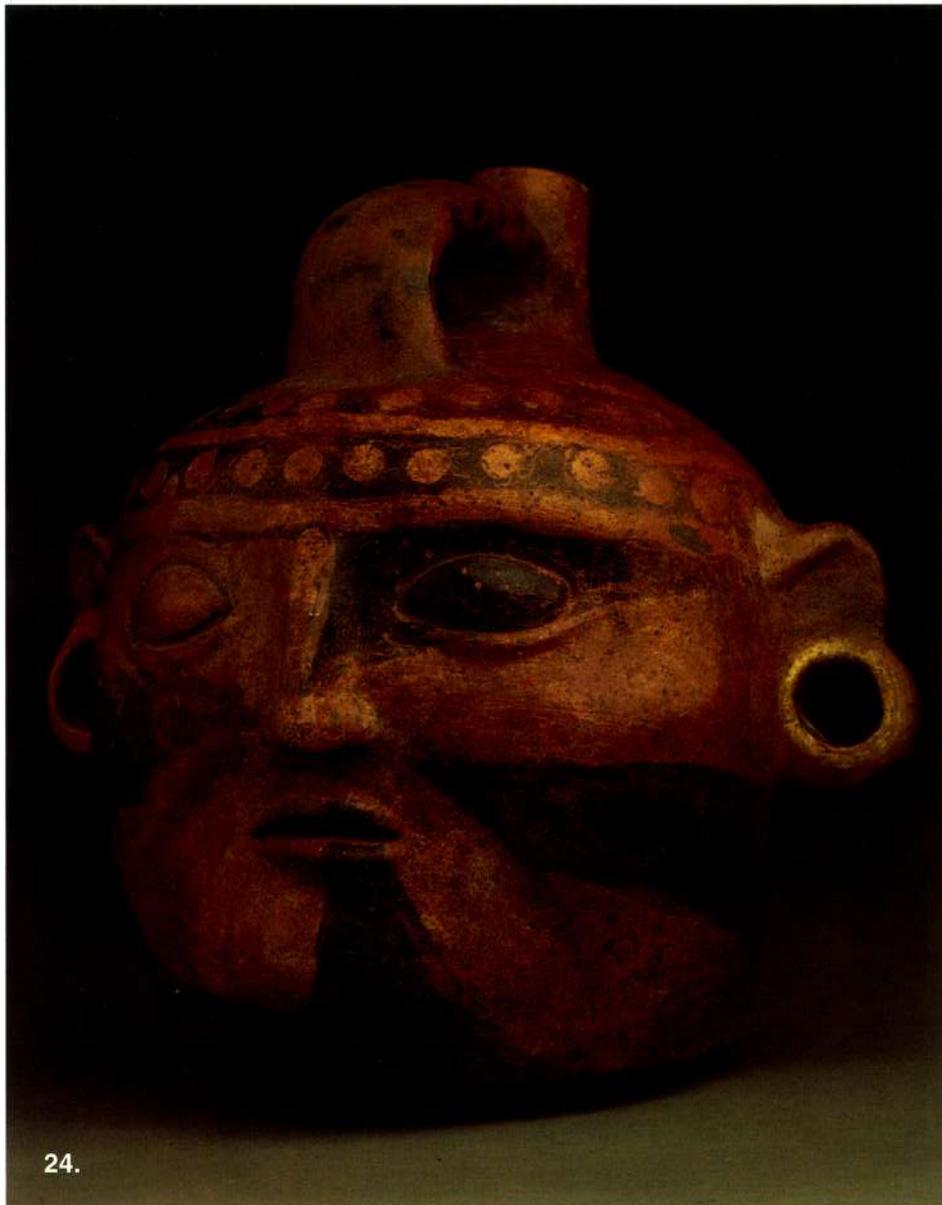
Las botellas de asa puente labio-protoma presentan golletes de paredes cóncavas, o golletes de paredes rectas o cónicas con labios engrosados (Figs. 227-229).



23.



25.



24.

23. Botella asa puente. Vicús Medio B. Mono. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

24. Botella asa semicircular. Vicús Medio A. Cabeza del *Personaje 3*. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

25. Botella silbadora. Vicús Medio B. *Personaje 2* en estado de gestación. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

Las botellas de asa estribo, con asa de forma variable, exhiben en su totalidad un gollete cóncavo (correlación estilística con Moche III) (Figs. 194 der. 195 y 231). Las botellas y cántaros de asa canasta presentan un gollete corto cóncavo o uno corto recto con labio engrosado. La decoración plástica, en caso de aparecer, cubre la vasija hasta sobrepasar ligeramente el diámetro máximo. Las botellas de asa semicircular se mantienen hasta esta subfase.

Entre los contextos excavados por Guzmán y Casafranca tenemos, también para esta subfase, un caso en el que piezas de los alfares Vicús se asocian a botellitas de asas auriculares Moche III, de los alfares Moche y Virú, a una botella asa estribo Moche (lamentablemente el asa no se conserva) y a un canchero de alfar Virú (Figs. 424, 425); y otro, en el que una botella de alfar Vicús se asocia a una de alfar Moche y estilo Vicús-Virú (definiendo este término como una hibridación de componentes estilísticos de ambos estilos, Fig. 426).



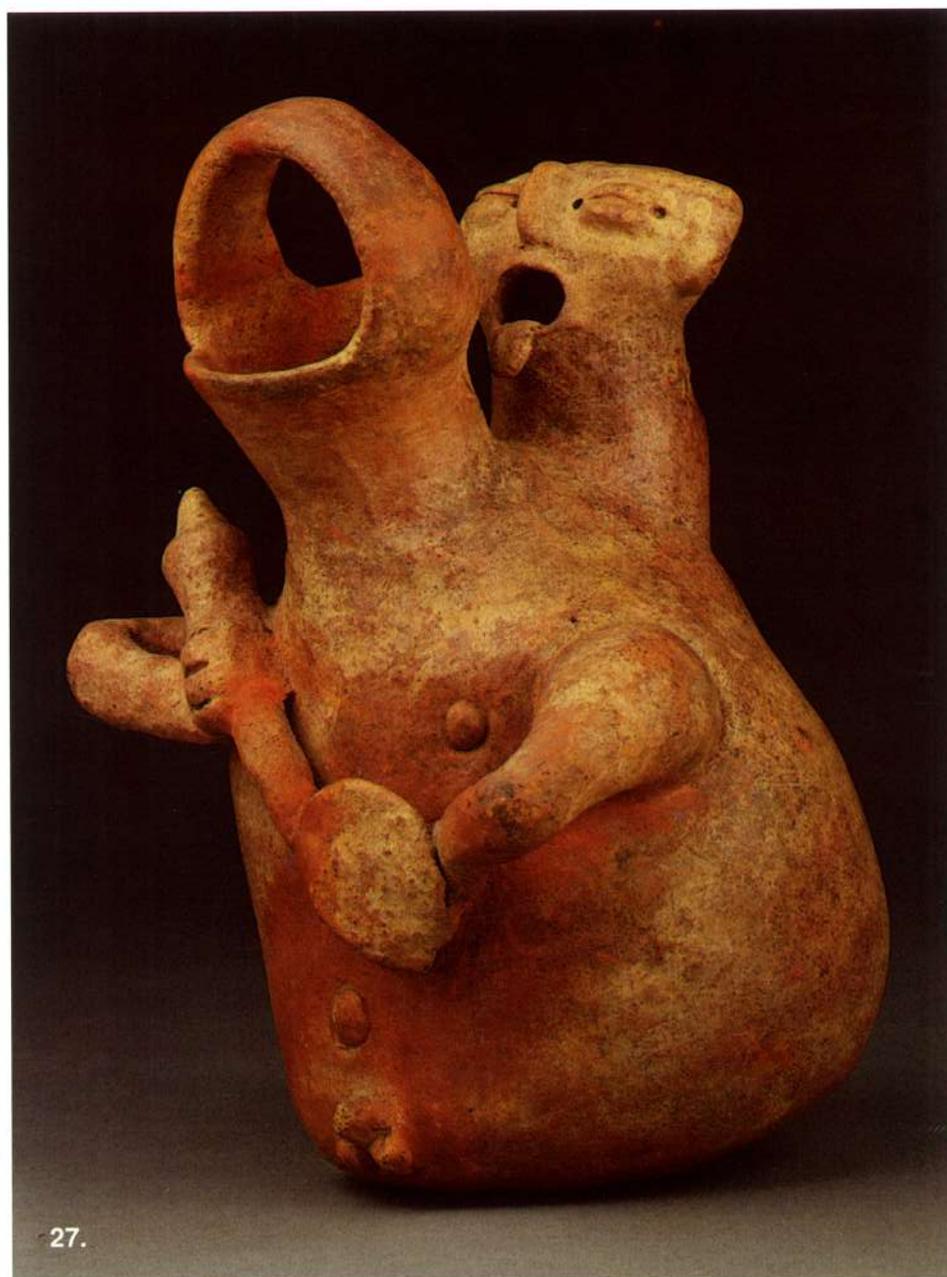
26.

Vicús Tardío B

En esta subfase ya no encontramos botellas de doble cuerpo y asa puente. Desaparecen también los picos. Las botellas de asa canasta tienen ahora tres variantes formales: cuello de base ancha (Fig. 274), gollete alto (Figs. 26, 27, 235 - 238), reborde ancho y divergente aplicado directamente sobre el cuerpo (Figs. 429 y 430 der.), en este caso la decoración, de estar presente, se desplaza hacia el tercio superior del cuerpo de la vasija, por encima del diámetro máximo.

Los cuerpos pueden ser simples, o compuestos (Fig. 28). Algunas botellas muestran apéndices globulares en el cuerpo que funcionan como bases trípodes o tetrapodes (Fig. 29, 234).

Las botellas de asa puente labio-protoma presentan en todos los casos un labio divergente (Figs. 198 extremo der.; 430 y 432 izq.)

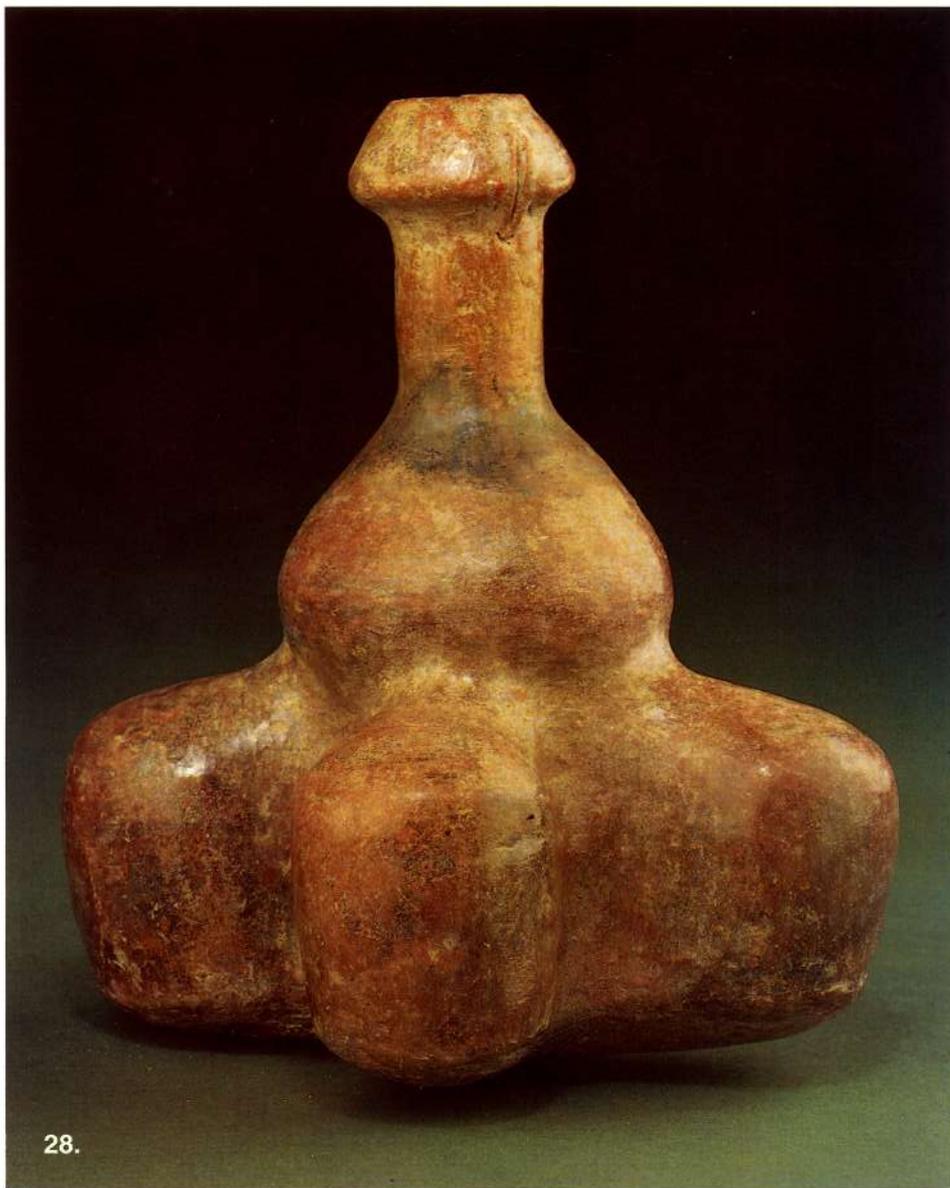


26. Botella asa canasta. Vicús Tardío B.
Museo Nacional de Arqueología,
Antropología e Historia del Perú, Lima.

27. Botella asa canasta. Vicús Tardío B.
Personaje 2 con cuerpo botelliforme.
Museo Nacional de Arqueología,
Antropología e Historia del Perú, Lima.

Tenemos una serie de cántaros de cuello compuesto y/o figurativo que imitan formas similares de la tradición alfarera Moche. La decoración también se imita: pintura lila, roja y marrón rojizo sobre engobe crema. (Fig. 441). A esta fase también se asocian frecuentemente las botellas Vicús con engobe crema total (Figs. 234, 442 abajo izq.). Los engobes parciales, crema sobre rojo, con y sin decoración negativa encima caracterizan más bien a las dos primeras fases, y se asocian tanto a piezas Vicús como a piezas Moche (Figs. 192, 372 arriba der.).

Nuestra secuencia estilística se correlaciona con la secuencia propuesta por Peter Kaulicke, de la siguiente manera: las fases Vicús Temprano y Vicús Medio A se correlacionan con las fases Vicús Tamarindo A y Vicús Tamarindo B, correspondientes a las capas más tempranas de un sondeo en el Espolón (Vi-11A), a las capas que marcan el inicio de la ocupación en Vi-12, a las capas más profundas del sector Occidental de Vi-10 y en general a la ocupación Vicús de



28. Botella itifálica. Vicús-Tardío B.
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera,
Lima.

29. Botella asa canasta. Vicús Tardío B.
Cabezas de lechuza.
Colección Textil Piura, Piura.

“Loma Valverde”, el único ejemplo conocido de arquitectura monumental Vicús. Vicús Tamarindo A se asociaría, de acuerdo a fechados del Carbono 14, a los dos primeros siglos de nuestra era. La fases Vicús Medio B y Vicús Tardío A y B se correlacionan a las subfases Vicús Tamarindo C1 y C2 de Kaulicke, respectivamente (Cap. III). Nosotros coincidimos con Kaulicke en situar la presencia de los Vicús en una fase anterior a la llegada del pueblo productor de la cerámica de los estilos Moche y Virú. No coincidimos, sin embargo, en asumir una corta duración para las fases asociadas a este material foráneo, ya que tanto en los contextos funerarios como en la fragmentería publicada por dicho autor, captamos rasgos estilísticos adscribibles claramente a las fases Moche II, III y IV₁₀. En el material de colecciones encontramos además abundantes piezas de las fases Moche I y V provenientes de los cementerios de Vicús, (Figs. 66-74, 363-365, 386a, 386b izq. centro). Utilizando los fechados del Carbono 14 del sitio de “Pampa Juárez” (Vi-14) (Cap. III) así como los fechados publicados por Disselhoff₁₁ pertenecientes a contextos de las fase Vicús Medio y Tardío, dichas fases se situarían entre los siglos III y VII de nuestra era.



Guerreros y animales

Al iniciar el estudio de la iconografía Vicús enfrentamos el siguiente problema: ésta no era una iconografía de escenas complejas, como la griega o la mochica en donde encontramos aspectos más o menos desarrollados de narraciones míticas o eventos rituales, con interacción entre una serie de personajes, sacerdotes u oficiantes. Por otra parte, en Vicús existe el problema adicional de que no todas las figuras son a primera vista definibles, ya que tenemos un amplísimo repertorio de hibridaciones que combinan elementos de aves, mamíferos, reptiles y plantas. Los personajes antropomorfos, e inclusive los falos, pueden hibridarse con uno o más animales o plantas, produciendo las combinaciones más caprichosas que uno se pueda imaginar.

Un primer paso importante fue captar con precisión cuáles eran los rasgos iconográficos que definían a cada animal en particular. Gracias a esto, recibimos una agradable sorpresa que constituyó la base de nuestro análisis: teníamos un grupo de personajes humanos, aparentemente “guerreros” o señores, con una serie de características faciales en común, en que se hibridaban numerosos animales y aves y que realizaban un repertorio más o menos amplio de acciones, contrapuesto a otro grupo de guerreros o señores, con otras características faciales en común, que se hibridaban a un reducido número de animales y aves y que realizaban un repertorio muy restringido de acciones. Más aún, las cabezas de este segundo grupo de señores eran frecuentemente representadas de

manera aislada, algunas veces con evidentes rasgos cadavéricos. El rasgo que separaba a un grupo de otro era el tipo de ojos: el primer grupo tenía ojos grano de café, mientras que el segundo tenía ojos almendrados.

El siguiente paso partió de la pregunta: ¿Representa cada grupo a un solo personaje o categoría de personajes o representa a varios? Tanto los personajes de ojos grano de café como los de ojos almendrados tenían una variedad de tocados, pinturas faciales y corporales, pero podía tratarse de variantes actualizadas en distintos momentos rituales. La cuestión quedó zanjada al analizar detenidamente el repertorio de acciones en las que intervenía una pareja de personajes de ojos grano de café:

- Unión contra natura entre dos personajes de ojos grano de café, de sexo masculino, en la que el sujeto pasivo es el de cabeza bilobulada (Fig. 311).
- Relación sexual oral entre los dos personajes, el de cabeza bilobulada nuevamente es el sujeto pasivo (Fig. 314).
- Unión “natural” en la que el personaje de cabeza bilobulada, es hermafrodita₁₂, y asume la función pasiva.
- Escena en la que el personaje de ojos grano de café de cabeza “normal”, aparece de pie, portando una “figurina” bilobulada, sobre el vientre de una “mujer” de ojos grano de café y cabeza bilobulada₁₃.

A partir de estos casos percibimos que el grupo de personajes de ojos grano de café se divide claramente en dos categorías, a los que llamaremos Personaje 1 (ojos grano de café y cabeza “normal”) y Personaje 2 (ojos grano de café y cabeza bilobulada).

Por otra parte, encontramos la misma bipartición en el grupo de los personajes de ojos almendrados: unos, *no* bilobulados, son siempre masculinos y en ocasiones aparecen con un casquete fálico; mientras que los otros, los bilobulados, pueden ser masculinos o femeninos, o combinar ambos aspectos, en ocasiones aparecen con casquete vulvar o corona de vulvas (Figs. 56-59).

A esta nueva pareja la denominaremos Personaje 3 (ojos almendrados y cabeza no-bilobulada) y Personaje 4 (ojos almendrados y cabeza bilobulada).

¿Quiénes son los personajes de ojos grano de café y quiénes los de ojos almendrados? Recordemos que los ojos almendrados constituye una característica que ingresa al estilo Vicús con el conjunto de rasgos “sureños” en la fase Vicús Medio, y que el ojo almendrado es la manera que tiene el artista alfarero Mochica de representar los ojos de personajes humanos e incluso de animales.

Esto nos induce a pensar que los Vicús utilizaron también el ojo almendrado para representar a este grupo “foráneo” y que, por otro lado, se representaron a sí mismos con ojos grano de café. Esta idea se vería reforzada por el hecho que los personajes de ojos grano de café se hibridan con todo el repertorio de la fauna icónica Vicús exceptuando al camélido y la iguana: monos, roedores, serpientes, cérvidos, patos, loros, lechuzas, un ave no identificada y felinos; mientras que los personajes de ojos almendrados sólo pueden hibridarse con felinos y con lechuzas.

30. Botellas silbadoras.
Cérvidos.
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima.



30.

De acuerdo a esto obtendríamos el siguiente esquema de cuatripartición:

	Masculino	Femenino/ Masculino
MUNDO		
LOCAL	Personaje 1	Personaje 2
MUNDO		
"FORANEO"	Personaje 3	Personaje 4

Antes de describir la "personalidad" o identidad iconográfica de cada uno de estos segmentos, es imprescindible definir todas las figuras de animales para poder descifrar los distintos componentes de hibridación de las figuras antropomorfas.

Cérvidos

Son objeto de representación tanto los machos adultos como los machos jóvenes, las hembras y los cervatillos. Los rasgos principales son: astas grandes o pequeños cuernos, orejas grandes y alargadas, ojos grano de café (Fig. 30).

En varios casos pueden aparecer con lunares alargados en todo el cuerpo y este rasgo no se circunscribe a los cervatillos. En algunos casos los cérvidos pueden aparecer con ojos almendrados y presentar cabeza cadavérica.

Roedores

Creemos que el roedor más frecuentemente representado en la iconografía Vicús es la muca o zarigüeya (*Didelphis marsupialis*), por el hocico alargado y la larga cola. Se caracteriza además por tener ojos grano de café u ojos botón perforado, y en algunos casos, por la sonrisa (Fig. 288). Este roedor interactúa con la serpiente y el ciempiés, por los cuales es devorado (Fig.15). El cuy (*cavia cobaya*) también forma parte del repertorio iconográfico. Aparece con cabeza redonda, ojos grano de café, y a menudo cuerpo itifálico (Figs. 259, 287).

Felinos

Al igual que Lumbreras¹⁴ pensamos que el felino de la iconografía Vicús representa al jaguar (*Felis onca*) a causa de las manchas circulares (lunares o aros) que presenta. Estas manchas del pelaje aparecen en todos los casos, al igual que los colmillos (Figs. 239-246). Los ojos son de tipo bulto circular o almendrados. Las fauces están delimitadas por "labios", la lengua sobresale a menudo entre los colmillos y cubre el labio superior, en otras ocasiones es más corta y simplemente se dirige hacia adelante. Las patas se ven frecuentemente decoradas con líneas horizontales (Fig. 31).



31. Botella asa puente.
Felino.
Colección Domingo Seminario, Piura.



Los bigotes son un rasgo correlacionado a los felinos de ojos almenдрados. Muy raramente muestran ojos botón perforado.

Monos

El mono tiene como rasgo principal las orejas rectangulares de esquinas redondeadas, como se observa en la mayoría de los casos. Puede tener también orejas semicirculares. Los ojos de los monos "vivos" son del tipo botón perforado, mientras que los monos cadavéricos presentan las cuencas vacías (Figs. 247-252). Una clave para tal interpretación son los casos en que los monos con cuencas vacías aparecen totalmente esqueletizados, o al menos con el vientre sumamente hendido¹⁵.



Presentan a menudo líneas horizontales en los brazos y la típica cola. El repertorio de acciones, atributos y gestos es el siguiente:

- Abrazo de pareja de monos (Figs. 33, 248).
- Mono sentado, cadavérico, portando escudilla¹⁶.
- Mono sentado, sobre Strombus (Fig. 40).
- Mono echado decúbito ventral, cadavérico, apoyando los brazos y la cabeza en un objeto cilíndrico¹⁷.
- Mono sentado, vivo o cadavérico, llevándose las manos a la boca (Fig. 32 arriba, 254).
- Mono sentado, cadavérico, llevándose las manos a las mejillas o a la parte superior de la cabeza (Fig. 32, abajo der.).
- Mono sentado llevándose una mano a la cara (Fig. 253).
- Mono sentado llevándose una mano a la boca y la otra a la parte superior de la cabeza (Fig. 256, izq.).
- Mono lamiendo sus órganos genitales (Fig. 256 der.).
- Protoma de mono cadavérico sobre el techo de una casa (Fig. 247).

Patos

Los patos son fácilmente identificables por el característico pico de estas aves. Los machos son representados con cresta, esto se debe posiblemente a que en algunas especies de patos (entre ellas el pato "joque" tan conocido en la costa norte) los machos erizan las plumas de la cabeza cuando están excitados o en guardia (Fig. 34). Las alas son horizontales y la cola rectangular horizontal, o triangular horizontal. Los ojos en todos los casos son del tipo botón perforado, excepto cuando se trata de una hibridación (Fig. 35). En casos raros puede presentar líneas verticales bajo los ojos.

32. Botellas silbadoras.
Monos cadavéricos y *Personaje 1*
llevándose las manos al rostro.
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima.

33. Botella silbadora. Vicús Temprano.
Abrazo de moos cadavéricos.
Colección Domingo Seminario, Piura.

Página siguiente:

34. Botella asa estribo. Vicús Temprano.
Pareja de patos.
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera,
Lima.





Loros y papagayos

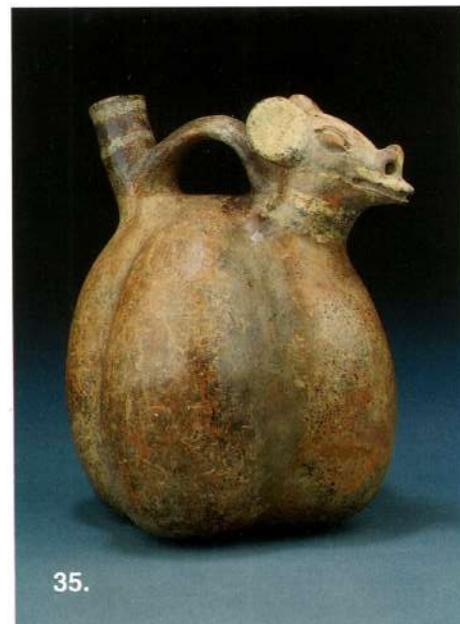
Tal como en el caso de los patos, es posible identificar a los loros gracias al pico. A veces la punta de la mitad superior del pico se prolonga considerablemente hacia abajo, lo que induce a pensar que no se trata de un loro sino de un papagayo (Fig. 264). Las arrugas faciales confirmarían esta idea. En ningún caso, sin embargo, hay presencia de larga cola como en las figuras de papagayo del estilo Moche (Fig. 366). Los ojos en todos los casos son de tipo botón perforado. Las alas pueden ser como las de los patos, horizontales, y verticales o también modeladas en relieve a partir del mismo cuerpo de la vasija, obteniéndose un aspecto más naturalista. Las arrugas de los papagayos aparecen sobre y debajo de los ojos. La lengua es figurada como un pequeño apéndice que se proyecta hacia adelante, pero sin sobrepasar los límites del pico. La cola aparece con mayor incidencia que en el caso de los patos, y es ligeramente más ancha y larga que la de éstos.

Lechuzas y búhos

El rasgo que inequívocamente conduce a la identificación de las lechuzas (*Athene cunicularis*) es una banda aplicada que representa el plumaje en forma de corazón y delimita el rostro de estas aves. El pico es pequeño y ganchudo. En el caso de que no aparezca la banda aplicada es fácil reconocer a la lechuza por sus grandes ojos, representados mediante diversas posibilidades técnicas: el ojo botón perforado aparece asociado al plumaje en forma de corazón, o rodeado de círculos en pintura post-cocción; otra variante es el ojo bulto circular aplicado sobre una gran depresión circular. Los ojos botón perforado y bulto circular pueden estar sobre círculos aplicados, semejantes a “platos” (Figs. 217, 269). Los búhos hembras podían ser representados conforme a alguna de estas convenciones, ya que ellas no tienen las plumas alzadas que aparentan ser “orejas” puntiagudas. Muy frecuentemente aparecen cabezas de lechuza representadas de manera aislada, tal como ocurre con las cabezas de personajes antropomorfos. Los búhos machos, en cambio, nunca figuran como cabezas aisladas sino en representación completa y naturalista, con fuerte tendencia escultórica, en vasijas de la fase Vicús Medio, con una clara influencia estilística Moche (Fig. 79 der.). Las patas de los búhos aparecen a veces decoradas con líneas horizontales, como en el caso de los felinos.

Otras aves

Existen otras figuras de aves que hemos designado tentativamente como martín pescador, flamenco, garza y un gran número de aves con ojo botón perforado y pico típico de los *paseriformes*, pájaro no identificado que juega un rol importante en el universo Vicús. Estos pájaros no interactúan como componentes de hibridación con antropomorfos u otros animales. Mención aparte merece un pájaro no identificado, ya que juega un rol importante en la iconósfera Vicús, al interactuar con el roedor-serpiente y el ciempiés bicéfalo. Se trata de un pájaro de pico largo, alargado y ganchudo, con una serie de protuberancias a lo largo de la parte superior del pico (Figs. 266, 284 der., 285). Tiene ojos botón perforado y alas horizontales con una sucesión de líneas verticales pintadas.



35. Botella asa puente. Vicús Medio A.
Ciervo-pato-calabaza.
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera,
Lima.

Iguanas

Sospechamos que en la iconografía están presentes por lo menos dos de tres especies de lagartos (iguana o “pacazo”, *Iguana iguana*; pseudo-iguana, *Callopistes flavipunctatus* y el “cañán”, *Dicrodon heterolepis*) que viven en la región, pero dado el fuerte carácter convencional de la imagen preferimos agruparlas en una sola categoría. Los ojos de la iguana pueden ser de tipo bulto circular o de tipo botón perforado. En la gran mayoría de casos aparecen representadas con cresta dorsal y cola larga.

Serpientes

En el estilo Vicús las serpientes aparecen de manera aislada como elementos “decorativos”, reptando sobre el cuerpo geométrico de las vasijas o enroscadas en los golletes altos de las botellas de asa canasta. Pueden aparecer también, como ya sabemos, en interacción con el roedor, engulléndolo. En un caso



36. Cántaro escultórico. Vicús Tardío A.
Cuerpo cadavérico sin cabeza,
con brazos serpentiformes.
Museo Nacional de Arqueología,
Antropología e Historia del Perú, Lima.

excepcional la serpiente aparece figurando los brazos de un cuerpo antropomorfo acéfalo con el vientre hendido (Fig.36). Mucho más frecuente es la representación de la serpiente bicéfala, tanto en cerámica escultórica (Fig. 282) como en coronas y discos de metal (Figs. 126a, 131).

Hibridaciones

Podemos abordar ahora el amplísimo repertorio de hibridaciones animales, e hibridaciones de animales y plantas:

-
- Roedor-serpiente (Fig. 37 izq., 280, 284 izq.).

 - Roedor-serpiente bicéfala (Fig. 281).

 - Roedor-serpiente-lechuza.

 - Roedor-serpiente-iguana.

 - Roedor-iguana (Fig. 38).

 - Roedor-pato (Figs. 220, 288).

 - Roedor-calabaza .

 - Mono-felino (Fig. 274, 277).

 - Mono felino cadavérico (Figs. 273, 275, 276).

 - Mono-felino cadavérico-serpiente (Fig. 37 arriba).

 - Mono-felino cadavérico en distintos grados de antropomorfización (Fig. 14).

 - Mono-lechuza (Fig. 39, 256 centro).

 - Mono cadavérico-calabaza (Fig. 278).

 - Mono cadavérico-calabaza, antropomorfizado (Fig. 279).

 - Ciervo-serpiente (Fig. 37, abajo der.).

 - Ciervo-lechuza.

 - Ciervo-pato (Fig. 289).

 - Ciervo-calabaza.

 - Ciervo-pato-calabaza (Fig. 35).

 - Iguana-pato (Figs. 292-294).

 - Loro-calabaza.

 - Camélido cadavérico-calabaza.

 - Cuy itifálico-calabaza-pato (Fig. 442, arriba der.).

 - Pez-felino (Fig. 286).

El roedor-serpiente, junto con el mono-felino son los motivos representados de manera más recurrente. Es obvio que existieron uno o varios mitos tras estas representaciones. Afortunadamente podemos captar algunos aspectos de la secuencia narrativa mítica en la que interviene este personaje. El orden de estos aspectos sería tentativamente el siguiente:

1. La serpiente, abriendo la boca desmesuradamente, ataca al roedor. La serpiente puede ser reemplazada por un ciempiés, ésta sería una eventual variante del mito (Fig. 15).



39.



40.



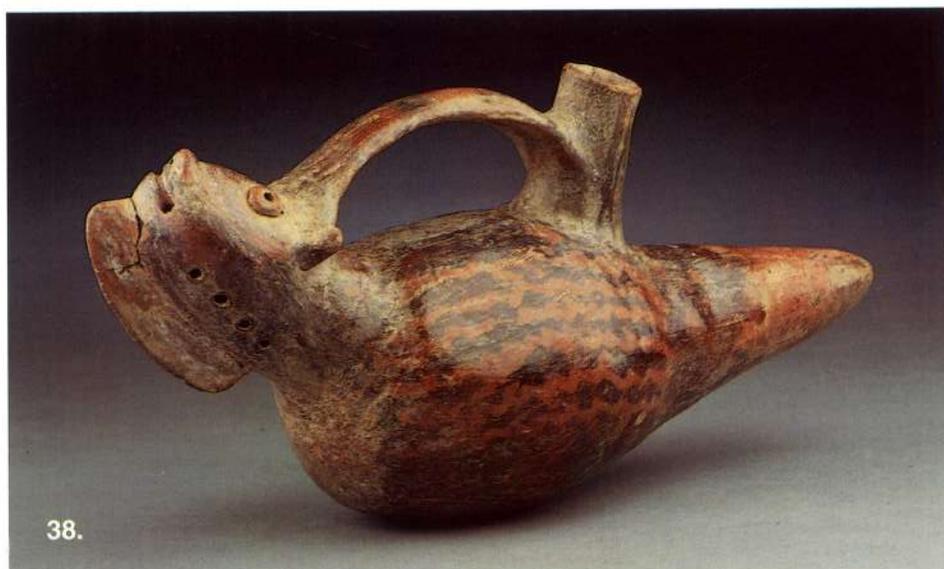
37.

37. Botellas asa puente.
Hibridaciones del mono-felino cadavérico,
del roedor y del ciervo,
con la serpiente.
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima.

38. Botella silbadora. Vicús Medio B.
Roedor-iguana.
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera,
Lima.

39. Botella silbadora. Vicús Medio B.
Mono-lechuza.
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera,
Lima.

40. Botella silbadora. Vicús Medio A.
Mono cadavérico sentado sobre strombus.
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera,
Lima.



38.



2. La serpiente atrapa la cabeza del roedor y lo engulle. Cerca a la base de la vasija, aparecen las dos cabecitas (sin cuerpo) del roedor-serpiente bicéfalo.
3. La serpiente se metamorfosea en roedor, y aquí podemos captar varias etapas.
4. La serpiente aparece con cabeza de roedor, o con dos cabezas.
5. El ciempiés bicéfalo aparece representado en el mismo soporte que el pájaro de pico ganchudo no identificado (Fig. 285). El pájaro de pico ganchudo presenta la pintura corporal (de brazos) del roedor-serpiente (Fig. 284 der.) Estas observaciones nos inducen a pensar que este pájaro también era uno de los actores en las dos variantes del mito.

Los rasgos de la “personalidad iconográfica” del roedor- serpiente son los siguientes: del componente roedor: brazos con líneas horizontales y la sonrisa; del componente serpiente: el cuerpo alargado, con diseños de líneas verticales agrupadas intercaladas con cruces concéntricas o aros. Este cuerpo alargado se estiliza frecuentemente a través de la forma de un cuerpo anular (Fig. 284 izq.). Los ojos son de tipo botón perforado o grano de café. Presenta rostro bipartito en dos sectores verticales, claro y oscuro. Cuando el animal es bicéfalo, la pintura facial es alterna: cada cabeza lleva el color claro en el sector opuesto (Fig. 281, der.). Cuando el roedor-serpiente aparece con cresta dorsal se trata de una nueva hibridación, el roedor-serpiente-iguana. La iguana puede aparecer directamente hibridada con el roedor. Esta sería otra forma de remitirnos al mismo tema.

El mono-felino cadavérico es el segundo en incidencia. Los componentes felínicos en hibridación con el componente mono pueden ser varios, de modo que aquí también podemos captar un proceso de “transformación”:

1. El mono cadavérico aparece con las manchas del pelaje de los felinos (lunares o aros, líneas horizontales en las extremidades posteriores) (Fig. 253).

- 41a. Nariguera de oro. Vicús Medio.
Cabeza estilizada de felino con apéndices
serpentiformes.
Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.
- 41b. Narigueras de oro. Vicús Medio.
arriba: unión de monos-frijol.
abajo: monos-pato.
Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.
42. Nariguera de oro. Vicús Medio.
Mono rodeado de cuatro monos- pato.
Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.

2. El mono cadavérico, ya con manchas, adquiere los colmillos del felino (Fig. 273).
3. El mono-felino cadavérico, con manchas y colmillos, se toca los genitales (Fig. 14)

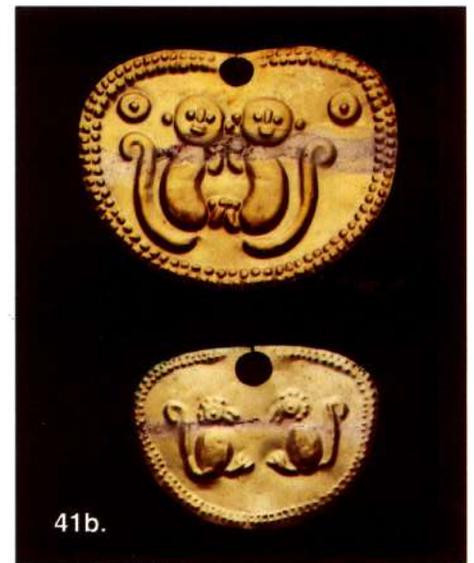
Esta figura marcaría una nueva serie: la antropomorfización del mono-felino cadavérico. En realidad la cuestión sería a la inversa: si estamos en lo cierto, son los Personajes 1 y 2 los que se transforman en este animal.

La explicación sería la siguiente: si el mono, el felino, el roedor, la serpiente, el ciervo, el pájaro de pico ganchudo, el loro, el pato y la lechuza son expresiones simbólicas de aspectos de los antepasados míticos locales, es natural que

los Personajes 1 y 2 tengan una personalidad iconográfica que incluya rasgos de este universo. Por otra parte, es evidente que el mono cadavérico y su red de hibridaciones nos sitúa en el mundo de los muertos.

El resto de las hibridaciones conectan siempre pares de elementos pertenecientes a universos distintos (noche/día, aéreo/terrestre, predadores/presas) y diferentes maneras simbólicas de representar el mismo tema: pasaje entre la vida y la muerte, reintegración al mundo de los ancestros.

La iconografía de las narigueras y coronas de metal muestra siempre este tema, a través de un repertorio mucho menor de hibridaciones: el mono-lechuza (Figs. 126b, 474 centro), el mono-pato (Fig. 41b, abajo), el mono-frijol (Fig. 41b arriba) y la cabeza estilizada de felino con apéndices serpentiformes (Fig. 41a), serpiente bicéfala (Fig. 126 a), iguana-pato (Fig. 120, tercera der.); iguana-pato-serpiente (Fig. 119, der.).



Estos animales híbridos aparecen generalmente en parejas, mirándose entre sí o mirando en direcciones opuestas. Los motivos de las cabezas estilizadas de felino o mono felino, en cambio, aparecen "solos" al centro de la nariguera, nunca en pareja. Tenemos además un caso excepcional en el que un mono de grandes orejas, pezones y ombligo resaltados, y manos al vientre, aparece rodeado de cuatro monos-pato que miran hacia direcciones opuestas (Fig. 42). En la mayoría de casos las figuras de animales híbridos aparecen rodeadas de una serie de círculos con punto. En la iconografía cerámica, el círculo con punto aparece asociado a los felinos y a los "bultos" funerarios (Figs. 43, 239, 240).



43.



Las narigueras con esta clase de representaciones no pueden haber sido usadas por los miembros de la elite Vicús en vida, sino exclusivamente como objetos funerarios.

Pasemos a examinar la identidad de los personajes antropomorfos. Los Personajes 1 y 2, representantes del mundo local, comparten los siguientes rasgos: ojos grano de café (en común con el ciervo, el roedor y el roedor-serpiente), orejas rectangulares de esquinas redondeadas (en común con los monos), rostro bipartito y sonrisa (como el roedor-serpiente), nariz corva, los brazos rodean los pezones, formando en algunos casos una figura similar a una de las convenciones plásticas para representar el rostro de la lechuza (Fig. 270), líneas horizontales en los brazos (como los monos, roedores-serpiente y felinos), manos a la cara y a la cabeza (como los monos), alas (como las de los patos y las lechuzas, (Figs. 44; 53 abajo izq., 307, 320), cetro y escudo (Fig. 49), corona (Figs. 44, 45, 47, 49; 52 izq., 55, 305, 319). Ambos pueden aparecer representados como “cabezas” (como las lechuzas, Fig. 310).

43. Botella silbadora. Vicús Medio B.
Personaje 1 al interior de un bulto
 funerario.
 Museo del Banco Central de Reserva
 del Perú, Lima.

44. Botella silbadora. Vicús Temprano.
Personaje 1 alado.
 Museo Bruning, Lambayeque.

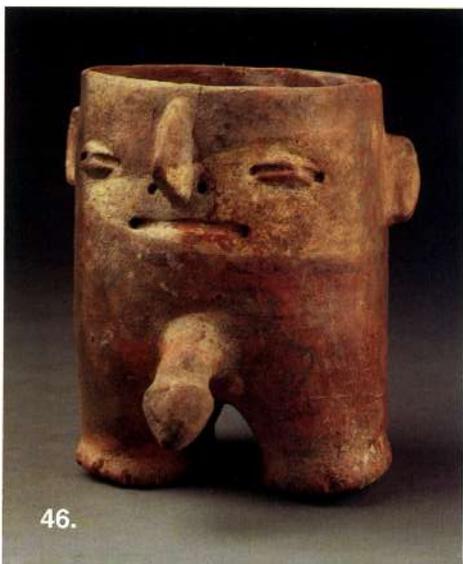
En el esquema siguiente podemos apreciar las diferencias entre los dos Personajes:

PERSONAJE 1	PERSONAJE 2
- Cabeza "normal"	- Cabeza bilobulada
- Activo (<i>Vivo</i>) en	- Pasivo
- Activo <i>relaciones</i>	- Pasivo
- Activo <i>sexuales</i>	- Pasivo
- Falo erecto (Fig. 46)	- Falo o vulva (Figs. 312, 313) - Hermafroditismo
- Parado sobre Personaje 2	- Echado bajo Personaje 1
- Parado al interior de una casa (Fig. 49, arriba centro)	
- Echado decúbito ventral al interior de una casa, apoyando sus manos sobre el murete frontal (Figs. 297).	- Echado decúbito ventral con lunares de felino (Fig. 317)
- Porta "figurina" de Pers. 2.	
- Porta escudilla (Figs. 45 y 51)	
- Porta collar de cabezas con ojos grano de café (Fig. 45)	
- Nariguera	- Mentonera (Fig. 316)
- Toca instrumentos musicales:	
- Tambor o antara (Figs. 47 y 48)	
- Lleva cántaro al hombro (Fig. 12)	
- Lunares de venado (Fig. 305)	
- Cuernos de venado (Fig. 60)	
- Patas de ave (Figs. 18, 306)	
- Tocado fálico (Fig. 298)	- Turbante
	- Senos protuberantes Brazos rodeando los senos en sentidos opuestos (Fig. 53)
	- Gestación (Fig. 25)
	- Manos al vientre
	- Alumbramiento (Fig. 322)
	- Pies invertidos
- Bifacialidad, con rostros opuestos y bipartitos con pintura facial alterna (Fig. 304)	
- Arrodillado con manos a la espalda y rasgos faciales de lechuza (Fig. 22)	
- Sentado o arrodillado con manos a la espalda, cuerpo con lunares de felino (Fig. 52)	
- Patas de felino (Fig. 303)	
- Colmillos (Figs. 308, 309).	
- Al interior de bulto funerario, con ojos botón perforado (¿ornitomorfización?) (Fig. 43)	
- Activo (muerto)	- Pasivo (Fig. 54)
- Esquelético con manos al rostro (Fig. 55)	

45. Botella silbadora. Vicús Temprano.
Personaje 1 portando escudilla.
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera,
Lima.



45.



46.



47.



48.

¿Cómo interpretar el hecho de que el Personaje 1 “caiga prisionero”? Si vemos a esta categoría de personajes como los “Señores de Vicús”, miembros de la elite representante de un segmento de la sociedad, de acuerdo a la estructura simbólica del espacio, y posiblemente identificados con un personaje mítico particular, sería incongruente definir este “aprimonamiento” como el resultado casual de un enfrentamiento. Los rasgos felínicos y lechuciformes nos brindan la clave del asunto: el aprisionamiento temporal sería un estado ritual anterior al sacrificio, que culmina en la muerte y la reintegración al mundo de los ancestros. De ahí la felinización o la “lechucificación” del prisionero.

Los Personajes 3 y 4, por otra parte, serían miembros de la elite “foránea” Moche, que a partir de la fase Vicús 2 convivía con los Vicús. Serían los “Señores de Loma Negra” (Cap. III), clasificados por los Vicús de acuerdo a su propio esquema. Es evidente a partir de la iconografía que estos “Señores de Loma Negra” también participaban en rituales de sacrificio inclusive junto a los Vicús: en la iconografía en metal tenemos el caso realmente excepcional de un remate figurativo de cuchillo ceremonial, en el que una pareja de “oficiantes”

46. Vaso antropomorfo. Vicús Medio o Tardío. *Personaje 1*. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

47. *Personaje 1* con ojos de tipo botón perforado (zoo u ornitomorfización) tocando el tambor. Detalle de la pieza ilustrada en la Lám. 14. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

48. *Personaje 1* tocando la antara. Detalle de la pieza ilustrada en la Lám. 20. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

de ojos grano de café, parados al lado de dos cuerpos decapitados, beben la sangre que emana de las cabezas de dos “víctimas” de ojos almendrados (Fig. 163).

Los Personajes 3 y 4 no sólo intervenían en acciones rituales de sacrificio. También los encontramos como “nadadores”, echados decúbito ventral, con los brazos en movimiento; o en la misma posición, asidos de un objeto cilíndrico o elipsoide. Desconocemos cuál era el contenido exacto de esta acción ritual; sin embargo, si consideramos el ajuar funerario de un contexto como espacio plástico (espacio o área en la que todos los elementos figurativos guardan relaciones de carácter semántico entre sí), tenemos un contexto funerario que nos puede dar algunas luces al respecto:

En una de las tumbas excavadas por Carlos Guzmán y José Casafranca encontramos a uno de estos “nadadores” asociado a una cabeza de lechuza y a un personaje antropomorfo en cuyo rostro figuran simultáneamente dos cabezas de pájaro en sentidos opuestos (Figs. 271, 272). Por lo tanto podemos asumir que el “tema” del nadador se conecta en algún sentido con el gran tema de la muerte y la consiguiente ornitomorfización. En otro de estos contextos, realmente excepcional por el gran número de objetos de cobre y cobre dorado, varios elementos del ajuar permiten identificar al individuo con uno de los “Señores de Vicús”: Corona de cobre dorado decorada con serpiente bicéfala (Fig. 126 a), astas de venado metálicas (Fig. 123), hombreras de cobre dorado, con improntas de plumas figurando “alas”, remate de cetro en cobre dorado, escudilla de cobre.

A continuación examinemos un listado comparativo de las acciones, posiciones, gestos y atributos de los Personajes 3 y 4.

PERSONAJE 3	PERSONAJE 4
- Cabeza “normal”	- Cabeza bilobulada (Fig. 58)
- Ojos almendrados o bulto circular o alargado	- ídem
- Casquete fálico (Figs. 56 arriba centro, abajo izq., 59, 324a, 329)	- Casquete vulvar (Fig. 330)
- Casquete fálico estilizado: cabeza puntiaguda (Fig. 57)	- Corona vulvar (Figs. 129, 326 arriba)
- Fallo	- Fallo o vulva
- “Moño” frontal (Figs. 56 arriba der., 324b izq.).	- Turbante
- Orejeras	
- Orejas con gran horadación	
- Nariguera	
- Senos leves (Fig. 56, arriba izq.).	- ídem
- Ombligo	- ídem
- Sentado, manos al vientre (Fig. 56)	- ídem (Fig. 58)
- Echado decúbito ventral (Figs. 59, 179)	- ídem (Fig. 59 der.)
- Cejas prominentes (Fig. 56 arriba izq.)	
- Boca “ranurada” (Figs. 57, 129)	
- Arrodillado con manos a la espalda, manchas de felino	- ídem
- Boca abultada	
- Arrodillado y esqueletizado (Fig. 56 abajo der.)	
- Manos a la cabeza con brazos en posición circular, simulando aretes (Fig. 56, arriba centro)	- Una mano sobre la cara (Fig. 326 abajo derecha)
	- Tocado de plumas (Fig. 59 der.)
- Arrugas nasobucales	
- Ojos botón perforado	- Cola de ave (búho o lechuza) (Fig. 170)

Página siguiente:

49. Botellas silbadoras.

El Personaje 1.

Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.



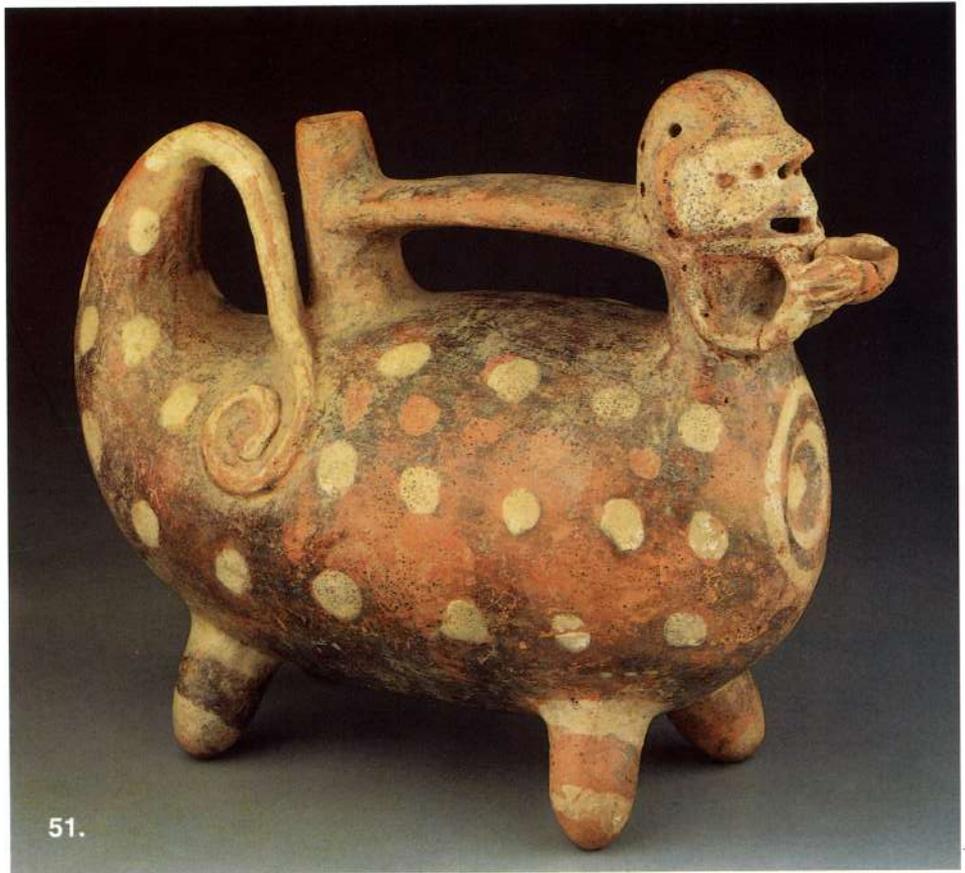




50.

50. Vaso. Vicús Tardío B.
Protomas itifálicos del *Personaje 1*.
Museo del Banco Central de Reserva del
Perú, Lima.

51. Botella silbadora. Vicús Temprano.
Personaje 1 hibridado con el mono,
el felino y la calabaza.
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima.



51.



52a.

52a. Botella silbadora. Vicús Temprano.
Personaje 1 prisionero.
Museo Bruning, Lambayeque.

52b. Botella asa estribo. Vicús Medio B.
Personaje 1 prisionero, felinizado.
Museo Bruning, Lambayeque.



52b.



53.

53. Botellas.
Personaje 2
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima.



54.



55.



56.



57.

Vemos que el mundo fóraño es estructurado como un “espejo” del mundo local: los Personajes 1 y 3 son exclusivamente masculinos, mientras que los Personajes 3 y 4 son femeninos, masculinos pasivos y sólo eventualmente aparecen en una actitud masculina activa. Los cuatro, sin embargo, son susceptibles de ser víctimas de sacrificio (aparecen como “prisioneros” y cabezas separadas del cuerpo), los cuatro se felinizan y ornitomorfizan.

Existe, no obstante, una serie de acciones que son exclusivas del Personaje 1. Se trata de los casos en que éste aparece parado o echado al interior de una casa, tocando tambor o antara o portando cántaro al hombro. Este repertorio puede ser interpretado como distintos actos o momentos rituales vinculados al sacrificio y a la muerte, ya que los diseños geométricos asociados a estos esquemas (escalonado, escalonado con voluta, círculos concéntricos y lunares) se asocian también al motivo del prisionero (felinizado o no), y a los felinos y monos cadavéricos en general.

Cuando los Personajes 1 y 2 aparecen con ojos almendrados u ojos bulto en lugar de ojos granos de café, la “inversión del rasgo” está asociada inequívocamente a otros rasgos que permiten situar al personaje en el mundo de los muertos y de los ancestros: corona fúnebre de cuernos de venado (Fig. 60), brazos rodeando pezones imitando el rostro de la lechuza, un segundo par de brazos a la espalda y colmillos (Fig. 308).

Música para los ancestros

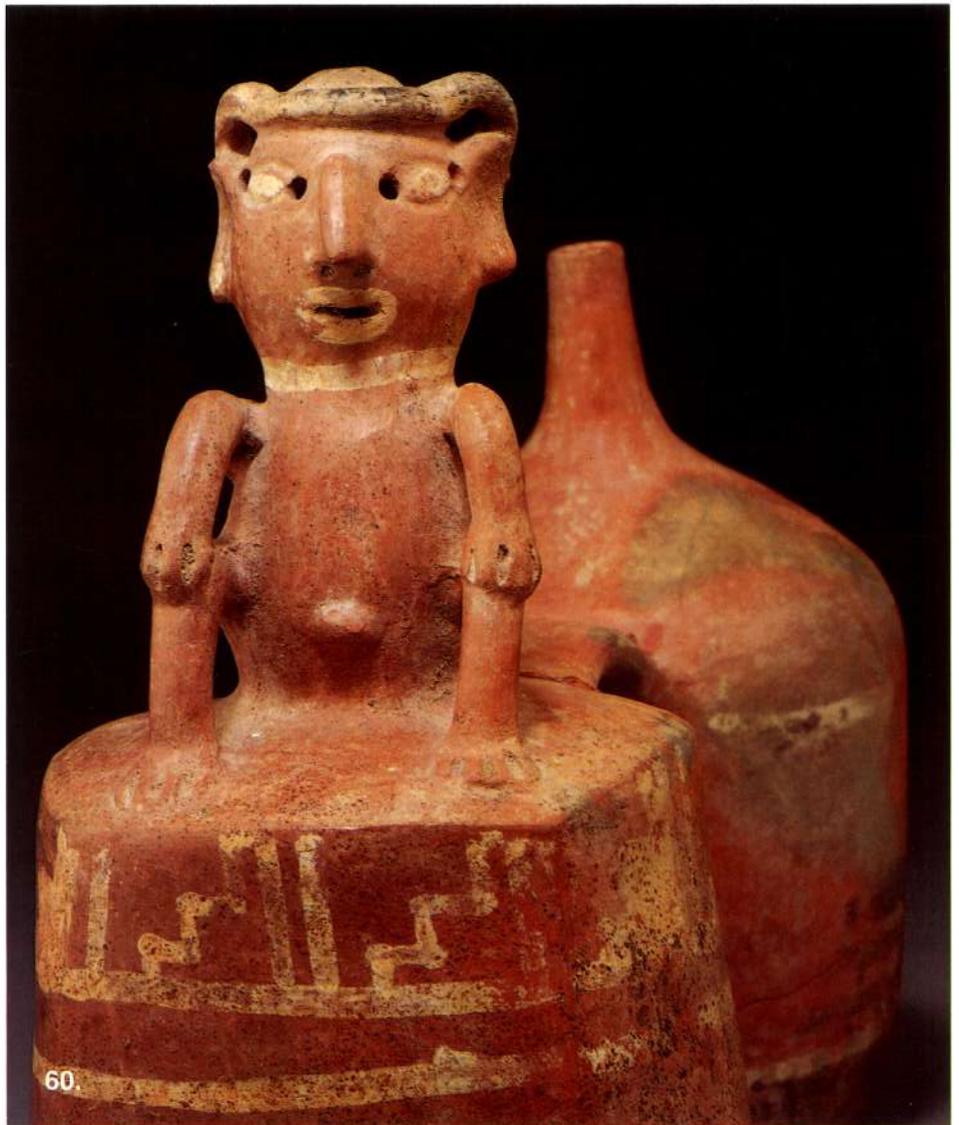
Hemos visto en nuestro estudio iconográfico que el Personaje 1 aparece a menudo portando tambor o antara. Lamentablemente estos instrumentos no han sido encontrados en ningún contexto excavado.

En las colecciones estudiadas hemos visto algunos tambores de cerámica, cuya forma coincide con las de la iconografía. También conocemos algunos pitos de cerámica. Pero la presencia de estas piezas en las colecciones es muy rara. Todo lo contrario ocurre con las botellas silbadoras, tan frecuentes en las colecciones y en los contextos excavados. Más de la mitad de las botellas Vicús pertenecen a esta categoría, observándose en todas sus clases formales: asa puente, asa estribo, asa semicircular y asa canasta. ¿Cuál es el significado de la presencia de estas botellas silbadoras en las tumbas? Creemos que este instrumento, más que ningún otro, cumplía una importante función en el ritual funerario.

Nos llamó la atención la gran variedad de rasgos organológicos (cualidades específicas de los artefactos musicales y sonoros) presentes en esta categoría morfofuncional de cerámica Vicús. Tenemos silbatos directamente conectados con el exterior y silbatos cubiertos por protomas que sirven de cámara de resonancia, en los que encontramos una serie de perforaciones en distinto número, tamaño y disposición: soplando por el gollete y tapando progresivamente los agujeros con los dedos se obtiene diferentes notas musicales en distintos intervalos descendentes. Ante esta variabilidad organológica, cabe preguntarse si esto es simplemente un indicador más de variabilidad tecnológica en la secuencia del estilo Vicús, o si existe una relación de ciertos patrones musicales con determinadas figuras iconográficas, siendo más bien la expresión del valor simbólico del sonido. La relación entre sonido e iconografía ha sido sugerida ya por varios autores, como Lumbreras, Sosa, y Bolaños¹⁸, que

Páginas 68 y 69:

54. Botella silbadora. Vicús Medio B. Sodomía del *Personaje 1*, cadavérico, con el *Personaje 2*. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.
 55. Cántaro escultórico. Vicús Medio. *Personaje 1* cadavérico, llevándose las manos al rostro. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.
 56. Botellas. *Personaje 3*. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.
 57. Botellas. *Personaje 3*. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.
-



58. Botella asa puente. Vicús Medio A.
El *Personaje 4*.
Museo Bruning, Lambayeque.

59. Botellas. Vicús Medio.
Personajes 3 (izquierda) y *4* (derecha).
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima.

60. Botella silbadora. Vicús Medio A.
Personaje con corona fúnebre.
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera,
Lima.



61. Parte posterior del protoma que actúa de cámara acústica en una botella silbadora, con agujeros asociados al intervalo descendente de 10 cents Vicús Temprano. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

coinciden en afirmar que tal relación es de carácter imitativo: según esto, las botellas silbadoras zoomorfas u ornitomorfas emitirían un sonido parecido al del animal o pájaro figurado.

En un principio, ello pareció sugerente, sin embargo, en el curso del análisis nos dimos con la sorpresa de que figuras diferentes (por ejemplo monos, patos, loros, personajes antropomorfos, monos hibridados con felinos o con calabazas) caían dentro del mismo patrón musical y emitían sonidos muy parecidos. Si bien esto descartaba la relación de carácter imitativo, la hipótesis del valor simbólico del sonido no podía desecharse, ya que se captaron claras tendencias de correlación entre patrones musicales y ciertas categorías de figuras, definibles principalmente a partir de redes de hibridaciones y a través de las acciones asociadas a estas redes. Por otra parte, existen otras categorías de figuras no asociadas a botellas silbadoras. Intuimos además que la captación de un patrón musical podría ser una pista para agrupar figuras aparentemente inconexas en una primera aproximación, y así poder ingresar tentativamente a unidades mayores de significado. Si esto es así, el registro musicológico de colecciones de botellas silbadoras sería una clave importante para la interpretación iconográfica.

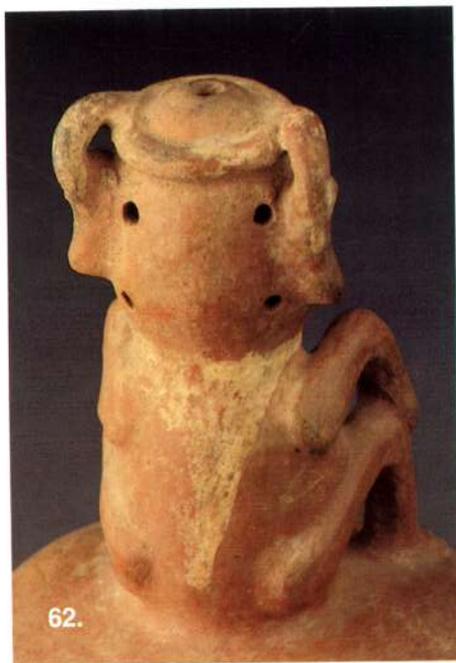
En el material cerámico Vicús encontramos dos grandes clases de botellas silbadoras: la primera es la que tiene un silbato colocado al interior de un protoma que actúa de cámara acústica, con orificios que permiten obtener diferentes frecuencias sonoras. La botella puede ser de uno, dos o más cuerpos, unidos por tubos comunicantes. En el caso de botellas de tres o cuatro cuerpos, el silbato está colocado al interior de sólo uno de los protomas acoplados. La gama de notas emitidas por estas botellas silbadoras, en conjunto, es muy amplia. La nota más grave es un Mi 6, y la más aguda, un Re 8_{19} . La altura relativa está determinada por el tamaño del silbato, que no siempre guarda

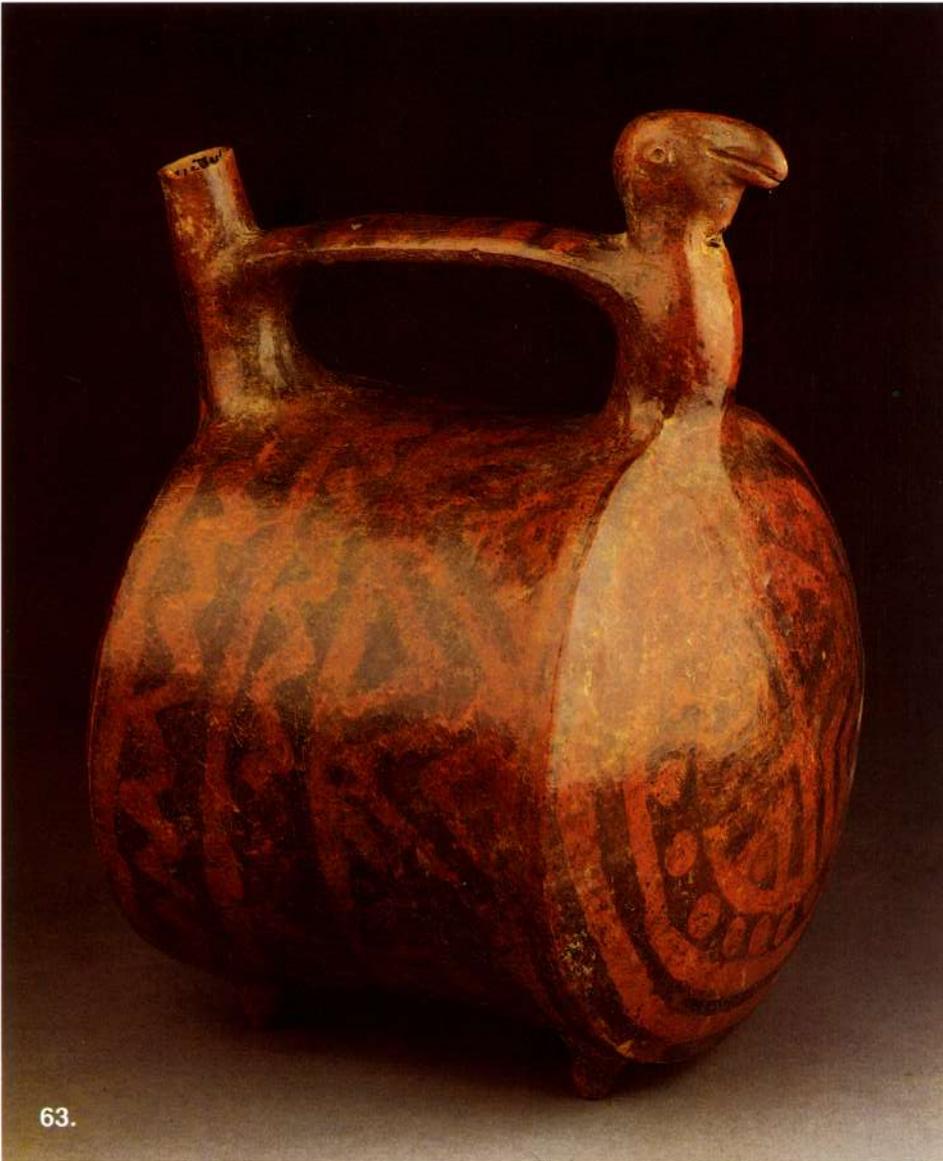
relación con el de la cámara acústica. La extensión del registro de cada botella silbadora oscila entre una 2a. Menor y una 3a. Mayor²⁰. Tanto en las botellas de un solo cuerpo como en las de varios cuerpos, podemos conseguir emisión de sonido de tres maneras: soplando por la boca del gollete; vertiendo agua al interior de la vasija y luego balanceándola, para que el aire empuje al que está contenido en el cuerpo de la botella hacia el aeroducto (esto es más fácil de conseguir en el caso de botellas de dos cuerpos), o sumergiendo la botella y manteniendo fuera la cámara acústica. Como es obvio, resulta más fácil manipular los orificios de la botella silbadora al soplar por el gollete, de modo que ésta fue forzosamente una de las formas de ejecución; sin embargo, como el sistema de tubos comunicantes debía necesariamente ser usado, es evidente que también se ejecutaron estos instrumentos empleando agua. Pensamos que ambos sistemas se utilizaron en un mismo rito funerario, tal vez en momentos distintos.

Llama la atención de quienes escuchan la ejecución de una serie más o menos larga de botellas, que haya grupos que presenten la misma afinación (en otras palabras, emiten exactamente las mismas notas), sin embargo, no logramos encontrar algún nivel de correlación entre iconografía y sonido. En cambio sí se pudo clasificar las botellas de acuerdo a los intervalos descendentes obtenidos al tapar cada agujero. De este modo llegamos a captar cinco grupos de intervalos, curiosamente muy sutiles, por lo que decidimos expresar nuestras mediciones en cents (1 cent = 1/100 de semitono)²¹.

- *Intervalos de 10 cents*: Los orificios son los más pequeños, generalmente tienen menos de 2mm. de diámetro, y están dispuestos en filas horizontales de 5 a 9 agujeros cada uno, ubicados en la parte posterior de la cabeza de la figura (Fig. 52). En algunos casos los agujeros pueden ser detalles figurativos como fosas nasales, por ejemplo.
- *Intervalos de 25 cents*: Los orificios tienden a ser ligeramente más grandes que los anteriores, usualmente se sitúan en la parte posterior de la cabeza-protoma, en columnas. En el caso de los felinos, los agujeros están entre los colmillos. Este sistema de intervalos se combina a veces con el de 10 cents, en el mismo instrumento.
- *Intervalos de 33 cents*: Los orificios son algo más grandes en promedio que los de 25 cents, y aparecen dispuestos en 3 columnas de 3 agujeros cada uno, en la parte posterior de la cabeza del personaje (Fig. 296).
- *Intervalos de 50 cents*: Los agujeros son de tamaño mediano (3-4 mm) y rara vez están dispuestos guardando un alineamiento especial (en este caso aparecen en 2 filas de 2 agujeros en la parte posterior de la cabeza), por lo general complementan detalles figurativos, situándose en los extremos de la boca, en los extremos de los ojos (de tipo grano de café), al centro de los ojos (de tipo botón perforado), rematando las puntas de una corona, etc. Algunas veces estos orificios se combinan con agujeros más grandes, que al ser tapados producen un intervalo descendente de 100 cents (Fig. 62). En otros casos aparece combinado con el intervalo de 25 cents.
- *Intervalos de 100 cents*: Los agujeros son grandes (5-15 mm), y cuando ocurren de manera aislada se sitúan en la parte superior central de la cabeza de la figura, o componen detalles figurativos específicos, tales como cuencas

62. Detalle de la pieza ilustrada de la lámina 60. Agujeros asociados a los intervalos descendentes de 50 cents (parte posterior de la cabeza) y 100 cents (parte superior). Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.





63. Botella asa puente con silbato conectado directamente al exterior. Vicús Medio A. Figura ornitomorfa. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

vacías de monos cadavéricos o el ano del Personaje 2. Además de combinarse con los intervalos de 50 cents, se pueden combinar con los de 25 cents.

Existe una variante de botella silbadora con cámara de resonancia en la que hay dos silbatos de distinto tamaño al interior de la cámara. El intervalo entre las notas producidas por ambos silbatos es variable.

Tenemos antecedentes de botellas silbadoras con cámara acústica en el Formativo de Chorrera²² aunque en esta cultura la incidencia del doble silbato es aparentemente mayor que en Vicús; y paralelos en Bahía²³, Tuncahuán y en Moche (Fig. 171). Nosotros pensamos que las botellas silbadoras Mochica son un reflejo bastante debilitado de las de Vicús (Cap. VI).

La segunda clase de botella silbadora Vicús no tiene cámara de resonancia, el sonido sale directamente al exterior, de modo que no se puede obtener más que una sola frecuencia, salvo, como es lógico, aumentando o disminuyendo la fuerza del aliento. El orificio del silbato está bajo el pico u hocico o en la parte

superior de la cabeza de la figura (Fig. 63). Para esta clase de botella existen antecedentes tanto al Sur como al Norte de Piura, en Chorrera²⁴ y en Guañape²⁵; por otra parte, hemos visto botellas silbadoras similares pertenecientes al estilo Virú (Fig. 140).

Si usamos cada grupo de intervalos como criterio para la unificación temática de conjuntos iconográficos veremos que el tema de la muerte aparece bajo nuevos matices: tenemos una etapa de “preparación”, otra de “entrada” (la muerte propiamente dicha) relacionada a la inversión del orden, y otra de “transformación” que culmina en la identificación del difunto con los ancestros.

Si atendemos al orden de las combinaciones de sistemas de intervalos veremos que una posible vía de “lectura” sería 33-50-100-25-10, de acuerdo al siguiente esquema:

- 33 y 50 cents : Preparación
- 100 cents : Muerte
- 25 y 10 cents : Transformación

Primera Etapa: Preparación

En este nivel tenemos figuras de hombres y animales vivos y falos, sin embargo algunos atributos y gestos sugieren los temas del sacrificio o la muerte.

En los grupos de intervalos de 33 y 50 cents tenemos al Personaje 1 tocando tambor o antara con el gesto de los brazos rodeando los pezones (que como ya sabemos evoca la cara de las lechuzas), llevándose las manos a la cabeza, y al mono “vivo” (pero con gestos o diseños geométricos asociados en conexión con las víctimas de sacrificios, como las manos en la cabeza y el escalonado con voluta).

En el grupo de 50 cents tenemos falos erectos (algunos de éstos pueden presentar combinación con el intervalo de 100 cents), al Personaje 2 en estado de gestación llevándose las manos a la cabeza, y finalmente a todos los animales y aves vivos exceptuando al pato, al felino y a la iguana, que aparecen en los grupos siguientes.

Segunda Etapa: Muerte

Asociado al intervalo de 100 cents tenemos el siguiente repertorio de figuras: Mono cadavérico, mono-felino cadavérico, mono-felino-serpiente cadavérico, mono cadavérico masturbándose, felación de los Personajes 1 y 2, cópula contra natura entre el Personaje 1 cadavérico y el Personaje 2 “vivo”, Personaje 1 al interior de bulto funerario, Personaje 1 con tocado funerario de cuernos de venado (Fig. 62), pato, prisionero (víctima de sacrificio) no felinizado.

En la iconografía Moche tenemos una escena en la que la entrada de un cuerpo al mundo de los muertos aparece asociada con actos sexuales, esta relación ha sido interpretada por Hocquenghem²⁶ con ayuda de datos etnohistóricos y etnológicos referentes a los ritos de duelo andinos, como un símbolo de la inversión del orden, que marca el pasaje entre el mundo de los vivos y el mundo

de los muertos. Nosotros podemos citar otros ejemplos de “inversión” dentro de la iconósfera Vicús: víctimas de sacrificios con los pies vueltos hacia atrás; Personaje 2 en estado de gestación echado decúbico dorsal con los pies vueltos hacia atrás; lamentablemente estos ejemplos no pertenecen a botellas silbadoras; pero por otra parte es significativo ver que todas las hibridaciones de “opuestos” se asocian a los grupos de intervalos de 100, 25 y 10 cents.

Tercera Etapa: Transformación

Asociados al intervalo de 25 cents tenemos a los prisioneros felinizados y al felino mismo, a la red de hibridaciones de la iguana: iguana-pato e iguana-roedor, al pato (que como vemos se asocia a ambas etapas) y al Personaje 2 hibridado con calabaza.

Al grupo de intervalos de 10 cents están asociados los Personajes 1 o 2 ornitomorfozados: hibridados con pato, loro o lechuza, y las lechuzas mismas (Figs. 18, 199, 305).

La botella silbadora sin cámara acústica agrupa figuras pertenecientes a esta categoría temática: tenemos antropomorfos ornitomorfozados, lechuzas, patos y camélidos hibridados con calabazas (Figs. 214, 271).

Las combinaciones de sistemas de intervalos, en todos los casos, guardan relación con estas situaciones base: por ejemplo el Personaje 1 tocando tambor y luciendo una corona de cabezas de ave (Fig. 49 abajo centro) presenta la combinación de intervalos de 50 y 10 cents; el pato-felino, la de 100 y 25 cents.

Por otro lado, es muy interesante ver cómo los agujeros (originalmente, de la cámara acústica) aparecen, a otra escala, en un soporte totalmente distinto: nos referimos a los “pedestales” característicos de la fase Vicús Temprano. En este caso el artista alfarero selecciona dos motivos específicos: la cabeza del mono cadavérico (con grandes agujeros como cuencas vacías, como los de tipo 100 cents) y la cabeza del Personaje 1, con corona funeraria, en proceso de felinización, con varias filas de agujeros “tipo 25 cents” en la parte posterior de la cabeza. A este último motivo se adscribe una pieza excepcional del Museo Larco (Figs. 11 y 16). Estas piezas demuestran que las características musicales específicas que los agujeros otorgaban a las botellas silbadoras eran importantes en sí, de modo que se justificaba la reproducción de los agujeros en objetos no-musicales de cerámica, como “evocando” el valor simbólico del sonido, indesligable de ciertos motivos.

Los artistas Moche continuaron con la tradición de botellas silbadoras, pero en sólo tres variantes:

- Botella silbadora con cámara de resonancia, con orificios que al taparse producen intervalos descendentes de aproximadamente 100 cents, a veces combinados con orificios que producen intervalos descendentes más pequeños.

Los motivos son todos tomados o reinterpretados de la iconósfera Vicús: Personaje 4 cadavérico (Fig. 170), oficiante cadavérico con velo (Fig. 169 izq., centro).

- Botella silbadora con cámara acústica abierta, con orificios asociados al intervalo de 100 cents. La intensidad del sonido es mucho más débil que en Vicús. El motivo es exclusivamente el papagayo (Fig. 68 izq.).

64. Botellas escultóricas. Procedencia: Soncos (?). Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.



64.

- Botella silbadora sin cámara acústica. En este caso el repertorio de motivos pertenece a la iconósfera Moche.

Además tenemos también “imitaciones” Moche de botellas silbadoras Vicús, en donde incluso el conjunto de rasgos estilísticos Vicús ha sido copiado, con leves matices de diferencia (Fig. 174).

En contextos funerarios Vicús encontramos piezas Moche asociadas, incluyendo botellas silbadoras. De allí se concluye que éstas eran significativas para los Vicús, no como objetos “de prestigio”, sino como unidades “simbólicas” válidas para el ritual funerario. Esta es una expresión más de la “convivencia” entre los Vicús y los Moche, tema que ampliaremos en el Cap. VI.

Ahora bien, ¿eran estas botellas silbadoras ejecutadas aislada o conjuntamente con otras? La respuesta es sencilla. Si como pensamos, eran tocadas en algún momento del ritual funerario, la segunda opción sería el hecho en que aparece más de una botella silbadora en el contexto funerario. A este respecto los musicólogos interesados en el pasado prehispánico o los arqueólogos con interés en la paleomusicología podrían estudiar las posibilidades musicales de los conjuntos de botellas silbadoras en cada contexto funerario, tomando cada uno como unidad de análisis. Estamos seguros que hallaremos nuevas sorpresas que incrementarán nuestra admiración por el pasado prehispánico.

Buscando los orígenes

Si tratamos de encontrar el origen del pueblo Vicús, debemos indudablemente buscarlo en el ámbito de las culturas que se desarrollaron en la zona norte vecina a nuestro país. Los componentes sureños del estilo hacen su entrada recién en la fase Vicús Medio, la interacción con los estilos norteños se mantiene durante toda la secuencia. La interacción con estilos septentrionales del Periodo de Desarrollos Regionales, especialmente el estilo Tuncahuán, ya ha sido anteriormente estudiada por otros investigadores, como Lumbreras²⁷ y Kaulicke²⁸. Lumbreras²⁹ y Bolaños³⁰ vieron en las botellas silbadoras Vicús una continuación de la tradición de botellas silbadoras del estilo Chorrera, opinión que compartimos plenamente.

Creemos sin embargo que el parentesco entre Chorrera y Vicús va mucho más allá: en el estilo Chorrera hallamos no sólo algunos rasgos aislados, sino una gran parte de los componentes estilísticos que definen la fase Vicús Temprano, tanto en lo tecnológico y formal como en lo iconográfico, encontrando entre éstos últimos las tres categorías de motivos que caracterizan a la iconografía Vicús temprana: personajes antropomorfos de ojos grano de café, animales aislados, hibridaciones.

Sabemos que del conjunto de rasgos estilísticos, los rasgos iconográficos son los que llevan en sí los contenidos culturales o “temas”, vinculados a las “motivaciones” o “fines últimos” que tuvo el artista alfarero para la elaboración de un artefacto figurativo. El repertorio iconográfico, por lo tanto, es una expresión del sistema de memoria cultural de un pueblo.

Por nuestra parte percibimos un nexo de identidad casi total entre Vicús y Chorrera desde el punto de vista iconográfico. Creemos por ello que ambos

65. Botella escultórica. Procedencia: Soncos. Personaje de ojos grano de café degollando a otro. Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.



pueblos pertenecen a la misma tradición en la que se perpetuaban, de acuerdo con la definición de Panofsky³¹: convenciones plásticas, personajes y valores simbólicos.

En efecto: en cuanto a los rasgos tecnológicos, en Chorrera se utiliza la técnica de negativo sobre engobe rojo y sobre engobes parciales blanco o crema y rojo; encontramos las técnicas de decoración aplicada, modelada-aplicada e incisa sobre pasta fresca para detalles figurativos³². En cuanto a los tipos formales, tenemos en Chorrera botellas silbadoras de asa puente recta y doble cuerpo, con figuras acopladas sobre uno de los cuerpos³³, botellas de asa puente y cuerpo escultórico³⁴, botellas de asa semicircular con gollete vertical y reborde³⁵, ollas sin cuello de cuerpo escultórico³⁶, golletes compuestos³⁷, cuerpos anulares³⁸ pedestales de planta cuadrangular³⁹ y figurinas⁴⁰.

En cuanto a la iconografía, encontramos los prototipos de los Personajes 1 y 2: también tenemos en Chorrera a una pareja de personajes de ojos grano de café, uno de los cuales tiene cabeza bilobulada. El repertorio de acciones y atributos es sorprendentemente similar: el de cabeza no-bilobulada toca la antara⁴¹; carga cántaro⁴²; puede ser bicéfalo⁴³; se lleva las manos a la cara⁴⁴; usa en algunos casos enormes aretes⁴⁵, rasgo que en el caso Vicús se asocia al Personaje 3; aparece como "prisionero"⁴⁶. El de cabeza bilobulada aparece con los pezones resaltados⁴⁷, se lleva una de las manos a la cara⁴⁸, aparece echado decúbito dorsal⁴⁹, sentado, con las manos sobre las rodillas⁵⁰. Ambos personajes pueden aparecer echados decúbito ventral⁵¹.

La fauna icónica Chorrera es esencialmente la misma que la Vicús: los animales más representados son el roedor (aparentemente la muca), la serpiente, el mono, el felino, el pato, el loro y la lechuza. La muca aparece frecuentemente llevándose una mano a la cara⁵², y puede hibridarse con la calabaza⁵³. Los monos pueden estar parados, o sentados con las manos sobre las rodillas⁵⁴. Los patos aparecen en parejas, mirando en el mismo sentido o en direcciones opuestas⁵⁵. Todo esto nos lleva a la conclusión de que el pueblo Vicús es un "descendiente directo" del pueblo Chorrera, siendo ambos copartícipes de una misma tradición, a pesar de que existe una notoria distancia estilística entre ambas culturas. Esta distancia es comprensible ya que las áreas de las dos culturas no colindan: la de Chorrera se extiende entre la parte septentrional de la provincia de El Oro y la parte meridional de Esmeraldas al norte de lo que hoy es Ecuador. La mayor parte de sitios Chorrera se concentra en las cuencas del Guayas y del Manabí (Ver mapas, Figs. 183 y 184). Existe además un *hiatus* cronológico de un siglo o más entre el ocaso de Chorrera, que ocurre alrededor de 300 a.C., y el inicio de Vicús. ¿Cuál ha sido el intermediario que conservó y transformó el legado de Chorrera para transmitirlo posteriormente a la cultura Vicús? Creemos haber encontrado este "puente" al recorrer con K. Makowski las colecciones de piezas de procedencia piurana (Cap. VI). En varias de ellas, tanto privadas como estatales, existen algunas piezas con engobe de color rojo intenso con pintura crema aplicada en gruesas bandas horizontales y verticales, o resaltando diseños figurativos (Fig. 64). Una de estas piezas, realmente excepcional, muestra una escena de sacrificio, en la que un personaje de ojos grano de café degüella a otro (Fig. 65). Se tiene la referencia de que dichas piezas provienen del Alto Piura. De ser así, probablemente este estilo corresponda a una fase cultural anterior o en todo caso contemporánea a Vicús Temprano. Futuras excavaciones muy posiblemente nos darán la razón.

NOTAS

1. LUMBRERAS, (1979) *Passim*.
2. LARCO HOYLE, (1965,1967) y LUMBRERAS, *op. cit.*
3. RYE, (1981).
4. MAKOWSKI y AMARO, (ms. s/f.)
5. AMARO (1990) MURRO (1990) y ELESURU (1993).
6. AMARO, ELESURU, *op. cit.*
7. FERNANDEZ DE LA VEGA (1977).
8. Llamamos pico a un gollete muy estrecho, cuyo diámetro de boca es menor a 1/10 del diámetro máximo del cuerpo de la vasija.
9. KAULICKE (1991).
10. *Ibid.*, Figs.17- 22.
11. DISSELHOFF (1971)
12. LARCO HOYLE (1967). Fig. 102.
13. LARCO, *op. cit.*, Fig. 73
14. LUMBRERAS (1979), p.124.
15. DISSELHOFF, *op. cit.* Láms 30 - B, 35 y 43 - B.
16. DISSELHOFF, *op. cit.* Lám. 35 y 43B
17. HORKHEIMER (1965).
18. LUMBRERAS, L.G., *op.cit.* p. 34; SOSA, Gerásimo, BOLAÑOS (1986).
19. Según el índice acústico más usado. El Do central del piano (el de la escala que contiene al La 440), es un β Do5.
20. Los intervalos representan la distancia entre dos notas musicales: así, decimos que entre Do y Mi hay una tercera, ya que la amplitud es de tres notas: Do, Re, Mi. Una 2a. menor es la distancia que existe, por ejemplo, entre Do y Re bemol. Una tercera mayor, la distancia que existe entre Do y Mi.
21. Hemos usado el intervalo en cents como herramienta taxonómica.No podemos pensar que los alfareros Vicús llegaron a obtener una precisión centesimal exacta, pues de hecho existen pequeñas variaciones que responden a diferencias mínimas en las dimensiones del agujero, diferencias que el alfarero no podía controlar y que por lo tanto para nosotros carecen de significado. En los anexos pueden apreciarse los registros con las desviaciones exactas por cada nota.
22. LATHRAP (1975) Fig. 46, cat. 409-410.
23. ESTRADA, (1962) Fig. 50.
24. LATHRAP, *op. cit.* Figs. 40, 44; cat. 372.
25. BOLAÑOS, (1986).
26. HOCQUENGHEM, (1987) pp. 138-141.
27. LUMBRERAS, (1979) pp. 22-25.
28. KAULICKE, (1991), pp. 418-419.
29. LUMBRERAS, *op. cit.* p. 39.
30. BOLAÑOS, *op. cit.*
31. PANOFKY (1979) Cap. 1.
32. LATHRAP, (1975) Figs. 35 - 49.
33. *Ibid.*, Fig. 46.
34. *Ibid.*, Fig. 86.
35. *Ibid.*, cat. 279-280.
36. *Ibid.*, cat. 344, 345, 353.
37. *Ibid.*, cat. 282.
38. *Ibid.*, cat. 334.
39. *Ibid.*, cat. 368.
40. *Ibid.*, p. 100.
41. *Ibid.*, Fig. 46, detalle.
42. *Ibid.*, cat. 397.
43. *Ibid.*, cat. 394.
44. *Ibid.*, cat. 397.
45. *Ibid.*, Fig. 69.
46. *Ibid.*, Fig. 86.
47. *Ibid.*, cat. 416.
48. *Ibid.*, cat. 431.
49. *Ibid.*, cat. 345.
50. *Ibid.*, cat. 432.
51. *Ibid.*, cat. 343, 344.
52. *Ibid.*, cat. 350, 351, 354.
53. *Ibid.*, Fig. 87.
54. *Ibid.*, cat. 356-358.
55. *Ibid.*, cat. 368, 370.



Los Señores de Loma Negra

Krzysztof Makowski

Huellas de la presencia Mochica

Pocas evidencias en la historia de la arqueología peruana han merecido interpretaciones más divergentes y encontradas que los hallazgos de piezas del estilo Moche₁ en los cementerios prehispánicos del Alto Piura. Para unos ésta fue el área de origen de la cultura Mochica; para otros, una alejada provincia. Los portadores de la tradición alfarera de Loma Negra, tan impactante por su calidad y belleza, recibieron consecutivamente la calificación de conquistadores guerreros y de hábiles esclavos₂. El lector tiene derecho de sentirse desorientado, particularmente porque no es fácil seguir el hilo entre el estado de evidencias, el carácter del enfoque y la interpretación. Podría parecer que las polémicas se originan en los distintos temperamentos de investigadores, y no es así. Hay una estrecha relación entre la evolución de la visión global de la prehistoria andina, el impacto de las series de fechados de Carbono 14 sobre la cronología y la evolución de ideas acerca del lugar que haya tenido la tradición Mochica en el Alto Piura. Lo hemos seguido paso a paso con Juan Antonio Murro (Cap. I). Hoy, a más de treinta años del descubrimiento fortuito de las piezas Mochica en Piura, nuevos datos han enriquecido nuestra visión del problema. Por un lado el estilo y la cultura Vicús se definen como un componente original, de procedencia nor-andina, claramente autónomo frente a los estilos Virú o Moche presentes en el área (Cap. II), por el otro, el núcleo piurano perdió su carácter de enclave mochica alejado de su metrópoli. Los



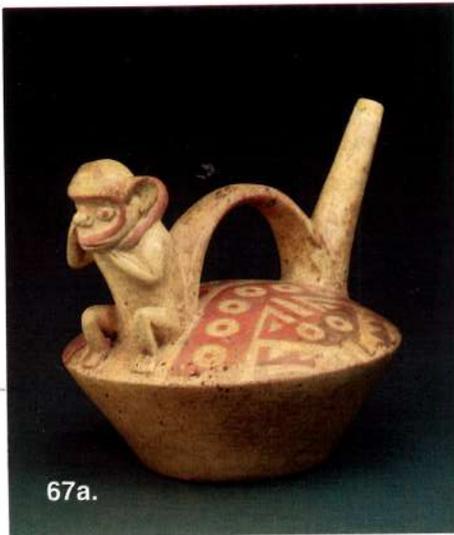
66.

recientes trabajos arqueológicos en el área comprendida entre los valles de La Leche y Jequetepeque eliminaron el *hiatus* que se perfilaba inicialmente entre el Horizonte Temprano y fines del Período Intermedio Temprano y demostraron la importancia que tuvo la ocupación Mochica en la zona, vg. Sipán (Cap. IV). A pesar de estos avances quedan aún abiertas dos grandes preguntas mutuamente interrelacionadas:

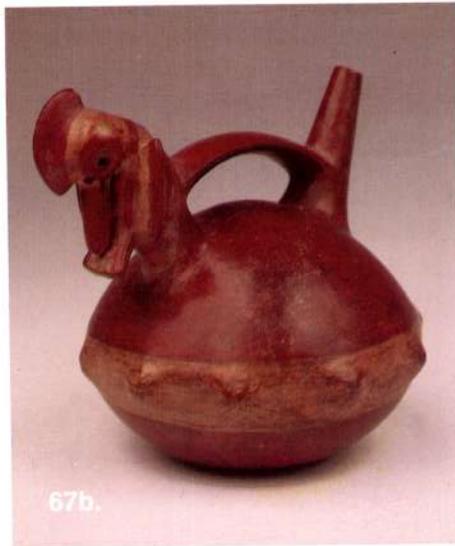
¿La situación cultural del Alto Piura es similar a la de otros valles en el litoral peruano o, por el contrario, su posible estatus de frontera entre las áreas nor y centro-andina se refleja durante el Período Intermedio Temprano y el Horizonte Medio Temprano (aprox. entre 200 a.C. y 700 d.C.) en los rasgos particulares e irrepetibles de desarrollo?

¿Qué características reviste la presencia Mochica a lo largo del período mencionado y cómo interpretar en términos culturales y políticos la diversidad de estilos coexistentes con el estilo Moche en el Alto Piura? En otras palabras, ¿se trata o no de diferentes etnias que habitan el mismo territorio; quiénes son los que gobiernan y cómo ejercen su dominio a lo largo de estos 900 años de historia?

-
- 66. Botellas asa puente. Mochica Temprano A. Guerreros. Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.
 - 67a. Botella asa puente. Mochica Temprano A. Mono sentado. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.
 - 67b. Botella asa puente silbadora. Virú de Piura. Pato con cresta. Museo Municipal, Piura.
-



67a.

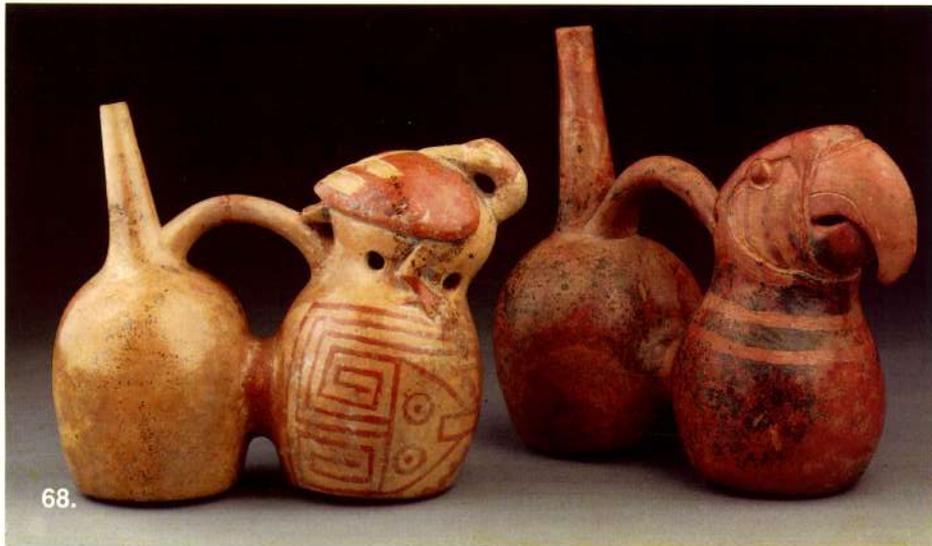


67b.

Intentaremos encontrar la respuesta a ambas preguntas de manera fundamentada. Utilizaremos para este fin, entre otros, los resultados de nuestras investigaciones sobre los estilos cerámicos piuranos del Período Intermedio Temprano, iniciados en 1987₃ con un grupo de colaboradores. La respuesta no es fácil. Contrariamente a lo que se imagina el amplio público, carecemos hasta el presente de suficientes evidencias publicadas como para reconstruir de manera inobjetable la historia de la cultura Mochica en su área clásica. Nos referimos, en primera instancia, al seguimiento de las superposiciones estratigráficas de arquitectura y de entierros. Sólo este tipo de evidencias debidamente analizadas pone fuera de discusión el problema de secuencias temporales, de los componentes más tempranos y más tardíos de una cultura. El valor de las fechas del Carbono 14 disminuye también sustancialmente si la muestra carece de buenas asociaciones, es decir si no podemos precisar la procedencia de la materia orgánica carbonizada y asociarla con los pisos de las casas y de los templos, con los ajuares que acompañan al muerto, etc.

Ahora bien, ambas clases de datos brillan por su ausencia si se trata de las fases más tempranas de la cultura Mochica, en las que Rafael Larco Hoyle ubicaba las variantes estilísticas que denominó Mochica I, II y III₄. Cuando la superposición no señala con claridad en qué orden secuencial fueron utilizados los espacios funerarios, domésticos o ceremoniales, el arqueólogo moderno duda generalmente de la validez de indicadores estilísticos del tiempo. Si bien es cierto que las formas de la cerámica, como por ejemplo el trazo y volumen del gollete o las proporciones del cuerpo, suelen modificarse a través del tiempo, no es menos cierto que estas mismas diferencias entre dos grupos de vasijas pueden teóricamente desprenderse también de su distinto origen, no obstante que sean contemporáneos. La mayor parte de botellas de asa estribo de procedencia piurana se caracteriza por los rasgos formales correspondientes a las fases I y II de la secuencia propuesta por Rafael Larco Hoyle. ¿Indican estos rasgos la antigüedad de la tradición Mochica en la zona? ¿señalan no sólo la antigüedad sino sugieren también un gusto algo conservador, puesto que parecen mantenerse inalterados un largo tiempo?, ¿o se trata esencialmente de un regionalismo y las piezas Moche I y II de Piura podrían ser contemporáneas con las Moche III y IV de otra área? Las tres alternativas tienen sus partidarios, la primera en la persona de Christopher B. Donnan, la segunda en Heather Lechtman y Michael Moseley, y la tercera está señalada como una posibilidad por Peter Kaulicke; sin descartar la alternativa de que el fenómeno Mochica haya tenido su origen en el área entre Piura y Jequetepeque₅.

Gracias a recientes trabajos la base de datos para el Alto Piura está en la actualidad paradójicamente mejor documentada que para cualquier otro valle de ubicación más central, dentro del área cultural Mochica, incluyendo Moche y Chicama, en donde las excavaciones en las huacas de la Luna y Cao (El Brujo) empezarán a revertir esta situación recién en los próximos años₆. Resulta por ello plenamente posible intentar una evaluación del fenómeno Mochica desde la perspectiva local. Para facilitar al lector la tarea de formarse su propia opinión, vamos a examinar las evidencias en el orden en que se nos presentaron. Empezaremos analizando las piezas en colecciones, para después ubicar y definir la extensión y las características de los sitios con el material diagnóstico Mochica y, finalmente, situar los estilos y sus componentes cronológicos dentro de los contextos arqueológicos excavados.



68. Botellas asa puente silbadoras. Mochica Temprano A. Papagayo (der.), ave acuática (izq.). Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

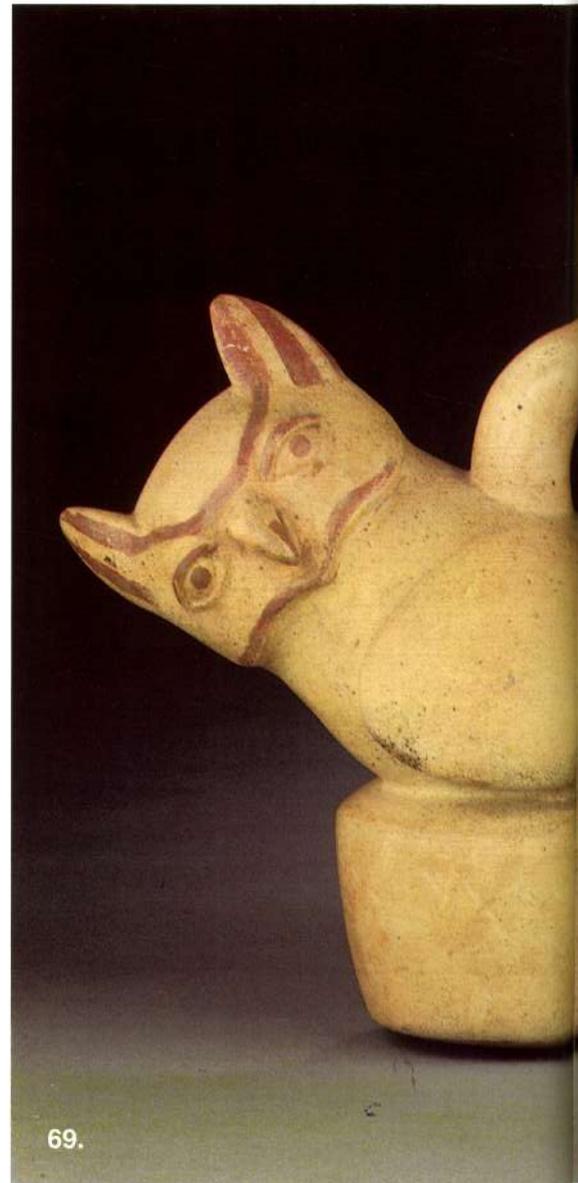
69. Botellas asa estribo. Mochica Temprano A. Búhos. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

En las colecciones

Las piezas Mochica de Piura forman un conjunto fácilmente distinguible por su forma y acabado, y en especial por sus proporciones, tonalidades de engobe y colores de pintura. En este trabajo hemos considerado exclusivamente las piezas cuya procedencia piurana fue segura y la autenticidad pudo ser comprobada por nosotros mismos mediante el examen exhaustivo de pastas y acabados.⁷ Particular importancia tuvieron las colecciones de cerámica del Banco Central de Reserva del Perú, del Museo Larco Herrera, y del Museo Municipal de Piura; las tres se formaron al comienzo de la década de 1960, época de mayor huaqueo de los cementerios prehispánicos en los alrededores de Chulucanas y Morropón (Cap. I). En las tres colecciones se distinguen dos series, muy numerosas, cuyas características son diametralmente opuestas. Una tercera serie, menos uniforme, constituye un enlace entre ellas.

Sólo la primera serie recibió la atención debida de los investigadores. Desde los estudios pioneros de Rafael Larco y Otto Klein,⁸ toda polémica sobre el problema de Mochica Temprano se circunscribe a ella. Nos referimos a las botellas asa estribo con el típico gollete Moche I cuyo prominente reborde es biselado (Figs. 69-74, 363, 364). Al examinar los detalles nos hemos dado cuenta que el mismo grupo de talleres, y a veces la misma mano que fabricó las botellas Moche con asa estribo, utilizaba indistintamente otras tres variantes de cuerpo y gollete, a saber:

- 1° La ya mencionada botella Moche de cuerpo escultórico decorada en relieve, o globular llana, caracterizada por el gollete Virú, que se compone de pico alto troncocónico y una asa puente arqueada, tubular o plana (Figs. 66, 150, 365).
- 2° El cuerpo geométrico de planta paralelepípeda o circular que constituye un pedestal para la representación escultórica; tanto esta idea formal como la del gollete asa puente, idéntico al caso precedente, se asocian con la tradición Virú, según la definición de Rafael Larco,⁹ (Figs. 67a, 137b, 403 der, 404 izq.).
- 3° La típica botella doble Virú con un asa puente que une la base del pico con la base de la figura escultórica sobrepuesta en el otro cuerpo de la vasija (Figs. 68, 77, 174, 365).



69.

Uno de los aspectos más notables en esta serie, aparte de la ya mencionada conjunción de rasgos Mochica y Virú, es su policromía. La amplia gama de colores puede incluso desconcertar al conocedor de gusto moldeado por los cánones estéticos del estilo Moche “clásico” de la fase IV. En la gama cromática al lado de los acostumbrados marrones y cremas, encontramos anaranjados, blancos, violáceos, bermellones, grises y negros (Figs. 71, 72, 73). Para lograr estos colores los alfareros debieron valerse tanto del ambiente de cocción como de las tierras de color y arcillas finas con aditivos, las que diluidas en agua servían para cubrir la vasija de capa fina e impermeable de engobe; esta capa fue aplicada antes de hornearla. La cocción en el ambiente reductor implica las tonalidades grisáceas y negras, mientras que la atmósfera saturada de oxígeno crea tonalidades de la gama del rojo. ¿Será el color indicador de una tradición o un estilo en particular? Varios investigadores lo habían pensado. La recurrencia de engobes blancos y anaranjados, particularmente llamativa, los indujo a acuñar los términos “Vicús Blanco” y “Vicús Anaranjado”¹⁰.



Para esclarecer la duda hemos reunido una amplia muestra de ejemplares quiñados o rotos, en los que se puede examinar bajo la lupa las características de la pasta, a saber: su textura, compactación, color, así como el tamaño, forma, densidad e identificación mineralógica de las inclusiones. Estos rasgos, que suman 47 variables para nuestro caso, se desprenden tanto de la selección de materia prima (arcilla con sus impurezas) por el alfarero, de las condiciones de amasado y de construcción del cerámico, como de los agregados mediante los cuales se controlaba la plasticidad, la consistencia y el punto de cocción y, finalmente se deben a las condiciones de la cocción misma. Cuando está bien definido el tipo de pasta, ésta constituye una especie de ficha de estado civil de cerámicos que indica con precisión su procedencia y autenticidad, remitiendo también a una tradición tecnológica concreta e irrepetible.¹¹

Al agrupar las piezas que no sólo compartían el mismo tipo de pasta, pero también eran similares en forma y acabado, hemos llegado a la conclusión de que el mismo taller, o grupo de talleres que seguía una tradición tecnológica común, solía utilizar indistintamente varios colores de engobe. Ningún patrón asociativo justifica la definición del estilo a partir del criterio del color de engobe. Ni las piezas anaranjadas, ni tampoco las blancas comparten características exclusivas de manufactura, tampoco se distinguen del resto de la serie por un repertorio propio de motivos o alguna otra particularidad iconográfica. El color anaranjado resulta ser particularmente popular en el conjunto de piezas que Rafael Larco consideraba representativo para su Mochica I y II. No obstante, más distintiva que la preferencia por un color determinado resulta ser, para este conjunto de piezas, la búsqueda de efectos policromáticos. Es evidente que una serie de talleres reproducía el mismo motivo en distintas variantes de color y acabado. La serie de personajes sentados con el tocado en forma de "hongo", llamados "ingenieros", por los campesinos-huaqueros de la costa norte constituye un buen ejemplo de esta tendencia (Fig. 71).

Los detalles anatómicos y de atuendo en las piezas escultóricas están dibujados mediante la aplicación de superficies de engobe crema sobre el fondo de una tonalidad de la gama del rojo (Figs. 66 der., 69 izq., 72 cent., 73 izq.), o al revés, de engobe rojo o violáceo sobre el fondo crema (Figs. 67, 68 der., 69 der.). El contorno y elementos internos del detalle, vg. plumas del ala, iris, pelos, se resaltan mediante unas incisiones muy finas en "pasta cuero" con un implemento puntiagudo (Figs. 67, 70, 71, 150). Dicho término se refiere a la consistencia de la arcilla en el cerámico formado, cuando la capa superior, ya seca, forma una especie de corteza, la que puede ser cortada formando diseños. La pintura blanca se utiliza para realizar diseños geométricos o figurativos (Figs. 363, 366).

El detalle de acabado más recurrente en todas las piezas que representan a los seres humanos, mitológicos o a los animales, es la forma del ojo: almendrado, con los dos párpados del mismo grosor y un corte biselado; la esfera es bastante prominente, el iris marcado con un círculo inciso, y la pupila con un estampado con caña o incrustación (Figs. 66, 70, 71). Mencionamos estos detalles técnicos y formales con la intención de demostrar la coherencia estilística de un amplio grupo de vasijas consideradas por Rafael Larco y por varios otros estudiosos, incluyendo a algunos contemporáneos,¹² como más tempranas, relacionadas con los orígenes mismos de la cultura Mochica.

70. Botella asa estribo Mochica Temprano A.
«Dragón marino».
Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.



70.



71.



Este análisis conduce a una conclusión interesante: el conjunto parece haber sido hecho por un número reducido de artesanos (talleres), en un corto lapso, según toda probabilidad no mayor de un siglo. Si asumimos que cada taller utiliza un solo procedimiento tecnológico, la variedad de tipos de pastas indicaría un mínimo de cuatro talleres. Dos de ellos trabajarían según la tecnología típicamente Mochica, con arcillas de alta pureza, compactas, con pocas inclusiones minerales (Figs. 444, 446a). Dos otras pastas se asemejan a las que caracterizan a la cerámica utilitaria, relacionable respectivamente con las tradiciones Vicús y Gallinazo (Figs. 443, 445)¹³. Dentro de nuestra serie Mochica I hay un componente con algunos rasgos particulares. Nos referimos a las botellas de asa estribo con la base en forma de pedestal, engobe blanco y diseños pintados de color anaranjado o bícromos, anaranjado y marrón (Fig. 167). Estos ejemplares parecen constituir la cabeza de una larga serie de productos locales con cierto matiz provincial reflejado tanto en la selección de los motivos como en la modalidad de la decoración. Tienen asimismo una gran similitud con las piezas mochica procedentes del departamento de Lambayeque (Fig. 344)¹⁴.

Antes de caracterizar la segunda serie es necesario detenerse para analizar la relación eventual entre el grupo Moche I y las piezas consideradas a menudo "Pre-Mochica". Nos referimos a los conjuntos denominados por Luis Guillermo Lumbreras: Vicús-Cupisnicoide, Vicús-Salinar, Vicús Blanco, Vicús-Complejo Mochica, Vicús Anaranjado y Vicús-Virú. Los términos y la secuencia cronológica misma fueron retomados por este autor de la última propuesta de Rafael Larco¹⁵, redactada bajo la impresión, todavía fresca, de los recientes hallazgos fortuitos en el Alto Piura y de la sorprendente variabilidad tecnológica y estilística de la cerámica piurana.

Para entender el alcance de los términos mencionados, y los criterios que Rafael Larco utilizó en la clasificación, es necesario situarlos en el contexto global de su aproximación teórica a la prehistoria peruana. La costa norte juega en ella el papel central de núcleo originario de la cultura peruana. La reconstrucción de la evolución cultural se sustenta en dos clases de datos: la tecnología alfarera y el estilo, particularmente la evolución de formas cerámicas. El avance tecnológico, y ante todo, las nuevas técnicas de confección y de cocción marcan las etapas (estadios evolutivos), los cambios en la morfología de las vasijas, en el trazo de la decoración etc., definen el ritmo de la historia, mientras que la continuidad étnica se refleja, según Larco, en la constancia de soluciones formales que adoptan los ceramistas. Cada una de las principales culturas tempranas encuentra su expresión predilecta en una forma de cerámica, la inventa o la mejora, enriqueciendo, de este modo, el repertorio de posibles realizaciones. En la Epoca de Auge, es decir en los tiempos de la cultura Mochica, el desarrollo de la técnica y la pericia artística del alfarero alcanzan niveles insuperables, gracias a la síntesis creativa de todas las experiencias anteriores. Por ello, Rafael Larco cree captar debidamente las coyunturas históricas siguiendo, desde su supuesto origen, la evolución de un número muy reducido de tipos de botellas ceremoniales más recurrentes.

71. Botellas asa estribo. Mochica Temprano A.
Personajes masculinos sentados.
Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.



72. Botellas asa estribo. Mochica Temprano A. Cargadores de cántaros. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

El tipo “botella escultórica de asa estribo” constituye el principal enlace en su cronología desde la cultura Cupisnique, a través de Salinar, Mochica y Chimú. La “botella de asa puente” habría sido inventada, según la propuesta de Rafael Larco, en el seno de la cultura Vicús, y difundida por los alfareros Virú y Mochica Temprano, pero su desarrollo máximo se logró recién gracias a los maestros de Lambayeque¹⁶. La lógica del desarrollo del tipo y del estilo le hace creer que el estilo Lambayeque en su versión polícroma fue contemporáneo con el Mochica IV y V. Hoy sabemos que es más tardío¹⁷. Por esta misma razón Vicús (Vicús-Vicús) se sitúa, en su opinión, en la cabeza de las dos series, la sureña (valles de Virú y Chicama) y la norteña (valles de Piura y Lambayeque): reúne los dos tipos mencionados y otros más (vg. botella de gollete central con asa lateral, característica para la cultura Salinar) así como varias técnicas decorativas (blanco sobre rojo, engobe crema y blanco, anaranjado, negativo), pero la técnica manual de confección y otros rasgos “arcaicos” del estilo indicarían una fecha temprana.

Como sabemos, esta última hipótesis cronológica tampoco ha sido confirmada por las excavaciones posteriores (ver Cap. I). Los grupos Vicús Blanco, Anaranjado, Complejo Mochica cumplen un papel clave en la propuesta de Larco: sirven de enlace entre las culturas que considera tempranas (Vicús, Cupisnique, Salinar) y las de la Epoca de Auge (Virú y Mochica). Sin embargo, a diferencia de todos los otros grupos estilísticos no han sido constituidas sobre la base del riguroso seguimiento de asociaciones en los ajuares funerarios, ni tampoco de las superposiciones estratigráficas de entierros. La razón es sencilla: Rafael Larco nunca excavó en el Alto Piura. La serie de los Anaranjados

comprende, por ejemplo, piezas Cupisnique, Vicús, Virú y Mochica I₁₈. Por su parte, el Complejo Mochica reúne casos de imitaciones antiguas de un estilo por alfareros que están acostumbrados a trabajar con otro, generalmente imitaciones Mochica por alfareros Vicús o Virú; por eso las piezas contienen características propias de los dos estilos₁₉. No sorprende en este contexto el resultado de nuestro análisis comparativo: el color y el tipo de engobe no definen por sí solos a ninguna de las tradiciones alfareras en particular. Los Anaranjados y Blancos con los rasgos del estilo mochica son Mochica I en pastas, acabados y detalles formales, mientras que desde el punto de vista técnico las vasijas del Complejo Mochica son Vicús₂₀.

El segundo conjunto tan coherente como el primero, está conformado por botellas con alto pico central y dos pequeñas asas auriculares en la base del pico. El cuerpo de las vasijas es globular, con el punto de flexión marcado a veces en los hombros, la base plana o anular. El engobe crema o blanco cubre todo el cuerpo. Sólo el pico lleva el engobe marrón o marrón rojizo. La decoración en línea fina cubre la mitad o tres cuartos superiores de la vasija. Los diseños, generalmente muy estilizados, están pintados en dos (anaranjado y marrón) o tres (además violáceo) colores (Figs. 89, 91, 376, 386). Sólo los diseños figurativos son bícromos, marrones sobre fondo crema. Utilizando los criterios de Larco Hoyle distinguimos en esta serie con suma facilidad las botellas Moche IV, con sus picos rectos y las botellas Moche V (Figs. 91b, 386), con los picos troncocónicos y la decoración algo más recargada y a veces, cursiva. La comparación de las características de pastas y de engobes permite ubicar dentro de este grupo a una botella de asa estribo típicamente Moche V (Fig. 386b, cent). Casi todas las botellas de pico central comparten el mismo tipo de pasta, por lo que probablemente provienen del mismo centro de producción. Resulta interesante constatar que este tipo de pasta está ausente en el conjunto de piezas Mochica I. No es de extrañar que la serie piurana de botellas Mochica IV y V



73. Botellas asa estribo. Mochica Temprano A. Prisioneros. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.



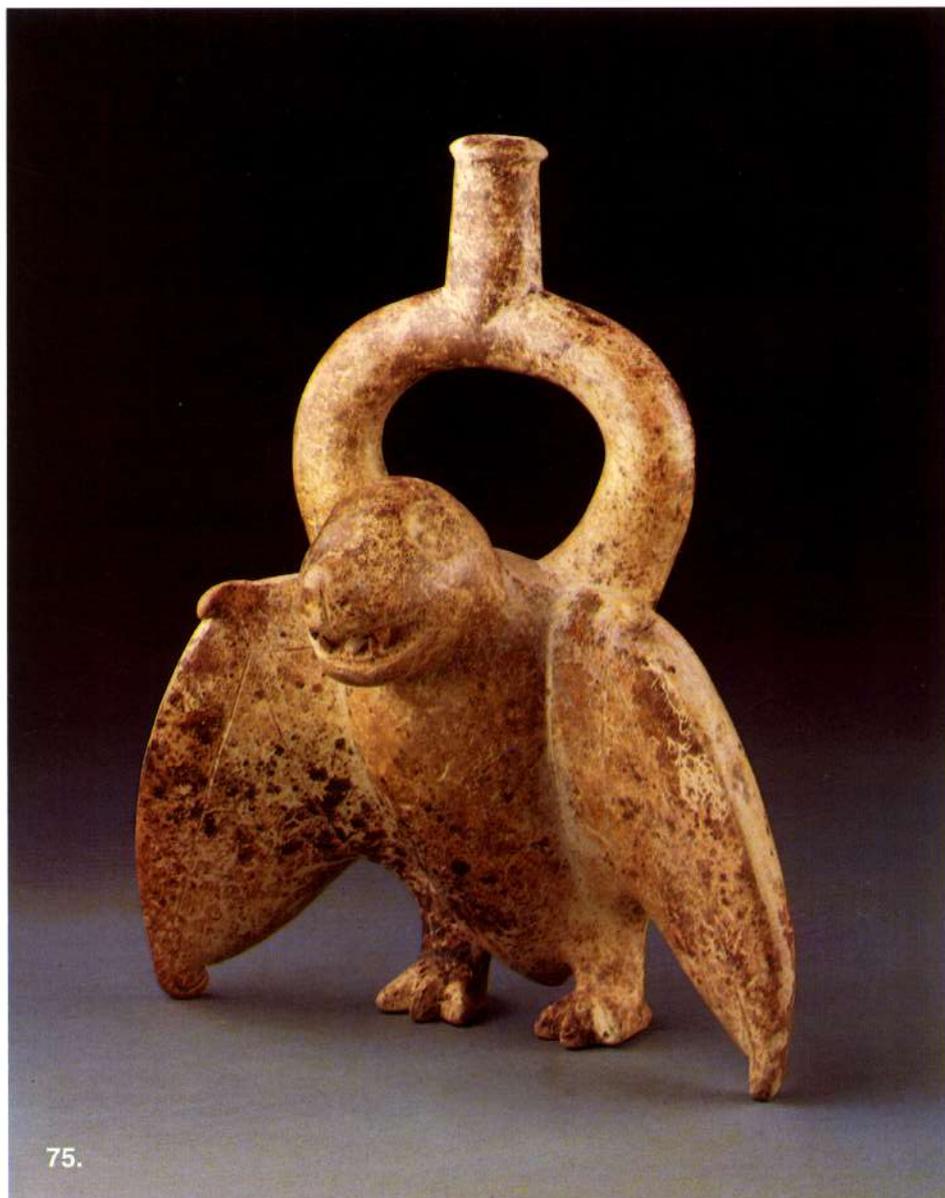
74. Mono sentado
Museo Bruning,
Lambayeque.

pasara casi desapercibida en la literatura del tema. A diferencia del conjunto Mochica I, se trata de una producción provincial que no sale de la rutina. Sólo la decoración de tres o cuatro colores les otorga un cierto toque distintivo.

La tercera serie es heterogénea, tanto porque la conforman por igual botellas de asa estribo (Figs. 76, 78, 88, 173, 369), botellas dobles de asa puente (Fig. 169), botellas de pico central y asas auriculares (Figs. 372, 375) como por el hecho de compartir los rasgos diagnósticos de las fases Mochica II y III de Larco Hoyle. Aparece también una forma nueva: la botella de pico central y con asa cintada lateral (Figs. 370, 371). En las botellas de asa estribo prevalecen de manera decidida los golletes con reborde angosto y labio aplanado, típicamente Mochica II (Figs. 76, 78, 80). El gollete Mochica III está muy mal representado, se caracteriza por paredes cóncavas y el asa que lo acompaña tiene proporciones que se asemejan mucho más a las formas Mochica I de Piura, que las clásicas Mochica III de Chicama (Fig. 81, 369). A pesar de esta variabilidad las piezas de la serie comparten varios rasgos comunes, por ejemplo la forma del ojo en las representaciones de hombres y

animales; los párpados son planos, el superior más prominente proyectado más allá de la comisura; el iris y la pupila generalmente están pintados sobre la superficie del ojo (Figs. 80, 81).

En los detalles no se utiliza la incisión fina sino pintura crema sobre fondo marrón (Figs. 80, 81) o anaranjado y marrón si el fondo es crema (Figs. 88, 167). Los colores de engobe se estandarizan: marrón rojizo, crema-blanco y gris-negruzco (Figs. 76-81), con predominancia de las primeras. Las botellas de gollete central y asas auriculares se ordenan en una secuencia que correlaciona de manera natural las piezas del primer conjunto con las del segundo. Las botellas de cuerpo escultórico con rasgos de Mochica I tienen golletes rectos con un anillo, a veces trenzado en la base y un pequeño reborde biselado (Fig. 368), comparable con algunas botellas asa estribo (Fig. 88), o botellas con gollete central y asa lateral (Fig. 367); otra variante del gollete es la de paredes rectas y divergentes (Fig. 372). También dentro del conjunto Mochica II encontramos antecedentes de la decoración pictórica en línea fina bi o tricolor



75. Botella asa estribo. Mochica Temprano A.
Murciélago.
Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.



76.

sobre engobe blanco-crema (comparar Fig. 78 izq. y Fig. 88). Por otro lado, el grupo de botellas pintadas está emparentado con las piezas Mochica IV y V.

Ha sido indispensable este seguimiento para entender cómo el estilo de los objetos prehispánicos puede revelar pistas que hacen potencialmente factible una reconstrucción de hechos históricos. Si se aplicara la hipótesis cronológica de Rafael Larco Hoyle al material que acabamos de presentar las conclusiones serían necesariamente las siguientes:

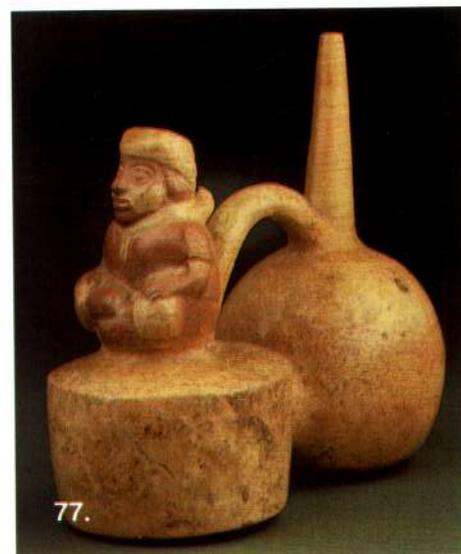
Se vislumbran tres fases al seguir la variabilidad estilística de la cerámica Mochica proveniente del Alto Piura. La primera, de corta duración, se distinguiría por la recurrencia de rasgos clásicos Mochica I.

La segunda fase, mucho más larga que la anterior, está marcada por el provincialismo; las piezas de estos tiempos combinan las formas de golletes Mochica II y, en menor grado Mochica III con los rasgos de decoración asignables a las fases Mochica II, III e incluso IV (Figs. 76, 78, 80, 81, 366-375). La tercera fase piurana estaría caracterizada por un solo tipo formal de botellas, plenamente comparable con el Mochica IV, y, con el Mochica V; hay ciertas dificultades en asignar formas escultóricas a esta última fase.

¿Hasta qué punto es acertada esta secuencia estilística para entender las razones y modalidades de la presencia Mochica en el Alto Piura?, y si lo es, ¿cómo interpretar la marcada oposición entre la alta calidad tecnológica y artística de las piezas asignables a la primera fase y el conjunto de las dos fases restantes, cuya calidad promedio es incomparablemente inferior y con claros matices provinciales?

Para intentar una respuesta, es indispensable contrastar la secuencia estilística buscando los argumentos a favor o en contra en contextos arqueológicos con estratigrafía bien definida.

Debemos asegurarnos también que todas las características de la producción alfarera piurana estén fielmente reflejadas en las colecciones peruanas. En otras palabras, debe comprobarse que nuestra serie es representativa en el sentido estadístico. Pasando por las manos del huaquero, del intermediario y del coleccionista, las piezas extraídas de los entierros son sometidas a varias selecciones en las que mandan los criterios comerciales y estéticos. Antes de abordar estos temas estamos en la obligación de recordar que hay otros testimonios materiales de la presencia Mochica en el Alto Piura, diferentes de la cerámica. Nos referimos a los artefactos de metal, de madera y de hueso. Particularmente estos primeros impactaron por su valor estético y por la complejidad de los procesos metalúrgicos. Como el análisis estilístico de metales con fines cronológicos introdujo en la discusión



76. Botella asa estribo.
Mochica Temprano A/B.
Personaje masculino sentado en silla ceremonial.
Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

77. Botella asa puente. Mochica Temprano A/B.
Personaje masculino sentado con manta abultada en la espalda.
Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

más preguntas que respuestas²¹, por el momento dejamos este tema de lado. La metalurgia piurana será tratada además de manera extensa en el Cap. V de este volumen.

En los cementerios

En 1961 Ramiro Matos Mendieta recorrió, en compañía del maestro chulucanense y defensor del patrimonio arqueológico Luis Távara Pasapera (Cap. I), todas las áreas recientemente huaqueadas en los alrededores de Chulucanas y Morropón, y recogió sistemáticamente la fragmentería cerámica dejada por huaqueros en los desmontes. Era el año en que llegó a su clímax la fiebre de las excavaciones clandestinas; nunca más después se abrirían y destruirían tantos entierros diariamente. Por estas tristes circunstancias la muestra de Matos es probablemente la más representativa de todas las que los arqueólogos hayan recogido en los cementerios prehispánicos del Alto Piura. Resulta, por ende, muy relevante que sus características coincidan con las del conjunto de piezas de colecciones que acabamos de analizar.

Ramiro Matos percibía rasgos del estilo Moche I en el 40% de los tiestos, de Moche II y III en 21% y de Moche IV y V en 39%²². Su muestra comprendía 138 fragmentos diagnósticos seleccionados, recogidos en seis cementerios prehispánicos. En las colecciones se percibe la misma distribución porcentual de características. Resulta lícito, por tanto, creer que se cuenta con una información completa sobre la alfarería Mochica de procedencia piurana. Otras investigaciones posteriores, entre las que debe enumerarse las excavaciones de Carlos Guzmán Ladrón de Guevara y José Casafranca, las prospecciones de James Richarson III y Décima Zamecnik, las de Jean Christophe Bats y José Antonio Hudtwalcker, así como las nuestras, han aportado datos nuevos sobre el particular²³ (Cap. I).



78. Botellas asa estribo. Mochica Temprano B. Serpiente enroscada en la cima de un cerro (izq.), personaje masculino lisiado montando una llama (dgr.). Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

79. Botellas asa estribo. Izquierda: Mochica Temprano, derecha: imitación Mochica en Vicús Medio. Búhos. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.



Los investigadores coinciden en un aspecto: la cerámica en el estilo Moche se encuentra en las superficies de varios cementerios huaqueados correspondientes a la cultura Vicús, a juzgar por el componente estilístico Vicús-Vicús absolutamente predominante en las muestras recogidas, pero es extremadamente rara, en la mayoría de casos no llega ni a 5%. Gran parte de los cementerios se ubican en la margen izquierda del río Piura entre Chulucanas y Morropón, en el límite del descampado, a saber: Vicús, Yécala y Loma Negra-Pabur, Malamatanza (Fig. 184). En la margen derecha se reportaron hallazgos en los alrededores de Piura la Vieja, en Talanqueras y en el Monte de Los Padres. Hay unas cuantas situaciones excepcionales, la de la Huaca Dura en la Loma Negra y eventualmente de la Huaca Tres Cruces en Yécala, y de la Huaca Silveria en Vicús.

El primero de los sitios mencionados fue escenario de un fabuloso hallazgo fortuito²⁴. Los huaqueros encontraron un número indeterminado de cámaras funerarias, posiblemente construidas de adobe, que contenían una gran cantidad de objetos de metal y cerámica Mochica. Actualmente estos objetos, cuyo número llega por lo menos a medio millar de ejemplares se encuentran dispersos entre varias colecciones. Algunas de las piezas ilustradas en el presente volumen posiblemente provienen del sitio (Figs. 71, 72, 119 y 124). Huaca Dura se presenta actualmente como un pequeño núcleo de pozos de huaqueros; los pozos se confunden unos con otros, en un área ligeramente ondulada al lado del camino de Vicús-Tamarindo a Loma Negra y Pabur Viejo; su superficie total apenas llega a 1000 m² (0.001 km²), insignificante en comparación con el kilómetro cuadrado que ocupa el cementerio Vicús en Yécala.

Llama la atención esta concentración de tumbas ricas en un lugar relativamente apartado, lejos de sitios con arquitectura e, incluso, de los principales cementerios de la época. Ultimamente los huaqueros de Jequetepeque han hecho un hallazgo similar en el sitio La Mina. El paralelo es cercano no sólo por la

ubicación del sitio. Los ceramios de estilo Moche I encontrados en los nichos de la solitaria cámara funeraria de La Mina guardan un parecido sorprendente con los de Loma Negra (comparar Figs. 69, 70, 71, 72). Se diferencian sólo externamente en proporciones y pequeños detalles de acabado. Se hubiera podido pensar incluso que ambos lotes de piezas provienen de un mismo centro de producción; los de La Mina están hechos, sin embargo, de pasta de tipo desconocido hasta el presente en el Alto Piura. Hay consenso entre los especialistas que los dos sitios sirvieron de lugar de sepultura para los gobernantes de la época temprana en la historia de la cultura Mochica²⁵. La conclusión se desprende sola de las características del hallazgo, comparable en todos los aspectos con los ajuares reales documentados en Sipán por Walter Alva y su equipo. Sólo el Metropolitan Museum custodia una colección de 461 objetos de cobre dorado y aleaciones de cobre y plata, entre narigueras, orejeras, collares, diademas, elementos de camisetas, de placas, etc. (Cap. V).

No hay seguridad de si los dos otros lugares mencionados respectivamente, por los campesinos del pueblo Vicús y por don Domingo Seminario, ex-propietario de la hacienda Pabur, como lugar de origen de la mayoría de piezas Mochica, tuvieron características comparables con Loma Negra. De hecho se diferencian de ella en un aspecto: se encuentran en el centro de extensos cementerios donde la cerámica Vicús-Vicús es el vestigio predominante. Sabemos hoy, gracias al estudio de Otto Elespúru sobre el material arqueológico procedente de las excavaciones de Carlos Guzmán Ladrón de Guevara en Yécala, que las vasijas de estilo Moche a menudo están depositadas como ofrenda en las cámaras funerarias junto con las de estilo Vicús. Los ceramios con el gollete Mochica II aparecen asociados a los de estilo Vicús Medio B. (Cap. II), mientras que las vasijas con rasgos Mochica III aparecen con las botellas Vicús Tardío A. (tumbas V.1-15, V.1-13, V.II-3, Figs. 418, 419; y tumba V.I-8, Figs. 424, 425, 426)²⁶.

En los cuatro casos citados no se trata de entierros ricos. Las tumbas contenían un número de piezas cerámicas no mayor de cinco y, que sepamos, carecían de objetos de metal de calidad. La importancia de los hallazgos de Carlos Guzmán reside en la comprobación empírica de la contemporaneidad por lo menos parcial de los dos estilos. Por otro lado llama la atención el hecho que existan entierros de Vicús Medio y Vicús Tardío, que contienen exclusivamente artefactos en el estilo Vicús. A título de hipótesis podemos entonces postular la existencia de tres categorías de entierros con el contenido de piezas de estilo Moche:

1. Tumbas "reales" en Loma Negra, con la absoluta predominancia de artefactos de estilo Moche; las botellas ostentan el característico estilo Moche I.

2. Tumbas de "elite"; su existencia se desprendería indirectamente de las noticias sobre los hallazgos masivos de la cerámica de muy buena calidad de estilo Moche I y Moche II en dos o más áreas de cementerios de Yécala y al pie del Cerro Vicús.

3. Entierros comunes, como los de Yécala, con la cerámica Mochica cuyo estilo tiene generalmente un marcado matiz provincial; las piezas conocidas tienen rasgos Mochica II y III.

En los asentamientos

Si bien los estudios recientes, tanto de excavaciones como de los recorridos sistemáticos, empezaron a revelar varios aspectos de la vida y subsistencia de la población en el Alto Piura entre aprox. 200 a.C. y 700 d.C. (Periodo Intermedio Temprano y Horizonte Medio 1, 2), y la imagen forjada exclusivamente a partir de la perspectiva de cementerios pertenece al pasado, no estamos aún en condiciones de hacer la reconstrucción de la ocupación Vicús y Moche en el valle con la precisión debida. El método de prospección consiste en “peinar” a pie cuadrantes escogidos del espacio de un valle documentando en descripción, con foto y dibujo, todo vestigio visible en la superficie, desde la acumulación de tuestos de cerámica o de material lítico hasta los vestigios de arquitectura doméstica y “pública”. Esto permite generalmente confeccionar un bosquejo bastante preciso del modo cómo una sociedad prehistórica se organizaba, cómo y dónde producía, hasta qué punto aprovechó los recursos que le proporcionaba el ambiente inmediato.²⁷

No obstante, la precisión de este bosquejo está, lógicamente, limitada por la conservación de sitios y, en líneas generales, depende del grado en que la actividad humana y los fenómenos naturales posteriores a la época estudiada hayan afectado el paisaje.

Desde este punto de vista y por diferentes razones, el Alto Piura constituye uno de los casos menos privilegiados en la costa peruana. En primera instancia, el dramático “Niño” de 1983, cuando casi toda el área cultivable desapareció en las aguas de un extenso lago, parece haber ocurrido con mayor intensidad, por lo menos dos veces en el pasado.²⁸ Aún no existe un estudio sistemático de los cambios de paisaje en los últimos 2000 años, pero las gruesas deposiciones sedimentarias en los perfiles arqueológicos y en los perfiles geológicos con asociaciones culturales sugieren que la superficie correspondiente al inicio de nuestra era se encuentra por lo menos 2 m. debajo de la actual superficie de la planicie aluvial, formada por los conos de deyección de los ríos Yapatera y San Jorge. Probablemente el río Piura cambió también su curso varias veces, a juzgar por las huellas de cauces antiguos. Por otro lado, las lluvias que casi siempre se presentan en el verano, destruyeron las superficies de la arquitectura de adobe. Es, a veces, muy difícil distinguir entre la construcción prehispánica erosionada y una lomada natural.

La actividad del hombre resultó ser aquí relativamente más destructora que en otros valles de la costa. Bajo palas mecánicas y aplanadoras sucumbieron varias huacas cuando se preparaban tierras para cultivo y el uso de los pozos artesianos llevó la frontera agrícola probablemente más allá de su recorrido en los tiempos prehispánicos. En las fotos aéreas lo atestiguan manchas claras en medio de los campos de cultivo. Finalmente, cada año de lluvias intensas implica la destrucción de caminos, daños a canales y defensas. La piedra necesaria para su reparación se extraía sistemáticamente de las construcciones en sitios prehispánicos ubicados en las laderas de los cerros que han sido arrasados usando maquinaria pesada. La actividad de ladrilleras pequeñas afectó seriamente varios conjuntos con arquitectura de adobe.

Hemos requerido de este paréntesis para explicar cuáles son los factores que limitan nuestros conocimientos científicos y provocan considerables sesgos en



la información sobre el pasado. Será más fácil entender en este contexto por qué, en la planicie aluvial bajo cultivo, sólo las construcciones monumentales Lambayeque o Chimú conservan, por lo menos parcialmente, su trazo original; debajo de ellas, hay a menudo vestigios anteriores de construcciones y/o entierros Mochica y Vicús. Lo atestiguan tan sólo pequeñas agrupaciones de tiosos dejados por los huaqueros. Estos, en su afán de encontrar entierros, perforan pozos en todos los promontorios de la zona, en casos extremos de hasta 14 m. de profundidad. Entre dichos promontorios hay pequeñas lomas naturales recortadas por el agricultor y montículos artificiales, que contienen posiblemente la arquitectura doméstica de varias épocas.



Cabe enfatizar que las evidencias de la presencia Mochica, siempre asociadas a la cerámica Vicús, se concentran en la planicie aluvial y generalmente tienen la forma ya mencionada de una mancha de fragmentería cerámica sobre la superficie de una lomada. En las tierras eriazas o de secano que circundan el valle, el paisaje arqueológico cambia diametralmente. El descampado semidesértico entre la orilla izquierda del río Piura y las laderas del Cerro Vicús, las mesetas que dominan el río San Jorge en la altura de Piura la Vieja y el Monte de los Padres, las laderas eriazas del pie de monte en la entrada a la sierra (mapa, Fig. 184); todos los promontorios solitarios en el centro de la planicie como Cerro Campana, Loma Macanche, Ñañanque y otros, están literalmente cubiertos de vestigios de la actividad humana procedentes de varias épocas desde aproximadamente 1000 a.C. Si no se conservó bien la arquitectura, por lo menos es fácil reconocer el trazo general del asentamiento.

Desgraciadamente, y por una serie de razones no siempre del todo comprensibles en el estado actual de investigaciones, la mayoría de los vestigios en esta zona corresponde a los periodos Horizonte Temprano (Fases Ñañanque, Panecillo y La Encantada)²⁹, al Intermedio Tardío y al Horizonte Tardío (cultura Piura con una fuerte presencia Lambayeque, Chimú e Inca). Al margen de factores objetivos, naturales, hay todavía un condicionamiento más que limitaba hasta hace poco nuestro conocimiento del mapa de asentamientos Mochica. Nos referimos a la falta de estudios sobre la cerámica doméstica Vicús y Mochica.

Por ello varios investigadores calificaban toda la fragmentería atribuible al Periodo Intermedio Temprano como Vicús, reservando el término Moche a la fina cerámica ceremonial, en su mayoría procedente de los cementerios. Para concluir esta breve reflexión sobre las limitaciones de nuestro conocimiento, debe mencionarse que sólo una de las áreas con reporte de hallazgos Mochica fue sistemáticamente reconocida por los arqueólogos. Se trata de la campaña de Chulucanas que se extiende en los valles bajos de Yapatera y San Jorge,

80. Botella asa estribo. Mochica Temprano B.
Tocado de felino.
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima.

81. Botella asa estribo. Mochica Temprano B.
Oficiante masculino de pie.
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima.



82. Cerro Vicús y el caserío del mismo nombre.

confluentes de la margen derecha del río Piura. La otra área de importancia se configura más al sur, alrededor de Morropón. Ambas áreas están separadas por la estrecha garganta rocosa entre los cerros Santo Tomé y Punta Guaraguau (Mapa, Fig. 184 y vista, Fig. 9).

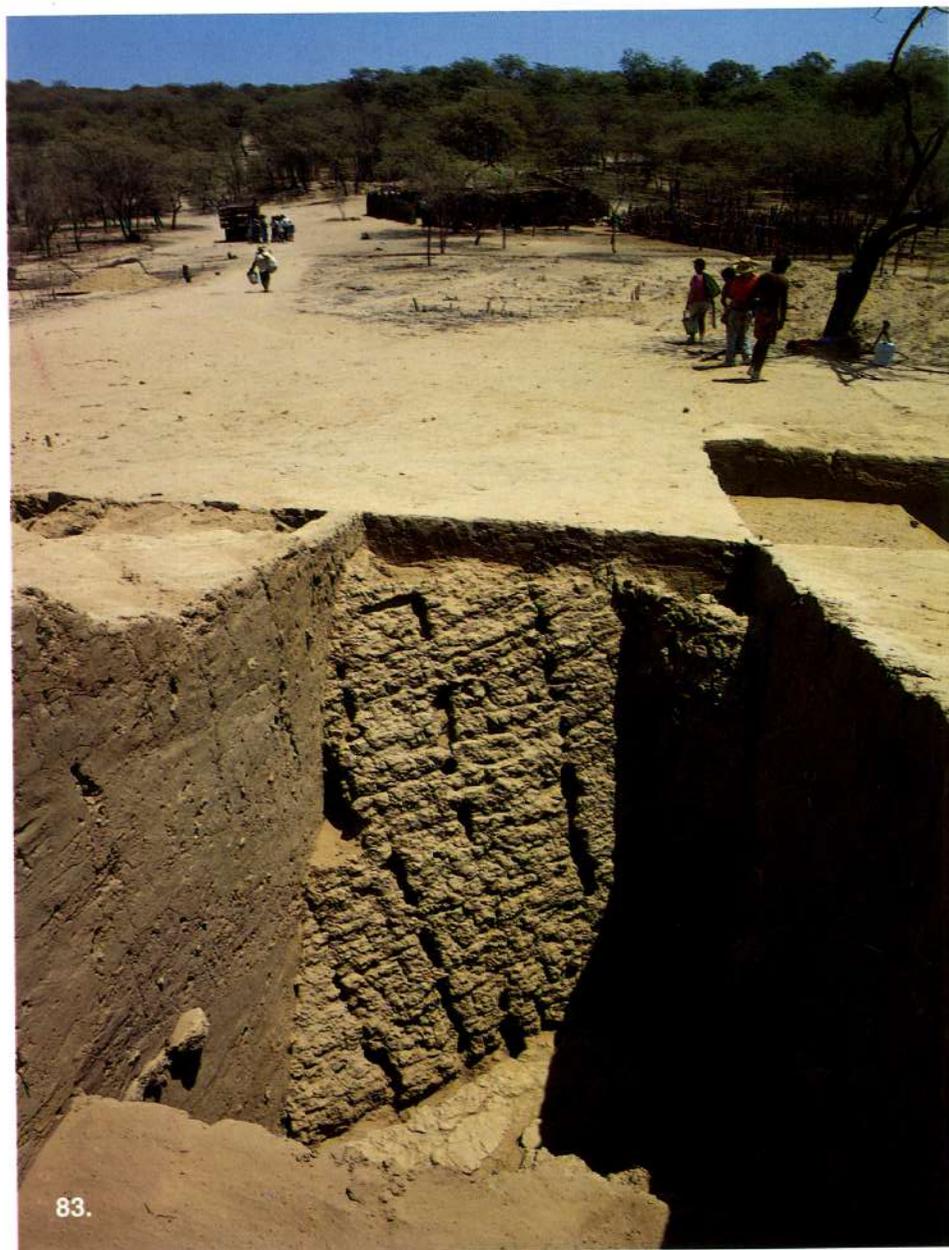
Sin olvidar las limitaciones expuestas, es posible formarnos una opinión sobre las características de los asentamientos de la época. Jean Christophe Bats, quien hizo la prospección del valle bajo de Yapatera, demuestra que toda el área potencialmente irrigable en la planicie aluvial fue densamente poblada en el transcurso del primer milenio d.C., tanto que llegó a ocuparse al máximo el espacio utilizado en los tiempos prehistóricos para asentamientos y lugares de sepultura: prácticamente se habitaron todas las áreas algo elevadas³⁰. Los sitios domésticos son dispersos y de extensión reducida. Bats no logra distinguir la ocupación Mochica. Su “fase Campana” definida a partir de las características generales de las pastas, abarca tanto elementos estilísticos Gallinazo y Mochica como diferentes tradiciones del Horizonte Medio, incluyendo las de Piura Temprano y Medio. Parte de los sitios de esta fase es, por lo tanto, contemporánea con los de la fase Vicús.

Problemas similares tiene Décima Zamecnik³¹. Las aglomeraciones de montículos, en su mayoría artificiales, sobre la baja orilla al sur de Chulucanas (mapa, Fig. 185) contrastan con la dispersa distribución en el valle de Yapatera; la primera, en forma de una alargada franja se extiende exactamente en paralelo a la franja de los conocidos cementerios de Vicús, Yécala y Loma Negra. En el centro, sobre la elevada orilla izquierda del río se levanta un conjunto de montículos artificiales de Vicús-Tamarindo que esconden los únicos ejemplos conocidos de la arquitectura Mochica y Vicús, localizados por José Casafranca y excavados recientemente por Peter Kaulicke.

El patrón asociativo de “grandes cementerios en el descampado de la margen del río – aglomeración de la arquitectura de adobe en ambas orillas”, se repite probablemente en el caso de dos otros conjuntos de sitios con la ocupación

Mochica comprobada. Nos referimos al Monte de los Padres y Talanquera, en las laderas de la Punta Guaraguau que domina el valle de San Jorge, así como a Malamatanza. Estas tres concentraciones de sitios son casi equidistantes y de hecho se ubicaban en tres sistemas distintos de canales de riego. Lamentablemente no disponemos de evidencias concretas para reconstruirlos. Los más tempranos canales prehispánicos conocidos en la región datan del Período Intermedio Tardío (aprox. 900-1450 d.C.). Para saber qué clase de realidad presenta la descripción arqueológica examinaremos en detalle la organización interna de la primera de estas aglomeraciones y la más conocida, la de los caseríos de Vicús y Yécala.

El centro de la aglomeración está constituido por un conjunto de arquitectura de adobe el que, “más allá del núcleo principal de unas 1,4 has. cubre una zona de cerca de 1 km. de largo y 0,5 km. de ancho”, según la descripción de Peter Kaulicke³².



83. Estructura ceremonial Vicús en Loma Valverde, Tamarindo. (Excavaciones P.Kaulicke, Proyecto «Alto Piura»), vista desde la cima.

83.



Dicho núcleo principal se compone de dos construcciones de adobe, Huacas Nima I y Nima II (Vi-10 y Vi-9); (Figs. 84a, b). Ambas tienen una larga historia con varias fases de construcción y ocupación en las cuales cambiaron de forma y, quizás, de función. Esta historia ha sido relativamente bien reconocida en el caso de una de ellas (Vi-10). Al sur de las construcciones y en estrecha relación con el edificio occidental (Vi-9) se extiende un posible recinto. Los apisonados de este recinto fueron perforados con el fin de construir profundos hoyos de planta rectangular. Algunos de éstos contenían piezas cerámicas, tazones y cántaros, rotos intencionalmente, restos alimenticios y basura, otros hoyos fueron encontrados vacíos. El acto de construir hoyos fue repetido cuatro veces asociándose a cuatro sucesivas superficies de uso³³.

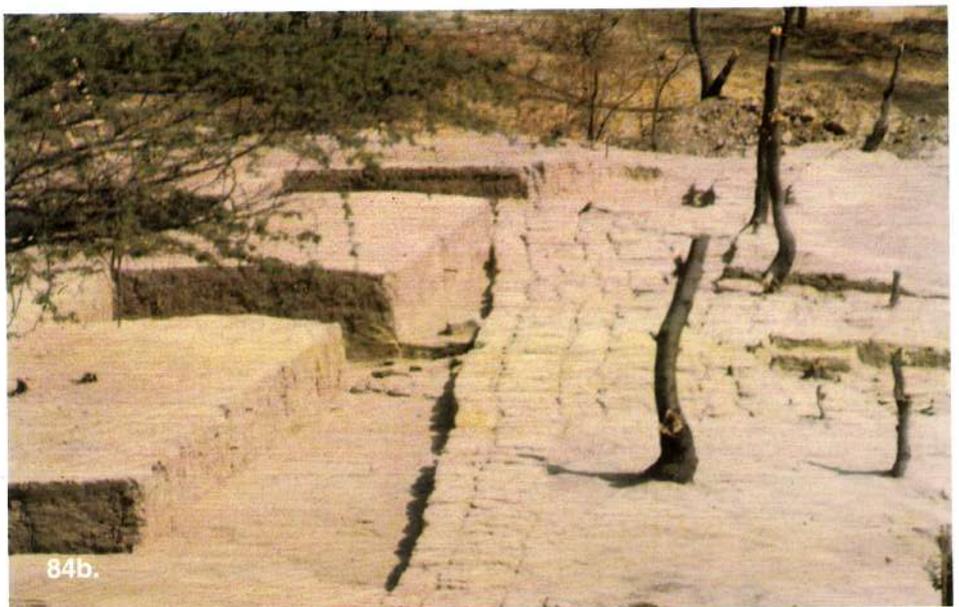
Unos 50 m. al sur se encuentra una extensa depresión, probablemente artificial a juzgar por su forma rectangular, aproximadamente 50 x 60 m. Peter Kaulicke sugiere la existencia de un reservorio en este lugar. Otra depresión más extensa aún, a unos 120 m. al este del conjunto, está bordeada de bajas plataformas de adobe. Una de ellas fue excavada (Vi-11 C). La función ceremonial de la plataforma está indicada por huellas de un posible rito de fundación. Prendieron varios fogones a lo largo del eje mayor poco antes de iniciar la construcción y esparcir la primera capa de argamasa sobre la superficie nivelada. La plataforma cubre también el entierro de un niño dentro de un gran cántaro situado debajo

84a. Estructura ceremonial Mochica en Huaca Nima I (Vi-10), Tamarindo (Excavaciones P.Kaulicke, Proyecto «Alto Piura»), vista de la cima.

de la parte central de la construcción. Esta y otras evidencias de actos rituales justifican bien la interpretación que hace Peter Kaulicke del conjunto monumental como centro ceremonial y administrativo de Vicús-Tamarindo.

“La fachada de la primera fase constructiva principal en Nima I (Vi-10) se asemeja notablemente a los modelos arquitectónicos en recipientes de cerámica Vicús-Moche... Esta transformación en centro se asocia a una reorganización de áreas en zonas de actividades especializadas. En Vi-11A hay “cocinas de chicha”, hay áreas destinadas a la elaboración de cerámica (“Loma de Hornos”) y evidencias indirectas de trabajo de metal (escoria, cerámica con cobre adherido) lo que apunta a la existencia de talleres cerca del centro y posibles áreas residenciales en Vi-12. La cantidad elevada de la cerámica fina en Nima I, II (Vi-10 y Vi-9) y Vi-12 sugiere la presencia de una cierta jerarquización social, reflejada en arquitectura vistosa como lugares para la realización de reuniones con la presencia masiva de un servicio (cuencos y cántaros decorados) de bebidas, el cual se rompe y entierra o dispersa junto con la ceniza de alimentos quemados, básicamente camélidos. Cabe también la posibilidad de la existencia de sacrificios humanos, ya que fragmentos óseos con quemaduras, huellas de cortes y mordeduras de perros se encuentran mezclados con los demás desperdicios. Esto se relacionaría con los motivos de prisioneros y su sacrificio en la iconografía de la cerámica Mochica”³⁴.

El núcleo monumental está rodeado de posibles zonas residenciales, con áreas de actividad asociadas, dispersas en bajas lomadas, que están cubiertas actualmente por algarrobos. En el párrafo citado se menciona algunas áreas excavadas de este tipo. La arquitectura encontrada es generalmente de carácter perecible y lleva huellas de rápidas y frecuentes modificaciones y reacomodos. Las huellas de postes y surcos en los pisos hablan de la existencia de espacios con techos sostenidos sobre horcones, de tabiques de pájaro bobo (?) trenzado o de quincha. En algunos sitios se ha encontrado también construcciones de material noble, de tapial y adobe paralelepípedo (Vi-12 y Vi-14: Sector C).



84b. Plataforma ceremonial Mochica (Vi-11B), Tamarindo. (Excavaciones P.Kaulicke, Proyecto «Alto Piura»), vista desde el Nor-Oeste.



85a. Campo de talleres Mochica en Pampa Juárez (Vi-14), Yécala. (Excavaciones K.Makowski, Proyecto «Alto Piura»), sector A, vista desde el Norte.

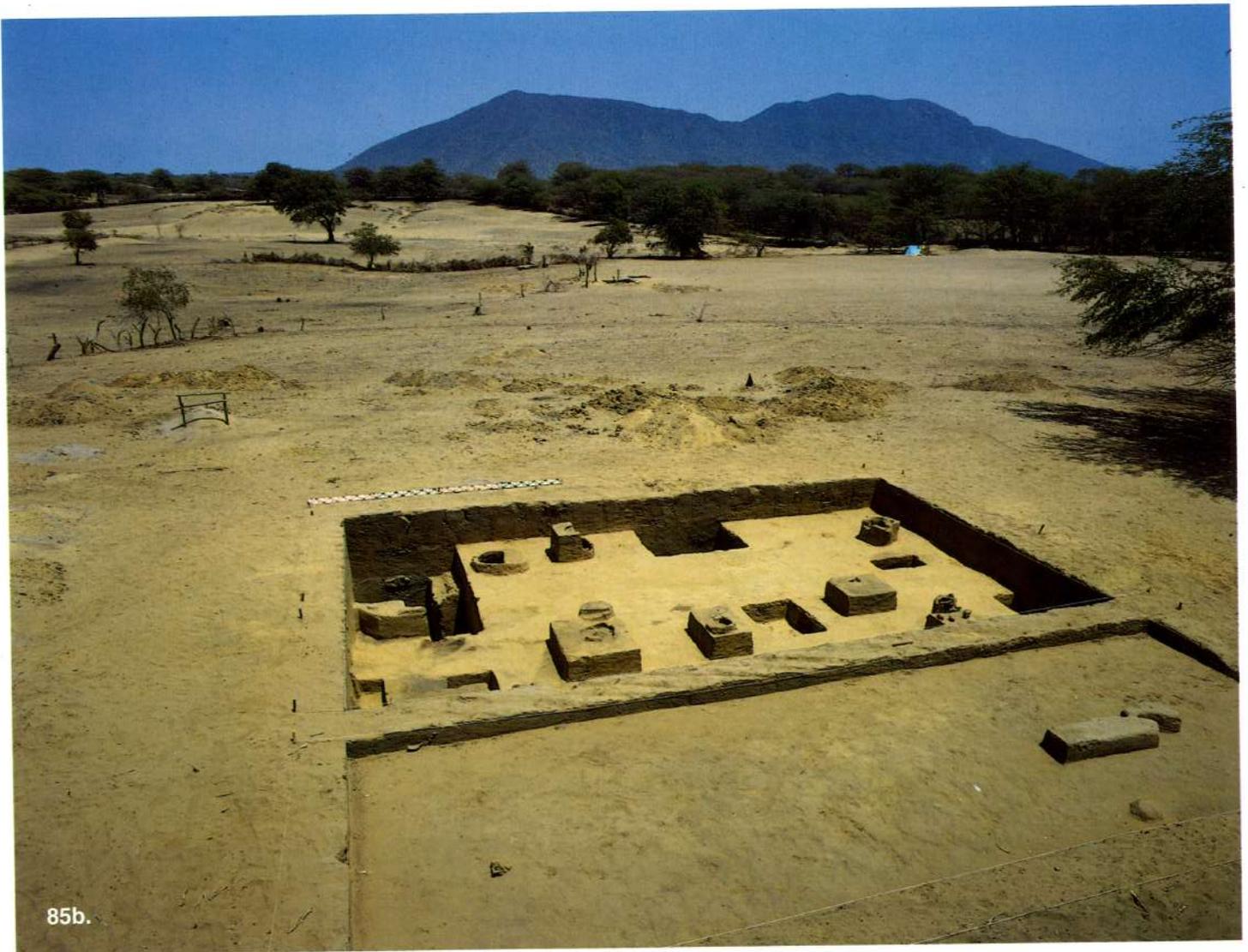
Los sitios residenciales circundan el núcleo monumental de un semicírculo, cuyas periferias llegan a la proximidad de los cementerios ubicados en las Lomas de Yécala. El espacio entre una y otra área lleva huellas de actividades de carácter muy particular, alfareras y metalúrgicas. Es un gran campo de hornos de unos 300 m. de ancho en promedio, sobre un máximo de 1000 m. Hemos excavado varios sectores en la parte occidental del complejo. (Vi-14: Pampa Juárez, Fig. 85), los que deberían ser representativos para la totalidad del sitio.³⁵ Si la densidad comprobada por nosotros, a saber 2.5 hornos por 10 m², se mantuviese uniforme en toda esta zona de producción habría hasta 75,000 hornos. Es una sorprendente cantidad, pero parece aceptable, puesto que se trata de instalaciones generalmente muy sencillas, que pueden servir para un máximo de dos a tres horneadas. Son simples hoyos cavados en la arena firme de la loma: sólo las paredes de la bóveda con el orificio para la alimentación en combustible y en aire están afirmados con arcilla (Figs. 480 y siguientes). Para sacar las piezas de la cámara hay que destruir parcialmente la bóveda.

La simplicidad de recursos no implica necesariamente, sin embargo, que la tecnología utilizada fue igual de sencilla. Los hornos se organizan claramente en núcleos que corresponden al espacio de un taller. En el caso de hornos alfareros las diferencias en la forma y la profundidad de la cámara sugieren que cada tipo de horno servía para una función específica. Las extensas cavidades de casi 2 m. de diámetro recuerdan los hornos modernos de Simbilá, destinados a la cocción de grandes recipientes para chicha y cántaros. Otros tres tipos de hornos suelen agruparse conformando potencialmente una especie de "línea tecnológica": un hoyo de profundidad entre 60 cms. y 100 cms. y paredes rectas, otro de profundidad aún mayor, de planta circular y perfil en forma de bota y el tercero, de planta circular, en promedio de 50 cm. de diámetro y la sección en forma de pera.

Los hornos de tercer tipo seguramente servían para la cocción de recipientes más chicos como cántaros, botellas y cuencos, así como figurinas; estaban

construidos en serie, uno al lado de otro; cuando el primero quedaba fuera de uso, se construía el siguiente. Hemos encontrado también un pequeño taller metalúrgico donde se producía varios de los objetos de los que se encuentran en los ajuares funerarios, entre otros, narigueras y orejeras para figurinas. El artesano fundía en el horno las “perlas” de cobre, confeccionaba el lingote y lo transformaba primero en láminas y alambres y después en los productos deseados (Cap. V). Hay también indicios indirectos de trabajo de concha marina, particularmente de la especie *oliva peruviana*. Todos los talleres están rodeados por un cinturón de fogones con basura. El contenido de estos basurales demuestra que se consumía alimentos poco comunes. Fuera de la carne de camélidos sorprende la alta recurrencia de productos del mar, incluyendo rayas y tollos. Esta dieta se parece curiosamente a la que se desprende del análisis de basurales en la zona monumental. ¿Se trataría de comidas de fiesta? Es posible. Los hallazgos fortuitos de grandes cántaros enterrados, reportados por los campesinos del lugar y la predominancia de pequeños cántaros, tazones, cuencos y otros recipientes relacionados con el traslado e ingestión de líquidos, en las capas de sectores excavados, indica un posible consumo masivo de chicha.

85b. Vista general del sitio Pampa Juárez, en el primer plano el sector B, al fondo Cerro Vicús. (Excavaciones K. Makowski, Proyecto «Alto Piura»).



85b.

Por otro lado, como veremos a continuación, grupos humanos de diferente procedencia, incluso distintas etnias, parecen haberse congregado periódicamente durante unos 300 años en las lomas de Pampa Juárez. Creemos que el propósito de esta reunión fue honrar a sus muertos, produciendo objetos que serían posteriormente depositados en la tumba, todo ello en un ambiente festivo. ¿Estará toda esta extensa aglomeración relacionada con el culto funerario? No podemos por el momento ni comprobarlo ni descartarlo. La estrecha relación espacial entre los cementerios y las áreas de producción “comunitaria”, las zonas “residenciales” de producción especializada y el centro cultural administrativo-ceremonial llama de todos modos nuestra atención. Más llamativa aún es la aparente lógica binaria de su organización.

El complejo se extiende entre dos cerros, de los cuales uno fue venerado, con toda seguridad, en los tiempos Vicús; nos referimos al Cerro Vicús, donde hemos encontrado una ofrenda compuesta de dos cristales de roca, dos collares y cerámica rota intencionalmente.³⁶ Dos grandes cementerios lo bordean; uno al NO, al pie del Cerro Vicús, el otro al SE en dirección al Cerro Loma Negra; cada uno de los cementerios contiene probables núcleos donde se sepultaba a la elite Mochica, el del SE se asocia a un área aislada de “entierros reales”. Dos pirámides aterrazadas, dispuestas sobre el eje NE - SO, conforman el centro del complejo. La probabilidad de que esta lógica de ejes y oposiciones no sea casual es alta. La organización binaria de la sociedad y del universo según las reglas de oposición y complementariedad, omnipresente en las tradiciones cusqueñas, resultó ser también un rasgo de particular relevancia en la cultura de la costa norte según los estudios de María Rostworowski y Susan Ramírez.³⁷

Cerámica, Ritual y Poder

Aparición de la cultura Mochica en el Alto Piura

Para definir este crucial momento es menester contrastar la información procedente de varios tipos de sitios. Las razones son de diversa índole, todas de peso. La arquitectura monumental ofrece al arqueólogo la ventaja de contar con una compleja secuencia de superposiciones, en la cual las diferencias en técnicas de construcción, en las formas y tamaños de elementos (vg. adobe) pueden indicar hechos de importancia histórica. A menudo es difícil distinguir entre una diferencia funcional y otra que se desprende del cambio cultural. Es lícito interpretar la superposición de tapial y adobe como expresión del orden secuencial con que se manifiestan las culturas Gallinazo y Mochica,³⁸ pero igualmente aceptable resulta la suposición contraria; por ejemplo, el tapial fue usado en la construcción de depósitos, que unos años después fueron abandonados para ampliar recintos ceremoniales de adobe. Ejemplos de tales ampliaciones fueron descubiertos, entre otros, en las huacas del Grupo Gallinazo.³⁹

Los hallazgos de la cerámica tampoco auxilian al investigador. En los recintos ceremoniales cada espacio puede tener una función muy precisa y/o ser utilizado exclusivamente por un grupo humano en particular. De ahí que el predominio de ciertas formas o decoraciones en un estrato no indica necesariamente la diferencia de orden temporal o cultural. Por otro lado, los espacios ceremoniales aparecen cuidadosamente limpiados. La mayor parte de la

fragmentería recuperada en las excavaciones proviene de rellenos arquitectónicos. Este tipo de hallazgos no proporciona, por supuesto, información sobre la fecha de construcción. Los fragmentos más tardíos definen lo que llamamos el *terminus postquem*, la fecha necesariamente anterior al hecho. ¿Cuánto tiempo transcurrió entre la ruptura de estos ceramios y la construcción del edificio? Sólo un largo trabajo de análisis y comparación entre varias situaciones estratigráficas responderá esta pregunta.

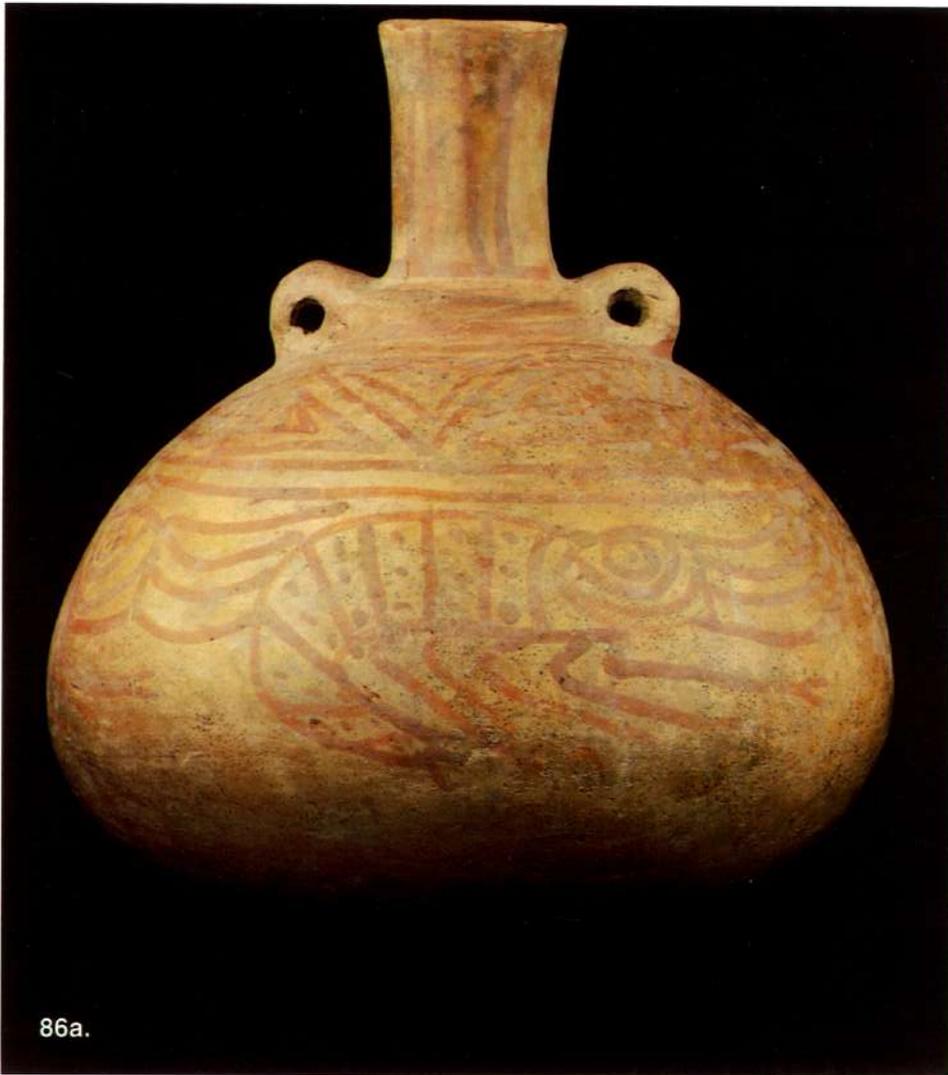
Una ventaja compensa al arqueólogo de los problemas de interpretación de la arquitectura monumental: la alta probabilidad de encontrar fragmentos de cerámica fina, que por sus características constituye el tradicional indicador de tiempo e identidad del poblador prehispánico. Esta probabilidad decrece en los contextos domésticos, los que, a su vez, ofrecen evidencias de superposición estratigráfica mucho más confiables que en el caso de la arquitectura monumental, por tratarse de pisos con huellas de uso y con desechos.

Los talleres, particularmente los alfareros, brindan mayores ventajas comparativas que otro tipo de sitios, si se trata de encontrar soluciones confiables a los problemas cronológicos: estuvieron un breve tiempo en uso y frecuentemente asociaron la cerámica fina y burda con las muestras de carbón (fechados del Carbono 14).

Debemos mencionar también el cuarto tipo de contextos: los entierros. Recordemos que la cerámica de origen funerario sirvió y sirve aún a los investigadores que trabajan en los Andes centrales, como el principal, cuando no el único indicador del tiempo. En el caso piurano, los entierros raras veces se asocian con la arquitectura. Los cementerios con cerámica Vicús y Moche se extienden en las lomas arenosas donde las fuerzas de erosión y acumulación (viento y agua) permanecen en relativo equilibrio durante siglos. Por ello, las bocas de los entierros, incluso distantes cronológicamente varios siglos, pueden situarse en el mismo nivel. Es verdad que el cementerio crece espacialmente, y que en teoría se puede diferenciar los sectores más antiguos de los más recientes. Sin embargo, para entender la lógica de este crecimiento, el arqueólogo debería excavar sistemáticamente varios cientos de contextos, no alterados por huaqueros, y utilizar sofisticadas técnicas de muestreo estadístico. En nuestro caso, apenas llega a 47 el número de entierros documentados arqueológicamente en el cementerio de Yécala⁴⁰, cifra realmente insignificante si la comparamos con un kilómetro cuadrado de superficie. La cantidad total de entierros es difícil de estimar: sólo los pozos de huaqueros pasan de cuarenta mil.

Con estos conocimientos fundamentales respecto a los problemas que la arqueología enfrenta en relación a la definición del tiempo en el que ocurrió un evento, regresemos a la pregunta inicial. En una reciente publicación relativa a sus excavaciones en el centro administrativo y ceremonial de Vicús-Tamarin-do, Peter Kaulicke presenta una propuesta cronológica preliminar, basada en la comparación de las secuencias estratigráficas⁴¹. Hemos confrontado esta propuesta con los resultados de nuestras excavaciones en los campos de talleres de Pampa Juárez (Vi-14), y de los reconocimientos en cementerios, asentamientos y áreas de ofrenda entre el cerro Vicús y Loma Negra.

Los estudios de colecciones que hemos realizado con Iván Amaro, Juan Antonio Murro y Otto Eléspuru, han dado como resultado la conformación de



86a. Botella escultórica de gollete central y asitas auriculares. Mochica Temprano B. Colección Domingo Seminario, Piura.

una base de datos necesaria para comparar los cambios y diferencias estilísticas entre la cerámica utilitaria y la cerámica figurativa de uso ceremonial, particularmente funerario. En la Fig. 185 presentamos la comparación de las dos secuencias. Los sitios tomados en cuenta representan las cuatro categorías mencionadas en la introducción: espacios ceremoniales, domésticos, talleres y entierros. La figura 186 complementa la precedente, puesto que grafica las evidencias de *cronología absoluta*, obtenidas gracias a la colaboración amigable del Prof. Mieczyslaw Pazdur, del Laboratorio de Carbono 14 de Gliwice (Polonia)⁴².

El primer hecho de importancia que se desprende de la comparación de los dos cuadros concierne a la relación cronológica entre Vicús y Mochica. Los portadores de la cerámica Moche llegan a Piura cuando la región ya había estado ocupada por gente que utilizaba la cerámica en el estilo Vicús. ¿Por qué? En todos los sitios y estratos más tempranos de la fase que Peter Kaulicke denomina Vicús-Tamarindo A, encontramos exclusivamente la cerámica Vicús. Pampa Juárez (Vi-14) estaba posiblemente ocupada en esta fase, pero los sectores excavados pertenecen a la fase subsiguiente. Sin embargo en Yécala hay entierros de la época (fase Vicús-Temprano).

Evidencias de fuertes lluvias separan, en los sitios estratificados, la ocupación anterior de la siguiente. Son perceptibles también fuera del centro ceremonial de Tamarindo, en Pampa Juárez (Vi-14)⁴³.

Para Peter Kaulicke, la aparición de los muros de tapial marca el inicio de una nueva fase: Vicús-Tamarindo B. En Pampa Juárez aparecen las primeras evidencias de producción (capa 2) asociadas con los mismos componentes cerámicos que en la zona monumental. Nos referimos a la cerámica directamente comparable con la de Gallinazo del valle de Virú, que se presenta junto con la cerámica Vicús Medio A (ver Cap. II). Hay también en los estratos superiores pequeñas cantidades de cuencos finos que acompañan la cerámica fina Moche con las formas diagnósticas de las fases de Rafael Larco. La comparación de porcentajes de recurrencia de los dos estilos cerámicos mayoritarios presenta resultados interesantes.

El estilo Vicús predomina en más del 80% en la cima de la construcción monumental Vicús-Vicús de Loma Valverde (Vi-14), levantada mediante un sistema de rellenos de tierra sostenidos por muros de quincha. La proporción se revierte en las construcciones de tapial de la Huaca Nima (Vi-10), donde el número de tuestos, estilísticamente Gallinazo, supera de lejos la cantidad de fragmentos Vicús. En Pampa Juárez (Vi-14) la proporción es más equilibrada.



86b. Botella escultórica de gollete central y asitas auriculares. Mochica Tardío A. Sapo. Museo del Banco Central de Reserva, Lima.

86b.

Cabe resaltar que una remodelación con tapial sella las construcciones de Loma Valverde, poniendo fin a la ocupación Vicús-Vicús en el lugar. El material Vicús, presente en todos los sitios de esta fase, tiene características de Vicús Medio (ver Cap. II). Las fechas radiocarbónicas correspondientes (Fig. 186) se ubican dentro de los siglos II y III d.C. Todas las evidencias apuntan, por ende, a la contemporaneidad parcial de las dos construcciones monumentales, la Vicús y la Gallinazo, durante Vicús Medio A. En Yécala uno de los entierros excavados contiene una botella Mochica I al lado de otra Vicús Medio A (V, IV T.1) (Figs. 416). Otro ceramio Mochica I, con el cuerpo formalmente Virú, carece de asociaciones, Fig. 417 (V II T.4). Los fragmentos Mochica I recogidos se asocian igualmente con el material cerámico Vicús Medio A.

La construcción de dos pirámides aterrazadas en Tamarindo marca para Peter Kaulicke el inicio de su fase Vicús-Tamarindo C-1. La huaca principal (Huaca Nima I: Vi-10) está construida mediante el adosamiento de columnas macizas de adobes paralelepípedos; la huaca menor (Huaca Nima II: Vi-9) fue edificada mediante el sistema de recintos de adobe rellenos posteriormente con tierra. La Huaca Nima I se asemejaría, según la convincente sugerencia de Kaulicke, a los edificios donde las terrazas sobrepuestas, con múltiples áreas techadas sobre horcones, se intercomunican mediante un sistema de escaleras y rampas. Conocemos edificios de este tipo por sus representaciones en cerámica. En la Huaca Nima I se encontró un complejo sistema de acceso, con la entrada en la esquina NO y una secuencia de escaleras y rampas que ascienden a lo largo de las fachadas occidental y meridional del edificio (Vi-10). Es posible que un

-
- 87. Botella de gollete central y asitas auriculares. Mochica Temprano B. Decoración en negativo: signos escalonados con volutas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.
 - 88. Botella asa estribo en forma de cántaro con vertedera aplicada. Mochica Temprano B. Decoración pintada rojo anaranjado sobre engobe crema: cara del personaje de cejas prominentes y orejas bilobuladas entre dos dragones. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.
-







89.

89. Botella de gollete central y asitas auriculares. Mochica Tardío A. Decoración pintada tricolor: pez-ciempíes de doble cabeza. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

edificio mellizo se encontrara al Este del primero⁴⁴. Un recinto (Vi-10A), con evidencias de actos rituales diversos, se extiende entre las dos pirámides (Vi-9 y Vi-10) al sur de la principal.

En Pampa Juárez, en las afueras del centro administrativo-ceremonial, se desarrolló en esta fase una actividad muy intensa; hay incluso huellas de arquitectura de adobe en la periferia del campo de hornos (Vi-14: Sector C; capa 1b en los sectores A y B). Se encontró también en el sitio Vi-12 un área de producción alfarera asociada con la arquitectura doméstica de adobe. Es indudable la filiación Mochica de la arquitectura en Tamarindo, tanto por la similitud de formas de adobe, del sistema de construcción y del diseño general del volumen arquitectónico, con los que se presenta en los sitios clásicos Moche más al sur, como por la existencia de la cerámica Mochica en los estratos de esta fase. Hay que decir, sin embargo, que la cerámica Mochica constituye un componente minoritario, y la cerámica fina es muy rara: está por debajo del 0.5% de todos los fragmentos. Los tiestos diagnósticos son Moche I, II y III. Predomina decididamente el componente Gallinazo. Los tiestos Vicús giran alrededor del 30%, perteneciendo a la fase Vicús Medio B. En Yécala los entierros con cerámica Moche II contienen cerámica Vicús Medio B (VI T.15; T.13; T.4 y menos característico T.9; (Figs. 418, 419). Los fechados del Carbono 14 señalan hacia los siglos III y IV d.C.

Las huellas de precipitaciones fuertes y destructivas, así como las evidencias de la remodelación completa del centro, marcan el fin de la fase anterior y el inicio de una nueva⁴⁵, a la cual Kaulicke denomina C-2⁴⁶ (Cuadro 1). El acceso ascendente de la Huaca Nima I (Vi-10) fue intencionalmente rellenado con tierra y sellado, poniéndose asimismo una ofrenda. En este contexto aparece, entre otros, un fragmento de botella con el gollete central Moche IV. La huaca habría sido reconstruida según un diseño muy distinto del anterior. Un gran muro doble E-0 une las dos estructuras mellizas. Toda la fachada meridional que daba hacia el patio de las ofrendas quedó clausurada y recubierta con gruesos rellenos de tierra. En su lugar, la fachada septentrional crece, puesto que se construyen varias terrazas nuevas de adobes, adosadas a las viejas. Una rampa doble asegura el acceso a la cima del edificio desde el Oeste. El centro ceremonial parece ampliarse también en otros sectores con la construcción de terrazas y recintos (vg. Vi-11B). En Yécala los entierros más tardíos, con asociaciones Mochica, contienen cerámicos Mochica III en un estilo local (VI T.8 Figs. 425, 426) al lado de piezas Vicús Tardío A.

En Pampa Juárez (Vi-14) las actividades de producción cesan en el transcurso de la fase C-2. El centro parece trasladarse en dirección al NE⁴⁷. En los contextos crece el porcentaje de fragmentos cuyo estilo podría ser definido como Mochica. Los tiestos Gallinazo siguen siendo predominantes, pero adquieren a menudo rasgos de la cerámica Vicús y, viceversa, la cerámica Vicús Medio y Tardío ofrece características Gallinazo. Los fechados del Carbono 14 ubican la fase descrita en los siglos VI y VII d.C. La construcción de una serie de recintos en la fachada septentrional de Huaca Nima I es el último evento de importancia en el centro de Tamarindo.

Hay varios aspectos notables en la secuencia presentada. El primero, es la importancia del componente Gallinazo. Hemos usado este término para resaltar el muy alto grado de similitud entre los diferentes tipos de alfarería presentes

en la fase Gallinazo, tal como fue definida por Wendell C. Bennett, William D. Strong y Clifford Evans para el valle de Virú⁴⁸. Particularmente cercanas son las formas y acabados en las piezas decoradas con la técnica de negativo y/o con pintura blanca sobre engobe rojo. El repertorio de motivos es prácticamente idéntico (Figs. 448-454)⁴⁹.

En la cerámica decorada en relieve, por modelado o incisión, los paralelos son menos frecuentes. Sin embargo en los grandes tazones, con la superficie interna cubierta de un diseño geométrico inciso, denominados ralladores, son muy similares los diseños de relieves modelados en el cuello o aplicados sobre el borde⁵⁰ (Figs. 453, 454).

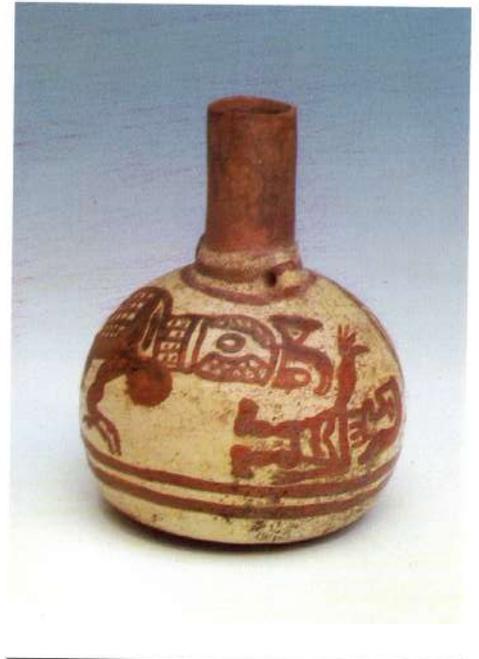
El otro aspecto de la secuencia que merece ser destacado es la plena concordancia entre las fases estratigráficas, las estilísticas de la cerámica Vicús (ver Cap. II), y Mochica, según la cronología de Rafael Larco y los fechados del Carbono 14, incluyendo los de las tumbas excavadas por Hans Disselhoff⁵¹.

La aparición en el Alto Piura de talleres capaces de producir la cerámica de estilo Moche I se ubicaría, según esta secuencia, durante la fase B de Vicús-Tamarindo y de la primera ocupación en Pampa Juárez (capa 2), es decir en el transcurso del siglo II d.C., correspondiente al siglo III d.C. en años calendario (fecha calibrada). Hay evidencias que lo sustentan, pese a que los hallazgos de la cerámica fina asignables al estilo Moche son muy raros. Los argumentos en pro de un tal fechado son los siguientes:

1. El único gollete Moche I y otros fragmentos posiblemente pertenecientes a piezas de la misma fase, fueron encontrados por Peter Kaulicke en los rellenos de las estructuras de adobe más tempranas, correspondientes al inicio de su fase Vicús-Tamarindo C-1; estos mismos rellenos contenían además fragmentos Moche II (ver arriba). Parece obvio que la estructura es posterior a la cerámica fragmentada, contenida en el material que sirvió para su construcción.
2. En todos los sitios correspondientes a la fase pre-monumental de Tamarindo (fase B), el material Gallinazo está acompañado por tiestos engobados y pulidos, negros y crema, posiblemente Moche Temprano y, en proporción variada, por fragmentos Vicús; los fragmentos diagnósticos en Pampa Juárez (capa 2) provienen de la fase Vicús Medio A y B.
3. La botella con asa estribo Moche I en los entierros analizados por Otto Eléspuru (ver arriba) está asociada a la botella Vicús Medio A, mientras que las Mochica II aparecen junto a las vasijas Vicús Medio B.
4. Los contextos, rellenos y estratos que corresponden estratigráficamente a fines de la primera fase monumental de Tamarindo (C-1) contienen dos fragmentos Mochica III y eventualmente IV (ver arriba).

Con el fin de sustentar la validez de la secuencia de Rafael Larco para el Alto Piura, comparemos ahora las piezas enteras de cerámica, provenientes de las colecciones, con la fragmentería recuperada durante las excavaciones.

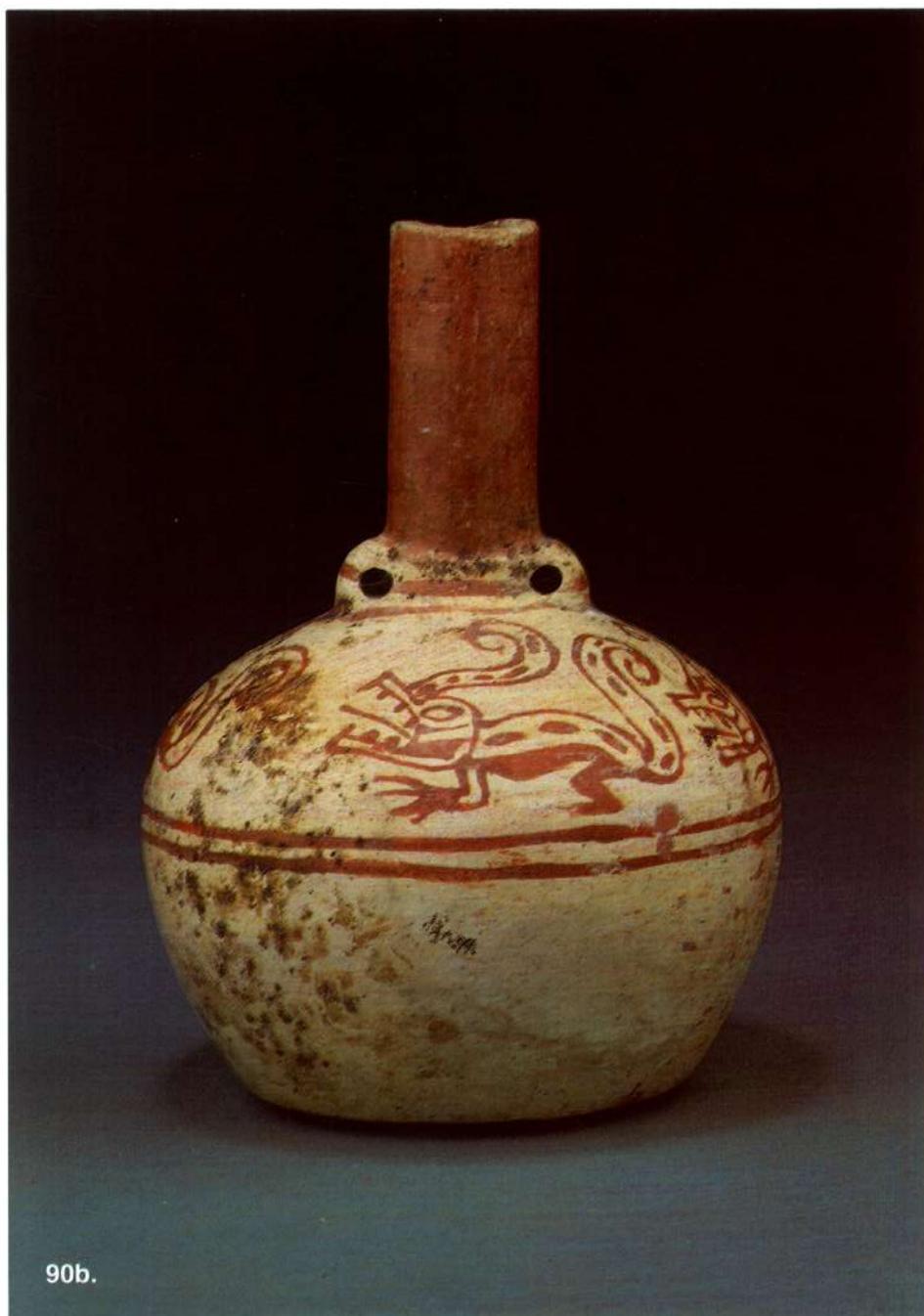
El conjunto, relacionado con los antecedentes inmediatos de la arquitectura monumental y con la primera fase de la ocupación Mochica en la zona (Tamarindo B, CI-inicio, Pampa Juárez capa 2 y 1b), comprende fragmentos de botellas con asa estribo Moche I, con engobe blanco (Figs. 73 der., 75), de bo-



90a. Botella de gollete central y asitas auriculares. Mochica Temprano B/Tardío A. Decoración pintada bicolor: buitre real (?) parado sobre el cuerpo de un muerto. Colección Domingo Seminario, Piura.

tellas escultóricas con representaciones de sapo, que se asociarían al gollete Moche I y III (Figs. 86b, 413), de seres humanos, con acabados de rasgos fisionómicos (ojos, nariz, orejas) propios de Moche I, II y III₅₂.

De este modo hemos llegado a la conclusión que la secuencia estilística esbozada al inicio del capítulo tiene sentido cronológico. La serie Mochica I corresponde a la fase pre-monumental y se asocia con la cerámica Gallinazo Medio y con la arquitectura de tapial. La serie intermedia, con rasgos Mochica II y III es coetánea con la primera fase monumental de arquitectura de adobe y con la cerámica Gallinazo Tardío como componente mayoritario; la tercera serie Mochica IV con algunos rasgos y piezas Mochica V, se correlaciona con la segunda fase monumental.



90b. Botella de gollete central y asitas auriculares. Mochica Tardío A. Decoración pintada bicolor: friso de dragones. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

90b.



91a. Botellas de gollete central y asitas auriculares. Mochica Tardío A. Decoración pintada tricolor: serpiente fantástica enroscada con cabeza triangular partida. Colección Textil Piura, Piura.

En arqueología, como en otras ciencias, la respuesta a una pregunta genera otras: este es también nuestro caso. Hemos descartado la posibilidad de que la cultura Mochica y el estilo Moche se originaran en Piura. La aparición de fragmentería Moche, como un componente del material cerámico Gallinazo Medio, anuncia un cambio brusco en todos los aspectos de la cultura material. No hay indicios de que el estilo Virú, uno de los componentes de Gallinazo en el valle de Virú, se originara en Vicús, a pesar de indudables parentescos entre ambos. Vicús y Virú parecen ser contemporáneos en sus fases más tempranas y haberse formado en el transcurso de los dos últimos siglos antes de Cristo. La secuencia piurana aporta también, potencialmente, argumentos en contra de la hipótesis más difundida sobre el origen y desarrollo de la cultura Mochica. Según ella, esta cultura, cuya historia se refleja en el estilo Moche, se origina en la fase Moche I, sustituyendo a la cultura Virú. A partir de la fase III, un estado Mochica se consolida lo suficiente como para emprender rápidas conquistas, que le permitirán controlar, durante las fases IV y V, toda la costa entre Piura y Huarmey⁵³.

Esta reconstrucción de hechos, no se aplica a la situación del Alto Piura. ¿Es una situación particular? Esta es la primera de las nuevas preguntas. Las otras tienen que ver con la interpretación del estilo alfarero en términos de identidad. En este texto hemos utilizado dos parejas de términos, que remiten a los mismos fenómenos culturales, y se interpretan de manera diametralmente opuesta, a

saber: Virú v/s Gallinazo y Mochica v/s Moche (Huancaco). Larco Hoyle acuñó los términos Virú y Mochica para definir dos conjuntos de rasgos propios de los comportamientos funerarios, de las tecnologías alfareras de construcción y de estilos de arquitectura y artes⁵⁴. No es casual este intento de buscar vínculos cronológicos entre expresiones tan diversas. Larco Hoyle quiso demostrar que las identidades étnicas definidas se esconden bajo estilos y tipos. Utiliza para ello la propuesta metodológica latente en arqueología desde los inicios del siglo y llevada a su extremo por K. Koscinna y su escuela⁵⁵. Según la propuesta, la distribución espacial de los estilos diagnósticos para una época no sólo define las fronteras étnicas sino también expresa la identidad, es decir coincide con la difusión de ideas religiosas y políticas, de la capacidad tecnológica y eventualmente del idioma.

Para llegar a conclusiones de esta índole era menester comprobar si el área de difusión de un estilo cubrió, en un tiempo dado, un espacio que compartía los mismos patrones funerarios, las mismas técnicas de construcción, planes de asentamiento y características formales de arquitectura, así como motivos iconográficos. La definición del estilo debería, asimismo, aplicarse a objetos utilitarios, de la misma manera que a objetos artísticos; la cerámica de uso

91b. Botellas de gollete central y asitas auriculares. Mochica Tardío B. Decoración pintada tricolor. Museo Municipal, Piura.



funerario entraba, obviamente, en esta última categoría. La búsqueda de continuidades de orden lingüístico y fisionómico, así como en las más diversas costumbres y otros aspectos de la cultura popular, constituía un complemento necesario del método. Por ello Larco Hoyle insiste en utilizar el término Mochica derivado de la lengua vernacular de la costa norte. No cabe duda que los estilos Mochica y Virú representan para él a dos etnias vecinas en competencia; la primera, con el centro situado en Moche o al norte de este valle; la segunda, con el centro en el valle de Virú.⁵⁶

Los términos Gallinazo y Moche (Huancaco) se vinculan indirectamente con una línea de desarrollo de la antropología norteamericana que mantiene una actitud abiertamente crítica frente a las aproximaciones difusionistas y etnoculturales que ejercieron influencia tanto sobre la obra de Larco, como sobre la de su gran antagonista, Julio C. Tello. El genio y el trabajo de ciertos pueblos con cara propia, y la difusión de sus ideas, constituía para estos dos arqueólogos nacionales el motor de todas las historias y particularmente de la andina. Ambos, el hacendado norteño y el hijo de campesinos de Huarochirí, están comprometidos, cada uno a su modo, con el pasado peruano, hacen su reconstrucción desde la perspectiva local y tratan de descubrir el rostro, la lengua y la identidad del actor de la historia.

Para los eminentes académicos norteamericanos del proyecto Virú, el problema de la identidad pasa a segundo y a tercer plano de intereses, desplazado por el de la lógica del proceso. La tecnología y las reglas que norman su desarrollo constituye, para algunos de ellos, la única fuerza motora que podía investigarse objetivamente. El abandono del término cultura no es casual.⁵⁷ Los términos Gallinazo y Huancaco (Moche) definen los estadios del desarrollo en una versión local de transformaciones tecnológicas y sociales que supuestamente afectan, sincrónicamente, toda el área de la co-tradición peruana, y se expresan en la tecnología alfarera y en la arquitectura. En esta visión no hay fronteras de peso, por lo menos en la costa, y el reloj de la historia marcha siempre al mismo ritmo. Las diferencias en metodología y conceptos filosóficos imponen su sello, incluso en los criterios de clasificación de material. Los tipos alfareros Gallinazo y Huancaco, han sido definidos a partir de rasgos tecnológicos (pasta y acabado), mas no estilísticos, y abarcan toda clase de material cerámico, burdo y fino, de uso doméstico, ceremonial y funerario. Recordemos que los términos Virú y Mochica, de Rafael Larco, se refieren a los estilos de la cerámica funeraria.

En resumen, los dos pares de nociones recortan facetas distintas del proceso histórico: lo Virú y lo Mochica atañen a identidades étnicas, potencialmente contemporáneas y detectables a partir de la cerámica funeraria. Lo Gallinazo y lo Moche remiten a estadios sucesivos del desarrollo tecnológico y social, que en primera instancia, se expresan en la cerámica utilitaria y en la arquitectura. De ahí se desprende la primera de las preguntas enunciadas ¿El esquema cronológico con las fases Moche I-V que suceden a Virú-Gallinazo⁵⁸, es producto de una confusión entre los dos modelos y, si así fuera, cuál sería la relación cronológica entre los estilos y las culturas que llevan este nombre? Las evidencias del Alto Piura demuestran que dos o tres estilos identificados tentativamente con tres culturas étnicas comparten el mismo y restringido espacio geográfico de una parte del valle medianamente rico. Nos referimos a

Vicús-Vicús, Gallinazo-Virú, y Moche. ¿Cómo interpretarlo en términos étnicos y políticos? Por otro lado, en el Alto Piura el componente Virú-Gallinazo se expresa en la cerámica burda, doméstica y ceremonial, influenciando tan sólo los estilos funerarios; y en la arquitectura ejerce su influencia, exclusivamente en las fases tempranas correspondientes a Moche I-II. El componente Moche, a su vez, define de manera exclusiva la cerámica ceremonial fina, particularmente la de uso funerario y la arquitectura de las fases maduras y tardías (Moche III-V). ¿Es una situación especial piurana o, por el contrario, una regularidad que remite a rasgos específicos de la organización social en esta época? A la luz de estas evidencias la pregunta sobre el origen de la cultura Mochica podría reducirse a: ¿Cómo un grupo de artesanos especializados en la producción de cerámica fina, que llamamos Moche, transmiten su saber tecnológico, y cómo distribuyen sus productos, quiénes son y a quiénes representan? En todo caso, es necesario ahondar en el problema del papel de la cerámica en la cultura Mochica.

Estilos y alfares

A la hora de analizar el material cerámico de nuestras excavaciones, en Pampa Juárez (Vi-14) y Cerro Vicús (Vi-15) hemos enfocado con particular interés dos problemas relacionados con la identidad cultural del alfarero y con la función de la cerámica que produce. Hemos asumido que los criterios diagnósticos para definir un alfar, es decir las características petrográficas (químicas y mineralógicas) de la arcilla y de las inclusiones, los rasgos de consistencia, textura y color, que se desprenden del amasado y la cocción, la técnica de construcción de la vasija, la selección de engobes y de algunas técnicas decorativas particulares⁵⁹, constituyen el bagaje cultural del productor, difícil de borrar por influencias ajenas. Esta asunción se comprobó empíricamente, puesto que las características mencionadas se relacionaban estadísticamente de manera convincente con el estilo. Así las vasijas de estilo Moche, Virú, Vicús u otros fueron ejecutadas, cada una, en un número determinado de alfares que les eran propios. Esto quiere decir que el 90% o más de tiestos de un alfar se caracterizaban por un estilo determinado.

Hemos definido así ocho alfares de estilo Vicús, cuatro alfares de estilo Virú, de los cuales tres agrupan también las piezas ejecutadas en estilo Moche, cinco alfares de estilo Moche y dos que llevan el sello de influencias ecuatorianas distintas de las que se perciben en el estilo Vicús (Cap. VI). La clasificación por alfares permite averiguar qué tipo de vasijas fueron ejecutadas según una determinada tradición tecnológica. Otras ventajas consisten en la posibilidad de captar los fenómenos de copia, imitación o préstamo estilístico. Estos tres términos describen los diferentes grados de intención y pericia de un artesano acostumbrado a trabajar en un estilo, cuando por alguna razón decide ejecutar un objeto, aplicando las recetas de un estilo ajeno. Nos ocuparemos de estos fenómenos en un siguiente capítulo. Por lo pronto, limitémonos a adelantar la conclusión principal a que hemos llegado: un grupo de talleres piuranos que comparten la misma tradición alfarera puede producir vasijas en uno o dos estilos ajenos, además del estilo propio.

Como se desprende de la Fig. 186b, en las fases Vicús Transicional y Vicús-Moche Temprano de la cronología regional, es decir entre el siglo II y IV d.C.

trabajan en el Alto Piura cuatro talleres o grupos de talleres capaces de expresarse con pericia en el estilo Moche. Dos de ellos, el Moche N° 4 (Fig. 443) y el Moche N° 2 (Fig. 444) producen exclusivamente botellas con asa estribo, asa puente, asitas auriculares o asa cinta lateral y gollete central, así como cuencos. Por el cuidadoso proceso de preparación de la arcilla, del amasado y por el control de cocción estos dos grupos de talleres se distancian de sus demás contemporáneos. Una particular calidad y pericia caracterizan los talleres del primer alfar. De sus manos salió la mayoría de las piezas que, según se dice, proceden de Loma Negra. La cocción de las vasijas ocurre en un ambiente oxidante. Sin embargo, manejando diferentes engobes, los alfareros logran variados efectos de color de superficie.

Hay que resaltar que este grupo de talleres está bien enterado de los motivos propios del gran arte Moche de la época y de las maneras de ejecutarlos. Por sorprendente que esto parezca, no obstante la distancia no hay gran diferencia entre sus productos y los mejores ejemplos del arte Moche I procedente de los valles de Moche, Chicama y Virú (comparar Figs. 142, 331). La preferencia por el horno reductor y los colores negro y blanco grisáceo iridiscente caracterizan el segundo grupo de alfares Moche N° 3 y 5. Si es representativa nuestra muestra -entre los fragmentos recuperados durante los trabajos de campo y las piezas de colecciones- los alfareros mencionados se especializaban particularmente en la producción de cuencos de paredes finas (Figs. 374, 378). Las botellas son relativamente menos numerosas. Cabe enfatizar una vez más que ambos grupos de talleres usan indistintamente las formas de ceramios derivados de las tradiciones Virú y Moche (Figs. 443, 444b) e incluso de algunas reminiscencias Salinar, (Fig. 67), pese a que la iconografía y el trazo son puramente Moche.

Los otros alfares que agrupan piezas Mochica Temprano se diferencian de los anteriores en dos aspectos primordiales: que agrupan talleres que producen una gama mucho más amplia de tipos de recipientes, incluyendo vasijas no decoradas, cuya forma remite a posibles usos domésticos, y que se mantienen vigentes durante toda la secuencia, desde el inicio hasta el ocaso de la cultura Mochica en Piura. El alfar más fino, Moche N° 5 (Fig. 445) agrupa la típica producción provincial Mochica en Piura. Entre las piezas tempranas hay algunas que igualan en calidad las del alfar Moche N° 4 (Fig. 443). Generalmente, sin embargo, tienen el aspecto de una imitación no desprovista de cierta creatividad. El engobe crema, el uso de pintura bi y tricolor, los diseños en línea fina con la representación de lagartijas, sapos y motivos geométricos son los rasgos más distintivos de este grupo de talleres. En su producción se nota una posible influencia del estilo Mochica norteño (Cap. IV)⁶⁰.

Fuera de botellas con asa estribo y de gollete central y asitas auriculares, los talleres agrupados en el alfar Moche N° 5 producen platos hondos, cuencos, cancheros, tazones y cántaros. El último alfar de este grupo Alfar Virú N° 1 reviste particular interés, por el hecho de ser uno de los más representativos del estilo Virú en Piura. Las formas más características son los cántaros con la decoración blanco sobre rojo pintada en la superficie ya cocida de la vasija, botellas con decoración negativa, botellas con asas auriculares y cuello ancho, tazones con protomas escultóricas acoplados al borde (Figs. 447, 450, 451). Por ello, nos sorprende constatar que una serie de botellas del más puro estilo

Moche, si bien algunas con cuerpos inspirados en la tradición Virú (Figs. 68, 447), fueron hechas con la misma arcilla e iguales procedimientos tecnológicos, salvo el uso del molde, que los fragmentos calificables como Gallinazo. Varias de ellas fueron recuperadas en Yécala por Guzmán Ladrón de Guevara⁶¹.

Estas piezas, formalmente Mochica I a III (Figs. 68, 425, 427) representan, a veces, fieles y técnicamente correctas imitaciones de la típica producción de los talleres agrupados en los alfares Moche Nos. 2 y 4. En otros casos se trata de una forma híbrida Virú-Vicús (Figs. 271, 449) o Virú-Mochica (Fig. 441 der.). Cabe mencionar que ya hemos definido otras tres tradiciones Virú-Gallinazo en Piura. Una de ellas, el alfar Virú N° 4 (Fig. 454) utiliza una fuente de arcilla distinta y la prepara de manera diferente⁶². Este grupo de talleres, activos desde el Período Vicús Transicional, produce cántaros cara-cuello con representación de caras de animales, tazones con decoración interna incisa denominados "ralladores", y cancheros a veces decorados con la técnica de negativo (Figs. 373, 451). Ambos grupos de talleres (alfares Virú N° 1 y N° 4) fabrican también grandes cantidades de cerámica llana, principalmente cántaros, pequeños y medianos, de formas diferenciadas, así como grandes tazones. Junto con los fragmentos correspondientes a los alfares Virú Nos. 2 y 3, que se ubican en la parte más tardía de la secuencia, los tiestos correspondientes a estas cuatro tradiciones Virú constituyen más del 70% del material cerámico que en promedio se recupera durante la excavación de un sitio Vicús-Moche.

En el Período Vicús-Moche Medio ocurre un ligero cambio tecnológico paralelo al cambio estilístico. Desaparece la tradición clásica relacionada con la forma de botella escultórica con asa estribo o asa puente. La desaparición de uno de los grandes talleres que la cultivaban (alfar Moche N° 2), y la disminución en la producción de otro alfar (Moche N° 4) lo explican. Los nuevos centros de producción de cerámica fina (alfares Moche N° 1 y N° 3) mantienen un nivel tecnológico alto en la preparación de las arcillas y engobes, pero en comparación con el período anterior tanto el control de cocción como el acabado bajan de calidad. Tenemos la impresión que cambian las fuentes de arcilla. Es notable una frecuente y curiosa falla de cocción. La falta de oxígeno en la cámara, al finalizar el proceso de cocción, reduce la superficie engobada crema y pintada con colores claros de manera tal que adquiere tonalidades oscuras iridiscentes (Fig. 384).

Los talleres mencionados se dedican a la producción de las típicas botellas Moche IV y V de gollete central y asitas auriculares con la decoración pintada en línea fina, así como cuencos y platos hondos (Fig. 446). A fines del Período Vicús-Moche Temprano aparecen también dos nuevos grupos de talleres Virú de los cuales uno produce ocasionalmente piezas de estilo Moche (alfar Virú N° 3 Figs. 177, 379), tanto botellas como cuencos y platos hondos. Hay otro fenómeno interesante: la imitación piezas Moche por los talleres Vicús que se relacionan con el alfar Vicús N° 8.

El adjetivo Moche resultó ser plenamente apropiado sólo para definir botellas y cuencos finos, producto de un restringido grupo de talleres altamente especializados. Los fragmentos de estas vasijas tienen una distribución significativa. Los cuencos se hallan, en proporciones altas, en el centro ceremonial-administrativo de Tamarindo y en menor grado, en las zonas de producción de bienes funerarios en Pampa Juárez, así como en las zonas de entierros de elite

de Loma Negra. En cambio los hallazgos de fragmentos de botellas producidas en molde, son más frecuentes en la zona de cementerios, particularmente en Loma Negra. De allí que pueda suponerse que el uso de la cerámica de estilo clásico Moche y tecnología Mochica estuviera restringido a las ceremonias religiosas y funerarias de la élite social. La gran mayoría de vasijas usadas en ritos y ceremonias públicas es Virú-Gallinazo y son talleres Virú los que imitan el gran estilo Moche en las botellas que serán depositadas en los entierros de la gente común, al lado de otras, de puro estilo Vicús.

Agreguemos que las vasijas utilitarias de uso doméstico, como las ollas con y sin cuello y grandes cántaros para chicha están hechas en su mayoría según la tecnología Vicús (Caps. II y VI), a pesar de que la tradición de alfarería fina, de uso ritual, se mantiene viva en la cultura Vicús durante un largo tiempo. La imagen que acabamos de dibujar resulta un tanto simplista; falta conocer de manera cabal el papel de la cerámica en los rituales Mochica. Contrariamente a lo que podría insinuar la oposición fino/burdo utilizada en nuestro texto, la categoría de la cerámica ceremonial no abarca tan sólo botellas y cuencos. Los cántaros, los tazones y los cancheros juegan un papel no menos importante. Son necesarios paralelos iconográficos y datos de excavación procedentes de tumbas ubicadas fuera del área de nuestro interés para entender la función de cada una de estas formas. Por otro lado, los recientes trabajos de Sipán plantearon el problema de la calidad de la cerámica ceremonial como indicador de estatus. Recordemos que piezas cerámicas mal hechas y cocidas, confeccionadas en grandes series con el propósito de ser depositadas en la tumba del gobernante, quedaban al lado de conocidas obras de orfebrería, insuperables en calidad, pericia técnica y belleza⁶³. Es indudable que la función simbólica del ceramio y de la imagen que éste representa priman sobre cualquier otro aspecto utilitario. Por otro lado, es una demostración empírica de que los talleres alfareros altamente especializados no estaban distribuidos de manera uniforme en el territorio Mochica y que hasta han podido faltar, en una región tan importante como el valle de Jequetepeque.

Cerámica ceremonial: por qué y para qué

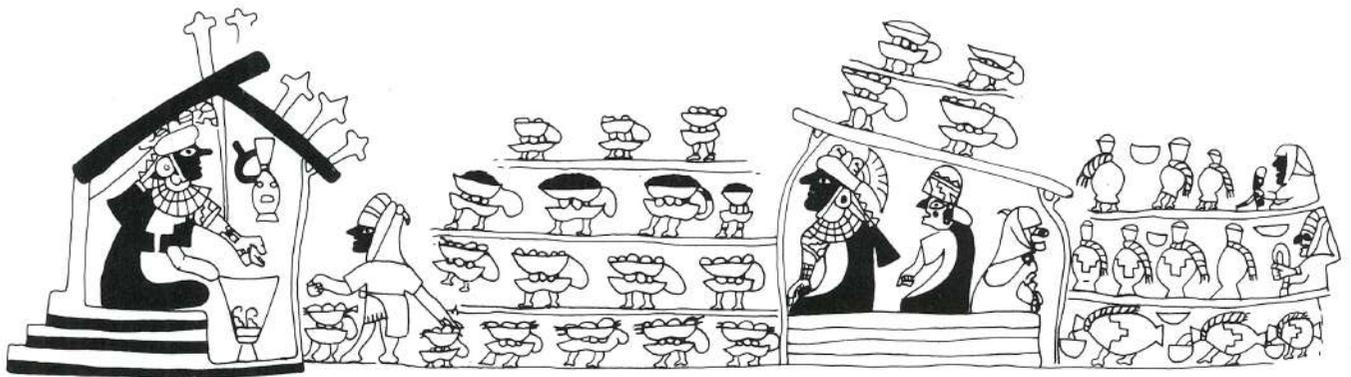
En un típico entierro Mochica encontraremos siempre una serie de vasijas que conforman la ofrenda obligada al difunto. Nos referimos a las botellas, a los cántaros y, en menor grado, a los cancheros y vasos acampanulados, llamados también floreros, estos últimos en la parte sur del área cultural Mochica (Fig. 98). Están depositados alrededor del cuerpo, dispuesto en posición extendida, decúbito dorsal, y/o en los nichos de la cámara funeraria de adobe (Fig. 100). Los pequeños cántaros antropomorfos reciben en Sipán un tratamiento especial por estar acumulados dentro de una cámara hecha para este propósito⁶⁴. Gracias a las imágenes pintadas en línea fina sobre la superficie de algunas botellas Moche IV y V podemos entender algo del papel que cumplían los ceramios en los ritos funerarios. Una conocida pieza del Peabody Museum (Cambridge, F 728)⁶⁵ representa probablemente la preparación para el enterramiento. En la parte escultórica los personajes tienen carácter sobrenatural. El muerto, yacente sobre una estera, tiene rasgos de la divinidad de cinturones de serpientes, llamada *Aia Paec* por Rafael Larco. Lo atiende un sacerdote con rasgos de pájaro nocturno, rodeado de implementos de culto, incluyendo un gran tazón

apedestalado, y de atributos de guerrero: collares, casco y túnica de placas; estos últimos están listos para ser depositados en la tumba. El cuerpo de esta misma vasija presenta en otra escena, pintada, a un sacerdote; el personaje, desprovisto de rasgos sobrenaturales, está sentado frente al podio con cuatro cántaros cubiertos de igual número de cuencos o mates. Una llama manchada está amarrada al poste. En otra escena escultórica varios personajes preparan un sarcófago en presencia de una oficiante ciega. En el friso pintado sobre el cuerpo de la vasija reconocemos un cortejo de esqueletos que inician el baile con porras al son del tambor; seis cántaros con soga esperan para saciar su sed⁶⁶.

El repertorio más completo de vasijas rituales está reunido en la conocida escena que representa a siete tejedoras (Fig. 93b)⁶⁷. En el fondo, al costado de las túnicas ya terminadas, están dispuestas por pares, o por pares dobles, varias botellas de asa estribo y asa cinta lateral, y vasos acampanulados. Cuando las mujeres tejen, seis individuos con traje sacerdotal están reunidos fuera de las áreas techadas dedicándose a un banquete, cuyo carácter ritual se desprende tanto del servicio utilizado como de la comida. El líquido, posiblemente chicha, está contenido en dos tipos de cántaros, uno con soga amarrada al cuello, otro con ramas amarradas también al cuello de las vasijas. Finos cuencos decorados con círculos en el borde pasan de mano en mano. Pescado, ají, granos o frutos conforman el menú. La comida está servida en dos mates unidos con soga. Compartimos la opinión de Elizabeth Benson y Anne Marie Hocquenghem en el sentido que la escena descrita está íntimamente relacionada con el culto funerario o el culto a los ancestros. Creemos que representa la producción de la indumentaria ritual⁶⁸. Este aspecto y esta función tuvieron probablemente las actividades cuyas huellas se han captado en varias lomas alrededor del centro ceremonial de Tamarindo y de Pampa Juárez.

Un repertorio similar de vasijas se usa en ceremonias que no se relacionan con el culto funerario, por lo menos directamente. Un gran tazón apedestalado y una vasija en forma de cáliz juegan el papel central en los sacrificios humanos representados en las escenas del tema de Presentación. Hay razones para pensar que la sangre de los sacrificados, quizás mezclada con un anticoagulante extraído de un tipo de papaya silvestre, (representada como el *ulluchu*)⁶⁹ se almacenaba en este tipo de tazones. Este brebaje lo bebían los dioses, las águilas marinas y los sacerdotes⁷⁰. En la escena misma de presentación de la copa a un oficiante supremo, casi siempre hay una botella con asa estribo representada dentro de la *audiencia*, estructura ligera, techada, ubicada en la cima de la

92. Representación del rito de «libación». Valle de Chicama, Moche IV. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.



92.

pirámide con rampa y convertida en el escenario de la ofrenda. En otro acto ritual, menos conocido, dos sacerdotes con porras parecen extraer sangre de la boca de murciélagos antropomorfizados, similares a los representados en la cerámica Moche de Piura⁷¹. En esta escena se repite igual repertorio de vasijas que en la Casa de las Tejedoras.

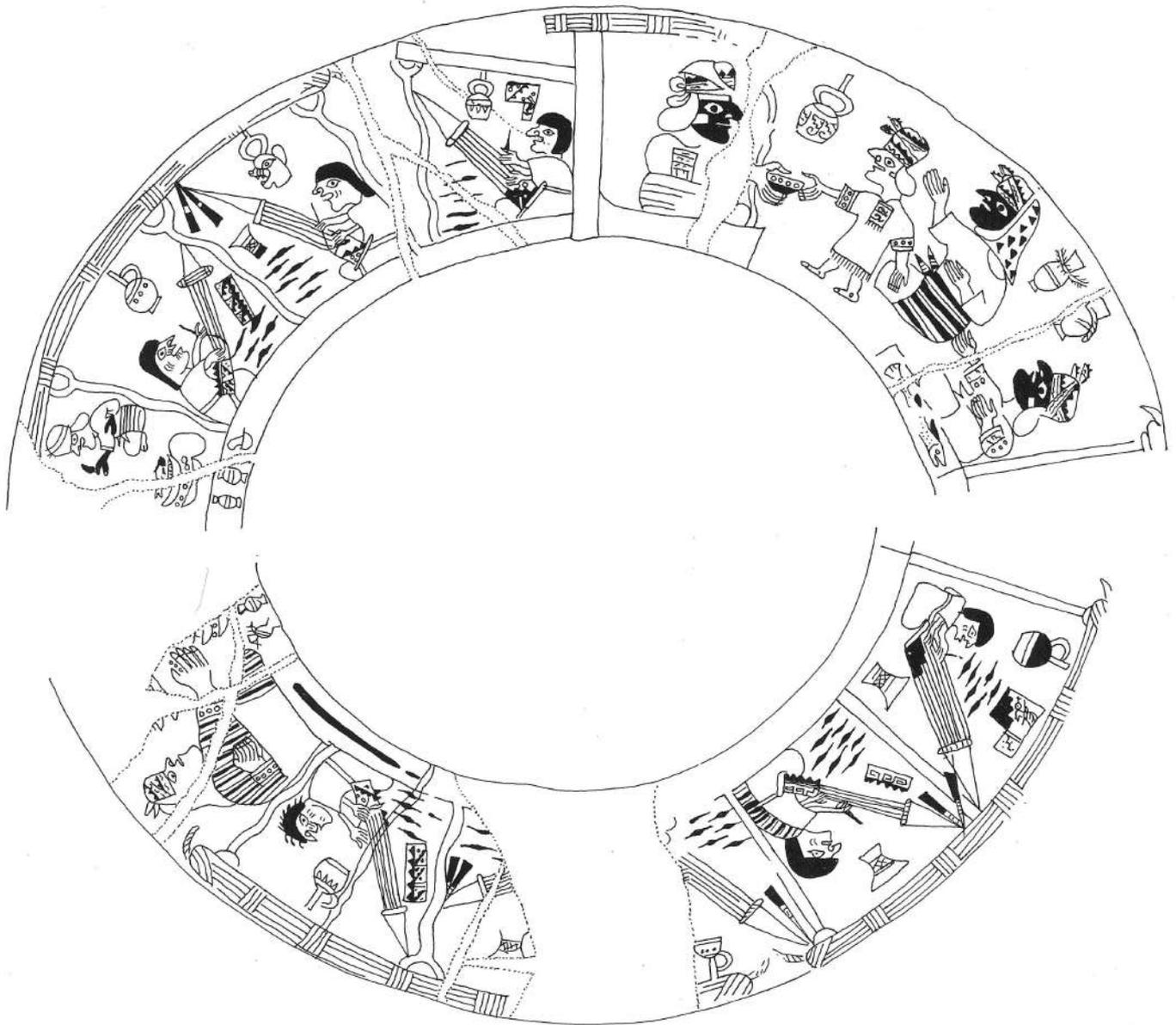
Terminemos nuestro seguimiento con una escena más compleja, ambientada dentro del recinto adosado a una construcción aterrazada (Fig. 92). Como demostramos en otro estudio⁷², la escena representa tres grupos de sacerdotes dirigidos por dos sacerdotes supremos. Los dignatarios están sentados, como siempre, dentro de las *audiencias*. En el acto ritual el líquido ceremonial pasa de mano en mano y de recipiente a recipiente. La orientación de los oficiantes y de los pies antropomorfos sobre los cuales se desplazan todas las vasijas implicadas en el rito, indican la dirección del movimiento; los cuencos se llenan de líquido, contenido en cántaros provistos de una sogá amarrada al cuello; un grupo de sacerdotes llena con estos cuencos parejas de tazones o mates unidos por una sogá; otro sacerdote lleva una por una las parejas de tazones y las pone sobre un pedestal; saca un pequeño cuenco de los tazones y lo alcanza al oficiante principal; éste vierte el contenido de la vasija en un gran vaso acampanulado; lo acompaña una botella de asa estribo.

La escena está pintada en el estilo clásico Moche V de Chicama; por eso las formas particulares de botellas y vasijas abiertas. Si pasamos por alto las diferencias regionales, el escenario y la indumentaria de culto nos recordarán de cerca los ambientes rituales excavados por Peter Kaulicke en el pequeño centro ceremonial de Tamarindo. Interesa agregar que la escena descrita podría representar, según nuestros estudios, una ofrenda líquida al Mellizo Terrestre, la encarnación terrenal del *Aia Paec*, de Rafael Larco. El traje del sacerdote, sentado en la *audiencia* de la izquierda, remite al vestido muy particular que luce esta divinidad Mochica cuando vuelve a la vida y se reconforta con el líquido ceremonial (¿sangre, chicha?) en una particular escena de presentación de la copa⁷³. Conforme a nuestra hipótesis el rito de libación marcaría el momento más importante en las gestas de la divinidad, que perece en el mar en una lucha con su contraparte marina a la que denominamos “Mellizo Marino”, revive en las entrañas del océano y debe combatir con los guardianes del más allá. La libación le ayuda a salir victorioso del mundo de abajo, después de haber enfrentado a un dragón y haber atravesado bailando los corredores subterráneos, a la cabeza del cortejo de ancestros⁷⁴. Nuestra interpretación devuelve sentido a la presencia del tazón apedestalado, lleno de triángulos que representan pequeños cuencos⁷⁵, en la escena de preparación del cuerpo de la divinidad para el enterramiento. Estas mismas vasijas figuran en el interior de la tumba en las famosas escenas Moche V del tema de Entierro; así como en la tumba de una reina o gran sacerdotisa identificada como la principal divinidad femenina Mochica en San José de Moro⁷⁶.

Para entender el carácter ritual de la cerámica en su dimensión debida faltaría la escena de preparación de la chicha. La iconografía Mochica tiene la particularidad de representar los mismos actos rituales en dos dimensiones, en dos mundos, el real de los humanos, y el sobrenatural de los dioses. La Fig. 93a representa probablemente la preparación de la chicha en un gran recipiente abierto. Un oficiante humano mezcla el brebaje mientras que una mujer se

93a. Escena de preparación de la chicha (?).
Valle de Jequetepeque (?), Moche III
Museo Bruning, Lambayeque.





93b.

apresta a llenar un cántaro con soga. Una olla está representada al lado. Los paralelos contemporáneos piuranos o lambayecanos (la botella Moche III proviene probablemente de Jequetepeque) ayudan a entender la presencia de estos dos recipientes. La olla cerrada sirve para cocinar la chicha, mezcla de grano de maíz molido con agua. El recipiente abierto permite enfriarla.

Creemos que la versión mítica de esta escena forma parte de una narración pictográfica más extensa, cuyo componente principal es la escena en la que el Mellizo Terrestre toma y fecunda a varias mujeres. Los artistas Mochica insisten en el carácter potencialmente procreador de la unión sexual⁷⁷. Al lado izquierdo de la *audiencia* donde se desarrolla el acto, varios oficiantes de sexo masculino y aves de carroña antropomorfizadas preparan y enfrían la chicha. Cabe mencionar que esta clase de aves parece haberse clasificado en la mentalidad Mochica como seres de sexo femenino⁷⁸. Las comparaciones y las interpretaciones vertidas aquí son, por supuesto, hipotéticas, pueden modificarse en detalles o

93b. Vaso acampanulado. Moche IV .
Escena de banquete ritual en la casa de las tejedoras.
Museo Británico, Londres, según Kutscher 1983, Fig. 156 A,B.

incluso refutarse. Sin embargo varios aspectos quedan establecidos. El repertorio de tipos cerámicos encontrado en Tamarindo y Pampa Juárez coincide plenamente con la parafernalia ritual representada por los Mochica del Sur algunos siglos después. Incluso son similares los porcentajes de recurrencia de botellas, cántaros, tazones y cuencos. La iconografía refuerza asimismo la hipótesis inicial. Los sitios ubicados entre los caseríos Vicús y Yécala, en la proximidad de los cementerios, han sido escenario de ceremonias donde en diferentes momentos del año se congregaban masivamente representantes de las parcialidades para rendir culto a sus divinidades ancestrales y a sus gobernantes y ancestros.

El análisis cruzado de la tecnología alfarera, del estilo y de la iconografía, realizado con el fin de conocer la función de las formas de recipientes, nos llevó a una conclusión sorprendente. Si el estilo alfarero define la identidad étnica del que lo produce y lo usa, el pueblo responsable del ocaso gradual de la cultura Vicús debería llevar el nombre del pueblo y de la cultura Virú, pese a que los ceramios en el estilo Moche constituían uno de los componentes de esta cultura. ¿Por qué pensamos así?

En Piura del Período Intermedio Temprano hay sólo dos grandes tradiciones de cerámica utilitaria y ceremonial ampliamente difundidas, la Vicús y la Virú-Gallinazo. La cerámica Moche era producida por un grupo restringido de talleres y destinada a usos ceremoniales. En las representaciones de ritos, las botellas y los cuencos aparecen en los momentos culminantes del sacrificio y de la fiesta, a saber: el de la ofrenda de sangre y de chicha y el del banquete ceremonial. Son, entonces, vehículos simbólicos que establecen la comunicación entre los hombres, los dioses y los ancestros. La botella con asa estribo tiene un peso muy particular convirtiéndose, en la iconografía, en un símbolo del poder del oficiante supremo, por contener el líquido de la vida y de la muerte, la sangre de los sacrificados (ver Cap. VI). No es de extrañar entonces que este ceramio quedara depositado en cantidades dentro de la tumba de los gobernantes, y fuera imitado. El número y la calidad de las piezas reflejan el estatus del individuo dentro de la sociedad.

Dominación o convivencia

Hemos llegado a precisar el carácter y la identidad de los Mochica dentro de la sociedad piurana, así como el momento y la manera en que aparecen en escena. Es indudable que la cultura Mochica no se origina en el lugar. Está clara no sólo la superposición de las tradiciones sureñas Virú y Mochica sobre las norteñas del complejo Vicús, sino también el colapso de las instituciones políticas Vicús, expresado en la arquitectura y en la cerámica ceremonial de calidad; podemos asimismo trazar la historia de la gradual atrofia de todos los otros aspectos de la cultura Vicús (Cap. VI).

Parecería entonces que el concepto de dominación es el que describe mejor las relaciones entre los Mochica y los Vicús, tal como lo suponían Luis Guillermo Lumbreras y últimamente otros investigadores.⁷⁹ No obstante, al analizar con mayor profundidad las relaciones entre los estilos, las formas, las funciones rituales y las posibles identidades étnicas, hemos llegado a reconstruir una imagen más compleja. El pueblo que invade y construye su propio centro

ceremonial exactamente en el lugar donde posiblemente se encontraba el anterior centro político Vicús, es portador de la cultura material Virú-Gallinazo. La invasión no parece significar automáticamente la reducción de los autóctonos en esclavos. Todo lo contrario, entre Tamarindo y Pampa Juárez encontramos huellas materiales de la presencia de varios grupos étnicos. Si bien el grupo que denominamos Virú es indudablemente dominante, todos parecen tener acceso a las ceremonias. A la comunidad de los vivos corresponde la de los muertos. En los cementerios los portadores de la tradición Virú parecen descansar al lado de los Vicús y de algunos otros grupos serranos y costeños (Cap. VI).

Esta convivencia podría tener un nombre: la *Pax Mochica*. De hecho, lo que en Piura se conoce como cultura Vicús-Moche, en lugar de enfatizar las identidades y particularismos étnicos, resalta la unidad. La Moche puede ser caracterizada como expresión de la cultura de élites gobernantes, pero antes de eso es una expresión de la ideología propia de un emergente estado multiétnico. Analizaremos esta hipótesis en el capítulo VI. Por lo pronto, surge una pregunta que hemos formulado en la introducción del presente capítulo. ¿Hasta qué punto la realidad que encontramos en Piura es particular e irrepetible? Obviamente, la situación en la que dos culturas tan diferentes en su origen y características como la Vicús y la Mochica se enfrentan y conviven, no se repetirá en los valles situados al sur de Vicús, cuyo recorrido preciso queda aún por establecer.⁸⁰ Pero ¿qué decir del problema Virú-Moche que acabamos de exponer? ¿Será aplicable la hipótesis del estado Mochica como un estado multiétnico en el caso del área clásica de los valles Moche, Chicama y Virú?

Tal como lo hemos señalado, faltan evidencias firmes para evaluar la situación del Mochica Temprano. No obstante, tampoco existen datos que contradigan la propuesta de Rafael Larco, quien con argumentos estratigráficos y estilísticos demostraba la contemporaneidad de Moche y Virú en el corazón mismo de la cultura Mochica. De su propuesta cronológica se desprende un estadio temprano para Virú, previsto teóricamente, pero sin base documental en los contextos que excavó.⁸¹ Algunos de los ejemplos con los cuales ilustra esta fase tienen gran parecido con las piezas Vicús Temprano.⁸² En las fases Mochica I y II, el estilo Virú en Chicama adquiere una expresión regional propia, en la que deja entrever las influencias aún vivas de la tradición anterior, el estilo Salinar. Del valle de Virú provienen piezas, hechas en molde, en un estilo que Rafael Larco considera híbrido Virú-Moche. Algunas de éstas difieren sólo en las proporciones de los ejemplares piuranos.⁸³ En el Período Medio de la Epoca de Auge donde Larco ubica la fase Mochica III, se iniciaría la paulatina decadencia del estilo Virú. Los trabajos realizados por John y Theresa Lange Topic, Carol Mackey y Michael Moseley concuerdan con la propuesta de Rafael Larco; reportan grandes sitios Gallinazo como Cerro Blanco y Cerro Orejas en el valle de Moche e incluso las evidencias de Gallinazo bajo de la Huaca del Sol.⁸⁴

La situación no parece muy diferente en el valle mismo de Virú, cuya imponente ocupación Gallinazo efectivamente no tiene comparación con otros valles, en los que Donald Collier describe entierros en donde las piezas Moche Temprano y las Virú formaban parte del mismo ajuar.⁸⁵ En estos tiempos se desarrolla la monumental capital conocida como Grupo Gallinazo.⁸⁶ El abandono de este sitio parece haber ocurrido antes de la aparición de la cerámica Moche IV y V en la región. La coincidencia cronológica entre el notable cambio del patrón de

asentamiento, con el abandono de unos centros monumentales y la construcción de otros, la presencia de estilos cerámicos identificables, a primera vista, con Mochica, indujo a Gordon R. Willey a una conclusión lógica, a saber: el fin de la cultura Virú en el valle (Período Gallinazo) y el inicio de un período nuevo (Período Huancaco) se deben a la conquista militar por los vecinos del norte.⁸⁷

No obstante, el abandono del Grupo Gallinazo no fue necesariamente tan brusco, dadas las superposiciones estratigráficas de diferentes tipos de arquitectura. En los niveles inferiores, los muros de tapia se asocian con la cerámica Gallinazo Temprano. En la fase Gallinazo Medio, superpuesta a la anterior en por lo menos tres sondeos, aparecen otras técnicas de construcción, como los adobes globulares y cónicos. Cuando la cerámica Gallinazo empieza a modificar sus formas y decoraciones, bajo indudable influencia del valle de Moche, estos sistemas de construcción son reemplazados por otros. Sobre los muros de tapia se levantan las construcciones de adobe paralelepípedo plano; los recintos construidos originalmente con adobes hechos a mano sufren remodelaciones y ampliaciones con adobes producidos dentro de molde de caña, lo que deja una característica impronta.⁸⁸ Como bien observa Peter Kaulicke, la secuencia estratigráfica en el grupo Gallinazo, supuesta capital Virú, no difiere mucho de la superposición de tradiciones de construcción en el modesto Tamarindo, en el Alto Piura.⁸⁹

No obstante, cabe señalar dos diferencias importantes. Los niveles más bajos en el Alto Piura llevan huellas de la permanencia Vicús. Este estilo es diferente al de Puerto Moorin (Salinar), a pesar de ciertos parentescos superficiales, debidos a una amplia difusión de técnicas y modalidades decorativas en el transcurso de los últimos siglos a.C. Queda por evaluar, en el futuro, el papel de Vicús, junto con otras tradiciones, en la formación del estilo Virú.

La ausencia de la fase definida por el uso de tapial, junto con el adobe redondo y cónico, es la otra diferencia, pero de menor peso, puesto que los rasgos de Gallinazo Medio están representados en Piura.⁹⁰ Es realmente sorprendente la similitud de las secuencias propias de dos valles periféricos frente a los supuestos focos donde se habría originado el estilo Moche Temprano (I, II). Al abandono del Grupo Gallinazo en Virú corresponde un cambio drástico de patrones arquitectónicos en Piura, ambos relacionados con el advenimiento del estilo Moche IV y V.

La hipótesis de una rápida expansión del estado Mochica a partir de la etapa definida por la fase Moche III, en la secuencia de Rafael Larco, se nutría también de argumentos iconográficos cruzados con las evidencias de fronteras fortificadas, particularmente en los valles sureños donde los Mochica tenían por vecinos inmediatos a los portadores de la cerámica Recuay.⁹¹ Esto nos lleva al segundo problema, el de un estado multiétnico.

Obviamente son las escenas de combate las que sugieren la existencia de un estado Mochica militarista y expansionista. En efecto, las escenas de combate más complejas, Moche IV y V, representan de dos a cuatro grupos de guerreros enfrentados con porras y estólicas. En algunos casos podemos incluso identificar a los guerreros Recuay, gracias a sus tocados y características porras largas (Fig. 94c-d), en plena lucha con los guerreros Moche. Esto parecería un argumento irrefutable, sino fuese por un detalle. Como bien señalan Christopher



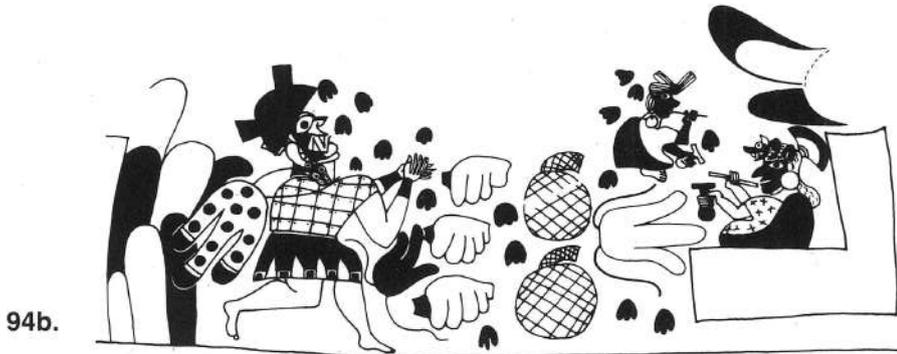
94a.

94a. Escena de combate: guerreros en atuendos costeños (Mochica); según Kutscher 1983, Fig.101.

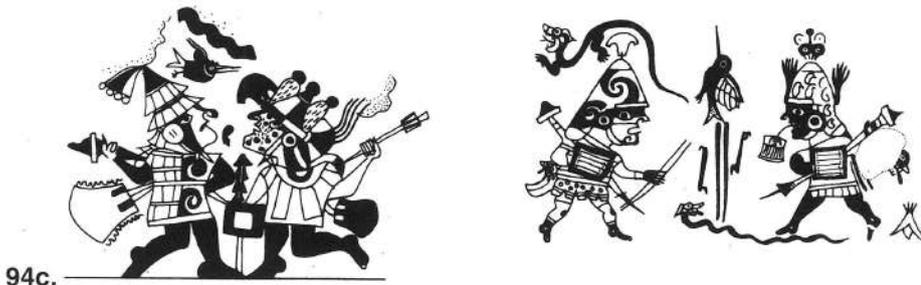
94b. Escena de consumo ritual de coca frente a la divinidad: oficiantes en atuendos costeños (Mochica); según Kutscher 1983, Fig. 126.

94c. Escena de combate: guerreros en atuendos costeños (Mochica: izq.) frente a los guerreros en atuendos serranos (Recuay: der.); según Kutscher 1983, Fig.113 a,b.

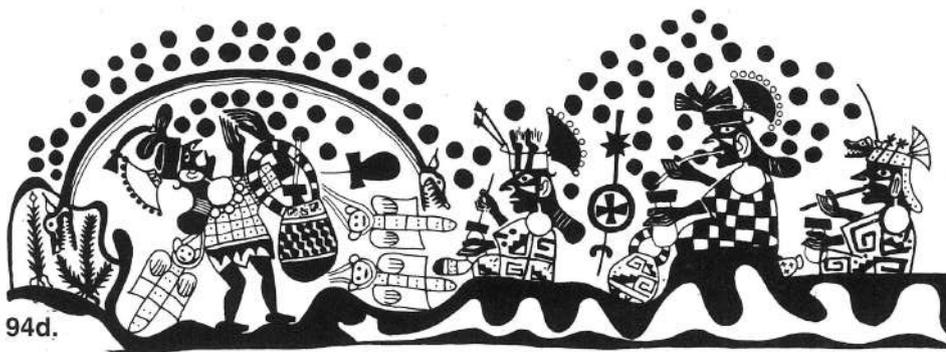
94d. Consumo ritual de coca frente a la divinidad: guerreros en atuendos serranos (Recuay); según Kutscher 1983, Fig. 125.



94b.



94c.



94d.

B. Donnan y Anne Marie Hocquenghem, en los combates nadie muere⁹². Los guerreros pelean hasta donde les alcanzan las fuerzas y “hasta la primera sangre”. Los combates tienen carácter plenamente ritual y se repiten probablemente dos veces al año, en fechas pre establecidas por el calendario ceremonial. Algunos de los vencidos serán sacrificados durante la ceremonia figurada en las escenas de la Presentación⁹³. Como puede apreciarse en la Fig. 94 los guerreros Recuay al igual que sus adversarios no sólo participan en el combate; también toman parte en la ceremonia del Lanzamiento de Flores, dedicada a las divinidades del panteón Mochica. Creemos que esta ceremonia tenía lugar antes de que se iniciara el combate⁹⁴. Como los jefes guerreros Mochica, los Recuay consumen coca en una ceremonia nocturna, posterior al combate, y dedicada asimismo a una divinidad Mochica⁹⁵. Es más, una de las divinidades supremas del panteón Mochica, el Guerrero del Búho ostenta a menudo rasgos de vestimenta y de tocado Recuay⁹⁶.

En efecto la frontera fortificada se dibuja claramente en los valles de Santa y Nepeña, justo en el límite que separa en el valle alto los sitios Mochica, concentrados en el valle bajo⁹⁷. Sin embargo, la aparición de esta frontera se relaciona nuevamente con las fases IV y V de Moche, pese que la cerámica de las fases más tempranas está presente en los valles. Además son numerosos los asentamientos en el valle medio, donde ambos estilos, Moche y Recuay, están representados por igual.

No existe ninguna evidencia, entre las publicadas hasta la fecha, que refute nuestra propuesta del estado multiétnico. Según ésta, la fina cerámica ceremonial Moche, la iconografía, la arquitectura monumental, el complejo ritual funerario de los reyes y otros miembros de las élites gobernantes, emergen de la realidad cultural Virú como expresión material y vehículo de una ideología de cohesión. Todos estos elementos conformaban, creemos, un escenario suntuoso y deslumbrante para las grandes ceremonias en las que cada miembro de esta compleja sociedad tomaba conciencia de su propio sitio, de sus derechos y sus deberes.

NOTAS

1. Utilizaremos en este texto ambos términos, *Moche* y *Mochica*, puesto que corresponden a dos aproximaciones distintas a la compleja situación cultural en la Costa Norte durante el Periodo Intermedio Temprano. El sustantivo *Moche*, derivado del topónimo, denota ya tradicionalmente, desde los estudios de *Kroeber (1925)* el estilo de cerámica ceremonial y de otros objetos de uso ritual difundido en los valles de Moche y Chicama (ver Cap IV). El adjetivo *Mochica (Larco 1938, 1939)* evoca la lengua vernacular de la Costa Norte y se refiere a atributos y rasgos de la cultura, perceptibles en la tradición tecnológica, en las costumbres (patrones) funerarios, y en la iconografía. Por ende, es *Mochica* un contexto o un artefacto que obedece a los patrones Mochica a pesar de que su estilo no esté tan cercano a los ideales del "gran estilo Moche". Sobre la historia del concepto vea también *Kaulicke (1992)*.
2. Area de origen: *Larco (1967)*, *Klein (1967)*, *Benson (1972)*, últimamente *Bonavía (1991)*, p. 280, y, con ciertas reservas, *Kaulicke (1992)*, p. 899. Alejada provincia: ver nota 6. Conquistadores guerreros: *Lumbreras (1979)*, pp. 82,119. Esclavos: *Disselhoff (1971)*, p. 39.
3. *Ivan Amaro (1990, 1992)* analizó la colección Vicús en el Museo Bruning (Lambayeque), *Juan Antonio Murro (1990)* la del Museo Municipal de Piura; posteriormente *Magdalena Díez Canseco (1993)* y *Otto Elespuru (1993)* estudiaron el material de las excavaciones de Carlos Guzmán y José Casafranca en Yécala (MNAAH). Ivan Amaro, Vicente Cortéz, Ricardo García, José Antonio Hudtwalcker contribuyeron de manera sustancial en el análisis del material de excavaciones en Pampa Juárez, Cerro Vicús y de prospecciones. Las investigaciones realizadas entre 1987 y 1988 fueron posibles gracias a generosas subvenciones otorgadas al autor por el CONCYTEC, y gracias al apoyo de CORDEPIURA. Desde el inicio hasta el final los trabajos fueron patrocinados por la Pontificia Universidad Católica del Perú en el marco del Proyecto Arqueológico PUC-ORSTOM «Alto Piura» de la especialidad de Arqueología. A todas las instituciones y personas que hicieron posible estas investigaciones nuestra más profunda gratitud.
4. *Larco (1946)*, *Kaulicke (1992)*, pp. 859-877 y Fig. 4.
5. *Donnan (1990)*, p. 33 y este volumen; *Lechtman (1982)*, *Moseley (1992)*; *Kaulicke (1992)*. Estas mismas posiciones frente al problema son perceptibles en la discusión anterior a 1980, vg. *Lumbreras (1979)*, Bird en *Lapiner (1976)*, p.14, *Larco (1967)*, *Klein (1967)*.
6. Balance actual, ver *Uceda y Mujica (1994)* y particularmente *Franco et alii (1994)* y *Uceda et alii (1994)*.
7. El análisis del material de nuestras excavaciones constituyó un punto de partida para definir las características tecnológicas (alfares) de la cerámica piurana. Paso seguido, hemos buscado paralelos en las colecciones, seleccionando piezas cuyas características de conservación (roturas, superficies expuestas, liberadas de engobe) permitieron un análisis exhaustivo de pastas con el lente de aumento 8x. De este modo hemos completado el repertorio de formas, acabados y decoraciones propios a cada alfar: *Makowski, Amaro (s/f)*. Paralelamente hemos desarrollado un estudio comparativo de las técnicas empleadas por los falsificadores; las primeras falsificaciones de las piezas Vicús, y particularmente Vicús-Moche, al parecer han sido hechas en aprox. 1964, a juzgar por el tiempo de la formación de colecciones que las contienen.
8. *Larco (1965)*, (1967); *Klein (1967)*.
9. *Larco (1945)*, p.16 y Fig., p. 5. La idea del cuerpo de la vasija como un pedestal para la escultura figurativa acoplada sobre su superficie está muy difundida en la tradición Salinar (ver *Larco (1944)*, pp. 2,3, Figs. en pp. 3, 4, 6-9, 13) pero esta solución formal se asocia generalmente con el gollete central y asa cinta lateral.
10. *Larco (1965, 1967)* retomado por *Lumbreras (1979)*. Ver también nuestros comentarios, infra. *Matos (1965/66)*, pp.104-112 también cree en el valor diagnóstico de color de engobe para definir las tradiciones estilísticas, vg. *Vicús Monócromo Naranja* y *Vicús Monócromo Rojo*.
11. *Rye (1981)*, *Arnold (1983)*, *Orton et alii (1993)*. En nuestro caso (*Makowski y Amaro s/f*) para la clasificación y reconocimiento de alfares hemos partido del simple análisis macroscópico, anotando como rasgos diagnósticos la textura (granular/laminar, homogénea/desigual), de porosidad/compactación (en 5 rangos), densidad total aproximada del desgrasante (en 5 rangos de muy fino a muy grueso), tamaño de las inclusiones no plásticas, tipos generales de inclusiones no plásticas, abundancia relativa del tipo de inclusión (en cuatro categorías gruesas observables a simple vista: muy abundante: las inclusiones más notorias en la pasta; abundante: notorias pero en menor proporción; escasa: escasa pero observable en todas las fracturas; muy escasa: observable sólo en algunas fracturas o con lupa), tipo de cocción. Este análisis macroscópico fue combinado con el reconocimiento de minerales mediante el añadido de algunos ácidos (HCl, H₂SO₄, HF) en casos dudosos y con el análisis microscópico utilizando el microscopio de reflexión 24x y 48x. Posteriormente hemos agregado los rasgos de acabado y decoración. Los resultados del análisis descriptivo fueron procesados con la técnica estadística de análisis de conglomerados con el fin de determinar los grupos de alta correlación, es decir estrechamente emparentados. Se

aplicó a la matriz constituida por los alfares como casos y los rasgos técnicos como variables la distancia de similitud de Jaccard (con el peso igual para las similitudes y para las diferencias). Los resultados fueron ordenados gráficamente a través de un dendrograma de enlace simple y de un fenograma de Czekanowski.

12. *Castillo y Donnan (Cap.IV), Shimada (1994), Narváez (1994).*
13. La tradición tecnológica mochica está representada en Piura por los alfares Mochica Nos. 1 y 2 (v. Anexo 11: Tradiciones y alfares: Mochica); éstos se caracterizan por las pastas laminares, muy compactas, con antiplásticos de grano fino que constituyen entre 20 % (alfar 1) y 25% (alfar 2) de la mezcla; entre los ingredientes minerales antiplásticos se distingue escasa mica dorada y muy escaso cuarzo en ambas pastas, así como micas negra y rojiza en el alfar 1 (escasas) y escaso feldespatos en el alfar 2. La cocción es respectivamente oxidante (alfar 1) y oxidante-reductora (alfar 2). Los alfares Mochica Nos. 4 y 5 son los que guardan parentesco respectivamente con las tradiciones Virú y Vicús. Sus pastas son granulares de amasado homogéneo, muy compactos (Nº 5) o compactos (Nº. 4); los antiplásticos constituyen 25% (Nº 5) y 30% (Nº 4) de la mezcla y son de grano fino (Nº 5) o medianamente fino (Nº 4); el cuarzo (cantidad regular en el Nº 5 y escasa en el Nº 4) y escaso feldespatos son los ingredientes minerales compartidos por las dos pastas. La pasta Nº 4 contiene muy escasas partículas de mica negra y de hematita además de escasas partículas orgánicas. Las inclusiones de escasa mica amarilla y muy escasa caolinita caracterizan a la pasta Nº 5. En ambos casos la cocción es oxidante (*Makowski y Amaro s/f*).
14. *Castillo y Donnan (Cap.IV), Anexo 7.1: Mochica, estilo y tiempo: valle de Jequetepeque.*
15. *Larco (1967).*
16. *Ibid.*
17. *Shimada (1985, 1990), inter alia, Donnan (1990), Castillo y Donnan (1992).* Los resultados de las investigaciones recientes concuerdan más bien con la posición asumida por Rafael Larco antes de 1967, como por ejemplo en *Larco (1948).*
18. *Larco (1965), pp. 7, 9, 11, 35, Figs. 34 - 37 (piezas Mochica: tres con asa puente de tipo Virú y una asa estribo Mochica I); (1966), pp. 88-90, Fig. 25,112, (1967), pp.13, 14, 78, 79, Fig. 10 (botellas Cupisnique, Salinar, Virú y tres piezas Vicús), pp.102, 103 (tabla cronológica), y p.102, 103 (lámina de «Anaranjados» con 10 formas Vicús una posible imitación de Mochica I en Vicús). La propuesta evolutiva está ilustrada de manera explícita en *ibid.*, pp. 26 - 39, y particularmente Figs. 50-54 que ilustran la supuesta transición de Vicús a Cupisnique, y Figs. 28-49: transición de Vicús a Lambayeque.*
19. *Larco (1965), pp. 34, 35, Figs. 30, 31, 32.*
20. A veces también formas utilitarias mochica como los tres cuencos ilustrados en *Larco (1967) Fig. 5 (derecha).*
21. *Lechtman et alii (1982)* enfatizan la presencia de elementos iconográficos considerados más tardíos en los objetos de metal, observada ya por J. Bird en 1969 (*Lapiner 1976, p.114*). Esta aseveración se sustenta en la comparación mecánica de la serie cerámica, la que constituye la base de cronología relativa, con las piezas de metal. Creemos (Cap.VI) que el hecho mencionado tiene su explicación en el aspecto funcional de artefactos. Los temas relacionados con el sacrificio y representados en los utensilios rituales, particularmente cuchillos, se incorporan tardíamente en la iconografía de cerámica.
22. *Matos (1965/66)*
23. *Guzmán y Casafranca (1964), Richardson y Heaps (1987), Richardson et alii (1990), Bats (1991).*
24. Una expedición de American Museum of Natural History de Nueva York constató en enero de 1969 el pillaje de tumbas Mochica en la extremidad oriental de la *Pampa de los Ovejeros*, llamada también *Loma Negra* o *Huaca Dura* y recogió muestras de cerámica y metal: *Lapiner (1976), p.114, Lechtman et alii (1982), Schaffer (1983).* Entre 1987 y 1988 también nosotros hemos podido recoger una muestra de cerámica fina Mochica y Vicús (*Makowski y Amaro s/f*) y algunos fragmentos de metal. En estos años los huaqueros del lugar volvieron a minar paredes entre los pozos hechos anteriormente, algunos hace veinte años.
25. *Alva y Donnan (1990), Kaulicke (1991, 1992, 1994), Shimada (1994).*
26. *Eléspuru (1993) y Amaro (Cap. II).* La numeración de las tumbas es de *Casafranca (1964).*
27. *Vg. Wilson (1988)* como el más reciente de los numerosos ejemplos del uso de la prospección en la Costa Norte.
28. Dos aluviones muy fuertes se dibujan en los perfiles de Loma Valverde (Vi-11), Huaca Nima (Vi-10) y Pampa Juárez (Vi-14 Sector C): uno anterior a la ocupación Vicús, y uno que se sitúa estratigráficamente entre el Periodo Vicús Mochica Tardío y Chimú asociándose a la cerámica Piura: *Kaulicke y Makowski (1990), Kaulicke (1992).* Entre estos eventos hay otros de menor intensidad asociados con las ocupaciones del Periodo Vicús-Mochica; uno más fuerte se sitúa a fines de la fase Vicús Mochica Tardío A. Es muy probable que estos fuertes aluviones tengan que ver respectivamente con los *Meganiños (Paleo ENSO* de particular intensidad) de los s.II/I a.C. (fechados sin calibrar), s.VI d.C y s.XI d.C: *Fontugne y Leclerc (1990), Grodzicki (1990), pp. 66-*

- 102, Shimada et alii (1991a, b). Vea también los recientes balances en Ortlieb y Macharé (1992) y Grodzicki (1994).
29. Bats (1991), la cronología según Guffroy (1989).
 30. Bats, op. cit., Kaulicke y Makowski (1990).
 31. Agradecemos la cortesía de James Richardson III, quien puso a disposición de los miembros del Proyecto Arqueológico «Alto Piura» un breve informe sobre esta prospección. Vea Richardson y Heaps (1987) y (Richardson et alii 1990).
 32. Kaulicke (1991), p. 386.
 33. Ibid., p. 381 sq, Fig. 3.
 34. Ibid., p. 416.
 35. Los tres sectores de excavación en Pampa Juárez se ubican en dos lomadas distintas distantes 500m. una de otra; su representatividad fue comprobada mediante la recolección controlada de material de superficie sobre el área total de 600 x 900m.: Kaulicke y Makowski (1990).
 36. El contexto estuvo localizado sobre un aterrazamiento natural de un espolón, ligeramente modificado con muros pircados. Los cristales fueron depositados en hoyos de entre 10 y 16 cm. de profundidad, hechos dentro del suelo arcilloso de la pendiente. El cristal de lado occidental, más grande y de mayor pureza, recibió un collar de 10 cuentas de crisocola, su pareja de menor tamaño tuvo 5 cuentas de crisocola en la base. El depósito ritual estuvo cubierto por un túmulo de piedras sobre el cual los oferentes habían roto varias vasijas en estilo Vicús y pertenecientes a un solo alfar, el Vicús Nº 7, algunas de ellas escultóricas: Makowski en: Guffroy, Kaulicke y Makowski (1988).
 37. Rostworowski (1961, 1977, 1983), Ramírez (1990).
 38. Como Strong y Evans (1952), p. 212, para los cuales el tapial caracterizaba a Gallinazo Temprano, y los adobes rectangulares a Gallinazo Medio y Tardío, periodos en los cuales aparece la cerámica Mochica.
 39. Fogel (1987), pp.16-20, quien hace la revisión crítica de los trabajos de Bennett (1950).
 40. Sumando los entierros excavados por Disselhoff (1971), Casafranca y Guzmán (Eléspuru, 1993).
 41. Kaulicke (1991).
 42. Parte de fechados fue publicada en Kaulicke (1992), p. 890. La calibración está hecha según la curva de Stuiver (1993) utilizando el programa elaborado por M. Pazdur y sus colaboradores: Danuta J. Michczynska, Adam Michczynski, Mieczyslaw Pazdur (1990). Aprovechamos de esta oportunidad para expresar nuestro agradecimiento al Prof. Dr. Mieczyslaw Pazdur y al Dr. Adam Michczynski.
 43. Evidencias particularmente tangibles provienen del Sector C donde el lecho de una pequeña quebrada que corta la loma está relleno de capas sedimentarias separadas por basurales y áreas de actividad del Periodo Vicús-Mochica: Makowski en Kaulicke y Makowski (1991).
 44. Kaulicke (1991), Figs. 5,6. Dos muros longitudinales O-NO - E-SE correspondientes a la remodelación posterior unen dos cuerpos de plataformas, cada uno con su sistema de rampas. Los muros sirven de contención para rellenos de tierra, de espesor mayor de 8m., que cubren y sellan toda la fachada meridional; esta remodelación no tendría sentido sin la existencia de un edificio más temprano debajo de los recintos y de las plataformas de adobe descubiertos en la parte oriental de la Huaca Nima.
 45. Kaulicke (1993), p. 305: «Un segundo momento está claramente indicado en Vi-10A (Compactación C), Vi-10 (destrucción generalizada, derrumbes de adobes, flujos de barro del fin de la segunda fase principal de construcción), y posiblemente Vi-11 (superficie orgánica 5 y destrucción superior del Muro 1). El único fechado disponible indica probablemente la segunda mitad del siglo sexto de nuestra era».
 46. La fase C-2 propuesta por Kaulicke (1991), p. 410, no tiene sustento en su secuencia estratigráfica maestra obtenida en la unidad Vi-10 A, ubicada al Sur de la Huaca Nima I, Vi-10 (ibid., Fig. 2), puesto que la situación en esta unidad se relaciona directamente con la estructura denominada Huaca Nima II (Vi-9). Como precisamos en la nota 45, después de las destrucciones causadas por las lluvias que ponen fin a la segunda fase arquitectónica en la Huaca Nima I, su fachada Sur queda sellada con rellenos de tierra. El edificio se desarrollará hacia el Norte, Este y Oeste. No se observan huellas similares de reconstrucción en la fachada oriental de Huaca Nima II. Nos parece razonable pensar que el espacio de Vi-10 A, situado entre las dos fachadas no reconstruidas quedó en desuso. El perfil ubicado dentro del acceso a la fachada oeste de la Huaca Nima I (ibid., Fig. 5) permite apreciar la envergadura de remodelaciones posteriores a la escalinata y al sello de barro y que corresponden a la fase tardía del edificio (C-2). En el transcurso de estas remodelaciones el acceso fue sellado y clausurado. El sello contiene el material Mochica III y IV (ibid. Figs. 16,20: entre otros fragmentos de maní escultórico y botella de gollete central y asas auriculares).
 47. Los contextos de la Huaca de los Hornos tienen los fechados posteriores a Pampa Juárez (ver cuadro 3).
 48. Bennett (1950), Strong y Evans (1952).
 49. Compare Kaulicke (1991), Figs. 17, 21, 22 (Tamarindo), nuestro anexo 12 (Yécala con Pampa Juárez) y el material de Virú en: Strong y Evans (1952), Fig. 59 particularmente A, D, H, N, Fig.

- 60 B, C (Gallinazo Negativo). Como bien lo observa Kaulicke, op.cit., p. 418 el tipo Carmelo Negativo (*Strong y Evans 1952*, Fig. 61, y pp. 71-73, lam. VIII, entierro 1, V-59) está bien representado en cancheros.
50. Compare *Kaulicke (1991)*, Fig. 21, (*1994*), Fig.10.9 y 10.14, y nuestro *anexo 12* con *Strong y Evans (1952)*, Fig. 63, 64 E (tipo Castillo Modelado), Fig. 67 C, K, L (Castillo inciso: ollas sin cuello y ralladores), Fig. 68 D, G, H (Gallinazo inciso: ralladores); *Fogel (1987)*, Figs. 13, 44 (ralladores), 16, 38, 39 (decoración escultórica).
 51. *Disselhoff (1971)*.
 52. *Kaulicke (1991)*, Fig. 20 (gollete Mochica I, cara de batracio, y caras humanas) y la reciente *Kaulicke (1994)*, Fig.10.15 con los diseños bi y tri-colores en su mayoría Mochica III.
 53. *Ford y Willey (1949)*, p. 66, *Willey (1953)* pp. 178, 202, *Donnan y Mackey (1978)*, p. 55, *Topic (1978)*, (*1982*), pp. 266-273, (*1991*), *Conklin y Moseley (1988)*, p.151. Vea también la reciente discusión en *Shimada (1994)*, *Kaulicke (1994)*, *Castillo y Donnan*, (*Cap. IV*).
 54. *Larco (1939)*, (*1945*), (*1966*); vea también la discusión de los conceptos de Larco en *Castillo y Donnan (Cap. IV)*.
 55. *Trigger (1989)*, pp.163-167, vea también *Malina y Vasicek (1990)*.
 56. *Larco (1948)*, (*1966*).
 57. Las propuestas de aquel entonces están fuertemente influenciadas por los modelos neoevolucionistas (*Steward 1948*) sostenidos a través de la comparación entre el Viejo y el Nuevo Mundo (*Steward 1949* y coloquio de 1945 sobre las civilizaciones de riego). En los periodos-estadios, propios de toda el área centro-andina se reflejarían las leyes generales de desarrollo: *Bennett (1948)*, *Willey (1945)*, (*1948*) y crítica en *Rowe (1967)*, quien, sin embargo, mantiene vigente el axioma de la uniformidad del desarrollo cultural (una sola secuencia) trasladándolo del ámbito de procesos sociales y tecnológicos al del estilo e ideología.
 58. Ver nota 52 y *Donnan (1976)*, (*1986*).
 59. Vea arriba, nota 11.
 60. Consulte también *Shimada (1994)* y *Kaulicke (1994)*.
 61. *Guzmán (1964)*, *Guzmán y Casafranca (1967)*, *Eléspuru (1993)*, Anexo 3, p.116 sq: tumbas del Periodo Vicús Mochica Temprano V1 T.13 (MNAAH N° 42305) botella asa estribo Mochica II, lam.2; V2 T. 4 (MNAAH N° 42438) botella doble asa puente Mochica-Virú, lam.5; tumbas del Periodo Vicús Mochica Tardío V1 T.9 (MNAAH N° 42363) botella doble asa puente, lam.7; V1 T.8 (MNAAH N° 42335) botella con asas auriculares Mochica III, lam.11.
 62. Tres alfares Virú (N° 1 - 3) comparten numerosos rasgos característicos. La pasta es granular de distribución de amasado desigual, medianamente compacta (N° 3) o porosa (Nos. 1 y 2). La densidad de antiplásticos de grano medianamente fino varía del 30% (N° 3) por 35% (N° 1) hasta 40% (N° 2). Entre los ingredientes antiplásticos predominan las abundantes partículas de cuarzo y feldespatos así como orgánicas (abundantes en Nos. 1 y 2, escasas en N° 3); también se perciben micas (negras escasas y amarillas muy escasas en los Nos. 1 y 2, gris escasa en el N° 3) y muy escasa hematita (solo Nos. 1 y 3). La cocción es reductora, oxidante en enfriamiento; puede ser también plenamente oxidante en el caso de alfares Nos 1 y 2. La pasta del alfar Virú N° 4 difiere en casi todos los aspectos. Es granular, muy porosa de amasado desigual, tamaño medianamente grueso de partículas de antiplásticos cuya densidad es de 35%. Abundante cuarzo, escasos feldespatos, caolinita, hematita, esquisto y desgrasante orgánico, muy escasa calcita. La cocción es exclusivamente reductora (*Makowski y Amaro sff*).
 63. Por ejemplo *Alva y Donnan (1993)*, pp. 51-55, Figs. 49-51.
 64. Loc.cit.. Vea también otras dos tumbas de elite: *Strong y Evans (1947)* y *Seler (1923)*. Contenido de las tumbas mochica analiza de manera exhaustiva *Kaulicke (1992)*, pp. 859-877.
 65. *Donnan (1978)*, Fig. 200 a-d.
 66. Como la precedente también en Peabody Museum, Cambridge (Nos. 16-62-30/F 724), *Gordon Willey*, *An Introduction to American Archaeology*, vol.2, South America, Englewood Cliffs 1971, Fig. 3-66; *Kutscher (1983)*, Fig.162 (dibujo). Vea también análisis de las dos piezas en *Makowski (1994b)*.
 67. En British Museum, Londres (N° 1913.10.25.1): *Donnan (1978)*, *Kutscher (1983)*, Fig. 156 analizado últimamente por *Campana (1994)* quien propone una reconstrucción de la pieza fragmentada (Figs. 15.1, y 15.9: propuesta de reconstrucción de la arquitectura representada).
 68. *Benson (1975)*; *Hocquenghem (1987)*, p. 85; *Makowski (1994b)*.
 69. Tema de Presentación: *Donnan (1975, 1985)* inter alia, *Alva y Donnan (1993)* pp.127 - 141. Ulluchu y los anticoagulantes: *McClelland (1977)*, *Wassen (1989)*.
 70. *Donnan (loc.cit.)*, *Makowski (1994b)*. Águilas: *Bankmann (1980/81)*, *Kutscher (1983)*, Figs. 192, 195-202. Sacerdotes: *Hocquenghem (1987)* Fig. 2c (note la transformación de la boca del oficiante en felínica), *Larco (1938/39)* t.II, Lám. XXX (en asociación con águilas).
 71. Linden Museum, Stuttgart (N° 93-401): *Kutscher (1983)*, Figs. 157; MNAAH (N° 1/2602(1386) *Donnan (1978)*, Fig. 238.
 72. *Makowski (1994b)*.

73. Compare las escenas *Hocquenghem* (1987) Fig. 2A y 2C. La primera se desarrolla en la dimensión mítica con la divinidad de cinturones de serpientes en calidad de oficiante, la segunda, en la dimensión real con un sacerdote dirigiendo el ritual.
74. *Makowski* (1994b) y este volumen, Cap.VI.
75. Vea arriba nota 64.
76. *Donnan y McClelland* (1979), *Castillo* (1993).
77. *Hocquenghem* (1987), pp. 62-78.
78. Esto se desprende del análisis de la escena en la que dos personajes sostienen a la divinidad de cinturones de serpientes: *Castillo* (1989): dos aves, de las cuales una (gallinazo) puede ser reemplazada por una mujer o una iguana. Vea también *Bourget* (1994), p. 441.
79. *Lumbreras* (1979), p. 82,119, *Shimada* (1987b), p. 135 *Hocquenghem* (1991), pp. 336 - 338.
80. Ver Cap.VI. El reciente estudio de *Shimada y Maguiña* (1994) sugiere, en nuestra opinión, que esta frontera haya podido pasar entre los valles Lambayeque y La Leche, siempre y cuando la débil presencia Gallinazo en el primer valle no sea el reflejo del estado de investigaciones. La presencia de Vicús en Lambayeque fue insinuada varias veces (*Zevallos Quiñones* (1985) pero sin presentar evidencias.
81. *Larco* (1945).
82. Exclusivamente las botellas asa estribo con la representación de cabeza humana, *ibid.* pp. 2,3 y *Larco* (1948), p. 23. La foma general y los ojos granos de café evocan el estilo Vicús, pero la morfología de la cara es distinta, con superficies planas y ángulos. Según *Amaro* (Cap. II) la forma de asa estribo circular con el gollete cóncavo se difunde en la fase Vicús Medio a raíz del contacto con los alfareros mochica. Ciertamente parecido con Vicús Tardío guarda la botella de cuatro cuerpos con la representación de lechuza, *Larco* (1945), p. 9 (superior, izq.). Otros paralelos relacionan al estilo Virú con el Mochica piurano: botellas escultóricas asa puente con la representación del felino, *ibid.*, p. 5, y del cérvido, p. 8 (arriba). Curiosamente ninguno de estos paralelos es anterior al Período Vicús-Mochica Temprano. Se impone, por ende, la hipótesis de que el fenómeno cultural mochica ha sido el principal responsable del incremento de interacciones estilísticas a lo largo de la Costa Norte durante la primera mitad del Período Intermedio Temprano.
83. Virú de Chicama: *Larco* (1948), pp. 26, 27. Botellas asa puente, procedentes del valle de Virú, que son Virú en la forma de soporte, y Mochica en la confección y en el acabado: mono escultórico, *Larco* (1945), p. 6, cérvido, p.7; asas estribo: cóndor devorando la cabeza humana, gollete Moche II, p. 9, trompeta *pututu*, gollete Moche III, loc.cit. Las dos otras piezas «Virú Mochicoide» representan escenas en las montañas e imitan modelos Moche III y IV; no tienen paralelos en Piura: *ibid.*, pp. 9, 10.
84. *Topic* (1977), pp. 212, 334; *Topic* (1982), p. 265 (ocupación debajo de la Huaca del Sol); *Moseley y Mackey* (1972), p. 75 (sitio Gallinazo en Cerro Blanco). *Hastings y Moseley* (1975), p. 200 sospechan que el núcleo de la Huaca de la Luna es Gallinazo. Vea también las recientes discusiones del problema en *Fogel* (1987), pp. 76, 77 y *Maguiña y Shimada* (1994), p. 35.
85. *Collier* (1955), pp. 118-120: las piezas Gallinazo aparecen con otras en el estilo relacionado con Moche y con Recuay; en el sitio V-272B, nivel 1 una botella asa estribo formalmente Moche III (*ibid.*, p. 82, Fig. 40A) estaba asociada con el material considerado Gallinazo III. Vea también la revisión bibliográfica meticolosa de *Kaulicke* (1992) pp. 872-877, quien enfatiza otro caso parecido, esta vez en el material de *Bennett*: V-163 donde un entierro Gallinazo (B2) contiene un cántaro Moche III (*Strong y Evans* (1952), pl.IX, M y L). *Kaulicke* (*ibid.*) y *Fogel* (1987), p. 71 coinciden en observar, que tanto *Bennett* como *Collier* fracasaron en su intento de diferenciar las tres fases Gallinazo dentro de las series de la cerámica entera procedentes de 120 entierros excavados por el Proyecto Virú. Todas las piezas similares a Cupisnique, Recuay y Mochica fueron asignadas a la última fase Gallinazo, supuestamente anterior a la «invasión mochica»: el Gallinazo III.
86. *Bennett* (1950), *Willey* (1953), pp. 132-134.
87. *Willey*, loc.cit. y pp.178, 202, 396, 397.
88. La superposición estratigráfica de diferentes técnicas de construcción más clara fue encontrada por *Bennett* (1950), p. 55 en el sitio V-257A del Grupo Gallinazo donde el nivel más bajo, el nivel (d), está caracterizado por el uso de tapia en asociación con el Gallinazo Temprano (*Fogel* (1988), p. 20; fase G/I de *Bennett* el de *Ford*); el nivel (c) con adobes esféricos tiene las mismas asociaciones cerámicas; en los niveles (b) con adobes rectangulares marcados de caña y (c), de adobes rectangulares planos se encontró el material Gallinazo Medio (*Fogel loc.cit.*, fases D, E, F de *Bennett*, y H *Ford loc.cit.*). La revisión crítica que hace *Fogel* (*op. cit.* p. 20) de trabajos de *Bennett* en los sitios V-59B, V-155A, V-157A y V-257A lleva a la conclusión que su propuesta es correcta en líneas generales, es decir, el tapial es una técnica característica para el Gallinazo Temprano; en el Gallinazo Medio se usa tanto el tapial, como adobes esféricos, cónicos, rectangulares, planos y marcados de caña o llanos y en el Gallinazo Tardío sólo los adobes rectangulares en dos variantes mencionadas. El caso del cuarto D en el sitio V-155A (*Bennett* 1950, p. 48), cuyo muro Norte fue construido de adobes esféricos y cónicos, el muro sur de adobes

rectangulares marcados de caña y el muro oeste de adobes planos rectangulares, todo ello asociado con el material cerámico Gallinazo Tardío (*Fogel, op. cit.* pp.17 y 20) sugiere que la sustitución secuencial de las técnicas no fue ni drámica ni automática. Recordemos que el Gallinazo Tardío tiene firmes asociaciones con las piezas Moche III y para el fin de la fase, con Moche IV.

89. *Kaulicke (1991)*, p. 418.
90. Ver discusión arriba y nuestro anexo 12.
91. *Proulx (1982)* inter alia, *Wilson (1988)*, vea también *Daggett (1985)*.
92. *Hocquenghem (1978)*, (1987), pp.116-123 y passim; *Donnan en Alva y Donnan (1993)* pp.128-132 y este volumen.
93. *Loc.cit.*
94. *Makowski Ms.* Esta conclusión se desprende entre otros del análisis de las escenas *Kutscher 1950 (1977)*, pp. 36, 37 (*Hocquenghem (1987)*, Fig. 176) *Kutscher (1983)*, Fig. 126 (*Hocquenghem 1987*, Fig. 70.) y *Hocquenghem (1987)* Fig. 85 a y b, las que asocian los rituales de combate, de lanzamiento de flores y de consumo de coca.
95. *Kutscher 1950 (1977)* pp. 24, 25 (*Kutscher (1983)* Fig. 125), compare con las escenas de combate ilustradas en este capítulo y con la escena *Kutscher, op. cit.* p. 22, *Kutscher (1983)* Fig.115.
96. Nos referimos a la camiseta de placas y tocado de dos penachos, vea Cap. VI.
97. Vea nota 91.



Los Mochica del Norte y los Mochica del Sur

*Luis Jaime Castillo y
Christopher B. Donnan*

Introducción

En los últimos años la arqueología de la costa norte del Perú, y en particular la arqueología Mochica, han experimentado un inusitado desarrollo, especialmente a partir del descubrimiento y excavación de las tumbas reales de Sipán en 1987. El renovado interés que existe en el fenómeno Mochica se puede ver en la gran cantidad de investigaciones que hoy se llevan a cabo, y en el número de publicaciones sobre diversos aspectos de esta cultura que aparecen cada año. Este desarrollo no está basado sólo en recientes descubrimientos sino que es el resultado del aporte de una larga tradición de investigadores, que comenzó con Max Uhle y Rafael Larco, y ha continuado con la contribución de un gran número de peruanos y extranjeros dedicados al estudio de esta sobresaliente sociedad.

Actualmente gran parte de las investigaciones sobre la cultura Mochica está dedicada al estudio de tres grandes temas: la iconografía, la secuencia cerámica y, particularmente, la estructura política regional. Una serie de recientes estudios trata de establecer cuántas regiones, entidades políticas o estados constituyeron el fenómeno Mochica. Tradicionalmente se aceptaba que los Mochica fueron a lo largo de su historia un estado centralizado o una entidad política unificada y monolítica, controlada por una clase gobernante de sacerdotes guerreros desde una capital ubicada en las huacas de Moche. Los Mochica habrían difundido sus tradiciones a lo largo de un amplio territorio a través de

un proceso de conquista militar. Esta concepción centralizada y expansiva está siendo cuestionada. Nuevos estudios arqueológicos sugieren que habrían existido contemporáneamente al menos dos grandes regiones Mochica, una norte y otra sur, separadas por la Pampa de Paiján (Fig. 98)₂.

Paralelamente se están reexaminando las peculiaridades del desarrollo de las manifestaciones culturales del fenómeno Mochica en diversas regiones, especialmente en cuanto a su secuencia cerámica. La secuencia cerámica Mochica de cinco fases, planteada por Larco en 1948 y confirmada en numerosos estudios de colecciones y trabajos arqueológicos, si bien útil para explicar la evolución de la cerámica Mochica en la región sur (en adelante Mochica-Sur), aparentemente no tiene la misma utilidad en la región norteña (en adelante Mochica-Norte).

Nuevos descubrimientos y nuevas líneas de investigación han llevado a cuestionar la existencia de un estado Mochica único y unificado, y de una sola secuencia cerámica, pero a la vez han reafirmado la uniformidad de "lo Mochica" como entidad cultural. Es cada vez más claro que los Mochica de diversas regiones compartieron a lo largo de su historia una serie de elementos, los cuales evitaron que las diferentes entidades políticas se convirtieran en entidades culturales independientes.

Cuando pensamos en los Mochica nos imaginamos una sociedad cohesionada, que compartía un ecosistema definido por los valles costeros de Piura a Nepeña₃, y que estaba expuesta a los ciclos del Niño y a sequías. Es muy probable que los Mochica hablaran una misma lengua, emparentada con la lengua Muchik₄; participaran en ceremonias muy semejantes, como la Ceremonia del Sacrificio₅ y rindieran culto a los mismos dioses, especialmente Aia Paec₆. Una compleja jerarquización de la sociedad fue común a todas las entidades políticas Mochica₇, mostrándose la posición de los individuos en todos los aspectos de la vida cotidiana; desde sus ropajes y joyería, armas y literas, los portadores y sirvientes que tenían, hasta su porte y musculatura que dependía, al fin y al cabo, de su dieta. Luego de su muerte cada individuo recibía un tratamiento funerario que reflejaba su posición en la sociedad a través del tipo y tamaño de su tumba y de los objetos allí depositados como ofrendas₈. Sabemos también que los señores Mochica contaron con artesanos de gran experiencia, capaces de enroscar minúsculas láminas de oro y hacerlas parecer hilos₉, o de decorar ceramios y paredes con detallados diseños que mostraban ceremonias y rituales, así como animales silvestres y monstruos sobrenaturales₁₀. También construyeron algunos de los templos y residencias más suntuosas que se hayan visto en los Andes₁₁. Si bien estos elementos nos hablan de una sociedad compleja y jerarquizada, son las semejanzas estilísticas de los artefactos producidos en diversas regiones y bajo distintas administraciones las que indican una tradición compartida y una fuerte interacción entre los Mochica de diversas regiones.

Una sola cultura Mochica

La idea que los Mochica constituyeron una sola entidad política y cultural es el resultado de las peculiaridades de la evidencia arqueológica. Para explicar cómo se llegó a esta interpretación queremos plantear tres fases en que las evidencias fueron recuperadas e interpretadas. En la primera fase se determinó que existió *una sola cultura* Mochica, diferente e independiente de otras

95. Botella de asa estribo. Mochica Temprano Degollador. Procedencia: Dos Cabezas. Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.

culturas prehispánicas. Esta cultura antecedió a la irrupción de elementos asociados con el Horizonte Medio y la cultura Chimú. Esta interpretación se basó en la identificación, en diferentes valles de la costa norte, de un conjunto de artefactos, especialmente ceramios, muy semejantes en forma y decoración, y de una comparación de este estilo con el de objetos recuperados en otras regiones, especialmente en la costa central.

En la segunda fase se definió que la cerámica producida por los Mochica había evolucionado en todas las regiones influenciadas por esta cultura de acuerdo a *una misma secuencia*, configurada por Rafael Larco en cinco fases estilísticas. Esta secuencia se basó en un estudio sistemático de grandes colecciones de cerámica, especialmente la colección del Museo de Chiclín (hoy Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera), y de superposiciones de contextos funerarios de donde provenían los ceramios. Finalmente, en la tercera fase se definió el carácter político del fenómeno Mochica. La expansión de la cultura Mochica y la difusión de su cultura material habrían sido el resultado de *una sola entidad política* expansiva y militarista, que durante las fases III y IV alcanzó a conquistar la región comprendida entre los valles de Lambayeque y Nepeña. Signo inequívoco de este proceso era la distribución de la cerámica Mochica, especialmente de la que representaba a su clase gobernante.

Una sola cultura

Las culturas precolombinas usualmente han sido definidas a través de conjuntos de objetos que comparten los mismos rasgos estilísticos, especialmente objetos cerámicos. Conjuntos de objetos con diferentes rasgos estilísticos representan diversas culturas e interacciones entre estilos; por ejemplo cuando un estilo aparece influenciando a otro, se interpreta como interacciones entre diferentes entidades culturales. Una vez que el repertorio de rasgos ha sido definido, se estudia su distribución en el espacio para entender cuál fue el ámbito geográfico controlado o influenciado por una determinada cultura. Culturas arqueológicas son, por lo tanto, conjuntos de objetos distribuidos en el espacio, no de las personas ni de las sociedades que las organizaron. El primer paso en la creación de una cultura prehispánica, entonces, es caracterizar un estilo cerámico, tanto a través del estudio de objetos en contexto, como de objetos en colecciones. Con la cultura Mochica la situación no fue diferente, y fue el peculiar origen de la muestra cerámica que se estudió lo que llevó a pensar a muchos investigadores, incluidos nosotros, que los Mochica habían sido una sola entidad cultural.

En el primer capítulo de la historia de los estudios sobre la cultura Mochica destacan tres personalidades: Max Uhle, investigador alemán que realizó las primeras excavaciones científicas en las Huacas del Sol y de la Luna; Alfred Kroeber, uno de los pioneros de la antropología norteamericana que estudió en detalle las colecciones de Uhle; y particularmente Rafael Larco, investigador peruano que dedicó su vida, y buena parte de sus recursos, al estudio de esta sociedad. Antes del trabajo de estos investigadores, si bien existían colecciones en el Perú y en el extranjero que incluían piezas de esta tradición, la cultura Mochica no existía como entidad independiente. La primera tarea de estos investigadores fue, pues, aislar el fenómeno Mochica de otros fenómenos culturales y ubicarlo en la secuencia de culturas del antiguo Perú.



96. Distribución del estilo Mochica de acuerdo a Kroeber, 1965.

Max Uhle, en sus excavaciones a principios de siglo en las huacas de Moche, ubicó y excavó una serie de tumbas Mochica, especialmente en las áreas definidas como sitios E y F al pie de la Huaca de la Luna¹². Estas tumbas, cuyos estudios lamentablemente nunca fueron bien publicados, contuvieron más de 680 piezas de cerámica estilísticamente muy consistentes. Muchas compartían la característica decoración pictórica en crema y ocre, y/o detallada decoración escultórica que permitían diferenciarlas fácilmente de otros estilos ubicados en

el sitio, especialmente del ubicuo estilo Chimú, y del estilo Tiahuanaco encontrado por el mismo Uhle en Pachacamac en 1896¹³. Uhle además determinó que este estilo era contemporáneo con la construcción de la Huaca de la Luna¹⁴, por lo tanto los arquitectos de estas masivas estructuras pertenecían a la misma sociedad que había producido a los maestros artesanos que elaboraron esta extraordinaria cerámica.

Kroeber¹⁵, luego de un minucioso análisis de las colecciones de Uhle en la Universidad de California, Berkeley, caracterizó por primera vez el estilo, diferenciándolo de otros encontrados en el sitio. La información estratigráfica recogida por Uhle permitía concluir que el nuevo estilo era anterior a los estilos Tiahuanaco y Chimú, por lo que Kroeber lo llama Proto-Chimú. El estilo caracterizado por Kroeber no era exclusividad de la colección de Uhle; piezas semejantes existían en otros museos en Europa, los Estados Unidos y el Perú. Kroeber en su estudio comparó las colecciones recogidas por Uhle con las entonces existentes en el American Museum of Natural History y el Peabody Museum. En estos museos Kroeber halló ceramios con los mismos caracteres estilísticos, confirmando que se trataba no de un fenómeno aislado, sino de un estilo consistente y difundido en la costa norte. Ahora bien, existían pequeñas diferencias entre algunos grupos de objetos, especialmente en sus formas y contenidos iconográficos, lo que hacía sospechar que existían variaciones en el estilo, quizá debidas a factores cronológicos. Es decir que estas colecciones incluían objetos de diversas épocas. Esta sospecha no se comprobaría mientras no se estableciera una secuencia para la cerámica Mochica.

En base a la procedencia de estas colecciones, y a informaciones recogidas durante sus propios viajes de investigación por la costa norte del Perú, Kroeber inició el estudio de la distribución espacial del estilo Proto-Chimú (Fig. 96). Kroeber¹⁶ concluyó que el estilo Proto-Chimú “en realidad es característico sólo en [...] el área de Trujillo-Chimbote, ocurriendo con poca frecuencia en las dos áreas adyacentes (Casma al sur, y Pacasmayo-Chepén al norte), y no apareciendo en lo absoluto en las dos áreas más norteñas (Lambayeque y Piura). Aun cuando estéticamente superior, Proto-Chimú permanece siendo un estilo local. Evidentemente existió durante un periodo de limitadas comunicaciones, probablemente de unidades políticas restringidas¹⁷”.

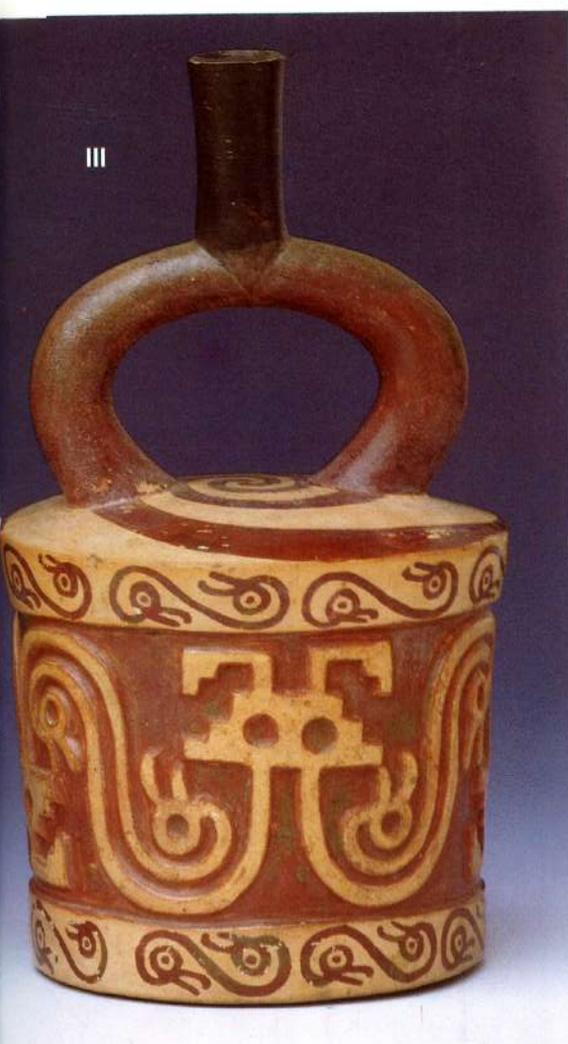
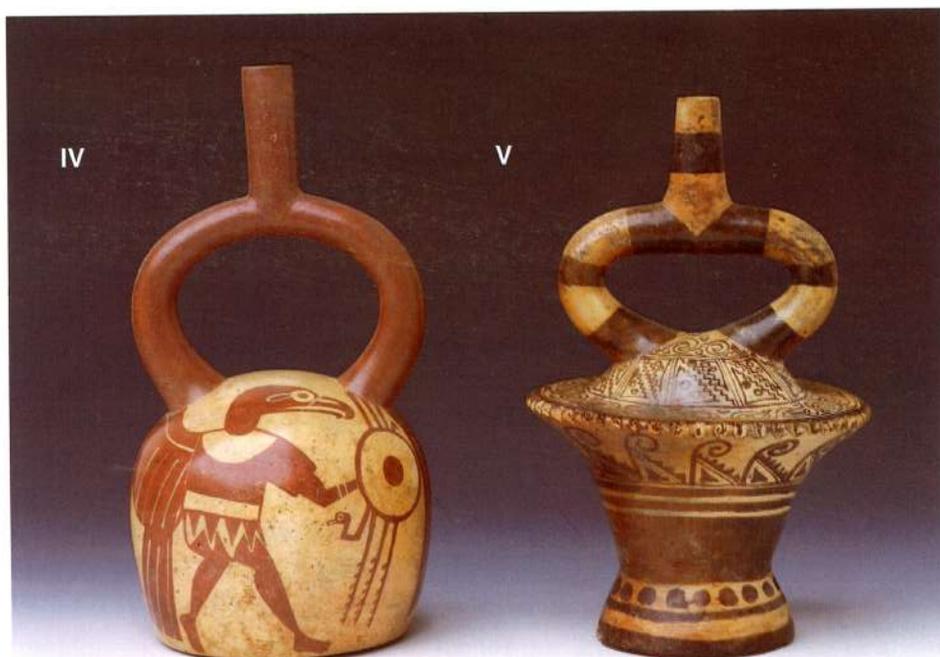
Las características estilísticas que Kroeber encontró en los materiales excavados por Uhle también estaban presentes en miles de piezas de colecciones peruanas, especialmente en la colección pionera reunida por Víctor Larco que posteriormente pasó a formar parte del Museo Nacional, y en la gigantesca colección que Rafael Larco reuniera en la Hacienda Chiclín. Estas semejanzas estilísticas confirmaban, como era de esperarse, la consistencia del estilo Proto-Chimú y su frecuencia. Se requería en ese momento de un amplio corpus de piezas cerámicas para pasar de una simple caracterización a una definición del estilo y de la iconografía Mochica. Rafael Larco, a través de excavaciones en cementerios de diversos valles de la costa norte entre Chicama y Santa¹⁸, y de la adquisición de colecciones menores, logró reunir la colección más completa de cerámica Mochica que existe a la fecha. Fue en base al estudio de esta colección, proveniente en su inmensa mayoría de los valles de Chicama a Santa, que Larco definió el estilo Mochica¹⁹.

El estudio de la cerámica Mochica emprendido por Larco es radicalmente diferente al de Kroeber, quien la analizó solamente desde una perspectiva estilística, tratando de identificar elementos que permitieran fechar sitios y comprender la secuencia cultural de la costa norte. Kroeber estaba interesado en identificar culturas (entendidas como unidades estilísticas); Larco lo estaba en entender la mentalidad y la vida del hombre Mochica del pasado. Para Larco la cerámica Mochica era primero un documento de la vida en el pasado, y sólo en segundo lugar una herramienta estilística o un instrumento cronológico. Es por esto que Larco²⁰ emprende y publica primero sus estudios interpretativos, donde describe al hombre Mochica y su sociedad, la religión y el arte, el gobierno y el culto a los muertos. Larco entendía la totalidad de la cerámica Mochica como producto de un grupo de individuos que compartían un mismo sistema cultural, un mismo idioma y una misma religión, y regidos por una misma élite y un mismo sistema político. No fue sino hasta 1946 y 1948 que Larco publica su estudio de la secuencia estilística de la cerámica Mochica. Es por el énfasis en el individuo y no por el estilo que Larco denomina a este fenómeno con el gentilicio Mochica.

La acuciosidad y rigor del trabajo de Uhle, Kroeber y Larco están fuera de duda. Lo que queda por discutir es sólo si la base de datos con que contaron estos



97. Las cinco fases de la secuencia Mochica.
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera,
Lima.



investigadores era realmente representativa de la totalidad del fenómeno Mochica. Por lo temprano de estos estudios algunas omisiones son obvias. Kroeber, por ejemplo, afirma en 1925 que en el valle de Lambayeque las evidencias de la cultura Mochica “aún esperan ser descubiertas o por lo menos publicadas”²¹. Larco, si bien menciona la presencia de cerámica en los valles de Piura a Casma, afirma en 1966 que “pes escasa la orfebrería Mochica y que tuvieron menor cantidad de oro a su disposición que los hombres de Lambayeque”²². Estas afirmaciones contrastan con la magnificencia de la tumba del Señor de Sipán, donde las asociaciones de los Mochica con grandes cantidades de oro y con una fuerte presencia en el valle de Lambayeque quedan claramente confirmadas.

Es evidente, por ende, que tanto Kroeber como Larco contaron para hacer sus observaciones con datos arqueológicos y colecciones de cerámicos procedentes principalmente de los valles de Chicama, Moche, Virú, Chao, Santa y Nepeña. Piezas de estas regiones conformaban el grueso de la colección Larco, y de las grandes colecciones del Museo Nacional de Lima, del Museo für Volkerkunde de Berlín, del Museo del Hombre de París, etc. Sobre la base de estas colecciones se hicieron las primeras observaciones y caracterizaciones del estilo Mochica y de su secuencia cronológica. Los resultados fueron luego comparados y confirmados con otras colecciones provenientes de dichos valles.

Larco sabía de la existencia de algunos especímenes de cerámica Mochica en el valle de Lambayeque, al norte de la zona antes definida (Fig. 96), pero por su reducido número los explicó en términos de “intercambio comercial y cultural entre los hombres de Lambayeque y los Mochicas. De allí que en Lambayeque, Pátapo, Pomalca y otros lugares encontremos sectores con tumbas correspondientes a Mochica III, IV y V”²³. Kroeber, a su vez, menciona en su estudio de 1925 la existencia de 17 cerámicos de estilo Mochica provenientes de Chepén, en el American Museum of Natural History²⁴. Había evidencias de presencia

Mochica al norte del área cultural Mochica, pero estas evidencias, por su baja incidencia y esporádica aparición indicaban una presencia de naturaleza distinta a la del área nuclear.

En la década de 1960, con el descubrimiento de cerámica Mochica en Vicús, surge la primera posibilidad de contrastar el estilo Mochica, definido a partir de evidencias de la región sureña de la costa norte, con una muestra de origen totalmente distinto. Larco encontró en las piezas provenientes de Vicús suficientes elementos en común con ceramios Mochica de fases tempranas como para calificar a este nuevo grupo de objetos como una nueva manifestación del mismo fenómeno cultural. Larco reconoció en estas piezas el uso de las mismas formas, especialmente el asa estribo, los mismos o semejantes motivos decorativos, la bicromía, el tamaño y el peso, etc. La procedencia de este nuevo conjunto de ceramios era, en síntesis, prueba fehaciente de que, incluso desde muy temprano, la cultura Mochica había controlado un territorio aún más vasto del supuesto. Las diferencias entre estos nuevos objetos y los ya conocidos para el periodo Mochica I en la secuencia cerámica de Rafael Larco, no eran destacables.²⁵

En síntesis, la consistencia y unidad de la cultura Mochica se definió a partir de las semejanzas de un enorme conjunto de ceramios provenientes tanto de colecciones y museos²⁶, como de especímenes excavados arqueológicamente.²⁷ Estas piezas demostraban una enorme consistencia estilística e iconográfica, que reflejaba la uniformidad cultural de la sociedad que las produjo. Ahora bien, dicha consistencia se debía a que los objetos estudiados, en gran medida, provenían de un área restringida: los valles de Chicama a Nepeña. Especímenes provenientes de los valles al norte de Chicama eran prácticamente inexistentes en estas colecciones, por lo que mal podían proporcionar evidencias de la diversidad del fenómeno cultural Mochica que, tal como se le describe en la literatura, es la cultura que se desarrolló en la región comprendida entre Chicama y Nepeña, es decir el Mochica-Sur. En ese momento no era posible determinar si las conclusiones planteadas podían extenderse a la región norte, y hasta antes del descubrimiento de Vicús, esto se consideraba innecesario ya que el fenómeno Mochica parecía circunscribirse a la región sureña de la costa norte.

Una misma secuencia

Larco no sólo tuvo acceso a la colección más grande de cerámica Mochica, sino que él mismo excavó un gran número de piezas en tumbas, dándose cuenta de sus asociaciones y relaciones estratigráficas (Larco 1945). Estas excavaciones le dieron acceso a conjuntos de objetos de indudable contemporaneidad y a superposiciones de tumbas que reflejaban secuencias cronológicas. Sobre la base de esta información de campo y del estudio minucioso de las características formales de la cerámica, Larco pudo establecer cinco fases sucesivas a través de las cuales evolucionó la cerámica Mochica.²⁸ Esta secuencia describe con gran detalle la evolución de la cerámica decorativa Mochica, especialmente de las botellas de asa estribo, a través de un minucioso estudio de aspectos formales, técnicos y decorativos.

La cronología Mochica esbozada por Larco a principios de la década de 1940, y finalmente publicada en 1948, sirvió de base para una serie de estudios de

campo que se trazaron como meta entender la prehistoria de la costa norte. El primero de ellos fue el Proyecto Virú, que a partir de 1946 realizó un estudio sistemático y multidisciplinario del valle del mismo nombre. Los miembros del Proyecto Virú tuvieron acceso a las ideas de Larco en la famosa Mesa Redonda de Chiclín, realizada el 7 y 8 de agosto de 1946.

Las ideas de Larco y Kroeber fueron de mucha importancia para los investigadores del Proyecto Virú, especialmente porque el reconocimiento y la caracterización de los estilos de la costa norte planteada por estos autores se vio confirmada en sus investigaciones. La ocupación Mochica de Virú, y la variante regional del estilo Mochica en esta zona, fue denominada Huancaco, por el centro administrativo Mochica del mismo nombre. Luego de un minucioso análisis y de comparaciones con fragmentería proveniente de otros valles, James Ford arriba a la conclusión que la cerámica Huancaco de Virú es la misma que Larco denominaba Mochica en los valles de Moche y Chicama (Ford y Willey 1949). Las semejanzas eran tan grandes que Ford llega a afirmar que “si muchas de estas piezas no fueron hechas por los mismos artistas o de los mismos moldes, fueron producidas por lo menos por artistas entrenados en la misma escuela²⁹”. Ford concuerda con Larco en que la cerámica Mochica evoluciona en Moche y Chicama de un sustrato Salinar, mientras que en Virú predomina cerámica “principalmente en técnicas de decoración negativas”³⁰. La cerámica Mochica llega a Virú, según Ford, como un estilo maduro y como resultado de un proceso abrupto que se interpreta como una conquista militar que abarca los valles de Virú, Chao, Santa y Nepeña. El impacto de la cerámica Mochica se deja sentir con mayor fuerza en la cerámica decorada, y en menor grado en la cerámica simple, que siguió usando las mismas formas y técnicas que en el periodo anterior.

Duncan Strong y Clifford Evans³¹, a cargo de las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo por el Proyecto Virú, encontraron algunas diferencias entre la cerámica Mochica excavada por Uhle³² y Larco³³ y la cerámica de estilo Huancaco que apareció en Huaca de la Cruz y otros sitios Mochica de Virú. La más importante diferencia era el uso de pintura negra orgánica, aplicada después de la cocción. Ahora bien, las semejanzas eran suficientes como para considerarlas expresiones de la misma identidad cultural y, más aún, corresponderían con las fases III y IV de la cronología de Larco³⁴.

La secuencia de Larco fue corroborada posteriormente en numerosos trabajos de reconocimiento regional y de excavación, especialmente cuando se descubrieron tumbas Mochica. Las asociaciones de objetos encontradas en estos trabajos concuerdan con las características señaladas por Larco. En algunos casos es posible encontrar piezas que reflejan el tránsito entre periodos inmediatos, por ejemplo piezas Mochica III y IV, donde encontramos la mezcla de las características de ambos periodos, o ligeras diferencias que podrían deberse a variaciones regionales. La validez de la secuencia de Larco también fue puesta a prueba en un minucioso estudio emprendido en las colecciones cerámicas excavadas por Uhle (Rowe 1959, Donnan 1965). Los resultados de este estudio confirmaron la secuencia de Larco.

Christopher B. Donnan³⁵, y posteriormente Donald Proulx³⁶, realizaron trabajos de reconocimiento en los valles de Santa y Nepeña, respectivamente. Si la

cerámica Mochica en estos valles periféricos era semejante a la planteada por Larco, entonces la secuencia debía ser correcta. Donnan, familiarizado con las colecciones de Uhle y con los resultados del Proyecto Virú, encontró que la cerámica Mochica en Santa era casi idéntica a la reportada en Chicama, Trujillo y Virú. Proulx también halló especímenes semejantes en Pañamarca y en varios cementerios alrededor de este centro ceremonial en el valle de Nepeña y confirmó la presencia Mochica en este lugar además de la existente en los magníficos murales de Pañamarca³⁷.

La mayor limitación de la secuencia de Larco fue no incluir ceramios de manufactura simple y de uso doméstico. Ollas, cántaros simples, cuencos, y otras formas domésticas, figurinas y cántaros de cuello efigie no están reflejados en su secuencia. Esto ha hecho difícil utilizarla para fechar gran cantidad de sitios Mochica que en su superficie no presentan cerámica elaborada, o en estudios de contextos que no incluyen este tipo de cerámica³⁸. Una salvedad es de rigor en este punto. Por mucho tiempo se ha criticado el hecho de que Larco no incluyera objetos de uso cotidiano en su cronología. Se argüía que, como coleccionista, Larco no estaba interesado en este tipo de objetos. Pero a juzgar por la evidencia disponible de tumbas excavadas arqueológicamente³⁹ un aspecto notorio de las tumbas Mochica en las áreas estudiadas por Larco es la baja incidencia de materiales domésticos⁴⁰. Ollas, cuencos, cántaros simples y otros recipientes rudimentarios, si bien se encuentran en contextos domésticos con cierta frecuencia, aparecen en cantidades muy limitadas en las tumbas. Adicionalmente estas formas no cambian de manera significativa a través del tiempo, lo que las hace de difícil inclusión en secuencias cronológicas.

La conclusión del trabajo de Larco, y de las posteriores investigaciones en que aquél fue comprobado y aplicado, es que la secuencia cronológica que estableció es la mejor aproximación a la evolución del estilo Mochica con que se cuenta. Se habría determinado, por lo tanto, a partir de estos estudios, una sola secuencia cerámica aplicable al fenómeno Mochica en las regiones estudiadas. La uniformidad en la evolución de la cerámica, a su vez, confirmaría la noción de que los Mochica fueron una sola entidad cultural. Lo que quedaba por definir era el ámbito geográfico al que se aplicarían estas conclusiones.

Si bien gran parte de los investigadores ha encontrado la secuencia de Larco de gran utilidad, no todos están de acuerdo con su aplicabilidad irrestricta. Últimamente un número de investigadores que trabajan en la región norte del territorio Mochica ha cuestionado la validez de la secuencia descrita por Larco⁴¹. Peter Kaulicke, por ejemplo, afirma que “las subdivisiones de Mochica (I hasta V) no se vislumbran claramente a través de las evidencias publicadas, ni para la zona sureña (territorio Mochica), ni para el norte. La deficiente precisión de los datos publicados (frente a una cantidad mucho mayor de datos inéditos) apenas permite una separación cronológica de elementos pre y post Mochica⁴²”. Para arribar a esta conclusión Kaulicke reexamina las evidencias funerarias disponibles, especialmente los contextos funerarios excavados en la huacas de Moche por Uhle⁴³ y por el Proyecto Moche-Chan Chan⁴⁴. En estas evidencias Kaulicke no encuentra sustento empírico para la cronología de Larco, sino más bien evidencias para refutar su validez. A partir de nuestro propio análisis de los mismos datos, incluyendo el examen de las piezas inéditas de la colección de

Uhle, no podemos estar de acuerdo con Kaulicke. Si bien es cierto que los datos para la fase temprana de la secuencia (especialmente la fase II) son casi inexistentes, se cuenta con suficiente información para confirmar la validez de la primera y de las últimas tres fases. La colección de Uhle corrobora la secuencia de Larco, ya que existe una marcada consistencia entre los lotes funerarios y las fases cerámicas. No es posible hacer una crítica cabal de la secuencia de Larco sin contar con los materiales que éste utilizó para establecerla o de las tumbas excavadas por Uhle, datos que lamentablemente aun permanecen inéditos.

Todo parece indicar que la secuencia de Larco describe básicamente la evolución del fenómeno Mochica en las regiones comprendidas entre Chicama y Nepeña que, como se dijo antes, son las regiones de donde provienen los materiales en los que ella se basa. Trabajos de investigación en los valles de Virú, Santa, Nepeña y últimamente Chao⁴⁵ confirman la presencia Mochica y validan la caracterización planteada por Larco de su estilo cerámico. Este no es necesariamente el caso de la secuencia cerámica en los valles al norte de esta región. Como se dijo antes, la arqueología de los valles de Jequetepeque, Lambayeque y Piura era casi desconocida cuando Larco realizaba sus estudios. No cuestionamos la validez de dicha secuencia, sino su ámbito de aplicación. No es de extrañar que los investigadores que trabajan en los valles de Jequetepeque, Zaña, Lambayeque y Piura consideren que la secuencia es de difícil aplicación a sus materiales. Esto nos lleva a concluir que es necesario establecer una secuencia cerámica alternativa para dichos valles, la cual deberá ser compatibilizada con las cinco fases de Larco a fin de permitirnos comparar los desarrollos de las diversas regiones.

Una sola entidad política

La tercera característica de la sociedad Mochica, y por cierto la menos analizada, es la concerniente a su estructura política. Si bien nunca se ha publicado un tratado comprensivo acerca de la organización política de la sociedad Mochica, a través de los años se han planteado algunos argumentos respecto a su nivel de complejidad⁴⁶. Estos argumentos, como veremos, adolecen de los mismos defectos señalados en las dos secciones anteriores. En la caracterización de las estructuras políticas se ha proyectado a todo el ámbito Mochica lo que se sabe de la región sureña, asumiendo que todos los valles de la costa norte estuvieron en algún momento bajo el control político de un estado centralizado con sede en Moche. El colapso de este estado fue, por lo tanto, el fin del fenómeno Mochica en toda la costa norte. En un estado centralizado esperamos que el desarrollo en diversas regiones sea idéntico o por lo menos congruente, es decir que las instituciones sociales, económicas e ideológicas tengan un desarrollo paralelo, alcanzando mayor complejidad sólo en el centro administrativo. El impacto de agentes exógenos debió afectar por igual a todas las regiones integradas bajo el régimen centralizado. Esto es aparentemente lo que sucede con el estado que se desarrolló entre Chicama y Nepeña, aunque la información disponible contradice estos argumentos para el norte de la Pampa de Paiján.

La indicación más clara de la complejidad, capacidad administrativa y militar de la sociedad Mochica-Sur, y de la necesidad de integrar a la esfera del estado

nuevos territorios y una fuerza laboral más extensa, está dada por el proceso de expansión y conquista de los valles al sur de Moche. Se ha argüido que esta expansión está documentada en dos fuentes: en las escenas de guerra o combate características de la iconografía Mochica y en la distribución de una serie de artefactos y elementos Mochica en los valles de Virú, Chao y Santa. Ford, por ejemplo, resume este proceso diciendo que “Chicama parece haber vencido en la carrera local por cohesión política y poder militar. El movimiento que esparció el fenómeno ceremonial Mochica hasta Nepeña fue casi seguramente militar en naturaleza⁴⁷”. En este proceso Ford veía no sólo un aspecto militar, sino una expresión de instituciones que combinaban el poder físico de la guerra con el consenso generado por los sistemas ideológicos. El impacto e influencia de la ideología Mochica está evidenciado en la producción y distribución de la cerámica ceremonial Mochica. Para Ford la ideología Mochica tuvo un papel preponderante en el proceso de incorporación de los territorios conquistados, cosa que puede ser apreciada en las piezas decoradas que seguramente fueron hechas por sacerdotes ceramistas, ligados a las clases gobernantes⁴⁸.

La sociedad Mochica ha sido caracterizada con frecuencia, a partir de una serie de evidencias indirectas, como una sociedad guerrera. Entre estas evidencias destacan ajuares funerarios de individuos adultos masculinos, que incluyen parafernalia militar como porras, hondas, lanzas y mazas de guerra, y representaciones iconográficas donde dos grupos de guerreros combaten. Tales características han sido muchas veces usadas como demostración de la capacidad de esta sociedad para emprender la conquista de un amplio territorio. El uso de la iconografía Mochica como fuente histórica, como lo señalaran Strong y Evans⁴⁹, no sólo es peligroso sino que puede resultar francamente erróneo cuando se aplica descuidadamente. Las famosas escenas de guerra o combate presentan una serie de problemas si se quieren interpretar como ilustraciones de combates reales, especialmente si suponemos que representan los combates que se realizaron para expandir el territorio Mochica hacia el sur. En las escenas de combate, en la mayoría de los casos, ambos bandos en conflicto son Mochica, según sus tocados, ornamentos y ropajes. En estas escenas rara vez se produce la muerte de un enemigo, más bien el derrotado es despojado de su tocado y ropaje, se le ata una cuerda al cuello y se le transporta a un recinto ceremonial, o en balsas. El destino final de los guerreros vencidos será la muerte por desangramiento, y la sangre será a su vez consumida “ritualmente” por una serie de divinidades⁵⁰.

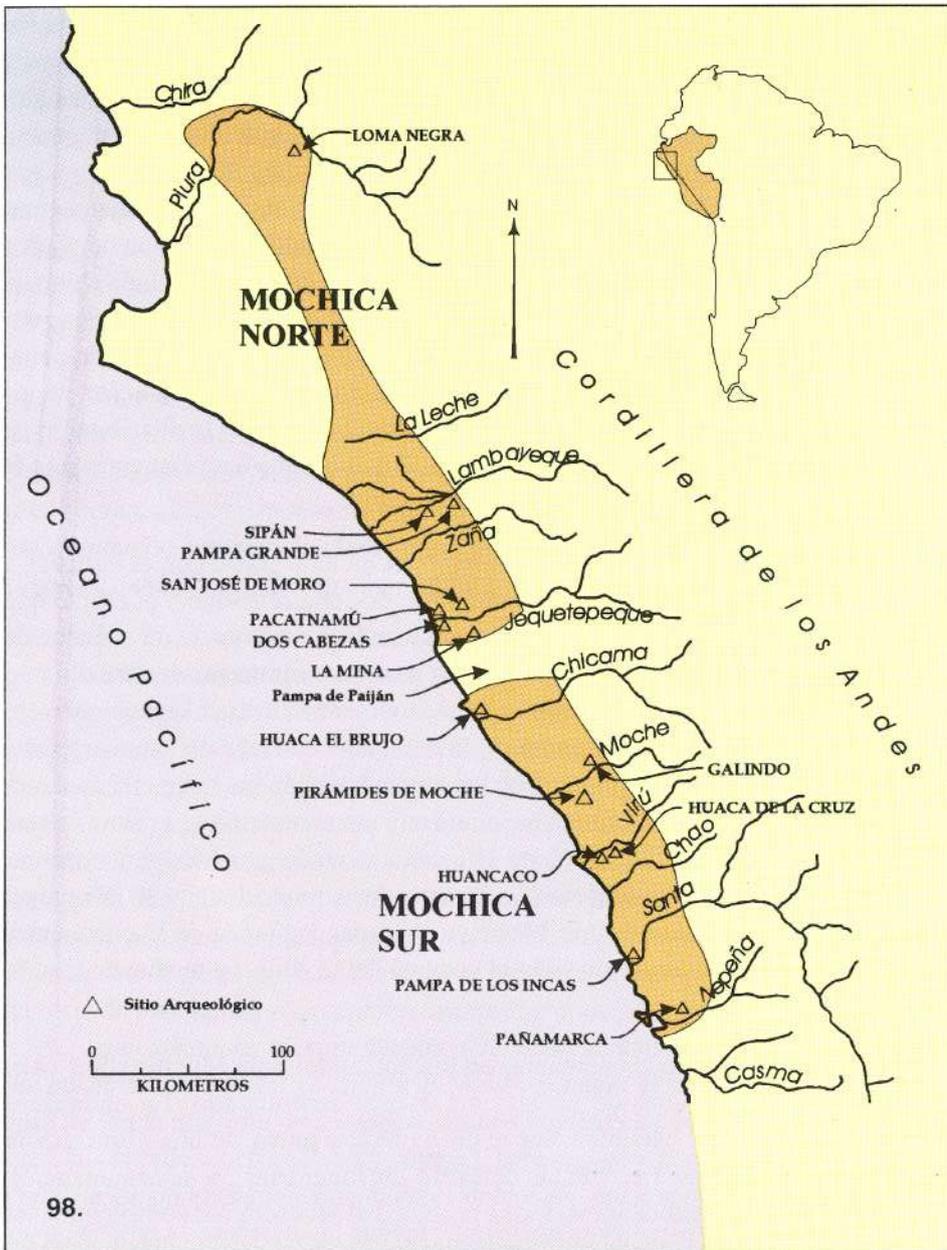
Si éstas son realmente representaciones de guerra resulta sospechoso que no se produzcan muertes, que los Mochica luchan entre sí y que no haya escenas de conquista o saqueo. Donnan y Hocquenghem han planteado convincente e independientemente que lo representado son combates ceremoniales donde grupos de guerreros Mochica se enfrentan, uno a uno y cuerpo a cuerpo, en pos de prisioneros para los rituales de la ceremonia del sacrificio⁵¹. El acentuado militarismo Mochica, sobre todo la guerra expansiva⁵², no está necesariamente representado en el arte, como tampoco lo está su maestría en tecnología hidráulica, su capacidad para organizar grandes fuerzas laborales, su complejo sistema de comunicaciones, ni siquiera la producción especializada de cerámica, pinturas murales y otras actividades de la vida cotidiana.

La segunda fuente de información, la presencia de elementos Mochica en los valles de Virú a Nepeña, es claramente indicativa de la naturaleza expansiva del estado Mochica-Sur. La difusión de la cerámica y otros elementos Mochica en los valles de Virú, Chao y Santa no obedece a un patrón de intercambio restringido o de una colonia, sino a la estrategia geopolítica de un estado expansivo y unificado. La cerámica de estilo Mochica comienza a aparecer en estos valles en la fase III⁵³. A partir de este periodo dichos valles son ocupados con sitios de clara filiación Mochica, y muchos lugares asociados con la precedente ocupación Gallinazo son abandonados. La edificación de nuevos centros de acuerdo al plan Mochica implica cambios en las técnicas de construcción, en la producción de adobes, en la planificación y localización de los sitios, es decir, en todos los patrones de asentamiento. Toda la distribución de los sitios y su jerarquía relativa es alterada. Estos cambios son obviamente el resultado de un cambio de mandos y políticas.

Ya que es lógico asumir que la expansión Mochica no contó con el entusiasta apoyo de las elites locales, podemos deducir, por la intensidad y el efecto que tuvo sobre la población local, que aquella se realizó a través de un proceso de conquista militar, o que el proceso tuvo un fuerte componente de este tipo. Al respecto cabe reconocer que carecemos de evidencias arqueológicas directas que indiquen cuál fue la mecánica de la expansión. A raíz de esta conquista grandes centros Mochica aparecen en las partes bajas de los valles (Huancaco, Pampa de los Incas). La cerámica asociada con estos centros es, a partir de este momento, el ubicuo estilo Mochica IV, caracterizado por Moseley como el estilo corporativo de esta sociedad⁵⁴. A partir de estas evidencias se concluye, por lo tanto, que durante la fase Mochica IV todas las áreas de la costa entre Chicama y Nepeña estuvieron bajo el control de un único y unificado estado Mochica.

El fenómeno expansivo evidenciado en los valles del área Mochica-Sur es el resultado del crecimiento de un sistema estatal centralizado. La naturaleza estatal de la sociedad Mochica-Sur resulta obvia a partir de una abrumadora cantidad de evidencias. Entre éstas destacan las funerarias⁵⁵ y de organización interna de los sitios⁵⁶ indicadores de que la sociedad Mochica fue complejamente jerarquizada, con posiciones sociales definidas desde el nacimiento y con una elite gobernante que basaba su poder en una combinación de coerción y consenso a través de la manipulación de violencia institucionalizada y de rituales, así como de otros mecanismos ideológicos. Los Mochica tuvieron una economía planificada, centralizada y al servicio preferente de las elites gobernantes, con un vasto número de especialistas controlados por el estado y un uso casi ilimitado de la mano de obra de los segmentos sociales dependientes. La magnitud de las obras públicas emprendidas por los Mochica, tanto de infraestructura productiva como ideológica, implican niveles de trabajo y de planificación sorprendentes. La elaboración en las ceremonias religiosas, especialmente las relacionadas con el sacrificio de prisioneros y con rituales funerarios, y la participación diferenciada en ellas de diversos segmentos de la población⁵⁷ demuestran la importancia de este ámbito en la sociedad Mochica. Evidencias de todos estos aspectos, y no sólo unas cuantas piezas cerámicas, se hallan en los valles de Virú, Chao, Santa y Nepeña a partir de la fase Mochica IV.

98. Las regiones Mochica-Norte y Mochica - Sur.



Al sur del valle de Nepeña existen algunas evidencias de presencia Mochica, pero ninguna que implique ocupación permanente o control geopolítico. En el valle de Nepeña, que correspondería a la frontera sur del estado Mochica-Sur, hay una distribución de sitios Mochica muy peculiar que permitiría entender algunas características del proceso expansivo. En el valle de Nepeña, a diferencia de los de Virú y Santa, no existe un conjunto de sitios de diverso tamaño y función distribuidos homogéneamente a lo largo del territorio, sino un único gran centro ceremonial, Pañamarca, rodeado de pequeños cementerios⁵⁸, el mismo que vendría a ser un puesto de avanzada, desde donde los Mochica habrían iniciado la penetración al valle de Nepeña. Este puesto está constituido, contrariamente a lo que podríamos imaginar, no por un edificio militar o defensivo, o por una sede administrativa, sino por un centro ceremonial.

Encontrar templos donde esperábamos fortalezas permite entender que la ideología tuvo un importante papel en la penetración y expansión del estado Mochica.

Como se vio en las secciones anteriores, debemos preguntarnos cuál es el ámbito geográfico al que se aplicaría esta reconstrucción de la naturaleza política del estado Mochica. Larco y otros investigadores pioneros formularon sus interpretaciones pensando en el área nuclear y no en los valles de la periferia. Sus datos provenían de esta región, por lo tanto sus interpretaciones serían válidas sólo para ella. Larco acertó al pensar que toda esta región estuvo en algún momento bajo la autoridad de una sola entidad política, segmentada en diversos niveles de administración regional y local. De cuánta autonomía gozaron las diversas regiones comprendidas dentro del estado Mochica, es algo que no podrá saberse mientras no se realicen más excavaciones en sitios domésticos y centros administrativos Mochica. En cualquier caso, Larco ya afirmaba que existía, bajo la autoridad centralizada de un *Cie quich*, un conjunto de gobernantes regionales, los *Alaec*₅₉. Larco dedujo esta organización sólo de la distribución de vasos retrato; posteriormente sus ideas han sido corroboradas a partir del estudio del patrón de asentamiento en los territorios conquistados.

Las numerosas investigaciones en la región comprendida entre Chicama y Nepeña han producido resultados que contrastan dramáticamente con los de los proyectos realizados al norte de aquélla. Una de las diferencias más significativas es que sea casi inexistente en los valles entre Piura y Jequetepeque la cerámica de los estilos Mochica III y IV, estilos corporativos directamente asociados con la expansión y consolidación del estado Mochica-Sur, y encontrados en grandes cantidades entre los valles de Chicama y Nepeña. ¿Cómo explicar que el patrón de asentamiento de este estado expansivo, caracterizado por un gran centro ceremonial/administrativo entre los valles medio y bajo, no esté reflejado en ninguno de estos valles? ¿Se trata acaso de un problema en la muestra, o estas diferencias obedecen a razones estructurales, es decir son el resultado de la acción de estados o entidades políticas diferentes? La circunscrita aplicabilidad de las interpretaciones antes señaladas es evidente cuando se aplican a los valles de Jequetepeque, Zaña, Lambayeque y Piura. En esta región desde la década de 1960 comenzó a encontrarse importantes evidencias de la ocupación Mochica, que permiten definir grupos sociales semejantes en muchos aspectos al Mochica-Sur, pero aparentemente con un desarrollo independiente y con características peculiares en su cultura material que serán analizadas en la siguiente sección.

Los Mochica del Norte y los Mochica del Sur

Hasta este momento nos hemos limitado a cuestionar la idea según la cual la cultura Mochica, en todas las regiones donde ocurrió, fue el resultado del mismo fenómeno político y social. Si esta noción no es válida, y lo que entendíamos como Mochica sólo es aplicable a la esfera sur de este fenómeno, entonces ¿Cómo debemos caracterizar a la sociedad Mochica-Norte?

La intención de esta sección no es dar cuenta definitiva de todas las características del fenómeno Mochica-Norte, tarea en la actualidad teórica y práctica-



mente imposible por cuanto la mayor parte de la información arqueológica disponible antes de 1985 debe ser analizada e interpretada nuevamente, y la información que se ha recogido después de esa fecha en su mayoría no ha sido aún publicada. Lo que podemos hacer con los datos de que se dispone es ofrecer una perspectiva regional, la del valle del Jequetepeque, donde se han concentrado hasta ahora nuestras investigaciones.

En este punto es de rigor hacer una salvedad para no caer en el mismo tipo de error que aquí se critica. El valle del Jequetepeque, y la historia cultural que allí estamos reconstruyendo con un programa sistemático de investigaciones, no debe ser entendido necesariamente como un microcosmos de la historia cultural de toda la región Mochica-Norte. Es muy posible que los resultados que se obtengan para esta región presenten un desarrollo que, si bien más cercano a lo que aconteció en Lambayeque y Piura que a lo que pasaba en la región sur, sea sin embargo sólo una expresión regional. No podemos asegurar, en resumidas cuentas, si los diferentes valles de la región Mochica-Norte tuvieron desarrollos independientes. Todo parece indicar, por ejemplo, que la secuencia de Piura sería distinta, y posiblemente más corta que la de los otros valles; Lambayeque, por otro lado, experimentó un florecimiento durante el periodo Mochica Tardío no comparable con el de los otros valles. Dicho esto podemos regresar a las diferencias entre Mochica-Norte y Mochica-Sur, y la secuencia planteada aquí para caracterizar el desarrollo del fenómeno Mochica-Norte en el valle del Jequetepeque.

Aparentemente los valles de Jequetepeque, Zaña, Lambayeque y Piura estuvieron física y culturalmente separados de los valles del territorio Mochica-Sur. Entre las dos regiones se encuentra la Pampa de Paiján, una llanura desértica de más de 50 km. de extensión que sirvió como barrera natural y cultural para las sociedades prehispánicas antes y después de los Mochica₆₀. Esta barrera no sólo fue cosa del pasado; Trujillo y Chiclayo, cada una con sus respectivas órbitas de influencia, marcan todavía la separación de las dos grandes regiones de la costa norte.

La gran cantidad de cerámica de estilo Cajamarca hacia fines del desarrollo Mochica en Jequetepeque indica, más bien, que los Mochica de la zona mantuvieron un fuerte contacto con las sociedades que se desarrollaban en la sierra norte aledaña. El valle del Jequetepeque parece haber servido de eje de transición para una serie de movimientos y rutas comerciales que unían la costa norte con la zona andina central. Estos intercambios experimentaron un inusitado desarrollo durante las primeras fases del Horizonte Medio, coincidiendo con el final de la cultura Mochica y su evolución hacia otras tradiciones, entre ellas el conspicuo estilo Lambayeque.

Cuando juzgamos la relación entre las sociedades Mochica-Norte y Mochica-Sur nuestra fuente de información más importante es la cerámica, especialmente la ceremonial. En ésta se reflejan vívidamente los cambios y las interacciones entre diversas sociedades, las tendencias estilísticas, los préstamos y las idiosincrasias locales.

Cuatro grandes características distinguen los desarrollos de las tradiciones cerámicas sureña y norteña:

- a) la escasez pronunciada de cerámica Mochica-Sur de la fase IV y de una serie de formas como huacos retrato, cancheros y floreros en los valles al norte de la Pampa de Paiján, así como de decoración pictórica de línea fina del tipo Mochica IV₆₁;
- b) la excepcional calidad y belleza de la cerámica Mochica-Norte Temprana, especialmente en piezas escultóricas donde se representan seres humanos o animales₆₂;
- c) la predominancia de jarras y cántaros de cara-gollete en las fases Media y Tardía del Mochica-Norte₆₃; y
- d) el extraordinario desarrollo de la pintura de línea fina durante el periodo Mochica-Norte Tardío₆₄.

El fenómeno Mochica Norte

El primer indicio que nos reveló que la secuencia cerámica, y por lo tanto la historia ocupacional de las dos regiones de la costa norte habían seguido diferentes derroteros, fue la carencia de una serie de formas y estilos comúnmente asociados con el fenómeno Mochica-Sur. Dos formas son peculiarmente escasas: los floreros y los cancheros. Algunos floreros de estilo Mochica V han sido excavados en Pampa Grande₆₅ pero podrían haber sido importados desde el sur. Asimismo, en la región norte, en Sipán₆₆ y en la región de Vicús₆₇ muy pocas veces se han reportado cancheros. Tampoco aparecen en esta región los llamados huacos retrato. La carencia de estas formas, de acuerdo a lo planteado por Larco, significaría que esta región no estuvo dentro del ámbito de control de los *Cie quich* con sede en Moche y Chicama.

La escasa presencia de cerámica de estilo Mochica IV en los valles al norte de la Pampa de Paiján es aún más significativa. Es importante subrayar que no se trata de una absoluta carencia, ya que existen algunos reportes de cerámica Mochica IV en la región, sino de una escasez pronunciada, especialmente en relación a las cantidades que se encuentra en los valles de la región sureña. Carlos Elera₆₈ excavó un conjunto de ceramios de este estilo en Puerto de Eten₆₉. Carlos Deza₇₀ afirma



100. Conjunto de botellas encontradas *in situ*.
La Mina. Valle de Jequetepeque.

haber visto a huaqueros ofreciendo piezas Mochica IV en el valle de Zaña. Izumi Shimada también ha reportado este tipo de cerámica para una serie de sitios en Batán Grande, sin documentar sus aseveraciones.⁷¹ En colecciones del valle del Jequetepeque existen algunas pocas piezas en este estilo, pero parecen haber sido traídas desde el sur. Shimada⁷² publicó un mapa de “las ocupaciones Moche documentadas” en los valles de Reque-Chancay y Zaña con indicaciones de las fases Mochica en que estos sitios estuvieron ocupados. Una inspección directa de una serie de los sitios presentados en dicho mapa (Santa Rosa, Sipán, Saltur, Collique y Cerro Corbacho) arrojó resultados negativos en cuanto a la presencia Mochica IV. Tampoco ubicaron este estilo de cerámica investigadores que han trabajado en esta región por varios años.⁷³ Con relación a Pampa Grande, mencionada igualmente en dicho mapa, si bien en un reconocimiento parcial del sitio no pudimos ubicar materiales Mochica IV, es posible que se haya localizado este tipo de materiales en excavaciones estratigráficas. Esperamos la publicación de los resultados de la investigación de Kent Day e Izumi Shimada donde estas incógnitas deberán ser resueltas y documentadas.

En conclusión, existen evidencias de la presencia de cerámica de estilo Mochica IV en la región norte, pero en cantidades muy limitadas y en mal documentados contextos. Por falta de información contextual no se puede determinar aún si se trata de piezas intercambiadas, o de evidencias de pequeños asentamientos controlados por los Mochica-Sur. Aparentemente un cierto intercambio de cerámica existió entre las dos regiones.⁷⁴ También se intercambiaban piezas de cerámica con la sierra norte aledaña, conchas de *Spondylus* con el Ecuador y plumas con la región amazónica. Por cierto, ninguno de estos intercambios tuvo consecuencias de largo plazo en términos de la identidad o independencia política del estado Mochica-Norte. El conjunto de piezas hallado por Elera en un pozo de prueba en el Puerto de Eten y los materiales ubicados por Shimada en Batán Grande podría corresponder a la segunda posibilidad, es decir, un pequeño asentamiento. Lo que resulta sospechoso es que hasta ahora no hayan sido reportados sitios arqueológicos Mochica IV, especialmente de la magnitud de los asentamientos encontrados en los valles de Chicama a Nepeña. Si los

Mochica-Sur de la fase IV controlaron los valles de Piura a Jequetepeque lo hicieron a través de un insólito sistema de asentamientos, que ha burlado a cinco generaciones de arqueólogos.

Lo que esta carencia implica en términos de la estructura política de los estados Mochica es muy importante. Moseley definió acertadamente el estilo Mochica IV como el estilo corporativo del estado Mochica expansivo. Su presencia en un sitio arqueológico delata la presencia y, en algunos casos, permite documentar la expansión del estado Mochica. Si bien algunos ejemplares de este estilo confirman que haya habido contactos entre estas entidades políticas, la escasa cantidad de este estilo cerámico no puede ser interpretada como evidencia de la conquista y control geopolítico de la región. Los Mochica-Sur durante la fase IV no estaban dedicados a la exportación de cerámica, sino a la conquista de grandes territorios, que inmediatamente eran reorganizados de acuerdo a un patrón de asentamientos que maximizaba los intereses del conquistador. Ninguno de estos fenómenos, conquista o reorganización, se reflejan en los datos recogidos al norte de la Pampa de Paiján. Debemos concluir entonces que el estado Mochica-Sur no cruzó esta barrera.

En la región norte se desarrollaron independientemente otros estilos, que también pueden ser considerados corporativos, con características propias que reflejan entidades políticas y sociales independientes. Estos estilos, por la cercanía cultural de las dos regiones Mochica, presentan muchos rasgos en común con su contraparte sureña; sin embargo su desarrollo, es decir su secuencia, es diferente y sus características son peculiares. Esto nos lleva a enfatizar que las diferencias en las estructuras políticas no indican necesariamente diferencias culturales, es decir que los Mochica constituyeron diferentes estados pero no diferentes culturas. Es claro que los estados Mochica-Norte y Mochica-Sur compartieron suficientes elementos en común, como la religión y las costumbres, que impidieron una deriva cultural, es decir que al estar aislados uno del otro con el tiempo se convirtieron en dos culturas diferentes. La religión y el sistema ceremonial, uno de los mecanismos de poder político de las élites, aparece como uno de los más importantes elementos de intercomunicación entre estos estados.

La secuencia cerámica del Mochica-Norte

Las diferencias entre las tradiciones cerámicas Mochica-Norte y Mochica-Sur permiten aislar estos dos estilos y seguir independientemente su desarrollo. En el caso de la cerámica Mochica-Norte, éste puede actualmente ser dividido en tres fases: Mochica Temprano, Medio y Tardío⁷⁵. Las tres fases del Mochica-Norte en Jequetepeque (Fig. 99) han sido reconstruidas a partir de un cuidadoso análisis de datos estratigráficos provenientes de las excavaciones en San José de Moro⁷⁶ y Pacatnamú⁷⁷, del examen de contextos funerarios excavados en La Mina, Pacatnamú y San José de Moro⁷⁸ y de información derivada de un análisis cuidadoso de colecciones locales. La información estratigráfica encontrada hasta la fecha sugiere dos periodos de ocupación que incluyen la construcción de tumbas, que estarían asociados con especímenes cerámicos de lo que más adelante se caracteriza como Mochica Medio y Tardío. No se ha podido ubicar aún evidencia estratigráfica para la fase temprana de la secuencia; sin embargo, es posible encontrar conjuntos de cerámicos que corresponderían a este periodo.

Sobre la base de estos datos se ha podido organizar más de ciento treinta entierros Mochica excavados arqueológicamente en Jequetepeque en estos tres periodos. Los materiales asociados con estos entierros, y su ocurrencia en los perfiles estratigráficos han permitido reconstruir las tres fases estilísticas de la cerámica Mochica en el valle del Jequetepeque.

El periodo Mochica Temprano

De los tres periodos que conforman la secuencia ocupacional Mochica del valle del Jequetepeque, el periodo Mochica Temprano es el menos documentado. Evidencias de este periodo han sido encontradas en sólo cuatro sitios del valle: Pacatnamú, La Mina, Tolón y Dos Cabezas (Fig. 99). Lamentablemente, con pocas excepciones, la mayor parte de la información que poseemos de la ocupación Mochica Temprano de estos sitios no ha sido documentada arqueológicamente. Por esta razón casi toda la cerámica que podemos reconocer para este periodo es de alta calidad; ceramios de calidad media, como jarras y figurinas, o ceramios simples de uso doméstico, como ollas y cuencos, son casi desconocidos.

En Pacatnamú, ubicado al norte de la desembocadura del río Jequetepeque, el periodo Mochica Temprano está representado únicamente por una botella con asa estribo modelada en forma de búho. Este ceramio fue excavado por Heinrich Ubbelohde-Doering en una simple tumba de pozo junto con una olla con cuello que posiblemente pertenece al periodo Mochica Medio⁷⁹. Cabe la posibilidad que la tumba, y no sólo la olla, pertenezcan al periodo Mochica Medio, en cuyo caso la botella con asa estribo habría sido considerablemente antigua cuando fue puesta en la tumba. Ninguna de las otras 126 tumbas Mochicas excavadas en Pacatnamú contenía cerámica diagnóstica para el periodo Mochica Temprano, así como tampoco se reportaron fragmentos de cerámica de este periodo en las extensas excavaciones conducidas en el sitio por Ubbelohde-Doering en 1937-39, 1953-54 y 1962-63, y por Donnan y Cock entre 1983 y 1987. Esto implica que si bien Pacatnamú tuvo una ocupación Mochica significativa durante los periodos Medio y Tardío, el sitio no fue ocupado durante el periodo Temprano.

El sitio de La Mina es posiblemente el lugar más importante donde se ha recuperado cerámica del periodo Mochica Temprano⁸⁰. La Mina se encuentra en la margen sur del valle del Jequetepeque, aproximadamente a 5 km. del mar (Fig. 99). La historia de la excavación de La Mina es un tanto penosa, ya que si bien es el único sitio Mochica Temprano que se ha podido excavar arqueológicamente, esto fue posible sólo después de que los huaqueros saquearan casi todo el contenido de la tumba. Aproximadamente a mediados de 1988, un grupo de huaqueros comenzó a extraer una gran cantidad de objetos de oro, plata y cobre, de una rica tumba Mochica en el valle del Jequetepeque. La tecnología, forma y extraordinaria calidad artística de estos objetos⁸¹ era similar a la de los encontrados en las tumbas reales excavadas por Walter Alva en Sipán, en el valle de Reque⁸². Sin embargo, el estilo de estas piezas era suficientemente diferente del de los objetos encontrados en Sipán como para distinguir fácilmente ambos conjuntos⁸³. Además de los objetos metálicos, los huaqueros aparentemente encontraron un gran número de botellas de cerámica modeladas en forma de seres humanos, animales y aves, incluyendo búhos casi idénticos a la botella encontrada por Ubbelohde-Doering en Pacatnamú.



101.

101. Personajes sentados llamados «Ingenieros». La Mina. Valle de Jequetepeque.

En mayo de 1989 la tumba de La Mina fue finalmente localizada por personal del Instituto Nacional de Cultura, iniciándose inmediatamente una excavación de salvamiento a cargo de Alfredo Narváez y con la colaboración de Christopher B. Donnan y Alana Cordy-Collins.⁸⁴ Excavando cuidadosamente un área de la tumba que no había sido saqueada, los arqueólogos encontraron siete botellas de cerámica que habían escapado a la atención de los huaqueros (Fig. 100). Estas incluían un guerrero arrodillado, una persona llevando una jarra en su hombro izquierdo, un felino cuyos ojos estaban adornados con incrustaciones, un individuo sentado con la cara decorada con un diseño de ola, un búho (Fig. 339) y un individuo sentado con un tocado circular (Fig. 101). También se encontró una pieza en cerámica negra modelada en forma de cóndor (Fig. 342) y una jarra con abultamientos en la cámara (Fig. 341). Los ceramios recuperados arqueológicamente en La Mina estaban todos rotos por compresión, debido al peso del relleno. Más aún, durante la excavación se recuperaron numerosas piezas de concha cortada, que originalmente fueron incrustaciones usadas para

adornar los ojos, y otros accesorios de las piezas cerámicas que habían sido extraídas de la tumba por los huaqueros.

Tolón, un tercer lugar donde se encontraron especímenes cerámicos del periodo Mochica Temprano, a diferencia de los otros tres sitios está localizado en la margen sur del valle medio del Jequetepeque, aproximadamente a 33 km. del mar (Fig. 99). A mediados de la década de 1970 fueron huaqueadas un número de tumbas simples de pozo que contenían ceramios de estilo Mochica Temprano (Figs. 102 - 104; 337, 340, 343). Estas piezas están modeladas en forma de individuos sentados o arrodillados (Figs. 104 a,b), felinos (Figs. 340, 343) y aves, incluyendo búhos (Figs. 103 y 342). Muchas de estas piezas son casi idénticas a las halladas en La Mina (por ejemplo, comparar las Figs. 101 y 339), y por lo tanto su contemporaneidad y afiliación estilística parecen seguras.

El cuarto sitio donde se ha encontrado cerámica del periodo Mochica Temprano es Dos Cabezas (Fig. 99), ubicado al sur de la desembocadura del río Jequetepeque. El sitio está constituido por varias pirámides de regular tamaño, áreas de aparente carácter doméstico adyacentes a las grandes estructuras y lo que parecen ser basurales, que además contienen evidencias de pequeñas habitaciones y numerosos fogones. Si bien Dos Cabezas no ha sido aún excavado arqueológicamente, un examen cuidadoso de los fragmentos de cerámica que se encuentran en el sitio sugiere que su ocupación incluye tanto el estilo Virú, que normalmente precede al estilo Mochica, así como el periodo Mochica Temprano. Hasta que no se realicen excavaciones en el sitio no se podrá determinar cuál es la relación exacta entre estos dos estilos, es decir si uno precede al otro o si son contemporáneos. Además de estas evidencias, se sabe que un número de tumbas que contenían ceramios de estilo Mochica Temprano fueron huaqueadas en Dos Cabezas a principios de la década de 1980. Estas piezas incluirían los característicos felinos, guerreros arrodillados y aves, incluyendo halcones, cóndores y búhos. Una pieza que se presume procedente de estos entierros está modelada en forma de un decapitador con un tumi (cuchillo ceremonial) en una mano y en la otra la cabeza decapitada de un ser humano (Fig. 95, compararla con la Fig. 337).

La cerámica del periodo Mochica Temprano del valle del Jequetepeque, en términos generales, constituye un conjunto homogéneo, con formas y elementos decorativos frecuentemente repetidos y diagnóstico. El aspecto más característico de la cerámica Mochica Temprano es la extraordinaria calidad de sus esculturas tridimensionales, que muchas veces incluyen una sorprendente abstracción de diseños (Fig. 104a) o, por el contrario, un marcado énfasis en detalles difícilmente visibles (por ejemplo ver los detalles incisos en la cara y las manos de las Figs. 101, 338).

Aunque algunas piezas del periodo Mochica Temprano fueron hechas con arcilla blanca (Figs. 95, 101 der.), la mayoría lo fueron con arcilla roja cocida tanto en hornos oxidantes, para obtener el color rojo, como en hornos de atmósfera reducida para convertirse en cerámica negra (Fig. 343). La cerámica roja fue decorada casi siempre con diseños en blanco y rojo para resaltar detalles y crear diseños no incluidos en la escultura. En muchos casos la cerámica de este periodo fue decorada con incrustaciones de conchas y piedras, que se utilizaron para crear o subrayar detalles tales como ojos y dientes de felinos, búhos o seres humanos (Fig. 101); y los brazaletes y escudos en

-
102. Botella de asa estribo.
Mochica Temprano.
Felino
Colección Oscar Rodríguez Razetto.
Tolón, Pacasmayo.
-





103a.

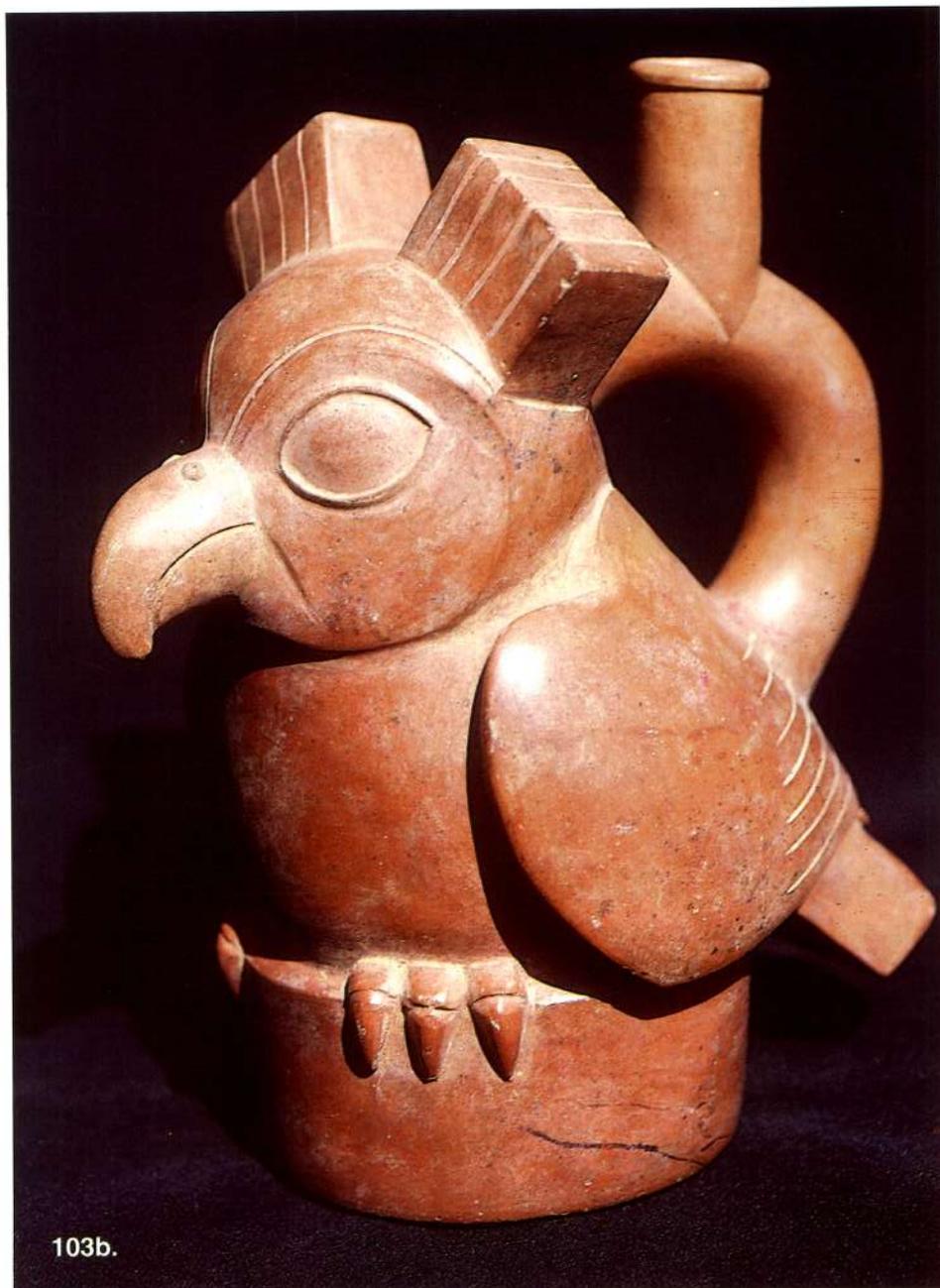
103a. Botella asa puente.
Mochica Temprano.
Búho.
Colección Oscar Rodríguez Razetto.
Tolón, Pacasmayo.

representaciones de seres humanos. Ocasionalmente se ubica ceramios modelados como felinos en los que las incrustaciones de piedras negras forman la nariz. (Fig. 340). También estas piezas incluyeron originalmente detalles como aretes o narigueras hechos en hueso (Figs. 101, 338) y probablemente también en concha y metales preciosos. Evidencias de este tipo de decoración son pequeñas perforaciones en las orejas de los individuos representados en las figuras 102 y 104a, b.

Si bien en algunos casos encontramos que las botellas tienen picos cónicos altos y asas sólidas de sección circular (Fig. 103a), la gran mayoría presenta asas en forma de estribo. Estas tienen arcos pequeños y redondeados, y picos cortos cuya terminación tiene consistentemente un pronunciado reborde en el labio (Figs. 102, 103b). Si bien las características formales de las asas estribo correspondientes al periodo Temprano del Mochica-Norte son semejantes a las piezas definidas por Larco como Mochica I, las cámaras de las mismas piezas son completamente diferentes. Ninguna de las seis botellas que Larco utilizó para ilustrar su Mochica I₈₅ es semejante a botellas Mochica Temprano del valle

del Jequetepeque. Por lo tanto es innegable la diferencia entre Mochica-Norte y Mochica-Sur durante la parte temprana de la secuencia.

Es interesante señalar, sin embargo, que existe una sorprendente semejanza entre las botellas del periodo Mochica Temprano de Jequetepeque y muchas de las botellas Mochica huaqueadas durante la década de 1960 en sitios alrededor de Cerro Vicús, en el valle de Piura, incluyendo aparentemente Loma Negra (Cap. III y mapas, anexo 4). Estas últimas incluyen felinos, generalmente sentados o echados en las mismas posiciones que en piezas de Jequetepeque; búhos, halcones y cóndores; y seres humanos vestidos como guerreros, ataviados con tocados circulares, o llevando cántaros en los hombros (estas tres formas ya señaladas anteriormente). También encontramos botellas modeladas como loros, sapos, monos, focas y seres míticos llamados “decapitadores”, esencialmente todas y cada una de las formas que hoy sabemos fueron producidas repetidamente por artesanos Mochica Temprano en el valle del Jequetepeque.⁸⁶ Más aún en muchos



103b. Botella asa estribo.
Mochica Temprano.
Búho.
Colección Oscar Rodríguez Razetto.
Tolón, Pacasmayo.

103b.



104a.



104b.



105.

-
- 104a. Botella asa estribo.
Mochica Temprano. Individuo sentado.
Colección Oscar Rodríguez Razetto.
Tolón, Pacasmayo.
 - 104b. Botella asa estribo.
Mochica Temprano.
Colección Oscar Rodríguez Razetto.
Tolón, Pacasmayo.
 - 105. Tumba M-U111.Mochica Medio
San José de Moro. Pacasmayo.
-

casos las formas, tamaños, tratamientos de superficie, e incluso los colores de ceramios de estas dos áreas son tan semejantes que parecerían haber sido hechos por los mismos artesanos. La explicación de estas semejanzas deberá ser despejada en futuras investigaciones, pero resulta evidente que ambas áreas se encuentran en lo que hemos definido como la esfera Mochica-Norte.

El periodo Mochica Medio

Durante el periodo Mochica Medio el sitio de Pacatnamú experimentó una intensa ocupación, evidenciada en la construcción de montículos de aparente carácter ceremonial (Huaca 31) y de cementerios con numerosos entierros. Un total de ochenta entierros correspondientes a este periodo han sido excavados allí⁸⁷. Una indicación importante del rango de Pacatnamú durante esta fase es el número y complejidad de los entierros allí excavados. En primer lugar, la cantidad de entierros nos informa de una gran población. Aun cuando no necesariamente toda esa población vivió en el sitio, es muy posible que en su gran mayoría residiera en el valle aledaño y que, por la importancia religiosa del sitio, fuera enterrada en Pacatnamú. La segunda indicación de la importancia de Pacatnamú durante esta fase está dada por un número de entierros de elite excavados en la década de 1930 por Heinrich Ubbelohde-Doering⁸⁸.

En San José de Moro (Fig. 99), en la parte norte del valle, la ocupación durante el periodo Mochica Medio parece haber sido de menor intensidad que durante la fase tardía de acuerdo a la información con que contamos a la fecha. Ninguna estructura en el sitio puede ser fechada como Mochica Medio, y sólo dos entierros correspondientes a esta fase han sido documentados⁸⁹ (Fig. 105). Sin embargo, se ha encontrado cerámica Mochica Medio en las excavaciones de cortes estratigráficos y áreas funerarias en San José de Moro, aunque en cantidades muy limitadas.

Considerando la calidad, materiales, tratamiento de superficie y contenido iconográfico, la cerámica Mochica Medio puede ser dividida en tres categorías: cerámica fina, cerámica de calidad media y cerámica simple o doméstica. Los ejemplos más finos de cerámica Mochica Medio son botellas de asa estribo con un característico pico de labio sobresaliente, cuerpos generalmente achatados y lenticulares, bases anulares y decoración en relieve o pintada en ocre, crema y un distintivo color morado o púrpura (Figs. 344-346). Diseños típicos en estos especímenes incluyen seres sobrenaturales, como “decapitadores” (Fig. 344) y animales, como por ejemplo aves marinas de largos cuellos engullendo ranas o peces de cabezas triangulares; o piezas con diseños geométricos incisos o en relieve (Fig. 346). Estas botellas de asa estribo son diferentes a piezas de semejante forma de estilo Mochica III del Mochica-Sur, y más claramente se asemejan a piezas encontradas en los valles de Lambayeque⁹⁰ y Piura⁹¹. También entre las piezas Mochica Medio de alta calidad aparecen algunas botellas de cuerpos modelados (Fig. 106) y lenticulares en cerámica negra, con cuellos rectos o ligeramente arqueados y a veces dos pequeñas asas en la base del cuello⁹².

Las piezas de calidad media durante este periodo son jarras simples, jarras de cuello efígie y figurinas. Las jarras simples usualmente están compuestas por cuerpos globulares u ovals y cuellos rectos (Fig. 352) o ligeramente curvos (Fig. 350). El diámetro del cuello es por lo general entre dos tercios y la mitad



106. Botella de cuello recto. Mochica Medio.
Felino.
Colección Oscar Rodríguez Razetto.
Pacasmayo.

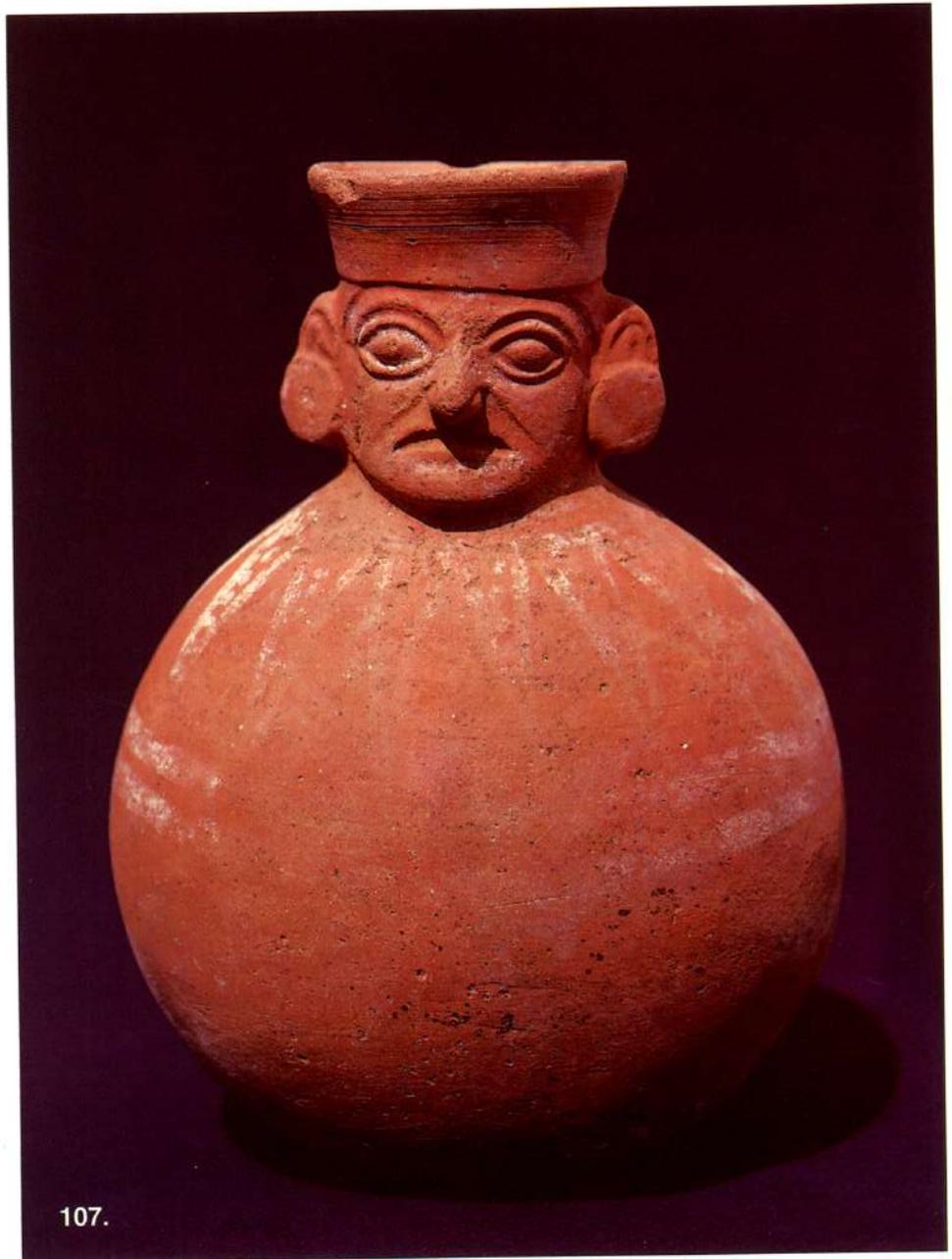
106.

del diámetro del cuerpo y su altura está entre un tercio y la mitad de la altura del cuerpo. En algunos casos las jarras están decoradas con motivos en relieve en forma de pequeñas ranas⁹³. Las jarras de cuello efigie tienen las mismas proporciones que las jarras simples, pero sus cuellos están decorados en relieve con caras de seres humanos (Fig. 107) o sobrenaturales (Fig. 349) y animales que miran al frente. Algunas veces el cuerpo del ser humano o del animal está indicado con líneas gruesas de pintura en el cuerpo de la jarra (Fig. 108). Usualmente el cuerpo pintado en la cámara aparece de perfil, lo que es característico de esta área mas no así del Mochica-Sur. Se ubicaron piezas semejantes en la tumba del Viejo Señor de Sipán⁹⁴. En algunos casos hay motivos triangulares que irradian de la base del cuello, probablemente representando un pectoral o collar (Figs. 107 y 347). Existen algunos raros ejemplos de jarras donde el cuerpo de la pieza en su totalidad ha sido modelado como una cara (Fig. 109). Las figurinas, raras en los conjuntos de cerámica de entierros Mochica Medio (Fig. 110) combinan elementos en relieve y diseños en trazo grueso de pintura blanca. Este tipo de objetos presentan muchas semejanzas con piezas de similar forma de la región Mochica-Sur (Russell, Leonard y Briceño 1994).

Las formas simples más importantes durante Mochica Medio son ollas de cuello corto curvo o recto. Las bocas de las ollas son amplias, con diámetros que en promedio exceden los dos tercios del diámetro del cuerpo de la pieza. Finalmente, la cerámica Mochica Medio más simple corresponde a pequeñas piezas ligeramente cocidas en forma de crisoles, que aparecieron en pequeños grupos, de una a tres piezas, en algunos entierros de Pacatnamú y en un entierro de San José de Moro. Los crisoles encontrados en tumbas Mochica Medio y Tardío son casi idénticos, posiblemente porque sus formas son tan simples que no se prestan a variaciones estilísticas.

El periodo Mochica Tardío

La ocupación Mochica Tardío del valle del Jequetepeque parece haber sido más intensa que las anteriores. Se encuentran en numerosos sitios del valle⁹⁵ evidencias



107. Jarra con cuello efigie. Mochica Medio. Individuo con orejeras y pectoral. Pacatnamú. H45CM1. Tumba 52.

107.

de cerámica Mochica Tardío, especialmente las formas diagnósticas de jarras cuello efígie llamadas “Nuevo Rey” o “Rey de Asiria” por Ubbelohde-Doering y de ollas de cuello plataforma. En Pacatnamú la ocupación Mochica Tardío está evidenciada en un pequeño número de entierros excavados por Ubbelohde-Doering cerca de la Huaca 31, y en varias áreas funerarias documentadas por Verano⁹⁶.

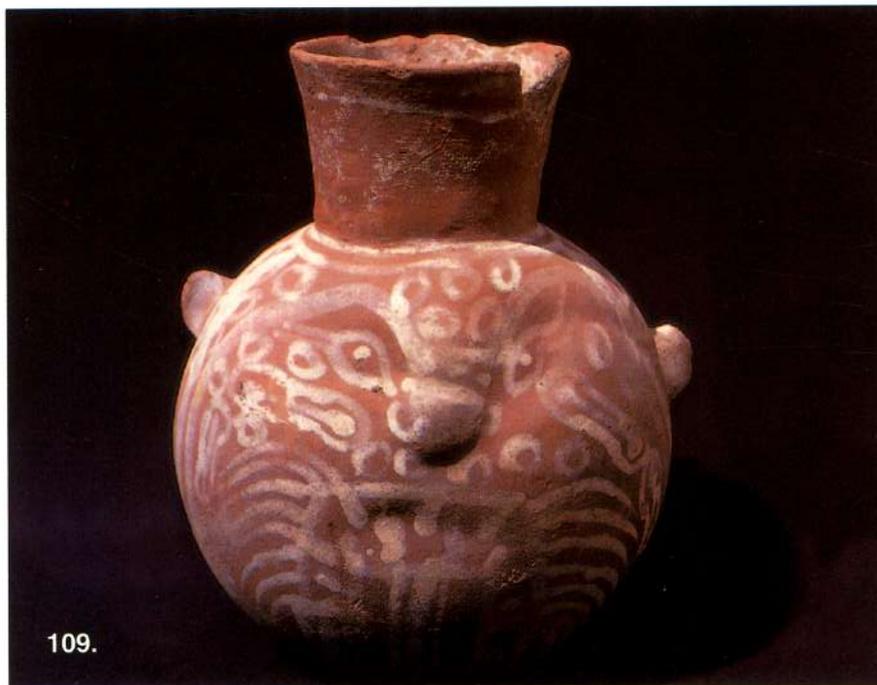
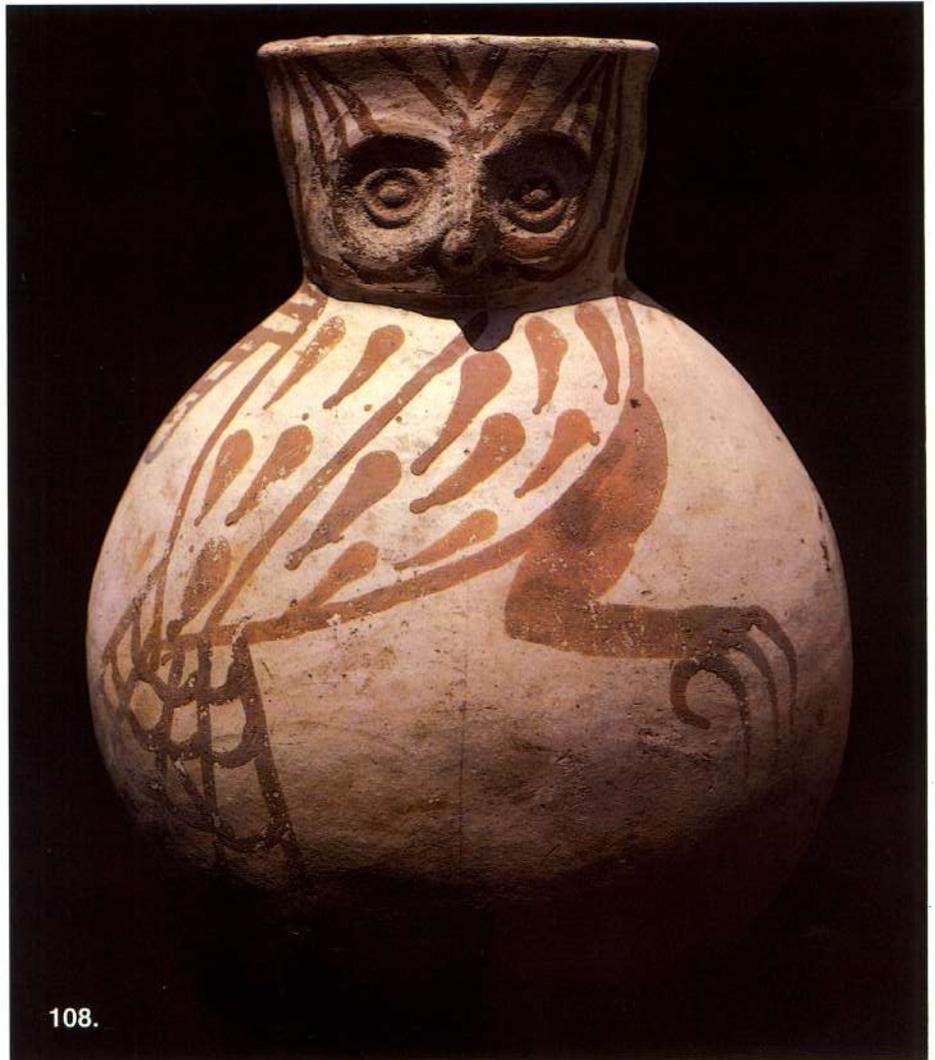
Además de Pacatnamú los sitios Mochica Tardío más importantes en el valle del Jequetepeque se localizan en el área norte, especialmente en el sector comprendido en ambos márgenes del río Chamán. Entre éstos, los más notables se ubican sobre y alrededor de los cerros Chapén y Colorado⁹⁷, en el área de Chérrepe⁹⁸, y en San José de Moro. Este último parece haber sido el centro ceremonial y funerario Mochica Tardío, en el que se han excavado arqueológicamente veintidós entierros Mochica Tardío y muchos más han sido huaqueados. Estos entierros fueron ubicados en tres tipos de tumbas: fosas simples sin mayores asociaciones y muy semejantes en su forma a tumbas de los dos periodos anteriores; tumbas de bota, semejantes a tumbas del periodo Mochica Medio encontradas en Pacatnamú, pero con muy poca complejidad en cuanto a sus asociaciones y preparación de los cuerpos; y grandes tumbas de cámara ricamente ornamentadas y con múltiples asociaciones, que han permitido reconstruir en detalle el repertorio cerámico Mochica Tardío.

El número de formas y estilos cerámicos en el periodo Mochica Tardío es mucho más complejo y rico que su contraparte del periodo Medio. Esto es especialmente cierto en cuanto a la cerámica fina, que presenta una gran variabilidad de formas y diseños. Una fuente de esta diversidad es ciertamente la influencia de estilos cerámicos foráneos (Fig. 111b) hallados especialmente en los entierros más complejos de San José de Moro⁹⁹. En estos contextos son muy frecuentes (Figs. 112 y 113) las piezas con decoración polícroma o diseños en relieve imitando estilos de la costa central¹⁰⁰ y piezas con diseños típicamente sureños, tales como jarras mamiformes o botellas carenadas (angulares en el medio)¹⁰¹. El alto grado de innovaciones durante el periodo Mochica Tardío torna difícil una descripción detallada de todas las nuevas formas y decoraciones, por lo que aquí se incluyen descripciones sólo de los tipos más comunes asociados con este periodo.

Las botellas pintadas con diseños en línea fina son el sello de la cerámica Mochica Tardío. La pintura en línea fina, que ocasionalmente aparece en jarras (Fig. 114) o decorando piezas tridimensionales, se encuentra más frecuentemente en botellas con asa estribo. Estas piezas tienden a ser muy estandarizadas en sus formas y decoraciones. El asa estribo se compone siempre de un pico ligeramente cónico, y el estribo está formado como un triángulo invertido¹⁰². Los cuerpos de estas piezas son tanto esféricos como carenados (Figs. 115 y 354). Existen algunos ejemplos de piezas cuyos cuerpos tienen formas ojivales¹⁰³. La pintura de línea fina asociada con el periodo Mochica Tardío, especialmente en especímenes del valle del Jequetepeque, representa la culminación del estilo pictórico Mochica (Figs. 115 y 353). Las piezas finas en este periodo incluyen también representaciones tridimensionales de animales, así como de seres naturales (Fig. 116) y sobrenaturales (Fig. 117).

La cerámica de calidad media en el Mochica Tardío comparte muchos rasgos con sus antecedentes del periodo Mochica Medio. Se sigue manufacturando

-
108. Jarra con cuello efigie. Mochica Medio.
Búho.
Pacatnamú. H45CM1. Tumba 24.
109. Jarra. Mochica Medio.
Felino.
Pacatnamú. H45CM1. Tumba 54.
110. Figurina. Mochica Medio.
Personaje ricamente ataviado.
Pacatnamú. H45CM1. Tumba 28.
-



jarras de cuello efigie, aun cuando en esta fase carecen de detalles pictóricos. Las caras moldeadas en los cuellos son generalmente simples, al punto que muchas veces los rasgos son indistinguibles. Un tipo común de jarra de cuello efigie presenta un asa formada por un pequeño brazo que sale del hombro de la pieza hasta tocar el rostro (Fig. 358). Esta peculiar forma de jarra de cuello efigie ha sido algunas veces erróneamente identificada como Gallinazo por sus crudos rasgos¹⁰⁴. El ejemplo más común de jarra de cuello efigie son piezas del tipo Nuevo Rey¹⁰⁵, donde aparece un individuo con patillas prominentes, ojos almendrados, bigotes a ambos lados de la boca, orejeras circulares grandes, y una banda o corona en la frente.

El número de jarras con cuello efigie disminuye durante el Mochica Tardío y es reemplazado por jarras con cuellos cortos y estrechos algunas veces decorados con círculos impresos y bultos que forman una cruda cara¹⁰⁶. Otra forma común en Mochica Tardío es una pequeña jarra hecha en molde, con cuello recto, cuerpo ligeramente angular en el medio y base plana. Estas jarras simples están algunas veces finamente pulidas y pintadas en rojo oscuro, guinda, naranja y crema (Fig. 359). Algunas fueron cocidas en atmósferas reductoras, adquiriendo un color que fluctúa entre el gris y el negro oscuro (Fig. 356). Las jarras simples están decoradas algunas veces con bandas de diseños pictóricos en relieve en la parte superior de sus cámaras (Fig. 357). El diseño más común consiste en una serie de patos guerreros (Fig. 356). Finalmente, algunas botellas con asa estribo extraídas de tumbas de cámara en San José de Moro también pueden ser consideradas como de calidad media ya que fueron hechas en molde sin mayor tratamiento de sus superficies, muchas veces ni siquiera un simple pulido, y sin decoración pictórica.

Los ceramios simples y las formas domésticas durante el periodo Mochica Tardío son muy semejantes a los descritos para Mochica Medio¹⁰⁷. Las ollas son semejantes en su forma y presentan una gran variedad de bordes, desde rectos

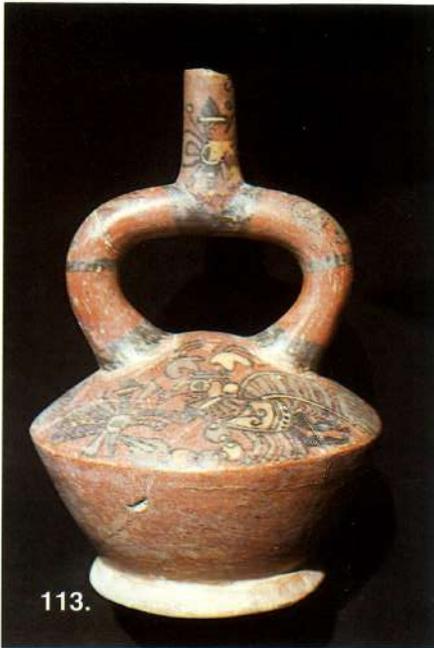


111a. Tumba M-U41. Mochica Tardío. Tumba de mujer con todas las ofrendas *in situ*. San José de Moro. Pacasmayo.

111b. Tumba M-U41. Mochica Tardío. Nicho sur-este, contenía una botella estilo Nievería. San José de Moro. Pacasmayo.



112. Botella de doble pico y puente. Mochica Tardío.
Personajes míticos.
Colección Oscar Rodríguez Razetto.
San José de Moro, Pacasmayo.



y cortos hasta curvos y sobresalientes (Fig. 360). La decoración de ollas también incluye bandas de protuberancias en la parte alta del cuerpo. La decoración más común en ollas durante esta fase son líneas burdas y gruesas alrededor del cuello de la vasija, que algunas veces se extienden en volutas hacia el centro de la vasija. En algunos casos se modeló caras muy simplificadas en el cuello de la olla¹⁰⁸ mediante dos pequeños círculos impresos y una nariz en relieve. La forma más común de ollas son las de cuello plataforma que son las que más frecuentemente se encuentra en la superficie de sitios domésticos Mochica Tardío¹⁰⁹.

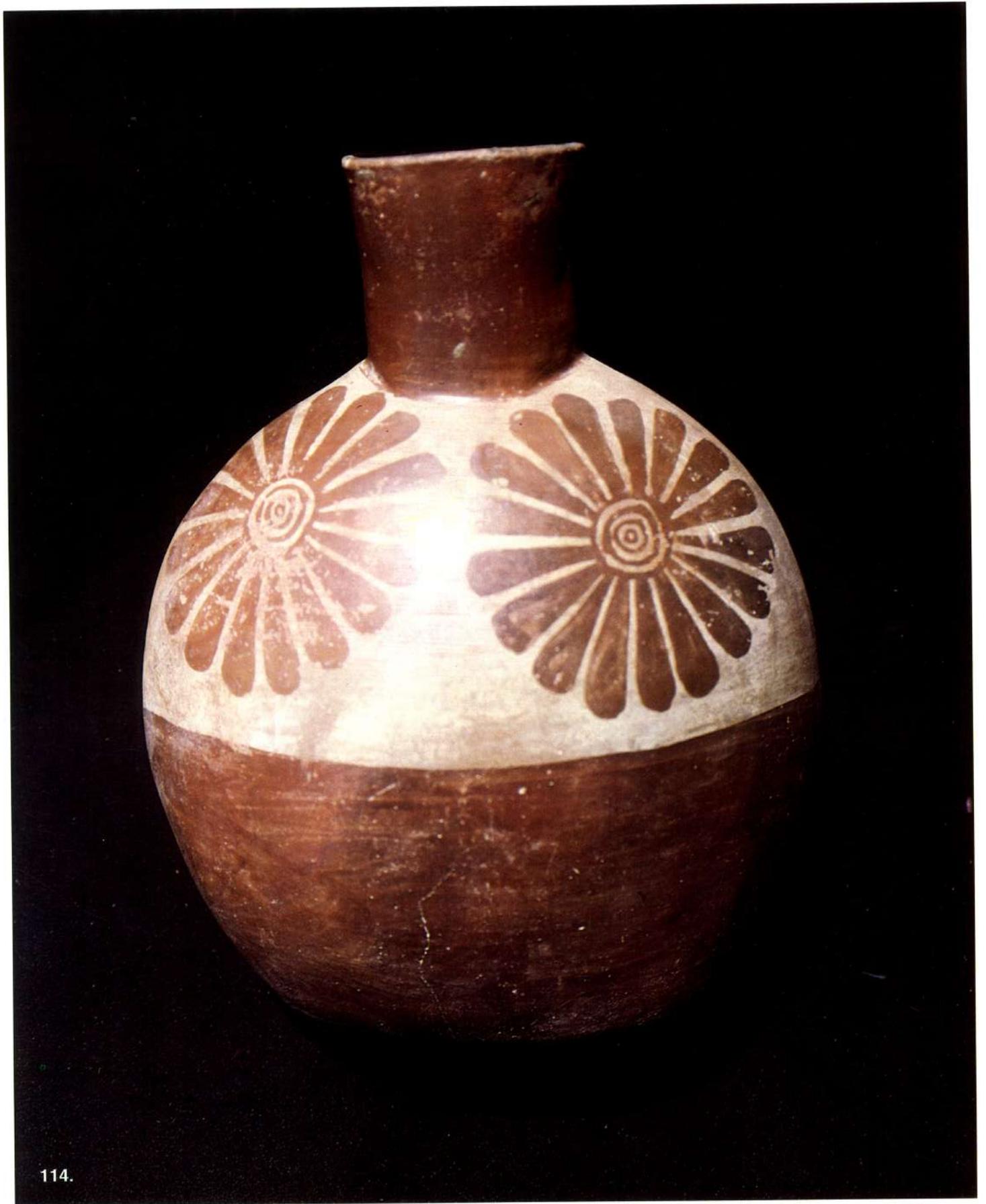
-
113. Botella asa estribo. Mochica Tardío. Personajes míticos. Colección Oscar Rodríguez Razetto. San José de Moro, Pacasmayo.
114. Jarra . Mochica Tardío. Diseños florales. Colección Oscar Rodríguez Razetto. San José de Moro, Pacasmayo.
-

Finalmente, las formas de cerámica simple más frecuentes son crisoles similares a los asociados con entierros Mochica Medio. En San José de Moro los crisoles fueron encontrados en algunas de las tumbas de bota y en todas las tumbas de cámara, donde su número muchas veces excedió las mil quinientas piezas por tumba. En algunos casos los crisoles fueron hechos en molde y decorados en el cuello con un murciélago o felino (Fig. 362). La función de estos extraños objetos aún se desconoce, pero resulta sintomático que no hayan aparecido en contextos domésticos. Aparentemente eran fabricados especialmente para los entierros y, a juzgar por la ligereza de su cocción, poco antes de los mismos.

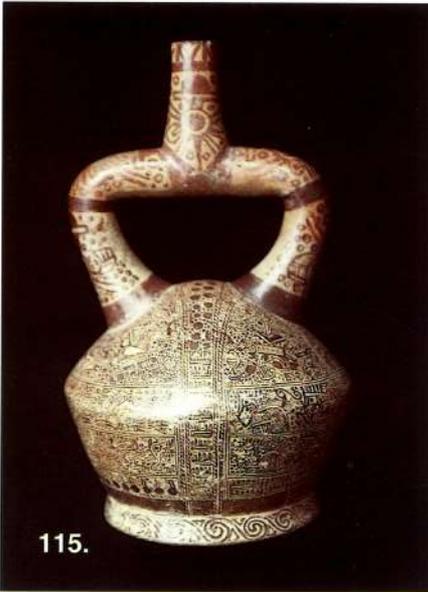
La caracterización cronológica de la ocupación Mochica del valle del Jequetepeque no es de ninguna manera definitiva. Aún existen grandes periodos que no están bien documentados, especialmente el tránsito entre los periodos Temprano y Medio, y entre este último y el Tardío.

Conclusiones

Hasta mediados de la década de 1980 el consenso entre los arqueólogos peruanistas era que los Mochica habían constituido una sola cultura. Esto implicaba tácitamente que ellos habían conformado además un estado unificado único, evolucionando en la costa norte a través de una secuencia cronológica de más de 700 años, configurada por Larco en cinco fases. Esta noción y los datos que la sustentaban fueron por muchos años congruentes con los trabajos arqueológicos que se realizaban en la costa norte, y con los materiales existentes en colecciones privadas y públicas, ya que, como se explicó en la primera parte de este trabajo, ambos se concentraron en la región Mochica-Sur. No fue sino hasta el descubrimiento y excavación de importantes evidencias de la presencia Mochica al norte de la Pampa de Paiján que la uniformidad monolítica del fenómeno Mochica comenzó a desmoronarse. Actualmente el caso mejor



114.



documentado para el Mochica Norte es el desarrollo en el valle de Jequetepeque. La reconstrucción de la secuencia cerámica en este valle, y su diferenciación de la secuencia Mochica-Sur, ha sido tratada en la segunda parte de este trabajo.

Es importante destacar que la secuencia cerámica presentada aquí es, para todo efecto, sólo regional. El derrotero de los estilos cerámicos en el Jequetepeque no es necesariamente el mismo que en otros valles, y es ciertamente diferente al que aconteció al sur de la Pampa de Paiján. No debemos caer en la tentación de pensar que la secuencia propuesta describe la evolución

de la cerámica Mochica en los valles de Zaña, Lambayeque y Piura hasta que no se hagan estudios comparables. Si bien las evidencias de la presencia Mochica encontrada en estos valles muestran muchas semejanzas con la que vemos en Jequetepeque, al punto que podemos asumir que todos estos valles formaban parte de una misma subregión, también ofrece importantes diferencias y particularidades. Por ejemplo, en Jequetepeque no existen para el periodo Mochica Tardío sitios de la magnitud de Pampa Grande en Lambayeque. A su vez la concentración de entierros con cerámica fina Mochica Tardío hallada en San José de Moro no ocurre en ninguna otra región, y hasta este momento en ningún otro sitio. Es posible que estos dos sitios correspondan a dos unidades políticas diferentes, o que quizá ambos sitios tuvieran distintas funciones bajo un mismo sistema político. Estas incógnitas deberán ser resueltas a través de programas sistemáticos de investigación arqueológica.

115. Botella asa estribo. Mochica Tardío. Escena de entierro. Colección Oscar Rodríguez Razetto. San José de Moro, Pacasmayo.

NOTAS

1. Uceda y Mujica, 1994
2. Donnan y Cock 1986
3. Donnan 1978
4. Carrera (1644), 1939
5. Alva y Donnan 1993
6. Larco 1948, Castillo 1989
7. Larco 1938, 1939
8. Castillo y Donnan 1994, Donnan n,d,m Donnan y Mackey 1978
9. Alva y Donnan 1993: Fig. 185
10. Uceda et al. 1994; Bonavía 1985; Franco et al. 1994
11. Haas 1985
12. Uhle 1915, Kroeber 1925: 213
13. Uhle 1903
14. Uhle 1915: 105
15. Kroeber 1925
16. Kroeber 1925: 224-229
17. *Ibid.* 1925: 228-229
18. Larco 1945:30-41
19. *Ibid.*: 15, 1948
20. Larco 1938, 1939, 1945
21. Kroeber 1925:228

116. Pieza escultórica. Mochica Tardío. Individuo ricamente ataviado, con bigotes y grandes orejeras. Tumba M-U30. San José de Moro, Pacasmayo.



116.

22. Larco 1966b:67
23. Larco 1966b:94
24. Kroeber 1925:225-226
25. Larco 1965, 1966a
26. Kroeber 1925, Larco 1938, 1939
27. Bennett 1939, Larco 1945, Kroeber 1925, Uhle 1915
28. Larco 1948, Figs. 4 a 9
29. Ford y Willey 1949:66
30. Ford y Willey 1949:66
31. Strong y Evans, 1952
32. Kroeber 1925
33. Larco 1945, 1948
34. Las fases anteriores, denominadas Mochica clásico (un término que aún ahora los huaqueros siguen usando para referirse a cerámica Mochica de las fases I y II) habrían sido reportadas por huaqueros como provenientes de Purpur, pero ninguna evidencia de estos estilos aparece en las excavaciones. La fase final, o Mochica V, tampoco aparece en sus colecciones, por lo que la conquista y control Mochica del valle de Virú parecería circunscribirse a las fases III y IV de la cronología de Larco.
35. Donnan 1973
36. Proulx 1968, 1973
37. Bonavia 1985, Schaedel 1951.
38. Para determinar a qué cultura o período corresponde un sitio arqueológico, lo que los arqueólogos llamamos 'fechar un sitio', se usa básicamente los fragmentos de cerámica que aparecen en su superficie. En sitios arqueológicos es frecuente hallar fragmentos de ollas, cántaros y otros artefactos domésticos y ocasionalmente fragmentos de cerámica fina. Lamentablemente la cerámica fina refleja mejor los cambios en el tiempo, de ahí la importancia de establecer qué formas domésticas son contemporáneas con las formas finas.
39. Donnan n.d., Donnan y Mackey 1978
40. Donnan y Mackey 1978, Kroeber 1925
41. Kaulicke 1992, Shimada 1994
42. Kaulicke 1992:898
43. Uhle 1915, Kroeber 1925
44. Donnan y Mackey 1978
45. Víctor Pimentel, comunicación personal.
46. Shimada 1994
47. Ford y Willey 1949:66.
48. Ibid.: 66
49. Strong y Evans 1952: 216-226.
50. Alva y Donnan 1993, Donnan y Castillo 1992, 1994.
51. Alva y Donnan 1993, Donnan 1988, Hocquenghem 1987.
52. Donnan 1973, Proulx 1973, Strong y Evans 1952, Wilson 1988.
53. Donnan n.d., Donnan y Mackey 1978.
54. Bawden 1977, Topic 1977, Moseley 1992.
55. Donnan n.d., Donnan y Mackey 1978.
56. Bawden 1977, Topic 1977.
57. Castillo y Donnan 1994, Donnan y Castillo 1992, 1994.
58. Proulx 1968, 1973.
59. Larco 1945: 22-23.
60. Donnan y Cock 1986b.
61. Castillo y Donnan 1994.
62. Donnan 1990, Narváez 1994
63. Ubbelohde-Doering 1983.
64. McClelland 1990, Donnan y McClelland 1979.
65. Shimada 1976:194.
66. Alva, comunicación personal 1994.
67. Makowski, comunicación personal 1994.
68. Comunicación personal de Carlos Elera, 1994.
69. Shimada 1994:55.
70. Comunicación personal de Carlos Deza, 1993.
71. Shimada 1994.
72. Shimada 1994:39.
73. Walter Alva, Jorge Centurión y Carlos Wester, comunicación personal, 1993.
74. Larco 1967b.
75. Castillo y Donnan 1994.
76. Castillo y Donnan 1994, Donnan y Castillo ms., Castillo y Rosas ms.
77. Donnan y Cock 1986b, Ubbelohde-Doering 1983.
78. Castillo ms., Castillo y Donnan 1994, Donnan y Castillo ms., Donnan y Cock 1986b, Donnan y McClelland ms., Narváez 1994, Ubbelohde-Doering 1967, 1983.
79. Ubbelohde-Doering 1967:26, 67:1983:128-129.
80. Donnan 1990, Narváez 1994.
81. Lavallo 1992.
82. Alva 1988, 1990; Alva y Donnan 1993; Anexo Lám. y Fig.98.



117.

117. Piezas escultóricas. Mochica Tardío. Iguana antropomorfizada, *Aia Paec* tocando tambor, individuo esquelético. Tumba M-U104A. San José de Moro, Pacasmayo.

83. Donnan 1990.
84. Narváez 1994, Donnan 1990.
85. Larco 1948:28
86. La muestra de botellas provenientes del valle de Piura es mucho más extensa que la de botellas Mochica Temprano de Jequetepeque, por lo que no debe sorprender que la primera incluya algunas formas no reportadas en la segunda. Estas incluyen, por ejemplo, ciertas figuras míticas, así como individuos sentados, ataviados con grandes tocados (ver, por ejemplo, Lapiner 1976: Figs. 256-258; Lumbreras 1987).
87. Entre estos entierros y claramente reflejando la casi totalidad del fenómeno cerámico Mochica Medio, destaca la tumba E-1 Ubbelohde-Doering 1983:52-92.
88. Ubbelohde Doering 1967, 1984.
89. Castillo y Donnan 1994.
90. Alva y Donnan 1993.
91. Kaulicke 1994, Lumbreras 1987.
92. Ubbelohde-Doering 1983: Abb. 7-5.
93. Ubbelohde-Doering 1983: Abb. 23-1.
94. Alva y Donnan 1993, Figs. 181 y 187.
95. Hecker y Hecker 1990.
96. Verano 1987.
97. Hecker y Hecker 1990.
98. Guillermo Cock, comunicación personal, 1990.
99. Castillo y Donnan 1994.
100. Castillo y Donnan 1994: 3.33.
101. McClelland 1990: Figs. 14 y 15.
102. McClelland 1990: Fig. 6.
103. Ubbelohde-Doering 1983: Abb. 49.
104. Shimada y Maguiña 1994: Figs. 1, 103
105. Ubbelohde-Doering 1967: Figs. 59; Castillo y Donnan 1994: Fig. 104 u Anexo).
106. Ubbelohde-Doering 1983: Abb. 50-8.
107. Castillo y Donnan 1994: Figs. 3.8 a 3.10
108. Ubbelohde-Doering 1983: Abb. 50-5.
109. Castillo y Donnan 1994: Fig. 3.9.



La sabiduría de los orfebres

Magdalena Diez-Canseco

Introducción

La abundancia, la pericia tecnológica y la belleza de adornos, armas y herramientas de metal son uno de los aspectos más sorprendentes del legado cultural prehispánico en el Alto Piura.

La mayor parte de las piezas que suscitan actualmente nuestra admiración fue creación de las culturas que se desarrollaron durante el Periodo Intermedio Temprano, aunque se desconocen las circunstancias en las que nació esta compleja tecnología. Si consideramos que el catálogo de Alan Lapiner¹ constituye una muestra representativa de los objetos de metal del Alto Piura, habría que asignar procedencia piurana aproximadamente al 70% de las piezas de estilo Mochica. Los artefactos metálicos de estilo Vicús son también numerosos pero carecen de la sofisticación formal de los primeros. El caso de la tumba N° 11, analizado por Diez Canseco y por Ríos², no está aislado. Los entierros Vicús, ricos en objetos de metal, parecen ser relativamente numerosos a juzgar por los numerosos decomisos cuyos contenidos constan en las actas policiales y en el archivo del Instituto Nacional de Cultura. En uno de los decomisos, de fecha 12 de noviembre de 1976, la Policía Nacional confiscó 16 cajones conteniendo cinturones, coronas y brazaletes de cobre dorado así como láminas de diversas formas, con un peso total superior a los 200 kg. Llamen la atención las noticias sobre la existencia de entierros que contenían varias piezas de cobre y cobre dorado con ausencia total de cerámica. La situación descrita es muy



119.

particular y encuentra pocos paralelos contemporáneos en los Andes Centrales. Los casos de Sipán (cultura Mochica) y de Pashash (cultura Recuay) se encuentran entre ellos. El primero es comparable con Loma Negra, tanto por la calidad y el número de hallazgos como por algunos aspectos estilísticos; el segundo por la calidad de artefactos vaciados, particularmente porras, y por las características de las aplicaciones laminadas.

¿Dónde y por quién fueron producidas las piezas depositadas en las tumbas Vicús y Mochica del Alto Piura? Resultaría fundamental conocer qué grupo cultural era el poseedor de este saber tecnológico. ¿Fueron los artesanos Vicús, eventuales portadores de la tradición metalúrgica propia a las áreas de Colombia y del Ecuador Septrentional, quienes se encargaron de producir objetos que

119. Variedad de narigueras. Moche, Loma Negra.
 Oro y plata, laminado, repujado y recortado. Ensamblado mediante unión mecánica. De izquierda a derecha:
 16.3 x 13 cm.; 12.1 x 9 cm.;
 11.3 x 8.7 cm.; 9.6 x 6.8 cm.; 12 x 7.5;
 7.7 x 5 cm.; 7.7 x 4.8 cm.; 14 x 8.8 cm.
 Museo de Oro del Perú, Lima.

120. Variedad de narigueras. Vicús.
Oro y plata. Laminado, repujado
y recortado. De izquierda a derecha:
16.3 x 13 cm.; 12.1 x 9 cm.;
11.3 x 8.7 cm.; 9.6 x 6.8 cm.;
12 x 7.5 cm.; 7.7 x 5 cm.; 7.7 x 4.8 cm.;
14 x 8.8 cm.
Museo de Oro del Perú, Lima.

habrían sido posteriormente depositados en las tumbas de la propia elite Vicús y de la elite Mochica? Hasta el presente ni siquiera se ha definido con necesaria claridad en qué medida estos dos estilos, tan distintos desde el punto de vista estético, implican el uso de técnicas diferentes. Adicionalmente nos vemos limitados por la carencia de estudios acerca de las fuentes de materia prima explotadas localmente en la antigüedad. Por ello tenemos que concentrarnos en los aspectos de la manufactura de productos finales, con la esperanza de que el análisis revele la filiación cultural del productor. Dos conjuntos de piezas constituirán para nosotros el punto de partida: las piezas Mochica de Loma Negra y las del cementerio de Yécala, la mayoría en el estilo Vicús. Se trata en ambos casos de conjuntos representativos para sus respectivos estilos. Los orfebres Mochica del Alto Piura desarrollaron una mayor complejidad en el ensamblado de las partes que comprende el objeto terminado (Fig. 119); los Vicús produjeron objetos que no obstante su sencillez lograron un efecto balanceado de elegancia y equilibrio armónico (Fig. 120).



Aleaciones y sus efectos plásticos

La metalurgia Vicús y Moche del Alto Piura se basó fundamentalmente en el uso del cobre, que sirvió como elemento principal en las aleaciones y como núcleo para la obtención del cobre dorado.

Los artefactos Vicús de función utilitaria son prioritariamente de cobre (Fig. 462) pero la gran mayoría de piezas que corresponden a objetos de carácter ornamental o ritual son de cobre dorado (Fig. 123), aunque también los hay de oro (Fig. 121) y de oro y plata (Fig. 466).

Los metalurgistas Vicús recurrieron a dos técnicas para obtener un acabado de color dorado sobre la superficie de los objetos y dar así la impresión, a primera vista, de que eran de oro puro:

La técnica de enchapado de reposición electroquímica consiste en depositar una capa de oro sobre otro metal, como el cobre, sumergiendo el objeto a dorar en una solución acuosa de minerales corrosivos y oro, que luego se calienta hasta los 500° ú 800°C por un tiempo determinado. La lámina de cobre serviría de ánodo y de cátodo. Con este procedimiento se lograba una capa de oro muy fina, como de 0.008 mm de espesor.

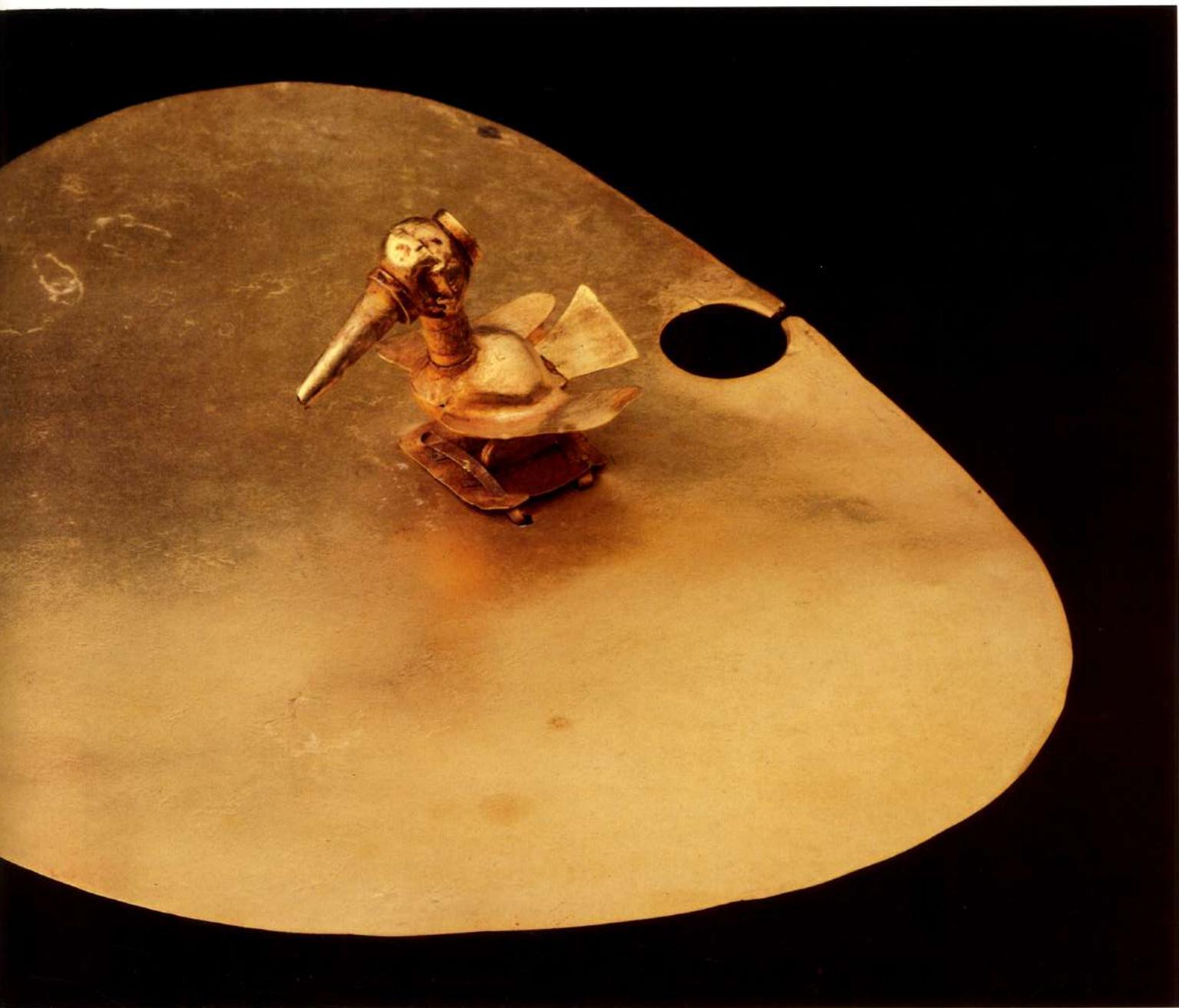
Esta técnica ha sido reconstruida por Heather Lechtman⁴ en el laboratorio del Instituto de Tecnología de Massachusetts, a partir del análisis de piezas de estilo Moche.

Una técnica equivalente sería la denominada “enchapado por inmersión en fundición”, cuyo principio es el mismo, es decir la inmersión de un cuerpo frío (el cobre) en un metal que está en estado líquido (el oro). La factibilidad del éxito está en la diferencia de 21° grados existentes entre el punto de fundición del oro (1063°C) y el del cobre (1083°C) lo que posibilitaría que el cobre quedara envuelto en una capa de oro.⁵ Asimismo, otra técnica en investigación es aquella del “baño de oro licuado en fundición”, en donde “el oro y el cobre son trabajados por separado”. El cobre tendrá la característica de contener un pequeño porcentaje de plata lo que produciría un enfriamiento lento de la pieza, esto facilitaría “el uso del oro licuado produciéndose una unión entre el cobre y el oro como de refogado... sin llegar a producirse una verdadera aleación...”⁶.

Para comprobar el uso de estas técnicas en la metalurgia Vicús, encargamos un análisis metalográfico a la Facultad de Ingeniería Geológica Minera y Metalúrgica de la Universidad Nacional de Ingeniería. La muestra enviada provenía de un contexto excavado por Krzysztof Makowski en el sitio Pampa Juárez.⁷ El análisis arrojó los siguientes resultados, según el informe de Rigoberto Sandoval Salinas (Jefe de Laboratorio de Metalurgia Física, 1994): “Sobre el núcleo de *cobre metálico* sin aleación se depositó una capa irregular de óxido de cobre con un espesor promedio de 0.025 mm separándolo de la película de *oro metálico* existente en la superficie del fragmento; el espesor de la película de oro no es uniforme y oscila alrededor de 0.008 mm” (sic).

El resultado del análisis efectuado evidencia la técnica de inmersión en una solución con oro, descartando la posibilidad de una aleación o de cualquier otra técnica de dorado. Los análisis químicos de dos objetos provenientes de dos





121. Nariguera. Vicús.
Oro. Laminado y recortado. Pequeña ave
ensamblada mediante grapas.
10.1 x 7.5 cm.
Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.

tumbas del cementerio de Yécala, excavadas por Guzmán y Casafranca en 1963 y posteriormente estudiadas y analizadas en 1993⁸, dieron como composición los mismos resultados; es decir, el cobre como elemento mayor (99% y 95.3%, respectivamente) y el oro y la plata como elementos menores, al 1%. Así se comprobó empíricamente la validez de la hipótesis de Warwick Bray⁹, quien intuyó el empleo del método de enchapado por inmersión para dorar los objetos de estilo Vicús.

Otra técnica de transformación de la superficie es la del dorado por reducción o eliminación que implica necesariamente una aleación ternaria de cobre y plata con porcentaje de oro¹⁰. El porcentaje mínimo de oro para la aplicación de esta técnica de transformación de la superficie es aproximadamente del 10% en la aleación¹¹.

El proceso de reducción o eliminación implica que durante el martillado y recocido del metal para laminarlo, se aplicaba sobre la lámina soluciones corrosivas que eliminaban el cobre y la plata de la superficie, dejando solamente el oro sobre la misma. Estas soluciones podrían haber sido obtenidas de los minerales corrosivos que existen en los desiertos costeros, como los sulfatos férricos o cúpricos, que podrían haber sido de fácil disponibilidad para los antiguos orfebres.

El proceso reducía primero el contenido de cobre de la superficie; luego, mediante otra aplicación, el contenido de plata, para dejar finalmente, una capa enriquecida de partículas de oro. Este proceso sería muy adecuado para dorar grandes superficies de metal¹².

Las narigueras, cuyas superficies presentan los colores del Sol y de la Luna, es decir el oro y la plata, pudieron haber recibido el acabado mediante esta técnica. Debido a que se hacía aplicaciones sucesivas sobre la superficie, los bordes que delimitan el dorado y el plateado no son bien definidos. Como en el caso precedente, el empleo de la técnica del dorado por reducción o eliminación, también conocida como de enriquecimiento de superficie, fue detectado tam-

122. Pechera. Moche
Cobre dorado, laminado, recortado y perforado. 26.1 x 19.5 cm.
Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.





123.

123. Penachos «astas de venado».
Cobre dorado. Asta izquierda: 51.2 cm.
de largo. Asta derecha: 52.5 cm. de largo.
Ancho máximo de ambas 12.5 cm.
Museo de Oro del Perú, Lima.

bién en las piezas Moche₁₃. Si nuestras observaciones son correctas, esta técnica fue igualmente utilizada por los orfebres Vicús. Las técnicas del dorado o plateado por métodos químicos o electroquímicos se desprenden implícitamente del conocimiento de la aleación de metales. Las aleaciones Moche fueron binarias o ternarias, es decir, respectivamente con dos (cobre y plata; cobre y oro) o tres minerales (cobre, oro y plata) participantes en la fundición. Uno de los beneficios de la mezcla de los metales por calentamiento es que disminuye su punto de fundición, es decir, la temperatura que debe alcanzar el horno para que los componentes se unan en estado líquido. Otra de las propiedades beneficiosas de una aleación es la posibilidad de mejorar las calidades mecánicas del metal y particularmente su dureza. No obstante, ninguna de las dos

parece haber sido la razón de su uso en el Alto Piura, y en general, en la costa norte donde primaron más bien los aspectos que hoy llamamos “estéticos”. Nos referimos a la selección de color de la superficie, que indudablemente tuvo un importante valor simbólico para los orfebres antiguos. Las aleaciones permiten dotar a un objeto de cobre de las calidades cromáticas propias del oro o de la plata. Asimismo, resulta plenamente factible lograr diferentes tonalidades, resultantes de la proporción de los componentes metálicos.

Técnicas de modelación del metal

Los orfebres Moche y Vicús del Alto Piura compartieron dos técnicas de elaboración: el laminado y el vaciado.

El laminado consiste en expandir o estirar un lingote de metal (Fig. 472), mediante golpes sucesivos de martillo, dados sobre una superficie dura o yunque para ir adelgazándolo poco a poco hasta llegar al grosor o espesor deseado.

Como el metal tiende a tornarse más duro y quebradizo (agriarse) a medida que se expande, es necesario recalentarlo para que vuelva a cobrar maleabilidad (templado) y pueda continuarse el trabajo en frío.

El laminado es la técnica por excelencia de la metalurgia de los Andes Centrales. Existen las siguientes técnicas de manufactura que están relacionadas con este proceso:

El martillado, que consiste en ir dando forma con golpes de martillo de piedra sobre la superficie de la lámina en frío. Generalmente estos golpes dejan huellas o marcas en la superficie de la lámina si ésta no ha sido debidamente protegida, por ejemplo, poniendo un pedazo de cuero en la parte posterior y anterior de ésta antes de golpearla. Si estas huellas se presentaran, pueden ser eliminadas frotando la superficie con piedras abrasivas.

El templado o recocido es otra de las técnicas relacionadas con el proceso de laminado. Consiste en calentar un metal sólido por debajo de su temperatura de fusión de manera que se cristalice nuevamente. Este tratamiento elimina el endurecimiento por deformación producido durante el trabajo en frío, restableciendo la plasticidad del metal a fin de seguir trabajándolo.

La otra técnica asociada, el forjado, consiste en deformar plásticamente el metal templado o recocido para darle la forma deseada.

En el caso de la orfebrería Vicús, para lograr recipientes de poca profundidad como platos o escudillas luego de fabricada la lámina, se abombaba la base golpeándola sobre un lecho blando y luego, para producir el levantamiento de las paredes, se golpeaba de afuera hacia dentro sobre una base dura, con golpe directo, utilizando un elemento sufridor en la parte interna y un martillo para golpear externamente.

No se conocen evidencias de recopado¹⁴, pues no se han encontrado objetos como vasos o copas. Del material publicado sobre los objetos Mochica de Loma Negra, tampoco se conocen especímenes con estas características. Esta técnica implicaría el conocimiento práctico de la deformación dúctil del metal.

Otra técnica de fabricación conocida por los orfebres Vicús y Mochica, como se ha mencionado anteriormente, fue la técnica del vaciado, que consiste en colar el metal fundido previamente en un crisol sobre moldes que tienen la forma que se quiera dar al objeto. Los moldes pueden ser de dos clases: univalvos o moldes abiertos y bivalvos o moldes de doble cara que se utilizan, por ejemplo, para la elaboración de arpones (Fig. 475).

Para la confección de un molde bivalvo se puede utilizar un modelo de arcilla como si se tratase de una escultura, la cual se presiona sólo hasta la mitad sobre un bloque de arcilla; mezclada con polvo de carbón a punto de cuero (molde); luego se procede a presionar la otra mitad sobre otro bloque de arcilla, se hacen las canaletas para el desfogue y las cazoletas para el vaciado del metal fundido, se juntan ambas partes y, posteriormente, se dejan secar los moldes al sol o son introducidos en un horno.

Después de este paso, se alisa la superficie del molde y se elaboran los detalles finales. El interior se puede cubrir con grasa para permitir el mejor desprendimiento de la pieza metálica.

Se procede a echar el metal fundido por la cazoleta y una vez solidificado se rompe el molde, se retira la pieza y se la somete a baños ácidos para quitar las impurezas, se recalienta y se hacen los retoques, eliminando la rebaba de la canaleta y martillando para completar la forma.

Para el caso de las piezas trabajadas en moldes univalvos el proceso es similar, pero el molde es abierto, es decir, de una sola cara. Como resultado, el molde univalvo dejaría plana una de las caras.

Glosario de la orfebrería antigua

¿Cómo unir?

Cabe mencionar que hasta donde se sabe, ni los orfebres Vicús ni los Moche de Loma Negra emplearon la soldadura, es decir la unión al fuego. En su lugar se usó la unión mecánica en frío, técnica que comprende varias formas de unión:

1. *Engrape*. Es la unión hecha con pequeñas láminas de sección cuadrada (cintada), que pasan por ranuras hechas para este fin, y son dobladas en el interior o reverso del objeto, sujetando una pieza a la otra.
2. *Traslape*. Es la unión que consiste en doblar los bordes de una pieza sobre la otra, sujetando ambas partes del objeto.
3. *Remache*. Es la unión hecha con pequeños clavos del mismo metal, que se introducen en las perforaciones de las piezas, (clavos de cabeza achatada por el golpe) sujetando una con la otra o al madero de un bastón.
4. *Lengüetas*. Es la unión de dos piezas mediante una pequeña lámina de sección cuadrada que se introduce por una ranura hecha en la otra parte, y doblando la lengüeta en el reverso del objeto.

¿Cómo decorar?

Como parte de la tecnología conocida para trabajar la decoración de las láminas, se utilizaron instrumentos tales como cinceles, punzones y buriles. Cada uno de

éstos tendría una función definida en el proceso de decoración. Los punzones pueden presentar punta aguzada, que serviría para perforar la lámina (Fig. 473) o para embutir, en cuyo caso la parte distal del instrumento es roma. Los cinceles tendrían la función de corte, de demarcado y de repujado o cincelado, dependiendo también su función de la forma de la punta. Estos instrumentos pudieron haber sido utilizados por sus dos extremos, necesitando ambos la ayuda de un percutor o martillo para la ejecución del trabajo. El cincel o el punzón se interponía entre la lámina y el percutor.

La técnica decorativa por excelencia, que ya ha sido explicada anteriormente, fue la del dorado o plateado de las láminas. A esta técnica de decoración se suman las siguientes:

Recortado. Consiste en dar una forma determinada a una pieza, recortando con ayuda de un cincel de corte, trazando primero el diseño que se quiere obtener sobre la lámina.

Embutido. Es la técnica mediante la cual se da convexidad o concavidad con un embutidor a golpe de martillo. Existen punzones de punta roma que sirven para embutir áreas muy precisas, para ejecutar diseños más pequeños.

Calado. Es la técnica que consiste en cortar trozos de metal dándoles forma de figuras o diseños con un cincel de corte.

Repujado. Consiste en dar relieve a una lámina, embutiendo primero el diseño por el reverso y retocando después por el anverso.

Grabado. Técnica que consiste en grabar diseños sobre la lámina utilizando el buril.

Engastado. Técnica que consiste en insertar una piedra preciosa o semipreciosa, concha, etc. dentro del metal. Es utilizada para resaltar algunas partes del diseño.

Técnica de acabado. Para la obtención de un acabado impecable y dejar la superficie del metal sin huellas de trabajo, se practicó el pulido, que consiste en frotar con piedra (basáltica) la superficie dejándola limpia y sin rayaduras.

En el taller de un orfebre Vicús

Sobre una extensa pampa denominada Pampa Juárez, al Sureste del Cerro Vicús, un orfebre trabajó el metal dejándonos un pequeño ejemplo del proceso de fundición y elaboración de objetos en cobre. El hombre intentaba una vez más, darle vida y forma al metal. En un hoyo excavado en la tierra depositó una capa gruesa de arcilla pura formando la base. Modelando el fondo mediante estiramientos sucesivos, construyó las paredes aplicando panes del mismo material, para luego revestir y alisar con arcilla el acabado interno de las mismas. El horno se iba formando con un fondo circular de 36 cms. y una altura de 21 cms. Dejó dos orificios en la parte superior, de diferentes diámetros y función. Uno recibiría la carga de mineral y el otro sería tapado con un grumo de arcilla durante el funcionamiento del horno a fin de controlar la entrada del aire. En la boca de mayor diámetro se modelaron cuatro ranuras verticales, una en cada esquina. Esto podría haberle facilitado soplar mediante tubos para elevar la temperatura del horno. Con el material sobrante de la construcción del



124.

124. Ornamento con cabeza de zorro. Moche. Cobre. La cabeza está ensamblada de varias piezas y unida mecánicamente a brazos extendidos. Largo: 36 cm., alto: 10 cm. Museo de Oro del Perú, Lima.

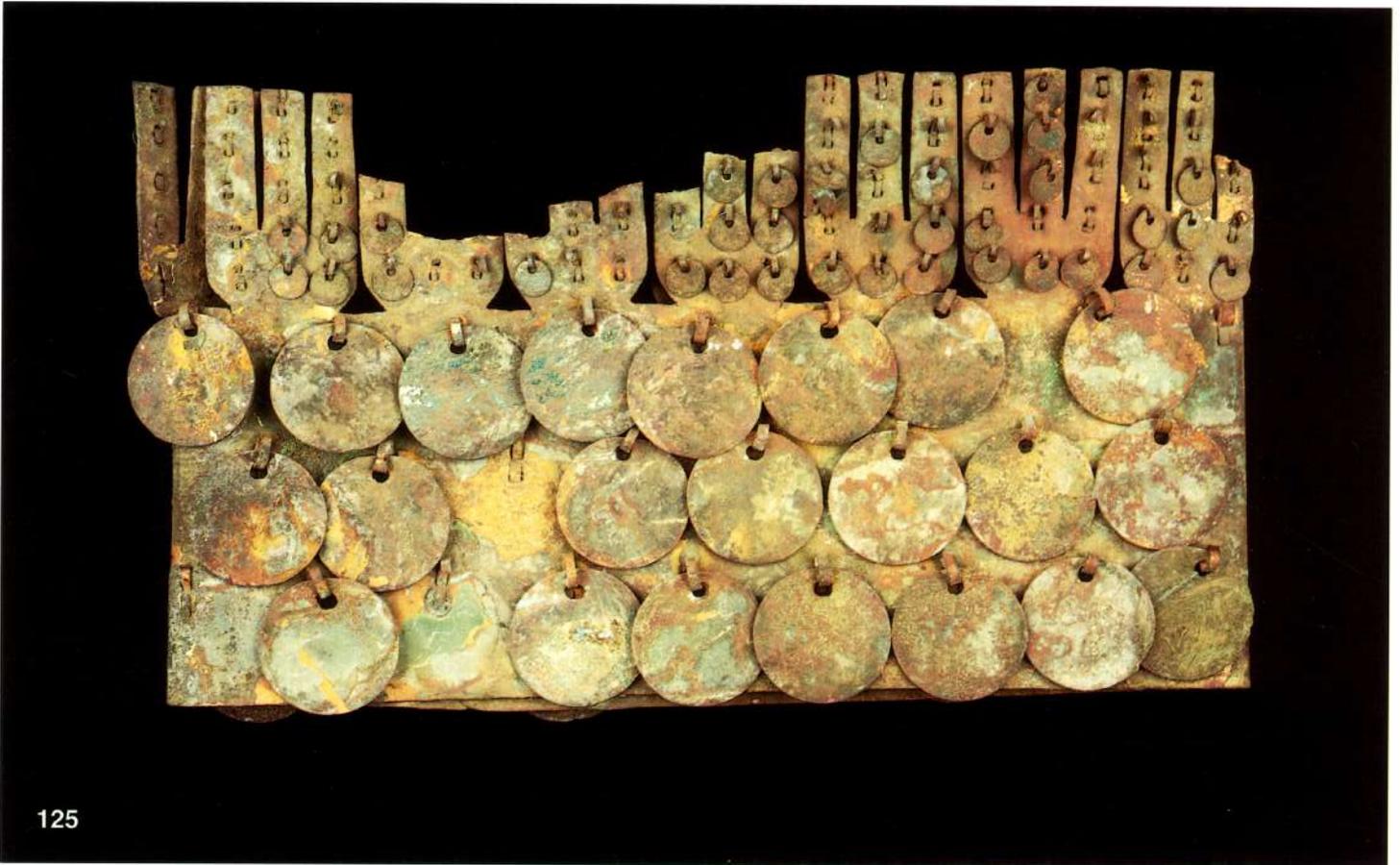
horno se construyó una mesa, se apuntalaron las paredes del horno con tres apéndices adosados y se hicieron dos fogones.

Luego de alimentar el horno con combustible, que debió ser el carbón de madera de algarrobo, disponible en la zona, y el excremento de llama, se le cargaba con mineral de cobre molido (punto de fundición: 1,083°C), pudiendo haber añadido un reactivo químico para ayudar en la fundición. Como producto de la fundición quedaron las perlas de metal junto con la escoria, que debieron ser separadas moliéndolas en batanes. Luego, las perlas de cobre fueron nuevamente fundidas sobre crisoles para formar tejuelos y se procedió a darles forma recalentándolos en fogones para ir laminándolos con un martilleo sucesivo. Este proceso era para los objetos laminados. En el caso de los objetos vaciados, el metal fundido se vertía en moldes.

Como testigos mudos de este proceso quedaron esparcidas miniaturas de arpones, agujas, alambres, lentejuelas, tuestos con escoria adherida y perlas de cobre¹⁵. El análisis químico de un fragmento de cobre asociado a este horno dio como resultado: 98.92% de cobre, 0.012% de arsénico y otros elementos traza. Es posible, por ende, que se empleara cobre puro¹⁶ (Anexo Taller del Orfebre).

¿Qué producían?

El pequeño taller que acabamos de describir no necesariamente es representativo para la metalurgia piurana del Periodo Intermedio Temprano. Su real complejidad la podemos evaluar recién al hacer una revisión del repertorio de productos finales. Para la definición de una tipología de objetos metálicos de estilo Vicús, se hizo el estudio de la orfebrería proveniente del Cementerio de Yécala¹⁷ por ser la única colección con registro y asociación conocidas de 41 Tumbas, excavadas por el Arqueólogo Carlos Guzmán Ladrón de Guevara y el Sr. José Casafranca, en 1963. La colección de Yécala sirvió como punto de



125

partida para clasificar principalmente objetos metálicos Vicús sin procedencia definida, depositados en colecciones de museos particulares y nacionales.

En el caso de los objetos de metal Mochica de Loma Negra, no se cuenta aún con un estudio sistemático de formas, principalmente porque los objetos están diseminados en numerosas colecciones del país y del extranjero. Tampoco podemos servirnos de tumbas excavadas metódicamente en ese lugar puesto que el corpus disponible en la actualidad proviene sólo de saqueos clandestinos. No obstante, los objetos metálicos de estilo Mochica son mejor conocidos y presentan poca dificultad para su identificación.

La mayoría de las piezas laminadas en cobre dorado corresponden a objetos de carácter ornamental o ritual, pero los de carácter utilitario fueron trabajados solamente empleando el cobre.

Los orfebres Vicús lograron confeccionar coronas que además de ser espectaculares en apariencia ofrecían musicalidad y variabilidad de sonidos, producidos por el vaivén de las lentejuelas. Los Vicús utilizaron, a manera de decoración, lentejuelas de distintos tamaños y formas que pendían a diferentes alturas del anverso de las coronas (Fig. 125b). Los remates de plumas metálicas que también llevaban lentejuelas, formaban parte de la estructura de la lámina (Fig. 125a). Algunas coronas presentan además una serpiente de dos cabezas, engrapada a la lámina (Fig. 126a) mediante unión mecánica; otra manera de decorarlas fue mediante el embutido que resaltaba diseños, tales como caras, en el contorno de las mismas (Fig. 126b).

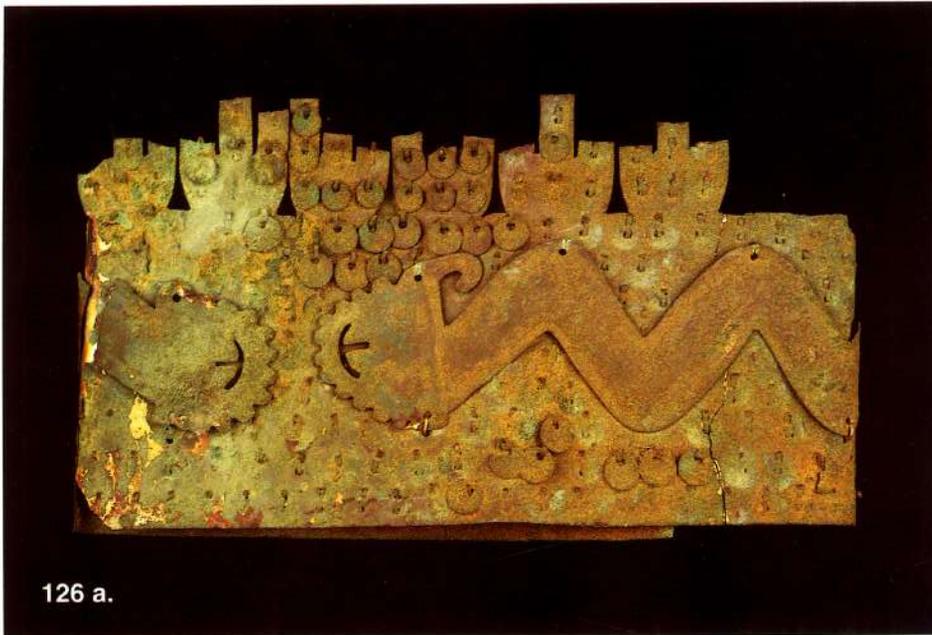
125a. Corona. Vicús, Yécala, Tumba N° 11. Cobre dorado. Laminado, recortado, perforado. Remate de plumas y lentejuelas. 31.8 x 18.1 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

En una de las coronas de las tumbas de Yécala se observó el detalle del almohadillado interno, hecho de fibra vegetal, que la sujetaba a la cabeza. El almohadillado fue fabricado de carrizos unidos con hilos, formando un entretejido que debió de estar cubierto originalmente por un forro de tela llana.

Un ornamento vinculado a las coronas y que en algunos casos podría haber servido de remate complementario a las coronas llanas, son los denominados penachos, plumas o tocados. Los tocados Vicús presentan cierta variedad de formas, tales como las “astas de venado” (Fig. 123), cuya superficie también estaba adornada con lentejuelas circulares. Otros penachos tienen forma de triángulo invertido (Fig. 467) y también los hay en forma de pluma. Todos estos ornamentos fueron trabajados en láminas de cobre dorado. Existe un tipo de tocado más complejo, que consiste en un remate con sistema de bisagra, habiéndose logrado el mecanismo de apertura y de cierre mediante la unión mecánica de las piezas¹⁸. El equivalente Mochica de los penachos serían los tocados o adornos semilunares, que están representados en el corpus de Loma Negra en la secuencia de los “guerreros”¹⁹, recortados en láminas de cobre. La joyería Vicús y Moche incluía las narigueras como parte de su repertorio. En el caso de la orfebrería Vicús las narigueras son fácilmente identificables, tanto en la forma como en la decoración y presentan una identidad clara y definida. Todas las narigueras han sido trabajadas sobre láminas de oro o en aleaciones de oro y plata de baja ley. Las narigueras Vicús generalmente son de forma semicircular (Figs. 42 y 464), aunque también las hay de línea trapezoidal, circular y cuadrangular de lados redondeados (Fig. 477). La decoración es obtenida mediante repujados y embutidos o por el contraste de colores dorado y plateado en bandas. Los temas representados en estas narigueras son antropomorfos, zoomorfos, geométricos o híbridos. Entre las figuras antropomorfas destaca un personaje masculino con brazaletes y manos sobre el vientre. Este personaje muestra los genitales y está rodeado de cuatro aves. Todo el contorno de la nariguera presenta embuticiones circulares en hilera pa-



125b. Corona. Vicús.
Cobre dorado. Laminado, recortado y perforado. Adornos de placas cuadrangulares sostenidas por alambres. Altura máxima: 14 cm., diámetro interno: 21.4 cm.
Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.



126 a. Corona. Vicús, Yécala, Tumba N° 11. Cobre dorado. Laminado, repujado, recortado y perforado. Adorno de serpiente bicéfala y lentejuelas: 31.4 x 10 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

126 a.

reada (Fig. 42). Otra representación antropomorfa es el rostro de un personaje mítico (Fig. 41a). Los temas zoomorfos comprenden representaciones de monos, aves y seres híbridos (Figs. 41b y 464).

Un tipo singular de narigueras Vicús son las que presentan decoración en bandas plateadas sobre campo dorado, pudiendo las líneas entrecruzarse en forma de aspa o en bandas paralelas (Fig. 476).

Los joyeros Moche de Loma Negra crearon narigueras de formas espectaculares utilizando diferentes técnicas de decoración, tales como el recortado, calado, repujado y mediante el agregado de accesorios como colgajos y lentejuelas. También añadieron figuras antropomorfas y zoomorfas mediante unión mecánica al cuerpo principal de las narigueras, obteniendo efectos de relieve y de composición muy elaborada. Otro recurso decorativo fue el contraste de color entre el dorado y el plateado que se combinaba de diversa manera, en mitades o por alternancia contrastada (Fig. 119).

Es importante resaltar que ambas orfebrerías se encontraron asociadas en la tumba N°11 del Cementerio de Yécala, lo que implicaría la evidente relación entre los portadores de estas dos culturas y los estilos de orfebrería. Se halló en ese contexto una nariguera de forma alada de estilo Moche asociada con otras narigueras circulares de forma semicircular de estilo Vicús²⁰.

Las orejeras fueron parte de los objetos ornamentales Vicús y Moche. El tipo de orejera Vicús encontrado en una tumba del Cementerio de Yécala en la excavación de 1963 tiene forma de tambor; presenta un embutido central y diseños de aves repujadas alrededor. La contratapa tiene una incrustación circular de concha²¹. Disselhoff menciona la existencia de pendientes Vicús y presenta una lámina en la que se aprecia un pendiente de cobre de forma triangular, decorado con calados circulares²².

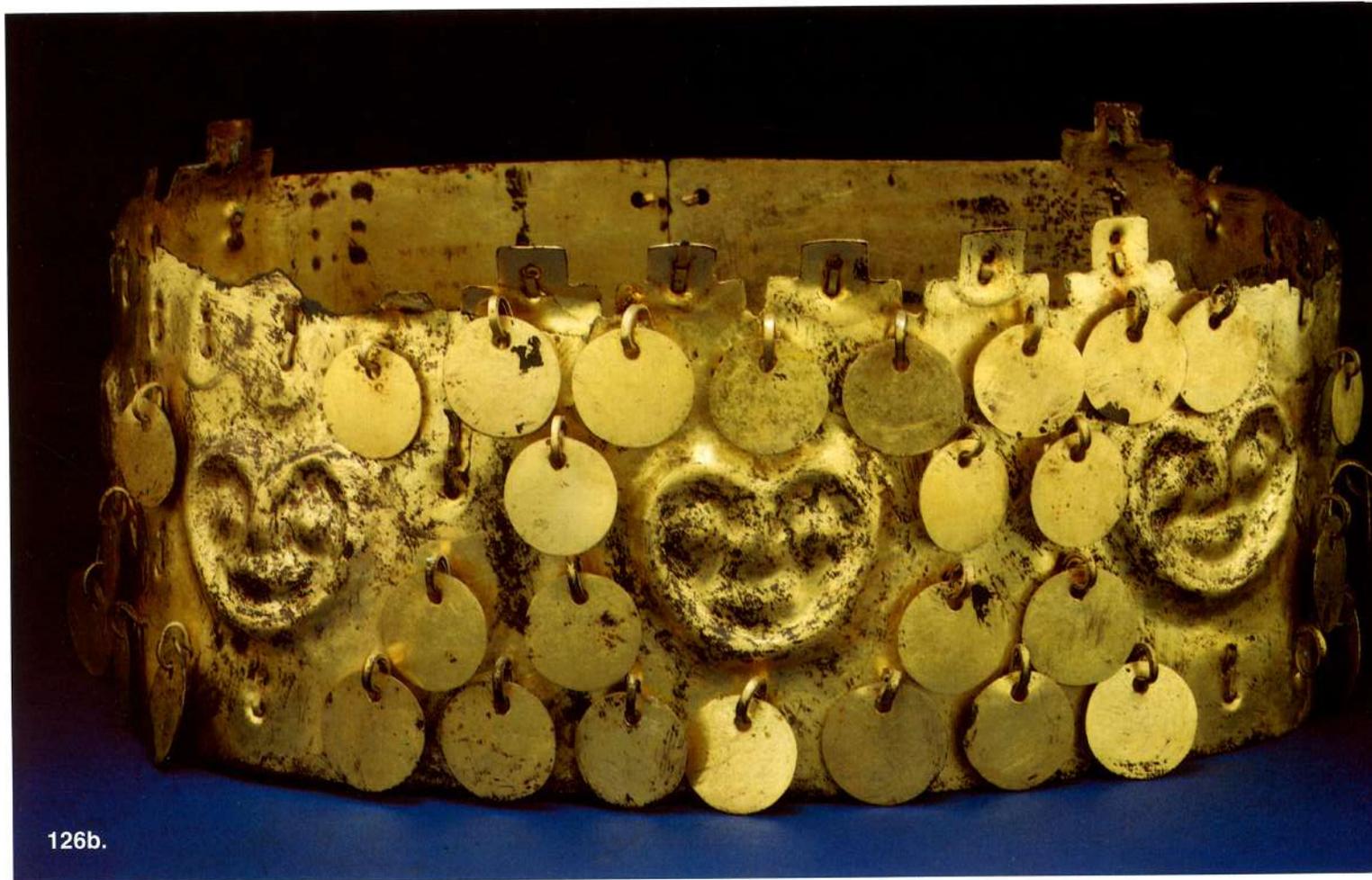
Las orejeras Mochica de Loma Negra se elaboraron mediante una rica gama de técnicas decorativas entre las que figuran el repujado y el calado, combinando varias técnicas en una misma orejera.

En otras piezas se combinan el calado y el agregado de colgajos y lentejuelas con añadidos zoomorfos, tales como arañas. El calado crea el efecto de una telaraña al producir espacios vacíos en la lámina de metal²³.

Entre los objetos metálicos, llama la atención el uso del tembetá, adorno facial utilizado por varios grupos culturales en diferentes partes del mundo, tales como Polinesia, Africa, Australia, así como por ciertos pueblos de la selva amazónica. Entre los especímenes misceláneos encontrados en las tumbas del Cementerio de Yécala figuran los tembetás de concha marina y piedra que los huaqueros llaman corcho... (sic)²⁴. Este adorno labial, que en algunos ceramios del Museo Nacional de Antropología y Arqueología aparece portado en el mentón por mujeres²⁵, también fue estudiado por Hans Disselhoff, quien menciona el relato del uso de este tipo de joyas observado por Pedro Pizarro en las mujeres del valle del Chira²⁶. Morfológicamente, los tembetás constan de dos partes: un cuerpo cilíndrico con base expandida, y una tapa a manera de decoración, que puede presentar el engaste de una piedra semipreciosa o de concha marina; otra forma de resaltar un dibujo es mediante el repujado del diseño a manera de adorno formando un relieve en la lámina (Fig. 127). Los tembetás, como se ha mencionado anteriormente, podían ser de diferentes materiales, tales como oro, concha marina, piedra o madera.

Se conocen pocos ejemplos del uso de pecheras o gorgueras entre los objetos de la zona de Vicús. Un ejemplo de éstos está registrado en la colección del

126b. Corona. Vicús.
Cobre dorado. Laminado, repujado,
recortado y perforado. Decorado con
caras y lentejuelas: 24 x 10 cm.
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima



126b.

Banco Central de Reserva, de cuya forma se desprende la filiación Moche por tratarse de una lámina de oro semilunar que presenta la parte superior cerrada, lo que descarta su uso como nariguera.

Se ha registrado formas similares de narigueras en las tumbas de los Señores de Sipán²⁷.

El uso de las máscaras fue común entre los Vicús y los Moche de Loma Negra. Las máscaras Vicús se presentan como técnicamente más sencillas. Luego del laminado, procedieron a embutir las facciones del rostro y recortaron la boca para resaltar la dentadura. Presentan perforaciones de las cuales pendían lentejuelas, a manera de adorno (Fig. 129). Los materiales utilizados en la fabricación de estas máscaras fueron el cobre, el cobre dorado y el oro.

Las máscaras Moche de Loma Negra son estilísticamente muy diferentes, aunque comparten las mismas técnicas. Sin embargo, el realismo logrado en algunas de ellas es impresionante. La lámina ha sido recortada, repujada e incrustada con concha marina y perforada para engarzar lentejuelas (Figs. 130,471). Se trata, evidentemente, de máscaras de función funeraria y no ritual, pues los ojos no presentan perforaciones.

La representación de cabezas antropomorfas y zoomorfas en las tumbas Moche de Loma Negra encuentra equivalentes en los valles Moche y Virú, situados más al sur. Una muestra importante de esto es la cabeza de zorro, del Museo de Oro del Perú, hecha en cobre laminado, embutido y engastado con concha de molusco. El articulado de las piezas que conforman esta cabeza ha sido hecho mediante la unión mecánica de las diferentes partes, tales como la lengua y las orejas, para obtener un acabado con movimiento (Fig. 479). Se ha recuperado otras representaciones de cabezas de zorro en la Huaca de la Luna, valle de Moche, actualmente en el Museo Linden, en Stuttgart, y una segunda en el valle de Virú, como parte del ajuar funerario de un sacerdote guerrero, excavado por Strong y Evans en 1946. En este caso, la cabeza de zorro fue parte de un tocado.

Existe en el Museo de Oro del Perú otro ejemplo de cabeza de zorro con la misma función, procedente en este caso, de las tumbas de Loma Negra. La cabeza zoomorfa está fijada mediante unión mecánica a dos brazos con las palmas extendidas, con la peculiaridad de portar dos cuernos cónicos y presentando en el remate superior un calado geométrico y lentejuelas en los brazos (Fig. 124).

Los discos que usaron los Vicús y los Moche de Loma Negra fueron trabajados en láminas recortadas en forma circular. Los Vicús burilaron la superficie de algunos discos con temas relacionados con su cosmovisión (Fig. 131). Los Moche de Loma Negra embutieron el centro de los discos para formar un relieve y burilaron la superficie formando un dibujo de aspa (Fig. 132).

Entre los ornamentos emblemáticos Vicús figuran las láminas de cobre dorado, recortadas y repujadas, que ostentan una cabeza de búho en relieve. El diseño del ave es sugerido de manera implícita en el recorte. Las lentejuelas (Fig. 128), fueron añadidas como último recurso decorativo.

En Loma Negra, algunos de los ornamentos emblemáticos de estilo Mochica fueron ensamblados mediante la unión de varias piezas complementarias añadidas a la lámina matriz. Para lograr varios planos sobre la lámina, se unía



127.

127. Tembetás. Vicús

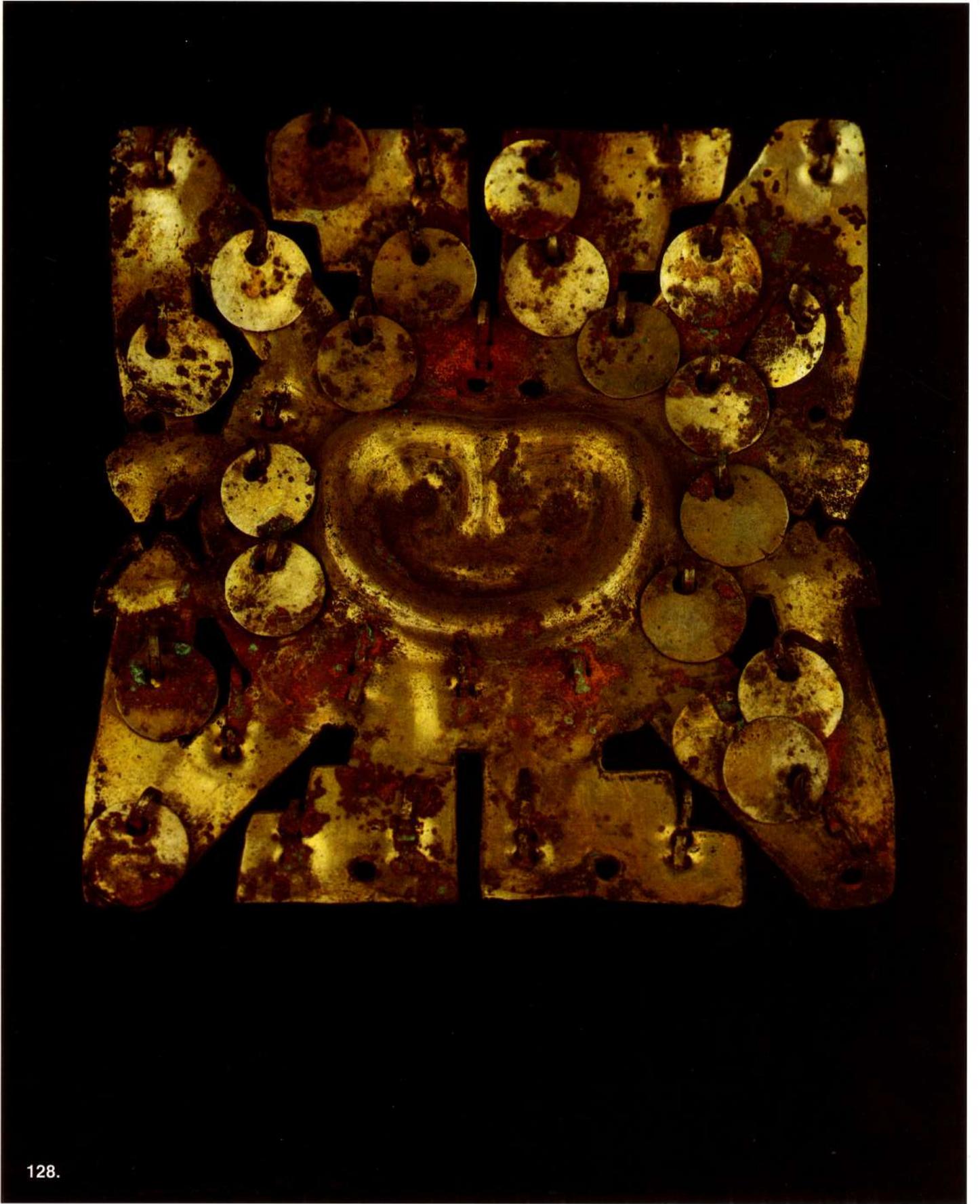
Oro, laminado, recortado y repujado en la parte superior. Decoración zoomorfa, alto: 1.5 cm.; diámetro: 2.1 cm.; alto: 1.5 cm.; diámetro: 2.5 cm. y engastado con lapislázuli, alto: 1.7 cm.; diámetro: 1.9 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

el adorno central mediante lengüetas (Fig. 469), en este caso una cabeza humana, sobre la cual se añadió un tocado mediante unión mecánica. Otro tipo de emblemas Moche fueron hechos usando una lámina en forma de aspa. El diseño resalta al personaje central en posición frontal, conocido como el Degollador o Ai Apaec, que porta una cabeza trofeo en una mano y un cuchillo ceremonial en la otra. La forma de representación de los pies que indica la posición frontal es mediante la verticalidad de los cinco dedos²⁸. En estos casos, la técnica decorativa del repujado juega con los planos en relieve.

Un tipo de ornamento muy especial proveniente del Cementerio de Loma Negra es aquel que porta la forma de la luna creciente en la parte inferior y presenta escenas mitológicas en la parte superior. Estos ornamentos han sido elaborados en una sola lámina de cobre dorado, recortada y repujada (Fig. 470).

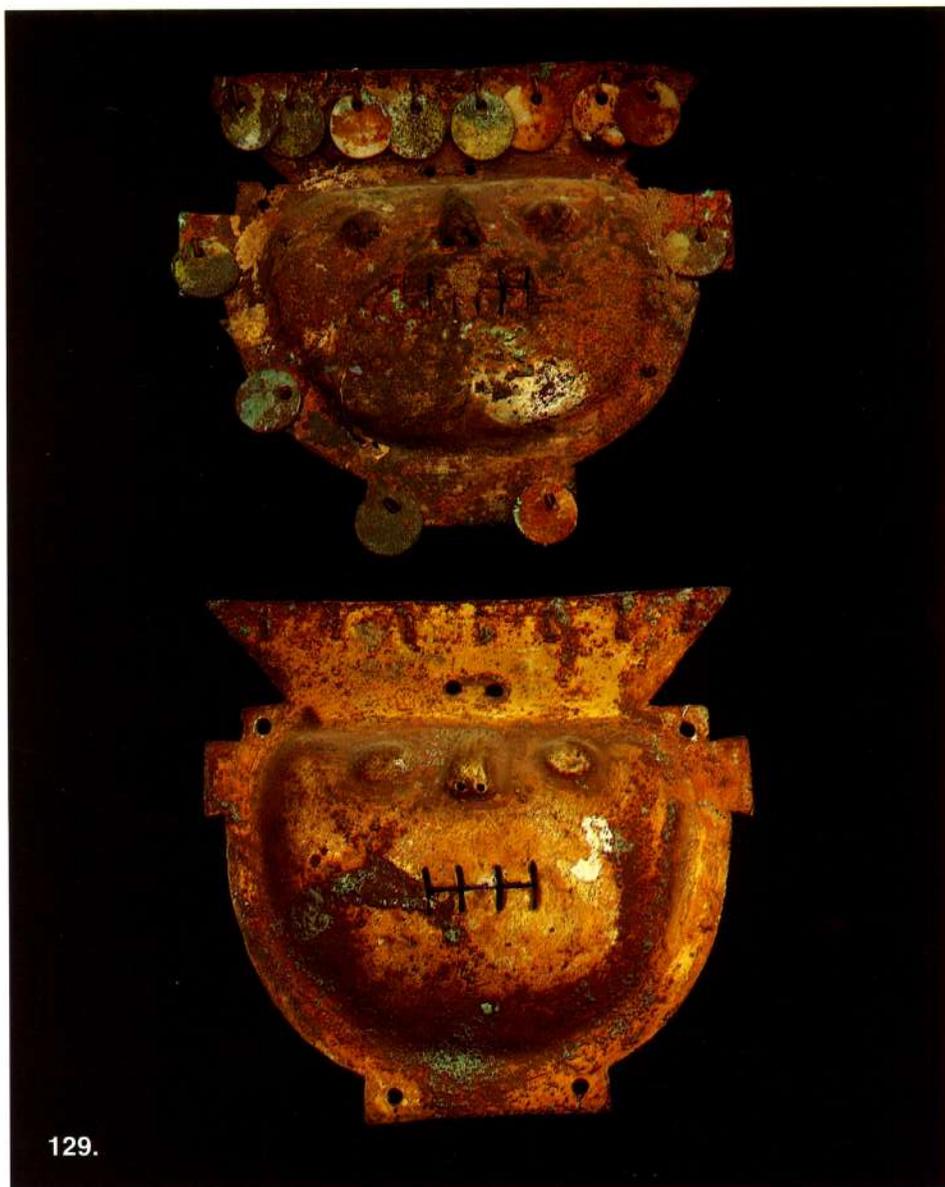
Otro elemento particular de Loma Negra son las figuras zoomorfas en bulto. Estas representaciones no son vaciadas sino elaboradas a partir de láminas y, en el caso de las arañas, añadiendo alambres a manera de patas (Fig. 478). La mayoría de estas representaciones ha sido hecha en cobre, aunque parece que en colecciones particulares en el extranjero las hay en cobre dorado. Otras representaciones zoomorfas incluyen animales tales como lagartijas, insectos, serpientes, alacranes, cangrejos y langostas.

Entre los objetos laminados existen ciertos tipos de cuentas. Las cuentas Vicús pueden ser discoidales, planas y con doble perforación en el centro (Fig. 474), mientras que sus similares en Loma Negra presentan una mayor elaboración del



128.

-
128. Ornamento emblemático.
Cobre dorado, laminado, embutido,
recortado y perforado. Representación
zoomorfa con lentejuelas. Alto: 12.8 cm.
Ancho: 19.7 cm.
Museo de Oro del Perú, Lima.
-



-
129. Máscaras. Vicús.
Cobre dorado, laminado, repujado,
recortado y perforado. Representación
de rostro antropomorfo. Decoración
con lentejuelas. Superior: alto: 14.8 cm.,
ancho: 17 cm. Inferior: alto: 15.6 cm.,
ancho: 15 cm.
Museo de Oro del Perú, Lima.

130. Máscara. Moche.
Cobre dorado, laminado, repujado,
recortado, perforado y engastado. Alto:
7.3 cm., ancho máximo: 10.2 cm.
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima.
-





131.

131. Disco. Vicús.
Cobre dorado, laminado, burilado y
recortado. Decoración zoomorfa y
geométrica. diámetro 23.6 cm.
Peso: 311.700 gr.
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima

acabado, siendo discoidales convexas y, en algunos casos, repujadas y con incrustaciones de crisocola²⁹.

Las sonajas encontradas en el Cementerio de Yécala son de dos tipos. El más simple, de morfología tubular, es de cobre laminado, recortado y enrollado (probablemente con ayuda de calor) y en su gran mayoría los bordes se juntan pero no se traslapan. Contienen un tubo más pequeño en el interior, a manera de sonaja. El otro tipo parece imitar la forma de una medialuna bivalva, habiéndose embutido la superficie para crear diseños de piel de ganso o granulada. Tienen dos perforaciones en la parte superior y en el interior piedrecillas que producen el sonido³⁰.

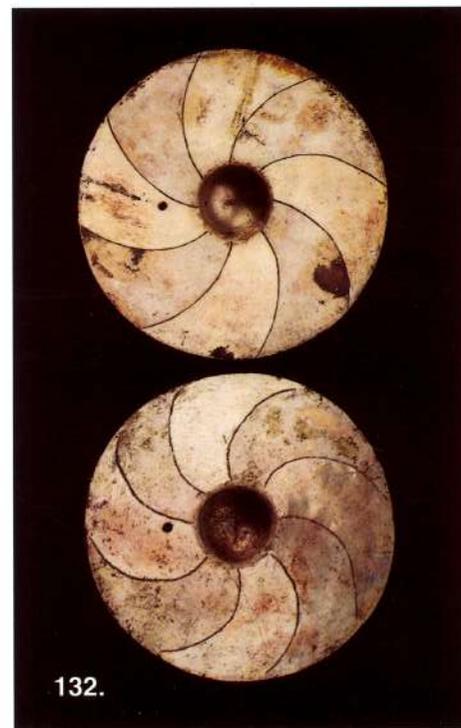
Existen piezas de carácter ornamental y utilitario elaboradas mediante la técnica del vaciado en molde bivalvo. Los cuchillos o cinceles rituales Moche de Loma Negra presentan vaciados complejos en la parte superior. Estas esculturas, verdaderas obras de arte en metal, fueron posteriormente retocadas y martilladas en su parte inferior para dar forma final a la hoja. Las escenas representadas forman parte del complejo ritual Moche: ceremonias de sacrificios, degollamiento (Figs. 156, 157, 163).

Los cuchillos o cinceles rituales Vicús de diseño más simple pueden presentar decoración geométrica o figurativa en la empuñadura. Las hojas son alargadas y ligeramente expandidas en el extremo distal (Fig. 460).

Las porras ornamentales Vicús parecen producir figuras que salen como cristales de un caleidoscopio (Fig. 135). La maestría en la técnica del vaciado produjo calados de diferentes diseños. También se vaciaron contundentes armas de guerra, cuya forma de doble cono y estrella fueron de utilidad para el ataque y la defensa (Fig. 458). Las porras rituales Moche de Loma Negra representan relieves zoomorfos tales como cara de búho, con una dualidad de caras opuestas (Fig. 459).

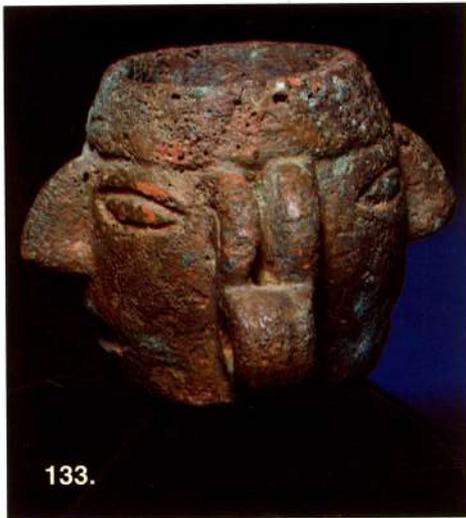
Los individuos de alto rango Vicús, portaban bastones como símbolo de autoridad. Estos bastones de madera llevaban como adorno remates en la parte superior, guardaban el cuerpo de los mismos en fundas llanas o caladas que eran sujetadas con clavos a manera de remaches y la parte inferior era recubierta con regatones que terminaban en punta. Los remates de bastón fueron vaciados en una sola pieza y las representaciones están asociadas a imágenes que representan su mundo natural y sobrenatural (Figs. 133a, 134).

Las hachas Vicús y Moche de Loma Negra son similares en la forma de la hoja, pero difieren en las representaciones que forman la parte opuesta al filo de corte. Las Vicús, vaciadas igual que las Moche, muestran decoracio-



132.

132. Discos (?). Moche.
Cobre dorado, laminado, embutido
y burilado. Decoración en aspas.
Diámetro: 16.7 cm.
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima.



nes cuyos temas se repiten en varios tipos de objetos (Figs. 455a y b).

Entre los objetos de carácter utilitario, elaborados todos en cobre, están las agujas de diferentes largos y grosores. Las más largas sirvieron para tejer las redes (Fig. 463) y fueron fabricadas con la técnica del trefilado³¹. Para la confección del ojo de la aguja se laminó uno de los extremos y luego se procedió a doblarlo.

Finalmente, el vaciado sirvió como técnica de fabricación de herramientas tales como cinceles (Fig. 461),

cuchillos, espátulas, punzones y partes de armas como ganchos de estólicas, y los ya mencionados arpones.

El origen de la materia prima y otras preguntas

El potencial minero de Piura no está plenamente definido. Existen depósitos de minerales que no cuentan con estudios referentes a su localización exacta y volumen de reservas³². No obstante, los estudios realizados por el Instituto Geológico Minero y Metalúrgico del Perú³³ señalan, en el área que nos interesa, los siguientes yacimientos con contenidos de mineral de cobre: *Mina Turmalina* (...) La mineralización es mayormente de molibdenita en la parte superior y de chalcopirita, pirita, arsenopirita, esfalerita y wolframita en la parte superior. "La Huaca, depósito con características de un pórfido de cobre con valores subordinados del molibdeno (...). La mineralización primaria consiste de pirita chalcopirita". Este yacimiento está en el límite entre los departamentos de Piura y Cajamarca.

"*El Páramo* (...) La mineralización consiste en sulfuros de cobre y molibdeno (...). Asimismo, ocurren minerales de cobre asociados con mineralización de fierro diseminado y también como cuerpos alargados de magnetita masiva".

Tambo Grande, yacimiento polimetálico con reservas que ascienden a 42.3 millones de toneladas métricas de mineral con leyes de 2.04% de cobre, 1.47% de zinc y 33.6 grs/T.M. de plata³⁴.

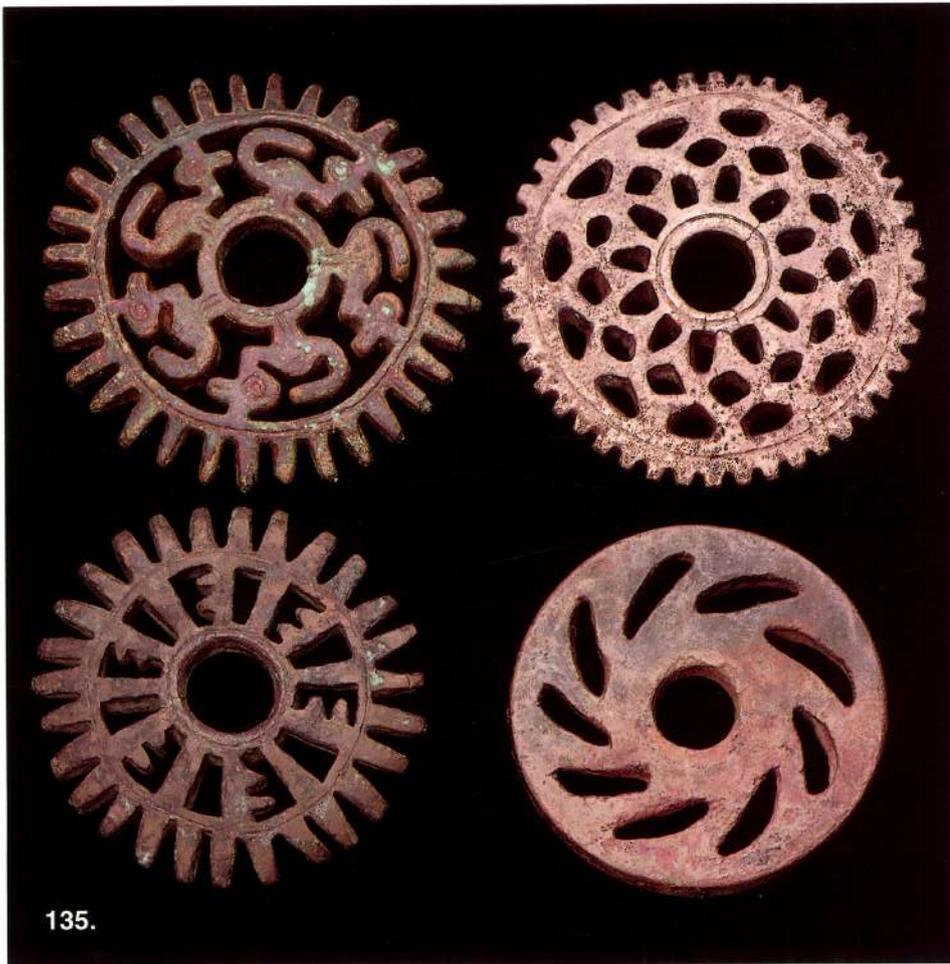
Los estudios realizados por el INGEMMET en Tambo Grande han establecido la presencia de un importante cuerpo de sulfuros masivos constituidos principalmente por pirita, calcopirita, esfalerita y una ganga de cuarzo³⁵.

Totoral, yacimiento con indicios de pirita y chalcopirita asociados con baritina (op. cit.). El potencial aurífero se presenta en los depósitos detrítico-fluviales o lavaderos de oro del Río Quiróz. Asimismo, todos los ríos de la costa, incluidos los de Piura, traen oro en mayor o menor cantidad. También hay oro en el distrito de Canchaque, en la provincia de Huancabamba³⁶ y en la zona norte del vecino departamento de Cajamarca en yacimientos próximos a la Cordillera

-
133. Remate de bastón. Vicús.
Cobre, técnica del vaciado. Decoración con cabeza antropomorfa. Alto: 41 cm., ancho: 6.3 cm.
Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.
-

-
134. Remate de bastón Vicús.
Cobre, técnica del vaciado. Decoración zoomorfa. Alto: 9.4 cm., ancho: 6.3 cm.
Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.
-





135. Porras. Vicús.
Cobre, técnica del vaciado. Decoración geométrica. Diámetros: superior izquierda: 11.1 cm. Superior derecha: 10.8 cm. Inferior izquierda: 10 cm. Inferior derecha: 9.5 cm.
Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

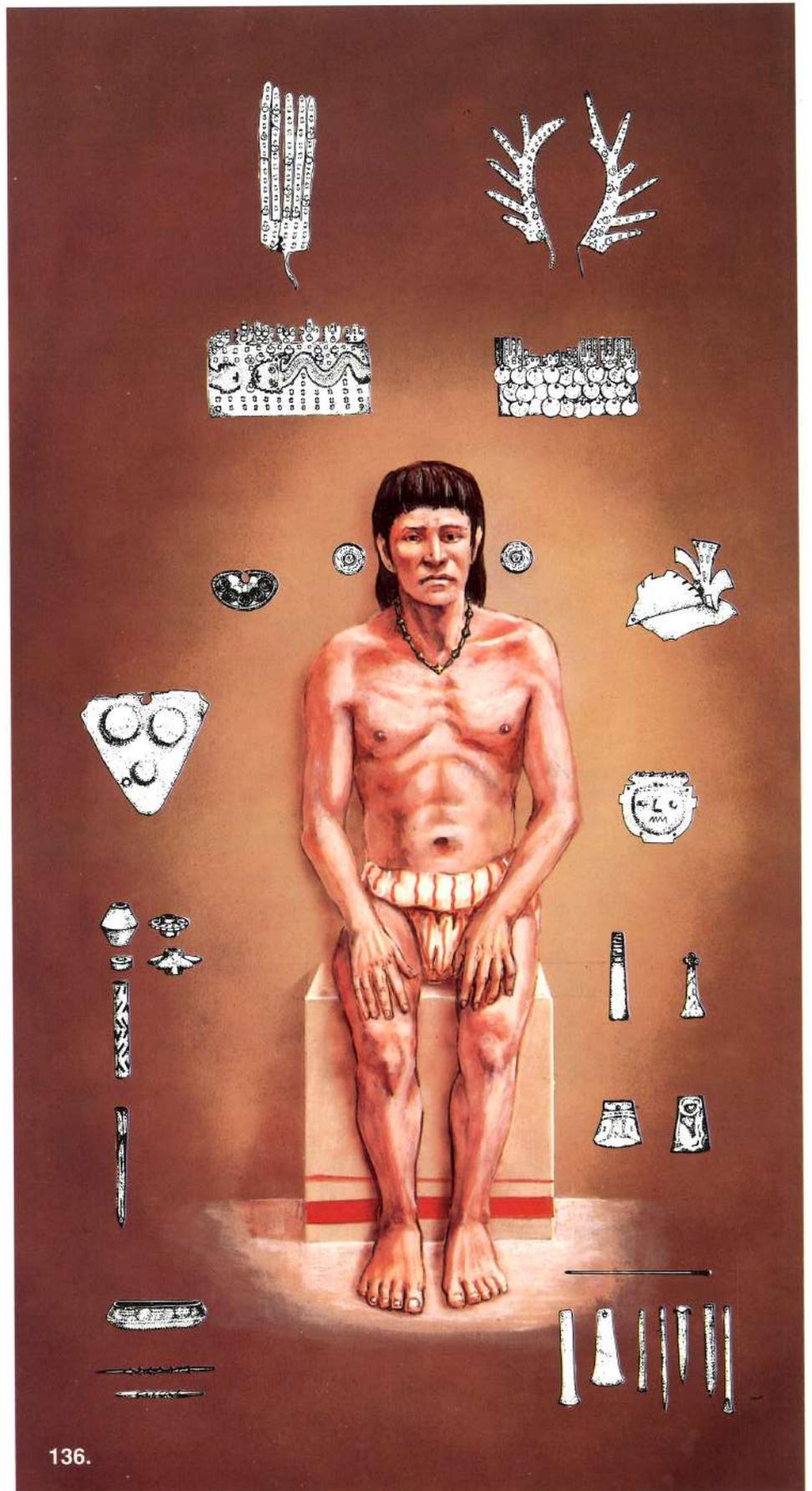
del Cóndor³⁷, y lavaderos de oro en la provincia de San Ignacio³⁸. Es importante destacar que no se pueden señalar los yacimientos metalíferos del Alto Piura que fueron explotados en tiempos prehispánicos y más precisamente en el Periodo Intermedio Temprano, debido a la falta de trabajos de campo en esta zona. Cabe señalar, sin embargo, que en un asentamiento contemporáneo localizado en Quebrada Honda, en el Bajo Piura, se ubicaron campos cubiertos de escoria supuestamente metálica³⁹.

¿La metalurgia Vicús y Moche en el Alto Piura es el resultado de un complejo sistema de intercambios, que aprovechara los minerales del Bajo Piura y los recursos energéticos del Alto Piura (madera), tal como lo sugería Krzysztof Makowski (loc. cit.)? Por falta de evidencia dejamos esta pregunta.

El seguimiento de técnicas utilizadas respectivamente por los orfebres Moche y Vicús proporciona felizmente algunas pistas para el esclarecimiento del origen de la metalurgia en el Alto Piura.

Hemos llegado a la conclusión que el repertorio de metales, técnicas de manufactura y técnicas de decoración es esencialmente el mismo en los dos estilos. El análisis tecnológico desmiente por completo la primera impresión estética. La sobriedad del estilo Vicús no implica de ningún modo un nivel de metalurgia más rudimentario que el de Moche. Las diferencias entre ambos estilos se desprenden de los hábitos de vestuario y de la iconografía propios a

136. Reconstrucción parcial del ajuar de un importante personaje Vicús, con elementos del contexto funerario de la tumba N° 11 - Sector 4 del cementerio de Yécala, excavado por Carlos Guzmán y José Casafranca en 1963.



136.

cada una de las dos culturas. Sorprende realmente constatar que ambos mantuvieron su propia individualidad a pesar de que se desarrollaron paralelamente. Se podría incluso arriesgar el juicio de que el grado de interacción y el número de préstamos mutuos son menores que para la producción alfarera. Por todo ello, si tuviéramos que escoger entre las alternativas referidas al origen de la metalurgia compleja en el Alto Piura, diríamos que ésta se vincula estrechamente con la formación de la cultura Vicús, en el periodo anterior a la aparición de la cultura Moche en el Alto Piura⁴⁰. El área del Ecuador septentrional y central al que remiten los nexos estilísticos de la alfarería Vicús, ofrece mejores antecedentes al respecto que la supuesta área en que surge la cultura Moche en los valles de Moche y Chicama. Sin embargo, la ausencia de estudios específicos sobre el tema en el caso de la metalurgia, impide por ahora, sacar conclusiones definitivas al respecto.

NOTAS

1. Lapiner (1976).
2. Diez-Canseco (1994), Rios (1993).
3. Zevallos Meléndez (1963-1964).
4. Lechtman et al. (1982).
5. Rios y Retamozo (1993) pág. 63.
6. Rios y Retamozo (1993) pág. 64.
7. Kaulicke y Makowski (1990).
8. Diez Canseco (1994) pág. 81.
9. Bray (1991) pág. 61.
10. Lechtman (1974).
11. Lechtman (1982).
12. Lechtman (1974).
13. Lechtman et al. (1982).
14. *Recopado*: Técnica que consiste en dar a la lámina la forma de una copa, utilizando un elemento sufridor en la parte interna y golpeando externamente con un martillo, logrando una embutición profunda: sin utilizar soldadura.
15. Kaulicke y Makowski (1990).
16. Laboratorio de Metalurgia Física de la Universidad Nacional de Ingeniería (1994).
17. Diez-Canseco (1994).
18. Diez-Canseco (1994) pp. 99-101.
19. Lapiner (1976) Lám. 381.
20. Diez-Canseco (1994) pp. 44,45,46.
21. Diez-Canseco (1994) pág. 57.
22. Disselhoff (1971), Fig. 16d.
23. Lapiner (1976) Lám. 380.
24. Guzmán y Casafranca (1964) pág. 19.
25. Petersen (1955) pág. 167.
26. Disselhoff (1971) pág. 37.
27. Alva (1988-1989).
28. Jones (1979) pág. 96.
29. Lapiner (1976).
30. Diez-Canseco (1994) pp. 118-120.
31. *Alambre*. El alambre se fabrica mediante la técnica del trefilado que sirve para obtener un acabado cilíndrico en sección. El alambre pudo haber sido introducido en un implemento de piedra de gran dureza con orificios de diferentes diámetros para obtener el grosor deseado.
32. Instituto Geográfico Nacional (1988).
33. Reyes y Caldas (1987).
34. La Minería en el Perú (1989-1990), pág. 52.
35. Reyes y Caldas (1987) pág. 75.
36. Instituto Geográfico Nacional (1988).
37. Instituto Geográfico Nacional (1986) pág. 147.
38. Instituto Geográfico Nacional (1988).
39. Barrington Brown (1926) pág. 100; Richardson (1987); Guffroy, Kaulicke, Makowski (1989).
40. Makowski (este volumen).



Historia de una Conquista

*Krzysztof Makowski, Iván Amaro
y Otto Eléspuru*

Estilo e Historia

Dotar de una dimensión histórica a las secuencias de cambios percibidos en la cultura material de un pueblo del pasado es una de las tareas más complicadas para el prehistoriador. Creemos que la riqueza y la diversidad de las evidencias reunidas en el Alto Piura nos dan derecho a intentar esta difícil hazaña. Los aportes expuestos en los capítulos anteriores permiten trazar una compleja historia de relaciones entre las culturas originarias de las áreas Centro-Andina y Nor-Andina. El cuadro presentado a continuación resume parte de esta historia. En términos de la cronología general elaborada para los Andes Centrales con los criterios de orden estilístico, nuestro cuadro abarca el Periodo Intermedio Temprano y la primera mitad del Horizonte Medio (fases 1A, 1B y 2A; ver anexo, Fig. 183). Esta misma parte de la secuencia pre-histórica recibe a menudo el nombre de Periodo de Desarrollos Regionales cuando se intercambia los criterios estilísticos por otros de carácter procesal; el ocaso de la cultura Chavín y la difusión de los estilos «imperiales» Wari determinan respectivamente su inicio y su fin.

Partiremos de la cronología regional que acabamos de fundamentar (caps II-IV) para esbozar la historia de Piura entre aproximadamente 400 a.C. y 900 d.C. Es menester iniciar este recorrido a través del tiempo en las fases finales del Horizonte Temprano si se pretende captar a cabalidad el cambiante estatus de esta región, frontera entre dos grandes áreas culturales andinas.



137a.

137a-b. Botellas escultóricas de pico y asa
puente a: Vicús Medio A. Alfar Vicús
Nº 2. b: Periodo Mochica Temprano A.
Alfar Moche Nº 4.
Guerreros de ojos almendrados
con collar de cabezas de ojos grano
de café.
a: Museo Nacional de Arqueología,
Antropología e Historia del Perú, Lima.
b: Asociación Cultural Enrico Poli B.,
Lima.



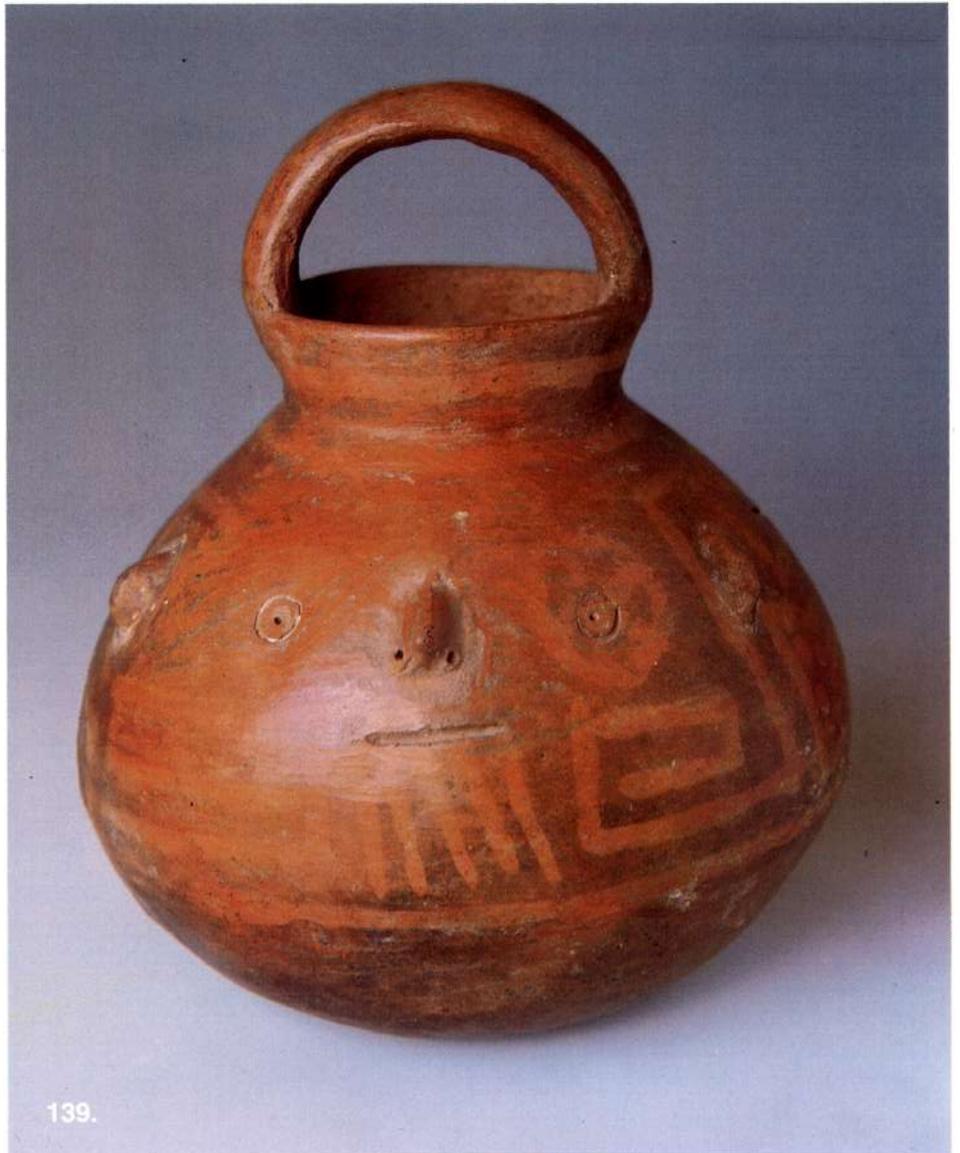
137b.

	PERIODO:	ESTILOS SEPTENTRIONALES	ESTILOS MERIDIONALES		
200 aC - 100 dC	Vicús-Vicús		Vicús Temprano		
100 dC - 200 dC	Vicús-Mochica Temprano A	Tuncahuán*	Vicús Medio A	Mochica I	Gallinazo Medio Virú Auge
200 dC - 400 dC	Vicús Mochica Temprano B	Tuncahuán (?) Sechura D*	Vicús Medio B	Mochica II (III)	Gallinazo Medio Virú Auge
400 dC - 550 dC	Vicús Mochica Tardío A	Sechura E	Vicús Tardío A	Mochica IV	Gallinazo Tardío Virú Decadente
550 dC - 700 dC	Vicús Mochica Tardío B	Piura Temprano	Vicús Tardío B	Mochica IV (V)	

* Estilos e importaciones de los Andes Septentrionales en la sierra de Frías, cuya relación con el área Vicús queda por definir.

En los tiempos del Horizonte Temprano se equilibran entre sí los diversos componentes culturales. Lo demostraron los trabajos de Jean Guffroy en el marco del Proyecto Alto Piura y más aún el hallazgo fortuito de los objetos de oro de estilo Cupisnique, en Loma Macanche (pueblo de Batanes), donde Walter Alva realizó posteriormente excavaciones de rescate, aún inéditas¹. Estos objetos parecen asociarse a la cerámica de la fase Panecillo. Los orígenes del estilo y de la cultura Vicús se sitúan en un contexto de cambios cuya naturaleza no es muy clara aún. Bajo los nombres de las fases Sechura A y la Encantada se esconden reducidas muestras de cerámica, esencialmente doméstica, recogida en la superficie, en los sitios del Bajo y del Alto Piura². La relación entre estos estilos y los nuevos elementos culturales que aparecen sincrónicamente en la Sierra y en la Costa Norte, que constituyen una de las causas probables del ocaso de la Cultura Cupisnique, vg. Layzón y Salinar, es aún difícil de precisar. Sólo algunos aspectos formales y técnicos, como la pintura blanca post-cocción y el bruñido figurativo (denominado "patrón bruñido" que consiste en crear diseños con líneas pulidas sobre fondo mate), presentes en las tradiciones alfareras de Piura, ofrecen pistas a seguir en las investigaciones futuras³.

No obstante, no se puede negar la importancia potencial del aporte procedente del Área Nor-andina en la época de los grandes cambios experimentados a fines del Horizonte Temprano en los cuales el valle de Piura por su ubicación debe haber tenido una contribución de peso. Aquel aporte se vuelve evidente al inicio del Periodo Intermedio Temprano, a pesar de que hacen falta estudios sistemáticos sobre el tema. Particularmente interesante para nosotros es la indudable presencia de las influencias Vicús en Virú (Gallinazo). Algunas piezas del valle de Virú se diferencian de las piezas Vicús sólo por matices de acabado, vg. color, calidad de pulido (Figs. 138-141)⁴. Es probable que la influencia Vicús haya contribuido a la difusión de la decoración negativa de cerámica. La cultura Virú merece el nombre de complejo en un grado mucho mayor que Vicús dado el carácter heterogéneo de los componentes culturales que contribuyeron a su formación y se amalgamaron con ella durante su espectacular y rápida expansión a lo largo de la costa peruana, entre Piura y Huarmey⁵.



-
138. Botella asa canasta. Vicús Tardío A.
Cabeza zoomorfa.
Museo Arqueológico Rafael Larco
Herrera, Lima.
139. Botella asa canasta Virú.
Cabeza.
Museo Bruning, Lambayeque.
140. Botellas silbadoras Virú.
Pato (izq.) y búho? (der.).
Museo Bruning, Lambayeque.
141. Botella silbadora Vicús-Virú.
Vicús Medio B. Alfar Virú N°1.
Figura ornitomorfa.
Museo Municipal, Piura.
-

Desafortunadamente para nosotros, falta definir con precisión tanto las características de la fase temprana de Virú-Gallinazo y su eventual relación con Salinar, como la frontera meridional de Vicús Temprano. El trabajo realizado por Wendell C. Bennett de hace sesenta años sigue siendo la única referencia para el tema de Virú-Gallinazo Temprano⁶.

Este vacío constituye una de las causas principales de las polémicas y malentendidos concernientes al carácter de las relaciones cronológicas y culturales entre los estilos Salinar, Virú y Mochica Temprano así como el de todos ellos con Vicús. Los datos reunidos en el presente volumen son, sin embargo, suficientes para concluir que en el transcurso de los dos últimos siglos a.C. Piura tuvo estrecha relación con portadores de tradiciones culturales oriundas de las zonas norteñas, y esta presencia nueva tuvo repercusiones de amplio alcance. Los hallazgos fortuitos en Callingará (sierra de Frías) y en Soncos son sus expresiones más espectaculares. Desgraciadamente en ninguno de los dos casos contamos con información confiable sobre las circunstancias del descubrimiento.

Las tumbas de Callingará se ubican en un estrecho desfiladero que une el cerro del mismo nombre con otro cuyas laderas están ocupadas por andenería rudimentaria. Los huaqueros encontraron en el año 1953, en una de ellas, un conjunto de objetos del cual se conocen dos figurinas, un cinturón decorado de cabeza escultórica de zorro, y cabeza de zorro aplicada originalmente al tocado o al cinturón, hoy en el Museo Bruning de Lambayeque. La figurina de mujer constituye uno de los objetos arqueológicos más frecuentemente reproducidos y suele ser mencionada en la discusión sobre el estilo Vicús, a pesar de que pertenece a la cultura La Tolita tanto desde el punto de vista estilístico como tecnológico⁷. Se reporta la existencia de varias otras piezas en el ajuar: cuentas de cristal de roca, turquesa (crisocola ?), lapislázuli, objetos de cobre y cobre dorado así como cerámica Mochica Temprano (?).⁸

El desfiladero de Callingará domina desde su altura de casi 3000 m s.n.m. todo el valle interandino de Frías. Al pie, a distancia de 3 km. se extiende otro cementerio, el de Santa Rosa. Ramiro Matos, quien visitó el sitio diez años después del saqueo, reporta que en ambos lugares se encuentran estructuras funerarias similares, con cámara construida de piedras cubierta de lajas dentro de un pozo de 2m de profundidad como máximo o con cámara lateral cavada dentro del suelo rocoso. Dicho investigador atribuyó los fragmentos de cerámica por él hallados al "Complejo Vicús" en base a la existencia de la decoración en negativo y en blanco sobre rojo. Sin embargo, las diferencias formales y tecnológicas nos hacen pensar que se trata de un estilo independiente venido del norte. Los ceramios pertenecientes al alfar Foráneo N° 2⁹, comparten varios rasgos con los que describe Ramiro Matos y se asemejan a las piezas que hemos encontrado en las casas de los campesinos de Santa Rosa, en las que apreciamos un cierto parentesco con los estilos propios de los Andes Septentrionales en el Periodo de Desarrollos Regionales .

En los últimos años aparecieron en algunas colecciones privadas varias piezas que se dicen proceder del sitio de Soncos, cerca de Tambo, sobre la margen derecha del río Piura, distante 35 km. al Norte de Vicús (Fig. 184). Todas ellas comparten características de acabado, si bien formalmente pertenecen a diferentes tradiciones estilísticas oriundas de los Andes Septentrionales (Figs. 64, 65). Nos referimos al engobe rojo encendido contrastado con amplias áreas

142 a. Botella asa estribo Mochica I.
Valle de Virú(?).
Oficiante sentado.
Museo Arqueológico Rafael Larco
Herrera, Lima





142 b. Botella asa estribo Mochica I.
Valle de Virú(?).
«Dragón Recuay»
Museo Arqueológico Rafael Larco
Herrera, Lima.

142b.

pintadas en crema y diseños negativos sobre fondo crema. Una de las piezas fue atribuida erróneamente al estilo Mochica local (Vicús-Moche)¹⁰. Algunas de estas piezas revelan rasgos propios a Jama-Coaque, otras a Tuncahuán. Se dice que todas ellas han sido encontradas junto con ceramios de estilo Vicús. Hemos podido visitar recientemente el sitio y comprobar la validez de las afirmaciones de los huaqueros. Sobre la superficie del cementerio yacen efectivamente tiosos Vicús Temprano y tiosos con el inconfundible engobe rojo.

Los hallazgos de Soncos parecen, por ende, confirmar las hipótesis establecidas en los años sesenta a partir del análisis de objetos de metal y de las formas de tumbas según las cuales Piura habría recibido un importante aporte cultural proveniente de la zona andina septentrional¹¹. Hay que enfatizar que la cultura Vicús se presenta en el valle de Piura ya formada y madura, entre 200 a.C. y 100 d.C. Sus similitudes con Chorrera son tan impactantes que hacen pensar en una filiación directa entre las dos culturas (Cap. II). Adicionalmente hay que

mencionar hallazgos de tiestos Tuncahuán y eventualmente Guangalá en los contextos del Periodo Vicús Medio B de Tamarindo¹². Los estilos de los valles bajos de Piura, Chira y Tumbes como Sechura y Garbanzal han ejercido una influencia incomparablemente menor sobre el Vicús que los anteriormente mencionados. En el caso de Garbanzal del valle de Tumbes se trata de escasas imitaciones de algunas formas por los alfareros Vicús (Fig. 414 centro). Con Sechura la relación es más compleja. En la literatura del tema se ha sugerido por un lado que esta relación es de orden funcional, es decir el término Sechura se referiría a la cerámica utilitaria, mientras que el de Vicús a la cerámica ceremonial¹³. Otros autores, por el contrario, resaltaban el carácter original de la tradición Sechura con un desarrollo paralelo al estilo Vicús¹⁴. No podemos compartir la primera opinión, puesto que la comparación de formas y decoraciones en la cerámica utilitaria de ambos estilos revela una cantidad de diferencias mayor de la que se esperaría en tradiciones que comparten el espacio del mismo valle. La confusión se debe quizás al hecho que la cerámica Sechura esté presente como un componente más en el mosaico de estilos que se encuentran en las áreas ceremoniales al pie del Cerro Vicús (vg. alfar Foráneo N° 1)¹⁵.

Resulta incluso posible que algunos grupos del Bajo Piura sepultaran a sus muertos en los cementerios de Vicús y Yécala con ofrendas de cerámica de estilo Vicús. Desgraciadamente no se conoce hasta la fecha ningún cementerio contemporáneo a Vicús en el Bajo Piura por lo que el contraste satisfactorio de esta hipótesis resulta imposible. Tampoco la segunda hipótesis concuerda con los datos que tenemos a disposición. La influencia que los alfareros del Alto Piura ejercen sobre los talleres del Bajo Piura es mayor que en el sentido inverso. Varios rasgos propios del estilo oriundo del Bajo Piura y Chira, se derivan de Vicús. Entre ellos hay que mencionar en primera instancia la característica asacanasta y el motivo de “grano de café” utilizado para representar el ojo. Tal parece entonces que entre los dos posibles caminos de contacto entre el Alto Piura y la zona norte del sub-continente fue el camino serrano el que tuvo mayor importancia durante el Periodo Intermedio Temprano. Según los estudios de Jean Guffroy este camino no atravesaba la vecina provincia de Loja¹⁶. Se debe tener presente que esta vía no sólo es más corta si se pretende unir las zonas septentrionales de los Andes con Piura sino también más fácil porque evita las zonas pantanosas y accidentadas del litoral que se presentan a partir de Tumbes.

Si, como hemos visto, el fin del Horizonte Temprano y el inicio del Periodo Intermedio Temprano fueron marcados por la virtual incorporación de la cuenca del río Piura en el ámbito cultural de los Andes Septentrionales, esta tendencia empezó revertirse a partir del s.II d.C. La aparición de la cerámica Virú-Gallinazo Medio y Mochica I marca el inicio del periodo en el que se incrementará cada vez más la presencia de elementos culturales procedentes del sur. En las cuatro subdivisiones cronológicas propuestas, Vicús-Mochica Temprano A y B, y Vicús-Mochica Tardío A y B, se refleja con claridad este fenómeno y no sólo en las variables de orden cuantitativo. La atrofia gradual de técnicas vicús remplazadas por las mochicas o por las virú, y los cambios en la iconografía vicús expresan, en nuestra opinión, un rápido proceso de aculturación. En la Fase A del Periodo Vicús-Mochica Temprano las relaciones entre las dos culturas se perfilan aún en términos de relativa igualdad. Los talleres locales conservan todo su repertorio de formas y motivos en cerámica y en metal;

guardan también un alto nivel tecnológico. A pesar de la insuperable calidad de las obras de estilo Mochica I, el número de imitaciones y préstamos observados en las piezas Vicús es muy limitado; más bien ambos estilos representan un número de temas comunes de origen local pero mantienen inalteradas sus formas tradicionales y sus específicas soluciones tecnológicas.

Situación similar se observa probablemente en la arquitectura pública. En el centro de Tamarindo la huaca Loma Valverde, con su forma similar a una tola, se levantaba frente a una construcción Mochica: las dos huacas Nima I y II. En la Fase B del mismo periodo esta situación cambia diametralmente. La arquitectura Mochica se extiende por toda el área del centro ceremonial y la imponente construcción Vicús en Loma Valverde queda abandonada. Pensamos que la mayor parte de los artefactos de metal del "estilo Loma Negra" fue hecha durante el Periodo Vicús-Mochica Temprano. El único fechado apunta hacia el inicio de la Fase B₁₇. La producción alfarera de estilo Mochica adquiere personalidad propia con matices provinciales y su influencia se extiende a los talleres Vicús. Estos últimos empiezan a imitar las piezas Mochica. No obstante, este discurso entre los estilos es aún muy restringido.

Sólo a partir del Periodo Vicús-Mochica Tardío el sincretismo en técnicas, formas y decoraciones se vuelve notorio. Son muy frecuentes los casos de ceramios Mochica en forma y acabado pero Vicús en técnica de confección (pasta y modalidad constructiva). Las situaciones inversas ocurren también pero raras veces. El repertorio iconográfico Vicús se simplifica; los motivos mismos pierden su complejidad inicial y adquieren formas esquemáticas. En la Fase B del Periodo observamos un curioso fenómeno de adopción de detalles y formas enteras propias de alfarería doméstica, particularmente de cántaros y de ollas, en los ceramios figurativos Vicús de uso ceremonial funerario. Da la impresión que se pierde el saber de talleres especializados y que la cerámica funeraria es producida a nivel doméstico. Los talleres mochica entran también en una fase decadente. No sólo se restringe el repertorio de formas y motivos decorativos. Por el uso casi exclusivo de diseños locales con muy pocas innovaciones, y por la ausencia de motivos "clásicos" Moche IV y V, la producción de la época adquiere un carácter completamente provincial. Estas coyunturas estilísticas deben reflejar fenómenos históricos de importancia. A esta suposición lleva una interesante coincidencia entre los desarrollos culturales en el Alto y en el Bajo Piura.

Tanto Edward Lanning como James Richardson III percibían indicios de crecimiento y del relativo bienestar en el periodo contemporáneo con nuestro Vicús-Mochica Temprano A y B, y Vicús-Mochica Tardío A (respectivamente Sechura C-E y Sechura 3). Nos referimos particularmente al incremento en el número y tamaño de los asentamientos, distribuidos uniformemente en el litoral marino, y en los bolsones de tierra cultivable a lo largo del Bajo Piura y Bajo Chira¹⁸. El ocaso del estilo Sechura y la aparición de la tradición denominada por Richardson, Piura Temprano en el siglo VI d.C. se relaciona con el virtual abandono de la totalidad de sitios costeros. Por ello el material Piura Temprano, contemporáneo a nuestro Vicús-Mochica Tardío B, está del todo ausente en las muestras laboriosamente reunidas por Lanning. No lo encontramos tampoco en la fragmentería recogida por Mercedes Cárdenas¹⁹. ¿Esta nueva ruptura en la continuidad cultural está relacionada con los transtornos climáticos que siguie-

ron al catastrófico Meganiño del siglo VI d.C.²⁰ Dejaremos esta pregunta en suspenso hasta que la evaluación de otros aspectos del desarrollo cultural permita abordarla de nuevo.

El periodo del Horizonte Medio²¹ está cubierto sólo parcialmente por las evidencias del Vicús-Mochica Tardío B. Los doscientos años que transcurren probablemente entre el ocaso de la tradición Vicús y la difusión del estilo Sicán, representativo para la cultura Lambayeque, constituyen uno de los periodos más oscuros en la prehistoria de Piura²². La presencia de Wari en el Alto Piura, en Batanes y en el Monte de los Padres fue detectada solamente por Ramiro Matos e ilustrada con piezas de colecciones. Otros investigadores no han tenido la misma suerte a pesar de que recorrieron ambos lugares. Era posible, por ende, que se tratara de un número reducido de entierros. Anne Marie Hocquenghem reporta extensos sitios con arquitectura planificada, compuesta de recintos rectangulares, que datan probablemente del Horizonte Medio y se ubican en la serranía de Piura²³. Estos datos sueltos son suficientes para concluir que el cambio cultural percibido en el transcurso del Horizonte Medio es producto de un conjunto de factores ambientales y políticos espaciados en dos a tres siglos. La situación en Piura no difiere en este aspecto de la que observamos en otras partes del Perú. Es interesante anotar que pasado el oscuro periodo de reestructuración, el Alto Piura vuelve bajo control político de elites oriundas del sur. La presencia de la arquitectura típicamente lambayecana de estilo Sicán lo demuestra plenamente. Se repite además la situación que hemos observado en los tiempos mochicas. Las piezas Sicán se dividen en tres grupos: 1. realizaciones “clásicas” importadas y producidas localmente por artesanos plenamente competentes; 2. buenas copias locales; 3. piezas formalmente de estilo Piura pero con detalles de forma y decoración prestados de Sicán²⁴. Creemos que el Alto Piura no sólo dependía políticamente de la capital lambayecana, cuyos monumentales vestigios se conservan aún en el sitio de Batán Grande sino que compartió también el destino de Lambayeque hasta los tiempos de la conquista.

Hemos trazado en esta apretada síntesis la posible configuración de las coyunturas históricas, tal como éstas se reflejan en la evolución del estilo y en el comportamiento de otras evidencias materiales, evaluadas en los capítulos anteriores. El resultado es una hipótesis sobre las complejas relaciones que se establecen entre pueblos de diferente origen y de distinta cultura, los Vicús, por un lado, y los portadores de la cerámica Virú-Gallinazo y Mochica, por el otro. Estas relaciones han sido definidas anteriormente por otros autores en términos de “secuencia”, de “frontera” o de “clase” (oposición entre la elite y el pueblo étnicamente distintos). Las nuevas evidencias no están del todo acordes con ninguna de las propuestas interpretativas mencionadas. El Alto Piura ha sido un corredor muy transitado en la prehistoria; permitía evitar el desierto de Sechura, el que constituye, dicho sea de paso, un área mucho menos inhóspita que todas las zonas desérticas de la costa peruana, particularmente en los años húmedos cuando su parte se cubre de espesa sabana y de bosque de algarrobos (*prosopis nigra*). Tenemos la impresión que la frontera entre las dos grandes áreas culturales, la Septentrional Andina y la Central Andina no adoptaba el trazo fijo y no seguía el límite del Desierto de Sechura; era más bien una frontera dinámica cuyo recorrido guardaba cierta relación con el desplazamiento de la frontera climática, la que se ubica generalmente en la denominada “Zona Tampón de

Paita” (Cap. I). La relación mencionada era particularmente estrecha en los periodos más tempranos. Las pequeñas fluctuaciones climáticas del Holoceno Reciente, es decir durante los últimos 4000 años se expresan, en el Norte del Perú, en el desplazamiento hacia el Sur de la latitud promedio adonde pueden llegar las calientes aguas tropicales, en la recurrencia secular y en la intensidad del Fenómeno de Niño (PaleoENSO)²⁵. Estas fluctuaciones cambian el hábitat humano de manera suficiente como para facilitar o incluso provocar desplazamientos de poblaciones acostumbradas a un cierto régimen de pesca y determinadas tecnologías agrícolas, tanto tropicales como subtropicales o centroandinas.

Las sociedades complejas disponen de mecanismos que les permiten amortiguar un eventual impacto ambiental y las fronteras de los estados ponen barreras a la libre circulación de grupos humanos. Es por ello, probablemente, que la influencia de portadores de culturas de origen norteño cesa en la Costa a partir del Periodo Intermedio Temprano, encontrando un freno en los estados Mochica, Lambayeque, Chimú e Inca. Hay que enfatizar que ni el Desierto de Sechura ni el valle de Piura funcionaron como una frontera política. Los estados costeros mencionados ya desde las fases iniciales de su existencia parecen haber tenido interés en mantener el control sobre la ruta de acceso hacia el tropical Norte. Por ello el dominio original sobre el Alto Piura tiende a expandirse llegando a su máxima extensión en la segunda mitad del siglo XIV d.C. cuando los valles de Piura y Chira quedan incorporados al sistema agrícola Chimú con grandes obras de irrigación y el poder político del Imperio se extiende hasta Tumbes. El imperio Inca heredó el sistema político creado por el imperio Chimor²⁶.

Dos culturas frente a frente *(Periodo Vicús-Mochica Temprano)*

Analizando la iconografía y el contenido de ajuares funerarios tenemos la oportunidad de acercarnos en algún grado a las características de la sociedad, sujeto de la historia. Por cierto las imágenes del pasado no ilustran directamente la realidad puesto que la función de las piezas de cerámica y metal ha sido diferente de la que éstas tienen actualmente como objetos artísticos expuestos en las vitrinas de museos y colecciones privadas. El principal propósito para el que fueron confeccionadas ha sido probablemente el deseo de proveer al difunto de todos los medios mágicos necesarios para que no perezca en el camino al más allá y ocupe un lugar equivalente al que le correspondía durante su vida en la tierra. Es por ello que las imágenes remiten a identidades, acciones rituales y símbolos que parecen girar alrededor de un solo gran tema: la transición de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. Las relaciones sexuales y los sacrificios sangrientos condicionan aquella transición. La sangre, el semen, el agua y la chicha unen en su circulación los dos mundos, el de los vivos con el de los ancestros. En estos aspectos generales las dos iconografías, la vicús y la mochica, se parecen entre sí y con otras culturas andinas. Las diferencias atañen probablemente a detalles, pero detalles importantes, tales como identidad y jerarquía de divinidades y ancestros, y la complejidad de rituales. Es nuestra intención precisar las diferencias, al mismo tiempo que demostraremos empíricamente la validez de las afirmaciones vertidas en estas líneas. Quizás

logremos de este modo reconstruir la imagen que de sí mismas y de su vecino forjaron las dos sociedades confrontadas.

Perfil de los vencidos

Cuatro personajes antropomorfos agrupados en dos parejas asumen roles protagónicos en la iconografía vicús (Cap. II). Las parejas se diferencian entre sí por la forma de los ojos (granos de café v/s almendrados) y los individuos por la forma de la cabeza. Las relaciones jerárquicas se establecen entre ellos en el transcurso de actos sexuales. Los Personajes 1 y 3 (Figs. 44-46, 49, 56, 57, 144, y anexos 295-310, 324, 325, 327-329) tienen características decididamente masculinas, asumen siempre roles dominantes y están rodeados de parafernalia guerrera. Los Personajes 2 y 4 (Figs. 25, 27, 53, 58, 146 y anexos. 311-323, 326, 330) son femeninos, masculinos (particularmente el Personaje 4) o andróginos y se dejan dominar. Creemos que la oposición entre las dos parejas refleja en un lenguaje simbólico la división dual real existente en la



143. Botella asa canasta.
Personaje 1, tocando antara.
Museo Municipal de Piura.



sociedad del Periodo Vicús-Mochica. La pareja de ojos granos de café representaría al elemento étnico Vicús mientras que la pareja de ojos almendrados a los advenizos del Sur, portadores de la cerámica Virú-Gallinazo y Moche, en pocas palabras a los Mochica. Esta hipótesis se sustenta en las premisas siguientes. Los personajes de ojos almendrados se incorporan a la iconografía Vicús a partir de la fase Vicús-Mochica Temprano A, es decir cuando la tradición Mochica hace su aparición en el Alto Piura. Por otro lado esta forma de ojo es tan característica para las representaciones mochicas como el ojo grano de café lo es para la tradición figurativa Vicús. Finalmente los Personajes 3 y 4 (ojo almendrado) no se hibridan con ningún representante de la fauna y flora

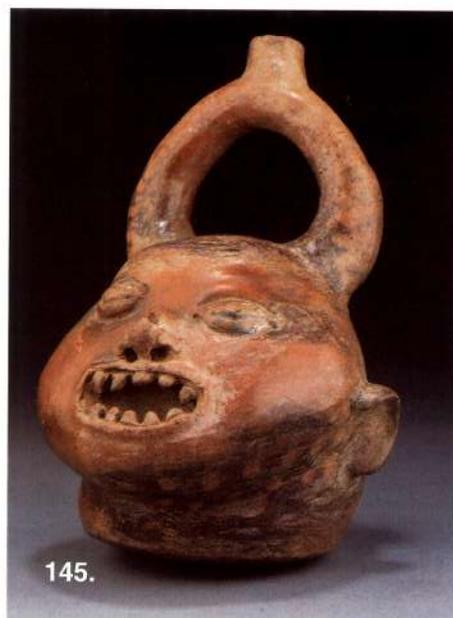
local piurana, tal como lo hacen los Personajes 1 y 2 (ojo grano de café). Este último patrón podría resultar particularmente significativo a la luz de la interpretación vertida en el capítulo II. Se ha propuesto ver en las figuras con rasgos humanos, cuya naturaleza sobrenatural se expresa en la hibridación con animales y frutos, a los ancestros míticos; sus rangos, estados y poderes estarían indicados precisamente por el tipo de la encarnación zoo o fitomorfa. Si esta hipótesis es cierta debemos suponer que la imaginación del alfarero vicús estaba privando a los Personajes 3 y 4 del derecho de identificarse con los antepasados locales. Por lo visto varias premisas y líneas de razonamiento diferentes llevan a la misma conclusión sobre el estatus de personajes de nuestro interés, el estatus del foráneo.

A juzgar por las poses y por los atributos, los cuatro personajes participan en una serie de acciones rituales asumiendo roles diversos. Los Personajes 1 y 3 aparecen tanto con los atributos del guerrero victorioso ostentando sus armas (Figs. 49, 300) como en pose de prisionero vencido, con manos a la espalda (Figs. 22, 52). Las representaciones de cabezas separadas de sus cuerpos (Figs. 24, 145), algunas de las cuales presentan rasgos cadavéricos evidentes, sugieren que los prisioneros tuvieron un destino trágico. Esta suposición se confirma a la luz de dos piezas de calidad excepcional. Una de ellas, un cuchillo ceremonial de cobre dorado, estilísticamente Mochica, como los utilizados en los sacrificios humanos (Fig. 163) lleva en el mango una escena compleja: dos guerreros, frente a frente, separados por la figura arrodillada y acéfala de un prisionero, levantan dos cabezas humanas de ojos almendrados, a manera de copas y aparentan beber la sangre que corre de los cuellos cercenados. La otra pieza, también Mochica, pero esta vez una botella escultórica, representa a un guerrero luciendo un collar de cabezas humanas con ojos grano de café (Fig. 137b). La vasija mencionada tiene su contraparte producida por el más fino de los talleres Vicús (alfar funerario Vicús N° 2; Fig. 137a) ¿Habría que entender que tanto los

144. Botella escultórica de asa puente. Vicús Medio A. *Personaje 3* sentado. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

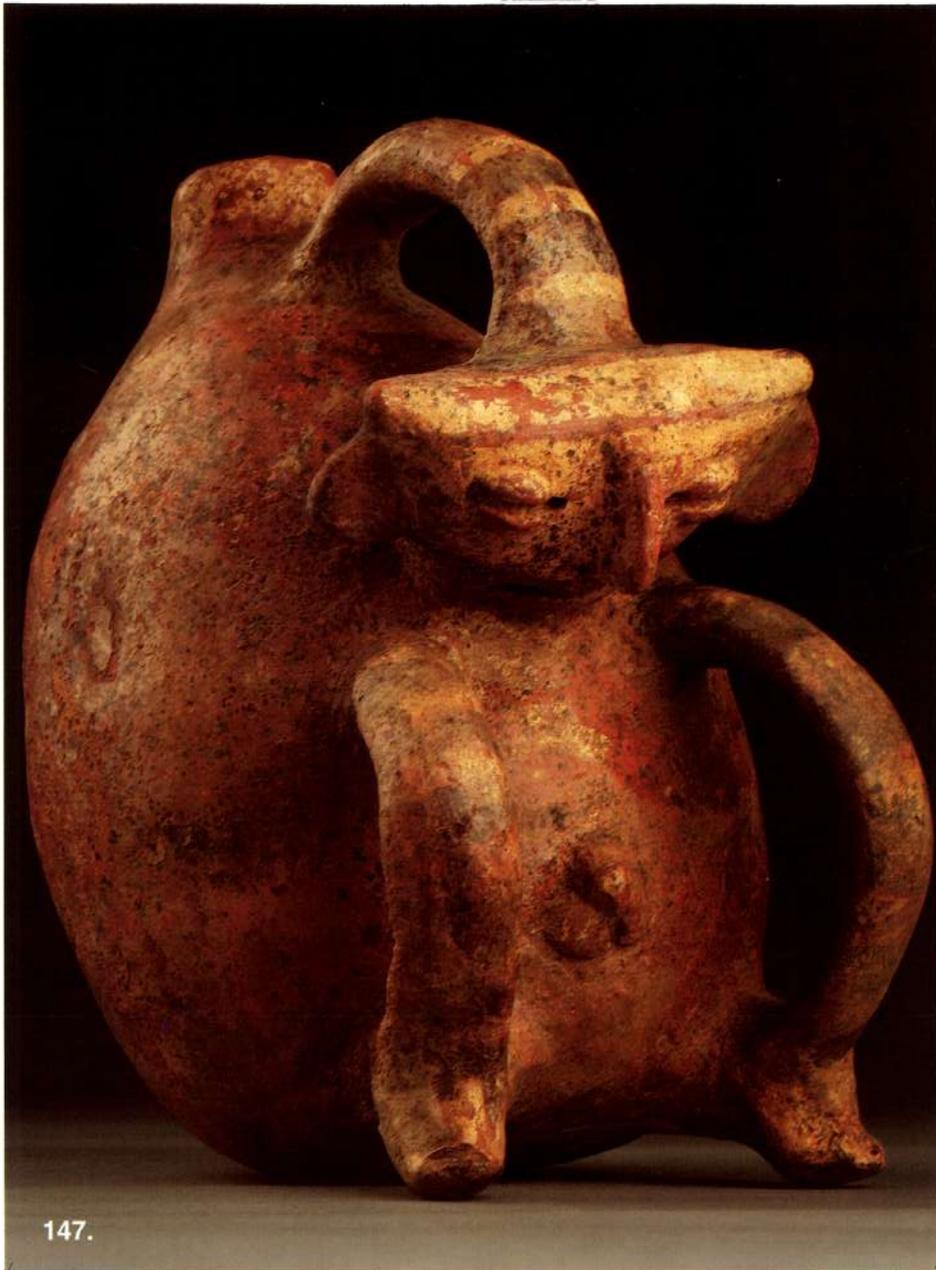
145. Botella asa semicircular. Vicús Medio A. Cabeza del *Personaje 3*. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

146. Botella asa estribo. Vicús Medio B. Unión sexual de *Personajes 2*. Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.





146.



guerreros vicús como los mochicas podían ser sacrificados si habían sido vencidos durante el combate ritual? La iconografía Vicús proporciona varios datos que permiten contestar de manera afirmativa esta pregunta. No sólo los cuatro personajes suelen aparecer como cabezas separadas de sus cuerpos sino también en posición decúbito ventral y cabeza en alto, posición que hemos interpretado (Cap. II) como un momento de la cruel ceremonia inmediatamente anterior al sacrificio (Fig. 298, 317, 328, 330).

Por lo visto, las relaciones entre los vicús y los mochicas en la iconografía se plantean en términos de completa igualdad: los dos pueden ser vencedores y vencidos, verdugos y víctimas. Estos datos concuerdan con la hipótesis sobre una particular situación política en la que las instituciones religiosas del estado se encargan de mantener el orden en una sociedad compuesta de diferentes

-
147. Botella escultórica con asa semicircular.
Personaje 2 sentado.
 Vicús Medio B
 Museo Nacional de Arqueología,
 Antropología e Historia del Perú, Lima.
148. Botella asa puente.
Personaje 3 echado decúbito ventral.
 Vicús Medio B.
 Museo Nacional de Arqueología,
 Antropología e Historia del Perú, Lima.
-

grupos étnicos; Krzysztof Makowski (Cap. III) la denominó "Pax Mochica". Las reglas de reciprocidad y plena simetría en derechos y obligaciones constituyen su sustento ideológico. Las diferencias de jerarquía entre los guerreros vicús y los mochicas estarían eventualmente aludidas en una sola escena que no pertenece al ciclo de sacrificio. Nos referimos a una escena de relación homosexual, excepcional tanto desde el punto de vista del tema mismo como de la composición. (Fig. 295) El Personaje 3 de ojos almendrados yace extendido decúbito dorsal mientras que el Personaje 1 de ojos grano de café, parado y agachado le practica la felación. Los lunares felínicos en el cuerpo de ambos personajes indican probablemente que la acción no se desarrolla en éste sino en el otro mundo. Según la lógica propia de otras representaciones del acto sexual, el guerrero mochica (Personaje 3) gozaría de mayor estatus que el guerrero vicús (Personaje 1). Hay que enfatizar, sin embargo, que ninguno de ellos adopta las posturas características para la felación homosexual vicús o heterosexual mochica (Fig. 364, 160). El artista quiso probablemente resaltar el carácter único de esta relación entre dos jefes guerreros.



Varias dudas atraviesan la mente del investigador cuando cree haber descubierto una estructura cuatripartita tan sencilla en su perfección y tan similar a las que han sido planteadas para otras culturas y para otras áreas del Perú prehispánico²⁷: ¿Será producto de sugestión por los modelos estructurales de la antropología moderna? y, si, por el contrario, es cierta y real, ¿Denota subdivisiones étnicas y roles concretos o más bien nos remite a la estructura simbólica de la cosmovisión, cuya relación con la realidad social es indirecta? Este ha sido también nuestro caso. Nos preguntábamos quiénes se esconden debajo de la personalidad iconográfica de los denominados Personajes 1, 2, 3, 4: ¿Jefes, guerreros y chamanes pertenecientes a distintas etnias y linajes dentro de un esquema de mitades y parcialidades?, ¿Héroes míticos?, ¿Oficiantes y participantes en ceremonias cuyo atuendo se relaciona con el rol asumido mas no necesariamente con la identidad (pertenencia a un grupo de parentesco, una comunidad territorial o ejercicio de una función permanente)? Resulta obvio que estas opciones interpretativas no son del todo excluyentes. Por el contrario, es muy probable que la transfiguración de un mortal en el ancestro - héroe mítico constituya el tema central del ritual funerario y, por ende, de la iconografía (Cap. II).

Los argumentos reunidos en la primera parte de este capítulo apuntan hacia la identidad étnica muy concreta de cada uno de los cuatro personajes. La duda, sin embargo, persiste. La única manera de resolver eventualmente este dilema consiste en confrontar los resultados del análisis de las imágenes con los contextos funerarios. Múltiples estudios comparativos antropológicos y arqueológicos²⁸ nos dan derecho a pensar que la selección de los objetos que se depositaban en la tumba obedecía a un programa muy concreto si bien no necesariamente premeditado y preparado de antemano. Sólo la pompa fúnebre de gobernantes y miembros de la estricta elite implica eventualmente una organización rigurosa y la producción masiva de objetos para el uso funerario exclusivo. En el caso de simples mortales, el ajuar funerario combina los objetos utilizados en vida por el difunto en diferentes situaciones, particularmente durante las ceremonias religiosas, con escasos objetos confeccionados de manera expresa para que lo acompañen al más allá. Lógicamente, la decoración de esta última clase de objetos es la única en remitir directamente a temas escatológicos, es decir relacionados con el modo de conseguir la inmortalidad y de recuperar en la sociedad de los ancestros el lugar que uno ocupaba en vida. Cuando hace falta el registro riguroso de las circunstancias del hallazgo, incluyendo las eventuales huellas de uso, resulta a menudo imposible diferenciar estas dos clases de objetos, lo que complica sustancialmente la interpretación del conjunto. ¿Por qué? Pues bien, si nuestro planteamiento teórico es correcto, las características de la primera clase de objetos se desprenderían de los múltiples roles asumidos por el difunto mientras que la segunda expresaría su verdadera identidad en términos de clasificación simbólica.

Ilustremos este problema con un caso concreto. En el entierro N° 11 del área 4, Carlos Guzmán Ladrón de Guevara encontró una máscara de cobre plateado²⁹. La cara humana representada destaca por un rasgo muy particular y propio de las cabezas de los sacrificados: la boca en zigzag (similar a la Fig. 129). Hay varias interpretaciones posibles de la presencia de este artefacto en el ajuar funerario. Si la máscara hubiese sido encontrada directamente sobre la cara del

149. Botella escultórica de pico y asa puente. Periodo Vicús-Mochica Temprano A. Guerrero sentado, bebiendo de un cantarito. Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.



149.

individuo, sería razonable creer que se plasma en ella la identidad que acompañará al difunto en el más allá; en este caso se trata de la identidad como víctima de sacrificio. Si, por el contrario, fue encontrada lejos del cuerpo, como una de varias, y llevaba huellas de uso cabría otra posibilidad de interpretación: la máscara sirvió en uno de los rituales donde el individuo asumía periódicamente el papel de verdugo. En nuestro caso concreto las evidencias adicionales excluyen las dos interpretaciones anteriores e insinúan una tercera. La máscara es de tamaño menor que la cara humana (16.1 x 16.7 cm); siete grapas en la parte superior del tocado y seis orificios en la circunferencia de la cara sugieren que la pieza ha estado sujeta a otros artefactos; podría por ejemplo formar parte del vestido. Resulta por ende más probable que la presencia de esta máscara otorgara al difunto el estatus de guerrero victorioso, presentándolo con la camiseta adornada con la cabeza de su víctima (compárese con el ceramio Mochica, Fig. 150).

A pesar de estas dificultades y del número muy reducido de entierros excavados por arqueólogos, varias interesantes conclusiones se desprenden a la hora de revisar el contenido de ajuares funerarios. Sobre los 47 entierros, uno destaca por la calidad y el número de objetos depositados y otros seis por la presencia de ceramios con la representación de uno de los cuatro personajes asociada a otros motivos. Todos los siete provienen de las excavaciones de Carlos Guzmán Ladrón de Guevara y José Casafranca.³⁰ El entierro excepcional ya ha sido mencionado a propósito de la máscara. Merece plenamente el nombre de la “tumba del Señor de Vicús”, a pesar de que no lo podemos comparar con el esplendor de Loma Negra o Sipán. Su contenido, compuesto de más de 80 objetos de metal, cobre, cobre dorado y plateado, sin contar conjuntos de lentejuelas aplicadas al vestido, fue analizado de manera independiente por Magdalena Diez Canseco y por Marcela Ríos y Enrique Retamozo.³¹ La forma de la tumba no fue determinada puesto que ha sido descubierta por casualidad “minando” la pared del entierro N° 14. Guzmán sugiere que el ducto del pozo de acceso tuvo una profundidad de 9.50 m y que una amplia (2m de largo) cámara lateral se abría en el fondo, hacia el Sur-Este. Esta modalidad, tipo “bota” caracteriza, parece, la mayoría sino la totalidad de entierros Vicús.³²

La descripción de la cámara resulta demasiado escueta para intentar la reconstrucción de la distribución precisa de los objetos frente al cuerpo. Este último se conservó muy mal pero, de todos modos, mejor que en la mayoría de casos, en las que sólo queda, en el lenguaje de los huaqueros, la “tierra de muerto”: “varias piezas dentarias, fragmentos de tejidos burdos de lana y algodón (...algodón marrón con decoración geométrica calada, muy similar que ...en la Sp.5....: estilización de un pez, motivos rectilíneos y escalonados), fragmentos de huesos humanos”³³. Esta información es suficiente para descartar la cremación del cuerpo, sugerida por Ramiro Matos. La posición del muerto fue probablemente extendida.³⁴ El conjunto de piezas formaba sobre el individuo “...un hacinamiento de objetos metálicos sobre las que resaltan una especie de corona, cinturones con lentejuelas y tubos grandes laminados colocados con remaches sobre ramas...”³⁵. Reconocemos en esta descripción el juego de seis coronas, cada una con distinto número de “plumas” metálicas, (Figs. 125a, 126a) y cetros de madera revestidos de láminas de cobre. Tres de estos cetros, el más largo de 83.5 cm., fueron encontrados por Guzmán a la derecha del cuerpo, apoyados contra la pared Nor-Oeste de la cámara.

150. Botella escultórica de pico y asa puente.
Periodo Vicús-Mochica Temprano A.
Guerrero arrodillado, con un pellejo
humano (?) a la espalda.
Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.



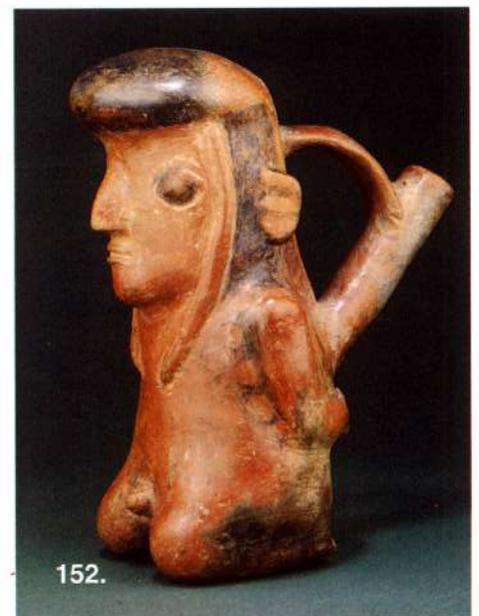
En la Fig. 136 presentamos los componentes del vestido ceremonial que acompañó al Señor de Vicús en su viaje al más allá, según Magdalena Diez Canseco. Numerosos detalles permiten identificar al difunto como el Personaje 1. Mencionemos entre ellos la máscara de tamaño natural con ojos grano de café, cuatro coronas con apéndices (plumas), una corona con el diseño de dos serpientes encontradas frente a frente, una corona con un par de astas de venado en cobre dorado (similar a la Fig. 123), dos narigueras de oro (similares a la Fig. 405), dos narigueras de plata (una incompleta), un collar de 13 cuentas, 12 de turquesa (?) y 1 de oro. Las hombreras de cobre dorado con la decoración de muescas triangulares o círculos embutidos evocan de cerca las alas que presenta a veces el Personaje 1 en las piezas de cerámica (Figs. 44); una de ellas tiene además improntas de plumas. Los ocho o nueve cetros³⁶ y una escudilla conforman también los atributos frecuentes del personaje en la iconografía (Fig. 45). Cinco³⁷ cuchillos ceremoniales, uno con mango acoplado y ornamentos



151.

geométricos, el otro con la cara de lechuza (Fig. 460) y tres sin decoración así como la representación repujada de la cabeza de un sacrificado, mencionada arriba, constituyen un conjunto sugerente, el que remite, creemos, a las facultades del difunto como oficiante de sacrificios humanos, apto para degollar y recibir la sangre. Nueve arpones y nueve porras, tres estólicas (conservado el gancho), dos hachas y dos puntas de lanza expresan otras dos facetas de la personalidad del señor: la del guerrero y la del cazador. Ambas están presentes en la iconografía del Personaje 1. El ajuar se ve completado por un detalle sorprendente: cinco cinceles de corte. Por la forma podría tratarse de herramientas de trabajo metalúrgico. Hemos mencionado siempre en nuestra descripción el número de objetos, claramente definido por el ritual funerario a juzgar por las constantes.

A la luz de estos datos resulta evidente que el Personaje 1 representa efectivamente al miembro de la elite gobernante vicús. Además es muy clara la intención de proveer al Señor de una serie de atuendos, y de la parafernalia ritual con la finalidad de propiciar su transfiguración en el más allá: encarnación en aves, felinos, venados, etc. La característica más sorprendente de todo este deslumbrante ajuar es la ausencia de cerámica. Guzmán menciona una sola botella asa-estribo escultórica, negra, Mochica I, fragmentada e incompleta,³⁸ que permite ubicar tentativamente la tumba en el Periodo Vicús-Mochica Temprano A. Esta relación inversa entre la cantidad de piezas de metal y de cerámica ofrecidas al muerto parece ser una constante.³⁹ Creemos que refleja una escala de valores particular en la que el metal por su carácter simbólico y, eventualmente, su poder mágico constituye un signo de estatus suficiente como para hacer inútiles las ofrendas de otro tipo. En todo caso los entierros ricos en piezas escultóricas, mencionados arriba, generalmente carecen de metal, salvo escasas agujas, placas aplicadas al vestido, o cuentas, que no necesariamente constituían una ofrenda; podrían haber formado parte del vestido. Las 47 tumbas documentadas contenían de una a nueve piezas de cerámica. En trece de ellas se ha encontrado representaciones de uno de los cuatro personajes.⁴⁰ Resulta interesante observar que ninguno de los ajuares funerarios contiene más de un tipo del personaje, a pesar de que todos los cuatro están representados en la muestra, y en un entierro la imagen del mismo personaje (Personaje 3) se repite tres veces en tres variantes (sentado, en protoma y cabeza: Figs. 421-422). Hay una sola excepción, pero se trata de la pareja de Personajes 1 y 2, ojo grano de café, la mujer de cuerpo entero, en estado de gestación, el hombre representado en forma de protoma,⁴¹ Fig. 419). Es un argumento más a favor de nuestra hipótesis de que cada uno de los personajes iconográficos denota a una categoría social concreta, y por ende la distribución de estas imágenes obedecía a reglas estrictas. La falta de



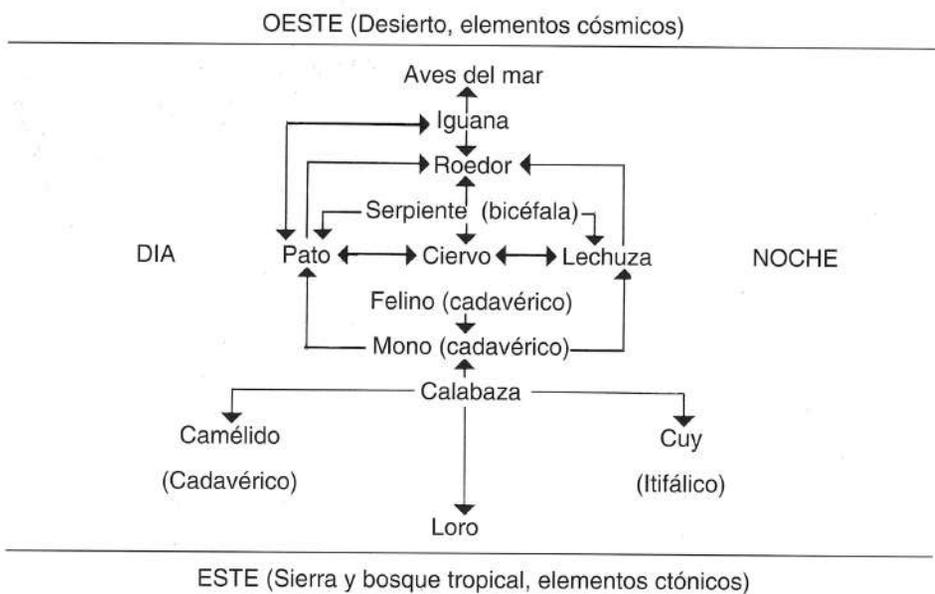
-
151. Botella asa estribo. Mochica I.
Prisionero.
Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.
152. Botella escultórica de asa puente.
Vicús Medio.
Prisionero.
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima.
-

evidencias concernientes al sexo y la edad de los difuntos, la relativa pobreza de asociaciones y el tamaño reducido de la muestra, impiden avanzar más en la interpretación. Algunos patrones asociativos llaman, no obstante, nuestra atención como, por ejemplo, la recurrente agrupación del Personaje 2 y de la lechuza.

En resumen, la sociedad en los ojos de los vicús estaba compuesta de dos grupos enfrentados, pero unidos por las obligaciones rituales: los "lugareños" y los "advenizos". Cada uno de estos grupos se subdividía en dos partes complementarias (parcialidades) una de las cuales se define como dominante y masculina, y la otra como dominada y con características femeninas. No encontramos en la iconografía vicús ningún motivo que evoque una imagen comparable con las capullanas del Bajo Piura en los tiempos coloniales tempranos⁴².

Hemos tratado de entender cómo los vicús se percibían a ellos mismos. Nos falta esbozar un aspecto más, para que el retrato de este pueblo de la antigüedad quede completo dentro de lo posible. Nos referimos a sus creencias, a las divinidades y su relación con los mortales, al mundo imaginario tal como éste se perfila en la iconografía. Las hibridaciones cuya lista se presenta en el capítulo II ofrecen, creemos, una llave a este mundo siempre y cuando logremos descubrir su lógica. Es razonable pensar que sólo un sólido fundamento mitológico haya podido inspirar unas mezclas tan fantásticas como serpiente-roedor-iguana o mono-felino cadavérico-serpiente. La validez de esta premisa fue demostrada además para las iconografías de estructura narrativa, como la mochica, maya o sumeria⁴³. Aun cuando las ideas de la metamorfosis gradual de un ser en otro, y la del "vuelo" (ornitomorfoización), hubieran sido inspiradas por el efecto de alucinógenos, como han pensado varios antropólogos y arqueólogos, no le quita racionalidad a la cosmovisión antigua. El propósito del consumo ritual de San Pedro, también hoy, en las prácticas de los curanderos contemporáneos, es ver y entender mejor diferentes aspectos de su realidad⁴⁴. En el cuadro N° 4 hemos ordenado, a manera de diagrama de flujo el repertorio de hibridaciones. La flecha está orientada hacia el animal que generalmente presta la cabeza cuando los dos seres se confunden en uno.

Cuadro N° 4



En efecto, el seguimiento de las hibridaciones reveló la existencia de reglas estrictas de parentesco simbólico entre los animales, algo extrañas para nosotros, pero entendibles en términos generales.

Los animales que no vuelan se dividen en dos universos separados, el de la sierra con su bosque tropical (jaguares, monos, loros) y el del piedemonte con el bosque montano y la planicie desértica cubierta de maleza tropical hasta la orilla del mar (roedores, serpientes, lagartos, aves del mar y de las lagunas). Los cérvidos, en sus periódicos desplazamientos, intercomunican los dos universos del mismo modo que las aves (patos de día y lechuzas de noche). Cabe recordar que el venado cumple la misma función en la imaginaria mochica, probablemente por sus características y hábitos: veloz y furtivo, se deja ver al amanecer y al anochecer⁴⁵.

El más allá está concebido a la imagen de este mundo bipartito. La identidad de sus guardianes sobrenaturales (híbridos), iguanas, roedores, serpientes, así como felinos y monos, indica que el otro mundo se situaba tanto debajo de la tierra, como al Este, en la selva. La asociación entre un mono y una iguana es menos incongruente de lo que imaginamos. Las iguanas salen en las mañanas de sus guaridas subterráneas y se orientan hacia el sol naciente. Los monos y los loros dan al sol una sonora bienvenida. Para diferenciar a los habitantes del mundo de abajo, el alfarero vicús dota a los felinos, monos y camélidos de rasgos esqueléticos y en el cuy enfatiza el poder reproductor del animal. El “encuentro” de la calabaza, del frejol (motivo mochica), del camélido y del cuy en el más allá no es casual: representan a los ancestros de las plantas y animales de los que depende la subsistencia de la sociedad viva⁴⁶. Agreguemos, finalmente que la imaginación vicús opone sistemáticamente al depredador carnívoro y a su víctima, logrando aquí también un esquema simétrico cuatripartito: la serpiente v/s el roedor, el jaguar v/s el mono. Como lo demuestra, entre otros, la secuencia iconográfica de combate entre la serpiente y el roedor, el vencedor adquiere los rasgos y los “poderes del vencido” (Cap. II). Es transparente, creemos, la intención de equiparar las reglas de juego que rigen en el mundo animal y en la sociedad. El universo humano tiene la misma estructura doblemente bipartita en la que se oponen los vencedores y sus potenciales víctimas. Aquí y allá la sangre del sacrificio es la condición de la vida.

Obviamente, el más allá también está poblado de seres antropomorfos. Ninguno de ellos, sin embargo, correspondería a la denominación de “divinidad”. Se trata de nuestros conocidos cuatro personajes con una diferencia: están provistos de algunos rasgos que los identifican con los animales míticos. Los personajes 1 y 2 llevarán los rasgos de ciervos (manchas de pelaje, Fig. 305), de serpientes y de roedores (rostro bipartito y la característica sonrisa, Fig. 303, 304), de patos y lechuzas (rasgos de rostro y alas o cola, Figs. 18, 22, 44, 270, 306, 307, 320, 423). La transformación en lechuza y la felinización representan probablemente el estado del personaje y no necesariamente su identidad. Los dos personajes compartirán también ciertos gestos y actitudes de monos. Como se desprende de esta descripción, la iconografía vicús, a diferencia de la iconografía mochica, no enfatiza en nada los poderes del ser antropomorfo representado. Los colmillos, los apéndices serpentiformes, los “halos” radiantes están ausentes. Los rasgos zoomorfos, siempre muy discretos, sirven para denotar las relaciones de parentesco con el animal. (Amaro, Cap. II) sugiere incluso que están enfatizando el estatus de víctima más que el de vencedor.

Creemos por todo ello que el término ancestro corresponde mejor a la personalidad iconográfica de estos seres que el término divinidad. Vale la pena recordar en este lugar, una vez más, que los Personajes 3 y 4 pueden ornitomorfizarse pero nunca adquieren rasgos propios de los cuatro animales “locales” mencionados arriba, es decir, de los ciervos, serpientes, roedores y patos. La ausencia de las imágenes convincentes de divinidades no significa de ningún modo que el concepto de la “divinidad animadora” fuera ajeno a la mentalidad vicús. La iconografía de la antigüedad nunca representa la totalidad de mitos y creencias; sólo aquéllos cuya materialización resulta necesaria para asegurar la funcionalidad “mágica” del objeto ritual, y, eventualmente, responder al subconsciente imperativo “político” de perpetuar las tradiciones colectivas dentro de la comunidad étnica o estatal. La divinidad animadora vicús (¿ una en cuatro personalidades ?) se esconde probablemente detrás de sus epifanías: los animales míticos y los ancestros. Recordemos el contexto de ofrenda excavado por Krzysztof Makowski (v. Cap. II) en los flancos elevados del Cerro Vicús: la botella escultórica con la representación de jaguar y los tazones decorados de serpientes fueron rotos intencionalmente encima de dos cristales de roca sepultados en el suelo. ¿Será que una de aquellas divinidades tenía su sede en las entrañas del cerro solitario e imponente (Fig. 82) en cuyas laderas boscosas se escondían hasta hace poco los venados y los macanches?

Perfil de los vencedores

Hemos definido (Cap. II) a los vencedores como portadores de dos tradiciones alfareras diferentes, la Mochica y la Virú-Gallinazo. Las piezas Mochica, botellas, cuencos, cancheros y muy escasos cántaros se encontraron en cantidad sólo dentro de un número muy reducido de tumbas de la elite gobernante; en contextos de otro tipo son escasos. Las piezas Virú-Gallinazo, cántaros, “ralladores”, tazones, cancheros (Figs. 450-454) abundan en las áreas ceremoniales (vg. Tamarindo y Pampa Juárez) y en las “residencias de elite” (vg. Huaca Nima); el estilo Virú está, por el contrario, muy mal representado en la cerámica funeraria. La mayoría de las vasijas denominadas por L.G.Lumbreras Vicús-Virú, cuya autenticidad y proveniencia de Piura hemos podido comprobar, es Mochica desde el punto de vista de las técnicas de confección y acabado, pero Virú en el tratamiento de las arcillas (pasta Virú N° 1, Fig. 447). Formalmente se asemejan a las supuestas imitaciones del estilo Mochica por los artesanos Virú según la opinión de Larco Hoyle; su parecido con las botellas clásicas Virú es reducido⁴⁷ (Fig. 67a y Fig. 67b. en el estilo Virú). Por esta y otras razones hemos considerado (Cap. III) que el Alto Piura fue invadido por etnias cuya cultura material pertenece al Complejo Virú-Gallinazo bajo la dirección de elites que se identificaban con el estilo Mochica. El problema de la identidad de los invasores es, por ende, mucho más complejo que en el caso Vicús.

Antes de explorar los contenidos iconográficos tenemos que usar algunas herramientas de la sociología de estilo, con el objeto, entre otros, de plantear hipótesis sobre la procedencia de los “advenedizos”. La falta de estudios analíticos y comparativos sobre el Complejo Virú-Gallinazo no nos facilita la tarea. Varios elementos característicos para el Virú-Gallinazo, tal como éste se presenta en los valles de Chicama y Virú, y particularmente los que se relacionan con el estilo Recuay, no se manifiestan en el Alto Piura. Esto nos hace

pensar que los grupos portadores de esta tradición fueron originarios de un valle al Norte de Chicama⁴⁸. Los valles de La Leche y de Lambayeque constituyen obviamente el paso obligado en el camino hacia el Alto Piura. Recientemente Izumi Shimada y Adriana Maguiña plantearon un modelo de coexistencia mochica-gallinazo para esta área⁴⁹. El material cerámico Gallinazo guarda algunas relaciones con el del Alto Piura, particularmente en las formas de los ralladores, algunos tipos de cántaros y de las piezas decoradas blanco sobre rojo. Las diferencias encontradas son, sin embargo, mayores de lo esperado, posiblemente, por razones cronológicas.

Tratándose de deposiciones secundarias de rellenos arquitectónicos y recolecciones de superficie hay que esperar los resultados de trabajos futuros de mayor envergadura para establecer correlaciones entre los valles vecinos. Resulta realmente sorprendente, en este contexto, el cercano parentesco que guardan el Mochica I de Loma Negra y el Mochica I de Jequetepeque (Cap. V y Figs. 103b, 104, 337, 343). Nos referimos tanto a La Mina como a Tolón. En este segundo caso, la mayor parte de piezas parece haber salido de los mismos moldes que las botellas de Loma Negra; seguramente fueron producidas por artesanos no sólo contemporáneos sino además formados en un solo taller (Comparar Figs. 69, 402 arriba derecha, 406 y Figs. 337, 339, 340). En comparación, las botellas de La Mina guardan varias pequeñas diferencias en el acabado y en las proporciones. ¿Cómo interpretar estas similitudes entre la cerámica funeraria procedente de dos valles distantes? Creemos que constituyen un argumento más a favor de la hipótesis presentada en el Cap. III.

Conforme a este planteamiento, la historia del “gran estilo Moche”⁵⁰ expresaría las coyunturas políticas pertenecientes a organizaciones estatales de carácter supraétnico. La distribución de piezas puede obedecer, por un lado, al itinerario que habían adoptado eventualmente los artesanos al servicio del estado, y, por el otro, al complejo sistema de reciprocidades entre los gobernantes, conquistadores o no, y los gobernados. Quisiéramos enfatizar la uniformidad y la coherencia que caracteriza, en nuestra opinión, al estilo Mochica I, por encima de la variabilidad regional y a pesar de la difusión muy amplia. Incluso en el periodo “clásico” de la Cultura Mochica, (fases III y IV) la diferenciación es mayor, hasta el punto que se justifica hablar de dos áreas culturales Mochica, la meridional y la septentrional (Cap. IV).

El uso alterno de formas de cuerpos y golletes, posiblemente derivados de las tradiciones Cupisnique (cuerpo escultórico, asa-estribo) Salinar (cuerpo-pedestal, gollete central y asa cinta), Virú (cuerpo doble, gollete cónico asa-puente); los múltiples colores de engobado y particularmente de las tonalidades blanco, crema, naranja, gris, y negro, un acabado fino que incluye pulido, incisiones finas en pasta cuero, e incrustaciones, son características que trascienden el área Mochica Norte (Figs. 142 a,b)⁵¹. Llama también la atención el hecho que el estilo Mochica I sea más consistente y uniforme en su iconografía y en el aspecto formal que en las técnicas de acabado. En un extenso territorio comprendido entre los valles de Piura y Virú no sólo se repiten los motivos centrales, vg. guerreros arrodillados, (Figs. 66, 398) diferentes tipos de personajes sentados vestidos de camisetas y taparrabos (Figs. 393, 394, 396, 397), búhos y lechuzas (Figs. 69, 103, 402, 403), sapos (Figs. 86b, 413), felinos (Figs. 340, 343, 406, 407), ciervos (Figs. 409), sino también los motivos secundarios, como el de una

serpiente de trazo geometrizado con la cabeza triangular (Fig. 67)⁵². Por cierto, hay también regionalismos en la iconografía, que rompen esta imagen de uniformidad. En el Alto Piura los ceramistas Mochica I retoman tres motivos de la iconografía Vicús Temprano para incorporarlos en su propio repertorio: la serpiente devorando un roedor, el personaje humano cargando un cántaro (Fig. 72) y el mono cadavérico (Fig. 169 der.). No obstante, buena parte de las piezas escultóricas del Alto Piura encuentra paralelos muy cercanos en la serie “clásica” de Chicama⁵³.

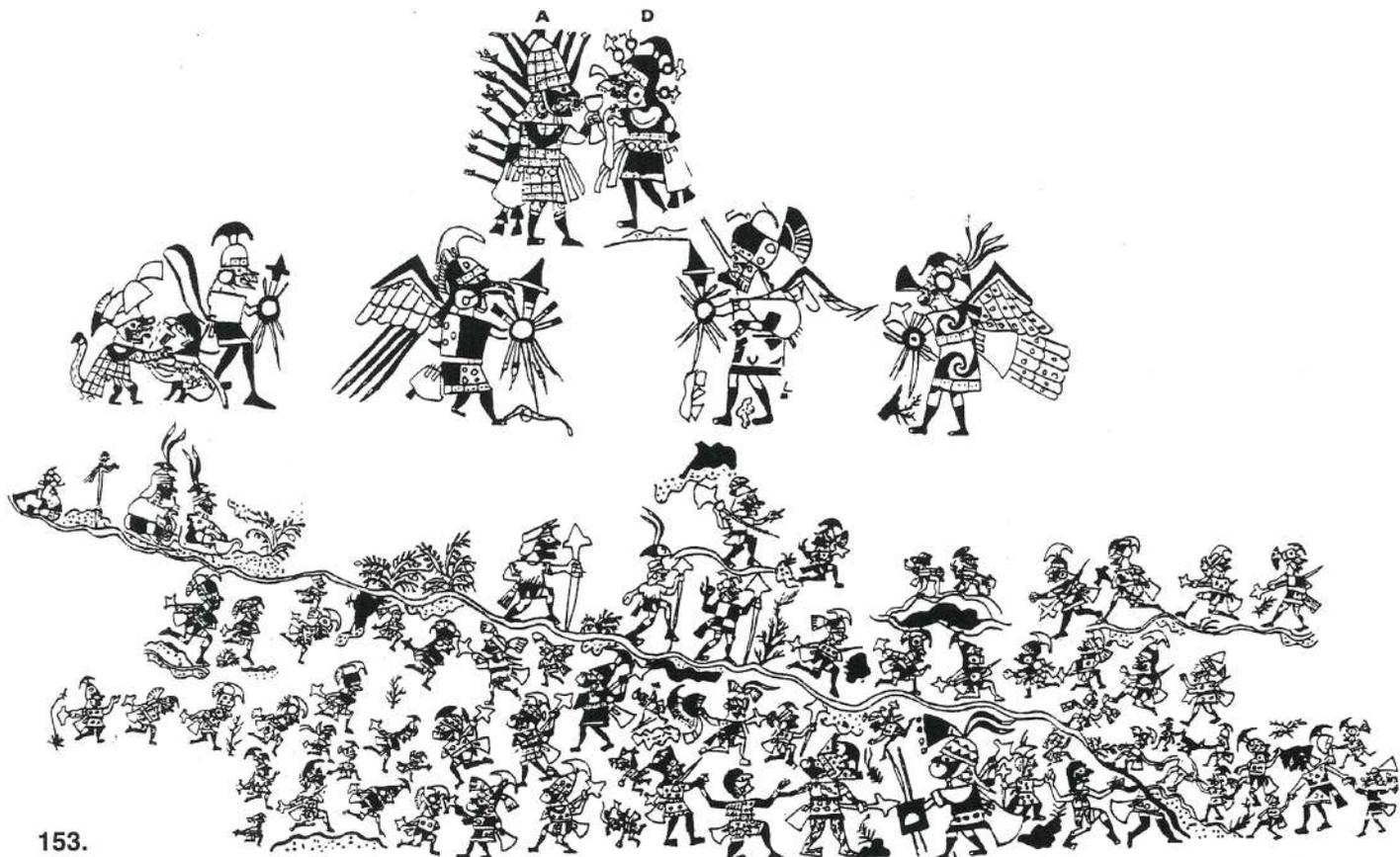
Las diferencias entre los dos grupos de ceramios conciernen a las proporciones y al acabado, particularmente al manejo de engobe y pintura. El acabado bícromo de Chicama con la abundancia de detalles pintados rojo sobre crema es distinto desde el punto de vista técnico y estético del acabado predominantemente monocromo del Mochica I norteño con los detalles incrustados de concha y metal o aplicados (Comp. Figs. 71, 101 y 331, 334)⁵⁴. No hay muchas interpretaciones alternativas posibles que expliquen esta configuración tan particular de diferencias y similitudes. Los alfareros Mochica I han debido compartir la misma tradición tecnológica y artística, lo que quiere decir que todos ellos se han formado dentro de un grupo muy reducido e intercomunicado de talleres, con maestros comunes y acceso (¿intercambio?, ¿distribución por el estado?) a un solo repertorio de moldes y modelos durante varias generaciones.

La uniformidad estilística inicial y su posterior decrecimiento (regionalismos) sugieren a su vez que el desplazamiento gradual de un grupo de ceramistas altamente calificados sería el responsable de la difusión del estilo de un valle al otro. Como veremos adelante, no sólo las vasijas producidas por este grupo se relacionan desde el punto de vista tipológico y temático con los ajuares funerarios de los gobernantes (La Mina, Sipán), sino además el repertorio de personajes representados gira alrededor de los temas “de Enterramiento” y “de Combate”. Esto nos hace pensar que el desplazamiento de elites guerreras a raíz de una serie de rápidas conquistas podría estar detrás de la difusión del estilo Mochica I; los territorios conquistados estarían gobernados por linajes que guardarían autonomía frente a los señores de los valles de Moche y Chicama sin romper, no obstante, todos los lazos con ellos. Más bien, por el contrario, la producción de talleres especializados que seguían la ruta de las conquistas enfatizaba el parentesco real o mítico de los vencedores con los señores del Sur, al igual que las ceremonias en las cuales se utilizaba estos objetos: combates rituales, sacrificios, pompa fúnebre de los reyes.

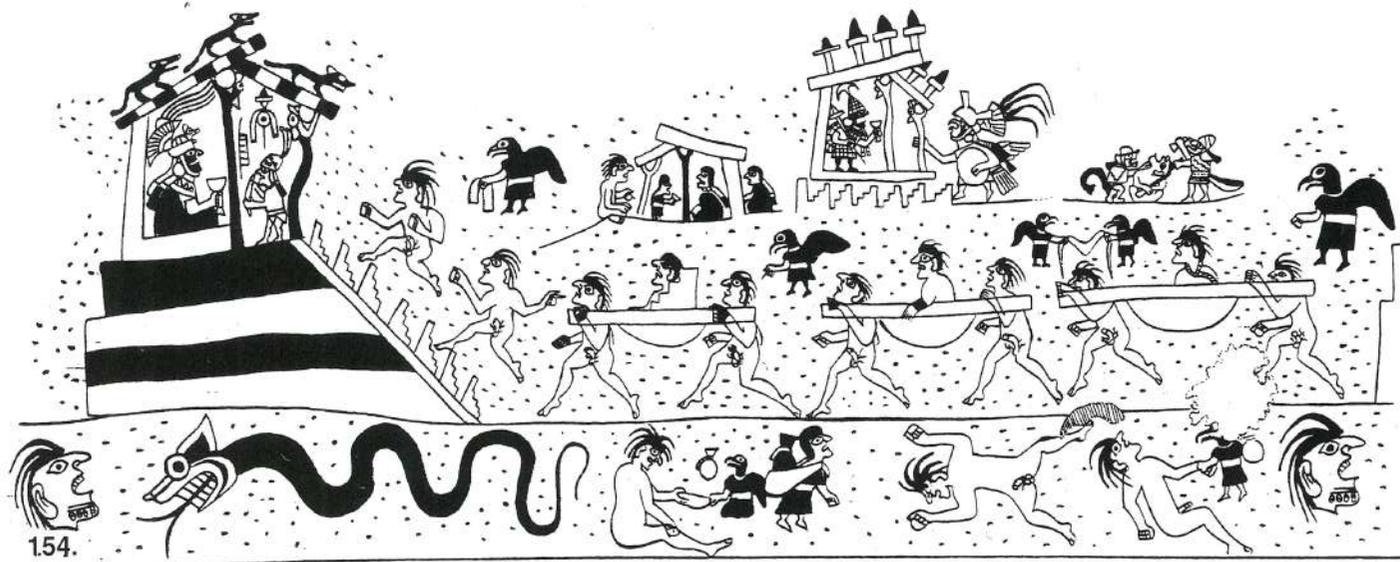
La iconografía Mochica de Piura no contiene escenas complejas como la del Sur. Cuando en los valles de Moche, Chicama e incluso Jequetepeque los alfareros producen complejos diseños figurativos con decenas de personajes en línea fina o en relieve (Mochica III, IV y V) los talleres piuranos optan por una decoración esquematizada cuasi-geométrica. Las piezas escultóricas Mochica Temprano (I y II), hechas en molde, tanto en el Norte como en el Sur, raramente representan a más de dos personajes en acción por razones técnicas. En este aspecto no difieren de las piezas Vicús que les son contemporáneas. Diseños figurativos escultóricos más complejos caracterizan sólo algunas pocas piezas de metal (Figs. 156, 157, 163). No obstante ello, la iconografía Mochica ofrece diferentes perspectivas de investigación que la Vicús. La uniformidad y la continuidad de la tradición figurativa brinda la posibilidad de tender un puente

153. Arriba: Presentación de la copa.
Abajo: Combate entre cuatro grupos de guerreros sobre las orillas de un río. Según Castillo 1991, Fig. 18 (dibujo de D. Mc.Clelland, Ubersee Mus. Bremen).

154. Arriba: Presentación de la copa y sacrificio.
Centro: Carrera con andas.
Abajo: Corredores muertos en el mundo de abajo.
Según Kutscher, 1983, Fig. 123.



153.



154.



155. Presentación de la copa (variante).
Según Larco, 1939.

156. Remate de cuchillo ceremonial.
Escena de decapitación.
Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.

entre las expresiones tempranas y tardías, y ubicar de este modo a los personajes representados de manera aislada en las fases tempranas dentro de los contextos narrativos, rituales y míticos de las escenas complejas tardías; ello a su vez nos hace entrever los papeles que asumían las figuras humanas representadas y los escenarios a los cuales aluden los animales y los objetos.

En el párrafo anterior hemos mencionado los dos universos temáticos en cuyo alrededor gira, al parecer, la iconografía Mochica I de Piura. El “Tema de Presentación”⁵⁵ es el más importante de ellos. La rica tradición figurativa Mochica IV y V representa con lujo de detalles toda una secuencia compleja de actos rituales, que comprende:

1. Combate entre dos o cuatro bandos de guerreros armados con porras y estólicas (Fig. 153).
2. Captura de prisioneros por uno de los bandos (Fig. 153, der.)⁵⁶.
3. Carrera ritual de prisioneros (Figs. 154, 395)⁵⁷.
4. Secuencia de sangrientos sacrificios, que incluye el despeñamiento, el suplicio, el descuartizamiento y el degollamiento de víctimas escogidas dentro del grupo de participantes de la carrera ritual (Figs. 154, 395)⁵⁸.
5. Ofrenda de sangre a las divinidades; este último episodio está generalmente representado en su versión mítica: varias divinidades ofrecen la copa a una divinidad mayor representada bajo el aspecto de guerrero, ocasionalmente con rasgos de águila marina (*Pandion* sp.), mientras que dos seres antropomorfos (jaguar, puma, zorro, búho y un cetro) sacrifican a los prisioneros⁵⁹. Esta última escena dio su nombre al “Tema de Presentación (de la copa)”. (Figs. 153 arriba, 155).

Los talleres piuranos representan cuatro episodios de esta secuencia. El primero y el segundo están aludidos en las piezas escultóricas Mochica I por las



imágenes de guerreros en traje de combate y por los prisioneros. Algunos de los guerreros están ataviados con cascos con signos escalonados y pieles humanas sobre su espalda. (Figs. 66, 149, 150). Otros llevan tocados con dos penachos (Fig. 137b). Los prisioneros están representados arrodillados y desnudos con una soga al cuello y el pelo suelto (Figs. 73, 151, 399). Los personajes vestidos con una camiseta corta con diversos tipos de tocados, particularmente el tocado en forma de “hongo” (Figs. 71, 393, 394) representan probablemente a las víctimas de sacrificio, como ya lo había demostrado Benson⁶⁰. En las Figs. 392 y 395 los vemos, respectivamente, entregados a la merced de un dragón y ascendiendo al cerro, donde algunos de ellos serán despeñados. El momento mismo del sacrificio aparece exclusivamente sobre los cuchillos ceremoniales en forma de cinceles, usados para abrir la carótida de la víctima. El oficiante introducía posteriormente un tubo en la vena yugular y recogía la sangre⁶¹.

En uno de los cuchillos vemos (Fig. 156) la escena de la decapitación del prisionero en presencia de dos guerreros, de los cuales uno levanta la cabeza cortada de la víctima. Otra escena es más explícita aún: dos guerreros toman sangre (Fig. 163) de las cabezas de sus víctimas ya separadas de los cuerpos. El mango del tercer cuchillo (Fig. 157) representa la variante mítica del sacrificio: una divinidad ornitomorfa se presenta frente a otra, antropomorfa, vestida de guerrero y le ofrece una copa por intermedio de un sacerdote con el característico tocado (Comparar Fig. 142a). Esta misma escena figura en la variante conocida del “Tema de Presentación” (Fig. 154), y, en forma abreviada, en la representación más compleja del combate ritual (Fig. 153), ambas Mochica V.

Otro universo de las vasijas escultóricas Mochica I remite probablemente al “Tema de Enterramiento”. Ello se desprende de un hecho siguiente. Cinco de los motivos representados con cierta frecuencia en la iconografía piurana, a saber, la cabeza cadavérica (Fig. 161), el murciélago (Figs. 75 y 158), las aves nocturnas (búhos y lechuzas (Figs. 69, 159, 363, 402, 403), la llama (echada o cabeza, Figs. 173a y 173b: ambas imitaciones Vicús)⁶² y la escena de unión carnal que no lleva a la procreación (felación, sodomía, etc., Fig. 160) aparecen juntos exclusivamente en una de las versiones del conocido tema (Fig. 162) y en ninguna otra escena compleja más. La versión mencionada proviene de una botella Moche IV decorada en relieve impreso;⁶³ representa a cinco grupos de personajes esqueléticos en dos registros, separados por una línea de la superficie del suelo que simboliza el límite entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

El significado de la escena es bastante claro. Los muertos se levantan dentro de sus tumbas (Fig. 162, abajo, derecha) y forman un cortejo bailando al son de antaras, uno de ellos se desplaza montando el esqueleto de un camélido (abajo, izquierda). Otro cortejo de esqueletos avanza por la superficie de la tierra en compañía de un flautista (arriba, derecha y centro). Cuatro esqueletos depositan debajo del suelo a un muerto con su ajuar: cuatro vasijas y un camélido echado (arriba y abajo, centro). La pareja de hombre y mujer vivos, en pleno acto de sodomía (arriba, izquierda) es el único elemento extraño, cuya presencia se vuelve difícil de explicar desde nuestra perspectiva cultural; adquiere sentido recién en confrontación con las costumbres andinas, conservadas aún en la tradición popular y en los textos coloniales.

Según una convincente interpretación de Anne Marie Hocquenghem estas imágenes carecen de las connotaciones eróticas que les atribuimos en la actualidad.⁶⁴ En varias partes de los Andes se creía, y en algunas regiones se cree aún hoy, que en el mes de marzo los difuntos (ancestros) salen del subsuelo para cuidar el crecimiento de las plantas y asegurar una buena cosecha. Las relaciones sexuales normales estarían prohibidas en esta época, en la que los seres del más allá se hacen presentes en la tierra, los roles se invierten y, como en los carnavales, el orden y la normalidad quedan trastornados. Ningún ser debe y puede ser concebido. Es más bien un tiempo apropiado para enterrar a los muertos y venerar a los ancestros.



157. Remate de cuchillo ceremonial.
Escena de «presentación de la copa».
Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.

157.



158.

-
158. Botella asa estribo. Mochica I.
Murciélago.
Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.
159. Botella asa estribo. Mochica I.
Búho.
Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.
-

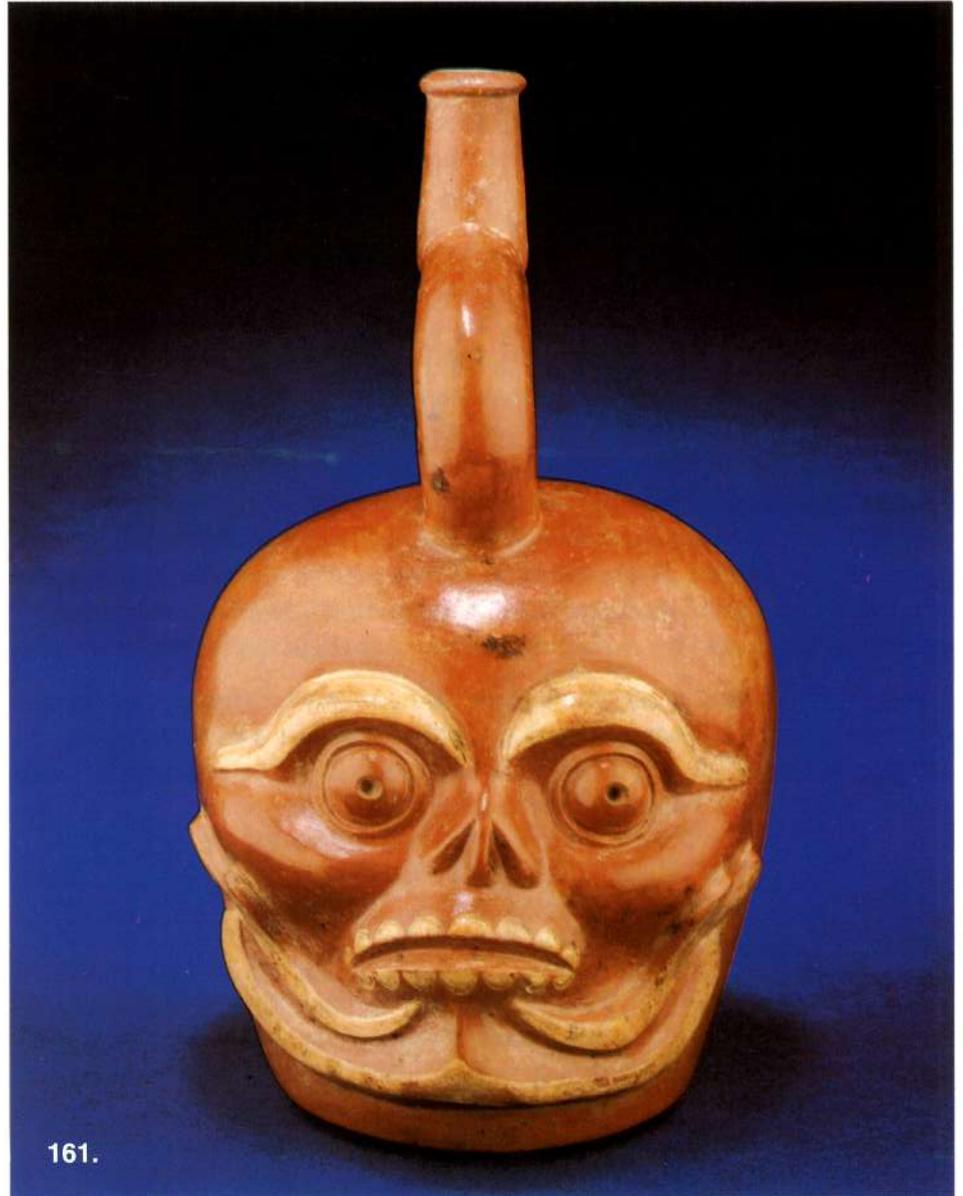


159.

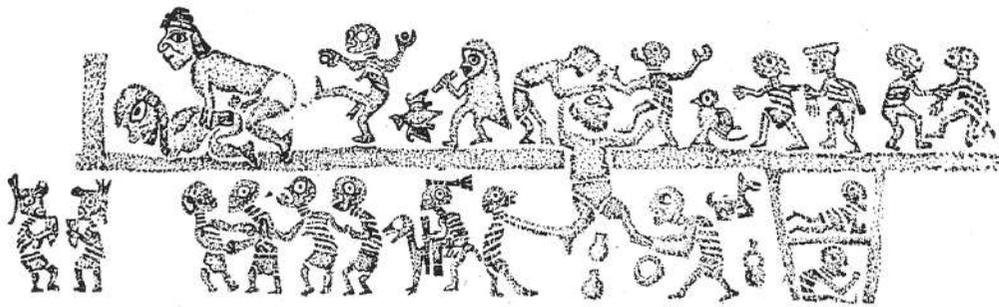


160. Botella asa estribo.
Escena sexual. Mochica II-III.
Museo del Banco Central de Reserva
del Perú, Lima.

161. Botella asa estribo. Mochica I-II.
Cabeza cadavérica.
Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.



161.



162.

162. Escena de «entrada al otro mundo».
Según Donnan, 1982, Fig. 22.

Los dos temas iconográficos que acabamos de analizar remiten, con toda probabilidad, a rituales en los que la sociedad mochica establecía relaciones de reciprocidad con sus muertos y con sus divinidades. Para entender a cabalidad el sentido general de estos ritos nos hace falta conocer la identidad de sus participantes y de los destinatarios sobrenaturales.

Cuatro son, en nuestra opinión, las divinidades principales presentes en la iconografía Mochica de Piura. Una de ellas se caracteriza por su vestido de jefe guerrero con un alto casco coronado de tumi y eventualmente adornado con dos discos. Generalmente antropomorfa, en ciertas escenas la divinidad adquiere rasgos faciales del águila pescadora; el pandión es también su acólito⁶⁵ (Fig. 157). Todos los especialistas están de acuerdo en asignarle el rango más alto en el panteón mochica, puesto que a él parecen destinarse las ofrendas de sangre humana. Un halo de rayos claros cuyas extremidades están adornadas de cabezas de serpientes monstruosas suele rodear al personaje. Es posible, por ende, que este dios tuviera aspecto solar. Hay otras divinidades radiantes pero sus rayos son oscuros o adornados de porras⁶⁶. En la iconografía piurana el “Guerrero del Águila” aparece en las escenas del “Tema de Presentación” y exclusivamente sobre los cuchillos ceremoniales (Figs. 156, 157).

La segunda divinidad adquiere también en ciertas situaciones rasgos ornitomorfos, incluso más acentuados que la primera: los ojos de búho, su pico, alas y cola. Tiene un tocado muy característico de dos penachos en V. La iconografía del Sur resalta su carácter guerrero⁶⁷. El búho, oficiante - sacrificador es su epifanía más frecuente y en esta forma está representado en Piura en los mangos de cuchillos ceremoniales, parado frente a la divinidad águila (Figs. 156, 157, comparar con Fig. 154 audiencia del registro superior), o sólo sobre las aplicaciones de orejeras⁶⁸.

La tercera divinidad destaca por dos rasgos faciales muy particulares. Tiene cejas o párpados superiores prominentes de manera deliberadamente exagerada y las orejas bilobuladas (Figs. 88, 469, 472 derecha). Ambos rasgos parecen vincularlo con un antiguo ícono Cupisnique. Cuando está representado de figura entera, de pie, ostenta cuatro aletas angostas que forman una especie de cruz detrás de su espalda⁶⁹, lo que refuerza aún más su parentesco con las figuras sobrenaturales Cupisnique e indica que en la iconografía Mochica se mantiene el carácter ambiguo de este personaje híbrido. Parte de sus rasgos remite al universo marino. La corona de olas evoca el penacho y la cruz de apéndices recuerda la estilización de las alas del águila marina Cupisnique⁷⁰. El Personaje Ola Marina (Personaje Pez), con su cara de lobo marino o de felino, el cabello en dos largos penachos y frecuentes aletas de pez es su frecuente adversario y alter ego⁷¹. Por otro lado, como demuestran Alva y Donnan, algunas variantes de tocado y la morfología de las curiosas “aletas” establecen un parentesco muy cercano entre la divinidad analizada y la Araña Mítica Cupisnique: remitirían respectivamente a las patas y a la boca del arácnido⁷².

Como la Araña Cupisnique⁷³, nuestro personaje está frecuentemente representado como “decapitador”, con la cabeza cortada en una mano y el tumi en la otra o como vencedor de un combate mítico; por ejemplo, cuando sostiene de los pelos a dos “Personajes-Ola Marina”⁷⁴. Hay, no obstante también otras representaciones que aluden a su derrota en un duelo a muerte. Una aplicación en forma de media luna o tumi lleva la imagen de la cabeza cortada del dios marino

picoteada por dos cóndores.⁷⁵ En la tradición Mochica clásica y tardía (Mochica IV y V) nuestro personaje desempeña papeles secundarios como uno de varios seres sobrenaturales marinos con los cuales luchan exitosamente las divinidades de cinturones de serpientes.⁷⁶ Posiblemente no siempre fue así. En los relieves polícromos de la Huaca de la Luna están representados tanto la cara de la divinidad Cupisnique,⁷⁷ en un evidente arcaísmo, como la cara de nuestra Divinidad Marina con su tocado de olas y dos protomas laterales de animales (lobos?) del mar.⁷⁸ La cara se repite en cuatro variantes distintas a lo largo de la fachada que corresponde a la fase Mochica IV o anterior, a juzgar por el contenido de los entierros asociados.⁷⁹ En Piura, la imagen de la Divinidad Marina adorna las aplicaciones de vestidos ceremoniales: medallones, crecientes y pequeñas máscaras.⁸⁰ Algunas botellas representan su cabeza calva, sin tocado.⁸¹

La divinidad de cinturones de serpientes, denominada Aia Paec por Rafael Larco⁸² (nuestro Mellizo Terrestre), aparece en los mismos soportes y en los mismos contextos narrativos que la Divinidad Marina. La vemos por ejemplo luchar a muerte con el Personaje-Ola Marina agarrándolo de uno de los dos mechones, ambos parados sobre una creciente.⁸³

Si comparamos este repertorio con el panteón clásico Mochica del Sur percibimos tanto similitudes como diferencias. En otro estudio,⁸⁴ hemos definido estas últimas de la manera siguiente:

De acuerdo con esta reconstrucción el mundo estaría gobernado por dos divinidades guerreras que adoptan tanto la forma humana como la de ave. Una de ellas, la más fuerte, con la cabeza humana o la del águila marina, radiante, como el sol, reside en los cielos y se desplaza en una litera cargada por aves y otros animales. La otra adopta a menudo la forma del búho, permanece en las cuevas debajo de las montañas, irradia un halo de rayos negros y forma pareja con una diosa de la luna (Mujer Mítica). Ambas divinidades tienen acompañantes y epifanías de cuerpo zoomorfo que asumen respectivamente el papel de guerrero (águila) y de sacrificador (búho). Otro par de divinidades de sexo masculino de menor rango se caracteriza por poseer cinturones de serpientes y compartir con los dos dioses mayores algunos rasgos de personalidad reflejados en el vestido y en el tocado.

Uno de ellos, al que denominamos el Mellizo Terrestre reside en la tierra, se viste de cazador de venado y como actor principal de la mayoría de mitos ilustrados en la iconografía cumple indudablemente el rol del héroe principal de los Mochica; parece asumir asimismo el papel de mediador entre los hombres y la divinidad Guerrero del Águila. El Mellizo Marino se viste de pescador y se mueve exclusivamente en el ámbito marino. Ambos mellizos están relacionados con dos personajes de características femeninas, a veces algo ambiguas en su definición sexual. El primero de ellos es la Mujer Mítica, dueña del mar, asociada con la imagen del creciente. El Mellizo Marino aparece como su servidor. La otra figura es andrógina. Nos referimos a la Iguana Mítica, fiel servidora y compañera del Mellizo Terrestre.

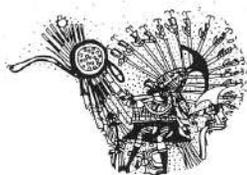
Todas estas divinidades están involucradas en una serie de narraciones míticas que explican el origen de comportamientos rituales y fundamentan las relaciones de jerarquía existentes entre los dioses.⁸⁵

ARRIBA (DIA)

CIELO:

Posición dominante:

GUERRERO DEL AGUILA



TIERRA:

Posición de mediación:

MELLIZO
TERRESTRE



Posición dominada:

IGUANA MITICA



MAR:

Posición de mediación:

MUJER MITICA



Posición dominada:

MELLIZO MARINO



BAJO TIERRA:

Posición dominante:

GUERRERO
DEL BUHO



ABAJO (NOCHE)

El mito ilustrado con mayor frecuencia narra las gestas del Mellizo Terrestre y, particularmente, la historia de su viaje al más allá. Esta se inicia probablemente con el duelo a muerte entre los dos mellizos. El Mellizo Terrestre pierde y privado de su fuerza vital (cinturón y tocado) queda preso en el otro mundo. Para salir tendrá que combatir con animales marinos antropomorfizados y otros seres fantásticos (vg. Fig. 391), atravesar el mundo donde viven los ancestros y vencer al Guerrero del Búho⁸⁶. Otro mito cuenta cómo la Mujer Mítica entró en alianza con el Guerrero del Búho y se rebeló contra el poder del Guerrero del Aguila⁸⁷. Provocó un caos con su insubordinación: las armas y los vestidos de guerreros atacaron a sus dueños, los ancestros y los ciervos armados se unieron al combate. El dios supremo logra por fin devolver el orden y capturar (¿castigar?) a la responsable.

Sólo tres de las seis divinidades del panteón clásico están representadas por los artistas mochicas de Piura, el Guerrero del Aguila, el Guerrero del Búho y el Mellizo Terrestre. La cuarta, el Mellizo Marino, está quizás sustituida por una variante con características distintas. La Divinidad Marina constituye posiblemente una versión temprana del Mellizo Marino. De hecho los dos personajes aparecen en los mismos contextos narrativos, verbigracia, ambos combaten con el Mellizo Terrestre y con los seres míticos del mar⁸⁸.

¿A qué se deben las diferencias percibidas entre el panteón clásico y el repertorio piurano? Creemos poder descartar las eventuales causas que se desprenden de la distancia espacial y temporal. Existen más bien pruebas de una selección consciente hecha por los artistas para adecuar el tema a la función ritual, simbólica o mágica prevista para el objeto, portador de la imagen. Queremos decir con ello que no se representa a todas las divinidades ni todos los mitos en los que creía la sociedad mochica, sino exclusivamente a aquéllos cuya presencia tuvo que ser evocada para garantizar la inmortalidad del individuo y la eficiencia mágica del ritual. Las pruebas saltan a la vista. Los motivos de los cuchillos ceremoniales y la iconografía de los protectores de nariz, sonajeras, protectores coxales, estandartes y otras piezas de metal de uso funerario, constituyen dos universos distintos. Hemos visto que los cuchillos representan a dos divinidades principales y otros personajes relacionados con los sacrificios humanos y la ofrenda de sangre.

En el segundo repertorio, La Divinidad Marina es de hecho el motivo más popular. No menos frecuentes son otras figuras de su entorno. Nos referimos en primera instancia a dos de los tres dragones presentes en la iconografía Mochica. El primer monstruo tiene una cabeza de lobo marino felinizada (Fig. 389), el cuerpo humano y una serie de volutas (olas marinas) y signos escalonados sobre el hocico (Figs. 70, 388 y Figs. 95, 337 -valle de Jequetepeque). Muy a menudo presta su cara al Personaje Ola Marina (vg. Fig. 391). El segundo ser fantástico es llamado por los arqueólogos “Animal de la Luna” o “Dragón Recuay” (Fig. 387)⁸⁹. Tiene el cuerpo y las orejas del zorro, y un largo apéndice con signos escalonados sobre su hocico felinizado; su cola, a veces se transforma en otro apéndice similar. Aparece asociado al Personaje Ola Marina y al zorro en la escena del duelo mítico realizado en el escenario nocturno o en subsuelo (Fig. 391 izquierda). En ella, como en varias otras representaciones de combates del Mellizo Terrestre en el más allá, un eje central divide la escena separando tiempos y espacios. A la izquierda el héroe combate con los seres

sobrenaturales relacionados con el universo marino, mientras que a la derecha pelea con los dragones que viven en el subsuelo; en este caso es un dragón con cuerpo de lagarto y cabeza de zorro, rodeado de tres serpientes (comparar con la Fig. 390)⁹⁰.

Todos los especialistas que han tratado el tema⁹¹, coinciden en relacionar las gestas marinas con la muerte del Mellizo Terrestre y las aventuras en las entrañas de la tierra, con su renacimiento y salida del mundo de abajo. Sea cual fuere la interpretación correcta de la secuencia narrativa, no cabe duda de que la visión del otro mundo que tenían los Mochica era de estructura dual, y que sus artesanos se empeñaban en proveer a los gobernantes muertos de todos los símbolos y la parafernalia ritual necesaria para protegerlos en el tránsito a través del más allá. Lo demuestran los hallazgos de "tumbas reales" en el valle de Jequetepeque. En Sipán, en las tumbas Nos. 1 y 3 los cuerpos de los gobernantes estaban recubiertos de vestidos ceremoniales y accesorios cuyas aplicaciones y relieves representaban a la Divinidad Marina y otros personajes sobrenaturales de su entorno⁹². Numerosas conchas de spondylus fueron esparcidas a sus pies. Las conchas de conus y de spondylus formaban un lecho al fondo del sarcófago. El rostro de la Divinidad Marina fue inciso incluso sobre la nariz postiza de oro puesta encima de la cara del difunto⁹³.

En La Mina el motivo de olas pintado al fresco llena las paredes internas de la cámara funeraria⁹⁴. La conclusión se impone. Estas imágenes preparaban al señor muerto para el viaje a través del mar, hacia el mundo de los ancestros. Algunas piezas cerámicas (Figs. 158 - 162) evocan probablemente la parte final de este viaje: aceptación del muerto por los ancestros e inicio de la otra vida en el más allá, en las entrañas de los cerros. La persistente oposición de dos universos en la iconografía mochica, del mar con su fauna y del piedemonte con la suya, del strombus o conus y del caracol de lomas (Figs. 410, 411), de lobo marino y del venado, se desprende, creemos, de esta misma estructura dual del otro mundo. Ella se refleja en la personalidad misma de la Divinidad Marina: águila marina por un lado y la araña por el otro.

La comparación con las "tumbas reales" de Sipán hace también más fácil entender la función y el simbolismo de cuchillos y cetros ceremoniales. A diferencia del primer grupo de ofrendas funerarias, que propiciaba el nuevo devenir del gobernante, la decoración de los cuchillos remite ante todo, al estatus asumido en vida. Cumple, por ende, un papel similar al de los tocados, orejeras, narigueras y collares. Recordemos que tanto los cuchillos con la probable procedencia de Loma Negra (Figs. 156, 157) como los de Sipán⁹⁵ llevan una decoración con diferentes episodios del "Tema de Presentación" (ver arriba), posteriores al combate ritual. Particular énfasis recibe la escena que une a las dos divinidades mayores, el Guerrero del Águila y el Guerrero del Búho en el acto de ofrenda (presentación de la copa). Alva, Donnan y Castillo⁹⁶ observaron que los miembros de la elite sepultados en Sipán y San José de Moro están vestidos de la misma manera que los principales actores del ritual mencionado.

Utilizando nuestra terminología, se podría decir que el individuo de la tumba N° 1 en Sipán recibió el tocado y elementos del atuendo del Guerrero del Águila, el de la tumba N° 3 se viste como el Guerrero del Búho, mientras que las mujeres de San José de Moro llevan los atributos de la única divinidad femenina del panteón mochica, la Mujer Mítica. Esto lleva a sugerir a dichos investigadores

163. Remate de cuchillo ceremonial. Personajes de ojos grano de café bebiendo la sangre que emana de las cabezas de dos víctimas de ojos almendrados. Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.



163.

que las figuras principales con rasgos sobrenaturales en las escena de la “Presentación de la copa” representan a los sacerdotes en vestido ceremonial, y no a las divinidades. No compartimos esta opinión. Por un lado los artistas mochica hacen un deslinde preciso entre lo sobrenatural y lo terrenal (v. Fig. 154) con tres planos de representación: superior, con las divinidades; medio, con los humanos participantes del rito; e inferior, con los corredores caídos en el mundo de abajo). Por otro lado, los sacerdotes se diferencian de los señores y de los guerreros por sus vestidos (túnicas largas) y tocados (vg. Figs. 142a y 154 izquierda en la audiencia). En el mango del cuchillo de la Fig. 157 vemos a un sacerdote humano que sirve de intermediario pasando la copa entre las dos divinidades mayores. En otro estudio⁹⁷ hemos llegado a la conclusión que el vestido de los dos sacerdotes supremos se asemejaba al atuendo de los dos mellizos divinos. Creemos por ende, que el cuchillo-cetro de Sipán, puesto directamente en las manos del difunto y el collar de cabezas trofeo sobre su cuello, simbolizaban el poder que el gobernante pudo ejercer sobre los humanos en la tierra. Este poder se compara con el dominio que tuvieron el Guerrero del Aguila y el Guerrero del Búho, respectivamente, sobre la totalidad del universo y el mundo de abajo. Conforme a los resultados de nuestras investigaciones⁹⁸ sobre la iconografía clásica de los Mochica cada una de estas divinidades recibía por separado ofrendas humanas.

164. Botella asa semicircular Vicús Medio A y botella asa estribo Mochica I-II. Contexto excavado por C. Guzmán y J. Casafranca. (Sector Vicús 4, Tumba 1). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.



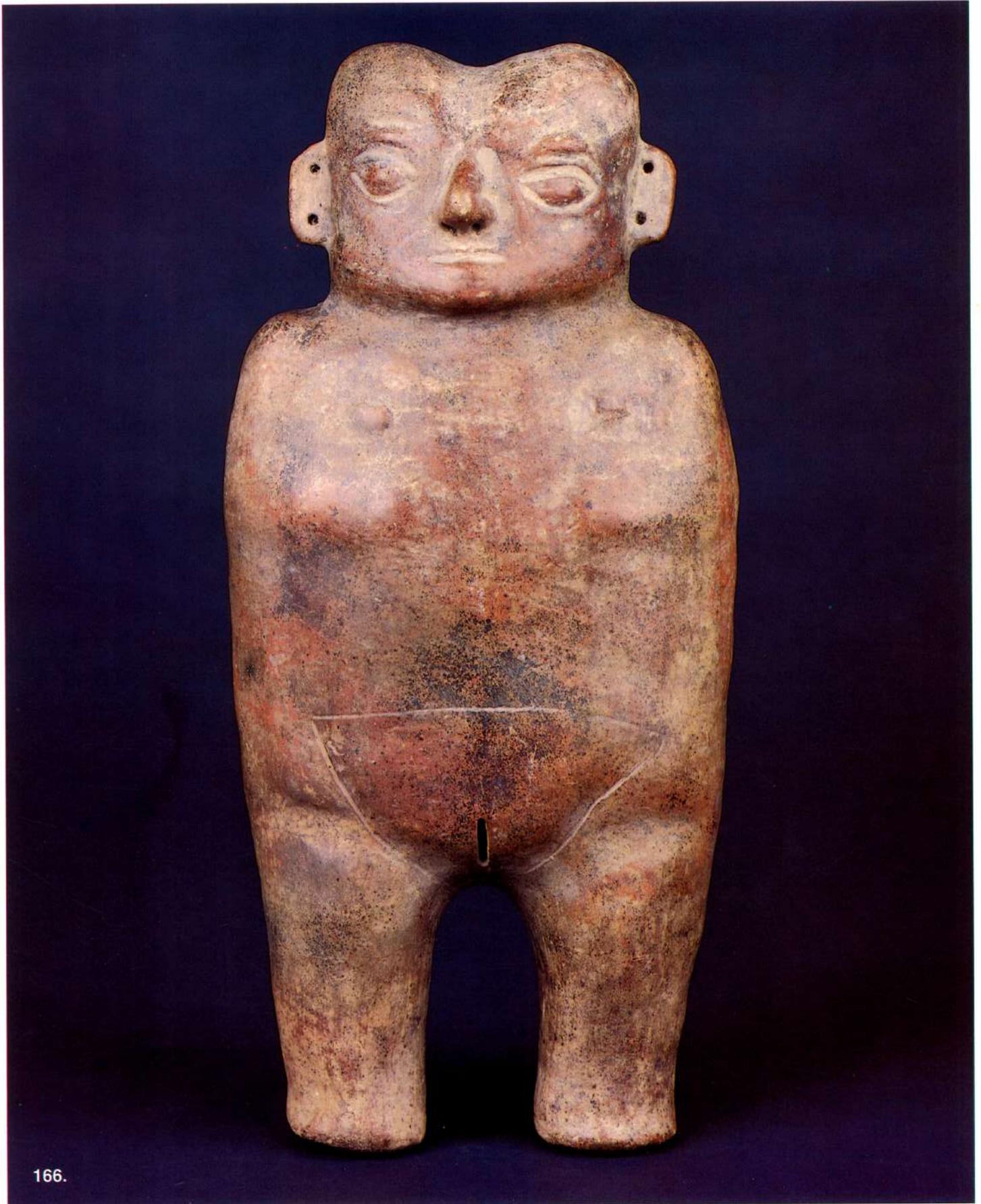
Una versión del “Tema de Presentación” representa el sacrificio celebrado por dos oficiantes-degolladores, en presencia de todas las divinidades que rinden una por una tributo al Guerrero del Aguila, con la copa en la mano (Fig. 154)⁹⁹. En esta versión las víctimas tienen que correr hacia los cerros y regresar cargando en andas a algunos de sus compañeros. En la otra versión hay un solo oficiante-degollador (murciélago antropomorfo) y la sangre es ofrecida por la Mujer Mítica al Guerrero del Búho. Los sacrificados son transportados en sentido inverso, por el mar hacia las islas¹⁰⁰. El ajuar del gobernante de mayor rango en la necrópolis de Sipán (tumba N° 1) se subdivide justamente en dos partes, la superior, con el programa iconográfico similar a la N° 3 (tumba más antigua) y la inferior, debajo del cuerpo, que contiene atuendos idénticos a los del Guerrero del Aguila. ¿Corresponderán los dos vestidos a las dos identidades del gobernante como el señor de la mitad de arriba y de la mitad de abajo? Esta suposición nos parece muy probable. La persistente dualidad oro-plata remite quizás a la misma idea¹⁰¹.

La discusión de la iconografía de los cuchillos-cetros conduce a otro tema de reflexión. ¿Cómo se conciben a sí mismos los Mochica en los tiempos de la conquista de Piura? Hemos visto en las páginas anteriores que la totalidad de las representaciones de seres humanos en la cerámica mantiene el vínculo con los episodios del “Tema de Presentación”. Vemos por lo tanto a los prisioneros desnudos recién capturados (Figs. 73, 151, 399), a las futuras víctimas de sacrificio (Figs. 71, 393, 394), a los guerreros (Figs. 66, 137, 149, 150, 398) y a los sacerdotes responsables de llenar las copas con el brebaje compuesto probablemente de sangre y anticoagulantes (compare Fig. 157 fondo y Fig. 142a). La función de cargadores de agua (Figs. 72, 401) es asumida en la iconografía del Sur por las mujeres; el motivo mismo se asocia con la escena de carrera previa al sacrificio humano (Fig. 154) y con las escenas del baile¹⁰². Hay también figuras masculinas con tocados (Figs. 396, 397) cuya función es difícil de precisar. Quizás se trate de simples espectadores. Podemos imaginarnos cámaras similares a las de Sipán donde estas piezas dispuestas en los nichos laterales reproducían para la eternidad el escenario del gran sacrificio¹⁰³.

Al examinar las figuras de los guerreros una constante llama nuestra atención. Se repiten dos tipos de tocados¹⁰⁴. El más popular se compone de dos signos escalonados con una pluma en forma de tumi en el centro (Figs. 66, 149, 150). Este tipo de tocado caracteriza al acólito ornitomorfo del Guerrero del Búho y a la divinidad misma cuando adquiere la personalidad del ave¹⁰⁵. El segundo tipo de tocado es excepcional: adopta la forma de una piel extendida y tiene en el centro una cabeza antropomorfa con tocado de plumas (Fig. 137b). Un tocado idéntico adorna la cabeza de un personaje que toca la concha marina en la colección Neustadter. La pieza, morfológicamente una botella doble Virú, desde el punto de vista del estilo es Salinar¹⁰⁶. En líneas generales los tocados comparables de dos penachos o apéndices en V se relacionan con el Mellizo Marino y con los seres fantásticos subalternos del ámbito marino¹⁰⁷. Aparecen también en las cabezas de los jefes cuyos vestidos difieren de los mochica y probablemente son Recuay¹⁰⁸. No es quizás casual que la única pieza Vicús con la imagen de un guerrero mochica de alto rango represente al mismo personaje (Fig. 137a). La botella proviene del tiempo del primer contacto entre las dos culturas (Periodo Vicús Medio A). Falta de contextos comparativos completamente conservados y ricos en cerámica fina nos impide sacar conclusiones



165.



166.

definitivas de nuestras observaciones. Llama, sin embargo la atención esta recurrencia de tocados que se relacionan con las divinidades de la “mitad inferior”, por un lado, y con la población marginal, no mochica, por el otro.

Frente a frente

Comparemos ahora a los vencedores con los vencidos. Las fuentes iconográficas sugieren que compartían varios conceptos generales acerca del orden preestablecido en la naturaleza y en la sociedad. El principio de complementariedad rige sobre el mundo el que necesariamente debe tener oposiciones selva/desierto en Vicús y mar/entrañas de los cerros en Mochica. Para los vicús y para los mochicas la guerra ritualizada norma las relaciones entre los humanos, y los ancestros dotados de poderes sobrenaturales piden sangre de los sacrificados a cambio del bienestar, de la fertilidad y de la salud. Los vencidos en combate son degollados, y el cuchillo de sacrificador, así como el collar de cabezas trofeo, son símbolos de poder. En ambas culturas las relaciones políticas se expresan en lenguaje sexual si bien sólo en Vicús de manera tan explícita y chocante para un espectador contemporáneo. La relación sexual lejos de ser un asunto privado pertenece al ámbito de comportamientos rituales y, valga la redundancia, religiosos, estrictamente normados por la sociedad. Como en Cusco, en Piura el sistema cuatripartito de la organización del universo se expresa de la manera siguiente:

masculino/masculino	masculino/femenino	mitad local
masculino/masculino	femenino/masculino	mitad foránea ¹⁰⁹

En la sociedad Vicús las relaciones homosexuales ritualizadas entre los hombres norman el orden jerárquico vigente. Este aspecto no aparece en la cultura Mochica como bien lo observa Kauffmann Doig¹¹⁰. Los actos sexuales que permiten la procreación, al igual que los “contra natura”, constituyen conductas debidas en dos distintos tiempos sagrados. El acto procreativo remite a las relaciones de reciprocidad con los dioses “de arriba” (Mellizo Terrestre), y la unión carnal que no conduce a la concepción simboliza el agradecimiento frente a las fuerzas de “abajo” y particularmente para con los muertos.

El distinto papel simbólico de la sexualidad anuncia otras diferencias de mayor peso que separan las dos sociedades. Todas ellas atañen al problema de la complejidad. Si bien el esquema cuatripartito expresa las jerarquías sociales en ambas sociedades, no cabe duda que la iconografía mochica enfatiza de manera más pronunciada las diferencias entre grupos, rangos y funciones. El vestido de guerrero con la camiseta cubierta de aplicaciones de metal, faldellín, cinturón, protector coxal, casco, orejeras y collar caracteriza al miembro de la elite (Fig. 150). Así se visten los jefes y las dos divinidades principales. Los guerreros jóvenes o de menor rango y los dos Mellizos Divinos llevan la camiseta decorada de tela, un cinturón, un faldellín o simplemente taparrabo, un tocado de turbante o una cinta con cabezas o cuerpos enteros de animales aplicados (vea Fig. 137b y las dos categorías juntas en combate, Fig. 153). Un simple taparrabo, una camiseta, un turbante o una cinta sencilla, una manta recogida en la cintura o a través del pecho a manera de bolsa, y un taparrabo (Fig. 78 der.) distingue a la tercera categoría social, de menor importancia. Es, por ejemplo, el vestido de la Iguana Mítica¹¹¹.

165. Figurina. Periodo Vicús-Mochica Tardío. Personaje 4. Alfar Moche Nº 5. Asociación Cultural Enrico Poli B., Lima.

166. Figurina. Vicús Tardío. Personaje 4. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Un cuarto tipo de vestido diferencia a las mujeres y a los sacerdotes (Figs. 77, 169, 400). Lo luce también la Mujer Mítica. Se compone de una túnica larga, con o sin cinturón, y una manta sobre el cabello o atravesada sobre el pecho. El rango de los sacerdotes se expresa en los tocados, en los collares y en los mantos decorados¹¹². En la iconografía clásica Mochica IV del Sur las tres primeras categorías de vestido se relacionan claramente con cuatro poblaciones diferenciadas en cuanto a su área de origen, ocupación y estatus, cada una representada como el actor principal del acto ceremonial que corría a su cargo. Nos referimos a las representaciones de combate en la planicie costeña con los guerreros mochica (categoría 1), la caza del venado en los valles (categoría 2), la caza de lobos marinos, la pesca en el mar, por un lado y la recolección de plantas y caracoles terrestres en las lomas por el otro (categoría 3)¹¹³. Por cierto, no todos estos grupos están representados en la iconografía piurana, si bien encontramos las cuatro categorías de vestido.

En comparación, la personalidad iconográfica de las cuatro figuras masculinas Vicús enfatiza sólo los aspectos que remiten a la procedencia y al parentesco: encontramos la misma diferencia a la hora de comparar los mundos imaginarios vicús y mochica. El artista vicús logra expresar la muerte y la transformación del guerrero en el ancestro provisto de poderes sobrenaturales agregando sucesivamente algunos rasgos cadavéricos y zoomorfos (ver arriba y Cap. II, Figs. 11, 18, 22, 303-310, 319, 321). No hace ninguna diferencia iconográfica como para justificar el uso de términos tales como “un ser humano”, “un muerto dotado de vida”, “un ancestro”, “una divinidad subalterna, mediadora, menor, mayor etc.”. En cambio, estos términos se vuelven necesarios cuando queremos definir con precisión las diferentes categorías de seres sobrenaturales en la iconografía mochica desde sus fases más tempranas. La morfología cadavérica de la cara con los ojos hundidos (Figs. 161, 162) y el vestido correspondiente a su estatus caracteriza al ancestro; se representa tanto la preparación y la deposición del cuerpo, la descomposición posterior de las partes blandas como el renacimiento del ser cadavérico en el más allá¹¹⁴.

El ancestro se diferencia con claridad de las divinidades. La boca felínica, o en su defecto un halo, las alas, el cinturón de serpientes, un acólito fantástico u otro elemento sobrenatural, caracteriza a estas últimas. Hay entre ellas una compleja red de jerarquías. Aparte de las seis divinidades principales antropomorfas descritas arriba existe un gran número de seres subalternos. Todos ellos comparten una característica: el componente animal o vegetal predomina en su personalidad iconográfica (Figs. 89, 387 - 391). Hemos visto que varios complejos mitos teogónicos representados con lujo de detalles en la iconografía clásica del Sur están evocados figurativamente en el estilo Mochica I de Piura. En la tradición Vicús, en cambio a duras penas encontramos llamadas a las leyendas en las que diferentes animales son los principales protagonistas.

Todo ello nos lleva a la conclusión final. El destino histórico juntó dos sociedades similares en el modo de subsistencia, en el manejo de la metalurgia, en las estructuras generales de cosmovisión y quizás de parentesco. No obstante, las diferencias en el nivel de complejidad son abismales. ¿Cómo definir estas diferencias y cuáles son los mecanismos políticos que norman la convivencia?

Reyes o caciques

En busca de un modelo andino

Las diferencias entre la sociedad mochica y las anteriores o las contemporáneas, deducidas de la iconografía, alimentaban la imaginación de los investigadores desde hace varias décadas y el avance de la investigación de campo siempre fue y es aún demasiado lento para que los datos mismos contribuyan a abolir esquemas preconcebidos. Como bien señalan Castillo y Donnan (Cap. III) los principales lineamientos del modelo de organización política Mochica se los debemos a los estudios de Rafael Larco y de los miembros del Proyecto Virú¹¹⁵. Tres son los grupos de argumentos evocados para justificar el uso del término estado cuando se quiere definir el nivel de complejidad propio de la sociedad mochica:

1. Evidencias de un urbanismo sui generis con centros administrativos en cada valle, que destacan por la monumentalidad de sus pirámides construidas utilizando el sistema de columnas de adobes adosadas¹¹⁶.

2. Existencia de la numerosa elite guerrera (iconografía y entierros) que suele ser relacionada con las supuestas rupturas en la tradición cultural en los valles alrededor del área nuclear entre Moche y Chicama y con la difusión del estilo Mochica (v. Cap. IV).

3. Importancia del retrato potencialmente fisionómico en la iconografía mochica del área nuclear, su perfeccionamiento y difusión en el supuesto periodo de expansión¹¹⁷.

Estos tres grupos de argumentos se desprenden claramente del paradigma del estado moderno con sus raíces en la antigüedad greco-romana y en la Europa medieval y renacentista. Urbanismo, administración secular, guerra expansiva, elites alienadas del seno de la sociedad dividida por barreras de clase, figura individualizada del gobernante como el catalizador de la cohesión social y el principal símbolo de continuidad del orden político, son todas características que constituyen los atributos del estado moderno pre-industrial. ¿Es esta la única definición posible del estado? La pregunta central de la antropología política sigue abierta y la gran diversidad de las instituciones políticas complejas en la historia de la humanidad hace de la comparación un reto cada vez mayor.

La teoría del estado en los Andes se forjó en el seno de escuelas neoevolucionistas y neomarxistas con pretensiones de encontrar modelos universales a partir de una postura holística frente al objeto histórico de conocimiento. Las primeras postulan la existencia de varios estadios de desarrollo de la complejidad política conforme evoluciona la tecnología, se incrementa la densidad demográfica y crece el número de población que reconoce la misma autoridad: cacicazgo, cacicazgo complejo, estado¹¹⁸. El urbanismo es una expresión necesaria del nacimiento del estado, pues precede a su formación o es inducido por él¹¹⁹. Para los representantes de la segunda vertiente el urbanismo y la formación de clases es una condición necesaria para que aparezca el estado, expansivo y represivo desde su formación¹²⁰.

Los resultados de las investigaciones sobre Mesopotamia antigua impactaron por igual ambas corrientes; proporcionaron fórmulas listas tanto para definir las instituciones del estado, para seguir las causas de su formación así como para deducir su evolución a partir de cambios en los patrones de asentamiento¹²¹. Por ello la discusión sobre el estado andino hasta hoy se reduce en esencia al problema de similitudes y diferencias entre la evolución de las sociedades y sus formas de gobierno en el Viejo y en el Nuevo Mundo. En su reciente resumen de la discusión sobre el tema, Shimada¹²² observa con razón que ésta se circunscribe a cuatro puntos de vista divergentes: tribus en competencia, cacicazgo superior, estado teocrático o estado secular. Los partidarios de las dos primeras priorizan el valor de las fuentes andinas sobre los argumentos comparativos¹²³. La disyuntiva cacicazgo/estado enfatiza un hecho conocido: la sociedad tribal¹²⁴ desaparece de la escena de la historia en el Mediterráneo Oriental y deja en ella al individuo y a la familia nuclear mucho antes de que la aparición de las fuentes escritas permitiera captar en toda profundidad la formación del estado; mientras tanto en los Andes las estructuras de parentesco constituyen el fundamento de las doctrinas políticas imperiales. Resulta cada vez más claro que el imperativo de la universalidad es el talón de Aquiles de las propuestas procesales mencionadas.

Con los miles de hectáreas de “fundaciones piadosas” cuyo fin principal era mantener el culto funerario de todos los faraones del pasado, con la construcción de grandes pirámides cuya área promedio (incluyendo el recinto) era cuatro veces mayor a la del centro administrativo más grande de la época, con la completa inseparabilidad de funciones religiosas y políticas en la administración central, ¿era el estado egipcio del Antiguo Imperio teocrático o secular?¹²⁵. La pregunta es obviamente retórica. En el mismo Cercano Oriente, fuente de inspiración de modelos procesales, las cuencas del Nilo y del Eufrates y el Tigris ofrecen ejemplos claros de líneas de desarrollo divergentes, difícilmente comparables entre sí¹²⁶.

La incomodidad de utilizar los clichés comparativos es también cada vez más evidente en el caso mochica. Tomemos como ejemplo el tercer grupo de argumentos expuestos arriba. Desde que Larco, hace más de medio siglo¹²⁷, forjó su atractiva hipótesis sobre el rol político de las botellas-retrato reconociendo en ellas las imágenes de gobernantes, nuevos datos y enfoques cambiaron diametralmente los puntos de vista sobre la función del retrato en la antigüedad. La intención moderna de perpetuar la imagen más fiel posible del aspecto fisionómico de un individuo resulta completamente ajena a la mentalidad de las sociedades del Mediterráneo asiático y europeo. El retrato privado, realista romano del fin de la República y el retrato oficial en ciertos periodos del Imperio Romano, son los únicos que se asemejan en intenciones y en efecto estético, pero surgieron en circunstancias históricas muy particulares e irrepetibles. El primero es producto de la adopción de valores tradicionales de la cultura romana por los esclavos liberados y enriquecidos en su afán de sentirse integrados, por lo menos después de la muerte (se trata de retratos sepulcrales) con la elite que los marginó en vida. Nos referimos concretamente a la costumbre romana de hacer en cera una réplica de la cara del difunto y confeccionar a partir de ella el retrato que será expuesto en el lugar privilegiado de la casa patricia para conformar una galería de ancestros. El estilo realista del retrato se difundió en la cultura popular del fin de la República y fue retomado

por Julio César y algunos emperadores de convicciones democráticas como una herramienta de propaganda política.¹²⁸

Es evidente que el eventual paralelismo entre el retrato mochica y el retrato romano no se desprende de similitudes en su respectivo desarrollo socio-político. Otras causas resultarían en todo caso más convincentes, como por ejemplo el nexa entre la idea del retrato, el ritual funerario y el imperativo de perpetuar los vínculos de parentesco dentro de una familia extendida patrilineal. Las imágenes de procesiones de hombres y mujeres con máscaras en la iconografía mochica, y la importancia de la máscara en el culto funerario de la Costa Norte,¹²⁹ invitan efectivamente a establecer audaces puentes de comparación entre tiempos y hemisferios. Recordemos que también en Egipto el imperativo ritual de perpetuar los rasgos individuales del cuerpo en los retratos funerarios, esta vez con el fin de mantener en vida el alma sobreindividual (ka), explica los excepcionales casos del retrato fisionómico.¹³⁰

No obstante estas dos excepciones, otra tendencia opuesta prevalece en el Mediterráneo antiguo sobre la de individualizar la imagen del gobernante. Nos referimos a la idealización propia de los retratos de los faraones, reyes de Mesopotamia, hombres políticos de las polis griegas, reyes helenísticos, emperadores romanos con tendencias autoritarias.¹³¹ En líneas generales la idealización es la expresión artística de las doctrinas políticas que enfatizan el origen divino del poder; el canon de forma y proporciones del cuerpo concebido para representar a la divinidad está reproducido en la imagen de un gobernante. Los rasgos particulares de su fisonomía, las huellas de vejez son incompatibles con el ideal del rostro de la divinidad.

Los mismos retratos mochica cuidadosamente analizados revelan características originales que ponen en tela de juicio la validez de interpretaciones basadas en las comparaciones transculturales directas. Representan no sólo a los miembros de la elite sino a todo el abanico de personajes que participan en las ceremonias religiosas, de los más diversos rangos y funciones, incluyendo a los inválidos y enfermos.¹³² El contenido simbólico de estas representaciones debería ser lógicamente el mismo que el de las figuras enteras escultóricas o pintadas. Queda, sin embargo, por esclarecer, el porqué de la tendencia realista de los retratos Mochica IV.

La idea comparable con la del retrato oficial idealizado en el Mediterráneo no fue quizás completamente ajena a la mentalidad mochica pero no tuvo relación ninguna con el problema de huacos-retratos. Por un lado los miembros de la elite (sacerdotes mayores o reyes vestidos de sacerdotes) que estaban encargados de officiar el sacrificio mayor y levantar la copa con la sangre adquieren en varias representaciones Mochica IV y V la típica boca dentada del felino, es decir, llevan el rasgo exclusivo de la imagen de los dioses.¹³³ Por el otro lado, hemos visto que los gobernantes están sepultados con la parafernalia del sacrificio y al mismo tiempo la decoración de los vestidos ceremoniales insinúa una transfiguración eventual del difunto en su viaje por el más allá. ¿El rey mochica se identifica con la divinidad sólo cuando officia el sacrificio, o también, de manera permanente, después de su muerte? No estamos aún en condiciones de contestar esta pregunta.

Creemos que la iconografía, a pesar de sus limitaciones como fuente en el caso de las sociedades ágrafas, puede proporcionar premisas viables para juzgar las

167. Botella asa estribo. Transición Vicús-Mochica Temprano A/B. Iguana alada. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

características de las instituciones políticas en la Costa Norte. Las representaciones de combate constituyen un buen punto de partida para ello. Reproducimos una de ellas, la más compleja Mochica V, en la Fig. 153. En el plano inferior cuatro grupos de guerreros se enfrentan en las dos orillas del río, dos en cada orilla. Tres hombres con un estandarte adornado de cabeza cortada esperan a los vencedores en la margen izquierda, arriba del río. En el registro superior el Mellizo Marino, reconocible gracias al halo de porras y a la nariguera de dos penachos¹³⁴ acaba de entregar la copa con la sangre de los sacrificados en las manos del Guerrero del Búho, con su típico vestido de placas y el halo de rayos negros. Un solo oficiante mítico, un jaguar con el tocado del Guerrero del Búho sacrifica, al prisionero. A los cuatro grupos de combatientes corresponden cuatro acólitos de las dos divinidades principales, los cuatro en traje de guerreros listos para combatir: a la izquierda un zorro y un ave terrestre de pico largo, a la derecha dos aves acuáticas, un ave terrestre y un ave zancuda y un pato pico de cuchara¹³⁵. No obstante esta coincidencia de número, los acólitos llevan trajes que corresponden sólo a dos de los cuatro grupos de combatientes, ambos de la orilla derecha. Los guerreros vestidos como las aves acuáticas avanzan desde el lado izquierdo y parecen recibir la peor parte. Los combatientes cuyo atuendo se parece a la pareja del zorro y del ave terrestre atacan en el sentido inverso, de la derecha hacia la izquierda (Fig. 153: centro). Ellos son los vencedores.

El episodio principal con la captura de prisioneros está representado en la parte central baja de la escena. El artista enfatiza la presencia de dos jefes guerreros vencedores del bando de la orilla derecha. Si nuestro análisis es correcto, en el combate habrían participado cuatro grupos de guerreros, cada uno dividido en dos; dos de los grupos, ambos de la orilla derecha del río, uno vencedor y uno perdedor gozarían de la presencia de sus divinidades tutelares. El artista resalta la victoria de los guerreros que llevan cascos adornados con dos signos



escalonados, los mismos que están representados en Piura (Figs. 66, 149, 150). Estos cascos caracterizan el atuendo del Guerrero del Búho o de sus acólitos¹³⁶ y es el Guerrero del Búho quien recibe la sangre de los perdedores. Cabe resaltar que hay un solo destinatario de la ofrenda y un solo punto de recepción de prisioneros. La escena analizada representa, creemos, uno de los dos combates rituales realizados durante el año¹³⁷. El de mayor importancia está patrocinado por el Guerrero del Aguila. Los artistas que lo representaron prefirieron resaltar el episodio central del sacrificio, con todas las divinidades, menos los dos Mellizos, en el acto de ofrecer su homenaje y la copa al dios de rayos claros. Es por ello difícil captar en su integridad la organización de los combatientes. Sin embargo, la subdivisión en dos grupos opuestos es suficientemente clara como para sugerir que la suerte se invierte. Los perdedores del combate anterior logran su victoria¹³⁸.



168. Botella asa estribo. Transición Vicús-Mochica Temprano A/B.
Personaje 4 con cola de ave.
Museo Arqueológico Rafael Larco
Herrera, Lima.

La organización que reveló esta escena Mochica V es exactamente igual a la que María Rostworowski sigue a través de los mitos y documentos judiciales; la encuentra también Susan Ramírez en los documentos coloniales tempranos¹³⁹:

Margen izquierda, mitad de arriba:

gente del Guerrero del Búho, dos parcialidades (Zorro y Ave terrestre)

Margen izquierda, mitad de abajo:

gente del Mellizo Marino, dos parcialidades (Ave Zancuda y Pato Pico de Cuchara)

Margen derecha, mitad de arriba:

gente del Mellizo Terrestre, dos parcialidades (?)

Margen derecha, mitad de abajo:

gente del Guerrero del Aguila, dos parcialidades (?)

En el esquema probable de la distribución del poder, el señor identificado con el Guerrero del Aguila gozaría de la autoridad sobre su margen y sobre la totalidad del territorio. Gobernaría ayudado por dos segundas personas. Una con las insignias del Guerrero del Búho ejerce el poder sobre la margen opuesta, la otra identificada con el Mellizo Terrestre gobierna las tierras altas de la misma margen. El esquema se repite a nivel inferior donde el Mellizo Marino administra las tierras bajas de la margen izquierda. Cada uno de los señores dispone probablemente de dos mandones subalternos y de dos sacerdotes. La escena analizada representa tres niveles superiores del mando en la margen derecha del río.

Nuestra reconstrucción coincide con los datos de campo, con el patrón de dos estructuras monumentales frente a frente en cada centro administrativo mochica¹⁴⁰. Llama también nuestra atención la presencia de los motivos marinos en la decoración de cada una de las huacas menores tanto en el centro de Cao (Chicama) como en el de Moche (Huaca de la Luna)¹⁴¹. Esto indica que si bien la iconografía no refleja necesariamente la realidad de manera directa, el modelo político expuesto es real y puede ser investigado a partir de otras fuentes. La conclusión más interesante se desprende, sin embargo, de la probable función ideológica del motivo de combate.

Lejos de vanagloriar la victoria de un soberano y la reducción de un pueblo por el otro, la escena intenta transmitir un mensaje de equilibrio en las relaciones de poder: en la margen derecha manda la mitad de arriba, en la margen izquierda la de abajo y todos obedecen en última instancia al gobernante supremo de la margen izquierda. Si una mitad o parcialidad inferior se rebela contra el poder legítimo puede provocar el caos como aquél de los tiempos míticos cuando el Guerrero del Búho y la Divinidad Femenina pretendieron adueñarse del mundo. Nadie debe ingresar armado en la mitad ajena si no quiere terminar como el Mellizo Terrestre en los dominios del Mellizo Marino. Este equilibrio es necesario puesto que el bien de la comunidad depende de la armonía de las relaciones entre los habitantes de dos orillas de un río o de dos valles vecinos e interdependientes, y más aún de la colaboración entre los de arriba y los de abajo. Solo así la red de canales llevará el agua todos los años y los productos del mar llegarán a los asentamientos del valle medio.



Este mensaje político se desprende de la iconografía tardía. Creemos, sin embargo, que sus planteamientos generales son tan antiguos como las instituciones políticas mochica, es decir desde la fase I. Recordemos que desde nuestro punto de vista la cultura Mochica en su totalidad es el producto del estado como la institución que introduce las relaciones de convivencia pacífica dentro de un conglomerado de etnias y culturas. Las particulares condiciones de stress por causas ambientales y eventualmente políticas a fines de la fase Mochica IV, contribuyeron simplemente a incentivar una especie de “ofensiva ideológica” por medios visuales. Se trata probablemente de la autodefensa inconsciente de una sociedad en problemas, que empieza a utilizar todos los medios y todos los mensajes existentes en la tradición tecnológica y artística para perpetuar un ideal de cohesión¹⁴². El “Tema de Presentación” en las fases tempranas de la cultura Mochica fue reservado para la decoración de objetos sagrados de uso lo más restringido posible, es decir de los cuchillos ceremoniales que se depositaban en las tumbas de los gobernantes. En las fases tardías este mismo tema aparece con lujo de detalles en la cerámica.

¿Cacicazgo o estado? Cuál de los dos términos es el más apropiado? La discusión de este tema podría convertirse en académica. La comparación de nuestra escena de combate con la estela de Naramsin o la paleta de Narmer basta para entender la distancia entre los estados arcaicos acadiense y egipcio en plena etapa de su expansión imperial y el estado mochica. Estas dos piezas escultóricas expresan el mismo mensaje, cada una en su propio estilo. Resalta la figura central del rey inmenso y musculoso caminando sobre miles de cadáveres de enemigos vencidos debajo del cielo desde donde lo miran sus divinidades tutelares; los atributos insinúan el parentesco del soberano con los dioses de la bóveda celeste y la inscripción proporciona la lista completa de sus títulos.¹⁴³ Ningún elemento de este mensaje está presente en la escena mochica: en lugar del individuo divinizado tenemos el grupo, en lugar del canto de exterminio, el

169. Botellas silbadoras. Periodo Vicús-Mochica Temprano B. Oficiantes (izq., centro) y mono (der.) cadavéricos. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

mensaje de convivencia, si bien al alto precio de la muerte de miles de sacrificados.

Lo perennizado en el mensaje mochica no es el gobernante individual sino el estado como la institución colectiva. Ahora bien las diferentes etnias de la Costa Norte, algunas por conquista, otras por voluntad propia, habían delegado el poder a un grupo de señores que gobernaban sobre los Virú y sobre algunos pueblos Recuay, así como sobre los descendientes de los Salinar y de los Cupisnique. Es probable que los especialistas alfareros se reclutaran entre estos últimos, a juzgar por el estilo Mochica I en sus diferentes expresiones regionales. A pesar de la diversidad cultural de los gobernados y por encima de los embates de la historia, estas elites han sabido mantener íntegra la tradición ideológica que sirvió de sustento al mecanismo de transmisión del poder y de la defensa del territorio en el lapso de por lo menos 600 años. Esta estabilidad institucional junto con la indudable capacidad de organizar grandes obras públicas nos parece suficiente como para no dudar en utilizar la palabra estado. El crecimiento territorial, el carácter y grado de centralización del poder, así como otros aspectos de coyunturas históricas podrían ser examinados, creemos, por separado.

El estado mochica en Piura

Algunos aspectos de la historia del estado y/o estados mochica se vislumbran desde la perspectiva del valle de Piura. Distinguimos tres etapas con características distintas:

1. Vicús Mochica Temprano A,
2. Vicús Mochica Temprano B,
3. Vicús Mochica Tardío A y B.

Hemos analizado en las páginas anteriores las características de los invasores mochica cuando éstos aparecen en el transcurso del s. II. d.C. La calidad y la iconografía de las piezas procedentes de Loma Negra indican que por lo menos uno de los gobernantes sepultados en este lugar tuvo el mismo rango que el individuo de la cámara N° 1 en Sipán denominado por la prensa “Señor de Sipán”. En este aspecto están de acuerdo todos los especialistas¹⁴⁴. Las similitudes con la cerámica de Jequetepeque sugiere que la “dinastía” piurana procede de ahí.

El modelo de organización política que acabamos de exponer concuerda bien con los datos del Alto Piura. Las relaciones entre los Virú y su elite Mochica y los Vicús guardan plena simetría. Dos centros administrativo-religiosos se levantan frente a frente en Tamarindo. Las influencias son mutuas en la producción de la cerámica funeraria. Los alfareros vicús adoptan la forma de pico en las botellas asa-puente (Figs. 206, 212, 213), el asa estribo (Figs. 15, 215, 216) y forman pedestales cilíndricos o de paredes divergente-cóncavas en las botellas escultóricas (Fig. 210). La introducción de línea fina en negativo y los diseños pintados en el tercio o cuarto superior se deben también a la influencia mochica. Se inician las primeras imitaciones del estilo Mochica en Vicús por los alfareros del taller de la elite, particularmente bien representado en la fragmentería recogida de Loma Negra, en los alrededores de las tumbas

de gobernantes mochicas (alfar Vicús N° 2: Fig. 137a). La convivencia y la participación común en los rituales se refleja en la iconografía: aparecen los Personajes 3 y 4 con los ojos almendrados, que representan a los Mochica.

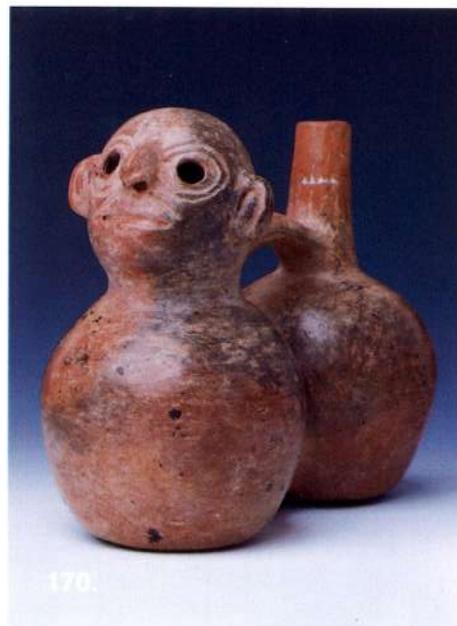
Las influencias del estilo Vicús en el Mochica local son esencialmente de orden iconográfico (Figs. 72, 165, 167), lo que no debe extrañar. La producción es muy restringida y a cargo de alfareros altamente especializados.

La formación del estado mochica en el Alto Piura provoca un notable auge en las relaciones entre el Norte y el Sur. Los objetos importados de los Andes Septentrionales y el enriquecimiento de las elites serranas (tumbas de Callingará) son las evidencias palpables de este hecho. Conchas (conus, strombus, en menor grado spondylus)¹⁴⁵, oro, cobre, piedras semipreciosas cuentan entre los principales productos de intercambio. Es muy probable que los sechuranos aportaran mineral de cobre y los portadores de los estilos alfareros norteños de la cuenca del Quiróz las pepitas de oro. Ambas materias primas fueron procesadas en los extensos talleres que bordean los cementerios (Pampa Juárez) aprovechando la abundancia local del combustible.

A partir del s.III d.C. en la fase Vicús-Mochica Temprano B observamos un gran cambio. Todo indica que las relaciones entre los dos grupos perdieron su simetría. El centro vicús en Tamarindo queda abandonado y la arquitectura mochica se extiende por toda el área. Al mismo tiempo, todo indica que la "dinastía" de Loma Negra se había extinguido y que el centro político de alto rango se trasladó fuera de la cuenca del río Piura. Pocas piezas en el "gran estilo" (producción típica: Figs. 366 - 375) mochica son atribuibles a este periodo y las vasijas escultóricas de calidad presentan una iconografía completamente distinta de las que fueron ejecutadas anteriormente. Desaparecieron los guerreros armados, son raros los prisioneros y víctimas de sacrificio. Los remplazan sacerdotes (Fig. 77) y diferentes participantes de los ritos en la montañas: oficiante transportado sobre la silla escalonada (Fig. 76), personaje de turbante similar al de los que participan en la escena de recolección de caracoles, inválido a dorso de llama (Fig. 78 der.) y serpiente recostada sobre una montaña (Fig. 78 izq.). Hay también un guerrero sin armas (Fig. 81) y un tocado de oficiante (Fig. 80). Sólo en algunas expresiones del fin de periodo (Figs. 88, 89) regresan recuerdos de grandes figuras Mochica I: Divinidad Marina y Personaje Pez, este último hibridizado con un ciempiés¹⁴⁶.

En el estilo Vicús los cambios son igualmente notorios e indican una aculturación acelerada. Se pierden varios conocimientos tecnológicos alfareros, hecho que probablemente se relaciona con la decadencia y ocaso del principal alfar de elite (Vicús N° 2)¹⁴⁷. Se produce botellas de cuerpo lenticular y asa pentagonal con el gollete de paredes cóncavas bajo clara influencia mochica. La producción de los talleres de elite vicús está reemplazada por las piezas Mochica II (Fig. 164) y por las imitaciones que salen de los talleres vicús (Figs. 172, 173, 178). Lo demuestra el contenido de las tumbas de los vicús, excavadas en Yécala por Carlos Guzmán Ladrón de Guevara (Caps. II y III). Resulta interesante constatar que varias de estas botellas constituyen una buena imitación del "gran estilo" Mochica I (Fig. 164 der.).

Hay también una serie de piezas excepcionales que demuestran un notable grado de fusión entre las experiencias tecnológicas y tradiciones iconográficas



170. Botella silbadora. Periodo Vicús-Mochica Temprano B. *Personaje 4* cadavérico. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

171. Botella silbadora asa estribo Mochica IV.
Valle de Moche o Chicama (?).
Museo Bruning, Lambayeque.



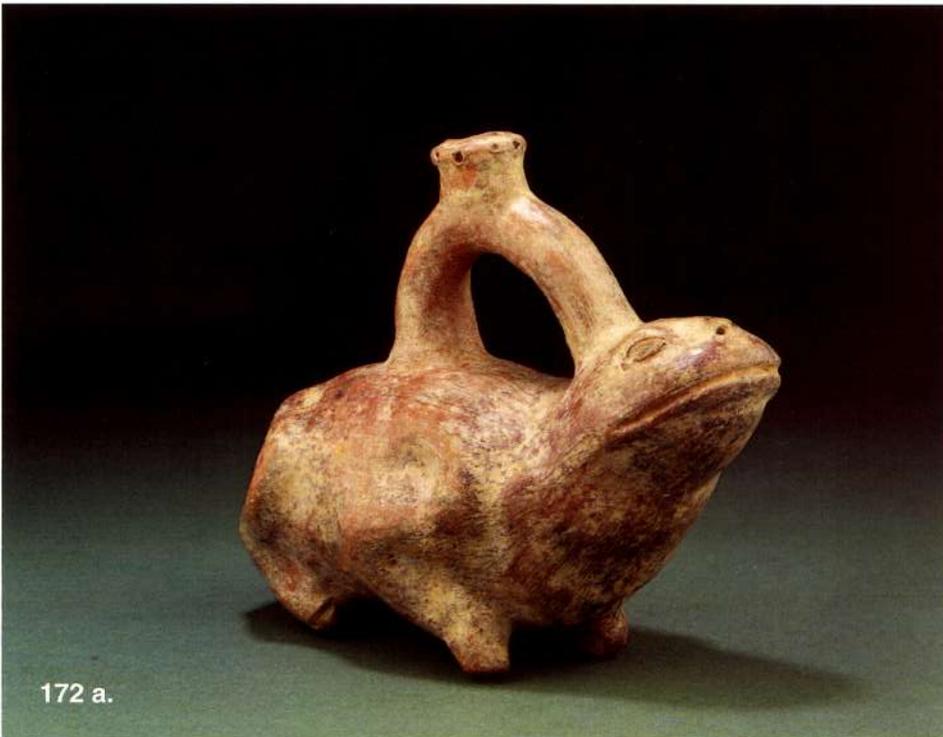
vicús y mochica. La figurina de la lámina (Fig. 165) está hecha por un alfarero mochica que maneja además a la perfección las técnicas de decoración y acabado pero representa un personaje vicús (Personaje 4 femenino: Fig. 166). Otro ejemplo de interpenetración de tradiciones es la botella de la Fig. 167 que representa un tema vicús (híbrido iguana-pato) pero en el estilo mochica, teñido además de influencias del Sur (Departamento de Lambayeque, Cap. IV). La tradición Virú empieza también a tener un impacto, si bien limitado, sobre el estilo de la cerámica funeraria (447, 449). Hay piezas híbridas como la de la Fig. 449: hecha en un taller Virú que tiene forma de cuerpo y gollete Vicús, técnica de decoración Virú pero el motivo de inspiración Mochica.

¿Qué pasó en materia política en este periodo? No podemos saberlo con certeza, pero un razonable número de indicios que acabamos de enumerar sugiere que el Alto Piura empezó a depender de algún otro centro político. No es quizás coincidencia que las tumbas de Sipán correspondan justamente a este periodo.

El cambio en la iconografía mochica de Piura y la aparición de un estilo “cosmopolita” de elite vicús hubieran encontrado de este modo su explicación. Los “señores de Loma Negra” habrían sido remplazados por los mandones de menor rango, residentes en Tamarindo. En esta misma dirección apuntan las evidencias de una cierta difusión de las ideas propias del estilo Vicús hacia el Sur. Las botellas-silbato son un buen ejemplo. El silbato externo Virú se incorpora a la tradición Vicús (Figs. 212, 214) pero con la botella silbadora de cámara acústica ocurre a la inversa.

Los motivos típicamente Vicús como los monos cadavéricos, o Mochica de Vicús (papagayos) se incorporan en el repertorio Mochica junto con la tecnología acústica (Figs. 169, 170). Incluso los que han sido encontrados muy al Sur de su área de origen conservan los rasgos organológicos e interválicos típicamente Vicús (Fig. 171). Tanto Donnan y Castillo como Shimada¹⁴⁸ están de acuerdo en que hay dos áreas de integración mochica: la Norte y la Sur (Cap. IV). No obstante, en nuestra opinión, los argumentos que con mayor firmeza sustentan esa tesis provienen de tiempos posteriores a la fase Mochica I. En esta misma época se forman los estilos provinciales (vg Sipán mismo) y las interacciones dentro del área norte son mucho más fuertes que entre el Norte y el Sur. Faltan aún datos de campo pero la hipótesis sobre la formación de un estado regional mochica entre el Alto Piura y Jequetepeque nos parece la más prometedora.

Los cambios que observamos entre Vicús Mochica Temprano y Vicús Mochica Tardío no son menos relevantes. En Tamarindo es una época de gran actividad constructora y el nuevo plano de las huacas Nima se asemeja a las construcciones “clásicas” mochica del área nuclear¹⁴⁹. La producción de cerámica fina mochica se restringe tipológicamente manteniéndose el mismo número de talleres (alfares) que antes. La forma de la botella de gollete recto y asas



-
- 172a. Botella asa estribo. Vicús Medio A.
Sapo.
Museo Arqueológico Rafael Larco
Herrera, Lima.
- 172b. Botella asa estribo. Vicús Medio B.
Coito de sapos.
Museo del Banco Central de Reserva del
Perú, Lima.
-



172b.



auriculares Mochica IV (Figs. 89, 90, 379 - 382) se difunde junto con una tecnología alfarera distinta (alfar Moche Nº 3). Sin embargo observamos una continuidad en la iconografía (Figs. 89, 90, 379) e incluso ciertos arcaísmos (Fig. 88: gollete Mochica II e imagen de la Divinidad Marina). El estilo Vicús se debilita aún más y recibe nuevas influencias Mochica, vg. crecimiento en altura del gollete en las botellas de asa puente gollete-protoma (Fig. 230) como reflejo de Mochica IV. Desaparecen los cuerpos-pedestal y con ellos las representaciones más complejas que incluían a dos personajes.

Captamos en el estilo evidencias de que se incrementa la distancia social entre los que se definen étnicamente como los vicús y los mochicas. El Personaje 1 está representado en muy pocas variantes: de pie, sentado o como cabeza. En algunas botellas aparece multiplicado: cuatro figuras itifálicas que miran en direcciones opuestas (Fig. 50). El incremento drástico de las representaciones del Personaje 2 con genitales masculinos es también significativo. En Vicús Tardío B este personaje eclipsa al Personaje 1. Recordemos que este motivo simboliza a la parcialidad vicús dominada y sumisa. El estilo adquiere un sabor "popular", lo cual se percibe muy claramente en la fase Vicús Mochica Tardío B. Es como si los alfareros especializados hubiesen sido remplazados por aficionados de aldea. Hay mucha imaginación y creatividad, pero las formas de cuerpo se inspiran cada vez más en la cerámica utilitaria (cántaros, ollas, Figs. 50, 176, 429, 430). Las escenas de relaciones sexuales son remplazadas por las figuraciones fálicas y testiculares. El gollete alto de las botellas asa canasta, típico del Vicús Tardío B (Figs. 28, 235 - 238) es de hecho también una representación itifálica.

173a. Botella asa estribo. Periodo Vicús-Mochica Temprano B.
Camélido. Alfar Vicús Nº 3, forma Mochica.
Museo Bruning, Lambayeque.

173b. Botella asa estribo. Periodo Vicús-Mochica Temprano B.
Cabeza de camélido. Alfar Vicús Nº 2, forma Mochica.
Museo Bruning, Lambayeque.



173b..



174.



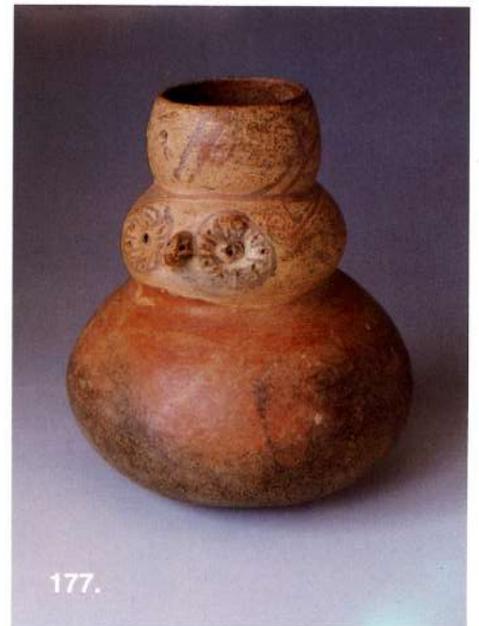
Los cambios observados en el Alto Piura desde los inicios de Vicús Mochica Tardío concuerdan con los que observa Shimada en las cuencas de Lambayeque y La Leche¹⁵⁰. Nos referimos a la súbita presencia de rasgos Moche IV y otra evidencias eventuales de una breve integración Norte - Sur. Nos parece prematuro opinar sobre la naturaleza de esta integración: ¿Sólo cultural, por el incremento de los intercambios o también política?.

Cuando en Jequetepeque se construye el gran centro de Pampa Grande y en San José de Moro hábiles alfareros registran la tradición oral mochica aprovechando las ventajas que les ofrece la pintura de línea fina (Cap.IV) la provincia mochica del Alto Piura entra en una paulatina decadencia. No observamos cambios notorios, ni en arquitectura ni en cerámica, fuera de los enunciados para el estilo Vicús Tardío B. El estilo Mochica V se introduce tímidamente dejando su influencia en los formas cónicas de golletes (Figs. 91b, 386) y en la tendencia “cursiva” algo sobrecargada de la decoración pictórica (Fig. 385). No aparecen, sin embargo, nuevos motivos ni convenciones.

El centro de Tamarindo se vuelve a reconstruir después de cada daño causado por el Niño (PaleoEnso)¹⁵¹. El ocaso del estilo Vicús coincide con la aparición del estilo Piura marcado en sus orígenes por las influencias Mochica y Virú. Cabe mencionar que las evidencias de la presencia mochica en la costa de Piura en la fase Mochica V parecen ser más contundentes que en las fases anteriores. Al mismo tiempo los largos trastornos climáticos del siglo VI d.C.¹⁵² impactan la economía de los pescadores sechuranos. Lo indicaría el brusco ocaso del estilo Sechura y una sensible disminución en la densidad de los asentamientos.¹⁵³ El conjunto de factores ambientales y políticos contribuyó entonces al ocaso de las dos culturas, la Vicús y la Mochica, en el periodo en el que la primera tiene ya una connotación abiertamente popular. ¿Cuáles fueron estos factores políticos? La perspectiva que nos ofrece el Alto Piura es obviamente demasiado estrecha para contestar esta pregunta. En los tiempos Mochica V, Piura es tan sólo una de las provincias del estado Mochica del Norte. Este estatus provincial no cambiará hasta la conquista española.

174. Botella silbadora. Periodo Vicús-Mochica Tardío A.
Personaje 1 sentado. Alfar Moche N° 5, forma Vicús-Virú.
 Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

175. Botella de dos cuerpos y asa puente.
 Periodo Vicús-Mochica Tardío A.
Personaje 3? Alfar Moche N° 5, forma Vicús-Moche.
 Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.



NOTAS

1. GUFFROY (1989).
 2. LANNING (1963), RAVINES 1986/87, RICHARDSON (1987), RICHARDSON et alii (1990).
 3. Sobre *Layzón*: TERADA y ONUKI (1985, 1988), SEKI (1994); *Salinar*: BRENNAN (1984) *inter alia*, MUJICA (1984). *Vea también* ONUKI (1994), pp.88-93 con la revisión crítica de problemas cronológicos y balance en SEKI (op.cit.), pp.159 - 164
 4. *Vea también*, cap.III, nota 81.
 5. Como en el caso de *Salinar* poco se ha hecho sobre el tema desde los años cuarenta cuando WILLEY (1945) en el marco de su propuesta cronológica observó la amplia difusión de rasgos relacionados con el *Gallinazo* y BENNETT (1950) publicó sus estudios sobre el Grupo Gallinazo: DAGGETT (1985); SHIMADA Y MAGUIÑA (1994).
 6. BENNETT (1950). A este se suma la revisión reciente de su material por FOGEL (1987). WILSON (1988) no hace distinción entre el Gallinazo Temprano y Medio; ambos componentes forman parte de su fase *Suchimancillo Temprano*. Según los estudios de SHIMADA Y MAGUIÑA (1994) el valle de Lambayeque pudo haber constituido la frontera entre la cultura Gallinazo en la fase temprana y la cultura Vicús. En todo caso los sitios Virú-Gallinazo se concentran en el valle de La Leche: particularmente Paredones-Huaca Letrada, Cerro Vichayal, (ibid., Figs. 1.8, 1.9).
 7. ZEVALLOS MELENDEZ (1965/66).
 8. HOCQUENGHEM (1993), p.713 citando a Augusto Cuglievan como su informante.
 9. Sobre Callingará: MATOS (1965/66). Alfar foráneo N° 2 en las tumbas, ver ELESURU (1993): V4.T13 con 4 piezas (MNAAH Nos. 42321, 42322, 42326, 42130), V4.T14 (MNAAH N° 42415), V4.T15 (MNAAH N° 42334), V1T9 (MNAAH N° 42378, nuestra Fig.), V1 T2 (MNAAH N° 42341, nuestra Fig.); Este alfar se distingue con facilidad de todas las otras pastas Vicús, Virú y Moche por su dureza (4.5 en escala de Mohs frente a 2.5 - 3 de otras pastas), cocción oxidante, reductora en enfriamiento por lo que la superficie tiene la tonalidad gris. La textura es porosa y granular, amasado desigual. En las partículas de antiplástico se distinguen feldespatos y esquisto en cantidad regular, cuarzo y material orgánico escaso y hematita, muy escaso: MAKOWSKI y AMARO, s/f.
 10. LUMBRERAS (1979), p. 61, centro-izquierda.
 11. MATOS (1965/66), pp.124 - 129; ZEVALLOS MELENDEZ (1965/66).
 12. KAULICKE (1991), p. 418.
 13. LUMBRERAS (1979), pp. 22-25. HOCQUENGHEM (1991) cuadro 3, p. 337, quien adopta la posición del catálogo MUSEO BANCO CENTRAL DE RESERVA DEL PERU (1987), pp. 9-10.
 14. RICHARDSON (1987), RICHARDSON et al. (1990), KAULICKE (1991) y nosotros mismos, MAKOWSKI (1986) y en: GUFFROY et al. (1989), pp.124-132.
 15. MAKOWSKI y AMARO s/f. El alfar se relaciona probablemente con Sechura D y E de LANNING (1963); sus características: pasta granular de distribución desigual de desgrasantes minerales, muy abundantes cuarzos, abundantes feldespatos y partículas de mica dorada, muy escasas caolinitas; la pasta es porosa y de poca dureza (2.5 Mohs), cocida en ambiente reductor, oxidante en enfriamiento.
 16. GUFFROY (1987).
 17. I-5573, 1655+-95 BP (295 d.C.): LECHTMAN et al. (1982) p. 5; fecha el núcleo de madera de una figurina en estilo Moche.
 18. LANNING (1963); RICHARDSON (1987).
 19. LANNING (1963), CARDENAS (1992), MILLA (1991).
 20. SHIMADA et al. (1991).
 21. El uso de criterios cronológicos propuestos por MENZEL (1964) para el Alto Piura está justificado por la presencia de la cerámica Wari de Horizonte Medio 2A en el sitio Batanes, MATOS (1965/66), p. 98, Lám. 8, de Mochica-Huari y Huari Norteño en el Monte de los Padres, ibid. p.111 y del estilo Sicán, SHIMADA (1988).
 22. Sobre el uso de términos Sicán y Lambayeque consulte: SHIMADA (1990), *inter alia* y DONNAN (1990), *inter alia*. El término Sicán denota la cerámica ceremonial fina, hecha en molde y la arquitectura monumental asociada. El término Lambayeque, tradicional en arqueología peruana, tiene una acepción más amplia abarcando el conjunto de estilos y otras manifestaciones culturales propias del área entre los valles Jequetepeque y La Leche a partir del ocaso de la cultura Mochica.
 23. HOCQUENGHEM s/f, pp. 28, 29: sitio Huancacarpa Alto.
 24. Esta conclusión se desprende de la revisión somera de las colecciones de escuelas y municipios en Vicús, Chulucanas y Piura. La presencia de Sicán Medio clásico en cerámica y metal ha sido constatada por SHIMADA (1988).
 25. FONTUGNE y JUILLET-LECLERC (1990), MACHARE y ORTLIEB (1992).
 26. RICHARDSON et al. (1990).
-
176. Cántaros de cuello figurativo-antropomorfo. Formas Vicús-Virú. Periodos Vicús-Mochica Tardío A (izq.) y Vicús-Mochica Temprano B (der.). Museo Municipal, Piura.
 177. Cántaro de cuello compuesto. Periodo Vicús-Mochica Tardío B. Alfar Virú N° 3, forma Vicús-Moche. Museo Bruning, Lambayeque.
 178. Botellas de gollete central y asitas auriculares. Periodos: A (izq.). Vicús-Mochica Temprano y B (der.) Vicús Mochica Tardío. Cabezas humanas. Museo Municipal, Piura.
-

27. Vg. ROSTWOROWSKI (1983), ZUIDEMA (1986).
28. Binford L. R., Mortuary Practices: their Study and Potential, en: *Approaches to the Social Dimensions of Mortuary Practices*, Memoirs of the Society for American Archaeology, N° 25, Brown J.A (ed.), Washington 1971, pp. 6-29; Chapman R., Kinnes I. y K.Randsborg, *The Archaeology of Death*, Cambridge University Press, Cambridge 1981; Humphreys S. y H.King (ed.), *Mortality and Immortality: The Anthropology and Archaeology of Death*, Academic Press, London 1981; O'Shea J., *Mortuary variability. An Archaeological Investigation*, Academic Press, Orlando 1964; Vease también, a título de ejemplo, casos mayas y egipcios: Hall Grant D., *Realm of death. Customs and polity intercation in the Classic Maya Lowlands*, Ph.D. Thesis, Harvard University 1989, UMI Dissertation Service N° 892612. Desroches Noblecourt C., *Tutankhamon, life and death of a pharaoh*, London 1963; Spiegel J., *Das Auferstehungsritual der Unas-Pyramide, Otto Harrassowitz*, Wiesbaden 1971; Gardiner A.H., *The attitude of the ancient Egyptians to death and the death*, Cambridge 1935; Kees H., *Totenglauben und Jenseits-vorstellungen der alten Ägypten*, Berlin 1977.
29. RIOS y RETAMOZO (1993), p.45, Fig.10; DIEZ CANSECO (1993).
30. GUZMAN y CASAFRANCA (Ms, 1964); ELESURU (1993); vea también *infra*, nota 38.
31. *Loc.cit.*
32. DISSELHOFF (1971), pp. 22-23, Lám.1-14. Esta forma no es incompatible con las formas descritas por MATOS (1965/66), pp.114-118, cuya propuesta está basada en el examen de pozos de huaqueros por lo que carece de la precisión debida.
33. GUZMAN y CASAFRANCA (Ms, 1964), p.17.
34. La descripción de GUZMAN y CASAFRANCA (Ms, 1964) coincide con las de DISSELHOFF (1971), pp. 22-23 y Lám. 4-8. Como ya hemos argumentado en GUFFROY *et alii* (1989), p.132, el tamaño de la cámara, la posición de los dientes respecto al ajuar, la forma y el tamaño del lente de tierra impregnado de restos orgánicos del cuerpo, hacen pensar que el cuerpo estuvo originalmente en la posición lateral flexionada, con la cabeza ubicada a la entrada de la cámara donde se concentran también las ofrendas cerámicas.
35. GUZMAN y CASAFRANCA, *op. cit.*, pp.11,12.
36. *Ibid.*, p.12.
37. RIOS y RETAMOZO (1993), pp. 38-42 los llaman *cincales de corte*, junto con otros objetos cuya función utilitaria es más evidente como los de la Fig. 4 y Fig. 5 D, E, F.
38. GUZMAN y CASAFRANCA (Ms, 1964), pp.17,18: "*especie de cerámica negra al parecer representando un caracol con incisiones gruesas...a juzgar por los fragmentos ha tenido asa estribo. Sus características son típicas de la fase Chavinoide-Mochica Inicial, esta especie se registra con el # 35*".
39. Se repite también en los contextos excavados por DISSELHOFF, *op. cit.*
40. ELESURU (1993): **Personaje 1** en los entierros V4-T.1 (protoma, fase 2 B), V1-T.2 (sentado itifálico, fase 2B), V1-T.15 (protoma, fase 2B); **Personaje 2** en V1-T.15 (mujer en gestación, decúbito dorsal), V4-T.17 (hombre decúbito ventral, sacrificado, fase 2B), V4-T.13 (cabeza, fase 3A), V1-T.12 (cabeza, fase 3A), V1-T.18 (mujer, figurina; fase 3 A), V1-T.11 (mujer, figurina, fase 2B); **Personaje 3** en V1-T.1 (prisionero sentado; fase 2A), V1-T.9 (sentado, protoma y cabeza; fase 2B), V1-T.6 (protoma, fase 2B), V1-T.7 (cabeza; fase 2B); **Personaje 4** en V1-T.13 (prisionero sentado, fase 2B). Fase 1= Vicús Temprano, fase 2= Vicús Medio A y B, fase 3 = Vicús Tardío A y B.
41. *Loc. cit.*, tumba V1-T.15.
42. ROSTWOROWSKI (1983), p.119; FERNANDEZ (1989).
43. Iconografía mochica: MAKOWSKI (Ms, 1989), CASTILLO (1989; Ms 1991); sumeria: vg. Le Goff (1963); maya: vg.
44. SHARON (1972, 1994) *inter alia*, CHIAPPE *et alii* (1985).
45. HOCQUENGHEM (1983a, 1983c) y (1986), pp. 86-90, 209-213.
46. Compárese con la iconografía Mochica: HOCQUENGHEM (1986), pp.157-172; véase también contenidos similares en los mitos de Cajatambo, particularmente sobre el *Pájaro Yucyucy* la *Mama Raiguana*: DUVIOLS (1986), pp.154, 155, 162, 163, 201, 209, 223, 228, 229, 269.
47. LARCO (1945), pp. 9-10 (piezas *Virú-Mochicoides*). Las similitudes con el estilo Mochica conciernen particularmente a los detalles de acabado. No nos consta ni la procedencia, ni menos la manufactura piurana de las piezas como la botella doble asa-puente en LUMBRERAS (1979), pp. 98-100.
48. Las excavaciones de C.Donnan en el sitio Dos Cabezas (vease cap.III) aportarán seguramente evidencias claves.La cerámica Virú de Piura carece de elementos del estilo denominado Virú de Chicama por LARCO (1948) así como de estos elementos del valle de Virú que se relacionan con Recuay como las bases anulares, pedestales y formas muy evvertidas de cuello en los cántaros:

- Bennett (1938), Fig. 14c, FOGEL (1987), Fig. 29, STRONG y EVANS (1952), Figs. 57-1,8, 58-i, 61-2.
49. SHIMADA y MAGUIÑA (1994), pp. 52-58. Su propuesta no nos convence. El modelo sugerido es el de convivencia: "en el valle medio de La Leche, los dos grupos contemporáneos simbolizados por lo que llamamos estilos Gallinazo y Moche, aparentemente mantuvieron una coexistencia (simbiótica) pacífica desde **al menos Moche I** (subrayado nuestro) hasta Moche III..." (*op. cit.*, p. 53). A pesar de ello los autores no mencionan ningún caso de contemporaneidad de los sitios de elite Virú con los sitios de elite Mochica, similar al de Tamarindo (KAULICKE 1991, 1993, 1994) donde coexistieron estructuras Vicús y Virú-Mochica. Tampoco presentan datos que sustentarian la conquista: "...la población **Gallinazo local** (subrayado nuestro) aceptó el estilo Moche y sus consecuentes valores y creencias." (*ibid.*). La conquista se situaría, en todo caso, en el periodo anterior a Moche I (véase la cita arriba), es decir ¿en los tiempos Gallinazo Temprano, Salinar? y, si fuese así, ¿con qué estilos se habían identificado los conquistadores y los conquistados?. No encontramos respuestas a estas preguntas. Los autores demuestran más bien que la cerámica ceremonial fina Mochica está siempre asociada con la cerámica utilitaria o ceremonial burda Virú; concluyen por ello: "Que el estilo y el simbolismo Moche fueron más bien exclusivos y estuvieron asociados con el ceremonialismo de elite que se ve reflejado en los contextos en que aparecen...; ...en el valle medio de La Leche, la mayoría de casos documentados están presentes en las tumbas (incluyendo una en la base sur del montículo de Huaca Letrada) y en las estructuras ceremoniales públicas (loc. cit.). Estas últimas observaciones coinciden plenamente con lo que ocurre en Piura y refuerzan nuestra hipótesis (véase cap. III).
 - 50. El concepto de *gran estilo* utilizado, entre otros, por KROEBER (1957), WILLEY (1962) y últimamente por EARL (1990) resulta de gran utilidad, puesto que establece la relación entre los fenómenos de difusión estilística transétnica y transcultural, la formación de talleres altamente especializados, el surgimiento de la complejidad social (formación de élites y surgimiento del estado), y la difusión de ideologías.
 - 51. Aunque es cierto que todos estos rasgos son ajenos a la tradición de Chicama (LARCO 1948), están presentes en el valle de Virú, vg. LARCO (1945) pp. 6,7 (mono: compárese con LAPINER (1976), Fig. 260 con pico Virú pero calificado como Salinar de Piura y Fig. 259, asa estribo Mochica I de Piura; venado, compárese con la pieza con el pico Virú, dicha Salinar, *ibid.* Fig. 230), BENNETT (1939), Fig. 13-i (portador de agua; entierro 4B en el cementerio del Grupo Gallinazo; junto con la pieza Fig.13-k Mochica I), 15-b (entierro G5a-A del mismo sitio), así como varias piezas inéditas de colecciones privadas.
 - 52. Un estudio comparativo global de Mochica I hace mucha falta. KLEIN (1967), últimamente citado con mayor frecuencia para sustentar las diferencias entre el Mochica Norte y el Mochica Sur, está confrontando muy pocas piezas escogidas de manera arbitraria con criterios preconcebidos. A título de ejemplo compárese las piezas citadas en la nota anterior con las siguientes:
 - 53. Por ejemplo LARCO (1948), p.18, (Mochica I) botellas 2a, 4a, 5a y 6a desde la izquierda; p.19 (Mochica II), botellas 3a y 6a. Compare también con las piezas de probable procedencia del área Mochica Sur en LAPINER (1976): Figs. 244, 253, 270, 277, 284, 288 y 239, 260 (calificados como Salinar por las características del cuerpo).
 - 54. Véase las notas 51-53.
 - 55. DONNAN (1975, 1985, *inter alia*), ALVA Y DONNAN (1993), pp.127-141.
 - 56. ALVA y DONNAN (*op. cit.*), Figs. 138-140; KUTSCHER (1983), Figs. 102, 107 (arriba), KUTSCHER (1977 (1950)), pp. 21, 22; HOCQUENGHEM (1987), Figs. 83, 84.
 - 57. Véase también KUTSCHER (1977 (1950)), p. 23 donde los vencidos corren con los vencedores.
 - 58. ALVA y DONNAN *loc. cit.*; MAKOWSKI (1994b).
 - 59. Véase notas 55 y 58; compárese los casos citados con la versión escultórica del sacrificio en HOCQUENGHEM (1987), Figs. 103, 104.
 - 60. BENSON (1974), Figs. 12-19.
 - 61. HOCQUENGHEM (1987), p.124, Figs. 104-106.
 - 62. Sobre el *Tema de Enterramiento*: DONNAN y MC CLELLAND (1979).
 - 63. DONNAN (1982), Figs. 22, 23; sobre el tema de *Baile de Muertos* véase también Castillo (1989) y PURIN (1978).
 - 64. HOCQUENGHEM (1987), pp. 138-141.
 - 65. MAKOWSKI (1994b), Lám. VI, Figs. 19-22. BEREZKIN (1982) la denomina "Rayed God", divinidad radiante.
 - 66. MAKOWSKI, *loc. cit.*
 - 67. Compare nuestro personaje con cara humana: KUTSCHER 1983, Figs. 295, 304, 305; HOCQUENGHEM 1987, Figs. 98, 100, 102; de LAVALLEE 1985, p. 156, Fig.115; con cara de ave: KUTSCHER 1983, Figs. 267, 273, 303; HOCQUENGHEM 1987, Figs. 101, 104, 108. Vea también MAKOWSKI 1984b, Lám. VII, Figs. 32-37.

68. LAPINER (1976), Fig. 385: par de orejeras de oro.
69. Véase también, LAPINER (1976), Figs. 350, 382.
70. Carlos Elera, *Investigaciones sobre patrones funerarios en el sitio formativo del Morro de Eten, valle de Lambayeque. Costa Norte del Perú*, tesis PUCP, Lima 1986, t. II, passim y cuadros 6 y 7, tomo I, cuadro 4, con el seguimiento del personaje a través de la Costa durante el Periodo Formativo. Peter Roe, Cupisnique Pottery. A cache from Tembladera e: *Precolumbian Art History. Selected Reading*, Cordy-Collins A. (ed.), Peek Publ., Palo Alto 1982, pp. 231-253, identifica el ave con Aguila Harpia amazónica, manteniendo la interpretación de Lothrop.
71. CASTILLO (1989).
72. DONNAN y ALVA 1993, Fig.152; orígenes formativos de la araña sobrenatural: Salazar-Burger Lucy y Burger L. Richard, La araña en la iconografía del Horizonte Temprano en la Costa Norte del Perú en: *Beitrag zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie* 4, 1983, pp. 213 - 253, Bonn.
73. CORDY COLLINS (1992).
74. Definido por Mc CLELLAND (1990).
75. LAPINER (1976), Fig. 347.
76. Mc CLELLAND (1990), CASTILLO (1989).
77. Ricardo Morales (inf. oral).
78. Las diferencias no justifican, en nuestra opinión, la denominación de Uceda et alii, loc. cit., "personajes mayores A y B y personajes menores A y B". Se desprenden de la ubicación de la figura y de la forma de marco.
79. UCEDA *et al.* (1994), pp. 276 - 303, Figs. 8.13 sq., lams IX - XII.
80. Vg. LAPINER (1976), Fig. 363 (medallón), Fig. 347 (crescente), Figs. 351, 357, 358 (máscaras); vea también el medallón de procedencia desconocida, Fig. 387 que reproduce el motivo de la Huaca de la Luna.
81. LAPINER (1976), Fig. 247; VICUS (1987), Fig. 316 entre otras.
82. LARCO (1966), llamado también *demonio con serpientes* (LAVALLEE 1970), *dios colmilludo de tocado felínico y cinturón de serpientes* (Benson 1972), *cara arrugada* (Wrinkle Face: DONNAN y McCLELLAND 1979), *mellizo de cinturones de serpientes* (HOCQUENGHEM 1987), *personaje antropomorfo de cinturones de serpientes* (CASTILLO 1989). Véase también MAKOWSKI (1994b), Figs. 23-26.
83. LAPINER (1976), Fig. 365.
84. MAKOWSKI (1994b).
85. HOCQUENGHEM (1987), MAKOWSKI (Ms 1989), Castillo 1989, 1991, Makowski 1994b. Vea también la versión literaria de Jurgen Golte, *Los dioses de Sipán. Las aventuras del Dios Quiscuisque y su ayudante Munrup*, IEP, Lima 1993 basada esencialmente en los trabajos de Hocquenghem y de Lieske Barbel, *Mytische Erzählungen in der Gefässmalerei der Alt-Peruanischen Moche-Kultur*, Bonn 1992.
86. HOCQUENGHEM (1987), pp. 176, 177; CASTILLO (1989, 1991).
87. LYON (1981, 1989); QUILTER (1990), HOLMQUIST (1992).
88. Combate de la *Divinidad Marina* con el *Mellizo Terrestre*: KUTSCHER 1983, Fig. 263; combate victorioso del *Mellizo Marino* con el *Mellizo Terrestre*, *ibid.*, Fig. 233.
89. OHLSEN BRUHNS (1976), pp. 21-40, y BANKMANN (1979) así como REICHERT (1982), quienes definen la cronología de contactos Moche -Recuay.
90. CASTILLO (1989), Figs. 1, 2 y passim. En la escena del Museo Larco analizada por CASTILLO (*ibid.*) y BOURGET (1994, pp. 437 - 440) se percibe un claro eje de simetría que parte del centro del grupo de músicos y divide en dos la secuencia. A un lado de este eje (izquierdo, si situamos a los músicos arriba) el Mellizo Terrestre tiene su atuendo habitual, y camina hacia arriba enfrentándose respectivamente con un Pez Mítico esférico y con el Guerrero del Buho. A otro lado del eje el Mellizo Terrestre camina hacia abajo, combate con el Personaje Pez - Dragón Marino y es transportado por un gallinazo (*Coragys atratus*) y un guanay (*Phalacrocorax sp.*) en una escena que alude a su muerte; no solo aquí su túnica tiene colores invertidos sino que el héroe aparece con el tocado atípico, perteneciente al Guerrero del Buho y a los seres del mar. Siguiendo la propuesta de BOURGET (1994) el segundo grupo de acciones alude a la muerte del Mellizo Terrestre mientras que el primero a su salida del más allá. Un eje perpendicular al precedente separa dos mundos, el marino, con las aves y los peces fantásticos y el mundo de abajo, situado en el subsuelo donde reside el Guerrero del Búho y ancestros cadavéricos que tocan sus antaras.
91. HOCQUENGHEM (1987), CASTILLO (1989), BOURGET (1994), MAKOWSKI (1994b).
92. Por ejemplo ALVA y DONNAN (1993), Figs. 35, 120, 121-123 (sonajeras), 126 (grabado sobre el tocado) y en la tumba más antigua, Figs. 197, 198 (Cangrejo mítico), Fig. 204 (Personaje Ola), Fig. 209 (pectoral de tentáculos de pulpo estilizados como olas), Figs. 228-231 (sonajeras, como Figs. 35 sq). En Loma Negra vea además de las Figs. citadas arriba, nota N° 78 y 79.

93. ALVA y DONNAN, *op. cit.*, pp. 89 - 91, Figs. 92, 93.
94. NARVAEZ (1994), pp. 70 - 74, Figs. 2.5, 2.6, Lám. I, 2.
95. ALVA y DONNAN (1993), Figs. 102-106, 193, 194.
96. ALVA (1988, 1990, 1993), ALVA y DONNAN (1993), DONNAN y CASTILLO (1992, 1994).
97. MAKOWSKI (1994b).
98. MAKOWSKI (1994b) y (1993Ms).
99. La versión más desarrollada de la escena: DONNAN (1975), Fig. 1, (1993), Fig.143, KUTSCHER (1983), Fig. 299 HOCQUENGHEM (1987), Fig.100.
100. Vea DONNAN (1975), Fig. 4, (1978), Fig. 241, HOCQUENGHEM (1987), Fig. 102. La escena publicada por Mc CLELLAND (1990), p. 89, relaciona los episodios de la "Rebelión de los objetos", de "Navegación" y de "Presentación de la copa". La interpretación: MAKOWSKI (1994b y 1993 Ms).
101. ALVA, ALVA y DONNAN, DONNAN y CASTILLO (*loc. cit.*) resaltan con razón el valor simbólico del metal, particularmente evidente en el caso del entierro de la mujer de San José de Moro. La mujer sepultada con los atributos de la divinidad femenina de aspecto lunar (Mujer Mítica) está rodeada de objetos de plata. El personaje del entierro 1 (ALVA y DONNAN 1993, p.100) tenía un lingote de oro encima de la mano derecha volteada para abajo y un lingote de plata sobre la palma de la mano izquierda volteada hacia arriba.
102. DONNAN (1982a).
103. ALVA y DONNAN (1993), figs 127 - 129.
104. En la colección del BCR hay otros tipos de tocados, VICUS (1987), pp. 126 y 127, y, particularmente figuras de guerreros arrodillados: p.131, Figs. 451 y 453 (A.C.E. 510 y 512). No hemos podido comprobar de manera positiva la procedencia piurana y/o autenticidad de estas piezas.
105. Por ejemplo KUTSCHER (1983), Figs. 190 y 191 y la divinidad en la escena de la "Rebelión de los objetos": HOCQUENGHEM y LYON (1980), pl. IV, Fig. 7.
106. Rasgos Salinar tiene la representación escultórica: LAPINER (1976), Fig. 356.
107. Por ejemplo Mellizo Marino: BEREZKIN 1980, pl. I, Fig.1, 3, cangrejo: KUTSCHER 1983, Fig. 250; pescador: BOURGET (1994), Fig.14.9; cazadores de lobos marinos: KUTSCHER (1983), Figs. 88, 89.
108. Por ejemplo KUTSCHER 1950 (1977), p. 24; HOCQUENGHEM (1987), Figs. 68 - 72.
109. A diferencia del esquema cusqueño (ZUIDEMA 1986, 1990 *inter alia*), en Vicús la relación entre las dos parcialidades dominantes en cada mitad es simétrica: ambos se clasifican como masculino/masculino. En el modelo de organización del cosmos que plantea la ideología imperial cusqueña la mitad **local** está claramente subordinada y se clasifica **hurin**.
 Hanan Qosqo Parcialidad dominante NO (Chinchaysuyu)
 (Mitad dominante) **Masculino/masculino**
 Parcialidad dominada NE (Antisuyu)
Masculino/femenino
 Hurin Qosqo Parcialidad dominante SO (Cuntisuyu)
 (Mitad subordinada) **Femenino/masculino**
 Parcialidad dominada SE (Collasuyu)
Femenino/femenino
110. KAUFFMANN DOIG (1979), pp. 48-55. Representaciones "eróticas" Mochica, véase también LARCO (1966).
111. Por ejemplo: KUTSCHER (1983), Figs. 275, 278, 305 y CASTILLO (1989), *passim*. Compare las tres categorías de guerreros en nuestra Fig.153 con la escena de baile en el templo, en Donnan 1982, p.109, Fig. 6; MAKOWSKI (1994b y 1993 Ms).
112. Vestido de las mujeres: HOCQUENGHEM y LYON (1980), HOLMQUIST (1992). Vestido de sacerdotes: MAKOWSKI (1994b).
113. MAKOWSKI (1993 Ms). Combates: KUTSCHER (1955, 1970), SCHULER-SCHOMING (1979, 1981), CUESTA DOMINGO (1972); Caza de venado: DONNAN (1982b); Recolección de caracoles. BOURGET (1989, 1990); pesca y caza de lobos marinos HOCQUENGHEM (1987), Figs. 107, 121, McCLELLAND (1990).
114. Vea "Baile de los muertos": DONNAN (1982), p. 108, Figs. 4, 5, pp. 115 - 119, Figs. 14 - 23 y CASTILLO (1989).
115. A la misma conclusión llega SHIMADA (1994, pp. 360 - 380) en su reciente evaluación del estado de investigaciones sobre el tema.
116. WILLEY (1953); SCHAEDEL (1972, 1985); CONKLIN y MOSELEY (1988); WILSON (1988), CANZIANI (1989).
117. LARCO (1939); ver también HOCQUENGHEM (1977).
118. EARLE (1991), HAAS *et al.* (1987).

119. SCHAEDEL (1985), WILSON (1988).
120. LUMBRERAS (1972), CANZIANI (1989).
121. Desde Julian Steward (Cultural causality and law: A trial formulation of the development of early civilization, en: **American Anthropologist** 51, 1949, pp. 1-27) y (1945, 1948) hasta la influencia de trabajos de Robert Adams (**The Uruk Countryside. The Natural Setting of Urban Societies**, Chicago University Press, Chicago 1972 *inter alia*). Influencia fuerte ejerció también la propuesta de Gordon Childe, vea Luis G.Lumbreras, **Childe and the Urban Revolution: the Central Andean Experience**, The Gordon Childe Colloquium, Mexico 1986 y CANZIANI (1989).
122. SHIMADA (1994), p. 365.
123. La primera propuesta corresponde a Kutscher 1955 (1970), p. 28 *inter alia*, la segunda a Schaedel 1972, p. 21, 1985b, pp.157-158. Las dos últimas se relacionan con los postulados neoevolucionistas o neomarxistas.
124. Sobre la definición de la sociedad tribal véase: Marshall D.Sahlins, **Las sociedades tribales**, Labor, Barcelona 1972; parentesco y estructuras políticas en los Andes: MURRA et al. (1986).
125. Kemp, Barry J., Old Kingdom, Middle Kingdom and Second Intermediate Period, en: **Ancient Egypt. A social History**, Trigger B.G., Kemp B.J., LLOYD A.B. (ed.), Cambridge University Press, Cambridge 1983.
126. Por ejemplo, el desarrollo tardío de los sistemas complejos de riego y el urbanismo impulsado por el estado en Egipto: Butzer Karl, **Early Hydraulic Civilization in Egypt**, Chicago University Press, Chicago 1976. Vea también Endelsfelder Erika, **Social and economic development towards the end of the Predynastic period in Egypt** y Trigger G. Bruce, **The mainlines of socio-economic development in dynastic Egypt to the end of the Old Kingdom** en: **Origin and Early Development of Food-Producing Cultures in North-Eastern Africa**, Krzyzaniak Lech y Kobusiewicz Michal (ed.), Polish Academy Of Sciences, Poznan Branch, Poznan 1984, pp. 93-108.
127. Larco 1939, 32 sq, Figs. 192-194.
128. Zadoks-Josephus Jitta Annie, **Ancestral Portraiture in Rome and Art of the last Century of the Republic**, Amsterdam 1932; Richter Gisela, The Origin of Verism in Roman Portraits, **Journal of Roman Studies**, t. 45, 1955, pp. 39-46; Bianchi Bandinelli Ranuccio, **L'origine del ritratto in Grecia e in Roma**, Roma 1960.
129. Procesión: LVALLEE (1985), pp. 62, HOCQUENGHEM (1987), Fig. 164.
130. Bourriau J., **Pharaoh and mortals. Egyptian Art in the Middle Kingdom**, Cambridge 1988, véase también Kees H., **Totenglauben und Jenseitvorstellungen des Alten Ägypter**, Berlin 1956.
131. La literatura del tema es muy amplia. El caso más interesante y mejor estudiado constituye el retrato oficial romano.
132. HOCQUENGHEM (1977); retratos de enfermos: PIRSIG y EISLEB (1988).
133. Hombre con boca felínica: compárese HOCQUENGHEM (1987), Fig. 2a (divinidad Mellizo Terrestre) y 2c (oficiante de rango); casos de mujer: HOLMQUIST (1992). *passim*.
134. Compárese con KUTSCHER (1983), Figs. 314, 318a, b, 319, 320 (HOCQUENGHEM 1987, Figs. 109-114), McCLELLAND (1990), Figs. 2, 3, 5 (dentro del recinto ceremonial recibiendo la copa de la Mujer Mítica), 7, 8.
135. Lavallée (1970).
136. Por ejemplo, compare la serie de representaciones de águilas marinas guerreras en KUTSCHER (1983), Figs. 180-188 con los búhos guerreros, *ibid.*, Figs. 190, 191.
137. Concordamos en ello con HOCQUENGHEM (1987) quien plantea, a partir de paralelos etnohistóricos, la existencia de dos combates rituales en el calendario ceremonial mochica, uno al inicio de la estación húmeda y el otro al inicio de la estación seca.
138. Compare, por ejemplo HOCQUENGHEM (1987), Fig. 98 (=ALVA y DONNAN (1993), Fig. 146 con el combate de guerreros con atuendos mochica y la presentación de la copa al Guerrero del Aguila, así como ALVA y DONNAN, *loc. cit.*, Figs. 137 - 139 y KUTSCHER (1983), Fig. 107.
139. ROSTWOROWSKI (1961, 1977, 1988) *inter alia*; RAMIREZ (1990).
140. Los casos más conocidos son las de dos pirámides de Sol y de Luna en el valle bajo de Moche, así como las huacas El Brujo y Cao en el valle bajo de Chicama; vea también SCHAEDEL (1985), CANZIANI (1989), SCHAEDEL (1951, 1966, 1985).
141. FRANCO et al. (1990), pp. 172-173, Lám. III.2; UCEDA et al. (1990), pp. 272-274, Fig. 8-13, Lám. IX - XI.
142. Vea BAWDEN (1994) con un planteamiento similar.
143. Paleta de Menes: Michalowski K., **L'art de 'ancienne Egypte, Mazenod**, Paris 1969; Gardiner A., **Egyptian Grammar**, Oxford 1927; estela de Naramsin: Parrot A., **Sumer**, serie "El Universo de las Formas", Aguilar, Madrid 1960 (1981), Figs. 192, 193.

144. DONNAN(1990), pp. 33-34; BAWDEN(1994), pp. 398, 399 (implícitamente); con reservas SHIMADA (1994), p. 377, Fig.11.7. Vea también JONES (1979) y SCHAFFER (1985).
145. Manuel Gorriti, Análisis del material malacológico de Pampa Juárez y Yécala, (Ms. 1992); sobre el camino de intercambios: HOCQUENGHEM (1993).
146. Probablemente se trata de un ser similar al que sirve de medio de transporte para el cuerpo debilitado del Mellizo Terrestre, v. HOCQUENGHEM (1987), Fig. 129.
147. Vea cap.II. Numerosos fragmentos de cerámica perteneciente a este alfar fueron encontrados por nosotros en el sitio Loma Negra. En Pampa Juárez el alfar Vicús N° 2 no está representado.
148. DONNAN y CASTILLO, este volumen; SHIMADA, loc.cit.
149. Complejo de edificios aterrazados, con rampas y recintos: vg. Huaca de la Luna, UCEDA *et al.* (1994), pp. 253-255, Figs. 8.2-5; WILLEY (1953), Fig. 45 (V-149) y el mismo Huancaco, Fig. 44. La presencia de rampas que llevan directamente a la cima (por lo menos una doble: KAULICKE (1991), Fig. 6 y la forma alargada otorgan al edificio un toque particular.
150. SHIMADA, *op. cit.*, pp. 380-385.
151. KAULICKE (1993).
152. SHIMADA et al. (1991).
153. Vea arriba y nota 19.



Anexos

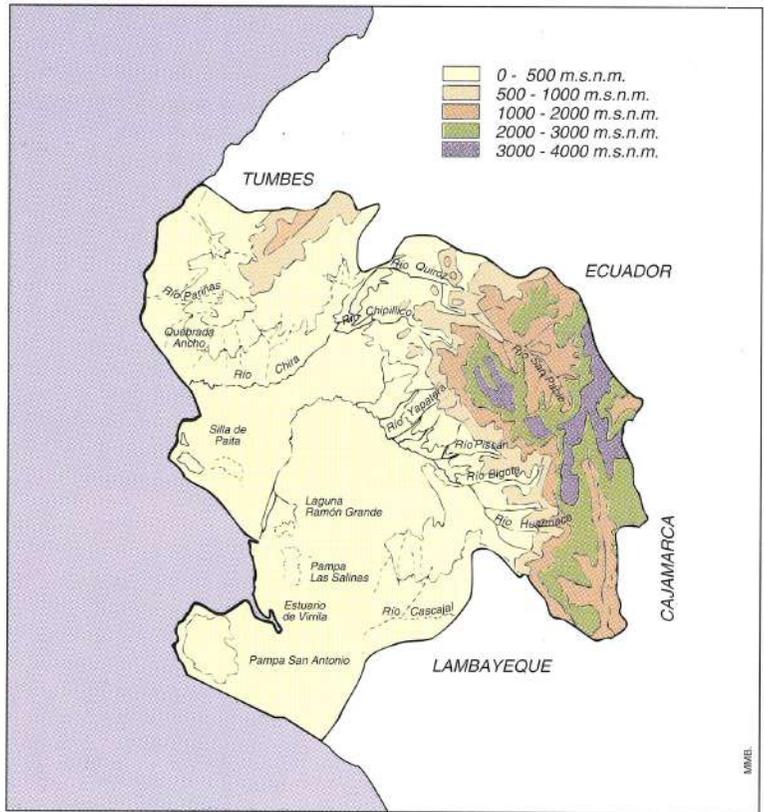
SIGLAS DE LAS COLECCIONES

CBCP	:	COLECCION BANCO DE CREDITO DEL PERU
CBD	:	CHRISTOPHER B. DONNAN
CEP	:	COLECCION ASOCIACION CULTURAL ENRICO POLI B.
CDS	:	COLECCION DOMINGO SEMINARIO
CTP	:	COLECCION "TEXTIL PIURA"
INC. TRUJILLO	:	INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA - TRUJILLO
LJC	:	LUIS JAIME CASTILLO
MB	:	MUSEO BRUNING
MBCR	:	MUSEO DEL BANCO CENTRAL DE RESERVA DEL PERU
ML	:	MUSEO ARQUEOLOGICO RAFAEL LARCO HERRERA
MMP	:	MUSEO MUNICIPAL DE PIURA
MNAAH	:	MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA, ANTROPOLOGIA E HISTORIA
MOPAM	:	MUSEO "ORO DEL PERU Y ARMAS DEL MUNDO"
ORR	:	COLECCION OSCAR RODRIGUEZ RAZETTO, PACASMAYO
PUC	:	PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
SMJ	:	SAN JOSE DE MORO

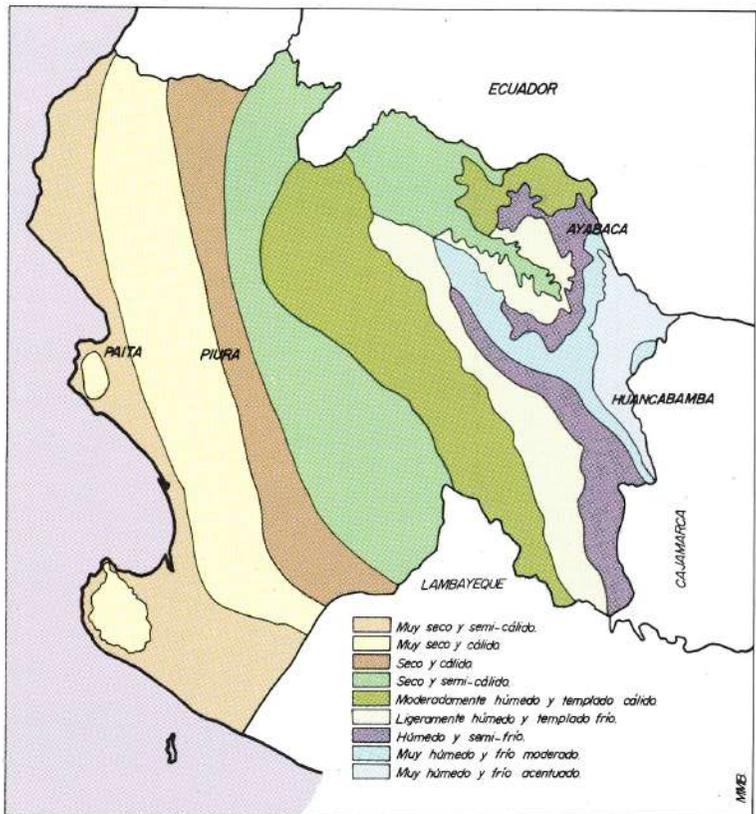
1. GEOGRAFIA DE PIURA



179. MAPA POLITICO DEL DEPARTAMENTO DE PIURA.

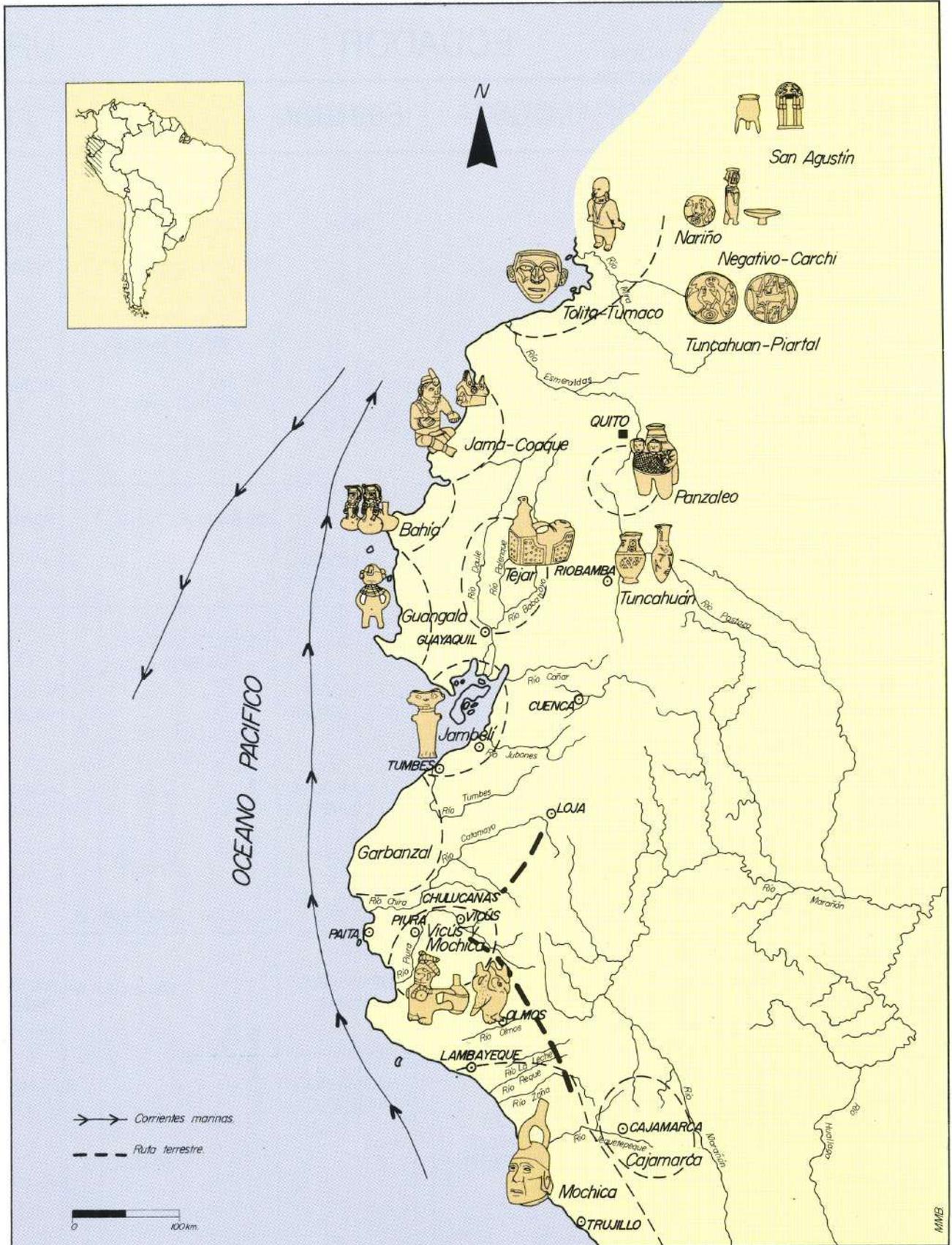


180. MAPA FISICO HIDROGRAFICO DEL DEPARTAMENTO DE PIURA.



181. MAPA DE ECOSISTEMAS DEL DEPARTAMENTO DE PIURA.

2. PIURA Y LOS ANDES SEPTENTRIONALES



182. MAPA DE CULTURAS DEL PERU SEPTENTRIONAL, ECUADOR Y COLOMBIA.

2. PIURA Y LOS ANDES SEPTENTRIONALES

	ECUADOR CRONOLOGIA GENERAL	ECUADOR			
		COSTA	SIERRA	TUMBES-CHIRA BAJO PIURA	ALTO PIURA
d.C	INTEGRACION	ATACAMES MANTENO MILAGRO	INCA CAPULI PURUHA TUZA PIARTAL	PIURA E. CHIMU-INCA	PIURA E. CHIMU-INCA
1400				PIURA D. CHIMU TARDIO	PIURA D. CHIMU TARDIO
1300					
1200					
1100					
1000					
900					
800					
700					
600					
500	DESARROLLOS REGIONALES	LA TOLITA JAMA-COAQUE BAHIA GUANGALA JAMBELI	TUNCAHUAN	PIURA A, B	PIURA A, B HUARI NORTEÑO MOCHICA VICUS TARDIO TARDIO (IV, V)
400				SECHURA C-E	VICUS MEDIO VIRU-GALLINAZO MEDIO Y TARDIO MOCHICA MEDIO (II, III)
300					
200					
100					
0					
100					
200					
300					
400					
500	FORMATIVO	CHORRERA		SECHURA B	SECHURA A LA ENCANTADA PANECILLO
600					
700					
800					
900 a.C. (aprox. 2900 B.P.)				PECHICHE	PAITA C, D. ÑAÑANIQUE

183. CUADRO CRONOLOGICO COMPARATIVO DE LAS CULTURAS DEL PERU SEPTENTRIONAL Y ECUADOR.

PERU			PERU CRONOLOGIA GENERAL
LALECHE-LAMBAYEQUE JEQUETEPEQUE	CHICAMA-MOCHE	CAJAMARCA	
CHIMU-INCA	CHIMU-INCA	INCA	HORIZONTE TARDIO
CHIMU TARDIO	CHIMU TARDIO	CAJAMARCA FINAL	PERIODO INTERMEDIO TARDIO
LAMBAYEQUE SICAN TARDIO	CHIMU MEDIO	CAJAMARCA TARDIO	
LAMBAYEQUE SICAN MEDIO	CHIMU TEMPRANO		
SICAN TEMPRANO	HUARI NORTEÑO	HUARI	HORIZONTE MEDIO
MOCHICA TARDIO (IV, V)	MOCHICA TARDIO (IV, V)	CAJAMARCA MEDIO	PERIODO INTERMEDIO TEMPRANO
VIRU-GALLINAZO MEDIO Y TARDIO	VIRU-GALLINAZO TARDIO	CAJAMARCA TEMPRANO	
MOCHICA MEDIO (II, III)	MOCHICA MEDIO (II, III)		
VIRU - ?? GALLINAZO TEMPRANO	VIRU - GALLINAZO TEMPRANO	CAJAMARCA INICIAL	LAYZON SOTERA
MOCHICA TEMPRANO (I)	MOCHICA TEMPRANO (I)		
SALINAR	SALINAR		
CUPISNIQUE TARDIO	CUPISNIQUE TARDIO	E.L. (Early Layzón) KUNTURWASI/COPA	HORIZONTE TEMPRANO
CUPISNIQUE EXPANSIVO	CUPISNIQUE EXPANSIVO	HUACALOMA TARDIO CERRO BLANCO, IDOLO	

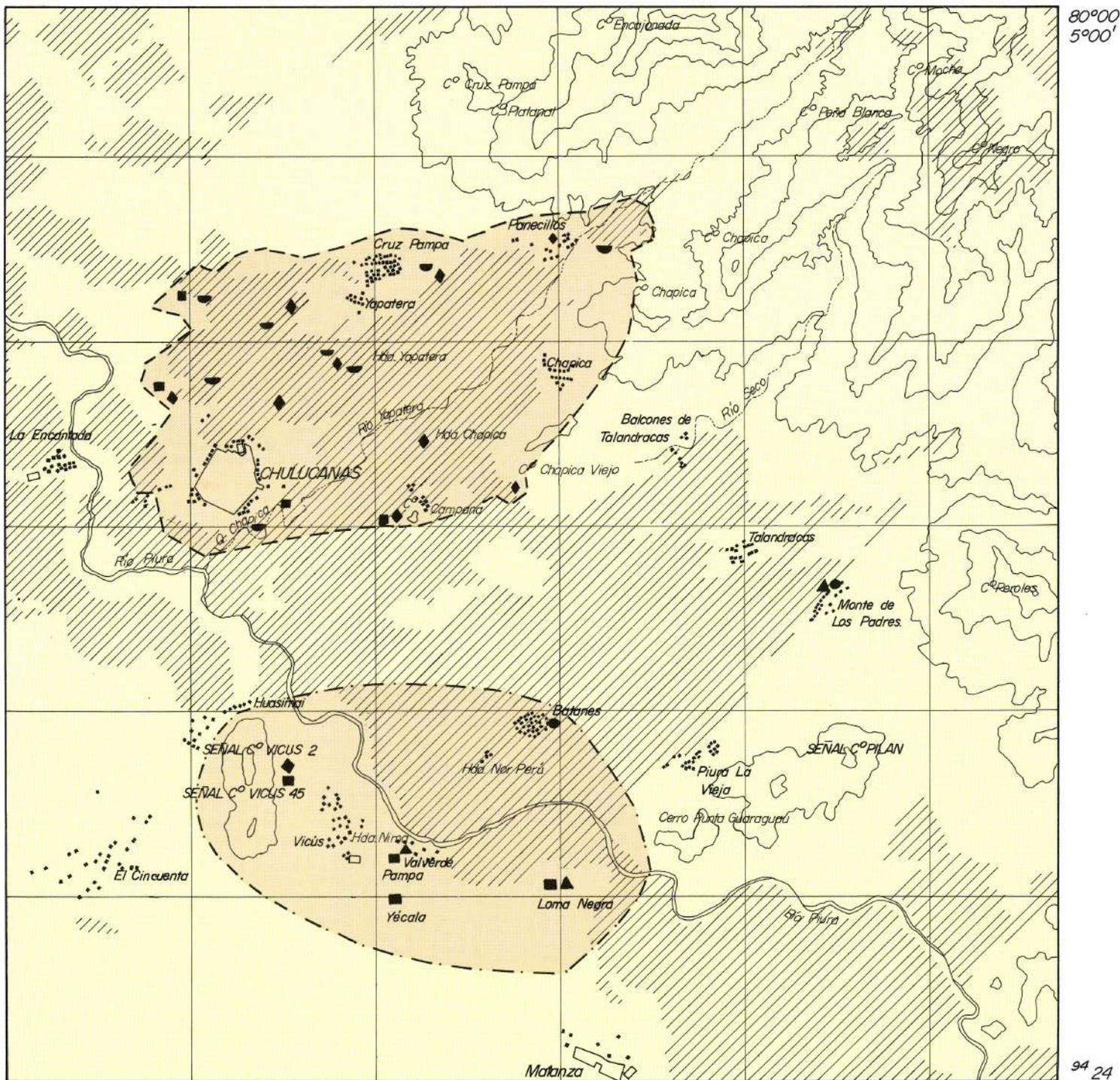
3. CULTURAS PREHISPANICAS EN PIURA



184. CULTURAS PREHISPANICAS EN PIURA. SITIOS DEL HORIZONTE TEMPRANO E INTERMEDIO TEMPRANO.

4. INVESTIGACIONES ARQUEOLOGICAS EN EL ALTO PIURA

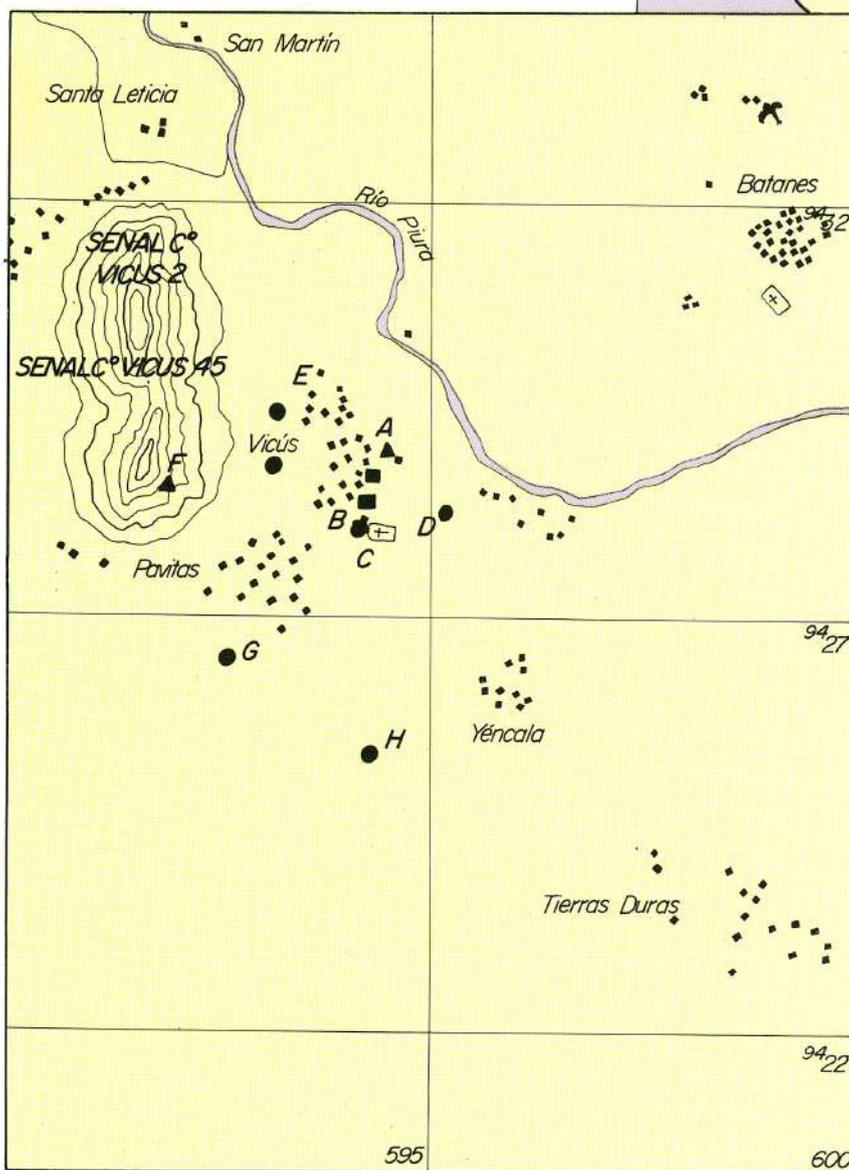
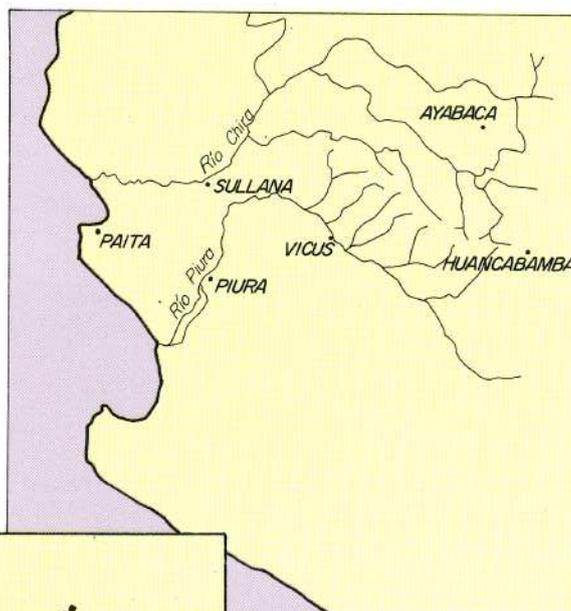
588



185A. AREAS PROSPECTADAS POR LA PUC Y ORSTOM, 1987-1988.

- Prospección PUC-ORSTOM, 1987-1988
- .-.- Prospección PUC, 1988-1989
- Vicús.
- ▲ Mochica.
- ◐ Horizonte Medio Regional: Campana.
- ◆ Vicús y Horizonte Medio Regional.
- Horizonte Medio: Huari.
- ▨ Zona de vegetación espesa.

4. INVESTIGACIONES ARQUEOLÓGICAS EN EL ALTO PIURA



Distribución de sitios en los alrededores de Vicús y Yécala:

- ▲ Areas ceremoniales.
- Zonas de producción y viviendas.
- Cementerios.
- A Tamarindo.
- B Pampa Juárez.
- C Yécala.
- D Loma Negra (Huaca Dura).
- E Vicús.
- F C° Vicús (ofrendas).
- G Pavitas.
- H Marcagato.

4. INVESTIGACIONES ARQUEOLOGICAS EN EL ALTO PIURA

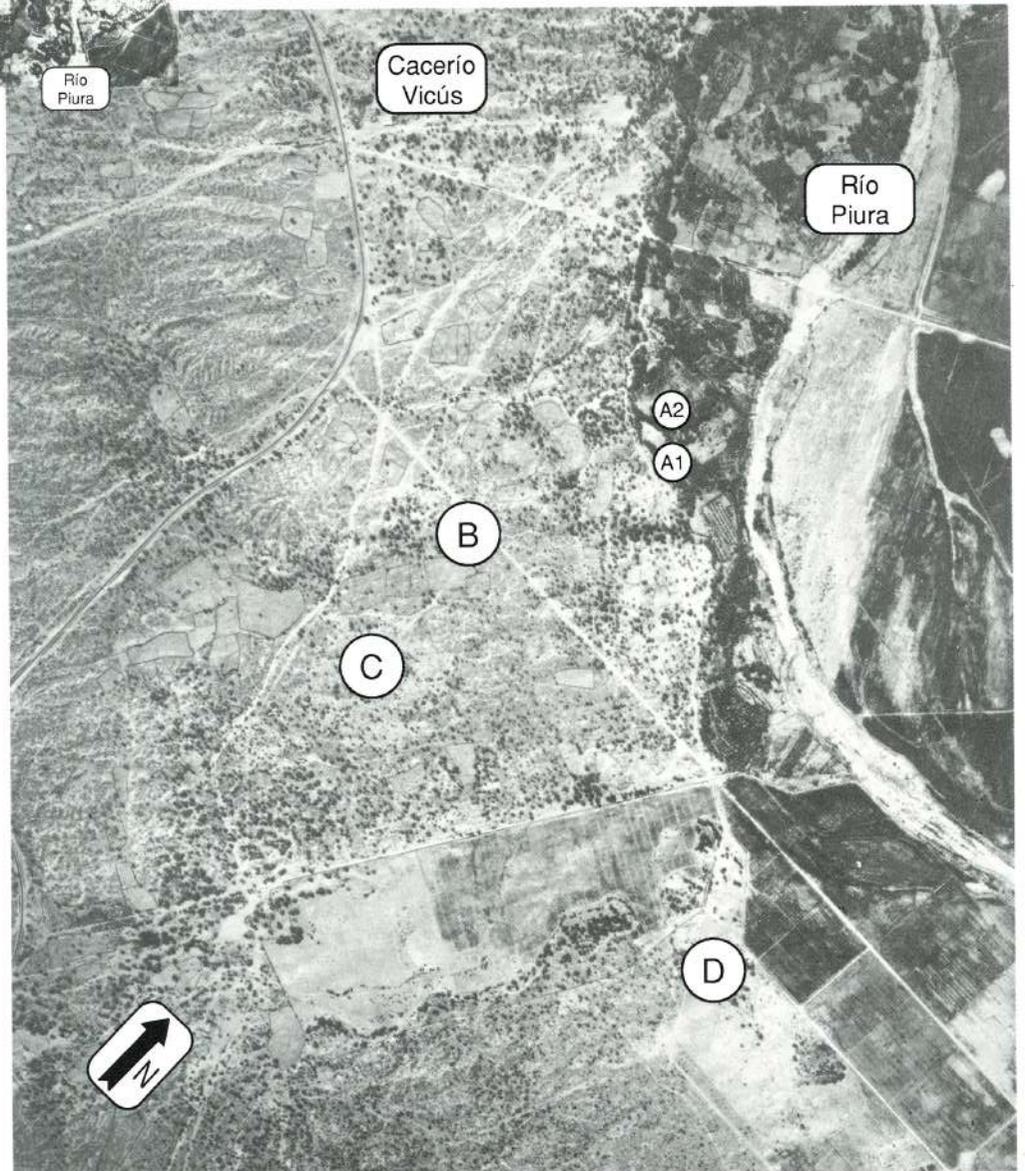
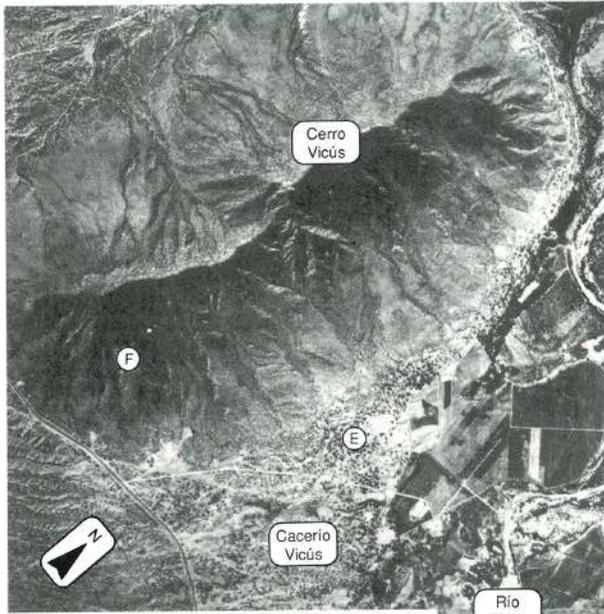


FIG. 185B.

UBICACION DE LOS SITIOS EXCAVADOS Y DE LOS CEMENTERIOS EN LA MARGEN IZQUIERDA DEL RIO PIURA, AL PIE DEL CERRO VICUS.

- A1. SITIOS CON ARQUITECTURA VICUS (REOCUPACIONES POSTERIORES) EN VI-11 (LOMA VALVERDE) Y VI-12.
- A2. SITIOS MOCHICA CON REOCUPACIONES POSTERIORES EN VI-9 Y V-10 (HUACAS NIMA I Y II).
- B. SITIO CON VIVIENDAS Y TALLERES DEL PERIODO VICUS-MOCHICA EN VI-14 (PAMPA JUAREZ).
- C. CEMENTERIOS VICUS Y MOCHICA EN YECALA (YENCALA).
- D. CEMENTERIOS MOCHICA EN LOMA NEGRA.
- E. CEMENTERIOS VICUS Y MOCHICA EN EL CASERIO VICUS.

4. INVESTIGACIONES ARQUEOLOGICAS EN EL ALTO PIURA

Area de Tamarindo: correlaciones estratigráficas de las unidades y sitios excavados por Peter Kaulicke (según Kaulicke y Makowski (1990), Kaulicke (1991, 1993).							
Tipo y nº de sitios	Patio de ofrendas	Arquitectura monumental Virú y Mochica		Areas intermedias (producción y vivienda)		Arquitectura monumental Vicús	Periferias (producción y vivienda)
Período	Vi-10 A	Vi-9	Vi-10	Vi-11 B	Vi-11 A	Vi-11	Vi-12
Vicús Vicús (Fase Tamarindo A)	(?)		Fase premonumental 1 (niveles 17-19 pisos S4 y S5)		Sondeo niveles de ocupación Vicús	Fase 1 Piso 1, derrumbes 1 y 2 Fase 2 superficies SO1 y SO2	
Vicús Mochica Temprano A (Fase Tamarindo B)	Capa E niveles I y II	(?)	Fase premonumental 2 (niveles 11-16 pisos S2 y S3) TAPIAL	Ocupación doméstica capa E (capas E/F) Depósitos sedimentarios capa D	Depósitos sedimentarios capa G. (nivel 11)	Fase 3 muros nº 1 y en la cima nº 6 8-11 remodelaciones muros nº 2-4 Destrucciones por lluvias	Ocupación doméstica capas I y J, pisos nº 5, 6 Estructura de tapia: capa H. piso nº 4 Depósitos sedimentarios
Vicús Mochica Temprano B (Fase Tamarindo C1)	Capa D. nivel 3 Capa D. nivel III	Terrazas del cuerpo Este	Fase monumental 1 escalera de la terraza Oeste ADOBE (niveles 8-10 piso B1)	Depósitos sedimentarios y eólicos capa C	Ocupación doméstica capa F (niveles 8-10)	Plataforma de tapial Abandono	Area de producción capas F y G pisos nº 2 y 3
Vicús Mochica Tardío A (Fase Tamarindo C1/C2)	Capa D, nivel II	(?)	Fase monumental 2A rampa de la terraza Oeste ADOBE (niveles 5-7)	Plataforma ceremonial de adobe capas A y B	Ocupación doméstica capa E (nivel 7)	Hornos	Estructura de adobes, capa E, piso nº 1
Vicús Mochica Tardío B (Fase Tamarindo C2)	Capa D, nivel I		Destrucción por lluvias (capas sedimentarias, nivel 4) Fase monumental 2B ampliaciones hacia el Norte ADOBE (nivel 3) Fase monumental 2C ampliaciones y recintos en la cima ADOBE (nivel 2) (postmochica?)	-	Depósitos sedimentarios (nivel 6) Capa D (niveles 4 y 5)	-	Depósitos sedimentarios

186A. AREA DE TAMARINDO: CORRELACIONES ESTRATIGRAFICAS.

4. INVESTIGACIONES ARQUEOLOGICAS EN EL ALTO PIURA

Area de Yécala: correlaciones estratigráficas y estilísticas entre los contextos excavados por Hans D. Disselhoff (1971), Carlos Guzmán Ladrón de Guevara (según Casafranca y Guzmán (1964), Eléspuru (1993); cronología del estilo Vicús según Amaro, este volumen), y Krzysztof Makowski (Kaulicke y Makowski (1990).

Tipo y nº de sitios	Talleres de Pampa Juárez			Cementerios de Yécala: excavaciones de Disselhoff y Guzmán Ladrón de Guevara			
	Vi-14 Sector A	Vi-14 Sector B	Vi-14 Sector C	Disselhoff	Guzmán: Vicús 1	Guzmán: Vicús 2	Guzmán: Vicús 4
Vicús Vicús (estilo Vicús Temprano)	Sedimentos aluviónicos estériles (nivel 6, capa 3a)	Sedimentos aluviónicos estériles (nivel 4, capas 2/3)	Sedimentos aluviónicos estériles (nivel 5, estrato i-2)	—	Entierro nº Vi.T1	—	Entierros nº V4.T2 y T5
Vicús Mochica Temprano A (estilo Vicús Medio A)	Talleres: contextos nº A8-10, 16, 17, 28, 58, 59 (nivel 5, capas 2/3)	—	Capas de ocupación: nivel 5 (loma: capa 2; quebrada: estrato i-1)	—	Entierro nº Vi.T6	Entierro nº V2.T4	Entierro nº V4.T1, 11(?)
Vicús Mochica Temprano B (estilo Vicús Medio B)	Talleres: contextos nº A4, 5, 6a, 7, 21, 22, 25, 26, 29, 31-35, 48c (nivel 4, capa 2) Talleres: contextos nº A2, 3, 7, 12, 13, 24, 27, 32, 44, 45, 47, 48b (nivel 3, capa 1b)	Talleres: contextos B16, 17 (nivel 3, capa 2)	Capas de ocupación: nivel 4 (loma: capa 1; quebrada: estrato g)	Entierros nº 1 y 3	Entierros nº V1.T2, 6, 7, 9, 11, 13, 15	—	Entierros nº V4.T4, 6, 7, 12
Vicús Mochica Tardío A (estilo Vicús Tardío A)	Contextos nº A11, 14, 15, 18-20, 23a, 36-41, 46, 48a, 50, 51 (nivel 2, capa 1a)	Talleres: contextos nº B12-18 (nivel 2, capas 1/2) Talleres: contextos B1-10 (nivel 1, capa 1)	Capas de ocupación con una estructura de adobes nivel 3 (loma: superficie; quebrada: estrato e)	Entierros nº 5 y 6	Entierros nº V1.T8, 12, 14, 17, 18	Entierro nº V2.T2	Entierros nº V4.T9, 13
Vicús Mochica Tardío B (estilo Vicús Tardío B)	—	—	Depósitos aluviónicos y destrucción por lluvias (quebrada: estrato d)	Entierro nº 7	Entierros nº V1.T3, 5, 10, 16, 19, 20	—	Entierros nº V4.T7, 10, 14, 15

186B. AREA DE YECALA: CORRELACIONES ESTRATIGRAFICAS Y ESTILISTICAS.

4. INVESTIGACIONES ARQUEOLOGICAS EN EL ALTO PIURA

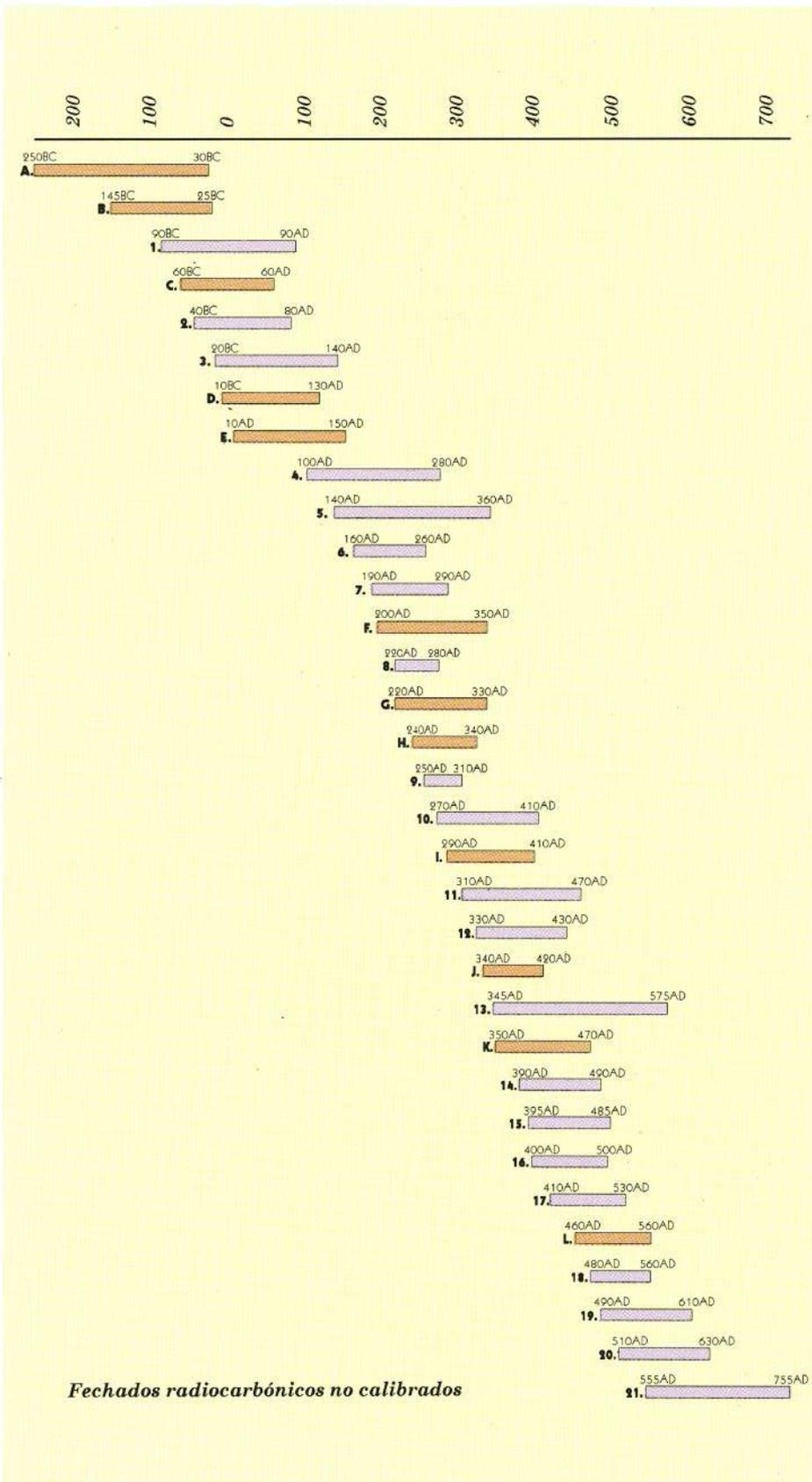


FIG. 186C.

FECHADOS CARBONO 14 ASOCIADOS A LOS CONTEXTOS VICUS Y MOCHICA EN PIURA (FECHADOS NUMERADOS Y EN AZUL); COMPARACION CON LOS FECHADOS DE CONTEXTOS SALINAR, VIRU Y MOCHICA EN OTROS VALLES DE LA COSTA NORTE (FECHADOS EN ROJO, MARCADOS CON LETRAS.). NOS. 1-4, 6-12, 14-16, 18-20 SEGUN KAULICKE Y MAKOWSKI (1990), LOS RESTANTES SEGUN KAULICKE (1991) Y SHIMADA Y MAGUIÑA (1994). TODOS LOS FECHADOS SOBRE CARBON DE MADERA.

LEYENDA (ENTRE PARENTESIS LOS CODIGOS DE LABORATORIO): FECHADOS DE PIURA:

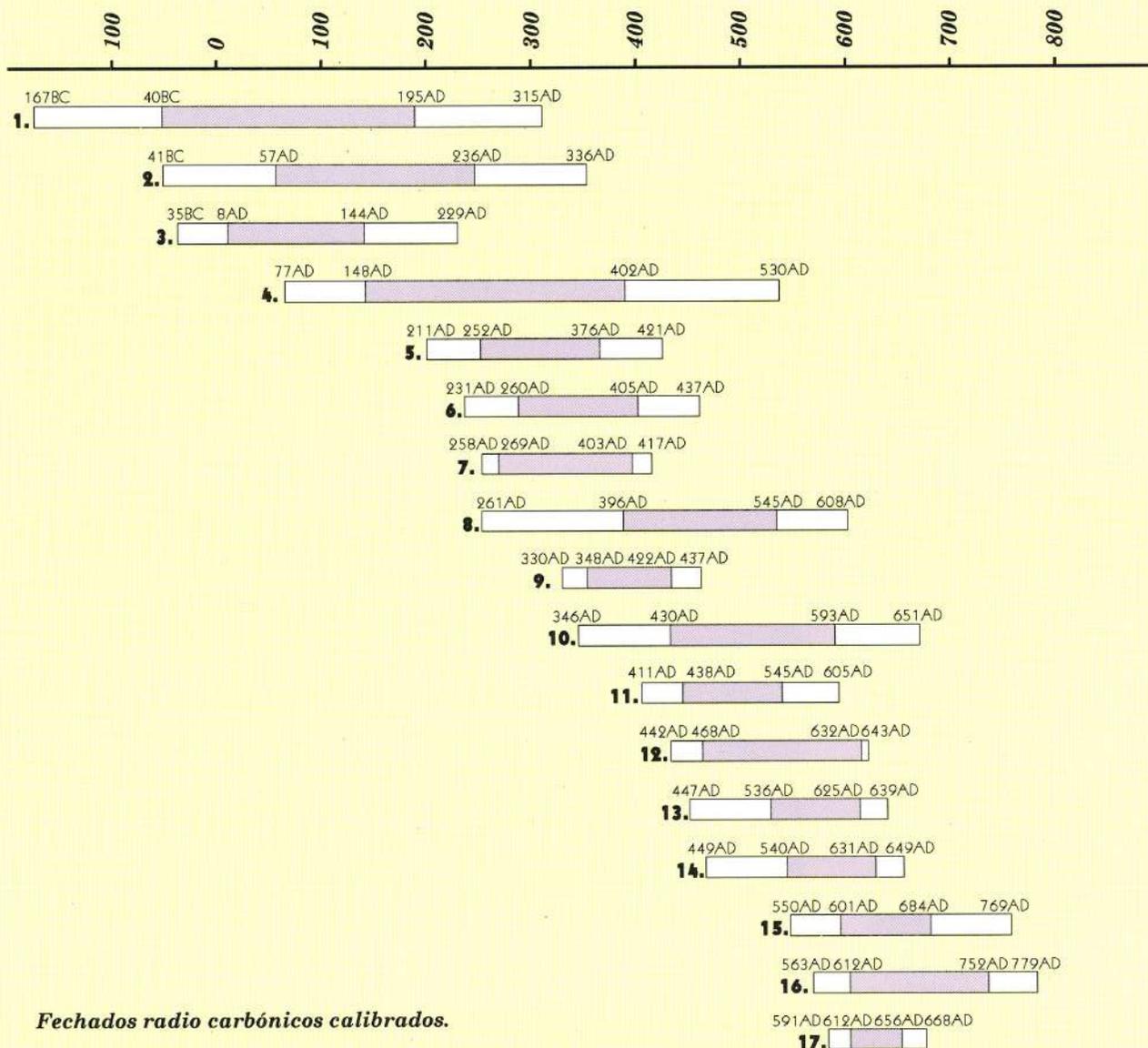
- GD-4529, VI-11 (LOMA VALVERDE), FASE 3, FOGON EN LA CIMA, MUESTRA REDUCIDA NO MUY CONFIABLE, 1950±90 BP, MATERIAL VICUS MEDIO A..
- GD-6066, VI-11 (LOMA VALVERDE), FASE 1, AREA DE COMBUSTION ANTERIOR AL PISO 1, 1930±60 BP, VICUS VICUS.
- GD-6067, VI-11 (LOMA VALVERDE), RELLENOS, FASE 2, 1890±80 BP, VICUS VICUS.
- GD-6064, VI-11 (LOMA VALVERDE), RELLENOS FASE 2, 1760±90 BP, VICUS VICUS.
- HV-1518, YECALA, EXC. DISSELHOFF, ENTIERRO 3, 1700±110 BP, VICUS MOCHICA TEMPRANO B.
- GD-5285, VI-14 (PAMPA JUAREZ) SECTOR A, NIVEL 5, Nº48-D, 1740±50 BP, VICUS MOCHICA TEMPRANO A.
- GD-3460, VI-14 (PAMPA JUAREZ) SECTOR A, NIVEL 4, Nº31, 1710±50, VICUS MOCHICA TEMPRANO B.
- GD-5549, VI-11 (LOMA VALVERDE), RELLENO, 1700±30 BP, FASE 2/3, VICUS VICUS.
- GD-3461, VI-14 (PAMPA JUAREZ), SECTOR A, Nº53, NIVEL 3, 1670±50, VICUS MOCHICA TEMPRANO B.
- GD-6206, VI-11 (LOMA VALVERDE), FECHA EL MURO CAIDO M6, FIN DE LA FASE 3, 1610±70 BP, VICUS MOCHICA TEMPRANO A/B.
- GD-6065, VI-14 (PAMPA JUAREZ), SECTOR A, Nº23, NIVEL 2, 1560±80 BP, VICUS MOCHICA TARDIO A.
- GD-5553, VI-14 (PAMPA JUAREZ), SECTOR A, Nº51, NIVEL 2, 1570±50 BP, VICUS MOCHICA TARDIO A.
- HV-1517, YECALA, EXC. DISSELHOFF, ENTIERRO 1, 1525±115 BP, VICUS MOCHICA TEMPRANO B.
- GD-5686, VI-11B, FOGON DEBAJO DE LA PLATAFORMA DE ADOBES, 1510±50 BP, VICUS MOCHICA TARDIO A.
- GD-5551, VI-11 (LOMA VALVERDE), FASE 1, DEBAJO DEL PISO 1, ASOCIACIONES VICUS TEMPRANO, 1510±45 BP. FECHADO ABERRANTE, MUESTRA PROBABLEMENTE CONTAMINADA.
- GD-5552, VI-14, PAMPA JUAREZ, SECTOR B, Nº14, NIVEL 2, 1500±50 BP, VICUS MOCHICA TARDIO A.
- HV-1520, YECALA, EXC. DISSELHOFF, ENTIERRO 2, 1480±60 BP, SIN ASOCIACIONES DIAGNOSTICAS.
- GD-5685, VI-10 (HUACA NIMA I), RELLENO CONSTRUCTIVO DE LA FASE MONUMENTAL 2A, 1430±40 BP, VICUS MOCHICA TARDIO A..
- GD-5675, VI-11B, FOGON NIVEL 5, 1400±60 BP, VICUS MOCHICA TARDIO B (?).
- GD-5688, VI-11B, FOGON NIVEL 5, 1380±60 BP, VICUS MOCHICA TARDIO B (?).
- HV-1519, YECALA, EXC. DISSELHOFF, ENTIERRO 6, 1295±100 BP, VICUS MOCHICA TARDIO A.

NO HEMOS TOMADO EN CUENTA LOS FECHADOS DEL SITIO VI-11B, GD- 5674. 5687, 5690 (RESPECTIVAMENTE 1170±60, 1190±60, 1010±50 BP) Y DE LA HUACA DE LOS HORNOS, GD-5682 (1210±50 BP) ASOCIADOS A CONTEXTOS POR ANALIZAR.

FECHADOS COMPARATIVOS:

- SALINAR (CERRO ARENA): RI-804, 2090±110 BP.
- SALINAR (VALLE DE VIRU, SITIO V-66, FASE PUERTO MOORIN): UCLA (1975A), 2035±60 BP.
- SALINAR (VALLE DE VIRU, SITIO V-434, FASE PUERTO MOORIN): UCLA (1974B), 1950±60 BP.
- SALINAR (VALLE DE VIRU, SITIO V-434, FASE PUERTO MOORIN): UCLA (1974C), 1890±70 BP.
- SALINAR/VIRU TEMPRANO (VALLE DE VIRU, SITIO V-434, TRANSICION SALINAR/GALLINAZO TEMPRANO), UCLA (1974A), 1870±80 BP.
- MOCHICA TEMPRANO DE PIURA: NUCLEO DE UNA ESTATUILLA, LOMA NEGRA, I-5573, 1655±95 BP.
- VIRU (VALLE LA LECHE, SITIO CERRO SAJINO: OCUPACION GALLINAZO TARDIO): SMU-261, 1680±50 BP.
- MOCHICA MEDIO DE JEQUETEPEQUE (TUMBA DE SIPAN): LAB. NO INDICADO, 1660±50 BP.
- VIRU (VALLE DE VIRU, SITIO V-66, FASE GALLINAZO TARDIO): UCLA (1975B), 1600±60 BP.

4. INVESTIGACIONES ARQUEOLOGICAS EN EL ALTO PIURA



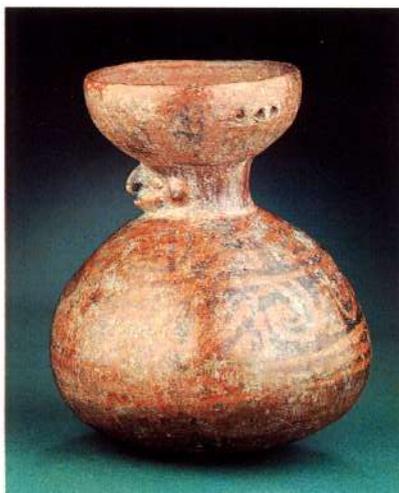
J. VIRU (VALLE LA LECHE, SITIO HUACA SOLEDAD, OCUPACION GALLINAZO TARDIO ANTERIOR A MOCHE IV): SMU-897, 1570±40 BP.
 K. MOCHICA (VALLE LA LECHE, HUACA DEL PUEBLO, BATAN GRANDE: OCUPACION MOCHE IV): SMU-873, 1540±60 BP.
 L. MOCHICA (VALLE LA LECHE, HUACA DEL PUEBLO, BATAN GRANDE: OCUPACION MOCHE V): SMU-901, 1430±60 BP.

FIG. 186D.
 FECHADOS DE CONTEXTOS EXCAVADOS POR P. KAULICKE Y K. MAKOWSKI (1990), CALIBRADOS SEGUN RADIOCARBONO (1993), PROGRAMA ELABORADO POR M. PAZDUR Y A. MICHYCZYNSKI. PARA MAYOR INFORMACION SOBRE EL ORIGEN DE LAS MUESTRAS CONSULTE EL CUADRO DE FECHADOS NO CORREGIDOS GUIANDOSE POR EL NUMERO S.C. (SIN CALIBRAR) INDICADO ENTRE LOS PARENTESIS.

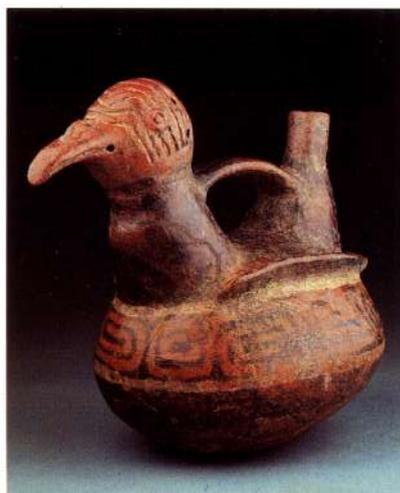
1. GD-4529 (S.C. Nº1). VICUS-VICUS.
 2. GD-6067 (S.C. Nº3). VICUS-VICUS.
 3. GD-6066 (S.C. Nº2). VICUS-VICUS.
 4. GD-6064 (S.C. Nº4). VICUS-VICUS.
 5. GD-5285 (S.C. Nº5). VICUS-MOCHICA TEMPRANO B.
 6. GD-3460 (S.C. Nº7). VICUS-MOCHICA TEMPRANO B.
 7. GD-5549 (S.C. Nº8). VICUS-VICUS O VICUS-MOCHICA TEMPRANO A.
 8. GD-6206 (S.C. Nº10). VICUS-MOCHICA TEMPRANO A/B.
 9. GD-3461 (S.C. Nº9). VICUS-MOCHICA TEMPRANO B.
 10. GD-6065 (S.C. Nº11). VICUS-MOCHICA TARDIO A.
 11. GD-5553 (S.C. Nº12). VICUS-MOCHICA TARDIO A.
 12. GD-5686 (S.C. Nº14). VICUS-MOCHICA TARDIO A.
 13. GD-5551 (S.C. Nº15). MUESTRA CONTAMINADA, ASOCIACIONES VICUS-VICUS.
 14. GD-5552 (S.C. Nº16). VICUS-MOCHICA TARDIO A.
 15. GD-5675 (S.C. Nº19). VICUS-MOCHICA TARDIO B (?).
 16. GD-5688 (S.C. Nº20). VICUS-MOCHICA TARDIO B (?).
 17. GD-5685 (S.C. Nº18). TRANSICION VICUS-MOCHICA TARDIO A/B.

5. VICUS: ESTILO Y TIEMPO

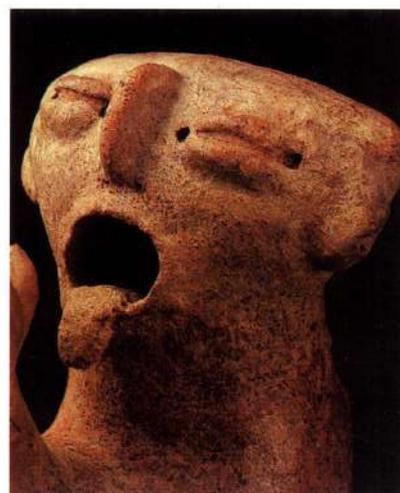
a. Técnicas de decoración



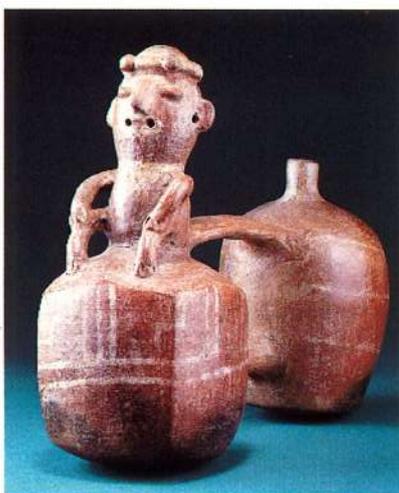
187. NEGATIVO. ML



188. NEGATIVO, PINTURA POST-COCCION E INCISION. MBCR



189. MODELADO-APLICADO (OREJAS, NARIZ, LENGUA) Y APLICADO-INCISO (OJOS). MNAAH



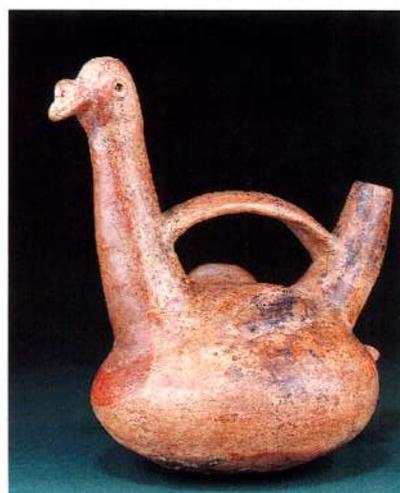
190. PINTURA POST-COCCION BLANCA SOBRE ENGOBE ROJO. APLICADO (OJOS) CBCP



191. NEGATIVO. MMP. (COMPARESE CON LA FIG. 17, CON DECORACION PINTADA DE COLOR NEGRO: PSEUDO-NEGATIVO)



192. ENGOBADO PARCIAL, BLANCO SOBRE ROJO. IZQ: VICUS TEMPRANO. DERECHA: VICUS MEDIO. ML



193. PINTURA ROJA PRE-COCCION SOBRE ENGOBE CREMA. ML



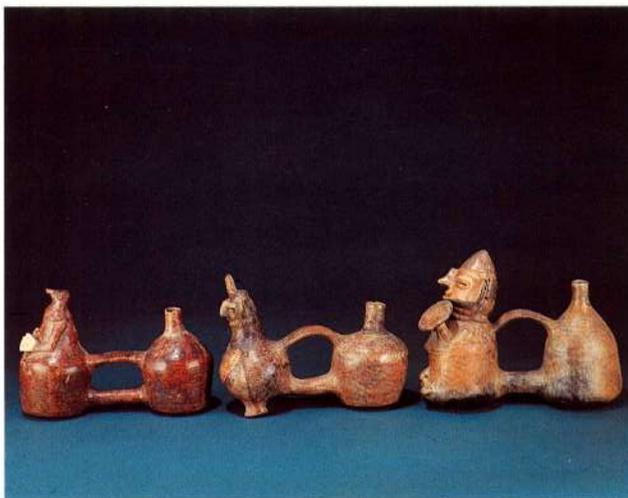
194. VARIABILIDAD FORMAL DE LAS BOTELLAS ASA ESTRIBO: VICUS MEDIO A (EXTREMO IZQUIERDO) VICUS MEDIO B (DOS SIGUIENTES) Y VICUS TARDIO A. ML



195. BOTELLAS ASA ESTRIBO VICUS TARDIO A. ML



196. RELACION FORMAL ENTRE EL GOLLETE COM- PUESTO Y EL CUERPO BOTELLIFORME DE LAS BO- TELLAS DE DOBLE CUERPO Y ASA PUENTE. MBCR



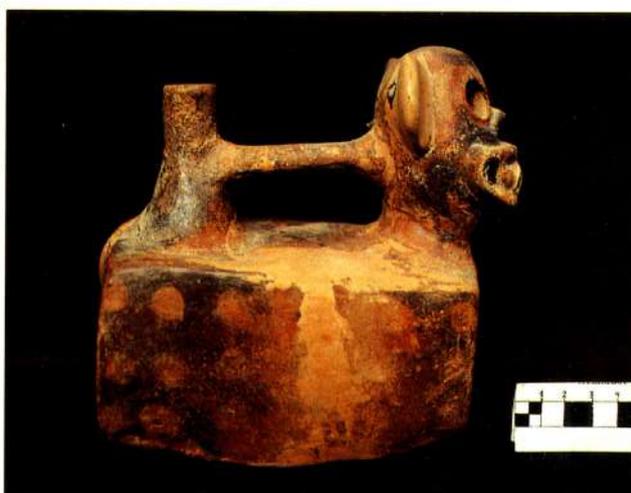
197. VARIABILIDAD FORMAL DE LAS BOTELLAS DE DOBLE CUERPO Y ASA PUENTE: VICUS TEMPRANO (IZQ.) Y VICUS MEDIO A (EXTREMO DERECHO). ML



198. VARIABILIDAD FORMAL DE LAS BOTELLAS DE ASA PUENTE LABIO-PROTOMA: VICUS MEDIO B (IZQ.) Y VICUS TARDIO (DER.) MB



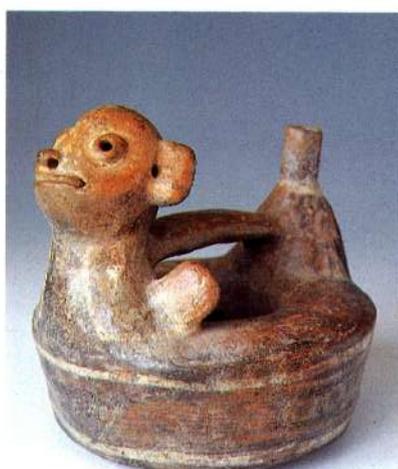
199. BOTELLA SILBADORA DE DOS CUERPOS Y ASA PUENTE. ML



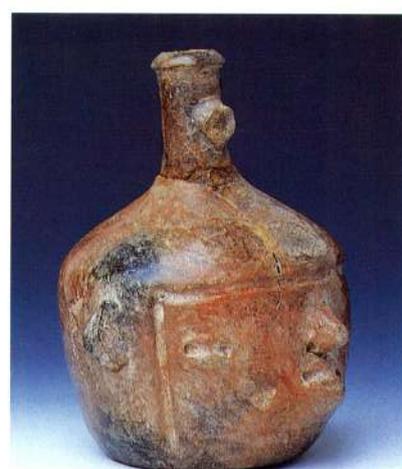
200. BOTELLA SILBADORA DE CUERPO PARALELEPIPEDO Y ASA PUENTE. MNAAH



201. BOTELLA SILBADORA DE DOS CUERPOS Y ASA PUENTE. CTP



202. BOTELLA SILBADORA DE ASA PUENTE GOLLETE COMPUETO-PROTOMA. CUERPO ANULAR. MB



203. BOTELLA DE ASA SEMICIRCULAR GOLLETE-CUERPO. ML



204. PEDESTAL. DECORACION RECORTADA. MNAAH



205. TUBO COLGANTE. MNAAH

VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 11-16, 21, 33, 34, 44, 45, 51, 52A, 61, 257, 264, 273, 276, 285 Y 414.



206. BOTELLA SILBADORA DE DOS CUERPOS Y ASA PUENTE. CDS



207. BOTELLA SILBADORA DE DOS CUERPOS Y ASA PUENTE. CDS



208. BOTELLA SILBADORA DE DOS CUERPOS Y ASA PUENTE. CDS



209. BOTELLA DE DOS CUERPOS ESCULTORICOS Y ASA PUENTE. MB



210. BOTELLA SILBADORA DE CUERPO ESCULTORICO Y ASA PUENTE. MBCR



211. BOTELLA ASA PUENTE DE CUERPO ESCULTORICO. MB



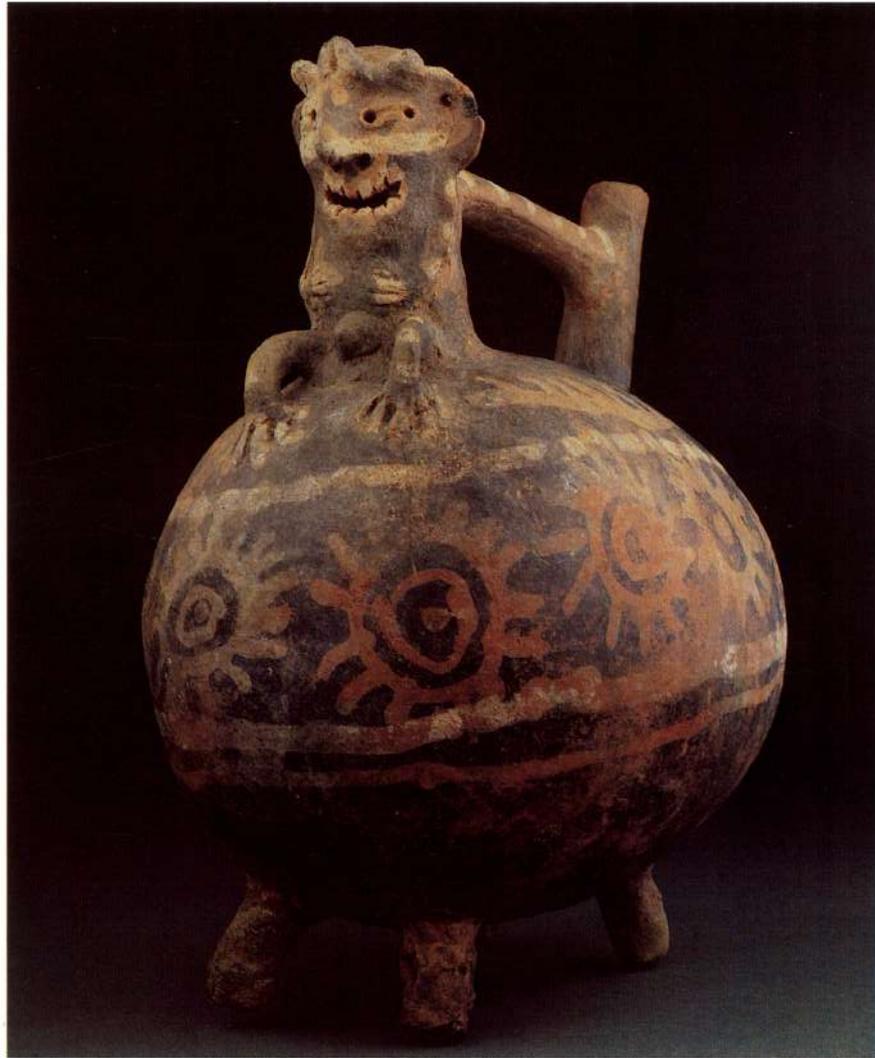
212. BOTELLA SILBADORA DE ASA PUENTE PICO-PROTOMA. SILBATO EXTERNO. ML



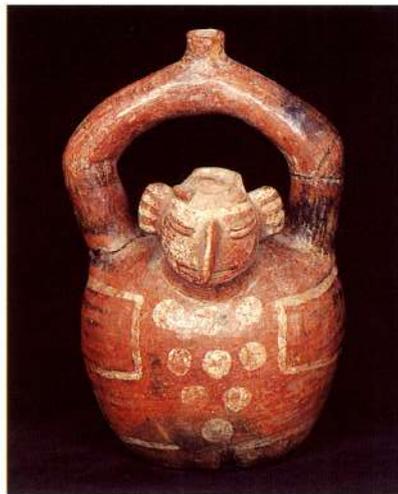
214. BOTELLA SILBADORA DE ASA PUENTE PICO-PROTOMA. SILBATO EXTERNO. ML



215. BOTELLA ASA ESTRIBO. MBCR



213. BOTELLA SILBADORA DE ASA PUENTE PICO-FIGURA ACOPLADA. SILBATO INTERNO. MBCR

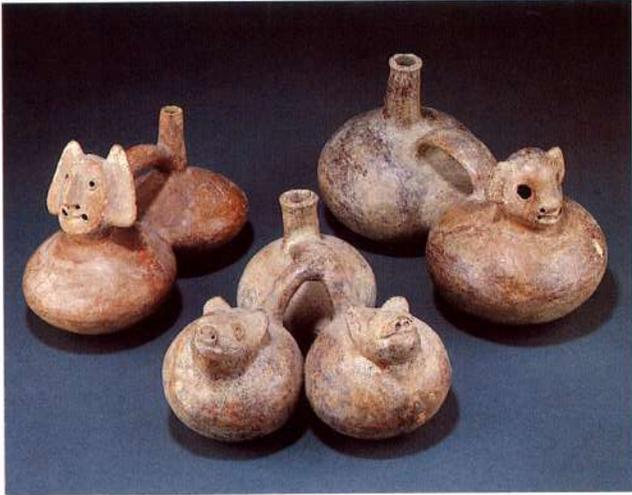


216. BOTELLA ASA ESTRIBO. ML



217. BOTELLA DE ASA SEMICIRCULAR GOLLETE-CUERPO. MB

VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 18-20, 22, 24, 35, 40, 58, 60, 63, 247, 248, 252, 254, 258, 260, 277, 307-309, 317, 318, 324, 325 Y 327.



218. BOTELLAS SILBADORAS DE DOS CUERPOS Y ASA PUENTE (EXTREMOS), BOTELLA DE TRES CUERPOS Y ASA COMPUESTA (CENTRO). ML



219. BOTELLA DE ASA PUENTE GOLLETE COMPUUESTO-FIGURA ACOPLADA. MBCR



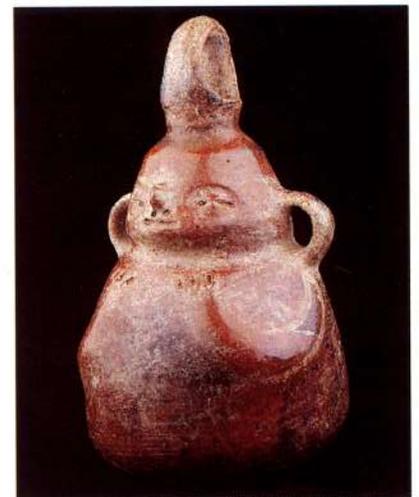
220. BOTELLA DE ASA PUENTE LABIO-PROTOMA. MB



221. BOTELLA DE ASA SEMICIRCULAR CUERPO-CUERPO. MBCR



222. BOTELLA DE ASA CANASTA. MB



223. BOTELLA DE ASA CANASTA. ML



224. BOTELLA ASA ESTRIBO. MNAAH

VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 23, 25, 38, 39, 43, 52B, 54, 240, 242, 244, 251, 255, 259, 267, 269, 288, 291, 293, 294, 298, 302, 305, 322, 328-330, 418-423.

5. VICUS: ESTILO Y TIEMPO

b. Tipos y formas alfareras

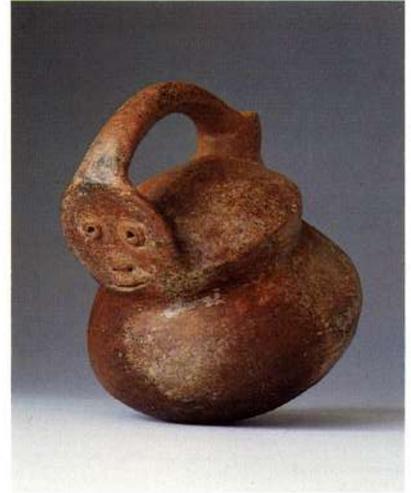
Vicús Tardío A



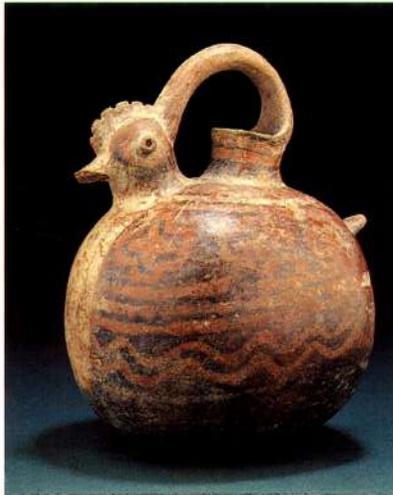
225. BOTELLA DE DOS CUERPOS Y ASA PUENTE. CTP



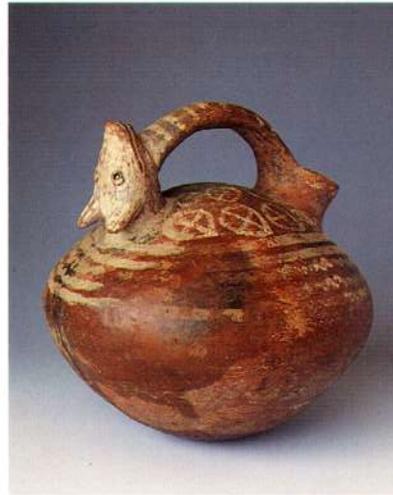
226. OLLITAS UNIDAS POR ASA PUENTE Y TUBO COMUNICANTE. ML



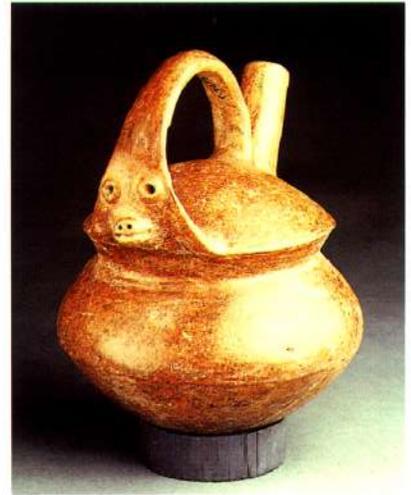
227. BOTELLA ASA PUENTE LABIO-PROTOMA. MB



228. BOTELLA DE ASA SEMICIRCULAR LABIO-PROTOMA. ML



229. BOTELLA ASA PUENTE LABIO-PROTOMA. MB



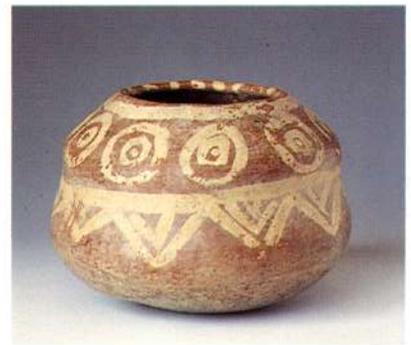
230. BOTELLA ASA SEMICIRCULAR FIGURATIVA Y CUERPO COMPUESTO. MNAAH



231. BOTELLAS ASA ESTRIBO. ML



232. BOTELLA ASA CANASTA. MMP



233. OLLA SIN CUELLO. MB

VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 36, 195, 275, 424-427.



234. BOTELLA ASA CANASTA DE CUERPO COMPUESTO. ENGOBE CREMA TOTAL. MBCR



235. BOTELLA ASA CANASTA DE GOLLETE ALTO. MBCR



236. BOTELLA ASA CANASTA DE GOLLETE COMPUESTO. MB



238. BOTELLA ASA CANASTA DE GOLLETE ALTO. CTP



237. BOTELLA ASA CANASTA DE GOLLETE ALTO. MB

VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 26-29, 274, 278, 281 (IZQ.), 287, 313, 428-432, 441.

6. VICUS: ICONOGRAFIA

a. Animales e hibridaciones

Felinos



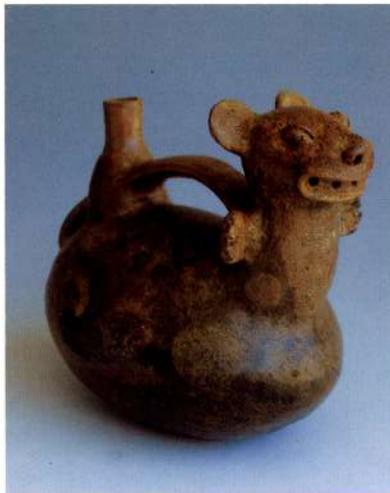
239. BOTELLAS. VICUS MEDIO. FELINOS. MBCR



240. BOTELLA ASA PUENTE GOLLETE COMPUESTO. VICUS MEDIO B. FELINO. MNAAH



241. BOTELLA ASA CANASTA. VICUS MEDIO B. PAREJA DE FELINOS. ML



242. BOTELLA ASA PUENTE GOLLETE COMPUESTO-PROTOMA. VICUS MEDIO. FELINO MMP



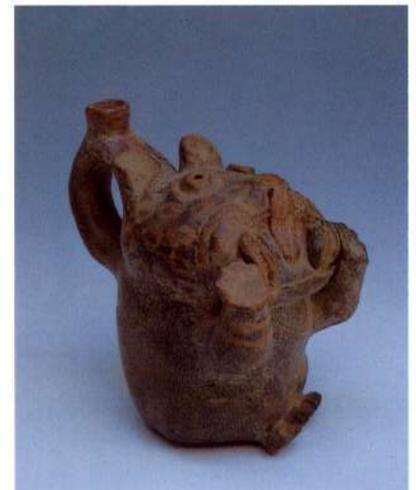
243. BOTELLA ASA PUENTE GOLLETE COMPUESTO. VICUS MEDIO A. FELINO. CTP



244. BOTELLA ASA PUENTE GOLLETE COMPUESTO. VICUS MEDIO B. FELINO. CTP



245. BOTELLA ASA PUENTE GOLLETE COMPUESTO. VICUS MEDIO B. FELINO. MB



246. BOTELLA ASA ESTRIBO. VICUS MEDIO. FELINO. CDS

6. VICUS: ICONOGRAFIA

a. Animales e hibridaciones

Monos



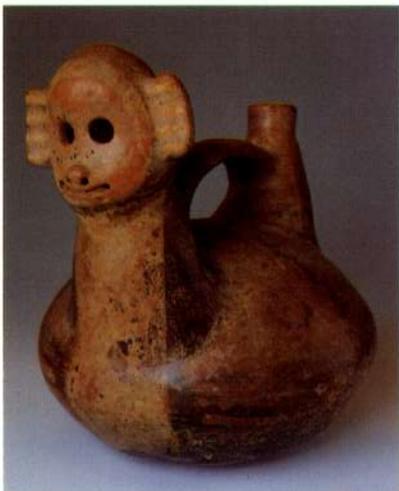
247. PROTOMA DE MONO CADAVERICO SOBRE EL TECHO DE UNA CASA. CDS



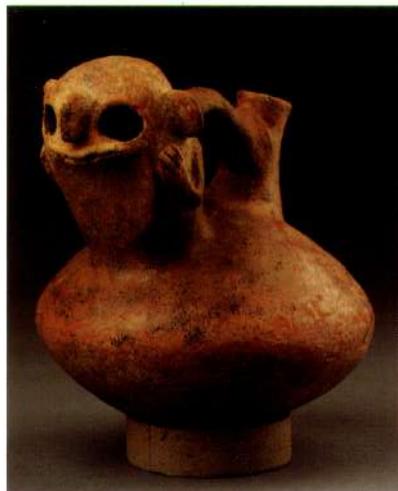
248. ABRAZO DE MONOS CADAVERICOS. CDS



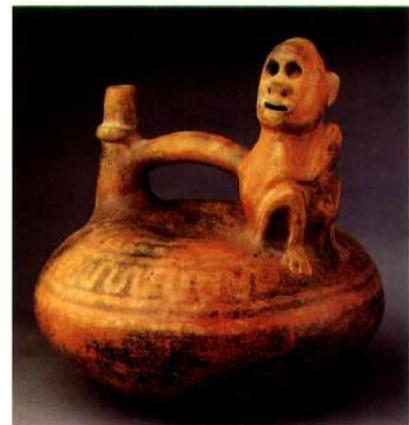
249. MONOS CADAVERICOS. CTP



250. MONO CADAVERICO. MB



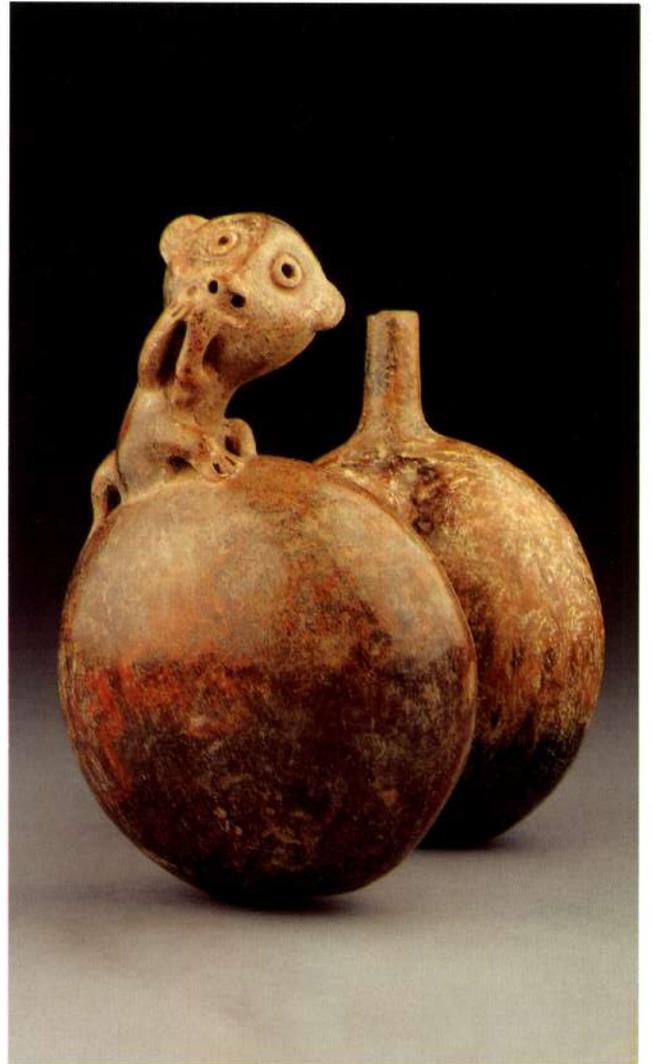
251. MONO CADAVERICO. MNAAH



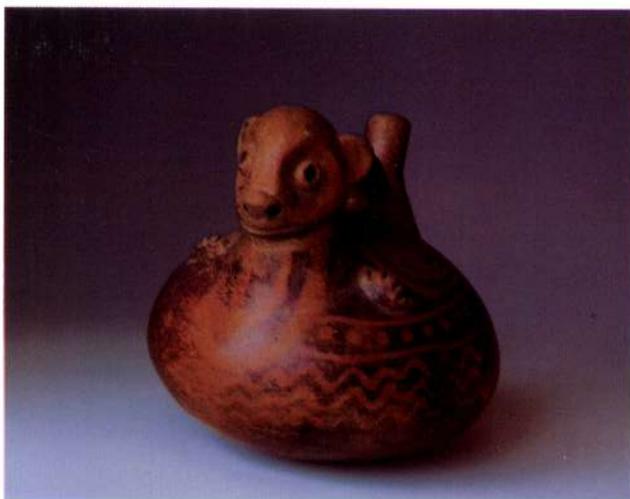
252. MONO CADAVERICO. MNAAH



253. MONO-FELINO CADAVERICO. MMP



254. MONO "VIVO". ML



255. MONO "VIVO". MB

VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 14, 19, 21, 23, 32, 33, 37, 39, 40, 41B, 42, 273-279.



256. (CENTRO). CABEZA DE LECHUZA Y MONO-LECHUZA. MNAAH
(DER.). MONO "VIVO". MNAAH

6. VICUS: ICONOGRAFIA

a. Animales e hibridaciones

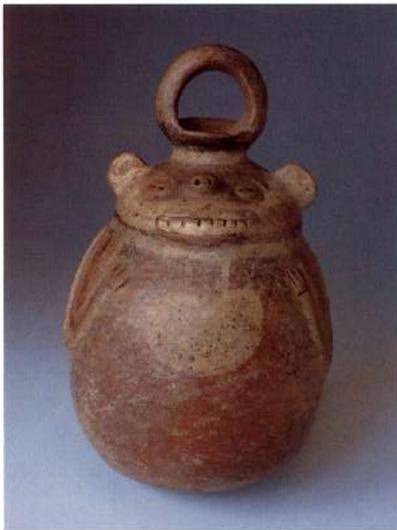
Camélidos y cérvidos



257. CIERVO. MB



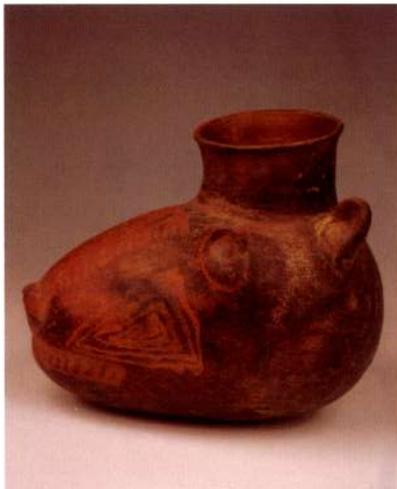
258. CERVATILLO. CDS.



259. CUY ANTROPOMORFIZADO, CON LOS BRAZOS FLEXIONADOS SOBRE EL PECHO. MB



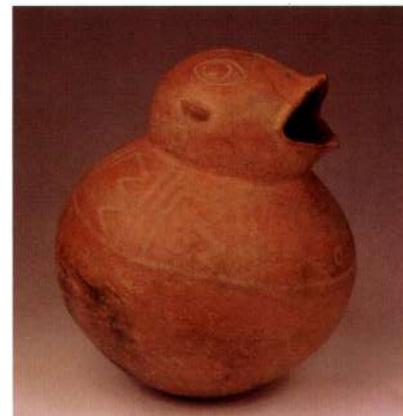
260. CABEZA CADAVERICA DE CAMELIDO. MB



261. CABEZA CADAVERICA DE CAMELIDO. MMP



262. BOTELLA ASA CANASTA CON DECORACION APLICADA DE OJOS, HOCICOS, BOCAS Y ALAS QUE NOS REMITEN A DIVERSAS FIGURAS DE ANIMALES. CTP



263. LOBO DE MAR. MMP

6. VICUS: ICONOGRAFIA

a. Animales e hibridaciones

Aves



264. LORO. MB



265. PALOMA. MB



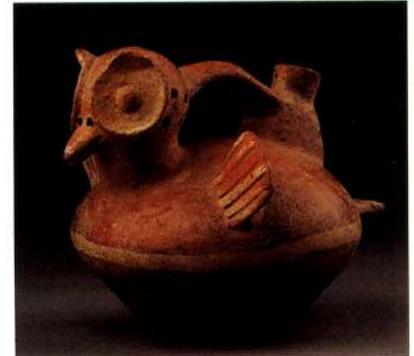
266. MARTIN PESCADOR. CDS



267. PATO. MB



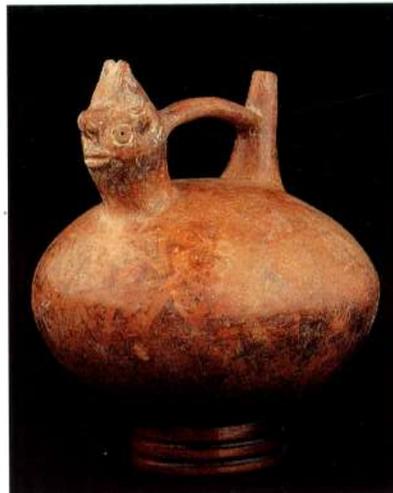
268. BUHO. MBCR



269. BUHO. MNAAH



270. PERSONAJE 1 CON LOS BRAZOS FLEXIONADOS SOBRE EL PECHO, RODEANDO LOS PEZONES (IZQ.) COMPARESE ESTE GESTO CON EL ROSTRO DE LA LECHUZA (DER.). ML



271. FIGURA ANTROPOMORFA EN ORNITOMORFIZACION. MNAAH



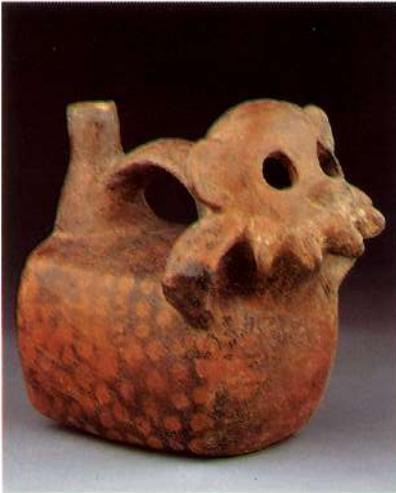
272. DETALLE DE LA FIG. 271.

VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 22, 29, 34, 44, 172 C, 423.

6. VICUS: ICONOGRAFIA

a. Animales e hibridaciones

Monos



273. MONO-FELINO CADAVERICO. MBCR



274. PAREJA DE MONOS-FELINO. ML



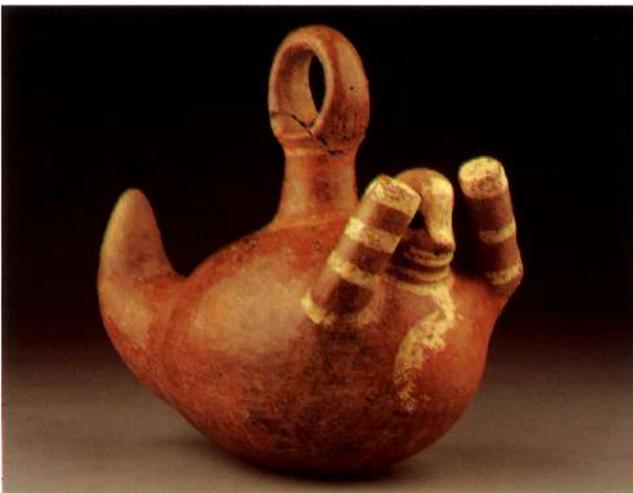
275. MONO-FELINO CADAVERICO. CDS



276. MONO-FELINO CADAVERICO. MB



277. MONO-FELINO DE OJOS ALMENDRADOS. MB



278. MONO CADAVERICO-CALABAZA. MNAAH



279. MONO CADAVERICO-CALABAZA, CORONADO. ML

VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 14, 19, 37, 51.



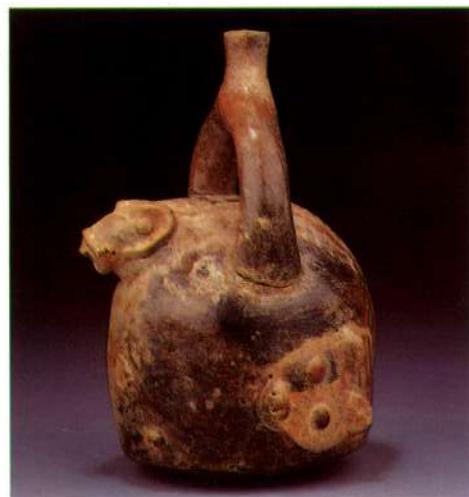
280. ROEDOR-SERPIENTE LLEVANDOSE UNA MANO AL ROSTRO (IZQ.) Y SERPIENTE METAMORFOSEANDOSE EN ROEDOR (DER.) MBCR



281. ROEDORES-SERPIENTE BICEFALOS. CTP



282. SERPIENTE Y SERPIENTE BICEFALA. MBCR



283. SERPIENTE DEVORANDO AL ROEDOR (ESTE NO SE HA CONSERVADO). NOTESE EN LA PARTE INFERIOR DE LA BOTELLA LA CABECITA DEL ROEDOR-SERPIENTE. ML



284. ROEDOR-SERPIENTE (IZQ.) Y PAJARO NO IDENTIFICADO (DER.) MBCR



285. PAJARO NO IDENTIFICADO PARADO SOBRE CIEMPIES BICEFALO. MBCR

VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 15 Y 37.

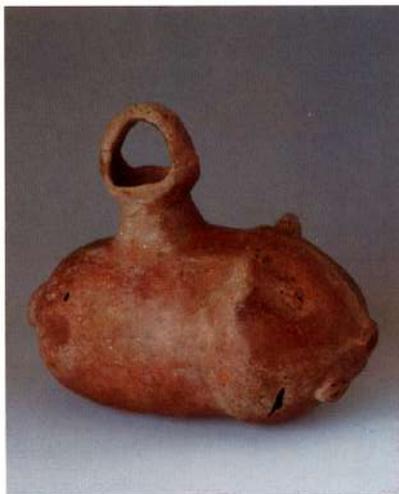
6. VICUS: ICONOGRAFIA

a. Animales e hibridaciones

Varios



286. PEZ-FELINO. MB



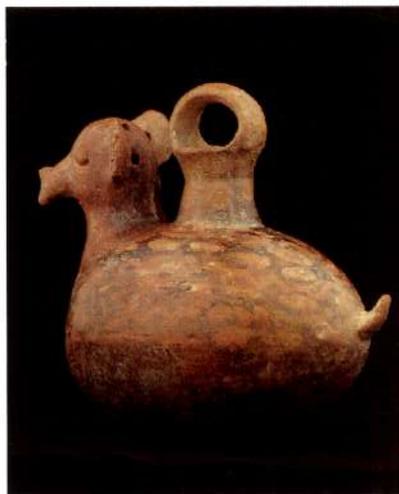
287. CUY ITIFALICO. MB



288. ROEDOR-PATO. MMP



289. CIERVO-PATO MBCR



290. CIERVO ORNITOMORFIZADO. ML



291. IGUANA. MBCR



292. IGUANA-PATO. ML



293. IGUANA-PATO. CTP



294. IGUANA-PATO CON NARIZ DE PERSONAJE ANTROPOMORFO (1 O 2) SOBRE EL PICO. MBCR

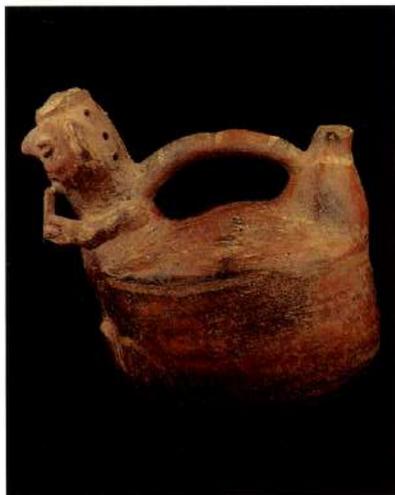
VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 35 Y 38.

6. VICUS: ICONOGRAFIA

b. El Personaje 1



295. FELACION ENTRE LOS PERSONAJES 1 Y 3. (DETALLE). CEP.



296. TOCANDO ANTARA. ML



297. ECHADO DECUBITO VENTRAL AL INTERIOR DE UNA CASA. MBCR



298. PORTANDO ESCUDILLA. MB



299. PORTANDO ESCUDILLA. MBCR



300. PORTANDO ESCUDO. ML



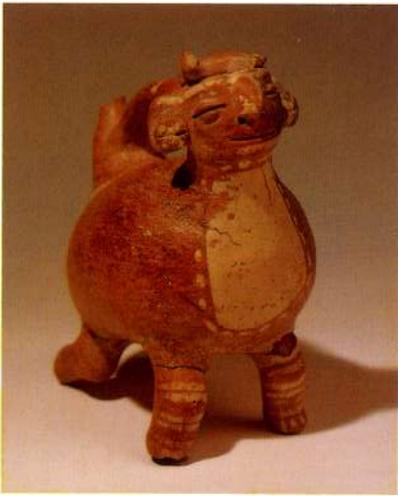
301. CON TOCADO FALICO. MBCR



302. CON TOCADO FALICO. ML

6. VICUS: ICONOGRAFIA

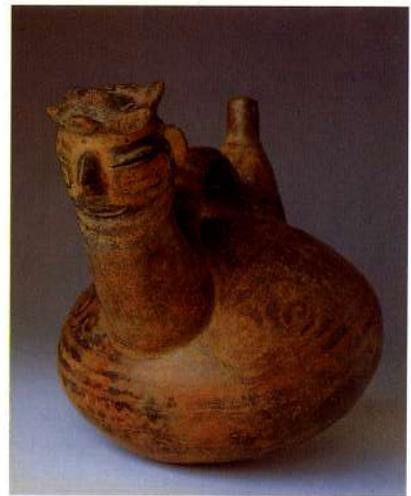
b. El Personaje 1



303. CON PATAS DE FELINO. MMP



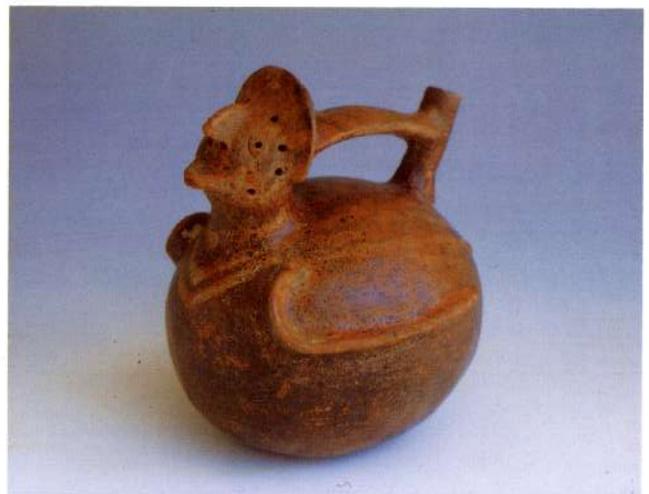
304. CON DOS CARAS OPUESTAS. MB



305. CON CUELLO LARGO(RASGO ORNITOMORFO) Y LUNARES DE CERVIDO. MB



306. CON PATAS Y COLA DE AVE. CDS



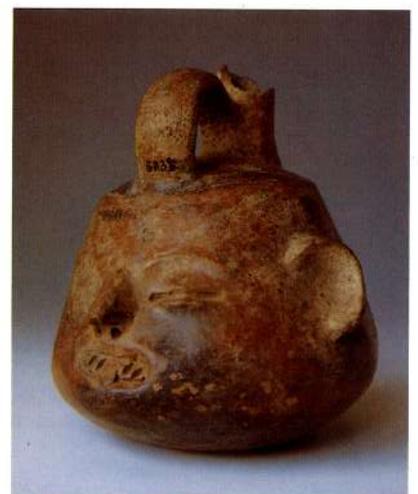
307. HIBRIDADO CON PATO. MMP



308. CON CUATRO BRAZOS, DOS RODEANDO LOS PEZONES Y DOS A LA ESPALDA. COLMILLOS Y OJOS BULTO ALARGADO. MB
VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 11, 12, 16, 18, 20, 22, 32, 43-52, 54, 55, 143, 147 Y 148.



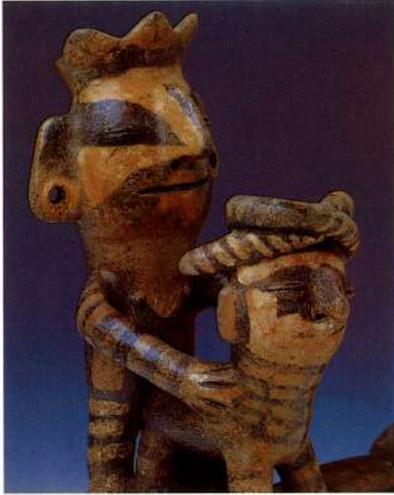
309. EXHIBIENDO LOS DIENTES (RASGO CADAVERICO, COMPARESE CON FIG.310). OJOS ALMENDRADOS. CDS



310. CABEZA SEPARADA DEL CUERPO. MB

6. VICUS: ICONOGRAFIA

c. El Personaje 2



311. BOTELLA SILBADORA. VICUS TEMPRANO. SODOMIA DE PERSONAJES 1 Y 2. MNAAH



312. DE PIE, SEXO FEMENINO. MNAAH



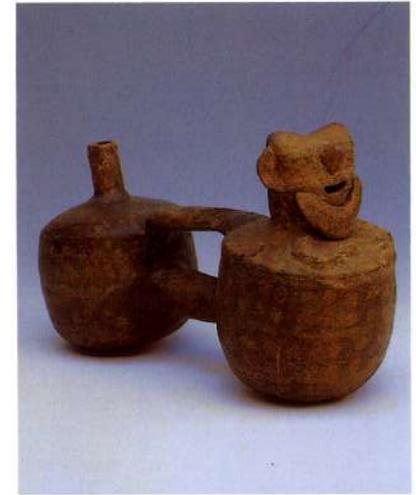
313. ECHADO DECUBITO DORSAL, SEXO MASCULINO. MNAAH



314. RELACION SEXUAL DE LOS PERSONAJES 1 Y 2. MBCR



315. ECHADO DECUBITO DORSAL, SEXO FEMENINO. MMP



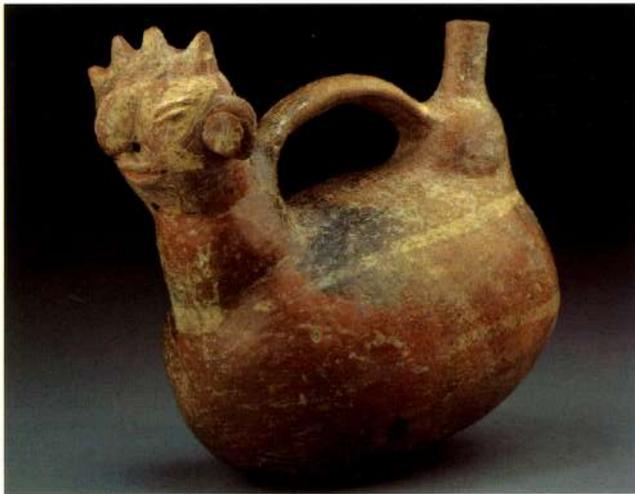
316. CON MENTONERA. CDS



317. ECHADO DECUBITO VENTRAL, CON LUNARES DE FELINO. CDS



318. CON TURBANTE, SEXO FEMENINO. MNAAH



319. HIBRIDADO CON CALABAZA. ML



320. HIBRIDADO CON PATO. ML



321. HIBRIDADO CON (O MONTADO SOBRE) ROEDOR.
ML

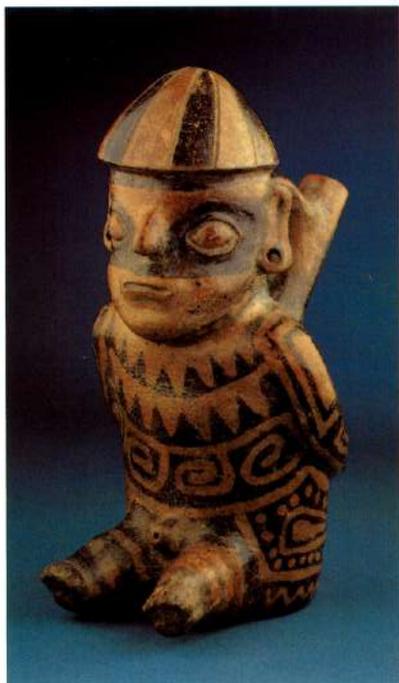


322. DANDO A LUZ. ML



323. CON LOS BRAZOS EN ALTO. ML

VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 25, 27, 53, 54, 146-148.



324A. PERSONAJE 3 "PRISIONERO". CEP



324B. PERSONAJE 3 "PRISIONERO". MBCR



325. FELACION ENTRE LOS PERSONAJES 1 Y 3. CEP



326. EL PERSONAJE 4. ML



327. PERSONAJE 3 SENTADO. CEP



328. BOTELO ASA-PUENTE DE DOBLE MANGO. PERSONAJE 3 ECHADO DECUBITO VENTRAL CON TOCADO FALICO. MNAAH



330. PERSONAJE 4 ECHADO DECUBITO VENTRAL, CON TOCADO VULVAR. MB



329. PERSONAJE 3 ECHADO DECUBITO VENTRAL, CON TOCADO FALICO. MB

VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 56-59, 143-145, 166, 168, 415, 418, 420-422.



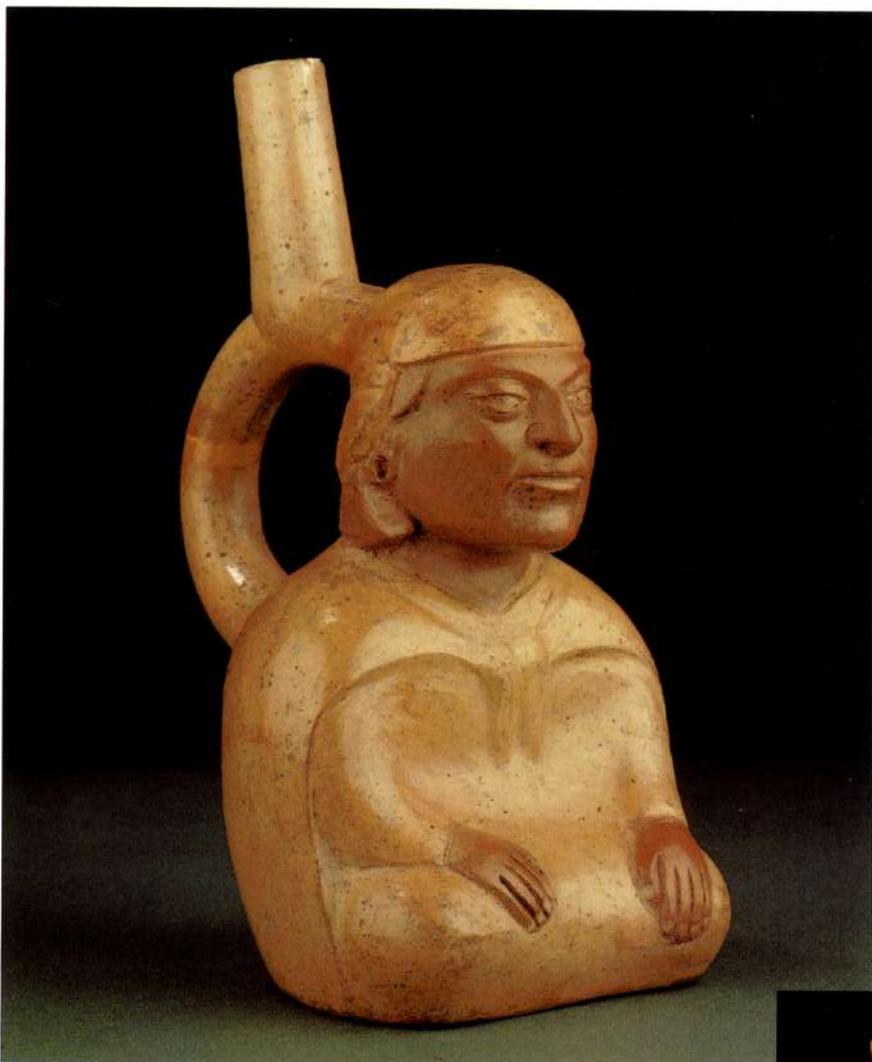
331. BOTELLA ESCULTORICA ASA ESTRIBO. ML MOCHICA I



332a. BOTELLA ESCULTORICA ASA ESTRIBO. ML MOCHICA II



332b. BOTELLA ESCULTORICA ASA ESTRIBO. ML MOCHICA III

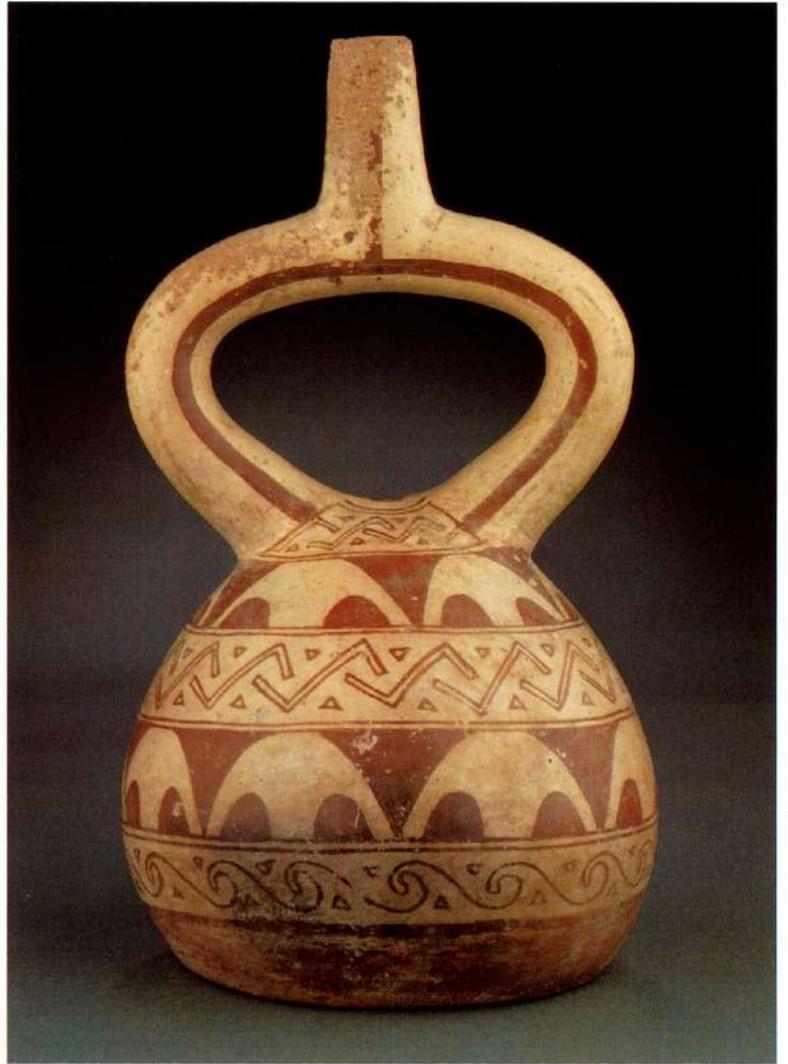


333. BOTELLA ESCULTORICA ASA ESTRIBO. ML MOCHICA IV

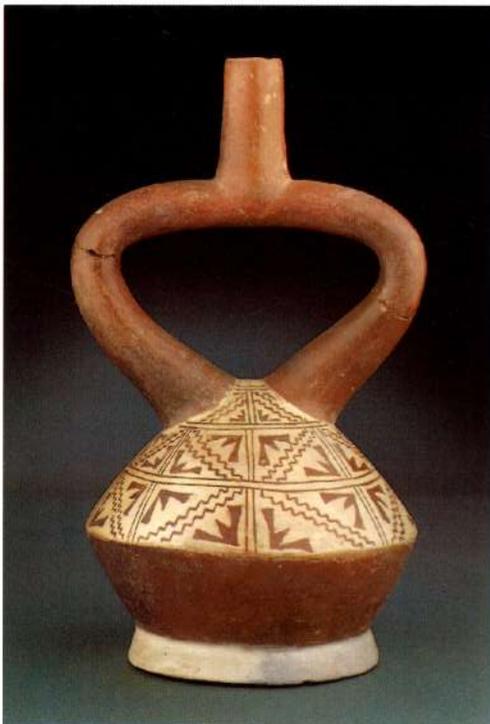


334. BOTELLA ESCULTORICA ASA ESTRIBO. ML MOCHICA V

7. MOCHICA: ESTILO Y TIEMPO a. Valles de Moche y Chicama



335. BOTELLA ASA ESTRIBO. ML MOCHICA I



336. BOTELLA ASA ESTRIBO. ML MOCHICA

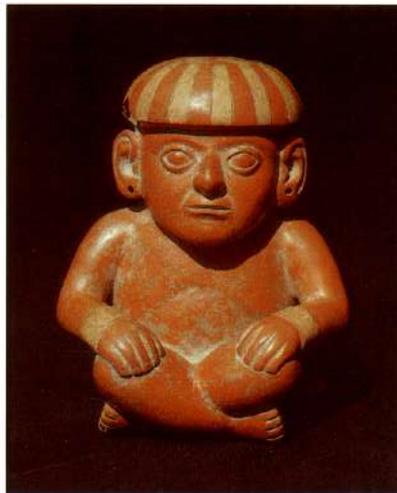
7. MOCHICA: ESTILO Y TIEMPO

b. Valle de Jequetepeque

Periodo Mochica Temprano



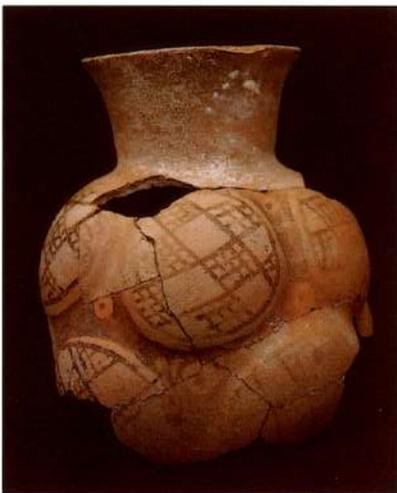
337. BOTELLA ASA ESTRIBO. DECAPITADOR. ORR.



338. BOTELLA ASA ESTRIBO. INDIVIDUO SENTADO, INGENIERO. ORR.



339. BOTELLA ASA ESTRIBO. BUHO. LA MINA. INC TRUJILLO



341. JARRA. PROTUBERANCIAS CIRCULARES DECORADAS CON DISEÑOS CUADRICULADOS. LA MINA. INC TRUJILLO



340. BOTELLA ASA ESTRIBO. TEMPRANO. FELINO. ORR.



342. BOTELLA ASA ESTRIBO. CONDOR. LA MINA. INC TRUJILLO.

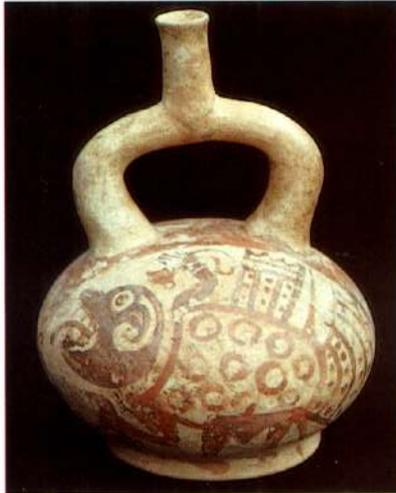


343. BOTELLA ASA ESTRIBO. FELINO. ORR.

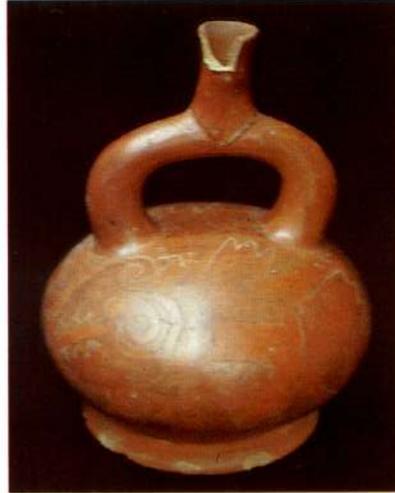
7. MOCHICA: ESTILO Y TIEMPO

b. Valle de Jequetepeque

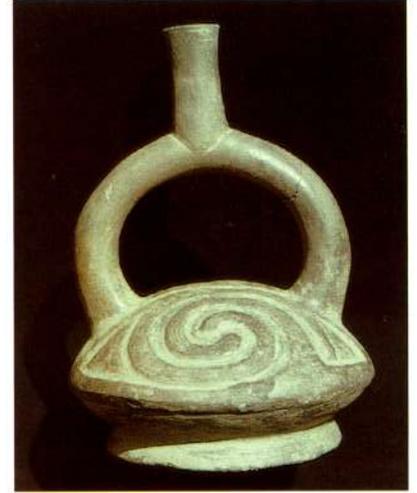
Periodo Mochica Medio



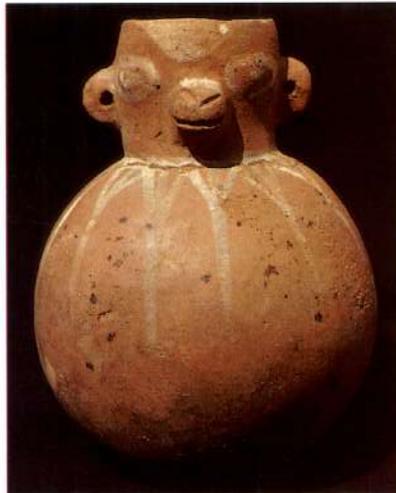
344. BOTELLA ASA ESTRIBO. PEZ ANTROPOMORFIZADO DECAPITADOR. S.J.M. COLECCION PRIVADA.



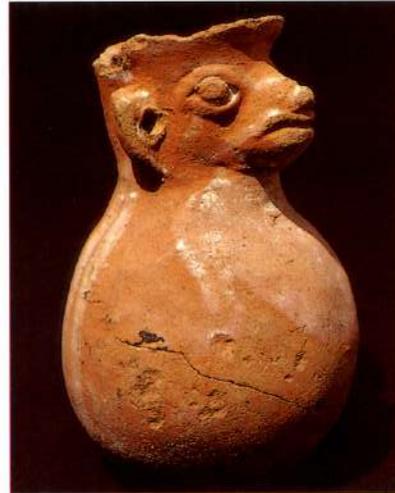
345. BOTELLA ASA ESTRIBO. PEZ ANTROPOMORFIZADO DECAPITADOR. S.J.M.



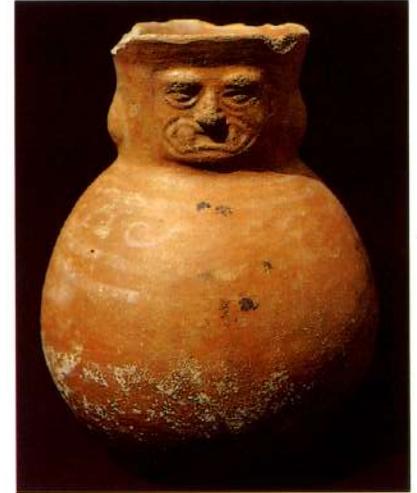
346. BOTELLA ASA ESTRIBO, DISEÑO DE OLAS. ORR.



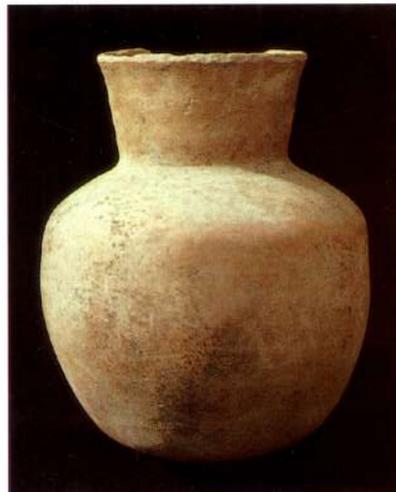
347. JARRA DE CUELLO EFIGIE. ANIMAL. PACATNAMU H45CM1. TUMBA 58. INC TRUJILLO



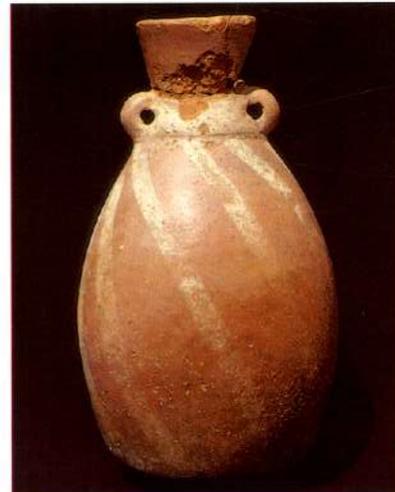
348. JARRA DE CUELLO EFIGIE. ANIMAL, POSIBLEMENTE ROEDOR. PACATNAMU, H45CM1. TUMBA 46. INC TRUJILLO.



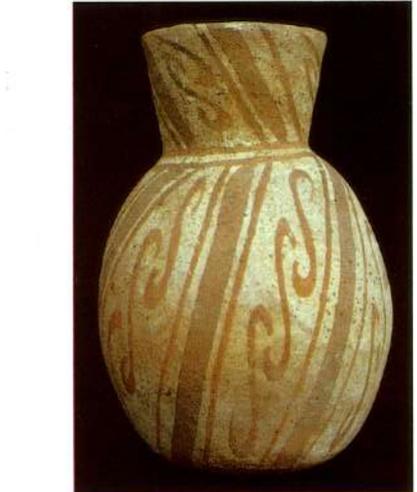
349. JARRA DE CUELLO EFIGIE. PERSONAJE MITICO CON GRANDES COLMILLOS. PACATNAMU, H45CM1 TUMBA 60. INC TRUJILLO



350. JARRA CARENADA. SIN DECORACION. S.J.M



351. JARRA ALARGADA. PEQUEÑAS ASAS EN LA BASE DEL CUELLO. PACATNAMU, H45CM1 TUMBA 28. INC TRUJILLO

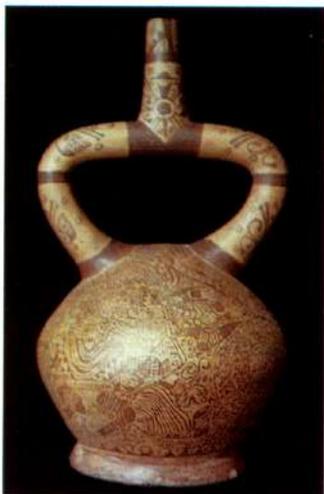


352. JARRA. DECORADA CON BANDAS Y OLAS DISPUESTAS DIAGONALMENTE. S.J.M.

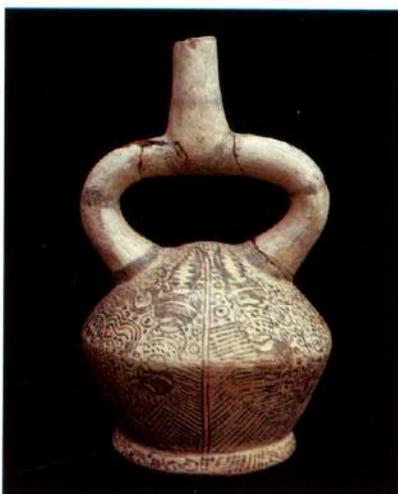
7. MOCHICA: ESTILO Y TIEMPO

b. Valle de Jequetepeque

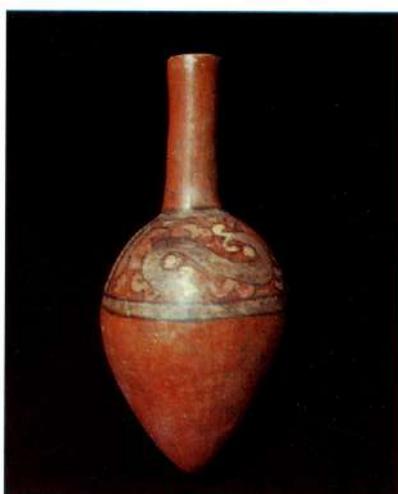
Periodo Mochica Tardío



353. BOTELLA ASA ESTRIBO. DECORACION PICTORICA CON ESCENA DE COMBATE MITICO ENTRE AJA PAEC Y PERSONAJE ESFERICO. ORR



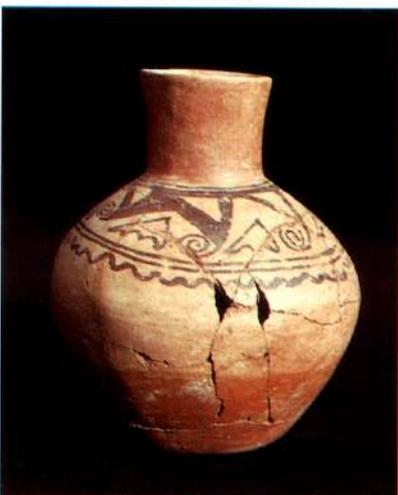
354. BOTELLA ASA ESTRIBO. DECORACION PICTORICA CON CANGREJOS ANTROPOMORFIZADOS. ORR



355. BOTELLA EN FORMA DE GOTA. DECORACION PICTORICA CON DISEÑO EN FORMA DE "S". ORR



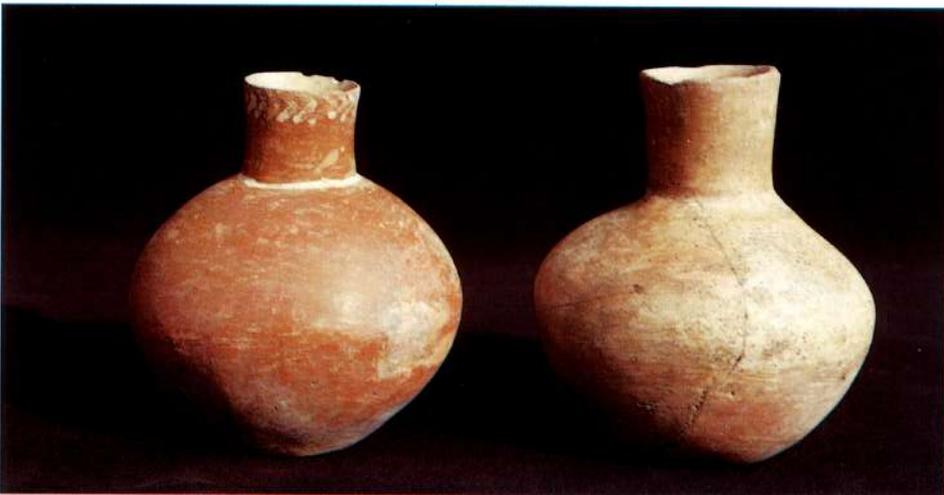
356. JARRA. DISEÑO EN RELIEVE DE PATOS CON PICO DE CUCHARA Y GUERREROS. SJM, TUMBA M-U30. INC TRUJILLO



357. JARRA. DISEÑO PICTORICO DE OLAS Y LINEAS. SJM, TUMBA M-U30. INC TRUJILLO



358. CANTARO CUELLO EFIGIE. INDIVIDUO TOCANDOSE LA CARA. SJM, TUMBA M-U104A. INC TRUJILLO



359. JARRAS. SIN DECORACION. SJM, TUMBA M-U30. INC TRUJILLO



360. OLLAS. EVIDENCIAS DE USO DOMESTICO. SJM. TUMBA M-U41. INC TRUJILLO



361. BOTELLAS. DISEÑOS EN RELIEVE DE AGUILAS BEBIENDO DE UNA COPA. SJM. TUMBA M-U15, M-U30, M-U26. INC TRUJILLO



362. CRISOLES. DECORACION EN RELIEVE DE CARAS DE FELINOS. SJM. TUMBA M-U103. INC. TRUJILLO



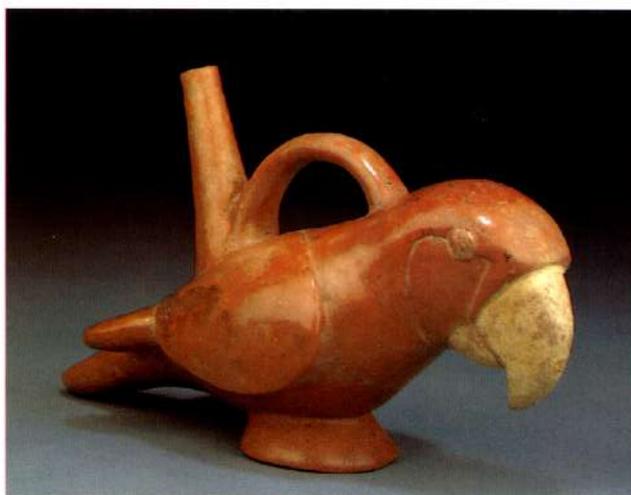
363. BOTELLA ESCULTORICA ASA ESTRIBO. CEP



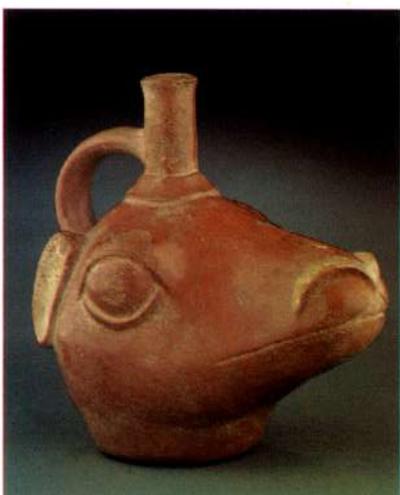
364. BOTELLA ESCULTORICA ASA ESTRIBO. MB



365. BOTELLAS SILBADORAS DE ASA PUENTE. MBCR



366. BOTELLA ESCULTORICA DE PICO Y ASA PUENTE. ML



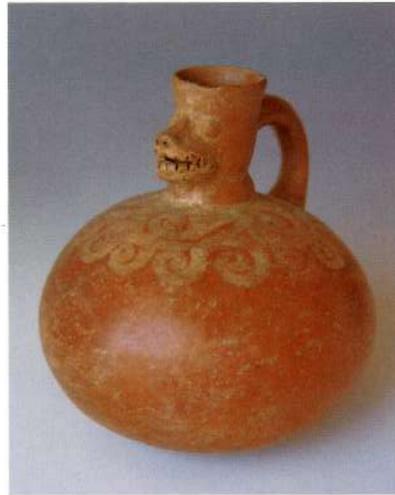
367. BOTELLA ESCULTORICA DE ASA LATERAL. MBCR



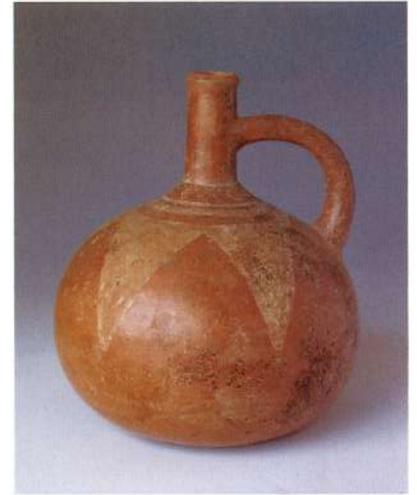
368. BOTELLAS DE GOLLETE CENTRAL Y ASITAS AURICULARES. MBCR



369. BOTELLA ASA ESTRIBO. MBCR



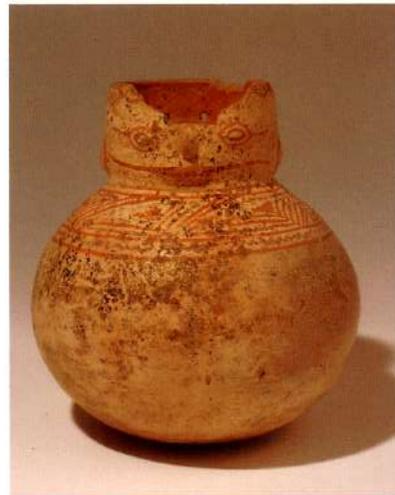
370. BOTELLA DE ASA LATERAL. MB



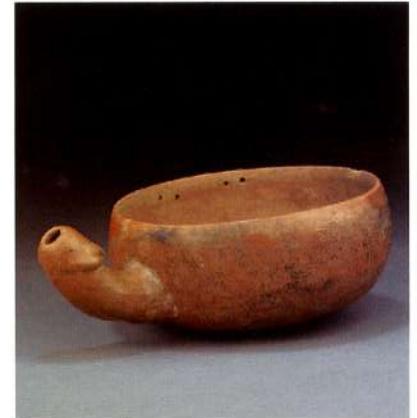
371. BOTELLA DE ASA LATERAL. MB



372. BOTELLA ESCULTORICA DE GOLLETE CENTRAL Y ASITAS AURICULARES. MBCR



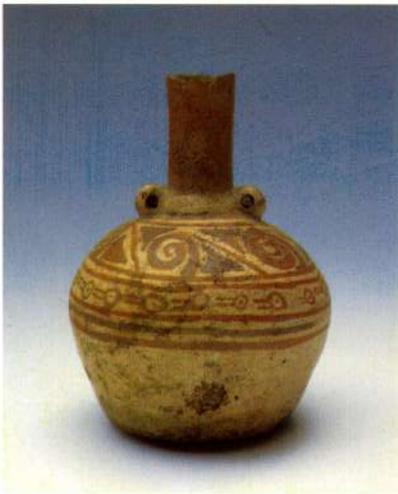
373. CANTARO DE CUELLO FIGURATIVO. MMP



375. CUENCO CON MANGO FALICO. ML



374. CUENCOS.MMP



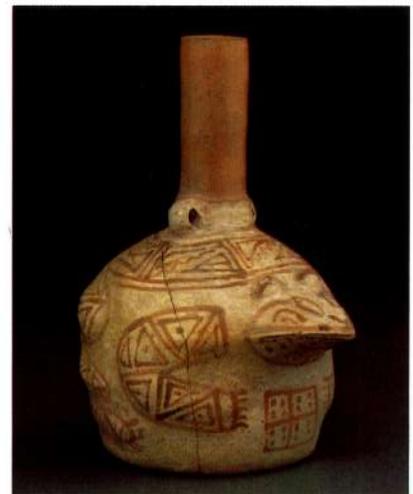
376. BOTELLA DE GOLLETE CENTRAL Y ASITAS AURICULARES. MMP



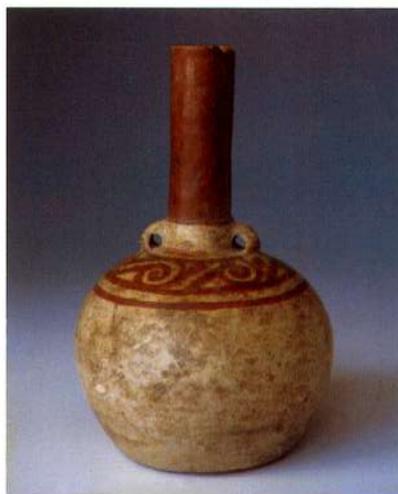
377. BOTELLAS DE GOLLETE CENTRAL Y ASITAS AURICULARES. MMP



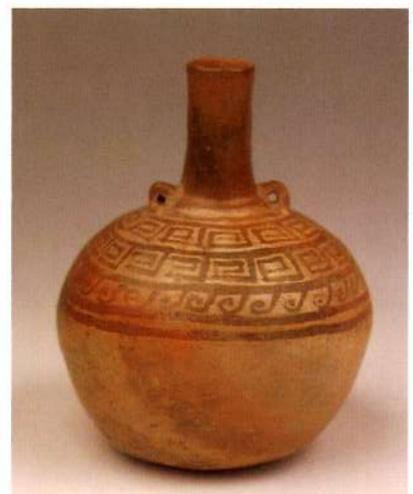
378. BOTELLA, CUENCO Y PLATO HONDO. MMP



379. BOTELLA DE GOLLETE CENTRAL Y ASITAS AURICULARES. ML



380. BOTELLA DE GOLLETE CENTRAL Y ASITAS AURICULARES. MB



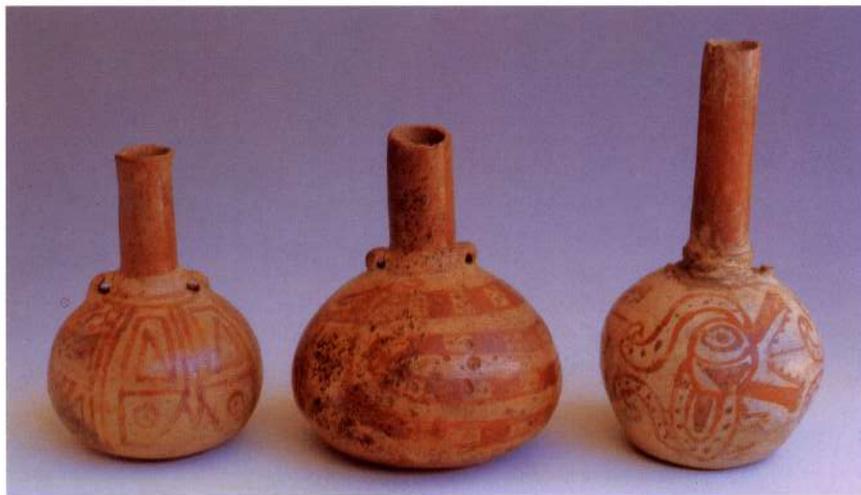
381. BOTELLA DE GOLLETE CENTRAL Y ASITAS AURICULARES. MMP

7. MOCHICA: ESTILO Y TIEMPO

c. Los Mochica en Piura



382. BOTELLA DE GOLLETE CENTRAL Y ASITAS AURICULARES. PERIODO VICUS-MOCHICA TARDIO B. MMP



383. BOTELLAS DE GOLLETE CENTRAL Y ASITAS AURICULARES. PERIODOS VICUS-MOCHICA TARDIO A (IZQUIERDA, CENTRO) Y VICUS-MOCHICA TARDIO B (DERECHA). MMP



384. BOTELLAS DE GOLLETE CENTRAL Y ASITAS AURICULARES. PERIODO VICUS-MOCHICA TARDIO B. ML



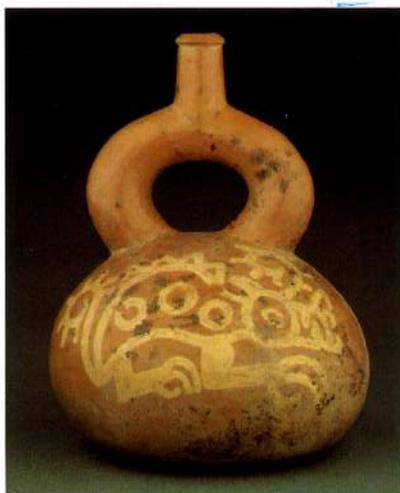
385. BOTELLAS DE GOLLETE CENTRAL Y ASITAS AURICULARES. PERIODO VICUS-MOCHICA TARDIO B. MBCR



386. BOTELLAS DE GOLLETE CENTRAL Y ASITAS AURICULARES. PERIODO VICUS-MOCHICA TARDIO B. MBCR

8. MOCHICA TEMPRANO EN PIURA: ICONOGRAFIA

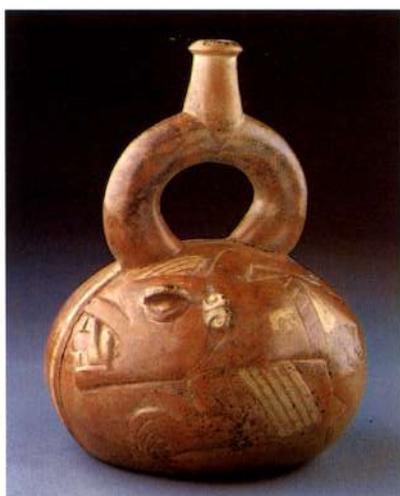
a. Figuras sobrenaturales



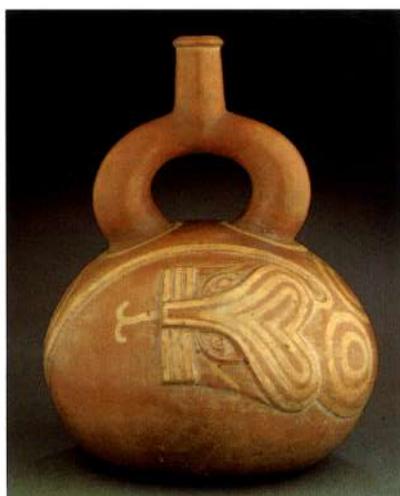
387. "DRAGON RECUAY". MBCR



388. "DRAGON MARINO". CEP



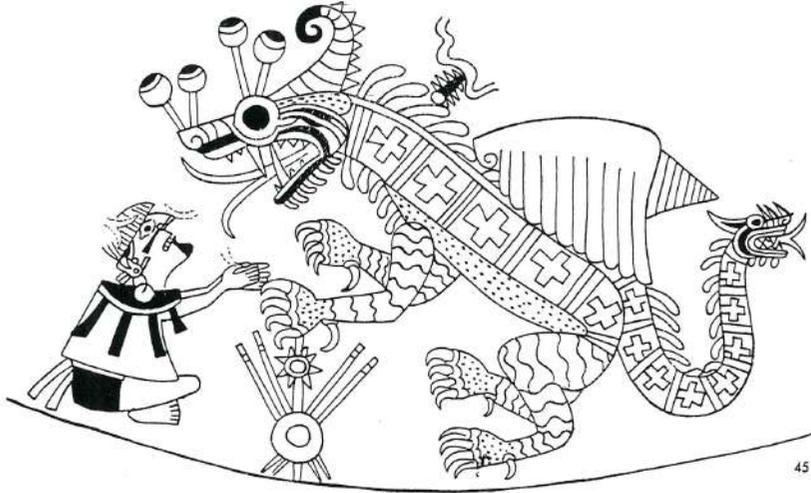
389. LOBO MARINO FELINIZADO. CEP



390. SERPIENTE MONSTRUOSA. MBCR



391. DUELO ENTRE EL PERSONAJE DE CINTURONES DE SERPIENTES (MELLIZO TERRESTRE) CON TOCADOS RESPECTIVAMENTE PROPIO (IZQ.) Y DEL GUERRERO DEL BUHO (DER.) Y LOS DRAGONES "MARINO" (IZQ.) Y TERRESTRE(DER.).



392. PRISIONERO (VICTIMA SACRIFICIAL) VESTIDO, FRENTE A "DRAGON MARINO."



393. VICTIMA PARA EL SACRIFICIO EN LAS MONTAÑAS(?). CEP.



394. VICTIMA SACRIFICIAL. MBCR



395. SACRIFICIO EN LAS MONTAÑAS.

8. MOCHICA TEMPRANO EN PIURA: ICONOGRAFIA

b. Personajes humanos



396. ENFERMO(?) MBCR



397. PERSONAJE DE IDENTIDAD Y FUNCION DESCONOCIDAS. MBCR



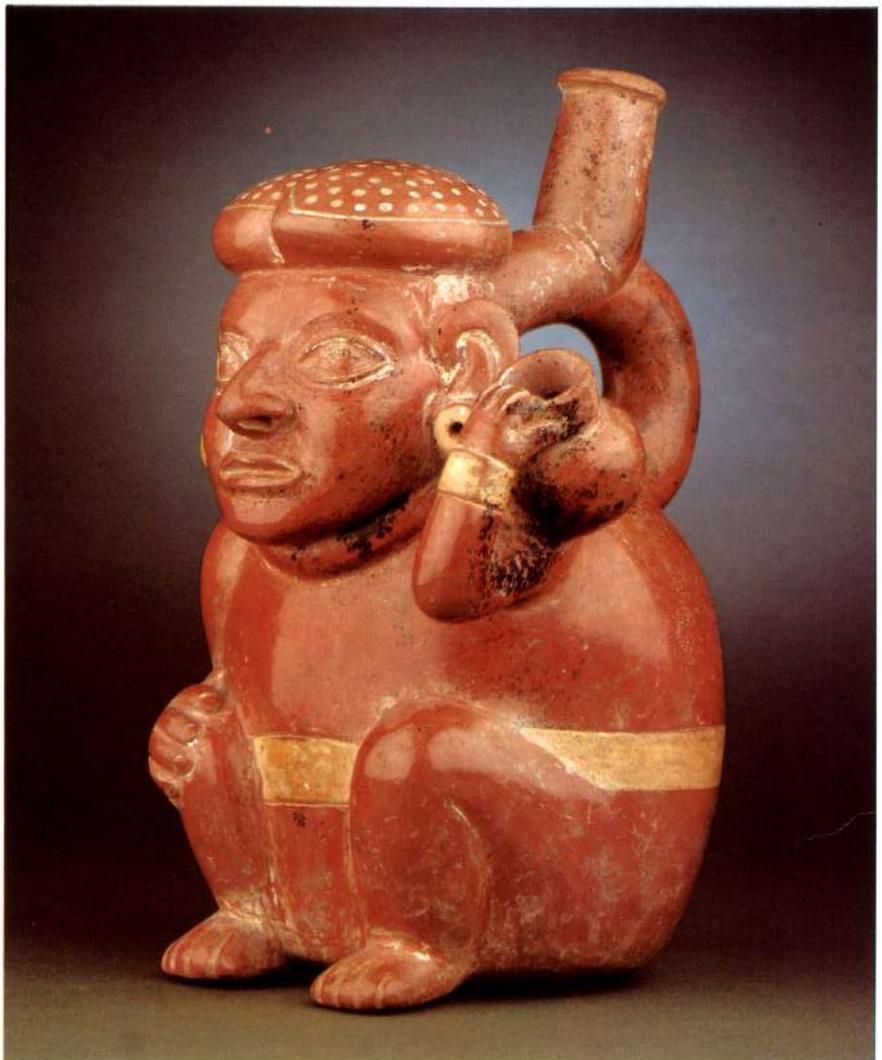
398. GUERRERO. MBCR



399. PRISIONERO. MBCR



400. OFICIANTE. MBCR



401. CARGADOR DE AGUA. MBCR



402. BUHOS. MBCR



404. HALCONES (IZQUIERDA Y CENTRO) Y AGUILA (DERECHA), MBCR



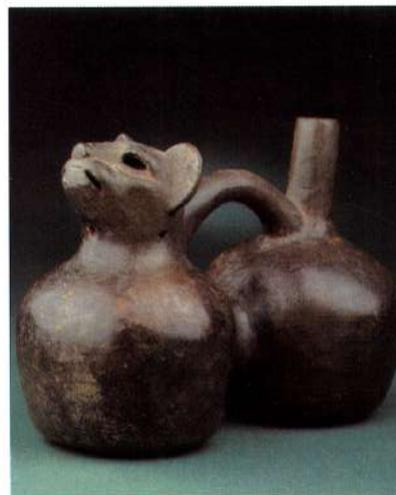
403. LECHUZAS. MBCR



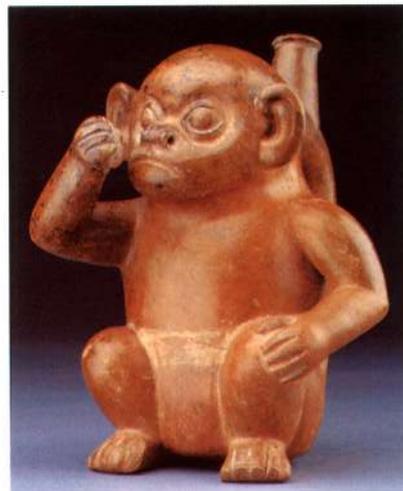
405. BUITRE REAL. CEP



406. FELINO. MBCR



407. FELINO. MBCR



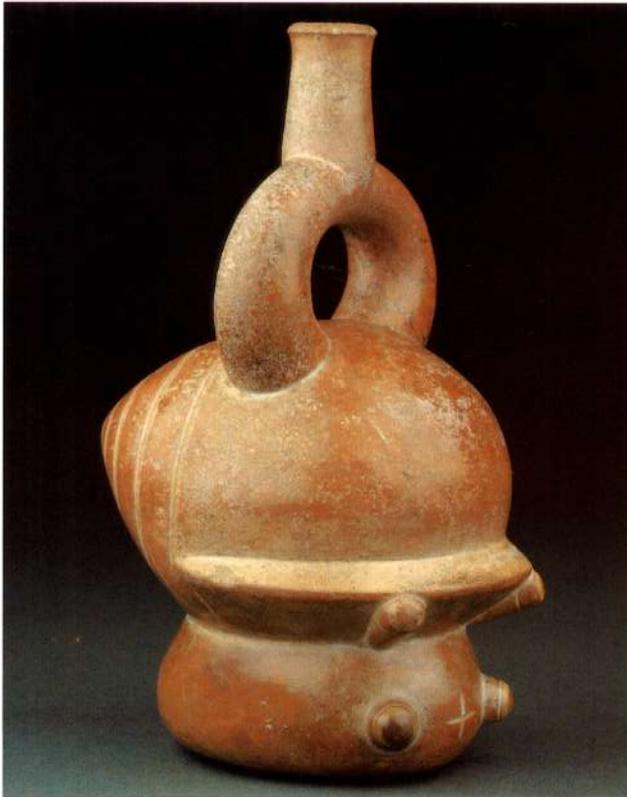
408. MONO. CEP



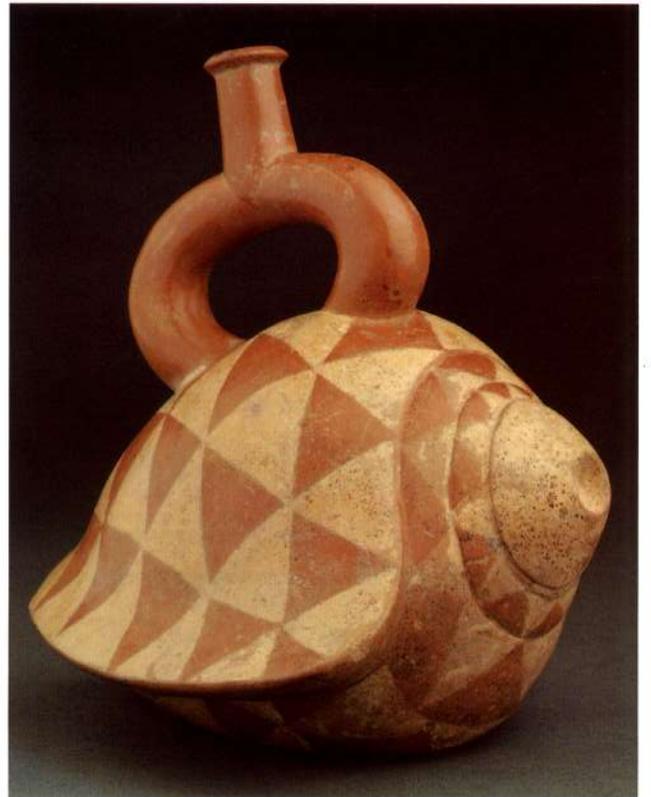
409. CERVATILLO. CEP

8. MOCHICA TEMPRANO EN PIURA: ICONOGRAFIA

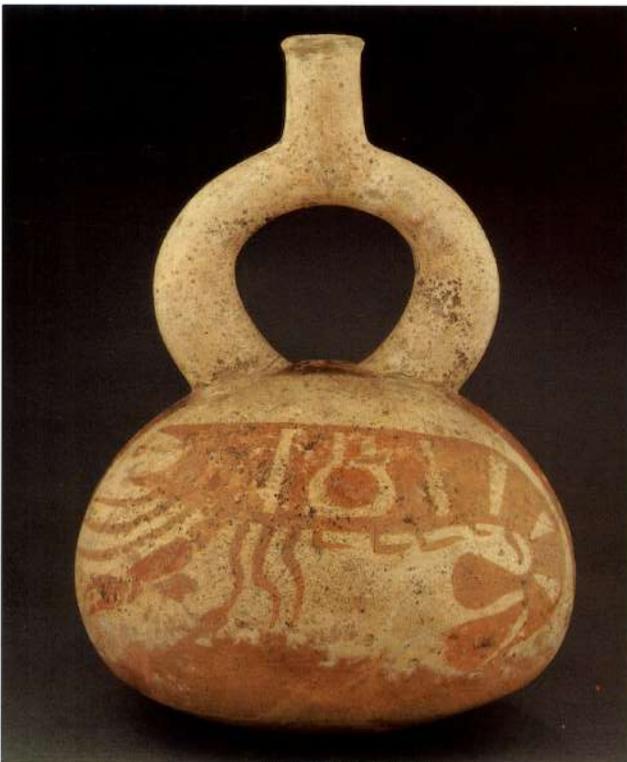
c. Animales



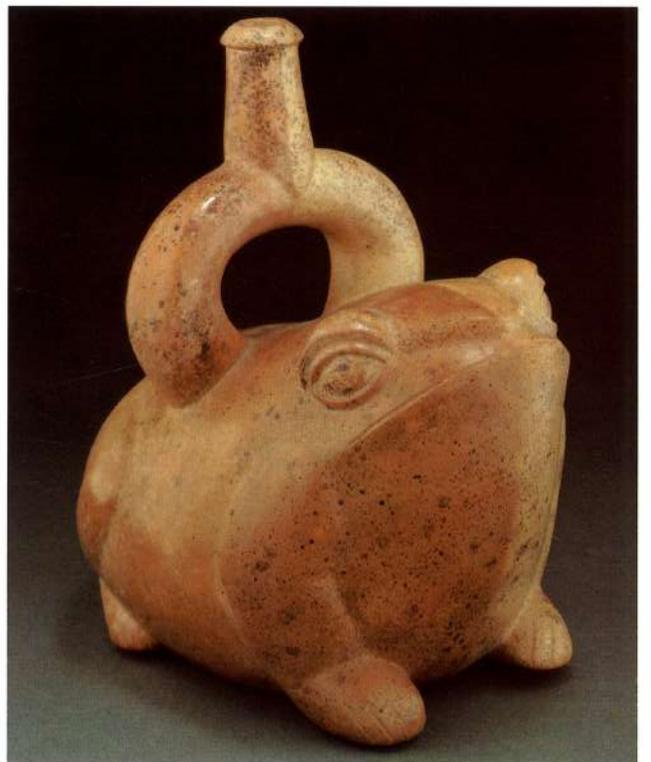
410. CARACOL TERRESTRE. MBCR



411. CARACOL MARINO (STROMBUS). MBCR



412. CAMARÓN DE RÍO. MBCR



413. SAPO. MBCR

9. CONTEXTOS Y ASOCIACIONES



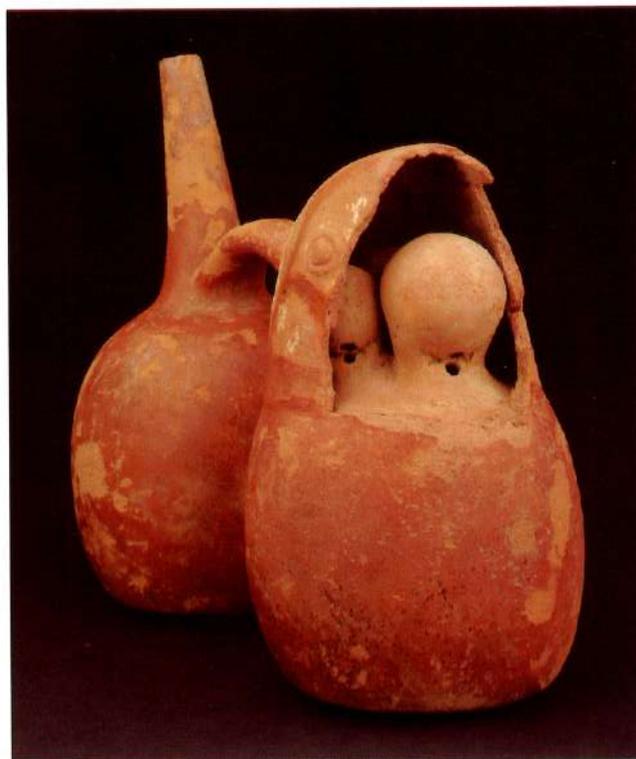
414. SECTOR VICUS 4, TUMBA 5. VICUS TEMPRANO. BOTELLAS SILBADORAS DE ASA PUENTE GOLLETE COMPUESTO-PROTOMA Y PEDESTAL, ROEDOR-SERPIENTE, CABEZA DE MONO CADAVERICO ORNITOMORFIZADO Y MONO CADAVERICO.



415. SECTOR VICUS 1, TUMBA 1. VICUS MEDIO A. BOTELLA SILBADORA ESCULTORICA DE ASA PUENTE (PERSONAJE 3) Y BOTELLA ASA ESTRIBO DE GOLLETE FIGURATIVO.



416. SECTOR VICUS 4, TUMBA 1. VICUS MEDIO A. ASOCIACION DE UNA BOTELLA DE ASA SEMICIRCULAR VICUS CON UNA BOTELLA ASA ESTRIBO MOCHE I.



417. BOTELLA SILBADORA MOCHE, HALLADA COMO UNICA OFRENDA EN LA TUMBA 4 DEL SECTOR VICUS 2. SILBATO DOBLE AL INTERIOR DE LA CAMARA ACUSTICA.

LOS CONTEXTOS QUE PRESENTAMOS A CONTINUACION SON AQUELLOS EXCAVADOS POR CARLOS GUZMAN Y JOSE CASAFRANCA EN 1964. LA NOMENCLATURA DE LOS CONTEXTOS ES LA ANOTADA POR DICHS INVESTIGADORES. LAS PIEZAS SE ENCUENTRAN ACTUALMENTE EN EL MNAAH.

9. CONTEXTOS Y ASOCIACIONES



418. SECTOR VICUS 1, TUMBA 13. VICUS MEDIO B. BOTELLA ESCULTORICA DE ASA PUENTE ASOCIADA A UNA BOTELLA ASA ESTRIBO MOCHE II. PERSONAJE 4 "PRISIONERO" Y CALABAZA.



419. SECTOR VICUS 1, TUMBA 15. VICUS MEDIO B. OLLA FIGURATIVA, BOTELLA ESCULTORICA DE ASA PUENTE Y BOTELLA DE ASA PUENTE GOLLETE-PROTOMA VICUS, ASOCIADAS A UNA BOTELLA ASA ESTRIBO MOCHE II. PERSONAJES 1 Y 2, MONO LLEVANDOSE UN FRUTO U OBJETO A LA BOCA Y PEZ.



420. SECTOR VICUS 1, TUMBA 2. VICUS MEDIO B. BOTELLAS ESCULTORICAS DE ASA PUENTE Y OLLA. PERSONAJE 3 Y FIGURA ZOOMORFA.

9. CONTEXTOS Y ASOCIACIONES



421-422. SECTOR VICUS 1, TUMBA 9. VICUS MEDIO B. EL PERSONAJE 3 ESTA REPRESENTADO EN TRES PIEZAS: 421 (DER.) Y 422 (IZQUIERDA, CENTRO). UNA DE ESTAS PIEZAS, LA BOTELLA ASA PUENTE DE DOBLE CUERPO, PERTENECE A UN ALFAR MOCHICA Y PRESENTA UNA COMBINACION DE RASGOS DE LOS ESTILOS VICUS Y MOCHE (422, IZQ.)



422.



423. SECTOR VICUS 1, TUMBA 11. VICUS MEDIO B. BOTELLA DE ASA SEMICIRCULAR (CABEZA DE LECHUZA); BOTELLA ASA PUENTE GOLLETE FALICO-PROTOMA, DE CUERPO ORNITOMORFO, Y FIGURINA DEL PERSONAJE 2.

9. CONTEXTOS Y ASOCIACIONES



424-425. SECTOR VICUS 1, TUMBA 8. VICUS TARDIO A. BOTELLA DE GOLLETE CENTRAL DIVERGENTE Y BOTELLA ASA CANASTA VICUS (FIGURAS ORNITOMORFAS) ASOCIADAS A UNA BOTELLA ASA ESTRIBO MOCHE (EL ASA NO SE HA CONSERVADO) QUE REPRESENTA UNA CABEZA HUMANA LADEADA, A DOS BOTELLAS DE GOLLETE CENTRAL Y ASITAS AURICULARES (DE ALFARES MOCHE Y VIRU), Y A UN CANCHERO DE ALFAR VIRU.



425.



426. SECTOR VICUS 2, TUMBA 2. VICUS TARDIO A. BOTELLA DE ASA PUENTE LABIO-PROTOMA VICUS ASOCIADA A UNA BOTELLA SILBADORA DE DOS CUERPOS Y ASA PUENTE DE ALFAR MOCHE Y DE ESTILO HIBRIDO VICUS Y VIRU. MONO CADAVERICO Y PERSONAJE 1.



427. SECTOR VICUS 4, TUMBA 9. VICUS TARDIO A. BOTELLA ESCULTORICA DE ASA PUENTE, CANTARO DE CUELLO CONVERGENTE Y BOTELLA DE ASA SEMICIRCULAR GOLLETE-CUERPO. PAJARO DE CUELLO LARGO, LECHUZA Y CABEZA DE LECHUZA.

9. CONTEXTOS Y ASOCIACIONES



428. SECTOR VICUS 1, TUMBA 19. VICUS TARDIO B. BOTELLAS ASA CANASTA DE GOLLETE ALTO Y BOTELLA DE ASA PUENTE GOLLETE COMPUETO-PROTOMA. IGUANA, PATO(?) Y SAJINO(?).



429. SECTOR VICUS 4, TUMBA 10. VICUS TARDIO B. CANTARO DE CUELLO CONVEXO Y LABIO DIVERGENTE (LECHUZA) Y BOTELLA ASA CANASTA.



430. SECTOR VICUS 4, TUMBA 7. VICUS TARDIO B. BOTELLA DE ASA PUENTE LABIO DIVERGENTE-PROTOMA Y BOTELLA DE ASA CANASTA.



431. SECTOR VICUS 1, TUMBA 16. VICUS TARDIO B. BOTELLAS ASA CANASTA DE GOLLETE ALTO.



432. SECTOR VICUS 1, TUMBA 10. VICUS TARDIO B. BOTELLA DE ASA PUENTE LABIO DIVERGENTE-PROTOMA Y BOTELLA ASA CANASTA DE GOLLETE ALTO.

10. TRADICIONES Y ALFARES VICUS



433. ALFAR VICUS N° 1. ML. VICUS TEMPRANO Y MEDIO.
VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 217, 257, 264, 304, 305 Y 330.



434. ALFAR VICUS N° 2. ML. VICUS TEMPRANO Y MEDIO.
VEASE TAMBIEN LA FIGURA 137-A.

10. TRADICIONES Y ALFARES VICUS



435. ALFAR VICUS N° 3. ML. VICUS TEMPRANO Y MEDIO.
VEASE TAMBIEN LA FIGURA 44.



436. ALFAR VICUS N° 4. ML. TODA LA SECUENCIA.
VEASE TAMBIEN LA FIGURA 204.

10. TRADICIONES Y ALFARES VICUS



437. ALFAR VICUS N° 5. ML. TODA LA SECUENCIA.
VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 16 Y 54.



438. ALFAR VICUS N° 6. ML. TODA LA SECUENCIA.
VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 29 Y 201.

10. TRADICIONES Y ALFARES VICUS



439. ALFAR VICUS Nº 7. VICUS MEDIO Y TARDIO. ML



440. FRAGMENTERIA PERTENECIENTE AL ALFAR VICUS Nº 7. PUC



441. CANTARO DE CUELLO FIGURATIVO. ALFAR VICUS Nº 7, CON RASGOS ESTILISTICOS MOCHE. PUC



442. ALFAR VICUS Nº 8. VICUS MEDIO Y TARDIO. ML. VEASE TAMBIEN LA FIGURA 213.

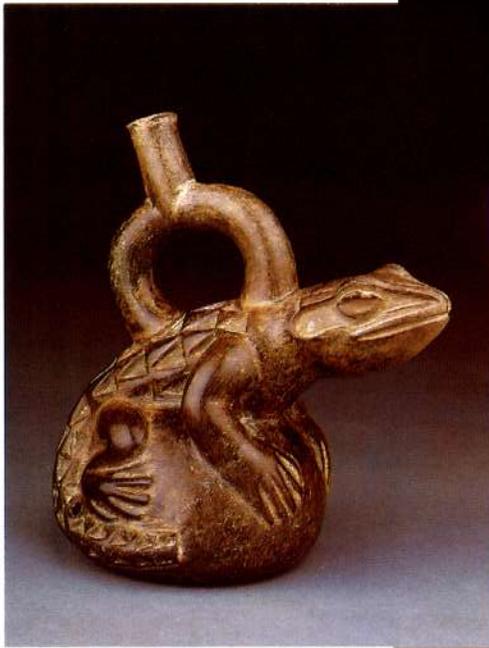
11. TRADICIONES Y ALFARES: MOCHICA

443. ALFAR MOCHE Nº 4 MBCR.
BOTELLAS DE DOBLE CUERPO Y ASA
PUENTE: MOCHICA II

VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 68, 364, 78,
169 (IZQ. Y CENTRO), 80, 81 Y 168.



443.



444a. BOTELLA ASA ESTRIBO: MOCHICA I



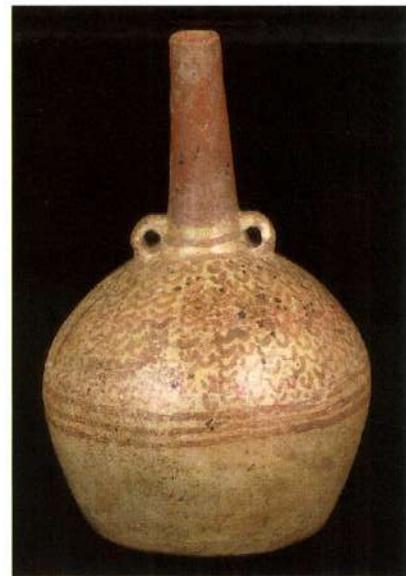
444 a-b. ALFAR MOCHE Nº 2. A: MOCHICA II
VEASE TAMBIEN LA FIGURA 70.

11. TRADICIONES Y ALFARES: MOCHICA

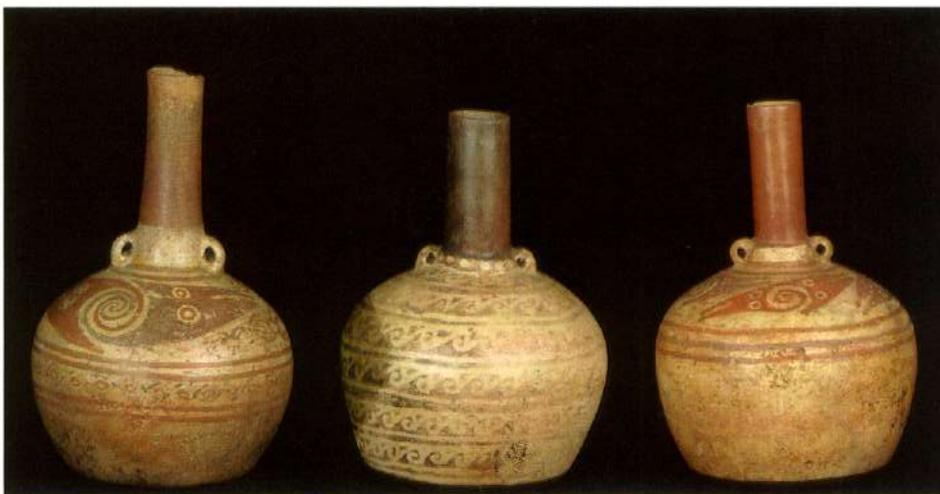


445. ALFAR MOCHICA Nº 5. MBCR
MOCHICA I (ARRIBA)
MOCHICA II (ABAJO, IZQUIERDA)
MOCHICA III (ABAJO, CENTRO)
MOCHICA IV (ABAJO, DERECHA)

VEANSE TAMBIEN LAS FIGURAS 86 A Y 408.



446 A. ALFAR MOCHICA Nº 1. MOCHICA V. MBCR



446 B. ALFAR MOCHICA Nº 3. MBCR

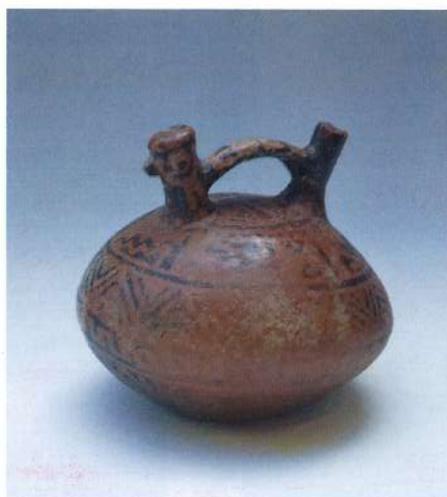
VEASE TAMBIEN LA FIGURA 385.



447. FORMAS MOCHICA I. MBCR



448a. FORMA VIRU. MMP



448b. FORMA VICUS-VIRU. CTP.
VEASE TAMBIEN LA FIGURA 141.



449. FORMA VICUS. MBCR



450. FRAGMENTERIA SITIO VI-14 (PUC, PROYECTO ALTO PIURA)



451. CANCHEROS. ML

12. TRADICIONES Y ALFARES: VIRU



452. ALFAR VIRU N° 2. FRAGMENTERIA DEL SITIO VI-14. PUCP-"ALTO PIURA"

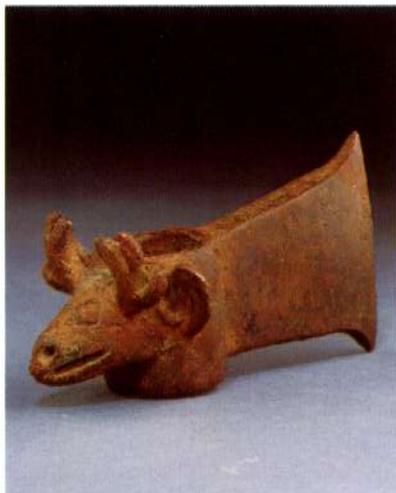


453. ALFAR VIRU N° 3. FRAGMENTERIA DEL SITIO VI-14. PUCP-"ALTO PIURA".
VEASE TAMBIEN LA FIGURA 379.

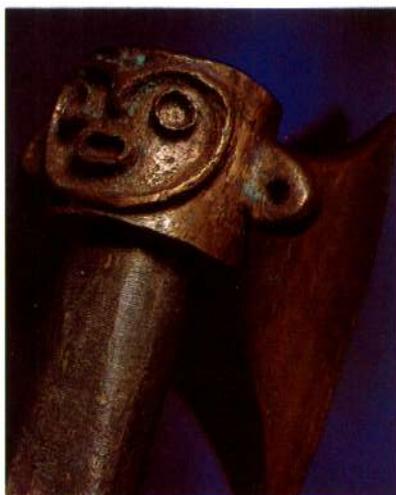


454. ALFAR VIRU N° 4. FRAGMENTERIA DEL SITIO VI-14 Y DE PROSPECCIONES EN LOMA NEGRA. PUCP-"ALTO PIURA".
VEASE TAMBIEN LA FIGURA 373.

13. ARMAS VICUS Y MOCHICA



455A. HACHA. VICUS. COBRE. TECNICA DEL VACIADO. DECORACION ZOOMORFA. LARGO: 10 CM. ANCHO: 2.1 CM. CEP.



455B. HACHA. VICUS. COBRE. TECNICA DEL VACIADO. DECORACION ANTROPOMORFA CON INSINUACION ORNITOMORFA. LARGO: 31 CM. ANCHO: 8.6 CM. MBCR.



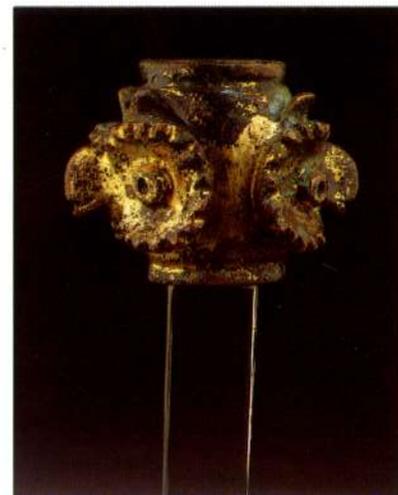
457. PORRA. COBRE. MOPAM.



456. PORRA, VICUS, COBRE, TECNICA DEL VACIADO. DECORACION ZOOMORFA. DIAMETRO: 13.5 CM. CEP.



458. PORRAS. VICUS. COBRE, TECNICA DEL VACIADO. CILINDRICA: ALTO: 7.3 CM. ESTRELLA: LONG.: 11 CM. CIRCULAR: DIAM.: 6.6 CM. MNAAH.



459. PORRA. MOCHE. COBRE, TECNICA DEL VACIADO. DECORACION ZOOMORFA (FRENTE Y PERFIL). ALTO: 4.7 CM. DIAM.: 5.1 CM. CEP.

14. UTILES VICUS Y MOCHICA



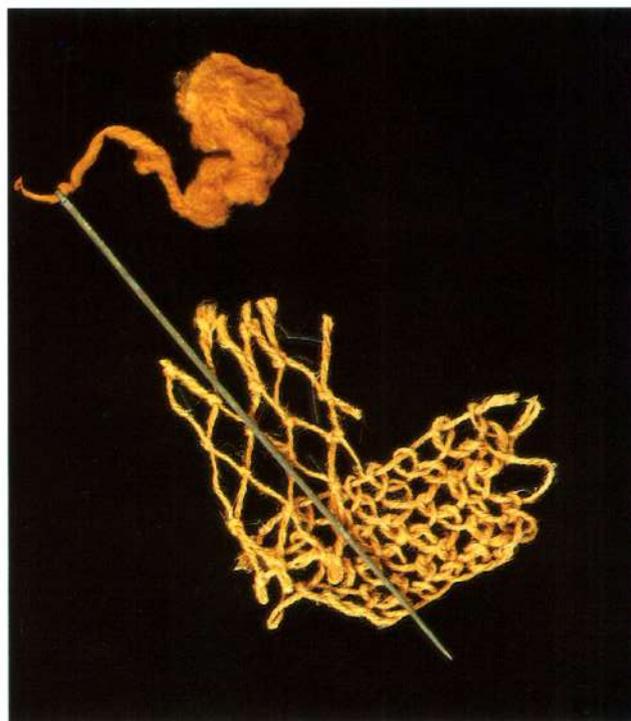
460. CUCHILLAS. VICUS. COBRE, TECNICA DEL VACIADO. DECORACION ZOOMORFA (LARGO : 12.3 CM.) Y GEOMETRICA (LARGO: 15.8 CM.), MNAAH.



461. CINCELES. VICUS. COBRE, TECNICA DEL VACIADO. LARGO MAX.: 19.8 CM. LARGO MIN.: 7.7 CM. MNAAH.



462. HERRAMIENTAS. VICUS. COBRE VACIADO. LARGO MAX.: 17.8 CM. LARGO MIN.: 12 CM. MNAAH.



463. AGUJA. VICUS. COBRE TREFILADO. LARGO 26.8 CM. MNAAH.

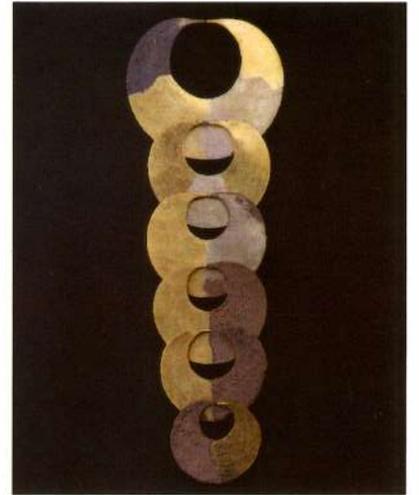
15. NARIGUERAS Y TOCADOS



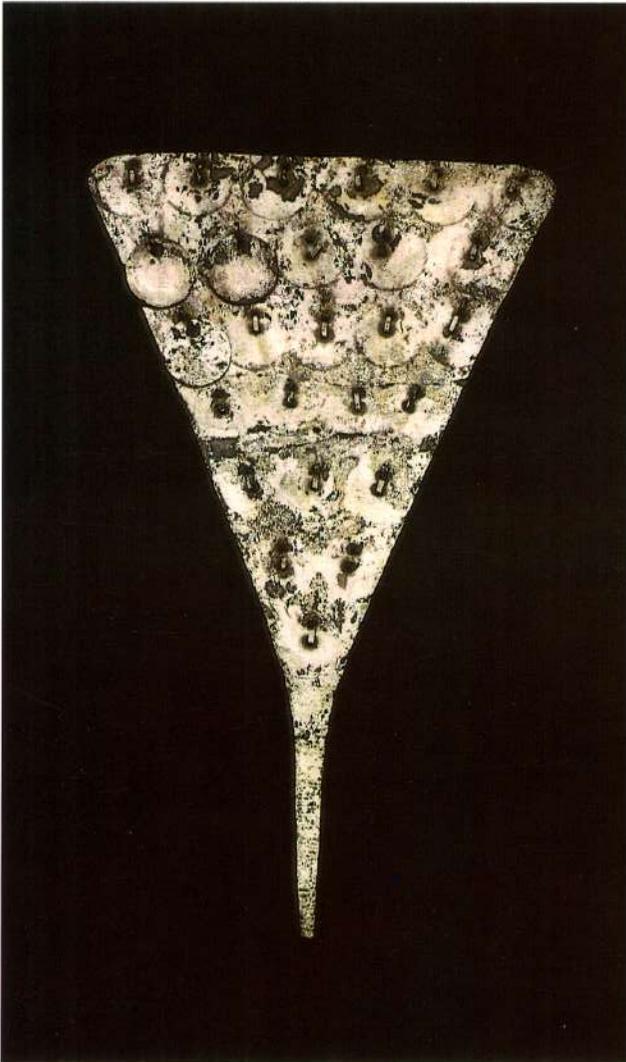
464. NARIGUERAS. VICUS. ORO Y PLATA, IZQ.: 8.5 X 6.7 CM. DER.: 9.5 X 7 CM. INF.: 10.2 X 8.6 CM. MBCR.



465. NARIGUERAS VICUS. ORO Y PLATA. DECORACION EN BANDAS. REPRESENTACIONES ZOOMORFAS. SUP.: 8.3 X 5.8 CM. INF.: 6.3 X 4.8 CM. CEP.



466. NARIGUERAS. VICUS. ORO Y PLATA. DE ARRIBA HACIA ABAJO: 6.5 X 5.5 CM.; 5 X 4.5 CM.; 3.8 X 3.8 CM.; 3.6 X 4.3 CM.; 3.4 X 4.1 CM.; 3.3 X 3 CM. CEP.



467. PENACHO. VICUS. COBRE DORADO, LAMINADO, RECORTADO Y PERFORADO. DECORADO CON LENTEJUELAS. MANGO CON HUELLAS DE HILO. ALTO: 24.7 CM. ANCHO: 14.7 CM. MBCR.

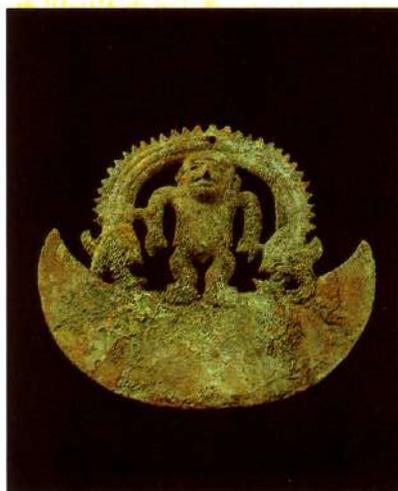


468. CORONA. VICUS. COBRE DORADO, MARTILLADO Y LAMINADO CON LENTEJUELAS. MBCR

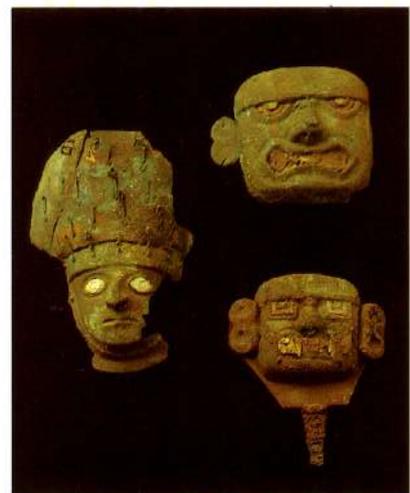
16. ELEMENTOS DECORATIVOS DE METAL MOCHICA



469. ORNAMENTO EMBLEMÁTICO. MOCHE. COBRE DORADO. LAMINA CON ROSTRO ANTROPOMORFO, CON UNIÓN MECÁNICA. DECORACIÓN CON ENGASTE DE CONCHA MARINA. ALTO: 25.7 CM. ANCHO: 19.7 CM. MOPAM.



470. ORNAMENTO SEMILUNAR. MOCHE. COBRE (?). DECORACIÓN ANTROPOMORFA CON SERPIENTE BICEFALA. 11.8 X 11.1 CM. MOPAM.



471. VARIEDAD DE MASCARAS. MOCHE. COBRE Y COBRE DORADO. IZQ.: 14.5 X 11 CM. SUP. DER. 11.1 X 10 CM. INF. DER.: 12.5 X 10 CM. MOPAM.

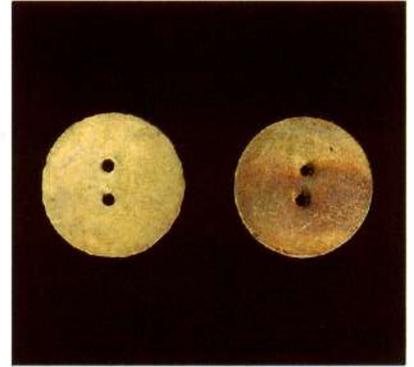
17. TECNICAS METALURGICAS



472. TEJUELO. ORO. PESO: 41.200 GR. MBCR.



473. PERFORANDO CON EL PUNZON, MARTILLO, PUNZON, CINCELES Y LAMINA METALICA. MNAAH



474. CUENTAS. VICUS. ORO, LAMINADO, RECORTADO Y PERFORADO. DIAM.: 2.9 CM. MBCR.



475. ARPONES. VICUS, YECALA, TUMBA N° 11. COBRE VACIADO EN MOLDE BIVALVO. LONG. MAX.: 29.5 CM. LONG. MIN.: 17.07 CM. MNAAH.



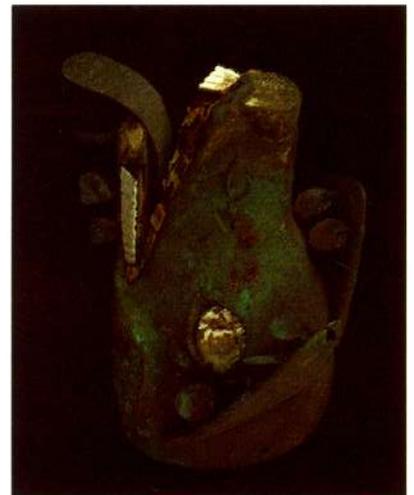
476. NARIGUERAS. VICUS. ORO Y PLATA. DE ARRIBA HACIA ABAJO: 7.6 X 6.2 CM.; 6.6 X 5.3 CM.; 7.4 X 5.9 CM. CEP



477. NARIGUERAS. VICUS. ORO Y PLATA, LAMINADA Y RECORTADA. DE ARRIBA HACIA ABAJO: 6.5 X 5.7 CM.; 8.8 X 7.6 CM.; 8.5 X 10.3 CM. MBCR.

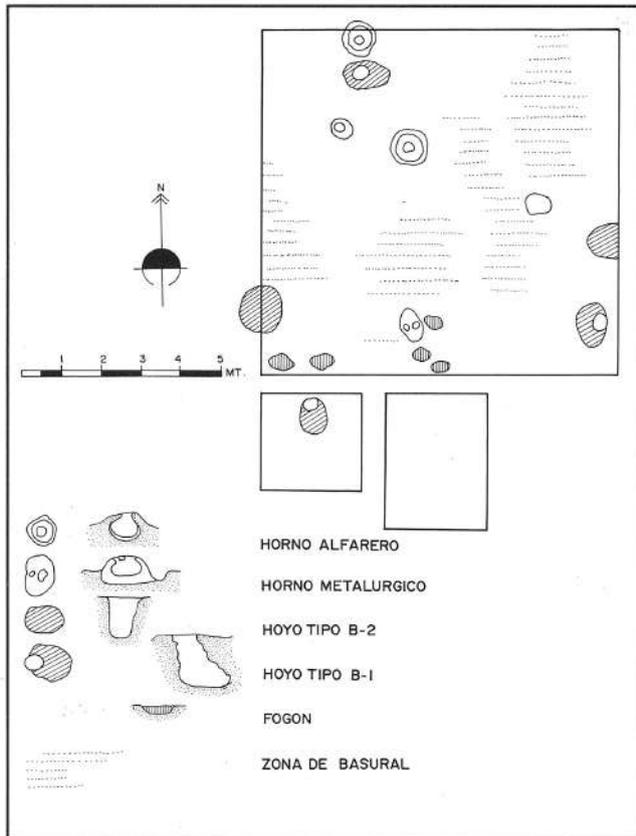


478. ARAÑAS. MOCHE. COBRE DORADO, LAMINADO, REPUJADO, EMBUTIDO Y RECORTADO. ALAMBRE DE COBRE A MANERA DE PATAS. LARGO: 4.5 CM. ANCHO: 2.5 CM. MOPAM.



479. CABEZA DE ZORRO. MOCHE. COBRE. PRESENTA ENGASTE DE CONCHA MARINA EN DIENTES Y OJOS. LARGO: 4.5 CM. ALTO: 7.5 CM. MOPAM.

18. TALLER METALURGICO



481. PLANO DE DISPERSION DE HORNOS, HOYOS Y FOGONES.



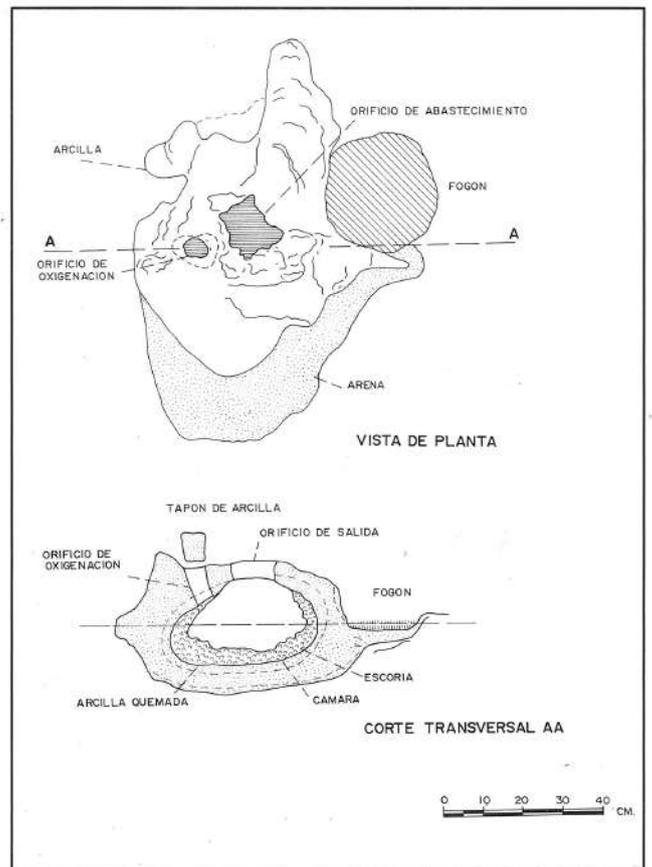
483. DETALLE DE LA BOCA DEL HORNO CON RANURAS.



484. CORTE TRANSVERSAL DEL HORNO METALURGICO CON ORIFICIO DE OXIGENACION.



480. PAMPA JUAREZ (VI - 14) UNIDAD A. VISTA GENERAL DE LA EXCAVACION DESDE EL NORTE (EXCAVACION K. MAKOWSKI).

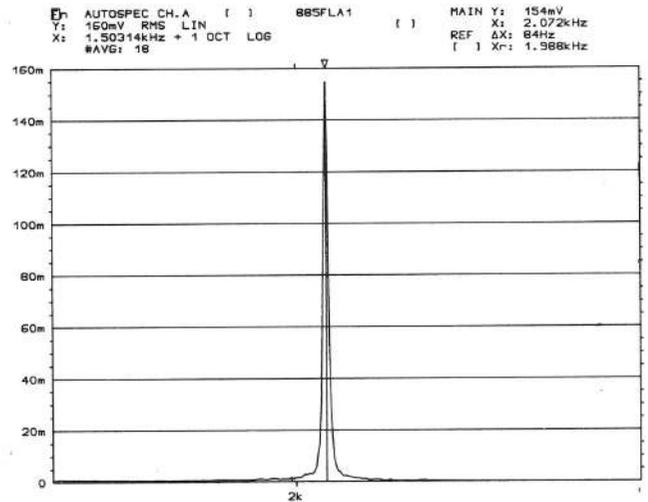


482. HORNO METALURGICO. DIBUJO DE PLANTA Y PERFIL.

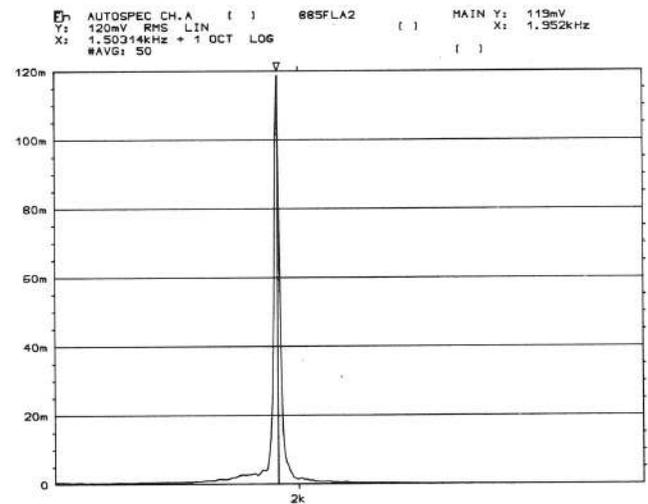
19. BOTELLAS SILBADORAS: FRECUENCIAS E INTERVALOS

LOS GRAFICOS DE ESTA SECCION SON ALGUNOS EJEMPLOS DEL ANALISIS DE SONIDO EFECTUADO A PARTIR DE LA GRABACION DE LAS NOTAS EMITIDAS POR LAS BOTELLAS SILBADORAS. ESTO HA SIDO POSIBLE GRACIAS A UN ANALIZADOR DE SONIDO BRUEL AND KJER DEL LABORATORIO DE ACUSTICA DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU.

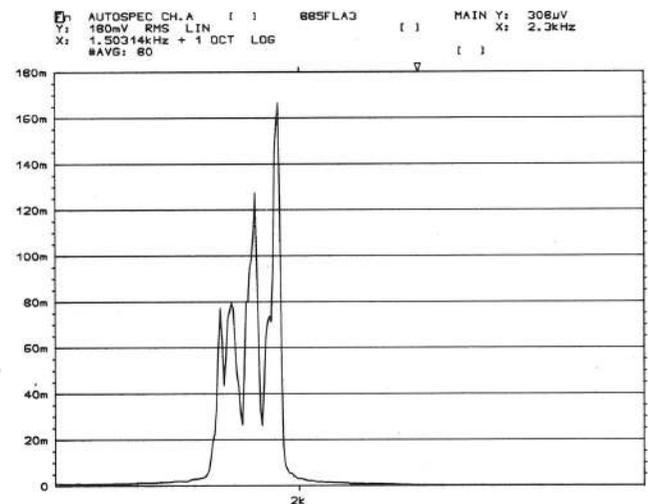
EN CADA GRAFICO, LAS FRECUENCIAS (ALTURAS) ESTAN EXPRESADAS EN HERTZ EN EL EJE HORIZONTAL, Y LA INTENSIDAD EN EL EJE VERTICAL.



485. REGISTRO DE LAS NOTAS EMITIDAS POR UNA BOTELLA SILBADORA QUE REPRESENTA UNA ESCENA DE FELACION ENTRE LOS PERSONAJES 1 Y 2.

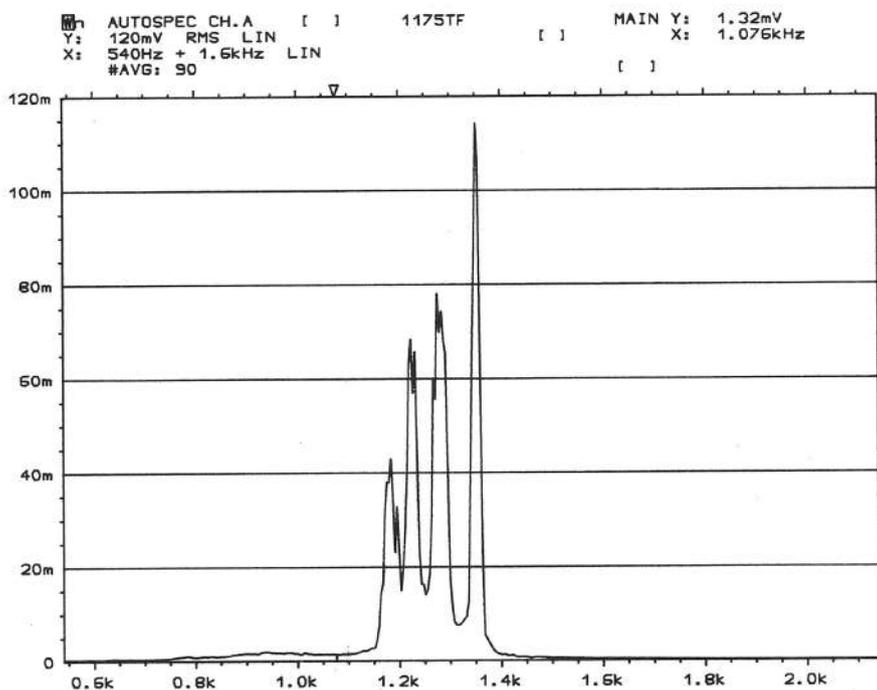


486. FRECUENCIA OBTENIDA TAPANDO UN AGUJERO GRANDE, SITUADA A UN INTERVALO DESCENDENTE DE APROXIMADAMENTE 100 CENTS (103 EXACTAMENTE).

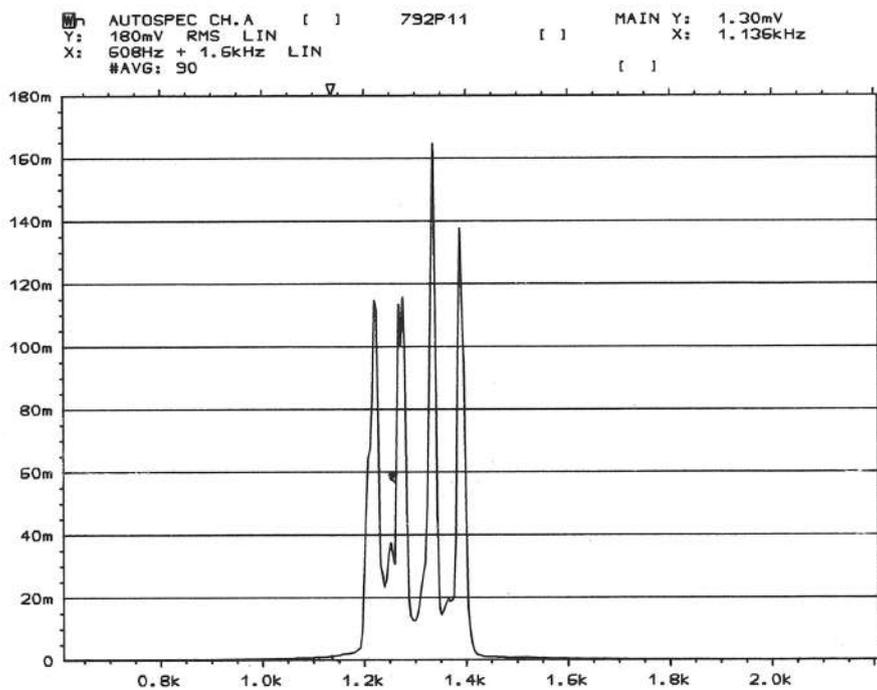


487. FRECUENCIAS OBTENIDAS AL TAPAR SUCESIVAMENTE 2 AGUJEROS MEDIANOS Y UNO PEQUEÑO, MANTENIENDO TAPADO EL AGUJERO GRANDE. SE OBTIENEN INTERVALOS DESCENDENTES DE 50 Y 25 CENTS APROXIMADAMENTE (47, 47 Y 24 EXACTAMENTE).

19. BOTELLAS SILBADORAS: FRECUENCIAS E INTERVALOS

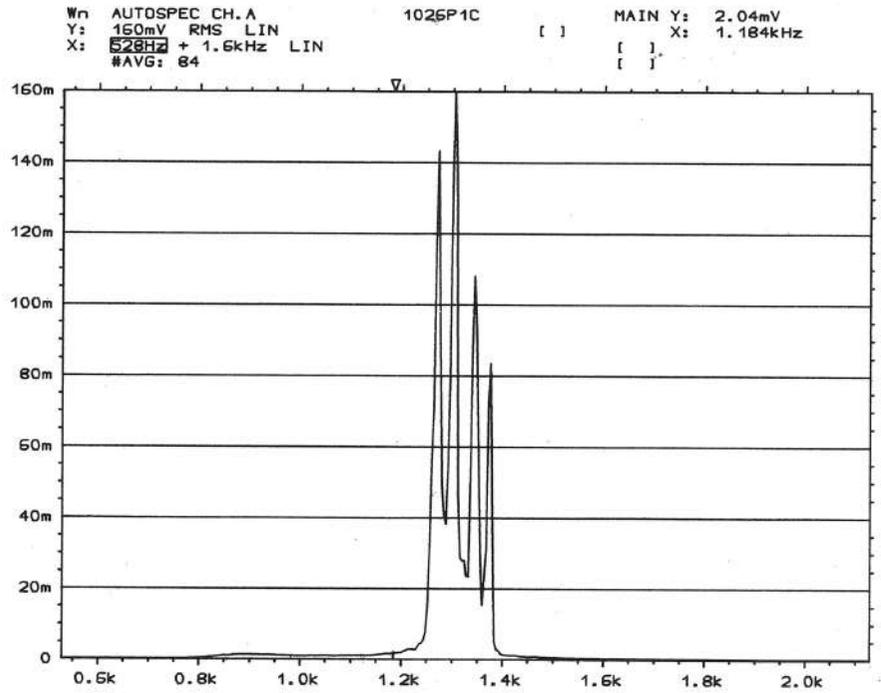


488. FRECUENCIA OBTENIDA AL TAPAR 3 AGUJEROS DE UNA BOTELLA SILBADORA QUE REPRESENTA AL PERSONAJE 3 ECHADO DECUBITO VENTRAL CON TOCADO FALICO. EL PRIMER AGUJERO ESTA SITUADO EN LA PARTE SUPERIOR DE DICHO TOCADO. ESTA BOTELLA SE INCLUYE EN EL GRUPO INTERVALICO DE 100 Y 50 CENTS, AUNQUE LLAMA LA ATENCION UN INTERVALO INTERMEDIO DE APROXIMADAMENTE 70 CENTS. (EXACTAMENTE 100, 72 Y 58 CENTS).

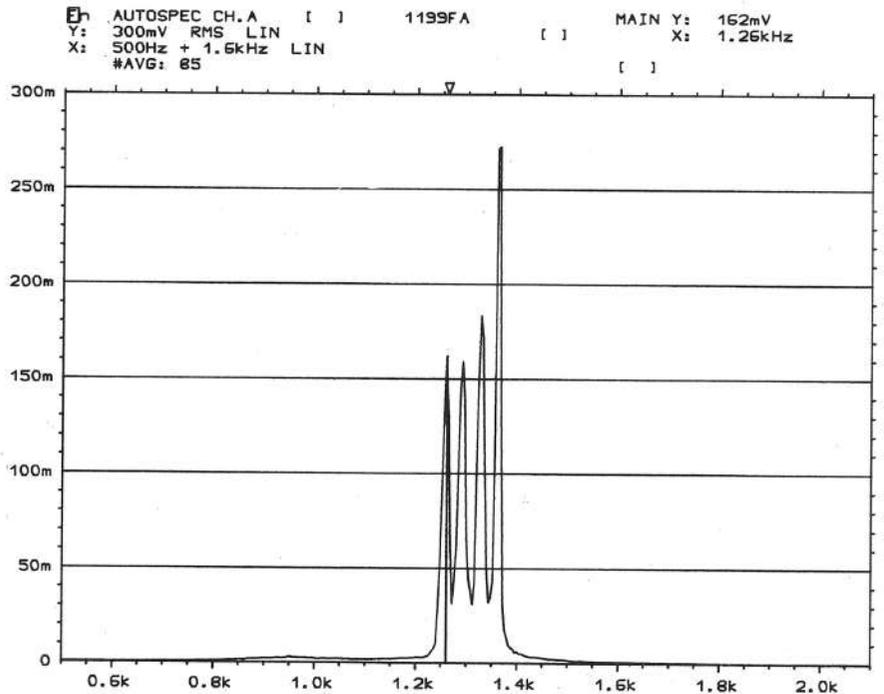


489. FRECUENCIAS OBTENIDAS AL IR TAPANDO SUCESIVAMENTE LOS AGUJEROS DE UNA BOTELLA SILBADORA QUE REPRESENTA AL PERSONAJE 1 LLEVANDOSE LAS MANOS AL ROSTRO. EN ESTE CASO ENCONTRAMOS NUEVAMENTE LOS INTERVALOS DE APROXIMADAMENTE 70 CENTS, EN EL MISMO GRUPO TEMATICO (POSICIONES Y GESTOS RITUALES ASOCIADOS A MUERTE Y SACRIFICIO).

19. BOTELLAS SILBADORAS: FRECUENCIAS E INTERVALOS

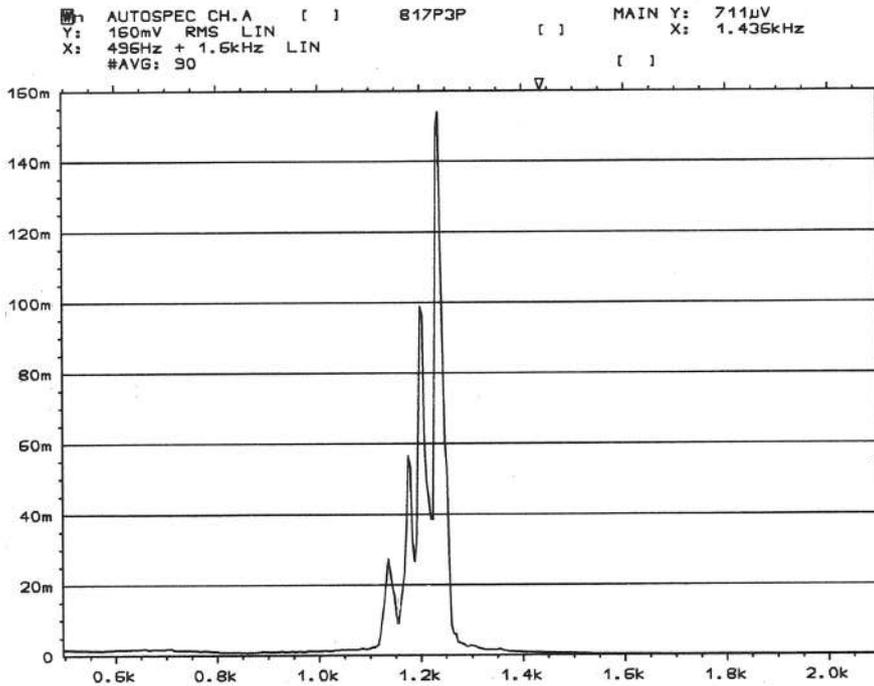


490. FRECUENCIAS EMITIDAS POR UNA BOTELLA SILBADORA, AL IR TAPANDO SUCESIVAMENTE 3 AGUJEROS. LA BOTELLA REPRESENTA AL PERSONAJE 1 CARGANDO UN CANTARO. LOS INTERVALOS DESCENDENTES OBTENIDOS SON DE APROXIMADAMENTE 50 CENTS. (43, 52 Y 41 CENTS EXACTAMENTE).

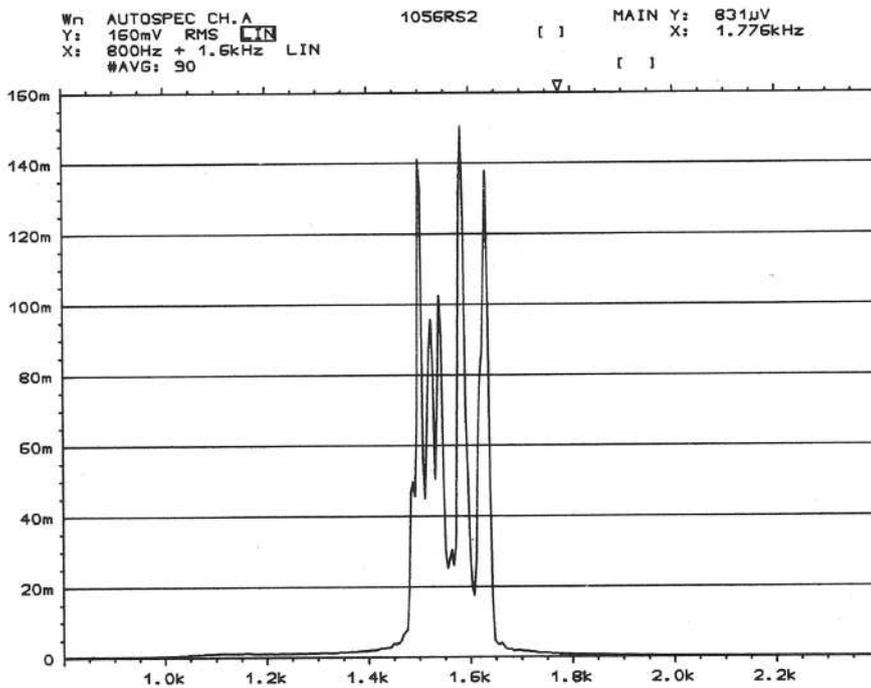


491. FRECUENCIAS EMITIDAS POR UNA BOTELLA SILBADORA DE PROTOMA ITIFALICO. LOS INTERVALOS SON DE APROXIMADAMENTE 50 CENTS. (43, 48 Y 46 CENTS EXACTAMENTE).

19. BOTELLAS SILBADORAS: FRECUENCIAS E INTERVALOS



492. FRECUENCIAS OBTENIDAS AL TAPAR SUCESIVAMENTE 3 AGUJEROS DE UNA BOTELLA SILBADORA QUE FIGURA AL PERSONAJE 3 "PRISIONERO". LOS INTERVALOS DESCENDENTES SON DE APROXIMADAMENTE 50 Y 33 CENTS (43, 34 Y 52 CENTS).



493. FRECUENCIAS EMITIDAS POR UNA BOTELLA SILBADORA QUE REPRESENTA A UN ROEDOR-SERPIENTE. AL TAPAR SUCESIVAMENTE 3 AGUJEROS SE OBTUVIERON INTERVALOS DESCENDENTES PERTENECIENTES AL GRUPO DE 50 Y 25 CENTS (EXACTAMENTE 49, 18 Y 27 CENTS).

Bibliografía

ALVA A, WALTER

1988 Discovering the New World's Richest Unlooted Tomb. *National Geographic Magazine*. 174 (4); 510-549 Washington D.C.

1990 The Moche of Ancient Peru: New Tomb of Royal Splendor. *National Geographic Magazine*. 177. (6); 2-15. Washington, D.C.

1993 Splendor after life: Dressing the dead. *Fases*. 10 (1); 36-41. Peterborough. Cobblestone Publishing. Inc.

ALVA A. WALTER y DONNAN, CHRISTOPHER B.

1993 *Las Tumbas Reales de Sipán*. Fowler Museum of Cultural History. UCLA. Los Angeles.

AMARO, IVAN

1990 *Una seriación de cerámica Vicús*. Colección del Museo Bruning de Lambayeque. Memoria de Bachiller. PUC. Lima.

1992 *Una seriación de cerámica Vicús*. Colección del Museo Bruning de Lambayeque. Willay Peabody Museum, Harvard University.

ARNOLD, DEAN

1983 *Ceramic Theory and Cultural Process*. Cambridge University Press. Cambridge.

BANCO CENTRAL DEL ECUADOR

1975 *Cultura Chorrera*. Folleto. Quito.

BANCO DE CREDITO DEL PERU

1992 *Oro del Antiguo Perú*. E. Ausonia. Lima.

BANKMANN, ULF

1979 Moche und Recuay. *Baessler-Archiv* 27; 253-271. Berlín, Museum für Völkerkunde.

1980-81 Clubs, cup and birds in Moche Art. A Peruvian copper object and its iconographical implications. *Acta Praehistorica et Archaeologica*. 11-12; 121-130

BATS, JEAN CHRISTOPHE

1991 Ruptures et continuités culturelles dans la basse vallée du Yapatera: approche typologique formalisée d'un matériel céramique récolté en prospection. En: Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines (numero thématique: Piura et sa region; Actes de la Table Ronde 15-17 octobre. Tome 20. (2) 349-380. Lima.

BAWDEN, GARTH

1977 *Galindo and the Nature of the Middle Horizon in Northern Coastal Peru*. Tesis doctoral. Departamento de Antropología. Universidad de Harvard.

1994 La paradoja estructural: La Cultura Moche como Ideología Política. En: *Moche Propuestas y Perspectivas*; 207-221. ed. por S.Uceda y E. Mujica. Universidad Nacional de Trujillo. Perú.

BENNETT, WENDELL C.

1939 Archaeology of the North Coast of Peru: an account of exploration excavation in Viru and Lambayeque Valleys. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*. Vol 37. Part I. New York.

1950 The Gallinazo Group. Virú Valley. Peru. University Publications in Anthropology 43 New Haven.

BENSON, ELIZABETH

1972 *The Mochica, a culture of Peru*. Londres. Thames and Hudson y New York. Praeger Publisher.

1974 A man and a Feline in Mochica Art. *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*. 14. Washington D.C. Dumbarton Oaks.

1975 Death-associated figures on Mochica pottery En: *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America*. E.P. Benson. Editor, págs 105-144 Dumbarton Oaks Research Library Collection. Washington. D.C.

1979 *Pre-Columbian metallurgy of South America* Oaks Research Library. Washington, D.C.

BEREZKIN, YURI E.

1980 An Identification of anthropomorphic mythological personages in Moche Representations. En: *Ñawpa Pacha*. 18; 1-26. Berkeley. Institute of Andean Studies.

BERNEX DE FALEN, NICOLE; REVESZ, BRUNO

1988 *Atlas Regional de Piura*. CIPCA. PUC. Lima.

BIANCHI BARDINELLI, RANUCCIO

1960 *L'Origine del Ritratto in Grecia e in Roma*. Roma.

BOLAÑOS, CESAR

1985 *Los instrumentos musicales antiguos del Perú y Ecuador*. Tesis. Escuela Nacional de Música. Lima.

BONAVIA, DUCCIO

1985 *Mural Paintings in Ancient Peru*. Traducción de P. J. Lyon. Bloomington. Indiana. University Press.

1991 *De los orígenes al siglo XV*. Perú. Hombre e Historia. Vol 1. Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura. Lima.

BÖNSCH, C. Y RIEDERER, J.

1977 *Metallanalysen südamerikanischer geräte und Werkzeuge aus Kupfer und Bronze*. Berliner Beiträge zur Archäometrie. 2; 41-49. Berlín.

BORILLO, M. y FERNANDEZ DE LA VEGA, W.

1977 *Des algorithmes de seriation en: Raisonement et methodes mathématiques en archéologie*. Séminaire du Laboratoire d'Informatique pour les Sciences de l'Homme.- Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique. Borillo y Fernández de la Vega, ed. París.

BOSSHARD, HANS WERNER

1967 *Vicús*. Du 27 J. 9, Heft 319, Zurich

1969 *Vicús*. Die Expressive Kunst des Frühen Perú En: *Die Kunst und das Schöne Heim*. München.

BOUDON, RAIMOND

1989 *The Analyse of Ideology*. Cambridge Polity Press.

BOURGET, STEVE

1989 *Structures magico-religieuses et idéologies de L'Iconographie Mochica IV*. Memoria de Maestría. Departamento de Antropología. Universidad de Montreal (2 tomos).

1990a Des tubercules pour la mort: analyses préliminaires des relations entre l'ordre naturel et l'ordre culturel dans l'Iconographie Mochica. En: *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*. 19 (1); 45-85. Lima.

1990b Los caracoles sagrados en la Iconografía Moche. En: *Gaceta Arqueológica Andina* 5. (20) 45-58 Lima. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.

1994 El Mar y la Muerte en la Iconografía Moche. En: *Moche. Propuestas y Perspectivas*. 425-447. ed. S. Uceda y E. Mujica. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo. Perú.

BROWN, JAMES (Editor)

1971 *Approaches to the Social Dimension of Mortuary Practices*. Memoirs of the Society for American Archaeology. N. 25.

BURGER, RICHARD

1986 *Unity and heterogeneity within the Chavin Horizon*. *Peruvian Prehistory*, Keatinge R. Cambridge.

1989 Current Research: Andean South America. 54 (1) 187-194. *American Antiquity*.

1990 Current Research: Andean South America. 55 (1) 172-179. *American Antiquity*.

BUSHNELL, G. H. S.

1966-67 The Vicús Pottery Style of Northern Peru: Some Hiterto Undescribed Examples. En: *Folk*. 8-9; 63-68. Kobenhavn.

CANZIANI, JOSE A.

1989 *Asentamientos Humanos y formaciones sociales en la Costa Norte del Antiguo Perú*. Lima. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.

CARDENAS, MERCEDES; HUAPAYA, CIRILO y DEZA, JAIME.

1991 *Arqueología del Macizo de Illescas*. Dirección Académica de Investigaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

CARCEDO, PALOMA

1985 Las Máscaras de Batán Grande. En: *Revista del Museo de Oro del Perú y Armas del Mundo* 21-27; Lima. Perú.

CARRERA, FERNANDO DE LA

1939 *Arte de la Lengua Yunga*. Publicaciones Especiales del Instituto de Antropología de la Universidad de Tucumán. Tucumán.

CASAFRANCA, JOSE

1964 *Informe N. 15 Sobre excavaciones y exploraciones realizadas en la zona arqueológica de Vicús. Piura*. I.N.C. Lima.

CASTILLO, LUIS JAIME

1989 *Personajes Míticos, escenas y narraciones en la iconografía Moche*. Memoria de Bachiller. PUC. Lima.

1991 *Moche Narrative Art*. Tesis de Maestría. Archaeology Program. University of California Los Angeles.

1993 Prácticas Funerarias, Poder e Ideología en la Sociedad Moche Tardía: El Proyecto Arqueológico San José de Moro. En: *Gaceta Arqueológica Andina*. Vol VII. 23; 67-82. Lima

CASTILLO, LUIS JAIME y DONNAN, CHRISTOPHER B.

1992 *Primer informe parcial y solicitud de permiso para excavación arqueológica. Proyecto San José de Moro*. 1ra temporada de excavaciones (julio-agosto 1991). Presentado al Instituto Nacional de Cultura. Lima.

1994 La Ocupación Moche de San José de Moro. En *Moche Propuestas y Perspectivas*. Págs 93-146 ed. por S. Uceda y E. Mujica. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo. Perú.

CASTILLO, LUIS JAIME y ROSAS, MARCO

s/f Secuencias cerámicas en San José de Moro. Manuscrito en preparación. Lima.

- CHIAPPE, Mario; LEMLIJL, L. y MILLONES, LUIS
1985 *Alucinógenos y shamanismo en el Perú contemporáneo*. Lima. Ediciones El Virrey.
- CHODOFF, DAVID
1979 Investigaciones Arqueológicas en San José de Moro. En: *Arqueología Peruana*. Ramiro Matos, editor. 37-47. Lima.
- CHRISTENSEN, ROSS T.,
1950-51 A Note on the Archaeology of Southern Coastal Ecuador. *Revista del Museo Nacional*, 19 y 20. Lima.
1951 Preliminary Report of Excavation in the Piura Valley. Peru. *Bulletin of the University Archaeological Society* N. 2. Brinham Young University. Utah.
- COLLIER, DONALD
1955 *Cultural Chronology and Change as Reflected in the Ceramics of the Viru Valley, Peru*. Fieldiana Anthropology 43, Chicago Natural History Museum. Chicago.
- CONKLIN, WILLIAM J. y MOSELEY, MICHAEL E.
1988 The Patterns of Art and Power in the Early Intermediate Period. En: *Peruvian Prehistory. An Overview of Pre-Inca Society*. R. W. Keatinge, (editor). Cambridge University Press. Cambridge.
- CONRAD, GEOFFREY W. y DEMAREST, ARTHUR A.
1984 *Religion and Empire: The Dynamics of Aztec and Inca Expansionism*. Cambridge University Press. Cambridge.
- CORDY-COLLINS, ALANA
1992 *Archaism or Tradition? The Decapitation theme in Cupisnique and Moche Iconography*. Latin American Antiquity 3. Washington D.C. Society for American Archaeology.
- CUESTA DOMINGO, M.
1972 El Sistema Militarista de los Mochica. *Revista Española de Antropología Americana*. 7 (2); 269-307. Madrid. Departamento de Antropología y Etnología de América. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Madrid.
- DAGGET, RICHARD E.
1985 The Early Horizon-Early Intermediate Period transition: a view from the Nepeña and Viru valleys. En: *Recent Studies in Andean Pre-History and Protohistory: Papers From the Second Annual Northeast Conference of Andean Archaeology and Ethnohistory*. D. P. Kviotok y D.H. Sandweiss, ed. págs 41-65. Latin American Studies Program. Cornell University. Ithaca.
- DIAZ D. MAX R.
1942 Una Tumba perteneciente a la Cultura Mochica. *En Actas del XXVII Congreso Internacional de Americanistas*. (Lima 1939). 1; 551-558. Lima.
- DIEZ CANSECO, MAGDALENA
1993 *Los Metales Vicús de las Tumbas del Cementerio de Yécala*. Memoria de Bachiller. PUC. Lima.
- D'HARCOURT, RAOUL
1920 *La Musique dans la sierra andine de La Paz a Quito*. Musée de l'Homme. París.
1942-47 *Archéologie de la province de Esmeraldas*. Musée de l'Homme. París.
1954 *Les formes du tambour á Membrane dans l'ancien Pérou*. Musée de l'Homme. París.
- DISSELHOFF, HANS D.
1958 Cajamarca-Keramik von der Pampa von San José de Moro (Prov. Pacasmayo) *Baessler-Archiv* n.s.: 6; 181-193. Berlín. Museum für Völkerkunde.
1958 Tumbas de San José de Moro. (Provincia de Pacasmayo. Perú) *Proceedings of the 32nd International Congress of Americanists*. (Copenhagen, 1956), págs 364-367. Copenhagen.
1969 Seis fechas radiocarbónicas de Vicús. *Verhandlungen des 38ª Internationalen Amerikanistenkongresses* 1; 341-345. Stuttgart. Munchen.
1971 Vicús. Eine Neu Entdeckte Alt Peruanische Kultur. *Monumenta Americana*, 8. Ediciones de la Biblioteca Ibero-Americana de Berlín. Berlín, Verlag Gabr, Mann.
1972 Metallschmuck aus der Loma Negra, Vicús (Nord-Peru). En: *Antike Welt*, (2) 43-53. Zurich.

DONNAN, CHRISTOPHER B.

1965 Moche Ceramic Technology. En: *Ñawpa Pacha* 3 115-134. Berkeley. Institute of Andean Studies.

1973 *Moche Occupation of the Santa Valley, Peru* University of California. Publications in Anthropology N.8. University of California Press. Los Angeles.

1973 A Pre-Columbian Smelter from Northern Peru. En: *Archaeology*. 26. (4); 289-297. New York The Archaeological Institute of America.

1975a The thematic approach to Moche Iconography. *Journal of Latin America Lore*. 1 (2); 147-162. Latin American Center. University of California. Los Angeles.

1975b An Ancient Peruvian Architectural model. *The Masterkey*. 49(1); 20-29. Southwest Museum. Los Angeles.

1978 *Moche Art of Peru. Pre-Columbian Symbolic Communications*. Museum of Cultural History. University of California. Los Angeles.

1982a The identification of a Moche fake through iconographic analyses. En: *Falsifications and Misreconstructions of Pre-Columbian Art*. E. Benson, organizadora y E. Boone, editora págs 37-50. Washington D.C. Dumbarton Oaks.

1982b Dance in Moche Art. *Ñawpa Pacha* 20; 97-120 Berkeley. Institute of Andean Studies.

1982c La caza del venado en el arte Mochica. *Revista del Museo Nacional* 46. 235-251. Lima

1985 Arte Moche. En *Moche*: J.A. de Lavalle, editor. págs 54-90. Lima. Banco de Crédito del Perú.

1986 *Moche Art and Iconography*. UCLA Latin American Center Publications. University of California. Los Angeles.

1988 Unraveling the Mystery of the Warrior-Priest. Iconography of the Moche. *National Geographic Magazine*. 174. (4); 550-555. Washington. National Geographic Society.

1990 Masterworks of Art Reveal a Remarkable pre-Inca Culture. *National Geographic Magazine*. 117 (6); 16-33. Washington D.C. National Geographic Society.

1992 Oro en el arte Moche. En: *Oro del Antiguo Perú*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima

1993a Royal tombs of Sipan: Moche ornaments of Peru. *Ornament* 17 (1) 44-49. 115.

1993b. Royal tombs of Sipan. *Minerva* 4 (5) 22-26. Gran Bretaña.

1993c. Plain and Fancy: Moche burials. *Faces* 10(1) 30-35; Peterborough, Cobblestone Publishing. Inc.

s/f *Moche Burial Practices*. Manuscrito presentado en la Conferencia de Prácticas Funerarias en los Andes. Dumbarton Oaks. Wash.

s/f *Moche Funerary Practice*. En prensa.

DONNAN, CHRISTOPHER y CASTILLO, LUIS JAIME

1992 Finding the Tomb of a Moche Priestess. *Archaeology*. 45 (6); 38-42. New York. The Archaeological Institute of America.

1994 Excavaciones de Tumbas de Sacerdotisas Moche en San José de Moro. En: *Moche, Propuestas y Perspectivas*. ed por S. Uceda y E. Mujica. págs 415-424. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo. Perú.

DONNAN, CHRISTOPHER y CASTILLO, LUIS JAIME (Editors)

s/f *The San Jose de Moro Papers*. Vol 2. Manuscrito en preparación. Los Angeles.

DONNAN, CHRISTOPHER y COCK, GUILLERMO (editores)

1986a *Tercer Informe Parcial. Proyecto Pacatnamú* Documento presentado al Instituto Nacional de Cultura. Lima.

1986b *The Pacatnamu Papers* Vol I. Museum of Cultural History. University of California. Los Angeles.

DONNAN, CHRISTOPHER y MACKEY, CAROL.

1978 *Ancient Burial Patterns of the Moche Valley* University of Texas Press. Austin.

DONNAN, CHRISTOPHER y McCLELLAND, DONNA D.

1979 *The burial Theme in Moche Iconography*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology. N. 21. Dumbarton Oaks. Washington D.C.

DUVIOLS, PIERRE

1986 *Cultura andina y represión: procesos y visitas de idolatría y hechiceros, Cajatambo. Siglo XVII*. Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas. Cusco.

EARLE, TIMOTHY

1989 *The Evolution of Chiefdoms*. *Current Anthropology* 30 (1); 84-88

1990 Style and Iconography as Legitimation in Complex Chiefdoms. En: *The Use of Style in Archaeology*. M. Conkey y C. Hastorf. 73-81 Cambridge University Press.

1991 *Chiefdoms: power, economy and ideology*. Cambridge University Press. Cambridge

1992 *Chiefdoms: Power, Economy and Ideology*. Cambridge University Press. Cambridge.

EASBY, DUDLEY JR.

1966 *Early Metallurgy* in the New World *Scientific American*.

ELESPURU R., OTTO

1993 *La Cerámica Vicús de las Tumbas del Cementerio de Yécala*. Memoria de Bachiller. PUC. Lima.

ELING, HERGERT H.

1986 Pre-hispanic Irrigation Sources and Systems in the Jequetepeque Valley. Northern Peru. En: *Andean Archaeology. Papers in Memory of Clifford Evans*. Matos R; Turpin A y Eling H editores, págs 130-149. Institute of Archaeology. University of California. Los Angeles.

1987 *The role of irrigation networks in emerging societal complexity during Late Prehispanic times, Jequetepeque Valley, North Coast. Peru*. Tesis doctoral, Departamento de Antropología. Universidad de Texas. Austin.

EMPERAIRE, L & FRIEDDBERG, C

1990 *Relevés floristiques des régions de Piura et de Loja*. París: Convention ORSTOM. PUC. Mission archéologique du Haut-Piura.

ENGEL, F.

1966 *Geografía humana prehistórica y agricultura precolombina en la Quebrada de Chilca*. Lima

ESTRADA, EMILIO

1958 *Las culturas Pre-Clásicas Formativas o Arcaicas del Ecuador*. Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada. Guayaquil.

1962 *Arqueología de Manabí Central*. Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada. Guayaquil.

EVANS R.K. y HILL, S.N.

1972 A model for classification and typology. En *Models in Archaeology*. D.L. Clarke, ed. London.

FERNANDEZ VILLEGAS, OSWALDO

1989 Las Capullanas, mujeres curacas de Piura, siglos XVI-XVIII. *Boletín de Lima* N. 66. Lima.

FLORIAN, MARIO

1967 *Representación de los Vicús*. C.I.P. Lima

FOGEL, HEIDY

1987 *The Gallinazo occupation of the Viru Valley* Yale University. Tesis de Maestría.

FONTUGNE, MICHELLE y JUILLET-LECLERC, ANNE

1990 Les enregistrements des Paleo El Niño, en: *El Fenómeno El Niño a través de las fuentes arqueológicas y geológicas*; Actas de la Conferencia de Varsovia 18 a 19 mayo 1990. Grodzicki R. J. (ed). Varsovia.

FORD, JAMES y WILLEY, GORDON R.

1949 Surface Survey in the Viru Valley, Peru. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*. 43 (1). New York.

FRANCO, REGULO; GALVEZ, CESAR y VASQUEZ, SEGUNDO

1994 Arquitectura y Decoración Mochica en la Huaca Cao Viejo. Complejo El Brujo: Resultados Preliminares. En: *Moche: Propuestas y Perspectivas*. Uceda y Mujica editores. págs 147-180. Universidad de Trujillo. Trujillo. Perú

GARDIN, JEAN CLAUDE

1985 *Code pour l'analyse des Formes de Poteries* Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, París.

- GARDINER, A.
1917 *Egyptian Grammar*. Oxford.
- GARTELMANN, K.D.
1985 *Las huellas de jaguar. Arqueología en el Ecuador*. Quito.
- GOLTE, JURGE
1993 *Los dioses de Sipán. Las aventuras del Dios Quisoñuisque y su ayudante Monrup*. IEP. Lima.
- GORRITI, MANUEL
1992 *Análisis del Material Malacológico de Pampa Juárez y Yécala*.
- GRODZICKI, JERZY
1990 *El fenómeno El Niño a través de las fuentes arqueológicas y geológicas. Actas de la Conferencia en Varsovia 18-19 de Mayo 1990*. Misión Arqueológica Andina, Instituto de Arqueología de la Universidad de Varsovia. Varsovia.
1993 *Los síntomas geológicos del Fenómeno del Niño en el altiplano de Nazca y sus aspectos arqueológicos*. Misión Arqueológica Andina de la Universidad de Varsovia. Varsovia.
- GUFFROY JEAN.
1989 Un centro ceremonial formativo en el Alto Piura. *Bulletin de l'Institute Français d'Etudes Andines* 18 (2) 161-207. Lima.
- GUFFROY, JEAN y ALMEIDA DURAN, NAPOLEON; LECOQ, PATRICE; CAILLAVET, CHANTAL; DUVERNEUIL, FRANCIS; EMPERAIRE, LAURE y ARNAUD, BERNADETTE.
1987 *Loja Prehispánica, Recherches Archéologiques dans les Andes Méridionales de l'Equateur*. Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines. Tome XXXII. Editions Recherches sur les Civilisations, synthèse N. 27. París.
- GUFFROY J., KAULICKE y MAKOWSKI.
1988 *Informe de la campaña de 1987: Estado de conocimientos y problemática*. Manuscrito entregado al I.N.C. Lima.
1989 La prehistoria en el Departamento de Piura: Estado de los conocimientos y problemática. *Bulletin de l'Institute Français d'Etudes Andines* 18 (2) 117-142. Lima.
- GUINEA BUENI, MERCEDES
1986 El Formativo de la Región Sur de Esmeraldas. En: *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* Guayaquil.
- GUZMAN LADRON DE GUEVARA, CARLOS y CASAFRANCA, JOSE.
1964 *Vicús*. (Informe preliminar de excavaciones) Informaciones Arqueológicas N. 1. Ediciones de la Comisión Nacional de Cultura. Lima.
- GUZMAN LADRON DE GUEVARA, CARLOS
1967 *Vicús. Enigma para arqueólogos*. En *Fanal* N. 83; 21-26. Lima.
- HAAS, JONATHAN
1985 Excavations on Huaca Grande: an Initial View of the Elite of Pampa Grande, Peru. *Journal of Field Archaeology*. 12 (4) 391-409. Cambridge
1987 *The Origins and Development of the Andean State*. Cambridge University Press. Cambridge.
- HECKER, WOLFGANG y HECKER, GISELA
1984 Erläuterungen von Beigaben und Zeitsellung vorspanischer Gräber von Pacatnamu, Nordperu. Auswertung der Grabungsunterlagen der von Heinrich Ubbelohde-Doering 1937-38 freigelegten Bestattungen. *Baessler-Archiv* 32. 159-212; Berlín. Museum für Völkerkunde.
1990 *Ruinas, Caminos y Sistemas de Irrigación Prehispánicos en la Provincia de Pacasmayo, Perú*. Serie Patrimonio Arqueológico Zona Norte. 3. Instituto Departamental de Cultura. Trujillo. La Libertad.
- HOCQUENGHEM, ANNE M.
1973 *Code pour l'analyse des représentation figurées sur les vases Mochicas*. Tesis de doctorado. Institute d'Ethnologie. Micho-fiche 78 01 83. París.

- 1977a Un "vase portrait" de femme Mochica. *Ñawpa Pacha* 15; 117-121. Berkeley. Institute of Andean Studies.
- 1977c Une interpretation des "vases portrait" Mochicas. *Ñawpa Pacha* 15; 131-139. Berkeley. Institute of Andean Studies.
- 1983a *Iconografía Moche*. Berlín. Latinamerika Institut der Frein Universität. Berlín.
- 1983c Les croes et les serpents: l'autorité absolue des ancêtres mytiques andins. *Annual Visible Religion*. 58-73. Images of the Gods Groningen.
- 1987 *Iconografía Mochica*. Fondo Editorial. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- 1989 *Los Guayacundos de Caxas y la Sierra Piurana, Siglos XV y XVI*. Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines. XLVIII. Lima.
- 1991 Frontera entre Areas Culturales Nor y Centroandinas en los valles y la Costa del extremo Norte Peruano. En: Piura et sa Région A.M. Hocquenghem, editora. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 20 (2); 309-348. Lima.
- 1993 Rutas de entrada del Mullo en el extremo Norte del Perú. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*. Tome 22 N. 3. Lima.
- En prensa *L'Iconographie Mochica: une tentative d'interpretation*. Ponencia presentada al 43a Congreso Internacional de Americanistas. Vancouver.
- HOCQUENGHEM, ANNE MARIE y LYON, PATRICIA J.
- 1980 A Class of Anthropomorphic supernatural female in Moche Iconography. *Ñawpa Pacha* 18; 27-50; Berkeley. Institute of Andean Studies
- HOLMQUIST, ULLA
- 1992 *El Personaje Mítico Femenino en la Iconografía Moche*. Tesis de Bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- HORKHEIMER, HANS
- 1964 La Arqueología Peruana en marcha. Suplemento especial de *Fanal* N. 69. Lima.
- 1965 *Vicús. Manifestaciones de una cultura nebulosa*. Exposición auspiciada por la Universidad Técnica de Piura. Serie Orígenes del Arte Peruano. Lima.
- 1985 Vicus, Ausdrucksformen einer neu aufgetundenes Kultur. *Archiv für Völkerkunde* 22. 85-91. Berlín.
- JAROSLAV, MALINA y ZDENEK, VASICEK
- 1990 *Archaeological yesterday and today. The Development of Archaeology in the Sciences and Humanities*. Cambridge University Press, Cambridge.
- JONES, JULIE
- 1979 Mochica Works of Art in Metal. En: *Pre-columbian Metallurgy in South America*. E.P. Benson, editor, págs 53-104. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- KAUFFMANN DOIG, FEDERICO
- 1979 *El Comportamiento Sexual en el Antiguo Perú* Lima.
- KAULICKE, P. y MAKOWSKI, K.
- 1990 *Informe del Proyecto Arqueológico "Alto Piura"*, (1988-1989), presentado al I.N.C. Lima.
- KEES, H.
- 1977 *Totenglauben und Jenseits-vorstellungen der alten Ägypten*. Berlín.
- KELLEY, DAVID
- 1971 Reconocimientos Arqueológicos en la Costa Norte del Perú. *Arqueología y Sociedad*. 5; 1-15. Lima.
- KLEIN, OTTO
- 1967 La cerámica Mochica: Caracteres estilísticos y Conceptos. *Scientia* 131. Valparaíso. Universidad Técnica Federico Santa María.
- KRIEGER, A. D.
- 1944 The typological concept. En: *American Antiquity*. 9. 271-278.
- KROEBER, A.L.
- 1925 The Uhle Pottery Collections from Moche. University of California. *Publications in American Anthropology and Ethnology*. 21 (5). 191-234; Berkeley.

1957-58 La colección de Cerámica de Moche recogida por Max Uhle existente en la Universidad de California. *Chimor*, 5-6 Trujillo. Museo de Arqueología de la Universidad de Trujillo.

KUTSCHER, GERDT

1950 *Chimú. Eine altindianische Hockkultur*. Berlín. Gebr. Mann.

1955 *Arte Antiguo de la Costa Norte del Perú. Ancient Art of the Peruvian North Coast*. Berlín. Gebrüder Mann (Reimpreso en: *100 años de Arqueología en el Perú*. R. Ravines; compilador, págs 285-307. Instituto de Estudios Peruanos y Petróleos del Perú. Lima. 1970).

1983 *Nordperuanische Gefäßmalereien des Moche-Stils*. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie. 18. Kommission für Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts. Bonn.

LA MINERIA EN EL PERU (ANUARIO MINERO)

1989-90 *Informe Minero Perú S.A.* Editores Técnicos Asociados. Lima. Perú.

LANNING, EDWARD

1960 Notas sobre la arqueología de Piura. En *Antiguo Perú: Espacio y Tiempo*. 219-234. ed. Mejía Baca. Lima.

1963 A ceramic sequence for the Piura and Chira coast. North Peru. *University of California Publications in Archaeology and Ethnology*. 46 (2); 135-234. Berkeley.

LAPINER, ALAN

1976 *Pre-Columbian Art of South America*. Harry N Abrams. Inc. New York.

LARCO HOYLE, RAFAEL

1938 *Los Mochicas*. Vol I. Casa Editorial La Crónica y Variedades. Lima.

1939 *Los Mochicas*. Vol II. Casa Editorial La Crónica y Variedades. Lima.

1944 *La Cultura Salinar*. Buenos Aires.

1945 *La Cultura Virú*. Buenos Aires.

1945 *Los Mochicas (Pre-Chimú de Uhle y Early Chimú de Kroeber)*. Buenos Aires. Sociedad Geográfica Americana.

1946 A Culture Sequence for the North Coast of Peru. En: *Handbook of South American Indians* J. Steward, editor. Vol 2. págs 149-175. Bureau of American Ethnology. Bulletin 143. Washington D. C. Smithsonian Institution (Reimpresión 1963. New York. Cooper Square Publishers, Inc).

1948 *Cronología Arqueológica del Norte del Perú*. Biblioteca del Museo de Arqueología Rafael Larco Herrera. Hacienda Chiclin. Sociedad Geográfica Americana. Buenos Aires.

1965 *La Cerámica de Vicús*. Santiago Valverde. Lima.

1966 *Perú*. Serie Archaeologia Mundi. Nagel Publishers. Ginebra.

1967 *Vicús 2. La Cerámica de Vicús y sus nexos con las demás culturas*. Santiago Valverde. Lima.

LARRAIN, JORGE

1983 *Marxism and Ideology*. London, The Macmillan Press Ltd.

LATHRAP, DONALD W.

1975 *Ancient Ecuador: Culture, clay and creativity*, Field Museum of Natural History Chicago.

LAVALLE, JOSE ANTONIO (Editor)

1985 *Moche*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima.

1992 *Oro del Antiguo Perú*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima.

LAVALLÉE, DANIELE

1970 Les représentations animales dans la céramique Mochica. *Mémoires de l'Institut d'Ethnologie* 4. París. Musée de l'Homme.

LECHTMANN, HEATHER

1974 El Dorado de Metales en el Perú Precolombino. *Revista del Museo Nacional*. 40; 87-110. Lima.

1975 Style in Technology. Some early thoughts. En: *Materiel Culture: Styles, Organization, and Dynamics of Technology*. H. Lechtmann y R.S. Merrill, editores, págs 3-20, St. Paul, West Publishing.

1975 *Issues in Andean Metallurgy*. Dumbarton Oaks Washington, D.C.

- 1976 A Metallurgical site survey in the Peruvian Andes. *Journal of Field Archaeology* 3; 1-42 Cambridge.
- 1978 Temas de Metalurgia Andina. En: *Tecnología Andina*. R. Ravines, compilador, págs 489-520 Instituto de Estudios Peruanos e Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas. Lima.
- 1981 Copper-arsenic Bronzes from the North Coast of Perú. In: *Annals of the New York Academy of Sciences*. 376 (Anne Marie Cantwell, James B. Griffin and Nan A. Rothschild, eds); 77-121, The New York Academy of Sciences, New York.
- 1991 Los orfebres olvidados de América. *Revista del Museo de Arte Precolombino*. Nov. Chile.
- LECHTMANN, H.N., ERLIJ, A. & BARRY JR. E.J.
- 1982 New Perspectives on Moche Metallurgy; Techniques of Gilding Copper at Loma Negra. Northern Peru. *American Antiquity*. 47 (1); 3-30. Washington D.C. Society for American Archaeology.
- LEONARD, BANKS L. y RUSSELL, GLEN S.
- 1992 Informe Preliminar. *Proyecto de Reconocimiento Arqueológico del Chicama*. Resultados de la primera temporada de campo. 1989. Documento presentado al I.N.C. Lima.
- LE ROY JOHNSON JR.
- 1972 Introduction to imaginary models for archaeological scaling and clustering. En: *Models in Archaeology*, D.L. Clarke. London.
- LOPEZ y SEBASTIAN, LORENZO
- 1986 Contribución al Estudio de las Culturas Formativas en la Costa Norte del Ecuador. En, *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, 6. Guayaquil.
- LOTHROP, SAMUEL
- 1948 Pariñas-Chira Archaeology: A Preliminary Report. En: *A Reappraisal of Peruvian Archaeology*. W.C. Bennet, compilador. Memoir of the Society for American Archaeology. 4; 53-65 Menasha. The Society for American Archaeology y The Institute of Andean Research.
- 1954 A Peruvian Goldsmith's Grave. *Archaeology*. Vol 7. 31-36.
- 1978 Instrumentos para trabajar metales de la costa central del Perú. *Tecnología Andina*. I.E.P. Lima.
- LUMBRERAS, LUIS G.
- 1972 *De los orígenes del Estado en el Perú: Nueva Crónica sobre el viejo Perú*. Lima. Ed Carlos Milla Batres.
- 1974 *The peoples and Cultures of Ancient Peru*. Traducción de B. Meggers. Washington. D.C. Smithsonian Institution Press.
- 1981 *Arqueología de la América Andina*. Ed. Milla Batres. Lima.
- 1987 Child and the Urban Revolution: The Central Andean experience. En: *The Gordon Child Colloquium Abstracts*. Mexico 1986. Mexico D.F.
- LUMBRERAS, L.G. y LAVALLÉE, D.
- 1985 *Les Andes: de la prehistoire aux Incas*. París, Gallimard.
- LYON, PATRICIA
- 1981 Arqueología y Mitología: la escena de los "objetos animados" y el tema del "Alzamiento de los objetos". *Scripta Ethnológica* 6. 105-108. Buenos Aires.
- 1989 Archaeology and Mithology II: a reconsideration of the animated objects theme in Moche Art. En: *Cultures in conflict: Current archaeological perspectives*. Twentieth Annual Chaemool Conference. The Archaeological Association of the University of Calgary. Calgary.
- MACHARE, JOSE y ORTLIEB, LUC
- 1989 Evolución Climática al final del Cuaternario en las Regiones Costeras del Norte Peruano: Breve reseña. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 18. N.2. 143-160. Lima.
- MAKOWSKI, KRZYSZTOF
- 1986 Período de Desarrollos Regionales en el Alto Piura. *Simposium: La Investigación Arqueológica en el Norte Peruano*. Chiclayo.
- 1994 La figura del "oficiante" en la iconografía Mochica: ¿shamán o sacerdote?. En: *En el Nombre del Señor. Shamanes, Demonios y curanderos del Norte del Perú*. Luis Millones y Moisés Lemlij, Editores. Lima.

MAKOWSKI, K. y AMARO, IVAN

1992 *Presencia Mochica en el Alto Piura: Los Cementerios de Yécala y Loma Negra*. Ponencia en el IX Congreso del Hombre y la Cultura Andina, del 2 al 8 de junio de 1992. Cajamarca. s.f. *Alfares, estilos y fronteras culturales en el Alto Piura* (Perú). Período Intermedio Temprano (en preparación).

MANN, MICHAEL

1986 *The Sources of Social Power*. Cambridge University Press. Cambridge,

MARQUARDT, WILLIAM H.

1978 *Advances in Archaeological Seriation*. En: *Advances in Archaeological Method and Theory*. Vol 1. Schiffer (Editor). Nueva York.

MATOS MENDIETA, R.

1965-66 Algunas consideraciones sobre el estilo de Vicús. En: *Revista del Museo Nacional* 34; 89-134; Lima.

McCLELLAND, DONNA

1990 A Maritime Passage from Moche to Chimú. En, *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*, ed por Michael E. Moseley y Alana Cordy-Collins. editores, págs 75-106. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C

MEJIA XESSPE, TORIBIO

1964 *Informe del Sub-Director del Museo Nacional de Antropología y Arqueología sobre la Inspección de las ruinas precolombinas de Vicús y Pabur en el distrito de Chulucanas Prov. de Morropón, Dpto de Piura*. Lima.

1965-66 Algunas noticias sobre las tumbas precolombinas de Vicús. Piura. En, *Revista del Museo Nacional*. 34; 85-88. Lima.

MENZEL, DOROTHY

1964 *Style and Time in the Middle Horizon*. *Nawpa Pacha* 2; 1-105. Berkeley. Institute of Andean Studies.

MICH CZYNSKA, DANUTA; MICH CZYNSKI, ADAM y PAZDUR, MIEZYSLAW

1990 The resolving power of calibrated radiocarbon dates. En: *Grodzicki* (1990).

MILLA VILLENA, CARLOS

1989 *Inventario de un desierto*. Dirección Académica de Investigaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

MILLER, DANIEL y TILLEY CHRISTOPHER (Editores)

1984 *Ideology, Power and Prehistory*. New Directions in Archaeology, Cambridge University Press. Cambridge.

MOSELEY, MICHAEL E. y MACKEY, CAROL

1972 Peruvian settlement pattern studies and small site methodology. *American Antiquity*. 37 (1); 67-81. Washington D.C. Society for American Archaeology.

MOSELEY, MICHAEL E. y RICHARDSON III, JAMES B

1992 Doomed by natural disaster. *Archaeology* 45. (6) 44-45. New York. The Archaeological Institute of America.

MUJICA, ELIAS B.

1975 *Excavaciones arqueológicas en Cerro Arena: un sitio formativo superior en el valle de Moche*. Tesis de Bachiller. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

1984 Cerro Arena-Layzón: relaciones costa-sierra en el norte del Perú. *Gaceta Arqueológica Andina*.

MUJICA GALLO, M.

1967 *Gold in Perú. Meisterwerke der Goldschmiedekunst der Prä-Inkaseit, dem Imakareich und der Übergangsära*. Recklinghausen. Aurel Bongers.

1968 *Museo Oro del Perú*. Fundación Miguel Mujica Gallo. Lima.

MURRA, JOHN V.

1986 *Parentesco y estructuras políticas en los Andes*.

MURRO, JUAN ANTONIO

1990 *La colección de cerámica Vicús del Museo Municipal de Piura* - Ensayo de tipología y seriación. PUC, Memoria de Bachiller. Lima.

MUSEO BANCO CENTRAL DE RESERVA DEL PERU

1987 *Vicús*, Colección Arqueológica. Lima.

NARVAEZ V., ALFREDO

1990 *Investigaciones en Cerro La Mina. Valle de Jequetepeque*. Ponencia presentada al VIII Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina. Trujillo. Perú.

1994 La Mina: Una Tumba Moche 1 en el Valle de Jequetepeque. En, *Moche, Propuestas y Perspectivas*. págs 59-92. Universidad de Trujillo. Trujillo. Perú.

NATIONAL GEOGRAPHIC

1988 Revista. Mes de Octubre.

NORTON, P., LUNNIS, R. & NAYLING

1984 Excavaciones en Salango. Provincia de Manabí, Ecuador. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* 3. (3); 9-72. Guayaquil.

OEHM, VICTOR

1984 *Investigaciones sobre minería y metalurgia en el Perú Prehispánico*. Estudios Americanistas de Bonn.

OHLSEN BRUHMS,

1976 The monn animal en North Peruvian Art and Culture. *Nawpa Pacha*. 14.

ONUKE, YOSHIO

1994 Las actividades ceremoniales tempranas en la cuenca del Alto Huallaga y algunos problemas generales. En: *El Mundo Ceremonial Andino*. Millones L. y Onuki Y. (comp), Editorial Horizonte. págs 71-95. Lima.

ORTLIEB, LUC y MACHARE, JOSE

1989 Evolución climática al final de cuaternario en las regiones costeras del Norte Peruano: breve reseña. En: *Bulletin Français d'Etudes Andines*. Tome 18 N. 2. 143-160. Lima.

1992 *Paleo-ENSO Records International Symposium, extended abstracts*. Lima.

ORTIZ, L.

1981 *Pasado Antiguo del Ecuador. Evolución Social*. Quito.

PALGY, PHYLLIS y ABRAMOVICH, HENRY

1984 Death: a cross-cultural perspective. En: *Annual Review of Anthropology*.

PETERSEN, GEORGE

1955 Adorno labial de oro usado por los Tallanes En: *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología*. Vol II. N. 2. Lima.

1969 Apreciación Geológica de objetos arqueológicos de Yécala (Vicús). *Tecnia* N. 2. Universidad Nacional de Ingeniería. 56-77. Lima.

1971 Uber Steinschneide und Metall-Arbeiten von Vicús (Perú). En: *Vicús de H. Disselhoff*. Berlín.

PIRSIG, WOLFGANG y EISLEB, DIETER

1988 Severed noses and nosebleed on erthemware vassels from the Moche period. *Baessler-Archiv* n.s.36; 109-116. Berlín. Museum für Völkerkunde.

PORTAIS, M.

1983 De los cazadores recolectores hacia el sistema colonial de dominio del espacio. En: *El manejo del Espacio en el Ecuador. Etapas Claves. Geografía Básica del Ecuador*. Deler J.; Gómez N, y Portais M, ed. 11-95. Quito.

PROULX, DONALD A.

1968 *An Archaeological Survey of the Nepeña Valley, Perú*, Department of Anthropology, Research Report N.13. University of Massachusetts. Amherst.

1973 *Archaeological Investigations in the Nepeña Valley, Perú*. Department of Anthropology, Research Project N. 13. University of Massachusetts. Amherst.

1982 Territoriality in the Early Intermediate Period: The case on Moche and Recuay. *Nawpa Pacha* 20; 83-96. Berkeley. Institute of Andean Studies.

PURIN, SERGIO

1978 Vingt-quatre danses macabres Mochica: une étude iconographique comparative. *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*. 50 (2); 215-236. Bruselas.

QUILTER, JEFFREY

1990 The Moche Revolt of the Object. *Latin American Antiquity* 1.(1); 42-65. Washington D.C. Society for American Archaeology.

RAMIREZ, SUSAN E.

1990 The Inca Conquest of the North Coast: A History View. En: *The Northern Dynasties. Kingship and Statecraft in Chimor*. A symposium at Dumbarton Oaks 12th and 13th october 1985. Maria Rostworowski and Michael E. Moseley, organizers, Moseley M. E. Cordy-Collins A (ed) Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.

RAMOS DE COX, JOSEFINA

1973 Cuatro Centros de Interés Etno-Arqueológico en Piura. *Boletín del Seminario de Arqueología del Instituto Riva Agüero*. N.14. Publicación N. 92. Lima.

RAVINES, ROGGER

1965 *Vicús. Manifestaciones de una cultura nebulosa*. Instituto de Arte Contemporáneo. Lima.

1978 *Tecnología Andina*. IEP. Lima.

1982 *Panorama de la Arqueología Andina*. IEP. Lima.

REICHERT, RAPHAEL X.

1982 Moche Iconography: The Highland connection En: *Pre-Columbian Art History, Selected Readings*. A. Cordy-Collins y J. Stern, editores. págs 279-291; Palo Alto. Peek Publications.

REYES R, LUIS y CALDAS, JULIO

1987 Geología Económica. *Boletín Instituto Geológico Minero y Metalúrgico*. N. 39 Lima. Perú.

RICHARDSON, III, JAMES B.

1987 *The cronology and affiliations of the ceramic period of the Department of Piura and Tumbes. Northwest. Perú*. Ponencia presenta a la 52 Reunión Anual de la Society for American Archaeology. Washington.

RICHARDSON, III, J.B., McCONAUGHY, M.A., HEAPS DE PEÑA & DECIMA ZAMECNIK

1990 The Northern Frontier of the Kingdom of Chimor. The Piura, Chira and Tumbes Valleys. In: *The northern dynasties, Kingship and Statecraft in Chimor*. M.E. Moseley y A. Cordy Collins, editores, págs 419-449. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C.

RIOS, MARCELA y RETAMOZO, ENRIQUE

1993 Investigaciones sobre la Metalurgia Vicús. *Gaceta Arqueológica Andina*. Vol VII. N. 23. 3-66- Lima.

ROOT, WILLIAM C.

1949 Metallurgy. En: *Handbook of South American Indians* Vol.5; págs 205-225 Washington, D.C

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, MARIA

1961 *Curacas y Sucesiones, Costa Norte*. Lima. Librería e Imprenta Minerva.

1977 *Etnia y Sociedad. Costa Peruana prehispánica*. Lima. Instituto de Estudios Peruanos.

1983 *Estructuras Andinas del Poder*. Lima. Instituto de Estudios Peruanos.

1987 *Voz Mochica en el quechua cuzqueño*. *Boletín de Lima* 50; 5-6 Lima. Editorial Los Pinos.

ROWE, JOHN HOWLAND

1942 *A New Pottery Style from the Department of Piura. Perú. Notes on Middle American Archaeology and Ethnology* 1 (8); 30-34; Division of Historical Research. Carnegie Institution of Washington. New York. AMS Press.

1948 The Kingdom of Chimor. *Acta Americana* 6 (1-2); 26-59. Revista de la Sociedad Interamericana de Antropología y Geografía. México.

1959 *The Identification of Moche Phases*. Manuscrito en archivo. Berkeley.

RUSSELL, GLEN S.; BANKS, L, LEONARD y BRICEÑO, JESUS

1994 Cerro Mayal: Nuevos Datos sobre Producción de Cerámica Moche en el Valle de Chicama. En: *Moche, Propuestas y Perspectivas*. Ed. S Uceda y E. Mujica. págs 181-206. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo. Perú.

RYE, OWEN S.

1981 *Pottery Technology, Principles and Reconstruction*. Taraxacum. Washington.

SACO, MARIA LUISA

1977-79 La Cultura Vicús. Hallazgos y expresiones artísticas. *Lecturas*. 86-87; 5-16. Lima.

SCHAEDEL, RICHARD R.

1951 Mochica Murals at Pañamarca. Perú. *Archaeology* 4 (3); 145-154; New York. The Archaeological Institute of America.

1966a The Huaca El Dragón. *Journal de la Société des Americanistes*. 55 (2); 383-496. París.

1966c Urban growth and esthetics on the Peruvian North Coast. *36 Congreso Internacional de Americanistas* 1; 531-539. Sevilla.

1972 The city and the Origin of the State in America. En: *El proceso de urbanización en America desde sus orígenes hasta nuestros días Actas y Memorias del 39 Congreso Internacional de Americanistas*. (Lima 1970), 2; 15-33 Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

1985 Coast-Highland Interrelationships and Ethnic Groups in North Peru. (500 B.C. - A.D. 1980). En: *Andean Ecology and Civilization An Interdisciplinary Perspectives on Andean Ecological Complementary*. S. Shimada y C. Morris, editores, págs 443-473. Papers from the Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research Symposium. 91. Tokio. University of Tokio Press.

SCHAFFER, ANNE LOUISE

1983 Impressions in Metal: Reconstructing Burial Context at Loma Negra, Peru. En: *Recent Studies in Andean Archaeology and Ethnohistory*. P. Kvietok y D. Sandweiss, editores, págs 95-119. Latin American Studies Program Cornell University. Ithaca.

SHARON, D.

1972 The San Pedro cactus in Peruvian folk healing. En: *Flesh of the Gods the ritual use of hallucinogens*. New York, Praeger, P. T. Furts, ed.

1994 Tuno y sus colegas: notas comparativas. En: *En el Nombre del Señor. Shamanes, Demonios y curanderos del Norte del Perú*. Luis Millones y Moisés Lemlij (ed). Biblioteca Peruana de Psicoanálisis. Lima.

SELER, EDUARD

1923 Viaje arqueológico en Perú y Bolivia. En: *Inca I (2), Revista de Estudios Antropológicos, Organo del Museo de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*. Lima. 1923. (Traducción de: Archäologische Reise in Sud und Mittelamerika. 1910/11. En: *Gesammelte Abhandlungen sur Amerikanischen Sprach-und Altertumskunde* 5, Abschnitt 1, 8, Behrend & Co, Berlin.

SEKI, YUGI

1994 La Transformación de los centros ceremoniales del Periodo Formativo de la Cuenca de Cajamarca, Perú. En: *El Mundo Ceremonial Andino*. Millones, Luis y Yoshio Onuki (ed), Editorial Horizonte. págs 143-165. Lima.

SHIMADA, IZUMI

1976 *Socioeconomic organization at Moche V Pampa Grande, Peru: prelude to a mayor transformation*. Tesis doctoral. Departamento de Antropología. Universidad de Arizona.

1987 Aspectos tecnológicos y productivos de la metalurgia Sicán, costa norte del Perú. *Gaceta Arqueológica Andina* 4 (13); 15-21. Lima. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.

1988 *A Metallurgical Survey in the Vicus Region of the Far North Coast of Peru*. 7th Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory. Amherst.

1990 Cultural Continuities and Discontinuities on the Northern Coast of Peru, Middle-Late Horizons. En: *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*. M. Moseley y A. Cordy-Collins, editores, págs 297-392. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.

1994 Los Modelos de Organización Sociopolítica de la Cultura Moche: Nuevos Datos y Perspectivas. En: *Moche, Propuestas y Perspectivas* Ed. S. Uceda y E. Mujica. págs 359-387. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo. Perú.

- SHIMADA, I., ELERA, C., & CHANG.
1991 Excavaciones en Hornos de Cerámica de la Epoca Formativa en Batán Grande, costa norte del Perú. *Gaceta Arqueológica Andina* 5 (20) 19-43. Lima. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- SHIMADA, IZUMI; EPSTEIN, STEPHEN; CRAIG, ALAN
1983 The Metallurgical Process in Ancient North Peru. *Archaeology* 36 (5); 38-45. New York. The Archaeological Institute of America.
- SHIMADA, IZUMI y MAGUIÑA, ADRIANA
1994 Nueva Visión sobre la Cultura Gallinazo y su Relación con la Cultura Mochica. En: *Moche, Propuestas y perspectivas*. Ed. S. Uceda y E. Mujica, págs 31-58. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo. Perú.
- SHIMADA, IZUMI y TERADA KAZUO (EDS)
1966 *Andes 3: excavations at Pechiche and Garbanzal, Tumbes Valley, Peru*. Tokio.
- SHULER-SHÖMING IMMINA VON,
1979 Die "Fremdkrieger" in Darstellungen der Moche-Keramik. Eine ikonographische Studie. En: *Baessler-Archiv*. Neue Folge, Tomo XXVII N. 1. 135-213. Berlin.
- 1981 Die sogenannten Fremdkrieger und ihre weiteren ikonographischen Bezüge in der Moche-Keramik. En: *Baessler-Archiv*. Neue Folge. Tomo XXIX N. 1. 207-239. Berlín.
- SOKAL, ROBERT R.
1966 Numeral Taxonomy. *Scientific American* N.6
- SOSA, GERASIMO
1984 *El Barro nos Unió*. Arte y Tecnología de la Cerámica de Chulucanas. Piura. CIPCA. Piura.
- STRONG, WILLIAM DUNCAN y EVANS, CLIFORD, JR.
1952 Cultural Stratigraphy in the Viru Valley, Northern Peru: The formative and Florescent Epoch. Columbia Studies in: *Archaeology and Ethnology*. 4. Columbia University Press. New York.
- TERADA. CAZUO y ONUKI. YOSHI
1985 *The Formative Period in the Cajamarca Basin Perú: Excavations at Huacaloma and Layzon*, Tokyo University Press. Tokyo.
- 1988 *Las excavaciones en Cerro Blanco y Huacaloma, Cajamarca. Perú. 1985*. Departamento de Antropología Cultural. Universidad de Tokio Andesu Chosa situs. Tokio.
- TOLSTOY, PAUL.
1971 Reconocimientos arqueológicos en el Valle de Piura. *Arqueología y Sociedad*, 5; 17-22 Museo de Arqueología y Etnología de la Universidad Nacional de San Marcos. Lima.
- TOPIC, JOHN R. y TOPIC, THERESA LANGE
1982 *Huamachuco Archaeological Project: Preliminary Report of the Second Season, June-August 1981*. *Trant University Occasional Papers in Anthropology*. Ontario.
- TOPIC, THERESA LANGE
1977 *Excavations at Moche*. Tesis doctoral. Departamento de Antropología. Universidad de Harvard.
- 1982 The Early Intermediate Period and its legacy. En: *Chan Chan Andean Desert City*. M.E. Moseley y K. Day editores. págs 255-284. Albuquerque. The University of New Mexico Press.
- TORERO, A.
1987 Deslindes lingüísticos en la Costa Norte Peruana. En: *Seminario de Investigaciones Sociales en la Región Norte*. Muelle L, y Rodríguez, P. (eds); 115-135. Lima.
- TRIGGER, BRUCE G.
1990 *A History of Archaeological Thought*. Cambridge University Press. New York.
- UBBELOHDE-DOERING, H.
1967 *On the Royal Highways of the Inca: Archaeological Treasures of Ancient Peru*. Frederick Praeger Publishers. New York.
- 1983 *Vorspanische Gräber von Pacatnamu*, Nordperu Verlag C.H. Beck. Munich.

UCEDA CASTILLO, SANTIAGO; MORALES G., RICARDO; CANZIANI, JOSE y
MONTROYA, MARIA

1994 Investigaciones sobre la Arquitectura y Relieves Policromos en la Huaca de la Luna, Valle de Moche. En: *Moche, Propuestas y Perspectivas*. Ed.S. Uceda y E. Mujica. págs 251-307. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo. Perú.

UCEDA CASTILLO, SANTIAGO y MUJICA B. ELIAS (EDS)

1994 *Moche. Propuestas y Perspectivas*. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo. Perú.

UHLE, MAX

1903 *Pachacamac. Report of the William Pepper, M.D., LL.D. Peruvian Expedition of 1896*. Department Archaeology. Universidad de Pennsylvania. Philadelphia.

1913 Die Ruinen von Moche. *Journal de la Société des Americanistes* 10. (1) 95-117. París.

1915 Las Ruinas de Moche. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*. 30. (3-4); 57-71. Lima.

1920 Apuntes sobre la Prehistoria de la Región de Piura. *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos*. Vol 4 165-167. Quito,

VALDEZ, F.

1987 *Proyecto Arqueológico La Tolita*. Fondo Arqueológico. Museo del Banco Central "Guillermo Pérez Chiriboga".

VERANO, JOHN

1987 *Cranial Microvariation at Pacatnamu: A Study of Cemetery Population Variability*. Tesis doctoral. Departamento de Antropología Universidad de California. Los Angeles.

VICUS

1987 *Vicús: Colección Arqueológica*. Museo del Banco Central de Reserva del Perú. Lima.

WARWICK, BRAY

1971 *Ancient American Metalsmiths*. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.

1991 *Los Incas y el Antiguo Perú. 3000 años de Historia*. Tomo I. Centro Cultural de la Villa de Madrid.

WASSEN S., HENRY

1989 El "Ulluchu" en la iconografía y ceremonias de sangre: La búsqueda de su identificación *Boletín del Museo Chileno de Arte Pre-Colombino*. 3; 25-45. Santiago.

WEBERBAUER, AUGUSTO

1945 *El mundo vegetal de los Andes Peruanos*. Estudio Fitogeográfico. Estación Experimental Agrícola de La Molina. Ministerio de Agricultura. Lima.

WHALLON, R.

1977 The application of Formal Methods of Typology in Archaeological Analysis. En: *Raisonnement et methods mathématiques en archæologie*, París, ed. du CNRS.

WILLEY, GORDON R.

1962 The early great styles and the rise of preColumbian civilizations. *American Anthropologist* 64; 1-14,

1945 Horizon Styles and Pottery Traditions in Peruvian Archaeology. *American Antiquity* 11; 49-56. Washington. Society for American Archaeology.

1953 *Prehistoric Settlement Patterns in the Virú Valley, Peru*. Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology. Bulletin 155. Washington, D.C.

WILSON, DAVID J.

1988 *Prehispanic Settlement Patterns in the Lower Santa Valley, Peru: A Regional Perspective on the Origins and Development of Complex Society*. Tesis doctoral Department of Anthropology University of Michigan. Ann Arbor.

ZEVALLOS, MENENDEZ C.

1958 Tecnología Metalúrgica Arqueológica. Elaboración del Alambre. *Cuadernos de Historia y Arqueología*. Año VI. Vol. VI; págs 5-11. Ecuador.

1965-66 Estudio regional de la orfebrería precolombina de Ecuador y su posible relación con las áreas vecinas. *Revista del Museo Nacional Tomo XXXIV*; 68-81. Lima.

1969a Estudio Regional de la orfebrería precolombina de Ecuador y su posible relación con las áreas vecinas. *Revista del Museo Nacional*. 34 (1965-1966); 68-84. Lima.

1969b Nota preliminar sobre el Cementerio Chorrera, Bahía de Santa Elena. Ecuador. *Revista del Museo Nacional* 34. (1965-1966); 20-27 Lima.

ZEWALLOS QUIÑONEZ, JORGE

1985 Areas y Fases de la Cultura Moche. En: *Moche*, J. A. Lavalle, editor. págs 96-126. Banco de Crédito del Perú. Lima.

ZUIDEMA, TOM

1986 *La Civilisation Inka au Cuzco*. París, Presses Universitaires de France.

1990 Dynastiv Structures in Andean Cultures. En: *Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*. M.E. Moseley y A. Cordy-Collins, editores, págs 489-506; Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.

Registro de Autores

Krzysztof Makowski Hanula

Magister en Arqueología Mediterránea y Doctor por la Universidad de Varsovia, Polonia. Estudios de postgrado en la Universidad de La Sorbona, París IV. Becas de los Gobiernos Francés y Sirio. Conferenciante de las Universidades de Lausana, Zurich, Ginebra y Basilea. A partir de 1973, Profesor de las Universidades de Lodz y Varsovia (Polonia); en 1984, Profesor contratado en la Universidad de Lima, y entre 1987-1993 Profesor Ordinario de la Universidad Católica del Perú, cuya especialidad de Arqueología dirige desde 1990. Ha participado en proyectos de excavación e investigaciones de su especialidad en Olszanica (Polonia), Dracy (Francia), Apamea y Bosra (Siria). En el Perú ha codirigido el Proyecto Arqueológico PUC-ORSTOM "Alto Piura" y desde 1991 dirige el Proyecto Escuela de Campo - PUC "Tablada de Lurín". Es autor de numerosas publicaciones sobre la iconografía y la arquitectura romana oriental, la cultura Vicús, la iconografía Mochica y Paracas, y los inicios del Periodo Intermedio Temprano en la Costa Central.

Christopher B. Donnan

Doctor en Antropología por la Universidad de California, Berkeley, y Magister en la materia por la Universidad de California, Los Angeles, EE.UU., ha dedicado toda su vida profesional al estudio de las culturas originarias de la

costa peruana y en especial de las que se asentaron en la zona norte del país, tema sobre el cual versó su tesis doctoral y en el que es considerado una autoridad mundial. Ha dirigido importantes trabajos de excavación en proyectos binacionales peruano-norteamericanos, para cuya realización ha recibido singulares auspicios de, entre otras, la Universidad de California (UCLA), la Universidad de Harvard, la National Geographic Society o de conocidas Fundaciones como Ford, Fulbright, Kress, Heinz, NEH, NEA, Ahmanson. Es autor de fundamentales publicaciones relativas a diferentes aspectos de la cultura Mochica, algunas de las cuales han aparecido también en anteriores títulos de esta misma colección, en la que es tenido como permanente colaborador. Desde 1968 es Profesor de Arqueología de la UCLA y, además, desde 1975 es Director del Fowler Museum of Cultural History de dicha Universidad.

Iván Amaro Bullón

Licenciado en Arqueología por la Pontificia Universidad Católica del Perú, de la cual, a partir de 1990, es Profesor de los cursos de Historia del Arte, Métodos Cuantitativos en Arqueología y Metodología Arqueológica. Ha participado en numerosos Congresos y cursos de su especialidad, así como en diferentes proyectos arqueológicos de su Alma Máter vinculados específicamente a las culturas Vicús y Mochica, en las cuales ha centrado su atención desde 1987.

Luis Jaime Castillo

Licenciado en Arqueología por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Master en Arqueología por la Universidad de California, Los Angeles, EE.UU., en la que también ha ejercido la docencia en diferentes cursos de su profesión. En la actualidad es Director de la Oficina de Promoción y Desarrollo de la PUC, en la que dicta asimismo las cátedras de Introducción a la Arqueología y Teoría del Arte Antiguo. Ha dirigido el Proyecto Arqueológico Chepén-Chamán, de esta institución, realizado en colaboración con la California State University at Northridge. Autor de numerosas publicaciones, ha pronunciado conferencias en múltiples universidades peruanas y norteamericanas, las cuales le han otorgado diversas distinciones. En 1989 mereció el Premio "Julio C. Tello" a la mejor tesis en Arqueología concedida por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología-CONCYTEC.

Magdalena Diez Canseco

Licenciada en Educación en las especialidades de Historia y Geografía, Bachiller en Arqueología por la Universidad Católica del Perú. Ha publicado diversos estudios sobre Arqueología en revistas y diarios nacionales y su tesis universitaria versó sobre "Los metales Vicús de las Tumbas del Cementerio de Yécala". Ha participado en excavaciones arqueológicas realizadas en el Cerro Ñañañique (Chulucanas, Piura) y en el Proyecto Alto Piura de la PUC.

Otto Eléspuru Revoredo

General de División EP., ha sido Director de la Escuela Militar de Chorrillos, Ministro de Educación y Comandante General del Ejército. En 1960 realizó un postgrado en estudios militares en Fort Benning, Georgia, EE.UU., y en 1970, en el Perú, se graduó en el Centro de Altos Estudios Militares-CAEM. Ha sido el primer Director de la Oficina Nacional de Desarrollo de Pueblos Jóvenes,

Profesor de Estrategia en la Escuela Militar de Chorrillos y en la Escuela de Guerra, así como Vice-Ministro de Relaciones Exteriores. Finalizada su carrera militar, realizó sus estudios de Arqueología en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la que se le ha conferido el grado de Bachiller. Ha efectuado investigaciones sobre los patrones funerarios en Piura prehispánica así como sobre la situación de la educación en el Perú. Es coautor del libro "Educación para la Pacificación", publicado por INIDE, Lima.

Juan Antonio Murro Mena

Licenciado en Arqueología por la Universidad Católica del Perú, ha participado, codirigido y dirigido diferentes proyectos arqueológicos y ha tenido a su cargo la Dirección General de Conservación del Patrimonio Cultural del Perú al tiempo que ejercía también la Presidencia de la Comisión Nacional de Arqueología. En la actualidad, ejerce la docencia universitaria en su Alma Máter en la especialidad de Arqueología, y se desempeña paralelamente como Director de Investigaciones del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú.

Créditos

Edición:

Secretaría de Relaciones Institucionales
Banco de Crédito del Perú

Diseño Gráfico:

Yolanda Carlessi

Anexos:

Krzysztof Makowski, Iván Amaro, Luis Jaime Castillo, Magdalena Diez Canseco y Juan Antonio Murro (mapas)

Fotografías:

Daniel Giannoni, con excepción de las siguientes:

Nicole Bernex de Falen, Figs. 2, 5, 6a, 6b, 7a-c y 8.

Luis Jaime Castillo, Figs. 105, 106, 111, 112-117, 344-362.

Christopher B. Donnan, Figs. 100-104, 107-110, 337-343.

Jaime León Olavarría, Figs. 3, 6a, 6c, 10.

Krzysztof Makowski, Figs. 82-85, 480, 484-485.

Mapas:

Luis Jaime Castillo, Mercedes Miranda y Chiongwend Lhi.

Dibujos:

Según Kutscher (1983) Figs. 93b, 94a-d, 154, 391; Larco (1938/39) Fig. 155; Donnan (1982)

Fig. 162; Hocquenghem (1987) Fig. 395 y dibujos originales de Donna Mc Clelland (proporcio-

nados por Luis Jaime Castillo [1991]) Fig. 153 y Krzysztof Makowski (1990) Figs. 481-483,

realizados por Ursula Sánchez, Luis Tokuda, Fig. 136.

Impresión:

Ausonia S.A.

Supervisión de la Impresión: Alejandro Urbano A. y Jorge Illanes O.

Pre-Prensa:

Pilar Marín y Eduardo Ruiz S. con la colaboración de:

Elvira Quiróz P.; Elizabeth La Cotera R.; Maritza Gutiérrez G.; Darío Corihuamán C.; José Luis

Pacherres Z.; Carlos Pajuelo M.; Ana María Arone O.; Joaquín Condori H.; Delfín Guadalupe A.;

José Abanto M. y Manuel Calderón B.

Impresión:

Lucas Pacherres F. con la colaboración de:

Rafael Calderón B.; Hipólito Chilque A.; César Coronado A.; Wilfredo Arce y Freddy Rodríguez L.

Encuadernación:

Nicolás Robles L. con la colaboración de:

Florentino Pilco C.; Manuel Muñoz T.; Erasmo Castañeda A.; Santiago Arpasi H.; Marco

Sálazar P.; Wilfredo Estrada R. y Jacinto Llerena.

ESTE LIBRO
SE TERMINO DE IMPRIMIR
EL 6 DE DICIEMBRE DE 1994
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERU