



# **HISTORIA DE UNA DEIDAD MOCHICA**

**Cristóbal Campana · Ricardo Morales**

# HISTORIA DE UNA DEIDAD MOCHICA

.....

© 1980, Editorial de la Universidad de Cuzco y Fondo Mochica S.A.

© 1980, E. Cuzco

© 1980, Editorial de la Universidad de Cuzco y Fondo Mochica S.A.

© 1980, E. Cuzco

© 1980, Editorial de la Universidad de Cuzco y Fondo Mochica S.A.

HISTORIA  
DE UNA  
DEIDAD MUY  
ANTICUA

---

Editorial: A & B S.A. - Lima-Perú.  
Prolongación Cangallo 1230 La Victoria.

Autores:

- © Cristóbal Campana D. y Ricardo Morales G.
- © Dibujos: C. Campana.
- © Fotografías: Wilfredo Loayza, Ricardo Morales y C. Campana.
- © Carátula: Crisbell.
- © Diseño y Diagramación: Crisbell y Amadeo Bello.



# HISTORIA DE UNA DEIDAD MOCHICA

---

CRISTÓBAL CAMPANA  
RICARDO MORALES

**A & B S.A.**  
Editores e Impresores

**1997**

HISTORIA

AMOR

LIBERACION

MOCHICA

**Dedicatoria:**

.....Con admiración al inteligente pueblo mochica actual, heredero de la genialidad y la grandeza de sus antepasados, cuya identidad milenaria de artistas persiste en cada uno de ellos y en la belleza de sus obras. Allí están aún haciendo germinar los mares de arena y haciendo brotar el agua en los desiertos para sembrar en el tiempo.

A su resistencia invicta.



---

### ***Agradecimientos:***

A los arqueólogos y trabajadores del Proyecto Arqueológico de la Universidad Nacional de Trujillo, porque siempre nos ofrecieron sus opiniones y hallazgos.

Al Dr. Santiago Uceda C. Director del Proyecto.

Al Dr. Elías Mujica B. por la lectura y corrección de los originales.

A la Dra. Anne-Marie Hocquenghem por soportar la discusión de nuestros problemas.

Al Dr. Krzysztof Makowski por la lectura, el prólogo y sus opiniones.

Al Dr. Íbico Rojas por la lectura y sugerencias en los campos de la Teoría de la Información y la Semiótica.



## CONTENIDO

<i>Prólogo</i>	9
<i>1.0 Introducción y deslinde</i>	19
1.1. <i>El Método</i>	31
1.2. <i>Hipótesis</i>	32
<i>2.0 El entorno y el contexto icónico</i>	35
2.1. <i>El contexto: La naturaleza y la creación</i>	35
2.2. <i>Los escenarios rituales y sus murales</i>	37
<i>3.0 El rostro mayor o de la Deidad.</i>	53
3.1. <i>El rostro de frente y cuadrangular</i>	54
3.2. <i>La boca felínica</i>	59
3.3. <i>Los colmillos magnificados</i>	62
3.4. <i>Los ojos.</i>	67
3.5. <i>La Nariz</i>	72
3.6. <i>Las orejas bilobuladas</i>	74
3.7. <i>Las olas</i>	78
3.8. <i>El entorno simbólico del rostro</i>	86
<i>4.0 Universo y Cosmovisión</i>	93
4.1. <i>Ubicación y función</i>	97
4.2. <i>Los tres murales superpuestos</i>	98
<i>5.0. Simbología y Color</i>	103
<i>6.0. Colofón</i>	110
<i>7.0. Bibliografía Referencial</i>	115



## Cristóbal Makowski Hanula

9	Prólogo
19	1.0. Introducción y dedicatoria
31	1.1. El Método
32	1.2. Higiéne
32	2.0. El sistema y el contexto cultural
36	2.1. El contexto: La naturaleza y la creación
37	2.2. Los elementos físicos y sus mutaciones
38	3.0. El teatro mayor o de la Galia
34	3.1. El teatro de fiesta y cuadrangular
39	3.2. La obra técnica
52	3.3. Los contextos marginales
67	3.4. Los ritos
72	3.5. La fiesta
74	3.6. Los ritos profanos
79	3.7. Los ritos
89	4.0. El sistema de teatro
93	4.1. El teatro
97	4.2. El teatro
99	4.3. El teatro
109	5.0. Síntesis
110	6.0. Conclusión
112	7.0. Bibliografía



# Prólogo:

Las recientes excavaciones en la Huaca de La Luna (Uceda et al. 1994) confirmaron la importancia de un curioso ícono en la decoración arquitectónica de lo que debió haber sido uno de los templos mayores de la cultura mochica (s. II-VIII d.C.). Un mascarón en relieve policromo, que hace recordar de lejos la imagen de la medusa en la mitología griega, se repite insistentemente en los interiores de rombos y de triángulos que recubren las paredes internas de recintos, localizados en las terrazas superiores. Los arcos superciliares, y en general, el entorno de los ojos, prominentes, las orejas bilobuladas, la boca abierta con dos pares de colmillos a la vista, el halo de olas alrededor de la cara, dotan a la imagen de una fuerte personalidad. En la variante menor del ícono, reproducida dentro de los triángulos, dos apéndices serpentiformes terminados por cabezas de aves brotan del contorno de la cara. El mascarón está siempre asociado con la imagen del pez raya que se repite tanto en el interior de los paneles, como en el meandro de los recuadros, donde adopta la forma estilizada de la cabeza de una serpiente monstruosa.

¿Quién es el personaje del mascarón? Se preguntan los autores del presente volumen. La respuesta puede parecer fácil tomando en cuenta las características bien definidas del ícono, la ubicación tan privilegiada, la reconocida riqueza de la iconografía mochica y un número respetable de estudios analíticos sobre el tema. Sin embargo, no es así, por una razón sencilla. A diferencia, por ejemplo,

de la imaginería griego-romana y cristiana, en las que una serie de atributos fijos facilita la identificación de dioses, héroes y santos, la iconografía mochica se caracteriza por una variabilidad muy alta de rasgos. Sin exagerar, se podría afirmar que no hay dos imágenes idénticas en todos los detalles, salvo las piezas cerámicas que salieron del mismo molde. Para Christopher Donnan esta situación se desprende de la estructura temática, la que caracterizaría a la iconografía mochica. En su opinión, la representación de los mitos y de los ritos fue sumamente convencional, y la tradición fijaba un complejo modelo canónico para cada tema. Los artesanos podían reproducir el modelo en su totalidad, con mínimas modificaciones, escoger el segmento central, o tomar sólo un detalle. Las características de las figuras divinas estaban determinadas para cada modelo por separado. Cada taller o grupo de talleres reproducía con mayor frecuencia y habilidad, y a su manera, un repertorio limitado de temas. Hay, por lo tanto, una gran cantidad de temas y numerosas variantes regionales de representarlos. Conforme con el planteamiento de Donnan, para identificar a un personaje hay que intentar adscribirlo a un tema, dado a que desconocemos el contenido de los mitos Mochica. Ilustrémoslo con un ejemplo: Cristo semidesnudo de la crucifixión, por un lado, y el Cristo vestido y sentado de la Última Cena por el otro, no se parecen en nada; logramos identificarlos en ambos casos sin dificultades porque conocemos las Sagradas Escrituras.

Desde nuestro punto de vista (Makowski 1996), existe una segunda lectura de las características de la iconografía mochica, más probable que la anterior. Las estructuras temáticas suelen formarse mediante la interacción entre las convenciones plásticas y un texto escrito, consagrado como la versión canónica y medular de una doctrina o, como el episodio de especial popularidad, cuando se trata de liturgia épica. En el caso mochica, la ausencia del mensaje escrito es evidente, a pesar de las sugerencias de Rafael Larco Hoyle. La iconografía parece asumir parte de

sus funciones como ente transmisor de ideología, y en lugar de enfatizar las identidades de los protagonistas resalta los contenidos narrativos. Esta es la razón esencial del frecuente cambio de atributos y apariencias por los personajes actuantes. Por ejemplo, la divinidad adquiere una apariencia radiante después de haber ingerido el contenido de la copa (Holmquist 1992, Quilter 1996), y luce el tocado de su adversario cuando lo ha vencido en el duelo y le ha cortado su cabeza (Bourget 1994, Golte 1994). La hibridación de la divinidad con un animal mítico, la probable consecuencia del combate victorioso con este mismo y simboliza la adquisición de los poderes del vencido (Golte 1994b).

La vigencia de la estructura narrativa puede ser demostrada empíricamente a través del análisis de algunas escenas de particular complejidad. En ellas, varios motivos, los que fueron previamente definidos por Donnan como temas independientes, se encuentran concatenados unos con otros a manera de historieta. Por otro lado, resulta a menudo factible reconstruir la trama potencial de narración cuando se compara las escenas que claramente remiten a episodios subsiguientes, puesto que comparten la totalidad o una buena parte de personajes, actuaciones y escenarios (vg. Castillo 1989, 1991, Golte 1994). Creemos, por ende, que los artesanos mochicas no estaban limitados por esquemas figurativos impuestos y se inspiraban tanto en el recuerdo de ceremonias que presenciaban, las narraciones míticas que conocían, como en los modelos figurativos consagrados por la tradición de su taller. Su habilidad, los alcances de las técnicas, las potencialidades del material, y los medios de expresión propios al soporte constituían las únicas limitaciones de consideración. La superación gradual de estas mismas limitaciones explica el desarrollo del arte figurativo mochica entre el siglo II y VIII d.C. (Mochica I - V).



¿Uno o muchos? Esta es la pregunta central de la discusión sobre la composición del panteón mochica. Los

persistentes problemas con la lectura de la iconografía es la razón principal por la que las polémicas iniciadas hace medio siglo aún no conllevan a ningún compromiso aceptado por la mayoría de investigadores. Los autores del presente ensayo, Cristóbal Campana y Ricardo Morales, se inspiran en las propuestas de Julio C. Tello (1923) y de Rafael Larco (1943), para quienes existió una sola divinidad animadora o hacedora en los Andes, y sus características centrales se mantuvieron sin cambios desde los tiempos Chavín y Cupisnique hasta la época de la colonia. Ambos precursores de los estudios iconográficos asumieron también como el supuesto válido que el concepto del dios hacedor fue universal en los Andes, lo que les ha permitido cruzar sin reparos las fuentes etnohistóricas con el dato arqueológico. Campana y Morales adoptan con pleno convencimiento este mismo camino y sugieren que los epítetos *Aiápaec* (Ay àpuc), *Xicòpaec* (Sic òpuc) y *Caixcòpaec* (Caiscòpuc) traducidos por Fernando de la Carrera (1644) como *Poderoso*, *Hacedor* y *Creador*, aluden a una antigua divinidad costeña. Tras un riguroso seguimiento iconográfico de los antecedentes formativos, la tesis de Larco, aparece renovada y dotada de nuevos argumentos. Entre los personajes sobrenaturales de la iconografía mochica hay uno dual, que asume el papel de la divinidad primordial, responsable de la fertilidad de los mares y de los campos (Campana 1995).

Los autores están conscientes del carácter narrativo de la iconografía mochica y de las múltiples funciones de la imagen en esta cultura. El problema de identificación subsiste, según ellos, porque *«muchas veces confundimos la función de una imagen al representar una deidad. Confundimos a la deidad con su imagen respectiva, de tal suerte que en lo cambiante de ésta, se suele ver un cambio de divinidad»* (p.24). Por ejemplo, *«no se ha demostrado que existiese un «dios decapitador» ni que este fuese el Ai Apaec, pero es demostrable que existió un evento de degüello o decapitación realizados sólo en ciertas circunstancias. Los seres que así lo hacen, aparecen sosteniendo una cabeza cercenada y un cuchillo.*

Es más: hay varios seres que decapitan o personajes que asumen ese rol mítico, como una eventualidad». (p. 29). Para no perderse en el laberinto de identidades, encarnaciones, rangos, actuaciones y funciones de los representantes del nutrido panteón norteco, los autores proponen un hilo conductor. Asumen, a título de hipótesis, que el rostro que adornaba las paredes de uno de los templos mochicas es la imagen de la «divinidad primordial», puesto que ésta «nunca aparece con otros atributos que no sean los colmillos en una boca felínica, las olas y las serpientes, en cantidades convencionales» (loc. Cit.). El uso del adjetivo primordial está plenamente sustentado. Campana y Morales descubren tras un paciente seguimiento que los rasgos arcaizantes que caracterizan ocasionalmente al rostro sobrenatural no son fortuitos. Tanto los principios de composición como varios detalles, tienen profundas raíces en el arte Cupisnique y Chavín. ¿Fue entonces la intención de los artistas y sacerdotes dotar al numen de rasgos que remiten a la época ya pasada? La respuesta positiva parece ineludible. El rostro de la divinidad del Templo de La Luna es la cara de los dioses de báculos en los pectorales Cupisnique y en la estela Raimondi.

El estudio de Campana y Morales, sin duda despertará polémicas y ésta fue la motivación evidente de los autores, no sólo por hacer una crítica constructiva de algunas interpretaciones a los cuales el medio arqueológico ya se estaba acostumbrando, vg. La categoría del dios degollador. Su propuesta se relaciona directamente con el tema que provoca la encendida discusión entre los etnohistoriadores, desde hace varias décadas. Nos referimos al problema de las características de la(s) divinidad(es) principal(es) en los Andes. Según varios investigadores como María Rostworowski, Pierre Duviols, Henrique Urbano, los términos y epítetos referentes al Hacedor (Pachayachachi), Creador etc., en castellano y lenguas nativas, los que encontramos en los diccionarios y en las crónicas fueron introducidos por los sacerdotes españoles con fines de evangelización. Sólo algunos etnohistoriadores, como por ejemplo Jan Szeminski,



© W. Lowry

siguen defendiendo la alternativa de un dios creador quechua de naturaleza andrógina, el que puede convertirse en una pareja o en un jefe de un ayllu cósmico dependiendo ello del contexto del mito o de la plegaria. Por otro lado, varios estudios de la iconografía religiosa mochica han propuesto reconocer dos (Benson 1972 *inter alia*), tres (Hocquenghem 1987, Golte 1994) o cuatro (Makowski 1994 a.b.) 1996) divinidades masculinas principales y utilizaron para ello, entre otros, el simple y convincente procedimiento de Berezkin (1980; *inter alia*): cuando hay dos personajes sobrenaturales, frente a frente, y éstos están directamente relacionados mediante gestos y poses no cabe duda que se pretendía representar a dos divinidades diferentes que participan en el mismo episodio narrativo. Si bien las propuestas varían en detalles, hay varias coincidencias. Se nota por ejemplo un consenso en cuanto al alto rango de las divinidades radiantes; éstas, ocasionalmente, adquieren rasgos corporales de búho o del águila y presiden el sacrificio mayor, en el que corre la sangre humana. El mismo alto rango se atribuye a las divinidades que están relacionadas con los ritos en las montañas. Una de estas últimas se caracteriza por poseer colmillos prominentes y la cabellera de serpientes. ¿A cual de ellas pertenecería el rostro de Huaca de la Luna? Cabe recordar también que el templo del Cerro Blanco fue decorado también con una de las escenas más complejas de la mitología mochica, conocida como la Rebelión de los Objetos (Bonavia 1985, pp81-83; Quilter 1990. 1996; Makowski 1996). Los objetos rebeldes que vencen y capturan a los guerreros humanos tienen formas inconfundibles. Se trata de elementos de vestido y atributos de la divinidad femenina (Hocquenghem y Lyon 1992), entre otros, su corona y su cetro cuatridente. Aquí nace la siguiente pregunta: ¿Dado que en la versión más compleja de esta misma escena la divinidad femenina está presidiendo el combate mítico en compañía de una divinidad guerrera masculina con cara de búho, cual sería la relación con la pareja mencionada y el rostro de la supuesta divinidad primordial?. La investigación de Cam-

pana y Morales ayuda a formular estas preguntas, tan necesarias para que las imágenes mochica empiecen a hablar con la voz propia, y nos ayuden a discernir los conceptos andinos en medio de las confusas e interesadas versiones de los cronistas y extirpadores de idolatrías.

El volumen que nuestro lector tiene entre sus manos es el fruto de la colaboración entre el arqueólogo y el conservador. Cristóbal Campana a recorrido a pie la tierra mochica buscando entender la arquitectura, las motivaciones y creencias de los hombres de antaño y la personalidad de sus dioses. Bajo las manos de Ricardo Morales los rostros del Señor de la Huaca de la Luna aparecieron el 20 de octubre de 1990. Desde este día fue su destino convivir a diario con la divinidad, y utilizar todo su arte para que la imagen permanezca intacta y guarde toda su fuerza. Ello explica la relación personal y la pasión con la que sus autores tratan el tema de su estudio. Estamos seguros que lograrán contagiar al lector este deseo de compenetrarse con la mentalidad de nuestros antepasados y entender a plenitud los aspectos racionales e irracionales de sus creencias.

6 de noviembre de 1997

Cristóbal Makowski Hanula





para y mostrar según a formular estas preguntas, las re-  
puestas para que las imágenes míticas respondan a todas  
con la voz propia y con ayuda a descubrir las conexiones  
dentro de los mitos de las culturas a través de versiones  
de los cronistas y investigadores de historias.

El objetivo que muestra los textos tiene entre sus  
mayor es el fruto de la colaboración entre el arqueólogo y  
el conservador. Charles Campaña a conservar a través de la  
sus míticas buscando entender la arquitectura, las tradi-  
ciones y creencias de los habitantes de Antioquia y la perso-  
nalidad de sus líderes. Bajo las manos de Ricardo Morales  
los rostros del Señor de la Huaca de la Luna se muestran el  
20 de octubre de 1980. Desde esta día fue su destino con-  
vivir a diario con la diversidad, y utilizar todo su arte para  
que la imagen permanezca intacta y guardada para su  
Este explica la relación personal y la pasión con la que se ex-  
pone frente al tema de su estudio. En estos siglos que  
seguirán contar el lector debe tener un compromiso con  
la investigación de historias antiguas y modernas a través  
los aspectos culturales e históricos de sus contextos.

© de copyright de 1987

Charles Campaña Morales

*«Vi, más allá del espejo de la realidad, los antepa-  
sados andinos en el origen. Vi sus colmillos y sus serpientes,  
representaciones metonímicas del poder del felino y de la in-  
mortalidad del ofidio. Vi la instauración del orden, con la se-  
paración de las dimensiones del tiempo y del espacio, la pro-  
creación de las generaciones. Vi los terribles actos míticos  
que, inspirando el temor, imponen el concepto de autoridad  
absoluta el respeto de la jerarquía.*

*.....y caí en la trampa...*

**Anne-Marie Hocquenghem.**





# HISTORIA DE UNA DEIDAD MOCHICA

## 1.0 INTRODUCCIÓN Y DESLINDE

En la costa norperuana hay profusos restos arqueológicos demostrativos de un pasado vigoroso, rico y de genial creatividad. El franco crecimiento y desarrollo de las ciudades costeñas ha sido siempre el más grave factor para el deterioro, destrucción y arruinamiento de esos monumentos que guardan la memoria del pasado.

En cada uno de los valles costeños hay aún innumerables muestras de que allí se desarrollaron varias sociedades, las cuales fueron dejando valiosas huellas de su paso y que, los arqueólogos, van descubriendo y entendiendo la riqueza informativa existente, para fundamentar nuestra identidad cultural.

Ultimamente, han sido descubiertos en la Huaca de la Luna, en el valle de Moche, murales con relieves pintados, de gran valor simbólico y notable belleza representando imágenes de personajes propios de la ideología mochica. La caracterización y el énfasis propuesto por sus ejecutantes, nos habla de su gran importancia, además, de su persistencia en el tiempo, pues dicho personaje se repite en las plazas que se superponen y en otros murales ya conocidos. Esa es la causa y tema de nuestra investigación.

En el valle de Moche<sup>1</sup>, donde está la ciudad de Trujillo, había más de medio centenar de huacas (Horkheimer, 1948), de diferentes tamaños, épocas y sociedades. Unas eran de barro, otras de piedra y barro y, otras de adobe estandarizado. Unas muy simples y otras muy grandes, bellas e impresionantes. Todas fueron construídas bajo el imperativo religioso y en homenaje a sus deidades (Tello, 1923).

Las más conocidas fueron siempre las huacas del "Sol y la Luna", las mismas que corresponden a un antiguo patrón tradicional mochica de «dos huacas con poblaciones duales o bipartidas» (Campana, 1983). La huaca mayor o del Sol, tuvo también el nombre de Pachacamac (Netherly, 1972), nombre asignado tal vez por los incas en el corto tiempo que vivieron en los territorios Chimú. Por su mayor tamaño y aparente importancia, le asignarían y darían el nombre del SOL.

Es importante observar las definiciones ofrecidas por Garcilaso de la Vega (1943, T.1, libro 2, cap. II: 66) quien dice que el nombre de «Pachacamac» es el participio del verbo «*cama*», que significa «animar», y que «Pachacamac» querría decir «el que anima el mundo». Esto es muy valioso porque, cuando, los doctrineros querían traducir estas ideas al idioma local de entonces, obtendrían significados idénticos (Taylor 1974, Rostworowski 1992). Recientemente Zevallos (1994), ha publicado un nombre con el que figura en varios escritos virreinales y que, evidentemente, sería un apelativo propio. Éste es el de «CAPUXAIDA»<sup>2</sup>. A su vez, en este nombre habría dos voces: «*capu*» y «*xaida*». La primera, según el «Arte de la Lengua Yunga..», «*capæc*» (*càpuc*), significa «en la tierra» o «en el mundo». Luego, «*x'aidæ*» o «*ssi'aid*» o «*ci'eyzi*», refieren el poder supremo de la Luna.

1.- Es posible que la voz «moche», devenga de \**muchæ* que quiere decir «adorar», o, de «*muchec*» y esta a su vez / *macuæ* / quiera decir «idolo». Así, el valle de Moche sería un valle «sagrado», o «supremo».

2.- Tanto Oré como de la Carrera, traen dos voces mochicas muy interesantes: *Vsicàpuc* y *Eizi capæc* (también aparece como *càpuceizi*), que quiere decir «en la tierra». Nótese en la inversión de *Eizicapæc*, el parecido con el nombre propuesto por Zevallos, *Capuxaida*.

Para la Huaca de la Luna parecería que existe un olvido doblemente extraño, pues no aparece con nombre propio antiguo, ni figura como un lugar para "explotar" sus riquezas. Si todo lo sagrado o divino fue DUAL para el pensamiento andino, ¿se podría pensar que esas dos «huacas», promontorios o templos, fueron una sola «Huaca-deidad», dual, y con un solo nombre?. Es muy difícil aún responder a esta pregunta. Creemos que, "**HUACA DE LA LUNA**" es la traducción temprana al castellano del concepto genérico «Deidad Lunar», pues, el vocablo «*huaca*» como expresión de «sagrado», es anterior a la connotación que se atribuye al quechua de los incas, y de "*SI*", que quiere decir "LUNA" en el idioma nativo de entonces<sup>3</sup>.

En esta huaca o templo, desde varios decenios antes, fueron descubiertos varios murales con representaciones de personajes de muy alto rango en la religiosidad mochica, idénticos en su estructura conceptual y formal, al grado que pareciera ser el personaje central en la iconografía de la Huaca de la Luna. Es en este templo donde se descubrieron<sup>4</sup> el mural con el personaje magnificado, tema de nuestra investigación.

Tanto los cronistas como el "saber popular", designan a todos los promontorios o construcciones altas, hechas por los antiguos peruanos, como *HUACA*, para referir su alto valor sagrado, asociado a toda preeminencia religiosa. En una *huaca* estaría, la residencia de sus ancestros míticos, de las antiguas deidades y el origen de su parentela. «*HUACA*» es el concepto abstracto referente a una deidad ancestral. Así, «*huaca*», es tres cosas a la vez: primera deidad ancestral, representación física o monumental de ese ser superior ancestral y, templo, continente de la deidad y de los ancestros. «*La idea de Huaca surge como una oposición a la idea de un dios en el sentido abstracto del mismo. En el ámbito andino lo sagrado envolvía el mundo y le comunicaba una dimensión y profundidad muy particular*» (Rostworowski, 1988: 10).

3.- Asumimos el vocablo "*SI*" por figurar en los vocabularios de Jerónimo de Oré y de Fernando de la Carrera, para designar a la LUNA. También por su uso local y por que fuera usado por los chimús para nombrar lugares con promontorios. Los estudios sobre las lenguas de la región podrían dar mejores luces.

4.- El descubrimiento fue el 20-X-1990, por R. Morales Gamarra.



Es posible que tanto el concepto como la voz «*HUACA*» fuesen panandinos y anteriores a la tardía expansión quechua. Por esta razón sería que la gran mayoría de las huacas tiene nombres asociados o derivados de las deidades precolombinas, locales y regionales; hecho que, al ser entendido así por los «hispanos», motivaría el encono y su ambición, para saquearlas, «arruinarlas» y así «extirpar las idolatrías» en nombre de la nueva deidad que había que imponer.

En la Huaca de la Luna, el personaje más recurrente de los murales es uno que siendo antropomorfo, tiene rasgos felínicos (fauces, garras, colmillos etc.) y serpientes. No tiene «*tumi*» ni cabeza cercenada, como atributos de un «dios decapitador». Sus rasgos y su constante aparición nos hace suponer su carácter sagrado<sup>5</sup>. Pero, si confrontamos el rol protagónico de este personaje, con la tradición que nos dice que los yungas tenían a la Luna como su deidad más importante, se podría deducir que esa imagen correspondería a la deidad «lunar». ¿Sería necesariamente así?. No lo sabemos aún.



Fig. 1.- Huaca del Sol. Valle de Moche (Foto SAN)

Existe también la tendencia etnográfica que nombra a las huacas (o promontorios) con nombres derivados de la palabra mochica "SI" (Si-an, Si-can, Si-cam, Si-nan, Sin-gan, etc.). Entonces, ¿qué relación tendría el personaje que Larco (1938-39) supone que sea el *Al APAEC*, con la luna, para estar representado recurrentemente en el templo de ésta?. Cualquier respuesta opondría a dos medios de información en los cuales tenemos que fundamentar nuestras observaciones. No conocemos aún, una leyenda o mito que nos permita relacionar y determinar el nombre real de la posible deidad.

Los medios visuales, como dibujos, pinturas, tejidos o murales, muestran a este personaje como imagen central, mayor y eminente. En cambio, los medios orales captados y transmitidos por la tradición, tienen a la Luna como eje central y símbolo de sus creencias. Esto comprometería a la imagen primigenia como

5.- Para considerarlo como deidad, el criterio estadístico determinado por su recurrente aparición, no es lo más importante; sino, sus rasgos distintivos.



"posible" representación de una deidad que, para nosotros, no es la misma que vemos en personajes con colmillos, serpientes y rayos, realizando diversas acciones en la imaginería mochica. Estos personajes tal vez sean sus "representantes", sacerdotes o seres simbólicos de los poderes y acciones de la deidad.

Los arqueólogos e historiadores del universo andino, han mostrado notable interés por conocer lo referente a la religión y el carácter de sus dioses. Los estudios basados en las crónicas y otros documentos, han aportado valiosas interpretaciones referentes a la concepción e ideas religiosas que tuvo el hombre andino de sí mismo, ante un mundo tan variado, cambiante y por ello difícil. Dentro de esos tremendos problemas, el hombre habría asumido el desafío y, luego, tendrían que reordenar el mundo para sí. De esta manera, lo habría hecho dócil a su gestión e interpretaría problemas y cambios en las imágenes representativas de sus dioses. Siendo así, la juventud de los Andes, explicaría en imágenes sus crisis ecológicas, sus terremotos, sequías y hecatombes.

Con otros métodos, se ha buscado relacionar las ideas cosmogónicas, teogónicas y las propias actividades y creaciones humanas, en las imágenes dejadas por las diferentes sociedades del mundo andino. Se sigue buscando la «identidad» entre mitos, leyendas e imágenes. Se sigue buscando sus nombres y funciones. Esos hallazgos serán el aporte de la Iconografía.

El problema subsiste porque muchas veces confundimos la función de una imagen al representar una deidad. Confundimos a la deidad con su imagen representativa, de tal suerte que en lo cambiante de ésta, se suele ver un cambio de divinidad. Asimismo, los estudios se han hecho en imágenes, suponiéndolas como deidades, sin proponer un signo propio que defina y determine su condición de tal, en dichas sociedades. Ligarón a cada una de éstas a una o varias «deidades», según su recurrencia. Y, pese a las publicaciones y al rigor del tratamiento, aún no existe la justificación para qué, a tales o a cuales imágenes, se las deba reconocer como deidad, diferenciándolas de sus representaciones.

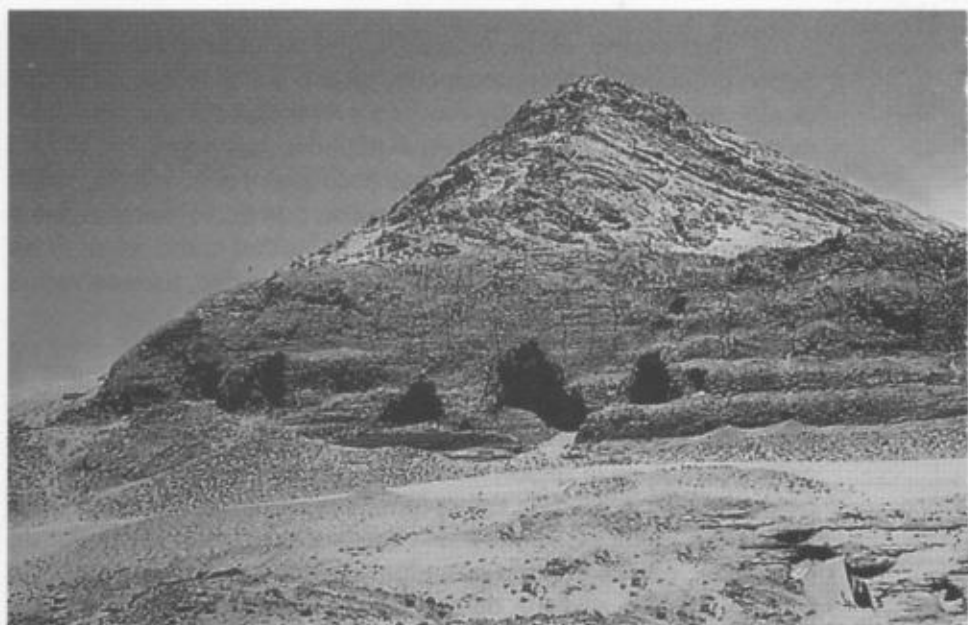
Así mismo, se ha entendido que las diferencias de estilo deben presuponer diferencias culturales o ser el reflejo de un radical «cambio social». Hay muchas evidencias de que las sociedades ligadas en el tiempo o en el espacio, mantienen ideas religiosas centrales, tradiciones, temas seculares y cultos (Tello, 1923; Larco 1943). Ahora es posible demostrar que estas sociedades o «culturas», pudieron tener a una misma deidad como suya, -y no una sólo-, aunque su apariencia formal y de estilo, tuviese varios rasgos diferentes.

En los murales de las dos «plazas sagradas», últimamente descubiertas<sup>6</sup>, el tema recurrente es el rostro de una posible deidad primordial o ancestral, muy importante y con una historia que tiene antecedentes en la región norteña desde más de milenio y medio antes. La historicidad de sus rasgos, es reconocible por presentar una «boca felínica», «colmillos», serpientes sobre o alrededor de la cabeza, garras y, otros atributos adscritos en su vestimenta o tocado. Cuando se trata de representaciones referentes a seres sagrados de menor jerarquía el tratamiento formal es diferente. El problema -por el momento- es deslindar su nivel dentro del aparente conjunto de deidades. En torno a sus «representaciones» en imágenes mochicas, ya, hay muchas propuestas.

La variada y recurrente presencia de una imagen mochica con rasgos felínicos y otros atributos diferenciadores, sugirió la idea de ser ésta la representación de una *Huaca* o deidad, para la cual Larco propuso el nombre específico de *Al APAEC*, sin diferenciar la variedad de personajes con dichos atributos. Ese "nombre" lo toma de los vocabularios mochicas que recogiera el trujillano Fernando de la Carrera (1644), Obispo de San Martín de Reque, en su *Arte de la lengua yunga*.

Es necesario recordar que en dicho libro hay varios vocablos, que parecen referirse a un ser supranatural y que aluden a

6.- Ahora sabemos que hay dos plazas sagradas que fueran sepultadas, debajo de otra. El mural encontrado inicialmente, pertenece a la segunda o penúltima «Plaza Sagrada». El «rostro sagrado» aparece por primera vez, como representación tan evidentemente indicativo de su nivel y carácter representativo. Eso justifica nuestro interés en el deslinde.



esa condición, sin ser un nombre específico o propio. En la citada gramática, se encuentran tres términos: «*Aiàpæc*»<sup>7</sup> (que es el de uso más frecuente); «*Xicòpæc*» o *SSicòpæc* que ha sido tomado como *Chico pæc* y, «*Caixcòpæc*». Estos dos últimos, que son menos usados, cuando aparecen da la impresión que son palabras compuestas o pequeñas frases, referentes al poder sobrenatural de un personaje mítico con un nivel de deidad, de allí que hayan sido traducidos como «*Poderoso*», «*Hacedor*» y «*Creador*», respectivamente. Así pasarían al vocabulario cristiano de entonces. Los dos últimos aparecen traducidos dentro de un párrafo mayor, pero mantienen unidad con el primero por la parte final que los relaciona: «*òpæc*». (Las tres voces o frases, arriba anotadas sonarían aproximadamente así: Ay ápuç, Síc ópuç y Caís cópuç).

7.- Hemos tomado la acentuación y su escritura tal como aparece en los escritos de los citados autores, de mediados del siglo XVII.

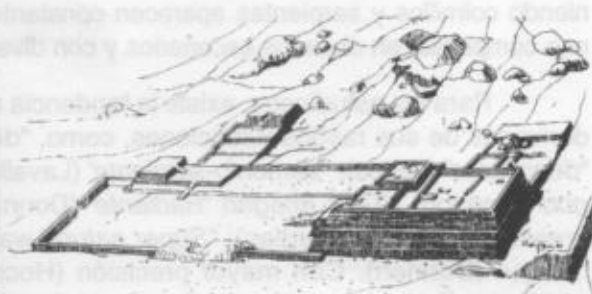


Fig. 2.- La Huaca de la Luna, está en la falda del Cerro Blanco, en el Valle de Moche. El nombre en castellano debió ser la traducción de DEIDAD LUNAR (Ssicòpæc). Por este frente se advierten restos parietales de, posiblemente, 6 franjas horizontales. (¿O siete franjas?). El acceso a la parte superior debió estar al N.E. (a la izquierda de la vista).

En las anotaciones de Jerónimo de Oré se observa que usa los grafemas «X» o «SS», casi indistintamente y ello sonaría aproximadamente así: «Sicópuc. En la palabra o frase **“Xicòpæc”**, **“Ssicòpæc”** o **“Chico pæc”**, se puede identificar un primer monema o morfema con **“Si”** que fuera traducido como “Luna”, y que bien podría tener referencia con el personaje más representado en la “Huaca de la Luna”. Si estas palabras, vocablos o frases, se refirieran a funciones, caracteres o formas de poder, también se parecería a lo que sucede en otras religiones, como con el cristianismo y judaísmo, cuando los vocablos «Javé», Jauda» o «Jehová», ninguno de ellos es el nombre de Dios, sino sólo una alusión (Frömm, 1946 o Eliade, 1983).

Nadie sabe aún, si ese fue el nombre real de la deidad o personaje que venimos estudiando. Tampoco sabemos si ese nombre corresponde al personaje que aparece recurrentemente en la Huaca de la Luna. Pero sí creemos que esa imagen representa a una «deidad primordial», porque sus antecedentes morfológicos pre-

ceden largamente a la sociedad mochica. A esta imagen no la debemos confundir con otras de personajes de jerarquía menor que, teniendo colmillos y serpientes aparecen constantemente en imágenes complejas, en diversos escenarios y con diversa función ritual.

Para los estudiosos, existe la tendencia de usar apelativos derivados de sus rasgos y funciones, como, "dios decapitador" o "degollador" (varios); "demonio-serpiente" (Lavallée, 1970); "fanged god" (Benson, 1972); Imagen "Radiante" (Donnan, 1976; para representaciones muy tardías); "Super natural warrior" o solamente "deity," (Donnan). Con mayor precisión (Hocquenghem, 1980, 1987), basándose en los estudios tipológicos de Benson (1972 *inter alia*) y de Berezkin (1980), encuentra una variedad de identidades entre los seres míticos andinos, todos caracterizados por la presencia de colmillos y, eventualmente, de apéndices serpentiformes. El panteón habría sido presidido, según ella, por una tríada estructural y, funcionalmente, similar a la que, con mayor frecuencia, mencionan los cronistas, cuando se refieren al culto imperial cuzqueño: Hacedor-Sol-Trueno. A esta tríada se le agregarían dos divinidades más con las características de héroes civilizadores, llamados por ella "mellizos". Castillo (1989), cautelosamente se refiere y denomina "personaje antropomorfo con cinturón de serpientes. (PACS). Makowski (1994 a.b., 1996), comparte con Hocquenghem la idea de que las imágenes mochicas representan a varias divinidades de rango supremo y no sólo a una. Sin embargo, a la lectura crítica de varios etnohistoriadores, considera que la tríada cuzqueña es producto de una interpretación de las creencias indígenas con fines de evangelización. Para este investigador, el panteón tuvo estructura dual con dos divinidades masculinas supremas (Guerrero del Águila y Guerrero del Búho) y dos de rango subalterno (Mellizo Terrestre y Mellizo Marino). La gran variedad formal en el repertorio iconográfico de cada una de ellas, incluyendo formas híbridas antrozoomorfas se explicaría, según Makowski (1996), por los requerimientos de la narración mítica. Los dioses se manifiestan en ella bajo las encarnaciones (*epifanías*) variadas. Golte (1994 b) en su reconstrucción literaria y altamente hipotética de los mitos norteños reconoce tam-

bién a dos divinidades supremas; a una de éstas le dio el nombre imaginativo de «Señor de todas las aguas y de la Vía Láctea».

Las imágenes de los personajes de segundo nivel, dadas las necesidades de representar sus variadas funciones, han determinado que los estudiosos les asignaran varios nombres derivados de estas funciones y acciones. En cambio, la deidad «Primordial» o principal nunca aparece con otros atributos que no sean los colmillos en una boca felínica y las olas y las serpientes en cantidades convencionales. No se ha demostrado que existiese un "dios decapitador" ni que éste fuese el Ai Apaec, pero sí es demostrable que existieron eventos de degüello o decapitación realizados *sólo en ciertas circunstancias*. Los seres que así lo hacen, aparecen sosteniendo una cabeza cercenada y un cuchillo. Es más: hay varios seres que decapitan o personajes que asumen ese rol mítico, como una eventualidad. Hay búhos, zorros, peces, cangrejos, felinos antropomorfizados, a los cuales se les agrega también colmillos y portan un *tumi* y una cabeza cercenada. No por eso se debe entender a cada uno de ellos como «Dios Decapitador».

La temática de "la decapitación" desde los Cupisnique hasta los mochicas, ha sido tratada por Cordy-Collins (1992) como una continuidad de prácticas cruentas, y, ésta podría explicar y "justificar" la imposibilidad de resolver las contradicciones que se presentasen como desafíos específicos, por alguna circunstancia de conflicto entre linajes.

En general, podemos decir que las imágenes dejadas por los artistas mochicas son las imágenes de ritos y mitos correspondientes a sacerdotes o personas que asumían roles y funciones de los seres ancestrales y divinos. Así, la ideología adquiriría un sentido dinámico, en tanto es causa y producto del desbalance de las diferencias sociales que trataba de mantener y controlar. Los grandes ajustes sociales y políticos se reflejarían en imágenes sagradas y en los ritos, sin cambiar la estructura de las deidades, en tanto éstas sostienen la ubicación privilegiada de señores y sacerdotes, ya sea para responder ante ideas nuevas o para

mediatizar las acciones de grupos poseedores de tecnologías nuevas y estratégicas en relación con el poder.

La ideología transmitida en la representación ritual de eventos y procesos míticos de constantes "retornos", pretendía mantener un nivel de poder entre los actores, frente a las "feligresías". La acción constante de los seres de "segundo orden" en las escenas rituales pintadas, serviría para identificar a los personajes en acción con el orden político impuesto, dándole trascendencia religiosa y permanencia social a estas personas, entendidas como descendientes de la deidad ancestral y *"Esto se logra creando la ilusión que la asimetría social es inevitable y constante a menudo sancionada por el orden divino"* (Bawden, 1994: 395).

Entonces, habiendo hecho algunos deslindes entre un personaje primordial, el de mayor rango, con otros de menor jerarquía cuyas imágenes han recibido variados nombres, nosotros no creemos en la propiedad de tal o cual nombre; pero, sí nos parece que se trata de una deidad antropomorfa con atributos propios como son sus rasgos felínicos y otros adscritos como las olas y las serpientes, atributos ancestralmente reconocibles. El cambio o modificación de otros atributos no justifica que por ello creamos estar frente a otra deidad, mientras no haya cambiado el signo propio de su primordialidad y mayor jerarquía. Para otras deidades o para seres sagrados de menor jerarquía, otros son sus signos y caracterización.

Si los rasgos fundamentales están presentes, muy claros, desde Cupisnique, quiere decir que esta deidad precede largamente a los mochicas, pues, tanto las imágenes norteñas de Vicús, como la de los moches sureños representadas en los murales de sus templos, en la orfebrería, textilería o alfarería, en uno y otro caso, muestran una relación con el personaje equivalente de los cupisniques y chavines (Campana 1993a; 1993b); pues tanto sus rasgos diferenciadores como la estructura de éstos, son básicamente los mismos. Esta sería la deidad que aparece en el mural sur de la Huaca de la Luna.

Nos hemos anticipado brevemente, con estas características, para poder reconocer con mayor precisión, la imagen de la deidad que estudiamos más adelante, dentro de su contexto histórico, de la región y, dentro de la discusión en torno a ella. Era necesario esto, porque, debió ser tan importante la imagen representada o la representación ritualizada del poder de la deidad y sus atributos que, pese a presentar algunos cambios en su forma y estilo, se mantiene su estructura básica. Pues, de ahí nace el poder de sus descendientes.

## 1.1. El Método

Este icono será estudiado, 1° por sus atributos propios, estables y eventuales para diferenciarlo de otros, dentro del contexto que diera origen a los cambios, reflejados en formas de poder y relaciones de producción. 2°, Cuando éstos se convierten en símbolos y mecanismos de cohesión social para mantener un "orden". 3°, Nos interesa estudiar el significado de estos signos como elementos constructivos de la imagen simbólica<sup>8</sup>, pues, toda sociedad crea una estructura ideológica justificada en un supuesto "orden cósmico" o "universal". Sus símbolos correspondientes son elaborados para comunicar y establecer dicho orden. Y, 4°, estudiaremos el contexto arqueológico en que fuera hallada esa imagen, para tener una idea de sus relaciones con el "espacio sagrado" y "tiempo sagrado", en las instancias eventuales del rito.

Entonces, para entender dicha imagen, primero deberemos conocer sus elementos constructivos, buscando en esa sociedad y en otras, aceptadas como precedentes, su origen. Entendemos que cada rasgo, siendo a su vez una parte del rostro, contiene información específica que nos aproximaría a su ambiente, recursos, producción y "orden establecido". Es decir, a los escenarios reales donde se desarrollaría la sociedad que los convirtió en símbolos.

8.- Para el caso, tenemos un *corpus* de 334 imágenes referentes a las posibles deidades, para establecer las diferencias propias de rango y caracterización.



A partir de los hallazgos, en la evolución de la imagen, podremos hacer algunas interpretaciones referentes a la concepción y simbolización de las ideas referentes a su mundo, en relación con su propia sociedad.

## 1.2. Hipótesis

De los análisis de la morfología y evolución de rasgos y atributos, surge nuestra primera hipótesis referente, y propone que esa imagen es una herencia ideológico-religiosa en la zona nor peruana, cuyos rasgos aparecen a finales del Precerámico con algodón; manteniéndose como fundamento ideológico, con sus modificaciones espacio-temporales en más de un milenio.

Antes del período expansivo de Chavín de Huántar, en las primeras fases de Cupisnique, fue cuando aparece un franco y complejo desarrollo de formas y símbolos específicos, llegando hasta los mochicas con muchos menos de dichos signos. Creemos por ello que se trata de la persistencia de ideas religiosas, que usa de constantes simbólicas y que, eventualmente, algunos diseños podrían parecer arcaísmos. Como construcción simbólica y convencional, es la imagen representativa de un ancestro primordial.

No creemos que ésta sea sólo una creación artística o la imagen de una nueva deidad, pues, si separamos metodológicamente el signo artístico de la significación simbólica, podremos entender los respectivos procesos seguidos para convertir ideas en imágenes.

Los cambios operados en el contexto y tal vez los que se desencadenarían en y por el manejo de esta nueva forma de realidad ideologizada, se reflejan en las modificaciones estilísticas y luego en algunos aspectos icónicos. Los símbolos ordenados y reformados se expresarían en el tema de un discurso mítico, desgraciadamente desconocido en mucho de su contenido y sintaxis.

Conforme se fueron desarrollando las ideas y las creencias, se irán modificando las imágenes, en tanto van variando los tiempos, los paisajes y las necesidades. El crecimiento social y la necesidad constante de ir ajustando las creencias que cohesionan intereses y acciones, se irán reflejando en el abandono o adopción de rasgos y señales.

De lo anteriormente expuesto, se podrá deducir que, los cambios operados, tanto en la concepción de las ideas como en la elaboración de sus imágenes representativas, comprometieron la interpretación de todo su entorno natural. Conjugaron espacios, tiempos, intereses, sociedades y grupos de poder, pretendiendo justificar el alto nivel de ubicación de éstos en la escala social, para explicar su poder en las relaciones de descendencia de la deidad ancestral.

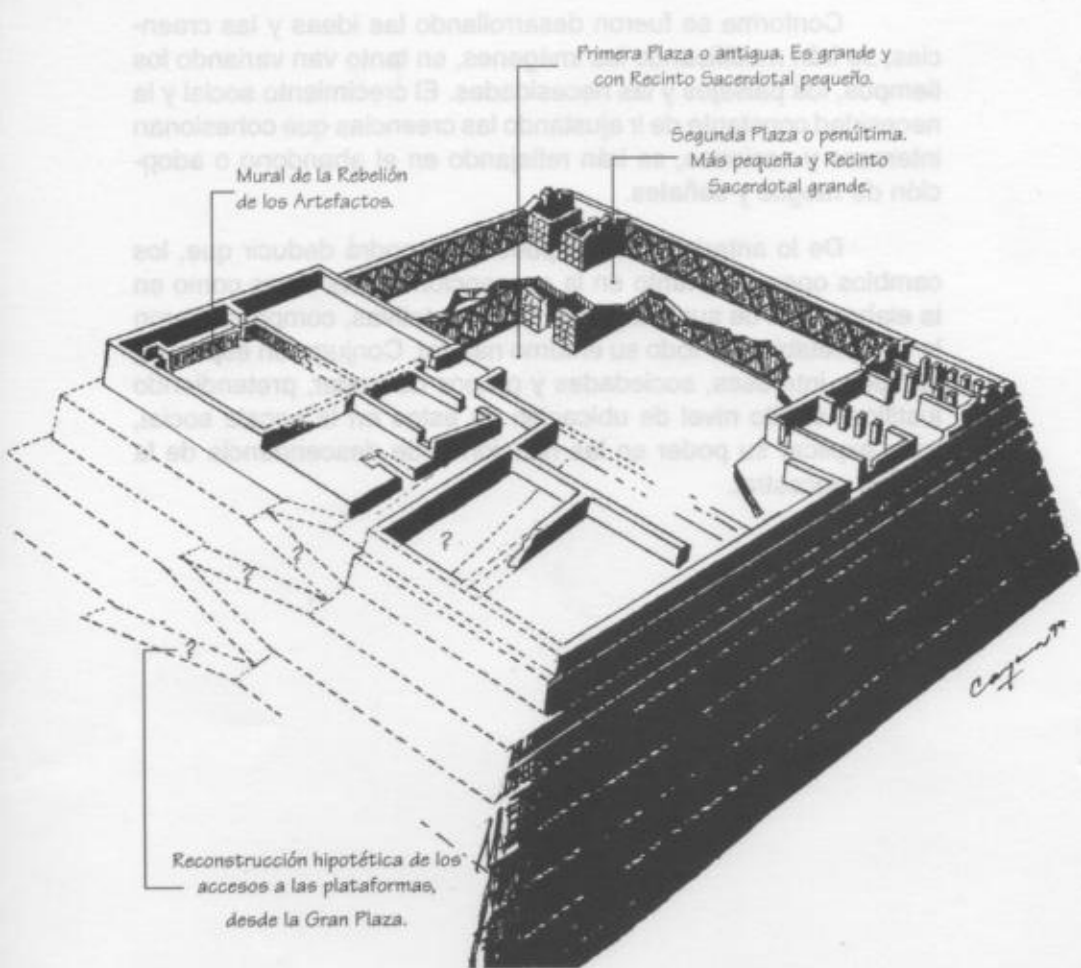


Fig. 3.- Plataforma superior de la Pirámide que conforma la Huaca de la Luna.

## 2.0. ENTORNO Y CONTEXTO ICÓNICO

La naturaleza del hombre consiste en tener conciencia del espacio que le rodea, del tiempo que cambia todo y, de sus propias acciones para su control, interpretación o modificación. Ese «mundo» creado y factible, sólo puede tener una estructura social y una dinámica histórica. Es su entorno natural y cultural, y la «cosmovisión» a comunicar.

Cuando el hombre se da cuenta que esa realidad de su entorno no está totalmente en sus manos; que le es ajena e inasible, lo convierte en lenguaje simbólico y organiza otra «realidad» comunicable, transferible y manejable. Al comunicarla y transferirla, a través del espacio y el tiempo, fundamenta y hace perenne en el tiempo su creación y su cultura. Así, él, será creador, actor y promotor de su propia historia.

### 2.1. El contexto: La naturaleza y la creación.

Toda creación cultural se da en relación con el espacio circundante y a través del tiempo. Si esto es así, se comprenderá por qué todo el valle fue «*muchæ*»; es decir, ídolo, adoratorio o valle sagrado. Asimismo, entenderemos por qué están las huacas al pie del Cerro Blanco, al igual que las que construyeron sus antepasados al pié del Cerro Oreja<sup>9</sup>. En uno y otro caso, se trata de cerros exentos o separados de la cadena y, pareciera, que cada promontorio elevado fuera una respuesta humana, ante el cerro, expresión de las fuerzas de la naturaleza.

La Huaca de la Luna está muy ligada física y simbólicamente al Cerro Blanco, pues hay muchas muestras de sacrificios humanos vinculados a dicho cerro (Bourget, 1997). Entonces, ese «mundo» circundante a la Huaca y el de su propio interior, es convertido en un conjunto ordenado de símbolos para expresar y transmitir las creencias.

El valle, nace por el Este en las junturas de los cerros y muere en la amplitud del mar, en el Oeste. El origen y el final están unidos por una serpiente<sup>10</sup> líquida que es el río. Este, en su trayecto, va fundando la vida. Cuando el río crece imprevistamente, también puede sembrar la muerte. El hombre domesticó sus aguas y las hizo transcurrir a su necesidad por canales cuyo trazo no ha sido aún superado por la ciencia moderna. Al irrigar las tierras recién abiertas, nacieron las sementeras, el alimento y el poder de los hombres. El río, al llegar al mar, al morir en él y ser parte de su inmensidad, querrá volver a la tierra convertido en innumerables olas, ayudado por la luna<sup>11</sup>. Así, cerros, río, canales, mar, luna y olas, formarán parte de ese contexto icónico alrededor de las «huacas» o deidades.

Los hombres y los ríos mueren y quedarán sepultados bajo grandes masas de tierra; pero, más allá de la muerte y el sepultamiento, queda la necesidad de recordar y de reordenar de nuevo el mundo y el poder. Tal vez, a la muerte de un sacerdote y sus funciones rituales, se sepultarán escenarios y murales. Cuando mueren las grandes «cabezas de dinastía», porque murió el río o se produjo un terremoto, se sepultarán plazas y edificios.

9.- En la cercana garganta del valle está el Cerro Oreja y al pie, la Huaca Huatape y otra en la misma falda del cerro. Fue muy parecido el criterio al de los constructores de la Huacas del Sol y de la Luna, pese a ser más tempranas. Al frente, pasando el río está la ciudad Mochica IV de Galindo.

10.- La idea de que los ríos son serpientes es de antigua data, pues así fue entendida por Ciro Alegria. El río Marañón era «La Serpiente de Oro».

11.- Los pescadores nativos creen que la luna tiene que ver con el «retiro» de las aguas marinas y con «entradas» a la tierra, al aumentar el oleaje.

Si hay que renovar el poder, habrá que recordarlo sin destruirlo. Entonces se podría pensar que la instauración de una nueva dinastía se asociaría al sepultamiento de un edificio y a la construcción de una nueva plataforma para otro edificio nuevo. No sólo se trataría de ampliar el edificio, si no también de justificar el nuevo grupo de poder que se instaura y que debe ser visto como más grande y fuerte. Ello hace necesario un nuevo contexto escénico para los rituales. Así, el sepultamiento de cinco o seis edificios, que determinaron la altura de la Huaca, habría que asociarlo a períodos de tiempo más largos que el de la vida de un sacerdote. Esto sólo puede relacionarse a cambios dinásticos o, con grandes eventos críticos de la naturaleza.

Hasta aquí hemos visto cómo se pueden entender las diferentes formas o manifestaciones del **Espacio** y su inserción en un universo simbólico; pero, esto adquiere nuevos significados en el transcurso del **Tiempo** y, como todo, tiene un orden por el **accionar humano**, es ese su sentido histórico. Decimos esto para explicar cómo, en un mismo lugar, pero en diferentes tiempos, los sacerdotes y señores mochicas, al «sepultar» un edificio, una plaza o un escenario, sepultaban un «tiempo» y su respectivo contexto social, para iniciar otro con nuevos actores.

## 2.2. Los escenarios rituales y sus murales

En la parte alta de la Huaca de la Luna, El Proyecto Arqueológico de la Universidad Nacional de Trujillo ha ubicado dos plazas ceremoniales interiores (debajo de otra), a las cuales las llamaremos «plazas sagradas», construidas en diferentes tiempos; una sobre otra; pero para rituales idénticos<sup>12</sup>. Estos espacios ceremoniales corresponden a las penúltimas fases constructivas de la plataforma principal.

12.- No haremos un análisis exhaustivo de estos espacios ceremoniales, por ser los murales otro tema de estudio. Sólo lo describiremos como contexto temático, para entender mejor el proceso ideológico subsistente, en esa área y los alrededores.

La ornamentación mural de los «recintos sagrados» es acentuadamente geométrica y con una temática marina. Muestra olas, rayas (*Myliobatis peruvianus*), moluscos, etc., pintados por mitades. Extrañamente, también entre los murales de uno y otro recinto hay estilos diferentes. Las dimensiones de plazas y recintos se invierten: en la antigua, la plaza es más chica que en la tardía; en cambio el recinto de la primera es más grande que el de la segunda. La técnica, los colores y el manejo temático también difieren, cosa que no sucede con el estilo y tema de los grandes murales, donde están los personajes principales.

Las modificaciones en los personajes, no sólo se circunscriben al cambio de tema en los espacios triangulares y a la presencia de figuras de «rayas» en los ángulos de los rombos del personaje central. Es posible que el rostro principal que aparece en la plaza antigua o baja, sea más una máscara que un rostro. En cambio, el rostro de la segunda plaza tiene una connotación más figuradamente humana, pese a ser ambas, simbólicas y convencionales. De la tercera y última plaza sabemos poco.

Existe la posibilidad que la superposición de edificios, plazas y escenarios, sea una tradición que provenga desde milenios antes. Las evidencias en Cotosh, Áspero, Chavín de Huántar, el cercano templo de Huaca de los Reyes y tantos otros, así parecen indicarlo. (Izumi, 1963; Feldman, 1980; Lumbreras, 1974; Burger, 1984<sup>a</sup>; Pozorski, 1973 etc.). Onuki al escavar en Cúntur Huasi observa este fenómeno y lo denomina «la renovación del templo» y lo relaciona con otros casos muy parecidos en Huacaloma, Laysón, Cardal y otros lugares (1993: 81-83). A esta misma actitud ritual, Fernando Silva Santisteban (1997) le llama «la inhumación de los templos». En algunos casos y dada la consistencia de los materiales, el sepultamiento de las deidades en sus escenarios rituales, seguiría permitiendo el acceso a los sacerdotes oferentes, como en el «Templo Viejo» de Chavín de Huántar, que recibía ofrendas y ritos a través de galerías, a la deidad del «Señor de las Serpientes (o «de los báculos») que aparece en el llamado «Lanzón» (Campana, 1995).

El contexto icónico también se expresa en la superposición de edificios, plazas y murales. En la forma y distribución de éstos, dispuestos en tres lados, a manera de una «U», dejando un lado en «blanco», el mismo que recuerda un «acceso simbólico», que podría haberse relacionado, en algún momento, con la gran plaza que está hacia el lado norte, cuya presencia está sistemáticamente demostrada por los estudios del Proyecto Arqueológico de la Universidad Nacional de Trujillo (Uceda, & Canziani, 1993).

Todo este universo simbólico nos hace pensar que esa plaza tan importante, debió tener accesos ceremoniales al templo y que, éstos, pudieron ir cambiando conforme se iban modificando los dramas rituales. Estos accesos tendrían así, relación paralela con la gran rampa que permitía el paso a la parte alta de la Huaca del Sol (Campana, 1994: 38).

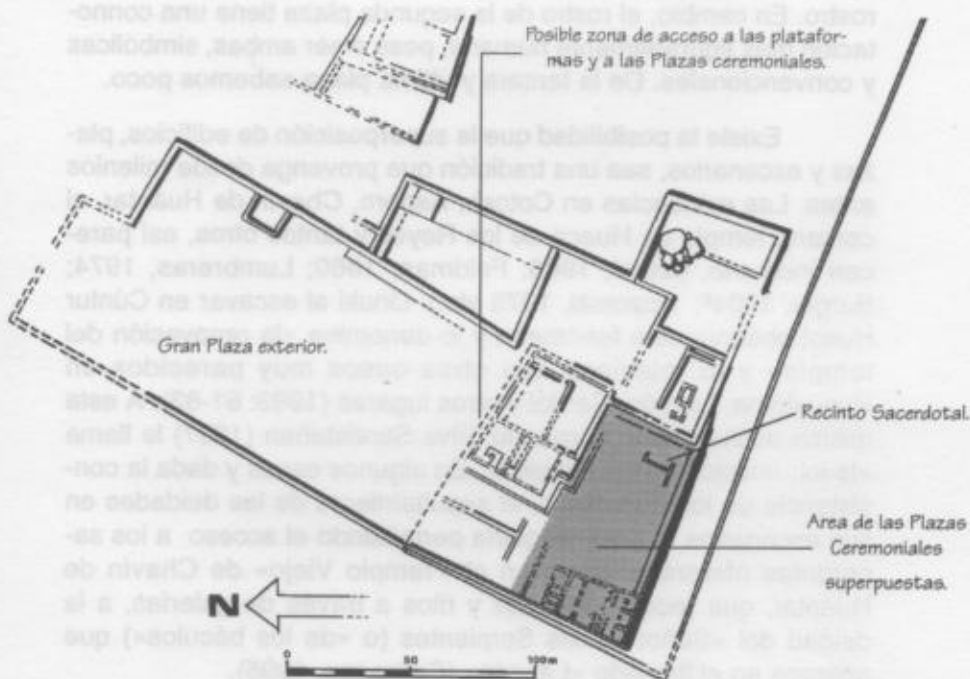


Fig. 4.- Plano de la Plaza Mayor y de la Pirámide o, Huaca de la Luna. (Redibujado de Uceda, 1994).





**Fig. 5.-** Fragmentos de los murales de las plazas. Véase las diferencias entre las imágenes que aparecen en los triángulos. En los rombos, en uno y otro caso, van los rostros mayores.



**Fig. 6.-** Los murales de los recintos sacerdotales. Diferencias en el tratamiento del relieve, en la coloración y en la temática.

El dibujo de los murales del «recinto sacerdotal» en la primera plaza, tiene un parecido al tema y estilo de las pinturas de la tumba temprana conocida como La Mina (Narváez, 1994: 72-80). La diferencia estaría en la menor cantidad de colores y en la presencia de relieve en La Huaca de La Luna. Para La Mina, la asociación con cerámica de la fase I, induciría también a pensar que el friso con diseño parecido en la huaca de Moche, sería de la misma época.

En Jusape, sitio cercano y al S.O. de la Huaca del Sol, hay restos de viviendas Virú, pintadas con varios colores parecidos a los de La Mina, pues contienen delicados verdes turquesa y esmeralda, colores que no suelen aparecer en la paleta mochica. De ser esto así, la construcción de la primera plaza, en cuyo recinto están los murales referentes, sería ligeramente posterior, debiendo corresponder a la fase II o inicios de la fase III, como ya se dijo (Campana, 1994:92). Es interesante anotar que los relieves del recinto techado de la segunda o penúltima plaza, son más delicados en su coloración y relieve que los del recinto de la anterior. En ello parecería haber alguna incongruencia, que un análisis más riguroso de los procesos constructivos, podrá explicar.

La relación inversa de plaza y recinto, en cuanto a sus dimensiones, entre uno y otro período, podría significar que es el reflejo de los cambios en la organización del poder. En los primeros tiempos habría un recinto grande para una cantidad mayor de oficiantes del rito, frente a una colectividad de iniciados en el drama religioso. Al crecer la sociedad, se hace una plaza encima, nueva y más grande, para mayor cantidad de gente y, si el recinto se reduce, indicaría una menor cantidad de oficiantes y sacerdotes.

Es posible que el crecimiento de la sociedad implicase un mejor afinamiento de las relaciones entre la colectividad y las elites que manejan el poder. Luego, si los espacios al servicio de sacerdotes, se reducen, se presupone una mayor verticalidad en el ejercicio del poder. La estructura religiosa, usando de la misma deidad central, habría perfeccionado sus mecanismos de control, usando otros métodos y signos más relacionados con la estructura política existente.

Los espacios para los ritos religiosos van cambiando de lugar y de escenarios dentro de la Huaca. Todavía no sabemos las causas precisas para que se superpongan dichos escenarios o para que cambien de lugar. Existen propuestas genéricas, pero no conocemos el «argumento», que justifique el enlucido o cubrimiento de muros que contenían escenas míticas, con otras que traerían otros mensajes icónicos. Hecho esto, se trataba de otro escenario ritual, así estuviese en el mismo lugar.

Cuando se descubre que hay una plaza superpuesta a otra, casi con los mismos temas, al parecer sólo se ha producido un crecimiento social y por ello, los espacios rituales tendrán que ser ampliados, sepultando cuidadosamente la plaza que quedaría debajo. Pero, hay algo mucho más complejo en ello. Se tendrían que «sepultar» también los escenarios aledaños, cambiar los accesos y modificar las funciones, así como parte de la dramaturgia ritual, para nuevos linajes o nuevas dinastías.

Al cubrir un mural que servía de escenografía a un determinado tipo de acciones, cuyo estilo y tratamiento se relaciona con la lógica textil, por ejemplo, podría significar la pérdida de predicamento o prestigio de los tejedores, entendiendo que siempre éstos tuvieron poder, hasta la llegada de los españoles. No sabemos realmente el por qué, dichos murales fueron recubiertos con otros, pues se trataría de nuevas «escenografías rituales», tal vez asociadas a nuevas tecnologías, sustento de nuevos grupos de poder.

Si cada plaza es un escenario especializado, tendremos que pensar en el significado representativo de sus imágenes. En qué significado tiene cada una de las formas y sus contextos y qué valor tienen como cantidades. En cada plaza, hay largos e impresionantes murales, con figuras policromadas y en relieve (fig. 3), cuyas cantidades sugieren que en su totalidad prevista, existían relaciones cuantitativas, asociadas a la medida del tiempo. Las olas alrededor del «Rostro Mayor», del «Rostro Menor», así como en las aves, deben tener una asociación con el mar y tal vez, con calendarios lunares y marítimos.

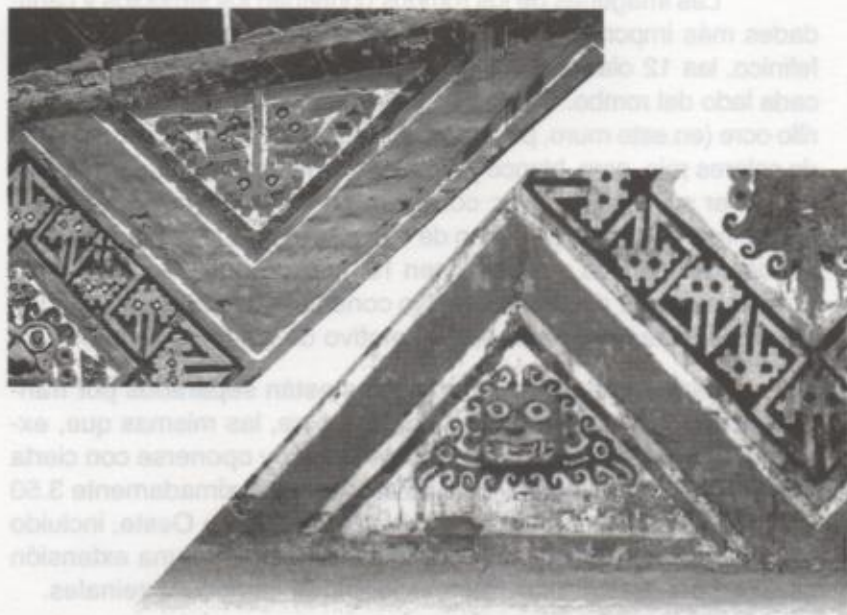
Pero sabemos que los mochicas eran grandes agricultores e ingenieros hidráulicos. Se sabe que su economía se basaba en la agricultura masiva, entonces por qué no pensar en otros calendarios paralelos al solar, quizá para las tareas agrícolas y con referencia a la luna. También es posible que dentro de ese contexto y manejo del tiempo, las «FUR» o «Las Cabrillas» tuviesen un significado referente a siembras, aporque y cosechas, tal como aparece en lo anotado por Calancha (1638).

Los murales de las plazas, fueron diseñados a partir de rombos<sup>14</sup> y de triángulos opuestos por su ángulo mayor. En unos están los rostros mayores y más importantes. En los otros también hay rostros, definidamente más humanos, con dos aves que salen de ellos y, diversas cantidades de olas negras. De este personaje menor, Uceda & Morales (*et al.* 1994:296), creen que "se trata del Aia paec transformado en cangrejo (el "dios cangrejo"). En estos triángulos no hay la cantidad de elementos simbólicos como sí los hay en los rombos.

Rombos y triángulos tienen un diseño que responde a un cuidadoso ordenamiento de imágenes míticas y religiosas debidamente jerarquizadas, tal vez obedientes a un poder teocrático que impuso símbolos y cantidades para mostrar el "orden" de origen mítico que se tiene que seguir para realizar todas las acciones, tanto religiosas como seculares y cotidianas.

En los grandes rombos están los rostros de la deidad y es probable que muchos de éstos, hayan sido destruidos adrede y de allí que haya tantas variantes modificatorias, tanto en su estilo como en la "mano" del artista que las restauraba. Esto explicaría también el «olvido» del valor significativo de la boca o los colmillos; o de las olas y las aves en los personajes menores.

14.- Si un rombo se define como: "Paralelogramo que tiene dos lados iguales y dos de sus ángulos mayores que los otros". (Diccionario de la Real Academia; 1987: 1163), en el caso que tratamos no sería un rombo ni un cuadrado; pero, con alguna licencia, tratándose de un cuadrángulo que se apoya en uno de sus vértices, usaremos los términos de "escaque" o de "rombo".



**Fig. 7.-** Las imágenes contenidas en los triángulos, en una y otra plaza, son muy disímiles. En una, el rostro humano es muy claro; tiene dos aves y tiende a completar 8-12 y 16 olas negras. En la otra imagen, sólo hay 3 «rayas» de diseño textil. La cantidad es muy uniforme.

Los murales de la antepenúltima plaza muestran una temática y un estilo (o manera de ejecutar), más coherente que los de la plaza superior, sugiriendo un menor tiempo de uso y un cuidado mayor a diferencia de lo que aparenta la plaza superior. Es posible que algunas situaciones de crisis se hayan producido en estos tiempos, de allí que ¿los sacerdotes? hayan destruido los rostros de los murales, al no responder a sus expectativas. En una tumba, «debajo del sarcófago», se hallaron «fragmentos de relieves pertenecientes a casi un rostro completo de las figuras menores de los relieves» (Uceda, 1992, 39-40), con la evidente intención de beneficiarse con su valor simbólico.

Las imágenes de los rombos contienen los símbolos y cantidades más importantes y constantes, como es el "rostro mayor" y felínico, las 12 olas rodeándolo y 16 serpientes dispuestas a 4 por cada lado del rombo. Esta es una imagen compuesta de color amarillo ocre (en este muro, pues en los otros varía), con un rostro central de colores rojo, ocre, blanco y negro. Los triángulos están separados al oponer su ángulo mayor; contienen un rostro de menor jerarquía mítica, con dos aves que salen de él y con 16 olas negras. Hay muy pocos casos en los que aparecen 10 olas, porque sólo salen 2 de la parte superior de su cabeza. No conocemos todavía la totalidad del muro, ni las constantes, ni el motivo de las variaciones.

Tanto rombos como triángulos están separados por franjas anchas y triangulares de color rojo ocre, las mismas que, extrañamente, permiten unirse a los escaques y oponerse con cierta distancia a los triángulos. El muro alcanza aproximadamente 3.50 m. de altura, una longitud de 60 metros, de Este a Oeste, incluido el espacio ocupado por el «recinto sacerdotal», en una extensión difícil de precisar por las destrucciones de tiempos virreinales.

En el recinto decorado de la primera plaza que fuera soterrada, las imágenes están más completas. No son los mismos temas de la parte superior y equivalente, sino, son modulaciones geométricas de olas, aves y rayas. Su color y relieve están en excelente estado, lo cual nos permite deducir que se trata de seis rectángulos por hilera y cuádruples en su estructura. Cuádruples porque se subdividen en **cuatro** partes en ángulo recto, pero en **tres** por líneas oblicuas, las mismas que dan al paño la idea de estar hecho a partir de franjas oblicuas.

Estas triparticiones y cuatriparticiones refuerzan la idea nuestra referente a que todo el mural obedece a una visión del ambiente, a una concepción del mundo y a un ordenamiento del tiempo. Además, la superposición de imágenes en relieve o sólo pintadas, con temas diferentes, en diversas épocas, permite suponer cambios en los grupos sacerdotales (expresados en otros murales pero en la misma huaca) que irían modificando los escenarios rituales de acuerdo a ese momento.

Más tarde, en Chan Chan, se producirían fenómenos parecidos tal como fue observado por nosotros (1969) y ratificado en un amplio y cuidadoso estudio por Pillsbury (1995). También, se hicieron representaciones de cantidades que evolucionan del 7 al 28, al 112, al 252 y coinciden en la cifra, 364. Estas cantidades tienen otras intermedias como 196 y 336, las mismas que podrían sugerir cierta relación con un posible calendario lunar.

La presencia de «paneles» cuadrados en las fases I-II de la alfarería mochica, tal como la viera Larco (1948), fue puesta en duda al tratar de compararlos con algunos relieves pintados de la Huaca de La Luna. Se dijo entonces que éstos, y la presencia del «ojo en coma» corresponderían a la influencia Wari (Mackey & Hastings, 1982; Bonavia 1985: 94-95), tal vez sin advertir que ambos elementos precedían al Moche y al Huari.

Los nuevos hallazgos en La Mina, en la Huaca de La Luna y en Cao Viejo, son muy esclarecedores para determinar su presencia en los primeros tiempos mochicas, anteriores a la difusión de los estilos de Tiahuanaco y Huari.

Ahora tenemos muchos elementos de juicio para observar el o los procesos seguidos desde Cupisnique hasta tiempos muy posteriores a la difusión estilística de Huari. Un «rombo» o «escaque» no sólo es una figura cuadrangular que podría caracterizar un estilo; sino, un conjunto de contenidos simbólicos dispuestos de diferentes formas, para dar tal vez cierta connotación a una idea o imagen. En un «cuadrado» mochica dispuesto como rombo, hay figuras de olas, serpientes, «rayas» y sobre todo, una sintaxis para su ordenamiento interno.

La posición del cuadrado, apoyado sobre uno de sus ángulos, tiene connotaciones más interesantes, en la medida que se manifiestan en una serie ordenada, y en cantidades convencionales. Veamos: *«Cuando sus alineamientos diagonales están marcados, el cuadrado sostenido sobre uno de sus ángulos simboliza la unión. Las extremidades de la luna en cuarto creciente, por ejemplo, son verdaderos polos. La luna es una forma binaria. El cuarto creciente ofrece dos extremidades, terminadas casi siempre en puntos para satisfacer las necesidades de los contrastes ópticos».* (Luc Joly, 1968: 72).



© Arqueo. C. Giménez

Fig. 8.- El gran mural de la Plaza Superior, subsigue en el lado oeste. Nótese como los rostros han sido desaparecidos, mas no así sus signos sacratizantes.





El Rostro Mayor en la penúltima plaza.

**Fig. 9.-** Los dos grandes rostros, en la penúltima y antepenúltima plaza. Pareciera que la imagen de la plaza primera o baja, es más una máscara que un rostro. No tiene la carnadura que aparece en el rostro de la plaza segunda o superior.



El Rostro Mayor en la antepenúltima plaza.

Por la dirección que siguen las serpientes en cada uno de los cuatro lados del rombo y por las variaciones regulares que sufren alternativamente en su totalidad o en cada uno de ellos, refuerza más la idea de su relación con un calendario de actividades agrícolas y, en cambio, las imágenes marinas del muro pequeño del «recinto sacerdotal» techado, podrían relacionarse con el cálculo y manejo de actividades marítimas. Esto es sólo tentativo y no tiene mayor pretensión. Cuando se descubran los murales y puedan ser observados más cuidadosamente, completaremos un estudio ya iniciado y aparte.

El tema de los muros mayores tiene tres elementos básicos y un factor divisor. Los elementos serían: a, el «rostro mayor» y su «entorno simbólico»; b, el triángulo con el «rostro menor» y c, la suma de imágenes relacionadas por cantidades convencionales. El o los factores divisores están compuestos por bandas que enmarcan a los elementos temáticos y los reproducen modularmente dentro del muro. La banda mayor es de color rojo y conforma el factor envolvente de los triángulos, en cuyo interior, está el «rostro menor» y sus otros símbolos sacros. El «rostro menor» o tema B, es de forma triangular y está rodeado de una cinta o banda angosta. Ambos factores divisores tienen sus respectivos correlatos en bajorrelieve de color blanco. Más adelante daremos mayor detalle, cuando analicemos cada elemento.

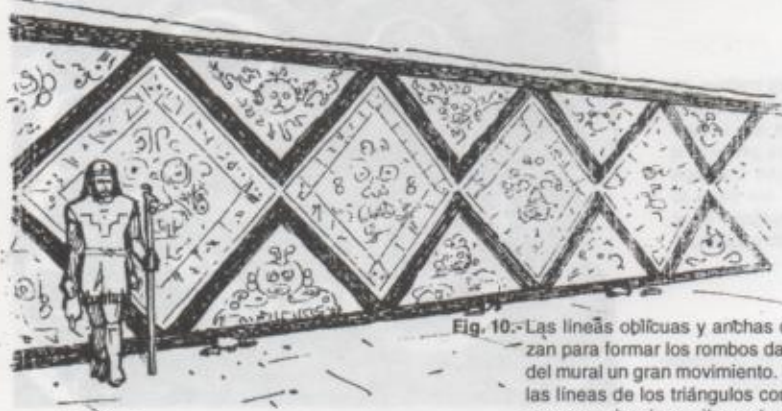


Fig. 10.-Las líneas oblicuas y anchas que se cruzan para formar los rombos dan al diseño del mural un gran movimiento. En cambio, las líneas de los triángulos con sus lados mayores hacia arriba y hacia abajo, «estabilizan» ese ritmo. Ambos conceptos en concordancia con los temas que enmarcan.



Fig. 7. El rostro de la cámara con bóveda. Sus atributos simbólicos se relacionan con el eje cósmico en virtud de su posición y de su estructura y de su decoración. El eje cósmico en este caso, al estar recubierto por el suelo del pasadizo.



## Rostro Mayor

Boca felínica  
 Colmillos magnificados  
 Rostro cuadrangular

## Rostro Menor



**Fig. 12.-** Caracteres del Rostro Mayor. Nótese como cambian las olas en el Rostro Menor. Los dos pertenecen al Mural de la Plaza Superior.

### 3.0. EL ROSTRO MAYOR O DE LA «DEIDAD»

Esta imagen corresponde al rostro más caracterizado de la iconografía mochica, el mismo que, desde Seler (1927), Tello (1927 y 1938), Larco (1938), Kutscher (1950) y posteriormente, Donnan (1957) o Hocquenghem (1983), han tratado de definir las relaciones y funciones de este personaje supra natural o posiblemente divino. Nosotros, queremos delimitar y definir sus rasgos, para poder identificarlos en su genealógica filogenia. Creemos que **el rostro de frente es un rasgo de la representación de la deidad**, definido ya desde el Formativo y que, sus rasgos, son elementos significantes y constructivos de la imagen simbólica. Los más importantes y que aquí examinamos, son:

- Un rostro cuadrangular (3.1)
- Una boca felínica (3.2)
- Colmillos magnificados (3.3)
- Ojos amenazantes (3.4)
- Fosas nasales muy abiertas (3.5)
- Orejas bilobuladas (3.6)
- Olas que exornan el rostro (3.7)
- El entorno simbólico (3.8)

Aparentemente sólo se trataría de cada una de las partes naturales y propias de un rostro; pero esto no es tan simple, pues desde el milenio anterior una boca o un ojo, tenían un significado diferenciado de su forma y ubicación. Es decir, eran ya símbolos convencionales que podían aparecer solos, sin la necesidad del rostro y en cualquier otro lugar del cuerpo (Campana, 1993). Estas partes tan propias del rostro serían usadas por los mochicas para estructurar la imagen de la deidad.



Fig. 13.-Rostros mochicas. Nótese la cuadratura facial en la frontalidad y su posición.

Los seis primeros rasgos corresponden a la imagen de la ferocidad y el poder sobrenatural. Los otros dos tienen un valor histórico, pues son rasgos referentes al origen cosmogónico, ancestral y mítico de la deidad, de allí las cantidades y su asociación con sus territorios o *hábitats*. También expresan su preponderancia entre las otras deidades a quienes parecen imitar o representar los sacerdotes y personajes, frente a la sociedad.

En cuanto a los colores utilizados, es muy posible que éstos, además del valor representativo del objeto, tengan un significado propio y convencional, el mismo que puede cambiarse aleatoriamente, de acuerdo a los "tiempos rituales". Es importante destacar que el mismo rostro

en los rombos del mural Este, tiene otros colores en su entorno simbólico tal como lo habíamos analizado anteriormente (Uceda, Morales et al. 1994). Más adelante volveremos a tratar más específicamente sobre el significado del color, con relación a las imágenes de los murales.

### 3.1. El "Rostro de frente y cuadrangular".

Tal vez deberíamos hablar de la cuadratura convencional del rostro; pues, tanto la frontalidad como dicha cuadratura, responden

también a un planteamiento ideológico, al tener que diseñar o representar el rostro de la deidad con una simetría dual y cuatripartita. Esta lógica binaria es más notable y evidente cuando divide al rostro en dos lados, por un eje vertical. Así, tendríamos 6 olas, opuestas 3 a 3 de un total de 12 olas. En un sólo caso, aparece el lado izquierdo con un «ojo diferenciado». El eje horizontal que pasa por las fosas nasales y divide al rostro en dos partes, con 6 olas arriba y 6 olas abajo, repartidas en 3 a cada lado. También divide a las dos orejas en dos partes, haciéndolas «bilobuladas».

Las divisiones duales y cuatripartitas en el rostro cuadrangular, son más ostensibles e intencionales, cuando reflejan los elementos caracterizadores de la deidad, como son las 12 olas, distribuidas en 4 series opuestas, determinadas por la lógica binaria de estos dos ejes. Respecto a la cuadratura y a las biparticiones, como por espejos, Tristan Platt dice que: «pone en evidencia la propensión de las sociedades andinas a pensar por cuadrados y puede ilustrar lo que Lévi-Strauss llama la lógica de las formas en oposición de las cualidades». (Platt, 1978: 104).

Esta cuadratura, es considerada como un rasgo convencional, porque, siempre, el personaje que aceptamos como la deidad ancestral o primordial, aparece de frente y con el rostro calculado dentro de un cuadro. Las raras y tardías representaciones de perfil<sup>15</sup>, no son de la deidad principal. La forma cuadrangular enmarca los diferentes rostros con un rol central y básico y así, se los encuentra en la misma Huaca (fig. 13).

Existen otras imágenes antecesoras (figs. 14 y 15) elaboradas por sociedades que vivieron en la región desde el milenio anterior, sugiriendo esto la posible continuidad de usos y creencias. Ese rasgo dentro del conjunto facial aparece en Cupisnique y Chavín. Su frecuencia en los tiempos mochicas corresponde a imágenes de las fases I - II de la tipología de Larco (1938), las que, además, evidencian los nexos mítico-ideológicos tradicionales de la región, en alfares o «huacos» hallados en los valles de

15.- No lo debemos confundir con los personajes secundarios, quienes siempre aparecen de perfil, cumpliendo tareas, funciones o representaciones rituales.



Pectoral Cupisnique



En tejido de Carhuas



En lápida de Chavín

Figs. 14 y 15.- La cuadratura facial, del alto personaje, precedió a los mochicas. Conforme más antiguo es el diseño del rostro, es más apaisado.

Virú, Moche, Chicama y Vicús, asociados a construcciones con murales policromos y en alto relieve. Al respecto y refiriéndose a todo el rostro, S. Uceda y R. Morales manifiestan que éste *“resulta muy similar en casi todos sus detalles y características al rostro del Decapitador alado del área de Vicús y Sipán e, igualmente al Demonio de las cejas prominentes del área piurana. Por lo tanto, puede asumirse que este personaje, que aparece reiteradamente representado en relieves y pinturas murales de la Huaca de la Luna, corresponde a una representación resumida de la deidad, que por facilidad denominaremos Demonio de las cejas prominentes, cuyo gesto básico generalmente corresponde al del Degollador alado”* (S. Uceda y R. Morales, 1996:264-266). Ahora, con una visión más amplia del mural<sup>16</sup>, no podemos ratificar la presencia de cejas, pero sí los arcos superciliares abultados y el del ojo izquierdo, demasiado pronunciado, lo cual corresponde a un rasgo eventual y convencional del que trataremos en su momento.

16.- A la fecha, 30 de octubre de 1997, tenemos ubicada y definida la mayor parte del los murales, lo cual nos permite tener una idea más precisa de sus caracteres y cantidades.



Es posible que este rasgo -el de la cuadratura facial- subsistiera algún tiempo después, hasta las fases Mochica III y IV, tal como lo muestra Vergara (1992: 182) en las láminas con varios "rostros míticos". G. Hecker y W. Hecker (1,992:50), refiriéndose a una vasija encontrada por Ubbelode-Doering en Pacatnamú, dicen: "*En la fabricación de la cerámica de este tiempo se recurría a formas de ciertas partes de recipientes ceremoniales, así como a elementos decorativos de una época cultural anterior. Para Pacatnamú se comprobaron cuatro imitaciones de este tipo que, por cierto, demuestran indudables características chavinoideas, pero que datan de la fase Moche IV. Se encontraron en las tumbas-bota E I y M XII.*". Pero, si los autores citados hubiesen visto el mural que tratamos, no creerían que se trata de un tema "chavinoide" sino de la persistencia de un culto y sus signos, de sus posibles deidades y de las imágenes de éstas. Es importante advertir que la imagen facial que hemos visto y es la referida por los Hecker, tiene ojos redondos con un rasgo en sus extremos que recuerda a los ojos "Lambayeque" ("ojo alado"); tiene 4 serpientes asociadas a la parte superior de la cabeza como en la cara de la divinidad del "señor de las serpientes" del Formativo y, encima de los ojos, las cejas remarcadas, como en las imágenes equivalentes de Vicús.

Es necesario insistir que la cuadratura facial sólo tiene referencia con el rostro de la divinidad principal. Las otras formas ovales, de perfil o angulosas fueron usadas para representar a deidades y personajes de menor jerarquía, las mismas que aparecen más constantemente, siempre en acción y corresponden a las últimas fases mochicas. Esto, necesitaría otro tipo de estudio, entendiendo que las fases tipológicas de Larco (1948) se refieren a una evolución del estilo mochica, partiendo desde lo más parecido al Cupisnique de la zona, hasta lo más parecido a las obras de la alfarería Chimú. La mayoría de los estudiosos la acepta, pese a que no tiene un correlato cronológico, arqueológicamente demostrado.

En la Huaca de la Luna no se han encontrado "tumbas-bota" y sólo entierros "en cámara", extendidos de cúbito dorsal (Donnan & Mackey, 1978). Esto parecería indicar que los patrones enterratorios no van necesariamente paralelos a la ideología

religiosa, en diversos valles ocupados por los mochicas, o que: hay dos patrones de entierro correspondiendo a dos tradiciones mochicas regionales. Los dibujos de escenas de enterramiento de grandes personajes reales o tal vez "míticos", traen imágenes con máscaras vistas de frente y cuadrangulares.

Debemos insistir en que el rostro como elemento significativo que representa al personaje o divinidad, no es un "arcaísmo" por que no se recurre a él sólo para recordar algo del arte del pasado; creemos más bien que, su cuadratura, simplificación y humanización del "señor de las serpientes", es propia y única para la deidad primordial. Siempre ésta es representada de frente. La frontalidad implica también una exigencia en la representación frontal de la boca, ojos y nariz. Pero, esto que parecería obvio, no configura una exigencia paralela cuando los rostros están de perfil, porque en estos casos, los ojos suelen estar de frente. Nosotros creemos en la existencia de una intención mágico-religiosa ligada al concepto del "canon arcaico".

Tal vez debamos entender que si se mantiene un culto o un cuerpo de ideas religiosas ancestrales, también podrían mantenerse las imágenes representativas de sus deidades y sus signos correspondientes. Un culto se mantiene vigente con relación a una fe que se transmite por varios medios, siendo uno de éstos el arte. Un culto y su ideología, por muy "arcaicos" que fuesen en su origen, no implican la existencia de un "arcaísmo"; en cambio, en el estilo con que se tratan las imágenes si pueden existir "arcaísmos". Tal vez así lo entendió Rowe (1969-1971), cuando analizó varias vasijas mochicas con temas que recordaban las imágenes chavines o cupisniques.

Si ese culto en tiempos cupisniques y chavines tenía en su arte una compleja sintaxis y un variado *corpus* de símbolos, es posible demostrar que esto se va perdiendo con parte de su parafernalia. El análisis sincrónico arroja luces para entender las diferencias estilísticas -por ejemplo- entre los mochicas de Vicús y los mochicas de Moche al sur. Los norteños desde Jequetepeque hasta Piura persisten en representar ese personaje con los ras-

gos más parecidos a los cupisniques. Mientras tanto, los sureños de Chicama, Moche y Virú van simplificando el "rostro-símbolo", a lo fundamental. De los rostros apaisados del Formativo, pasan a ser cuadrangulaes en Moche y alargados, tardamente.

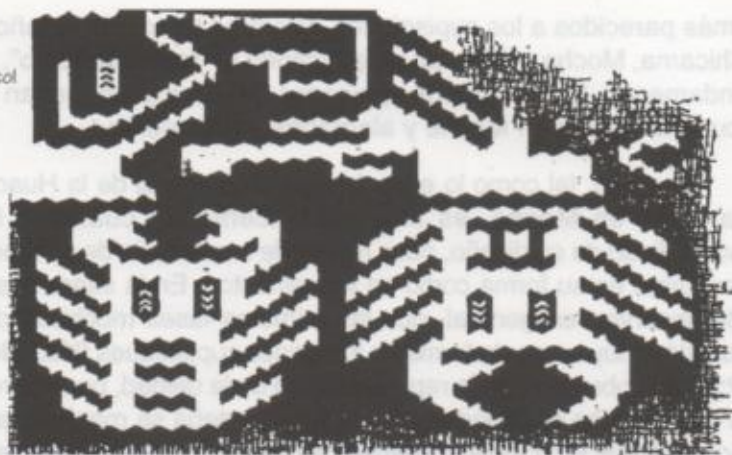
El rostro, tal como lo encontramos en el mural de la Huaca de la Luna en Moche, es muy convincente en cuanto a la intencionalidad de su diseño, pues responde a una serie de convenciones, tanto en su forma como en sus atributos. En la alfarería se puede observar -en general- que las primeras fases mochicas de Vicús están muy cerca de formas e imágenes cupisniques (Kaulicke 1992: 818), sobre todo en la representación de la deidad, pues pareciera que algunas sociedades de esa zona norteña se mantuvieran en vigencia; que su posible «decadencia» se hubiera "retrasado" en el tiempo y fuesen, aún, contemporáneas a los primeros mochicas de Vicús, transmitiendo así, sus tradiciones religiosas y sirviendo de fundamento al fenómeno mochica que va surgiendo, sin rupturas espacio-temporales, ni menos aún, tradicionales.

### 3.2. La «Boca Felínica».

Como «boca felínica» se entiende a un diseño que recuerda a la boca del felino. Esta forma, además de tener su referente propio en esa parte del rostro, tenía un significado convencional independiente de esa parte. Es muy posible que la boca fue convertida en la representación simbólica del origen de la vida, de la fuerza y del poder, caracteres muy propios de la deidad. Fue tal su valor simbólico en el Formativo, que muchas veces aparece sola y fuera del rostro. Tenía un significado por si misma.

Este rasgo no necesariamente exige la presencia de grandes colmillos. Su nombre se debe más al gesto de agresividad que a otros elementos constitutivos. La "boca felínica" es considerada como signo, independientemente de la conformación dentaria que trajese dibujada. En el mismo mural que venimos tratando, en algunos rostros no están los colmillos, apareciendo sólo el

a.- Caracol



b.- Dos cangrejos

Fig. 16.- Caracol con boca felínica y ojos. Figs. 16a y 16b Cangrejos con rostros: Uno parece sonreír y el otro parece mostrar los colmillos.

gesto que la define como "boca felínica". Por esta razón creemos que tiene un significado específico o propio y que en el Formativo andino la boca tenía un significado equivalente a "*pacarina*" u origen ancestral de todo o de «salida» y «origen» de lo que está o «vive» en el interior. Tal vez en tiempos mochicas, pierde parte de sus variables significativas; pues, no aparece fuera del rostro, como signo independiente.

Su forma, como signo, viene desde temprano, ya desarrollada en el Precerámico con algodón, tal como puede observarse en algunas imágenes de Huaca Prieta. Allí aparecen caracoles y cangrejos con esas bocas, aunque, en la imagen del famoso mate pirograbado la boca aparece sin colmillos, pero sí con el mismo gesto. ¿Era una imagen felínica? Aún no se ha demostrado; pero allí hay algo más complicado: varios arqueólogos aducen y con argumentos interesantes que los mates de Huaca Prieta tienen caracteres asociados a Valdivia, o que tal vez dichos mates provendrían de más al norte.

Por ejemplo, Bonavía, para argumentar al respecto dice:

"Lathrap admite que en Huaca Prieta hay dos estilos diferentes. El textil, que representa una tradición local, y el de los mates decorados, que es foráneo y se relaciona con Valdivia". Y más adelante lo especifica: "Es importante destacar que los mates con motivos Valdivia son ejemplares aislados y que hasta ahora no se han vuelto a encontrar en ningún otro lugar de los Andes Centrales, mientras que la decoración textil de Huaca Prieta indica una tradición costeña" (Bonavía 1991:158). De existir esos dos estilos, en ambos, aparece la «boca felínica».



Fig. 17.- Mate de Huaca Prieta. El rostro del personaje es rectangular apaisado. Milenios después, será cuadrado.

Son necesarias más investigaciones para definir si es un problema de estilos o es también de creencias o que se trata de una misma sociedad que se expresa con dos estilos de acuerdo a los materiales.

El análisis específico y diacrónico de la boca como elemento signifiante, permite observar las modificaciones y simplificaciones en tiempos mochicas, ya sea como forma, evolucionando hacia su mayor humanización, o como signo que involucre hacia una menor cantidad de variables simbólicas significantes, frente a las que

tenía en tiempos del Formativo. Ni los mochicas de Vicús, ni los de Chicama y Moche, mantienen las variables convencionales de "boca autosémica"<sup>17</sup>, "boca simbólica" y "boca emblemática" (Campana, 1993), para comunicar ideas de "origen" o nacimiento, poder y ferocidad. Tampoco la "boca felínica" es representada sola, fuera del rostro, como símbolo autónomo.

De ser esto así, el signo de la ferocidad que venía desde los cazadores, iría perdiendo sus significados o se cambiarían por otros más ligados y cercanos a los ritos donde aparecen decapitados o prisioneros a quienes les cortan brazos y piernas; se les desuella o, se les saca el corazón. La descripción gráfica en las imágenes de violencia y ferocidad en tiempos Cupisnique, ya no tenía que ser redundante en los mochicas, agregando fauces terribles en el rostro de la deidad. Así, la deidad mochica correspondería a una nueva versión más humanizada de valores más acordes con la época.

### 3.3. Los «colmillos magnificados»

La naturaleza de los seres vivos y muy en especial de los mamíferos, ha ido especializando el equipo dental. Unos, para cortar (incisivos); otros, para desgarrar como los colmillos (caninos en el hombre) y, otros, para triturar. En el caso que venimos tratando, los colmillos han sido magnificados en sus dimensiones y proporciones, y se han mantenido como forma y símbolo, siempre asociados al rostro divino. Su presencia es clara en los ochocientos años de vigencia mochica; aunque como en todas las otras formas simbólicas, también se van simplificando y perdiendo fuerza, conforme finaliza el milenio y se va desarrollando la sociedad Chimú. Es notable su presencia en el pensamiento mítico y de gesta en tiempos incas, como refieren las leyendas que narran los hechos valerosos de *Mama Huaco*.

17.- El concepto «autosémico» fue usado por nosotros para dar a entender que cuando uno de los rasgos o iconos, adquiere un significado propio, aún fuera del rostro, es convertido en una señal.

Dentro de este marco teórico general, se podría pensar que la magnificación de los colmillos y su uso simbólico, desde un milenio antes de los mochicas, era el producto de la metaforización de la fuerza y la ferocidad, convirtiéndola en imágenes represivas del poder y en una metonimia simbolizada de ésta. Así, los colmillos representarían la función desgarradora, feroz y represiva de una "violencia ritual" institucionalizada. De lo contrario no se explica su presencia tan desmesuradamente grande, en un rostro que es básicamente antropomorfo.

La representación de los colmillos en el rostro del mural es muy interesante por tres razones: a), están muy magnificados, con respecto a otras imágenes equivalentes; b), los cuatro llegan hasta el borde de los labios por igual, y c) en algunos casos, no se sabe cuales de los dos se sobreponen a los labios superiores o inferiores. En cuanto a su diseño, es necesario recalcar que, pese a estar hecha la imagen con cierta corporeidad, los colmillos aún guardan rasgos del diseño usado por los Cupisnique a partir de cintas. En otros casos y en el mismo mural, sencillamente NO aparecen y sería necesario determinar las causas.

Es muy importante advertir que los diversos diccionarios del *Runa simi* o quechua, de los siglos XVI y XVII, traducen la voz andina de "guaco", como "colmillo". Ahora bien, si relacionamos la voz "guaco", con huaca o "guaca" tal como lo pronuncia la gente, voz que se refiere a la deidad o al templo o promontorio donde se supone que habita, encontraríamos muy interesantes connotaciones. Hay mucha información al respecto en los cronistas como Betanzos (1551), Sarmiento (1572), Garcilaso (1609), Pachacuti Yamqui (1608) o Guamán Poma de Ayala (1516) quienes, al referirse a "guaca", ofrecerían un amplio campo de estudio.

Pareciera que con el gran avance tecnológico en la hidráulica, en la agricultura y en la producción masiva de objetos metálicos que pueden ser trocados o "vendidos" por los curacas de aquellas épocas, distribuyéndolas en grandes espacios, ya esos signos no serían necesarios, en la medida que el hombre va siendo consciente de su poder sobre las fuerzas de la naturaleza y

sobre las herramientas que funde y forja. Analicemos su posible origen en función ancestral. Si los colmillos como signo aparecen desarrollados en los tiempos finales del precerámico con algodón, se deduce que su origen como símbolo de violencia, ejercida por los cazadores debió de ser anterior, cuando la caza era la principal actividad humana. Después, los marisqueros del litoral, harían de los colmillos los nuevos signos de un poder ancestral pese a sus actividades más tranquilas y productivas. Esto explicaría su persistencia simbólica en un periodo cuya economía se basaba en actividades sedentarias, como lo muestran varios sitios en la costa nor peruana y al sur de lo que hoy es Ecuador.

En ese nuevo contexto, derivado de un mejor conocimiento y aprovechamiento de recursos, los antiguos signos de la caza, se ligarían al final, con los de la agricultura inicial.

El nacimiento y desarrollo de la agricultura que debió demorar otro milenio para su difusión, no cambiaría de golpe las



© W. Leeyza



© Arch. C. Campaña

Fig. 18.- Los colmillos magnificados de la deidad principal; en una escultura de madera y en una vasija de cerámica.



estructuras del poder y sus símbolos, de allí que éstos subsistan hasta las finales del primer milenio cristiano y comiencen a desaparecer -justamente- cuando una parte del poder pasaba de los agricultores a los "artesanos", tal como se puede ver en las imágenes de las últimas fases mochicas o, asociadas al poder que tenían los "comerciantes" chimús o chinchas que transportaban artefactos y objetos de artesanía, pese al poderío y la economía agrícola de los incas. De los colmillos en las imágenes mochicas, como un signo de poder de origen ancestral, A.M. Hocquenghem (1987: 204) dice: "Los "colmillos", atributos de los ancestros en la iconografía mochica y andina, significarían entonces el poder de las huacas".

Si los mochicas fueron herederos de creencias y mitos cupisniques, también lo serían de sus signos de poder, como base y fundamentación del orden a mantener. Pero, al respecto, Patricia Lyon (1983) advirtió que los colmillos tan grandes y representados sobre los labios, "no son propios del felino" y, por lo tanto, no se debería hablar de un "dios felino", ni de un "culto felínico", agregando que los cronistas no registraron un culto de este tipo. Pero, en las imágenes del Formativo, los colmillos aparecen muy claramente asociados al jaguar. En la figura del rostro de este felino es donde aparece más definida esta magnificación. Su desproporción y las relaciones de "ausencia-presencia" nos llevaron a creer que se trataba de una metáfora del Poder, más que de una simple representación reforzada de los dientes, pues siempre suelen aparecer asociados a la boca felínica.



Fig. 15.- Los colmillos acintados en imagen Cupisnique de Huaca de los Reyes y, los mismos, en vasija Mochica.



## LOS OJOS

En el «Obelisco Tello»

20



En lápida de Chavín 21



En dibujo Cupisnique



En tejido de Callango



22



Dibujos mochicas  
(tomado de Donnan, 1976)

23



**Figs. 20, 21, 22 y 23.-** En un rostro de perfil, Chavín, el ojo está de frente (20), al igual que en otro, hay ojos «en coma» (21), demostrando estar allí los antecedentes de la forma de concebir los ojos en tiempos mochicas. En las figuras 22 y 23, se observa los **ojos diferenciados** de mujeres muertas y desnudas, sin enterrar, cerca de una gran tumba real. En el entierro regio, el cadáver tiene el ojo izquierdo «vivo».

### 3.4. «Los ojos»

El ojo convertido en elemento significativo antecede en más de un milenio a la tradición mochica y, como ya se ha repetido antes, debió originarse en las primeras fases del Formativo (Cupisnique, Chavín). Es fácil observar como el o los ojos, fueron una suerte de signo, desligado del mismo rostro, pues podían aparecer en otras partes del jaguar asociadas a la acción de caminar. Inclusive, la variación de sus formas se convierte en variaciones de su significado. Así, siempre seguirá funcionando como símbolo de «captación y comprensión» o de percepción de ese mundo circundante de afuera. En la sociedad mochica el ojo debió seguir teniendo el mismo significado; pero, sin las variables significativas según ubicación y forma.

La frontalidad, propia del sistema de representación de la deidad primordial, se hace ostensible en el caso de los ojos porque éstos nunca aparecen de perfil (Fig. 20). Entre los rasgos y signos que aparecen dentro del rostro, los ojos tienen un importante nivel significativo. Son básicamente redondos. En el mural aparecen desorbitados para aumentar el gesto de la agresividad. No tienen ángulos en sus extremos para entenderlos como "almendrados", forma común en los dibujos mochicas. Son dos ojos redondos sobre una nariz "chata" (platirrina) de amplias fosas nasales. Como en la mayoría de dibujos, les falta las cejas, fenómeno que -obviamente- no sucede en la representación escultórica del rostro en cerámica.

En la imaginería mochica los ojos sólo aparecen en el rostro, nunca fuera de él. Ya no existe el rasgo "OJO", con valor semántico fuera del rostro, como sí existía en tiempos anteriores. Sólo en algunos casos en las fases I-II, al representar a la deidad, aparecen los ojos como eje para "desdoblarse" el rostro, uno hacia arriba y otro hacia abajo, adquiriendo así un doble valor.



Fig.24.- En el rostro de la sacerdotisa que ofrece «sangre de los vencidos» (Donnan, 1976), aparece un «ojo en coma». Es más: es posible que este personaje haya sido dispuesto en el mural, así, para poder ser observado ese ojo diferente (de un dibujo de Donnan).

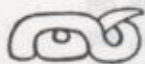
El estudio de los ojos merece un análisis más detenido, diferenciando su diseño entre el izquierdo y el derecho; pues, en uno de los rostros que venimos estudiando, **el ojo izquierdo ha sido diferenciado *ex profeso***, apareciendo como hinchado y sobresaliente. Nosotros creemos que esto no es una casualidad o "defecto", producido por el descuido de sus ejecutantes, pues existen evidencias que **el ojo izquierdo tenía una connotación específica en la iconografía andina**<sup>18</sup>, o que, en el rito, este personaje femenino -en el mural de Pañamarca- tuviese una ubicación determinada, y a la izquierda.

En los temas relacionados con el ritual enterratorio, siempre suelen aparecer imágenes de personajes cuyo ojo izquierdo está diferenciado de varias formas, y que, no tenemos la certeza

18.- Existe un manuscrito referente a «El ojo izquierdo en la iconografía andina», en el cual se analiza los cambios de forma y significado de este elemento.

que esto fuera advertido por los estudiosos de la iconografía. En los cadáveres se le encuentra «abierto» como si estuviera «vivo» aún. En esas mismas escenas, la mujer que aparece devorada por los gallinazos, también tiene el ojo izquierdo abierto, como si estuviese «mirando» y, este «ojo vivo» siempre aparece asociado al sexo femenino (Figs.22 y 23). Inclusive, entre los personajes que sostienen el cadáver hay diferencias en sus ojos, pues, el sacerdote tiene el ojo derecho redondo y el otro personaje con atributos de iguana, tiene el ojo izquierdo «en coma».

En las escenas rituales de ofertorio como el del mural de Pañamarca, « Tema de Presentación» según Donnan (1963), El personaje que porta en su mano una copa, es el único que tiene el «ojo alado» y es el izquierdo. Esto es muy interesante, pues Hocquenghem & Lyon (1980) demostraron que este personaje es de sexo femenino. Donnan & Castillo (1994) acaban de publicar el «entierro de una sacerdotisa», sepultada con los atributos de la divinidad representada en el mural de Pañamarca. (Fig. 24).



Monolito de Cuntur Huasi



Cerámica de La Tolita

© Arch.: C. Campaña

Fig. 25.- Véase las diferentes formas de diferenciar el ojo. Desde la forma Chavín con colmillo; luego por una serpiente en Cuntur Huasi, La Tolita, Cupisnique o, la conversión en un «ojo en coma» en Moche y Lambayeque.



Nariguera de Cuntur Huasi

Los casos del «ojo alado» y el «ojo en coma», fueron entendidos por algunos estudiosos como una evidencia de las influencias de Tiahuanaco y Huari, tal vez sin advertir que varios ojos aparecen así en las imágenes de Chavín de Huántar. Existe una convención formal relacionada con el dibujo del ojo, que no es sólo problema de estilo, sino de significado. Así, los ojos, en uno de los personajes que venimos estudiando tendrían un doble significado, por ser uno redondo y por estar el izquierdo diferenciado.

Debemos dejar esclarecido que el ojo izquierdo diferenciado aparece sólo en uno de los rostros, no en todos, lo cual es una eventualidad y no una constante. Pero, la presencia de *ojos izquierdos diferenciados*, aún siendo eventuales, viene desde un milenio antes. Macera (1983: 40) lo advirtió en un monolito de Cúntur Huasi, asociándolo con una vasija de La Tolita y, Kaulicke (1984: 347) al encontrar este rasgo en un pectoral de oro, lo llamó «ojo de serpiente». En esos dos casos el ojo fue rodeado por una serpiente. Entonces, ¿el personaje del ojo izquierdo diferenciado es femenino o andrógino?. ¿Es la representación de la imagen dual, antagónica y necesaria de los sexos opuestos, como en su antecesor Cupisnique?. Es posible que ésta sea una forma de representar lo que es opuesto y complementario, a la vez. Así, los dos sexos en una sola imagen, no implicarían necesariamente androginia. Sería sólo una convención simbólica para expresar muchas manifestaciones de la dualidad.

En el contexto social, toda religión selecciona los caracteres de sus respectivos sacerdotes y les asigna funciones en el rito. Entonces, si el sacerdocio está relacionado con la muerte y el entierro en las huacas, ¿qué relación tendría la HUACA con «SI», la LUNA, y ambos con el personaje que tiene doce olas en torno al rostro?. Creemos que la imagen de La Luna fue un símbolo sagrado asociado al mar, ancestro general o mayor de los yungas y, el mar, la «*pacarina*» de donde provienen todos.

La Huaca es el continente sagrado de los ancestros. El entierro en ella, sería la reincorporación a su origen. La muerte sería un fenómeno diferente y el entierro en la Huaca sería la

“recuperación” de sus poderes al participar de nuevo de SI, la Luna. Así, el entierro, vendría a ser el “retorno” constante al origen; es decir, a la otra vida que deviene de la muerte, en la cual se convive con los ancestros. Si se entiende de esta manera, se explicaría por qué se siguió “alimentando a los muertos” u ofreciéndoles huesos y que, ellos sigan «reproduciéndose». Si la muerte es “solucionada” con el entierro, éste sería un «bien» anhelado. La muerte no sería objeto de temor o miedo. Entonces, para reintegrarse a los ancestros, para verlos o reconocerlos en esa otra vida, ¿no sería bueno dejar “vivo” el ojo izquierdo? ¿Ese ojo femenino?. Es difícil saberlo, dada la circunstancialidad de imágenes con ese rasgo ocular y mortuario.

es aquella. Es extraño este tipo  
conceptual en el diseño, pues la  
variación es notable y pareciera  
no se trata del mismo grupo.  
Hay una diferencia entre las  
formas que se muestran.  
Hay formas que se ven  
de la parte de  
abajo.



© Archa, C. Castellanos

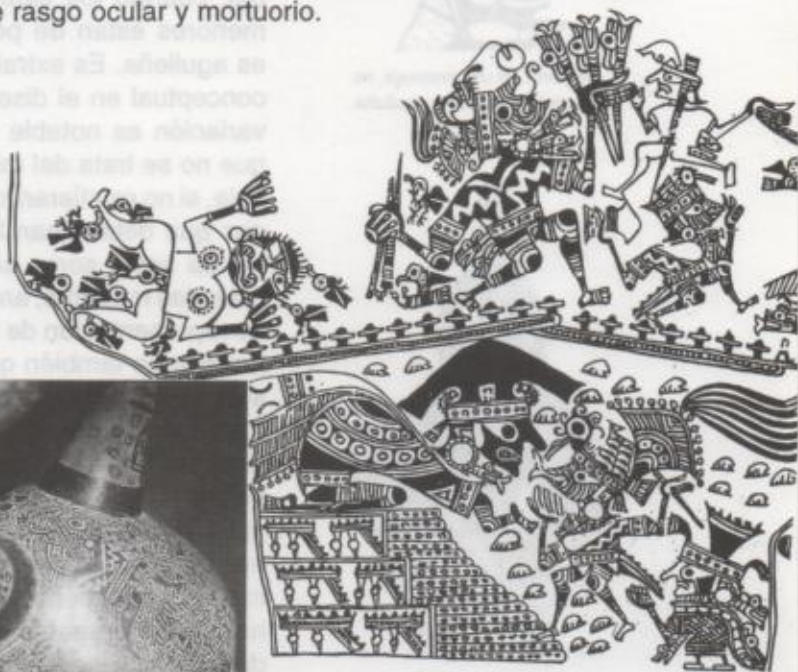


Fig. 26.- Dibujo del enterramiento de un personaje mochica. En el extremo superior se observa el cuerpo de una mujer muerta y desnuda, cuyo ojo izquierdo aparece como si estuviera vivo, al igual que en la foto de la vasija (Dibujo tomado de Donnán).

### 3.5. La «nariz»



De perfil, en un personaje, no sagrado, la nariz es aguileña.



Nariz platirrina, o «chata» en un personaje sacratizado.

**Fig. 22.-** La nariz es diferente en la deidad principal y en sacerdotes o en seres que ofician como «sagrados». Estos, son evidentemente humanos.

Este es el rasgo que se mantiene más estable desde sus fases iniciales en el Formativo. Cuando la figura del rostro está de frente, la nariz es siempre platirrina o achatada y corresponde sólo al ser supremo; en cambio, cuando los seres sagrados menores están de perfil la nariz es aguileña. Es extraño este giro conceptual en el diseño, pues la variación es notable y pareciera que no se trata del mismo personaje, si no existieran los otros rasgos que determinan la importancia de estos seres sacralizados. De todas maneras, ambas formas de representación de la nariz, demostrarían también que aquellos seres de frente y con nariz platirrina representan la deidad. En cambio, aquellos con nariz aguileña, más cercana en su forma a la natural, tal como aparece en determinados «huacos retrato», correspondería a seres humanos que «representan» a la deidad, ya sea como sacerdotes o como deidades de jerarquía menor.



Hay muchas evidencias que la nariz como signo, para aumentar la noción de fiereza, esté ligada al ceño. Así, se acentúa el gesto de la ferocidad. Es bueno recordar que, en ninguna imagen mochica referente, de las fosas nasales salen serpientes u otras formas aún no nominadas. Esto se podría deber al proceso de humanización, propio de la gestión mochica, pues se observa que el rostro ya no tiene otros elementos tan extraños como los que aparecían en las imágenes antecedentes.

Si hiciésemos un análisis del diseño de la nariz, encontraríamos que se convierte en el punto de encuentro de los dos ejes para la división morfológica y convencional del rostro, tal vez por ello y, tratándose de la deidad principal, no cambia de posición.

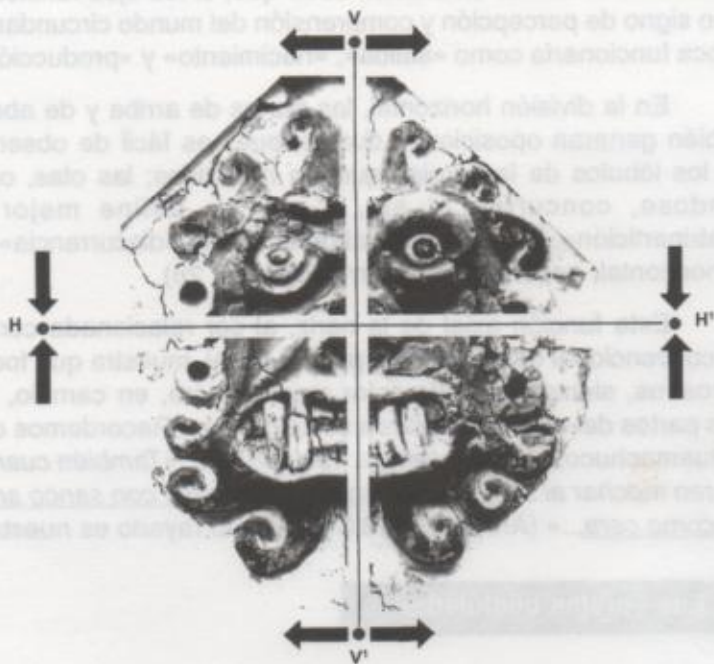


Fig. 28.-La nariz al ser cortada por dos ejes, pone en evidencia la cuatripartición del rostro y, una dualidad de «concurrancia» o conjunción y, «discurrancia» o separación. (Convergencia y divergencia).

Habíamos anotado que el rostro tiene dos formas de división. Una vertical que determina un lado izquierdo y otro derecho, lo cual es obvio; pero lo destacable es que estos no son iguales. Ambos tienen diferente tamaño, otro tratamiento en ojos, en colmillos, en las olas y en las orejas. El eje divisor pasa por la nariz verticalmente, demostrando que en los dos lados, a su vez, hay dos partes simbólicamente opuestas, que «divergen».

Si dividimos el rostro con un eje horizontal que pase por la base de la nariz a la altura de las fosas nasales; éste se dividiría en dos partes cuyas formas y funciones son totalmente diferentes, porque se polariza a los ojos y a la boca, elementos significantes que en un momento dado llegaron a ser señales autónomas de la forma. Queremos decir que, si los ojos funcionan como signo de percepción y comprensión del mundo circundante, la boca funcionaría como «salida», «nacimiento» y «producción».

En la división horizontal, las partes de arriba y de abajo, también generan oposiciones duales, pues es fácil de observar que los lóbulos de las orejas quedan repartidos; las olas, oponiéndose, concurren al eje, y así, se define mejor la «cuatripartición». Si el eje vertical generaba la «discurrencia», el eje horizontal, genera la «conurrencia» (fig. 28).

Esta función axial de la nariz, al ser relacionada con el uso convencional del color en la pintura facial, muestra que todos los rostros, siempre son de color amarillo ocre, en cambio, las otras partes del rostro cambiaron de coloración. Recordemos que en Huamachuco, el padre Arriaga observó que: «*También cuando quieren mochar al sol y adorar, enbijnanse la nariz con sanco amarillo como cera...*» (Arriaga, 1918:39). (El sub rayado es nuestro).

### 3.6. Las «orejas biloluladas»

Este rasgo significativo también viene desde el Formativo, en el mismo territorio. Las orejas conformadas por dos «lóbulos», están presentes en las imágenes sagradas antecesoras y su for-

ma tendría que ver con la necesidad de «dividir» en forma binaria y dual el rostro, de tal manera que –por el eje horizontal- quede un lóbulo arriba y otro abajo. Esto determina que el personaje sea «orejón». Este rasgo, que se expresa en la magnificación bilobular de las orejas, llega hasta los tiempos del incario, tiempos en que fuera recogido este signo por los cronistas, como evidencia de realeza.

En las leyendas andinas, la horadación de las orejas, se asocia a los mitos fundacionales. Por ejemplo, Pedro Cieza de León nos hace recordar que cuando los Hermanos Ayar iban a fundar el Cuzco, primero debían tener algunos «distintivos» y, al fundar Huanacaure, refiriendo a la supuesta orden divina, anotó: «... y haciendo vosotros esto, sereis en la guerra por mi ayudados; y la señal que de aquí en adelante terneis, será horadaros las orejas de la manera que agora me vereis». Y así, luego, dicho esto dicen que les pareció verlo con unas orejas de oro, el redondo del cual era como un gеме.» (Cieza, 1943: 58). En el personaje nuestro, las orejas muestran dos «orejeras» redondas, como si fueran de oro. La palabra «gеме»<sup>19</sup> aún queda en uso en las serranías norteñas, con alguna variación en el sonido. «Gеме» refiere un tamaño notable para ser un distintivo en las orejas.

En el rostro con el ojo izquierdo diferenciado (que hasta el momento, es uno sólo), las orejas no están a la misma altura tal como lo exige la organización axial humana. La izquierda está abajo y la derecha arriba. ¿Es esto un hecho involuntario de sus diseñadores? ¿Tal vez fue antiguamente mal restaurado el rostro después de algunos daños rituales? ¿O el proceso contemporáneo de anastilosis restauratoria, no las puso a la altura de la nariz como es natural?. Veamos.

Al haber sido puestos al descubierto varios rostros parecidos, creemos que la disposición que muestra éste y sus orejas, es producto de un diseño cuidadoso y consciente, aunque ello fuera reflejo de una internalización secular en el imaginario de los

19.- En el castellano antiguo la voz «game» se refiere la «sesma» o «xesma», voces que aún subsisten. Era una medida medieval, producto de la extensión de los dedos pulgar e índice. Equivale aproximadamente a 0.16 – 0.17, centímetros, o, 6, a 6 y media pulgadas.

artistas que trabajaron ese mural. Es posible que, al sintetizar la imagen solamente en el rostro, se haya tenido que representar los conceptos "arriba-derecha" y "abajo-izquierda", con su debida correlación sexual connotativa. Este "desnivel" de las orejas, también aparece en el rostro menor enmarcado en el triángulo inferior, siendo esto una prueba más de su posible intencionalidad en el diseño. Pero, debemos aclarar que en otros "rostros mayores",



Fig. 29.-Orejas bilobuladas en Daidad mochica, de la fase I, según Larco (Vicús).

Fig. 30.-Personaje con orejas bilobuladas, pero en forma de olas. Vasija mochica fase IV (Valle de Chicama).



las orejas están a nivel. Entonces, seguimos creyendo en el cuidado puesto en la elaboración, pero, en los otros casos sería otra la intención, cuya lógica se nos escapa.

Finalizando lo referente al conjunto de rasgos propios del rostro que fueron convertidos en atributos del poder sobrenatural, debemos agregar otras relaciones con la ferocidad y la violencia en los tiempos de gesta. Todo este conjunto de caracteres faciales que conforman la **imagen de la ferocidad** como fuente u origen del poder, se habría ido modificando y adecuando a las nuevas y diferentes circunstancias sociales. No se sabe con precisión el porqué de este gesto tan acentuado en los primeros tiempos mochicas; salvo que la tradición conceptual de la deidad antecesora, desde el Formativo, se mantenga, pues, este carácter y su ideologización volverá a aparecer más tarde, en la leyenda de los hermanos Ayar para explicar el origen de los incas. En esta leyenda, la imagen -oral- de "*Mama Huaco*", es la que por su agresividad o "virilidad guerrera", determina el triunfo de los hermanos y mantiene la voluntad de éstos, para imponerse sobre los habitantes del valle del Cuzco.

En la leyenda recogida por Sarmiento de Gamboa<sup>20</sup>, *Mama Huaco* realiza dos acciones sumamente importantes que tienen relación con nuestro estudio: a) hiere a un indio "*gualla*", lo mata, le abre el tórax, le saca los "bofes" (los pulmones) y los infla, causando el terror y la huida de sus enemigos. La otra acción, b) refiere que fue esta mujer la que "*tomando dos varas de oro*", las lanzó por los aires hacia el norte, cayendo una de ellas en tierra fértil, "*Guaynapata*", en donde se sembraría y ubicaría luego el Cusco. Adviértase que es una mujer el símbolo de la agresividad y la violencia en el tiempo fundacional porque fue ella, *Mama Huaco*, la indicadora del lugar para sembrar y tomar sede. Recordemos - tal vez generalizando- que así como hay "*mama cocha*" (el mar) o "*pacha mama*", (madre tierra); y así, también "*mama guaco*", podría ser "*madre-poder*". Si "*huaco*" es colmillo, se deduciría que este "colmillo" asigna o con-

20.- Pedro Sarmiento de Gamboa; 1943 (1572), pp. 58-59. Debemos advertir que otros cronistas anotaron que fue Manco Cápac el que hundió la vara de oro en tierra fértil, en el sitio llamado Huanacaure.

signa poder. Entonces, ¿Esta Imagen de la Ferocidad es un símbolo del poder, después asociado a la agricultura?. Es posible. Como también lo es, su asociación con la muerte, como principio de la vida y del poder, al relacionarse con el entierro de los muertos, retornando a la "huaca". Para los quechuas, semilla, almácigo y momia eran "mallqui" que ingresaban a la tierra para volver a nacer.

Hasta este punto hemos analizado los rasgos como atributos convencionalizados y sus signos, en la Imagen de la Ferocidad. Pero, como los seres supranaturales tienen varios otros caracteres, analizaremos luego, aquellos que aparecen en el Rostro Mayor, y que más parecieran ser signos representativos del origen cosmogónico.

### 3.7. Las «olas»

Es fácil encontrar la relación existente entre la imagen representativa y el objeto representado, sobre todo cuando los artistas mochicas ofrecen formas figurativas y naturalistas. Así, el referente y el sujeto, son identificables.

Cuando las formas adquieren significados convencionales adscritos, alejados de su naturaleza morfológica, surgirán problemas complejos para su decodificación o lectura. Es entonces cuando se hace necesario un análisis con muchas variables para establecer ciertas relaciones en cuanto a significados propios y variaciones funcionales. En este caso, las «olas», «serpientes», «caracoles», «spondylus» (*mullo*) o «rayas», podrían ser identificados por su forma, pero tendremos que saber qué significan cada una de éstas y cómo funcionan dentro de un conjunto mayor de imágenes.

#### 3.7.1.- Imágenes, significados y funciones.

Tanto las olas como las serpientes son elementos significantes que fueron usados para caracterizar a esta deidad. También hay otras imágenes de «rayas» que aparecen en los

ángulos interiores del rombo que contiene el «rostro mayor» de la deidad, en el mural de la plaza ceremonial más antigua.

Debemos remarcar que, obviamente, no son partes naturales del rostro, pero, en este caso, sirven para definirlo. Es posible que sin estos elementos significantes no estemos frente al rostro de esta deidad. Son rasgos de la imagen deificada, que explican un orden teogónico dentro de un contexto cosmogónico.

Olas y serpientes, como símbolos, tienen un significado propio y una función adscrita. Como significado nos parece que se relaciona con el origen cosmogónico de la deidad y sus grados de poder; en cambio, como función sirve para referir a la dualidad, tripartición y cuatripartición del «mundo» que pretende interpretar y manejar el hombre mochica. Es decir, tienen significados denotativos y funciones connotativas.

Hacemos este deslinde previo al análisis de olas y serpientes, porque, no hemos encontrado en la imaginería mochica, «olas» y «serpientes» que sean iguales en cuanto a tratamiento, cantidad, dimensión y sentido. Cada conjunto siempre se divide en dos y cuatro partes y, luego, se diferencian en su sentido o disposición.

Veremos por ejemplo, cómo las doce olas se dividen primero en dos partes y luego en cuatro; pero, cada parte tiene diferente sentido. Así mismo, las serpientes, se dividen primero en cuatro; pero cada grupo a su vez tiene dos sentidos. En uno y otro caso, se advierte el principio de **dualidad** como «**oposición y complementariedad**», aún mostrando sentidos convergentes y divergentes, como ya lo vimos anteriormente.

Más adelante veremos como estas relaciones de significado y función en estos símbolos reconocidos como olas y serpientes, se manifiestan no sólo en el mural, sino, en cualquier representación de la deidad, ya sea en un mural, en un dibujo o en una máscara de oro. Es decir, son constantes significantes que sólo varían de estilo y tratamiento formal.

### 3.7.2. Las Olas como signos.

La OLA como representación de una idea, es una de las construcciones simbólicas más antiguas en los Andes centrales. Los pobladores de sus costas han dejado notables evidencias de esa concepción. No se trata sólo de la representación de una forma física, sino de un concepto que al independizarse de ella, se convierte en metonimia del **movimiento, fuerza y poder del agua del mar**, lo cual explicaría que aparezca como distintivo, usado por los pueblos costeros desde hace más de 7,000 años, sobre la cabeza de personajes supranaturales. Dos olas opuestas aparecen "coronando" una pequeña cabeza de terracota en Valdivia, hoy en Ecuador. Varias otras las hay en diversas imágenes del Formativo Inferior.

Exornando el rostro del personaje que estudiamos, aparece un atributo muy interesante por su forma, cantidad y recurrencia. Este, al que hemos definido como imagen de las **olas**, representaría la fuerza y el poder del agua y estaría asociado a la región costeña desde el precerámico con algodón. Más tarde, suele aparecer como una tríada: "**ola-serpiente-caracol**", tal como se la puede ver en la parte superior del rostro de la deidad representada en el "Lanzón de Chavín" (fig. 32). El estilo de su representación normalmente es muy variado lo cual ha confundido a muchos, en su identificación.

Toda ideología religiosa contiene factores numéricos, casi siempre explicados en sus respectivos discursos míticos, tanto cosmogónicos como teogónicos. Pareciera que estas relaciones numéricas tiene mucho que ver con el "*tiempo*" y sus medidas, pues el hombre, al descubrir que el tiempo tiene ciclos que retornan y se reproducen en su ambiente. Asimismo, la repetición está vinculada a los movimientos del sol, la luna y las estrellas.

Estos ciclos y sus variaciones estacionales o epocales se reflejan en la tierra o en el mar, en los seres vivos y, sobre todo se tendrá que manifestar en la vida del hombre como ser social. Estas debieron ser las causas para hacer de las olas un signo distintivo. En las relaciones numéricas y religiosas, es importante ana-





© W. Loayza

Fig. 31.- El rostro de la deidad, labrado en oro. Doce olas rodean a la imagen, divididas en cuatro cantidades y dispuestas en sentido contrario, al igual que en el rostro del mural. El llamado «perro lunar» en la cúspide de las olas.



Fig. 32.- Tres olas y tres caracoles, con 4 serpientes.

lizar sus connotaciones conceptuales, pues, la presencia de olas alrededor del rostro, viene desde sus antecesores los cupisniques y chavines. En cuanto a las cantidades, nos parece que se trataría de otro significado específico y variable, en relación con grados jerárquicos de las imágenes que lo portan; pues, aunque cambien de número, siempre se asocian al rostro de un personaje sacralizado y no necesariamente

divinizado (Figs. 33, 34 y 35).

En el rostro mayor, la representación de las olas suma un número de 12 y es cuatripartita. Ésta se divide en dos partes contrapuestas, 6 sobre el rostro y las otras 6 en la parte inferior. Estas dos partes, a su vez, se dividen en 3 a la izquierda y 3 a la derecha, siendo muy notoria la intención de darles esta orientación. Es extraño y podría ser un hecho casual (pese a la gran calidad de los artistas mochicas), pero las olas de la derecha son -en general- más grandes que las de la izquierda.



(En lápida Chavín)



(en lápida Chavín)



(En fragmento de cerámica de Jequetepeque)

Figs. 33, 34 y 35.- Olas en diferente estilo de representación sobre el rostro sagrado.

La cuatripartición muestra varias correlaciones en la forma que se va planteando: primero es dual al ir opuestas; 6 arriba y 6 abajo y cada una de éstas se vuelve a dividir en dos: 3 a la izquierda y 3 a la derecha ya doblemente opuestas. Allí nos asalta la pregunta: ¿hanan y hurin?, ¿ichoc y rancha?. Es posible, pues, esa misma intensión es advertible -para el caso- en otras imágenes mochicas y en las de sus antecesores, al momento de configurar sus imágenes en el discurso gráfico de sus mitos<sup>21</sup>.

El color negro de las olas se emparenta con el color azul negruzco de las olas en el "rostro menor", ubicado en el triángulo y, con el fondo del rombo de las 16 serpientes. En este caso, también en las **olas**, se representan los cuatro campos del espacio. Con ello se entendería que, si son olas, éstas provendrían de la observación marítima y su relación con el movimiento lunar y sus cuatro fases. Además, cómo aparece desde el Formativo Inferior, se podría deducir que este signo sacral también tiene ese origen dentro del pensamiento andino, reforzándose más tarde con otros signos, como el caracol (*Strombus*), la concha (*Spondylus*) y algunos otros crustáceos sacralizados o, seres convertidos en símbolos por la creación ideológica de los mariscadores.

La concurrencia y ligazón de imágenes provenientes del ambiente marino y de los ecosistemas del litoral, nos induce a pensar que la deidad que estamos analizando, es de origen marino. Y que, en los tiempos mochicas, una forma de revalorar la vida de los individuos, se hacía por medio de la reintegración a los ancestros míticos originarios del mar, explicándose así las ofrendas mortuorias de caracoles y conchas, traídos de mares ecuatoriales.

Si el entierro era el paso a ese encuentro con sus ancestros, olas, caracoles y conchas, serían quienes garantizaban la existencia, justificación y trascendencia del poder. Así, las doce olas que orlan el rostro, divididas en cuatro fases, relacionadas y opuestas, podrían recordar el poder de la luna sobre el mar y sus olas. Ese mar, donde muere el sol cada día para hacer posi-

21.- Campana, Cristóbal, 1993. Morales, Daniel, 1995.

ble su nacimiento por el levante y a donde bajan las aguas de los ríos; aguas que hacen posible los alimentos y la vida terrena.

Tal vez, las mismas deidades reclamarían su ancestralidad marina, recordando el origen de la vida, la riqueza de sus recursos y la fuerza y el poder derivados. Por ello la simbolización de las olas; de los caracoles y conchas. Machos y hembras míticas de las cuales nacían los dioses y de éstos, descendían los grandes dignatarios, señores y sacerdotes. La clase que detentaba el poder. (figs.36 a, b, c).

Es interesante observar cómo los caracoles aparecen dando origen a los "huaca" y son éstos los símbolos siempre ligados al entierro de sus representantes en la tierra, de los "Eyzycàpuc". Están en el nacimiento y en la muerte. Fueron origen y a la vez alimento de los dioses. Por eso, esa tríada indelible: ola-caracol-serpiente. Esto explicaría porqué los seres supra naturales iban a su entierro cargados de «mullo» y, cómo en la vida hacían acopio de este crustáceo simbólico. Observemos cómo en los entierros rituales de los grandes personajes, hay caracoles en la cabeza y en los pies. Así, la luna, el mar y sus olas, también serían la garantía del agricultor que esperaba que vengan las aguas, bajando



Fig. 36, a, b, y c.- De los caracoles salen los seres míticos. En espátula Cupisnique y en pictografías mochicas.

como serpientes, desde los cerros por dónde nacía el sol hasta unirse con el mar, donde se «enterraban» el sol y la luna, para volver a nacer. Era el «constante retorno».

En la Huaca de la Luna y en el rostro del "Ai apaec" las imágenes de las olas cobran un significado especial por ser éste un lugar sagrado y de entierro para los más altos dignatarios, quienes en su deseo de "ingresar a esa otra vida y convivir con sus antepasados" reclamaban al mar -Ñi o Ni- como su *pacarina*. No olvidemos que en la imaginería mochica, los seres supra naturales nacen o salen de un caracol, con rasgos del felino, serpiente y cérvido; tríada en cuyos rasgos se expresan los otros cambios. Es más: en ese símbolo triple, se confunde también el "amaru" y el "pachacuti"; el orden y el desorden como principio progresivo para el reordenamiento del mundo. De ese mundo que ellos habían ordenado.

En el pensamiento religioso mochica ese símbolo, "ciervo-serpiente-jaguar", según A.M. Hocquenghem (1987: 209-213), el jaguar, reflejaba la vida como algo estable e inmanente. El "Amaru" (serpiente), como "el momento de las catástrofes naturales y sociales", y allí, en alternancia reordenadora, el "pachacuti". En esos cambios se expresará la vida cotidiana y constante. Si bien es cierto que estos conceptos y sus nombres corresponden a la ideología de los cusqueños, es muy posible que ésta fuese una herencia ideológica, muy antigua, vista con otros ojos y expresada en otro lenguaje. Pero, las ideas serían muy parecidas.

### 3.8. El «entorno simbólico del rostro»

El «mundo» creado por los mochicas, como espacios, técnicas, artefactos u objetos para el culto, conforman una realidad dentro de un paisaje. Ese paisaje y las cosas creadas por el hombre para su manejo, terminan fuertemente interrelacionadas entre sí. Y la sociedad sólo así lo entiende. Una realidad se transforma en otra. Una más acorde con los intereses del grupo y con los cambios que se operen en él. Ello explicará la presencia de olas, colmillos o serpientes asociados al rostro de un ser considerado como supranatural.

Esa traslación simbólica de una realidad difícil de manejar, tendrá que mostrarse en sus componentes morfológicos de la imagen sagrada, supuestamente atenta a la solución de sus necesidades. Así, en cada rasgo y en cada elemento significativo, estarán los aspectos de su propio entorno.

Alrededor del rostro, donde están los rasgos propios de la estructura facial y las 12 olas que lo rodeaban, aparece una especie de «corona» romboidal de alto contenido simbólico. Esta «corona» define la categoría suprema de la deidad, pues, como veremos más adelante, esta no aparece en otros seres considerados como dioses. Su posición alrededor de la cabeza, una vez más, confirmaba el origen y jerarquía del personaje.

El rombo está compuesto por tres cintas concéntricas de color amarillo ocre. La central es una banda ancha en la cual están imbricados 16 seres de diseño geométrico, repartidos en 4 lados o campos equivalentes. La cifra es una constante en los rombos de los murales, en una y otra plaza y, por ello, pudimos identificar las equivalencias numéricas en las imágenes que representaban a un ser supremo en Cupisnique y Chavín. Entonces nos planteamos la pregunta: ¿Esas figuras representarían a un pez marino o a serpientes como en el caso de los cupisniques? ¿Sería la «raya», ese pez tan valorado simbólicamente por los

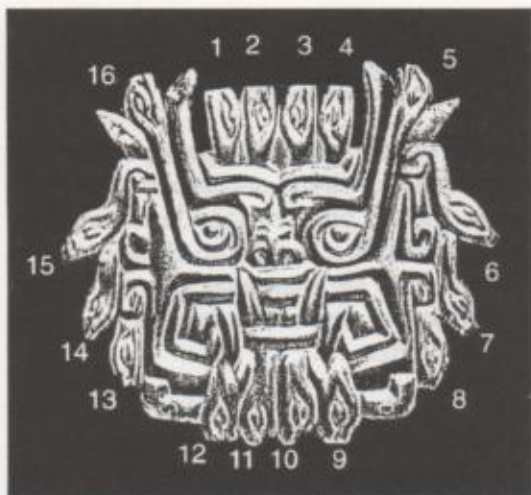


Fig. 37.- Pectoral Cupisnique



Fig. 38.- Las 16 serpientes como signo de Deidad Mayor, tanto en personaje sagrado Cupisnique, como en personaje mochica. En uno y otro caso se reparten las serpientes en cuatro campos, lados o partes.

mochicas? ¿O era el valor simbólico de la imagen de la serpiente, el signo de las deidades, el que se mantenía?

El análisis morfológico de la "raya" (*Myliobatis peruvianus*) demostró que su síntesis geométrica difería del diseño equivalente al de una serpiente. Para aquella predominaba la forma triangular, sin el apéndice correspondiente a la cola; en cambio para la serpiente, la cabeza también podía ser triangular, pero el cuerpo siempre aparecía representado por una o tres franjas, según la "lógica textil" que todo lo geometriza.

Así como hemos encontrado los antecedentes de los otros signos en las tradiciones cupisniques y chavines, tendríamos que buscar en ellas, también las 16 serpientes que aparecen en los tiempos mochicas. Y allí estaban. Entonces, esas 16 imágenes geométricas, correspondían a 16 serpientes, símbolo de la más alta jerarquía divina desde los tiempos del Formativo y después en Moche.

Era necesario este deslinde porque en otro momento se dijo con referencia al rombo que, fue allí "*en donde confeccionaron un diseño geométrico representando la cabeza de un pez en relieve y también pintado en amarillo con el fondo en bajorrelieve en negro.*" (Uceda, S. y Morales, R., 1996; 264).

En este caso, con nuevas luces y correlaciones, ahora creemos que se trata de las 16 serpientes con las que sus antepasados cupisniques, denotaban sacralidad, divinidad y poder en el más alto nivel jerárquico. Creemos también que cada una de las serpientes tiene un significado específico según su sentido y ubicación dentro del rombo. En cada uno de los ángulos las serpientes son convergentes, pero las de los lados no están puestas allí para completar una cantidad (4 por lado), si no para determinar un significado cuantitativo mayor, con variables previstas y en relación con las 16 serpientes de cada rombo, pues ninguno de éstos fue hecho con una plantilla o cartabón, como hubiese sido lo más práctico para un diseño geométrico y aparentemente tan similar. Cada rombo es diferente a los otros por la disposición y sentido de las serpientes.



Al tratar lo referente a la "corona" de serpientes, no podemos soslayar la connotación que existe cuando vemos que sobre y alrededor de la cabeza la deidad suprema hay 16 serpientes saliendo de 4 lados, campos o serpientes mayores, porque ésta es casi la misma "metáfora" que descubrimos para el caso de la deidad mayor de Chavín, cuya imagen estaba en la Estela de Raimondi (Campana 1993-1994) y, Rowe (1972: 269)) creyó ver en el área que está sobre la cabeza, " *El espacio que sobra está rellenado con una elaboración figurada del cabello del "Dios de las Varas".* (El subrayado es nuestro). En este caso, no es sólo un alarde de la creatividad de los mochicas para el diseño geométrico. Ese rombo con serpientes es el símbolo distintivo de su categoría suprema.

Es posible que hubiese existido una razón mayor para disponer el cuadrado a manera de rombo, de tal suerte que sus ángulos inferior y superior, tocasen el piso y el borde del muro: el suelo y el cielo. Esta disposición hace posible dos cosas: que las líneas del costado inferior derecho sigan siendo perpendiculares al horizonte y que los triángulos laterales en donde van los rostros menores tengan vigencia correlativa. Entonces, los rombos y los triángulos como formas, así dispuestas, deben tener una connotación específica y convencional. En los ángulos laterales de los rombos que aparecen en la primera plaza, hay figuras de «rayas», elementos que establecen las diferencias de contenido con los rombos de la plaza posterior y superior.

El rombo alrededor del rostro mayor, no es perfecto, pero deja entrever que sus 4 campos fueron previstos y calculados para contener 4 figuras dispuestas en sentido contrario, sumando 16 en total. Esta cuatripartición está presente en muchas imágenes del Formativo, asociadas a serpientes, que suman las mismas cantidades y tienen también 4 direcciones diferentes. Es posible que la ideología como instrumento interpretativo de los diferentes ecosistemas, cambie o modifique sus imágenes simbólicas, pero no cambie en lo estructural. Y, si la serpiente es un signo de divinización, su mayor presencia numérica podría significar mayor importancia. La variación de las cantidades podría deberse a las jerarquías de los personajes y de los templos, dentro de un sistema regional de creencias (Figs. 39 y 40).

concurrentes. Hay variantes previstas y calculadas convencionalmente. Cuando se haya hecho la limpieza general de los murales, podremos establecer el código de estas variaciones.

Es importante observar que los personajes que portan estos elementos significantes, los que están en los templos más importantes o grandes, tienen mayor cantidad de éstos. En Chavín de Huántar, las imágenes tienen mayor cantidad de serpientes, tanto en el cuerpo como en el rostro, siendo éste la representación sintetizada de toda la imagen sagrada o divina.

Recordemos cómo fue, en diversos tiempos, el comportamiento religioso prehispánico: *"Los pueblos andinos aceptaban la noción de poderes sobrenaturales ordenados jerárquicamente, siendo cada uno asociado con objetos particulares o elementos de la geografía sagrada. Así, se podría aceptar que una deidad ajena, tuviera más poder para ayudar a la comunidad sin negar la necesidad de continuar propiciando fuerzas sobrenaturales pertenecientes al paisaje local"*. (Burger, 1989: 558).



#### 4.0. UNIVERSO Y COSMOVISIÓN

El hombre es el único ser que actúa, reacciona y se proyecta en el tiempo por medio de símbolos. En general, cuando ya ha creado una sociedad, no puede vivir sin ellos. En el caso que venimos analizando, la sociedad mochica, con muy avanzada y compleja iconósfera, posee un elevado número de signos y puede exhibir una creatividad muy grande para transmitir su cosmovisión. En ésta, deberá aparecer lo referente a las cosas que están sujetas a su voluntad, creadas por él y, también aquellas fuerzas de la naturaleza que no controla y que de pronto pueden arrasar con toda su creación.

El paisaje andino siempre estuvo sujeto a largas sequías que acababan con los sembríos; a los terremotos que destruían todo o, al desbordamiento imprevisto de los ríos que sepultaban cosechas y viviendas bajo miles de toneladas de piedra y barro. Todo el tiempo debió ser una sucesión de eventos que destruían lo construido. Ello les haría pensar que la crisis era una constante impredecible en el tiempo e imparable en sus territorios. Entonces, la gente mochica y su clase dirigente, al ver afectado su «mundo», entenderían que todo necesitaría un reordenamiento a partir de esas destrucciones y muertes. Se imponía un «*pachacuti*». Había que comenzar de nuevo. Tal vez por eso, transfirieron su genio y voluntad a los dioses, quienes siempre suelen aparecer después de las hecatombes y de las crisis ecológicas.

Los sacerdotes, los creadores de símbolos, jefes y dinastas, al ver que sus conocimientos no alcanzaban a explicar la eventual-

dad de los factores de destrucción y que, los fundamentos de su poder se debilitaban, volvían a transferir a las deidades el problema. Es posible que ello les haya inducido a crear propuestas nuevas, con nuevos símbolos, que reflejen y ofrezcan respuestas a esas crisis. Esto explicaría, en parte, el «sepultamiento» de templos, plazas ceremoniales o escenarios, para volver a construir otros más acordes con los nuevos requerimientos.

Para una sociedad tan eficiente y creativa, por más de 800 años, las crisis fueron asumidas ingeniosamente, entendiendo que *«En épocas de crisis estos problemas adquieren repentinamente una importancia excepcional, tanto teórica como práctica; tanto para los pensadores como para el pueblo. Una enorme parte de la población se encuentra a sí misma desarraigada, arruinada, mutilada y aniquilada por la crisis. La rutina del vivir diario del pueblo, es totalmente trastocada; queda rota su adaptación habitual y grandes grupos humanos se convierten en masas de personas desplazadas.»* (Sorokin, 1964:25). En muchos casos esto explicaría la aparición de nuevas tecnologías, el éxodo, la ocupación de nuevos espacios o el cambio estructural de la sociedad.

Hemos visto ya, cómo el entorno geográfico sobre el cual actúa el hombre es convertido en un conjunto coherente de símbolos, para interpretar y transmitir esa nueva realidad tangible. Así, es posible explicar por qué se abandonan ambientes, por qué se implementan otros o por qué se cambian los escenarios simbólicos, superponiéndolos de diferentes formas. Ninguna sociedad establece sus espacios rituales, en cualquier lugar, sino, donde cumpla con ciertas condiciones específicas, en concordancia con su «tiempo mítico», convertido en «tiempo ritual» que retorna. Sólo así «espacios» y «tiempos» «míticos» podrán ser restaurados simbólicamente, cada cierto tiempo.

En la actitud consciente de «sepultar» templos, plazas y escenarios, hay toda una tradición milenaria en nuestra historia. Desde Áspero, está demostrado que se «sepultaban» recintos que «no muestran huellas de uso o de desgaste» (Feldman, 1977), pero no nos hemos puesto a pensar que, el sepultar las dos plazas con tan

bellos frisos, es casi lo mismo que la decisión de recubrir escenarios. Eso, sólo ha sido entendido como un acto de tapar un mural con otro, o tratar de explicar el abandono de un lugar, por inútil o para su ampliación. No sabemos las causas de su «invalidación», ni menos de la pérdida de su nivel jerárquico frente a los escenarios o «murales» que se superponen; porque la función no ha desaparecido. ¿Por qué unos quedaron debajo de otros y, en cambio, el que muestra a la deidad principal, no ha tenido superposiciones?. Este es el caso que veremos y que de varias maneras estaría asociado al ambiente simbólico de las dos plazas y los espacios rituales aledaños y conexos. Todo esto, es sólo parte de una cosmovisión.

La recurrente aparición del personaje de rostro felínico, colmillos entrecruzados y de orejas bilobuladas, en diversos sectores y etapas constructivas de la plataforma principal de la Huaca de la Luna, indica indiscutiblemente su persistencia como deidad y con servicio litúrgico, en relación con el carácter sagrado que se le adscribe al Cerro Blanco. Esto también demuestra que este rito se mantuvo vigente a pesar de las reconstrucciones en el edificio, por más de siete siglos de ocupación.

Garrido (1956) publicó el hallazgo de una «pintura mural descubierta» por excavadores clandestinos. El mural estaba compuesto por escaques con temas iconográficos que distribuían alternadamente, imágenes de seres sobrenaturales y que, una de ellas, es parecida a la del personaje que venimos estudiando, con algunas variantes.

Posteriormente, Mackey y Hastings (1982) investigan en el mismo sector y, ampliando el área descrita por Garrido ubican dos pinturas murales más tempranas. Estos murales estaban pintados como si fueran estratos que se superponían, evidenciando con ello los procesos temporales de su ejecución y la continuidad de su vigencia como área sagrada y ritual. En efecto, ambas pinturas muestran como tema central la deidad que venimos analizando. Finalmente, Morales (1980), redescubre el área para efectuar trabajos de investigación y conservación de los murales, cuyos resultados serían analizados por Bonavia (1985).



Fig. 42. Verterarse la superposición en las plazas y sus diferentes dimensiones.

#### 4.1. Ubicación y función

La superposición de pinturas murales a la que nos estamos refiriendo, aparece en el ángulo noreste de la Plataforma Principal. Este fue un espacio sagrado adyacente a la fachada norte y principal del Templo, que funge de testera a la gran plaza ceremonial externa, situada en el sector norte del conjunto. Los accesos y puertas de ingreso a este recinto interno, con umbrales altos, están ubicados hacia el Este, estableciendo una comunicación indirecta con el corredor perimetral dispuesto en este sector. Desgraciadamente, el 80% de ese espacio ritual fue destruido por las «compañías explotadoras de huacas», durante la época colonial.

Al parecer, la práctica ritual fue realizada por pocos oficiantes, lo que condicionó las dimensiones de este espacio. De sur a norte mide alrededor de 20 a 21 metros de longitud, mientras que desde Este a Oeste, nos será desconocida por los efectos de la destrucción y el saqueo. La altura de los muros debió alcanzar a los 3.50 ó 3.60 metros.

De todos los sectores conocidos a la fecha, este es el único caso de recinto ceremonial con tres murales superpuestos, es decir, tres momentos y tres conceptos iconográficos diferentes. Ello estaría indicando la pervivencia del espacio ritual con algunas modificaciones formales, en un largo período, así como la advocación y funciones litúrgicas de este ambiente, asociadas al servicio religioso de nuestro personaje. Este lugar correspondería al penúltimo edificio o fase constructiva de la Huaca de La Luna. Debió ser todo un ambiente de alta jerarquía ritual.

A nuestro concepto, estos cambios y modificaciones de los escenarios, en una misma etapa constructiva, no responden a destrucciones derivadas de un evento natural, como lluvias o sismos; sino a ciertos cambios en la estructura ritual.



**A.-** El mural más temprano, pintado sobre el primer enlucido que cubre al muro de adobes, corresponde a un personaje de muy alta jerarquía religiosa que tiene serpientes bicéfalas, como su distintivo principal. El tema se repite a lo largo de las paredes que conforman el recinto. El espacio pictórico se define por unas «grecas» verticales de color negro sobre fondo amarillo ocre, de 0.34 cms., de ancho. Entre éstas se ubica la deidad de las serpientes, representada de frente y de pie, con las piernas separadas y los brazos extendidos hacia sus costados. Sus manos sostienen sendas serpientes bicéfalas.

Este mural mide 3.40 de ancho y ocupa toda la altura del muro, incluyendo zócalo y cenefa, conformando una figura cuadrangular, cuyas connotaciones míticas han sido explicadas al analizar el rostro del personaje central. Desgraciadamente, de ese rostro no quedan mayores evidencias en el sector estudiado por Mackey y Hastings (1982). Ellos manifiestan que las pinturas murales del nivel más alto de la Huaca de la Luna, de la «plataforma I, sólo se cubrió una parte, mientras que la otra seguía en servicio.

En este mural, es interesante la asociación formal con la lógica del arte textil, basada en ángulos rectos y bandas modulares. Es posible que este concepto técnico influyó en la ejecución y diseño del mural. El espacio pictórico fue inicialmente cuadrícula cuando el enlucido aún estaba fresco, formando pequeños escaques de 2.5 cm. Toda esta amplia superficie fue pintada primero de blanco y, luego, los cuadrados de rojo, amarillo y negro, según un boceto previo y sus propios conceptos artísticos.

Este mural, entre todos los conocidos a la fecha, es el que debía expresar un mejor recuerdo al personaje de la Estela de Raimondi, por los cetros, su planteamiento frontal y el cuerpo entero. Esto demostraría también, la continuidad de un patrón ideológico y su esquema ritual.

Por razones desconocidas, se introduce una variante en el arreglo del recinto, se abren dos puertas de umbral alto en el muro Este y se eleva parcialmente el nivel del piso, destruyendo parte de los personajes ubicados en los extremos de este paño. Este cambio es muy evidente en el ángulo N:E., donde es posible apreciar la cabeza inferior de la serpiente y las piernas del personaje, aún cubiertas por los adobes colocados durante esta remodelación. Extrañamente, la sección media y superior, donde estaría el rostro, fue destruida para ejecutar el nuevo mural, coexistiendo ambos temas durante algún tiempo (Morales, 1982).

**B.-** El nuevo diseño permite que la superficie mural fuera dividida en rectángulos de 0.34 x 0.28 cm., remarcados por líneas rojas de 2.5 cm., de ancho. En el interior de estos cuadrados se ubica nuestro personaje y sus atributos. Es el mismo diseño y temática, representados en dos variables cromáticas. En uno, el icono está pintado de rojo ocre sobre fondo blanco y, el otro, de amarillo ocre sobre azul. Estos colores definen una composición de bandas diagonales, parecida a la observada en los paramentos externos de los «recintos sagrados» de las plazas ceremoniales superpuestas, en el interior de la plataforma principal de este Templo.

Un detalle a subrayar, es la manera como se ha pintado uno de los rostros de esta deidad, lo cual guarda cierta aproximación a lo ya dicho en la crónica de los agustinos (1918) y que se repite en el tratamiento de los relieves ubicados en las citadas plazas ceremoniales. La cara está «enbijada» en rojo ocre y la nariz en amarillo ocre, como cuando sé «*mocha*» o adora al sol.

Al margen de estas consideraciones, es importante advertir cómo la propuesta iconográfica define el rostro felínico, colmillos entrecruzados y orejas bilobuladas de nuestro personaje. De la parte superior e inferior del rostro se desprenden ocho apéndices que rematan en cabezas de aves, cuatro de ellas dispuestas hacia el interior y las otras cuatro de trazo mixtilíneo, por el exterior, definen el formato rectangular del tema. Las dos cabezas de aves ubicadas en los ángulos superiores, lucen una suerte de copete o moño, a manera de olas, tal como se aprecia en los «rostros menores» de

los personajes ubicados en los triángulos de los murales antes citados. Es más, si observamos las orejas bilobuladas girando el eje del rectángulo, podríamos advertir una imagen similar a un octópodo, lo cual acentuaría la relación marina.

La introducción de este tema religioso en el sector izquierdo del muro Este, del recinto, implicó la destrucción de uno de los «señores de las serpientes», de allí las obligadas preguntas: ¿Qué significó la introducción de nuevas formas o maneras de representar a la misma deidad con otros atributos?, ¿Por qué no está la cabeza? y ¿Por qué razones ambos murales coexisten en el mismo espacio y tiempo del rito?. Las hipótesis pueden ser varias, pero, lo cierto es que la deidad se mantuvo vigente.

**C.-** Sobre los murales descritos se superpone la última representación iconográfica, que cubre la totalidad de la superficie mural. Se trata de la pintura que registrara Garrido (1956), en el pequeño sector que los huaqueros dejaron al descubierto.

Las imágenes ocupan espacios cuadrangulares de 0.74 x 0.72 cm., divididos por líneas de color rojo ocre, de 0.11 cm., de ancho. Es decir, se abandona un tanto el formato apaisado del anterior tema, para retornar a las formas cuadrangulares. A diferencia del segundo mural, en este caso, son dos temas dispuestos en bandas diagonales y alternas.

El tema sobre un fondo de color amarillo ocre, es muy interesante, pues muestra un personaje sagrado de alta jerarquía, parado y de perfil, con otros atributos propios de la deidad. La posición, el tratamiento formal del diseño y los caracteres de sus atributos evidencian su tardía factura. Son dos escaques diferentes con temas desiguales.

En un escaque, el personaje central, tiene a sus lados, como si sujetara en sus manos, dos cetros tricéfalos, pues en cada uno hay tres cabezas. En el centro de éstos, hay una cabeza que se asemeja a la de un zorro y, en los extremos, hay dos cabezas que parecerían de serpiente, pero tratadas de una forma original y extraña.

Fig. 43.- Los tres murales superpuestos. Nótese como va variando el estilo y la técnica en un mismo lugar pues, el «espacio ritual» es el mismo.



El rostro del personaje muestra una boca sin colmillos, «ojo en coma», nariz aserrada y mentón muy angosto, cosa rara, pues, cuando las personas son representadas de perfil, el mentón es muy prominente. El tocado que lleva en la cabeza, pareciera producto de la fusión de un ofidio, con cabeza de zorro, y seis olas negras a manera de cresta. El cuerpo tiene «cintura» muy angosta. Pantorrillas y pies pintados de negro, rematan en unas garras felínicas.

El tema del otro escaque, muestra un complejo diseño con elementos marinos. Es más abstracto que los otros y el tratamiento es más lineal. Sobre un fondo azul grisáceo, hay en el centro un cuadrado blanco con cuatro cabezas de serpiente, de diseño geométrico. En el centro se nota una aspa blanca que define un diseño en diagonales opuestas que rematan en cabezas de serpiente, bicolors. En el eje vertical hay cabezas cuadrangulares, diferentes unas de otras, pero ambas dan salida a cabezas de ave coronadas por una ola y, del otro extremo del rostro salen los segmentos de color rojo de las serpientes y de las aves. Es un estilo un tanto extraño, como lo es también el del mural de la «Rebelión de los artefactos».



## 5.0. SIMBOLOGÍA Y COLOR.

En todas las sociedades del mundo, antes y ahora, el color tiene un significado convencional que va más allá de su propia naturaleza y origen. La asignación de un valor simbólico variable, se define en cada cultura y pareciera que, nunca dejó de tener un contenido mágico religioso.

En el uso del color, el hombre andino también tiene sus conceptos muy definidos y responden a muy antiguas tradiciones que deben relacionarse con las actividades de cazadores, mariscadores, horticultores y finalmente agricultores, las que adscriben simbolismo a cada uno de ellos, en diferentes épocas y para cada instancia ritual. Así lo encontramos en los hermosos murales mochicas.

En los murales de las dos plazas que venimos estudiando, los colores fueron usados como materia pigmentaria, químicamente puros, no mezclados entre sí, para no modificar el color o la gradación tonal. Por esto, resulta interesante apreciar la superposición de dos o más estratos en la aplicación del color, lo cual parecería indicar una concepción simbólica, asociada a los eventos del tiempo y su relación litúrgica.

En los grandes «rostros mayores», se aprecia como las olas, ojos y boca, mantienen los mismos colores, sin embargo, el rostro sufre cambios radicales en su coloración. El azul (distena) es reemplazado por el rojo ocre (hematita); en tanto que a las orejas bilobuladas se les cambiaba de amarillo ocre a rojo ocre y, en otros casos a negro. Debemos acotar que estos cambios for-

man parte de un arreglo general del mural, pues, los rombos con las serpientes y los otros elementos significantes, fueron repintados con los mismos tonos, para mantener y resaltar la feroz expresión del rostro. Esto explicaría la función dominante del rojo y del negro, y sus correlaciones rituales.

Esta ligazón entre ritualidad y uso del color, puede reforzarse con las anotaciones que aparecen en las crónicas y registros de extirpación de idolatrías. El agustino Fray Antonio de la Calancha recogió valiosa información, sobre la que Hermann Leicht (1960: 170) acotó: «*The Chimu prayed to the sea and offered it gifts of maize meal and red ochre; this was obviously a symbolical ceremony in wich colour symbolism was employed. To the white and the red in the accout only the complementary black is missing*».

El citado estudioso sigue comentando a Fray Antonio: «*Calancha did not mention this because it was represented by the depths of the sea and its eternal night. In all the civilisations of the world we find a repeton of the coloured triad, white, red and black, in its strongest contrasts. White symbolised the light and the day, black darkness and night, and red blood. Blue very often appears in the tricolour, replaces the black and is also the colour of the water*».

Así mismo, en las notas sobre extirpación de idolatrías, hay igualmente una serie de datos interesantes sobre el uso del color en los ritos. El padre Arriaga (1920: 47) recoge la singular información sobre plumas de colores y polvos como el «*paria*», equivalente al rojo bermellón; «*binzos*» o azul; «*carvamuqui*» o amarillo y el «*llacsa*» o verde. El «*paria*» es el cinabrio, obtenido de las minas de Huancavelica y, tal vez para nuestro caso, de las salinas de Chao, al sur de Virú. También hay otras «minas» de color como «Huaca Marcanga», Angasmarca, o «Puca Orco», en Santiago de Chuco, de donde extraen tierras azules o rojizas, respectivamente. En las sierras ancashinas hay muchas «minas» de tierras de color que van desde el lila hasta los azules y rojos intensos. El color se separa por sedimentación.

El padre Arriaga describe el rito: «*De todas las cosas sobre dichas los polvos de colores diferentes que diximos ofre-*

cen soplando como las pestañas, rayendo, y señalando las Conopas, y las demás Huacas con los polvos antes de soplалlos, y lo mismo hazan también con la plata, la quél ceremonia en la Provincia delos Yauyos llaman Huatcuna, las demás cosas las queman.» (op. cit.).

No dudamos que estas prácticas tuvieron una difusión panandina, y esta suposición se basa en otras descripciones como la «Relación de Idolatrías en Huamachuco por los primeros agustinos» (1918: 39). La referencia dice: «Cuando quieren mochar al Sol y adorar, enbijnase la nariz con sanco amarillo como cera, ques untarse con aquella color amarilla y en la cara con colorado, y este puesto a pintar; y esta es la señal que quieren mochar al Sol...». ¿El ya referido cambio de azul a rojo y amarillo en el rostro de nuestro personaje, tendría alguna implicancia con la descripción de los agustinos?

En leyendas recogidas en territorios mochicas es muy clara la alusión, pese a referirse a tiempos posteriores. La leyenda que recoge Miguel Cabello de Balboa (1586), refiere que los acompañantes de Naymlap, iban echando al viento polvos de colores a su paso al igual que polvo de conchas. Además, junto al fundador de la dinastía lambayecana venía «*Xam Muchec*» un verdadero especialista que suministraba «**pintura facial**» a los miembros de la corte. Parecido es el caso de Taycanamo<sup>22</sup>, en la leyenda que publicara Vargas Ugarte (1936: 232-233) y que posiblemente recogiera Marcelo Corne en el valle de Moche. En este caso también a la llegada mítica de este personaje que fundaría la dinastía gobernante de ese valle, y que después, uno de ellos, conquistaría los territorios lambayecanos. En estos casos la presencia del color como polvo asociado al rostro, tendría un significado fundacional, dentro del ritual derivado. Esto es muy importante porque siempre en un ritual hay un mecanismo de «constante retorno» en el «tiempo mítico».

22.- Aún, en el valle de Moche, existe una Huaca con el nombre ilustre de *Tacaynamo*, tal vez como recuerdo del dinasta.



Un aspecto que necesitamos seguir remarcando, tiene que ver con las relaciones entre los colores del rostro y de las imágenes simbólicas de su entorno. El color amarillo ocre fue usado para la parte superior de la boca felínica, de las líneas acintadas que conforman el rombo y, asimismo, dan color a las figuras geométricas de las serpientes. Ello les da unidad significativa. El color negro de las olas es el mismo color del fondo donde estarían las "serpientes" y es ello lo que nos permite creer que este sería el mar.

De rojo indio está pintada gran parte de la cara; toda la parte superior, dejando un triángulo para la nariz y boca; y alrededor de éstos va el rojo, incluyendo la parte que sería un mentón, casi inexistente, lo que recuerda el diseño facial de las deidades del Formativo. Este color rojo siempre a tenido un significado, también, asociado a la muerte entendiéndose que esta es el origen de la vida; pues suele aparecer cubriendo los rostros de los personajes enterrados; en sus mascarar y aún, cubriendo o sellando sepulturas. Esto es frecuente desde Lauricocha hasta los tiempos incaicos. «El simbolismo del rojo en los ritos funerarios de la prehistoria andina» fue estudiado por Silva Santisteban (1977).

El color blanco es el fondo del rostro; concuerda con el blanco de los ojos y de la boca y, cosa extraña, toda ésta es blanca, debiendo ser sólo los dientes; pero, ni en éstos ni en la boca, hay rastros de un color -como el rojo por ejemplo- que recuerde la ferocidad, la violencia o la sangre. Esto nos permite suponer que el blanco estaría en relación con la luna llena, el movimiento de las olas y los recursos alimenticios que ofrece el mar en esos días.

Si el blanco fuese lo equivalente al plenilunio, se explicarían muchas otras cosas. Los mochicas sabían que la luna regía las mareas y que cuando ésta se encuentra totalmente iluminada, se produce una marea fuerte intensa, -«marea viva» o pleamar -, y el mar se hincha como el vientre femenino en gestación. En cambio cuando la luna está en posición opuesta, la marea es débil, baja («marea muerta»), el mar se retira y pone al descubierto y alcance, el "mococho" (*Gigartina chamissoi*) y los mariscos en abundancia.

En esas alternancias lunares, en la actualidad, el pescador nativo y la mujer tienen roles y funciones diferentes. Los hombres saben cuando pueden entrar y cuando no; en cambio para la mujer, cuya menstruación se creía regida por la luna, ella no puede entrar al mar, salvo cuando éste se retira y ella puede recoger el "mococho" y algunos caracoles. Eso aún está vigente y, además, son las mujeres las únicas que lo hacen. La voz mochica "cocho" se refiere al órgano sexual femenino, voz que aún sigue en uso en toda la costa norte.

Entonces esta relación entre la luna, el mar y lo femenino ¿no estará en relación con la imagen del rostro, con el "ojo vivo", con las olas, con la muerte y con la disposición del rombo cuyo ángulo inferior es perpendicular al horizonte marino? Es muy posible que sí. Y es más: la asociación del perro "biringo" actual, usado en el augurio de la pesca y representado en tiempos mochicas asociado a la luna, nos daría muchas razones para fundamentar estas relaciones. Recuérdese que este cánido siempre es «negro», color asociado al mar y que los pescadores tradi-



© W. Loeyza



Fig. 36.- El llamado "perro lunar" o "biringo". Él aparece sobre las 12 olas que exornan el rostro sagrado del Al Apaec..

cionales suponen que este perro «predice el clima, la luna apropiada y la pesca» (fig. 36).

No sabemos con precisión el valor y significado del llamado "perro lunar", o en otros casos «Animal Lunar» (Jones, 1979). Pero, es innegable que está asociado a un culto que tiene vinculaciones con la luna, el mar, el color negro y con los rituales conexos. Así mismo, sabemos que es un motivo recurrente asociado al tema de cabezas cercenadas. La imaginería mochica suele representarlo con un alto y elevado interés y, siempre, muy artísticamente.

Este cánido aparece en la arquitectura nobiliar o «real» en la parte posterior del recinto donde suele estar un gran dignatario en su trono. También en muchos dibujos y, como forma escultórica autónoma en la alfarería, con todos los atributos sagrados, lo que sugiere e informa de su importancia en la ideología mítica y religiosa asociada al mar y a la luna. La gente de Virú o Recuay, los de Moche y Vicús, debieron heredarlo de tradiciones anteriores, propias de la región norcosteña. Como se habrá podido advertir, la ligazón existe, aumentando la posibilidad de su asociación con la Huaca de La Luna, con los colores allí existentes en el personaje que venimos estudiando.

Pareciera que algunos rostros eran más afectados que otros y al reponerlos le quitaban los colmillos o al ojo izquierdo le ponían una especie de "lagrimón" un tanto burdo. Otro aspecto que modificaría los significados, es el cambio de color facial. A simple vista se observa que los colores que existen en la superficie cubren a otros que van del celeste oscuro<sup>23</sup> al azul, al naranja o al plomo azulado, lo cual supone alguna convencionalidad entre color, rito y tiempo mítico.

En los murales de la plaza inferior o primera, se encuentran todas las imágenes del muro en mejores condiciones y que, si fueron cubiertos lo hicieron con mucho cuidado para que no se deterioren. Fue como si sepultaran a seres que tienen vida y tal vez por la misma razón, otras veces los destruían con ira, sólo golpeando el rostro.

23.- Esto nos recuerda al rostro azulado de la cabeza de Garagay, del período Formativo.

En los murales de la antepenúltima plaza hay otros elementos significantes asociados a la vida marítima, como figuras estilizadas de rayas (*Myliobatis peruvianus*) en las esquinas

Tal vez cuando sea descubierta la totalidad de los muros y se sepa como fueron los otros bellos murales pintados y en relieve, que hay en los recintos y que están en el ángulo sur, se podrá tener una idea más cercana al significado general de temas allí representados. Por lo que hoy se puede observar, se advierte el predominio de los elementos marinos en franjas oblicuas. Estos, siempre son de estilo más geométrico y de muy calculado dibujo.

El diseño de los relieves en los «recintos sagrados», muestra la gran capacidad para dibujar en términos de cálculos geométricos. Su belleza es extraordinaria, pues, llega el momento que uno no sabe si se trata de franjas verticales, horizontales o de franjas oblicuas. Sí estamos en condiciones de asegurar que, tanto en la verticalidad, horizontalidad y en la oblicuidad, hay mucho más que la intención artística: se trataría de una obligación convencional de simbolizar un conjunto de ideas religiosas, en relación con el mar, el hombre y la luna, como deidad.

Con lo anteriormente expuesto hemos demostrado que cada rasgo tiene un proceso histórico de cambios y modificaciones a través de siglos, en más de milenio y medio, desde que aparecen como «partes» del rostro sagrado de la DEIDAD ANTROPOMORFA en el Formativo andino. Y, con esto, queda en evidencia que la deidad mochica, cuya imagen aparece en los murales de la Huaca de la Luna, corresponden a una deidad primigenia, de valor ancestral, tutelar, central y de la más alta preeminencia en los tiempos prehispánicos. En ese complejo panteón, de varias deidades y de diverso rango jerárquico, ésta es la principal y primordial y, las otras, serían aleatorias.

## 6.0.- COLOFÓN.

En el complejo y extenso imaginario mochica se puede observar que varias imágenes corresponderían a seres supra naturales porque tienen ciertos atributos que les sirven como signos distintivos. Estos, serían los colmillos y las serpientes; pero no todos los que llevan estos signos o atributos tienen la misma jerarquía. Muchos estudiosos, por la sola presencia de estos rasgos, sostienen que había un panteón con muchos dioses o que, los personajes con colmillos y serpientes, fuesen los representantes animados en la tierra.

Nosotros creemos que hay una deidad suprema y dual, la cual es representada por un rostro de frente y cuadrangular. Los atributos que la distinguen son de dos tipos: "estables" y "eventuales". Los primeros, expresan su condición de supremacía y "eternidad" en el tiempo, en cambio los atributos eventuales reflejarían sus acciones y funciones en tiempos específicos. Entre estos estarían los poderes para degollar, ver con el ojo izquierdo "diferenciado" o mirar los ritos de sanción y despeñamiento. La presencia de un atributo "eventual" sólo define una acción temporal. La imagen que investigamos (el "rostro mayor" de un rombo) correspondería a la deidad suprema con todos sus atributos estables y uno "eventual": "el ojo izquierdo diferenciado".

La imagen recurrente que aparece en los murales de la Huaca de la Luna es la representación de la deidad primordial y suprema para los mochicas. Sus rasgos y atributos son la metonimia de las fuerzas de la naturaleza y de la inteligencia humana en poder de la

deidad. Fueron los cupisniques los que la perfilaron, en cuanto a expresión iconográfica y, sobre todo, en su estructura religiosa y simbólica, pues en las imágenes de esta sociedad aparecen ya, todos los rasgos que la configuraron. Esta deidad se caracteriza por tener olas y serpientes en torno a su rostro, como rasgos y atributos caracterizadores de su investidura. Las olas representan al mar y a la ancestral creencia de ser su "pacarina" o lugar de origen. Las serpientes, serían la representación del agua en función agrícola y del poder que ello genera. A estos rasgos no debemos verlos como "adminículos", "adornos" o como "expresión de la fuerza y ferocidad del jaguar", sino como rasgos propios de su identidad mítica y como elaboración metonímica para expresar en la imagen, el control y manejo de todas esas fuerzas, es decir, del PODER.

Esta concepción proviene desde los tiempos Cupisnique, como parte simbólica de la estructura religiosa. Esta deidad no es "decapitadora" *per se*, sino eventual. La decapitación debió ser un hecho aleatorio o un acontecimiento ritual, con referencia cosmogónica y ejecutada en ciertos días del calendario ritual y, no necesariamente como parte del acaecer cotidiano con intenciones punitivas. Los sacrificios humanos y, dentro de éstos la decapitación, se darían dentro del ofertorio en el tiempo y el drama ritual. Su eventualidad explicaría su transferencia simbólica a otros seres como búhos, peces, zorros, o cangrejos que aparecen caracterizados para tal función.

En cuanto al sistema representativo de la deidad, es evidente la persistencia ideológica del Formativo, aportando e informando con elementos, rasgos y sintaxis para configurar una imagen que sea entendida como deidad por las feligresías de aquel entonces. Es necesario recalcar que muchos rasgos simbólicos ya no estaban en uso en tiempos mochicas, o tal vez fueron modificados sus mecanismos expresivos. Creemos que el rostro cuadrangular, la boca felínica con o sin colmillos, los ojos desorbitados, la nariz platirrina, no son sólo rasgos propios de un rostro, sino que también tienen un valor simbólico, específico e independiente de su forma original. A estos elementos significantes se agregan otros como las olas y las serpientes, los cuales determinan su

carácter sobrenatural. Es clara la intención de representar a la deidad o ser supranatural deificado, preferentemente, por un rostro cuadrangular; en cambio, para los personajes de menor jerarquía como sacerdotes, la representación era de perfil, de cuerpo entero y siempre cumpliendo muchos roles. En la misma huaca, Hay una imagen de perfil coronada por un zorro con cresta de olas y saliendo de su cuerpo 4 serpientes; pero insistimos: la deidad central siempre está representada por un rostro cuadrangular, tal como lo hacían sus antecesores. En esa cuadratura, hay innegables relaciones de lógica binaria. De esto se puede deducir que en la Huaca de la Luna -o en otras- había una jerarquización sagrada del espacio ritual a donde sólo podrían ser enterrados los que se creían ser descendientes de la deidad ancestral.

Si la religión tuvo un papel tan importante en la sociedad mochica, la presencia de un personaje tan protagónico en posición frontal y, después muchos otros de perfil y en actividad, tendría otra lectura. Los rostros frontales y cuadrangulares sugieren la presencia de un culto con pocos «sacerdotes representantes» y, en cambio, después, la presencia de muchos personajes de perfil y cumpliendo roles muy activos, también colmillados y con serpientes, corresponderían a un cuerpo mayor de sacerdotes «sacralizados» que representarían acciones y hechos «míticos», supuestamente realizados o propios de la deidad principal. Es decir, cada «tema», podría ser la imagen de un rito, con actores variados que recordarían hechos míticos.

Las plazas más importantes, donde están los rostros, tendrían mayor nivel que aquellas donde los personajes aparecen de perfil o donde no aparecen. Así habría espacios divinos, sacerdotales y funcionales. Todos, dentro del espacio sagrado de la huaca.

Esa compleja estructura ideológica evidentemente fue panandina, pero de múltiples matices regionales, manejada por los sacerdotes de una casta con poderes teocráticos. En las cantidades asociadas, en la oposición de los colores "mitad y mitad" dentro de cada rostro, en la multiplicidad de particiones para concebir el "mundo" y el tiempo, encontramos procesos sumamente inteligentes y desarrollados para establecer un "orden" que hizo

fluidas las relaciones entre las gentes de aquellos tiempos. Gente que logró hacer "vergeles" en la aridez del desierto. Sociedades que llevaron el agua a las cotas más altas para ampliar sus cultivos, venciendo las distancias. Entonces, sólo una ideología que lograba instaurar la vida a espaldas de la muerte, explicaría su propia complejidad y ajuste, de acuerdo a la realidad que le tocaba manejar en uno de los paisajes más inhóspitos del planeta.

Es muy posible que cuando los españoles preguntaran a los nativos de la zona por la forma de traducir el vocablo «dios», ellos les hayan contestado, refiriendo sus poderes y atributos: AI APÆC y CHI COPÆC. Mas cuando les preguntaban por el concepto «creador del mundo» ellos les dirían que era CAISCOPÆC. Entonces, los sacerdotes doctrineros entendieron que había una deidad, entre otras, con poderes sobre naturales capaces de hacer un «mundo», de reordenarlo y controlarlo, manejando las voluntades. Esos doctrineros encontrarían que la deidad existente, no desmerecía en nada a las suyas propias y por eso recogerían los nombres con sus respectivas acepciones.

No es importante discutir, si fue o no realmente este personaje del mural el Ai àpæc o Ai apaec como lo propusiera Larco. Si importa demostrar que se trata de la imagen de la deidad de mayor jerarquía en el "panteón" mochica y que mantiene esa hegemonía en la fe religiosa desde un milenio antes. Si quisiéramos mantener un nombre, habría que diferenciar entre AI APÆC y/o CHI COPÆC.

En algunos casos aparece un «ojo diferenciado» por una serpiente, por una mayor proporción (como en este caso), por la forma "en coma" o con algún otro rasgo; pero, siempre ese elemento diferenciador es eventual dentro de la ideología religiosa. Queremos decir que su aparición se asocia a tiempos específicos, importantes y preestablecidos; ligados al sexo femenino y a la muerte, como principio de la vida. Tampoco creemos que la diferenciación del ojo izquierdo se agote o termine en la misma eventualidad; eso no. Es posible que sea el nexo entre "esta vida y la otra" en algún momento; entre la posibilidad de ver en la oscuridad del vientre real y el marino;



oscuridad que inaugura el sol cuando muere en el mar cada día y en donde muere la luna cada noche cuando nace el día.

El mar, para la gente del litoral, debió de ser algo tan grande e inexplicable, que también lo deificaron. Lo concibieron como origen y como final, en constantes retornos. Allí, en ese mar donde mueren esos dos seres supremos, también viene a morir la serpiente de los ríos, que naciera en las alturas, al igual que el sol y la luna. Allí donde todo muere, todo nace. Tal vez por ello había que juntar los tiempos del agua en un solo calendario.

Es en ese vientre universal, donde nacen y viven los peces, el "mococho" y los grandes mamíferos marinos, alimento y vida de la gente, también está la garantía del origen sagrado de los ancestros. Allí, en las oscuridades marinas reinan los caracoles y las conchas que acompañarán a los hombres a las oscuridades terrenas cuando mueran. Eso explicaría por qué cada entierro de los grandes personajes sea con *Strombus* y *Spondylus*. Con caracoles y conchas sagradas, en el nacimiento y en la muerte. En el principio original y en el retorno a esa otra existencia.

Así, el "mullo" símbolo de vida que viene del mar, será ligado a la agricultura que alimenta la vida que viene de la tierra y será "regado" en los surcos para que germine vigorosa la simiente. Y el hombre, semilla de su misma especie, como "mallqui", podrá morir y retornar eternamente. He allí la explicación de los atributos divinos, de olas y serpientes, que hacen posible la vida y que el entierro en la HUACA, sea para un retorno a la recuperación del poder ancestral.

Trujillo, primavera de 1997.

C. Campana D. y R. Morales G.



En el costado derecho se puede observar los restos del friso C, que se superpone al friso B. Nótese como el rostro mayor, en el escaque central e inferior, también muestra el ojo izquierdo diferenciado.





*Y que, mirando, imaginando y  
soñando entre dunas y salinas, viene  
al encuentro mío como una imagen del  
otro lado del espejo de aguas escondidas  
en el desierto.*

Anne-Marie Hocquenghem

## 7.0. BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL.

### ALVA, W. Y C. DONNAN

- 1993 *Royal Tombs of Sipan*. Fowler Museum, University of California, Los Angeles.

### BAWDEN, Garth.

- 1994 La paradoja estructural: la cultura Moche como ideología política". En: Moche: Propuestas y perspectivas. (S. Uceda y E. Mujica editores) Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche. Trujillo. 12 al 16 de abril de 1993. IFEA.

### BENSON, Elizabeth .P.

- 1972 *The Mochica, a Culture of Peru*. New York. Praeger.  
1974 A Man and a Feline in Mochica Art. *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 14. Washington, DC., Dumbarto Oaks.  
1985 "The Moche moon". En: *Recent Studies in Andean Prehistory and Protohistory: Papers From the Second Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, D.P.Kvietok y D. H. Sandweiss, editores, págs. 121-136. Latin American Studies Program, Cornell University. Ithaca.

### BIRD, Junius

- 1963 "Pre-ceramic art from Huaca Prieta, Chicama Valley". *Nawpa Pacha* 1: 29-34. Berkeley. Institute of Andean Studies.  
1970 "Culturas precerámicas en Chicama y Vinú". En: *100 años de arqueología en el Perú* R. Ravines, compilador. págs. 111-121 IEP. Lima.

### BOURGET, Steve.

- 1994 "El mar y la muerte en la iconografía Moche". En: Moche: Propuestas y Perspectivas. (Uceda y Mujica editores) Trujillo.  
1972 1997 ... -estudio del ritual en la Huaca de la Luna.

### BONAVIA, Duccio

- 1959 "Una pintura mural de Pañamarca, valle de Nepeña". En: *Arqueológicas*, N° 5 MNAA. Lima. Ricchata Quellccani. Pinturas murales prehispánicas. Lima Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú.  
1991a "La pintura mural en el Perú Prehispánico". En: *Los Incas y el Antiguo Perú. 3.000 años de historia* 1: 114-125. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario.

- CABELLO DE BALBOA, Miguel.  
 (1586) 1951. *Miscelánea Antártica*. Instituto de Etnología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.- Lima.
- CALANCHA, Fray Antonio de la  
 1977 *Crónica Moralizada*. Edit. Ignacio Prado Pastor. Lima.
- CAMPANA, Cristóbal  
 1969 «Chavín y Chimú: materiales y formas en la estructuración arquitectónica». Edit. Naylamp. Chiclayo  
 1983 «La vivienda Mochica». Varese Editores. Trujillo  
 1993a "Una deidad antropomorfa en el Formativo Andino". A&B. SA. Editores. (edición mimeográfica) Lima  
 1993b "La boca felínica en el arte Chavín". En: *Revista del Museo de Arqueología*. Universidad Nacional de Trujillo.  
 1994 "La Cultura Mochica". Edic. CONCYTEC. Lima.
- CANZIANI AMICO, José.  
 1989 "Asentamientos humanos y formaciones sociales en la costa norte del antiguo Perú" Instituto Andino de estudios arqueológicos. Lima.  
 1992 "La Huaca de La Luna en el valle de Moche". *1/2 de Construcción* 72: 21-24. Lima Editora 1/2 de Construcción S.A.
- CASTILLO BUTTERS, Luis Jaime  
 1989 "Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica". Lima: Fondo Editorial, PUC.
- CASTILLO, L. J. Y C. DONNAN  
 1994 "La ocupación Moche en San José de Moro" En: "*Moche: Propuestas y Perspectivas*. (Mujica y Uceda Editores). IFEA.
- CERRÓN PALOMINO, Rodolfo.  
 1995 LA LENGUA DE NAYMLAP. P.U.C. Fondo Editorial. Lima
- CIEZA DE LEON, Pedro.  
 1943 "DEL SEÑORÍO DE LOS INCAS". Ediciones argentinas "Solar". Buenos Aires.
- CORDY-COLLINS, Alana  
 1992 Archalism or Tradition? : The decapitation theme in Cupisnique and Moche iconography. En *Latin American Antiquity*, 3(3), pp.206-220. University of San Diego.
- CARRERA Y DAZA,, Fernando  
 1939/ (1644) *Arte de la lengua Yunga*, Introducción y notas de Radamés A. Altieri, Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán. Argentina.
- DÍAZ D., Max R.  
 1940 "Frescos y murales en el arte del antiguo Perú. Algo sobre el fragmento de un fresco de los muchos que han existido en los paramentos del templo de la Luna en Moche". En: *Revista de la Universidad de La Libertad*. Trujillo.

- DONNAN, Christopher B.
- 1976 "Moche Art and Iconography". UCLA. Latin American Center Publications University of California. Los Angeles.
  - 1978 Moche Art of Peru, Pre- Columbian Symbolic Communications. Museum of Cultural History, University of California. Los Angeles.
- DONNAN C. y Carol MACKEY
- 1978 Ancient Burial Patterns of the Moche valley. Peru. University of Texas Press. Austin.
- DONNAN Christopher B. y Donna McClelland
- 1979 The Burial Theme in Moche Iconography., Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology. 21. Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- DONNAN, Christopher, y Luis Jaime CASTILLO B.
- 1994 "Excavaciones de tumbas de sacerdotisas Moche en San José de Moro, Jequetepeque". En: *Moche: Propuestas y Perspectivas*. (Uceda y Mujica editores). IFEA. Trujillo
- ELIADE, Mircea
- 1962 MÉPHISTOPHÉLES ET L'ANDROGYNE.. Gallimard. Paris.
  - 1964 Tratado de Historia de las Religiones. Ediciones. EGA S.A. México
- FRANCO, Régulo, César GALVEZ y Segundo VASQUEZ
- 1994 "Arquitectura y decoración mochica en la Huaca de Cap Viejo, Complejo El Brujo: Resultados preliminares". En: *Moche: Propuestas y perspectivas*. (S.Uceda y E. Mujica editores). IFEA.
- FRÖMM, Erich
- 1956 Dios y Golem. Edic. Galerma. Barcelona.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca.
- {1609} 1943 Los comentarios Reales de los Incas-. Emecé, Editores, Buenos Aires.
- GARRIDO, José Eulogio
- 1956b "Descubrimiento de un muro decorado en la "Huaca de La Luna"(Moche) En: *Chimor* 3 (1): 25-31. Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Trujillo
- GOLTE, Jürgen
- 1994 "Iconos y Narraciones. Reconstrucción de una secuencia de imágenes Moche". IEP. Lima
- GOLTE, Jürgen y A. M. HOCQUENGHEM
- 1989 "Seres míticos y mujeres: Interpretación de una escena Moche". En: *Table ronde sur les collections Précolombiennes dans les Musées européens.*, pp. 91-112. Viena , Centro Europeo de Coordinación de Investigación en Ciencias Sociales.
- GUFFROY, Jean, Peter KAULICKE y Krzysztof MAKOSWSKI
- 1989 "La prehistoria del departamento de Piura: estado de los conocimientos y problemática". *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 18. (2):117-142. Lima.

HECKER, Giesela y Wolfgang HECKER.

- 1992 Ofrendas de huesos humanos y uso repetido de vasijas en el culto funerario de la costa nor peruana. En: *GACETA ARQUEOLÓGICA ANDINA*. Lima.

HOCQUENGHEM, A.M.

- 1987 "ICONOGRAFÍA MOCHICA." P.U.C. Fondo Editorial Lima.

HOCQUENGHEM, Anne Marie, y Patricia Jean LYON.

- 1980 "A Class Anthropomorphic Supernatural Female in Moche Iconography", *Nawpa Pacha* 18:27-48

KAULICKE, Peter

- 1994 "La presencia mochica en el Alto Plura: problemática y propuestas". En: *Moche: Propuestas y Perspectivas*. (Uceda y Mujica editores). Trujillo

KLEIN, Otto

- 1987 "La cerámica mochica: caracteres estilísticos y conceptos", En: *Scientia* 131. Universidad Técnica Federico de Santa María. Valparaíso

KUTSCHER, Gerdt V.

- 1958 "Ceremonial "Badminton" in the Ancient Culture of Moche (North Peru)". En: *Proceedings of 32th International Congress of Americanists* (Copenhagen, 1956), pp.422-432. Munks Gaard.

LARCO HOYLE, Rafael.

- 1938-39 LOS MOCHICAS. Dos tomos. Editorial Variedades. Lima  
1948 Cronología Arqueológica del Norte del Perú. Sociedad Geográfica Americana. Buenos Aires.

LAVALLÉE, Danielle

- 1970 Les représentations animales dans la céramique Mochica", *Mémoires de l'Institut d'Ethnologie* 4. Paris: Musée de l'Homme.

LUMBRERAS, Luis

- 1989 "Chavín de Huántar en el Nacimiento de la Civilización Andina". INDEA. Lima  
1979 "El arte y la vida Vicús". Lima. Banco Popular del Perú.

LYON, Patricia Jean

- 1983 "Hacia una interpretación rigurosa del Arte Antiguo Peruano". En: *Historia y Cultura*. N° 6. Museo Nacional de Historia. Lima

MACKAY C. J. Y C.M. HASTINGS.

- 1982 "Moche murals from the Huaca de la Luna" En: *Pre-Columbian Art History, Selected Readings*, A. Cordy-Collins, de pp.293-312. Palo Alto. Peek Publications.

MAKOWSKY, Krzysztof; Iván AMARO; Max HERNÁNDEZ.

- 1996 IMÁGENES Y MITOS. Ensayos sobre las artes figurativas en los Andes prehispánicos. Australis S.A. Fondo Editorial SIDEA. Lima.

MORALES GAMARRA, Ricardo y Santiago UCEDA CASTILLO

- 1993 "Rescatando las Huacas de Moche" En: *La Universidad*. Pp. 6-7. Trujillo. Universidad Nacional de Trujillo

NARVÁEZ V. Alfredo.

- 1994 La Mina: una tumba Moche I en el valle de Jequetepeque. En: *Moche: Propuestas y Perspectivas*. ((Uceda y Mujica editores) Actas del Primer coloquio de la Cultura Moche. Trujillo

NETHERLY, Patricia

- 1977 "Local Level on the North Coast of Peru". Tesis para doctorado. Department of Anthropology, Cornell University, Ithaca.

ONUJI, Yoshio (y) Yasutake KATO

- 1993 *Las excavaciones en Kuntur Wasi, Peru. La primera etapa, 1988-1990*. Tokio. Andes Chosashitsu. Departamento de Antropología Cultural. Universidad de Tokio.

PLATT, Tristan

- 1978 «Symétrie en Mirror». *Annales* 33 année. Septembre- decembre. Armand Colin, Paris.

PILLSBURY, Joane

- 1992 "Technical evidence for temporal placement: Sculpted adobe friezes of Chan Chan, Peru. En: *Materials Research Society Symposium Proceeding* 267:1989-995. Materials Reserch Society , Norwich, England."

ROWE, John Howland

- 1962 "Chavin Art: an inquiry into its from meaning. The Museum of Primitive Art. New York.

SCHAEDEL, Richard P.

- 1951a "Mochica Murals at Pañamarca (Perú)". *Archaeology* 4 (3): 145-154. New York.

SHIMADA, Melody J, e Izumi SHIMADA

- 1981 "Explotación y manejo de los recursos naturales de Pampa Grande, sitio Moche V. Significado del análisis orgánico". *Revista del Museo Nacional* , 45:19-73. Lima.

SILVA SANTISTEBAN, Fernando.

- 1977 «El simbolismo del rojo en los ritos funerarios de la prehistoria andina». En: *Scientia et Praxis* No. 12, Revista de la Universidad de Lima.

SOROKIN, Pitirim A.

- 1964 *Las Filosofías Sociales de nuestra Época de Crisis*. Aguilar, S.A. de Ediciones Madrid.

TAYLOR, Gerald

- 1974-1976 «Camac, et Camasca dans le manuscrit quechua de Huarochiri», *JSA*, vol. 63, 2321- 244 ,Paris.



TELLO, Julio C.

- 1923 "Wira Kocho". *Inca* I. :93-320. Lima. Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de San Marcos.
- 1960 CHAVIN: Cultura Matriz de la Civilización Andina. Primera Parte. Publicación Antropológica del Archivo Julio C. Tello" de la Universidad Nacional de San Marcos. Lima.

UCEDA C. Santiago, Ricardo MORALES, José CANZIANI A. y María MONTOYA.

- 1994 Investigaciones sobre la arquitectura y relieves policromos en la Huaca de La Luna. Valle de Moche. En: Moche: Propuestas y Perspectivas. (Uceda y Mujica Editores). Trujillo.

UCEDA, S. y Ricardo MORALES.

- 1996 "La Huaca de La Luna". En: *Trujillo Precolombino*. Lavalle editores. Lima UCEDA C. Santiago, Elías MUJICA B. Ricardo MORALES.
- 1997 Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad. Trujillo.

VARGAS UGARTE, Rubén.

- 1936 «La fecha de la fundación de Trujillo». *Revista Histórica*. N° 10. , 229-239. Lima.

VERGARA M., Enrique

- 1992 «Pintura facial en la cerámica Mochica: Catálogo preliminar». *Revista del Museo de Arqueología*. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo.

ZEVALLOS QUIÑONEZ, Jorge.

- 1994 "Huacas y Huaqueros en Trujillo durante el Virreinato". Editora Normas Legales S.A. Trujillo.



HISTORIA DE UNA DEIDAD MOCHICA  
ISBN: HDL30600261



9783332221305