

MOCHHE

SEÑORES DE LA MUERTE



MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO
INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA DEL PERU

Con los auspicios de

EL MERCURIO
LAN CHILE
COMPAÑIA CHILENA DE FOSFOROS

el patrocinio de la
EMBAJADA DEL PERU
INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA DEL PERU



COMISION CHILENA QUINTO CENTENARIO
MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES



MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE
Bandera 361 Casilla 3687
Santiago de Chile
1990

MOCHE

SEÑORES DE LA MUERTE



Exposición
19 de octubre de 1990 al 31 de mayo de 1991

La Ilustre Municipalidad de Santiago y la Fundación Familia Larraín Echenique, entidades que forman el Museo Chileno de Arte Precolombino, presentan la exposición *MOCHE: señores de la muerte*. Esta muestra cuenta con el alto patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, la Embajada del Perú y el Instituto Nacional de Cultura del Perú. Las piezas que componen esta exhibición y que no pertenecen al Museo Chileno de Arte Precolombino son del Museo Nacional de Antropología y del Museo del Banco Nacional de Reserva del Perú, del Museo Nacional de Historia Natural de Chile y de colecciones particulares, entidades a todas las cuales se les agradece su generosa colaboración.

Los patrocinadores reconocen los auspicios de El Mercurio, Lan Chile y Compañía Chilena de Fósforos, empresas que hicieron posible esta iniciativa cultural.



Jaime Ravinet de la Fuente
Alcalde
I. Municipalidad de Santiago



Sergio Larraín García Moreno
Presidente
Fundación Familia Larraín Echenique

PRESENTACION

La costa septentrional del Perú ha sido una de las áreas culturales más importantes del mundo andino. Aquí se han encontrado vestigios de los tejidos más antiguos del continente americano, construcciones monumentales ligadas a las primeras grandes culturas de los Andes e importantes centros urbanos, cuyos restos aún podemos admirar. Las sociedades que ocuparon esta región desértica, surcada por ríos que corren desde las alturas de la sierra hacia el mar, desarrollaron eficientes tecnologías de pesca, navegación, irrigación artificial, agricultura, ganadería y una multitud de artesanías fundamentales, tales como los tejidos, la alfarería y la metalurgia, siendo esta última una de las expresiones más antiguas, refinadas y complejas de América. Las estructuras sociales construidas por estos pueblos para asegurar su sobrevivencia fueron sistemas complejos, estratificados, en los cuales la ideología jugaba un papel fundamental. Una de estas sociedades fue la Moche, que ocupó estos valles en los inicios del primer milenio de nuestra era, construyendo inmensas pirámides donde, a juzgar por sus ofertorios fúnebres, se encuentran enterrados personajes de gran importancia dentro de la jerarquía social.

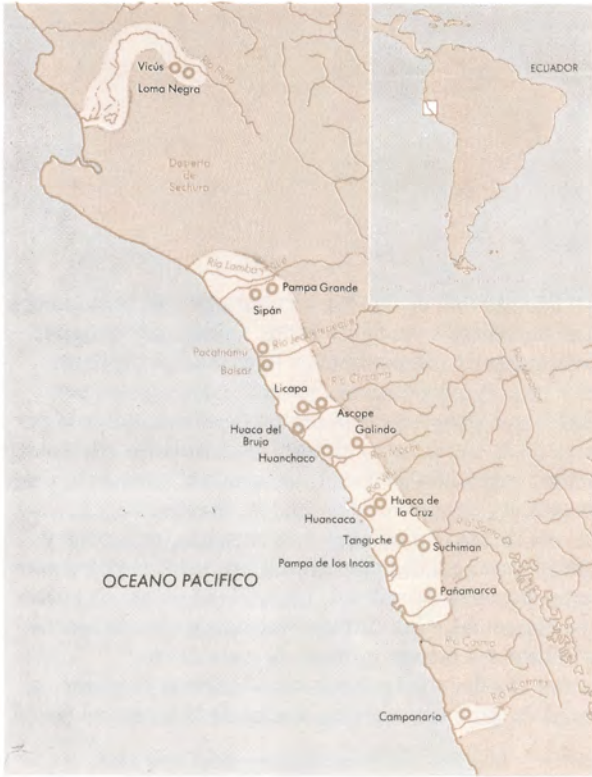
Los moche dejaron en su cerámica, tejidos, orfebrería y murales, una rica iconografía que ha sido destacada generalmente porque, en su expresión naturalista, daría cuenta del mundo natural y la vida cotidiana de esta sociedad. Sin perjuicio de este hecho, en la presente exhibición se pretende rescatar una parte más íntima y escondida de este pueblo: sus creencias, valores y estructuras creadas en torno a los conceptos de la vida y de la muerte. Partiendo de la base que casi todos los objetos muebles pertenecientes a esta cultura se han exhumado de enterratorios, y, en consecuencia, pertenecen a un contexto mortuario, creemos que en ellos y en sus iconos ha quedado impreso el discurso sobre la muerte, el cual quisiéramos descifrar. En este intento, trataremos de rescatar del arte aquello que le es más esencial, su contenido simbólico. Todas las sociedades humanas dan al simple hecho biológico de la muerte un significado trascendental, convirtiéndola a veces, en la explicación misma de la vida, de la sociedad, del poder, el prestigio o la riqueza. Esta es la aventura que proponemos en esta exhibición.

Esta iniciativa ha sido posible gracias al alto patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores, que, a través de la Comisión Chilena V Centenario, ha querido resaltar la difusión de una de las altas culturas de la América precolombina. La Embajada del Perú y el Instituto Nacional de Cultura de ese país han prestado una generosa colaboración, permitiendo que piezas del Museo Nacional de Antropología y del Banco Central de Reserva del Perú hayan viajado a integrar esta muestra. El Museo Nacional de Historia Natural también ha prestado su valiosa ayuda en este mismo sentido, junto con coleccionistas particulares, dentro de los cuales debemos destacar la especial colaboración de don Carlos Cardoen Cornejo.

Importantes empresas chilenas han hecho posible la realización material de esta iniciativa. Estamos especialmente reconocidos en este sentido a El Mercurio, Lan Chile y la Compañía Chilena de Fósforos, sin cuyos generosos auspicios esta empresa no habría logrado llegar a puerto.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

AREA CULTURAL MOCHE



CRONOLOGIA CULTURAS DEL PERU

AÑOS	COSTA NORTE	SIERRA CENTRAL	COSTA SUR
1500	Periodo Colonial		
	Inca		
	Chimú	Cajamarca	Chincha Ica
1000	Huari		
500	MOCHE	Recuay	Nasca
d.C. 0	-----		
d.C.	Vicús		Paracas
500	Gallinazo Salinar	Chavín	
1000	Cupisnique		



MOCHE

SEÑORES DE LA MUERTE

Francisco Gallardo I.
Pedro Mege R.
José Luis Martínez C.
Luis E. Cornejo B.

LA ENCRUCIJADA ECOLOGICA

La costa norte del Perú es una estrecha faja aprisionada por el océano Pacífico y la cordillera de los Andes. Sobre esta planicie costera que no supera los 50 km. de ancho, apenas crece vegetación y no llueve más de 80 mm. anuales. La humedad proviene esencialmente del mar en forma de neblinas que se disipan bajo el calor del día.¹ A primera vista parecen una ecología hostil, pero sus temperaturas entre 15 y 25° C son benignas. Muchos ríos que bajan desde la cordillera andina alcanzan el mar, creando valles bien irrigados que permiten el crecimiento de algarrobales y varias especies arbustivas (fig. 1).

Figura 1. Costa Norte del Perú (Foto tomada de Kosok 1965: 3).



Las frías aguas del mar, que moderan la temperatura y anulan las precipitaciones sobre la costa, son un efecto de la corriente de Humboldt. Esta condición, sumada a los aportes orgánicos de los ríos, favorece la mantención de un prodigiosa vida marina. En los islotes rocosos habitan colonias de lobos marinos y anidan cientos de aves que producen enormes depósitos de guano. Esta viva atmósfera litoral contrasta con la quietud del paisaje desértico continental, al amparo del cual subsisten zorros, aves, roedores, reptiles y algunos batracios (fig. 2).

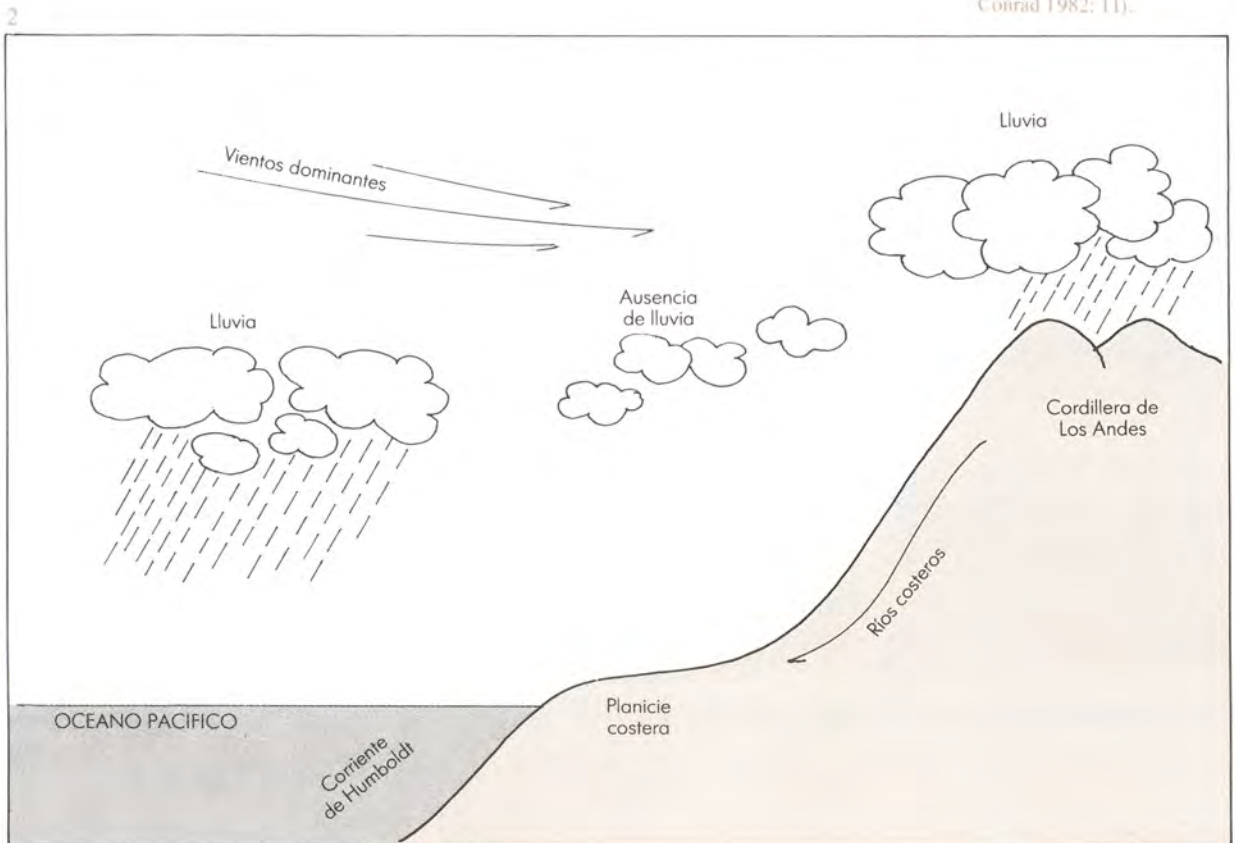
El mar de la costa norte del Perú es fuente de vida, pero lleva su existencia bajo el signo de la catástrofe y la muerte.² Periódicamente, cada 15 ó 16 años, las cálidas aguas de la Corriente del Niño desplazan a la Corriente de Humboldt. Los efectos son devastadores. En 1925 se elevó la temperatura del mar provocando la muerte de la fauna marina y el litoral fue azotado por lluvias torrenciales. La superficie del mar se ennegreció a causa de la descomposición de los organismos marinos y las secas quebradas del desierto se hicieron pequeñas para contener los caudales que las ocupaban. Muchos ríos registraron sus niveles más altos. Caminos, puentes y canales fueron destruidos y

la mayor parte de las extensas áreas agrícolas de los valles quedaron inundadas. El hambre y la miseria anidaron por mucho tiempo sobre las comunidades de la costa del Perú.

Pero las crisis no vienen sólo del mar. La tierra sufre los efectos no menos devastadores de su inestabilidad tectónica. El 31 de mayo de 1970, un terremoto de grado 7.7 en la escala de Richter, sacudió el noroeste del Perú. Los violentos temblores rajaron los flancos cordilleranos y provocaron los aludes más destructivos de la historia de este siglo. Más de 70.000 muertos y 8.000 heridos fue el saldo de este dramático suceso. En un área cercana a los 65.000 km², decenas de miles de construcciones fueron destruidas o quedaron inhabitables.

La costa norte del Perú es un ambiente contradictorio, destruye y reordena las variables ecológicas de las que depende la vida, y enfrenta a sus habitantes a tensiones periódicas que provienen del mar y la tierra. Su naturaleza esencialmente dual ha representado un desafío permanente para las comunidades costeras tanto del presente como del pasado.

Figura 2. Sección esquemática de la costa peruana, con sus características climáticas, topográficas y marinas (Adaptado de Bawden y Conrad 1982: 11).



LOS SEÑORES DEL DESIERTO

Sobre las arenas del desierto y los valles que caen hacia el mar, se alzan imponentes construcciones piramidales. Pequeñas montañas artificiales que debieron consumir el trabajo de grandes contingentes humanos durante casi toda la prehistoria agrícola de la costa norte. Algunas de ellas pertenecen a la cultura Moche, una compleja sociedad andina que habitó la costa norte del Perú entre los años 100 y 800 d.C.³ (fig. 3).

Su arte cerámico y la riqueza de sus posesiones de oro y plata han atraído a innumerables buscadores de tesoros, que en su ciega búsqueda han destruido cientos de sitios arqueológicos. La historia de este saqueo comenzó temprano. Ya en el siglo XVI varios españoles condujeron excavaciones sobre las pirámides o Huacas. En el año 1566, García Gutiérrez de Toledo —un ciudadano de Trujillo—, abrió la Huaca que hoy lleva su nombre extrayendo oro por un valor de 1.000.000 de pesos oro de la época. Muchas otras fueron destruidas y la riqueza fluyó por manos de muchos españoles, quiénes no tardaron en formar un compañía de explotación de oro moche. Se dice que estos colonos habrían desviado un brazo del río Moche para erosionar la base de la Huaca del Sol,

Figura 3. Pirámide escalonada de Pañamarca, valle de Nepeña (Foto Elías Mujica).

Figura 4. Botella pintada y modelada. En primer plano se observa la figura de un ave, la cabeza de un lobo marino, una manta raya y parte de la concha de un caracol (*Strombus*) (Colección Museo Chileno de Arte Precolombino).

provocando un derrumbe parcial que expuso un sinnúmero de tumbas, cuyo tesoro fue cotizado en 800.000 ducados.⁴ Esta labor, hoy día ilegal, sigue vigente, y los especialistas en el tema aseguran que en colecciones privadas se encuentran depositadas más de 100.000 piezas de cerámica moche,⁵ sin contar tejidos, joyas y otros objetos. Pese a los esfuerzos de los arqueólogos por recuperar conjuntos funerarios inalterados, estos inventarios siguen siendo uno de nuestros más importantes archivos de información cultural. Muchas de las deficiencias de una investigación seria son el resultado de esta condición (fig. 4).



Pese a todo, sabemos bastante acerca de los moche. Las primeras evidencias arqueológicas se remontan a los primeros siglos de nuestra era y han sido localizadas en los valles de Piura, Chicama y Moche. Mas tarde parecen haberse extendido por toda la costa norte del Perú, desde el valle de Nepeña en el sur hasta la región de Lambayeque por el norte, para finalmente –en su fase más tardía– restringir su asentamiento entre esta última región y el valle de Moche.⁶ Los mejores indicadores que verifican estos cambios a nivel espacial provienen de la clasificación cerámica, una operación que ha permitido distinguir 5 fases estilísticas ordenadas cronológicamente.⁷ Las dos primeras se caracterizan por botellas con gruesas asas-estribo y un vertedero de labios engrosados. Estos atributos son una reminiscencia de la alfarería Cupisnique, emparentada con Chavín, un cultura que integró a las comunidades peruanas por el año 1.000 a.C. (fig. 5).

Las fases posteriores modifican estas características, especialmente en cuanto a formas y asas, al tiempo que aumenta la variabilidad de la alfarería. En este momento abundan botellas de asa simple, jarros efigie, fuentes, etc. Espacialmente estos materiales definen una extensa cobertura regional (fase IV) que ha sido interpretada como un período de máxima hegemonía cultural y social.⁸ Posteriormente, durante la fase V, la dispersión de este estilo muestra su declinación. Es el tiempo final, donde lo moche se confunde con el estilo Huari, una cultura de las tierras altas andinas que dominó el territorio peruano entre los 700 y 1100 d.C., y que aparentemente contribuyó en la consolidación urbana de los pueblos de la región costera, dando paso a la cultura Chimú (800 a 1534 d.C.).

Los moche son herederos de una sucesión de comunidades costeras sedentarias que se remontan hacia el 2500 a.C. En Huaca Prieta se han descubierto las viviendas de antiguos grupos de pescadores con una compleja tecnología para la explotación de los

recursos marinos, en asociación a una agricultura incipiente. El mar jugó un importante papel en las economías prehispánicas de la región, al igual que la caza de animales y la recolección de vegetales silvestres. Pero no cabe duda que en la época moche, el pastoreo de camélidos, la crianza de cuyes y, muy especialmente, la agricultura, fueron los procesos productivos dominantes.⁹

Los ricos suelos de los valles y el clima de la costa permitieron una producción agrícola sorprendente. Los moche cultivaron algodón, maíz, porotos, maní, papa blanca, mandioca, pimienta, ají, llacón, achira, calabaza, pepino y camote. Cosecharon palta, lúcuma, papaya, ciruela, algarrobo, chirimoya, guanábana, paca, tumbo y granadilla.¹⁰ La variedad y abundancia vegetal arrancada a la tierra requirió de una tecnología eficiente y a gran escala. Se construyeron kilómetros de canales para irrigar miles de hectáreas de tierra otrora desérticas. Edificaron reservorios para el agua y transportaron toneladas de guano desde las islas costeras para fertilizar sus campos. Se estima que sólo en el valle de Jequetepeque, los moche explotaron unas 40.000 hectáreas de terrenos agrícolas.¹¹ Una producción de tal magnitud sólo fue posible mediante la organización de una intrincada división del trabajo social. Existen pocas dudas que los moche fueron una sociedad estatal, escindida en una variedad de clases extremadamente jerarquizadas (fig.6).

Figura 5. Formas cerámicas que caracterizan las cinco fases de la cultura Moche (Tomado de Bock 1988: 11).

Figura 6. Figura humana sentada con nariguera de oro (Colección Museo Chileno de Arte Precolombino).

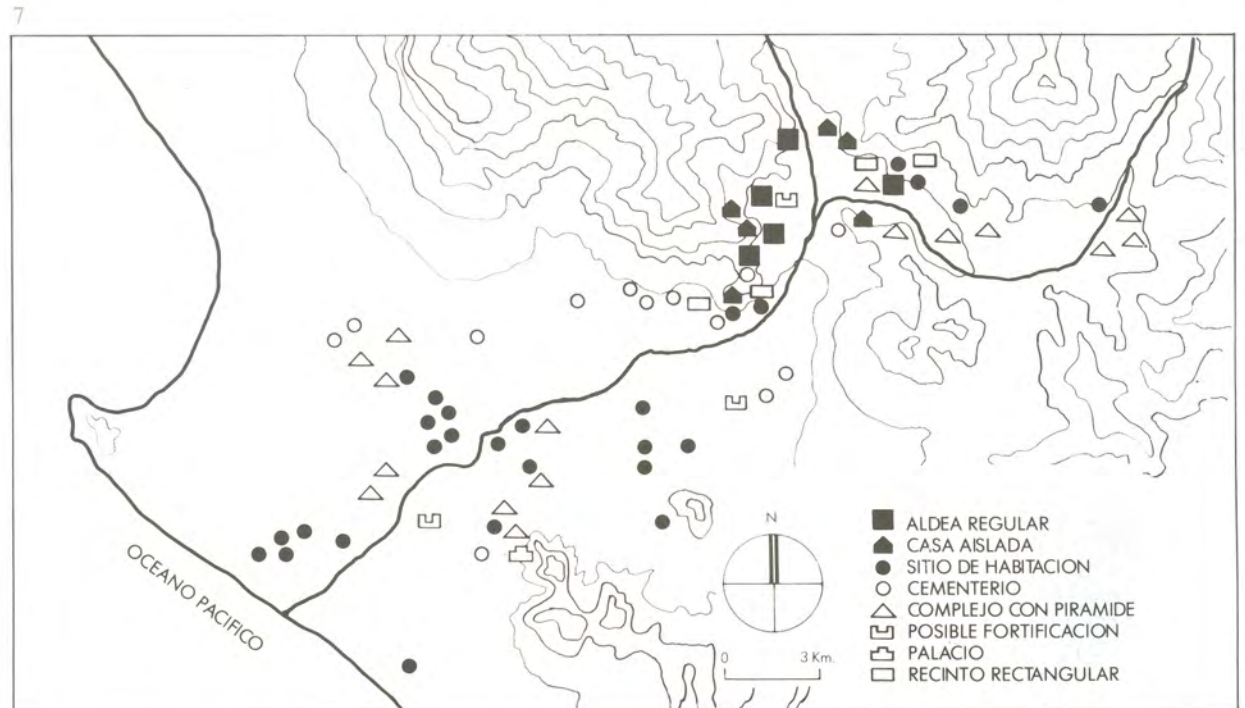


Cientos de pequeños núcleos habitacionales, algunos con características aldeanas, se encuentran dispersos en los valles y cerca de la costa.¹² Las habitaciones fueron construidas con muros de quincha, ramas revestidas de barro, sobre una base de piedras, de planta rectangular o cuadrangular y techumbre de una agua apoyada sobre postes de algarrobo. Normalmente poseen un vano de acceso y aberturas en los muros, para luz y ventilación. Esta arquitectura doméstica de grupos de 10 o más recintos contiguos, sin planeamiento especial, era habitada principalmente por campesinos o pescadores (fig. 7).

Los moche, sin embargo, son más conocidos por sus espectaculares construcciones públicas. Las pirámides y grandes edificios asociados fueron lugares sacralizados, donde también debieron vivir las clases más encumbradas y poderosas. En el valle de Moche, cerca de Trujillo, se alzan las Huacas del Sol y de la Luna. La primera es la mayor, tiene la forma de una pirámide truncada y escalonada, y se estima que en su construcción se ocuparon más de 140 millones de adobes rectangulares. Tiene unos 42 metros de altura y una base de 340 m. de largo por 160 m. de ancho. Frente a ella se localiza la Huaca de La Luna, un edificio levantado con adobes cuya arquitectura combina patios, plataformas, recintos habitacionales y un imponente muro perimetral (fig. 8).

Figura 7. Distribución del asentamiento moche en el valle del Virú (Adaptado de Willey 1953, Figura 85).

Figura 8. Representación arquitectónica (Colección Museo Chileno de Arte Precolombino).





Un arte para la muerte

En las pirámides son frecuentes las sepulturas de personas de rango superior con ricas ofrendas y ajuares que abundan en textiles, cerámica, objetos de madera, metal, concha y hueso. Muchos de estos contextos se han perdido, pero un reciente hallazgo en el valle de Lambayeque nos ha permitido contemplar la real magnitud de este tipo de entierros. El “Señor de Sipán”,¹³ como se ha bautizado a una de la cuatro ricas sepulturas descubiertas hasta ahora, fue un personaje de gran posición social depositado al interior de una pequeña pirámide casi totalmente destruida por la naturaleza y los buscadores de tesoros. Junto a él yacían tres hombres y una mujer. La tumba principal contenía un sarcófago de madera unido por ganchos de cobre. En su interior, descansaban los restos de un hombre de unos 30 años de edad envuelto en telas adornadas con metales preciosos y cubierto por pectorales confeccionados con miles de cuentas de concha y minerales de cobre. El oro y la plata no escaseaba en collares, aros, máscaras, diademas, cetros y orejeras con mosaicos de piedras semipreciosas. Conchas de *Spondylus* y *Strombus* traídas desde la costa del Ecuador acompañaban al difunto como una marca de su poder (fig. 9).

No todas las tumbas moche son como la de Sipán; la mayoría contiene menos objetos, especialmente respecto a los metales. Tampoco todas se asocian a las grandes pirámides;¹⁴ las hay en sectores colindantes a los campos de cultivo, bajo el piso de recintos habitacionales e incluso en los islotes desde donde se extraía el guano para fertilizar la tierra.

Es obvio que conocemos a los moche por sus obras. Especialmente por aquellos objetos que enterraron junto a sus muertos. Desafortunadamente las condiciones climáticas imperantes no permiten la preservación de fibras vegetales y animales, huesos y maderas. Por consiguiente, la enorme variedad de

estos artefactos han sobrevivido escasamente, y muy pocos están disponibles para un inventario tecnológico y estilístico.

La alfarería desafiaba los agentes degradantes de la naturaleza, y en la actualidad se conserva una gigantesca colección. Lo que más llama la atención es su calidad y variedad temática. Frutos, animales, hombres y mujeres, divinidades con rasgos animales y animales con rasgos humanos, cerros, modelos arquitectónicos y otras tantas formas son testimonio del dominio plástico e iconográfico de estos hombres andinos.

La cerámica moche¹⁵ generalmente se producía en masa, mediante el uso de moldes que proporcionaban una forma básica. Sobre ella el especialista aplicaba un amplio repertorio de técnicas, como el modelado, grabado, pintura y otros acabados de superficie. El asa estribo de estas piezas era confeccionada aparte y montada en una etapa posterior al proceso de moldeado. Por último, la pieza era llevada al horno, donde era cocida a altas temperaturas. Cada pieza era única en su producción y es por esto que las repeticiones son infrecuentes.

La metalurgia moche en cobre, oro y plata es imponente. Sus máscaras, orejeras, collares, cetros, copas, cuchillos, cinceles, vestimentas y muchas otras joyas resplandecientes despiertan admiración. Sin embargo, estas obras maestras, especialmente aquellas en metales preciosos, contienen mucho menos oro y plata de lo que uno podría imaginar. Los metalurgistas de la costa norte del Perú fueron especialistas enormemente admirados y cotizados. En cierto modo eran capaces de “convertir” el cobre en oro y plata. Con sofisticados procedimientos físico-químicos y electroquímicos lograban dar a objetos de metal la apariencia de oro y plata maciza.¹⁶ Normalmente trabajaban aleaciones de estos metales con grandes porcentajes de cobre y no desconocían las técnicas del dorado y plateado por baño (fig. 10).

Figura 9. Tumba del “Señor de Sipán” en Huaca Rajada, valle de Lambayeque (Gentileza Walter Alva).

Figura 10. Cabeza de perro en cobre dorado (Colección Carlos Cardoen C.).



Los textiles de esta cultura¹⁷ son poco conocidos, pero afortunadamente se han conservado algunos ejemplares. La mayoría son tapices de gran colorido y presentan iconografía figurativa, con motivos similares a los de la cerámica, aunque formalmente diferentes. Sus diseños se caracterizan por sus contornos quebrados y organización geométrica. Fueron confeccionados con fibras animales y vegetales, con urdumbres de algodón y tramas de lana de camélido teñida, en ocasiones también mezclada con algodón. Las materias primas textiles fueron un bien preciado por los moche. En el valle de Lambayeque, el complejo urbano de Pampa Grande, una ciudad que pudo cobijar unas 10.000 personas durante la fase V, ha mostrado la existencia de depósitos estatales para el almacenaje de algodón y pequeños depósitos familiares junto a la cocina de los recintos habitacionales.¹⁸ Otros objetos en hueso y madera finamente tallados completan el inventario material de los moche, sin olvidar el alto valor otorgado al trabajo de conchas y piedras semipreciosas, muchas veces incorporadas en objetos de cerámica, metal y hueso (fig. 11 y 12).

La riqueza y diversidad iconográfica moche –en especial aquella presente en la cerámica– ha motivado

el interés de muchos especialistas, quienes la han interpretado en un esfuerzo por describir ciertos aspectos de la vida de esta sociedad, aparentemente no expresados en otros contextos arqueológicos. En una primera aproximación interpretativa se sostenía que este campo iconográfico representaba un amplio registro de eventos cotidianos, lo que posibilitaba la reconstrucción de un importante segmento de la vida moche.¹⁹

Con otros enfoques y en ocasiones mejores argumentos, los actuales estudios han puesto de relieve el carácter no profano del arte y su estrecha relación con el mito y el ritual.²⁰ Los moche manufacturaron y dispusieron en la tumba de sus muertos una gran variedad de objetos, pero la elección de éstos y de la iconografía que portaban no fue casual. Sin duda, debieron estar relacionados con ajuares funerarios, ya que la mayoría proviene de tumbas.

No deseamos discutir aquí acerca de la naturaleza del arte, cuestión que la antropología simbólica ha tratado con profundidad. Unicamente intentamos analizar la iconografía moche, presente en objetos recuperados preferentemente de tumbas –en cuanto contextos– es decir conjuntos social y simbólicamente construidos.



Figura 12. Puño de hueso pirograbado (Colección Museo Chileno de Arte Precolombino).

Figura 11. Textil polícromo, moche Tardío (Colección Museo Chileno de Arte Precolombino).

11



Ciertamente nuestra principal limitación radica en que los materiales sometidos a estudio son sólo una fracción dentro un conjunto potencialmente mayor. Más aún se debe tener en cuenta que, además, haremos un “recorte” que no pretende agotar el problema general del “arte moche”, si no más bien arrojar luz sobre un cuerpo específico de iconografía, en cuyas representaciones vemos relaciones que pugnan por simbolizar aspectos sustanciales de la muerte.

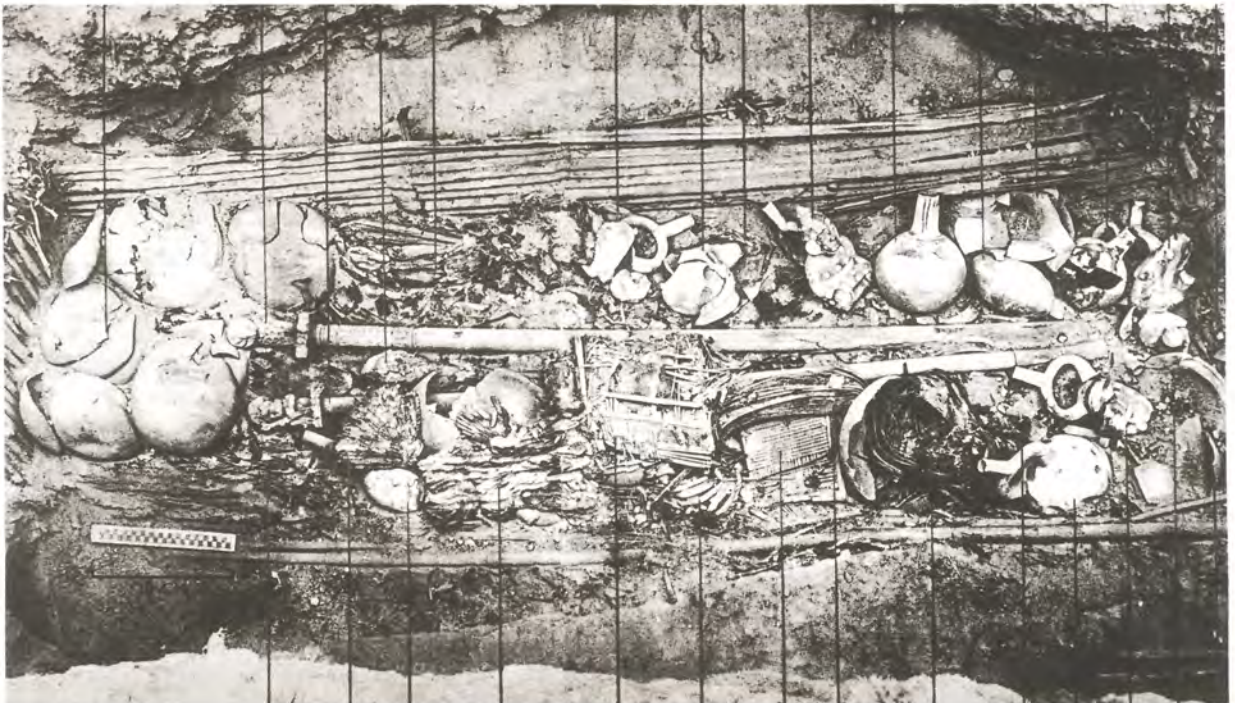
Nuestro objetivo aquí es tratar de sobrepassar el nivel de la descripción de hechos aparentemente sin conexión. Pretendemos organizar y dar un cierto orden provisional a las evidencias arqueológicas disponibles, de modo tal que podamos comenzar a pensar el contexto social y simbólico de la muerte moche. Como una forma de resolver este problema cultural esbozaremos algunas ideas estimuladas por las relaciones que se instauran entre el contexto funerario y las formas en que los moche organizaron y jerarquizaron el espacio donde vivieron. Intentaremos penetrar y explorar la organización de los poderes que regulan la circulación de los hombres, y buscaremos las implicaciones sociales de la muerte. Más tarde, nos interrogaremos acerca del “discurso” que los

moche elaboraron para resolver simbólicamente el “drama” de morir, apelando principalmente a las *relaciones* que pueden establecerse entre los iconos funerarios, a esos lenguajes que no hablan con la palabra sino con la imagen. Describiremos aquí las categorías de la muerte más fundamentales que pueden ser formuladas para acortar la distancia que existe entre nosotros y los hombres de la costa norte del Perú que hoy conocemos como Moche. Este análisis finaliza luego de la invasión europea, período en el cual los fragmentos conocidos de una sugerente narrativa mítica, permiten entrever, como entre jirones de niebla, parte de lo que fue el pensamiento mítico de esas poblaciones.

LA MUERTE Y EL PODER SOCIAL

Es un hecho que la muerte en la cultura Moche fue una situación altamente ritualizada, cuestión que se infiere de la compleja elaboración material e iconográfica de los contextos funerarios. Sin embargo, para precisar nuestros conocimientos debemos explorar —aunque sólo sea provisionalmente— las razones sociales que pudieron ligar esta estrategia simbólica a la cotidianidad moche (fig. 13).

Figura 13. Tumba del “Sacerdote Guerrero”, Huaca de La Cruz, valle del Virú (Tomado de Strong y Evans 1952, Lam. XXI).



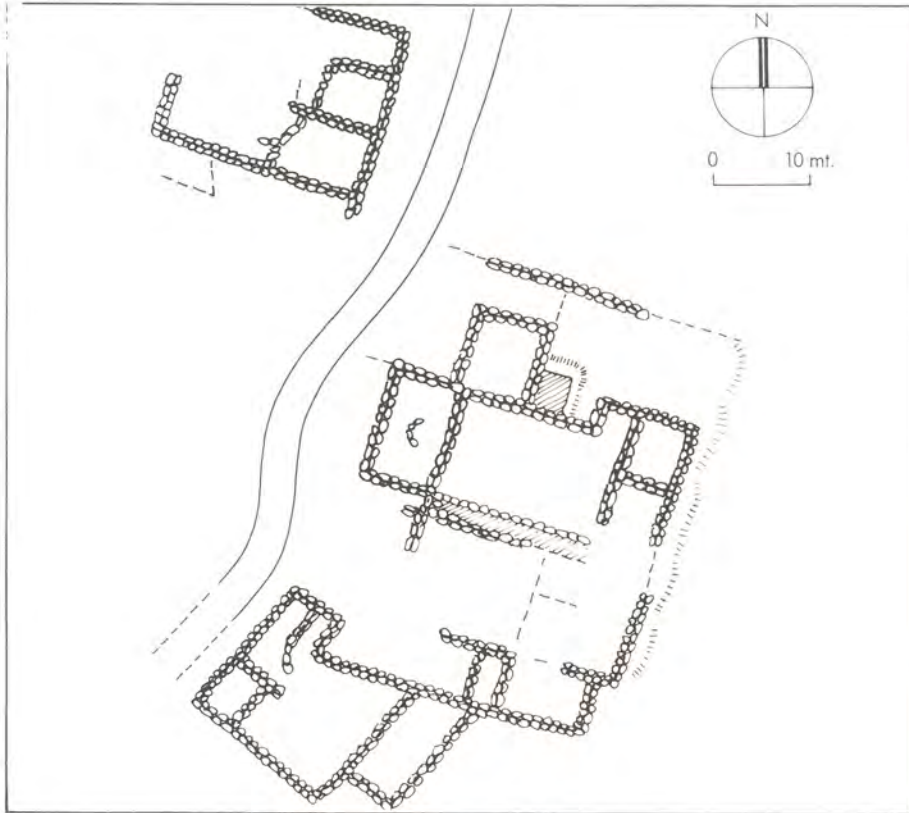


Figura 14 Aldea de campesinos moche en el valle de Viri (Adaptado de Willey 1953, figura 39).

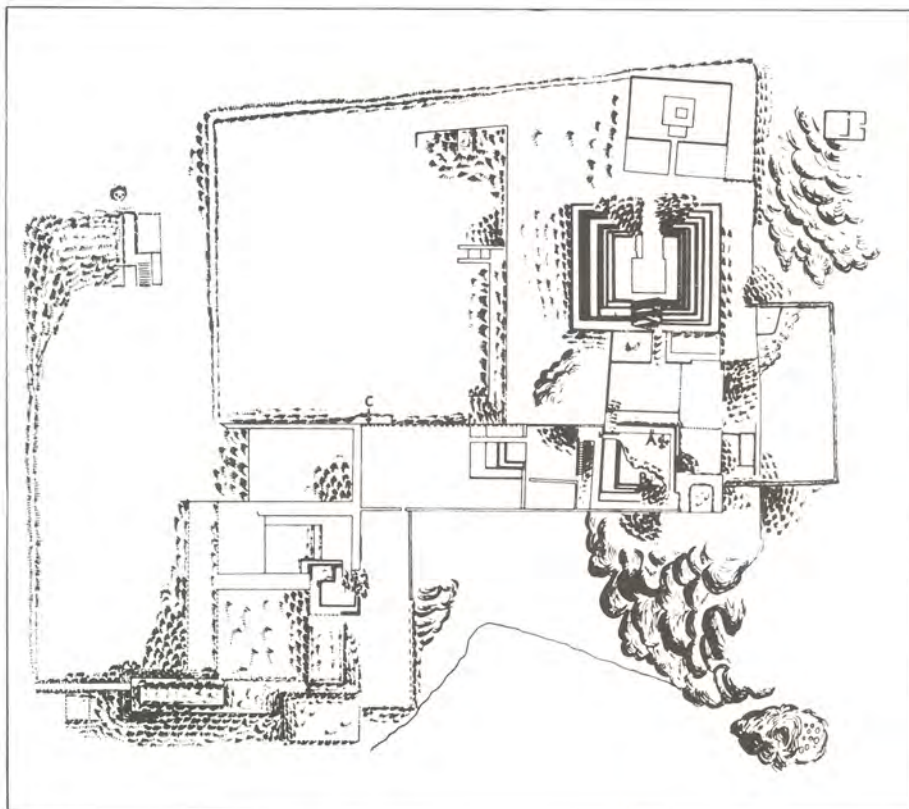


Figura 15 Centro ceremonial y habitacional de Panamarca, valle de Nepeña (Tomado de Schaedel 1951, figura 3).

Como ya hemos mencionado, la ocupación de los valles costeros alcanzó su mayor apogeo y amplitud durante la fase IV. En términos productivos esto se tradujo en un énfasis en la agricultura, la que aparentemente llegó a dominar sobre otros procesos de obtención de alimentos como la crianza de camélidos y cuyes, y la explotación de los recursos del mar. El patrón de asentamiento reafirma esta idea, pues la mayoría de las aldeas moche se sitúan preferentemente siguiendo la orientación de los valles en estrecha asociación a los campos agrícolas²¹ y vastas obras hidráulicas. Los especialistas aseguran que estos trabajos de represamiento y canalización del agua, necesaria para el riego de miles de hectáreas de tierra cultivable, demandó una organización político-administrativa con el suficiente poder para planificar, organizar y supervisar el trabajo de los habitantes de las numerosas comunidades aldeanas, todas las cuales debieron estar en la órbita del sistema económico-social moche. La naturaleza jerárquica del cuerpo social, sin embargo, es más claramente visible en la enorme distancia que media entre las sencillas aldeas de campesinos y pescadores y la monumental arquitectura de pirámides y construcciones habitacionales que muchas veces aparecen formando un mismo conjunto. La riqueza socialmente generada

en todos los dominios de la actividad económica favoreció el mantenimiento de grupos de individuos separados del trabajo productivo directo e involucrados en las tareas de planeamiento, centralización y redistribución de productos y fuerza de trabajo²² (fig. 14 y 15).

La arqueología de la costa norte del Perú es aún insuficiente como para dar cuenta de los roles y atribuciones específicas de la clase dirigente y su fraccionamiento interno, pero es relativamente clara en documentar que esta era capaz de concitar y dominar el trabajo colectivo de muchas comunidades. Por ejemplo, la Huaca del Sol fue el resultado de un verdadero proyecto de arquitectura e ingeniería materializado en 8 etapas constructivas, cada una de las cuales implicó la elevación de numerosas columnas de adobes. Un análisis de la relación entre estas secciones de la obra, marcas de fabricación en los adobes y los tipos de tierra usados en su manufactura, sugiere la participación de numerosos grupos de individuos,²³ probablemente entregando su trabajo dentro de un sistema estatal de "prestaciones de servicios", aportando con energía laboral a una "empresa" política que ellos no controlaban (fig 16).

Figura 16. Huaca del Sol, valle de Moche (Foto Elías Mujica).



La planificación, organización y centralización del trabajo intercomunitario fue sin duda la clave en la forma social de producción moche. Ella debió extenderse al aprovisionamiento de insumos como el guano para fertilizar la tierra, la circulación de bienes y productos agrícolas, la obtención de materias primas para la manufactura de metales, cerámicas y textiles, así como también hacia el tráfico y distribución de *mullu* (*Spondylus*) traído desde la costa del Ecuador y lapislázuli desde el desierto semiárido del norte de Chile (fig. 17).

Es en este punto donde podemos proponer una articulación entre la muerte y la armazón social moche, pues es la producción artesanal el único vestigio material que une ambos contextos. El nexo parece indiscutible a la luz de las tumbas, ya que es en ellas donde se encuentran depositados con más alta frecuencia los objetos de mayor calidad técnica y estética. Estos aparentan ser bienes de alto valor ritual producidos por especialistas directamente para el Estado, o bajo un régimen de trabajo social no diferente al de otros sectores de la vida económica y social, fundados en la entrega de fuerza de trabajo. En esta perspectiva interpretativa, es esclarecedor que

entre las Huacas del Sol y la Luna –lugar considerado como un centro político administrativo durante la fase IV– se haya descubierto una importante acumulación de cerámicas descartadas, todas piezas con evidentes fallas de manufactura, junto a moldes para la fabricación en serie de alfarería.²⁴ Esto hace pensar en la presencia de talleres artesanales bajo el dominio directo de las clases gobernantes.

La producción en masa de objetos no domésticos, y su persistente recurrencia en sepulturas, sugiere una bien concertada “industria” de bienes funerarios. Esto debe valer tanto para la alfarería, como para piezas de metal, piedras semipreciosas, fibras vegetales y animales, maderas o huesos. Desafortunadamente, no existe evidencia estadística acerca de la circulación y disposición diferencial de tales bienes en relación a aldeas, centros administrativos y tumbas. Sin embargo, sabemos que los objetos domésticos como ollas, tazones y cántaros utilizados para cocinar y almacenar alimentos, se encuentran escasamente depositados como ofrendas funerarias. Algo similar ocurre con la presencia de objetos mortuorios entre las basuras de las aldeas (fig. 18 y 19).

17



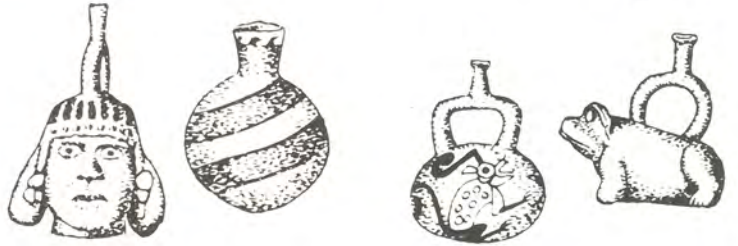
Figura 17. Rostro de felino en metal dorado. Sus dientes son de *mullu* (Colección Carlos Cardoen C.).

Figura 18. Cerámica doméstica y funeraria del valle de Virú (Adaptado de Ford 1974: 169).

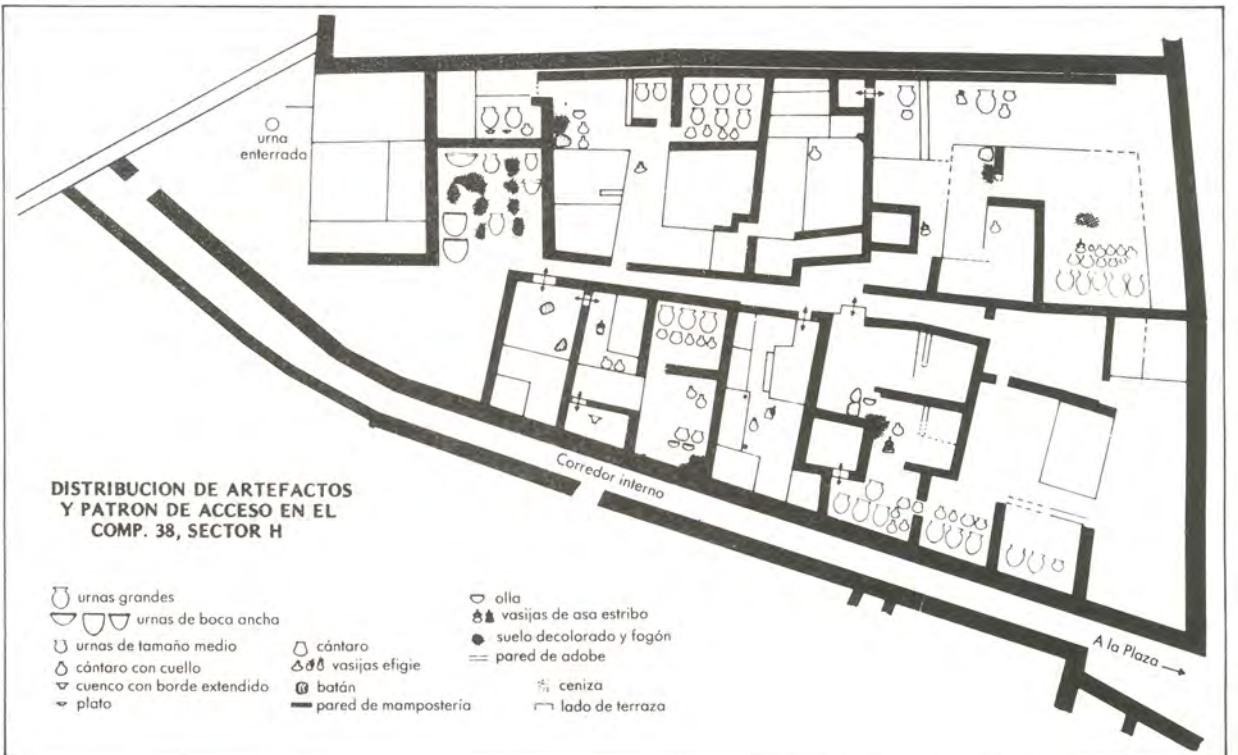
Figura 19. Distribución de objetos al interior de un conjunto habitacional en la urbe de Pampa Grande, Moche V (Adaptado de Canziani 1989: 177).



Cerámica doméstica



Cerámica funeraria

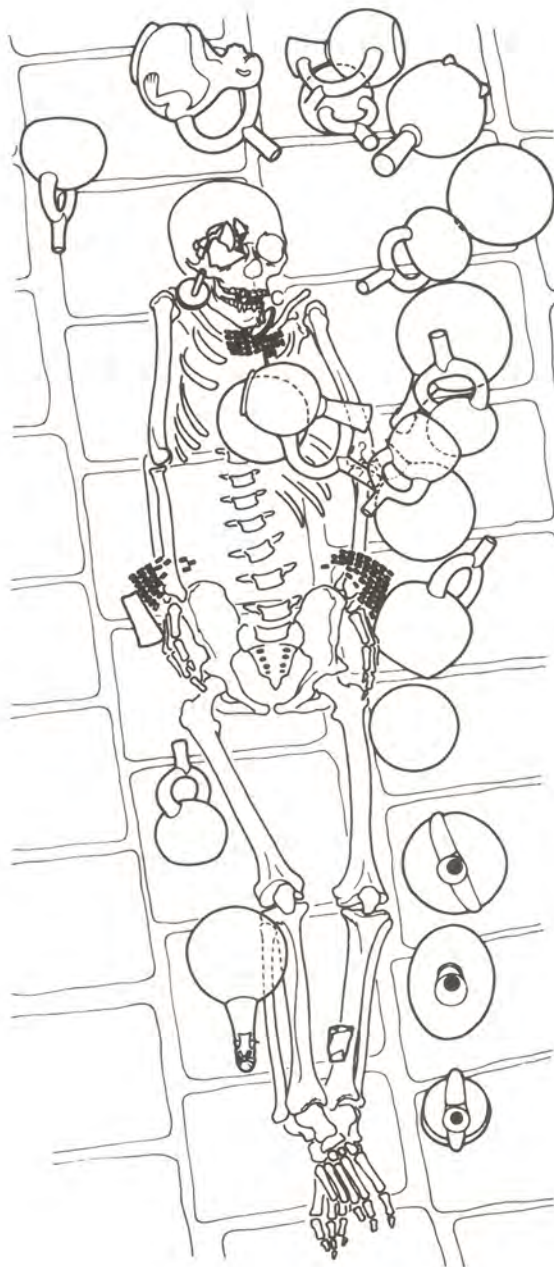


Los antecedentes arqueológicos permiten sugerir una centralización del trabajo artesanal relativo a la producción de bienes de alto valor ritual, muchos de los cuales pudieron ser exclusivamente manufacturados para componer los contextos funerarios. Más aún, es factible argumentar que aparejado a la centralización y redistribución de esta tecnología del poder, pudo existir una apropiación del conocimiento necesario para la reproducción simbólica de la sociedad. Un efecto de dominio sobre la producción y manejo del discurso acerca de la cultura, para nada extraño en una estructura social estatal. Algunos indicios relativos a esta proposición

pueden encontrarse en la gran variabilidad de los contextos funerarios. De hecho prácticamente no existen dos tumbas iguales,²⁵ sin embargo, todas apelan de una u otra forma al mismo “discurso” simbólico acerca de la muerte, como si la definición de cada contexto fuera necesariamente individual, como si cada tránsito en la muerte requiriera de un esfuerzo particular de interpretación simbólica. Puesto que los símbolos materiales requeridos para este tránsito eran apropiados y distribuidos dentro de una cadena de flujo estatal, pareciera que las clases gobernantes –o bien una fracción especial de ella– poseía el poder para definir e intervenir directamente

Figura 20. Sepulturas del valle de Moche (tomado de Donnan y Mackey 1978).

20



sobre las condiciones materiales y simbólicas para la consumación del ritual funerario, para autorizar ese tránsito (fig. 20).

Es obvio que el problema de la muerte en el mundo moche no puede ser separado de la vida, especialmente si existe una organización laboral políticamente orientada a la producción de objetos con destinación funeraria. No obstante, este no es el único plano de articulación entre ambos dominios. Algunos de los temas iconográficos presentes en la cerámica, metales, textiles y otros objetos encontrados en tumbas no son infrecuentes en lugares considerados

públicos y/o de patrimonio exclusivo de los grupos dirigentes. Sabemos que grandes y extensos frescos –incisos y pintados sobre un soporte de barro– cubrían los muros de pirámides y otras construcciones monumentales, y aunque sólo se han registrado fragmentos, muchos de ellos evocan el discurso de la muerte. Entre los más evidentes están “La rebelión de los artefactos” al interior de la Huaca de la Luna,²⁶ el tema de “La presentación” en las ruinas de Pañamarca²⁷ y –aunque de una fase moche algo más tardía– el “mazo antropomorfizado y alado” de la Huaca Facho al noreste de Chiclayo, en el valle de Lambayeque²⁸ (figs. 2 1a y 2 1b; fig. 22a y 22b).

Figura 2 1a. Mural de la Huaca de la Luna que recuerda el de “La Rebelión de los Artefactos” (tomado de Bonavía 1974, figura 42)

Figura 2 1b. Dibujo línea fina de botella asa estribo con el tema de “La Rebelión de los Artefactos” (tomado de Donnan 1978, figura 270).

2 1a



2 1b



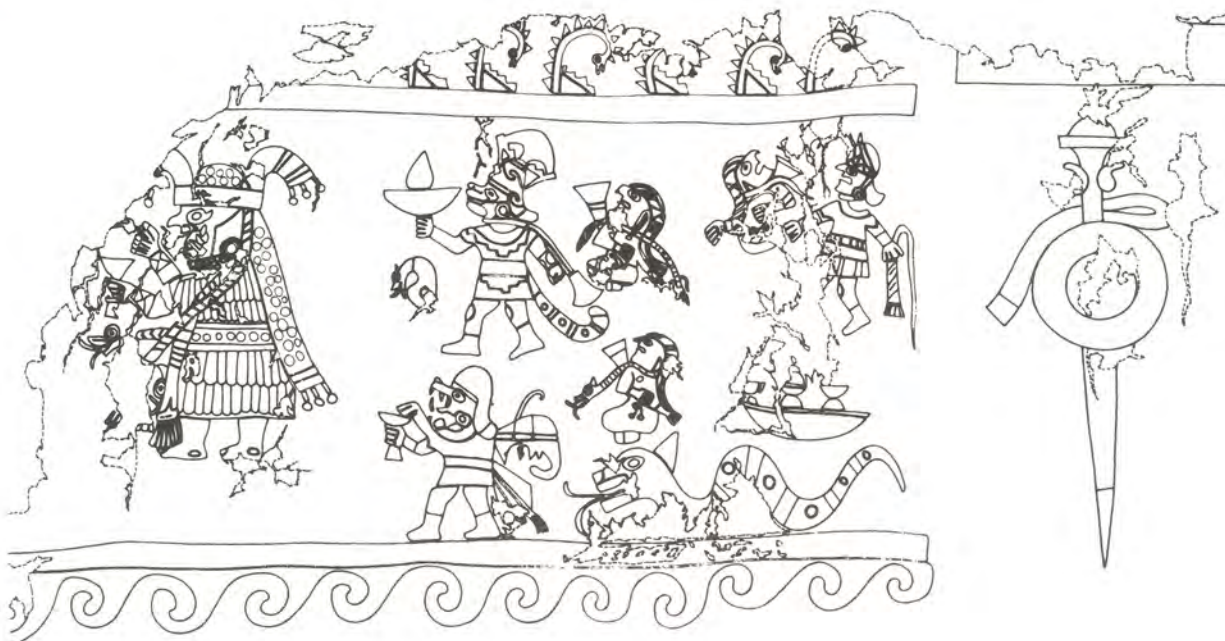
Más allá del evidente impacto para la vida social de la instalación en lugares públicos de fórmulas iconográficas asociadas a la muerte, el mismo hecho que ciertos dignatarios fueran sepultados con exuberantes riquezas —que organizan una compleja trama material y simbólica—, como es el caso de los hallazgos en Huaca de la Cruz (valle del Virú) y Huaca Rajada (Sipán), reafirman el carácter esencialmente sagrado de las pirámides. Puesto que ellas sirvieron como tumbas deben también además

ser consideradas monumentos funerarios. El *poder* localizado y concentrado en esta arquitectura público-ceremonial se solidifica en esta dialéctica entre el poder de los sepultados y la naturaleza altamente sacralizada de las pirámides. De hecho, sobre las plataformas de la Huaca del Sol han sido descubiertos pequeños entierros de objetos funerarios a modo de ofrendas, así como numerosos fragmentos de trompetas y cerámica finamente elaborada²⁹ (fig. 23).

Figura 22a. Mural de Panamarea que presenta semejanzas con el tema de "La Presentación" (tomado de Dunham 1978: 243).

Figura 22b. Dibujo línea fina de botella asa estribo con el tema de "La Presentación" (tomado de Dunham 1975: figura 1).

22a



22b



Figura 23. Trompeta
serpiente-felino. (Colección
Banco Central de Reserva
del Perú).



Son estas relaciones las que comienzan a esbozar los mecanismos de legitimación social de las clases gobernantes, más aún cuando muchos de los elementos que los visten o acompañan en sus tumbas establecen asociaciones con los objetos e indumentaria de las divinidades representadas en los muchos dominios materiales que forman el contexto funerario. Esto, evidentemente no ocurre con la misma frecuencia en las sepulturas de la gente común. Por ejemplo, el personaje sepultado en la Huaca de la Cruz posee un cetro con la imagen de la divinidad de los cerros y otra que muestra un búho sobre diseños de olas, una banda de metal que recuerda el tocado de la divinidad felinizada que se asocia al mar y sacrificios humanos.³⁰ Algo similar ocurre, aunque a un nivel superlativo, con el “Señor de Sipán” que también se hace acompañar de sacrificios humanos y numerosas conchas de *Strombus* y *Spondylus*, dardos, cuchillos, collares con representaciones de búhos y divinidades, orejeras de oro con mosaicos de piedras semi-preciosas y una sorprendente abundancia de oro, plata y cobre.³¹ Todos elementos minerales que fuerzan una conexión con los cerros desde donde provienen y, posiblemente, con los conceptos de producción minero-ganadera, potencia genésica y fecundación agrícola que remiten a las categorías

andinas para los “dioses de los cerros”³² (fig. 24 y 25). Es en este esfuerzo múltiple de los líderes por apropiarse de los atributos de las divinidades, de identificarse con ellas, enterrándose con sus símbolos al interior de pirámides que asemejan verdaderos cerros —y que muchas veces están sobre o cerca de ellos—, donde parece radicar la naturaleza de su inconmensurable poder para organizar la vida y la muerte de los hombres. De tomar decisiones cuya eficacia es sólo patrimonio de los “dioses” encarnados en ellos. No sólo es el acceso diferencial y desigual a los medios de producción lo que los hace ocupar un punto de acumulación de poder, es también su capacidad de “poseer” y manejar las cualidades de lo divino para actuar sobre las contradicciones sociales y simbólicas de su sociedad, incluso más allá de la vida, como un verdadero puente imaginario para tener acceso a un tránsito en la muerte. Ellos son capaces de sintetizar el poder social y el poder simbólico en “favor” de sus gobernados. Fue quizás de este modo que lograron legitimar ideológicamente su dominio y control sobre el trabajo colosal de campesinos, pescadores y artesanos, quienes dependían del Estado no sólo para reproducir su vida cotidiana, sino también para poder concretar la utopía social de “no morir”.

Figura 24. Sonaja de oro con la divinidad con tocado radiado (Colección Carlos Cardoen C.).

Figura 25. Divinidad con tocado de la banda sentada con perro y vasija con amarra (Colección Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima).



24



SIMBOLOS MOCHE DE LA MUERTE

La iconografía moche ofrece una difícil labor de análisis, ya que la única evidencia es arqueológica. La interpretación de los significados de los dominios funerarios y de su iconografía ha sido orientada hacia otros problemas, los cuales, sin embargo, constituyen un valioso antecedente para nuestro trabajo.³³ Los iconos no nos hablan, pero sí *dialogan* entre sí, estableciendo relaciones que van progresivamente perfilando vínculos de oposición y de afinidad que nos explican lo que son, y lo que no son; con cuáles se asocian y con cuáles no; dónde se encuentran presentes en una situación y ausentes en otra. No se puede suponer para ellos un significado, que sólo lo podría rescatar aquella palabra que se ha perdido. Lo que sí se puede llegar a establecer es la *solidaridad* de los objetos arqueológicos y descubrir entre ellos las asociaciones que mencionamos.

Al enfrentarnos a cualesquiera aspectos de una cultura que han sido cargados con una gran densidad de símbolos, penetramos en dominios en los cuales esa

cultura ha generado un esfuerzo especial de significación, de dar un sentido. Los moche en sus cementerios y tumbas nos han dejado una sorprendente y variada iconografía, que fue instalada allí con una intención: generar un *orden* que produzca significado.

La muerte es, ante todo, un evento colosal y perturbador, que ha necesitado de un impresionante esfuerzo ideológico, registrado para siempre en los iconos privilegiados de las tumbas.

Los elementos, las actitudes y los actos de la muerte.

El dominio de lo funerario está compuesto por una multitud de contenidos, que son representados en una serie de objetos que los sustentan en forma de símbolos icónicos. Inicialmente, hemos podido establecer tres grandes *conjuntos simbólicos*, que dividen el universo de la muerte moche: el de los ELEMENTOS que ha seleccionado la muerte para instalarse en ellos, compuesto por los subconjuntos:

Figura 26. Escalonado que remata en una cresta de ola. Expresa una síntesis entre pirámides y olas, entre los cerros y el mar (Colección Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima).



26

cerro-mar, y *hombres-mujeres*. El segundo conjunto es el de las ACTITUDES que elige la muerte, y que son representadas en animales, cuyos subconjuntos son: *bonito-búho*; *perro*; *serpiente-cormorán*; *ciervo-lobo de mar*. Por último, el de los ACTOS, representados sobre todo por subconjuntos de instrumentos: *cuchillo-maza-escudo-estólica-dardo*; *lazos-sedal-red* y objetos: *telas-vasijas-cáliz*. Cada uno de estos subconjuntos, que hemos seleccionado como los más relevantes, se van complementando entre sí, cada uno entregando información al otro al relacionarse mutuamente, comunicándonos ciertos significados de la concepción moche sobre la muerte.

a) *El universo de los elementos.*

En la representación moche hay un factor determinante: su específico contexto ecológico. El universo se piensa a partir de una dualidad que le es fundacional. Dualidad cuyos contrarios se complementan, y que la estética de esta cultura ha expresado en una constante síntesis (fig 26). Para el mar y la tierra, los moche crearon una forma dinámica de representación. El mar se ha representado en la ola,

y la tierra en una pirámide, que a su vez es una simbolización de un cerro. Una ola, que es agua de mar en elevación y movimiento; una pirámide-cerro que es tierra en elevación estática, en un movimiento cristalizado. Los moche nos han enseñado en sus símbolos la íntima dualidad de su entorno.

Nos encontramos con cerámica que representa una plataforma con escalonados, coronada por una ola. Efectivamente, una pirámide moche es un cerro de arcilla, cuya arquitectura se basa en una ingeniería con un principio de agregación de adobes en escalonado (ver figura 3).

Un símbolo que nos confirma la voluntad de los exégetas moche por dejarnos la evidencia de la unidad entre el cerro y el escalonado con ola, es la figura de una persona que cuelga de cabeza desde el pico más alto de los cerros con su largo pelo que cae libremente por sobre su cabeza (fig. 27). Esta misma representación la encontramos también en la cresta de las olas con base escalonada (fig. 28). Es ésta una figura tan extraordinariamente particular, que nos está



Figura 27. Personaje colgando de cabeza desde el punto más prominente de un cerro (Colección Carlos Cardoen C.).

Figura 28. Personaje colgando de cabeza desde la cresta de una ola (adaptado de Hocquenghem 1989: figura 189 a y b).

señalando algún tipo de identidad entre el mar, las pirámides escalonadas y los cerros que jamás podremos recrear en su preciso significado.

Otra dicotomía que se hace especialmente manifiesta, es la que se produce entre lo masculino y lo femenino. Estas dos esferas de la sexualidad moche se ven a la vez subdivididas. La masculina se divide en machos depredadores (encabezados por el hombre, el pez bonito y el búho) y machos depredados (hombres, ciervos y lobos marinos) (fig. 29 y 30). Los motivos femeninos los encontramos en menor profusión, no porque sean menos importantes, sino porque la función de la mujer en el contexto icónico es más específica. La categoría femenina se subdivide en productoras y transportadoras. Lo femenino se reproduce, por eso teje para la vida en la muerte, y transporta a los muertos a esa vida (fig 31 y 32). En las grandes tumbas encontramos a mujeres acompañando al señor, privilegio de muy pocas, por ejemplo en la Huaca de la Cruz y la Huaca Rajada.

29



30

Figura 29. Búho, el gran decapitador de la noche (Colección Museo Chileno de Arte Precolombino).

Figura 30. El ciervo macho, presa de cacería (Colección Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima).

Figura 31. La forma de lo femenino (Colección Museo Chileno de Arte Precolombino).

Figura 32. La mujer como transportadora, cargando en redes (Colección Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima).

31



32



31

b) *El universo de las actitudes.*

Los animales en el contexto funerario están operando simbólicamente a partir de ciertos atributos claros y precisos. Se elige a cada animal pensando en la especial colaboración que presta al problema de la muerte, por representar cada uno de ellos un acto que lo caracteriza de manera exacta. Podemos decir que la globalidad de lo representado *actúa* por medio de los atributos que la simbología moche ha elegido en cada animal.

En el dominio aéreo, es el *búho* el que mata (fig. 33). El pez *bonito* mata en el mar. Ellos son depredadores que utilizan el corte para matar, con el sangramiento en sus garras, picos y afiladas aletas escamadas (fig. 34). Estos animales acentúan su actividad predatoria utilizando cuchillos mediante los cuales cercenan y decapitan. Los hombres, en cambio, eligen mazos. Ellos matan a golpes, traumáticamente.

Se nos aparecen las imágenes de *mantas* acompañando al bonito. ¿Podrá ser un *pez alado* —una suerte de búho acuático— que vuela en el mar para matar con su cola envenenada? Su ambigüedad de volador de las aguas y envenenador, nos deja perplejos (fig. 35).

Vemos también escenas de cacerías: por medio de redes se cerca a los *ciervos machos*, donde hay hombres que los matan con sus dardos y mazas. El ciervo es una figura apacible, víctima de una ritualidad de la violencia, al igual que su homónimo, *el lobo marino* que, sin embargo, es cazado exclusivamente con maza. La caza del ciervo es más elaborada, de hecho se elige un armamento más diversificado y complejo, armamento indiscutido del señor. El *ciervo* es ultimado con una maza que es a la vez cetro, mientras que —para los mismos fines— se usa una maza simple con el *lobo marino* (figs. 36a y 36b). En los contextos marinos, el sedal ensarta mantas.

Figura 33. Búho en acto de decapitar (tomado de Schmidt 1929: 159).

Figura 34. El pez-Bonito, armado de colmillos, afiladas aletas y escamas (Colección Carlos Cardoen C.).

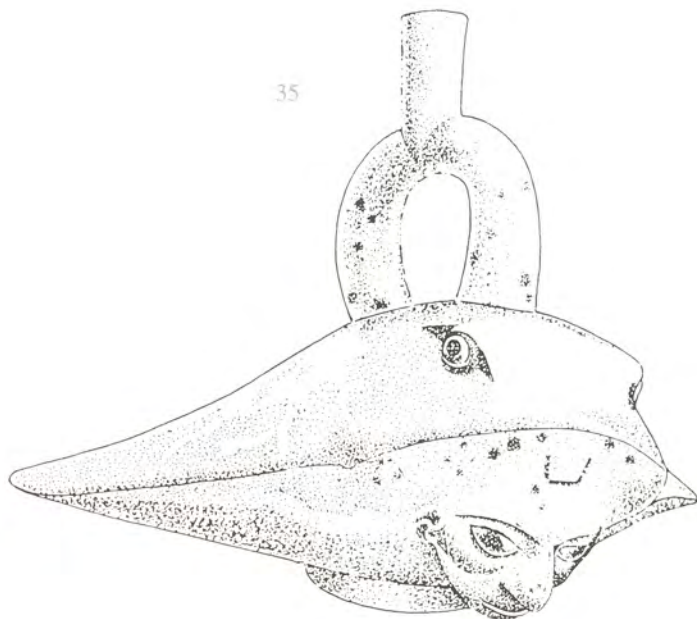


Figura 35. Manta antropomorfizada (adaptado de Lavalle 1985: 152).

Figura 36a. Cacería de ciervos con redes, dardos y estólica (Colección Museo Chileno de Arte Precolombino).

Figura 36b. Cacería de lobo marino con golpe de maza (Colección Carlos Cardoen C.).

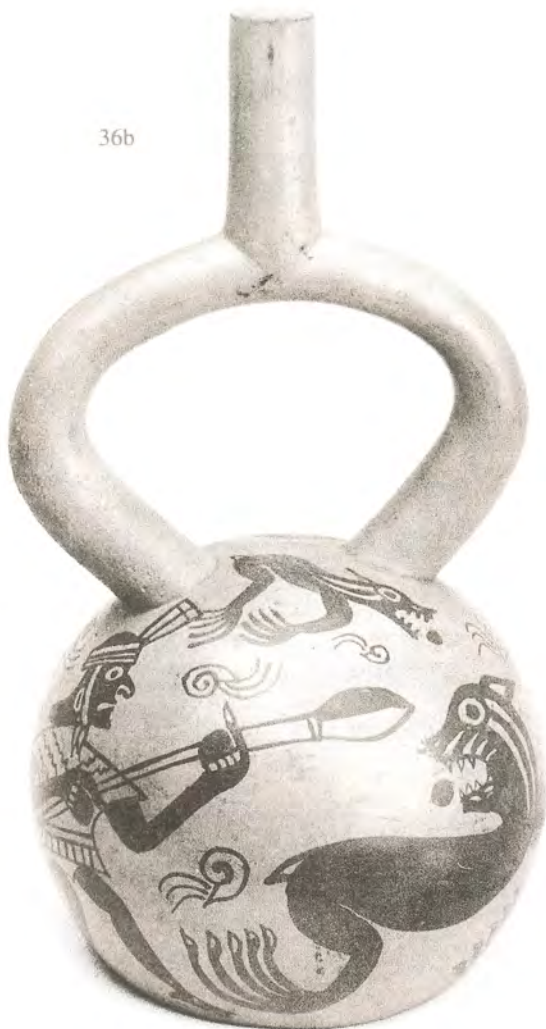
35



36a



36b



Por último, cuando se cazan ciervos, el cazador se hace acompañar por un *perro* (fig. 37). En escenas con gran expresión de violencia se ve al perro acompañando a señores y divinidades. El perro *ayuda*, sólo muestra sus colmillos, es simplemente un colaborador de la muerte.

Hay otros animales que se introducen en la representación de la muerte. En una esfera distinta, no asociada directamente a la violencia sino que a situaciones *en* la muerte. Intervienen después del acto de morirse (el que es apenas un instante, de profundo dramatismo, dentro de una secuencia). Hay un esfuerzo gigantesco por simbolizar un *tránsito*. Crucial en esta *situación de tránsito*, de enlace entre el fallecimiento o inauguración de la muerte y la existencia *en* la muerte, es la acción realizada por los *cormoranes* y *gallinazos* (vestidos de mujer, en una

gestualidad femenina), los que transportan *en* la muerte (fig. 38). El primero es un ave acuática, simbólicamente construida a partir de una ambigüedad elemental por su capacidad de actuar en los dominios aéreos y marinos, lo que le permite llevar por los aires y sobre las aguas a distintos seres muertos por los derroteros de la muerte. El segundo, es un pájaro carroñero, que cuando aparece vestido como mujer, *transporta* en la muerte. Pero cuando está desnudo, con sus plumas, cumple con su función animal: comer carne. El gallinazo como especie animal –carroñero– simboliza dramáticamente la proximidad de la muerte; como mujer, permite el tránsito dentro de la muerte.

Por último la *serpiente* también es un animal de enlace. Su función de unir es tan evidente, que se desdobra en cordeles que unen dominios distintos, mar y aire (fig. 39).



Figura 37. Perro colaborando en la captura de un ciervo (tomado de Donnan 1978: 179).

Figura 38. Cormoranes y gallinazos transportando a una divinidad desde el tope de una escalinata (Colección Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima).

Figura 39. Serpientes-sogas utilizadas como sedal y como prolongación de un cuchillo (tomado de Donnan 1978: 196).

38



39



35

c) *El universo de los actos.*

Hombres y animales se *mueven* en el contexto iconográfico de la muerte. La manera de precisar estos movimientos es por medio de la utilización que ellos hacen de los instrumentos u objetos que portan, o que se les asocian. Así, los objetos nos entregan un dato básico de lo que son las actitudes de sus propietarios (por ejemplo, los que golpean), o de los que se encuentran bajo la acción de estos (los que son golpeados). En el uso de instrumentos, la intencionalidad moche es tan evidente en relación a la selección de determinadas poses, que incluso nos ha dejado una iconografía de herramientas antropo y zoomorfigadas para que no haya error en la interpretación de ellas como elementos determinantes de las actitudes. Dotados de vida propia, los instrumentos de por sí (vivos) *significan* algo.

Los instrumentos son de la *muerte*; son armas: *cuchillo, maza, estólica-dardo* y *escudo*; son los que inauguran un tipo de muerte donde la violencia es el ingrediente fundamental (fig. 40). Los objetos son *ofrendas: telas, vasijas y cálices*. Ingresan a los individuos en el dominio de la muerte. Para ellos la violencia ya no es su ingrediente principal (de hecho difícilmente pueden hacer suponer agresión), son objetos que introducen en la muerte mas *plácidamente* (fig. 41).

De gran importancia para comprender la iconografía moche son los *lazos* y las *redes*, instrumentos que sirven de unión entre esferas discontinuas de la existencia moche, unen lo disociable. Los lazos unen la vida con la muerte en un viaje sobre el mar donde los cormoranes conducen, por medio de una sogá, a los sujetos y objetos que a su vez también están amarrados (fig. 42). Las vasijas funerarias atadas al cuello, también simbolizan su necesaria condición como objetos de tránsito, sugiriendo que una tumba es una instancia de *pasaje*.

También se ve a hombres atados en actitud de derrota, con un lazo al cuello. Podemos rescatar de esta iconografía una actitud de postración: hombres desnudos, de rodillas, con motivos tatuados o pintados en la piel, con una gestualidad facial que denota desesperación. Al igual que la cerámica, ambos están amarrados del cuello, como si fueran "prisioneros" de un tipo de muerte que presagia un alto grado de violencia, donde los señores-búhos-bonitos son sus oficiantes.

Por otro lado, las *redes* atrapan lo vivo *en* la muerte. Es el caso de los ciervos, rodeados de redes en una cacería terrestre infalible, rodeados de muerte, la que se ejecutará por manos de señores armados de dardos y mazas. Muchas vasijas funerarias representan redes, sin admitir otro símbolo, indicándonos su importancia con su reiterativa presencia.

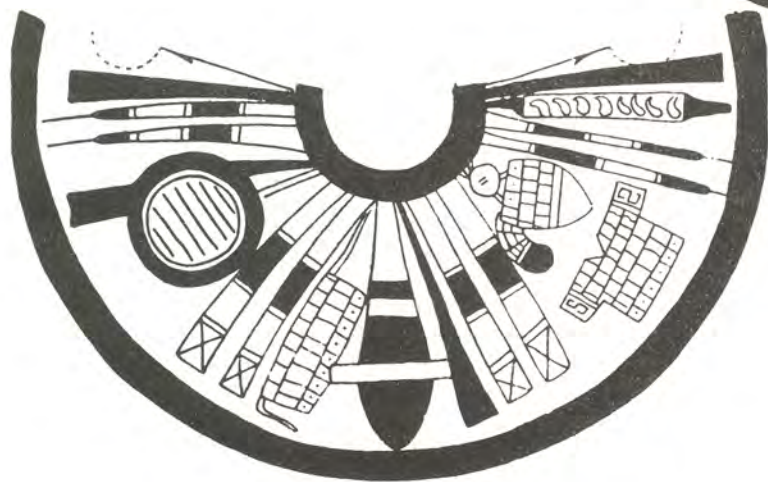
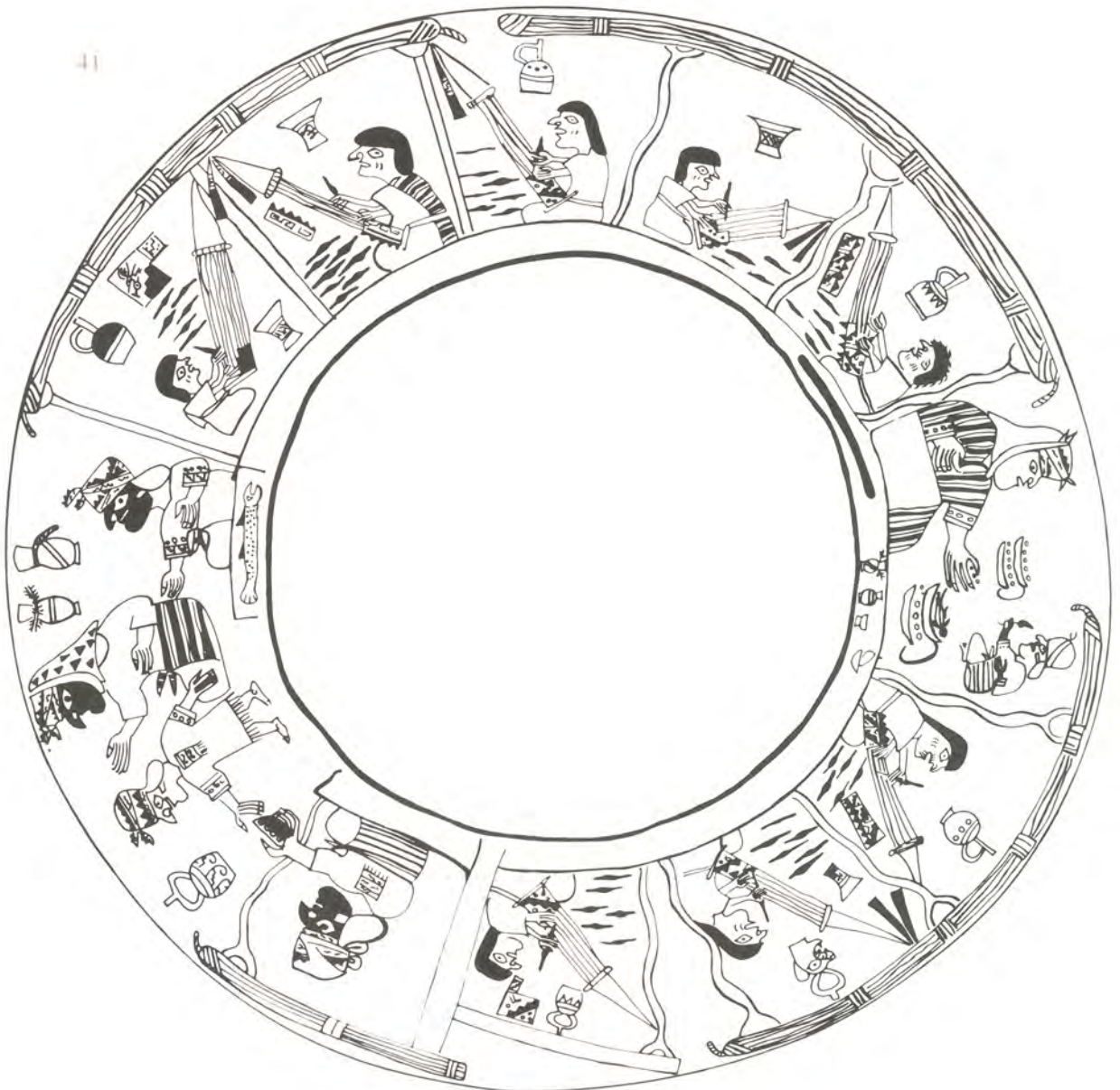


Figura 40. Arsenal de los dueños de la muerte (Tomado de Hocquenghem 1989: figs. 90 y 91)

Figura 41. Tejedoras rodeadas de cerámica funeraria (Tomado de Donnan 1978: 65).

Figura 42. Cormoranes remolcando y empujando la embarcación del capturador del bonito (Tomado de Von Hagen 1965: 139).



43



44a



44b



Pero no todos los instrumentos son objetos, hay otros que son órganos biológicos. Todo animal tiene sus “herramientas biológicas” (colmillos, garras, aguijón, tenazas) y en la iconografía funeraria moche, el hombre instrumentaliza su *falo*. Hombres y mujeres aparecen unidos por medio de ejercicios eróticos, cuya evidente finalidad no siempre es la reproducción.

Aquí, el acto sexual –coito anal y oral– sólo pretende unir físicamente a ambos sexos, mediatizándolos por medio del instrumento fálico. Cuando la iconografía moche refiere explícitamente a la fecundidad utiliza

un símbolo preciso: una mujer en el acto de parir (fig. 43).

Las escenas eróticas se presentan tanto en un contexto de vida como de muerte (figs. 44a y 44b; 45a y 45b). Se representa un erotismo orientado hacia la muerte, donde los sexos se unen sin reproducirse.

En la iconografía funeraria moche los instrumentos de las distintas especies nos dan la orientación que siguen los actos, al ser los símbolos explícitos de la acción de los hombres.

Figura 43. La fecundidad de la mujer (Colección Carlos Cardoen C.).

Figura 44. (a y b) La unión erótica de los sexos por enlace fálico (Colección Museo Chileno de Arte Precolombino).

Figura 45. (a y b) El contacto erótico en la muerte (a. Colección Museo Nacional de Historia Natural; b. Colección Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima).



d) *El universo de los Dioses.*

Describiremos sólo a tres divinidades que nos han parecido cruciales en el sistema iconográfico: la primera está en directa relación con los cerros y es caracterizada por un *tocado radiado*. Esta divinidad se encuentra *en* el cerro. Es un cerro especial, por lo general con cinco picos, en el que cohabitan vivos y muertos (fig. 46). En perpetuo diálogo con ella, ubicándose en contextos tanto marinos como telúricos, la segunda divinidad es caracterizada formalmente por un *tocado con banda* (figs. 48a y 48b). En tanto la primera deidad es *pasiva*, está inmóvil en su dominio o es transportada (fig. 47), la segunda es *activa*, ella se presenta en diferentes contextos, ejecuta, se la ve siempre en movimiento (fig. 49). Ambas deidades llevan en su tocado la imagen de un felino, están relacionadas con serpientes y, físicamente, están caracterizadas por un doble colmillo.³⁴

Figura 46. La Divinidad con Tocado Radiado (Colección Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima).

Figura 47. Divinidad con Tocado Radiado en actitud pasiva, detalle de figura 46 (Colección Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima).

Figura 48a. Cabeza de la Divinidad de Tocado con Banda (Colección Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima).

Figura 48b. La Divinidad del Tocado con Banda (Colección Museo Nacional de Historia Natural).

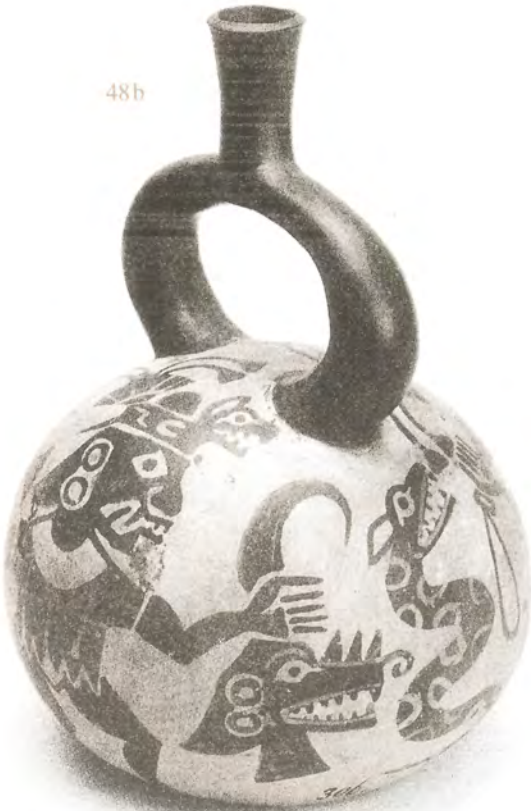
Figura 49. Divinidad del Tocado con Banda en una acción de muerte, en el acto de cortar (Colección Museo Nacional de Historia Natural).



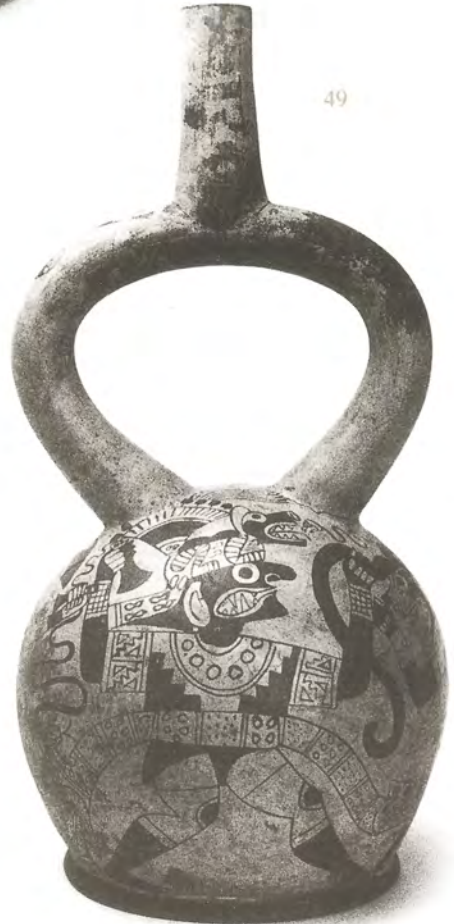
48a



48b



49



La tercera es la Divinidad Bonito, que se mueve en un contexto marino, y también es activa. Se contrapone a la divinidad de la banda, enfrentándose a ella muy a menudo, en un perpetuo combate submarino (fig. 50). Cabe destacar que entre estas dos últimas divinidades, se puede establecer un tipo de relación jerárquica, ya que la divinidad Bonito aparece siempre en una posición desventajosa en las escenas de combate. Como si la divinidad venida de los cerros –asociada fuertemente a la del tocado radiado (fig. 51) subordinara a la divinidad de las aguas.

Cada una de estas divinidades determina grandes ámbitos de significación, al establecer vinculaciones con: elementos naturales (tierra y agua), cierto tipo de hombres y mujeres (que se definen por sus

actividades), animales y plantas, instrumentos y otras divinidades menores (por ejemplo, lagartos y aves antropomorfizadas) (ver figs. 22a y 22b). Cada uno de estos grandes dioses parece dominar un universo que le es propio.

No podemos dejar de mencionar a la Divinidad Cangrejo (fig. 52), que cumple una evidente función mediatizadora por su condición anfibia, condición- atributo que le permite ubicarse *entre* la Divinidad Radiada y la Divinidad de la Banda. Por su constitución física la Divinidad Cangrejo domina el ámbito de la costa (playa y mar), ella es un puente entre ambas esferas del universo moche: el mar y la tierra.

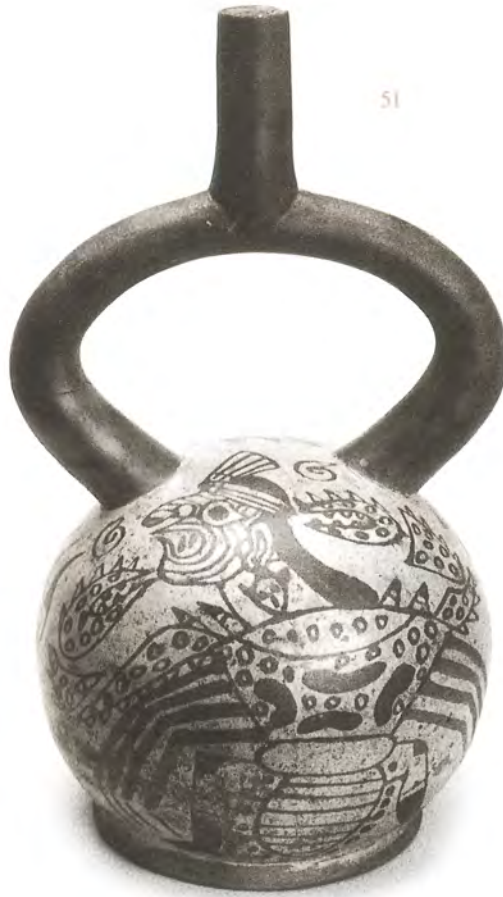
50



Figura 50. Divinidad Bonito
(Colección Banco Central de
Reserva del Perú).

Figura 51. La determinación
de las jeraquías divinas en el
escenario de la depredación
(Colección Museo Chileno
de Arte Precolombino).

Figura 52. Divinidad
Cangrejo (Colección Carlos
Cardoen C.).



53



44

La muerte como tránsito

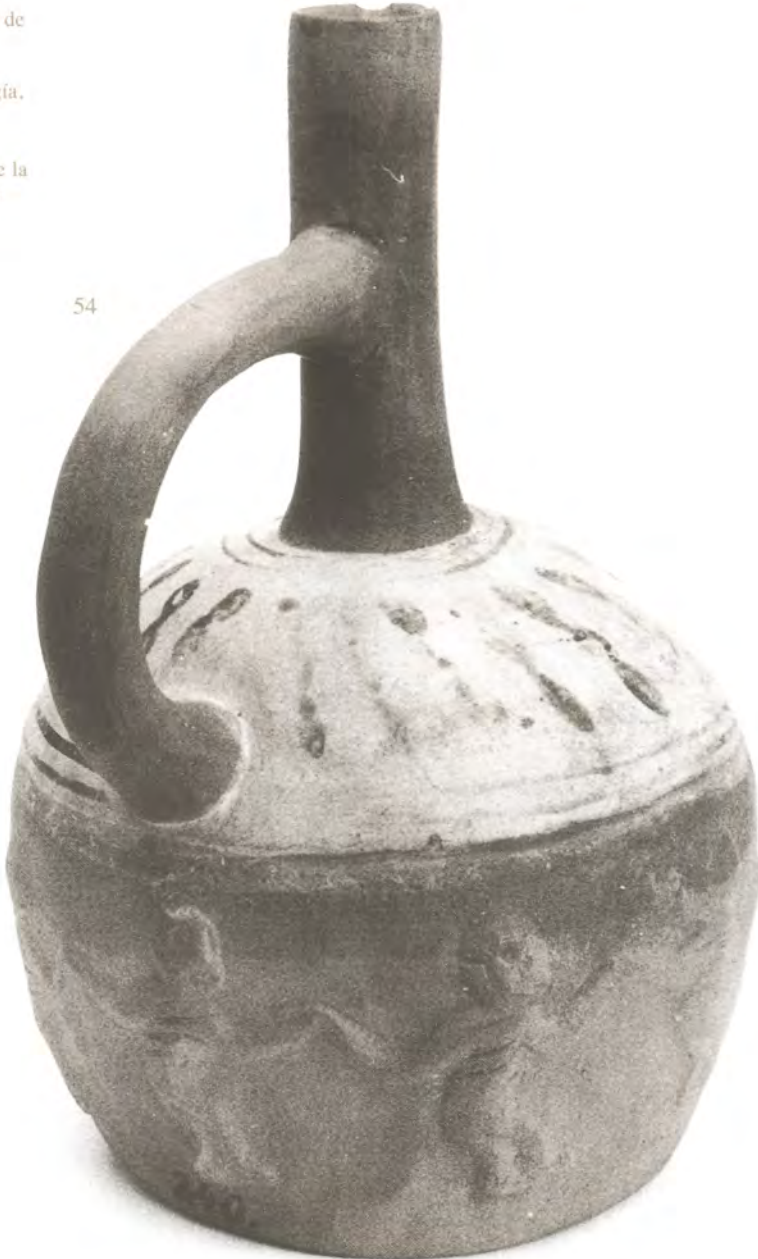
Parece evidente que una tumba nos hable de la muerte. Los moche han querido establecer al menos dos momentos dentro del proceso de la muerte. El *morirse* –el simple pasaje entre la vida y la muerte– y el estar viviendo *en* la muerte (fig. 53). El *morirse* es un evento violento en sí, y los moche han representado esta agresividad. Esa violencia da paso a un viaje de ultramar, sobre el mar, o navegando por el mar (ver fig. 42), hacia un destino que no conocemos. Este viaje que requiere de una materialidad elaboradísima, que necesita de un enorme volumen de tiempo excedente. El señor en su tumba se lleva lo *superfluo*, que parece indispensable a su condición.

Se acumula para su muerte, para un viaje que requiere de un *arsenal* de la ostentación. Estas tumbas son verdaderos emblemas de un poder que no se acaba ni con la muerte. Acumulación para siempre de una riqueza inútil, pero con una indiscutida eficacia política en los espíritus moche.

La iconografía funeraria moche nos asombra con una forma de expresión total. La de exigir la concurrencia de todas las formas del simbolizar, copando todos los sentidos, ya que ni el oído –único sentido que permanecía ajeno a la representación de la muerte– se le escapa. En la muerte hay música, procesiones de músicos muertos (fig. 54), que cierran con su sonido el “círculo de los símbolos”.

Figura 53. El movimiento de los muertos (Colección Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima).

Figura 54. Los músicos de la muerte (Colección Museo Nacional de Historia Natural).



54

LA PRESENCIA DE LOS ANCESTROS

Al revisar algunas de las láminas que los habitantes indígenas de la región de Trujillo dibujaron, en el siglo XVIII, para el Obispo Martínez Compañón,³⁵ el observador puede ser sorprendido por la identidad que sugieren éstas con respecto a algunas de las representaciones iconográficas en la cerámica moche (figs. 55a y b; 56). Aquí y allá, los ciervos, por ejemplo, son representados en un contexto de suma violencia y, en ambos casos, el tipo de muerte que sufren es la misma: atravesados por elementos punzantes.

Transcurrieron casi ochocientos años entre la fase final de la sociedad moche y la llegada de los primeros invasores españoles. Transformadas por el dominio del imperio Huari, aquellas mismas tierras vieron emerger hacia el año 1000 d.C. a la sociedad Chimú que —repetiendo el ciclo iniciado por los moche— fue conquistando y dominando

paulatinamente todos los demás valles costeros. Lo que los cronistas denominaron el gran reino de Chimor fue, a su vez, sometido por los Inkas del Tawantinsuyu. Hasta que, finalmente, ya en el siglo XVI, arribaron a esas costas los invasores europeos.

Estos dibujos coloniales se nos presentan, así, como ecos lejanos de una cosmología y una ideología muy fuertes, arraigadas profundamente en las poblaciones costeras.

Los cronistas recogieron en los mismos valles y costas en las que habían vivido los moche siglos atrás, una serie de relatos sobre distintos aspectos de la vida de la población que habitaba esa región en el siglo XVI. Estos relatos se refieren fundamentalmente a las formas de vida indígena anterior a la invasión española. Muchos de ellos son mitos, o fragmentos de mitos que dejan entrever borrosamente parte de lo que fue el pensamiento mítico de las poblaciones de la costa norte, o “yungas”, como los denominaron los españoles.



55a

¿En qué pueden ayudarnos esos restos de mitos, esas frases anotadas casi al pasar por algún cronista más riguroso que otros, para nuestro intento de comprender la sociedad moche? Hay muchos siglos, acontecimientos y sociedades diferentes de por medio como para suponer una continuidad mítica entre los moche de los siglos VI ó VII y las poblaciones yungas del siglo XVI y XVII.

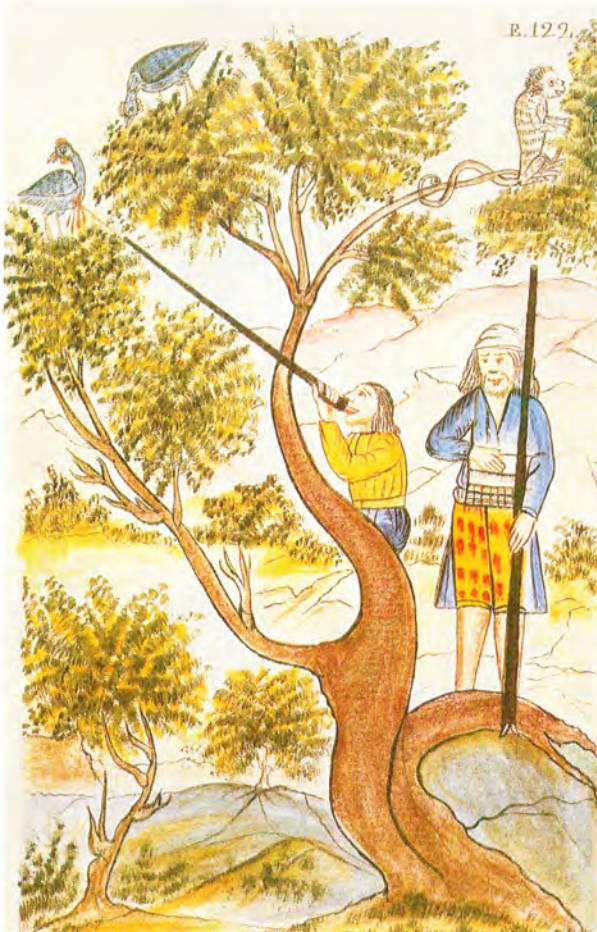
Sin embargo es posible reconocer al interior de estos mitos –como en las láminas de Martínez de Compañón– parte del sistema de relaciones significativas que habíamos percibido en la iconografía moche. Se podría suponer, entonces, que los moche nos “ayudarían” a entender a las poblaciones más tardías. Nuestra intención es más simple, nos limitamos por ahora a reconocer la

enorme persistencia y eficacia de ese discurso simbólico.

A través de los mitos nos adentramos en otro universo, con reglas de funcionamiento diferentes a las de la iconografía. No obstante, ambos conjuntos, el iconográfico y el mítico, comparten algunos elementos. Por una parte, ambos dicen mucho más que lo que, aparentemente y a primera vista, pareciera ser. En este sentido las imágenes y relatos míticos no deben ser entendidos literalmente, sino en términos de sus relaciones internas y de la intención de producir una significación determinada. Ambos conjuntos tienen en común, igualmente, la facultad de poder “dialogar” entre ellos. Frecuentemente, un fragmento mítico es aclarado por otro mito y sus significados más profundos sólo salen a la luz cuando es posible comparar varios mitos entre sí.

Figura 55 a y b. En ambas representaciones, a pesar de la diferencia de siglos y soportes materiales, puede apreciarse la recurrencia de similares conjuntos de significación (Figura 55a: tomado de Martínez Compañón 1978: f. 122), Figura 55b. Tomado de Benson 1972: 90.

55b



56



La muerte en los mitos yungas

Los mitos y otros relatos dejan entrever una exquisita sutileza en las variantes posibles de la muerte y en la riqueza de sus contextos narrativos. Desde un ladrón, que es llevado asido por dos estrellas al cielo, por orden de la Luna, para ser destrozado por los gallinazos con sus picos y garras, hasta los curanderos, que pagaban su negligencia acompañando al paciente muerto a la sepultura, atados con sogas y siendo igualmente devorados por esas aves. O la muerte de los amantes, despeñados desde la cima de un cerro (ver figura 27).

La muerte aparece, en los relatos míticos de los siglos XVI y XVII, siempre en contextos de gran violencia en los que es frecuente encontrar animales mediadores, que transportan a los muertos en su tránsito (fig. 57):

“...los del pueblo de Guacho, y los de la costa dicen que van las ánimas a la Isla de Guano, y que las llevan los lobos marinos que ellos llaman Tumi...”³⁶

En otras ocasiones, los animales causan o participan de la muerte, como los gallinazos y cóndores (fig. 58):

el Dios Pachacamac mató a la que ya era vieja, y la dividió en pequeños trozos, y los hizo comer a los cuervos índicos que llaman gallinazos, y a los buitres peruanos que llaman cóndores, y los cabellos y huesos guardó escondidos en las orillas del mar³⁷

Figura 57. Representación moche de caza de lobos marinos. Se aprecia una isla de guano y cerámica funeraria “amarrada” en su superficie (tomado de Donnan 1976: 26).

Figura 58. Representación de una mujer siendo descuartizada por gallinazos. Botella moche, fragmento del “Tema del Entierro” (tomado de Donnan y McClelland 1979: 20).

La destrucción, el corte (figs. 59a y 59b), el sangramiento están constantemente presentes, aparentemente también como una condición previa al surgimiento de nuevas y mejores condiciones de vida para los hombres. Para obtener alimentos, Pachacamac, el gran dios costeño y panandino:

...cogió al recién nacido semidió y sin atender a las defensas y gritos de la madre, que pedía socorro al Sol padre de aquel hijo, y también padre del Dios Pachacamac, lo mató despedazando en menudas partes a su hermano (...) Sembró los dientes del difunto y nació el maíz, semilla que se asemeja a los dientes; sembró las costillas y huesos, nacieron las yucas, raíz que redonda tiene proporción en lo largo y blanco de los huesos, y de las demás frutas de la tierra que son raíces. De la carne procedieron los pepinos, pacaes y lo restante de sus frutos y árboles y desde entonces no conocieron hambre ni lloraron necesidad, debiéndosele al dios Pachacamac el sustento y la abundancia...³⁸

Y el descuartizamiento, ya mencionado, de la madre de Vichama que da origen igualmente, a algunas nuevas divinidades (kurakas convertidos en piedras e islas en la costa) y a una nueva humanidad, salida esta vez de huevos de metal:

Del huevo de oro salieron los curacas, los caciques y los nobles que llaman segundas personas y principales, del de la plata se engendraron las mujeres de éstos y del huevo de cobre gente plebeya...³⁹



58

57



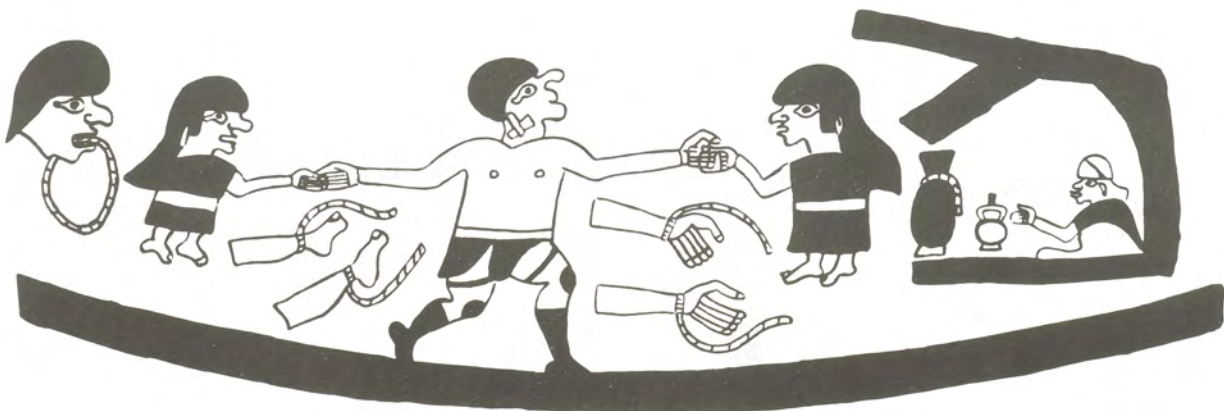
Figura 59a. La iconografía del cercenamiento de partes del cuerpo humano refleja la importancia de este símbolo para los moche (Colección Banco Central de Reserva del Perú).

Figura 59b. La representación del cercenamiento del cuerpo humano también se realiza en diseños de línea fina (Tomado de Donnan 1978: 189).

59a



59b



Muerte y poder social

En la mitología yunga, los símbolos relativos a las autoridades son elocuentes. Son presentados, generalmente, como participando directamente de ciertos atributos propios de las divinidades:

El Sol y Vichama, no pudiendo deshacer el castigo, quisieron satisfacer el agravio y determinaron de *dar honra de divinidad* a los curacas y caciques, a los nobles y a los valerosos y llevándolos a las costas y playas del mar, los dejó a unos para que fuesen adorados por guacas, y a otros puso dentro del mar, que son los peñoles, escollos o curipos, a quien *les diesen título de deidad* y cada año ofreciesen hoja de plata, chicha y espinco...⁴⁰ (subrayado nuestro)

La identidad entre divinidades y dirigentes étnicos parece muy estrecha, sin que podamos definir con exactitud sus límites. En trabajos anteriores se ha demostrado cómo unos y otros usaban, por ejemplo, los mismos emblemas.⁴¹ Los relatos narran que las autoridades eran llevadas en andas, al igual como lo señalan los mitos para las divinidades (fig. 60). Uno de los emblemas más importantes para los señores de

la costa parecen haber sido las trompetas, lo que, nuevamente, nos lleva al universo de la significación de los sonidos. Pareciera que aquí también, en la simbolización del poder político y la autoridad, hubiesen sido copados todos los planos de la percepción, el gestual a través de los complicados rituales y códigos de movimientos a los que estaba sometido un dirigente, el visual, a través de ropajes, metales, textiles, etc, y el auditivo, con el sonido de trompetas y la sutileza del relato oral.

La muerte parece ser parte esencial del discurso ideológico de los dirigentes étnicos prehispánicos. Resultan en extremo sugerentes las referencias que, a este respecto, se hacen en el mito de Naimlap, héroe mítico fundador del señorío de Lambayeque, valle de la costa norte.

Cuenta el mito que Naymlap llegó desde el mar, con gran cantidad de balsas y trayendo muchas mujeres, señores y ayudantes, como corresponde a todo gran señor. A orillas del río Faquisllanga desembarcaron y construyeron un palacio, llamado Chot, lugar en que

Figura 60. Representación de un señor moche portado en andas (tomado de Larco Hoyle 1939: lám. 24).



también fue depositada la estatua de una divinidad, de piedra verde y rostro contrahecho, cuyo nombre, Yampallec, quería decir que era la estatua y figura de Naimlap. Este gobernante, al morir, se fue volando. Su heredero, Cium, a su vez, fue enterrado en una bóveda subterránea. Por último, después de muchos otros descendientes, el gobierno llegó a manos de Fempellec quien, por haber cambiado de lugar la estatua de Yampallec, fue castigado por los dioses y sus súbditos lo arrojaron al mar, con las manos y pies atados.⁴² En todo el mito, éstas son las únicas tres referencias explícitas que se hace sobre la muerte de los señores étnicos.

En trabajos anteriores se ha afirmado que el mito de Naimlap presenta una síntesis de lo que, en términos simbólicos se suponía un “modelo” de los dirigentes étnicos.⁴³ Si esto es así, las descripciones de los diferentes tipos de enterramiento de los señores de Lambayeque son altamente significativas. Naimlap hace un viaje aéreo; Cium es enterrado en una bóveda y Fempellec es arrojado (“viaja”) al mar, amarrado. De una u otra manera aparecen resumidas, así, tres

situaciones simbólicas vinculadas a la muerte y percibidas ya en otros mitos que hemos mencionado aquí: el enterramiento en estructuras funerarias y el tránsito, tanto aéreo (Naimlap, ladrón), como marítimo (Fempellec, lobos de mar que llevan a la isla de Guano) (fig. 61).

Al parecer, la muerte y los contextos significativos asociados a ella formaban parte importante del concepto de la autoridad y del manejo del poder. El tránsito en la muerte era importante no sólo para el kuraka, sino también para sus súbditos:

...era opinión general en todos estos indios yungas (...) que las ánimas de los difuntos no morían, sino que para siempre vivían y se juntaban allá en el otro mundo unos con otros, adonde (...) creían que se holgaban y comían y bebían, que es su principal gloria. Y teniendo esto por cierto enterraban con los difuntos las más queridas mujeres dellos y los servidores y criados más privados, y finalmente todas sus cosas preciadas y armas y plumajes y otros ornamentos de sus personas. Y muchos de sus familiares por no caber en su sepultura hacían hoyos en las heredades y campos del señor ya muerto, o en las partes donde él solía más holgarse y festejarse y allí se metían, creyendo que su ánima pasaría por aquellos lugares y los llevaría en su compañía para su servicio.⁴⁴

Figura 61. Pez Bonito-embarcación. La divinidad del tocado con banda, sentada sobre una red, conduce un personaje atado y otro semidegollado. A un costado se observa un lobo marino y botellas “amarradas” (foto gentileza Banco Central de Reserva del Perú).



61

La cuestión de la muerte de los señores étnicos pareciera haber sido, entonces, trascendental para muchos. Quienes acompañaran en el viaje a su señor podrían llegar, con él, a la Isla de Guano. De allí también posiblemente la necesidad de asegurar ese viaje y de incorporar sus potenciales combinaciones en un relato mítico como el de Naimlap.

La relación entre el orden social, el poder y la muerte se hace más explícita y nítida en la imagen del castigo que esperaba a los subversivos de lo establecido:

A los que perdían el respeto a sus templos, huacas o ídolos, o faltaban en la obediencia a su rey o cacique, los enterraban vivos entre los huesos de otros semejantes y con animales inmundos, teniéndolos por condenados y llamándolos *ramar*.⁴⁵

Esta muerte también cuenta con intermediarios animales, sólo que esta vez son considerados inmundos. A los infractores no les cabría esperar un viaje hacia el otro mundo al que sí acudían los señores y quienes les fueran fieles. No estarían los animales apropiados para ayudarlos. La amenaza parece terrible: enterrado *entre* los huesos de otros, el riesgo

de la disolución, de la muerte definitiva sin identidad, pareciera ser el verdadero castigo.

De este sucinto resumen se visualizan, tal como lo señalamos anteriormente, pálidos reflejos de lo que debió ser una estructura de significación y articulación de contenidos míticos tremendamente compleja y de la cual únicamente poseemos destrozados y descuartizados fragmentos. Y en todo ello, las continuidades, las permanencias tal vez, de una estructura simbólica aún anterior.

No quisiéramos terminar sin antes señalar que surge, cada vez con mayor nitidez, una identidad costeña, andina igualmente, pero distinta de las expresiones míticas serranas (cuzqueñas) o altiplánicas (aymaras) que tradicionalmente han servido de referente obligatorio para el estudio de cualquier sociedad en los Andes. Se visualiza con nitidez, en el caso de las poblaciones costeras, un núcleo de simbolización, fundamental para entender aquellas sociedades pretéritas, que vincula estrechamente las distintas manifestaciones del poder político y social con un discurso acerca de la muerte.

NOTAS

- ¹ Cabrera y Willink (1973:89 y ss.)
- ² Acerca de las crisis oceánicas y tectónicas de la costa norte del Perú ver Moseley y Feldman (1982).
- ³ Lumbreras (1976).
- ⁴ Von Hagen (1965: 15-16)
- ⁵ Donnan (1976: 13).
- ⁶ Larco Hoyle (1966); Donnan y Mackey (1978); Donnan (1990).
- ⁷ Larco Hoyle (1948).
- ⁸ Lumbreras (op. cit.: 100).
- ⁹ Lumbreras (op. cit.: 35 y ss.); Shimada y Shimada (1985).
- ¹⁰ Lumbreras (op. cit.: 102).
- ¹¹ Donnan (1990).
- ¹² Una síntesis sobre patrones de asentamiento de la cultura Moche en Canziani (1989) y para construcción de viviendas Campana (1983).
- ¹³ Alva (1988; 1990).
- ¹⁴ Ver sepulturas del valle de Moche en Donnan y Mackey (op. cit.).
- ¹⁵ Antecedentes relativos a la tecnología alfarera en Donnan (1965) y Tello (1978).
- ¹⁶ La metalurgia moche ha sido estudiada por Lechtman (1979; 1984).
- ¹⁷ Conklin (1978).
- ¹⁸ Day (1978); Shimada y Shimada (1981).
- ¹⁹ Por ejemplo Bennett y Bird (1964: 125); Bennett (1946: 102); Larco Hoyle (1946: 162 y ss.).
- ²⁰ Por ejemplo Donnan (1978: 174 y ss.) y Hockenghem (1987).
- ²¹ Por ejemplo Willey (1953).
- ²² Lumbreras (1981: 235).
- ²³ Moseley (1978).
- ²⁴ Canziani (op. cit.: 112).
- ²⁵ Donnan y Mackey (op. cit.).
- ²⁶ Bonavia (1974).
- ²⁷ Bonavia (1959); Donnan (1975).
- ²⁸ Donnan (1972).
- ²⁹ Menzel (1977: 38).
- ³⁰ Strong y Evans (1952).
- ³¹ Alva (1988); Alva, Fecht, Shauer y Tellenbach (1989).
- ³² Martínez, G. (1983).
- ³³ Benson (1975) y Donnan y McClelland (1979).
- ³⁴ Benson (1972: 27-44).
- ³⁵ Martínez de Compañón (1978 [1794]).
- ³⁶ Calancha (1976 [1638]).
- ³⁷ (op. cit.: 930-934)
- ³⁸ (loc. cit.).
- ³⁹ (loc. cit.).
- ⁴⁰ (loc. cit.).
- ⁴¹ Martínez (1982).
- ⁴² Cabello Balboa (1951 [1586]: 327-329).
- ⁴³ Martínez (1986: 104).
- ⁴⁴ Cieza de León (1986 [1550]: 194).
- ⁴⁵ (op. cit.: 1248).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALVA, W.
 1988 "Discovering the new world's richest unlooted tomb". En: *National Geographic*. Vol. 174 Nº 4: 510-549.
 1990 "New royal tomb unearthed. Splendors of the Moche". En: *National Geographic*. Vol. 177 Nº 6: 2-16.
- ALVA, W.; M. FECHT; P. SCHAUER y M. TELLENBACH
 1989 *La tumba del señor de Sipán. Descubrimiento y restauración*. Rmisch-Germanisch Zentralmuseum. Instituto Nacional de la Cultura del Perú. Mainz.
- BAWDEN, G. y G. CONRAD
 1982 *The Andean Heritage*. Peabody Museum Press, Massachusetts.
- BENNET, W.
 1946 "The archeology of the central Andes" En: *Handbook of South American Indians*. Julian H. Steward (Ed.). Vol. 2, pp. 61-147, Washington.
- BENNETT, W. y J. BIRD
 1964 *Andean cultural history*. The National History Press. New York.
- BENSON, E.
 1972 *The Mochica*. Praeger Publishers. New York.
 1975 "Death-associated figures on Mochica pottery." En: *Death and the afterlife in pre-columbian America*. Elizabeth P. Benson (Ed.). *Dumbarton Oaks Research Library and Collections*, pp: 105-144. Washington.
- BOCK, E. DE
 1988 *Moche, Gods, Warriors, Priests*. Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden.
- BONAVIA, D.
 1959 "Una pintura mural de Pañamarca, valle de Nepeña". *Arqueológicas 5*. Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima.
 1974 *Ricchata quelleccani. Pinturas murales prehispánicas*. Fondo del libro del Banco Industrial del Perú. Editorial Ausonia. Lima
- CABELLO VALBOA, M.
 1951 *Miscelánea antártica*. Instituto de Etnología, [1586] Universidad Nacional de San Marcos. Lima.
- CABRERA, A. y A. WILLINK
 1973 *Biogeografía de América latina*. Departamento de Asuntos Científicos, OEA, Washington.
- CALANCHA, A.
 1976 *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el* [1638] *Perú*. Ignacio Prado Editor. Lima.
- CAMPANA, C.
 1983 *La vivienda mochica*. Varese Editorial. Trujillo.
- CANZIANI, J.
 1989 *Asentamientos humanos y formas sociales de la Costa Norte del antiguo Perú*. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos. Lima.
- CIEZA DE LEÓN, P.
 1987-87 *Crónica del Perú*. Universidad Católica del Perú. [1550] Fondo Editorial. 3 vols. Lima.
- CONKLIN, W.
 1978 "Estructura de los tejidos Moche." En: *Tecnología Andina*. R. Ravines (Ed.). Instituto de Estudios Peruanos, pp: 299-332. Lima.
- DAY, K.
 1978 "Almacenamiento y tributo personal: dos aspectos de la organización socioeconómica del antiguo Perú." En:

Tecnología Andina. R. Ravines (Ed.). Instituto de Estudios Peruanos, pp: 189-206. Lima.

- DONNAN, C.
1972 "Moche-Huari Murals from Northern Peru." En: *Archaeology*. Vol. 25 N° 2: 85-95
1975 "The thematic approach to moche iconography." En: *Journal of Latin American lore*. Vol. 1. N° 2: 147-162
1976 *Moche art and iconography*. Latin American Center Publications. University of California. Los Angeles.
1978 *Moche Art of Peru*. Museum of Cultural History. University of California. Los Angeles.
1990 "Masterwork reveal a pre-inca world." En: *National Geographic*. Vol. 177 N° 6: 17-33.
- DONNAN, C. y C. MACKAY
1978 *Ancient burial patterns of Moche Valley, Peru*. University of Texas Press. Austin.
- DONNAN, C. y D. McCLELLAND
1979 *The burial theme in Moche iconography*. Studies in pre-columbian art & archaeology N° 21. Dumbarton Oaks. Washington.
- FORD, J.
1974 "The History of a Peruvian Valley." En: *New World Archaeology*. Readings from Scientific American, Freeman and Company, San Francisco.
- HOCQUENGHEM, A. M.
1989 *Iconografía Mochica*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial. Lima.
- KOSOK, P.
1965 *Life, Land and Water in Ancient Peru*. Long Island University Press, New York.
- LARCO HOYLE, R.
1939 *Los Mochicas*. Tomo II, Empresa Editorial Rímac, Lima.
1946 "A cultural sequence for the north coast of Peru." En: *Handbook of South American indians*, Julian Steward (Ed.). Vol. 2, pp. 149-175. Washington.
1948 *Cronología arqueológica del Perú*. Sociedad Geográfica Americana. San Juan.
1966 *Perú*. Ediciones Nagel. p. 261. Ginebra.
- LAVALLE, J. A. DE
1985 *Culturas precolombinas: Moche*. Colección Arte y tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- LECHTMAN, H.
1979 "A precolumbian technique for electrochemical replacement plating of gold and silver on copper objects." En: *Journal of metals*. Vol. 31 N° 12: 154-160
1984 "Pre-columbian surface metallurgy." En: *Scientific American*. Vol. 250 N° 6: 56-63
- LUMBRERAS, G.
1976 *The peoples and cultures of ancient Peru*. Smithsonian Institution Press. Washington.
1981 *Arqueología de la América Andina*. Editorial Milla Batres. Lima.
- MARTÍNEZ, G.
1983 "Los dioses de los cerros en los Andes." En: *Journal de la Société des Américanistes*. T. LXXIX: 85-116.
- MARTÍNEZ, J. L.
1982 *Una aproximación al concepto andino de autoridad, aplicado a los dirigentes étnicos durante el siglo XVI y principios del XVII*. Tesis de Magister en Antropología. Universidad Católica del Perú. Lima.
1986 "El 'personaje sentado' en los Keru: hacia una identificación de los kurakas andinos." En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. N° 2: 101-124.
- MARTÍNEZ COMPANÓN, B.
1978 *Trujillo del Perú*. T. 2. Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación. Madrid.
[1794]
- MENZEL, D.
1977 *The archaeology of ancient Peru and the work of Max Uhle*. R. H. Lowie Museum of Anthropology, University of California. Berkeley.
- MOSELEY, E.
1978 "Principios de organización laboral en el valle de moche." En: *Tecnología Andina*. R. Ravines (Ed.). Instituto de Estudios Peruanos, pp: 591-599. Lima.
- MOSELEY, E. y R. FELDMAN
1982 "Vivir con crisis: Percepción humana de proceso y tiempo." En: *Revista del Museo Nacional de Lima*. XLVI: 267-287.
- SCHAEDEL, R.
1951 "Mochica Murals at Pañamarca." *Archaeology*. Vol. 4: 145-154.
- SCHMIDT, MAX
1929 *Kunst und Kultur von Peru*. Impropylän Verlagzu Berlin. Berlin.
- SHIMADA, M. e I. SHIMADA
1981 "Explotación y manejo de los recursos naturales en Pampa Grande, sitio moche V." En: *Revista del Museo Nacional* XLV: 19-73. Lima.
1985 "Prehistoric llama breeding and herding on the north coast of Peru." En: *American Antiquity*. Vol. 50 N° 1: 3-26.
- STRONG, W. y C. EVANS
1952 *Cultural Stratigraphy in the Viru Valley, northern Peru*. Columbia University Press. New York.
- TELLO, J. C.
1978 "Tecnología y morfología alfarera y la cerámica mochica." En: *Tecnología Andina*. R. Ravines (Ed.). Instituto de Estudios Peruanos, pp: 415-432. 83.
- VON HAGEN, V.
1965 *The desert kingdom of Peru*. Weidenfeld and Nicolson. Londres.
- WILLEY, G.
1953 *Prehistoric settlement patterns in the Viru valley, Peru*. Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, Bulletin 155, Washington.

FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

Presidente: Sergio Larraín García Moreno, *Secretario:* Julio Philippi Izquierdo, *Tesorero:* Carlos Alberto Cruz Claro, *Consejeros:* Rector de la Universidad de Chile, Jaime Lavados Montes; Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Juan de Dios Vial Correa; Alcalde de la Ilustre Municipalidad de Santiago, Jaime Ravinet de la Fuente; Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, Sergio Villalobos Rivera; Presidente de la Academia Chilena de la Historia, Fernando Campos Harriet y Representante de la Familia Larraín Echenique, Luisa Larraín de Donoso.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Director: Carlos Aldunate del Solar, *Curador:* Francisco Mena Larraín, *Conservadora:* Pilar Alliende Estévez, *Jefa Administrativa:* Julia Arriagada Palma, *Relacionadora Pública:* Carolina Blanco Vidal, *Museología:* José Pérez de Arce Antoncich y Luis Solar Labra, *Arqueología y Etnología:* Luis Cornejo Bustamante, *Conservación:* M. Victoria Carvajal Campusano, Erica Ramírez Rosales, Andrés Rosales Zbinden, M. Elena Sagredo Wildner, Varinia Varela Guarda, *Educación:* Rebecca Assael Mitnik, Marianne Delgeon Mouesca, Elena del Valle Soto, *Documentación:* Rosario Edwards Echenique, Marcela Enríquez Bello, Francisco Gallardo Ibáñez, Verónica Szabo Ortiz, *Administración:* Gloria del C. Bollo Tapia (Secretaría), Erika Doering Araya (Contadora), Isabel Carrasco Painefil (Tienda), Raúl Padilla Izamit (Auxiliar).

Asesoría Artística: Carlos Alberto Cruz Claro.

La Curaduría y guión visual de esta exposición ha sido responsabilidad de Francisco Gallardo, Pedro Mege, José Luis Martínez y Luis E. Cornejo B.

Diseño y Montaje: José Pérez de Arce.

Portada
José Pérez de Arce

Dibujos
Angel Antonelli

Diseño y fotografía
Fernando Maldonado


Impresión
El Mercurio S.A.P.

Selección de color y mediotonos, gentileza de
Taller Uno Ltda.

Santiago de Chile

 **EL MERCURIO**

 **LanChile**

 COMPANIA CHILENA DE
FOSFOROS SA