



BOLETIN DEL  
MUSEO CHILENO  
DE ARTE PRECOLOMBINO

Santiago de Chile



Nº6

1995

## FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

*Presidente:* Sergio Larraín García Moreno, *Secretaria:* Luisa Larraín de Donoso, *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; Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos, Marta Cruz-Coke Madrid; Presidente de la Academia Chilena de la Historia, Javier González Echenique; y *Representante de la Familia Larraín Echenique:* Francisco Mena Larraín y R. P. Gabriel Guarda Gewitz O.S.B.

## MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

*Director:* Carlos Aldunate del Solar; *Sub Director:* Francisco Mena Larraín; *Curador:* José Berenguer Rodríguez; *Conservadora:* Pilar Alliende Estévez; *Jefa Administrativa:* Julia Arriagada Palma; *Relacionadora Pública:* Carolina Blanco Vidal.

## BOLETIN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

*Representante Legal:* Carlos Aldunate del Solar; *Editor:* José Berenguer Rodríguez; *Consejeros:* Carlos Aldunate del Solar, Luis Cornejo Bustamante, José Luis Martínez Cereceda, Francisco Mena Larraín y José Pérez de Arce Antoncich; *Productor:* Fernando Maldonado Roi.

*Cuerpo de Consultores:* José Alcina Franch, Warwick Bray, Michael D. Coe, Tom D. Dillehay, Christopher B. Donnan, Alberto Rex González, George Kubler, Betty Meggers, Elías Mujica B., Gordon R. Willey.

*Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino.* Revista de aparición ocasional que publica estudios e informes sobre arte precolombino o de raíces precolombinas y temas afines. Las opiniones expresadas en estas páginas no reflejan necesariamente el pensamiento de la Institución, la cual sólo responde del interés científico de los artículos. Circulación autorizada por Resolución Exenta N° 218, del 15 de marzo de 1985, Ministerio del Interior. Toda correspondencia sobre la revista debe dirigirse al Editor, casilla 3687, Bandera 361, Santiago de Chile, fax (562) 697-2779, casilla electrónica lcbmchap@reuna.cl.

Asesoría Artística  
Carlos Alberto Cruz Claro









ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO  
FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

BOLETIN DEL  
MUSEO CHILENO  
DE ARTE PRECOLOMBINO

Santiago de Chile

Nº6

1995



## CONTENIDO

PRESENTACION	7
ESTUDIOS	9
El componente cultural Aguada en San Pedro de Atacama <i>Agustín Llagostera M.</i>	
Escenas de sacrificio en montañas en la iconografía Moche <i>Ari Zighelboim</i>	35
El pájaro del dios mariposa de Teotihuacán: análisis iconográfico a partir de una vasija de Tiquisate, Guatemala <i>Zoltán Paulinyi</i>	71
INFORMES	
Estudio de una pieza textil de filiación Tiwanaku del valle de Azapa, Arica, Chile <i>Oscar Espouveys, Helena Horta y Vivian Reciné</i>	111
COLABORADORES	127



## PRESENTACION

*Este número del Boletín comienza con un artículo de Agustín Llagostera en el que se discuten ampliamente las evidencias arqueológicas existentes en San Pedro de Atacama (norte de Chile) de contactos entre la cultura local San Pedro y la entidad cultural Aguada del Noroeste Argentino durante el Período Medio o de Integración Centro-Sur Andina (ca. 650-900 DC). Todas las evidencias discutidas corresponden a piezas funerarias que incluyen iconografía, la mayoría de las cuales permanecía inédita. El trabajo de Llagostera es un actualizado estado de situación de un problema que inaugurara Alberto Rex González hace más de tres décadas y está destinado a convertirse en una imprescindible fuente de consulta para los estudiosos del pasado de los Andes del sur.*

*En seguida, Ari Zighelboim nos presenta un acucioso estudio de las escenas de Sacrificio en Montañas como un discurso iconográfico mítico de la cultura Moche de la costa norte del Perú. La tesis principal del autor es que, a diferencia del tema de la Presentación, donde el derramamiento ritual de sangre resalta el aspecto político del sacrificio, en el tema estudiado por él se enfatiza el aspecto fertilizador de la tierra y propiciador de las fuerzas naturales. Este artículo se suma a una serie de otros estudios sobre Moche que vienen a confirmar que la investigación de esta cultura andina y en particular de su rica imaginaria, experimentan en la actualidad uno de los períodos más fecundos y fascinantes para los estudiosos e interesados en el tópico, tanto por los descubrimientos arqueológicos que se suceden año a año como por los provocativos planteamientos de una pléyade de nuevos y antiguos iconógrafos.*

*El artículo de Zoltán Paulinyi está inicialmente basado en una vasija del Museo Chileno de Arte Precolombino procedente del Depto. de Escuintla, Guatemala. Su decoración exhibe fuertes influencias del arte de Teotihuacán. La imagen de esta vasija sirve a Paulinyi para internarse críticamente en el complejo entramado del panteón teotihuacano, reconociendo una nueva identidad -solar y vinculada a las plantas- para el Dios Mariposa, en lo que parecen ser varios fragmentos de la secuencia mítica de esta deidad. Este trabajo se agrega a los escasos intentos existentes en la literatura especializada por identificar la iconografía mítica de Teotihuacán sin recurrir a fuentes más tardías.*

*Finalmente, en la sección Informes, Oscar Espouey, Helena Horta y Vivian Reciné nos entregan una detallada descripción e interpretación de las técnicas textiles y de la iconografía presentes en una bolsa del Período Medio del norte de Chile encontrada en el valle de Azapa, Arica, perteneciente a la colección Manuel Blanco Encalada, del Museo Nacional de Historia Natural y actualmente en comodato en nuestro Museo. Trabajos como éste constituyen una mirada de "grano fino" a especímenes selectos que, de otra manera, aparecen publicados en las monografías arqueológicas muchas veces sin el necesario detalle ni el merecido realce que permite este Boletín.*

El Editor





## EL COMPONENTE CULTURAL AGUADA EN SAN PEDRO DE ATACAMA

*Agustín Llagostera M.*

Alberto Rex González (1963), al identificar como Aguada Pintado algunos fragmentos de cerámica hallados en superficie por Gustavo Le Paige, fue el primero en llamar la atención sobre la presencia de elementos de la entidad sociocultural Aguada, del Noroeste Argentino, en San Pedro de Atacama (norte de Chile). Posteriormente, estas evidencias a las que se agregan un vaso de madera y numerosos objetos tiwanakotas presentes en la localidad, le sirvieron para postular que muchos de los elementos culturales de Aguada pudieron haber emanado de las influencias tiwanakoides llegadas a San Pedro de Atacama u otros lugares de la Puna (González 1961-64).

Refiriéndose a los vasos de piedra propios de Aguada, el mencionado autor dice que algunos de ellos parecen haber sido inspirados, o aun copiados, de vasos de madera hallados en San Pedro de Atacama. En el Museo de San Pedro existe, en efecto, un ejemplar muy similar a otro del Museo de La Plata; ambos poseen una figura felínica en el borde.

Entre otros elementos, González destaca las figuras del Sacrificador, del Sacrificador con Máscara Felínica y del Personaje de los Dos Cetros, o su equivalente, el Personaje con Propulsor o Proyectiles. El mencionado autor señala que las influencias de Tiwanaku Clásico o Expansivo no parecen haber llegado al Noroeste Argentino en forma directa. Todo indicaría que hubo un centro secundario de gran preponderancia, desde donde pudieron llegar al área Valliserrana las influencias tiwanakotas secundarias. Este centro bien pudo ser la zona de San Pedro de Atacama, ya que en el área Valliserrana o en todo el

Noroeste Argentino no existen pruebas directas de influencias de Tiwanaku. González refuerza su planteamiento con los antecedentes expuestos en el trabajo sobre las tradiciones alfareras del Período Temprano (González 1963), con lo que, según él, quedaría demostrado en diferentes épocas y culturas un activo proceso de comercio entre San Pedro y la región Valliserrana (véase mapa).

Años después, González y Pérez (1983) puntualizan que los vestigios de la entidad Aguada encontrados en San Pedro de Atacama debieron llegar hasta allí por medio de canje, desde el valle de Hualfín (Catamarca). La publicación de Berenguer (1984) aparece por ese entonces como confirmando premoniciones de González, dando a conocer dos elementos de Aguada señalados por este último, pero no revelados hasta ese momento para San Pedro de Atacama: "el personaje con propulsores o proyectiles" y "las pequeñas figuras antropomorfas". El primero, es descrito en un cesto campanuliforme bordado de Coyo Oriente, y las segundas, representadas en una figurilla femenina de madera del mismo sitio, que parece una réplica de la figura 33 presentada por González (1961-64: 243).

Posteriormente, Pérez y Heredia (1987) manifiestan aceptar una interrelación extremadamente activa entre el valle de Ambato con las tierras bajas orientales y los valles occidentales, cuya dinámica se habría extendido probablemente hacia el oeste para alcanzar la Puna hasta San Pedro de Atacama. Pero cuestionan la idea de González del sustrato de Aguada influenciado por Tiwanaku, el que habría llegado



Mapa de la región de estudio.

hasta Ambato vía San Pedro de Atacama. Al respecto, estos autores señalan que no es suficiente apelar a mecanismos difusionistas para explicar las circunstancias históricas que habrían dado origen a la entidad sociopolítica Aguada; sería necesario, dicen, enfocar el problema desde una perspectiva que tenga en cuenta la dinámica de las relaciones regionales y el intercambio de bienes y recursos.

Por último, González trata de compatibilizar la polémica situación diciendo que existirían dos interpretaciones que finalmente se complementan: Aguada es el resultado de un proceso de integración regional a partir de Ciénaga, Condorhuasi/Alamito y su raíz más antigua, Vaquerías. A esto habría que agregar un segundo componente, consistente en la incorporación de elementos externos de diversas regiones

del Área Andina, especialmente a través de San Pedro de Atacama. En ambos casos —dice— es fundamental determinar si primaron los procesos endógenos o los componentes exógenos, ya que, sin lugar a dudas, existieron ambos, pero su valoración cualitativa resulta difícil por el momento (González & Baldini 1992).

El presente trabajo pretende evaluar el bagaje de artefactos de filiación Aguada en San Pedro de Atacama dentro del macro contexto en el que tales objetos se encuentran insertos, con el fin de aportar antecedentes que permitan esclarecer las problemáticas motivadas por dicha presencia en esta localidad, en un intento por aportar conocimiento y comprensión a la compleja dinámica de los Andes circumpuneños. Para esto, comenzaremos por pre-

sentar la información arqueológica que hemos recopilado hasta el momento, para luego discutirla comparativamente dentro del sustrato cultural.

## EVIDENCIAS DE FILIACION AGUADA Y SUS CONTEXTOS

### 1. *Tipas* o cestos bordados

Berenguer (1984) reconoce un cesto bordado de San Pedro de Atacama como Aguada, por asociación del diseño con las figuras del Personaje con Propulsor y Proyectiles, comunmente representado en la alfarería grabada de dicha entidad. Cestos técnicamente similares, aunque con diseños diferentes o desconocidos, se encuentran en los cementerios de Coyo Oriente, con registro en 11 tumbas, y en el de Solcor-3 con dos, a lo que habría que agregar otro caso en Quito-1. Las características de su distribución y la excepcionalidad de su técnica permiten asumir que de alguna manera todos ellos tienen una relación filogenética. La variedad de cestería a la que nos referimos (fig. 1a), es llamada *tipa* en todo el Noroeste Argentino, "con adornos de lana en colores sepia, rojo y ocre, formando un felino o llama" (Ibarra 1971: 30).

En la Convención Nacional de Antropología Argentina la técnica de las *tipas* aparece como una variante de encordado (Carrara et al. 1966), pero Michieli (comunicación personal) la considera un tipo diferente con características propias y la denomina "entrecruzada-arrollada". Se trata de una doble urdimbre formada por una serie de palitos horizontales sobre los que se apoya otra serie de urdimbres en posición vertical, y una trama única flexible que va uniendo dichas urdimbres tomadas de a dos con un movimiento envolvente que en la cara interna es vertical (es decir, perpendicular a las urdimbres) y en la cara externa es oblicua al cruce de las urdimbres. En esta cara, la trama toma las urdimbres verticales de a pares alternos y tiene la particularidad de que, en ocasiones, en cada cruce la trama fija una mota de lana como adorno (fig. 2b).

En la textiliería de la cultura de la Aguada, en San Juan, aparece la técnica señalada junto a otra donde el hilo que forma la trama es más grueso y la decoración está dada por el mismo hilo (a veces teñido) y la alternancia en diagonal (C. T. Michieli, comunica-

ción personal). En el primer caso, la decoración es realizada a través de motas de lana de color rojo, verde, marrón natural y beige, las que, junto con la alternancia de los pares de urdimbres tomadas por la trama, determinan un diseño de listas oblicuas; la trama está constituida por una simple cinta delgada de fibra vegetal sin hilar. En el otro caso es un hilo de fibra vegetal de 2 mm de diámetro y la decoración del cesto está determinada por la textura de este hilo y su alternancia en diagonal. La foraneidad de estos cestos en San Pedro de Atacama y su procedencia transandina queda respaldada por la escasez de ellos en esta localidad (sólo 17 ejemplares registrados) y por el hecho de que Michieli (1985) encuentra la técnica "entrecruzada-arrollada" tempranamente presente entre los cazadores-recolectores de Los Morrillos (Provincia de San Juan, Argentina).

Los cestos de este tipo en San Pedro de Atacama presentan tres variedades, según la extensión que alcance la cobertura de la lana en la superficie exterior del cesto: a) cobertura total, b) cobertura parcial y c) cobertura restringida sólo a la figura (figs. 2c, d, e). En cuanto a la estructura del diseño, tenemos: a) estructura en paneles y b) estructura en franja de contorno (figs. 2c, d, e). En el primer caso, la superficie externa está generalmente dividida en cuatro campos o paneles que repiten la misma figura (caso de Coyo Oriente) o cambian de figura después de repetir dos similares consecutivamente (caso de Solcor-3). Cualquiera sea el caso, se observa doble alternancia en el colorido de los paneles. Los colores que iluminan las figuras son rojo, azul, beige (¿amarillo?), verde y blanco, trocándose entre ellos según cambie el color de fondo del panel, el que a su vez puede ser azul, verde o rojo. La estructura en franja de contorno repite una figura geométrica (generalmente un rombo o un trapecio), en filas simples o compuestas, siguiendo el contorno del recipiente.

En las *tipas* de cobertura total, con estructura de paneles, como la de la tumba 4010 de Coyo Oriente, se encuentra la representación del Personaje con Propulsor (o hacha) y Dardos (fig. 2a). Este personaje en vista frontal tiene un tocado compuesto por dos seres teratomorfos simétricamente dispuestos. De los costados del tocado cuelgan pendientes o aretes. Su mano derecha sostiene un hacha con un posible pendiente en el extremo proximal del mango; la mano izquierda sujeta tres dardos. El tronco está representado por un quadri-





Figura 1. a) Ejemplar de *tipa* procedente de la tumba 113 de Solcor-3. b) Ejemplar de cesto *coiled* con decoración de figuras humanas emparejadas, con manos unidas a través de una barra (tumba 112 de Solcor-3).



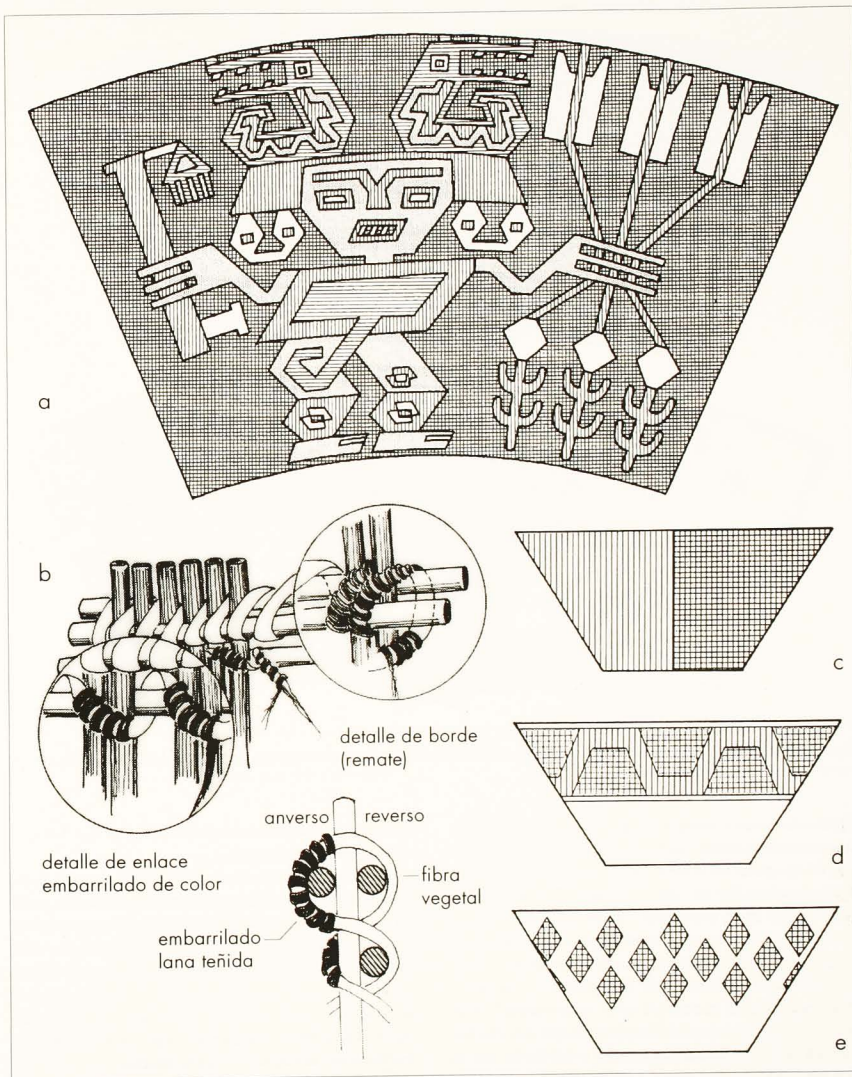


Figura 2. a) Panel de *tipa* de Coyo Oriente con el personaje que porta propulsor de proyectiles en vista frontal (tumba 4010). b) Esquema de la técnica de construcción de las *tipas*. c) Estructura en panel y cobertura total. d) Estructura de franja de contorno y cobertura parcial. e) Estructura en franja de contorno y cobertura restringida sólo a la figura.

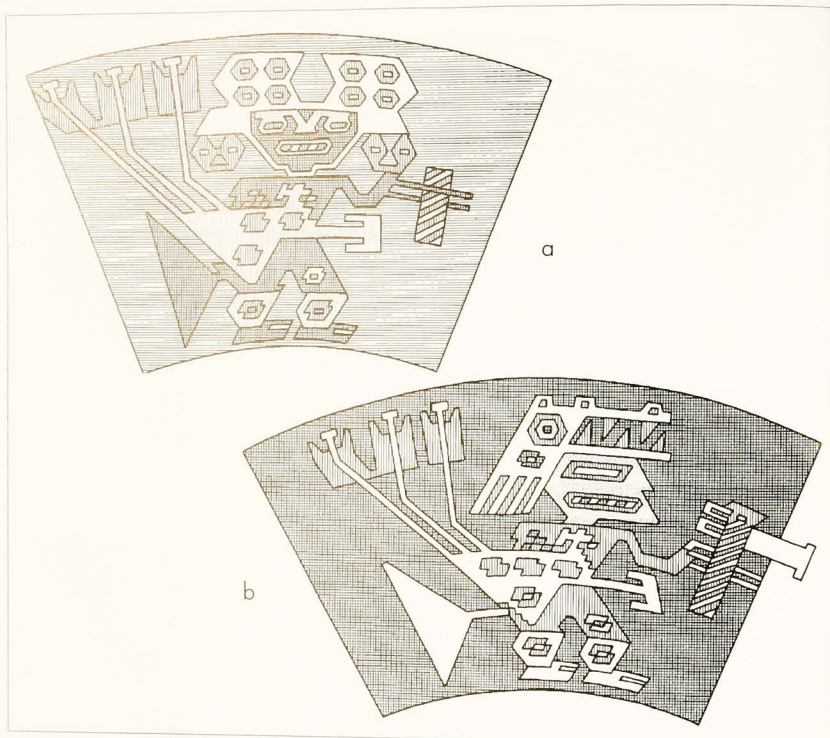


Figura 3. Paneles alternos en una misma *tipa* de la tumba 113 de Solcor-3, mostrando al personaje con propulsor y proyectiles. a) En versión frontal. b) En versión lateral

látero de bordes laterales oblicuos. Tanto las piernas semiflexionadas como los pies se muestran de perfil y parecen llevar polainas con adornos hexagonales. En los paneles se van trocando el rojo con el azul, y el beige (amarillo) con el blanco; sólo el verde se mantiene constante, excepto en algunos lugares donde cambia por beige.

El mismo Personaje de Propulsor y Dardos se halla presente en una de las *tipas* de la tumba 113 de Solcor-3, difiriendo del anterior en que los dardos los lleva en la mano izquierda y el hacha en la derecha. El tocado, siendo complejo, no tiene las figuras teratomorfas del de Coyo Oriente, presentando sólo diseños hexagonales en su interior. En el

pecho y en las piernas tiene elementos decorativos de tendencia hexagonal.

Otro de los cestos de la tumba 113 presenta una variante de este mismo personaje: el esquema general de la figura responde a la descripción precedente, pero su diferencia radica en que en su mano derecha sostiene un equipo bélico consistente en una estófica, junto con un elemento de forma triangular que podría ser un porta-dardos o un escudo. La mano izquierda sostiene un objeto rectangular alargado, que por su equivalente en la figura alterna (personaje de perfil) podría tratarse de un mango de hacha. Hacia el lado derecho inferior del tronco se observa una extraña proyección triangular (fig. 3a). El personaje

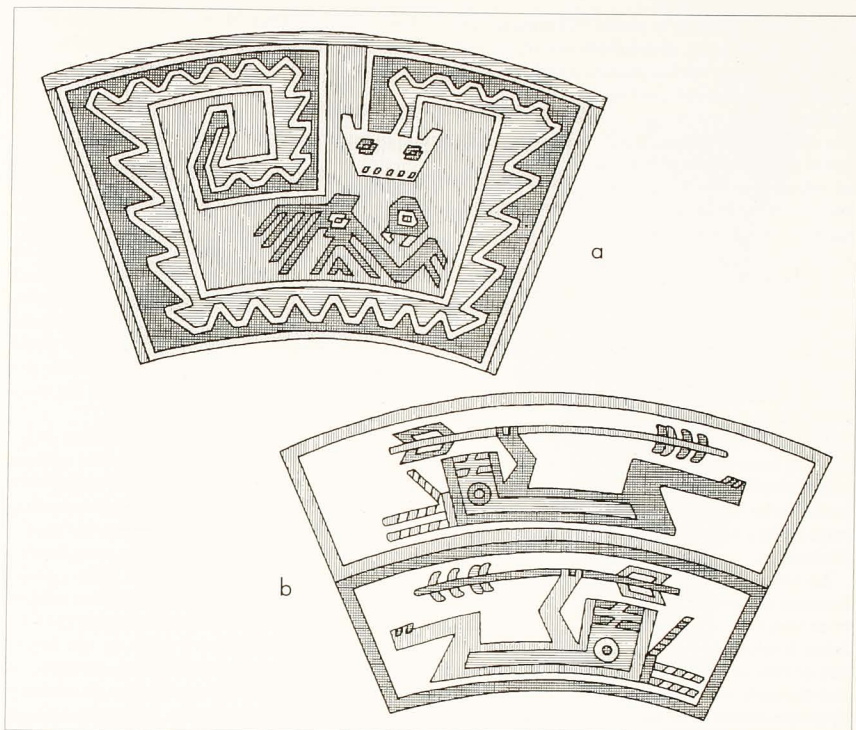


Figura 4. Diseños de diversas *tipas* procedentes de la tumba 113 de Solcor-3. a) Diseño de ofidio en panel de cobertura total. b) Diseño de felinos en panel de cobertura restringida sólo a la imagen.

frontal se repite en dos paneles consecutivos, que luego cambian a otra secuencia de dos paneles que muestran al mismo personaje en vista lateral. La imagen difiere poco de la representación anterior. El cuerpo y sus elementos asociados responden al mismo patrón del personaje frontal, de manera que lo único que cambia la perspectiva de la figura es la cabeza, la que se ha representado de perfil. En este ángulo, el tocado se ha convertido en una cabeza de feroces fauces con afilados dientes. El artefacto que sostiene en la mano izquierda, esta vez tiene todo el aspecto de una ostentosa hacha (fig. 3b).

Un segundo cesto de la tumba 113 de Solcor-3 muestra una estructura en paneles, de cobertura total,

con la figura de una serpiente cuya cabeza se ubica en la parte central superior del panel y cuyo cuerpo se extiende siguiendo el contorno rectangular del panel hasta terminar en la cola, elemento que replica en simetría a la cabeza. El cuerpo de la serpiente es recorrido en toda su extensión por un diseño aserrado. En el espacio central inferior que el ofidio deja libre, se desarrolla una figura de trazos lineales que hace pensar en un ave estilizada. La lineatura que delimita la figura serpentiforme es siempre en color beige, los fondos de los paneles son azul o verde y los colores de las figuras (rojo, verde y azul) se van intercambiando alternadamente de panel en panel (fig. 4a).



Una tercera *típa* de la tumba 113 presenta una estructura en paneles, de cobertura restringida sólo a la imagen. Esta vez los paneles (cuatro en total) se encuentran divididos horizontalmente en mitades, enmarcada una mitad con franja roja y la otra con franja azul, alternándose en forma cruzada con el panel vecino. Al interior, cada mitad lleva un felino con cuerpo antropomorfo en decúbito dorsal con las extremidades alzadas, portando un dardo en las extremidades anteriores. El felino de arriba adopta una orientación opuesta al de abajo; si el enmarcado de la mitad es rojo, el felino es azul y verde, si el marco es azul, el felino es rojo y azul (fig. 4b).

La tumba 109 de Solcor-3 contiene una *típa* que se clasificaría como de estructura en franja de contorno, con cobertura restringida sólo a la figura. En ésta el bordado representa rombos que en secuencia de pares, alternados con unitarios, se distribuyen en torno al cesto sobre una superficie expuesta. Los rombos están orillados por una franja azul o roja y en su interior llevan barras oblicuas en colores azul y beige o rojo y beige, con el correspondiente juego de alternancias.

La tumba 3505 de Quitur-1 presenta en su ajuar funerario una *típa* de cobertura parcial, con estructura en franja de contorno. Aunque se conserva solamente la mitad inferior de la *típa*, se puede apreciar que se trata de una de las más pequeñas. La franja está decorada con trapecios que se ubican sobre la línea que remata el borde inferior de la franja y trapecios alternos invertidos, probablemente adheridos a la línea correspondiente del borde superior. Ambas hileras de trapecios están separadas por una cinta zigzagueante de color beige. Los trapecios inferiores son de color rojo con ocelo blanco y centro azul y los superiores son de color azul con ocelo blanco y centro rojo.

Para la tumba 4110 de Coyo Oriente, Le Paige (Ms.) informa de una *típa* decorada con "tres llamas estilizadas" la que, seguramente, no fue factible recuperar por su mal estado de conservación. Por esa misma razón, se desconoce la decoración de las demás *tipas*; únicamente se sabe de su existencia porque Le Paige, en sus manuscritos, anotó "canasto bordado".

De las 11 tumbas que contienen *tipas* en Coyo Oriente, prácticamente la totalidad de ellas se ubica en el sector sur del cementerio (N° 3927, 4009, 4010,

4040, 4042-43, 4194-99, 5277, 5344, 5347-49), a excepción de las tumbas 4110, que se ubica en el sector norte, y la 5377-80, que lo hace en el sector central. Siete de las tumbas corresponden a enterratorios individuales y cuatro tienen más de un cuerpo. En cuatro de los casos individuales y en tres de los enterratorios múltiples, el portador de la *típa* es de sexo femenino; o sea, en siete de los 11 casos este implemento aparece asociado a mujeres. Como elementos comunes al grupo de tumbas de Coyo Oriente se registran: numerosa cestería *coiled* de variadas formas y tamaños (en todas las tumbas); arcos y flechas (en tumbas de varones); husos, mitades de calabazas, capachos, collares de malaquita, caracoles (*Strophocheilus* sp.), martillos de piedra (en dos casos) y cerámica del tipo definido por Tarragó (1968) como Gris Pulida Gruesa (en cinco casos).

Sólo ha sido posible diagnosticar el sexo de los individuos, la faja etaria y la deformación artificial del cráneo en los siguientes casos. Tumba 4009: femenino, edad madura, sin deformación; tumba 4194-99: entierro de dos cuerpos adultos, uno masculino (40 a 44 años), sin deformación y, otro, femenino maduro también sin deformación, junto a cuatro infantes; tumba 5344: un cuerpo femenino maduro con leve deformación tabular erecta; tumba 5347-49: dos cuerpos de adultos y uno de un joven, identificándose un adulto femenino sin deformación craneana; tumba 5377-80: tres cuerpos de adultos y uno de infante, de los cuales se identificaron un adulto masculino (35 a 39 años), con deformación circular oblicua y un adulto femenino, con deformación tabular erecta.

En Solcor-3 se hace presente una *típa* con decoración en rombos y superficie parcialmente cubierta, en la tumba 109 y cuatro *tipas* de variados estilos (ver descripciones precedentes) en la tumba 113. La primera está asociada a un cuerpo de sexo femenino (30 a 34 años de edad) y deformación tabular erecta, cuyo ajuar incluye tres cestos además de la *típa* (un *coiled* de entramado mediano y otro más fino, y un *twined*) y una manta Tiwanaku (fig. 12a), torteras y una calabaza pirograbada con motivo Tiwanaku (fig. 9b). La tumba 113 corresponde a un cuerpo de sexo femenino (20 a 24 años de edad), con deformación tabular erecta, acompañado por cinco cestos aparte de las *tipas*; tres corresponden a un tipo de cesto *coiled* con diseño de dos pequeñas figuras humanas



Figura 5. a) Vaso-keru de madera con felino tallado en el borde, parte del contexto de la tumba 2789-92 de Quitor-6. b) Figura antropomorfa femenina tallada en madera, de la tumba 4200-02 de Coyo Oriente.

cuyas manos se unen por medio de una barra (fig. 1b) (uno de ellos no presenta las figuras humanas, pero sí el diseño geométrico alterno que les acompaña), un cesto *coiled* cónico alargado de entramado fino, y un *coiled* en proceso de construcción, una caja de hueso grabado con el Personaje Frontal de Tiwanaku (fig. 9a) y dos alfarerías globulares del tipo Gris Pulido Grueso.

El portador de la *típa* de la tumba 3505 de Quitor-1 es un infante, el que está acompañado en su ajuar funerario por una placa de metal, dos mitades de calabaza y una tortera. Es interesante observar que la referida *típa* es la que presenta el menor tamaño entre los cestos de su categoría.

## 2. Vaso-keru con felino tallado en el borde

En la tumba 2789-92 de Quitor-6 hay un vaso-keru de madera de forma troncocónica invertida con paredes gruesas y suavemente cóncavas; está ornado por un felino tridimensional esculpido sobre el costado del vaso a manera de asa (fig. 5a). El felino, de estilo naturalista, curvilíneo y rechoncho, se apoya sobre sus cuatro patas y mira hacia el lado izquierdo; en los ojos, en la cabeza y en parte del cuerpo tiene inscrustaciones de cuentas de collar; la boca aparece abierta mostrando unos dientes exagerados. Berenguer (1984) infiere que este vaso-keru pertenecería a Aguada porque es en el Noroeste Argentino y no en San



Pedro de Atacama donde existe una tradición de vasos de piedra con figuras esculpidas en el borde.<sup>1</sup> La tumba en la que se encontró esta pieza corresponde a dos cuerpos de adultos y dos de infantes; de ellos, se identificó un adulto masculino con leve deformación tabular erecta. Entre otros objetos del numeroso ajuar destacan: un arco y flechas, un hacha de cobre, una tableta descrita por Le Paige (Ms.) como sencilla, un tubo para inhalar polvos psicotrópicos, un pilón con figura antropomorfa, tres morteritos, un mango de cuchara con hombre y felino sobre el dorso, un "matasello" de madera, una cajita de hueso, dos caracoles (*Strophocheilus* sp), dos patas de puma (*Felis puma*), nueve cestos *coiled* cilíndricos y ocho discoidales. Nueve piezas alfareras hacen parte del conjunto las que, según Le Paige (Ms.), corresponderían a alfarería "negra pulida"; dos botellones antropomorfos, tres globulares y tres piezas expandidas, a las que habría que agregar dos piezas menores atípicas.

### 3. Figuras antropomorfas

En la tumba 4200-02 de Coyo Oriente, Berenguer (1984) identifica como Aguada una figura femenina tridimensional tallada en madera (fig. 5b). Esta figura tableada en sentido anteroposterior, de grandes ojos oblicuos, presenta atributos sexuales que no dejan duda de su feminidad. Tiene un peinado liso que termina a cada lado en una onda espiralada. Ambas manos se apoyan sobre el vientre y las piernas están levemente flexionadas. Para postular su filiación Aguada, Berenguer compara a esta muñeca con una de características muy similares publicada por González (1961-64: 243). La tumba donde se encuentra esta figura contiene un cuerpo de adulto y dos cuerpos de infantes. El ajuar fúnebre está compuesto por un arco, un tubo de hueso para inhalar, una calabaza entera y otra de la que se conserva únicamente la mitad, dos husos, dos conchas de *Strophocheilus* sp. y tres piezas de cerámica Gris Pulida Gruesa (dos expandidas y una globular de cuello alto).

En la tumba 79 de Solcor-3 hay un palillo lliptero con figura antropomorfa aparentemente femenina.<sup>2</sup> Esta figura muestra un tocado asimétrico, rectangular en la mitad izquierda y escalonado en la mitad derecha, similar al de una figurilla de cerámica docu-

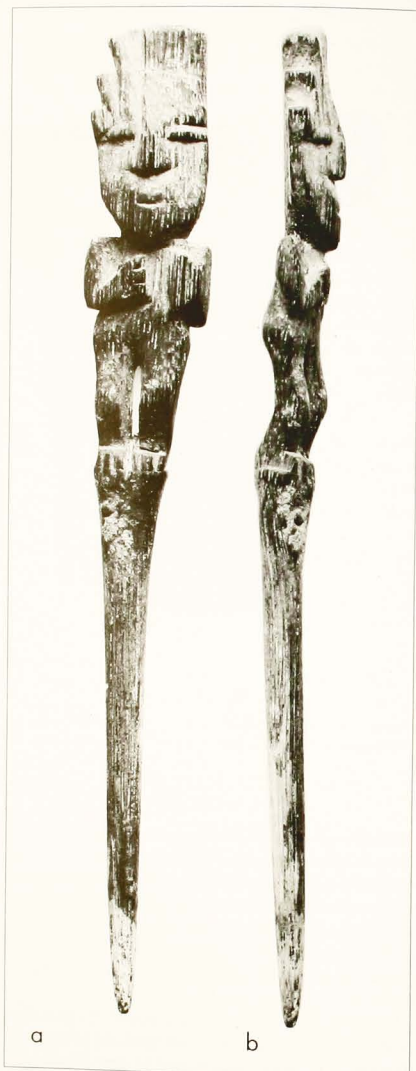


Figura 6. Palillo lliptero con figura antropomorfa de la tumba 79 de Solcor-3. a) Vista central. b) Vista lateral.



Figura 7. *Unku* de filiación Aguada que forma parte de un fardo funerario de San Pedro de Atacama.

mentada por González (1961-64; 230) procedente de Famatina, La Rioja. La mano derecha se apoya sobre el pecho y la izquierda se encuentra quebrada. El perfil es coincidente con la figura anterior, especialmente en la semiflexión de las piernas (figs. 6a, b).

La tumba 79 de Solcor-3 contiene dos cuerpos, uno masculino (35 a 39 años de edad), sin deformación craneana y otro, femenino (30 a 34 años), con deformación tabular erecta. Presenta un equipo psicotrópico asociado al varón, consistente en una tableta rectangular con cinco largos apéndices en el

lugar del panel (fig. 10h), un tubo inhalador con un Sacrificador antropomorfo de prominente nariz tallado en el centro de la pieza (fig. 12b) y una bolsa de cuero conteniendo sustancias alucinógenas. Al parecer, la mayor cantidad de ajuar está dispuesta en relación al varón: un arco y flechas, un hacha con mango grabado y hoja de piedra, una tablilla multiexcavada y varillas, y dos cinceles con hoja de bronce. Otros elementos del ajuar compartido, o pertenecientes a la mujer, son: una brocha de fibras vegetales, un peine, el palillo lliptero referido y una

cuchara con figura humana acuelillada tridimensional, tres conchas de *Strophocheilus* sp., un capacho, husos, calabazas y dos cestos *coiled* muy deformados con decoración borrada, uno de ellos de forma troncocónica invertida con base anular. La cerámica está representada por una vasija globular del tipo Gris Pulido Grueso y dos recipientes de forma troncocónica invertida, gruesos, mitad negro y mitad rojo.

#### 4. Textiles

Entre los materiales arqueológicos de la colección Le Paige encontró un fardo funerario de procedencia no definida, el que portaba entre las prendas que formaban parte del envoltorio un *unku* o camisa que, por los motivos y la técnica de diseño, nos atrevemos a postularlo como de filiación Aguada (fig. 7). La técnica utilizada para los diseños romboides ha sido notoriamente la de "teñido por amarre" (*tie dye*), pero para los trazos lineales (aun cuando se puede calificar como ejecutados en técnica de "teñido por reserva"), no es clara la forma de su obtención. Cabe señalar que esta técnica es desconocida para la textilera atacameña. Por otro lado, la prenda tiene 68 cm de alto por 55 cm de ancho, dimensiones que son mucho más reducidas que las de los *unku* locales.

Cada lado del *unku* está dividido en dos campos, uno superior que ocupa los dos tercios del alto de la pieza y uno inferior que ocupa el tercio restante. El campo superior lleva la figura de un felino sentado, con lunares romboides, tronco arqueado y una gran cola enroscada. El campo inferior porta un ser teratomorfo serpentiforme que tiene una cabeza en cada extremo, cada una de las cuales lleva un penacho sobre la testa y una protuberancia ganchuda sobre el hocico. El cuerpo lleva el mismo tipo de lunares que el felino y tanto en el dorso como en el vientre tiene placas triangulares configurando un perfil aserrado. Pequeñas extremidades de cuatro dedos se ubican próximas a cada una de las cabezas.

El cuerpo del mencionado fardo funerario corresponde a un individuo masculino sin deformación o con deformación tabular erecta muy leve. Se obtuvo una fecha radiocarbónica para este contexto de 660 DC.<sup>3</sup>

Un motivo idéntico al felino del *unku* es descrito

en un petroglifo de la región sudeste de la Provincia de Catamarca (De la Fuente & Arrigoni 1975: 200-201).

#### 5. Cerámica

La tumba 23 de Coyo-3 contiene una cerámica que asumimos de filiación Aguada (fig. 8a). Su forma es casi hemisférica, de boca restringida y base cóncava. En los costados lleva aplicaciones interrumpidas longitudinales a manera de pequeños rebordes. En uno de los bordes libres presenta una cabecita de animal y en el opuesto, una pequeña cola. Dada la similitud de forma con tiestos etnográficos de la puna argentina, pareciera que, al igual que aquéllos, se trata de la representación de un quirquincho. El color básico interior es rojo amarillento y el exterior, amarillo rojizo; sobre este último lleva diseños en negro con franjas rojas. No se trata de una alfarería Aguada clásica, sino, posiblemente, de una derivación regional más tardía (J. A. Pérez, comunicación personal). La tumba contenía el cuerpo de una mujer de 40 a 44 años de edad con deformación tabular erecta leve, acompañada de un infante, ambos en posición decúbito lateral, la mujer sobre el lado izquierdo y el infante sobre el lado derecho. Les acompañan un tosco jarrito de plata con insinuación de rostro humano, una calabaza, cinco husos y una cerámica en forma de plato. El cementerio de Coyo-3 tiene fecha radiocarbónica promedio de 930 DC (Costa & Llagostera 1993).

#### DISCUSION

En primer lugar, trataremos de entender el contexto general en el que se encuentran los objetos de filiación Aguada en San Pedro de Atacama, para obtener una contextualización dentro de un ámbito más amplio de asociaciones. Para estos efectos, nos parece pertinente centrar comparativamente nuestro análisis en un grupo de tumbas de Solcor-3, a la que pertenecen las tumbas 109 y 113, grupo que tenemos perfectamente controlado a través de nuestras propias excavaciones.

Este grupo está constituido, además de las mencionadas 109 y 113, por las tumbas 101, 103, 107, 110 y 112. El entrecruzamiento de ciertos elementos

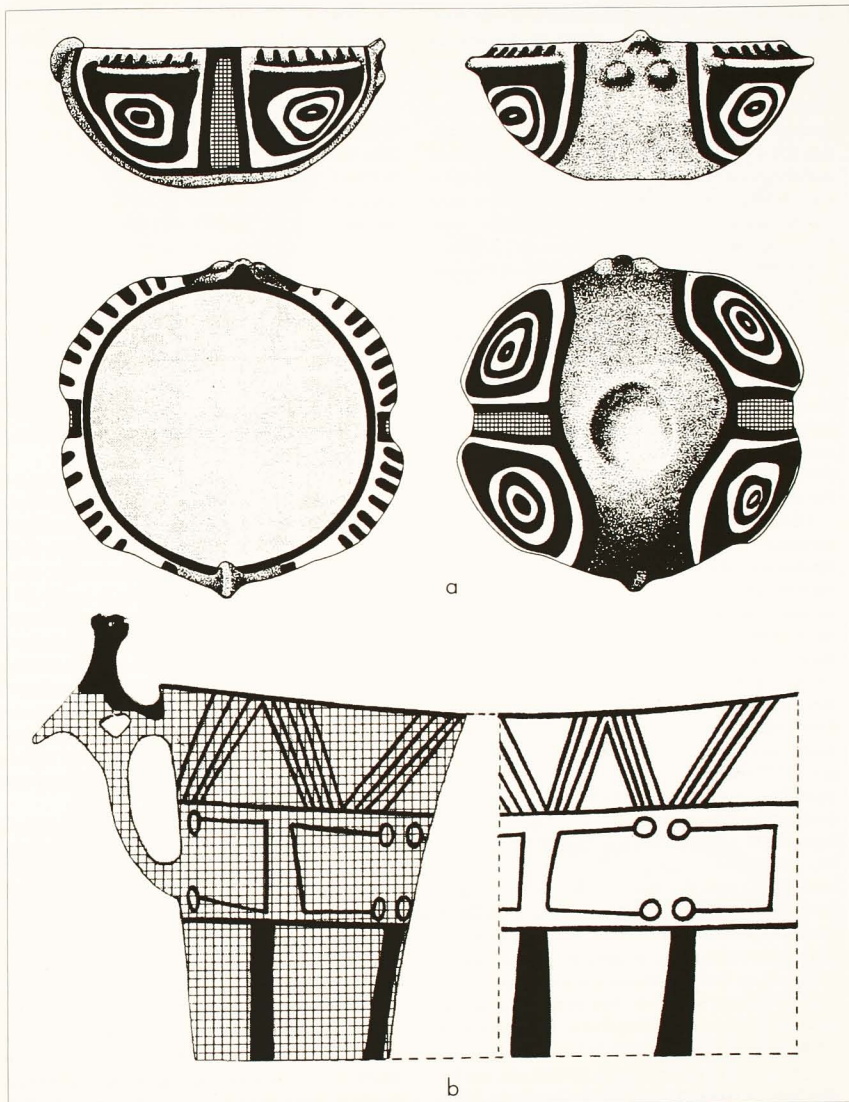


Figura 8. a) Cerámica de filiación Aguada encontrada en la tumba 23 de Coyo-3. b) Cerámica foránea de la tumba 107 de Solcor-3.



de sus ajuares funerarios y la ubicación en relación al resto del cementerio (sector norte), lo convierte en un grupo bien acotado. Se trata de enterratorios individuales que contienen cuatro cuerpos masculinos en rangos de edad de 25 a 39 años, y tres cuerpos femeninos de 20 a 39 años. Las mujeres de las tumbas 109 y 113 tienen, además de las *tipas*, canastos *coiled* con un diseño en el que destaca la representación de dos figuras humanas cuyas manos se unen por medio de una barra (fig. 1b); estos cestos también se hacen presentes en las tumbas 101, 103, 107, 110 y 112, constituyéndose en el elemento base que le da unidad contextual al grupo.

De las siete tumbas consideradas, sólo una no tiene alfarería (tumba 109). En este grupo de enterratorios predomina la forma globular seguida de la forma expandida, ambas del tipo Gris Pulido Grueso. La tumba 101 tiene, además, una vasija en forma de taza con asa-cinta vertical y la 107, una taza pequeña tronco-cónica invertida con una figura zoomorfa sobre el asa, de color rojo con decoración lineal en negro (fig. 8b).

De las 11 tumbas de Coyo Oriente, sólo tres están asociadas con cerámica, lo que arroja un 27% de tumbas portadoras de alfarería contra un 86% observado en Solcor-3. Las tumbas 3927 y 4194-99 portan un tiesto cada una; la primera, un plato y la segunda, un recipiente campanuliforme. La tumba 5377-80 tiene 20 piezas alfareras, las que corresponden a nueve expandidas grandes, siete de menor tamaño, tres esféricas y una campaniforme grabada, todas Gris Pulido Grueso. Esta cantidad de piezas cerámicas para una sola tumba, aun teniendo cuatro cuerpos (tres adultos y un infante), resulta atípico en general; y mucho más en el grupo de Coyo, donde predominan las tumbas sin alfarería. Las tumbas con figuras antropomorfas de Coyo Oriente (tumba 4200-02) y de Solcor-3 (tumba 79) y aquella con la pieza cerámica Aguada de Coyo-3 (tumba 23), tienen alfarería del tipo Gris Pulido Grueso. La tumba 3505 de Quitor-1, portadora de una *tipa*, no tiene cerámica.

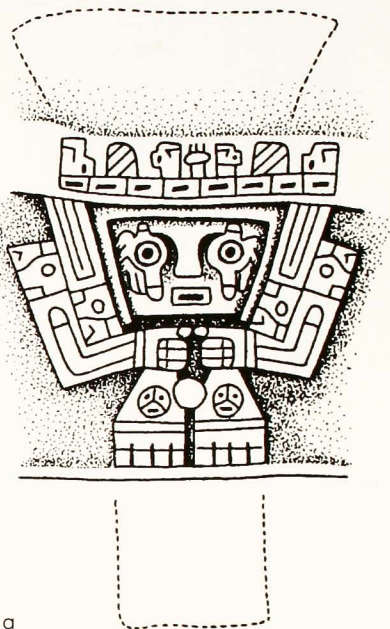
Ceramológicamente, el conjunto considerado es coherente en líneas generales con lo que conocemos para el Período Medio de San Pedro de Atacama, específicamente con la Fase Coyo (Berenguer et al. 1986). Según Tarragó (1968), la Fase V o Fase Coyo se caracterizaría por grupos de tumbas con San Pedro Negro Pulido en disminución, San Pedro Negro y Rojo Grabado, Gris Pulido Grueso y Tiwanaku

Transformado. En las tumbas analizadas domina la cerámica Gris Pulido Grueso, haciendo excepción la tumba 2789-92 de Quitor-6, portadora del *keru* con felino, cuyo ajuar alfarero es definido por Le Paige (Ms.) como del tipo Negro Pulido, portando dos botellones típicos de fases más tempranas; pero, también, formas expandidas (platos) que son propios de la Fase Coyo, lo que nos pondría ante una tumba de transición o una tumba reutilizada. En consecuencia, estamos circunscritos a la Fase Coyo con un rango de fechas, tomadas de las mismas tumbas consideradas en esta ocasión, de 570 DC (tumba 113)<sup>4</sup> y 910 DC (tumba 109)<sup>5</sup> para Solcor-3 y, 888 DC (tumba 5347-49)<sup>6</sup> para Coyo Oriente, a las que hay que agregar la fecha del fardo funerario portador del *unku* Aguada de 660 DC. Todo esto nos ubicaría estimativamente en un rango de 500 a 850 DC, con la posibilidad de que la fecha terminal pudiera proyectarse hasta 950 DC, si consideramos la datación estimada para la cerámica Aguada de Coyo-3.

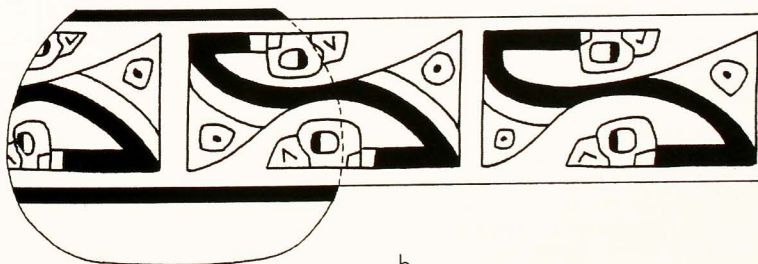
Como señala Tarragó (1968), en la Fase Coyo se hace presente la cerámica de tipo Tiwanaku Transformado. Sin embargo, en los contextos del conjunto analizado no se presenta ninguna cerámica de características Tiwanaku. La única vasija foránea, aparte de la pieza propiamente Aguada de la tumba 23 de Coyo-3, es la pequeña taza con figura de cuadrúpedo adherida al asa, que forma parte del ajuar de la tumba 107 de Solcor-3 (fig. 8b), para la cual no tenemos referente de procedencia. Pero de ninguna manera se trata de una pieza Tiwanaku. No obstante, a pesar de la carencia de alfarería de esta filiación, la presencia tiwanakota se materializa a través de otros objetos, por medio de los cuales podemos cuantificar el componente Tiwanaku.

El grupo de tumbas de Solcor-3 aparece como el más "tiwanakizado" de todo el conjunto de 22 tumbas consideradas en este artículo, ya que cuatro de siete tienen objetos Tiwanaku (57%). La tumba 103 presenta un tubo inhalador con representación de un monolito tiwanakota esculpido en la parte central. En la tumba 107 hay una compleja tableta hiperbólica con la clásica implementación Tiwanaku (fig. 11b) y uno de los *unku* que envolvía al individuo encontrado en esta tumba presenta un diseño asignable a dicha entidad. La tumba 109 era portadora de una manta (*lligia* o *unkuña*) de clásico estilo Tiwanaku, donde el tema principal es el Personaje de Nariz Prominente (fig. 12a); además, como parte del ajuar,





a



b

Figura 9. Objetos con iconografía tiwanaku procedentes de Solcor-3: a) Caja de hueso grabada de la tumba 113. b) Calabaza pirograbada de la tumba 109.

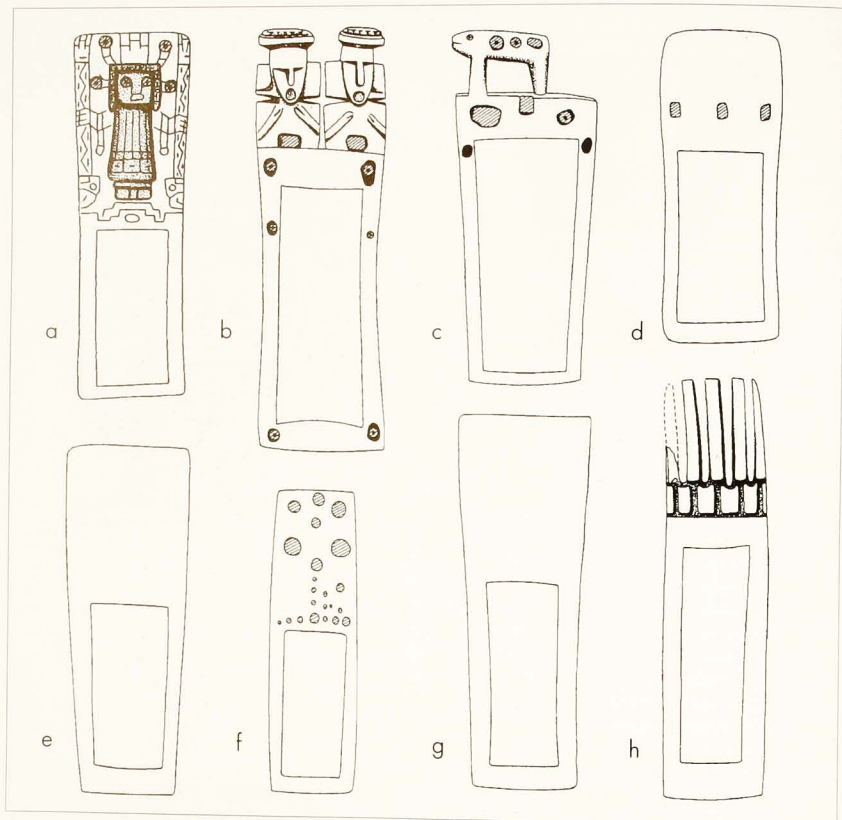


Figura 10. Tabletillas para alucinógenos procedentes de Coyo Oriente: a). Tumba 4010. b) y c) Tumba 4040. d) Tumba 4110. De Solcor-3; f) Tumba 101. g) y h) Tumba 112. e) Tumba 79.

se registra una calabaza con cabezas de falcónidas (fig. 9b). La tumba 113 contenía una caja de hueso grabada con la figura del Personaje Frontal de Manos Sobre el Pecho (fig. 9a) y una *chuspa* cuyo borde tiene decoración Tiwanaku similar a aquella del sitio de Niño Korin, en Bolivia (Wassén 1972: 101).

De las 11 tumbas de Coyo Oriente, únicamente la tumba 4010 presenta una tabletilla asimilable a Tiwanaku, aunque en versión modificada del Personaje de los Cetros (fig. 10a), lo que daría un 10% de "tiwanakización" para el grupo de Coyo Oriente. El

*keru* con felino, las figurillas femeninas y la cerámica Aguada no tienen asociación directa con objetos Tiwanaku.

Aunque la presencia Tiwanaku dentro del conjunto es, en general, baja, el 57% de "tiwanakización" del grupo de Solcor-3 hace significativa la asociación, por lo menos a nivel de ese sitio. El grupo B segregado por nosotros en Solcor-3 (Llagostera et al. 1988), al cual pertenecerían las tumbas aquí consideradas, presenta un índice de "tiwanakización" de 31%, lo que lo pone como la fracción más

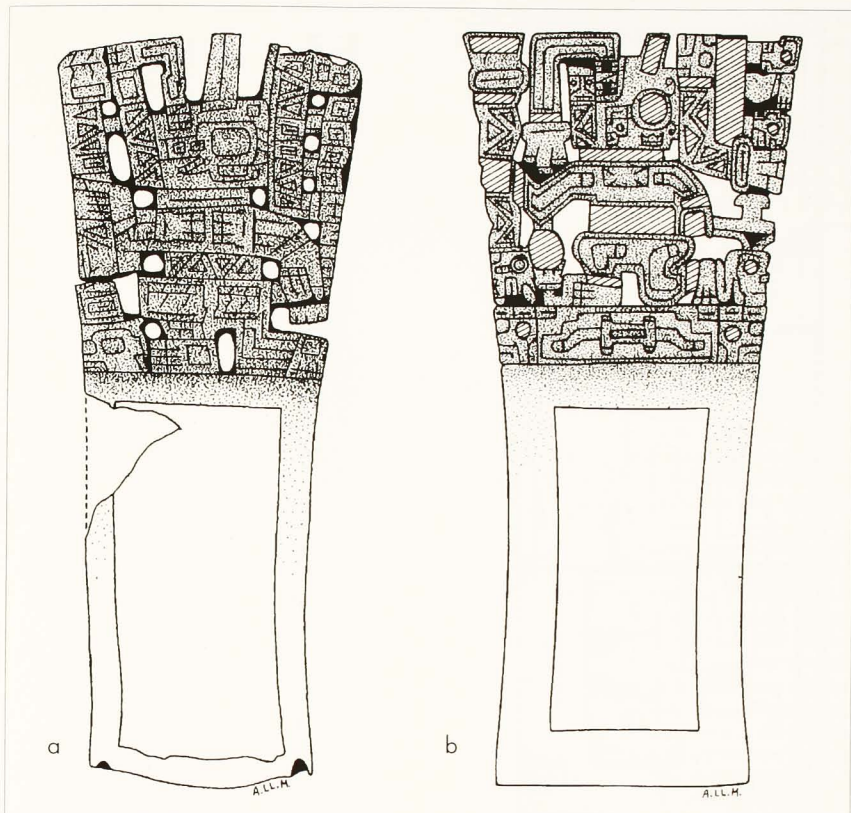


Figura 11. Tabletas para alucinógenos con el Personaje de Nariz Prominente en versión prototiwana: a) Quito-8, tumba 3229-30, Tiwanaku; b) Solcor-3, tumba 107.

"tiwanakizada" de San Pedro de Atacama.<sup>7</sup> Coyo Oriente, por su parte, se manifiesta con un 22% y tanto Quito-1 como Quito-6, muestran índices de "tiwanakización" más bajos. Las cifras señaladas para el problema particular aquí abordado, están reflejando de alguna manera el panorama general de San Pedro de Atacama, aunque la fracción de Solcor-3 con componente Aguada aparece más "tiwanakizada" que la totalidad del sitio y la fracción de Coyo Oriente, menos que el sitio correspondiente. Esta observación pone de manifiesto la inexis-

tencia de una relación directa entre el componente Tiwanaku y el componente Aguada, pudiendo afirmarse que ambos componentes actúan como variables independientes entre sí. En consecuencia, esta constatación nos lleva a orientar la búsqueda de relaciones en otra dirección.

En Solcor-3, los cuatro individuos masculinos están acompañados con parafernalia psicotrópica (tumbas 101, 103, 107 y 112; figs. 10f, g, h, y 11b). Los individuos de las tumbas 101 y 112 tienen tabletas sencillas, con paneles amplios y sin decoración, ex-

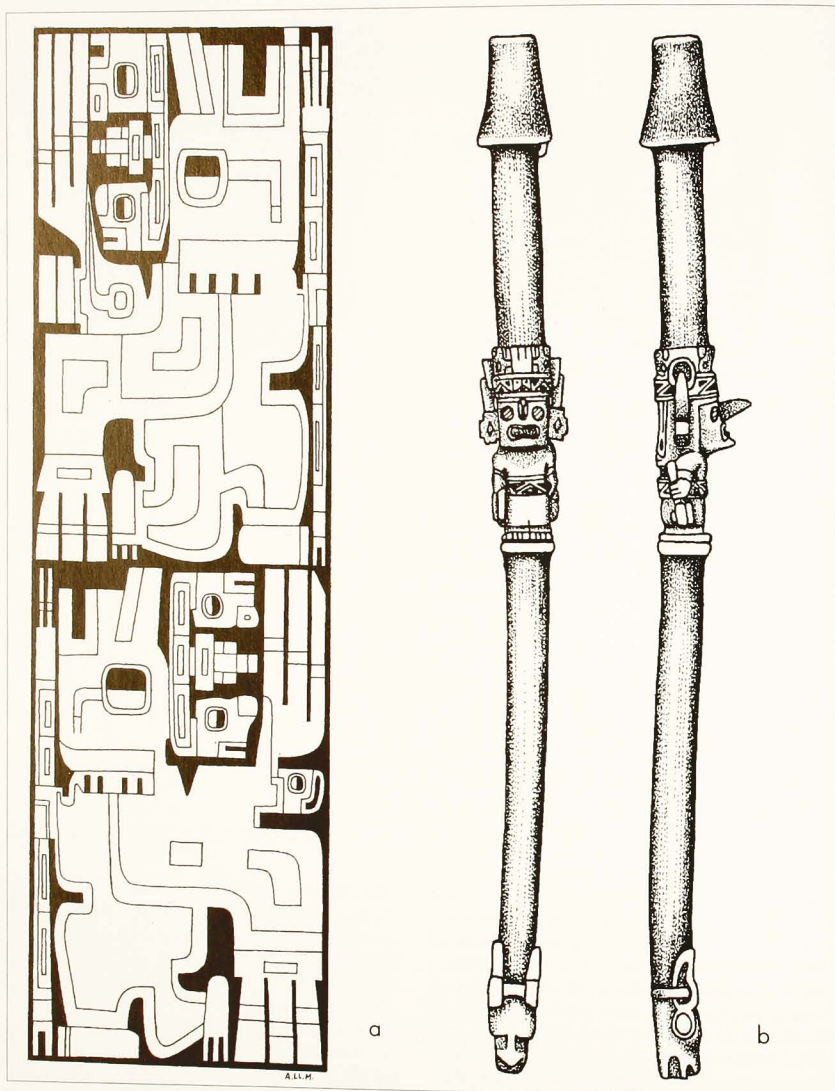


Figura 12. a) Personaje de Nariz Prominente representado en un tejido de la tumba 109 de Solcor-3 y b) Y en un tubo inhalatorio de la tumba 79, del mismo sitio.



cepto una de las dos tabletas de la 112, que lleva incrustaciones. La de la tumba 107 presenta los clásicos atributos Tiwanaku; es de contorno hiperbólico con decoración labrada en el panel en bajorrelieve y con calados, representando la figura genuflexa de perfil del Personaje de Nariz Prominente (fig. 11b). Los tubos inhaladores son simples, a excepción del de la tumba 103, que, aunque no tiene tableta, porta un tubo con réplica de monolito Tiwanaku esculpida en la parte central. El tubo de la 107 lleva grabado dos rostros felínicos alternos y contrapuestos; además, está envuelto con una lámina de oro. La tumba 79 presenta un equipo psicotrópico asociado al varón, consistente en una tableta rectangular con cinco largos apéndices en el lugar del panel como representando una garra felínica; porta, además, un tubo inhalador con un Sacrificador antropomorfo de prominente nariz, tallado en el centro (fig. 12b) y una bolsa de cuero conteniendo sustancias alucinógenas.

En Coyo Oriente, de cuatro cuerpos identificados como masculinos, sólo uno de ellos carece de implementos de inhalación (tumba 4194-99); todos los demás tienen tableta y tubo, incluso la 4110, que contiene un infante (fig. 10a, b, c y d). El individuo de la tumba 4040 porta dos tabletas, una tiene dos figuras antropomorfas gemelas tridimensionales de contornos rectangulares, con grandes orejas también rectangulares, bonetes y manos sobre el pecho; la otra, muestra una figura zoomorfa tridimensional muy esquemática, de perfil, situada asimétricamente sobre el borde del recipiente. La tableta de la tumba 4110 es de panel plano con tres incrustaciones; la de la tumba 4010 lleva el Personaje de los Cetos en versión frontal, con el cuerpo y la cabeza esculpidos en relieve sobresaliendo del panel y las otras partes, grabadas en el panel. Se trata de una versión simplificada del Personaje de los Cetos.

De 10 tabletas presentes entre el conjunto de tumbas aquí considerado, solamente dos de ellas muestran motivos Tiwanaku: la de la tumba 107 de Solcor-3 y la de la tumba 4010 de Coyo Oriente. Entre sí, ambas presentan estilos y técnicas de elaboración muy disímiles: en la primera podríamos decir que se expresa un Tiwanaku "arcaico", incluso con reminiscencias de Pukara (personaje flotante, pequeñas cabezas humanas sobre el tocado en el típico estilo Pukara y cabeza-trofeo), pero enmarcado en el patrón clásico de la iconografía Tiwanaku; la segunda, exhibe al Personaje de los Cetos en una versión muy

simplificada y diferente de las representaciones clásicas de este personaje. Las restantes siete tabletas carecen de atributos Tiwanaku, dentro, a su vez, de una diversidad de estilos.

En contraste con los objetos foráneos, parece necesario indagar qué es lo que sucede con la filogenia biocultural de sus portadores, en el sentido de encontrar evidencias de foraneidad poblacional. Entre los cuerpos del grupo consignado de Solcor-3, se logró diagnosticar tres individuos masculinos y dos femeninos con deformación craneana tabular erecta, uno femenino con circular erecta y uno masculino sin deformación. En Coyo Oriente se registran dos cuerpos femeninos con tabular erecta, uno masculino con circular oblicua y uno masculino y tres femeninos sin deformación. La asociación con el *keru* en Quitor-6 involucra a un varón con tabular erecta. La figura femenina de Solcor-3 se asocia con una mujer con deformación tabular erecta. El *unku* Aguada se asocia con un varón no deformado (o con deformación tabular erecta muy leve). Por último, la cerámica Aguada de Coyo-3 se asocia con una mujer con deformación tabular erecta.<sup>8</sup>

Los datos revelan un predominio de deformación tabular erecta por parte de las mujeres y un leve dominio de cráneos no deformados por parte de los hombres, situación que de alguna manera responde al cuadro general que se observa en San Pedro de Atacama. Sin embargo, aunque en líneas generales se observa una coherencia que se ajusta al patrón local, hay situaciones dignas de ser destacadas: la acentuada deformación tabular erecta del individuo de la tumba 107 de Solcor-3 y los dos casos de deformación circular de Solcor-3 y Coyo Oriente. Asumiendo que la deformación craneana artificial es un rasgo válido de diferenciación étnica, estos casos —que son atípicos dentro de los patrones predominantes que se asumen locales— nos llevan a afirmar que existe gente foránea dentro de la muestra. Tres casos foráneos (17%) junto a 15 casos locales (83%), muestran que los individuos portadores de objetos Aguada no representan una fracción poblacional definida y homogénea. La confrontación entre el rasgo de etnicidad foránea con los objetos Aguada dentro de las unidades funerarias, descarta el carácter de dicho rasgo como variable interrelacionada bajo un denominador común de foraneidad.

Hasta ahora no se ha logrado establecer un patrón de distribución coherente para las deformaciones





Figura 13. Ofrenda-sacrificio de camélido en la tumba 113 de Solcor-3, portando dos pequeñas talegas.

craneanas en cuanto a sexo y/o composición de las unidades funerarias; tampoco parece haber lógica en la distribución de objetos foráneos, ni en cuanto a la asociación con determinados contextos ni con determinadas características antropofísicas de sus portadores. El único hecho detectado es una cierta relación entre elementos foráneos y objetos psicotrópicos. Se ha observado que un 30% de las tumbas de 22 cementerios de San Pedro de Atacama que tienen implementos para inhalación, tiene alguna pieza exógena en su ajuar alfarero; en contraste, sólo un 18% tiene exclusivamente piezas locales. En nuestro caso, prácticamente la totalidad de los varones con objetos Aguada tiene implementos psicotrópicos, lo que indica que los portadores de estos objetos están adscritos a la esfera chamánica. Esto de ninguna manera debe entenderse como una relación entre Aguada y chamanismo, sino que obliga a ubicarnos frente a una problemática mayor que conjuga chamanismo, poder (estatus) y objetos foráneos. Al considerar el conjunto de objetos Aguada en forma aislada estamos creando una situación circunstancial,

artificialmente segregada del contexto mayor dentro del cual todos los objetos foráneos responden a un mismo esquema, independiente de sus procedencias. Nuestro problema específico hace parte de un paradigma mayor, relativo a la frecuencia con que los chamanes de San Pedro de Atacama aparecen asociados con el tráfico caravanero trasandino, con evidencias de estatus y también con símbolos de poder (Llagostera et al. 1988).

La mayoría de los individuos enterrados en las tumbas aquí consideradas manifiesta un rango de estatus comparativamente relevante en relación al promedio de las tumbas de San Pedro de Atacama. El hacha es el símbolo más importante de poder y lo tienen los varones de las tumbas 4010 y 4040 de Coyo Oriente, los de las tumbas 79, 107 y 112 de Solcor-3 y, el de la tumba 2789-92 de Quitur-6. Por su parte, los objetos de metal son manifestaciones de estatus al que también tenían acceso las mujeres. Objetos metálicos se registran en la tumba 5277 de Coyo Oriente (cinta, placa y pulsera de plata), en la tumba 107 de Solcor-3 (19 "campanitas" de cobre,

un pequeño recipiente piriforme de oro y un tubo inhalador cubierto con láminas de oro), en la 112 del mismo sitio (un camélido laminar de plata) y, en la tumba 23 de Coyo-3 (un jarrito de plata). También hay otras expresiones que hacen parte del código de privilegio: por ejemplo, un ajuar compuesto por numerosas piezas (tumba 5377-80 de Coyo Oriente, tumbas 79, 107 y 112 de Solcor-3 y tumba 2789-92 de Quitor-6), la posesión de más de una tableta (tumbas 4040 de Coyo Oriente y 112 de Solcor-3), entierro-ofrenda de cuerpo de camélido completo (tumba 4040 de Coyo Oriente y tumbas 112 y 113 de Solcor-3) (Figura 13) y ofrenda de patas de puma (tumba 2789-92 de Quitor-6).

En esta esfera de estatus no sólo se movían los objetos foráneos sino también las personas, según lo señala el 17% de deformaciones extranjeras que hemos detectado en la muestra analizada. Los inmigrantes pueden ser hombres o mujeres; recordemos que en el caso de la deformación circular se registra un varón y una mujer, lo que parece dar igualdad de opciones a ambos sexos en un, por ahora, no clarificado sistema de exogamia. Es interesante constatar que de dos parejas en el conjunto de nuestras tumbas, una está conformada por un varón con deformación circular oblicua y por una mujer con tabular erecta (tumba 5377-80 de Coyo Oriente); la otra, por un varón que no tiene deformación y por una mujer que la tiene tabular erecta (tumba 79 de Solcor-3). Estas combinaciones sugieren que estamos frente a alianzas matrimoniales multiétnicas, las que tendrían lugar con más frecuencia a nivel de la esfera chamánica y de poder.

Si cabe establecer una relación entre Aguada y un tipo específico de deformación, esta se inclinaría en favor de la deformación tabular erecta ya que parecería ser el tipo representado en algunas de las figurillas referidas anteriormente. Esta hipótesis se ve reforzada por la deformación de este tipo que exhibe la mujer de la tumba 23 de Coyo-3, individuo que asumimos como bioculturalmente foráneo, porque, además del recipiente Aguada de su ajuar, presenta —como se señaló— una posición funeraria atípica para San Pedro de Atacama. Si este razonamiento es correcto estaríamos imposibilitados para atribuir una adscripción biocultural Aguada basados en la deformación craneana, puesto que la deformación tabular erecta también es representativa para la región atacameña.

Entre los contextos arqueológicos tempranos (350 AC - 200 DC), cuando la tradición psicotrópica parece estar circunscrita a los fumitorios en pipas, es interesante constatar la presencia de tabletas que, por su escasez y estilos, aparecen como elementos intrusivos. Entre estas tabletas tempranas destacan aquellas que representan al Personaje de Nariz Prominente, ejecutadas con técnica combinada de grabado y calado (fig. 11a); una de ellas, similar a la de la figura 11a, procede de Toconao Oriente y está fechada hacia 190 DC.<sup>9</sup> Aproximadamente 500 años después, volvemos a encontrar a este personaje en la tumba 107 de Solcor-3, esta vez completamente "tiwanakizado" (fig. 11b). Esto supondría que en tan tempranos tiempos como la segunda centuria de nuestra Era, ya estaba funcionando una sofisticada red de tráfico que no sólo involucraba objetos aparentemente comunes como la alfarería; involucraba también elementos de carácter litúrgico, como las tabletas, impregnados del más alto simbolismo ideológico y adscritos a la esfera chamánica. Es muy difícil aceptar que artefactos tan especiales como éstos se hayan incorporado a un simple sistema de trueque. Coincidimos con Berenguer (1993: 48-49), en el sentido de que la movilidad de ellos en el espacio circumpuneño necesariamente tuvo que tener connotaciones sociopolíticas y rituales muy especiales. San Pedro de Atacama comienza a configurarse desde temprano como un importante nodo que, a través de un complejo sistema de interacción, articulado con cierto nivel de esferas políticas compartidas con otras etnias, está recibiendo información de todo lo que acontece en el ámbito circumpuneño.

Todo esto pone de manifiesto que ya en el Formativo atacameño quedó estructurado un patrón político, social y cultural *sui generis* de integración circumpuneña, el que acompañó a los atacameños en todo el transcurso de su desarrollo precolombino. Este patrón se concretó en la inserción dentro de un eficiente sistema que hemos llamado "complementariedad reticular" (Llagostera 1992), a través del cual se obtenía, circulaba y reciprocaba todo tipo de bienes, permitiendo, entre otras cosas, que gran parte del bagaje fuera aportado por el concierto de pueblos integrados a esta red solidaria. Algunos bienes y objetos, como la alfarería, eran accesibles por esta vía a todos los miembros de la sociedad atacameña; en cambio otros, como las pipas y, más tarde, las tabletas para alucinógenos, circulaban dentro de cier-



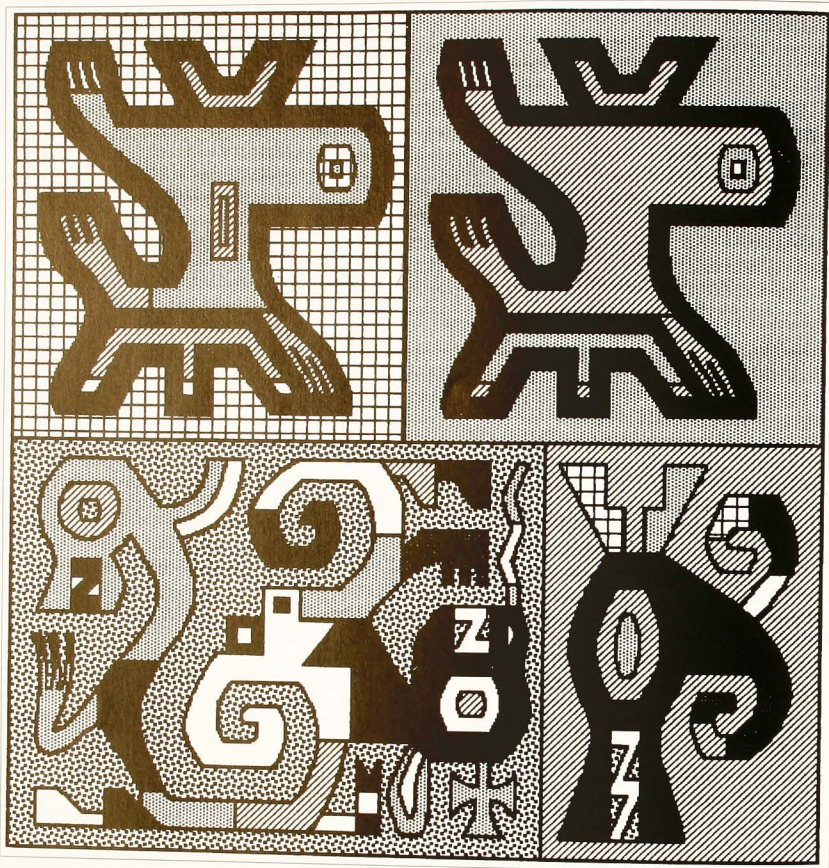


Figura 14. Motivos del tejido "nazcoide" de una pequeña talega portada por el camélido ofrendado en la tumba 112 de Solcor-3.

tas esferas, privilegiando y reforzando los estatus jerárquicos. Habría que asumir que también los bienes y recursos perecibles circulaban por las vías reticulares, integrándose a los flujos del macrosistema tempranamente institucionalizado.

Evidentemente, para poder hablar de un sistema reticular debe haber un conjunto de nodos articulados en una red interactuante bajo patrones de reciprocidad comunes, comprometiendo a un numeroso

contingente de etnias y de ambientes ecológicos diversificados. Creemos que San Pedro de Atacama no ha sido un fenómeno aislado, sino que está reflejando lo que sucedió en un área muy amplia, delatando arqueológicamente, tal vez, una estructura generalizada en el sur de los Andes, por intermedio de la cual se lograba concretar en una modalidad propia el ideal andino de complementariedad, en un hábitat de muy baja densidad demográfica y de grandes exten-

siones desérticas. Esta red parecería estar articulada por nodos de ensamble cuyas jefaturas habrían manejado el flujo de bienes, amparadas en un complejo trasfondo socio-político.

La emergencia de Tiwanaku en la subárea Circum Titikaka, el fenómeno más impactante para los Andes Centro-Sur, no alteró formalmente la estructura del retículo. Se sigue observando el mismo patrón de evidencias foráneas que hemos visto desde el Formativo. El estado tiwanakota inyectó una nueva ideología a través de las jefaturas nodales, lo que se tradujo en cambios al interior de cada sociedad, prestigiando los centros de poder, sin necesidad de implantar colonias. La infraestructura reticular ya existía y era altamente eficiente; sólo había que reforzarla fortaleciendo los mandos locales para reorientarla en función de los intereses estatales. Se daba con esto una mayor cobertura y diversidad a la complementariedad, respondiendo así a los intereses que, por siglos, habían sido los propios del mosaico étnico circumpuneño. En este sentido, vemos a San Pedro de Atacama como una entidad prácticamente autónoma respecto de Tiwanaku. Su desarrollo previo le permitió usufructuar de las ventajas ofertadas por la cúpula estatal, sin perder su autonomía de gestión. Esto le permitió convertirse en un centro nodal líder dentro de la puna meridional, articulándose con los dos polos de mayor desarrollo de ese momento en los Andes Centro-Sur: Tiwanaku por el norte y Aguada por el sur.

Se reconoce que el Período Medio del Noroeste Argentino está jalonado por la cultura Aguada. Desde el punto de vista cultural es el momento de mayor desarrollo en todo el Noroeste o, por lo menos, uno de los más altos exponentes en las manifestaciones técnicas y artísticas. El intenso simbolismo que despliegan los diversos elementos de su decoración muestra una cohesión sociopolítica y religiosa de gran estabilidad y fuerza expresiva (González & Pérez 1983:63).

Pérez y Heredia (1987) sostienen que, más que apelar a un mecanismo difusionista para dar cuenta del proceso histórico del Noroeste Argentino (en este caso recurriendo a las influencias tiwanakotas), es necesario enfocar el problema en términos surandinos. Pensando de esta manera, el Noroeste Argentino se integra a una dinámica ideológica más abarcativa. Tal dinámica—sostienen los autores— gira en torno al culto solar (Punchao), cuyo eje se sitúa en la isla

Titikaka. Este espacio geográfico (que en términos generales correspondería posteriormente al Collasuyu inkaico) comparte, desde épocas muy tempranas, una ideología que es posible rastrear a través de la iconografía. En consecuencia, en este momento de "integración regional" del Noroeste se desarrollan procesos ideológicos—profundamente enraizados en el tejido social de la época— que son compartidos por un sinnúmero de sociedades surandinas y no, que derivan de una sola de ellas, como ser, Tiwanaku. Es más, esta última es una de las tantas sociedades que comparten esa ideología surandina. El eje de la problemática explicativa se traslada, entonces, desde la difusión lisa y llana hacia un proceso interno de transformación social.

Núñez y Tarsusi (1987) plantean que el piedemonte oriental de los cordones montañosos que corren de norte a sur en el occidente de Sudamérica, puede ser considerado como una macroárea que no se caracteriza ni como andina ni como de llanura, porque conjuga, histórica y culturalmente, lo que son las tierras altas y las tierras bajas sudamericanas. En ella los aportes de ambas zonas se han integrado, confiriéndole una personalidad propia, por haber generado un sincretismo que permitió que se difundieran, una vez reinterpretados e incorporados a su propia estructura, los rasgos andinos hacia las regiones de tierras bajas, y viceversa.

El piedemonte oriental de los Andes ha sido, sin duda, un lugar de encuentro y de intensa interacción de culturas, como lo testimonia, para el caso atacameño, la temprana presencia de cerámica San Francisco y la posterior presencia de tabletas prototiwanku de impronta oriental (Fig. 11a). En relación a estas últimas, se reporta para la zona del Niño Korin (Bolivia), una tableta que lleva por motivo un cóndor, pero cuyo trabajo técnico de grabado y calado destaca por la similitud con las que aquí se describen (Wassén 1971: 67). El aire de familia de las mencionadas tabletas de San Pedro de Atacama con ésta de la zona Kallawayá, y la inexistencia de tabletas en los momentos iniciales del Agroalfarero atacameño, nos hace postular a la vertiente andina oriental como origen de las tabletas de este tipo encontradas en la región atacameña.

Aparentemente, el Personaje de Nariz Prominente representado tempranamente en el relieve de calle Linares y en el arquitrabe de Kantatayita, ambos de Bolivia (Conklin 1991; Cook 1994), y en las tabletas



prototiwanakú de San Pedro de Atacama, prácticamente desaparece de la iconografía Tiwanaku clásica, pero se mantiene en forma relictual en un rincón del sur de los Andes, indudablemente comprometido con el área piedemontana oriental, reapareciendo mucho más tarde en San Pedro de Atacama a través de la iconografía tiwanakota de importación (fig. 11b).

La calidad del ajuar funerario de la tumba 107, la más prestigiosa de las tumbas aquí consideradas, nos devela a su portador como un importante "señor" a nivel del grupo de Solcor-3, dentro del cual se manifiesta una serie de elementos de procedencia oriental, como las evidencias de *cebil* (*Anadenanthera* sp.) de la tumba 112 (Torres et al. 1991); en la misma tumba, un tejido "nazcoide" con diseños similares al fragmento de tejido mostrado por Ibarra y Querejazu (1986: 85; aquí fig. 14); conchas de caracol en la tumba 110 (*Strophocheilus* sp.); evidencias de uso de coca en la tumba 113 (*Erythroxylon coca*) y también en la tumba 79 asociada directamente con el palillo Iliptero Aguada, camélido laminar de plata en la tumba 112, similar a piezas de cobre observada por nosotros en el Museo de la Casa de la Cultura de Orán (Salta), procedente del sitio Manuel Elordi y "campanitas de cuatro puntas" de cobre en la tumba 107, idénticas a las existentes en la colección del sitio recién mencionado.

## CONSIDERACIONES FINALES

En la parafernalia psicotrópica asociada al componente Aguada de San Pedro de Atacama, se observa una miscelánea de patrones, estilos e iconografía que le resta unidad como expresión propia. Esto nos parece sumamente importante, ya que, sin duda, este tipo de parafernalia está íntimamente ligado al aspecto ideológico y, en consecuencia, tiene que reflejar el contexto supraestructural en el que estas manifestaciones tenían lugar. La existencia de sólo dos tabletas Tiwanaku entre 10 ejemplares, no permite asumir una "tiwanakización" ideológica generalizada. La "tiwanakización" observada a través de prendas textiles y otros objetos parece ser más formal que sustancial. Por otro lado, queda en evidencia que el componente Aguada en San Pedro de Atacama, de ninguna manera, ha representado un elemento cohesionador dentro de una fracción cultural

atacameña, sino que se expresa únicamente como un elemento intrusivo carente de un sustrato ideológico propio, cosa que estaría respaldada por la escasez de objetos de adscripción Aguada (estamos hablando de 23 tumbas con objetos Aguada entre varios cientos de tumbas del Período Medio).

Según lo acotado en la discusión, a pesar de la coexistencia en las mismas tumbas de objetos Aguada y Tiwanaku, no existe una relación directa entre ambos componentes, pudiendo afirmarse que ambos actúan como variables independientes entre sí. Tanto el componente Tiwanaku como el componente Aguada están presentes en la cultura atacameña sin perder su identidad original; o sea, manteniendo su carácter de piezas de importación y sin dar lugar a un acrisolamiento sincrético a nivel de una reelaboración de los propios elementos foráneos. No se niega que haya habido un aporte indirecto de estos componentes en la estructuración de un nuevo código cultural en el Período Medio, pero tal cosa de ninguna manera refleja un fenómeno de colonización ni en un sentido ni en otro. Queda claro que los objetos Tiwanaku, así como los objetos Aguada, aparecen como "intrusiones" puras, insertas en forma indiscriminada en una ergología local, sin un claro patrón de distribución, excepto en relación al atributo de poder o estatus, el que a su vez se ve ligado con el chamanismo y el manejo de la interacción con otras zonas.

El principal interés de los chamanes atacameños por el piedemonte oriente andino, indudablemente estuvo sustentado por el acceso a las semillas de *cebil*, ya que el piedemonte hace parte del hábitat ecológico de la *Anadenanthera colubrina* (von Reis Altschul 1964). Esto, por supuesto, convertía dicha zona en uno de los más importantes focos de interés no sólo de los atacameños, sino de diversas etnias que habían incorporado este alucinógeno como elemento enteógeno de su cultura. En consecuencia, las esferas de los líderes étnicos interactuaban preferentemente en función del acceso a dicho producto —léase, dicha zona—, la que, indudablemente jugó un papel de pivote centrífugo, al tiempo que centrípeto, en la dinámica reticular de los Andes Centro-Sur. Con estos argumentos, nos inclinamos a pensar como José A. Pérez, Víctor Núñez y otros, que las supuestas adquisiciones "andinas" de Aguada no se han transferido a Ambato vía San Pedro de Atacama, sino que hacían parte del sustrato cultural piedemon-



tano, recodificado en su momento e integrado como parte del *ethos* de Aguada. Esto no descarta las relaciones entre San Pedro de Atacama y grupos de la entidad sociocultural del Noroeste Argentino, pero tal interacción no tuvo la fuerza para intervenir en un proceso de transferencia ni en una ni en otra dirección.

Obviamente, la red circumpuneña acusó e interiorizó el fenómeno integrativo que estaba teniendo lugar en los Andes Centro-Sur y todos los centros nodales tuvieron que readecuarse política, social y culturalmente para poder mantener su articulación y el diálogo dentro de las nuevas condiciones emergentes del Período Medio. Núñez y Tartusi (1987), al igual que Pérez (1991), afirman que Aguada no es una cultura que se implanta sobre una área extensa, sino que representa la manifestación de una integración regional resultante de la interacción de culturas del Formativo Inferior de distinto origen, que alcanzan a tener un denominador común a nivel de superestructura. Por eso, en cada región las manifestaciones concretas van a ser diferentes, según los antecedentes históricos y culturales de cada una y, de la misma forma, a nivel de organización social, puede alcanzar distintos grados de desarrollo, según las regiones. San Pedro de Atacama, a través del sistema de complementariedad reticular, se integró fuertemente al macro-retículo que se fortaleció durante el Período Medio, poniendo en juego una variedad de mecanismos políticos, religiosos, sociales y domésticos que le permitieron usufructuar, con el mejor beneficio, de las ventajas que la diversidad productiva centro-sur andina ofertaba a través de los flujos reticulares, haciendo parte del fenómeno integrativo a través del cual debería reevaluarse el desarrollo sociocultural de los Andes Centro-Sur.

La alta eficiencia del sistema permitió que esta subárea atacameña alcanzara niveles de desarrollo más allá de lo potenciado por un territorio destinado a la marginalidad. La participación corporativa y solidaria de los diversos pueblos en un flujo reticular de reciprocidad, pudo superar la adversidad del entorno, permitiendo expresarse como una manifestación propia donde Tiwanaku, Aguada y otras entidades participaron como "componentes" de una trama consolidante de un proceso de integración mucho más amplio de lo que imaginamos.

**RECONOCIMIENTOS.** El autor reconoce y agradece la valiosa colaboración de los siguientes colegas en relación a diversos aportes que han sustentado este trabajo: a María Antonietta Costa por la información antropofísica; a los esposos William y Bárbara Conklin por la información textil sobre el *unku* Aguada y por algunas fechas radiocarbónicas (especialmente la del fardo funerario portador del *unku*); a Catalina Teresa Michiele por sus comentarios sobre las *tipas* argentinas; y a Liliana Ulloa y Mariela Santos por el análisis y por el esquema de construcción de las *tipas* de Solcor-3.

## NOTAS

<sup>1</sup>La pieza correspondiente a esta tumba se ha señalado erróneamente como perteneciente al cementerio de Quitor-2 (Núñez 1963; Berenguer 1984).

<sup>2</sup>Palillo para llevar *llipta* (hierbas calcinadas) desde el recipiente donde se guarda hacia la boca, para facilitar la extracción del principio activo, en el acto de masticar la coca (*Erythroxylon coca*).

<sup>3</sup>BETA-53566:  $1190 \pm 50$  AP ( $C^{14}$ ) y  $1290 \pm 50$  AP ( $C^{13}$ ).

<sup>4</sup>BETA-22461:  $1380 \pm 60$  AP ( $C^{14}$ ).

<sup>5</sup>Para la tumba 109 se dispone de una muestra radiocarbónica que en  $C^{14}$  dio  $910 \pm 50$  DC y en  $C^{12}$   $840 \pm 50$  DC (BETA-27573).

<sup>6</sup>Oakland (1992: 324).

<sup>7</sup>Para el índice de "tiwanakización" sólo se han considerado las tabletas con iconografía Tiwanaku y no la totalidad de objetos tiwanakotas.

<sup>8</sup>El conjunto de 23 tumbas analizado (incluyendo un fardo sin individualización de tumba) involucra 25 cuerpos adultos, de los cuales se lograron diagnosticar 18 cráneos. De los siete restantes no fue posible obtener información por encontrarse fragmentados o ausentes a consecuencia de las malas condiciones de preservación del terreno. Para los sitios de la colección Le Paige (Coyo Oriente y Quitor-6) se dispuso solamente de cráneos para la estimación del sexo; ante la imposibilidad de disponer de otros elementos esqueléticos más diagnósticos, nuestro análisis de estos cementerios tiene, obviamente, un margen de error.

<sup>9</sup>UCTL-224:  $1800 \pm 100$  AP.

## REFERENCIAS

- BERENGUER, J., 1984. Hallazgos La Aguada en San Pedro de Atacama, Norte de Chile. *Gaceta Arqueológica Andina* 12: 12-14, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, Lima.
- 1993. Gorros, identidad e interacción en el desierto chileno antes y después del colapso de Tiwanaku. En: *Identidad y*

- prestigio en los Andes: gorros, turbantes y diademas. Catálogo de Exposición. pp. 41-64. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- BERENGUER, J.; A. DEZA, A. ROMÁN & A. LIAGOSTERA, 1986. La secuencia de Myriam Tarragó para San Pedro de Atacama: un test por termoluminiscencia. *Revista Chilena de Antropología* 5: 17-54, Universidad de Chile, Santiago.
- CARRERA, M.T.; E. CASANOVA, D. H. CHIAPE, A. M. LORANDI, M. D. MILLÁN, J. L. SANTANDER & J. M. SUETA, 1966. Textiles. En: *Primera Convención Nacional de Antropología* (1964), *Publicaciones del Instituto de Antropología, Universidad Nacional de Córdoba* (Nueva Serie) XXVI: 67-84.
- CONKLIN, W., 1991. Tiahuanaco and Huari: Architectural comparisons and interpretations. En: *Huari administrative structure, prehistoric monumental architecture and state government*, W. Isbell & G. Mc Ewan (Eds.), pp. 281-291. Washington, D.C.: *Dumbarton Oaks Research Library*.
- COOK, A. G., 1994. *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- COSTA, M<sup>a</sup>. A. & A. LIAGOSTERA, 1993. Coyo-3: momentos finales del Período Medio en San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños* 11. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo, Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama (en prensa).
- DE LA FUENTE, N. R. & G. I. ARRIGONI, 1975. Arte rupestre en la Región Sudeste de la Provincia de Catamarca. En: *Actas y Trabajos del Primer Congreso de Arqueología Argentina*, pp. 177-203, Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, A. R., 1963. Tradiciones alfareras del Período Temprano del N.O. argentino y sus relaciones con las de las áreas aledañas. En: *Actas del Congreso Internacional de Arqueología de San Pedro de Atacama, Anales de la Universidad del Norte* 2: 49-65, Antofagasta.
- 1961-64. La Cultura de la Aguada, del N.O. argentino. *Revista del Instituto de Antropología* 2-3: 205-253, Universidad Nacional de Córdoba.
- GONZÁLEZ, A. R. & M. I. BALDINI, 1992. La Aguada y el proceso cultural del NOA: origen y relaciones con el área andina. *Contribución Arqueológica* 4: 7-17, Museo Regional de Atacama, Copiapó.
- GONZÁLEZ, A. R. & J. A. PÉREZ, 1983. *Argentina indígena, vísperas de la Conquista*. Buenos Aires / Barcelona: Colección Historia Argentina, Editorial Paidós.
- IBARRA, D. E., 1971. *Argentina indígena y prehistoria americana*. Buenos Aires: TEA.
- IBARRA, D. E. & R. QUERHJAZÚ, 1986. *30.000 años de prehistoria en Bolivia*. La Paz: Enciclopedia Boliviana / Editorial los Amigos del Libro.
- LE PAIGE, G., Ms. Apuntes de Campo. Archivo del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo de la Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama.
- LIAGOSTERA, A., 1992. San Pedro de Atacama: Nodo de complementariedad reticular. Ponencia presentada al Coloquio Cinco Siglos Después: la integración surandina, San Pedro de Atacama (en prensa).
- LIAGOSTERA, A.; C. M. TORRES & M<sup>a</sup> A. COSTA, 1988. EL complejo psicotrópico en Solcor-3 (San Pedro de Atacama). *Estudios Atacameños* 9: 61-98, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo, Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama.
- MICHELLE, C. T., 1985. Textilería de la Cultura de Los Morrillos. En: *La Cultura de Los Morrillos*, M. Gambier (Ed.), pp. 177-209. San Juan: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo, Universidad Nacional de San Juan.
- NÚÑEZ, L., 1963. Los keros del norte de Chile. *Antropología* 1 (1): 72-76, Universidad de Chile, Santiago.
- NÚÑEZ, V. A. & M. TARTUSI, 1987. Aproximación al estudio del área pedemontana de sudamericana. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 12: 125-160, Buenos Aires.
- OAKLAND, A., 1992. Textiles and ethnicity: Tiwanaku in San Pedro de Atacama, North Chile. *Latin American Antiquity* 3 (4): 316-340.
- PÉREZ, J. A., 1991. La Cultura de la Aguada vista desde el valle de Ambato. *Publicaciones del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba* 46: 157-173.
- PÉREZ, J. A. & O. HEREDIA, 1987. Hacia un replanteo de la Cultura de la Aguada. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 12: 161-178, Buenos Aires.
- TARRAGÓ, M., 1968. Secuencias culturales de la etapa Agroalfarera de San Pedro de Atacama (Chile). En: *Actas y Memorias del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas*, Vol. II, pp. 119-114, Buenos Aires.
- TORRES, C. M.; D. B. REPKKE, K. CHAN, D. MCKENNA, A. LIAGOSTERA & R. E. SCHULTES, 1991. Snuff powders from pre-Hispanic San Pedro de Atacama: Chemical and contextual analysis. *Current Anthropology* 32 (5): 640-649.
- VON REIS ALTSCHUL, S., 1964. A taxonomic study of the genus *Anadenanthera*. *Contributions from the Gray Herbarium of Harvard University* 193, Cambridge.
- WASSÉN, S. H., 1972. A medicine-man's implements and plants in a tiahuanacoid tomb in highland Bolivia. *Etnologiska Studier* 32: 7-114. Göteborg: Göteborgs Etnografiska Museum.

## ESCENAS DE SACRIFICIO EN MONTAÑAS EN LA ICONOGRAFIA MOCHE

*Ari Zighelboim*

### INTRODUCCION

El estilo cerámico Moche (ca. 1 a 700 DC) es uno de los más complejos de los Andes. Debido a su aparente realismo, la relativa amplitud de su temática y la rica variabilidad al interior de ésta, es particularmente apropiado para estudios iconológicos. No es por tanto sorprendente que, entre todos los estilos prehispánicos de los Andes, sea el que ha recibido mayor atención. En las últimas décadas los estudiosos del arte Moche han analizado sus características en términos convergentes, a pesar de diferencias de enfoque (Donnan 1976, 1978; Hocquenghem 1987). De acuerdo a estos autores, el arte Moche es esencialmente religioso en su temática y en su intención. En él, las actividades y los lugares nunca aparecen por sí mismos, sino que funcionan como partes de un sistema simbólico.

A pesar de la apariencia de arbitraria variedad, el número de temas complejos representados en el arte cerámico Moche es limitado (Donnan 1976: 117; Hocquenghem 1987: 19). Representaciones elementales, por ejemplo animales o personajes humanos, pueden relacionarse con uno o más de los temas complejos, como partes o versiones abreviadas de esos temas. El desafío último presentado por el arte Moche consiste en identificar esos temas y develar las relaciones entre ellos, con el fin de reconstruir el sistema religioso del cual el arte Moche es la representación visible y sobreviviente. Como tal, el arte Moche puede estudiarse como un sistema iconográfico,

como un reflejo de la religión Moche y como una instancia particular de una posible tradición religiosa y artística general andina.

El examen de los principales temas de la iconografía Moche revela el lugar central que tenían las prácticas y creencias sacrificiales en esa cultura (De Bock 1988).<sup>1</sup> El presente ensayo se concentrará en un aspecto particular de las prácticas sacrificiales Moche reveladas en el arte: el Sacrificio en Montañas (SM). Las escenas de Sacrificio en Montañas constituyen uno de los temas mayores del sistema iconográfico Moche. Al igual que los otros temas del arte Moche, éste es discreto sólo idealmente. En el análisis presente he limitado la muestra de escenas de Sacrificio en Montañas a vasijas ("huacos") con la forma más o menos convencionalizada de una montaña y con una figura humana echada sobre la barriga sobre el pico central. A este figura lo llamo el Personaje Postrado. Es la víctima sacrificial, presta a lanzarse al precipicio en lo que parece ser una forma de autosacrificio por despeñamiento (Cordy-Collins 1979: 233; Hocquenghem 1987: 183; Donnan 1976: 109; De Bock 1988: 162; véase más abajo BREVE RESEÑA DE LA LITERATURA).

En el transcurso de mi investigación recolecté información sobre 68 vasijas (denotadas aquí SM-n) que cumplían los dos requerimientos: (1) forma de montaña y (2) presencia del Personaje Postrado (véase APÉNDICE DE LÁMINAS I-V).<sup>2</sup> Propongo que, a pesar



Mapa de la región de estudio.

de las diferencias considerables y significativas en el tratamiento del tema, todas las vasijas que incluyen al Personaje Postrado refieren al mismo tema mítico y ritual. Presento evidencias para reforzar la hipótesis según la cual el tema de Sacrificio en Montañas es parte integral del sistema sacrificial Moche, compuesto por elementos agrícolas y sacerdotales, por un lado, y gubernamentales y militares, por el otro. El Sacrificio en Montañas es un episodio del acto sacrificial complejo que culmina en las escenas de Presentación analizadas por Donnan (1978). Como tal, el tema de Sacrificio en Montañas está relacionado con el mundo silvestre, la agricultura, la fertilidad y la provisión y administración de los recursos hídricos. Presento también evidencias que permiten

avanzar hipótesis sobre la ubicación calendárico-espacial del sacrificio, así como sobre la organización de las escenas iconográficas mismas.

### BREVE RESEÑA DE LA LITERATURA<sup>3</sup>

Las escenas de Sacrificio en Montañas han sido tratadas con cierto detalle en la literatura de estudios iconográficos. Los autores tempranos se contentaron en general con señalar el carácter sacrificial y mitológico de las escenas. Más recientemente, varios autores han propuesto interpretaciones más detalladas en el contexto general del estudio de la iconografía Moche. En su breve descripción de SM-19 (lám.



IIb), Elizabeth Della Santa señala que representa

[...] el sacrificio de un adúltero despeñado en un sacrificio desde la cima de una montaña sagrada. La montaña con pico de pan de azúcar [...] podría ser una montaña famosa del valle de Runaguanac. Se habría dado la costumbre de despeñar a quienes hubiesen faltado a la ley (Della Santa 1960: 66).

SM-19 representaría asimismo “una montaña sagrada en el Callejón de Huaylas, en la que se sacrificaba mujeres jóvenes” (Della Santa 1960: 178). El texto no especifica fuente alguna, si bien la referencia a sacrificios de mujeres en la región de Huaylas permite reconocer la relación de la visita de 1622 del extirpador Hernández Príncipe a Ocros, en las serranías del río Pativilca (véase *infra* y Zuidema 1977).

Según Elizabeth Benson (1972) los Moche ubicaban su mitología cosmogónica en las montañas al este de su territorio. Allí el culto del dios creador incluía sacrificios humanos:

Sin duda los mochica subían a las montañas para ofrendar vidas humanas al dios creador. Una escena sacrificial común, representada en vasijas modeladas, se lleva a cabo en las montañas, donde, rodeado de picos, un grupo de individuos, uno de ellos cargando un venado u otro animal, rodean la forma escultural de la deidad suprema [*Divinidad de la Plataforma*; véase abajo la discusión de cada personaje en la sección LOS ACTORES]. En la cima del pico central se ve a una figura a punto de caer, con el cabello fluyendo hacia adelante, más abajo en el valle otra figura yace muerta o moribunda. El concepto de dos víctimas representa un tema de dualidad que recorre toda la textura del arte Moche [...]. La otra forma de escena sacrificial representada en las vasijas modeladas incluye al Dios de los Colmillos [*Wrinkle Face*] y parece tener lugar en el mar. El cuerpo de una de las víctimas monta la cresta de una ola, la que se fusiona con un motivo de escalera, sin duda un símbolo de poder, derivado tal vez de la estilización de la forma de las montañas. La segunda víctima yace en el escalón inferior. El Dios de los Colmillos observa la escena desde un lado de la ola-escalera, mientras su asistente lagartija [Iguana] lo hace del otro. Es posible que la escena en la ola-escalera no sea sacrificial, sino que se refiera a la muerte accidental en el mar; las víctimas por ahogamiento pudieron ser dedicadas automáticamente al Dios de los Colmillos (Benson 1972: 34).

En su incisiva descripción Benson (1972: figs. 2-11 y 2-12) hace una distinción entre dos escenarios para el sacrificio en las escenas modeladas. Su primer ejemplo se refiere sin duda a SM-49, el segundo, a SM-17, ilustrado por ella. Por medio del análisis de una amplia muestra de vasijas con la escena de

Sacrificio en Montañas, demostraré que hay una continuidad esencial entre los diferentes modelos de representación, de modo que las escenas se refieren –con distinto énfasis– a la misma circunstancia sacrificial. La autora insiste en que

[...] hay dos víctimas en la mayoría de las escenas de sacrificio en montañas [...] Es obvio que no se trata de representaciones de dos momentos de la misma víctima sino que hay dos víctimas (una para la montaña y otra para el mar?) (Benson 1972: 86).

En tanto que la percepción de la dualidad es esencialmente correcta, demostraré que –al menos en ciertos casos– la víctima moribunda (=Personaje Supino) es la figura a punto de despeñarse (=Personaje Postrado) después de la caída.

Anne-Marie Hocquenghem relaciona las escenas de Sacrificio en Montañas con los rituales de purificación conectados etnohistóricamente con el equinoccio de septiembre, la limpieza de los canales de irrigación (*yarqa aspiy*) y el mes inka de Coya Raymi, la fiesta de la reina. Según ella,

[...] las escenas de la iconografía Moche que representan figuras despeñándose desde picos de montaña y prisioneros desmembrados estaban [...] relacionadas con los rituales del equinoccio de primavera [...] Están presentes en las escenas animales que habitan las lomas costañas entre los meses de junio y noviembre, tales como venados, zorros y caracoles. Puesto que hasta hoy los días que preceden a los equinoccios son considerados propicios para ofrendas, las escenas podrían ilustrar los sacrificios presentados hacia el equinoccio de primavera, en agosto en el tiempo de la siembra (Hocquenghem 1979: 229).

Hocquenghem señala en esas líneas puntos de referencia calendáricos y espaciales para el Sacrificio en Montañas. En su colección de ensayos traducidos al castellano (Hocquenghem 1987) la autora organizó los temas mayores de la iconografía Moche en un sistema calendárico inclusivo. Usando tanto datos etnográficos y etnohistóricos como propiamente iconográficos, ubica los temas principales del arte Moche en un calendario regulado por las oposiciones dobles entre períodos secos y húmedos, y fríos y cálidos. Mientras en febrero, en conexión con el pasaje del sol por el cenit, se propiciaba el mundo doméstico por medio de batallas rituales seguidas por sacrificios humanos (El Tema de la Presentación de Donnan), en relación con los “ancestros mayores” (Hocquenghem 1987: 181), el mundo salvaje era pro-



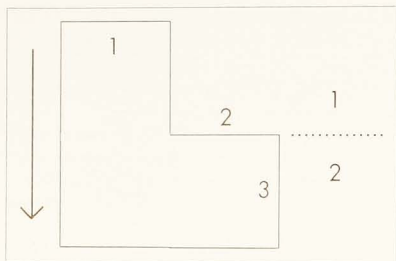


Figura 1. Diagrama de división de las escenas de montañas: 1. los picos; 2. la zona plana; y 3. la zona vertical inferior.

piciado con sacrificios a los "ancestros menores" seis meses después de agosto, durante el pasaje del sol por el nadir o anticenit (Hocquenhem 1987: 182). El Sacrificio en Montañas correspondería, pues, al segundo término de la oposición. En el presente artículo propondré que esta dicotomía puede referirse a dos aspectos fundamentales de un mismo acto sacrificial.

En su estudio del arte Moche, Christopher Donnan (1976; nueva edición en 1978) demostró la validez del enfoque temático (*The Thematic Approach*) para el estudio de la iconografía Moche. Su ejemplo mejor desarrollado fue el del tema sacrificial de la Presentación. Donnan no entró en detalles con respecto al Sacrificio en Montañas, pero señaló la importancia de los gestos manuales, el cabello y el puño semicerrado en las escenas de montañas (1976: 108; véase *infra*). Basándose en analogías etnográficas, Donnan (1976: 109) subrayó el rol de las montañas como espíritus guardianes y como sedes de iniciación chamánica.

Las escenas de Sacrificio en Montañas tienen un rol prominente en la tesis de maestría de Ann Mester (1983) sobre el papel del buzo en la iconografía Moche. Mester propuso una organización dual para la sociedad Moche, dividida entre las funciones agrícolas y las de pesca, análoga al dualismo Llacua/Llacuaz (agrícola/pastoral) de las sociedades centroandinas al tiempo de la conquista española (Mester 1983: 38). El Sacrificio en Montañas estaría relacionado con la función agrícola, dominada por el sol nocturno, del cual el búho sería una de sus representaciones (véanse SM-63 y SM-64). Más adelante me referiré al análisis de Mester de la compleja escena en SM-49.

En su tesis doctoral sobre la representación del sacrificio en Moche, Edward De Bock (1988: 83) distingue tres tipos de escenas de montaña, de acuerdo a la ubicación en ellas del ser sobrenatural principal en ellas. Más allá de esas diferencias, todas las escenas están divididas en tres áreas: los picos, la zona plana en el medio y la zona vertical inferior (fig. 1):

Según De Bock (1988: 85) las escenas de montaña con un pico son esencialmente diferentes de las de picos múltiples; mientras que éstas últimas denotan un movimiento descendente, las primeras denotan un movimiento ascendente. Central en la tesis De Bock es la noción de que la montaña simboliza la totalidad del espacio Moche, en el cual el agua fluye de este a oeste, desde la cordillera hacia el mar, donde se forman las nubes que devuelven la humedad hacia las montañas al este, en un ciclo hidráulico vital (De Bock 1988: fig. 103a). Presentaré evidencias iconográficas para reforzar la noción de que las escenas de Sacrificio en Montañas explícitamente representan conceptos de ciclicidad.

## EL ESCENARIO

Los pueblos Moche vivían en los valles fértiles y estrechos de la costa norte del Perú, desde Piura por el norte hasta Huarmpy por el sur. Cada valle presenta características naturales y agrícolas semejantes: hacia el este lo delimitan la Cordillera de los Andes, al oeste el océano, y hacia el norte y el sur, el desierto y las secas y rocosas estribaciones andinas. Los pueblos de la costa norte expandieron significativamente las tierras con aptitud agrícola por medio de sofisticados canales de irrigación (Moseley 1992: 125, pl. 7). Al correr paralelos al río en las laderas de las montañas, estos canales representaban la frontera física del estado Moche: a un lado, los campos irrigados; al otro, los áridos promontorios del desierto. Era ésta una frontera frágil, que requería dedicada atención técnica y ritual.

Los valles de Chicama y Moche han sido considerados tradicionalmente como el corazón de la civilización Moche temprana (Larco-Hoyle 1938). Su centro ceremonial principal, la "capital Moche en Cerro Blanco" (Moseley 1992: 166), estaba ubicada en el borde sur del valle de Moche, a unos 5 km del mar. Un corte transversal del valle a lo largo del eje formado por las huacas del Sol y de la Luna propor-

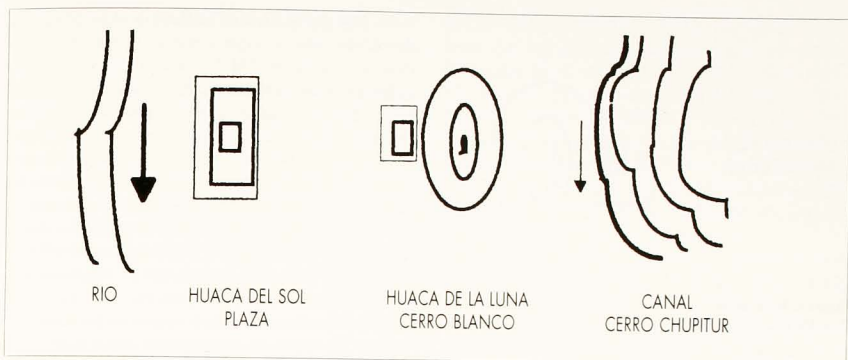


Figura 2. Corte transversal esquemático del valle con localización de las huacas del Sol y de la Luna, además de la plaza central que hay entre ellas, en relación a rasgos hidrográficos y orográficos.

ciona un atisbo de la geografía sagrada de los Moche (véase aquí fig. 2 y mapa del valle de Moche en Larco-Hoyle 1938: 60). El río corría a lo largo del eje central este-oeste de la pólite valluna, rodeado por los campos agrícolas intensivamente irrigados.<sup>4</sup> Hacia el sur se erguía la Huaca del Sol, una imponente montaña artificial, seguida por la plaza central que hay entre aquélla y la Huaca de la Luna, construida contra el Cerro Blanco, una estribación andina aislada en forma de cono. Más allá de Cerro Blanco se yergue el Cerro Chupitur, una alta montaña rocosa que avanza hacia el sur y donde prospera una rica vegetación de loma durante los meses de invierno austral. En su ladera norte –hoy cubierta por el avance de las dunas– se distinguen aún los restos de un canal de irrigación cuya toma de aguas se encontraba a unos 40 kilómetros río arriba. Sugiero que esta montaña, ubicada al borde de la tierra cultural Moche (definida aquí como la que era irrigada por canales tales como el que corría por su ladera), representa un escenario paradigmático para los sacrificios representados míticamente en el tema de Sacrificio en Montañas.

Otra montaña, visitada y excavada a fines del siglo XVIII por el Arzobispo de Trujillo B. J. Martínez Compañón y Bujanda (1936: pl. LXXXV) [figura] e ilustrada en su obra *Trujillo del Perú*, presenta notable semejanza con las vasijas de Sacrificio en Montañas. La montaña, llamado Cerro Tantalluc, se encontraba en la Provincia de Cajamarca. Esta región

limitaba con Trujillo por el norte y el este. No he hallado el nombre del cerro en ninguno de los diccionarios geográficos a mi disposición. El arzobispo-arqueólogo descubrió un sitio sobre ese cerro, del cual no se sabe más. Sin embargo, si Cerro Tantalluc se encuentra –como sospecho– en la actual provincia de Contumazá del Departamento de Cajamarca, podría muy bien estar a unos 40 km río arriba sobre el Chicama o el Jequetepeque, una área álgida de tomas de agua de canales artificiales en casi todos los ríos de la costa peruana. En su ilustración, Martínez Compañón distinguió la abrupta montaña principal de una área hacia el norte, llamada por él “loma”. Sobre esta loma excavó un “pequeño montículo artificial que cubría la entrada de la huaca”. Debajo encontró un pozo profundo, tal vez una tumba, que contenía “muchas piezas de oro y algunas de cobre” (Martínez Compañón 1936: Lám. LXXXV, aquí fig. 3).

Un contraste topográfico semejante al de la montaña abrupta y la loma plana es siempre enfatizado por las representaciones de Sacrificio en Montañas. Sugiero que el montículo artificial se halla en el lugar de la Divinidad de la Plataforma, un ser sobrenatural que a menudo aparece en el tema de Sacrificio en Montañas sentado sobre una plataforma en la superficie plana de las vasijas en forma de montaña (véase por ejemplo SM-37). Por lo tanto una montaña con las características de Cerro Tantalluc pudo ser también escenario del ritual representado en el tema de Sacrificio en Montañas.



Figura 3. Esquema de la "loma" y pozo profundo donde excavó B. J. Martínez Compañón.

Tanto en Tantalluc como en Chupitir, la ladera de la montaña en la que se habría llevado a cabo la actividad sacrificial enfrenta al norte. La composición de las vasijas podría referirse, sin embargo, a la geografía total de los Moche a lo largo del eje este-oeste, con las planicies vallunas de la zona central limitadas al este por las altas cordilleras y al oeste por el océano (De Bock 1988: fig. 103).

El escenario natural del Sacrificio en Montañas es uno de tierras áridas silvestres, como lo indica la presencia de varias especies de cactus, en particular *Opuntia*, *Tillandsia* y *Cereus* (Larco-Hoyle 1938: 80-90, véanse SM-49, SM-55 [ lám. Vb], SM-57 y SM-66) y animales salvajes como el venado, caracoles y felinos (por ejemplo, en SM-60, SM-61 y SM-62). Estos detalles deberían permitirnos determinar el lugar y el tiempo asociados con el ritual representado en el Sacrificio en Montañas. SM-63 y SM-64 –dos vasijas de calidad divergente, la primera muy lograda, la segunda de mediocre hechura– representan la escena exactamente de la misma manera: vegetación de tierras áridas, una pareja de venados (claramente macho y hembra en SM-64), un búho en posición prominente (en el lugar del ser sobrenatural *Wrinkle Face* [Mester 1983: 18]; véase discusión en sección LOS ACTORES) y una figura humana que viste una camisa de rayas verticales en el otro lado (en el lugar de Iguana, el compañero de *Wrinkle Face*). Los participantes en el Sacrificio en Montañas, tanto en escenas complejas como SM-49 y en otras más simples como SM-61, tienen roles simbólicos; pero son también elementos en una gramática iconográfica que opera a un nivel más con-

creto. Los cactus *Cereus* actúan como un adverbio, denotando tanto el lugar como el tiempo de la acción. Los cactus en SM-55 ( lám. Vb), por ejemplo, aparecen en flor, una condición estacional. Más aún: si se identifican estos cactus como *Trichocereus pachanoi*, el San Pedro, de uso común entre curanderos de la costa peruana, su presencia indicaría también el estado de inebriación de los participantes en las escenas. Entre los efectos de este alucinógeno se cuenta el de "ponerse a bailar de súbito o hasta arrojarse al suelo retorciéndose" (Schultes & Hoffman 1979: 157), acciones compatibles con el autosacrificio por despeñamiento.

Los elementos animales y vegetales presentes en el tema de Sacrificio en Montañas pertenecen a las lomas, áreas de vegetación silvestre alimentadas por concentraciones de aire húmedo provenientes del mar durante el invierno austral, la estación seca en las alturas, de donde proviene el agua de irrigación (Peñaherrera 1970). El fenómeno climático de las lomas, común en la costa central, se da también en la costa norte. Si tal es el escenario del Sacrificio en Montañas, puede proponerse una primera aproximación a su ubicación calendárica: es decir, entre mayo y noviembre, la estación seca en las alturas andinas. Es la época del año más seca en la sierra, donde se origina el agua de irrigación, de modo que cuando las lomas silvestres están en flor, los campos cultivados se encuentran secos e inactivos, y viceversa. Los animales silvestres de las serranías aún hoy bajan a las lomas para cazar y pacer durante los meses del invierno. Estas oposiciones espaciales y temporales entre cultura y naturaleza, verano e invierno, estación húmeda y seca, fueron sin duda *bonnes à penser* para los Moche. Datos etnohistóricos a presentarse más adelante indican la realización de sacrificios relativos a la agricultura durante la cosecha y el almacenamiento (abril-mayo) y, en menor medida, durante el arado y la siembra (agosto-septiembre), como dos momentos importantes en un sistema de tres periodos de cuatro meses cada uno, en el cual la tercera culminación ocurría en diciembre y enero durante la iniciación de los jóvenes guerreros. A falta de mejor evidencia, puede proponerse tentativamente que el Sacrificio en Montañas se realizaba durante la estación seca en la frontera de la pólite Moche, más allá de los campos irrigados que la sostenían.



## TIPOLOGIA Y PARADIGMAS DE LA MUESTRA

Traté de definir tipos de vasijas en la muestra clasificándolas primeramente por el número de picos. Este ejercicio reveló el alto grado de variabilidad, a la vez que de homogeneidad de la muestra. Sin embargo, esta variabilidad es tan sólo semicontinua, como se ve por el hecho de que las vasijas se agrupan alrededor de dos conjuntos definidos por el número de picos (véase Tabla 1). En general, las vasijas que más divergen de los dos grupos por el número de picos, divergen también por otros aspectos. Estos casos inusuales sirven de transiciones entre los dos grupos principales y permiten demostrar la unidad del tema.

*Primer conjunto.* Corresponde a vasijas con la forma de una montaña de un solo pico (de SM-1 a SM-24). Además del pico, la vasija puede presentar otras puntas más o menos acentuadas, pero de forma y distribución irregular. Estas denotan lo accidentado del terreno, pero no están distribuidas de una manera hierática y organizada:

Montañas de un solo pico sin otras puntas (SP): SM-11, SM-12, SM-20 (lám. IIc), SM-21 (lám. IId), SM-22 (lám. IIe), SM-23 (lám. II f) y SM-24. Montañas de un solo pico con otras puntas levemente pronunciadas (LP): SM-3 (lám. Ia), SM-4, SM-5, SM-6 (lám. Ib), SM-7 (lám. Ic), SM-8 (lám. Id), SM-9 (lám. Ie), SM-14, SM-15 y SM-16 (lám. IIa). Montañas de un solo pico con otras puntas pronunciadas (PP): SM-1, SM-2 y SM-13 (1 => 2). SM-13 es un caso único en la muestra de vasija de dos picos, con un Personaje Postrado en cada uno. Finalmente, en tres casos (SM-17, SM-18 y SM-19 [lám. IIb]) las vasijas tienen la forma del motivo de ola y escalera, común en la iconografía andina. Salvo en este caso, la tipología es aproximativa y sirve como un primer paso hacia una clasificación más significativa.

*Segundo conjunto.* Se agrupa alrededor de vasijas con cinco picos bien definidos, pero incluye también vasijas con tres, cuatro y siete picos, o con picos menos definidos (3 => 5, 5 => 7).

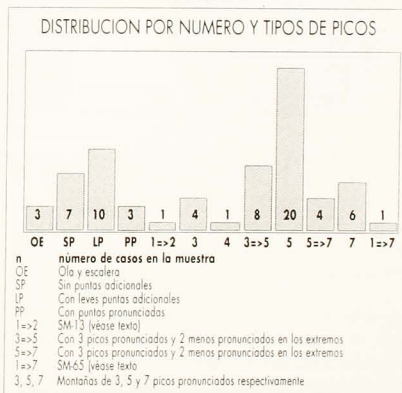
Vasijas de cinco picos pronunciados: SM-25, SM-29, SM-30 (lám. IIIc), SM-41, SM-42, SM-43 (lám. IVd), SM-44, SM-45, SM-46, SM-47 (lám. IVe), SM-48, SM-49, SM-51 (lám. IVf), SM-52, SM-54,

SM-57, SM-60, SM-61 y SM-67. Vasijas de cinco picos con los picos exteriores menos pronunciados (montañas de "3 => 5 picos"): SM-27 (lám. IIIf), SM-31 (lám. IIId), SM-32 (lám. IIIe), SM-33 (lám. IIIf), SM-62, SM-63, SM-64 y SM-68 (lám. V f). Vasijas de siete picos con los picos exteriores menos pronunciados (montañas de "5 => 7 picos"): SM-28, SM-40 (lám. IV c), SM-56 y SM-66. Vasijas de siete picos pronunciados: SM-34, SM-35, SM-36, SM-37, SM-38 (lám. IVa) y SM-39 (lám. IVb).

Asimismo, hay cuatro casos de vasijas de tres picos, SM-26 (lám. IIIa), SM-55 (lám. Vb), SM-58 (lám. Vc) y SM-59 (lám. Vd), y un caso único de vasija con cuatro picos, SM-53 (lám. Va). Por último, SM-65 (lám. Ve) tiene la forma de vasija con un pico principal, pero rodeado por seis picos bien marcados (1 => 7).

No se ha considerado en este estudio el caso de vasijas con la forma clara de montaña, pero sin figuras modeladas ni pintadas. En el MNAHP hay unas ocho, y aproximadamente otras tantas en el Museo Larco Herrera. En general estas vasijas presentan cinco picos, ya sea de la forma "5 picos pronunciados" o "3 => 5 picos". También se da el caso de vasijas sin decoración con la forma de ola y escalera (Museo Chileno 1990: fig. 26). Debe suponerse que todas ellas se refieren explícitamente a la montaña de los sacrificios e implícitamente a los sacrificios mismos.

TABLA 1



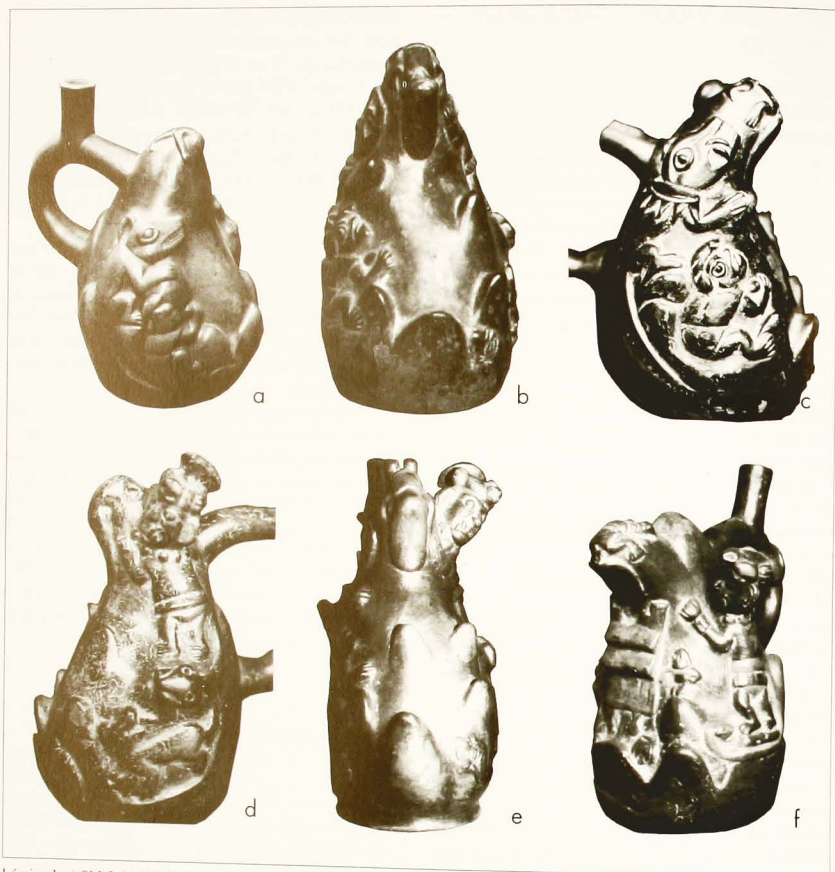


Lámina I. a) SM-3; b) SM-6; c) SM-7; d) SM-8; e) SM-9; f) SM-15.



## LOS ACTORES

En una segunda etapa del trabajo se creó una tipología combinando la forma de la montaña con los actores representados en ella. Nuevamente coexisten un alto grado de regularidad y de variación, una regla general en todo el corpus de la iconografía Moche. Además de los elementos animales o florales tratados aquí como afijos que describen el lugar y tiempo del ritual de Sacrificio en Montañas, una serie de figuras humanas, antropomorfas o animales, aparecen consistente y prominentemente en un número significativo de representaciones. Son los actores del Sacrificio en Montañas. Los he llamado el Personaje Postrado (PP), *Wrinkle Face* (siguiendo a Donnan 1976, 1978) (WF), Iguana (I), la Deidad de la Cueva (DC), la Deidad de la Plataforma (DP), el Personaje Supino (PS) y los Acompañantes (Acs), éstos últimos divididos entre los Acompañantes-Observadores y los Acompañantes-Participantes. En seguida, discutiré a estos actores.

### Personaje Postrado (PP)

Esta figura aparece en todas las escenas ya que su presencia fue una condición necesaria en la definición que hice del tema de Sacrificio en Montañas. Sin embargo, PP aparece a veces de manera abstracta (SM-29, SM-30 [lám. IIIc], SM-31 [lám. IIId] y SM-68 [lám. VI]) o simplificada (SM-20 [lám. IIc] y SM-21 [lám. IIId]). Se deduce que la forma abstracta representa al Personaje Postrado por su presencia naturalista en escenas comparables. En la mayoría de los casos hay un solo Personaje Postrado, siempre en la posición más alta y central. Hay dos Personajes Postrados en SM-13, y tres en varias representaciones de cinco picos: SM-27 (lám. IIId), SM-45, SM-55 (lám. Vb) y SM-56. En cuatro casos, SM-10, SM-45, SM-48 y SM-55, el rostro del Personaje Postrado es visible. En SM-45 el Personaje Postrado tiene varios de los atributos de *Wrinkle Face* (véase *infra*). El personaje Postrado podría relacionarse con las efigies de *Wrinkle Face* lavándose el cabello (Donnan 1978: 132). El cabello del Personaje Postrado siempre es largo y recto, y generalmente le cubre la cara y corre hacia abajo. Su traje varía, pero siempre incluye un taparrabos y con frecuencia una camisa. Nunca aparece desnudo.

En varios casos la camisa presenta uno de dos diseños básicos, la pirámide invertida *ahuauqui*<sup>6</sup> o bandas verticales. El motivo *ahuauqui* (como en SM-23 [lám. IIIf] y SM-54) es el tipo de camisa usada generalmente por *Wrinkle Face*. Iguana frecuentemente lleva en cambio una camisa totalmente cubierta por bandas verticales. Cuando el PP viste una camisa a rayas, sin embargo, las bandas están generalmente a los costados y no cubren todo el atuendo (SM-64 y SM-66). Debido a la calidad dispárea de las fotografías publicadas, el examen de las piezas mismas podría ayudar a refinar el análisis de los trajes usados por los personajes en Sacrificio en Montañas. El punto esencial, sin embargo, es que el Personaje Postrado nunca aparece desnudo. Se ha pensado con frecuencia que el Personaje Postrado es una mujer (por ejemplo en Mester 1983: 29). Sin embargo, hay indicaciones de que se trata de un varón. En primer lugar, las mujeres nunca llevan taparrabos en el arte Moche. Más aún, al Personaje Postrado se lo ve cayendo en alguna escena, tales como SM-26 (lám. IIIa), SM-27 (lám. IIId), SM-46 y SM-48. Esto indicaría que el Personaje Supino y el Personaje Postrado pertenecen a la misma categoría de personajes, representados simultáneamente antes y después del despeñamiento. Puesto que el Personaje Supino con frecuencia exhibe genitales masculinos, por los menos algunos de los Personajes Postrados, y muy probablemente todos ellos, representan varones.

### *Wrinkle Face*

Este ser sobrenatural aparece en muchos de los temas de la iconografía Moche. El *Wrinkle Face* de Donnan corresponde en general al "Fanged God" de Benson (1972: 28), al "God A" de Berezkin (1980: 7), al "Mellizo de Cinturón de Serpientes" de Hocquenghem (1987: 183) y al "Personaje Antropomórfico de Cinturón de Serpientes (PACS)" de Castillo (1989: 135 y ss.). Mantengo el nombre neutralmente descriptivo de Donnan para no agregar uno más a la lista.

*Wrinkle Face* aparece con algunos o todos sus atributos en las escenas de un pico, siempre en compañía de Iguana (véase SM-1 a SM-24) y en forma menos clara en algunas de las escenas de picos múltiples (por ejemplo en SM-25). Sus atributos consisten



Lámina II. a) SM-16; b) SM-19; c) SM-20; d) SM-21; e) SM-22; f) SM-23.

en un tocado de felino, la camisa con el motivo *ahuauqui* y el cinturón de serpientes (como en SM-11). Puede llevar también orejeras de cabezas de serpiente (SM-10), soplar una concha *Strombus* sp. (quechua: *pututu*) (SM-1 y SM-2), y con frecuencia es acompañado por Perro (SM-1 a SM-9 [ lám. Ie]), su fiel mascota (Berezkin 1980: 7). La relación entre *Wrinkle Face* y su compañero Iguana será discutida en detalle en la sección interpretativa del artículo.

## Iguana (I)

En todas las escenas de un pico Iguana aparece al lado opuesto a *Wrinkle Face* o bajo él (SM-1 y SM-2). Se lo representa de modo casi natural (SM-2), como un ser parcialmente antropomorfizado (véase SM-12 ó SM-23 [ lám. II f]) o completamente antropomorfizado (SM-24) reconocible sólo por la cola y su posición en la escena. Cuando Iguana aparece con su atuendo completo lleva puesto un tocado de cóndor (en contrapartida al de felino de *Wrinkle Face*; SM-12 y SM-17). Iguana aparece también en algunas escenas de picos múltiples (SM-26 y SM-27 [ láms. IIIa,b]), en las que, como en otras escenas del corpus iconográfico, lleva una bolsa en lugar del cinturón y un bastón, posiblemente un atlatl o propulsor (Daniel Arsenault, comunicación personal). En dos casos (SM-52 y SM-53 [ lám. Va]) Iguana ocupa el lugar del Personaje Supino. La identificación del Personaje Postrado con *Wrinkle Face* (SM-45 y SM-46) y del Personaje Supino con Iguana permitirán hipotetizar sobre la naturaleza del binomio Personaje Postrado / Personaje Supino en el tema de Sacrificio en Montañas.

## Deidad de la Cueva (DC)

Este ser sobrenatural es una manifestación de una divinidad ctónica considerada como la "deidad suprema" de los Moche (Benson 1972: 27), el "Dios C" de Berezkin (1980) y el "Ai Aepec" de Larco-Hoyle (1945). Al igual que la Deidad de la Cueva en el tema de Sacrificio en Montañas (SM-20 [ lám. IIc] a SM-24), se encuentra sentado en la entrada de una cueva con las manos en los tobillos y las piernas dobladas en una posición semejante a la de "lotus" en yoga. En las representaciones completas (SM-21 [ lám. II d] a

SM-24) aparece flanqueado por *Wrinkle Face* e Iguana, y por una serpiente bicéfala. Su tocado varía, pero suele tener una forma semicircular; viste además un collar hecho de grandes cuentas. Lo considero masculino, pero es difícil precisar su sexo. Usa a veces un vestido largo (por ejemplo, en SM-20), pero tales prendas no son exclusivamente femeninas en la iconografía Moche. Esta ambigüedad puede ser intencional.

## Deidad de la Plataforma (DP)

Este ser sobrenatural es la manifestación de la deidad ctónica en las escenas de picos múltiples (sobre todo, de SM-34 a SM-53 [ lám. Va]). Hay evidencias para suponer que la Deidad de la Cueva y la Deidad de la Plataforma son dos manifestaciones del mismo ser sobrenatural. La Deidad de la Plataforma generalmente porta un tocado semicircular y un collar grueso que le cubre el pecho (compárense SM-21 [ lám. II d] y SM-33 [ lám. III f], y SM-24 y SM-37). Su posición sentada también es semejante. Es más, en algunas escenas (SM-34 y SM-36) la Deidad de la Plataforma emerge de la tierra, un estado intermedio entre la cueva y la plataforma. En otras escenas presenta un brazo asido a la montaña, como denotando su conexión con ésta (SM-45, SM-46 y SM-47 [ lám. IV e]). Sugiero que la cueva y la plataforma son comparables en el sentido de que ambas son puntos de salida de este mundo, ya sea hacia el mundo celestial o hacia el inframundo. Esto lo ejemplifica la ambigüedad del término quechua *ushnu* en la literatura etnohistórica, ya que denota tanto un agujero vertical subterráneo como una plataforma elevada (Zuidema 1980). En la mayoría de los casos la Deidad de la Plataforma está sentada sobre una plataforma elevada a la derecha del Personaje Postrado, en la superficie llana entre el nivel superior, representado por la montaña modelada, y el nivel inferior, con frecuencia pintado. La Deidad de la Plataforma/Deidad de la Cueva ha sido definida como una divinidad suprema, pasiva y no involucrada, un *deus otiosus* (Benson 1972; Berezkin 1980). En la mayoría de los casos también, la Deidad de la Plataforma no observa el sacrificio realizado en su nombre. Sin embargo, se da el caso en que sí observa al Personaje Postrado a punto de precipitarse al abismo (SM-46 y SM-47).<sup>6</sup>



Lámina III. a) SM-26; b) SM-27; c) SM-30; d) SM-31; e) SM-32; f) SM-33.



## Personaje Supino (PS)

El Personaje Supino también aparece de dos maneras, de acuerdo al tipo de escena. En montañas de un pico aparece decapitado en la parte inferior de la vasija (SM-3 [lám. Ia] a SM-18), frecuentemente en una superficie llana especialmente diseñada para contenerlo (por ejemplo, SM-11). En montañas de picos múltiples se encuentra echado en posición supina en la superficie llana en la que se yergue la plataforma de la Deidad de la Plataforma. Se lo ve también en escenas en las que aquella deidad no está presente, como en SM-54, o en las que aparece de manera no convencional (SM-32 y SM-33 [láms. IIIe,f], véase más adelante). Aunque en estas escenas el cuerpo del Personaje Postrado parece intacto, hay alusiones a mutilaciones corporales, como en SM-22 (lám. IIe), SM-35 y SM-39 (lám. IVb). Dado que al Personaje Postrado se lo ve cayendo en algunas escenas, el Personaje Supino parece ser el Personaje Postrado después de la caída (SM-26 [lám. IIIa], SM-27 [lám. IIIb], SM-46 y SM-48). La diferencia en el tratamiento del Personaje Supino entre el grupo de un pico y el de picos múltiples podría deberse a convenciones interpretativas distintas. En todo caso, se deduce que el Personaje Supino está muerto. Sugiero, por tanto, que las versiones de un pico muestran al Personaje Supino después de su decapitación, mientras que las de picos múltiples lo muestran antes de ese acto final de sacrificio. Así, las escenas “congelan” diferentes momentos de la actividad ritual. El problema persiste, sin embargo, en que en las escenas de picos múltiples el Personaje Supino aparece desnudo, en tanto que en las de un pico conserva su taparrabos. Si bien muchos Personajes Supinos llevan el pelo largo, otros lo llevan corto, en contraste

con su supuesta condición previa como Personajes Postrados. Algunos de los Personajes Supinos son explícitamente masculinos (por ejemplo, en SM-36 y SM-49), por lo que puede suponerse que todos lo son. El Personaje Supino aparece en 42 de las 68 escenas de la muestra.

La distribución, desde la perspectiva del Personaje Postrado y de acuerdo al tipo de vasija y la orientación de la cabeza del Personaje Supino, se muestra en la Tabla 2.

La relación entre derecha e izquierda es de 3:14 (82% hacia la izquierda) en vasijas de un pico en las que aparece el Personaje Postrado, y de 21:4 (84% hacia la derecha) para las vasijas de picos múltiples. Parece existir, pues, una orientación convencional en cada grupo y tal vez hasta una oposición intencional entre los dos.

## Acompañantes (Acs)

Esta categoría heterogénea incluye a todas las demás figuras humanas presentes en el tema de Sacrificio en Montañas. Los llamo Acompañantes porque parecen estar presentes ya sea como observadores en el sacrificio (como en SM-25) o como participantes en él (como en SM-4 ó SM-56). La distinción depende más de las posiciones relativas en la escena que de diferencias categóricas. Los Acompañantes se hallan ya sea en el nivel intermedio de la vasija (participantes) o en los pasos de montaña entre los picos en el caso de montañas de picos múltiples (observadores). Generalmente llevan el cabello largo y suelto, relacionándose por ello con el Personaje Postrado. Siempre están vestidos, pero en grado variable.

TABLA 2

DISTRIBUCION DE PS EN RELACION A TIPO DE VASIJAS Y ORIENTACIÓN DE LA CABEZA

	Cabeza hacia la derecha	Cabeza hacia la izquierda
1 pico	12, 17, 18.	3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 21.
Múltiples picos	27, 28, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57.	34, 46, 47, 48.



Lámina IV. a) SM-38; b) SM-39; c) SM-40; d) SM-43; e) SM-47; f) SM-51.

## Acompañantes-Observadores

Puesto que los Observadores, según mi propia definición, están sentados o parados en las abras entre picos, ellos aparecen únicamente en las escenas de picos múltiples (en SM-25, SM-28 y SM-33 [lám. IIIf] a SM-55 [lám. Vb], y SM-57). Los Observadores pueden ser idénticos entre sí, como en SM-46 o SM-54, o claramente diferenciados, como en SM-36 o SM-49. Estas diferencias se denotan por la ropa que llevan, por su sexo (SM-36: nótese el taparrabos vs. el triángulo genital, posiblemente femenino) y, especialmente, en los gestos manuales. Los Moche contaban con un rico repertorio de tales gestos (véase por ejemplo Castillo 1989: 62). Estos tenían sin duda valor simbólico (véase *infra*). Algunos de los Observadores están parados en las abras entre picos, pero con los pies en la superficie llana central (SM-36). Ellos ejemplifican la fluidez que existe entre esta subcategoría y la de los Participantes. Los Acompañantes-Observadores podrían ser representantes de sectores de la sociedad Moche presentes en el sacrificio, en vida o muertos (nótese la representación convencional de órbitas oculares vacías en SM-45 a SM-47 [lám. IVe]), asociados con los picos de montañas como lo son los *wamanis* del registro etnográfico (Hocquenghem 1977: f. 180). También podrían ser cautivos, potenciales víctimas sacrificiales comparables al Personaje Postrado, indicando su condición por los gestos manuales interpretados como signos de sumisión y consagración (Daniel Arsenaault, comunicación personal).

## Acompañantes-Participantes

Estas figuras parecen tener un rol activo en la ejecución del sacrificio. En las escenas de un pico aparecen por lo general entre el Personaje Supino y *Wrinkle Face* o Iguana. Con frecuencia tienen objetos en las manos, tal vez una concha marina (SM-4), un palo (quizás del tipo usado para coger caracoles [Golte 1985], [SM-10]), una caña (SM-14) o llevan una soga alrededor del cuello (SM-5 a SM-9 [lám. Ie]), indicando su condición de cautivos. En las escenas de picos múltiples en las que aparecen, suelen rodear al Personaje Supino (e.g., en SM-35, SM-50 y SM-56). En algunos casos uno de los Participantes carga un animal cuadrúpedo en brazos, ya sea una

cría de venado o un zorro (SM-35, SM-36, SM-37, SM-38 [lám. IVa], SM-39, SM-49, SM-50, SM-51 [lám. IVf] y SM-57; en SM-40 [lám. IVe] dos Participantes cargan sendos animales,<sup>7</sup> o los agarran por la cola en la parte trasera de la vasija (SM-32 [lám. IIIe], SM-33 [lám. IIIf] y SM-58 [lám. Vc]). Esta figura existe también como efígie aislada en el corpus iconográfico. En el registro etnográfico el zorro, como animal salvaje, es considerado como el perro de los espíritus de las montañas (Michaud 1970: 12). La oposición es explícita en SM-49, donde un perro aparece pintado exactamente debajo de la persona que carga el zorro. Una oposición similar podría contrastar al perro doméstico con el venado o el felino salvajes. En todo caso, el animal cargado y posiblemente sacrificado (SM-45) es salvaje y no doméstico, resaltando la conexión entre el Sacrificio en Montañas y el mundo silvestre (Hocquenghem 1987: 182). Los Acompañantes-Participantes parecen ser los "sacrificadores", especialistas rituales empleados para llevar a cabo el sacrificio para los "sacrificantes" (Valéri 1985: 37); en este caso, los seres sobrenaturales ubicados detrás o junto a ellos, a quienes el sacrificio les es dedicado. Por su relación iconográfica con el Personaje Postrado y su condición explícita de cautivos en algunos casos, podrían también haber tomado parte en el ritual como auto-sacrificadores.

## ESQUEMAS BASICOS DE LAS ESCENAS DE SACRIFICIO EN MONTAÑAS

A pesar de la variabilidad en el tratamiento plástico del tema, es posible presentar ESQUEMAS básicos en lo que se fundamentan todas las representaciones. Los cuatro ESQUEMAS presentados a continuación (fig. 4) están divididos en tres áreas principales: superior, media, e inferior. En el caso de las escenas de picos múltiples, no se ha considerado la parte inferior de las vasijas, que con frecuencia presenta información tangencial al tema del sacrificio, de modo que en los ESQUEMAS el nivel inferior corresponde a la superficie llena de las vasijas. Los dos primeros ESQUEMAS corresponden al tipo de montaña de un pico y los otros dos al de picos múltiples. El Personaje Postrado aparece en el nivel superior de todos ellos, mientras que el Personaje Supino yace en el nivel inferior



Lámina V. a) SM-53; b) SM-55; c) SM-58; d) SM-59; e) SM-65; f) SM-68.



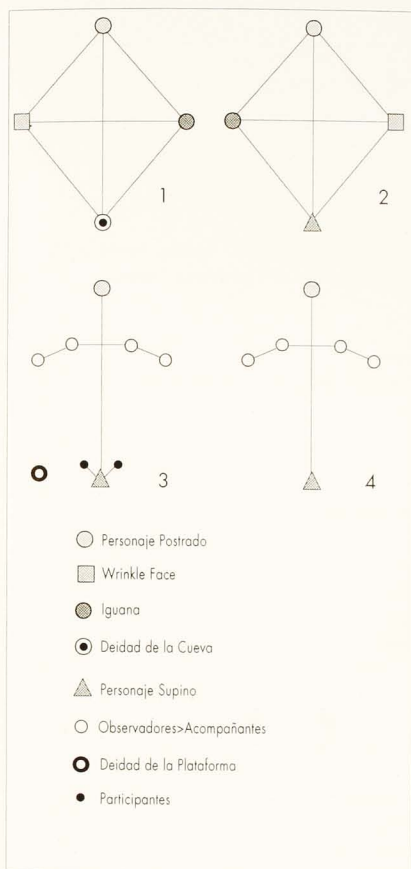


Figura 4. Cuadros esquemáticos de las principales escenas de Sacrificio en Montañas.

de los esquemas 2, 3 y 4. En el ESQUEMAS 1 la Deidad de la Cueva aparece en el nivel inferior, mientras que lo mismo ocurre con la Deidad de la Plataforma en el ESQUEMAS 3, compartiendo el nivel con el Personaje Supino y los Acompañantes-Participantes.

El nivel intermedio lo ocupan *Wrinkle Face* e Iguana (ESQUEMAS 1 y 2) o los Acompañantes-Observadores (ESQUEMAS 3 y 4). En el ESQUEMAS 2 los Acompañantes-Participantes han sido colocados en un nivel intermedio entre *Wrinkle Face* e Iguana, por un lado, y el Personaje Supino. Los ESQUEMAS 1 y 4 están relacionados por ser básicos y seguir una organización simétrica estricta, en oposición a los ESQUEMAS 2 y 3, en los que la riqueza de detalles produce asimetrías marcadas. Sin embargo, los ESQUEMAS 1 y 3 también están relacionados, pues presentan a la deidad mayor, ya sea la de la Cueva o la de la Plataforma, mientras que se la omite en los ESQUEMAS 2 y 4. En las vasijas mismas los esquemas son modificados para acomodar variaciones particulares, con elementos agregados o sustraídos según el caso. Estos ESQUEMAS apuntan hacia la existencia de dos enfoques iconográficos relacionados, pero distintivos en el tratamiento del tema. La Tabla 3 clasifica 46 vasijas de la muestra de acuerdo al ESQUEMAS en el que se basa su estructura. Las demás vasijas se alejan de los cuatro ESQUEMAS presentados aquí, pero sin contradecirlos significativamente.

TABLA 3

CLASIFICACION DE LAS VASIJAS DE ACUERDO A LOS 4 ESQUEMAS BASICOS

Esquema	SM #
1	22, 23, 24.
2	3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.
3	28, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53.
4	54, 55, 56, 57, 58.

TABLA 4

## TIPOLOGIA GENERAL DE LAS ESCENAS

1. 1 Pico
  - 1.1. *Wrinkle Face* e Iguana
    - 1.1.1. SM-1, SM-2: Iguana bajo *Wrinkle Face*
    - 1.1.2. SM-3, SM-4, SM-5, SM-6, SM-7, SM-8, SM-9, SM-10: Iguana frente a WF
    - 1.1.3. SM-11, SM-12, SM-13, SM-14, SM-15, SM-16: Plataforma Central
  - 1.2. *Deidad de la Cueva*
    - 1.2.1. SM-20, SM-21: Deidad de la Cueva
    - 1.2.2. SM-22, SM-23, SM-24: Deidad de la Cueva, *Wrinkle Face*, Iguana
2. Picos Múltiples
  - 2.1. *Transicional: Iguana Wrinkle Face* (número de picos variable)
    - 2.1.1. SM-25: *Wrinkle Face*
    - 2.1.2. SM-26, SM-27: Iguana con bastón
    - 2.1.3. SM-28: Iguana en la sección inferior
  - 2.2. *Transicional: Doble Deidad de la Plataforma* (5 picos)
    - 2.2.1. SM-29, SM-30, SM-31, SM-32, SM-33
  - 2.3. *Deidad de la Plataforma* (5 o 7 picos)
    - 2.3.1. SM-34, SM-35, SM-36, SM-37, SM-38, SM-39, SM-40: 7 picos
    - 2.3.2. SM-41, SM-42, SM-43, SM-44: 5 picos con línea ondulada
    - 2.3.3. SM-45, SM-46, SM-47: 5 picos, garra de felino
    - 2.3.4. SM-48, SM-49, SM-50, SM-51: 5 picos, otros
    - 2.3.5. SM-52, SM-53: Iguana = Personaje Supino
  - 2.4. *Sin Deidad* (número de picos variable)
    - 2.4.1. SM-54, SM-55, SM-56, SM-57, SM-58, SM-59
  - 2.5. *Fauna y Flora, etc.* (5 picos, especialmente 3=>5)
    - 2.5.1. SM-60, SM-61, SM-62, SM-63, SM-64, SM-65, SM-66, SM-67, SM-68

## TIPOLOGÍA GENERAL DE LAS ESCENAS DE SACRIFICIO EN MONTAÑAS

Combinando la tipología por tipo de montaña y el estudio de los actores protagonistas en las escenas de Sacrificio en Montañas es posible proponer una tipología más refinada, si bien en parte aún tentativa. Las escenas menos convencionales, es decir, aquellas que divergen más de los esquemas básicos, son difícilmente clasificables, pero utilísimas por su misma heterogeneidad al momento de interpretar el tema. La tipología general presentada en la Tabla 4 será la base para el análisis sintagmático de la siguiente sección.

## ANÁLISIS SINTAGMÁTICO

La tipología general presentada en la Tabla 4, derivada del análisis de denominadores comunes entre las vasijas de la muestra, provee la base para la discusión de escenas específicas. Partiendo de la hipótesis de la unidad del tema, puede entenderse su complejidad por el análisis de la variación y la desviación en las representaciones. En términos estrictos, hay tantas versiones del tema como vasijas en la muestra; para establecer una tipología es necesario priorizar algunas variables y minimizar otras. El análisis paradigmático, que estudia las diferencias entre las escenas, debe complementarse con el análisis sintagmático, que trata cada representación como un texto organizado (Tilley 1991: 22).

### 1. Un pico

La primera división de la muestra contrasta las vasijas de un pico con las de picos múltiples. Los dos grupos son distintos y podrían referirse a dos subtemas diferentes (De Bock 1988: 82). Hay, sin embargo, casos transicionales que suavizan la aparente discontinuidad. Las vasijas de un pico corresponden desde SM-1 a SM-24. La categoría se divide a su vez en dos grupos principales.

#### 1.1 *Wrinkle Face* e Iguana

Este es un grupo de 19 vasijas en las cuales *Wrinkle Face* e Iguana son los principales protagonistas. Está dividido en cuatro subgrupos.

1.1.1 *Iguana bajo Wrinkle Face*. En SM-1 y SM-2 la relación entre las dos figuras es explícitamente vertical y jerárquica. *Wrinkle Face* está sentado junto al Personaje Postrado en el nivel superior de la vasija, en tanto que Iguana lo mira desde abajo con manos implorantes como en oración. En la iconografía Moche este gesto parece denotar sumisión. Es más, Iguana aparece de manera casi naturalista, sin atributos sobrenaturales o signos claros de antropomorfización. También en el nivel inferior hay un pequeño cuadrúpedo, probablemente Perro, la fiel mascota de *Wrinkle Face*. Este último sopla un *pututu*, la concha marina *Strombus* sp., y lleva un tocado de plumas. No muestra los colmillos ni arrugas claras, pero además de su ubicación, su identidad la confirma una conocida efígie cerámica de *Wrinkle Face* con el *Strombus* (Donnan 1978: 141). SM-1 y SM-2 son inusuales también en que el Personaje Postrado está echado con las rodillas dobladas hacia arriba. En estas vasijas la “dirección de lectura” vertical del tema es particularmente explícita.

1.1.2 *Iguana frente a Iguana*. En SM-3 (lám. 1a) a SM-10, *Wrinkle Face* e Iguana se hallan en lados opuestos de la vasija. En todos estos casos *Wrinkle Face*, acompañado por Perro, está parado a la izquierda, e Iguana a la derecha del Personaje Postrado. El personaje Supino aparece decapitado en el nivel inferior de la vasija: su cabeza mira hacia arriba, del lado de *Wrinkle Face*. Hay Acompañantes-Participantes en todas las escenas, pero su número varía. Están generalmente en el lado de Iguana y llevan cuerdas al cuello, indicando su rol de cautivos. El segundo Participante, cuando está presente, lleva el pelo largo y está parado más lejos de Iguana. En SM-10, una vasija negra de calidad particularmente alta con incrustaciones de piedras semipreciosas, hay también caracoles terrestres, un tipo de molusco recolectado por los Moche en “cazas” ceremo-

niales, probablemente por sus virtudes alucinógenas debidas a su dieta cactácea (cf. Bourget 1990). La coherencia de este subgrupo es realzada por características técnicas comunes tales como la carencia de pintura y la alta calidad del cocido. Más generalmente, la mayoría de las vasijas de un pico se caracterizan por su color oscuro resultante del tipo de quemado, en tanto que las de picos múltiples suelen ser bicromas, crema y naranja, como la gran mayoría de las piezas decoradas Moche (véase *infra*).

1.1.3 *Plataforma Central*. SM-11 a SM-16 (lám. IIa) pertenecen a un subgrupo en el cual un diseño de escalera y pirámide invertida ocupa el frente del nivel central de las vasijas. En todos los casos salvo uno (SM-13) Iguana está a la derecha y *Wrinkle Face* a la izquierda del Personaje Postrado. La representación de Iguana es menos realista que en los subgrupos anteriores. En SM-12 lleva su vestido característico, consistente en un tocado de cóndor y un morral en vez de cinturón. Tiene en la mano una vasija de asa y estribo común en el corpus cerámico Moche (véase e.g., Benson: 1972, fig. 5-21). En SM-14 y SM-15 (lám. If), un Acompañante del lado de *Wrinkle Face* lleva la cuerda alrededor del cuello. La distinción entre los tres niveles es más explícita en algunas de las vasijas de este subgrupo. En SM-11 y SM-12 hay una superficie llana en la parte baja del nivel central, en la que yace el Personaje Supino. En SM-14, una vasija bicroma, la cima del pico del Personaje Postrado fue dejada en el color rojo original, distinguiéndose así el nivel superior del medio, sobrepintado en crema.

El motivo de escalera aparece más claramente en SM-15. Consiste en tres terrazas flanqueadas en lo alto por dos medias pirámides frente a frente, y en la parte baja por dos formas redondeadas. Las medias pirámides enfrentadas reproducen el diseño de la camisa *ahuauqui*, llevada con frecuencia por *Wrinkle Face* y el Personaje Postrado. El motivo parece tener el rol de portal divisor entre los niveles superior y medio. Indica un *locus* ceremonial, como cuando aparecen en los techos de templos en modelos arquitectónicos de cerámica.

1.1.4 *Ola y Escalera*. El motivo de Escalera se combina con el de la Ola para conformar la forma de la vasija completa en SM-17 a SM-19 (lám. IIb). El motivo de Ola y Escalera así obtenido es uno de los

diseños geométricos más comunes en el arte prehispánico. Su universalidad y uso ecléctico no excluyen que tenga sentidos específicos en contextos particulares (véase *infra*). La sustitución de la montaña por el motivo de Ola y Escalera crean una nueva oposición:

superior:inferior ::curvo:angular

Las posiciones respectivas de los Personajes Postrado y Supino crean una tercera oposición:

superior:inferior ::curvo:angular ::vivo:muerto

## 1.2 Deidad de la Cueva

El segundo grupo de la categoría de vasijas de un pico se caracteriza por la presencia de la Deidad de la Cueva.

1.2.1 *Sólo Deidad de la Cueva*. En SM-20 y SM-21 (láms. Ilc,d) la Deidad de la Cueva aparece sola. El Personaje Postrado está representado de manera simplificada y semiabstracta en la parte superior de la vasija, sobre la cueva.

1.2.2 *Deidad de la Cueva, Wrinkle Face, Iguana*. En SM-22 (lám. IIf) a SM-24 la Deidad de la Cueva aparece rodeada por *Wrinkle Face* (a su derecha) e Iguana (a su izquierda), y por una serpiente bicéfala que circunda la montaña por encima de la cueva. Las dos cabezas son distintas en SM-22 e idénticas entre sí en los otros dos casos. El Personaje Postrado está claramente representado en SM-22 y SM-23 (láms. Ilc,f), pero sólo se le alude en SM-24. En este último caso Iguana está tan antropomorfizado que se le reconoce únicamente por su larga cola. El Personaje Supino no aparece en este subgrupo. Como variante del tema de Sacrificio en Montañas, el subgrupo 1.2 centra la atención en la deidad etérea que habita en una cueva y a la que se dedica el sacrificio. Mientras *Wrinkle Face* e Iguana están parados a los costados y el Personaje Postrado aparece echado sobre el estómago en la cima, la Deidad de la Cueva está sentada en una posición de "semilotus", con las manos en los tobillos.

A riesgo de dejar muchas interrogantes abiertas, es necesario señalar el carácter significativo de los



gestos, posiciones corporales y emplazamiento relativo de los actores en éstas y otras escenas.

## 2. Picos Múltiples

Las vasijas de picos múltiples están representadas en la muestra por SM-25 a SM-68 (lám. VI). Este grupo de 44 vasijas es más heterogéneo que el de vasijas de un pico, indicando tal vez que fue producido durante un período más largo o en una área más extensa. Con sólo unas pocas excepciones (SM-52 y SM-56), las vasijas de este grupo son policromas, generalmente bicromas crema sobre rojo o rojo sobre crema, con hasta cuatro colores en por lo menos un caso de muy buena factura (SM-49). La gran variedad entre escenas en montañas de picos múltiples incluye escenas transicionales, así llamadas porque proveen lazos entre los paradigmas de un pico y picos múltiples.

### 2.1. Transicional: Iguana o *Wrinkle Face*

2.1.1. *Wrinkle Face*. SM-25 es una vasija de montaña de cinco picos con Acompañantes-Observadores en los pasos o abras entre picos. Son cuatro, en dos grupos de dos de acuerdo a los gestos manuales. Los dos más cercanos al Personaje Postrado tienen las manos en las rodillas, mientras que los otros dos doblan un brazo contra el pecho y el otro contra la montaña. La disposición es simétrica. Debajo de los Acompañantes se extiende el nivel central llano. Lo que distingue a esta escena de otras vasijas de cinco picos es la presencia central, en el nivel inferior, de un ser sobrenatural con los atributos de *Wrinkle Face*: el tocado felino y el cinturón de serpientes, así como el estar de pie, a diferencia de la Deidad de la Plataforma, característica de las escenas de picos múltiples. En SM-25 *Wrinkle Face* lleva dos objetos en las manos, quizá cascabeles.

2.1.2. *Iguana con bastón*. SM-26 y SM-27 (láms. IIIa,b) son semejantes en su esquema básico, a pesar de la calidad técnica y complejidad superior de SM-27. Ambos muestran al Personaje Postrado durante su caída, confirmando la percepción de que el Personaje Postrado, en su posición habitual, está a punto de precipitarse al abismo, reforzando así la noción de

que el Personaje Postrado y el Personaje Supino son la misma persona, antes y después de la caída. En las dos escenas Iguana aparece en una posición única, con el tocado de cóndor, el morral alrededor de la cintura y un bastón en la mano, observando la caída de la víctima sacrificial. En SM-26 la distinción entre los niveles superior, medio e inferior, es explicada por un cambio de color y de textura en el nivel medio. SM-27 es mucho más complejo. Aparecen tres Personajes Postrados (únicamente se conserva bien el del pico central). Al Personaje Postrado central se lo ve cayendo en dos etapas. Se lo ve también subiendo por detrás del pico central y ya muerto y mutilado, como el Personaje Supino debajo de la llanura central. Los picos 1 y 5 están sólo levemente indicados (SM-27 pertenece al grupo de 3 => 5), en color marrón oscuro, como la base de la vasija y el pico central. La sección clara, que cubre los picos 2 y 4, el nivel medio, incluyendo el área llana y la parte alta del nivel inferior, es el *locus* de extensiva acción. Hay por lo menos nueve Acompañantes intactos, así como miembros y cabezas mutiladas. Junto a Iguana está Perro, la mascota de *Wrinkle Face*. En el estado actual de la vasija falta un elemento en el medio de la zona llana. Sugiero que se trata de un busto de la Deidad de la Plataforma (véase SM-36) de la que sólo queda el collar. Si Iguana porta una vara para plantar, el Acompañante delante suyo podría ser una mujer depositando la semilla. Sin embargo, podría tratarse también de un palo con cascabeles como el que él y *Wrinkle Face* llevan en el Tema del Entierro (*The Burial Theme*, Donnan & McClelland 1979), un propulsor o un bastón para caminar "usado para seguir una línea recta en terrenos difíciles" (Hocquenghem 1987: 112). El pico 2 se opone al pico 4 en que es en este último que ocurren caídas y mutilaciones. Otra oposición, entre el Personaje Postrado, bien vestido y aseado, y el Personaje Supino, desnudo y desaliñado, podría indicar que SM-27 (lám. IIIb) está combinando dos prácticas sacrificiales en un solo medio.

2.1.3. *Iguana en la sección inferior*. SM-27 pertenece al subgrupo 2.3.1. de vasijas de siete picos, salvo que muestra pintado claramente a Iguana con un varo en el nivel inferior. Esta vasija constituye un lazo entre las vasijas de un pico con *Wrinkle Face* e Iguana, y las de picos múltiples, con la Deidad de la Plataforma. Las características principales de las va-

sijas de siete picos se discuten bajo el mencionado subgrupo 2.3.1.

## 2.2. Transicional: Doble Deidad de la Plataforma

2.2.1. Es un subgrupo de cinco representaciones en el que la distinción entre los Acompañantes y la Deidad de la Plataforma es difusa. Además, las vasijas de este subgrupo acentúan la simetría de la misma manera como la mayor parte de las vasijas de picos múltiples las rompen con el emplazamiento de la Deidad de la Plataforma a un lado, generalmente a la derecha del Personaje Postrado. En SM-29, SM-30 (lám. IIIc) y SM-31 (lám. IIId), esta última figura sólo puede inferirse por comparación con otras representaciones. La vasija muestra una corriente ondulada roja semejante a la que une al Personaje Postrado y el Personaje Supino en SM-49. La cima del pico central se mantiene crema. El Personaje Postrado se ha vuelto completamente abstracto. Para reforzar la identificación de SM-29 y SM-30 (lám. IIIc) como una escena de Sacrificio en Montañas, está la plataforma semicircular bajo la corriente, comparable a la de SM-67, y el venado, como en SM-63 y SM-64. Los dos personajes se contrastan por sus ropas y por el hecho de que uno de ellos lleva un escudo. Ambos llevan bastones o porras, ya sea en alto o hacia abajo. La oposición entre las dos figuras es manifiesta en SM-32 (lám. IIIe), en la que el Personaje Postrado y el Personaje Supino también están representados. A la derecha del Personaje Postrado se sienta una figura con un brazo en alto y una concha en la mano, tal vez del género *Strombus*. En el lado opuesto, la figura está en proceso de convertirse en un asiento de piedra (véase también SM-51 [lám. IVf]). Viste un cinturón de serpientes, como *Wrinkle Face* y la Deidad de la Plataforma. Detrás suyo, al dorso de la vasija, yace un cuadrúpedo, tal vez Perro o un felino. Las oposiciones

cuadrúpedo terrestre:concha marina: :piedra:carne: :cuadrado:  
redondo

parecen referirse a una oposición andina básica entre la tierra y el mar o el mundo de arriba y el inframundo, reconocible en la iconografía Moche y en la de otros estilos artísticos. En una placa de oro de la colección

de Dumbarton Oaks, Washington D.C. (Bliss Collection 1965: cat. 357), dos seres sobrenaturales opuestos cogen un bastón coronado por una cabeza trofeo. Uno de ellos lleva una concha *Strombus* bajo el codo y viste un cinturón con el motivo de ola, representativo del mar, en tanto que al otro lo acompaña Perro y lleva un cinturón con el motivo de zigzag y apéndices de cabezas de serpientes, que representan la tierra. Una oposición semejante se evidencia en los caímanes del famoso Obelisco Tello de Chavín (Lathrap 1973).

En SM-33 (lám. IIIf) la Deidad de la Plataforma se distingue de los Acompañantes por su mayor tamaño y vestido elegante, pero se mantiene la simetría. Dos de los Acompañantes están sentados en las abras de montaña en el dorso de la vasija; uno de ellos coge un pequeño animal por la cola. Otra oposición entre el frente y el dorso de esta vasija es el esquema de colores del primero, no repetido en el segundo. Este esquema se parece a la pintura facial y corporal con sangre, una práctica común durante sacrificios en la época incaica (Betanzos 1987 [1551]: 51).

## 2.3. Deidad de la Plataforma

Aproximadamente la mitad de las escenas en la muestra de picos múltiples se estructura de acuerdo a un esquema complejo (fig. 4, esquema 3) caracterizado por la presencia de la Deidad de la Plataforma, sentada en la mayoría de los casos a la derecha del Personaje Postrado, en una plataforma en el área llana central de la vasija, y por los Acompañantes, hieráticamente ubicados y frecuentemente diferenciados. El número de picos varía de cinco a siete. Cuando hay cinco, son cuatro las abras entre picos; si son siete los picos, el número de abras es seis. Estas abras entre picos son tan importantes como estos últimos. Los números 4 y 6 podrían referirse a divisiones básicas de la sociedad Moche, como los *ayllus* o *syus* de tiempos posteriores (Zuidema 1986: 67 y ss.; véase también Taylor 1987: 63, en que a una lista básica de cuatro animales le fueron agregados otros dos). En estos casos etnohistóricos, el modelo de seis partes fue una expansión del modelo básico de cuatro.

2.3.1. *Siete picos*. Hay seis vasijas de siete picos en la muestra (SM-34 a SM-39 [lám. IVb]) más cuatro del tipo 5 => 7 (SM-28, SM-40 [lám. IVc], SM-56 y

SM-66). En todas ellas la Deidad de la Plataforma aparece a la derecha del Personaje Postrado en el área llana del nivel medio. En SM-36 sólo aparece el busto de la deidad, como acentuando la identidad entre la montaña y el dios. Las vasijas de siete picos forman un grupo homogéneo en el sentido que en ellas se muestra a los Acompañantes en gran detalle. En SM-36 y SM-37, por ejemplo, hay seis Acompañantes, uno en cada abra de montaña. Todas muestran a por lo menos un Acompañante-Participante, sosteniendo en los brazos a un animal, ya sea un zorro o una cría de venado. Estos personajes que portan animales y criaturas humanas para el sacrificio aparecen frecuentemente como efigies aisladas en el corpus Moche. Parece tratarse de un (una) especialista ritual, con su vestido largo y tocado de felino. El animal salvaje está a punto de ser ofrendado. Esto se infiere porque aparece tras su muerte en SM-45. En todos los casos los Acompañantes-Observadores se distinguen entre sí por la posición de sus brazos y otros detalles. En SM-36 cada cual porta ropa distinta y tiene los brazos en posiciones diferentes, ya sea cruzados sobre el pecho, extendidos a los lados del cuerpo vertical u horizontalmente, etc. Se sabe que los brazos eran usados para contar en algunas culturas americanas.<sup>8</sup> Las diferencias acentuadas aquí pueden referirse a distinciones de rango expresadas en números ordinales. Este grupo de escenas contiene además un motivo de decorado en el nivel inferior que parece aludir al agua (véase *infra*).

2.3.2. *Cinco picos con línea ondulante*. Un motivo semejante al antes aludido distingue al subgrupo 2.3.2. de las otras vasijas de cinco picos que presentan a la Deidad de la Plataforma. Se trata de una línea ondulante a lo largo del nivel inferior de las vasijas, que podría indicar la presencia de agua y, más explícitamente, canales. En SM-42 y SM-43 (lám. IVd) hay sólo cuatro Observadores idénticos; en los demás casos hay también Participantes (incluyendo la figura que carga al animal) y los Observadores se diferencian por los gestos manuales. Parece que una tendencia hacia una forma de simplicidad hierática crea un esquema simétrico, roto solamente por la posición de la Deidad de la Plataforma, como en SM-42 y SM-43. Las representaciones más complejas incluyen figuras y detalles, tales como el cargador del animal y los gestos manuales, ricos en significado, pero considerados innecesarios para cono-

tar el mensaje del tema, una tendencia llevada a su máxima expresión en SM-68 (lám. Vf) y otras vasijas que sólo representan la montaña de los sacrificios.

2.3.3. *Cinco picos, garra de felino*. Este subgrupo de tres vasijas (SM-45 a SM-47 [lám. IVe]) fue sin duda producido por un mismo individuo o taller. Proveen un buen caso para comparar el tratamiento de un tema por el mismo artista, pero con detalles variables. En las tres vasijas los Acompañantes-Observadores son idénticos, con los brazos sobre el pecho y ojos redondos y protuberantes, indicando que están muertos, tratándose tal vez de los ancestros divinos de divisiones sociales cosmológicas Moche. Sin embargo, la característica principal del subgrupo es la forma general de las vasijas, que representan la garra abierta de un felino, de modo que el área es su palma (véase *infra*). SM-45 es la vasija mejor conservada. Hay en ella tres Personajes Postrados, todos con los rostros visibles y mostrando algunos de los atributos de *Wrinkle Face*, tales como arrugas y aretes de serpiente. La Deidad de la Plataforma está sentada en una plataforma que sigue perfectamente los contornos de sus piernas cruzadas. Como en los otros casos, tiene una mano puesta sobre la rodilla y la otra contra la ladera, como demostrando su identidad con la montaña. Pintada detrás suyo hay una enorme serpiente hecha de segmentos con dos diseños distintos, de un tipo que aparece de manera aislada en el corpus Moche. En lugar del Personaje Supino hay un venado sacrificado, a mitad de camino hacia el nivel inferior, junto a un mazo. Hay también miembros humanos mutilados cayendo por la ladera. Sobre la cabeza de la serpiente, que se asemeja a la de un zorro, hay un torso humano con elementos abstractos.

En SM-46 había sólo un Personaje Postrado. Aparece también pintado en el acto de caer, de cabeza, con un tallo de maíz en la mano. Viste como *Wrinkle Face* un cinturón de serpientes y una camisa con el motivo *ahuauqui*. Se le ve de nuevo como el Personaje Supino, exactamente en la misma posición que el venado en SM-45. Hay otra figura cayendo en la parte baja del quinto pico y puede haber un segundo Personaje Supino, pero la fotografía disponible no lo permite asegurar. La Deidad de la Plataforma en SM-46 y SM-47 (lám. IVe) viste de manera particularmente elegante. Sin embargo, lo que distingue a



estas escenas de las demás es el hecho de que el dios mira hacia arriba la escena sacrificial, reforzando el carácter vertical del tema.

2.3.4. *Cinco picos, otros.* También SM-48 representa el acto de la caída por la ladera de la montaña del Personaje Postrado, a quien se le ve mirando hacia su derecha en la cima del pico central. Esto parece confirmar nuevamente que el Personaje Postrado y el Personaje Supino son uno y el mismo, o, en todo caso, que el Personaje Supino estuvo anteriormente en la posición del Personaje Postrado y que este último terminará como el Personaje Supino. Se ve a otra figura cayendo por la ladera del cuarto pico. Sus huesos visibles indican que está muerto. Se lo representa de cabeza nuevamente en el nivel inferior, junto a una figura que bien podría ser el Personaje Postrado en el acto de subir la montaña para ocupar nuevamente el pico central.

De todas las escenas de Sacrificio en Montañas la más conocida es SM-49. Su acabado es magistral y pródigo en detalles. La Deidad de la Plataforma está ricamente ataviada, sentada en una plataforma de dos niveles. El más bajo imita la forma creada por sus piernas cruzadas. Hay seis Acompañantes, cada uno con sus características distintivas, incluyendo al cargador del pequeño animal. El traje de cada uno está representado con gran detalle. No obstante, lo que distingue a esta vasija de las otras (con la excepción, tal vez, de SM-27 [lám. IIIb]) es la escena pintada que cubre su nivel inferior. Representa a dos Acompañantes conduciendo a un cautivo semejante al Personaje Supino. La escena muestra también dos plantas del desierto, y a Perro. Se ha sugerido (Mester 1983: 29) que en SM-49 los niveles superior e inferior desarrollan oposiciones básicas, tales como:

mujer:hombre : modelado:pintado : vestido:desnudo :  
postrado:supino

El Personaje Supino está unido al Personaje Postrado por la roja corriente ondulante que baja desde los cabellos largos de este último hasta los cabellos cortos del primero. El Personaje Supino aparece como en SM-27, con el pelo desordenadamente corto, como el de cautivos humillados. SM-49 puede estar combinando dos temas sacrificiales distintos o dos aspectos del mismo sacrificio. Este problema es explorado más adelante.

SM-50 podría considerarse una escena de transición entre el grupo de un pico y el de picos múltiples, debido a la disposición de los dos Acompañantes Participantes en el nivel inferior, que recuerda la disposición típica de esas figuras en SM-11, SM-12 y otras vasijas de un pico. En SM-50 los Acompañantes-Observadores visten camisa de rayas verticales, un tipo de vestimenta asociado con Iguana.

2.3.5. *Iguana=Personaje Supino.* SM-52 y SM-53 (lám. Va) son dos casos excepcionales en que Iguana aparece echado de lado, probablemente muerto, en lugar del Personaje Supino. Además, en SM-52 la Deidad de la Plataforma, dañada y apenas visible, está sentada a la izquierda del Personaje Postrado. Le falta la cabeza y se ven restos de resina aplicada en tiempos antiguos, probablemente para pegar la parte rota. Es decir, la cabeza fue rota o se rompió, se la reparó, pero volvió a ser desprendida o se desprendió por sí sola antes o después de la colocación de la vasija en la famosa tumba del "Warrior Priest" en el valle del Virú (Strong & Evans 1952). También en SM-38 y SM-39 (láms. IVa,b) falta la cabeza del dios, pero no hay evidencia de reparación como en SM-52. SM-53 (lám. Va), por otro lado, es la única vasija de cuatro picos: el segundo pico fue eliminado para realzar el tocado de la Deidad de la Plataforma. La identidad de Iguana y el Personaje Supino en estas dos escenas, y la de *Wrinkle Face* y el Personaje Postrado en SM-35 y SM-36 se expresa en la oposición:

Wrinkle Face:Personaje Postrado : Iguana:Personaje Supino

Estas identidades y oposiciones, como se verá más adelante, dan indicaciones sobre las roles respectivos de estas figuras en el tema de Sacrificio en Montañas.

## 2.4. Sin Deidad

2.4.1. Se trata de un subgrupo heterogéneo, que incluye tanto una representación minimalista, SM-54, como una extremadamente barroca, SM-57. En todas ellas no está presente la Deidad de la Plataforma. Esta ausencia da a algunas de las escenas una simetría casi absoluta. En SM-54 a SM-56 la simetría es rota por la posición del Personaje Supino, cuyo cuer-



po mira hacia la derecha del Personaje Postrado, la dirección más frecuente en las vasijas de picos múltiples (véase *supra*). En SM-54 hay cuatro Acompañantes-Observadores idénticos. SM-55 (lám. Vb) tiene sólo tres picos y, por lo tanto, dos Acompañantes-Observadores. Sin embargo, hay un Personaje Postrado sobre cada pico, con el pico central levantado, de modo que se le ve el rostro. La equivalencia aritmética entre SM-54 y SM-55

$$(4 \text{ Acompañantes}) + (1 \text{ Personaje Postrado}) = (2 \text{ Acompañantes} + 2 \text{ Personajes Postrados}) + (1 \text{ Personaje Postrado})$$

parece indicar que el Personaje Postrado y los Acompañantes no pertenecen a categorías totalmente discretas. También hay tres Personajes Postrados en SM-56, pero no hay Acompañantes en las abras. Esta es la única pieza monocroma negra entre las vasijas de picos múltiples de la muestra. Esta y otras características la acercan a vasijas de un pico tales como SM-4, SM-5 y SM-14.

SM-57 es una de las escenas más complejas de la muestra. Su nivel inferior es cubierto por nueve calaveras, todas mirando hacia la derecha del Personaje Postrado. Los esqueletos de la primera y la tercera fila miran hacia arriba, mientras que los de la segunda lo hacen hacia abajo. La organización ordenada del nivel inferior contrasta con el aparente desorden del nivel superior. Es claro en esta representación que el nivel superior es el mundo de los vivos, en tanto que el inferior lo es de los muertos. Esto ilustra la importancia del nivel medio y, más explícitamente, del área llana que la mayor parte de las representaciones complejas contienen, como la región ambigua e intermediaria en la que se comunican la

vida y la muerte de la misma manera como, en general, "el personaje muerto [=supino] es intermediario entre el área llana central y la zona vertical inferior" (De Bock 1988: 83). El desorden del nivel superior es sólo aparente. Es posible reconocer al Personaje Postrado en la cima del pico central, los Acompañantes-Observadores con gestos manuales diferenciados en las abras entre picos, y el Participante con la cría de venado en brazos. El registro pintado incluye una figura cayendo en el segundo pico, otras figuras pequeñas corriendo hacia la derecha, así como cactus y caracoles, indicadores geográficos y calendáricos que aparecen también en otras vasijas de Sacrificio en Montañas. Descendiendo por el primer pico hay una serpiente, semejante a la de SM-45. Su posición es otro indicador del movimiento básicamente vertical que domina el tema de Sacrificio en Montañas.

## 2.5. Fauna y flora, etc.

Plantas y animales aparecen en varias vasijas de Sacrificio en Montañas como indicadores adverbiales del tiempo y el lugar de la acción. Esta categoría es un subgrupo de escenas en las que la acción se ha eludido en mayor o menor medida, de modo que, además del Personaje Postrado, aparecen sobre todo animales, plantas u objetos inanimados. La presencia de estos seres, empero, no es puramente adverbial, sino que tiene un valor simbólico comparable al de los protagonistas principales del tema. En SM-60 hay un felino, una lagartija y un venado. La distribución es comparable a la de SM-1 y SM-2, con dos seres en cada uno de los dos niveles (véase Tabla 5).

TABLA 5

DISTRIBUCION DE PERSONAJES Y ANIMALES EN RELACION A NIVELES DE LAS VASIJAS

	SM-1, SM-2	SM-60
superior	Personaje Postrado : Wrinkle Face	Personaje Postrado : felino
inferior	Iguana : Perro	lagartija : venado

TABLA 6

DISTRIBUCION RESUMIDA DE PERSONAJES Y ANIMALES					
SM-63, SM-64		SM-60		SM-1, SM-2	
P Postrado	búho	P Postrado	felino	P Postrado	Wrinkle Face
venado	Acompañante	venado	lagartija	Perro	Iguana

La escena se simplifica aún más en SM-61. El Personaje Postrado esta cayendo en el nivel superior, mientras que en el nivel inferior un solo caracol se desplaza hacia arriba. El caracol está presente también en el nivel inferior de SM-62, en el que el escenario central está ocupado por una pareja de venados, probablemente un macho y una hembra. Tal pareja aparece también en dos representaciones semejantes (SM-63 y SM-64) ya analizadas.

Es posible resumir la distribución en estas escenas en los mismos términos que las representaciones simplificadas presentadas antes (véase Tabla 6).

Una característica común en varias de las escenas es una planta representada como tres ramas distintas (SM-63 y SM-64) o como dos ramas flanqueando un objeto central (SM-66 y SM-67). En SM-64 las ramas laterales se dividen nuevamente en tres. En SM-66 las dos ramas flanquean un arroyo que fluye desde el Personaje Postrado, como el de SM-49. Finalmente, en SM-67 las ramas flanquean una forma semicircular vista también en SM-29, que representa tal vez una plataforma. La superficie de SM-67 está cubierta de vasijas de asa y estribo típicas del estilo cerámico Moche. Estas vasijas se usaron en actividades rituales además de ser ofrendas funerarias. Iguana lleva una en SM-12 a SM-16 ( lám. IIa).

La última vasija de la muestra, SM-68 ( lám. VI), parecería no contener elementos iconográficos más allá de la forma de montaña del soporte cerámico. Sin embargo, ya familiarizados con los elementos básicos de las escenas de Sacrificio en Montañas, es posible reconocer al Personaje Postrado en la mancha oblonga en el pico central. Los picos están pintados de blanco y hasta el Personaje Supino aparece tal vez en las dos líneas verticales del nivel inferior. Toda la complejidad de los mitos y rituales del tema de Sacrificio en Montañas podía ser aludida con un

par de pinceladas o incluso tan sólo con la forma de montaña, como en varios ejemplos sin pintura ni modelado no incluidos en la presente muestra.

## INTERPRETACIONES

### Fertilidad

El tema de Sacrificio en Montañas está relacionado iconográficamente con un tipo de gesto manual asociado con fertilidad y poder de generación, tanto fálico como agrícola. El gesto manual, un puño semicerrado, tiene la forma del modelo de cinco picos del Sacrificio en Montañas (Tello 1938: 254; Ubbelohde-Doering 1973). Aparece también en una vasija modelada de un hombre (Donnan 1978: 153) cuyo falo desproporcionado funciona como una *paccha*, una vasija para libaciones relacionada con ritos de agua y fertilidad entre los inkas, conectando de esa manera el poder generativo del falo con el del agua. El gesto puede verse también en una representación antropomórfica de la yuca (*Manihot esculenta*) (Idem), una raíz cuya importancia económica y simbólica para los Moche era comparable a la del maíz. Hay, pues, lazos iconográficos mutuos entre la montaña de cinco picos, el modelo más común del Sacrificio en Montañas, un gesto manual, el poder fálico y la fertilidad agrícola.

Hay también lazos explícitos entre la Deidad de la Cueva, la Deidad de la Plataforma, la fertilidad agrícola, las montañas y el sacrificio. Que la Deidad de la Cueva y la de la Plataforma son dos manifestaciones de la misma divinidad es puesto de relieve por una representación de la deidad sentada en una plataforma dentro de una cueva bajo una serpiente-arco iris bicéfala y una montaña de 2 => 4 picos (Kutcher

1954: pl. 77). Vasijas similares con forma de montaña presentan una figura modelada contra la ladera, como indicando que son uno y el mismo. En una vasija de este tipo, un ser sobrenatural lleva una cabeza "trofeo" en su mano derecha y un cuchillo sacrificial en la izquierda. En otra vasija en forma de montaña, un personaje con atributos sobrenaturales lleva en las manos, cual sendas varas, un tallo de yuca y uno de maíz, en la derecha e izquierda respectivamente (Hocquenghem 1977: 190). La distribución semejante de las vasijas "parecen indicar que las plantas se obtienen [...] a cambio de sacrificios" (Idem), en el contexto de la montaña.

## Agua

El tema de Sacrificio en Montañas está explícitamente relacionado con el agua por medio del motivo de Ola que reemplaza a la montaña en tres vasijas muy estilizadas (SM-17 a SM-19 [lám. IIb]). Este motivo claramente representa el agua, como se puede ver en vasijas con escenas marítimas (e.g., en Donnan 1978: 104). Hay vasijas con la forma de Ola y Escalera desprovistas de decoración, tales como en Hocquenghem (1987: f. 190), interpretadas por esta autora como la representación del agua que baja de las montañas. Era ésta la manera como los Moche (y con ellos todos los pueblos de la costa peruana) obtenían el agua para la agricultura, siendo el caso que en su territorio prácticamente no llueve. Más generalmente, en toda la región centroandina, y hasta el presente, las montañas son adoradas como dadoras de lluvia y domicilio de las deidades meteorológicas. La Ola curvilínea es, pues, signo de agua, en contraste con la Escalera rectilínea que significa la tierra. Ambos motivos aparecen juntos también en el hocico plano de felinos teratomorfos en efigies (Lavalle, J. A. de 1985: 127), en que parecen aludir al perímetro de una plaza sagrada. EL motivo de Escalera, que denota montañas y terrazas, es también el trono de la deidad en cuyo nombre se realiza el sacrificio y funciona como el portal del área sacrosanta de la actividad ritual (e.g., en SM-13 a SM-16 [lám. IIa]).

El nivel inferior de algunas vasijas de picos múltiples (especialmente SM-36, SM-42 a SM-44) contiene información pintada que podría reforzar las conexiones ya establecidas con el agua y los felinos. Incluye una línea ondulada que, sugiero, representa

una vía acuática y, más específicamente, un canal de irrigación. Esto es particularmente explícito en SM-36. En SM-44 la línea se combina con dos objetos cóncavos oscuros, que tal vez representan cuerpos de agua. Esta vasija actúa como intermediaria entre las que incluyen el canal propuesto y las de garra de felino (SM-45, SM-46 y SM-47 [lám. IVe]), en las que nuevamente se establece una conexión con este animal. En este último subgrupo, la vasija entera tiene la forma de una garra de felino, de modo que la superficie llana del nivel es su palma y los charcos cóncavos son sus uñas. De acuerdo con esta representación, la Deidad de la Plataforma y el Personaje Supino están sentados o echados sobre la palma de la garra del felino. La palma de la garra se opone así a los picos de montañas. En una extrapolación quechua, esto podría indicar un contraste entre *pampa* (una superficie llana) y *urqu* (montaña). En algunos contextos, no obstante, la palma de la mano es llamada *makichu* (*maki* = mano, *qucha* = lago), lago o concavidad de la mano (Alencastre & Dumézil 1953: 34), de modo que:

superior:inferior: turqu:qucha: convexo:cóncavo: tierra:agua

También el cabello del Personaje Postrado puede referirse al agua. El pelo largo, especialmente femenino, es un símbolo común del agua (Guamán Poma 1936: 140, 316). Ya he mencionado la conexión entre el Personaje Postrado y el lavado de cabellos de *Wrinkle Face* en una tinaja con motivos relativos al agua. En SM-29, SM-49 y SM-66 parece correr agua de los cabellos del Personaje Postrado. El hecho de que la corriente aparece en color rojo señalaría una conexión entre el agua y la sangre. Una parte importante del corpus cerámico Moche es bicromo rojo sobre crema. En vista de la centralidad del sacrificio en la iconografía Moche y el posible uso de vasijas ceremoniales como recipientes de la sangre de los (las) sacrificados (as) (SM-12 y SM-67), sugiero que la pintura roja usada en vasijas decorativas aludía de manera general a la sangre.

La conexión entre el agua, el cabello y la sangre parecería sugerir que la víctima sacrificial tenía connotaciones femeninas relativas quizás a la menstruación. Existe una analogía etnohistórica en la visita del extirpador Hernández Príncipe en Ocosingo (Provincia Bolognesi, Ancash) a inicios del siglo XVII (Hernández Príncipe 1923 [1622]; Mester 1983;



Zuidema 1977). El informe de la visita describe el culto de una joven mujer enterrada en vida unas generaciones antes como sacrificio de *Capac Hucha*. Este sacrificio tenía una función doble. Servía los intereses de su padre, que por él recibió del Inka el cargo de señor local. Fue también un sacrificio fundacional para la protección de un canal de irrigación. Con anterioridad a la inmolación de la muchacha, magos-ingenieros habían sido contratados para cavar el canal por un sector dificultoso. Los que fracasaron en el intento fueron desbarrancados o decapitados, en tanto que los que tuvieron éxito se transformaron en estrellas y serpientes. El culto que Hernández Príncipe trató de abolir incluía no sólo a la mujer sacrificada; incluía también a los magos-ingenieros y al peñasco que había constituido el obstáculo original. El informe conecta el sacrificio exangüe de una mujer, el sacrificio sangriento de hombres, el despeñamiento y la decapitación, la construcción y mantenimiento de un canal de irrigación, y la transformación de magos exitosos en seres sobrenaturales con atributos ctónicos y celestiales.

En su informe Hernández Príncipe mencionó el despeñamiento y la decapitación en un mismo contexto. De acuerdo a otras fuentes etnohistóricas, hubo castigos reservados para crímenes contra la ética sexual y especialmente por incesto (e.g., Anónimo 1992 [1591?]: 102-103) y adulterio. El castigo por crímenes sexuales se relaciona con frecuencia a actos de purificación y es compatible con nociones de sacrificio. Las víctimas sacrificiales pueden ser totalmente inocentes, como en *Capac Hucha*, o totalmente culpables, como en el caso de acusados de crímenes contra la moral, considerados responsables por desórdenes sociales y naturales.

## Rango

Por sus roles en el sistema iconográfico Moche, los actores sobrenaturales de las escenas de Sacrificio en Montañas, la Deidad de la Cueva = Deidad de la Plataforma, *Wrinkle Face* e Iguana, parecen estar relacionados con el inframundo y las funciones sacerdotales y económicas, en contraste con las funciones de gobierno y guerreras (Berezkin 1980: 11). En la mayoría de las escenas de Sacrificio en Montañas en las que están *Wrinkle Face* e Iguana, éstos se encuentran en lados opuestos de la vasija, denotando

una relación esencialmente horizontal.

No obstante, en dos instancias (SM-1 y SM-2) Iguana parece estar subordinado a *Wrinkle Face*. Esto lo denotan su gesto manual de aparente imploración y su posición inferior en la vasija. La condición de Iguana como servidor de *Wrinkle Face* aparece explícitamente en dos vasos campanuliformes en los cuales *Wrinkle Face* lucha contra una serie de enemigos sobrenaturales (Larco-Hoyle 1945: 23; Castillo 1989). En otra vasija (Benson 1972: fig. 2-9), *Wrinkle Face* e Iguana se encuentran frente a frente. *Wrinkle Face* está sentado en una plataforma elevada, denotando su posición jerárquica superior. También el traje de *Wrinkle Face*, con la camisa de *ahuauqui* y el cinturón de serpientes, lo pone en una posición más elevada que Iguana, con su camisa a rayas verticales, relacionada con el complejo funerario (Benson 1972: 294) y la bolsa (de semillas o de pescador) relacionada con actividades de producción. Empero, la posición inferior de Iguana se ve equilibrada por su tocado de ave, en alusión al mundo celestial, en oposición al tocado felino y terreno de *Wrinkle Face*. La conexión con el cóndor refuerza la relación de Iguana con la muerte por ser las aves de rapiña mediadoras entre la vida y la muerte (Schaffer 1984). En las fuentes etnohistóricas se dice también que el cóndor podía trascender a la muerte (Taylor 1987: 63n). En tanto que *Wrinkle Face* es claramente masculino y terrestre, Iguana tiene atributos ambiguos. Además de la conexión propuesta con la agricultura, está relacionado con la pesca (De Bock 1988: 97). Su rol limítrofe lo enfatiza la oposición cóndor:iguana. Iguana representa al mar y al cielo, sobre y bajo la tierra, el mundo de *Wrinkle Face*.

Sin embargo, *Wrinkle Face* no ocupa el ápex del complejo mitológico. El análisis de piezas decoradas permite proponer su posición y la de otros personajes en el contexto de la jerarquía mitológica Moche, como se refleja en su arte. En una vasija que representa a hombres y animales antropomorfos ocupados en un juego ritual con frijoles (Larco-Hoyle 1939: 99), se ven tres niveles jerárquicos. Las figuras de los pisos inferiores visten la camisa de *ahuauqui*, como *Wrinkle Face*. En el piso superior de la vasija hay dos personajes que representan dos niveles jerárquicos altos. El de mayor rango lleva un pectoral ancho que le cubre el pecho y un tocado semicircular. Estos son los atributos de la Deidad de la Cueva



= Deidad de la Plataforma. De ello puede inferirse que la Deidad de la Plataforma (>) = Deidad de la Cueva > *Wrinkle Face* > Iguana, una ecuación comparable a la de Berezkin (1980: 8): Dios C > Dios A > Dios B.<sup>9</sup>

El complejo sacerdotal sacrificial, por otro lado, complementaba al complejo guerrero, como se deduce de otros dos artefactos cerámicos. En un recipiente que representa una procesión (Ubbelhode-Doering 1952: 170-171), hay tres posiciones jerárquicas principales. La más alta ocupa el centro de la escena: son los guerreros, con sus porras y escudos; su jefe lleva un tocado de luna creciente. Los sacerdotes, en segundo lugar, tocan música para los guerreros. Llevan tocados de cóndor y de felino (o zorro), como Iguana y *Wrinkle Face*, y rodean al grupo por delante y por detrás. En tercera posición están los representantes de las funciones productivas, más pequeños que el resto, con ropas sin decoración y una bolsa semejante a la de Iguana. En otro grupo de vasijas que representan el Tema del Entierro (Donnan 1978: 90-91), *Wrinkle Face* e Iguana aparecen llevando a cabo actos rituales y funerarios para el señor principal, que lleva un collar ancho y el tocado de luna creciente.

## EL SACRIFICIO EN MONTAÑAS EN EL CONTEXTO DEL COMPLEJO SACRIFICIAL MOCHE

Hocquenghem (1987: 180) distingue dos complejos sacrificiales en la iconografía Moche, uno relaciona-

do con las batallas rituales y el Tema de la Presentación (Donnan 1978), que ella sitúa en febrero, al tiempo del pasaje postsolsticial del sol por el cenit, y otro relacionado con el Tema de Sacrificio en Montañas, ubicado temporalmente en agosto, al tiempo del antecenit post-solsticial. El interés por el cenit y el antecenit o nadir se basa en los estudios de Zuidema sobre astronomía inca (e.g., Zuidema 1982), según los cuales los pasajes del sol por el cenit y el nadir eran observados por medio de líneas imaginarias idénticas, pero en direcciones opuestas. Esta oposición empírica simbolizaría dualidades cosmológicas.

No obstante, las evidencias iconográficas permiten proponer que las escenas de sacrificio en la cerámica Moche forman todas parte de un complejo sacrificial único, que en cada una de sus partes enfatizaba un aspecto distinto de las preocupaciones religiosas de los Moche. Según esta hipótesis unitaria, los temas principales referentes al sacrificio representarían estadios temporales distintos de un ritual complejo, de acuerdo a la siguiente orden:

Batalla Ritual => Carrera de los Cautivos => *Sacrificio en Montañas* => Sacrificio de los Cautivos => Presentación

El ciclo se iniciaría con la Batalla (fig. 5). El Sacrificio en Montañas se ubicaría entre la carrera de los cautivos (Hocquenghem 1987: fig 187; aquí fig. 6.) y el sacrificio en la plaza ceremonial (Hocquenghem 1987: fig. 188; aquí fig. 7). El Tema de la Presentación (de la sangre del sacrificio) sería la culminación del ritual, representada generalmente de manera particularmente hierática (Hocquenghem 1987: fig 100; aquí fig. 8).



Figura 5. La Batalla (según Kutscher 1983: fig. 102, tomado de Hocquenghem 1987: fig. 87).

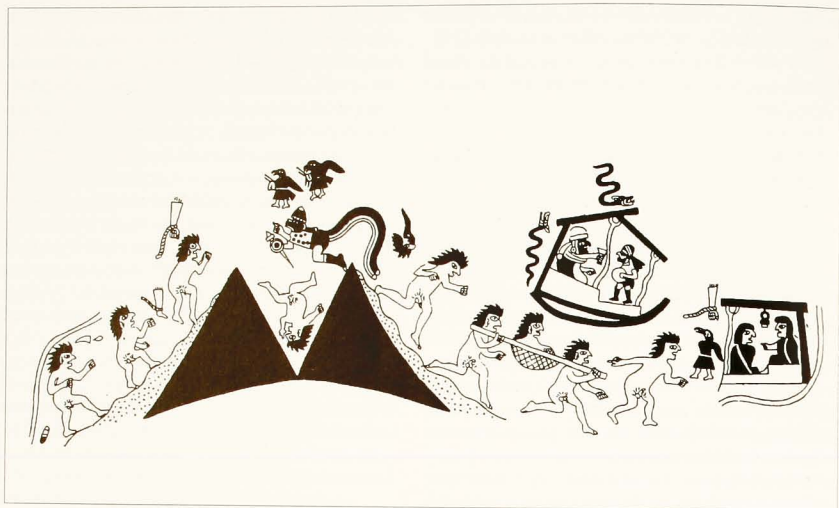


Figura 6. El Sacrificio (según Kutscher 1983: fig. 124, tomado de Hocquenghem 1987: fig.187).



Figura 7. El Sacrificio en la Plaza Ceremonial (según Kutscher 1983: fig. 123, tomado de Hocquenghem 1987: fig.188).

Según el modelo unitario propuesto aquí, el ceremonial complejo que incluye el Sacrificio en Montañas se iniciaría con batallas rituales cuyo objetivo sería la obtención de cautivos para el sacrificio. Estos cautivos, desposeídos de sus atuendos e insignias, desnudos y con el cabello suelto y desordenado, habrían participado en carreras cuya meta final era la plaza ceremonial central. En estas carreras los jefes de los cautivos eran llevados en andas, como una comitiva real. La Figura 6 combina la carrera de los cautivos desnudos con el Tema de Sacrificio en Montañas. La montaña era un obstáculo en la sanguinaria carrera ritual, con consecuencias fatales para algunos de los participantes. Este escenario explicaría el carácter aparentemente autosacrificial del tema de despeñamiento. Los sobrevivientes del Sacrificio en Montañas continuaban su carrera hasta la plaza ceremonial, denotada por los dos templos. Estos, ocupados el uno por hombres y el otro por mujeres, podrían referirse a las huacas del Sol y de la Luna del centro ceremonial de Moche, donde se ha hallado evidencia arqueológica de sacrificios (Steve Bourget, comunicación personal). La Figura 7 representaría la llegada de los señores cautivos y sus acompañantes a la pirámide principal. Esta escena, de estilo

realista, sería en buenas cuentas equivalente (aunque ligeramente anterior en el orden de eventos) al famoso Tema de la Presentación (fig. 8), descrito por Donnan (1978), de representación más hierática y simbólica. Ambas escenas están divididas en dos sectores por una línea horizontal. En el piso inferior ocurre la mayor parte de los actos sacrificiales, que incluyen la extracción del corazón de las víctimas (fig. 7, esquina superior derecha; fig. 8, parte inferior central; véase también los corazones en las garras de la serpiente bicéfala que sirve de soporte a la parte superior). Posiblemente incluyen también la recolección de su sangre, ofrecida al señor principal o a su representación divinizada, según el caso, en una copa cubierta por un mate.

## OBSERVACIONES FINALES

A través del análisis de una muestra relativamente amplia de vasijas con escenas de Sacrificio en Montañas he intentado demostrar la unidad y centralidad del tema en el contexto del corpus iconográfico Moche y, más explícitamente, del principal complejo

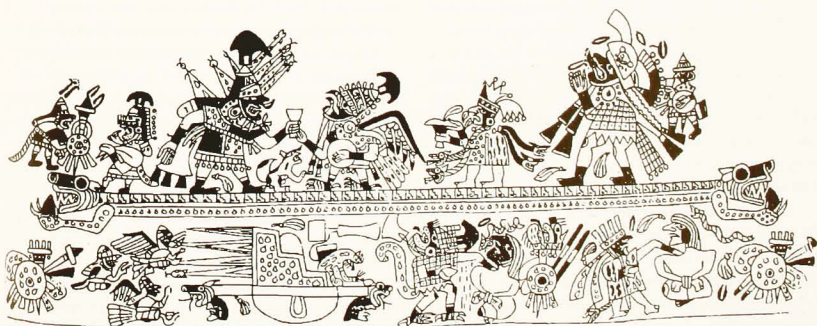


Figura 8. El Tema de la Presentación (según Kutscher 1983: fig. 299, tomado de Hocquenghem 1987: fig.100).

sacrificial representado en éste. A pesar de la riqueza de detalles divergentes que las distingue, las escenas respetan dos esquemas básicos, reflejos de convenciones iconográficas distintas para representar el tema. El Sacrificio en Montañas es parte de una lista relativamente corta de temas semidiscretos e interrelacionados que los Moche representaron en su arte sagrado. Como parte del ciclo sacrificial principal, que se iniciaba con las batallas rituales y culminaba con el Tema de la Presentación, el Tema de Sacrificio en Montañas representaba, en el lenguaje iconográfico mítico, un ritual relacionado con las funciones sacerdotales y agrícolas por medio de la apropiación -a través del sacrificio- de las fuerzas ctónicas y celestes de las que se obtenía fertilidad y agua.

La identificación del Personaje Postrado con *Wrinkle Face* (e.g., en SM-45) y de Iguana con el Personaje Supino (en SM-52 y SM-53 [lám. Va]) indicaría que las víctimas del sacrificio personificaban a la divinidades a las que los Moche dedicaban sus sacrificios. Estos personajes eran cautivos de batallas rituales, probablemente entre grupos Moche rivales. Su inmolación ante los señores, que probablemente ingerían su sangre, reflejaba una ideología de apropiación de las fuerzas naturales por medio del sacrificio. Mientras que el Tema de la Presentación enfatizaba el aspecto político del sacrificio, el derramamiento ritual de sangre en la montaña resaltaba su aspecto de fertilizador de la tierra y de propiciador de las fuerzas naturales.

## NOTAS

<sup>1</sup> Ya escrito este trabajo llegó a mi conocimiento información sobre otras dos tesis de carácter iconográfico, una de D. Arsenault (1994) y otra de S. Bourget (1994). Aunque todavía no las he podido consultar (no aparecen en mi lista de Referencias), entiendo que ambas subrayan, desde perspectivas distintas, la centralidad de los temas sacrificiales en el arte cerámico Moche.

<sup>2</sup> Cuando el lector vea una referencia SM-n debe ir al APENDICE. Si la vasija ya salió publicada, aparecerá allí la referencia más accesible. Si la vasija es inédita, dirá "Fotografía del Autor" o "Archivo Zuidema", en cuyo caso se muestra la vasija en una de las ilustraciones referidas como LAMINAS, generalmente referida como "lám.-n".

<sup>3</sup> Las traducciones al castellano son mías.

<sup>4</sup> N. del E.: pólite = anglicismo del autor por polity, que se podría traducir aproximadamente como "unidad política".

<sup>5</sup> Uso el término *quechua alhuauqui* en el sentido amplio que le da Zuidema (1991), esto es, como el motivo textil de pirámide escalonada invertida dispuesto alrededor del cuello.

<sup>6</sup> Nótese que el pico central de esta vasija fue restaurado incorrectamente, de modo que el Personaje Postrado no aparece en lo que sin duda alguna era su ubicación original.

<sup>7</sup> Se trataría de un zorro (en brazos del segundo Acompañante desde la izquierda) y una cría de venado (cuarto Acompañante). La identificación es posible por la cola de los animales: larga, gruesa y caída en el caso del zorro; pequeña, en punta y levantada en el del venado (Donnan 1978; Lavallée 1972).

<sup>8</sup> La cuenta con los dedos de las manos es un procedimiento casi universal; el uso de los brazos, aludido aquí, es menos común (Closs 1986, Ed.).

<sup>9</sup> El Dios B de Berezkin no es equivalente a Iguana, pues es enemigo y no asistente de *Wrinkle Face*; pero tanto Iguana como el Dios B tienen atributos de pesca (De Bock 1988: 97; Berezkin 1980: 5).

## REFERENCIAS

- ALENCASTRE, A. G. & G. DUMÉZIL, 1953. Fêtes et usages des indiens de Langui. *Journal de la Société Américanistes*, Nouvelle Série 42: 1-118.
- ANONYMOUS (Seudo Blas Valera), 1992. Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú. En: *Antigüedades del Perú*, H. Urbano & A. Sánchez (Eds.), pp.43-122. Madrid: Crónicas de América 70, Historia 16.
- BENSON, E. P., 1972. *The Mochica*. New York: Praeger.
- 1978 Mochica art and symbolic language. En: *Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes*, vol. 7, pp. 291-299, París.
- BEREZKIN, Y., 1980. An identification of anthropomorphic mythological personages in Moche representations. *Nawpa Pacha* 18: 1-26.
- BETANZOS, J. DE., 1987 [1551]. *Suma y narración de los Incas*. Madrid.
- BLISS COLLECTION, 1963. *Handbook of the Robert Woods Bliss Collection of Pre-Columbian Art*, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- BOURGET, S., 1990. Caracoles sagrados en la iconografía Moche. *Gaceta Arqueológica Andina* 5 (20): 45-58, Lima.
- CASTILLO, L. J., 1989. *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial PUCP.



- CLOSS, M. P. (Ed.), 1986. *Native American Mathematics*. Austin: University of Texas Press.
- COLLIER, D., 1959. *Indian Art of the Americas*. Chicago: Catálogo de Exposición, Chicago Natural History Museum.
- CONKLIN, W. J. & E. P. Benson, 1981. *Museums of the Andes*. New York: Newsweek.
- CORDY-COLLINS, A., 1979. Andean Area. En: *Pre-Columbian Art from the Land Collection*. L. K. Land (Ed.), pp. 210-264. San Francisco.
- DI BOCK, E. K., 1988. *Mensenoffers voor cosmische orde: structuur en betekenis in Moche iconografie*. Tesis Doctoral, Universidad de Leiden.
- DELLA SANTA, E., 1960. *La Collection de vases Mochicas des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*. Bruselas.
- DONNAN, C. B., 1976. *Moche Art and Iconography*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications.
- 1978. *Moche Art of Peru: Pre-Columbian Symbolic Communication*. Los Angeles: UCLA Museum of Natural History.
- DONNAN, C. B. & D. MC CLELLAND, 1979. *The Burial Theme in Moche Iconography*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- FRIEDMANN, E., 1922. *Reich der Inka*. Hagen: Folkwang-Verlag.
- GOLTE, J., 1985. Los recolectores de caracoles en la cultura Moche. *Indiana* 10: 355-370. Berlín.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F., 1936. *Nueva corónica y buen gobierno*. París: Musée de l'Homme.
- HERNÁNDEZ PRINCEPE, R., 1923 [1622]. Mitología andina. *Inca* 1: 25-68.
- HOCQUENGHEM, A.-M., 1977. Quelques projections sur l'iconographie des mochicas: une image de leur monde d'après leurs images du monde. *Baessler-Archiv*, Neue Folge 25: 163-191.
- 1979. L'iconographie mochica et les rites de purification. *Baessler-Archiv*, Neue Folge 27: 211-252.
- 1980. Forme, décor et fonction: les vases à sonnaile des collections Mochicas. *Baessler-Archiv*, Neue Folge 28: 181-202.
- 1987. *Iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- KUBLER, G., 1975. *The Art and Architecture of Ancient America: the Mexican, Mayan, and Andean Peoples*. Baltimore: Penguin.
- KUTSCHER, G., 1954. *Nordperuanische keramik*. Monumenta Americana I. Verlag Gebr. Mann, Berlín.
- LARCO-HOYLE, R., 1927. *Hacia el despertar del alma india*. Lima.
- 1938. *Los Mochicas*. Vol. I, Lima.
- 1939. *Los Mochicas*. Vol. II, Lima.
- 1945. *Los Mochicas*. Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana.
- LATHRAP, D. W., 1973. Gifts of the Cayman: Some Thoughts on the Subsistence Basis of Chavin. En: *Variations in Anthropology*, D. Lathrap & J. Douglas (Eds.), pp. 91-105. Urbana: Illinois Archaeological Survey.
- LAVALLE, J. A. de, 1978. *Arte y tesoros del Perú: cerámica y escultura*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- 1985. *Culturas precolombinas: Moche*. Lima: Banco de Crédito.
- LAVALLEE, D., 1972. *Les représentations animales dans la céramique mochica*. Mémoires de l'Institut d'Ethnologie. IV. Musée de l'Homme, París.
- MARTÍNEZ COMPASÓN Y BUIANDA, B. J., 1936. *Trujillo del Perú a fines del Siglo XVIII*. J. Domínguez Bordona (Ed.). Madrid: Real Biblioteca.
- MESTER, A. M., 1983. *The Owl in Moche Iconography: Implications for Ethnic Dualism on the Peruvian North Coast*. Tesis de Maestría inédita, Universidad de Illinois.
- MICHAUD, A., 1970. La religiosidad en Qollana. *Allpanchis* 2: 12.
- MOSELEY, M. E., 1992. *The Incas and Their Ancestors*. New York: Praeger.
- MOSER, C. L., 1974. Ritual Decapitation in Moche Art. *Archaeology* 27 (1): 30-37.
- MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE, GENEVE, 1943. *L'Empire des Incas*. Ginebra.
- MUSEO CHILENO DE ARTE-PRECOLOMBINO, 1990. *Moche: señores de la muerte*. Santiago: Catálogo de Exhibición.
- OHARA RYU GHIJITSU SANKOKAN, 1991. *The Andes...* Tokyo: Catálogo de Exhibición.
- PEÑAHERRERA DEL AGUILA, C., 1970. *Atlas histórico geográfico y de paisajes peruanos*. Lima: Instituto Nacional de Planificación.
- PERUVIAN ANTIQUITIES, 1985. *Peruvian Antiquities: A Manual for United States Customs*. Washington, D.C.: Organización de Estados Americanos.
- PURIN, S., s.f. *Vases anthropomorphes Mochicas des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Fascicule 1, Bruselas.
- RANDALL, R., 1990. The mythstory of Kuri Qoyllur: sex, seque, and sacrifice in Inka agricultural festivals. *Journal of Latin American Lore* 16 (1): 3-45.
- RAUNTENSTRAUCH-JOIST-MUSEUM KÖLN, 1959. *Schätze aus Peru von Chavin bis zu den Inka*. Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen.
- SCHAEFFER, A.-L., 1984. *Cathartidae in Moche Art and Culture*. En: *Proceedings of the International Congress of Americanists*, Manchester 1982. BAR International Series, Londres.
- SCHULTES, R. E. & A. HOEFMANN, 1979. *Plants of the Gods: Origins of Hallucinogenic Use*. New York: McGraw-Hill.

- SOTHEBY, 1978. *Fine Pre-Columbian Art*. Auction of November 22, 1978, Nueva York.
- STRONG, W. D. & C. EVANS JR., 1952. Cultural Stratigraphy in the Viru Valley, Northern Peru. *Columbia University Studies in Archaeology and Ethnology* 4.
- TAYLOR, G., 1987. *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- TEEL The University Prints, 1979. *Pre-Columbian Art*. Winchester, Mass.: TEEL-The University Prints.
- TELLO, J. C., 1938. Arte antiguo peruano. Primera parte. *Inca*, Vol. II, Lima.
- TILLEY, C., 1991. *Material Culture and Text: The Art of Ambiguity*. London & Nueva York: Routledge.
- UBBELOHDE-DOERING, 1952. *The Art of Ancient Peru*. New York: Praeger.
- 1973. Die hand des Wettergottes von Moche. *Indiana* 1: 169-177.
- VALERI, V., 1985. *Kingship and Sacrifice*. Chicago: University of Chicago Press.
- WASSERMANN-SAN BLAS, B. J., 1938. *Cerámicas del antiguo Perú de la Colección Wassermann-San Blas*. Buenos Aires.
- ZUIDEMA, R. T., 1977. Shafttombs and the Inca Empire. *Journal of the Steward Anthropological Society* 9 (1-2): 133-178.
- 1980. El ushnu. *Revista de la Universidad Complutense* 28 (117): 317-362, Madrid.
- 1982. Inca Observations of the Solar and Lunar Passages Through Zenith and Anti-zenith at Cuzco. En: *Archaeoastronomy in the Americas*, R. A. Williamson (Ed.). Los Altos, Londres: Ballena Press.
- 1986. *La civilisation inca au Cuzco*. Essais et Conférences, Collège de France, PUF, Paris.
- 1991. Guamán Poma and the Art of Empire: Toward an Iconography of Inca Royal Dress. En: *Transatlantic Encounters*, K.J. Andrien & R. Adorno (Eds.). Los Angeles: University of California Press.

## APENDICE

### Muestra de vasijas de Sacrificio en Montañas

SM	Colección	Número	Proveniencia <sup>2,3</sup>	Fuente de la Ilustración <sup>4</sup>
1	MRAH, Bruselas	A.AM.39-128	Godefroy (Chimbote) W-SB (Chimbote)	Purim n.d. pl.XLVI
2	MMA, Nueva York			Donnan 1978:f.226
3	MU, Trujillo			Archivo Zuidema p.8:7-8
4	Land Collection			Cordy-Collins 1979:f.192
5	AIC, Chicago			Moser 1974:34
6	MU, Trujillo	55.24		Archivo Zuidema p.3:10-12
7	MNAAHP, Lima	C-0.3281		Fotografía del autor
8	MNAAHP, Lima	C-0.3282		Fotografía del autor
9	Cassinelli, Trujillo			Fotografía del autor
10	MNAAHP, Lima			Lavalle 1978:110
11	FMNH, Chicago	4,719		Collier 1959:#73
12	MfV, Berlín	VA 48090		Hocquenghem 1979:251(f.25)
13				W-SB 1938:f.547
14	MfV, Berlín	VA 7676	W-SB (Chimbote) (Lambayeque)	Hocquenghem 1979:251(f.26)
15	MU, Trujillo			Archivo Zuidema p.3:13-15
16	Cassinelli, Trujillo			Fotografía del autor
17	Linden-M, Stuttgart			Benson 1972:36(2-11,12)
18	MfV, Berlín	VA 18094	Gretzer (Chimbote)	Kutscher 1954:pl.79

19	Mayrock, Santiago			Archivo Zuidema p.28:25-27
20	UM, Philadelphia			Archivo Zuidema p.59:17
21	MNAAHP, Lima	C-0.3071		Fotografía del Autor
22	MH, París			Archivo Zuidema p.52A:18
23	MU, Trujillo			Archivo Zuidema p.27:17-19
24			V-SB (Chimbote) (Trujillo)	Benson 1972:2-2
25	M d'Eth., Ginebra			Musée d'Eth. 1943:f.45
26	MU, Trujillo			Archivo Zuidema p.3:4
27	Mayrock, Santiago			Archivo Zuidema p.28:31-33
28	Seized antiquities	408/276		Peruvian Antiquities n.d.:12
29	MdeA, Madrid			Donnan 1978:f.223
30	MNAAHP, Lima	C-0.3249		Fotografía del autor
31	MNAAHP, Lima	C-0.3311		Fotografía del autor
32	AIC, Chicago	55.23		Archivo Zuidema p.34:6-7
33	M Pigorini, Roma			Archivo Zuidema p.49:33-34
34			Private coll., Florida	Sotheby 1978:76
35	MfV, Berlín	VA 4669	Macedo (Trujillo)	Kutscher 1954:f.78A
36			(Sorcape, Chicoma)	Kubler 1975:f.97
37	MNAAHP, Lima	C-0.3308		MChAP 1990:f.46
38	MNAAHP, Lima	C-0.3305		Fotografía del autor
39	MNAAHP, Lima	C-0.3306		Fotografía del autor
40	MNAAHP, Lima	C-0.3303		Fotografía del autor
41	MNAAHP, Lima			TEEL 1979:N429
42				Benson 1972:2-1
43	MfV, Berlín			Archivo Zuidema p.27:1
44			W-SB (Iambayeque)	W-SB 1938:f.545
45	ORGS, Tokio			Ohara 1991:f.77
46	MNAAHP, Lima			Conklin 1981:39
47	MdeA, Madrid			Archivo Zuidema p.48:24
48	MNAAHP, Lima	C-0.3300		Donnan 1978:f.224
49	MfV, Berlín		Gretzer (Chimbote)	Donnan 1978:f.225
50	MfV, Berlín			RJM 1959:f.41
51	MNAAHP, Lima	C-0.3309		Fotografía del autor
52	MNAAHP, Lima	C-0.3301	(V-162, Huaca de la Cruz, Virú)	Strong 1952:pl.XXVIII
53	MNAAHP, Lima	C-0.3310		Fotografía del autor
54	MfV, Berlín	VA 18287		Hocquenghem 1977:188(pl.24)
55	Ambrossetti, BsAs			Archivo Zuidema p.27:2-3
56	MfV, Berlín	VA 47803		Hocquenghem 1987:183
57				Hocquenghem 1987:f.186

58	MNAAHP, Lima	C-0.3299		Fotografía del autor
59	MNAAHP, Lima	C-0.3273		Fotografía del autor
60	MNAAHP, Lima			Golte 1985:366(f.5)
61	MNAAHP, Lima	C-0.3289		Golte 1985:367(f.6)
62	Cassinelli, Trujillo			Golte 1985:367(f.7)
63			W-SB (Lambayeque)	W-SB 1938:f.546
64	MRAH, Bruselas	A.AM.46-7-182	Grenade	Purin n.d.:pl.XLVII
65	Cassinelli, Trujillo			Fotografía del autor
66	Cardoen, Santiago			MChAP 1990:f.27
67	MfV, Berlín	VA 14066		Hocquenghem 1987:f.182
68	MNAAHP, Lima	C-0.3297		Fotografía del autor

<sup>1</sup> Códigos de Museos:

AIC	Art Institute of Chicago
FMNH	Field Museum of Natural History
MdeA	Museo de América, Madrid
MfV	Museum für Völkerkunde, Berlín
MH	Musée de l'Homme, París
MMA	Metropolitan Museum of Art, New York
MNAAHP	Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú
MRAH	Musée Royal d'Art et d'Histoire, Bruxelles
MU	Museo de la Universidad, Trujillo
ORGS	Ohara Ryu Geijutsu Sankokan
UM	University Museum, Philadelphia

<sup>2</sup> Códigos de referencia:

MChAP	Museo Chileno de Arte Precolombino
RJM	Rautenstrauch-Joest-Museum
TEEL	TEEL The University Press
W-SB	Wassermann-San Blas

<sup>3</sup> Colección original a la que perteneció la pieza seguida entre paréntesis por la proveniencia argüida o establecida.

<sup>4</sup> Se da la publicación más reciente o de mayor acceso. Vasijas inéditas aparecen como Archivo Zuidema o Fotografía del autor, y se las ilustra en las láminas que acompañan este artículo.



## EL PAJARO DEL DIOS MARIPOSA DE TEOTIHUACAN: ANALISIS ICONOGRAFICO A PARTIR DE UNA VASIJA DE TIQUISATE, GUATEMALA

*Zoltán Paulinyi*

### INTRODUCCION: LA VASIJA

El punto de partida de este trabajo es la peculiar imagen que el autor encontró en una vasija trípode (Nº 952, figs. 1 y 2) que pertenece a la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP). A pesar de que no se cuenta con datos acerca del lugar de procedencia de la pieza, sus características permiten afirmar que proviene de la costa pacífica de Guatemala, región de Tiquisate (Departamento de Escuintla), y que fue realizada en el Período Clásico (200-900 d.C.), en un estilo cerámico que muestra fuerte influencia del arte teotihuacano.<sup>1</sup> En adelante llamaré Tiquisate a dicho estilo, siguiendo el ejemplo de Hellmuth (1987; Ms. 1993a y b).<sup>2</sup>

La imagen representada en la cara anterior y posterior de la vasija no tiene parangón entre las piezas publicadas del arte de Tiquisate y de Teotihuacán, aunque aparentemente todos los elementos iconográficos que incluye aparecen tanto en la región de Tiquisate como en Teotihuacán, o al menos en uno de estos dos lugares. En su centro podemos ver un ave en posición frontal con las alas extendidas, así como con motivos acompañantes en sus costados. La parte superior de las alas está constituida por sendas cabezas de serpiente que carecen de mandíbula inferior. Una hilera de plumas se encuentra en el lugar donde deberían estar los dientes. Las cabezas no son idénticas: la derecha tiene labio superior largo y encorvado hacia abajo, mientras que la

izquierda tiene una voluta arqueada hacia arriba. Ambas enseñan lengua bifida, y se puede observar que de la lengua derecha pende un motivo encorvado. El abdomen del pájaro es un marco oval que contiene el glifo denominado "Ojo de Reptil". Debajo de dicho marco aparecen las plumas de la cola y las patas del ave. De cada pata nace una "voluta de palabra", y entre las patas y dichas volutas observamos dos elementos semicirculares a cada lado de la imagen. Sobre la cabeza del ave, a ambos lados, aparecen dos pares de plumas. Abajo, en el extremo izquierdo de la imagen, se observa un objeto cuadrangular verticalmente dispuesto y cruzado en diagonal por líneas paralelas. De este objeto también surge un motivo encorvado (semejante al motivo encorvado que pende de la lengua bifida de la derecha). En el extremo inferior derecho, abajo, se ve un objeto cuya forma es semejante a una letra C vuelta hacia la izquierda, la cual se ensancha hacia abajo. El fondo de toda la imagen está cubierto de restos de pintura roja.

El tipo de imagen del ave representada de frente, de alas y patas extendidas y con cola hacia abajo, es claramente teotihuacano, al igual que la concepción de representar a un pájaro no real, compuesto de motivos simbólicos y elementos del cuerpo de un pájaro real. Aparte de nuestro trípode, semejante ave no aparece en la cerámica Tiquisate. La encontramos, sin embargo, en un incensario teotihuacanoide procedente del lago de Amatitlán, cercano a Escuintla



Mapa del área de estudio.

(Berlo 1984: fig. 219). El glifo "Ojo de Reptil" también es de origen teotihuacano, y sus dos tipos (fig. 3) aparecen frecuentemente en las vasijas e incensarios de Tiquisate.<sup>1</sup> Asimismo, la mencionada voluta de palabra proviene del arte teotihuacano, encontrándose volutas semejantes en la cerámica de Tiquisate. Aquellas volutas de palabra que no parten de la boca, sino de otras partes del cuerpo, son igualmente características del arte teotihuacano (p.e. Miller 1973: figs. 173, 336, 342).

El objeto cuadrangular puede ser la versión simplificada de un atado de leña teotihuacano (fig. 4), el cual -como veremos más adelante- también aparece en la región de Tiquisate. El motivo encorvado que sale de él, así como el de la lengua bífida de serpien-

te, corresponden a una gota de agua de estilo teotihuacano (cf. Pasztory 1988a: figs. VI. 1, 2, láms. 1-3). El motivo semejante a una letra C se parece a un objeto ritual teotihuacano llamado "rociador" (fig. 5). El rociador también aparece en el estilo Tiquisate: en una ocasión lo vemos ubicado sobre un objeto ancho que puede corresponder a la parte inferior del motivo de la vasija del MChAP; está en la mano de un personaje que porta tocado de mariposa (fig. 5c). En otra ocasión dicho rociador se encuentra detrás de un jugador de pelota que lleva un traje compuesto de elementos de mariposa y pájaro (fig. 6). A espaldas del personaje de la figura 5c se observa un atado vertical, es decir, aparentemente hay junto a dicho personaje los mismos símbolos que acompañan al



Figura 1. Trípode de estilo Tiquisate del Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP N° 952, alt.: 14 cm).



Figura 2. Las dos imágenes del trípode (dibujos de Jonás Astudillo).

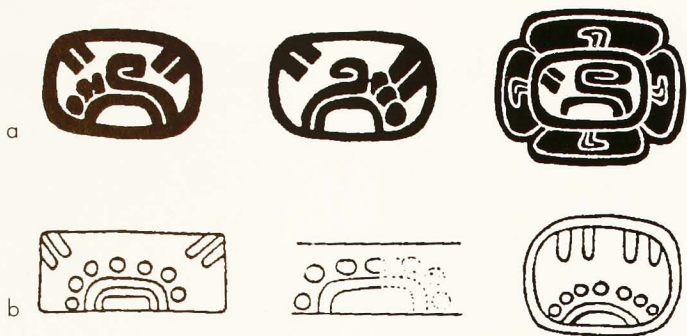


Figura 3. Las dos variantes del glifo "Ojo de Reptil" (según von Winning 1987, II, Los glifos, cap. II: fig. 1a).

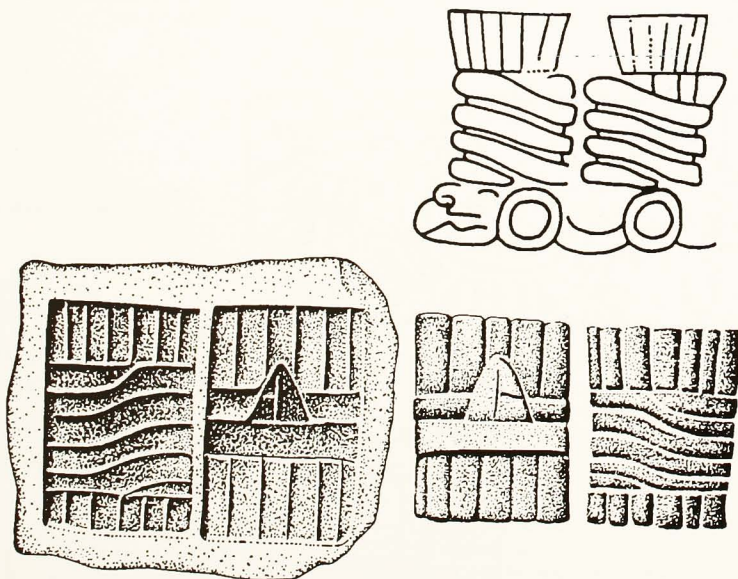


Figura 4. Representaciones teotihuacanas de atados de leña (según von Winning 1987, II, Los signos, cap. II: fig. 18b, c, c').



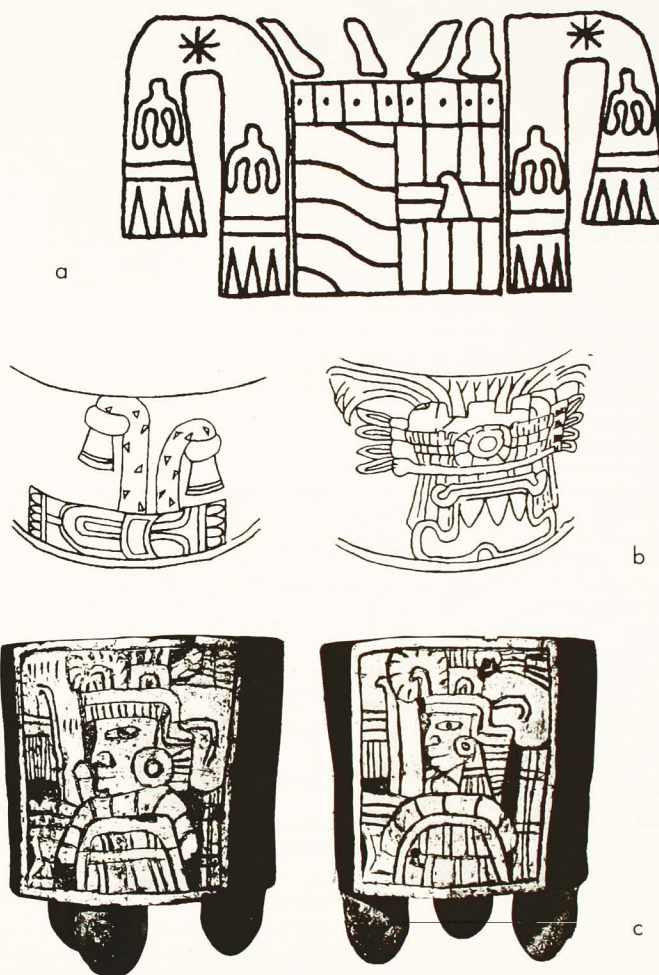


Figura 5. Rociadores teotihuacanos y de la región de Tiquisate: a) rociadores enmarcan dos atados de leña ardiente (según Paulinyi 1991: fig. 7); b) rociadores con atado de leña acompañados por el símbolo del Dios de la Lluvia (según Paulinyi 1991: fig.9); c) personaje con tocado de mariposa entre un rociador y un atado, en pieza de Tiquisate (según Hellmuth 1975: lám. 7; fotografiado por Nicholas Hellmuth, cortesía de la Foundation for Latin American Anthropological Research, Brevard Community College, Cocoa, Florida).

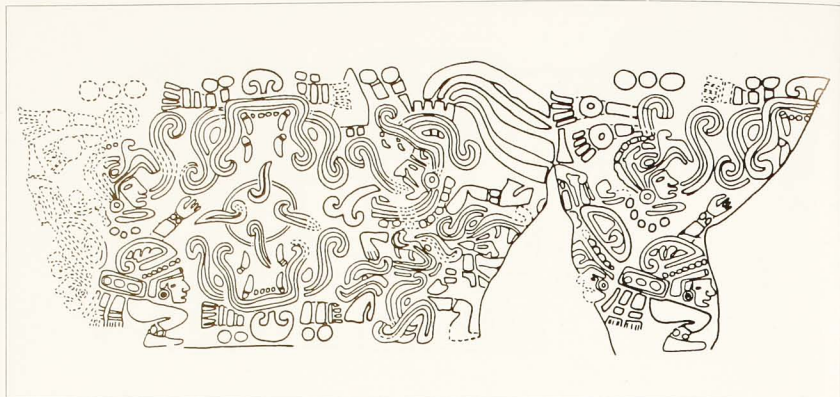


Figura 6. Escena de juego de pelota de Tiquisate (según Hellmuth 1978: fig. 12, tomada de *Middle Classic Mesoamerica*, editado por E. Pasztory, Copyright (c) 1978 de Columbia University Press; publicada de nuevo con la autorización de la editorial).

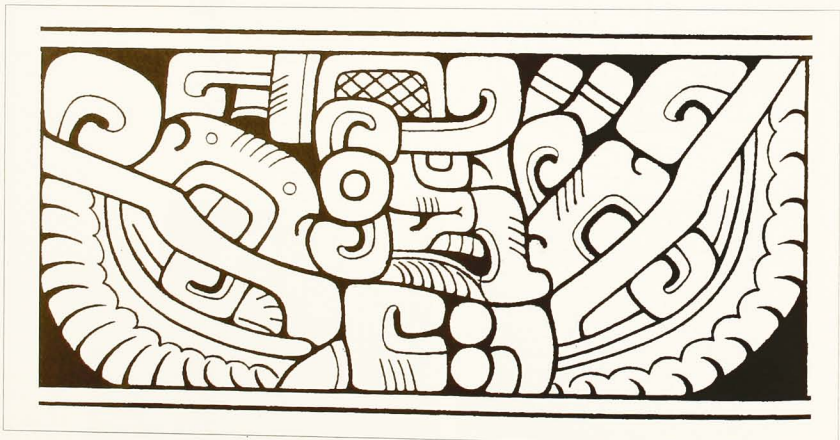


Figura 7. Principal Deidad Pájaro de Tiquisate (dibujo realizado por Foundation for Latin American Anthropological Research; cortesía de Nicholas Hellmuth).

pájaro de la vasija del MChAP. En el arte teotihuacano el rociador y el atado de leña también ocurren asociados (fig. 5a, b).

En cambio, tanto el tipo de cabezas de serpiente mencionadas, como su ubicación en las alas de un pájaro, son básicamente ajenas al arte teotihuacano, aunque otros seres míticos que reúnen rasgos de pájaro y serpiente sí aparecen en Teotihuacán. Las representaciones de alas en forma de cabeza de serpiente evidencian profundas raíces en el arte Izapa de la región histórico-cultural más amplia a la cual perteneció la zona de Tiquisate. Como perteneciente al mismo período de nuestra vasija se conoce otro ejemplar de ala en forma de cabeza de serpiente de Tiquisate (fig. 7; Hellmuth 1987: 77-79) y tenemos también representaciones provenientes del Período Clásico Temprano del altiplano guatemalteco (Woodbury 1965: fig. 13; Kidder et al. 1946: 207e). Por otro lado, representaciones de diferentes tipos de pájaros con alas en forma de cabeza de serpiente abundan en el Período Clásico de la civilización de la planicie maya.

La imagen de nuestra vasija plantea varias incógnitas. ¿Qué significa el pájaro teotihuacano con el glifo de "Ojo de Reptil"? ¿Por qué fue retratado con alas ajenas a la tradición teotihuacana? ¿Qué significan sus símbolos acompañantes y la imagen en su conjunto?

## UN DIOS TEOTIHUACANO APENAS CONOCIDO

En el arte teotihuacano nos encontramos frecuentemente con representaciones de nuestra ave. Lo vemos sin el glifo "Ojo de Reptil" en los murales de Tetitla (Teotihuacán) (fig. 8a) y también aparece a menudo en cerámicas, de maneras tales que su torso corresponde a una insignia militar (fig. 8b). La cabeza de nuestro pájaro y las dos versiones del glifo "Ojo de Reptil" surgen con frecuencia en los incensarios. Un ejemplo importante de la aparición conjunta del pájaro y el glifo -diferente al tipo del glifo de nuestro trípode- se encuentra en una vasija pintada de la Colección Bliss (fig. 9). El pájaro frecuentemente se funde con la mariposa y de este modo surge un ser que en adelante llamaré mariposa-pájaro. En cuanto a la identificación ornitológica de dichas representaciones, se las interpretan como buhos o

quetzales.<sup>4</sup> Las plumas en ambos costados de la cabeza del pájaro de la vasija del MChAP parecen indicar un búho; también permiten pensar en un ave mítica, entre cuyos atributos habrían aparecido estas plumas de búho. Lo mismo parecen indicar las cabezas de pájaros que enseñan claramente penachos de búho en un incensario que según su estilo procede de la región de Tiquisate (Pre-Columbian Art 1990: foto 217).

Tanto en la vasija mencionada de la Colección Bliss, como en los incensarios teotihuacanos, nuestro pájaro aparece ligado a una deidad importante, pero poco entendida del panteón teotihuacano, a la cual en general se le menciona como Dios Mariposa. Séjourné (1959: 116-128; 1962a) fue la primera en tratar de interpretar al Dios Mariposa, identificándolo finalmente con el dios azteca Xochipilli. "El Príncipe de las Flores", pero sin poder demostrar su afirmación. Su hipótesis no se basó en el análisis detallado de las imágenes teotihuacanas recabadas por ella, sino solamente en la observación de que en la iconografía de dichas imágenes tenían importancia pájaros, flores y mariposas, de manera semejante a la iconografía de Xochipilli. Kubler (1967: 4, 9) trató brevemente el mismo complejo iconográfico bajo el nombre "Complejo de Mariposa", y lo relacionó con los ritos funerarios, lo que parece posible por el hallazgo de los incensarios en tumbas teotihuacanas. Dicho autor considera la imagen de un personaje con atributos de pájaro y mariposa -interpretada por Séjourné como una imagen de Xochipilli- como un dios o como un representante de un dios, pero sin intentar descifrar su naturaleza. Hellmuth (1975, 1978) publicó un gran número de incensarios de la región de Tiquisate que se habían descubierto poco tiempo antes de la publicación de sus obras citadas. En el caso del personaje con alas de mariposa, dicho autor menciona un Dios Mariposa, pero no lo caracteriza. Von Winning (1977a; 1987, I: 111-24) trata al mismo dios brevemente; citando incensarios y algunas representaciones en vasijas pintadas, también lo llama Dios Mariposa. Lo incluye en su complejo iconográfico "Fuego-Mariposa" junto con el Dios Viejo del Fuego, cuestión acertada si pensamos en el fuego que ardía en los incensarios y en los símbolos de fuego que los adornaban. Considera al Dios Mariposa como dios de los embajadores y mercaderes teotihuacanos, pero no presenta argumentos que respalden su aseveración.



a



b

Figura 8. Pájaros frontales teotihuacanos con alas abiertas: a) según Pasztory (1988c: fig. VI, 11b), dibujado por Saburo Sugiyama; b) según von Winning (1987, I, cap. VII/b: fig. 6c, detalle).



La interpretación más reciente es la de Berlo (1982, 1983, 1984, 1989), quien dedicó una monografía y varios artículos a los incensarios de Tiquisate y Teotihuacán, ocupándose también del problema del dios representado en ellos. Berlo (1983) intenta una interpretación detallada de dicho dios: lo identifica con las diosas aztecas Xochiquetzal e Itzpapalotl. Opino, sin embargo, que tanto su método, como sus conclusiones son discutibles. Primero, se limita casi exclusivamente a los incensarios, tomando apenas en cuenta los ejemplares del mismo complejo iconográfico que aparecen en otros géneros artísticos. En segundo lugar, su identificación de la deidad se basa en analogías aztecas, lo que —como en el caso de Séjourné— es un paso arriesgado por la gran distancia temporal. En tercer lugar, varias afirmaciones de su análisis iconográfico sobre los incensarios —las que abren la brecha ante la invasión de las analogías tardías— no me parecen bien fundamentadas.

Berlo sostiene que, según las evidencias iconográficas que ofrecen los incensarios de Tiquisate, se trata de una deidad guerrera, que habría sido femenina. Su primera afirmación se origina en parte en Hellmuth (1978: 73), quien en el caso del personaje antropomorfo, con tocado de mariposa pero sin el cuerpo de este insecto, de los incensarios, advierte atributos militares. Los primeros atributos posiblemente militares, que aparece frecuentemente en los incensarios, son los extremos de dardos de particular forma de rombo, que en grupos adornan diferentes partes de los incensarios. Sin embargo, en general, los extremos de dardos aparecen sin alusiones obvias a lo bélico. Además, el rombo es un símbolo del Dios del Fuego (von Winning 1977b: 13-14), lo que puede indicar para estos extremos de dardos un contenido relacionado con lo ígneo. La representación de sólo una parte del dardo en los incensarios, puede tener implicaciones metafóricas.

Por otro lado, considero que Berlo (1984: 58, 66, 80, 81, 83, 86, 216) no cuenta con suficiente base para interpretar como escudos a varios objetos rectangulares, básicamente semejantes entre sí, que aparecen muchas veces emplumados junto a los personajes de los incensarios o en las manos de ellos. Si examinamos las representaciones de personajes mortales en vasijas teotihuacanas y de Tiquisate (Séjourné 1966b: fig. 91; Miller 1973: figs. 204-205; Glanz und Untergang... 1986: N°122; Fine Pre-Columbian Art 1980: foto 188), que llevan en el brazo izquierdo escudo y en la mano derecha uno de los objetos mencionados, se hace patente que estos objetos y los escudos no son idénticos. Dichos objetos podrían constituir insignias de guerra, insignias sagradas o de poder político (estas posibilidades naturalmente no se excluyen mutuamente).

En suma, es posible que dos tipos de adornos de los incensarios se encuentren en alguna relación con la guerra, pero no tenemos evidencias claras y definitivas. Sin embargo, en el caso del personaje con cuerpo de mariposa, o sea, del único personaje de los incensarios que Berlo interpreta como deidad, estos supuestos atributos militares nunca aparecen: en consecuencia, sobre la base de ellos difícilmente podemos afirmar su carácter guerrero. A pesar de esto, aunque no contamos con argumentos sólidos en favor de la hipótesis de la deidad marcial, no deseo excluir la posibilidad de que dicha deidad haya podido cumplir papeles militares también.

Por otra parte, no parece plausible la idea de una deidad femenina. Berlo (1983) presenta dos argumentos: (1) a veces las alas extendidas del Dios Mariposa representado en los incensarios le hacen recordar la vestimenta femenina *quechquemiltl*; (2) cita una vasija de Kaminaljuyú (Kidder et al. 1946: fig. 207h), donde aparece un personaje con tocado de mariposa y con largo atuendo, al cual —siguiendo a



Figura 9. El Dios Mariposa-Pájaro en la vasija de la Colección Bliss (según Séjourné 1966b: fig. 130).

Caso— interpreta como a una diosa. En primer lugar, aunque dichas alas pueden ser semejantes al *quechquemítl*, son claramente alas de mariposa. En segundo lugar, el sexo del personaje de Kaminaljuyú es controvertido; von Winning (1987, I, cap. IX: fig. 11) lo interpreta como dios, no como diosa. Por eso, no hay base firme para sostener la hipótesis de que nuestra deidad es femenina. Por el contrario, aunque no contamos con ningún personaje claramente femenino con los atributos de la deidad, sí podemos citar numerosos ejemplares de personajes masculinos con dichos atributos. Berlo misma interpreta al personaje antropomorfo de los incensarios de estilo de Tiquisate como guerrero. En un incensario teotihuacano recientemente descubierto (Manzanilla & Carreón 1991), así como en los incensarios de Amatitlán (Mata Amado & Rubio C. 1987: figs. 7, 9 y probablemente Berlo 1984: figs. 217, 219) aparece el personaje con tocado mariposa, llevando un tipo de taparrabos que se encuentra en muchas represen-



taciones de hombres teotihuacanos (p.e. Miller 1973: figs. 199-200 y Séjourné 1959: figs. 53, 72) y un vestido que podemos identificar con el *xicolli* de los hombres del período azteca, frecuentemente asociado con lo ritual (cf. Anawalt 1984: 175-180). En varias representaciones teotihuacanas nos encontramos con otros personajes con los atributos de la deidad que son claramente hombres, debido a que también llevan taparrabos (aquí figs. 10 y 16; Pasztory 1988b: fig. III.17; Thomson 1971: fig. 74) y no llevan ropa femenina alguna. Es importante que entre estas últimas imágenes haya varias que –como veremos– según toda probabilidad representan al mismo dios (p.e. fig. 10 y Pasztory 1988b: fig. III.17). Pero el argumento más contundente nos lo ofrece la imagen del espejo del Cleveland Museum of Art (Berrin & Pasztory 1993: 126, 274). Aquí un imponente busto frontal representa a la deidad con su tocado de mariposa, su nariguera en forma de mariposa estilizada y sus orejeras dobles características. El busto que está

ubicado entre olas de agua y se encuentra acompañado en ambos costados por ofrendantes masculinos de mucho menor tamaño, lleva claramente la capa de plumas típica de los señores teotihuacanos de alto rango (cf. Séjourné 1966b: figs. 97, 98, 99, 105, 126; Glanz und Untergang... 1986, II: N°116).

En sus últimos trabajos, Berlo (1992) –siguiendo la lógica de sus investigaciones anteriores, pero ya tomando en cuenta imágenes pertenecientes a diferentes géneros artísticos– y Pasztory (1992) *expressis verbis* identifican al Dios Mariposa con la Gran Diosa de Teotihuacán. Sin embargo, como hemos visto, hasta aquí todo parece indicar que la primera deidad es masculina. Por otra parte e independientemente de esto, los atributos de las dos deidades son radicalmente diferentes (véase Berlo 1992: figs. 1, 2, 5 versus sus figs. 8, 13, 14, 19), lo que en mi opinión hace muy improbable que ambas sean idénticas. (La relación entre los atributos del Dios Mariposa y los de la Gran Diosa será tratada en detalle más adelante en la nota 6).



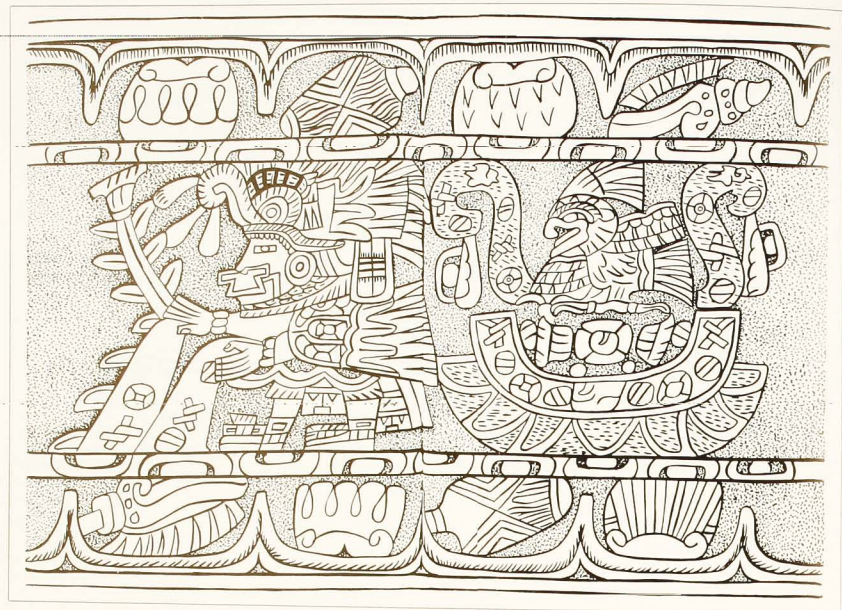


Figura 10. El Dios Mariposa-Pájaro con tocado y alas de mariposa (según Séjourné 1966a: fig. 38).

## LOS ATRIBUTOS DEL DIOS MARIPOSA-PAJARO

Lo que podemos asegurar sobre la deidad después de la revisión crítica de las opiniones de los autores mencionados, es poco: se trata de una deidad masculina, que está relacionada de alguna manera con las flores (y por extensión probablemente con la vegetación) y con el fuego; tal vez también tenga que ver con el más allá. Dentro del marco de este artículo no hay lugar para describir e interpretar en detalle su iconografía, aunque sería una tarea importante y urgente. Por este motivo, lo que voy a intentar, es entender lo esencial de su naturaleza, buscando claves y un marco de interpretación para la imagen de la vasija del MChAP. Para este objeto, las imágenes más prometedoras por su rico y variado contenido (las cuales hasta ahora han recibido sólo atención esporádica), son las que no pertenecen a los incensa-

rios, sino a vasijas y a pinturas murales. En adelante voy a ocuparme principalmente de ellas, aunque también utilizaré las informaciones obtenidas del análisis de los incensarios.

El primer paso es delinear los atributos más destacados del dios y definir un corpus básico de sus representaciones. Volvamos primero a la vasija de la Colección Bliss (fig. 9). La representación es policroma, pero el rojo es el color dominante. Podemos observar al pájaro de frente, con alas extendidas y en una posición descendiente, porque las plumas de las alas miran hacia arriba; además, está representado transportando al dios cuyo busto de brazos abiertos parece estar fundido con él. Debajo del pájaro aparece un motivo que en otras representaciones contiene agua y símbolos relacionados con ella, al que en adelante llamaré "recipiente de agua".<sup>5</sup> El dios lleva un ancho tocado de mariposa, cuya trompa en el centro y las antenas a los lados son claramente



reconocibles. En sus manos sostiene cetros, de los cuales caen bandas cargadas de símbolos. Al lado se encuentra la mariposa-pájaro, con cabeza de ave, pero con trompa, antenas y alas de mariposa. Los glifos de "Ojo de Reptil" aparecen en el borde superior, alternándose con guirnaldas de flores representadas de perfil. En el tocado del dios y en el interior de la vasija se observan signos de fuego. Recientemente se publicó una imagen semejante, pero más sencilla (Berrin & Pasztory 1993: 262-263), en la cual la cabeza frontal del dios con tocado de mariposa aparece sobre la cabeza del pájaro de alas extendidas.

La excepcionalidad de la compleja representación de la vasija de la Colección Bliss, consiste en que reúne de una manera sintética las diversas formas de apariencia del mismo dios. Queda patente que el dios puede llevar atributos de mariposa o de pájaro, o —reuniendo los rasgos de ambos seres— de mariposa-pájaro. Podemos clasificar según las siguientes tres formas de apariencia los atributos del dios cuando aparece en las vasijas y en la pintura mural.

*Forma 1.* Si el dios porta el tocado de mariposa, puede aparecer con discos o anillos y el signo de fuego "doble peine" en el tocado (figs. 9, 10, 11a-b; Langley 1993: fig. 8) con ojos rectangulares (figs. 9, 10, 11b; Langley 1993: fig. 8; Séjourné 1966a: fig. 60; von Winning 1987, II, Los signos, cap. IV: fig. 3d; von Winning 1968b: fig. 213); con simple o doble orejera (figs. 9, 11a-b; Langley 1993: fig. 8); sin nariguera (fig. 9), o con nariguera rectangular (figs. 11a-b) o con forma de mariposa estilizada (fig. 10 y muchos más ejemplares); sin pintura facial (figs. 9, 11a) o con pintura facial rectangular (fig. 10) o escalonada (fig. 11b; Langley 1993: fig. 8); con disco en el pecho (fig. 11b; von Winning 1969: fig. 213); con cuerpo antropomorfo vestido con la capa de plumas de los señores teotihuacanos (Berlo 1992: fig. 19); con cuerpo antropomorfo vestido de mariposa (fig. 10), con cuerpo de mariposa (fig. 11a), o con cuerpo que mezcla partes humanas y de mariposa (fig. 11b).

*Forma 2.* Si el dios lleva un tocado de mariposa-pájaro, puede tener en él signos de "doble peine" (fig. 11c); puede tener cuerpo de mariposa (fig. 11c) o cuerpo humano vestido de mariposa-pájaro (Pasztory 1988b: fig. III.17), o cuerpo híbrido en

parte humano, en parte de mariposa (fig. 11d); puede aparecer con ojos rectangulares (fig. 11d); con las mismas variaciones de nariguera y de pintura facial que en el caso de Forma 1 (fig. 11c; Pasztory 1988b: fig. III.17), y puede llevar disco en el pecho (fig. 11d).

*Forma 3.* Y, finalmente, cuando el dios aparece en un mural vestido de ave en descenso (fig. 12a), sus ojos son rectangulares, enseña la pintura facial escalonada, y porta doble orejera.

La cara y el cuerpo del dios, independientemente de su atuendo, siempre son rojos. Aunque los incensarios de Teotihuacán y de Tiquisate poseen una iconografía especial, su personaje central tiene claramente los atributos de nuestro dios, y sus variaciones, en general, corresponden a la clasificación anterior. En la mayoría de los casos pertenecen a la primera forma ya señalada, pero a veces probablemente aparece el pájaro o el dios mismo, cuya cara se encuentra dentro del pico abierto del ave (Hellmuth 1975: láms. 29A-C, 38A-B), y, en otras ocasiones podemos observar a la mariposa-pájaro o a un personaje anciano —probablemente el Dios del Fuego— con tocado de mariposa-pájaro (Séjourné 1966b: fig. 129, lám. 50, Dockstader 1957: N°29; Easby & Scott 1970: N°123; Berlo 1984: 59, figs. 109, 132).<sup>6</sup>

Surge la pregunta de si entre las citadas imágenes de cuerpo antropomorfo no hay también hombres mortales que lleven los atributos del dios. Según varios de los autores citados, los personajes antropomorfos de los incensarios de Tiquisate corresponden a mortales con atributos de la deidad. Ya hemos visto que los mismos objetos rectangulares, muchas veces emplumados, que estos personajes acostumbra llevar en sus manos y aparecen a veces al lado de la máscara central en los incensarios de Teotihuacán, se encuentran también en las manos de otros personajes representados en las vasijas teotihuacanas y de Tiquisate. Dichos personajes según toda probabilidad no son dioses, sino mortales; por eso podemos también suponer lo mismo de algunos de los personajes antropomorfos de los incensarios. Otro argumento en favor de esta interpretación es que los personajes mencionados de los incensarios de Tiquisate a veces llevan la talleja ceremonial característica de los ofrendantes (Berlo 1984: figs. 86, 99; Hellmuth Ms. 1993a).

Sin embargo, en las imágenes de las vasijas y de



Figura 11. El dios con atributos de mariposa (a, b) y de mariposa-pájaro (c, d): a) según Séjourné (1966a: fig. 94); b) tomada de Trésors du Nouveau Monde (1992: fig. 123) con el permiso de Emile Deletaille; c) según Lothrop et al. (1957: lám. XXXII); d) según Séjourné (1966b: fig. 130b).

los murales teotihuacanos citados por mí, al definir los atributos más destacados del Dios Mariposa-Pájaro, la talega ritual y los objetos emplumados no aparecen. En lugar de ésto, solamente surgen de una o de ambas manos de los personajes de las imágenes citadas bandas cargadas de objetos y símbolos, de manera semejante a como lo hacen los dioses (cf. Miller 1973: figs. 124, 231, 301, 302). Además, en algunas representaciones con seguridad es el dios el que aparece con cuerpo antropomorfo (Berrin & Pasztory 1993: 126, 274) o con cuerpo híbrido de hombre-mariposa. Por eso, en este momento no veo argumentos sólidos para identificar como hombres a las citadas imágenes antropomorfas de las vasijas y de los murales con atributos del dios. Sin embargo, no deseo profundizar más en esta cuestión, porque casi todas las representaciones claves de nuestra argumentación son seguramente del dios, y cuando no lo son, la separación entre divino y humano no tiene importancia desde el punto de vista de la argumentación.

## FLOR Y FERTILIDAD

Después de haber delineado los atributos más sobresalientes del Dios Mariposa-Pájaro y un conjunto representativo de sus imágenes, podemos estudiar la naturaleza misma de la deidad. Lo que primero resalta, es su relación íntima con las diferentes manifestaciones de la vegetación. Sus imágenes frecuentemente están acompañadas por flores, guirnaldas de flores y plantas. Muchas veces, brotan hojas de la banda que surge de su mano, incluso en una ocasión crece de ellas una planta entera (fig. 10). En un incensario emergen mazorcas del tocado del personaje que lleva los atributos del dios (Hellmuth 1975: lám. 2); en una vasija, el tocado de la deidad probablemente enseñe una media calabaza (fig. 11c), y el símbolo llamado "grupo de cuatro elementos"<sup>7</sup> que se encuentra detrás de él, lleva motivos ovales que probablemente representen granos. (Compárese con los supuestos granos del mural del Templo de la Agricultura, de Zacuala y de Tepantitla [Miller 1973: figs. 68-9, 202, 231; Bushnell 1965: fig. 37]). En un incensario recién excavado, (Manzanilla & Carreón 1991: 303-304) un personaje con atributos del dios se encuentra acompañado por adornos que representan calabazas, flores de calabaza, mazorcas y probablemente tortillas y tamales. En los incensarios pro-

venientes de Xico -sur del Valle de México- aparece frecuentemente un adorno que podemos identificar como calabaza (Berlo 1984: figs. 45, 48, 50, 51). No es arriesgado suponer, que los teotihuacanos hayan podido considerar al dios como dador de la fertilidad vegetal y de las plantas alimenticias.

Su relación con la calabaza tiene una importancia especial. Debajo de la imagen del dios (fig. 11c), en la franja inferior se observa una calabaza partida en dos partes, de entre las cuales surge un glifo "Ojo de Reptil" que suele aparecer asociado al dios. En otra ocasión (fig. 12b), de entre las dos mitades de la calabaza partida aparece un hombre, llevando los atributos del Dios Mariposa-Pájaro: su pintura facial es idéntica a la de la deidad y su cetro es semejante al del dios de la vasija de la Colección Bliss (fig. 9). Al lado podemos observar nuevamente el glifo "Ojo de Reptil". En una vasija no publicada (fig. 12c) ya aparece claramente el busto del dios mismo con su atuendo de mariposa-pájaro, delante de una calabaza partida por la mitad. En el mural denominado "Los Glifos" del Palacio del Sol (Langley 1993: fig. 8), el dios también se encuentra acompañado por dos mitades de calabaza. En otro mural de este mismo palacio (fig. 12a'), el dios desciende vestido de pájaro (se encuentra en posición invertida con alas-brazos extendidos y sus plumas miran hacia arriba). Sobre él se halla una planta con largas guías ondulantes y hojas; las guías terminan en extremos en forma de cáliz. De estas últimas surgen pequeños bustos humanos; cuya identificación es difícil, pero en un caso se nota que el hombrecito sostiene en su mano un tallo vegetal que podría ser de una planta de maíz, y su cabello hace recordar a las barbas del maíz maduro. Si comparamos las formas de cáliz con las representaciones de la calabaza partida, queda claro que se trata de la misma planta. Finalmente, tenemos que citar además un fragmento de cerámica (Linné 1934: fig. 119) con una representación del Dios de la Lluvia; delante de éste se observa algo que es semejante a una mitad de calabaza.

Según estas representaciones, el Dios Mariposa-Pájaro nace de una calabaza y es posible que esto ocurra no solamente con él, sino también con otros dioses relacionados con la fertilidad vegetal. Algunos indicios nos hacen pensar que el lugar de nacimiento de nuestro dios se encuentra en medio de un paisaje fértil. Un símbolo destacado en la iconografía del dios es el "triple cerro", que muy probable-



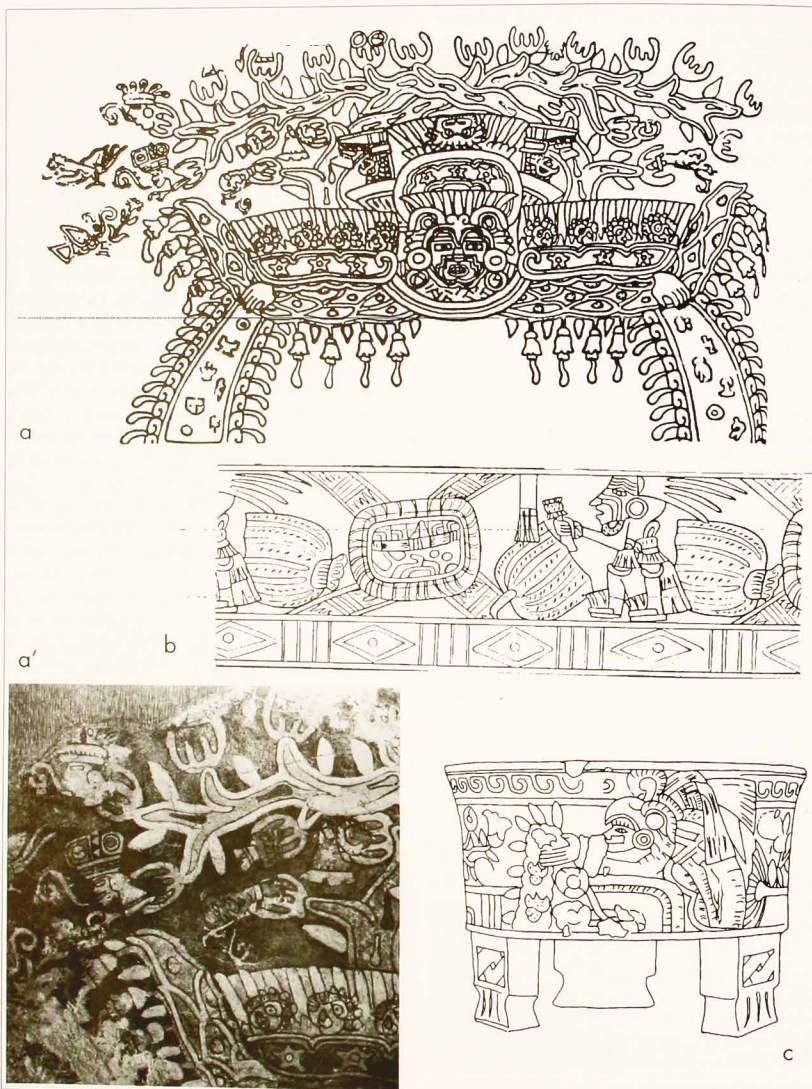


Figura 12. El Dios Mariposa-Pájaro y la calabaza partida: a) según Pasztory (1973:fig.13); a') según Miller (1973: fig. 108); b) según Séjourné (1966a: fig. 94); c) según Important Pre-Columbian Art (1981: foto 191).



mente corresponde a una montaña.<sup>8</sup> A veces no es triple, sino múltiple. Es parte del paisaje fértil; en otras ocasiones parece que simplemente simboliza este paisaje (von Winning 1987, II, Los signos, cap. I: figs. 13c, 14, 15, 16, 18). Kubler (1967: 9) sugiere la posibilidad de que se trate de un glifo de lugar, pensando en el país de los muertos. Von Winning (1987, II: 11-3) y Tobriner (1972: 103-15) indican que dicho símbolo tiene connotaciones de agua, fuego y vegetación. El dios aparece en una ocasión entre dos triples cerros, de los que surgen plantas florecientes (fig. 11a), otras veces, en lugar de él podemos observar su mariposa en el mismo contexto (figura 18a; Linné 1934: fig. 36). El triple cerro acompaña también al dios o a su representante humano en los incensarios. En una ocasión, el triple cerro aparece junto a una franja inferior de calabazas (Séjourné 1966a: fig. 142); en otra ocasión, el mismo triple cerro surge asociado al símbolo del "grupo de cuatro elementos". En esta misma imagen, pero en una franja inferior, se encuentra —como ya hemos visto— el símbolo del nacimiento del Dios Mariposa-Pájaro, es decir, la calabaza partida con el glifo de "Ojo de Reptil" en el centro (fig. 11c). La aparición conjunta del triple cerro y de la calabaza no es una casualidad: en un incensario de Xico (Berlo 1984: fig. 47) las hojas de calabaza crecen directamente del triple cerro. Así, tenemos que suponer que nuestro dios nace de la calabaza en el lugar del triple cerro, y asimismo parece razonable pensar que el triple cerro también se relaciona con las plantas alimenticias.

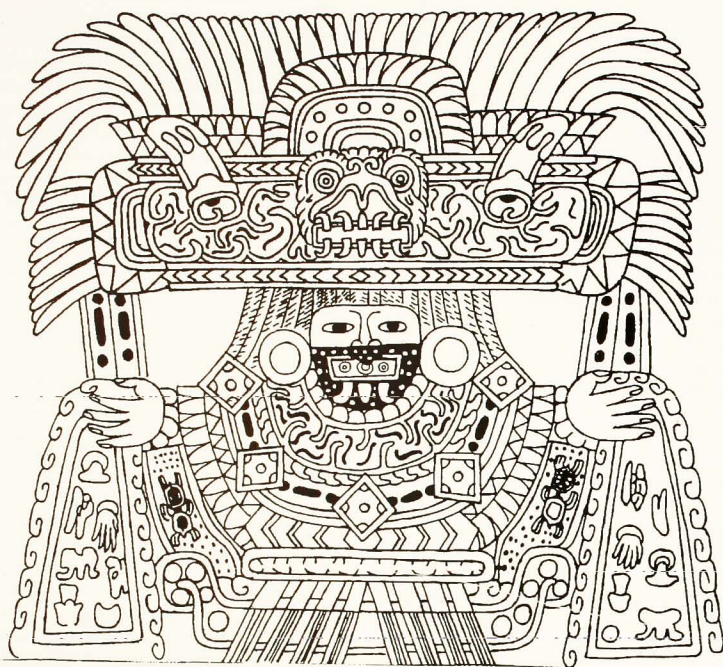
## EL SOL EN EL INFRAMUNDO

Otro aspecto importante del dios es su carácter ígneo. Lo acompañan frecuentemente signos de fuego —el "doble peine" y el ojo en forma de rombo— que adornan su vestimenta y su guirnalda de flores. El dios es la deidad de los incensarios, y conocemos el caso de este dios rodeado por supuestos incensarios pintados en el mural "Los Glifos" (C. Millon 1973: fig. 9). Su mariposa también tiene connotación ígnea. A veces, un personaje anciano, probablemente el Dios del Fuego, ostenta los atributos del Dios Mariposa-Pájaro. El cuerpo rojo del Dios Mariposa-Pájaro y el rojo dominante de sus representaciones policromas posiblemente también se relacionen con el fuego.

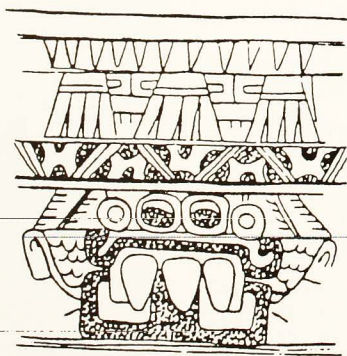
En dos ocasiones el dios se identifica claramente con el pájaro descendente: una vez se sumerge unido al pájaro en un recipiente de agua (fig. 9); otra vez, aparece vestido de pájaro debajo de la planta de calabaza, de cuyos frutos partidos emergen pequeñas figuras humanas (fig. 12a). El pájaro en descenso es análogo a la mariposa en descenso que aparece en los incensarios de Tiquisate y Teotihuacán (Hellmuth 1975: lám. 32; Berlo 1984: fig. 18; *Rediscovered Masterpieces...* 1985: fig. 362; *Masterpieces...* 1984: N°11). Podemos suponer que el pájaro y la mariposa que descienden indican el viaje del dios desde "arriba" hacia "abajo" y que el recipiente de agua que está debajo del pájaro indica el lugar de "abajo", al cual se dirige. El recipiente de agua aparece en varias representaciones del dios, pero no es un rasgo exclusivo de él, puesto que caracteriza al Dios de la Lluvia (fig. 13; Séjourné 1966c: lám. XCII) y a la Gran Diosa también (fig. 13). Siempre se encuentra abajo y con frecuencia contiene símbolos de agua. Cualquiera de las tres deidades puede encontrarse dentro del recipiente, pero solamente el Dios Mariposa-Pájaro aparece llegando allí desde arriba. Todo permite suponer que el recipiente de agua es un símbolo de vertientes, ríos y lagos (Berlo 1984: 103-105); en general, un símbolo del agua terrestre.

Por otra parte, el dios con alas de mariposa de los incensarios de Tiquisate, cuando está en el recipiente, lleva un tocado especial de cabeza de mariposa (fig. 14). Esta cabeza de mariposa tiene la boca del Dios de la Lluvia: dentadura de jaguar, a veces con un labio superior encorvado hacia arriba en ambos lados. El Dios Mariposa-Pájaro en estos casos se encuentra claramente sumergido en el agua del recipiente, porque se ven solamente sus dos alas superiores, y la parte inferior del disco que constituye su torso suele estar cubierta de símbolos de agua. En el espejo del Cleveland Museum of Art (Berrin & Pasztory 1993: 126, 274) el busto del dios (esta vez lleva tocado de mariposa) se encuentra directamente en el agua —sin recipiente— y en el disco que lleva en su pecho aparece el símbolo del Dios de la Lluvia. Por estas razones debemos concluir que el Dios Mariposa-Pájaro en estas ocasiones yace en el mundo acuático-terrenal, en los dominios del Dios de la Lluvia.

Dentro del disco-torso del dios, en algunas oportunidades, aparece el glifo "Ojo de Reptil", de manera semejante al pájaro de nuestra vasija. Los discos



a



b

Figura 13. a) La Gran Diosa (según Séjourné 1966c: fig. 151); b) el Dios de la Lluvia (según Séjourné 1966a: fig. 41), ambos en el recipiente de agua.



Figura 14. El Dios Mariposa-Pájaro en el recipiente de agua en un incensario de estilo Tiquisate (según Hellmuth 1975: lám. 30; fotografiado por Nicholas Hellmuth, cortesía de la Foundation for Latin American Anthropological Research, Brevard Community College, Cocoa, Florida).

surgen también en el tocado y en el torso del dios representado en cerámicas, pero especialmente tienen una gran importancia en los incensarios, tanto en Teotihuacán, como en la región de Tiquisate. Frecuentemente, el centro del disco está cubierto con mica brillante y muchas veces se encuentra unido a otros símbolos. A veces estos discos están rodeados por una franja de triángulos (Berlo 1984: figs. 87, 108 y probablemente Hellmuth 1975: portada interior), que en la iconografía teotihuacana significa

brillantez o calor irradiante (Kubler 1967: 6, 9; von Winning 1977b: 14-15). Si un disco, cubierto a menudo con un material brillante y reflectante, rodeado de dicha franja de luz/calor, es símbolo de una deidad descendente con fuerte componente ígneo, y además se halla formando parte del cuerpo de este dios y se encuentra hundido parcialmente en el agua del recipiente que simboliza el mundo acuático de la tierra, podemos suponer que nos encontramos frente a un símbolo solar. Mi suposición concuerda con la



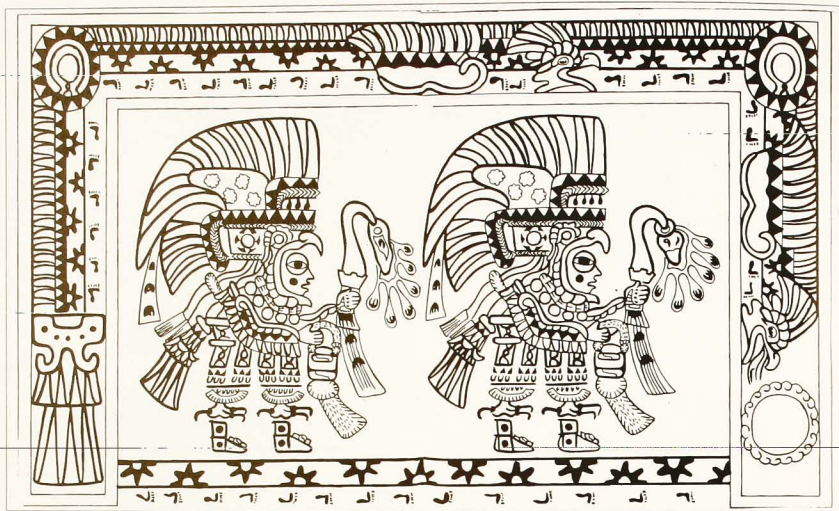


Figura 15. Sacrificadores y un ser pájaro-serpiente con posibles discos solares (según Séjourné 1966c: fig. 173).

opinión de Pasztory (1978: 132) y C. Millon (1988a: 166), quienes identificaron algunos discos solares en Teotihuacán que son básicamente círculos rodeados por una franja de triángulos, semejantes a los discos mencionados de los incensarios. Si estos últimos aparecen en el contexto acuático (en el recipiente), probablemente representan al sol en el mundo subterráneo.

En dos incensarios (Hellmuth 1975: figs. 31A-D; 38A) el dios exhibe un disco rodeado con un símbolo de agua, probablemente una línea de olas (en una ocasión dicho disco es el cuerpo de la deidad, encontrándose dentro del recipiente de agua). Encontramos el mismo disco en un mural del Palacio del Sol (fig. 15). En la escena principal aparecen dos sacrificadores vestidos de pájaros probablemente con cola de serpiente, que llevan en su tocado supuestos discos de sol, pero por otra parte, muestran símbolos que en su conjunto aluden al Dios de la Lluvia y a la Gran Diosa. Los atributos del Dios de la Lluvia son los anillos alrededor de los ojos, el motivo reticulado del traje y las franjas borladas del tocado que cuelgan hacia atrás.<sup>9</sup> A su vez el tipo de tocado ancho alude a la Gran Diosa. La escena está enmarcada en ambos

lados y arriba por un pájaro-serpiente. Este ser compuesto lleva en la parte superior de su cuerpo dos discos reticulados y rodeados con la franja de triángulos, que probablemente son discos solares. El disco con línea de agua se halla abajo a la derecha, delante del hocico del animal mítico. Esta es la dirección de las huellas de pie que en el borde interior del marco acompañan al animal, las cuales probablemente significan que él avanza (en el lado derecho lo vemos ya descendiendo) en esa dirección, llevando el disco del sol, o sea en la misma dirección del movimiento del astro. Los sacrificadores caminan en la misma dirección y también las huellas de pie que se encuentran debajo de ellos. Como el disco rodeado por el símbolo de agua se ubica en el punto final de este movimiento y además los ofrendantes enseñan atributos del Dios de la Lluvia, podemos arriesgar la hipótesis de que dicho disco representa al sol debajo de la tierra o antes que éste descienda al interior de la tierra, y que representa lo mismo en los dos incensarios mencionados, donde el contexto del disco correspondería a esta interpretación. Por otra parte, el pájaro-serpiente puede ser una versión del pájaro en descenso del Dios Mariposa-Pájaro.



Aparte de los discos de los incensarios, podemos encontrar otros posibles discos solares relacionados con el Dios Mariposa-Pájaro. En un caso, alrededor de un disco cuyo centro es una estrella de mar, aparecen tres mariposas-pájaros (von Winning 1987, II, Los signos, cap. I: fig. 9e). Su torso es el mismo disco con la estrella de mar, la parte inferior de su cuerpo no se ve y el borde inferior del disco mencionado se sumerge en el motivo ondulante de agua que se encuentra debajo de las mariposas-pájaros. Esta representación es una variación del "dios con alas de mariposa en el recipiente de agua" de los incensarios. La estrella de mar se encuentra en íntima relación con el agua y con el Dios de la Lluvia (von Winning 1987, II: 9-10). En otro caso (fig. 16), nos volvemos a encontrar con el mismo disco cubierto con una estrella de mar, pero esta vez salen de él llamas a manera de rayos solares.<sup>10</sup> A su lado, un personaje que lleva el tocado de mariposa, ofrenda al disco. El disco se encuentra abajo, sus llamas tocan la tierra y en la franja inferior de la escena se aprecian lirios acuáticos, elemento también relacionado con el Dios de la Lluvia. Después de las imágenes analizadas, es plausible suponer que el disco representa al sol en contacto con el mundo subterráneo acuático.

El último grupo de imágenes que tenemos que tratar aquí son discos con calavera en su centro. En una cerámica procedente de Tikal (Coggins 1979a: 266-7, fig. 6b, c), de entre los dientes de calaveras frontales, rodeadas por una franja circular de "brillantez/calor irradiante" y pintadas sobre discos, brotan múltiples gotas de sangre.<sup>11</sup> Sobre la tapa de la vasija se observan motivos de mariposa. Como ya fue advertido por Coggins, este disco de calavera es muy semejante al monumental disco de piedra, en cuyo centro se ubica una calavera frontal sacando la lengua (Solís 1991: N°68), encontrado al poniente de la Pirámide del Sol de Teotihuacán. El lugar donde fue encontrado también tiene importancia, porque dentro del recinto sagrado de esta pirámide, en el Palacio del Sol, se descubrieron los dos murales que representan al Dios Mariposa-Pájaro (fig. 12a; Langley 1993; fig.8), así como el mural enmarcado con la serpiente-ave que lleva los supuestos discos solares en su cuerpo (fig. 15), murales con mariposas acompañadas por el símbolo triple cerro (Miller 1973: figs. 133-134) y, en otros murales, posibles discos solares (Miller 1973: figs. 139-141). Debido a ésta y

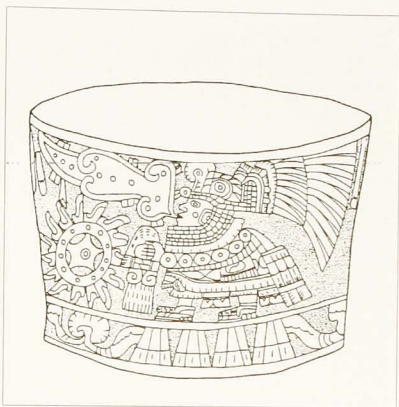


Figura 16. Ofrendador con un supuesto disco solar (según von Winning 1987, II, Los signos, cap. II: fig. 23a).

otras razones<sup>12</sup> es probable que uno de los dos supuestos santuarios de la cumbre de la Pirámide del Sol (R. Millon 1992: 360-361, 390-391), o toda la pirámide -la más grande de la ciudad- haya estado dedicada al Dios Mariposa-Pájaro.

Como último ejemplo de este grupo de imágenes, debo mencionar un mural del Palacio de los Jaguares, Teotihuacán (fig. 17). La pintura facial escalonada de la cara frontal de la deidad parece ser una versión de la pintura facial del Dios Mariposa-Pájaro. El símbolo del "grupo de cuatro elementos" constituye la franja del borde del mural. La forma circular con borde ondulado, con estrellas y conchas de mar, que se encuentra debajo de la cara divina, es semejante al conjunto de símbolos que lleva el dios en descenso del Palacio del Sol (fig. 12a) sobre su espalda. En el centro del tocado de dos cabezas de serpiente, en el centro de la forma circular, y en la franja del "grupo de cuatro elementos" se encuentra básicamente la misma composición: una calavera frontal con anillos en lugar de ojos, dispuesta en el centro de un disco rodeado de una franja "brillante/calor irradiante" (en la franja del "grupo de cuatro elementos" se ve solamente un semi-disco). Las tres calaveras sacan la lengua; de la lengua de la calavera del tocado brotan gotas de sangre. La relación de estas calaveras con las arriba mencionadas es obvia.

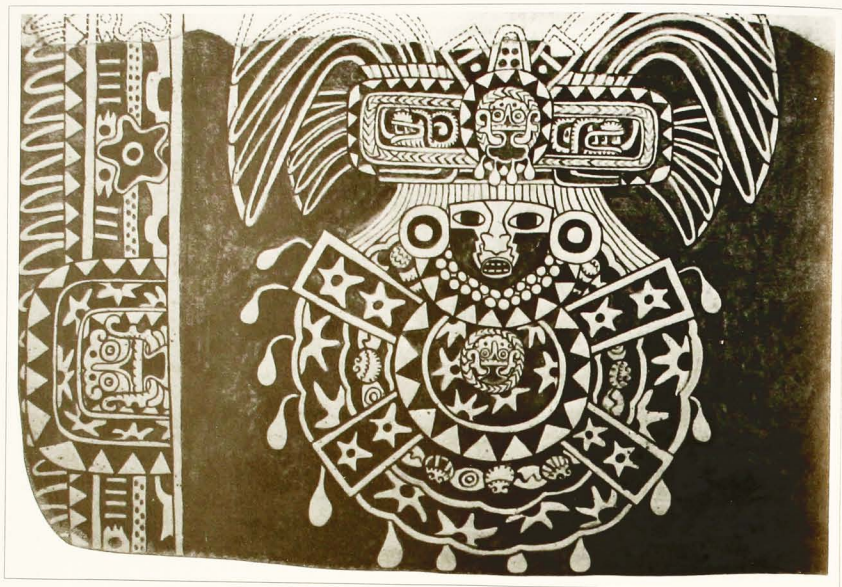


Figura 17. Deidad con discos de calavera (según Miller 1973; fig. 47, dibujada por Felipe Dávalos G.).

La franja de triángulos de los discos sugiere la interpretación de disco solar; las calaveras y los signos acuáticos se pueden explicar con la idea del sol que se encuentra en el mundo subterráneo. El tocado de la deidad del Palacio de los Jaguares es semejante a un tocado de dos cabezas de serpiente de la Gran Diosa (Pasztor 1988a: figs. III. 25a-b). Aunque ni en este caso, ni en los dos anteriores está presente el Dios Mariposa-Pájaro en alguna de sus formas claramente reconocibles, en los tres casos se observan lazos con él. Además, la calavera a veces aparece directamente relacionada con el dios: en un incensario vemos la mariposa en descenso con cabeza de calavera humana (Masterpieces... 1984: N°11) y en la nariguera de la máscara central proveniente de otro incensario (Berlo 1982: fig. 12) se observan pequeñas calaveras.

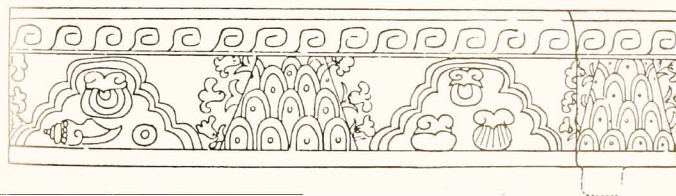
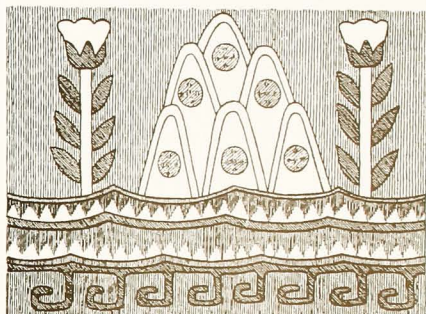
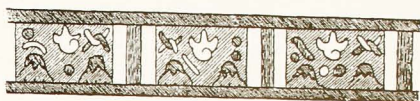
En otras palabras, parece que los teotihuacanos identificaron al Dios Mariposa-Pájaro con el sol o de

alguna manera lo relacionaron con dicho astro; lo habrían asociado especialmente con la estancia del sol en el interior de la tierra. Cuando nuestro dios se encuentra en el recipiente de agua, exhibiendo también rasgos o atributos del Dios de la Lluvia, probablemente significa que se halla en los dominios de este último. Es posible que este viaje del Dios Mariposa-Pájaro haya estado relacionado con el uso mortuario de los incensarios. Por otra parte, tenemos que pensar que es el aspecto solar del dios lo que se oculta detrás de su carácter ígneo; que la luz y el calor del sol son su fuerza divina, la cual asegura la fertilidad y el crecimiento de la vegetación en general y de las plantas alimenticias en particular.

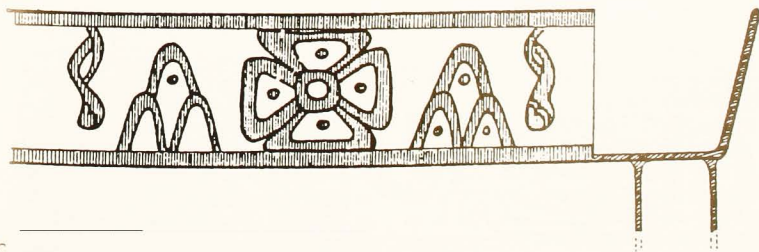
Si nos preguntamos dónde está ubicado el paisaje del triple cerro (fig. 18), no tenemos una respuesta segura. El mural del Palacio del Sol que representa al Dios Mariposa-Pájaro en descenso, podría ofrecer cierta pista. La planta de calabaza con sus frutos



a



b



c

Figura 18. El paisaje de la montaña fértil: a) según Seler (1915: fig. 178); b) según von Winning (1949: fig. 1c); c) según von Winning (1987, II, Los Signos, Cáp. I, fig. 18a).





Figura 19. La montaña del Dios de la Lluvia. a) según Pasztory (1976: fig. 36, detalle); b) según Hellmuth (1975: lám. 40 dibujo tomado de la obra de Nicholas Hellmuth, cortesía de la Foundation for Latin American Anthropological Research, Brevard Community College, Cocoa, Florida); c) según Berlo (1984: lám. 173).



rotos y las pequeñas figuras antropomorfas, la cual hemos relacionado con la triple montaña, se encuentran sobre la deidad descendente. Por otra parte, el Dios Mariposa-Pájaro, unido al pájaro en descenso en la vasija de la Colección Bliss, se encuentra dentro del recipiente de agua. Esto puede indicar que el país de nuestro dios, el triple cerro con sus atributos de agua, fuego y vegetación se encuentra en un nivel más alto que los dominios acuáticos del Dios de la Lluvia. Sin embargo, sólo en base a esto tampoco podemos excluir la posibilidad de que ambos se encuentren en el mismo nivel.

El país de los dioses de la lluvia, donde quizás reside también la Gran Diosa, difiere del paisaje del triple cerro. Los dioses de la lluvia también aparecen representados junto a montañas o cerros, pero éstos no son triples ni múltiples. En el mural de "talud de agua" (Pasztory 1976: fig. 36) de Tepantitla se encuentra un paisaje fértil con una montaña en el centro (fig. 19a). Una franja de agua con dioses de la lluvia enmarcan el paisaje y la Gran Diosa aparece en el mural ubicado encima del "talud de agua". En una vasija de Tiquisate podemos observar al Dios de la Lluvia junto a un cerro y acompañado por cuatro pequeños dioses de la lluvia (fig. 19b; Hellmuth 1975: lám. 40). En este caso, el Dios de la Lluvia probablemente se encuentra dentro del cerro. En otra vasija de Tiquisate aparece la misma montaña en un recipiente de agua, con una insignia que Berlo relaciona con el Dios de la Lluvia (fig. 19c; Berlo 1984: 116-17). Al lado se aprecia un personaje que lleva los anillos oculares del Dios de la Lluvia y una nariguera idéntica a la de la Gran Diosa. Las tres imágenes parecen ser variaciones del mismo tema. Sus montañas parecen indicar el lugar donde viven los dioses de la lluvia: al interior de ellas, tal como en el caso de los dioses de la lluvia del Período Postclásico. Mi interpretación no es muy diferente de la de Caso (1942), quien consideraba la escena del "talud de agua" de Tepantitla como representación de Tlalocán, del país siempre verde de Tlaloc (dios de la lluvia azteca).

En suma, opino que el Dios Mariposa-Pájaro nace en el país fértil del triple cerro. En otro pasaje de su mito, baja a los dominios del Dios de la Lluvia. Si queremos saber algo acerca de la suerte que corre nuestro dios en este mundo acuático, tenemos que volver al lugar de donde partimos: a la región de Tiquisate.

## EL JUEGO DE PELOTA DE LOS DIOSES

En la escena retratada en una vasija de Tiquisate, un jugador de pelota porta el atuendo de mariposa-pájaro del dios (cabeza de pájaro con trompa y alas de mariposa), enfrentándose a otro jugador que lleva tocado de serpiente (fig. 6). En otras ocasiones, uno de los dos adversarios porta el tocado de serpiente (fig. 20a), y el otro lleva un tocado estilizado de mariposa (fig. 20b), cuya trompa es semejante al rociador. A veces (Hellmuth 1987: figs. 1-10) la cara de este mismo jugador enseña la pintura facial escalonada del Dios Mariposa-Pájaro. Al parecer, en el juego de pelota de Tiquisate los competidores constantes eran, por una parte, el jugador que lleva los atributos del Dios Mariposa-Pájaro y un yugo rectangular adornado por círculos; y por otra parte, el de tocado de serpiente con yugo de serpiente.<sup>13</sup> Teóricamente, en las escenas del juego de pelota puede estar presente el Dios Mariposa-Pájaro mismo; en este caso nos encontraríamos frente a un juego de pelota mítico. Por otro lado, en lugar de dicho dios también puede actuar un mortal con sus atributos; en este caso se trataría de un juego ritual que reviviría el mito.

El juego termina con la decapitación del jugador que pierde. Según la opinión de Hellmuth (1987: 108-9), el que gana y ejecuta la decapitación, siempre sería el jugador de tocado de mariposa. Efectivamente, en una ocasión podemos identificar con seguridad al triunfante decapitador con el jugador que lleva el tocado de mariposa estilizada y el yugo rectangular (Hellmuth 1987: 38-49, figs. 1-10). Sin embargo, en mi opinión hay evidencias que parecen indicar que en otras ocasiones triunfaba el jugador con tocado de serpiente y era él quien decapitaba al otro jugador.

En una ocasión (fig. 21a), cuando el jugador con tocado de serpiente aparece solo, sobre la banda de agua que cae de su mano podemos ver una cabeza humana con tocado de pájaro. Al otro lado de dicha banda y debajo de la cabeza, se encuentra la gota trilobulada que tanto en Teotihuacán como en el estilo Tiquisate significa sangre. Podemos suponer que se trata de su rival decapitado que lleva el atuendo de pájaro del Dios Mariposa-Pájaro.<sup>14</sup> En otra vasija (fig. 21b), el triunfador levanta el cuchillo de sacrificio, porta un yugo de serpiente y delante de él, en el suelo, se encuentra una cabeza de ofidio. Atada a la parte posterior de su tocado, se observa una



Figura 20. Jugadores de pelota con tocado, de Tiquisate: a) de serpiente; b) de mariposa (según Hellmuth 1987; figs. 16-17; fotografiado por Nicholas Hellmuth, cortesía de la Foundation for Latin American Anthropological Research, Brevard Community College, Cocoa, Florida).

cabeza de monstruo de labio superior elongado. El yugo de serpiente y la cabeza de serpiente en el suelo, en otras escenas relacionadas con el juego de pelota, son atributos distintivos del jugador con tocado de serpiente. Por eso en este caso también tenemos que pensar que se trata de él. La cabeza de dicho monstruo puede corresponder a la de serpiente que acostumbra a aparecer en el tocado de los jugadores.

Hay que enfatizar que las escenas del juego de pelota de Tiquisate no son las únicas pruebas de la relación del dios teotihuacano con este juego. Aunque apenas tenemos representaciones y objetos relacionados con el juego en Teotihuacán, tanto aquí como en diversas regiones de Mesoamérica donde se observa influencia teotihuacana, hay evidencias esporádicas de dicha relación. El marcador de juego de pelota de La Ventilla, Teotihuacán (Aveleyra Arroyo de Anda 1963: figs. 1-3), muestra en su parte superior un disco enmarcado con plumas cortas, semejante a los discos de los incensarios del Dios Mariposa-Pájaro. Dentro del disco se encuentra el mismo motivo torcido que acostumbra cubrir las

placas laterales de dichos incensarios (véase von Winning 1977b: fig. 18). De Oaxaca procede un yugo de piedra esculpido en el estilo de Veracruz Clásico que representa al Dios Mariposa-Pájaro (Covarrubias 1957: fig. 79). Finalmente, en Tikal se encontró un marcador de pelota de forma semejante al de La Ventilla (Fialko 1988). El lado A del disco superior del marcador presenta el signo del Dios de la Lluvia teotihuacano; en el lado B se encuentra un pájaro que se interpreta como búho. A su vez, en el lado B del elemento esférico del marcador encontramos la doble imagen de un personaje retratado frontalmente, cuyo tocado lleva el signo de año y presenta nariguera de mariposa. Hemos visto que esta última es característica del Dios Mariposa-Pájaro; el signo de año también se encuentra con frecuencia en su iconografía. Debajo hay un símbolo teotihuacano que aparece en un incensario de Xico (Berlo 1984: fig. 49), en el tocado de un personaje acompañado por los elementos de la iconografía del Dios Mariposa-Pájaro. De esta manera, las representaciones del lado B pueden estar





Figura 21. Jugadores de pelota (posiblemente triunfantes) relacionados con cabezas de serpiente, procedentes de Tiquisate: a) según Hellmuth (1978: fig. 7, tomada de *Middle Classic Mesoamerica*, editado por E. Pasztory, Copyright (c) 1978 de Columbia University Press; publicada de nuevo con la autorización de la editorial); b) según Hellmuth (1987: fig. 19; dibujo tomado de la obra de Nicholas Hellmuth, cortesía de la Foundation for Latin American Anthropological Research, Brevard Community College, Cocoa, Florida).

relacionadas con el Dios Mariposa-Pájaro. Su posición es secundaria al signo del Dios de la Lluvia, ubicado en el lado A.

## EL LUGAR DEL JUEGO DE PELOTA

Si queremos conocer el lugar del mítico juego de pelota, en el que nuestro dios participa, así como identificar a su adversario en este juego, tenemos que continuar el análisis del juego de pelota de Tiquisate.

Entre dos jugadores semiarrodillados representados en un trípede (fig. 22), aparece un complejo central compuesto de varios motivos. Un elemento rectangular que yace horizontalmente sobre el suelo, termina en ambos extremos en una cabeza de serpiente. En la parte superior de dicho elemento rectangular vemos una hendidura escalonada, sobre la cual aparece un círculo que encierra una calavera frontal. Más arriba de esta última, apoyado en el



Figura 22. Escena de juego de pelota en una vasija de Tiquisate (según von Winning 1987, II, Los signos, cap. II: fig. 18d).

círculo se halla un objeto que von Winning (1977b: fig. 18) en base a analogías teotihuacanas, identificó convincentemente como atado de leña. En otra escena ya mencionada (fig. 6), podemos observar entre los dos jugadores un complejo central de carácter semejante. Aquí aparecen dos cabezas de serpiente frontales, dispuestas verticalmente. Entre ellas se halla un círculo del cual salen cuatro llamas. Finalmente, en una serie de escenas de juego de pelota, básicamente idénticas entre sí, aparece otra versión del complejo central en cuestión: el elemento rectangular con la hendidura escalonada carece de cabezas de serpiente, y sobre la hendidura se halla el círculo con llamas (Hellmuth 1987: figs. 15, 17-8).

Hellmuth (1987: 59-60) destaca la semejanza del complejo central con un glifo maya, cuyo significado es juego o cancha de pelota. Basándose en esto, interpreta a dicho complejo como representación de la cancha de pelota. Por otro lado, la hendidura escalonada representa la entrada del inframundo en el

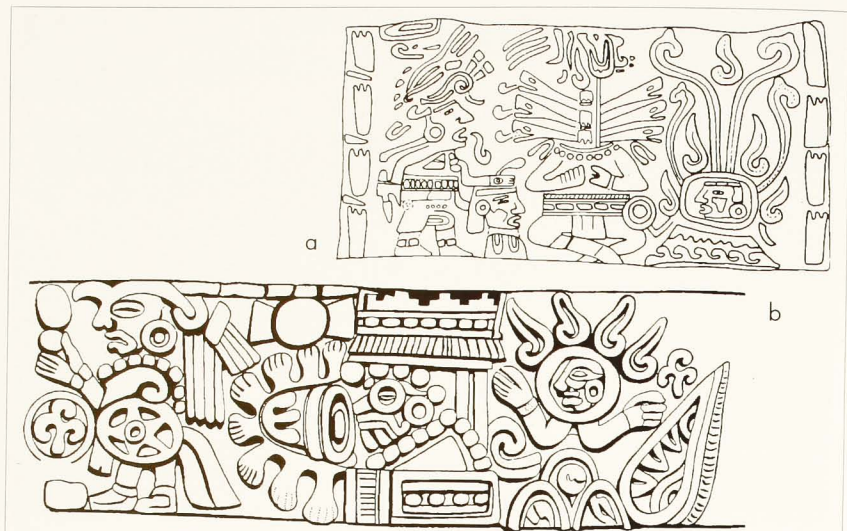


Figura 23. Cabezas enmarcadas en dos vasijas de Tiquisate: a) escena de decapitación (según Hellmuth 1978: fig. 11, tomada de *Middle Classic Mesoamerica*, editado por E. Pasztory, Copyright (c) 1978 de Columbia University Press; publicada de nuevo con la autorización de la editorial); b) escena de sacrificio al Dios de la Lluvia (según Hellmuth 1978: fig. 14, tomada de *Middle Classic Mesoamerica*, editado por E. Pasztory, Copyright (c) 1978 de Columbia University Press; publicada de nuevo con la autorización de la editorial).

arte maya (Schele & Miller 1986: 308; Baudez 1988: 140-146). Las dos interpretaciones no se excluyen, al contrario: para los mayas la cancha de pelota era probablemente la entrada simbólica del inframundo (Schele & Freidel 1991).

Pero ¿qué significan los círculos con alusiones al fuego sobre la hendidura del complejo central? Podrían representar la pelota—así los interpreta Hellmuth (1987: 117-18)—, pero sus llamas pueden aludir a otra cosa también. Si examinamos dichos círculos, podemos observar que con una excepción todos tienen una parte inferior cuadrangular, la cual se encuentra dentro de la mencionada hendidura. Lo que hemos llamado círculos, en realidad no lo son, sino motivos compuestos por un círculo superior y por un cuadrángulo inferior, más estrecho que el primero. Este motivo es semejante a los marcadores de juego de pelota de estilo teotihuacano citados arriba y muestra una particular semejanza con uno que se encuentra en un mural de Tepantitla, en Teotihuacán (Aveleyra Arroyo de Anda 1963: fig. 11, a la izquierda). Por

eso, me parece razonable interpretar a los motivos mencionados como marcadores de juego de pelota.

Una posible interpretación del círculo con llamas sería considerarlo como símbolo del sol. El primer círculo o disco mencionado con cara de calavera puede estar relacionado con los discos teotihuacanos más arriba señalados, que llevan calavera en su centro. Como ya vimos, estos discos fueron interpretados por el autor de este artículo como símbolos del sol que se encuentra debajo de la tierra. Independientemente de la interpretación de los discos ígneos del complejo central, la hendidura escalonada como posible entrada del inframundo y la calavera representada en el disco de dicha hendidura, sugieren que el lugar del juego de pelota de Tiquisate se encuentra en el mundo subterráneo o que representa simbólicamente a este último. Efectivamente, podemos presentar otros argumentos que hablan en favor de esta idea.

En una escena que representa la decapitación del jugador perdedor (fig. 23a), aparece a la derecha una



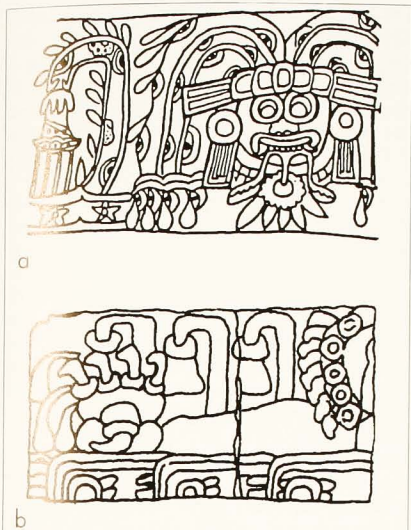


Figura 24. La planta del mundo acuático: a) según Pasztory (1973: fig. 3); b) según Cabrera Castro (1990: 102, N°37), dibujado por el autor.

cabeza humana de perfil en un marco ovalado. El marco ovalado se encuentra rodeado de llamas; debajo de todo esto se puede apreciar un símbolo ondulado de agua teotihuacano. Todo el conjunto fue interpretado por Hellmuth (1975: 20) como glifo. En otra representación (fig. 23b) tenemos una cabeza casi idéntica dentro de un marco circular, del que salen dos manos, figurando además llamas y elementos de la iconografía del Dios Mariposa-Pájaro: el triple cerro, el ala de mariposa y un símbolo llamado "trébol". En el extremo izquierdo de la escena aparece un personaje, probablemente con antenas de mariposa en su tocado, acompañado por otro trébol. Domina la escena la imagen del Dios de la Lluvia sentado en su templo, a quien se ofrenda un corazón con gotas de sangre. Por lo tanto, la cabeza con llamas de la escena de decapitación, parece ser una alusión al Dios Mariposa-Pájaro y el símbolo de agua significa, probablemente, que el dios o su representante se encuentra en un lugar acuático.<sup>15</sup> Además, es posible que el marco circular u ovalado corresponda al círculo con llamas o con atado

de leña del complejo central de las escenas de juego de pelota.

Como ya se ha señalado, en una escena de juego de pelota aparece el rociador (fig. 6). En el arte teotihuacano el rociador se encuentra relacionado con el Dios de la Lluvia (figs. 5a-b; Paulinyi 1991: 57-58) y una planta que parece ser su modelo, también se halla al lado de él, creciendo del agua (fig. 24a). En otra ocasión la misma planta surge probablemente asociada a la Gran Diosa (fig. 24b; Cabrera Castro 1990), igualmente en medio de un ambiente acuático. En consecuencia, el rociador en la cancha de pelota debe aludir al país del Dios de la Lluvia (tal vez compartido por la Gran Diosa). La misma alusión a un ambiente acuático, puede descubrirse en otra escena de juego de pelota, en la cual vemos conchas marinas en el suelo (Hellmuth 1987: fig. 2). En el arte teotihuacano (von Winning 1949) y de Tiquisate estas últimas tienen una clara connotación acuática. Refuerza estas observaciones el hecho de que el personaje representado en una vasija de Tiquisate (Hellmuth Ms. 1993a), cuyo tocado es semejante al del rival del jugador mariposa-pájaro, está sentado en el recipiente de agua, que ya hemos interpretado como símbolo del agua terrenal.

Tenemos también argumentos en favor de nuestra suposición procedentes de más allá de Tiquisate. Antes que nada, hemos visto que en el marcador de juego de pelota de Tikal aparece en una posición dominante el signo del Dios de la Lluvia teotihuacano: es razonable suponer que este dios tenía algo que ver con el juego de pelota. (Durante las excavaciones del Palacio de Quetzalpalaplotl [en Teotihuacán] aparecieron discos de piedra con representaciones del Dios de la Lluvia, junto a otras tallas de piedra, semejantes a los elementos del marcador de juego de pelota de La Ventilla [Acosta 1964: 23-24, plano 3; Easby & Scott 1970: N° 111]). Las representaciones de los dioses de la lluvia que enmarcan el mural del juego de pelota de Tepantitla, en Teotihuacán, pueden enseñar la misma relación. En un relieve maya, uno de los jugadores rivales de pelota lleva en su vestimenta la cara del Dios de la Lluvia teotihuacano (Schele & Miller 1986: 256-257, lám. 101-101a), mientras su contrincante tiene un vestido adornado con cabezas de pájaro. Por otra parte, en un marcador de cancha de juego de pelota del centro maya Tenam Rosario (Chiapas, México) aparece un personaje con los atributos del Dios de la Lluvia (Fox 1993: 56, fig. 3).

Entre las esculturas monumentales de Veracruz Central Clásico también encontramos jugadores de pelota que llevan anillos oculares del mismo dios (Ancient Art of Veracruz 1971: 150; Moser 1973: lám. XI). Finalmente, podemos citar también un "hacha" con la cara de este dios (Collier 1959: fig. 31).

Si repasamos todas las observaciones enumeradas y tomamos en cuenta también nuestra conclusión anterior, según la cual el Dios Mariposa-Pájaro, relacionado con el sol, desciende al país subterráneo del Dios de la Lluvia, podemos concluir que el jugador mariposa-pájaro juega a la pelota en el mismo país acuático. También nos es permitido suponer que su rival con tocado de serpiente representa al señor de dicho lugar, al Dios de la Lluvia; si la Gran Diosa compartía su dominio, también podría estar representándola.

En la identificación del jugador rival su tocado juega un papel clave: su propia cara aparece en la boca abierta de una serpiente. En el arte maya clásico podemos observar al Dios de la Lluvia teotihuacano asociado a una serpiente. Dicho dios puede aparecer representado dentro de la boca de la serpiente o acompañado por esta última en otros contextos (fig. 25a; Taube 1992a: 63, 64-65, nota 8, figs. 9a, 17, 20e; Coggins 1988: 109, fig. 10, Groth Kimball 1961: 44-45). En la ciudad de Teotihuacán también el Dios de la Lluvia y figuras de mortales llevan a veces el tocado que representa la cabeza de esta serpiente (Taube 1992a: 65, fig. 10a; probablemente Séjourné 1959: fig. 162 y Séjourné 1966b: fig. 81). Schele y colaboradores (Schele & Miller 1986: 75, nota 13, 78; Schele & Freidel 1990: 164, 205-206) señalan que la mencionada serpiente en el arte maya es parte de un complejo iconográfico relacionado con el Dios de la Lluvia teotihuacano. Taube (1992a: 63-5), aunque no presta mucha atención a la relación de esta serpiente -denominada por él como "Serpiente de Guerra" (*War Serpent*)- con el Dios de la Lluvia, la caracteriza como una serpiente de fuego; agrega que el tocado del jugador rival de una escena de juego de pelota de Tiquisate (fig. 6) también representa a esta serpiente.

Si según las evidencias mayas esta serpiente pertenece al Dios de la Lluvia teotihuacano y es ígnea, es probable que sea la serpiente de rayo del Dios de la Lluvia que acostumbra aparecer representada en su mano en forma estilizada, en Teotihuacán. Una representación maya habla claramente en favor de

esta interpretación (fig. 25b): el Dios de la Lluvia teotihuacano que esta vez aparece con los rasgos del dios maya K, el del rayo, tiene la pierna de rayo-serpiente del dios K, de tal manera que la cabeza de esta serpiente es idéntica a la de la serpiente ígnea, que en otras ocasiones se encuentra en relación con el Dios de la Lluvia teotihuacano en el arte maya clásico (Taube 1992a: 64-65; 1992b: 73).

Ahora bien, Taube con razón identificó el tocado de serpiente de la figura 6 como un ejemplar del atuendo denominado por él tocado de "Serpiente de Guerra". El tocado de serpiente de la figura muestra los rasgos característicos del tocado de "Serpiente de Guerra": la cara del portador del tocado aparece en la boca abierta de la serpiente; la nariz de la serpiente se curva hacia arriba; el tocado encima lleva cresta o penacho; y tienen dos antenas largas que salen del hocico de la serpiente (en cuanto a este último rasgo, cf. con Taube 1992b: fig. 12; Stone 1989: fig. 7; Piña Chan 1972: lám. 84). Por otra parte, la vestimenta del jugador de la figura 6, compuesta por el tocado de serpiente y varias cabezas de serpiente menores, las cuales cubren el cuerpo del jugador, pertenece al mismo tipo que las vestimentas de dos personajes representados en Itzimte (Campeche). Estas últimas vestimentas (fig. 25c) se componen igualmente de un tocado de serpiente y de otras cabezas menores (estelas 1 y 7: von Euw 1977: 9, 19). Taube (1992a: nota 6) describe ambos tocados de Itzimte como representaciones notables de la "Serpiente de Guerra". Es importante señalar que ambos vestidos de serpiente de Itzimte enseñan relación con el Dios de la Lluvia teotihuacano. Frente al personaje portador de dicho vestido en la estela 1 aparece el fragmento de una máscara estilizada que muestra al mismo dios, su anillo ocular y su labio superior. El guerrero triunfante de la escena superior de la otra estela también lleva el anillo ocular del Dios de la Lluvia.

Finalmente, es preciso señalar que de la parte anterior de la mandíbula superior de las serpientes del primer complejo central (fig. 22), del tocado de serpiente de un jugador de Tiquisate (fig. 21a) y de una cabeza de serpiente colocada en el suelo delante de un jugador (fig. 21b), sale hacia abajo un motivo encorvado hacia atrás. Probablemente no es una coincidencia que las representaciones del dios maya K también dispongan de un rasgo semejante.

Tomando en consideración todos los argumentos

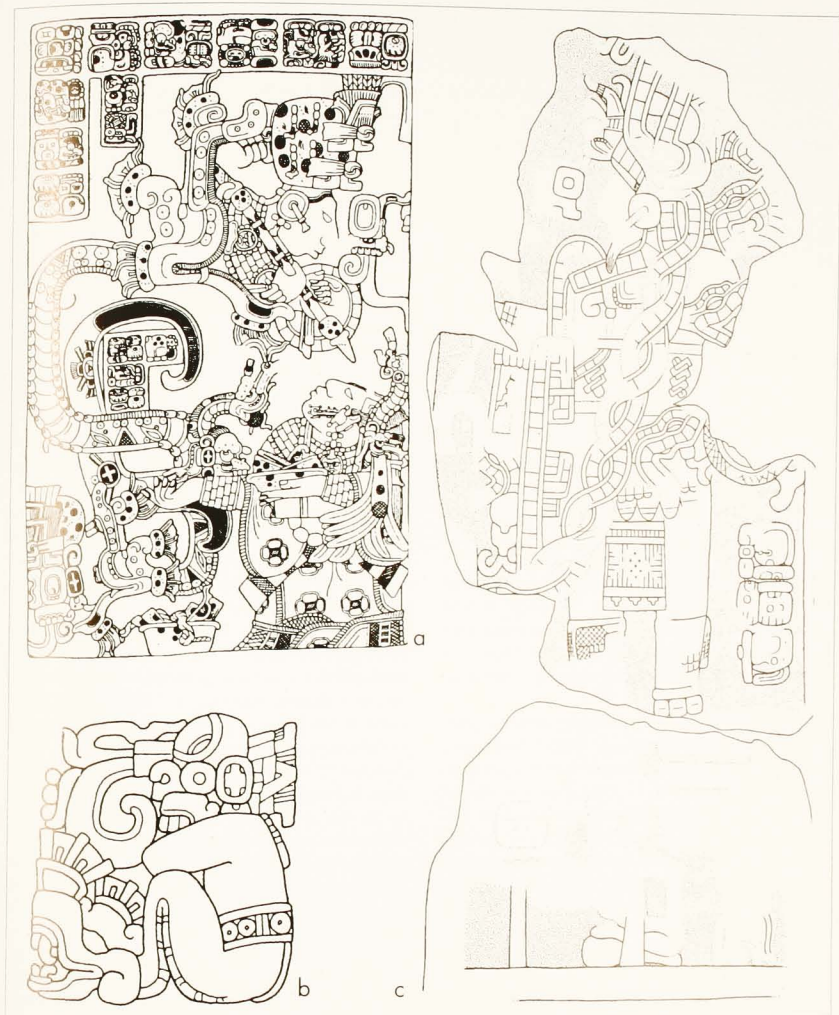


Figura 25. El Dios de la Lluvia teotihuacano y su serpiente en representaciones mayas: a) el Dios de la Lluvia en la boca de la cabeza inferior de una serpiente bicéfala (según Graham 1977: 55, dibujado por Ian Graham); b) el Dios de la Lluvia con rasgos del dios K (según Proskouriakoff [1950: fig. 35], "Copan Miscellaneous Sculpture", tomada de *Maya Archaeology and Ethnohistory*, editado por Norman Hammond y Gordon R. Willey, Copyright (c) 1979, contribución de Clemency Coggins, titulada "A new order and the role of the calendar: Some characteristics of the Middle Classic Period at Tikal", con el permiso de University of Texas Press); c) el atuendo de serpiente de la estela 1 de Itzimte (según von Euw 1977: 9, dibujado por Eric von Euw).



expuestos, parece plausible inferir que el rival del jugador mariposa-pájaro represente a una serpiente del Dios de la Lluvia, posiblemente su rayo-serpiente. Podemos concluir que el Dios Mariposa-Pájaro se enfrenta en los dominios del Dios de la Lluvia con la serpiente de dicho Dios (¿o tal vez con el mismo Dios en forma de serpiente?) en un juego crucial, en el cual el Dios Mariposa-Pájaro puede triunfar o perder la vida. Aquí tenemos que hacer una observación importante. Si nuestro Dios muere, entonces es posible que su nacimiento de la calabaza, en el triple cerro, en realidad sea un renacimiento que sigue a su muerte en el juego de pelota. Por el momento, no es posible decidir entre las dos posibilidades de la reconstrucción de su mito.

## LAS ALAS DE SERPIENTE

En un mural del Palacio del Sol de Teotihuacán (fig. 15) vemos al pájaro-serpiente, que puede ser una versión del ave del Dios Mariposa-Pájaro. Las alas con rostro de serpiente del ave de nuestra vasija podrían corresponder al concepto teotihuacano de este ser compuesto. Sin embargo, como ya lo hemos señalado, este tipo de alas es ajeno al arte teotihuacano. En el arte maya clásico varias aves llevan estas alas; la más importante de ellas es la Principal Deidad Pájaro, cuyos orígenes se remontan al arte Izapa.

Aparte del ejemplar de nuestra vasija, el único pájaro con alas de serpiente, que aparece en el corpus conocido del arte Tiquisate es precisamente una Principal Deidad Pájaro (fig. 7). Por varios rasgos comunes a las dos representaciones es posible que imágenes de la Principal Deidad Pájaro hayan servido como modelo de las alas del ave de nuestra vasija. Abajo de la cabeza de la deidad de la figura 7 aparece un motivo encorvado muy similar al supuesto rociador de nuestra vasija. Por otra parte, Hellmuth (1987: 79) menciona al pasar que la figura en cuestión parece representar miembros del cuerpo de mariposa. Efectivamente, sobre el ojo del ala derecha se encuentra un motivo que parece ser una trompa de mariposa con gotas de agua (compárese con el tocado del personaje de la fig. 10). Es posible que la voluta similar, arqueada hacia arriba del ala de serpiente, ubicada a la derecha del pájaro de nuestra vasija también sea una trompa de mariposa. Además,

la franja horizontal que se encuentra sobre la Principal Deidad Pájaro, está compuesta de motivos encorvados contrapuestos, los cuales pueden ser identificados como trompas de mariposa (la franja desgraciadamente no se ve en nuestra figura, véase Hellmuth Ms. 1993a). El ave del Dios Mariposa-Pájaro frecuentemente enseña rasgos de mariposa, por esto considero que estas supuestas trompas —junto con el motivo semejante al rociador— pueden ser referencia a dicha ave. Esto podría significar que los artistas de la región de Tiquisate consideraban al pájaro del Dios Mariposa-Pájaro y a la Principal Deidad Pájaro como seres de cierta manera análogos.

Los mayistas identificaron durante los años '80 a la Principal Deidad Pájaro con el pájaro-monstruo *Vucub Caquix* del *Popol Vuh* (Cortez 1986; Taube 1980 mencionado en Taube 1987: 4). El orgulloso *Vucub Caquix* alumbraba el mundo cuando todavía no existía el sol y la luna, pero los dos dioses-gemelos, *Xbalanque* y *Hunahpu* lo mataron y le quitaron sus brillantes adornos (Edmonson 1971: 32-57). Coe (1989: 162-3, 171) lo interpreta como la deidad principal, el "sol" del mundo anterior al existente. En los monumentos tempranos del estilo Izapa varias veces aparece descendiendo del cielo; en los del arte maya se le representa posado sobre el árbol del mundo, como ser celestial. Los glifos acompañantes de la Principal Deidad Pájaro, que se pueden insertar en la oposición luz-oscuridad, parecen corresponder a un carácter celestial-solar (Cortez 1986: 28-37). En la estela 60 de Izapa la deidad aparece en la tierra y probablemente relacionada con el juego de pelota (Norman 1976: 152-53; Cortez 1986: 86-7). Por otra parte, Bardawil (1976:204-9) ha argumentado en favor de que la Principal Deidad Pájaro se encuentra relacionada con el inframundo también. La Principal Deidad Pájaro, *Vucub Caquix*, parecería presentar de esta manera varios rasgos comunes con el ave del dios teotihuacano: conexiones con el sol, con el juego de pelota y con el inframundo.

En el arte maya clásico, los atributos de la Principal Deidad Pájaro son semejantes a los del dios supremo celestial Itzamná; además, este último a veces enseña las alas del primero (Taube 1992b: 36). Por otra parte, la Principal Deidad Pájaro se encuentra en relación estrecha con *Xbalanque* y *Hunahpu*. Estos últimos aparecen no solamente cazándola con sus cerbatanas, sino a veces llevan tocado con la forma de la cabeza de la Principal Deidad Pájaro

(Coe 1989: 16-71; Taube 1992b: 119, fig. 62). Los dioses-gemelos e Itzamná también se encuentran relacionados entre sí: los primeros aparecen en la corte del segundo (Coe 1989: 174-175). Los gobernantes mayas de la época clásica, que se identificaban con *Hunahpu* y *Xbalanque*, también usaban el mismo tocado con la forma de la cabeza de la Principal Deidad Pájaro, lo que tal vez ya haya ocurrido en la época Izapa.

Pertenezcan o no las alas de serpiente del ave de nuestra vasija a la Principal Deidad Pájaro, entre las divinidades asociadas a ésta encontramos a personajes que enseñan analogías cercanas al Dios Mariposa-Pájaro: a los dioses-gemelos *Xbalanque* y *Hunahpu*, así como a su padre *Hun Hunahpu*. Al igual que nuestro dios teotihuacano, los héroes-gemelos del *Popol Vuh* también llevan los atributos de un pájaro sobrenatural (de la Principal Deidad Pájaro); uno de ellos también está relacionado con el sol; ambos descienden al inframundo y se enfrentan a sus deidades en el juego de pelota; después mueren y resucitan para emerger triunfando del inframundo. Por otra parte, su padre, *Hun Hunahpu* también llegó al inframundo con su hermano a jugar el juego de pelota con los señores del inframundo, quienes lo sacrificaron cortándole la cabeza, pero más tarde, con la ayuda de sus propios hijos, resucitó (Coe 1989: 176-178). Los mayas del Período Clásico lo identificaban con el Dios del Maíz (Taube 1992b: 41-50). En un mural de Cacaxtla aparece la cabeza de dicho dios en el lugar de las mazorcas de una planta de maíz (Taube 1992b: 46; aquí fig. 26), la cual se encuentra en el ambiente acuático del inframundo (Santana Sandoval et al. 1990: 329-334). Todo esto sugiere una notable semejanza con el nacimiento del dios teotihuacano, quien según mis conclusiones también se identificaba con una planta alimenticia (la calabaza) y nació (o renació) de ella en el lugar del triple cerro.

En otras palabras, parece que el Dios Mariposa-Pájaro tiene un conjunto entero de deidades mayas coetáneas que muestran analogías con él desde varios puntos de vista. Por otra parte, es posible que el Dios Mariposa-Pájaro en Teotihuacán haya pertenecido a un complejo de deidades emparentadas entre sí y aún desconocidas, y tampoco podemos excluir con certeza absoluta, que en el conjunto de las imágenes citadas en el presente artículo como propias de nuestro dios, se escondan otras deidades también,

esencialmente semejantes a él.

El retrato del Dios Mariposa-Pájaro bosquejado por mí tiene importantes puntos comunes con un grupo de dioses aztecas constituido por *Centeotl*, *Xochipilli*, *Piltzintecuhtli*, *Chicomexochitl*, *Macuixochitl*, *Ixtlilton* y *Ahuiateotl*. Estos dioses pertenecen al complejo de deidades "Centeotl-Xochipilli", definido por Nicholson (1971: 416-419, tabla 3). Este grupo está asociado a la fertilidad vegetal, al maíz, al sol –incluyendo probablemente al sol que desciende al inframundo (Klein 1977: 170-176)– y a un juego de pelota mítico (Sahagún 1950-1969, Book 2: 223, 238-239; Pasztory 1972: 444-446), que ocurre en un lugar de difícil identificación. Sobre *Piltzintecuhtli* se dice que murió jugando a la pelota (Tudela de la Orden 1980: fol. 91-91V); probablemente se trata del mismo juego de pelota mencionado. Podemos afirmar que Séjourné, al identificar al Dios Mariposa-Pájaro con *Xochipilli*, encontró una buena pista y que le habría podido llevar a revelar la naturaleza de dicho dios teotihuacano si hubiera realizado un análisis contextual de las representaciones del dios, sobrepasando las meras comparaciones entre las imágenes de ambos dioses. Por otra parte, el dios azteca *Tonacatecuhtli*, perteneciente al complejo de deidades supremos "Ometeotl" (Nicholson 1971: 410-411, Tabla 3), también muestra semejanzas con nuestro dios teotihuacano: el carácter solar y la relación con las plantas alimenticias.

Finalmente, menciono como última analogía un mito totonaca, porque se acerca notablemente a mis conclusiones sobre el Dios Mariposa-Pájaro. Los actuales totonacas de la sierra de Puebla conservan el mito del dios del sol y del maíz, quien habría nacido de una partícula de maíz en un ambiente acuático, para más tarde vencer a los dioses de la lluvia, a los Truenos, en un juego de pelota (Ichon 1973: 74-80). El idioma dominante de Teotihuacán no se conoce, pero el totonaca es uno de los candidatos serios, por eso esta analogía puede tener importancia.<sup>16</sup>

## LA VASIJA: INTERPRETACION FINAL

¿En qué contexto se encuentra representada el ave del Dios Mariposa-Pájaro en la vasija del MChAP? Poseyendo ya una serie de deducciones sobre el Dios Mariposa-Pájaro, estamos en mejores condiciones para responder a esta pregunta. Sin embargo, como

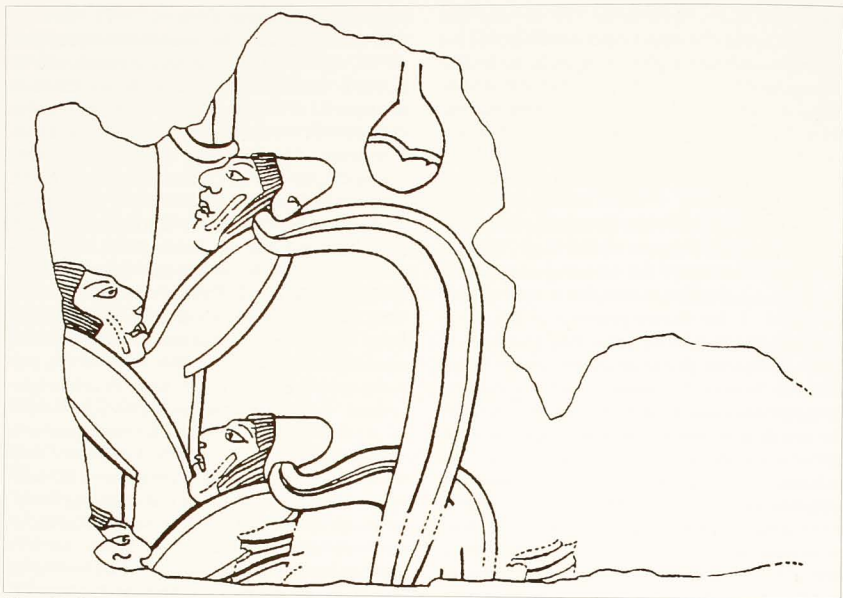


Figura 26. Cabezas del dios maya del maíz. Mata de maíz en un mural de Cacaxtla (según Foncerrada de Molina 1987: fig. 2).

la identificación del atado de leña y del rociador de la vasija no es segura, debido a su carácter desdibujado, la interpretación que paso a exponer debe ser considerada como en extremo hipotética.

Hemos visto que ambos objetos, tanto en el arte teotihuacano como en el de Tiquisate, aparecen varias veces relacionados entre sí. Una vez aparecen juntos con el símbolo del Dios de la Lluvia (fig. 5b), otra vez sin él. Ya fue señalado que el rociador puede aparecer asociado al Dios de la Lluvia, solo, sin el atado de leña. En cuanto al supuesto atado de leña de nuestra vasija, del que brota una gota de agua, en una ocasión (Kidder et al. 1946: fig. 175a) dos atados semejantes se encuentran en las manos de un personaje que lleva el tocado de borlas, perteneciente al Dios de la Lluvia. Dicho personaje aparece en el recipiente de agua, que ya fue interpretado como símbolo del mundo del agua y de la tierra. Tampoco tenemos que olvidar que tanto el rociador como el atado de leña, aparecen en las escenas de juego de pelota de Tiquisate, donde el personaje

vestido de mariposa-pájaro se enfrenta al jugador con tocado de serpiente del Dios de la Lluvia. La representación estructuralmente más cercana de la imagen de nuestra vasija aparece en el cerámico de Tiquisate ya mencionado de la figura 5c: el personaje con el tocado del Dios Mariposa-Pájaro, acompañado por un rociador y un atado de leña.

En suma, el pájaro de la vasija del MChAP se encuentra, aparentemente, entre símbolos relacionados con el Dios de la Lluvia. Podemos entonces arriesgar la hipótesis de que en nuestra vasija se halla retratado —de manera semejante a muchas imágenes revisadas en este trabajo— un momento crucial del mito del Dios Mariposa-Pájaro: su estancia en los dominios del Dios de La Lluvia.

**AGRADECIMIENTO** Quisiera expresar mi reconocimiento especial a Nicholas Hellmuth por haberme facilitado el dibujo de la Principal Deidad Pájaro de Tiquisate (fig. 7).



## NOTAS

<sup>1</sup>El estilo de la imagen, su iconografía, la cual trataré en detalle más adelante, la técnica de su realización (en molde), su ubicación en la superficie del trípode y la forma de la vasija en su conjunto, son características de la cerámica de Tiquisate. Trípodes semejantes de Tiquisate con diferentes imágenes se encuentran en Hellmuth (1975: figs. 4-5, 21-2 y Ms. 1993a).

<sup>2</sup>La datación exacta del estilo Tiquisate desde el punto de vista del contenido de mi artículo es de importancia secundaria, por eso me refiero sólo brevemente a las diferentes opiniones concernientes a él. Como las piezas de Tiquisate provienen de excavaciones clandestinas, no se conoce su contexto arqueológico. Berlo (1984: 120-125), basándose principalmente en su análisis de los incensarios teotihuacanos y de Tiquisate, opta por una cronología temprana y corta (375-450 DC). R. Millon (1988a: 123-124) opina que por el uso de los moldes en la fabricación de las vasijas, la fecha propuesta por Berlo es demasiado temprana. Hellmuth (Ms. 1993b), presentando varios argumentos estilísticos, es partidario de una datación temprana, pero más amplia (350-600 DC). Las sistemáticas investigaciones arqueológicas que han empezado recientemente en la región, al parecer todavía no tienen conclusiones definitivas al respecto: Popenoe de Hatch (1989: 28-35) supone que la influencia teotihuacana se puede percibir en la segunda mitad del Período Clásico Temprano (400-550 DC), sin embargo Bove (1993: 179-183) se abstiene de datar dicha influencia.

<sup>3</sup>La interpretación de este glifo es controvertida. Beyer (1921) lo identificó como la imagen de un ojo de reptil. Su opinión gozó de aceptación general (p. e., von Winning 1961; Kubler 1967: 6-8), con la excepción de Séjourné (1962), que lo interpretó como cabeza de mariposa. Langley (1991: 295) recientemente aceptó esta interpretación. Kubler distinguió dos versiones del glifo: "mouth RE" (RE = Reptile's Eye) y "curl RE". Según von Winning (1987, II: 73-76 y nota 9) el significado de las dos formas es idéntico. Langley (1986: 98-102, 280-81) los trata como dos glifos diferentes, indicando diferencias en su uso. Se supone que el glifo tiene connotaciones de fertilidad y abundancia. Para más detalles véanse las obras citadas.

<sup>4</sup>Séjourné (1965), desafiando al consenso general que desde Seler (1915), Herrera (1922) y Noguera (1925) había considerado a dicho pájaro como búho, lo interpretó como *quetzal*.

<sup>5</sup>El mismo motivo en el caso del arte oaxaqueño preclásico y clásico, fue interpretado como el corte transversal de una vasija de agua (Leigh 1966). En el caso de Teotihuacán, Taube (1983: 112-113) lo llama de la misma manera. Hellmuth (1975: lám. 33) lo interpreta como la boca invertida de un animal mítico. Berlo (1984: 82, 97, 103-105) lo considera como la boca invertida del Dios de la Lluvia; además, opina que sirve como recipiente de

agua, y simboliza vertientes, ríos y lagos pertenecientes a la Gran Diosa y al Dios de la Lluvia. Aunque me parece probable la interpretación de vasija conteniendo agua como símbolo del agua terrenal, en adelante, por cautela, voy a usar el término neutral "recipiente de agua".

<sup>6</sup>La deidad del mural "Los Glifos" del Palacio del Sol (Langley 1993: fig. 8), representaría a la Gran Diosa según Pasztory (1973: 154-155). Sin embargo, la deidad enseña rasgos diagnósticos del Dios Mariposa-Pájaro, delineados ya por mí: la pintura facial escalonada, los ojos rectangulares, la doble orejera y el tocado de mariposa con signos de fuego. A propósito de este mural, tenemos que tratar brevemente el problema de la relación de las dos deidades mencionadas.

Es mérito de Pasztory (1973, 1976) el descubrimiento de la existencia de la Gran Diosa (fig. 13a). Sin embargo, Taube (1983: 107-108) advirtió correctamente que Pasztory agregó al conjunto de imágenes que claramente representan a la diosa, otras que exhiben personajes que en realidad no poseen los atributos característicos que la diosa lleva en las imágenes del conjunto mencionado. Una de estas imágenes "dudosas" es precisamente el mural mencionado del Palacio del Sol; otra es un mural del Palacio de los Jaguares, que más adelante trataré en detalle (fig. 17). Opino que el conjunto de imágenes que con seguridad representa a la Gran Diosa, es poco abundante; está constituido por: los murales del patio "Tlalocan" en Tepantitla (Bushnell 1965: fig. 37); los murales "Jade Tlaloc" en Tetitla (Miller 1973: figs. 301-14); el mural de los ofrendantes del Templo de la Agricultura (Miller 1973: figs. 68-69); el relieve del Complejo de la Calle de los Muertos (Pasztory 1988b: figs. II, 25a-b) (todos los lugares mencionados se encuentran en Teotihuacán). Von Winning (1987: I: 135-140) tampoco encuentra más imágenes de la Gran Diosa: éstas corresponderían en su opinión a algunas esculturas y a la imagen de Tepantitla. Debido a las pocas representaciones de la Gran Diosa, no me parece plausible la hipótesis recién formulada, según la cual la Gran Diosa habría sido la deidad principal de Teotihuacán (Pasztory 1992: 310-314; 1993; Berlo 1992; R. Millon 1992: 359-362). Por otra parte, considero que hasta ahora no se han propuesto argumentos convincentes en favor de esta hipótesis.

Si comparamos los atributos delineados para el Dios Mariposa-Pájaro, con los correspondientes atributos de la Gran Diosa que aparecen en sus imágenes "confiables", queda de manifiesto que la hipótesis de la identidad de ambas deidades, propuesta por Berlo (1992) y Pasztory (1992), es altamente improbable. La diosa no tiene ningún atributo de mariposa. Su tocado generalmente lleva cabeza de pájaro, pero ella no se viste de pájaro. Su cuerpo es amarillo, su cara es verde y amarilla, no roja. No posee el ojo cuadrangular de nuestro dios, tampoco sus dos tipos de pintura facial rectangular. Ella siempre lleva su nariguera característica con colmillos, y jamás porta la nariguera rectangu-

lar y la de mariposa del Dios Mariposa-Pájaro. Su orejera no es doble, como es frecuentemente la de la otra deidad. Finalmente, el atuendo de la diosa no incluye discos, al contrario del atuendo del Dios Mariposa-Pájaro.

<sup>7</sup>Como fue establecido por von Winning (1958: 6-8), el "grupo de cuatro elementos" está constituido por dos símbolos de agua y dos de fuego. El mismo autor (von Winning 1988b: 19-20) lo interpreta como símbolo de ofrenda por la lluvia y la abundancia, en un nuevo ciclo calendárico. Langley (1986: 102-103), en cambio, cree que se trata de una versión temprana del símbolo azteca de guerra, llamado *atl-tlachinolli* ("agua - cosa quemada").

<sup>8</sup>Según von Winning (1987, II: 11-3) el triple cerro podría significar nube, también. Opino que en el arte teotihuacano las nubes corresponden a otros tipos de representaciones: por ejemplo, a franjas y otras formas de borde ondulado (como en el caso de Séjourné 1966a: fig. 121), y al signo denominado por Caso (1967: 170) como "glifo de lluvia" (la "talega trilobulada" de Langley [1986: 232]). Este último es citado por el propio von Winning como símbolo de nubes.

<sup>9</sup>Dichas franjas aparecen en el tocado del Dios de la Lluvia en varias ocasiones (Miller 1973; fig. 360; R. Millon 1988b: fig. IV, 21a-b). Sobre la red como símbolo relacionado con el mismo dios, véanse von Winning (1968a y 1987, I: 101-109).

<sup>10</sup>La interpretación generalmente aceptada de dicho símbolo es llama de fuego. A la luz de muchos y variados contextos, la hipótesis ígnea es correcta. Hellmuth (1987: 45-47), en el caso del estilo de Tiquisate, expresa sus dudas con respecto a dicha interpretación e intenta relacionar el símbolo mencionado exclusivamente con lo militar, pero sin poder ofrecer argumentos convincentes.

<sup>11</sup>Langley (1986: 50-51) argumenta convincentemente en favor de que las gotas triples y múltiples, que aparecen como formas trilobuladas y multilobuladas, significan sangre en el arte teotihuacano. En la cerámica de Tiquisate, dichas gotas obviamente tienen el mismo significado: surgen del corazón y del cuello de las cabezas cortadas (p.e. fig. 23b; Hellmuth 1987: figs. 1-11; Berlo 1984: lám. 182).

<sup>12</sup>La plataforma adosada a la fachada occidental de la pirámide, está orientada hacia el punto donde el sol se pone en sus días de cenit (Marquina 1951: 61-69). En el lado opuesto de la pirámide hay un oratorio que mira hacia el este. Por otra parte, la tradición unánime de la época azteca, según la cual la pirámide en tiempos antiguos habría sido dedicada al sol, concuerda con esta interpretación.

<sup>13</sup>Fue Hellmuth (1987: 108, 113-114) quien identificó el atuendo de mariposa-pájaro de la figura 6, aunque no lo relacionó con el Dios Mariposa-Pájaro. El mérito de reconocer los dos tipos de tocados/vestimentas de jugadores con los diferentes tipos de yugos, también es de Hellmuth (1987: 31, 36-7). Sin embargo, él

no afirma definitivamente que se trate de tocados de mariposa; únicamente lo sugiere. Pero, si comparamos el tocado mencionado (fig. 20a) con el tocado de mariposa estilizada de los personajes de las figuras 10, 11a y sobre todo de la figura 11d, restan pocas dudas acerca del carácter de mariposa del tocado de Tiquisate.

<sup>14</sup>Hellmuth (1987: 102) opina que la cabeza con tocado de pájaro puede ser la del jugador mariposa-pájaro, pero no menciona la gota de sangre trilobulada.

<sup>15</sup>Hellmuth (1987: 44) plantea que la cabeza mencionada de la figura 23a sería idéntica a la del jugador decapitado. No identifica el símbolo ondulado de la misma escena como símbolo de agua; tampoco relaciona las cabezas de las figuras 23a y 23b.

<sup>16</sup>Véase un resumen actual de las investigaciones sobre el idioma de Teotihuacán en Cowgill (1992: 240-242).

## REFERENCIAS

- ACOSTA, J. R., 1964. *El Palacio de Quetzalpapalotl*. México, D.F.: INAH.
- ANAWALT, P., 1984. Memory clothing: Costumes associated with Aztec human sacrifice. En: *Ritual human sacrifice in Mesoamerica*, E. H. Boone (Ed.), pp. 165-194. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- ANCIENT ART OF VERACRUZ, 1971. Los Angeles: Ethnic Arts Council of Los Angeles.
- AVELEYRA ARROYO DE ANDA, L., 1963. *La estela teotihuacana de la Ventilla*. México, D.F.: Museo Nacional de Antropología - INAH.
- BARDADIL, L. W., 1976. The principal Bird Deity in Maya art: An iconographic study of form and meaning. En: *The art, iconography and dynastic history of Palenque*, Part III. Proceedings of the Second Palenque Round Table, pp. 195-209. California. Pebble Beach: Robert Luis Stevenson School of Pre-Columbian Art Research.
- BAUDEZ, C. F., 1988. Solar cycle and dynastic succession in the Southeast Maya Zone. En: *The Southeast Classic Maya Zone*, E. H. Boone & G. R. Willey (Eds.), pp. 125-148. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library & Collection.
- BRILO, J. C., 1982. Artistic specialization at Teotihuacan: The ceramic incense burner. En: *Pre-Columbian Art History: Selected Readings*, A. Cordy Collins (Ed.), pp. 83-100. Palo Alto: Peck Publications.
- 1983 The warrior and the butterfly: Central Mexican ideologies of sacred warfare and Teotihuacan iconography. En: *Text and image in Pre-Columbian art*, J. C. Berlo (Ed.), pp. 79-117. Oxford: BAR International Series 180.
- 1984, *Teotihuacan art abroad: A study of metropolitan style*

- and provincial transformation in incensario workshops. Oxford: BAR International Series 199.
- 1989. Art historical approaches to the study of Teotihuacan-related ceramics from Escuintla, Guatemala. En: *New frontiers in the archaeology of the Pacific Coast of Southern Mesoamerica*, F. J. Bove & L. Heller (Eds.), pp. 147-165. Tempe: Anthropological Research Papers 39, Arizona State University.
- 1992. Icons and ideologies: The Great Goddess reconsidered. En: *Art, ideology, and the City of Teotihuacan*, J.C. Berlo (Ed.), pp. 129-168. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library & Collection.
- BERLIN, K. & E. PASZTORY (Eds.), 1993. *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*. San Francisco: Thames and Hudson / The Fine Arts Museums of San Francisco.
- BYER, H., 1921. Nota bibliográfica y crítica sobre el quinto tomo de las memorias científicas de Selser. *Memorias y Revistas de la Sociedad Científica "Antonio Alzate"* 40: 57-64, México, D.F.
- BOVE, F.J., 1993. The Terminal Formative - Early Classic Transition. En: *The Balberta Project. The Terminal Formative - Early Classic Transition on the Pacific Coast of Guatemala*, F. J. Bove, S. Medrano B., B. Lou P. & B. Arroyo L., *Memoirs in Latin American Archaeology* 6: 177-194. Pittsburgh / Guatemala: University of Pittsburgh, Department of Anthropology & Asociación Tikal.
- BUSHNELL, G. H. S., 1965. *Ancient arts of the Americas*. London: Thames & Hudson.
- CABRERA CASTRO, R., 1990. Architectural Relief. En: *México: Splendors of thirty centuries*, pp. 101-103. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- CASO, A., 1942. El paraíso terrenal en Teotihuacán. *Cuadernos Americanos* 6: 127-136.
- 1967 Los calendarios prehispánicos. *Serie de Cultura Nahuatl* 6, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, D.F.
- COE, M. D., 1989. The Hero Twins: Myth and image. En: *The Maya Vase Book*, J. Kerr (Ed.), vol. 1, pp. 161-184. New York: Kerr Associates.
- COGGINS, C., 1979a. Teotihuacan at Tikal in the Early Classic Period. En: *Actes du XLIIe Congrès International des Americanistes* 8: 251-269, Paris.
- 1979b A new order and the role of the calendar: Some characteristics of the Middle Classic Period of Tikal. En: *Maya archaeology and ethnohistory*, N. Hammond & G.R. Willey (Eds.), pp. 38-50. Austin: University of Texas Press.
- 1988. On the historical significance of decorated ceramics at Copan and Quirigua and related Classic Maya sites. En: *The Southeast Classic Maya Zone*, E. H. Boone & G. R. Willey (Eds.), pp. 95-123. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library & Collection.
- COLLIER, D., 1959. *Indian art of the Americas*. Chicago: Chicago Natural History Museum.
- CORTEZ, C., 1986. The Principal Bird Deity in Pre-Classic and Early Classic Maya Art. Master thesis, University of Texas, Austin.
- COVARRUBIAS, M., 1957. *Indian art of Mexico and Central America*. New York: A. A. Knopf.
- COWGILL, G. L., 1992. Teotihuacan glyphs and imagery in the light of some Early Colonial texts. En: *Art, ideology and the City of Teotihuacan*, J.C. Berlo (Ed.), pp. 231-246. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library & Collection.
- DOCKSTADER, F. J., 1957. *Arte indígena de Mesoamérica*. New York: Press Service.
- EASBY, E. K. & J. F. SCOTT, 1970. *Before Cortes: Sculpture of Middle America*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- EDMONSON, M. S., 1971. *The Book of Counsel: The Popol Vuh of the Quiché Maya of Guatemala*. New Orleans: Tulane University, Middle American Research Institute, Publication 35.
- FIALCO, V., 1988. El marcador de juego de pelota en Tikal: nuevas referencias epigráficas para el Periodo Clásico Temprano. *Mesoamérica* 15: 117-135.
- FINE PRE-COLUMBIAN ART. 1980 Saturday, May 10. Sotheby Park Inc., New York.
- FONCERRADA DE MOLINA, M., 1987. Un fragmento de pintura mural en Cacaxtla, Palenque y el Popol Vuh. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 15 (58): 29-33.
- FOX, J. G., 1993. The ballcourt markers of Tenam Rosario, Chiapas, México. *Ancient Mesoamerica* 4 (1): 55-64.
- GLANZ UND UNTERGANG DES ALTEN MEXICO, 1986. 2 TOMOS. Ph. von Zabern, Mainz am Rhein.
- GRAHAM, L., 1977. *Corpus of Maya hieroglyphic inscriptions* Vol.3, part I, Yaxchilan. Cambridge, Mass.: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- GROTH KIMBALL, I., 1961. *Terracotas mayas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- HELLMUTH, N., 1975. The Escuintla hoards: Teotihuacan art in Guatemala. *F.L.A.A.R. Progress Reports*, Vol. 1, N° 2, Guatemala City.
- 1978. Teotihuacan art in the Escuintla, Guatemala Region. En: *Middle Classic Mesoamerica: A.D. 400-700*, E. Pasztory (Ed.), pp. 71-85. New York: Columbia University Press.
- 1987. *Human sacrifice in ballgame scenes on Early Classic cylindrical tripods from the Tiquisate Region, Guatemala*. Culver City, California: Foundation for Latin American Anthropological Research.



- Ms. 1993a Middle Classic pottery from the Tiquisate Area. Escuintla, Guatemala.
- Ms. 1993b Discussions leading to conclusions relative to dating the art of Tiquisate.
- HERRERA, M., 1922. Esculturas zoomorfas. En: *La población del Valle de Teotihuacán*, M. Gamio (Ed.), t. I, pp. 187-96. México, D.F.: Secretaría de Agricultura y Fomento.
- ICHON, A., 1973. *La religión de los totonacas de la sierra*. México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista & Secretaría de la Educación Pública.
- IMPORTANT PRE-COLUMBIAN ART, 1981. Saturday, December 5. Sotheby Park Bernet Inc., New York.
- KIDDER, A. V., J. D. JENNINGS & E. M. SHOOK, 1946. *Excavations at Kaminaljuyu, Guatemala*. Washington, D.C.: Carnegie Institution of Washington, Publication 561.
- KLEIN, C. F., 1977. The identity of the central deity on the Aztec Calendar Stone. En: *Pre-Columbian art history: Selected readings*, A. Cordy-Collins & J. Stern (Eds.), pp. 167-189. Palo Alto, California: Peak Publications (reprinted from Art Bulletin, 1976 [58] 1).
- KUBLER, G., 1967. The iconography of the art of Teotihuacan. *Studies in pre-Columbian art and archaeology* 4. Washington, DC: Dumbarton Oaks.
- LANGLEY, J. C., 1986. Symbolic notation of Teotihuacan: Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic Period. *BAR International Series* 313, Oxford.
- 1991. The forms and usage of notation at Teotihuacan. *Ancient Mesoamerica* 2: 285-298.
- 1993. Symbols, signs and writing systems. En: *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*, K. Berrin & E. Pasztory (Eds.), pp. 129-139. San Francisco: Thames & Hudson / The Fine Arts Museums of San Francisco.
- LEIGH, H., 1966. The evolution of Zapotec glyph C. En: *Ancient Oaxaca*, J. Paddock (Ed.), pp. 256-69. Stanford: Stanford University Press.
- LINNE, S., 1934. Archaeological Research at Teotihuacan, Mexico. *The Ethnographical Museum of Sweden, New Series, Publication* 1, Stockholm.
- LOTHROP, S. K., W. F. FOSHAG, & J. MAHLER, 1957. *Robert Wood Bliss Collection: Pre-Columbian art*. New York: Phaidon Publishers.
- MANZANILLA, L. & E. CARREÓN, 1991. A Teotihuacan censor in residential context: An interpretation. *Ancient Mesoamerica* 2: 299-307.
- MARQUINA, I., 1951. Arquitectura prehispánica. *Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia* I. México, D.F.: INAH / Secretaría de Educación Pública.
- MASTERPIECES OF PRE-COLUMBIAN ART FROM THE COLLECTION OF 1984 MR. & MRS. PETER G. WRAY. New York: Andre Emmerich Gallery - Perls Galleries, New York.
- MATA AMADO, G. & R. R. RUBIO C., 1987. Incensarios de talud-tablero del lago de Amatitlan, Guatemala. *Mesoamérica* 13: 185-203.
- MULLER, A. G., 1973. *The mural painting of Teotihuacan*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- MILLON, C., 1973. Painting, writing and polity at Teotihuacan, Mexico. *American Antiquity* 38 (3): 294-314.
- 1988a A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia. En: *Feathered serpents and flowering trees*, K. Berrin (Ed.), pp. 114-134. San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco.
- 1988b Coyotes and deers. En: *Feathered serpents and flowering trees*, K. Berrin (Ed.), pp. 218-221. San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco.
- MILLON, R., 1988a. The last years of Teotihuacan domination. En: *The collapse of ancient states and civilizations*, G. L. Cowgill & N. Yoffee (Eds.), pp. 102-64. Tucson: University of Arizona Press.
- 1988b Where do they all come from? The provenance of the Wagner murals from Teotihuacan. En: *Feathered serpents and flowering trees*, K. Berrin (Ed.), pp. 78-113. San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco.
- 1992. Teotihuacan studies: From 1950 to 1990 and beyond. En: *Art, ideology, and the City of Teotihuacan*, J. C. Berlo (Ed.), pp. 339-429. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library & Collection.
- MOSER, C. L., 1973. Human decapitation in Ancient Mesoamerica. En: *Studies in Pre-Columbian art and archaeology* 11, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- NICHOLSON, H. B., 1971. Religion in Pre-Hispanic Central Mexico. En: *Handbook of Middle American Indians*, vol. 10, Archaeology of Northern Mesoamerica, Part I, R. Wauchope (Gen. Ed.), G. F. Ekholm & I. Bernal (Vol. Eds.), pp. 395-446. Austin: University of Texas Press.
- NOGUERA, E., 1925. Las representaciones del búho en la cultura teotihuacana. En: *Anales del Museo Nacional de México, época* 4, 3: 444-448.
- NORMAN, V. G., 1973. Izapa sculpture, part I: album. *Papers of the New World Archaeological Foundation* 30, Brigham Young University, Provo, Utah.
- 1976 Izapa sculpture, part II: text. *Papers of the New World Archaeological Foundation* 30, Brigham Young University, Provo, Utah.
- PASZTORY, E., 1972. The historical and religious significance of the Middle Classic ball game. En: *Religión en Mesoamérica, XII Mesa Redonda*, J. Litvak King & N. Castillo Tejero (Eds.), pp. 441-445. México, D.F.: Sociedad Mexicana de Antropología.
- 1973 The gods of Teotihuacan: A synthetic approach in Teoti-

- huacan iconography. En: *Atti de XL Congresso Internazionale degli Americanisti*, t. I, pp. 147-159. Genova.
- 1976 *The murals of Tepanatl, Teotihuacan*. New York: Garland Press.
- 1978 Artistic traditions of the Middle Classic Period. En: *Middle Classic Mesoamerica: A.D. 900-700*, E. Pasztory (Ed.), pp. 108-142. New York: Columbia University Press.
- 1988a Feathered serpents and flowering trees with glyphs. En: *Feathered serpents and flowering trees*, K. Berrin (Ed.), pp. 136-161. San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco.
- 1988b A reinterpretation of Teotihuacan and its mural painting tradition. En: *Feathered serpents and flowering trees*, K. Berrin (Ed.), pp. 45-77. San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco.
- 1988c Large Birds. En: *Feathered serpents and flowering trees*, K. Berrin (Ed.), pp. 162-167. San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco.
- 1992 Abstraction and the rise of a utopian state at Teotihuacan. En: *Art, ideology, and the City of Teotihuacan*, J.C. Berlo (Ed.), pp. 281-320. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library & Collection.
- 1993 Teotihuacan unmasked: A view through art. En: *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*, K. Berrin & E. Pasztory (Eds.), pp. 45-63. San Francisco: Thames & Hudson / The Fine Arts Museums of San Francisco. K. Berrin & E. Pasztory (Eds.), pp. 45-63.
- PAULINYI, Z., 1991. Una imagen del Dios de la Lluvia en Cacaxtla y la iconografía teotihuacana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 5: 53-66.
- PIÑA CHAN, R., 1972. *Historia, arqueología y arte prehispánico*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- POPEHOE DE HATCH, M., 1989. Observaciones sobre el desarrollo cultural en la costa sur de Guatemala. En: *Investigaciones arqueológicas en la costa sur de Guatemala*, D. S. Whitley & M. P. Beaudry (Eds.), pp. 4-37. Los Angeles: University of California, Institute of Archaeology, Monograph 31.
- PRE-COLUMBIAN ART, 1990. Wednesday, May 2. Sotheby's, New York.
- REDISCOVERED MASTERPIECES OF MESOAMERICA, MEXICO, GUATEMALA - HONDURAS. 1985, Editions Arts 135, Francia.
- SAHAGÚN, B. de, 1950-1969. *Florentine Codex. General History of the things of New Spain*. Ch. E. Dibble & A. J. O. Anderson (Eds.), 12 tomos. Santa Fé, New México: The School of American Research & the University of Utah.
- SANTANA, SANDOVAL, A.; S. DE LA L. VERGARA VERDEJO & R. DELGADILLO TORRES, 1990. Cacaxtla, su arquitectura y pintura mural: nuevos elementos para análisis. En: *La época clásica: nuevos hallazgos, nuevas ideas*. A. Cardos de Méndez (Ed.), pp. 239-350. México, D.F.: INAH.
- SCHIFF, L. & D. A. FRIEDL, 1990. *A forest of kings. The untold story of the ancient Maya*. New York: William Morrow and Company, Inc.
- 1991. The courts of creation: Ballcourts, ballgames, and portals to the Maya otherworld. En: *The Mesoamerican Ballgame*, V. L. Scarborough & D. R. Wilcox (Eds.), pp. 289-315. Tucson: The University of Arizona Press.
- SCHIFF, L. & M. E. MILLER, 1986. *The blood of kings: Dynasty and ritual in Maya art*. Forth Worth: Kimbell Art Museum.
- SJÖURNE, L., 1959. *Un palacio de la ciudad de los dioses (Teotihuacán)*. México, D.F.: INAH.
- 1962a Interpretación de un jeroglífico teotihuacano. *Cuadernos Americanos* 124 (5): 137-58.
- 1962b *El universo de Quetzalcoatl*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 1965. El quetzalcoatl en Teotihuacán. *Cuadernos Americanos* 138 (1): 131-58.
- 1966a *Arqueología de Teotihuacán: la cerámica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 1966b *El lenguaje de las formas de Teotihuacán*. México, D.F.: Mancero.
- 1966c *Arquitectura y pintura en Teotihuacán*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.
- SILVER, E., 1915. Die Teotihuacan-Kultur des Hochlands von Mexico". En: *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde*, vol. V, pp. 405-585. Berlin: Behrend & Co.
- SOLÍS, F., 1991. *Tesoros artísticos del Museo Nacional de Antropología*. México, D.F.: M. Aguilar.
- STONE, A., 1989. Disconnection, foreign insignia, and political expansion: Teotihuacan and the Warrior Stelae of Piedras Negras. En: *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan A.D. 700-900*, R. A. Diehl & J. C. Berlo (Eds.), pp. 153-172. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library & Collection.
- TAUBE, K. A., 1980. The deer and vulture in Classic Maya religion. Senior Honors Thesis, Department of Anthropology, University of California at Berkeley.
- 1983 The Teotihuacan Spider Woman. *Journal of Latin American Lore* 9 (2): 107-189.
- 1987 A representation of the Principal Bird Deity in the Paris Codex. *Research reports on Ancient Maya writing* 6: 1-10.
- 1992a The Temple of Quetzalcoatl and the cult of sacred war at Teotihuacan. *Res* 21: 53-87.
- 1992b The major gods of Ancient Yucatan. En: *Studies in Pre-Columbian art & archaeology* 32. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library & Collection.
- THOMSON, CH., 1971. *Ancient art of the Americas from New*

*England collections*. Boston: Museum of Fine Arts.

- TOBRINER, S., 1972. The fertile mountain: An investigation of Cerro Gordo's importance to the town plan and iconography of Teotihuacan. En: *Teotihuacán: XI. Mesa Redonda*, pp. 103-115. México, D.F.: Sociedad Mexicana de Antropología.
- TRESORS DU NOUVEAU MONDE, 1992. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.
- TUDELA DE LA ORDEN, J. (Ed.), 1980. *Códice Tudela*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- VON EUW, E., 1977. *Corpus of Maya hieroglyphic inscriptions*. Vol. 4, Part 1: Itzime, Pixoy, Tzum. Cambridge, Mass.: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- VON WINNING, H., 1949. Shell designs on Teotihuacan pottery. *El México Antiguo* 7: 126-153.
- 1958 Figures with movable limbs from ancient Mexico. *Ethnos* 23 (1): 1-60.
- 1961 Teotihuacan symbols: The Reptil's Eye Glyph. *Ethnos* 26 (3): 121-166.
- 1968a Der Netzjaguar in Teotihuacan, Mexico: eine ikonographische Untersuchung. *Baessler-Archiv* XVI (1): 31-46.
- 1968b *Pre-Columbian art of Mexico and Central America*. New York: Abrams.
- 1977a Los incensarios teotihuacanos y los del litoral pacífico de Guatemala: su iconografía y función ritual. En: *XV Mesa Redonda*, vol. II, pp. 327-334. México, D.F.: Sociedad Mexicana de Antropología.
- 1977b The Old Fire God and his symbolism at Teotihuacan. *Indiana* 4: 7-61.
- 1987 *La iconografía de Teotihuacán: los dioses y los signos*. 2 tomos. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- WOODBURY, R. B., 1965 Artifacts of the Guatemalan Highlands. En: *Handbook of Middle American Indians*, vol. 2, Archaeology of Southern Mesoamerica, Part One, R. Wauchope (Ed. Gen.), G. R. Willey (Ed. Vol.), pp. 163-79. Austin: University of Texas Press.



## ESTUDIO DE UNA PIEZA TEXTIL DE FILIACION TIWANAKU DEL VALLE DE AZAPA, ARICA, CHILE

Oscar Espouey, Helena Horta y Vivian Reciné

### INTRODUCCION

Entre los materiales de la Colección Manuel Blanco Encalada, depositada en el Museo Nacional de Historia Natural, destaca una pequeña *chuspa* o bolsa ceremonial del Período Medio (ca. 500-1000 DC).<sup>1</sup> La finura y belleza del tejido, así como la complejidad de la decoración, la señalan como una pieza única, que a pesar del deterioro parcial sufrido por la descomposición de su contenido, evidencia un alto dominio técnico, calidad de fibras y teñidos y un hermoso aspecto estético, habiendo resistido la acción de los elementos naturales por más de un milenio.<sup>2</sup>

### VISION GENERAL

La bolsa (Nº 2849) proviene del ajuar de la tumba DJ-23, de mayor importancia que los de la mayoría de las sepulturas del sitio Sobraya (AZ-3), situado 1 km al este de la localidad de San Miguel, en el valle de Azapa. La tumba, perteneciente a un hombre joven, destaca no sólo por sus ofrendas suntuarias, sino también por el variado contenido de objetos utilitarios, cosa poco usual en el rito funerario de los portadores de cerámica Cabuza, normalmente restringido a pocas piezas de tipo ceremonial.<sup>3</sup>

La *chuspa* es de forma rectangular (180 mm de alto por 230 mm de ancho). Está incompleta; falta parte de uno de sus lados y del borde inferior (fig. 1). Consta de dos áreas de estructura textil diferentes:

comienza con tejido llano (para soporte del bordado figurativo) en el borde superior de la bolsa, de 56 mm de altura, y continúa debajo un tejido de 124 mm de alto, en faz de tramas (tapicería) en el que se realizan diseños decorativos estructurales.

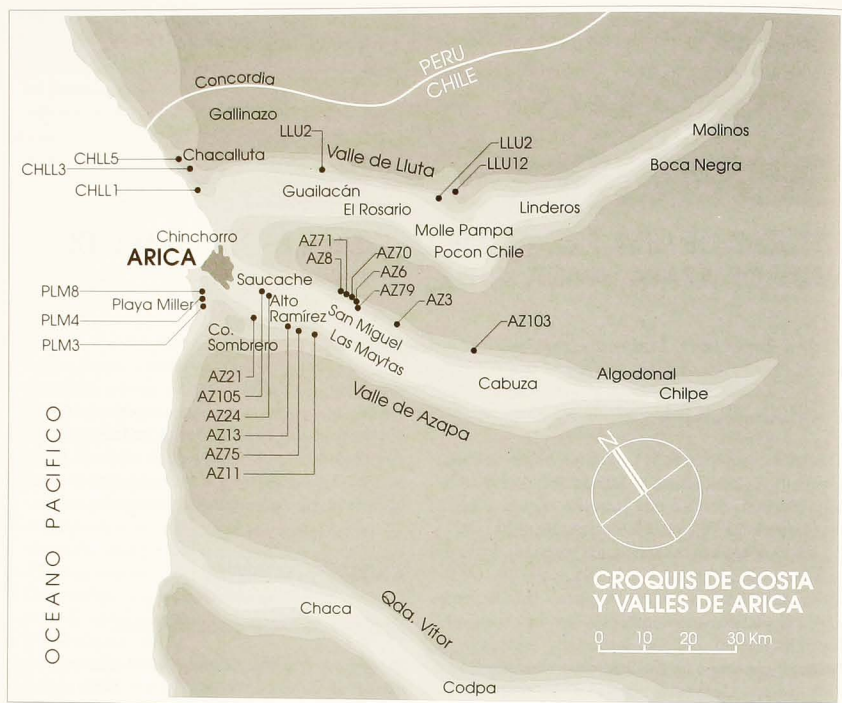
### ANALISIS TECNICO

#### Análisis de la técnica estructural

El tejido de la pieza fue elaborado a telar usando al parecer urdimbres circulares (Emery 1966; aquí fig. 2), ya que existen referencias bibliográficas que mencionan piezas similares con este rasgo técnico textil (Oakland 1986).

Al confeccionar la *chuspa*, las urdimbres quedaron ubicadas en sentido horizontal, y por tanto las orillas laterales presentan el tejido doblado. En nuestro caso esto es verificable en el único lado existente, pero las del Museo de Azapa y las de otros sitios descritas por Oakland (1986) están completas y justifican nuestra inferencia acerca del doblez que correspondería a la otra orilla.

La confección del tejido llano monocromo del campo superior, destinado a ser la base de la decoración supraestructural (bordada; véase *infra*), se realizó en faz de trama (48 tramas y 6 urdimbres por cm) de hilos muy finos de fibra de camélido café mediano natural (5 YR 4/4 a 4/6) con torsión 2-Z S muy uniforme. Existe aquí una disminución en la cantidad de urdimbres por cm en comparación con el otro



Mapa del área de estudio.

espacio tejido en técnicas de tramas entrelazadas, sugiriendo que desde el comienzo se planificó un tejido monocromo como base para el bordado, con el cual enfatizar su connotación ritual e ideológica.

El campo inferior se tejó en técnica de tapicería, usando urdimbres de hilado de fibra de camélido con café claro natural de 0,5 mm de diámetro y tramas, de colores teñidos de acuerdo con el diseño de 0,25 mm también de torsión muy uniforme con 44 tramas y 9 urdimbres por cm, fina y compacta, en especial las tramas.

Los colores usados para las tramas (Carta Munsell), tanto en la decoración geométrica como en los listados intermedios son: 1) amarillo pálido, 2,5 Y 9/4 a 9/2; 2) amarillo rojizo 7,5 YR 6/6; 3) rojo, 5 R 5/12; 4) azul verdoso, 10 BG 3/4; 5) verde azulado, 5 G 4/

4; 6) rojo oscuro, 7,5 R 3/6; y 7) amarillo, 2,5 Y 7/6.

Las dos estructuras textiles antes descritas se encuentran en una misma urdimbre, la cual reúne las hebras de tramas de ambas densidades. Este punto de unión aparece cubierto por un sobrebordado que delinea al bordado y disimula la unión.

Las técnicas decorativas estructurales empleadas para generar los ya mencionados paneles con motivos escalerados (fig. 3a), los tres grupos (por cara) de listas verticales que los enmarcan (fig. 3b) y los dos angostos campos con tres "L" (fig. 3c) que forman los dobleces laterales, son un verdadero alarde de ingenio y maestría textil. Para reconstruirlas en forma ideal nos basamos en Conklin (1984) y Oakland (1986).

Por lo ya expuesto, se habrían usado urdimbres

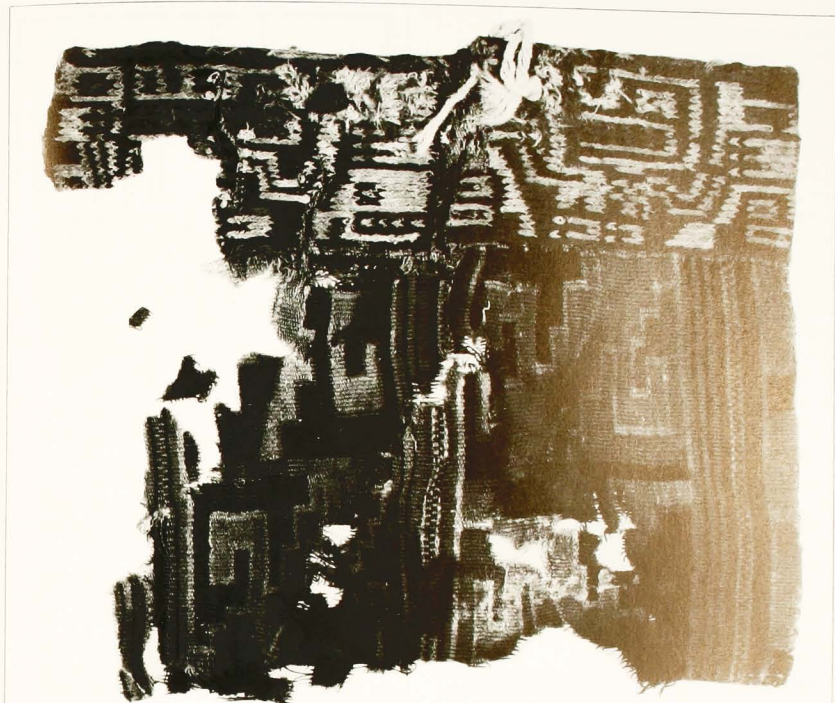


Figura 1. Bolsa N° 2849, tumba DJ-23, Sobraya (AZ-3), Col. Manuel Blanco Encalada, Museo Nacional de Historia Natural. Foto: F. Maldonado.

circulares colocadas verticalmente en el telar. Sobre esta disposición estructural textil cilíndrica se cruzaron las tramas laterales usadas en la mayoría de la tapicería.

Posteriormente, cuando se confeccionó la bolsa, se colocaron las urdimbres en sentido horizontal y mediante dobleces en el sentido de las tramas se obtuvieron las dos caras de la bolsita, lo que evitó las costuras laterales usadas en la mayoría de las *chuspas* de otras tradiciones culturales.<sup>4</sup> Para cerrar el fondo se unió la orilla de trama inferior de ambas caras mediante un fino hilo que comparte los bordes de ambos costados, que denominamos costura entrelazada (*dovetailing bottom*, según Oakland 1986: 157). En el trozo remanente del borde inferior de la *chuspa* aún se evidencia

dicha unión. La orilla de trama superior de ambas caras queda libre formando la boca de la bolsa.

Las técnicas usadas varían en los distintos sectores de la decoración estructural, según el requerimiento de los respectivos motivos, v.gr.: tramas entrelazadas simples para los diseños geométricos escalerados (*interlocking tapestry* según Emery 1966: 81) y faz de trama (*weft faced plain weave*, Emery 1966: 76) para los listados orientados verticalmente (*plain weft stripes*). En todo el tejido se usó tramas de entrelace simple, las que en base a cambios de colores, forman la tapicería con los diseños deseados (Emery 1956; Oakland 1986: 115).

El motivo principal (los escalerados) está estructurado en dos campos rectangulares verticales, cada uno con dos cuadrados uno arriba y otro abajo



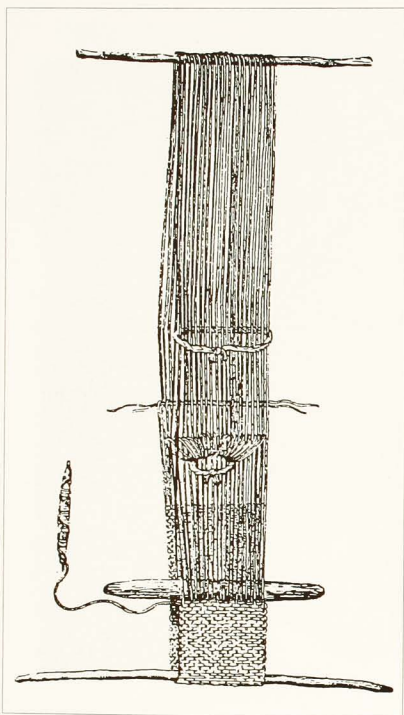


Figura 2. Telaar con urdimbre circular, según Nordenskiöld (1919: fig. 63, en O'Neale 1949: 111).

(fig. 3a). Cada cuadrado mide aproximadamente 65 mm de lado y el dibujo que contienen consta de dos escalerados de tres peldaños y con un gancho rectilíneo hacia el interior, enfrentados en imagen contrapuesta y separados por una línea de doble curvatura. Las curvas suaves son posibles de realizar mediante tramas excéntricas (Emery 1966: 83). Ambos sectores de los cuadrados presentan colores contrastantes, pero el delineado es de un solo tono en cada uno. Los colores usados en cada cuadro se repiten en ambas caras, de acuerdo a su ubicación respectiva.

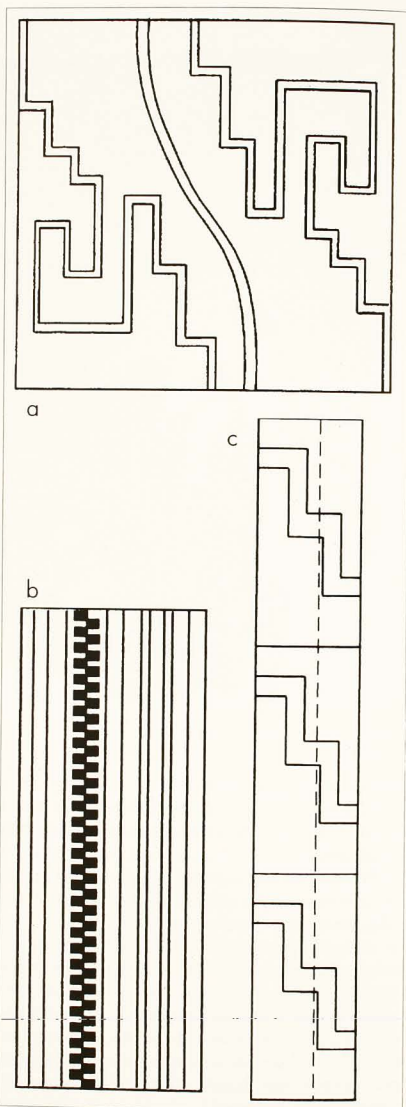


Figura 3. Motivos decorativos del campo inferior de la bolsa.

Tabla 1

COLORES USADOS EN CADA MOTIVO ESTRUCTURAL  
CARA "A"

Escalero Inferior	Centro Izq.	Línea en S	Centro Der.	Escalero Superior Der.	Delineado
A1	7?-3	2	1	2	6
A2	4	2	7	5	2
A3	4	2	7	5	2?-7
A4	3-7	2	1	2	6

(ver código de colores en pág. 110).<sup>5</sup>

La Tabla 1 muestra que las alternancias de colores en la cara "A" se eligieron según un patrón en el que los cuadrados opuestos por su vértice (cuadrados 1 y 4; 2 y 3) llevan los mismos colores, salvo las inclusiones de rojo, que contrastan con los verdes, pero de las que no podemos asegurar su ubicación en todos los casos por el daño que presenta la pieza. La cara "B" sólo muestra tres variantes: 1) en el cuadro B2 la línea curva cambia a 3-7; 2) en el B3 cambia a 7-3; y 3) en el B4 el escalero inferior izquierdo solamente usa 7.

Tres listados verticales casi idénticos separan y enmarcan a los dos campos rectangulares de ambas caras ya descritos. Se componen de 10 listas angostas simples, de diferentes anchos y colores, en tejido llano faz de trama. Entre ellas se ubica una undécima lista, con una sencilla decoración de una línea vertical compuesta de segmentos horizontales alternados en torno a un eje central (fig. 3b; en adelante "peine doble").<sup>6</sup>

La Tabla 2 muestra para la cara "A" el ancho y los colores de las 11 listas en las dos bandas discernibles II y III, de izquierda a derecha, iguales en ambas (la banda I, al igual que el borde izquierdo, está muy deteriorada).

Tabla 1

ANCHOS Y COLORES DE LOS LISTADOS DE LA  
CARA "A"

Lista N° y técnica	Ancho en mm	Color en banda II	Color en banda III
1 faz de trama	3	1	1
2 faz de trama	4	3-7	7-3
3 faz de trama	1,5	5	5
4 faz de trama	2,5	2	2
5 faz de trama	1	5	5
6 faz de trama	3,5	3-7	3-7
7 faz de trama	3	5	5
8 peine doble	5,5	1-7	1-6
9 faz de trama	4	5	5
10 faz de trama	2	2-7	2-7
11 faz de trama	2	1	1

Los anchos de las listas son los mismos según el orden que ocupan en las bandas, por lo que se indican en una sola columna. Los colores también son los mismos, excepto la lista 2 y la de "peine doble" 8, en que varían los tonos usados, buscando compatibilizarlos con los campos adyacentes. El ancho y color de los listados de la cara "B" corresponden exactamente a los de "A", con los cuales se unen en el borde inferior, pero efectuando el registro en sentido inverso, de derecha a izquierda. Así, al mirar la bolsa desde abajo, una banda parece la continuación de la del lado opuesto, debido a que para cerrar el fondo se usó la técnica de costura entrelazada ya mencionada. Esto último confirmaría la disposición preconcebida para lograr la continuidad decorativa del borde inferior de ambas caras, como ocurre usualmente en las bolsas que se arman doblándolas horizontalmente.

Coincidiendo con los dobleces laterales se realizaron sendas bandas verticales finas, color amarillo pálido, en las que se dibujaron tres "L", la superior de color rojo oscuro, la intermedia amarillo rojizo y la inferior verde azulado (fig. 3c). De ellas, la que corresponde al lado dañado está casi completamente destruida.

## Análisis de la técnica superestructural

Sobre la banda superior de tejido llano se bordaron 25 hileras horizontales de cadenetas en puntada anillada cruzada (*cross knit loop*, Emery 1966: 243; aquí fig. 4) formando el área bordada y alternando colores según lo requerido para diseñar los personajes. De acuerdo a la Carta Munsell, los colores usados son: 1) rojo oscuro, R 4/10 a 5 R 4/12; 2) amarillo, 2,5 Y 8/6 a 2 Y 9/4; 3) azul verdoso oscuro, 10 BG 4/4; 4) negro, 5 YR 2,5/1; 5) rojo amarillento, 5Y R 4/6 a 5/6; y 6) verde azulado, 10 BG 6/6.

En ambas caras se muestran dos figuras zooantropomorfas (fig. 5a y b). En la cara "A" la figura izquierda se representa en color verde azulado con centro rojo oscuro sobre fondo rojo amarillento, y la derecha en amarillo con centro rojo oscuro sobre negro. En la cara "B", la figura izquierda usa rojo amarillento con centro azul verdoso sobre fondo amarillo pálido, y la derecha amarillo y rojo oscuro sobre verde azulado.

Considerando las técnicas usadas y basándonos

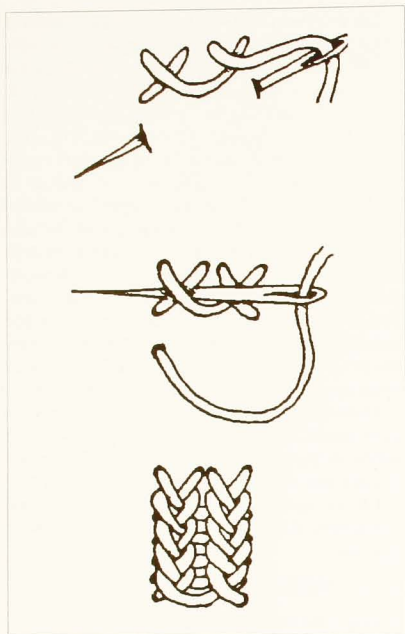


Figura 4. Puntada anillada cruzada.

en la definición del "estilo textil Tiwanaku" de Oakland (1986: 115), esta bolsa debería asignarse a dicho estilo en función de lo siguiente: 1) el uso de tramas entrelazadas sobre urdimbres circulares (*single interlocked tapestry and horizontal circular warp*) y costura entrelazada (*dovetailed bottom*; Oakland 1986: 157) del fondo de la bolsa; y 2) la banda superior bordada en puntada anillada cruzada (*cross knit loop stitch*; cf. Emery 1966: 243), descrita como "estilo bordado Tiwanaku" (Oakland 1986: 167).

Con todo, nuestro análisis técnico sugiere que esta pieza bien podría corresponder a una versión local del estilo Tiwanaku de los valles costeros, la que respetando los patrones y técnicas de esa cultura, introdujo algunas variaciones como las bandas listadas finas y las líneas con "peine doble". Asimismo, usó colores menos brillantes que los generalmente usados en los tejidos de procedencia altiplánica.

## ANÁLISIS ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO

### Descripción de la decoración bordada

Tal como se señaló, la *chuspa* se encuentra enteramente decorada presentando una división espacial conformada por un campo horizontal superior bordado con motivos figurativos y un amplio campo estructural con motivos geométricos. El superior (fig. 5a y b) exhibe cuatro personajes dispuestos cada uno al interior de un rectángulo, aparentemente dos antropomorfos y dos zoomorfos. Cada par es aproximadamente idéntico entre sí y están dispuestos en forma alternada.

La figura antropomorfa muestra el tronco y las extremidades superiores en posición frontal; la cabeza y las extremidades inferiores de perfil. Los brazos se encuentran flectados hacia arriba y terminan en cuatro dedos (tres dirigidos hacia el cuerpo y el pulgar en dirección opuesta). La cabeza está compuesta de un ojo rectangular, nariz enroscada hacia abajo y profunda boca entreabierta, enseñando dos hileras de dientes. En el pecho se aprecia un motivo de centro rectangular, con otros seis elementos semejantes dispuestos simétricamente en torno. A ambos costados del cuerpo, en los extremos inferiores derecho e izquierdo, podemos observar dos cabezas humanas de perfil. Encima de las manos de la figura se encuentra un objeto de difícil interpretación, en aparente relación con las cabezas humanas ya mencionadas. Los pies (con las uñas señaladas al modo de las manos) rematan en dos dedos dirigidos hacia la derecha del observador. Los dedos de manos y pies muestran claras divisiones internas, que indican que se hallan separados entre sí.

La figura zoomorfa presenta una composición muy semejante. En la cara "A" la vemos completa, en la cara "B" su estado es más fragmentario. Porta en el pecho (a imagen y semejanza de la figura antropomorfa), un motivo cruciforme con un cuadrado inscrito en el centro. Las diferencias que nos mueven a pensar en su carácter zoomorfo son la conformación de la cabeza: más larga y angosta, con boca más profunda (fauces) que asciende incluso en ángulo recto en un probable intento de indicar la mandíbula, así como la nariz representada como una prolongación hacia arriba, en forma de rectángulo.



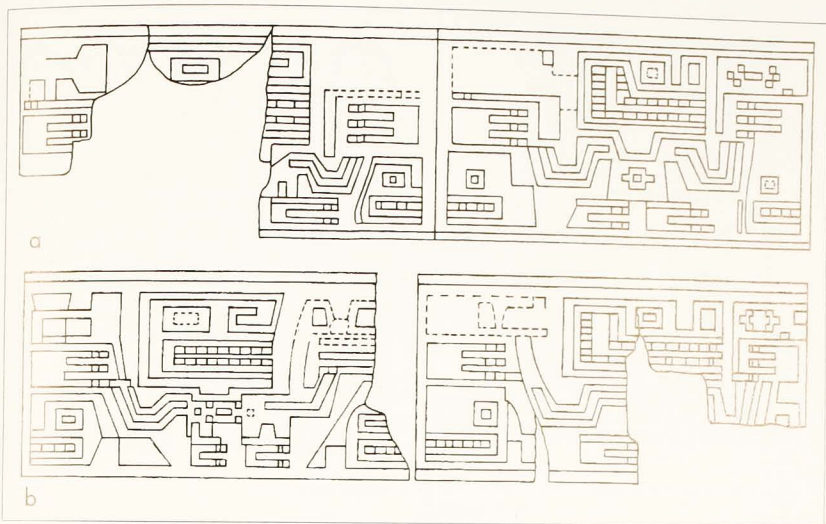


Figura 5. a. Faz "A" de la banda superior bordada de la bolsa. b. Faz "B" de la banda superior bordada de la misma bolsa.

### Análisis estilístico del campo bordado

El estilo de los motivos decorados es marcadamente geométrico y rectilíneo, con una ausencia casi completa de líneas curvas. Los contornos de las figuras han sido enmarcados por una línea exterior contrastante con el color utilizado al interior de las mismas. Se evidencia entre las formas el dominio de lo rectangular; es notable, además, la desproporción que existe entre el gran tamaño de la cabeza y el resto del cuerpo, ocupando aquélla la mitad de la figura en los antropomorfos, en tanto que poco más de un tercio en los zoomorfos.

Este diseño muestra en general paralelos estilísticos con los cánones de composición de tejidos Tiwanaku, y en forma específica, el manejo de los colores señala analogías con tejidos Wari. Tanto en dichos textiles de la costa sur peruana, como en nuestra pieza, es destacable la utilización del contraste entre el color de la figura y el de su respectivo trasfondo, así como la alternancia de dichos colores al interior de compo-

siciones insertas en espacios limitados (generalmente rectangulares). En nuestro caso, los cinco colores básicos del bordado cambian en su disposición al interior de las figuras y cuatro de ellos se usan como colores de fondo de los rectángulos.

En cuanto al canon de representar frontalmente el cuerpo y las extremidades superiores, y por el contrario, de representar de perfil la cabeza y las extremidades inferiores, hay que señalar que constituye una de las variantes típicas de las imágenes altiplánicas. En las imágenes talladas en la litoesculptura de Tiwanaku Clásico, por ejemplo, las figuras se nos presentan, básicamente, en las siguientes posiciones:

a) Cuando el personaje porta objetos idénticos en ambas manos se usa posición frontal para el cuerpo, la cabeza y las extremidades superiores, y de perfil para los pies y las piernas, orientados en la misma dirección (fig. 6b).

b) Posición frontal para el cuerpo y extremidades superiores, y por el contrario, de perfil para la cabe-

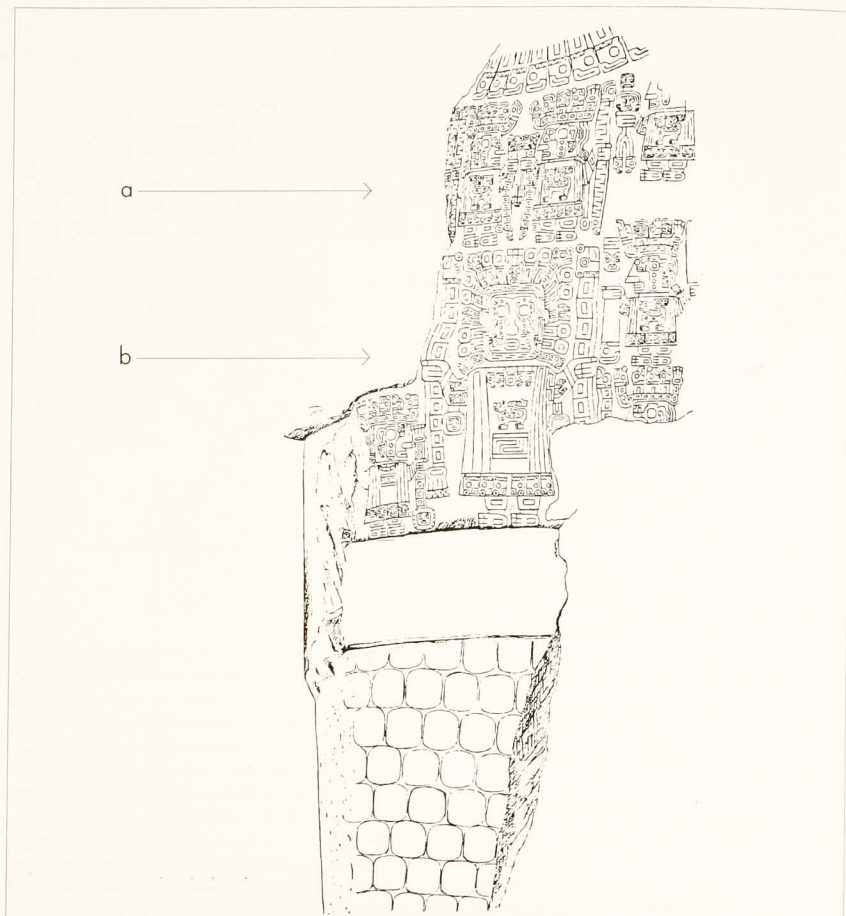


Figura 6. "Idolo del Sol" de Tiwanaku, según Posnansky (1945: fig. 133). a) Seres de perfil. b) Personajes de los Cetros.

za, piernas y pies, los tres en una misma dirección (fig. 6a).

c) En el caso de portar en la mano sólo un objeto —tal como lo hacen los seres alados de la Puerta del Sol— la posición de la figura es enteramente de perfil y enseña únicamente un brazo (fig. 7).

d) La única representación absolutamente frontal,

es la de personajes como el que preside la "Puerta del Sol" de Tiwanaku, los que en rigor no presentan pies, sino que las piernas se fusionan con la plataforma escalerada en la que se encuentran erguidos (fig. 8).

Nuestra figura se ajusta al canon tipo b), pero no corresponde a la representación del "Personaje de los Cetros", como se verá en detalle más adelante.

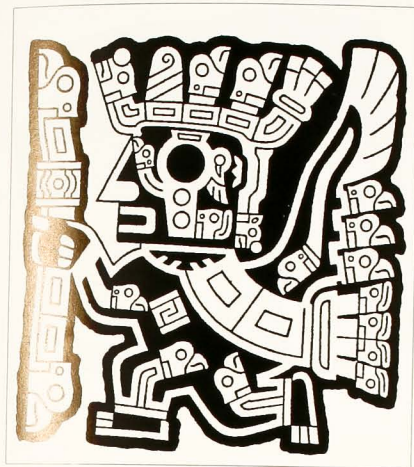


Figura 7. Personaje de Perfil de la Puerta del Sol de Tiwanaku, según Posnansky (1945: Pl. XLIII, fig. 3).

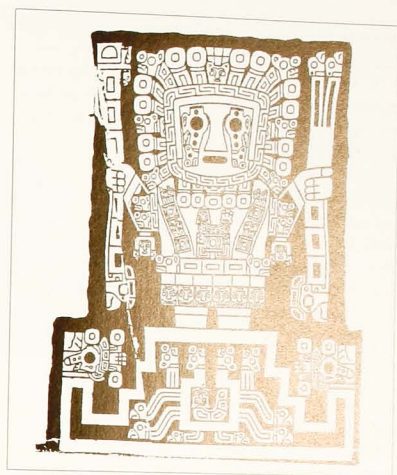


Figura 8. Personaje de los Cetros de la Puerta del Sol de Tiwanaku, según Posnansky (1945: 60-61).

## Análisis iconográfico

Algunos de los elementos de la composición, como son las bocas felínicas, las manos semiempuñadas, la presencia de cabezas humanas que sugieren el carácter de cabezas-trofeo, el objeto de difícil identificación ubicado por sobre los pulgares de las manos (que podría corresponder a un hacha u otro instrumento para cortar cabezas), el uso de motivos-emblemas que adornan el pecho de los personajes son todos, sin excepción, elementos iconográficos típicos de la cerámica y la litoesultura de los Andes Centro-Sur (Nazca, Parakas, Wari) en términos generales, y de las altiplánicas, en forma más específica (Pukara, Tiwanaku). A la vez, son todos elementos que conforman un tema iconográfico de amplia difusión en los Andes: el Sacrificador.

Sin embargo, a falta de hallazgos textiles, una identificación más específica de nuestros personajes con la iconografía de Tiwanaku Clásico plasmada en la cerámica, litoesultura y relieves arquitectónicos, nos lleva a observar diferencias fundamentales con los elementos estandarizados de dicha iconografía. A saber:

1. Los personajes descritos no portan cetros, no presentan rodillas flectadas y tampoco vuelven la cabeza hacia lo alto.

2. Tampoco enseñan ninguno de los atributos recurrentes de los personajes Falcónida, Figura Antropomorfa Alada y Felino Alado de la iconografía Tiwanaku, también fácilmente reconocibles en sus variantes estilísticas de tejidos Wari, Pachacamac, Pacheco, etcétera. Dichos atributos son el infaltable tocado compuesto de tres o más elementos, la representación de un adorno pectoral generalmente de cinco puntas y el ala que surge de la espalda, con prolongaciones de cabezas zoomorfas. Además, nuestras figuras tampoco presentan capa o nada similar, elemento que suele pender de la espalda de este tipo de personaje, adornada con motivos geométricos rectangulares y rematando a la vez en una o más cabezas de ave (éstas últimas pueden aparecer simplificadas en forma de círculos). Tampoco portan la característica faja o cinturón con diseños geométricos de los personajes Tiwanaku.

3. Nuestros personajes enseñan un ojo rectangular simple, sin bipartición, ni prolongación tipo "lágrima" alguna.

4. La conformación de la boca es atípica, por su profundidad, por el gran número de dientes y por la ausencia de colmillos entrecruzados.

5. Las articulaciones de piernas y brazos no se hallan destacadas de ninguna manera, vale decir, no



rematan ni en simples cuadrados o en círculos concéntricos; tampoco en cabezas zoomorfas.

6. El número de dedos en manos y pies en las representaciones de la cerámica y tallados de la litoesultura Tiwanaku es, por lo general, de cuatro para la mano y tres para los pies. En cambio, en los tejidos Tiwanaku de la costa centro-sur del Perú se puede observar una gran fluctuación, presentándose variaciones de 5/4, 5/3, 4/3, 3/4, 3/3 (Menzel 1964: 160; Eisleb et al. 1980: pieza 325a; Sawyer 1968: 64). La variante 4/2 que muestran nuestros personajes, en cambio, ofrece pocas analogías, pudiendo ser parte quizás de la inventiva local o al menos costera.

Como ya fue señalado –iconográficamente hablando– nuestros personajes parecen encontrarse asociados al concepto de “Sacrificador”, cortando cabezas para exhibirlas como trofeos o como signo de su poder. Se trataría de un ser que tendría al felino como su par, puesto que la composición no evidencia jerarquía: ambos se hallan al mismo nivel, representados en igual posición, en idéntico tamaño; lo único que los distingue es la conformación de la cabeza. Aparentemente cuentan con atributos semejantes (hipotéticas hachas) y al parecer portan en el pecho el mismo motivo, uno en positivo y otro en negativo.

También es peculiar en nuestra representación la composición básica de personajes aparentemente sacrificadores, el hecho de que flecten ambos brazos hacia arriba portando objetos y que por debajo de las manos semiempuñadas surjan cabezas humanas con indicación expresa de la cabellera. Dicho esquema no presenta analogías directas con el tipo de representación Tiwanaku de “Ser Antropomorfo Sacrificador” (Kalasasaya, friso de portada monolítica; Ponce 1947: 26, fig. 32; aquí fig. 9) o con el “Felino Sacrificador” pintado en un *keru* (fig. 10), puesto que en ambos casos el “Sacrificador” porta en una mano la cabeza cortada y en la otra exhibe el hacha con el que la cercenó. Es necesario señalar que el tema del sacrificio o corte de cabezas no es recurrente en la cerámica o en la litoesultura del Período Clásico. No obstante, éste sí cobra aparentemente nueva fuerza en el Período Expansivo. Buena muestra de ello es la alta frecuencia de su representación en mangos de tabletas y tubos del complejo alucinógeno de la fase Coyo (700-1000 DC) (Berenguer & Dauelsberg 1989) de San Pedro de Atacama, en donde el “Sacrificador” es repre-



Figura 9. “Sacrificador” en Puerta del Sol de Tiwanaku, según Posnansky (en Ponce 1947: 26, fig. 32).

sentado generalmente en posición frontal, con ambos brazos caídos a los costados del cuerpo, empuñando en una mano el hacha o instrumento cortante, y en la otra, la cabeza-trofeo cercenada. A su vez, Torres (1984) en su análisis iconográfico de tabletas del complejo alucinógeno provenientes de San Pedro de Atacama, considera al tema del Sacrificador, como de frecuente representación, describiéndolo como “ser humano con características zoomorfas que porta una hacha y una cabeza trofeo” (Torres 1984: 31).

Es necesario también destacar el hecho de que, tanto en Pukara como en Tiwanaku, el Sacrificador parece corresponder básicamente a un ser antropomorfo con boca y/o nariz felínica, que tiene más de humano que de animal (se lo retrata sin cola ni garras, erguido y con cuerpo humano). Todo parecería indicar que el “Sacrificador” correspondería a un ser dual (humano con atributos felínicos), fusionado en tan estrecha unidad, que ésta trascendería al hombre mismo. (Obviamente, es imposible afirmar con certeza si el “Sacrificador” representa a una deidad mitad humana-mitad felina, o es más bien un sacerdote o chamán con máscara de felino quien ofrenda a una deidad desconocida). De todas formas, parece interesante destacar el hecho de que en tumbas Cabuza del valle de Azapa se han encontrado en forma aislada máscaras de felino como parte del ajuar mortuario (sitio AZ-3, Sector III, tumba Q 4/3, Col. Museo

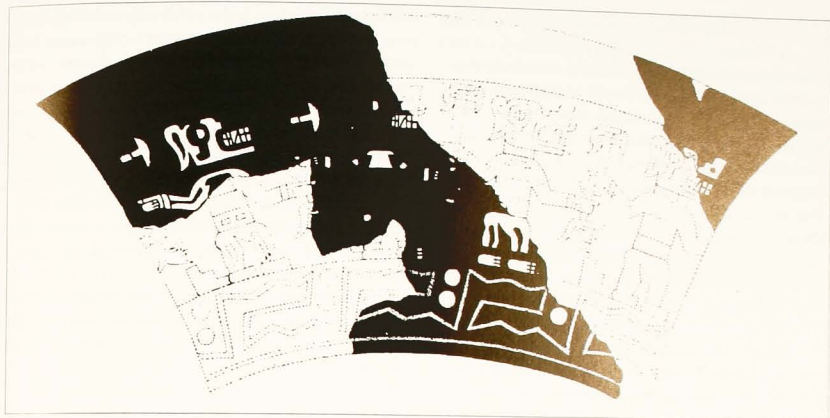


Figura 10. "Felino Sacrificador" pintado en un vaso *keru*, según Posnansky (1957: Pl. XX).

Nacional de Historia Natural). Por otra parte, el Museo de Azapa conserva otras semejantes (Núñez 1964: fig. 4).

Por otra parte, si tomamos en cuenta el hecho de que ambos personajes sólo se diferencian por la conformación de las cabezas, también podríamos pensar que se trató de un solo ser, básicamente humano (chamán o sacerdote) que fue representado, a la vez, con máscara de felino y sin ella; o sea, en sus dos posibles formas de aparición durante el rito, o en la metamorfosis que sufre durante él (cf. Berenguer 1987).

Este podría ser el caso de la representación de la *chuspa*, donde podemos observar (como ya fue indicado más arriba) el desdoblamiento del "Sacrificador"; vale decir, se le representaría en sus dos esencias fundamentales: como hombre y como felino, cada una en forma independiente. A pesar de presentarse cada esencia como unidad independiente, el observador puede apreciar por las características de la composición y los elementos iconográficos, que nos encontramos frente a dos seres que son parte de una misma unidad, con atributos semejantes, en igualdad jerárquica y aparentemente cumpliendo el mismo ritual. Los paralelos iconográficos con dicho "desdoblamiento" del "Sacrificador" no son fáciles de encontrar, aunque notamos representaciones duales en camisas Wari de la costa peruana, decoradas con franjas verticales que presentan personajes antropomorfos

acompañados de zoomorfos con rasgos felínicos (aquí fig. 11; Eisleb & Strelow 1980: pieza 325a, 325b; Lavalle 1984: 99; Pollard 1979: 9). Ambos personajes llevan por lo general cetos y con menos frecuencia enseñan elementos explícitos de su carácter de Sacrificador (hachas, arco y flechas, cabezas-trofeos).

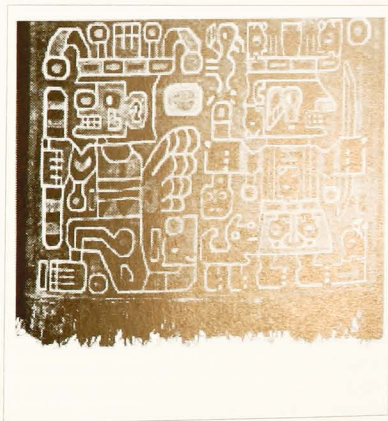


Figura 11. Personaje antropomorfo acompañado de otro zoomorfo en túnica Wari, según Lavalle (1984: 104).

## CONCLUSIONES

La decoración estructural geométrica basada en cuatro motivos escalerados a imagen contrapuesta y simétrica, ubicados por pares en dos niveles, entre los que se intercambian los colores (fig. 3a), es usada con igual trazado y contornos cuadrangulares en *chuspas* similares existentes en el Museo de Azapa y otras conservadas en el Museo de San Pedro de Atacama, a las que Oakland (1986: 115) incluye en su definición del "estilo textil Tiwanaku".

El campo superior bordado es usado también en bolsas del mismo tipo provenientes de otros sitios, entre ellas las presentadas por Wassén (1972: figs. IIA, IIB y 48) provenientes de Niño Korin, Bolivia. En éstas se representan pájaros y motivos geométricos, mientras que la aquí descrita es la única que conocemos de filiación Tiwanaku con decoración antropozoomorfa.<sup>7</sup>

Sobre las ideas planteadas hasta aquí, es preciso hacer notar que los personajes representados en la *chuspa* no parecen encajar estilísticamente en el limitado y estereotipado mundo de las formas de representación del arte Tiwanaku Clásico. Por otra parte, debido a las importantes ausencias y diferencias mencionadas anteriormente, esto evidencia una posible reinterpretación de los aspectos formales de una figura mítica, antropomorfa de rasgos felínicos, (que en el altiplano surge con Pukara), en dos figuras representadas en una posible esencia dual (antropomorfa y felínica). Es posible suponer que en nuestra *chuspa*, la elección del "Personaje Dual portando Cabezas Cortadas" mostraría mayor coherencia con el universo ideológico del período Expansivo que con el Clásico de Tiwanaku.

Sin embargo, y en aparente contradicción con lo expuesto hasta aquí, el marcado estilo geométrico de las figuras, el carácter tosco de las formas, la evidente desproporción entre las cabezas con relación a los cuerpos, así como el ojo rectangular, las cabezas-trofeo<sup>8</sup> y el motivo de cruz griega que enseñan los personajes, denotarían más afinidad estilística con lo poco que se conoce de los textiles Alto Ramírez. Esto no significa que haya que conectar necesariamente a nuestra pieza con momentos formativos, sino más bien, permitiría ligarla tentativamente al substrato iconográfico legado por éste a los tejidos y técnicas de las poblaciones que usaron cerámica Cabuza. En efecto, pese a haber consenso acerca de

su origen altiplánico, dicha población se habría asentado en el valle de Azapa compartiendo sitios (cementorios) con Alto Ramírez (AZ71, AZ14), y durante los largos siglos de ocupación de éste y otros valles occidentales de más al norte (e.g., Caplina, en Perú) pudieron haber asimilado tradiciones mutuas.<sup>9</sup> Tampoco podemos desechar la posibilidad de influencias tempranas provenientes del sur del Perú que —vía Moquegua— hayan podido transmitir al valle de Azapa elementos iconográficos y estilísticos adoptados de Tiwanaku en su etapa expansiva, pero con ciertas reinterpretaciones.

Indudablemente, el origen de los grupos Cabuza en los valles bajos occidentales, así como el carácter de su articulación con Tiwanaku y con los grupos que desde mucho antes habitaban los valles de la costa del Pacífico, continúa siendo uno de los problemas centrales que quedan por resolver en relación al Período Medio del área. Por el momento, podemos plantear como hipótesis que, durante sus varios siglos de existencia, estos grupos de tradición altiplánica pudieron haber recibido aportes que habrían influido en sus patrones iconográficos altiplánicos (ser-que-sacrifica), convirtiéndolo en ser-dual-que-sacrifica, en sus dos posibles apariencias (ser humano/felino).

En este sentido, cabe también destacar el hecho de que entre los elementos que se eligieron para decorar la bolsa, se incluyeron motivos de antigua raigambre local, como es el caso de los listados simples y el "peine doble", ambos recurrentes en los textiles Alto Ramírez, Faldas del Morro y Protonazca. Este último motivo, continuó siendo usado durante los Desarrollos Regionales en Arica (Período Intermedio Tardío) en la decoración de talegas y aún sigue en uso en los textiles de Isluga. Es de destacar que tanto en los momentos formativos como los tardíos mencionados, estos motivos se tejieron en técnicas de urdimbre, mientras que la tejedora (o el tejedor) de la *chuspa* descrita logró realizarlos en tapicería.

RECONOCIMIENTOS Queremos agradecer a Liliana Ulloa su valiosísima ayuda, consejos y enseñanzas que resultaron de gran valor, no sólo para este trabajo, sino para los objetivos del proyecto mismo (FONDECYT N° 1930202) y expresar nuestro reconocimiento a Iván Muñoz, Director del Museo de la Universidad de Tarapacá y a todos los investigadores y funcionarios del



mismo, por las múltiples facilidades y atenciones recibidas durante nuestra investigación. También a Emily Stovel, quien dibujara innumerables croquis tentativos y las versiones finales de las figuras de la *chuspa* (con retoques en figs. 3 y 5 de Paulina Chávez), participando activamente en la identificación de los personajes, así como a Paulina Brugnoli por sus oportunas sugerencias a una versión más temprana de este manuscrito. No podemos en estos días terminar un trabajo referente a Arica sin expresar nuestro profundo pesar por la sensible desaparición de Percy Dauelsberg, germánico tarapaqueño, tal vez por ello no siempre bien comprendido, pionero y motor de la investigación arqueológica en Arica y el Norte Grande por varias décadas, cuya labor silenciosa y abnegada ha sido más comúnmente reconocida desde el extranjero, que en su Arica y Chile natal, lo que prueba una vez más que nadie es profeta en su tierra.

## NOTAS

<sup>1</sup>*Chuspa* es la denominación quechua de estas bolsas. Se usan generalmente para guardar hojas de coca y otros objetos destinados a ofrendas rituales, costumbre aún vigente entre comunidades andinas actuales, por ejemplo en Isluga, I Región de Chile.

<sup>2</sup>El material de la Colección Manuel Blanco Encalada (CMBE) proveniente de los periodos Medio e Intermedio Tardío está siendo estudiado dentro del marco del proyecto FONDECYT N° 1930202 "Cronología y secuencia de dos cementerios claves en el Valle de Azapa, Arica: periodos Medio y Desarrollos Regionales", bajo el patrocinio del Museo Nacional de Historia Natural y el Museo Chileno de Arte Precolombino.

<sup>3</sup>El contexto de DJ-23 se compone de: un jarro Cabuza de cuello hiperbólico, cuerpo superior globular e inferior cónico con vertedera, asa puente y protuberancia junto al labio (1302); la *chuspa* descrita (2849); manta gruesa bicroma; *kero* de madera tipo A1 (Espouey 1974: Lám. 1.1); cuchara tipo C2-1 (Espouey 1973, Cuadro 2-1, C2-1) (1271); 1 arco (2220); 10 flechas con puntas líticas (1272); 1 mango de carcaj con amarras de cuero curtido y bordado (1273); 2 palas de madera largas, nueva y usada, respectivamente (2219 y 2223); y un capacho grande (1274).

<sup>4</sup>Generalmente las *chuspas* y otros tipos de bolsas se confeccionan mediante un paño rectangular tejido con el largo en el sentido de las urdimbres, que se orientan verticalmente, doblando por el centro siguiendo el sentido de las tramas, formando así el fondo por medio del doblez y cerrando los costados (los extremos de las tramas) mediante costuras o bordados.

<sup>5</sup>Cuando en las tablas de distribución escribimos "3-7", significa que la parte superior de ese rasgo usa el color 3 y la inferior el 7.

<sup>6</sup>El motivo de línea vertical compuesta de segmentos horizon-

tales alternados en torno a eje central, fue mencionado por primera vez por Fuentes (1965) como "línea ajedrez". Para no crear confusión con el motivo "damero", preferimos utilizar el término "peine doble". Dicho motivo se presenta en camisas, bolsas y cintillos del Formativo tardío en AZ-70, túmulo III (CMBE N° 3424, 3427, 3429, 3430, 4564 y en varias otras del Museo de San Miguel de Azapa, provenientes del mismo sitio) como única decoración de camisas de excelente calidad, tejidas con fibras de camélidos de gran suavidad, e incluso antes en Conanoxa (Niemeyer & Schiappacasse 1963: Lám. XX, fig. 6), en Protonazca (Fuentes 1965: foto 87) y en Faldas del Morro (L. Ulloa, Comunicación Personal 1994). Todo parecería indicar que este motivo desempeñaba una función emblemática en estos grupos locales confrontados con la presencia de Tiwanaku.

<sup>7</sup>Las *chuspas* de Niño Korin presentan una franja bordada con motivos de pájaros con tocado simple de dos prolongaciones y alas extendidas, en un estilo marcadamente esquemático y geométrico (Wassén 1972: Lám. II A y B).

<sup>8</sup>Es preciso hacer notar que las cabezas-trofeo del deformador craneano, publicado por Muñoz (1983), y considerado como textil Alto Ramírez, son más curvilíneas que las cabezas de nuestra *chuspa*. Estas últimas también muestran la diferencia sustancial de una nariz que no sobresale del volumen de la cabeza, pero la conformación de ojos, boca y cabellera (que comienza en la frente) las asemeja con las cabezas Alto Ramírez. Las cabezas-trofeo Pukara, por su parte, también muestran diferencias y semejanzas, siendo la diferencia más importante el ojo ovalado y una línea curva que baja hasta el cuello, enmarcando el ojo (¿pintura facial?).

<sup>9</sup>Se está alcanzando consenso respecto a que la ubicación cronológica de Cabuza deberá ser revisada, y que su probable vigencia resultará algo más tardía de lo aceptado hasta el momento. Lo mismo parecería suceder con el final de Alto Ramírez (véanse Owen 1993, Schiappacasse et al. 1991 y Espouey 1993).

## ADDENDUM

*Con posterioridad a la redacción del presente trabajo, hemos recibido el fechado de termoluminiscencia del cerámico Cabuza asociado a la chuspa presentada en este informe: 940 ± 80 DC. Esta datación respalda las inferencias apuntadas en el texto en el sentido de que las particularidades, tanto iconográficas como estructurales, podrían ser consecuencia del debilitamiento de la influencia conservadora de Tiwanaku en el momento más tardío de su vigencia.*

*Otro fechado, vinculado al túmulo III de AZ-70 arrojó 630 ± 110 DC, que, de ser verificado por*

nuevas dataciones del mismo túmulo, estaría confirmando que Alto Ramírez tiene un momento final bastante más tardío que lo aceptado hasta el presente para Azapa, y que por tanto habría compartido asentamientos y convivido con Cabuza al menos un siglo, ya que los dos fechados más tempranos para Cabuza son 500 DC para AZ-3 K7/I y 505 DC (media calibrada) para AZ-6 T.25.

Finalmente es destacable que los keru cerámicos desaparecen en Azapa prácticamente con la iniciación de la cultura Arica, siendo reemplazados por vasos tallados en madera. En nuestro caso estamos frente a un contexto Cabuza tardío que presenta un keru de madera de forma cónica con una figura saúrica en su pared y borde, aparentemente evidenciando que esta "moda" de valles bajos estaría también influyendo a la Tradición Altiplánica. Este posible trasaso cultural podría también ser el motivo del extenso ajuar utilitario de esta sepultura, el que no coincide con los contextos funerarios Cabuza típicos y sí con los de la cultura Arica.

## REFERENCIAS

- BERENGUER, J., 1987. Consumo nasal de alucinógenos en Tiwanaku: una aproximación iconográfica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2: 33-53, Santiago.
- BERENGUER, J. & P. DAUHLBERG, 1989. El Norte Grande en la órbita de Tiwanaku (400 a 1200 d.C.). *Prehistoria de Chile*, J. Hidalgo et al., Eds., pp. 129-180. Santiago: Sociedad Chilena de Arqueología & Editorial Andrés Bello.
- CONKLIN, W., 1983. Pucara and Tiahuanaco tapestry: time and style in a sierra weaving tradition. *Nawpa Pacha* 21: 1-45, Berkeley.
- EMERY, I., 1966. *The Primary Structures of Fabrics*. Washington, D.C.: The Textile Museum.
- EISELE, D. & R. STRELOW, 1980. *Altiplanische Kulturen. Tiahuanaco*. T. III. Berlín: Museum für Völkerkunde.
- ESPOUEYS, O., 1973. Tipificación de cucharas de madera de Arica. En: *Actas del VI. Congreso de Arqueología Chilena*, pp. 63-109. Santiago: Universidad de Chile.
- 1974. Tipificación de keros de madera de Arica. *Chungará* 4: 39-54, Universidad del Norte, Arica.
- 1993. Recopilación de fechados absolutos relativos al agroalfarero del valle de Azapa. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 16-17: 20-23 y 33-40, Santiago.
- FUENTES, J., 1965. *Tejidos prehispánicos de Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- LAMMEL, A., 1977. *Altamerikanische Kunst. México-Perú*. München: Katalog zur Ausstellung des Staatlichen Museums für Völkerkunde.
- LAVALLE, J. A. de, 1984. *Culturas precolombinas. Huari*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú.
- MUÑOZ, I., 1983. La fase Alto Ramírez en los valles del extremo Norte de Chile. *Documentos de Trabajo* 3, Universidad de Tarapacá, Instituto de Antropología y Arqueología.
- NIEMEYER, H & V. SCHIAPPACASSE, 1963. Investigación arqueológica en las terrazas de Conanoxa, valle de Camarones (Prov. de Tarapacá). *Revista Universitaria*, Año XLVIII, 26: 101-166, Santiago.
- NÚÑEZ, L., 1964. El sacrificador: un elemento cotradicional andino. *Noticiario Mensual del Museo Nacional de Historia Natural*, año VIII, 96: 1-8, Santiago.
- 1976. Registro regional de fechas radiocarbónicas del norte de Chile. *Estudios Atacameños* 4: 74-123. Antofagasta: Universidad de Chile.
- OAKLAND, A., 1986. *Tiwanaku textile style from the South Andes, Bolivia and North Chile*. Austin: University of Texas Press.
- O'NEALE, L., 1949. Weaving. En: *Handbook of South American Indians*, vol. 5, J. H. Steward, ed. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
- OWEN, B., 1993. A model of multiethnicity: State collapse, competition, and social complexity from Tiwanaku to Chiribaya in the Osmore Valley. Tesis doctoral, UCLA. Los Angeles.
- PONCE, C., 1947. *Cerámica tiwanakota. Vasos con decoración prosopomorfa*. Buenos Aires: Editorial Emecé.
- POSNANSKY, A., 1945. *Tihuanacu. The cradle of American man*. Tomos I-II. Nueva York.
- 1957. *Tihuanacu, la cuna del hombre americano*. Vols. III-IV. La Paz: Ministerio de Educación.
- ROWE, A. P., 1972. Interlocking warp and weft in the Nasca 2 style. *Textile Museum Journal* (3) 3: 77-78, Washington, D.C.
- 1979. Textile evidence for Huari music. *Textile Museum Journal*, Vol. 18. Washington, D.C.
- 1977. *Warp-patterned weaves of the Andes*. Washington, D.C.: The Textile Museum.
- SAWYER, A., 1963. Tiahuanaco tapestry design. *Textile Museum Journal* (1) 2: 27-38, Washington, D.C.
- SCHIAPPACASSE, V.; A. ROMÁN, I. MUÑOZ, A. DEZA & G. FOCACCI, 1991. Cronología por termoluminiscencia de la cerámica del extremo norte de Chile: Primera Parte. En: *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Santiago: Sociedad Chilena de Arqueología & Museo Nacional de Historia Natural.
- TORRES, C., 1984. Tabletillas para alucinógenos de San Pedro de Atacama: estilo e iconografía. En: *Tesoros de San Pedro de*

Atacama. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino & Banco O'Higgins.

ULLOA, L., 1982a. Evolución de la industria textil prehispánica en la zona de Arica. *Chungará* 8:97-108, U. del Norte, Arica.

--- 1982b. Estilos decorativos y formas textiles de poblaciones agromarítimas en el extremo norte de Chile. *Chungará* 8: 109-136, U. del Norte, Arica.

WASSEN, S. H., 1972: A medicine-man's implements and plants in a Tiahuanacoid tomb in Highland Bolivia. *Etnografiska Studier*, Göteborg.



## COLABORADORES

*Oscar Espouveys*, Museo Chileno de Arte Precolombino,  
Bandera 361, Casilla 3687, Santiago, CHILE.

*Helena Horta*,  
Ramón Cortés 4347, Ñuñoa, Santiago, CHILE.

*Agustín Llagostera M.*, Universidad Católica del Norte, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y  
Museo R.P. Gustavo Le Paige S.J.,  
Correo de San Pedro de Atacama, CHILE.

*Zoltán Paulinyi*, Museo Chileno de Arte Precolombino,  
Bandera 361, Casilla 3687, Santiago, CHILE.

*Ari Zighelboim*, University of Illinois at Urbana-Champaign, Department of Anthropology,  
109 Davenport Hall, 607 South Mathews Avenue, Illinois 61801, ESTADOS UNIDOS.

*Vivian Reciné*,  
El Vigía 971, Ñuñoa, Santiago, CHILE.



## CONTENIDO

- 7    PRESENTACION
- 9    ESTUDIOS  
El componente cultural Aguada en San  
Pedro de Atacama.  
*Agustín Llagostera M.*
- 35   Escenas de sacrificio en montañas en la  
iconografía moche.  
*Ari Zighelboim.*
- 71   El pájaro del dios mariposa de  
Teotihuacán: análisis iconográfico a  
partir de una vasija de Tiquisate,  
Guatemala.  
*Zoltán Paulinyi.*
- 109   INFORMES  
Estudio de una pieza textil de filiación  
Tiwanaku del valle de Azapa, Arica,  
Chile  
*Oscar Espouveys, Helena Horta y Vivian  
Reciné.*
- 125   COLABORADORES