

COLECCIÓN ESTUDIOS ANDINOS

# El Inca y la huaca

La religión del poder y el poder de la religión  
en el mundo andino antiguo

Marco Curatola Petrocchi y Jan Szemiński

Editores



## Capítulo 9



האוניברסיטה העברית בירושלים  
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



FONDO  
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ  
Centro Bibliográfico Nacional

985.019 I2 El Inca y la huaca : la religión del poder y el poder de la religión en el mundo andino antiguo / Marco Curatola Petrocchi, Jan Szemiński, editores.-- 1a ed.-- Lima : The Hebrew University of Jerusalem : Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2016 (Lima : Tarea Asociación Gráfica Educativa).  
395 p. : il. (algunas col.) ; 24 cm.--(Estudios andinos / dir. Marco Curatola Petrocchi ; 18)

Incluye bibliografías.

D.L. 2016-12278  
ISBN 978-612-317-199-5

1. Incas - Religión - Ensayos, conferencias, etc. 2. Incas - Reyes y soberanos 3. Indígenas del Perú - Época Prehispánica - Religión y mitología 4. Mitología indígena - América Latina - Época Prehispánica 5. Iconografía - Perú - Época Prehispánica 6. Arquitectura religiosa - Perú - Época Prehispánica 7. Perú - Historia - Época Prehispánica - Aspectos religiosos I. Curatola Petrocchi, Marco, 1951-, editor II. Szemiński, Jan, editor III. The Hebrew University of Jerusalem IV. Pontificia Universidad Católica del Perú V. Serie

**BNP: 2016-1188**

*El Inca y la huaca.*

*La religión del poder y el poder de la religión en el mundo andino antiguo*

Marco Curatola Petrocchi y Jan Szemiński (editores)

© Marco Curatola Petrocchi y Jan Szemiński, 2016

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Imagen de cubierta: Martín de Murúa, *Historia y genealogía de los reyes incas del Perú*, Manuscrito Galvin (1590), f. 96v.

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: setiembre de 2016

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2016-12278

ISBN: 978-612-317-199-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361601148

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

# Deidades del mar y *huacas* en la iconografía textil de la costa norte del Perú hacia el año 1000

*Alfredo Rosenzweig*

## **Introducción**

Los tejidos son la creación cumbre del arte en el Perú prehispánico. La razón es que los tejidos peruanos antiguos tienen una belleza singular. No hay otra región en el mundo donde existe una secuencia continua de tres mil años de manufactura de tejido. Tampoco hay otros lugares con el colorido brillante que los caracteriza. Los tejidos usan una variedad de técnicas impresionantes y algunas muy complejas. Demuestra claramente la destreza y la inteligencia de los peruanos antiguos.

En este artículo trataremos mayormente con escenas de la época 800-1100 d.C. en los tejidos fabricados por las culturas de la costa norte peruana. Este es el periodo del ocaso de Moche, Huari se expande hacia el norte, Sicán (Lambayeque) está en auge y Chimú está en sus inicios.

La cultura Moche entre 200-800 d. C., en la costa norte del Perú, es una de las más importantes de América. Es la más documentada por la fabulosa cerámica, excavaciones extensas y gran cantidad de artículos y libros publicados. Los descendientes de los moche crearon dos culturas subsiguientes importantes en la costa norte del Perú entre 800-1450 d.C. Los lambayeque en los valles de La Leche y Jequetepeque, en una región agrícola muy rica y con un centro religioso ceremonial muy influyente, especialmente en el Sicán Medio. Los chimú, con el centro nuclear en los valles de Moche y Chicama, crearon un gran Estado expansionista con un centro de gobierno impresionante en Chan Chan. En 1375 los chimú conquistaron toda la costa norte y central del Perú.

Shimada (1995, p. 11) habla de la dificultad de diferenciar tejidos Lambayeque y Chimú. El Sicán Medio fue muy extenso, desde de Sullana hasta Trujillo.

Los lambayeque tuvieron una gran influencia sobre los chimú, e inclusive algunos de sus artesanos fueron llevados a Chan Chan, capital de reino de Chimor. Lo más característico de Lambayeque fue el dios de Sicán, con la máscara de ojos rasgados en ambientes sobrenaturales y personajes auxiliares con pico, aves, peces y olas. Lleva en sus manos un tumi y una cabeza trofeo. Los jefes o señores lambayeque llevan las mismas máscaras del dios.

La diferencia iconográfica entre Lambayeque y Chimú en tejidos es complicada, pues tienen muchas cosas en común, como por ejemplo el tocado grande semicircular. El de Lambayeque está estriado o tiene plumas. Hay casos que la misma pieza se describe como Chimú o Lambayeque por diferentes autores. La procedencia tampoco es determinante, pues piezas fueron llevadas a toda la región. Sin embargo, el estilo de Lambayeque es algo distinto en los colores, temas apretados con muchas figuras y los personajes secundarios y a veces la técnica.

La problemática de los tejidos lambayeque fue descrita por Reid (1990), quien distingue la textilería de Lambayeque durante la conquista Chimú y llama a este estilo Chimú-Lambayeque (Reid, 1990, p. 152).

En los tejidos chimú descritos por A. P. Rowe (1984), solo uno de los cuatro estilos mencionados podría ser anterior a la Horizonte Tardío. Sin embargo, en la Colección Maiman hay tres piezas con aparente influencia Huari y se las considera Chimú Temprano (Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006, pp. 143, 144 y 145). Las telas del Chimú Tardío tienen un carácter distinto y característico. Muestra muchas veces la representación de la deidad principal o personaje frontal, pájaros y otros animales. El animal lunar, que es otra deidad Moche, descrito por Mackey y Vogel (1999), tiene muchas variaciones y aparece en Lambayeque y Chimú.

Se han preservado relativamente pocos tejidos moche y lambayeque debido a la forma de entierro y condiciones climáticas. En nuestro caso tenemos algunas escenas que muestran una marcada influencia Moche. Son escasos y raros los tejidos que tienen escenas y por tanto casi todas las interpretaciones de las culturas están basadas en la cerámica. Sin embargo, también los tejidos pueden aportar información importante como vamos a demostrar más adelante. Nuestra filosofía es que cada tejido fue planeado con un propósito o tema determinado y quizá lleva un mensaje.

El propósito de este artículo es profundizar el análisis iconográfico de cuatro tejidos con escenas complejas de la costa norte del Perú que ya fueron descritos en el catálogo de la Colección Maiman en Herzliya, Israel, con la finalidad de sustentar las interpretaciones y sus significados (Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006,

pp. 134, 136, 143 y 141-142). De estos tejidos dos son pintados y los otros dos son tapices. Uno de ellos tiene tejido con una escena compleja. Esto requiere mucha más destreza y trabajo. Los cuatro tejidos tienen temas mitológicos, especialmente el segundo y el tercero con temas especiales.



Figura 1. Manto monumental con escena marina pintada, MC409, Colección Maiman, 130 x 316 cm. Foto: Yakir Gershon.

### **Manto monumental con escena marina pintada (MC409, Cat. n° 94)**

Este tejido proviene de la costa norte del Perú, y data de finales del periodo Moche, es decir, alrededor del 800 d.C. El tejido es de algodón hecho en la técnica de tejido llano (*plain weave*) con urdimbres dobles y está pintado por encima. Lo primero que llama la atención es el tamaño monumental de la pieza, 3.16 x 1.30 metros. Es un milagro que se haya preservado la pieza (ver fig. 1). Hay solo pocas piezas de este tamaño del norte del Perú, especialmente moche.

Encontramos un ejemplo de un tejido pintado que originalmente tendría 2.59 x 1.93 cm., del cual se conocen dos fragmentos grandes (1.93 x 83 y 2.06 x 1.60 cm, respectivamente) en el Los Angeles County Museum y en el Textile Museum en Washington D. C. La pieza está pintada sobre un tejido simple (*plain weave*) de algodón con urdimbres y tramas dobles solo en las terminaciones del borde. Esto parece indicar que perteneció a la costa norte (Porter, 1992, pp. 71-74). El pintado y el marco son parecidos a nuestra tela. La iconografía es extraña y apretada, con serpientes bicéfalas con cabezas bifurcadas. Porter asignó esta pieza a Recuay, aunque menciona una posible relación con Moche (Porter 1992, pp. 78-79).

Nuestra especulación sobre la escena es que parece un nido de serpientes que podría estar relacionado con agua abundante, inundación o fenómeno de El Niño.

El tamaño de nuestra pieza indicaría que fue un tapiz de pared (*wall hanging*), y no una prenda de vestir. Donnan menciona la posibilidad de un colgante de pared en la *huaca* Chornancap, en una hendidura entre los murales (Donnan 1990, p. 129). Él supone que fue un tapiz con figuras coloridas como aquellas encontradas en Pacatnamu. No creemos que se trate precisamente de este tejido porque en Chornancap no se encontraron tejidos.

La técnica del tejido es de tejido llano (*plain weave*) con urdimbres dobles, típicamente chimú, según A. P. Rowe, quien dice: «This type of fabric with paired warped and single weft is distinctively Chimú and is not found in central and south coast textiles, apart from those found by Uhle in Chincha. This technical feature is probably the most important and obvious way to indentifying Chimú textiles» (Rowe, 1984, p. 24). Sin embargo, Conklin describe la estructura de los tejidos moche y muestra telas con urdimbres dobles (Conklin, 1978, pp. 308-310). Por tanto, la técnica no es exclusiva de Chimú, sino aplica a las telas de la costa norte. Es posible que esta técnica haya comenzado antes, ya que, por ejemplo, nuestro tejido chavín Carhua también tiene urdimbres dobles (Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006, pp. 40-41, cat n° 1). Conklin destaca la igualdad de las estructuras tejidos de Moche y del Horizonte Temprano, es decir, la continuidad milenaria de la técnica (Conklin, 1978, p. 302). Es obvio que la urdimbre doble refuerza el tejido y por tanto su uso puede haber sido más general. Cabe recalcar que es muy probable que muchos de los tejidos chavín Carhua fueran utilizados como tapices de pared (Cordy-Collins, 1999, p. 126). Su uso requería un tejido más fuerte, por lo que era solo lógico reforzar la urdimbre con hilo adicional. Además, por su función, la iconografía fue pintada y no tejida, una técnica más eficiente para tejidos de gran tamaño.

La pieza fue planeada con el marco que rodea toda la pieza y los elementos iconográficos en esta, incluyendo un personaje con significado mitológico. La escena está pintada en colores opacos (pasteles) amarillo, verde, marrón, blanco, crema. La tela tiene un cierto parecido con los murales en las ruinas Moche en el estilo y colores, lo que refuerza la interpretación que el tejido fue un decorado de pared. La escena se realiza en el mar. Para determinar su afiliación e interpretación vamos a examinar en detalle los elementos iconográficos.

El marco (fig. 2) contiene una cadena continua-guinalda de línea quebrada con interior curvo-espiral terminando en una cabeza de pájaro. Se parece a las líneas

con curva que indican las olas en tejidos tardíos, pero en este caso se adapta al marco con ángulos rectos y tiene la cabeza de pájaro. Quizá indica la playa donde se posan las aves a orillas del mar. El pájaro en el fin de la voluta (espiral) se parece a los apéndices (cabello) en el mascarón de la deidad de Huaca de la Luna (Makowski & Rucabado, 2000, p. 223).

Sobre fondo amarillo están 97 pulpos (*Octopus*) en colores marrón, verde y blanco (ver fig. 3). Este pulpo se parece mucho a los que aparecen en el arte de Moche (Donnan, 1978, p. 38). En nuestro caso solo tiene dos ojos. En escenas más complicadas tienen más atributos humanos. Según Makowski, Rosenzweig & Jiménez (2006, p. 136) en la cerámica moche la deidad Mellizo Marino se convierte en pulpo en el combate con el Mellizo Terrestre. El pulpo antropomorfizado se convierte en deidad (Donnan & McClelland, 1999, p. 111, fig. n).



Figura 2. Marco del manto MC409. Foto: Yakir Gershon.

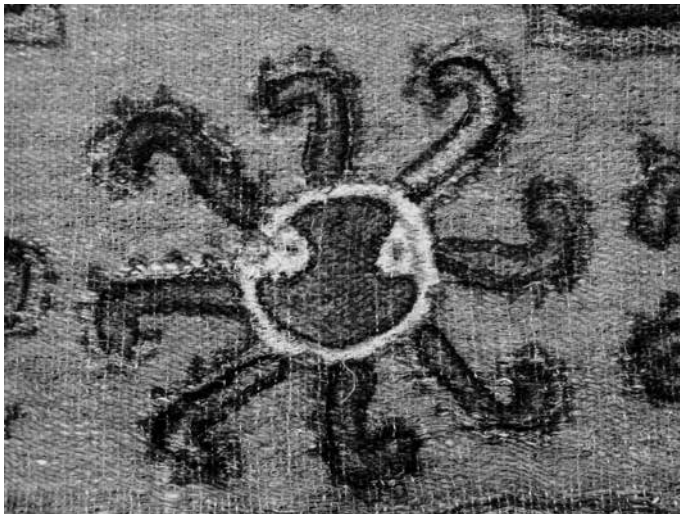


Figura 3. Detalle del pulpo (*Octopus*) en el manto MC409. Foto: Yakir Gershon.

Sobre el fondo del mar amarillo (anaranjado) aparecen cuatro rombos escalonados compuestos de cuadrados continuos en blanco con contorno marrón oscuro (fig. 4). Cada lado tiene tres escalones, que suman doce, y en cada escalón dos figuras, es decir, en el rombo compuesto hay 25 personajes más uno en el centro. Hemos llamado a esta forma cruz cuadrada. Los rombos escalonados son tradicionales en el antiguo Perú y siguen hasta la época incaica. Posteriormente esta figura fue llamada *chakana*. Hemos encontrado esta figura en diferentes tejidos de nuestra colección. En nuestro caso esta forma separa las partes de la escena: el mar y los personajes mitológicos, o sea, un ambiente distinto como una nube.

El personaje está pintado en diagonal en cada cuadrado (fig. 5), lo que puede indicar que está en movimiento. Tiene cuerpo frontal y cabeza de perfil. El personaje tiene la cara y el tocado con su culminación en flecha (media luna) y camisa parecida a los que aparecen en la cerámica pintada en brocha fina. El personaje lleva un cinturón grueso parecido al que lleva el personaje de un tejido que se encuentra en el Museum für Völkerkunde de Munich (Conklin, 1978, p. 323, lám. 16). Entre las piernas un taparrabo largo le llega hasta los pies.



Figura 4. El rombo escalonado, manto MC409. Foto: Yakir Gershon.



Figura 5. El personaje Mellizo Marino, manto MC409. Foto: Yakir Gershon.

Hemos consideramos también la posibilidad de influencia huari norte, o sea huari moche. Hay un personaje parecido al nuestro en un tejido pintado encontrado en Chimú Cápac, valle de Supe (Oakland & Fernández, 2000, fig. 20), que se descubrió en una tumba identificada y está en el museo Phoebe-Hearst de California. Tiene tocado y camisa parecidos, pero hay diferencias notable en los atributos. Otro personaje parecido aparece en un guante huari norte, que también tiene tocado con flecha y la misma postura (Benavides, 1999, p. 403, lám. 19). Otro paralelo está en el Museum für Völkerkunde de Munich y está descrito en Conklin (1978, p. 323, lám. 16). Es un fragmento procedente de Pactnamu, que muestra un personaje moche de perfil con alas y armas a los que vamos a referir más adelante.

Es difícil de identificar el elemento horizontal y recto que carga el personaje sobre los hombros. Una de las escenas de nuestro tejido MC6-24 (fig. 10) tiene la imagen de una deidad que tiene también una barra horizontal sobre los hombros y la interpretamos como remo, pues está en una barca (lo vamos a mostrar más adelante). En nuestro caso, la barra tiene en un lado una transversal corta formando un mango —en forma de cruz—. En el tejido del Museo de Múnich, el personaje tiene en una mano un arma con una trasversal (Conklin, 1978, p. 323. Ver lám. 16). Esto sugiere que se podría tratar de un arma como un mazo largo.

Sobre la barra hay elementos triples a cada lado que se podrían interpretar como alas e inclusive se podría juntar con el elemento triangular del mismo color marrón más abajo para completar el ala. En el mencionado tejido de Múnich el personaje tiene alas triples hacia arriba y también hacia abajo (Conklin, 1978, p. 323, lám. 16). Los personajes alados son característicos como deidades moche. También en un tejido tiwanaku de la Colección Maiman hay un personaje con alas parecidas (Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006, p. 100, cat n° 62). A la altura de la cadera sale un cordón grueso que quizá se podría comparar con el cinturón de serpientes de las deidades moche. Este personaje es claramente masculino y alado. Se parece a los guerreros mochicas sobrenaturales. Como está en un contexto marino y asociado con el pulpo, quizá podría ser el Mellizo Marino (Makowski, 2005, p. 76, figs. b y d).

En resumen, el marco con las olas y los pájaros representa la orilla del mar. Dentro del marco una escena del mar con pulpos y las nubes con los guerreros sobrenaturales volantes está dedicada al mito del mar. La deidad podría ser el Mellizo Marino. Esta pieza fue asignada a Moche Tardío por los autores del catálogo de la Colección Maiman, según ellos el Mellizo Marino se convierte en pulpo durante el combate con el Mellizo Terrestre (Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006, p. 136). Esta investigación confirma esta interpretación.

### Tejido pintado con dos escenas mitológicas (MC624, Cat. n° 98)

Este tejido tiene una altura de 120cm. y 130cm. de ancho. Tiene partes recompuestas con partes originales, probablemente hecha por los huaqueros, lo que podría sugerir que fue más largo (fig. 6).

La tela es pintada sobre un tejido hecho con la técnica de urdimbre doble (*paired warps*) y trama simple (*simple weft*), igual al tejido descrito anteriormente. Según A. P. Rowe (1984, p. 24) esta técnica es característica y diagnóstica de Chimú.

El borde inferior (MC660) con la tercera escena no está en su lugar original. Un examen minucioso indica que no fue tejida a continuación porque cambia la dirección de la urdimbre (90°). El borde es más angosto y originalmente fue más largo que el borde superior original. Hay una separación clara aunque usa la misma técnica. Se nota la juntura con un hilo grueso marrón de lana cuando toda la pieza es de algodón y las puntadas de costura rápida para unir las piezas. Puede ser que este borde sea de la misma localidad, ya que la técnica y el estilo que son muy parecidos.



Figura 6. Tejido pintado con dos escenas mitológicas (MC624, Colección Maiman) y la franja inferior adjuntada (MC660). Foto: Yakir Gershon.

Los colores y la elaboración de las figuras tiene un cierto parecido a la cerámica Moche V, de pintura de brocha fina. La tela tiene dos escenas, la primera figura mostrando un anda (fig. 7) y la segunda una persona en una barca ceremonial (fig. 10). Las describiremos en el orden propuesto por Makowski, comenzando por la del anda (Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006, pp. 140-142). Es interesante que las mismas dos escenas se han repetido, la de la litera 40 veces y la de la barca 33 veces. Esto indica la importancia de las escenas en la mitología local.

## Escena del anda

El anda es típica de las escenas de Moche, Lambayeque y Chimú. Carrión-Cachot (1940) escribió un artículo sobre andas y literas de la costa peruana. Carcedo definió el anda ceremonial lambayeque: «anda consiste un tablero sostenido por dos varas párlelas portadas por cuatro hombres, encima del cual va asentado un alto dignatario» (Carcedo, 1990, p. 249). Sobre el anda se llevan los personajes principales y dioses, es decir, los de más alto rango. Las andas fueron frecuentemente descritas en el arte de Lambayeque.

Existen ejemplos que ilustran las andas de esta cultura. En los tejidos la representación del anda está generalmente formada por un par de varas largas que terminan en ganchos o cabezas (Carrión-Cachot, 1940, p. 6). Carrión-Cachot consideró a unos de estos tejidos con representación de anda como pre-Chimú (1940, p. 6, fig. 2) Por otro lado, en la cerámica, el personaje está sentado en un trono con espaldar recto (Berrin, 1997, p. 181, cat. n° 124). El Señor de Lambayeque es llevado en el anda (Zevallos, 1990, p. 18). En dos piezas de oro de estilo lambayeque aparece un dios llevado en anda (Mackey, 2001, p. 157, fig. 46; Shimada, 1995, p. 40, fig. 23). Shimada encontró en la tumba de la Huaca Loro en el nivel II (de siete) un anda desarmada (Shimada, 1995, pp. 95-100). Esta tumba es de un líder lambayeque muy importante. Está descrita en detalle. El espaldar de un anda lambayeque más suntuoso descrito, probablemente pertenecía al señor principal de dicha cultura (Carcedo, 1990; Quilter, 2005, pp. 165-166).



Figura 7. Escena del anda, tejido MC624. Foto: Yakir Gershon.

El tejido MC624 muestra el anda y sus personajes en un esquema simbólico, donde se ve en el anda de arriba, los personajes con cara frontal y cuerpo de perfil (fig. 7). Se nota el trono con el espaldar. Las dos varas terminan en ganchos grandes como tenazas. Estos ganchos son parecidos a los que aparecen en la unión del asa puente en la cerámica lambayeque, y que también aparecen en el dragón lambayeque (fig. 8) (Mackey, 2001, p. 119. Ver fig. 9). En nuestro caso los ganchos son muy grandes, como si tratarán de agarrar algo. También, los extremos de las dos varas de la litera encontrada por Shimada en la tumba de la Huaca Loro están tallados en forma de cabeza de felino mítico o serpiente mítica (Shimada, 1995, p. 95).

El anda está cargada por portadores con cara cadavérica, o sea *carcachas* (muertos vivos). Esto indica que provienen del mundo de los muertos. Tienen los brazos levantados, cargando el anda. El cuerpo lo tienen cubierto con camisa corta decorada con un triángulo y tienen colgantes de dos triángulos que llegan hasta los pies. Las piernas las tienen un poco flexionadas para resistir la carga que llevan o para connotar que están caminando. Según Makowski Rosenzweig & Jiménez (2006, pp. 140-142) son muertos que se levantaron de la tumba.

Encima del anda está sentado el personaje principal con las piernas estiradas, la cabeza frontal y el cuerpo en perfil. La cara la tiene cubierta por una máscara de forma lambayeque, pero no tiene los ojos rasgados típicos de Sicán Medio, lo que sí ocurre en los tejidos lambayeque. El tocado semilunar estriado, la cara y el cuello son típicamente lambayeque. Según Mackey (2001, p. 118) representa la deidad principal. Esto también lo indicó Makowski (Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006, pp. 140-142). Según Shimada este personaje sería más bien un señor —gobernante— glorificado, es decir, un hombre de la nobleza (Shimada, 1995, pp. 153-54).

El personaje principal sostiene en su mano un ramo vertical con frutas que podrían ser *ulluchu*, la fruta alusiva de los moche (Donnan & McClelland, 1999, pp. 156-157, fig. 5.32).

Acompañan al personaje principal dos acólitos (*attendants*) con las mismas máscaras, tocado semilunar no estriado y collar del personaje principal, pero más pequeños y menos decorados. Sus piernas separadas en movimiento, como bailando, en una especie de celebración o júbilo. Hay muchos ejemplos de los dos acompañantes a la figura principal tanto en la orfebrería como en la cerámica lambayeque.

Debajo del anda hay un ayudante sosteniéndola por medio de un triángulo. Este tipo de personas mitológicas se encuentran tanto en el anda como en la

barca que describiremos más adelante. La escena ha sido interpretada a fondo por Makowski, basada en un huaco encontrado en San José de Moro (fig. 9) (Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006, pp. 140-142). Este cerámico muestra cuatro episodios del tránsito del gobernante muerto por tierra y mar hacia el cielo. En el último episodio representa la ocupación del anda que estaba vacía en el episodio anterior.



Figura 8. Botella de asa puente lambayeque con ganchos en la base de los picos, MC108, Colección Maiman, 21.4cm de altura. Foto: Avram Hay.

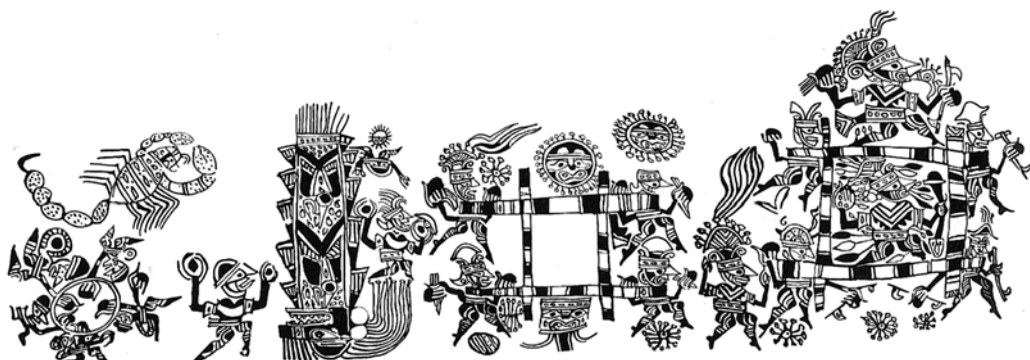


Figura 9. Dibujo del huaco encontrado en San José de Moro con cuatro episodios de tránsito del gobernante muerto por tierra hacia el cielo. Fuente: Donnan & McClelland (1999, p. 140, fig. 5.1).

### **La escena de la barca**

La escena es mítica. Un personaje frontal sobrenatural parado sobre una barca ceremonial (fig. 10). La barca es un caballito de totora típico con decoración al costado sobre la embarcación misma. Esto no usual y es poco probable en la realidad. El diseño está compuesto por cuatro elementos, que en conjunto pueden ser interpretados como un pájaro. Otra cosa rara es un elemento en ángulo recto en la popa, que quizá indica un cordón del ancla o una especie de timón estabilizador. El caballito está adornado en el fondo con borlas grandes, lo que es común en las embarcaciones ceremoniales.

El personaje es muy parecido al de la escena del anda, del mismo tejido que según Mackay (2001, pp. 115-128) es el dios Lambayeque y según Shimada también puede ser el Señor de Sicán (Shimada, 1995, p. 154). Sin embargo, hay una diferencia entre las dos escenas en lo que respecta a la base del tocado con adorno en forma lunar. En el caso del personaje en la barca esta base es como la del dios Lambayeque (Zevallos, 1990, p. 59). La máscara de la cara y el collar son casi idénticos, pero aquí las orejas son rectangulares con un ángulo en el medio, como en las máscaras lambayeque. El cuerpo es proporcionalmente más pequeño y está parado firmemente sobre la barca con los pies separados. Lleva en sus manos un remo grande con un añadido en «M» a los extremos, para arriba al lado derecho y para abajo en el lado izquierdo, que pueden ser las palmas de las manos. Estos remos los hemos visto en las escenas de los pescadores en los tejidos de Chimú y

Lambayeque. En otro tejido chimú publicado por Rowe (1984, p. 63) el remo se encuentra en la misma posición horizontal.



Figura 10. Escena de la barca, tejido MC624. Foto: Yakir Gershon.



Figura 11. La franja (MC660) añadida a la tela MC624. Foto: Yakir Gershon.

Sobre el personaje se aprecia un gran arco bicéfalo con dos cabezas de perfil que tienen ojos, nariz y orejas, un tocado semicircular del cual sale un inmenso colgante compuesto de un elemento curvo, un triángulo y dos pescados. En Moche, según Santiago Uceda, las escenas bajo arco bicéfalo tienen carácter ritual (Uceda, 2008, p. 153). Este elemento tiene la apariencia de una ola con pescados, que es significativo para interpretar la escena. En la tela pintada de la Huaca de las Ventanas podemos encontrar un arco formado por una serpiente bicéfala sobre la imagen de la deidad principal (Shimada, 1995, pp. 154, 138, fig. 121). Shimada la interpreta como representación del cielo, y es representativa de la cosmovisión de Sicán.

La barca está sostenida o empujada por un ayudante con cabeza de pájaro. Este tipo de ayudante es conocido en escenas mitológicas muchas veces acompañadas de nadadores. En una pieza del Museo Larco Herrera vemos una escena en la que la barca es empujada por personajes alados con cabezas de cormorán (Larco

Herrera, 1966, pp. 97-98, fig. 61). También en otra pieza del Instituto de Arte de Chicago encontramos una figura antropomórfica de ave sosteniendo la barca (Donnan, 1998, p. 57, fig. 11). La asociación con aves ha sido destacada por Shimada (1995, p. 154).

La escena es claramente mítica. En cuanto al tejido MC609, Makowski en el catálogo de la Colección Maiman, dice que las escenas de navegación siempre tienen significado simbólico (Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006, p. 143, cat. n° 99). Según Hoquenheim, los personajes pasando por el océano fueron ancestros. El mar fue el mundo del más allá y el destino final. Las islas fueron los lugares sagrados. Navegaban a las islas cargados de regalos y prisioneros. Ahí se produce el mito de transformación (reencarnación) de los muertos, de donde regresan como deidades (Hoquenheim, 1987, p. 127).

Lo más importante para la interpretación de esta escena es considerar la leyenda de la llegada de los gobernantes dioses por el mar, en la tradición de Ñaylamp, o sea que el personaje divino se va a su pueblo. Citando al cronista Cabello Valboa que dice: «[...] Dicen los naturales de Lambayeque que en tiempos muy antiguos que no saben numerarlos vino de la parte suprema de este Piru con gran flota de balsas un padre compañías, hombre de mucho valor y calidad llamando Ñaylamp [...]» (Cabello Valboa, 1951[1586], p. 327).

En resumen, las dos escenas son simbólicas según la cosmovisión Sicán Lambayeque y antecedente Moche. La relación entre las dos escenas, es decir, el cuento conjunto de la tela podría ser el siguiente: el personaje regresa del mundo de los muertos transformado en deidad-ancestro lambayeque cargado en un anda, en medio de una escena de júbilo, y luego, cubierto por el cielo, viaja en el caballito de totora remando a tierra firme como deidad Señor de Sicán.

Alternativamente las dos escenas son separadas y la escena la barca sería anterior y muestra la llegada del personaje solo, sin acompañantes, a Lambayeque, como la leyenda de Ñaylamp. Después muere y se convierte en dios que aparece en un el desfile triunfal en el anda acompañado por dos acólitos.

### **Escena de la franja adjunta**

Esta franja tiene una escena mítica sobrenatural con iconografía fantástica y extraña, quizá obra de un artesano distinto (figs. 11 y 12). Describimos a continuación los elementos de la escena. El personaje central es una figura híbrida: cabeza humana, cuerpo animal. La cabeza frontal con máscara, ojos redondos y el collar, características iguales al personaje de las dos escenas de la pieza anterior,

MC624. El tocado es distinto. Se trata de un sombrero semicircular con gran pendiente compuesto de un elemento curvo, un triángulo y tres colgantes, que llegan hasta los pies. Esto colgantes compuestos los hemos visto en el arco bicéfalo sobre el personaje de la barca lambayeque-chimú. Son características de las culturas Lambayeque y Chimú (ver barca Chimú en figs. 23 y 24). El cuerpo está de perfil curvo y con las extremidades flexionadas y levantadas. La cola curvada es extremadamente larga. El cuerpo de perfil sentado sobre sus ancas y arqueado con los extremidades levantadas es típica del animal lunar para el periodo Moche y Chimú (Mackey & Vogel, 1997, p. 234, fig. 117). En la figura que aparece en Mackey y Vogel, este animal también carece de la ornamentación dentada a lo largo del lomo (que es común en la mayoría de las ilustraciones chimú), como podemos ver en nuestro tejido MC609 (fig. 25). La cola larga con el remate dentado es característica de los animales lunares en todas las épocas. La cola en forma de serpiente parece Moche 5 (Mackey & Vogel, 1997, p. 330).

Los elementos secundarios que aparecen a lado de la figura principal son los siguientes: un animal no identificado de perfil. Está conectado a la cola del personaje principal. Esta figura es inusual: cuerpo lineal con una cabeza rara y un adorno escalonado grande debajo del pecho que llega hasta la altura de los pies. Tiene un triángulo sobre la cabeza. Hasta ahora no hemos encontrado nada parecido en la literatura. Puede ser un pájaro o un cuadrúpedo (menos probable).

Un pájaro grande, muy realista, parado sobre el triángulo de la cabeza del animal anterior, que tiene en su pico un animal más pequeño probablemente pescado. Otro pájaro realista picando la cola del personaje principal. Y otro pájaro pequeño volando a lado del primer pájaro grande. Estos pájaros aparecen en las escenas míticas de Moche frecuentemente.

Hay un pez en medio del cuadro indicando el carácter marino de la escena. También hay otros animales pequeños en los márgenes que podrían ser peces (Larco, 2001, p.85). Otros animales pequeños como peces aparecen en los márgenes inferiores y superiores del cuadro.

La escena está relacionada con animal lunar «uno de los animales mitológicos más prolíferos en la costa norte peruana, trazando su desarrollo iconográfico y un rol cosmológico en un periodo de 1500 años» (Mackey & Vogel, 2003, p. 326). Este animal tiene un cambio iconográfico al final de Moche. Hay muy poca información sobre representaciones lambayeque de este animal. En Chimú aparece con tocado creciente «del divino rey», es decir, el animal toma forma antropomórfica, como en esta faja. La escena aparentemente se relaciona con ambiente del mar. Mackey y Vogel (2003, p. 338) dicen que «varias asociación que ligarían este criatura con

el mar». El carácter de la parte humana de la figura principal indicaría que es del periodo lambayeque-chimú, pero tiene una marcada influencia moche (Mackey & Vogel, 2003, pp. 330-334).



Figura 12. La escena en la franja añadida (MC660) con la imagen del animal lunar.  
Foto: Yakir Gershon.

### **Tejido con escena ceremonial mítica en honor de Ñaylamp (MC405, cat. n° 92)**

La pieza es parte de un cuadro completo con bordes, contiene múltiple colores y su iconografía está hecha en estilo realista que describe personajes sobrenaturales. Es un panel completo de 19cm. de ancho, incluyendo sus bordes (altura original de 74cm.). Es un tejido raro, que representa una escena con muchos participantes (fig. 13a).

Es una pena que su estado de conservación sea tan pobre y tenga parches y reparaciones. Sin embargo, eliminando los parches (fig. 13b), especialmente el grande sobre el personaje principal, se puede ver el tema y los personajes con precisión suficiente. La parte inferior está intacta. Nos falta el panel izquierdo adyacente que completaría la escena, pues hay figuras parciales en el margen de nuestra pieza indicando que allí se podría encontrar figuras adicionales.

La técnica es tapiz ranurado con las ranuras cosidas. La urdimbre es algodón y la trama es lana. Esta misma técnica se uso en el tejido complejo lambayeque de Pacatnamu descrito por Donnan y Cock (1986, pp. 109-116).

En el catálogo de la Colección Maiman proponemos que la escena representada es de una complejidad poco usual en su época, además se nota la existente influencia



Figura 13 a) y b). Tejido MC405 de la Coleccion Maiman con escena ceremonial mítica en honor de Naylamp: a) el textil completo y b) el textil después de eliminar los parches, 74 x 19 cm. Foto: Yakir Gershon.

Moche y la complejidad de la escena, que representa de una ceremonia mítica (Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006, p. 134). No nos alcanzó entonces el tiempo para un análisis detallado. Muchas escenas complejas con abundancia de participantes se ven en la cerámica con pintura de brocha fina de Moche V, descritas en los libros de Donnan (1999), Golte (2009), Makowski (2005) y otros. Sin embargo, no hemos encontrado ninguna con el tema de este tejido.

Conocemos solo otro tejido lambayeque con representación de una ceremonia, el famoso fragmento de Pacatnamu (Donnan & Cock, 1986, pp. 109-116). En este caso también se presenta una *huaca*, cuyo techo está ilustrado en tres dimensiones. También tiene la deidad lambayeque y describe las actividades rituales en la *huaca* (baile, sacrificio de llama, tejedores y sus acompañantes). Sin embargo, el tema es completamente distinto.

Narváez Vargas (1997) ha escrito sobre la importancia del ave mítica en la mitología y la costumbre de Lambayeque, desde sus orígenes hasta por lo menos la época colonial, e incluso hasta hoy en día. Esto incluye a Ñaylamp. Dice que esta ave debió ser «metafóricamente el centro del mundo y el universo, lo más importante del complejo mundo religioso de esta sociedad» (Narváez, 1997, p. 112).

Nosotros trataremos de analizar la iconografía en detalle para ver si podemos llegar a algunas conclusiones. Vamos a describir esta pieza comenzando de arriba hasta abajo. El borde superior está definido por dos líneas por dos colores y en su interior cinco pájaros. Es igual al borde inferior que está en mejor estado de conservación y lo describiremos más adelante.

En la parte superior de la pieza se muestra un friso con decoración en relieve como en las paredes de muchas de las *huacas* de adobe en la costa norte (fig. 14). Son famosos los frisos de la Huaca del Dragón y Huaca Chornancap en Chotuna (Donnan, 1990, pp. 122-123). Los frisos son alto relieves de barro y a veces están pintados en colores. Se encuentran en las paredes de los patios o en las fachadas de las *huacas*.

La parte superior tiene una fila de franjas verticales que se parecen a los flecos de los tejidos, pero pueden ser las decoraciones de arquitectura elevada de la *huaca*. Debajo una franja horizontal decorada con medias lunas. La siguiente hilera es de nueve vasijas de boca ancha, cuello angosto y el cuerpo grande angular (quizá originalmente redondo) con diferentes colores y decoraciones (uno en negro). Filas de *huacos* aparecen frecuentemente en escenas moche pintadas con brocha fina.

Luego sigue la parte principal del friso. Un cuadro grande rectangular compuesto por seis marcos cuadrados, divididos en pareja. Contienen figuras zoomórficas

estilizadas basadas en pájaros, figuras antropomórficas y un roedor con cola larga. Debajo dos marcos rectangulares más grandes. El de la derecha contiene un personaje antropomórfico con un brazo largo extendido, el de la izquierda tiene un dibujo geométrico incompleto que no hemos podido identificar por el parche ubicado en este lugar. Debajo de este cuadro grande, del lado izquierdo observamos dos pájaros antropomórficos que vamos a describir más adelante. Del lado derecho, un rectángulo y debajo una fila de *huacos*. La parte central del friso no está preservada y está remplazada por un parche.

Indudablemente la figura principal de la escena es el personaje con la cabeza del pájaro ubicado en el centro de la pieza (fig. 15). Esta figura es imponente, autoritaria, con el cuerpo frontal y la cabeza de perfil. Tiene las piernas separadas y brazos extendidos flexionados. Está lujosamente ataviado y porta en sus manos un estandarte muy elaborado y bastón compuesto. Sobre la cabeza lleva un bastón o cetro. La cabeza de perfil de pájaro tiene pico largo con curva al final. Es difícil identificar qué pájaro es solo por la cabeza. Se supone que es un pájaro marino, abundantes en la zona. En los tejidos lambayeque aparecen pelícanos con carácter sobrenatural a lado del dios principal (Stone-Miller, 1994, p. 127, lám. 37). Sin embargo, la curva del pico podría corresponder a un cormorán (huanay, chutia, cushori) (Koepcke, 1964, p. 20). Más parecido es un playero zarapito trinador, que tiene los mismos puntos en la cabeza y es un visitante migratorio del Perú durante verano en las playas (Koepcke, 1964, p. 53). Este pájaro es grande y tiene un grito muy característico.

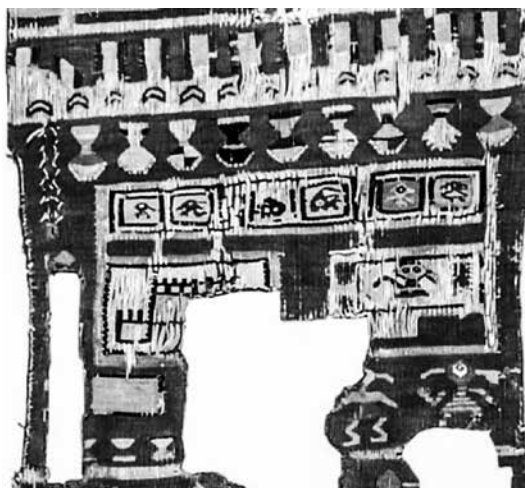


Figura 14. Detalle del tejido MC405: el friso mural. Foto: Yakir Gershon.



Figura 15. Detalle del tejido MC405: el personaje principal de la escena.

El tocado del personaje es un bastón horizontal con dos puntas triangulares. Si estaría en las manos lo llamaríamos cetro (Read, 1990, p. 143). Hemos visto palos en las cabezas en otros tejidos lambayeque (Donnan & Cock, 1986, pp. 109-116). Esto no es usual, pero los personajes sobrenaturales tienen muchas veces un adorno en la cabeza.

La túnica larga hasta los tubillos es lujosa. Tiene cuatro colores con líneas aserradas formando un ángulo. Estos adornos se ven también en el arte chimú, pero no con estos colores que parecen más típicos de Huari. El personaje tiene las piernas con los pies dirigidos hacia fuera. En la mano derecha lleva un bastón ceremonial compuesto de elementos triangulares. Como hemos mencionado anteriormente, este tipo de bastón es común en Lambayeque y lo podríamos llamar cetro. En la mano izquierda un basculo estandarte muy elaborado de siete elementos, culmina arriba en media luna y termina abajo en seis colgantes de campana. Todo esto en cinco colores. En la parte baja dos extensiones laterales zoomórficas. Ejemplos de representaciones de báculo estandarte en tejidos podemos ver en las publicaciones de Calonder y Rickenbach (2006, p. 163) y en Read (1990, p. 43).

Llama la atención el marco circular-hexagonal que está sobre el cetro del personaje principal. Se destaca por el color negro sobre el interior en blanco. A veces estas circulares blancas representan la luna, en especial, si tienen dibujos interiores. En el interior lo que parece una copa invertida y a su lado un triángulo pequeño. La asociación de la luna con los personajes sobrenaturales en la costa norte es general (Makowski, 2008).

Al lado izquierdo del personaje principal aparece la mitad de otro personaje al que hemos bosquejado la mitad faltante, y probablemente es otra figura central (fig. 16). El personaje es frontal, tiene un gran tocado, una cara con máscara con el ojo al costado, que le da una mirada feroz. El tocado es típicamente lambayeque,

con un sombrero alto de dos pisos y una media luna en la parte superior en amarillo y negro. En el ejemplo que aparece en Reid (1990, p. 151) el personaje también se cuenta con un friso mural en la parte alta.

De la cara vemos la boca con dientes y el ojo trapezoidal con pupila negra, la forma es poco usual pero muy expresiva. No podemos afirmar categóricamente que se trata de una máscara, pero el borde y el color parecen indicarlo.

En el brazo extendido, el personaje lleva en su mano un bastón ceremonial que termina en una cara. Esta parte de la tela está desgastada y por tanto aparecen solo las urdimbres blancas. El personaje lleva una túnica amarilla con puntos celestes que le llega hasta las rodillas y tiene una extensión hasta la altura del cuello. La pierna es masiva sin detalles. Este personaje es característico de la deidad *lambayeque* que vemos también en otros tejidos (Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006, p. 129, cat. n° 87; Stone-Miler, 1994, p. 128).

La figura principal está parada sobre un rectángulo grande decorado en el centro con dos círculos (hexágonos concéntricos) (fig. 17). Al costado hay cuatro elementos largos que terminan en dos rombos y debajo cuatro *huacos*; al costado derecho, rectángulos reforzados en las partes alta y baja. Hay tres formas de interpretar este rectángulo, plataforma rectangular o tejido sobre el piso o una tumba. Encontramos una imagen parecida en una alfombra delante de dos personajes en un tejido del Etnologisches Museum, Berlín (VA 60241).

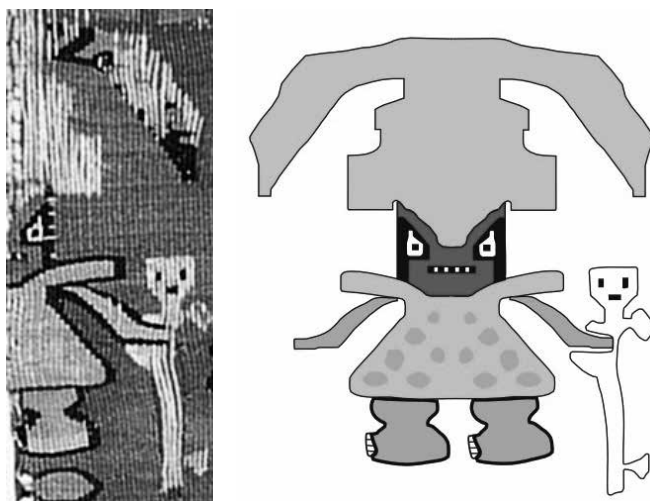


Figura 16. Dibujo del personaje acompañante, con reconstrucción de la mitad faltante. Dibujo: Arturo F. Rivera Infante.

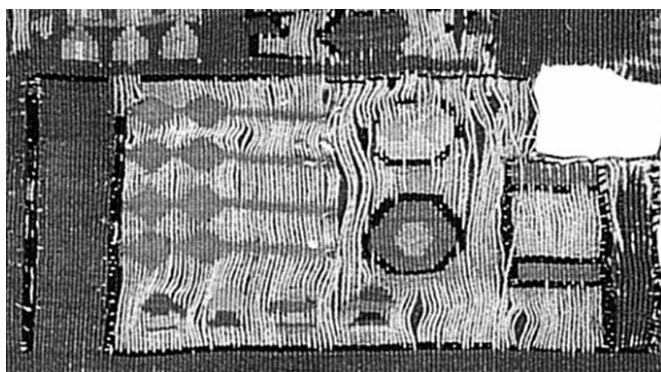


Figura 17. Detalle del tejido MC405: el rectángulo debajo del personaje principal, posiblemente una alfombra. Foto: Yakir Gershon.

Para interpretarlo como tejido nos referimos al *huaco* moche que muestra una curandera con cabeza de pájaro que tiene un recipiente circular y debajo cuatro collares con espingos (semillas de chachapoyas usadas para curación) (fig. 18). Más abajo una escena con cuatro *huacos* conteniendo plantas medicinales, un personaje y una llama (Golte, 2009, p. 370, fig. 13.51; Donnan, 1978, pp. 125-128, fig. 200a). La escena en la parte superior del *huaco* incluye un personaje con cabeza de pájaro que cura un dios que según Makowski es el Mellizo Terrestre de Moche (Makowski, 2000, p. 144, fig. 66e). Estos mismos elementos de la curación están representados en nuestro tejido, lo que podría indicar que el protagonista principal en forma de pájaro está curando a la deidad Lambayeque que está a su derecha.

La segunda alternativa es que el rectángulo representa una construcción rectangular en forma horizontal, como es el caso de algunas cerámicas lambayeque, que representan la fachada de edificio rectangular (ver por ejemplo Zevallos, 1990, pp. 56-57). Una tercera alternativa es que representa una tumba rectangular que aparece en las escenas de brocha fina en la cerámica Moche 5. La primera alternativa nos parece más probable.

Los participantes son aves antropomórficas (fig. 19). Estas figuras aparecen en escenas moche como oficiantes o testigos, en la presentación de la copa al dios Águila (Donnan & McClelland, 1999, p. 100, fig. 4.48). Makowski también menciona una escena en la que personajes con cabezas de ave llevan el mellizo terrestre a las islas guaneras (2005, p. 114, fig. 69). Donnan & McClelland describen a este pájaro acompañante como un ser antropomórfico femenino (Donnan & McClelland, 1999, p. 125, fig. 4.936b). También hombres pájaros se encuentran

en objetos individuales, como el hombre búho, o en grupos. Makowski habla del ejército alado integrado por aves antropomórficas (Makowski, 2000, p. 168).

En el tejido analizado aquí los pájaros aparecen en siete colores en diferentes combinaciones. Hay 29 o más pájaros antropomórficos en siete filas horizontales y dos verticales, comenzando con los que están alrededor de las figuras centrales. Hay cinco filas horizontales y una lateral debajo del rectángulo central. Los pájaros están parados con cuerpo frontal y cabeza de perfil. Hay variaciones en la forma de los picos, hay largos rectos o inclinados, cortos rectos o curvos. Las alas también varían, pero son mayormente triangulares. Los vestidos de los pájaros antropomorfizados son largos, llegan hasta las rodillas y son de color entero o rayado. Casi todos llevan en sus manos objetos, probablemente ofrendas para los protagonistas principales. Los objetos son *huacos*, platos extendidos, objetos redondos (un anillo o un disco) y uno con copa. Los pájaros laterales llevan bastones rectos del largo de la figura. Los pájaros antropomorfizados en la segunda fila debajo del rectángulo principal y los de la última fila llevan gorros. La dirección de las figuras están en tres sentidos: en el mismo sentido de la figura principal, otros en sentido opuesto y otros laterales.

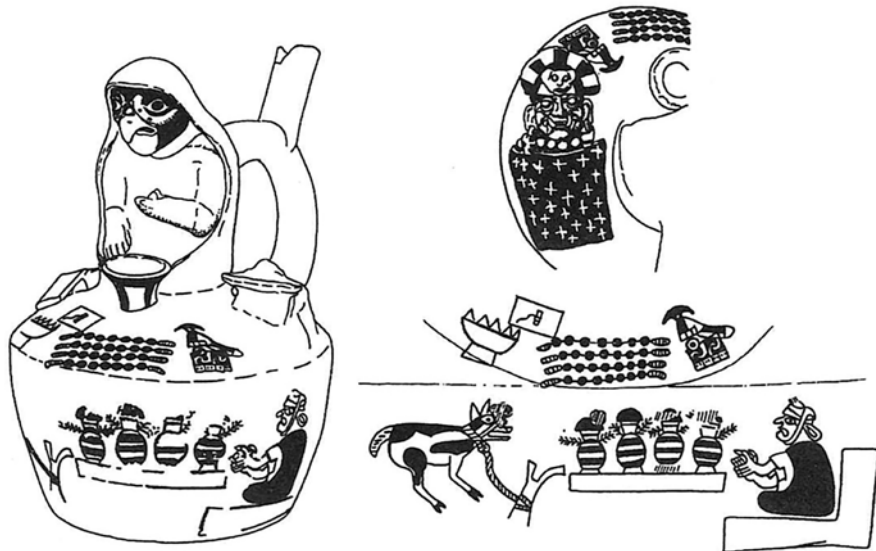


Figura 18. Vasija moche mostrando una curandera con cabeza de pájaro con elementos de curación y su paciente. Fuente: Golte (2009, p. 370, fig. 13.51).



Figura 19. Detalle del tejido MC405: participantes en la ceremonia, aves antropomórficas. Foto: Yakir Gershon.

La fila inmediata de bajo del rectángulo incluye tres aves antropomórficas más grandes y distintas, y están en dirección opuesta a los protagonistas principales, es decir, están ubicadas frente a estos (fig. 20). Las tres aves antropomórficas llevan túnicas rectangulares largas. La del medio es la más adornada pero el cuerpo está desplazado (eso probablemente un defecto de manufactura). Llevan en sus manos un objeto que toca el pico recto. Este objeto es rectangular y termina en dos triángulos a los costados y un segmento recto en el centro. Lo hemos identificado como maíz, según los antecedente Nasca (Yacoleff & Herrera, 1934, p. 258). Parece que estos tres personajes son acólitos (*attendants*) de la ceremonia.

Hay una serie de cerámicos ceremoniales en la escena, tanto en el friso como entre los pájaros. Todos del mismo tipo pero con diferentes decoraciones (vasija con labio abierto). Hay otro *huaco* raro, dentro de un recipiente cóncavo. La presencia de *huacos* podría estar relacionada con la chicha que se consumía en estas ceremonias y que se relaciona con el motivo del maíz.

En la parte baja de la pieza aparecen dos figuras grandes en forma de rectángulos que terminan hacia arriba en dos puntas y un rectángulo al centro (fig. 21). Están decoradas con un rectángulo marrón y una banda recta encima. Hemos identificado más arriba este diseño, que aparece también en el pico de los pájaros antropomórficos como maíz, basado en los dibujos de Paracas y Nasca. Sin embargo, hay una interpretación quizá más convincente, ya que en este caso el motivo es más

grande: la parte alta de la fachada de la *huaca*, como podemos ver en dos tejidos: el primero es el de Pacatnamú, que ya vimos anteriormente (Donnan & Cock, 1986, pp. 109-116), y el segundo es un tejido chimú-lambayeque (Reid, 1987, p. 209).

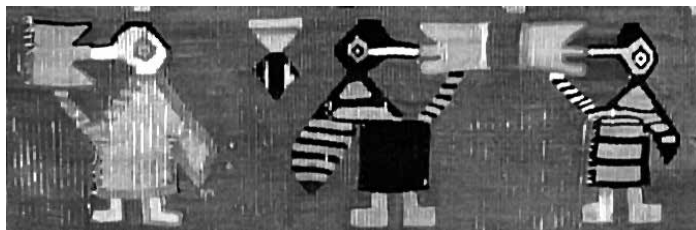


Figura 20. Detalle del tejido MC405: los acólitos de la ceremonia con maíz en el pico. Foto: Yakir Gershon.

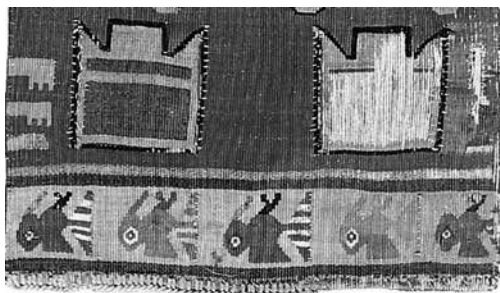


Figura 21. Detalle del tejido MC405: parte inferior y el margen de la tela. Foto: Yakir Gershon.

En el borde inferior está delineado por dos líneas dobles, en marrón y azul. Sobre el fondo amarillo aparecen pájaros de perfil en color rojo y dorado (marrón claro), azul, blanco, y negro con picos largos, parados con una cola triangular y rayada y una extensión que sale del pecho, que podrían ser los pies. Estas representaciones de aves son típicas del Intermedio Tardío, pero el colorido es poco usual, lo que podría indicar una influencia de Huari.

## Interpretación

La escena es de una ceremonia ritual importante que se realiza en o delante de una *huaca* lambayeque y es presidida por un personaje supremo mítico en presencia de otro personaje importante y con mucho público. Está claro el lugar y los participantes, pero no el propósito de esta ceremonia. Hemos revisado la literatura sobre el arte moche y lambayeque pero no hemos encontrado paralelos.

Parece que esta escena presenta la consagración y el homenaje al dios de la cabeza de pájaro. Este personaje es de la más alta categoría por su atuendo y postura. Es incluso más importante que el dios Lambayeque a su lado.

Hay un antecedente mochica de dioses importantes con cabezas de pájaros: el Guerrero del águila y el Guerrero del búho (Makowski, 2005, pp. 94-95).

Rucabado, citando a Menzel, señala que el nuevo personaje sobrenatural lambayeque fue formado a raíz del sincretismo estilístico y religioso Huari y Mochica (Rucabado, 2008, p. 189). En este proceso también aparece el grifo de Pachacamac, que es un personaje ornitomórfico.

La deidad principal de Lambayeque está descrita en detalles por Mackey (2000, pp. 115-128). El panteón religioso lambayeque es pequeño: solo la deidad principal y deidades menores. El dios principal está representado en varias versiones y medios. Sin embargo, las diferentes imágenes representan a una misma deidad omnipresente. Dice Mackey (2000, p. 122) que las imágenes de oro tienen rasgos ornitográficos (alas, ojos, nariz, etcétera). La mayoría de los autores mencionan estos rasgos de ave de la imagen de la deidad principal (Zevallos, 1990, p. 44; Shimada, 1995, p. 154; Kauffman-Doig, 1978, pp. 496-497, 2002, pp. 410-412).

Shimada dice que en Sicán Temprano el prototipo de la deidad tiene una cara que es una mezcla peculiar de rasgos humano y ave rapaz. Así mismo menciona que «en la versión Sicán Medio Temprano las botellas de pico único la deidad mantiene rasgos ornitomórficos». Este arqueólogo repite la importancia simbólica de los pájaros, especialmente rapaces y de las plumas, y cita a Carrión-Cachot (1940), quien describe figuras con alas en vez de brazos y unos apéndices en forma de garras en sus pies (Shimada 1995, pp. 153-154).

Kauffman-Doig en sus varias publicaciones (1978, pp. 493-495, 1990, pp. 192-200, 2002, p. 410) describe en forma determinante a Ñaylamp como divinidad ornitomórfica. Él usa Ñaylamp como sinónimo de la deidad principal lambayeque (es decir, el personaje mitológico y el dios supremo son la misma persona). También dice que Ñaylamp habría sido un ave, se basa en Cabello Valboa, quien cuenta que: «[...] Dicen los naturales de Lanbyeque [...] En el tiempo de su muerte, y porque no entendiesen sus vassallos que tenia la muerte jurisdiccion sobre él, lo sepultaron escondidamente en el mismo aposento donde auia vivido, y publicaron por toda la tierra, que el (por su misma virtud) auia tomado alas y se auia desaparecido» (Cabello Valboa, 1951[1586], p. 328).

Además, Kauffman-Doig cita a Modesto Ruviñas de Andrade (1782), quien afirma que el nombre de Ñaylamp significa ave: «[...] Namla su primer señor, que significa ave (o gallina) de agua en la lengua yndica, manifestando con él, que de aquel elemento había salido su progenitor» (Kauffman-Doig, 1978, p. 495). Kauffman-Doig describe en detalle y extenso los rasgos de ave en el personaje lambayeque en el tumi, las máscaras y la cerámicas. Concluye que el hombre pájaro mítico probablemente es el ave Ñaylamp (Kauffman-Doig, 2002, pp. 402-412).

Por tanto, si aceptamos lo que dice Kauffman-Doig, el dios central de cabeza de pájaro en nuestro tejido es Ñaylamp, es decir, el dios supremo de Lambayeque. Esta imagen es distinta a las conocidas hasta hoy y es de interés especial.

El personaje que acompaña la figura principal es la típica versión del dios principal lambayeque por el tocado, los ojos, el vestido y otros atributos. Surge la pregunta, ¿cuál es la relación entre los dos personajes? Es poco común que haya dos personajes sobrenaturales diferentes en la misma escena en la iconografía lambayeque. Si bien en este caso hay más de un personaje sobrenatural, en la escena es muy claro quién es el personaje principal y quiénes son sus acólitos.

Buscaremos una explicación en la tela misma. En nuestra escena hay dos dioses, el dios Ñaylamp, que es el personaje central de la ceremonia, y la deidad principal clásica, que se ve en el arte lambayeque (Kauffman-Doig, 1990, p. 183; Mackey, 2001, pp. 115-128; Reid, 1990, p. 142; Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006, pp. 126-127, 129, y otros autores). Esto significa una revisión del concepto de dios único de Lambayeque de Mackey, pues en nuestro caso hay dos dioses distintos.

Existe una representación de dos dioses, uno al lado del otro, en un tejido lambayeque que muestra una deidad principal y a su lado pájaro grande con el mismo tocado, como del personaje que está a su lado, lo que querría decir que ambos son sobrenaturales (Stone-Miller, 1994, p. 127).

Es importante notar que los participantes de la ceremonia tienen el mismo carácter antropomórfico y ornitomórfico del personaje central, esto quiere decir que toda la escena se basa en el mito de transformación a aves. Cabe recordar el mito de Ñaylamp que mencionamos antes. Según este mito, el dios con el carácter humano se transforma después de su muerte en pájaro.

Podemos asumir que toda la escena representada se refiere a este mito. El único personaje que mantiene su carácter original humano es la deidad lambayeque tradicional al lado de Ñaylamp. Sin embargo, esta deidad también tiene rasgos ornitomórficos en otras representaciones. Esto quiere decir que es parte de la ceremonia, pero todavía mantiene su carácter humano. Sería una especie de

testigo del proceso y destaca por comparación el alto rango de Ñaylamp. Podría representar un gobernante posterior de la dinastía de Ñaylamp.

La relación entre los dos dioses también se podría interpretar a partir de la vasija moche mencionada anteriormente (fig. 18), la cual muestra a una curandera con cabeza de pájaro y elementos de magia y el paciente especial (Golte, 2009, p. 370; Donnan, 1978, pp. 125-128). Makowski ha identificado el paciente como el dios Mellizo Terrestre (Makowski 2000, p. 144, fig. 66e). Golte propone que en esta escena la curandera está ayudando a una nueva transición para el dios. Él interpreta este personaje como la deidad intermedia (Golte 2009, p. 370, fig. 13.51). En nuestro caso aparecen los mismos elementos de curación en la alfombra delante del protagonista principal. Si asumiéramos que nuestra deidad de cabeza de pájaro sustituye a la curandera, esto indicaría que el personaje que está a su lado está en curación o transformación, pues es el único en la escena que no tiene cabeza de pájaro. Esto explicaría la relación entre los dos personajes sobrenaturales. No sabemos si esto es el motivo de la ceremonia, pero podría ser.

Otra posibilidad es que la deidad acompañante es el Ñaylamp original que se transforma en una deidad ornitomórfica. Si seguimos con la interpretación de Golte, para el caso moche se trataría de un dios que ayuda a otro dios en el proceso de transformación.

A pesar de lo anterior creemos que el propósito de la escena sería precisamente lo que nos cuenta el mito de Ñaylamp, transmitida oralmente por los pobladores de la zona de Lambayeque. En la escena Ñaylamp ya está convertido en el dios supremo natural mítico y es el objeto central al que el ejército de hombre-pájaro le rinde homenaje. En nuestro caso tienen una misión pacífica, y más bien como participantes en la ceremonia en honor a Ñaylamp. Hay que recordar que en la versión del mito de Cabello Valboa aparecen cuarenta oficiales que acompañan a Ñaylamp en su llegada y una lista específica con sus nombres y profesiones (Cabello Valboa, 1951[1586], p. 327). Proponemos que estos mismos servidores del mito que acompañan a Ñaylamp también lo acompañan después de su muerte en el más allá.

En resumen, la escena sería la secuela del mito de Ñaylamp, que vendría a ser la primera evidencia material de este mito. Este tejido aporta una visión original sobre la mitología de esta cultura, pero el tema requiere más estudios y evidencias.

Esta pieza tiene una marcada influencia moche. El tipo de escena con muchas personas y el carácter mitológico de las mismas, sin duda, tiene un antecedente en la cultura Mochica. Pero a la vez tiene también influencia Huari en la técnica de tejer, en los colores y en algunos detalles iconográficos.



Figura 22. Franja MC609, Colección Maiman, con escenas de Deidad sobre Barca y de Animal Lunar. Foto: Yakir Gershon.

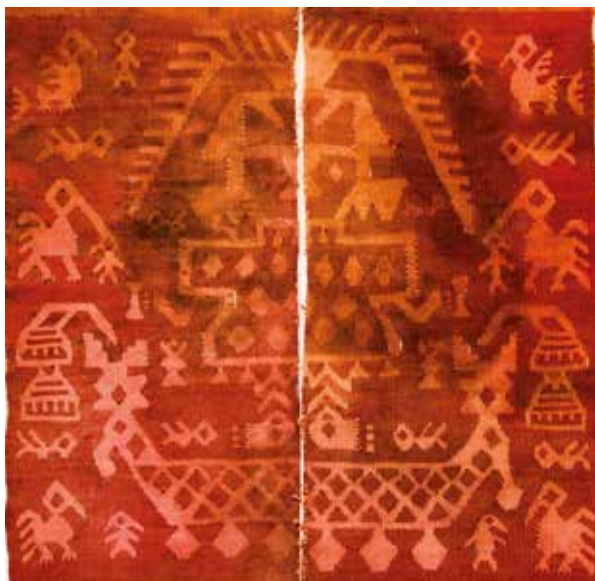


Figura 23. Detalle del tejido MC609: una reconstrucción de la escena de la barca. Foto: Bat-ami Artzi.

### **Franja con Deidad sobre Barca y Animal Lunar (MC609, Cat. n° 99)**

La pieza tiene una dimensión de 155 por 13 cm. y está bien conservada. La franja está cortada en la parte alta. Está compuesta por cuatros módulos repetidos de dos rectángulos rojos y amarillos. El rojo es más alto, 23-26 cm. y el amarillo más corto, 12 cm. (fig. 22). El rectángulo rojo muestra solo la mitad derecha de la escena marina. El último rectángulo de arriba está en dirección opuesta a los otros rectángulos rojos, lo que permite tratar de reconstruir la escena completa, aunque no podemos estar seguros si los detalles son los mismos en las dos partes — derecha e izquierda— de la figura (fig. 23).

La técnica es de tapiz ranurado. Urdimbre de algodón blanco S2Z y trama lana de camélido Z2S, roja, rosada, amarilla, ocre y blanco. La interpretación de la iconografía aparece en el catálogo de la Colección Maiman (Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006, p. 143). Sin embargo, trataremos de describirla con más detalle y añadir algunas consideraciones para la interpretación.

Aunque el tejido originalmente fue clasificado como Chimú Tardío, lo incluimos en este artículo, ya que podría ser lambayeque, y porque además tiene una iconografía interesante. Describimos a continuación las dos escenas.

En el rectángulo rojo aparece una deidad sobre una barca (fig. 24). Como referencia ver la escena de la barca del tejido MC624 descrita anteriormente (fig. 10). En esta pieza se observa la mitad de una deidad frontal con gran tocado semilunar con estilo *Toothed Crescent Headdress* de A.P. Rowe, otra posibilidad es que sea un tocado con plumas. El adorno superior dentado está asentado por medio de un triángulo, sobre un casco con insignia de dos triángulos divergentes y en el medio un trapecio. La cara del personaje es trapezoidal con nariz prominente y ojos en forma de rombo. Toda la cara está rodeada de una gruesa envoltura de elementos geométricos, como si fuera una máscara adornada con extensión de orejas con dos triángulos. El cuello es corto y recto. La túnica que lleva la deidad tiene mangas, está decorada con rombos y termina en colgantes triangulares. La parte inferior del cuerpo muestra las piernas inferidas por un elemento angular y un pie muy grande con tres dedos. En la mano con tres dedos el personaje lleva una copa pequeña. La deidad está parada sobre una barca que tiene en la proa (o popa) un adorno complejo terminando arriba en dos triángulos escalonados grandes y para abajo otro colgante de dos elementos. La barca está adornada con rayas cruzadas que forman el diseño de una red y termina en borlas grandes romboidales. La barca tiene un carácter ceremonial.

El cuadro se completa al lado derecho con un pájaro marino macizo con pico recto, (pelícano) que se repite tres veces. En la segunda repetición tiene un pescado en el pico. Además hay cuatro peces estilizados, de los cuales dos tienen cabeza de pájaro. También aparecen peces al lado de la figura principal.

Lo importante en esta escena es la copa en la mano de la deidad. Esta se puede relacionar con la copa llena de sangre en la escena de presentación de la copa conocida en la iconografía moche, que es parte de la ceremonia del sacrificio humano.

Esta escena tiene un cierto parecido con la deidad de la barca que aparece en Reid como chimú (Reid, 1987, p. 211) y que Elba Manrique identifica como lambayeque (Manrique, 1999, p. 486). Ahí la deidad frontal aparece con el mismo tocado (*Toothed Crescent Headdress*) y está parada sobre una barca ceremonial pero el cuerpo es de pájaro con alas.



Figura 24. Detalle del tejido MC609: escena de Deidad sobre Barca. Foto: Yakir Gershon.

En el rectángulo amarillo aparece un animal mítico de perfil con cabeza frontal, que nosotros hemos identificado como el Animal Lunar (fig. 25). Según Mackey, este es un personaje sobrenatural de la iconografía mochica que sobrevive y se convierte en imagen importante de Chimú (Mackey, 2001, p. 147). El origen de este animal es felino, pero se convierte también en zorro. En nuestra pieza la figura tiene los aspectos del Animal Lunar típico, como la curvatura del cuerpo, el lomo



Figura 25. Detalle del textil MC609: rectángulo con el Animal Lunar. Foto: Yakir Gershon.

aserrado, la posición de las extremidades y la cola larga. Lo que es distinto es la representación de la cabeza en forma frontal —normalmente es de perfil— y el tocado semicircular plano muy grande. Otro detalle raro es la cara antropomórfica con ojos rectangulares, extensiones verticales, nariz gruesa y boca pequeña. La cara antropomórfica está en dos colores contrastantes, la parte alta de color rojo y la parte baja pintada de blanco, eso podría ser la representación de máscara. Encima de la cara observamos dos cuernos divergentes que penetran el trapecio base del tocado. Tiene una garra grande con tres dedos y un pie prominente en forma de pirámide escalonada con tres dedos también. Lleva en la mano una cuerda con una cabeza trofeo roja suspendida, además hay otra cabeza trofeo rosada con orejas rojas al lado de la cabeza del personaje principal. Estas cabezas trofeo indican la asociación con el rito de sacrificio humano.

Esta franja muestra una escena marina que tiene un significado especial. Las escenas de navegación siempre tienen significado simbólico. Según el catálogo de la Colección Maiman el tema tiene antecedentes moche (Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006, p. 143). En cuanto a la escena marina, hemos hecho una interpretación adicional exhaustiva en lo que se refiere al significado de la barca en la pieza MC6-24 mencionada antes.

El carácter del Animal Lunar parece antropomórfico, la cabeza basada en el hombre, aunque con cuernos y cuerpo de felino. Tiene un aspecto feroz. Según Mackay «La asociación de este animal con la luna y mar puede ser rastreada estilística y temáticamente con la cultura mochica» (Mackay, 2001, pp. 149-150). La copa en la mano de la deidad en la barca puede estar relacionada con la cabeza trofeo en la mano del Animal Lunar. En la iconografía moche el rito de la presentación comienza con el sacrificio humano y termina con la entrega de la copa de sangre. Esto explicaría la combinación de las dos escenas en esta pieza, el dios de la barca y el Animal Lunar.

Como ha sido mencionado anteriormente en la franja adjunta del tejido MC624 (fig. 11) el Animal Lunar ha sido descrito en detalle por Mackey y Vogel (2003). «La actividad más común asociada con el Animal Lunar es el sacrificio humano [...] Hay varias asociaciones que ligaría este criatura con el mar [...]». En 56% de los casos el Animal Lunar aparece junto con la luna (Mackey & Vogel, 2003, p. 338) pero no en nuestra pieza. En nuestro caso esta representación es distinta a las mostradas por los autores antes mencionados por la cabeza frontal, la cara y las garras. No hemos visto ninguna representación parecida en la literatura.

En el catálogo de la Colección Maiman hemos considerado este tejido como Chimú Tardío, aunque señalamos que esta iconografía está basado en el mito de la doctrina del poder Lambayeque y Chimú (Makowski, Rosenzweig & Jiménez, 2006, p. 143). Anteriormente mencionamos que Elba Manrique considera la escena de la barca como lambayeque (Manrique, 1999, p. 486). A favor de esta asignación podemos mencionar la insignia del tocado, la máscara y el vestido con rombos de la deidad que caracterizan la iconografía lambayeque. Sin embargo, hay muy poco antecedente del Animal Lunar en Lambayeque. Nuestra asignación original estaba basada en A. P. Rowe por el estilo *Toothed Crescent Headdress*. Esta autora propone que la parte creciente del tocado descansa sobre una gorra triangular (Rowe, 1984, p. 69). En nuestro caso está añadida al casco con insignia que aparece en la iconografía lambayeque. Por otro lado, el tocado del Animal Lunar es de estilo *Plain Crescent Headdress*, que según A. P. Rowe, es Chimú Tardío. Hemos mencionado en la introducción de este artículo la dificultad de diferenciar tejidos chimú y lambayeque. Este también es el caso de este tejido, lo que está claro es la marcada influencia de Moche.

## Recapitulación

Hemos presentado cuatro tejidos poco comunes con escenas míticas sobrenaturales, tres de las cuales están relacionados con el mar y todas con deidades de la costa norte. La primera con pulpos (*Octopus*) y la deidad Mellizo Marino de Moche. Dos escenas con barcas ceremoniales y personajes míticos. Dos escenas con la deidad Animal Lunar. Dos tejidos presentan iconografía compleja, uno con una deidad o noble importante lambayeque sobre un anda ceremonial; y el otro muestra una ceremonia importante con muchos participantes en honor del personaje principal, que según nuestro análisis en detalle representa a Ñaylamp, el fundador de la cultura Lambayeque.

Creemos que en este artículo hemos logrado aportar al conocimiento acerca de la mitología de la costa norte, especialmente de Lambayeque. Además hemos demostrado la herencia Moche en las cuatro telas. El análisis iconográfico ha sido nuestra herramienta principal. Las interpretaciones son especulativas y por tanto pueden dar lugar a ideas alternativas o adicionales.

## Agradecimientos

Deseo expresar mi profundo agradecimiento a Bat-ami Artzi por su valiosa y generosa colaboración en la preparación de este artículo.

## Bibliografía

BENAVIDES, Mario

1999           Tejidos Huari. En José Antonio de Lavallo & Rosario de Lavallo de Cárdenas (eds.). *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: Ausonia S.A., pp. 353-411.

BERRIN, Kathleen (ed.)

1998           *The Spirit of Ancient Peru, Treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. San Francisco: Fine Art Museums of San Francisco, Thames and Hudson.

CABELLO VALBOA, Miguel

1951[1586]   *Miscelánea antártica, Una historia del Perú antiguo*. Lima: Universidad nacional Mayor de San Marcos, Codice de Nueva York.

CALONDER, Nikkibarla & Judith RICKENBACH

2006           *Textiles Aus dem Altem Peru*. Zürich: Museo Rietberg Zürich.

CARCEDO MURO, Paloma

1990 Anda ceremonial lambayecana: Iconografía y simbología. En José Antonio de Lavalle (ed.). *Lambayeque*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 249-270.

CARRIÓN-CACHOT, Rebeca

1940 *Andas y literas de la costa peruana*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.

CONKLIN, William J.

1978 Estructura de los tejidos Moche. En Róger Ravines (ed.). *Tecnología Andina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 299-332.

CORDY-COLLINS, Alana

1999 Telas pintadas Chavin del valle de Ica, Costa sur. En José Antonio de Lavalle & Rosario de Lavalle de Cárdenas (eds.). *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: Ausonia S.A., pp. 107-141.

DONNAN, Christopher B.

1978 *Moche Art of Peru*. Los Ángeles: Museum of Cultural History, University of California.

1990 En busca de Naylamp: Chotuna, Chornancap y el valle de Lambayeque. En José Antonio de Lavalle (ed.). *Lambayeque*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 105-136.

1998 Deer Hunting and Combat Parallel Activities in the Moche World. En Kathleen Berrin (ed.). *The Spirit of Ancient Peru, Treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. San Francisco: Fine Art Museums of San Francisco, Thames and Hudson.

DONNAN, Christopher B. & Anita COCK

1986 *The Pacatnamu Papers*, Vol. I. Los Ángeles: Museum of Cultural History University of California.

DONNAN, Christopher B. & Donna McCLELLAND

1999 *Moche Finesline Painting, its Evolution and its Artists*. Los Ángeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.

GOLTE, Jürgen

2009 *Moche cosmología y sociedad, una interpretación iconográfica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

HOQUENHEIM, Ann Marie

1987 *Iconografía Mochica*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

KAUFFMAN DOIG, Federico

1978 *Manual de arqueología peruana*. Lima: Peisa.

1990 Oro de Lambayeque. En José Antonio de Lavallo (ed.). *Lambayeque*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 163-248.

2002 *Historia y arte del Perú antiguo*. Tomo III. Lima: Peisa.

KOEPCKE, María

1964 *Las aves del departamento de Lima*. Lima: Gráfica Morsom S.A.

LARCO HOYLE, Rafael

1966 *Archaeología Mundi Peru*. Geneva: Nagel Publishers.

2001 *Los Mochicas*. Lima: Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.

MACKEY, Carol

2001 Los dioses que perdieron los colmillos. En Krzysztof Makowski, William H. Isbell, Anita Cook y otros. *Los dioses del antiguo Perú*, Tomo II. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 111-157.

MACKEY, Carol & Melissa VOGEL

2003 La Luna sobre los Andes: Una revisión del Animal Lunar. En Santiago Uceda & Elías Mujica (eds.). *Moches: Hacia el final del milenio*, Tomo I. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, pp. 325-342.

MAKOWSKI, Krzysztof

2000 Las divinidades en la iconografía Mochica. En Krzysztof Makowski, Richard L. Burger, Helaine Silverman y otros. *Los dioses del antiguo Perú*, Tomo I. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 137-175.

2005 Hacia la reconstrucción del panteón Moche: Tipos, personalidades iconográficas, narraciones». En Milosz Giersz, Krzysztof Makowski & Patrycja Prządka (eds.). *El mundo sobrenatural Mochica: Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 15-147.

MAKOWSKI, Krzysztof (ed.)

2008 *Señores de los reinos de la Luna*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

MAKOWSKI, Krzysztof, Alfredo ROSENZWEIG & María Jesús JIMÉNEZ DÍAZ

2006 *Weaving for the Afterlife, Peruvian Textiles from the Maiman Collection*. Herzliya: Ampal/Merhav.

- MAKOWSKI, Krzysztof & Julio RUCABADO YONG  
2000 Hombres y deidades en la iconografía Recuay. En Krzysztof Makowski, Richard L. Burger, Helaine Silverman y otros. *Los dioses del antiguo Perú*, Tomo I. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 199-235.
- MANRIQUE P., Elba  
1999 Textilería lambayeque. En José Antonio de Lavalley & Rosario de Lavalley de Cárdenas (eds.), *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: Integra, pp. 481-489.
- NARVÁEZ VARGAS, Luis Alfredo  
1997 La ornitomanía lambayecana. *Utopía Norteña*, Revista de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo Lambayeque, 4, 109-124.
- OKLAND, Rodman Amy & Arabel FERNÁNDEZ  
2000 Los tejidos Huari y Tiwanaku: Comparaciones y contextos. *Boletín de Arqueología PUCP. Huari y Tiwanaku: Modelos vs. Evidencias*, 4, 119-130.
- POTER, Nancy K.  
1992 A Recuay Style Painted Textile. *The Textile Museum Journal*, 29-30, 71-81.
- QUILTER, Jeffrey  
2005 *Tesoros de los Andes, la riqueza histórica de la Sudamérica inca y precolombina*. Barcelona: Blume.
- REID, James W.  
1987 La textilería del reino Chimor. En José Antonio de Lavalley (ed.). *Chimú*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 140-249.  
1990 Enigmas e incertidumbre sobre la textilería Lambayeque. En José Antonio de Lavalley (ed.). *Lambayeque*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 137-162.
- ROWE, Ann Pollard  
1984 *Costumes & Featherwork of the Lords of Chimor, Textiles from Peru's North Coast*. Washington D.C.: The Textile Museum.
- RUCABADO, Julio  
2008 En los dominios de Naylamp. En Krzysztof Makowski (ed.). *Señores de los Reinos de la Luna*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 183-199.

SHIMADA, Izumi

1995 *Cultura Sicán, dios, riqueza y poder en la costa norte del Perú*. Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, Edubanco.

STONE-MILLER, Rebeca

1994 *To Weave for the Sun, Ancient Andean Textiles*. Londres: Thames and Hudson.

UCEDA, Santiago

2008 The Priests of the Bicephalus Arc. En Steve Bourget & Kimberly L. Jones (eds.). *The Art and Archaeology of the Moche, an Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*. Austin: University of Texas Press, pp. 153-178.

YACOLEFF, Eugenio & Fortunado L. HERRERA

1934 El mundo vegetal de los antiguos peruanos. *Revista del Museo Nacional*, 3(3), 243-322.

ZEWALLOS QUIÑONES, Jorge

1990 Introducción a la cultura Lambayeque. En José Antonio de Lavallo (ed.). *Lambayeque*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 15-103.