

Luis Jaime Castillo



*Personajes míticos,
escenas y narraciones en
la iconografía mochica*



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1989

Varios problemas esenciales se plantean al intentar de rescatar la información abundante sobre creencias y rituales contenida en la iconografía mochica:

¿Cómo precisar, aproximándose a los criterios manejados por el artista, la identidad de personajes, la función de objetos y el carácter de espacios?

¿Cuáles son los códigos mediante los cuales un observador competente podía reconocer, sin dificultad alguna, la narración contenida en una imagen?

¿Cómo asociar de manera debidamente contrastada, las figuraciones presentes en diferentes ceramios o en espacios distintos del mismo soporte para poder reconstruir de este modo las unidades y los ciclos narrativos?

LUIS JAIME CASTILLO, profesor del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la especialidad de arqueología, está buscando, en este libro, respuestas a varias preguntas derivadas de aquellos problemas. Su objetivo es afinar el método de la descripción preiconográfica de manera tal, que se revele la personalidad de actores y el trama principal del mito. Partiendo de la figuración compleja en un ceramio del Museo Larco Herrera, el autor intenta deslindar si el personaje sobrenatural más recurrente en la iconografía mochica y asimismo más versátil en sus atributos, poses y acciones ("Aia Paec" de R. Larco) representa a una o a varias divinidades emparentadas. Reconstruye asimismo la secuencia de sus hazañas. El estudio de Luis Jaime Castillo contribuye de este modo tanto al desarrollo del método iconológico aplicado a las fuentes andinas como a la discusión sobre el carácter y la organización del panteón mochica.

PERSONAJES MITICOS ESCENAS Y NARRACIONES

Luis Jaime Castillo

***Personajes míticos,
escenas y narraciones en
la iconografía mochica***



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1989

Primera edición, noviembre de 1989

Cubierta: Carlos A. González R.

Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica

Copyright © 1989 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, cuadra 18. San Miguel. Apartado 1761. Lima, Perú. Tlfs. 626390 y 622540, anexo 220

Derechos reservados

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

Printed in Peru - Impreso en el Perú

*A Carmela, Marjorie
y Augusto*

AGRADECIMIENTO

Quiero expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas que contribuyeron de alguna manera a la realización de este trabajo. En primer lugar a mis padres, Augusto y Marjorie, por su cariño y apoyo. A Anne Marie Hocquenghem no sólo por iniciarme en el campo de la iconografía sino por su profunda amistad. A Krzysztof Makowski por su amistad y estímulo constante. A Peter Kaulicke maestro y amigo siempre. A Idilio Santillana y Elías Mujica por que supieron inculcarnos su pasión por el mundo andino. A Isabel Larco por su invalorable ayuda y por transmitir el legado de su padre. A Dante Nieri por su amistad y apoyo a este trabajo. A Edith Montero por su aliento constante. A mis compañeros Alvaro Higuera, Carlos Elera, Miguel Cornejo, Vivian Standen y todos los demás por estos años de estudios y de discusión en común. A Eugenio Nicolini y Enrique Ballón por sus consejos y observaciones. A Cecilia Bakula y Hermilio Rosas por las facilidades que me brindaron. A Benjamín Guerrero por su colaboración y conocimientos bibliográficos. A Katia Campos por su magnífico trabajo. Y finalmente a Carmela Zanelli el más especial agradecimiento.

CONTENIDO

PREFACIO	
INTRODUCCION	17

PARTE I METODOLOGIA

INTRODUCCION	25
---------------------	-----------

CAPITULO I ANTECEDENTES METODOLOGICOS

1.1. La aproximación temática	29
1.2. La identificación de personajes míticos	31
1.3. La función de la iconografía	35

CAPITULO II METODOLOGIA DE DESCRIPCION-ANALITICA PREICONOGRAFICA

2.1. Conformación del corpus	43
2.2. Identificación de personajes	44
2.2.1. Atributos esenciales	44
2.3. Atributos secundarios	45
2.4. Análisis cronológico de los atributos	45
2.5. Análisis de la variabilidad de los atributos de acuerdo a las acciones	46
2.6. Correlación fase-acción-atributo	46

PARTE II DESCRIPCION-ANALITICA DE PERSONAJES Y ACCIONES

INTRODUCCION	51
---------------------	-----------

CAPITULO I EL PERSONAJE ESFERICO

1.1. Características y atributos esenciales	57
1.2. Características y atributos secundarios	
1.2.1. Tocado y aretes	58
1.2.2. Rasgos faciales	59
1.2.3. Vestimenta y características corporales	59
1.2.4. Armas y otros objetos cogidos	60
1.2.5. Pintura corporal	61
1.2.6. Otros	62

CAPITULO II LOS SUJETADORES

2.1. Características y atributos esenciales	68
2.2. Características y atributos secundarios	
2.2.1. Tocado y aretes	69
2.2.2. Rasgos faciales	70
2.2.3. Vestimenta	70
2.2.4. Armas y otros objetos cogidos	71
2.2.5. Pintura corporal	71
2.2.6. Otros	71
2.3. Análisis cronológico de los atributos	72
2.3.1. Ave	73
2.3.2. Sujetador-iguana	73

CAPITULO III LOS MUSICOS

3.1. Categorías contextuales	
1. Motivo independiente	78
2. Escena independiente	78
3. Elemento agregado	78
4. Elementos agregados de composición cerrada	78
5. Acción incorporada de acción cerrada	79
3.2. Tipología de escenas en que aparecen los músicos	79
3.3. Corpus	82
3.4. Características y atributos esenciales	86
3.5. Características y atributos secundarios	
3.5.1. Tocado y aretes	87
3.5.2. Rasgos faciales	89
3.5.3. Vestimenta	90
3.5.4. Armas y otros objetos cogidos	91
3.5.5. Pintura corporal	92
3.5.6. Otros	92

CAPITULO IV EL PERSONAJE PEZ

4.1. Problemática de la constitución y organización del corpus	100
--	-----

4.2.	Categorización del personaje pez	
1.	Motivo independiente	101
2.	Elemento incorporado	101
4.3.	Tipología del personaje pez	102
4.4.	Acciones ejecutadas por el personaje pez	104
4.5.	Corpus	106
4.6.	Cronología	108
4.7.	Características técnicas	111
4.8.	Características y atributos esenciales	111
4.9.	Características y atributos secundarios	
4.9.1.	Tocado y aretes	113
4.9.2.	Rasgos faciales	115
4.9.3.	Vestimenta	116
4.9.4.	Armas y otros objetos cogidos	119
4.9.5.	Pintura corporal	120
4.9.6.	Otros	120
4.10.	Reconocimiento de artistas y diferencias en la representación del personaje pez	121
4.11.	Secuencias narrativas	122
4.12.	Correlación con otras acciones	123

CAPITULO V EL PERSONAJE RADIANTE

5.1.	Categorización de los personajes radiantes	131
5.2.	Cronología	131
5.3.	Atributos y características esenciales	131
5.4.	Características y atributos secundarios	
5.4.1.	Tocado y aretes	132
5.4.2.	Rasgos faciales	132
5.4.3.	Vestimenta	132
5.4.4.	Armas y otros objetos cogidos	133
5.4.5.	Pintura corporal	133
5.4.6.	Otros	134
5.5.	Correlación con otras acciones	134

CAPITULO VI EL PERSONAJE ANTROPOMORFO DE CINTURONES DE SERPIENTES

6.1.	Introducción y antecedentes	137
6.2.	Acciones que interpreta al personaje antropomorfo de cinturones de serpientes	142
6.3.	Subdivisión del corpus	143
6.4.	Categorización del personaje antropomorfo de cinturones de serpientes	
1.	Motivo independiente	145
2.	Elemento incorporado	145
6.5.	Corpus	145

6.6. Cronología	147
6.7. Características técnicas	150
6.8. Características y atributos esenciales	151
6.9. Características y atributos secundarios	
6.9.1. Tocado y aretes	154
6.9.2. Rasgos faciales	155
6.9.3. Vestimenta	156
6.9.4. Armas y otros objetos cogidos	157
6.9.5. Pintura corporal	158
6.9.6. Otros	159
6.10. Correlación con otras acciones	160

PARTE III CONCLUSIONES

1. Método de descripción analítica preiconográfica	165
2. Observaciones acerca de la estructura de la iconografía mochica. El problema de la "Personalidad iconográfica"	167
3. Lógica del funcionamiento de las representaciones. Las secuencias narrativas	170
4. Reconstrucción de la secuencia narrativa del ceramio acampanulado del Museo Larco	172

BIBLIOGRAFIA	179
--------------	-----

ANEXO. FIGURAS Y CUADROS	197
--------------------------	-----

PREFACIO

Remitimos al lector el segundo volumen de la serie editorial consagrada a la iconografía andina. Al iniciarla hace dos años con la publicación de "Iconografía Mochica" de Anne Marie Hocquenghem hemos asumido el reto de buscar soluciones metodológicas viables para que la fuente iconográfica pueda ser tratada con el mismo rigor que cualquier otra clase de datos utilizados por la arqueología, llevando a hipótesis contrastables. Estuvimos convencidos que los problemas epistemológicos al interpretar una imagen prehispánica y un contexto arqueológico cerrado, sea éste entierro, taller, construcción, asentamiento, son esencialmente los mismos. En ambos casos tratamos de superar nuestra incompetencia frente a un universo cultural distinto por medio del análisis fino de relaciones que unen los componentes del contexto así como de la identidad o función de estos componentes, situándolos en su época y lugar gracias a múltiples paralelos y asociaciones. Intentar revelar el contenido de un rito o la identidad de una divinidad a partir de sus representaciones y revelar la función-contenido de un contexto arquitectónico en hipótesis interpretativas implican los mismos riesgos de anacronismo y arbitrariedad al no disponer para la sustentación de fuentes directas orales o escritas. En ambos casos nos debatimos entre el imperativo de interpretar, puesto que cualquier descripción, cualquier denominación por más "objetiva" que sea, ya es una interpretación y la relativa imposibilidad de la misma. La crítica interna de la fuente arqueológica, basada en reglas explícitas y controlables como punto de partida para evaluar la aplicabilidad de paralelos históricos o etnográficos es la única manera de asegurar cierta confiabilidad en las hipótesis vertidas.

Por cierto el "contexto iconográfico" generalmente no nos es dado de la misma manera que otras clases de contextos y requiere de métodos de aná-

lisis que le son propios. Sólo en casos excepcionales de ajuares funerarios particularmente rico y no disturbados, de conjuntos de pintura mural bien conservados así como de escenas complejas en soportes cerámicos, el conjunto de imágenes puede ser tratado de manera similar que cualquier otro contexto arqueológico, ubicación, características y reglas de correlación de elementos y objetos siendo seguramente intencional y respondiendo a un programa rigurosamente realizado proporcionarán premisas para la interpretación. Por lo general disponemos de piezas sin procedencia. El tamaño y las características tecnológicas del soporte cerámico limitan a menudo al artesano por el espacio disponible para la figuración. Por ende, el "contexto iconográfico" tiene que ser reconstruido. A Christopher Donnan y Anne Marie Hocquenghem debemos adelantos sustanciales en este sentido dentro del campo de iconografía mochica. De acuerdo con sus planteamientos, cuya validez ha sido empíricamente comprobada en un número de casos, las figuraciones se asocian jerárquicamente pudiéndose diferenciar por lo menos tres niveles de complejidad:

- nivel de figuras autónomas (seres, objetos)*
- nivel de escenas*
- nivel de "temas"*

Así un personaje o grupo de personajes en acción puede ser ubicado dentro de una representación mayor — "tema", la que asimismo constituye su "contexto iconográfico directo". Esta unidad expresaría gráficamente un mito o una actividad ritual en secuencia narrativa. A. M. Hocquenghem demostró adicionalmente que la totalidad de iconografía mochica se circunscribe a un número limitado de aquellos temas. Este es, sin embargo, sólo el primer paso del análisis que llamamos "preiconográfico" utilizando el término introducido por E. Panofsky. Si pretendemos obtener premisas para la interpretación con vista a reconstruir ciclos ceremoniales, secuencias míticas, características generales de divinidades y organización del panteón, lo cual constituye un programa potencialmente realizable en el caso de iconografía mochica, es menester poder contestar a una serie de preguntas, a saber:

¿Cuál es la identidad de los personajes y la función de los objetos presentes en una imagen, aproximándonos a los criterios de la cultura que la ha creado?

¿Cuáles son las unidades de narración que unen personajes y eventualmente elementos escenográficos entre sí?

¿Cómo la estructura interna de narración se visualiza en una figuración

mediante códigos ópticos lo suficientemente transparentes para un observador competente? (por ejemplo: divisiones en escenas y planos)

¿Cuáles son los medios formales a través de los cuales se expresa una narración continua o, formulándolo de otro modo, como los elementos o unidades secuenciales presentes en distintas piezas se concatenan?

De estas cuatro preguntas la primera es la que tendrá más importancia para el decodificado de significados y es asimismo la más problemática. Las figuraciones mayores —“temas”— han sido definidos básicamente a través del tipo de actividad principal o única representada: temas “de entierro”, “de caza” etc. Sólo para el “tema de presentación” el análisis ha sido llevado también a nivel de características de personajes participantes. Resulta obvio que el contenido de una imagen varía cuando unos actores son sustituidos por otros y/o cuando cambian elementos escenográficos (por ejemplo: paisaje) y atributos. Si en iconografía cristiana sustituimos el dragón por el ciervo dentro de la representación convencional que podría ser llamada “tema de caza” obtendríamos a San Huberto en lugar de San Jorge con implicancias relevantes para el significado.

La definición precisa y controlada de la identidad de personajes tiene importancia primordial para la reconstrucción del “contexto iconográfico indirecto”, el que estaría constituido por todas las representaciones que comparten al mismo actor principal.

Es lícito suponer que las diversas actuaciones de un personaje con rasgos sobrenaturales están correlacionadas por una narración mítica. Al captar el orden secuencial se lograría la condición mínima para contrastar esta hipótesis y al mismo tiempo revelar algunos aspectos del significado de las escenas y de las características de la divinidad. A su vez la definición de distintos tipos de participantes en los actos rituales contribuiría en la comprensión de estas ceremonias y en la difícil tarea de reconstruir aproximadamente el ciclo ceremonial a partir de la iconografía misma sin recurrir a las fuentes etnohistóricas alternas.

Luis Jaime Castillo Butters, egresado del Programa de Postgrado en Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú en 1987 y profesor de esta casa de estudios retomó algunas de estas preocupaciones. El punto de partida de su seguimiento del problema de identificación de personajes míticos está constituido por la representación muy particular del vaso acampanado en la colección del Museo Larco Herrera. Su particularidad consiste en

reunir en un solo friso continuo a cinco grupos de personajes en acción, de las cuales tres se adscriben al "tema de combate mítico", uno al "tema de baile" y el último no se relaciona directamente con ninguna de las escenas complejas conocidas. Además en cuatro de estas actuaciones participa, como protagonista principal, uno de los personajes sobrenaturales más importantes en la iconografía mochica, llamado por R. Larco Hoyle "Aia-Paec" y considerado divinidad principal por este autor. Resolver el problema de la variabilidad de rasgos que dificultan la identificación de protagonistas y proporcionar pautas metodológicas para la reconstrucción de secuencias narrativas son los objetivos principales del estudio de Luis Jaime Castillo. Para este fin reúne un importante corpus de paralelos, tanto para cada uno de los cinco elementos-acciones presentes en el friso como para todas las figuras tratadas separadamente. Gracias a ello encuentra una solución, en nuestra opinión, satisfactoria al primero de los problemas citados. Un personaje se define por una serie de actuaciones que le son propias, caracterizadas tanto por las poses, atributos, escenarios, como por los co-protagonistas, y paralelamente, se define a través del repertorio amplio de rasgos fisionómicos, corporales, de vestimenta y atributos, de los cuales algunos "se actualizan" selectivamente de acuerdo al contexto. Pocos rasgos, raramente más de uno, son realmente exclusivos para un personaje y aparecen en 100% de casos. Como se desprende de lo antedicho es menester cruzar, para fines de identificación, los resultados de análisis de variabilidad de un tipo iconográfico que potencialmente representa al mismo personaje con el seguimiento de la variabilidad de escenas en las cuales aparece. Luis Jaime Castillo define de este modo la "personalidad iconográfica" del protagonista principal al que llama "Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes" (PCS) y de otras figuras de su entorno. La percepción del patrón fijo de asociación de diferentes actuaciones de este personaje en una serie de ceramios le brinda la posibilidad de reconstruir la secuencia en la cual la divinidad "debilitada" o "capturada" (sostenida por una pareja de seres) penetra en el mundo de los muertos y en el mar, logrando salir, tras una secuencia de combates con divinidades de distinto rango. Este método de reconstruir "el tema" difiere de las propuestas anteriores. El tema se define para Luis Jaime Castillo a través del protagonista principal y por el intermedio de la secuencia de sus actividades mas no necesariamente por una escena de complejidad particular.

La gran riqueza de detalles iconográficos propia a las figuraciones mochicas, la precisión en representar momentos de acción nos acerca mucho a la percepción de la trama narrativa a partir tan solo de una descripción preiconográfica. La secuencia propuesta tendrá que ser afinada cuando, con el mismo método, se analice otros conjuntos del amplio repertorio de actuaciones del

Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes. Existe la posibilidad de reconstruir el ciclo mítico completo o por lo menos captar amplias secuencias, lo que constituye el objetivo de futuras investigaciones del autor. Si lo logra obtendremos una clave para entender la estructura narrativa de la iconografía mochica. Esto a su vez permitirá contrastar las hipótesis sobre ciclos ceremoniales, características de divinidades y ritos y confrontar de manera crítica la fuente iconográfica con la escasa información etnohistórica de la región Norte del Perú.

Lima, 25 de julio 1989.

KRZYSZTOF MAKOWSKI HANULA
Especialidad de Arqueología de la PUCP
Seminario de Iconografía.

INTRODUCCION

Al iniciar esta investigación pensamos que sería posible tratar el problema de la representación de la totalidad de las divinidades del panteón mochica. Si consideramos como representación de divinidad a todo ser antropomorfo con rasgos felínicos, a todo animal o vegetal antropomorfizado y a los seres asociados a los personajes anteriores, en las escenas en que actúan, la lista sería interminable. Este análisis era demasiado extenso y se complicó más cuando, al profundizar el estudio, comenzamos a percibir la enorme variabilidad de todos los atributos relacionados con estos personajes, de sus relaciones y de las acciones en que intervienen.

Al abandonar este primer proyecto decidimos centrar nuestra atención en las "divinidades mayores". Es decir, los seres antropomorfos con colmillos felínicos a los cuales se subordinan las demás divinidades, los hombres, los animales, y vegetales, los objetos animados, etc. En este caso la lista era más reducida, ya que se trataba de sólo seis personajes: una divinidad femenina, un ser con atributos de guerrero al que le brotan rayos de las espaldas, un personaje de prominentes cejas representado en una montaña en actitud estática, un personaje con cinturones de serpiente que actúa sobre la tierra, uno similar al anterior pero que parece actuar exclusivamente en un medio acuático y un último personaje con atributos de guerrero y cabeza de búho (sería la única excepción al principio de antropomorfización total). Revisando la variabilidad de sus atributos, de sus relaciones recíprocas y con los demás personajes, y de las acciones en que aparecen, nos dimos cuenta de que el análisis no era mucho menos extenso que en el caso anterior.

A principios de 1987 nos fue posible iniciar la recopilación de información en la colección de cerámica mochica del Museo Rafael Larco Herrera. Gracias a la colaboración de la Señora Isabel Larco de Alvarez Calderón pudimos fotografiar un vaso acampanulado, ya publicado por Rafael Larco Hoyle en 1945 (larco 1945, p. 11 y Fig. 1).

A primera vista las representaciones de este ceramio parecen ser simples y usuales, comparándolas con cerámica mochica conocida, pero su simplicidad es sólo aparente y la problemática que generaba ameritaba un análisis minucioso y una compleja comparación con representaciones similares para develar su significado. Ya que las figuras representadas son básicamente divinidades, no se encontraba lejos del proyecto inicial de estudiar a dicho tipo de personajes. Es así que decidimos iniciar esta investigación a partir del problema en particular que presenta este ceramio.

El objetivo de esta investigación es, entonces, introducimos en la problemática de la representación de divinidades en la iconografía mochica, a partir del caso del ceramio acampanulado del Museo Rafael Larco Herrera.

El ceramio al que nos referimos es un vaso acampanulado, o "flaring bowl", de 26 centímetros de altura por 15.3 centímetros de diámetro en la base, 12.5 centímetros de diámetro en la unión del cuerpo con la base y 42.2 centímetros de diámetro en la parte más amplia. Corresponde a la fase IV de la secuencia mochica (Larco 1948, pp. 32-35 y Lam. XIII). Está compuesto por dos unidades constructivas: la base, cuerpo cilíndrico de 6.7 centímetros de altura, hueco y con orificios en las caras inferior y lateral, pintado de color ocre oscuro; el cuerpo, en forma de embudo, en su superficie exterior presenta figuras escalonadas de color crema sobre fondo ocre oscuro, rematadas en volutas. La parte interna está dividida en dos sectores: la parte inferior, en pendiente, pintada de color ocre oscuro y la parte superior, casi plana, donde aparecen pintadas en línea fina las figuras de once personajes sobre fondo crema claro.

Todo lo anterior está dentro de lo usual y característico para la cerámica mochica IV. Lo singular de este ceramio lo constituyen las representaciones en sí. Se trata de once personajes pintados de cuerpo entero y uno más pintado del torso para arriba. No vamos a hacer aquí la descripción de cada uno de dichos personajes, ni de las relaciones entre ellos, ya que ello constituye lo que se presenta en la parte II. Queremos llamar la

atención sobre las interrogantes que se generan de esta secuencia, aparentemente simple, de figuras.

A simple vista, puede notarse que se trata de cinco acciones (Fig. 2 a, b, c, d, e) cuyas relaciones habría que definir. Un personaje con dientes felínicos, cinturones de serpientes y camisa con decoración escalonada actúa en cuatro de las cinco acciones.

Estas dos observaciones bastan para entender el problema que se plantea si queremos interpretar esta representación.

En primer lugar, el personaje que aparece repetido en cuatro de las acciones está representado en dos variedades distinguibles por la variación de los atributos: en unos casos lleva tocado de felino y camisa con decoración escalonada ocre sobre fondo claro, en otros lleva un tocado semicircular y camisa con decoración escalonada claro sobre fondo ocre (Fig. 1 y 2: f-h y a-d respectivamente).

¿Tendríamos entonces razones para afirmar que se trata de un solo personaje? De acuerdo a los criterios utilizados, al valor semántico que atribuímos a los atributos y las acciones, podríamos suponer que se trata de dos, o incluso cuatro personajes distintos. Creemos tocar en este punto un problema metodológico general de particular importancia para el estudio de la iconografía religiosa prehispánica: ¿cuáles son los criterios que permiten identificar a los personajes? ¿cuándo la variabilidad de rasgos y atributos es pertinente al punto de cambiar la identidad del actor y cuándo esta variabilidad refleja tan solo la capacidad del artista de modificar y enriquecer la personalidad iconográfica de la misma figura? Sin contestar a estas preguntas no será posible demostrar empíricamente la validez del listado hipotético de divinidades presentado anteriormente.

Para resolver el problema expuesto hemos comparado las representaciones descritas con otras similares publicadas o pertenecientes a colecciones nacionales a nuestro alcance (Ver en cada capítulo de la parte II). La intención de la parte II de este trabajo es demostrar que se trata de los mismos personajes cuyos atributos varían dentro de un margen muy amplio, así hay muy pocas constantes al analizarlos por fases o dentro de una serie de escenas similares. Los personajes son distinguibles a través de un conjunto de criterios de contenido variable puesto que el repertorio de atributos depende de la acción que realiza. Son muy pocos los rasgos relativamente constantes (ningún rasgo privativo de los personajes anali-

zados por separado, en abstracción de otros, está presente en el 100% de la muestra).

De lo antes dicho se desprende una hipótesis, que será contrastada a lo largo de este trabajo, analizando con la misma metodología las características de todos los personajes presentes en la representación base: *Un personaje puede ser identificado sólo si se toma en cuenta conjuntamente las acciones que le son privativas y todo el repertorio de rasgos y atributos que actualiza en estas acciones.*

Así, si bien ni los cinturones de serpientes ni mucho menos los colmillos felínicos son rasgos privativos de la figura principal del ceramio base, sólo él puede ser acompañado por la iguana y el perro, así como enfrentar al personaje pez, al personaje esférico, etc. Ponemos, de este modo, en tela de juicio la validez del principio de identificar los personajes en base al repertorio amplio de rasgos y atributos constantes y exclusivos, analizados en abstracción de la acción, es decir del contexto figurativo. Cabe recordar que se trata de un principio que frecuentemente se convierte en axioma del método tipológico.

El segundo problema se plantea si reflexionamos sobre las causas de la asociación de las cinco acciones representadas en el ceramio base. Se puede fácilmente comprobar que en el caso de nuestro ceramio se cumple también que los motivos con un número reducido de actores, denominados por nosotros acciones, forman parte de representaciones mayores denominadas escenas. Preferimos utilizar el término "escena" en lugar de "tema" propuesto por Donnan (1975), puesto que el "tema" sería la narración, ritual o mítica, representada por el artista, permitiéndole asociar distintas acciones con una figuración coherente (escena). El tema es el significado de la obra, mientras que la escena es el significante materialmente perceptible. La distinción es importante. El mismo tema puede ser expresado a través de distintas configuraciones de acciones, potencialmente variables de una fase a otra, de un taller a otro, de una versión del mismo mito a otra (Panofsky 1955; véase también Makowski, prefacio a Hocquenghem 1987). Por otro lado, un tema completo puede ser expresado a través de la conjunción de dos o más escenas. Lo que llamamos escena es entonces, un grupo de representaciones que, por presentar un grado definido de similitud a nivel de personajes y actuaciones componentes y un mismo nivel de organización, así como disociaciones semejantes con respecto a otras escenas, representa potencialmente la totalidad o parte del mismo tema. Para llegar a definir el tema es necesario esclarecer, median-

te el análisis iconográfico completo, el significado de un ciclo iconográfico compuesto por diferentes escenas mutuamente asociadas.

Si miramos el "ceramio base" (Fig. 1) desde esta perspectiva aparecerán varias características inusuales de esta representación:

- Las acciones presentes forman parte de distintas escenas, pudiendo potencialmente hacer referencia a distintos temas. En la mayoría de casos se trata de representaciones complejas, con una multitud de personajes que se relacionarían con una o más escenas,
- La combinación de acciones parece tener como personaje recurrente a una sola divinidad.

En otras palabras, es usual encontrar figuras donde aparezca el ser antropomorfo de cinturones de serpientes luchando contra un pez con características humanas, o contra un ser esférico, que sea sujetado o sostenido por dos aves, todo esto por separado o sobre el mismo soporte. No es tan usual encontrar a ejecutantes de zampoña y tambor por sí solos, fuera de su escena; pero hay algunos pocos ejemplos. Es muy inusual, encontrar a un personaje vestido de guerrero, al que le brotan rayos de la espalda, luchando contra un personaje antropomorfo de cinturones de serpientes. Igualmente inusual es que todas estas acciones aparezcan juntas en un solo ceramio. Parecería que se está representando una parte del ciclo cosmológico, haciendo referencia a las sucesivas hazañas míticas simultáneas de una misma divinidad. Para representar una narración tan compleja el artista no tendría otro recurso que hacer referencia a distintas partes del ciclo mítico. De ahí resultaría el efecto perceptible de la combinación de acciones componentes de diferentes escenas. En las partes II y III de este trabajo tratamos de contrastar esta hipótesis, explicar las modalidades de composición y presentar sus posibles implicancias para comprender el rol del personaje antropomorfo de cinturones de serpientes.

Hemos considerado que la definición de la "personalidad iconográfica" de los distintos actores y de las acciones, mediante su ubicación en las escenas, son los pasos previos indispensables para lograr los objetivos trazados. El término "personalidad iconográfica" engloba a la representación de un actor en su aspecto formal pero considerando la variabilidad cronológica y "temática" (variabilidad de rasgos y atributos del personaje conforme está envuelto en distintas actuaciones). La acción se define por su ubicación en la escena, puesto que únicamente en la escena se puede actualizar todo el tema figurado. Por lo tanto el significado com-

pleto se revelaría si conociéramos esta unidad mayor, precisando los patrones de relación entre las acciones que aparecen sobre el mismo soporte.

PARTE I
METODOLOGIA

INTRODUCCION

Por las características mencionadas de la iconografía mochica nos pareció evidente que el análisis tipológico de personajes, en abstracción de su contexto icónico, es decir, sin percibir las relaciones entre la variabilidad de rasgos que lo definen y, jerárquicamente, las acciones y escenas en las que se puede desenvolverse, no puede llevar a la definición satisfactoria de las divinidades. Es por lo tanto, necesario adaptar y afirmar a las características de la iconografía mochica el método de análisis "preiconográfico". Este procedimiento descriptivo, el primero de las tres etapas de la investigación iconográfica (Panofsky, 1979) tiene por objetivo el reconocimiento de personajes y acciones a través de la definición de las relaciones constantes en las cuales aparecen todos los elementos de la imagen (rasgos corporales, atributos, personajes, objetos de la escenografía, acciones), dentro de una serie de escenas, o conjunto de escenas.

El método tipológico y el método iconográfico implican actitudes epistemológicas inversas frente al material: el primero es disociativo, el segundo es asociativo. Aplicando el método tipológico simple nos vemos forzados a escoger de manera más o menos arbitraria, o por lo menos intuitiva, la unidad mínima de estudio. Abstraemos de la imagen un solo elemento que casi nunca es una acción sino un personaje o un atributo. Para hacer esta selección es menester determinar hipotéticamente la identidad del personaje haciendo una abstracción de la variabilidad de sus relaciones y de sus componentes en el tiempo (a través de las fases estilísticas) y en el ciclo iconográfico. No tenemos, por lo tanto, la posibili-

dad de controlar el nivel de arbitrariedad de nuestra selección, de lo que es pertinente o no dentro de esta variabilidad. Todos los pasos siguientes, constitución del corpus de paralelos y el análisis de las acciones del personaje, no hacen sino perpetuar el eventual error de identificación preliminar que a menudo no pierde su carácter arbitrario. La situación se puede agravar si la selección descansa en la mera percepción de algunos atributos que parecen ilustrar la personalidad de una divinidad conocida por la tradición etnohistórica. Como hemos mencionado, tenemos la impresión de que varios atributos son exclusivos, no tanto para un personaje dado en general, sino para su representación en una acción o una serie de acciones.

Contrariamente al análisis tipológico convencional, en la descripción preiconográfica se parte de una unidad mayor (escena), alrededor de la cual se constituye el corpus comparativo. Todos los procedimientos posteriores tienen por objeto definir los criterios que permitan determinar las unidades de estudio, definir la identidad de personajes y acciones, minimizando el riesgo de arbitrariedad. Este último objetivo se logra determinando, en primera instancia, las constantes de relaciones entre los personajes (por ejemplo: tipos de acciones, correlaciones, oposición de roles, etc.), las que, a fin de cuentas, en cualquier narración definen la personalidad de los actores. Así, lo que en el método tipológico convencional constituye un paso preliminar, en el análisis preiconográfico es el objetivo final. Esta observación concierne al reconocimiento de todos los elementos de la imagen, los personajes incluidos (Makowsky, comunicación personal). No se requiere agregar que la interpretación del significado depende de la interpretación correcta de los personajes y sus acciones. Trabajos como el de Bodo Spranz (1973), para la iconografía de algunos códices precortesianos son un buen ejemplo de los alcances de una correcta descripción preiconográfica.

Ahora bien, si la iconografía mochica ha atraído la atención de un número considerable de estudiosos, la mayoría de ellos han aplicado el método tipológico, o incluso el método que Makowski (1987) llama filológico, es decir una simple confrontación de la figura representada con la tradición literaria u oral para lograr su identificación (vease bibliografía).

CAPITULO I
ANTECEDENTES METODOLOGICOS

Los aportes recientes de tres autores: Chirstopher B. Donnan, Yuri E. Berezkin y Anne Marie Hocqueghem han servido de antecedente metodológico para este trabajo. Los tres aportes difieren en la mecánica seguida ya que ésta apunta a distintos niveles de interpretación. A continuación presentamos sus propuestas.

1.1 LA APROXIMACION TEMATICA

Christopher B. Donnan es quizá uno de los investigadores de la iconografía mochica que más trabajos ha publicado. También se debe resaltar sus contribuciones al conocimiento arqueológico de esta cultura, y el valioso "Archivo Moche" por él formado, que reúne a la más grande colección fotográfica de material mochica de museos y colecciones repartidas por todo el mundo.

En sus trabajos iconográficos puede notarse una recurrente unicidad temática (Donnan 1975, 1979, 1982, 1985, etc.). Este tratamiento fue presentado como propuesta metodológica en su artículo "La aproximación temática al arte moche" (Donnan 1975, vease también 1976, 1977, 1978 y 1985), y ejemplificada a través de lo que denomina el Tema de Presentación.

Para Donnan las representaciones mochicas distintas, que a primera vista parecen ser un sinnúmero, en realidad pueden reducirse a un número limitado de esquemas figurativos a los que denomina "temas". Si bien no define con precisión el término, podemos inferir de sus trabajos

que se trata de las representaciones base repetidas, con modificaciones, por los talleres mochicas a lo largo de la existencia de esta cultura.

En ellos aparecen un conjunto de seres y objetos, llamados "elementos simbólicos", que al entrar en interacción forman una serie de acciones simultáneas. El tema completo sería aquel donde aparezcan todos los personajes, objetos y acciones que le son pertinentes. Ahora bien, para que se forme el tema no es necesario que estén presentes, en la representación, todas las partes que lo componen, más aún señala que es muy extraño que esto suceda, en realidad sería imposible decir cuando un motivo está completo.

"Frecuentemente los artistas escogen una combinación de los elementos (que componen el tema) (...) Sin embargo debe ser señalado que el inventario completo de elementos simbólicos se encuentra raramente en una sola representación"

(Donnan 1985, p. 64)

El término "elementos simbólicos" apuntaría a que los temas tienen un significado en concreto, siendo cada una de sus partes un portador de información.

Trabajando con el "Tema de la Presentación", Donnan descubre que no sólo pueden omitirse figuras, sino que respetando los elementos esenciales, el tema puede variarse y presentarse de maneras muy distintas. Una vez reconocido el tema sería posible asociar a él las representaciones singulares que le corresponden, o procediendo de manera inversa, sería posible determinar la filiación temática de toda representación menor.

Como resultado, "a veces es posible reconstruir las partes que faltan en una representación fragmentaria e identificar figuras que en otro caso serían inexplicables. Por ejemplo, representaciones de prisioneros amarrados y agarrados por felinos pueden ser identificados como uno de los elementos del tema de la presentación, donde muchas veces son mostrados en forma idéntica. Representaciones de prisioneros amarrados solos también podrían ser vistos como parte del tema de Presentación".

(Donnan 1985, p. 74)

"Como se puede ver, la identificación del tema de la Presentación nos permite entender una gran cantidad de ejemplos de ar-

te Moche, que de otra manera tendrían poco sentido. También demuestra como los artistas Mochicas escogieron representar un tema, específicamente, cómo ilustrar una de sus unidades simbólicas, sola, o mostrando dos o más de ellas en varias combinaciones. Dándose cuenta que el artista podía y frecuentemente representaba un tema complicado con sólo uno de sus elementos simbólicos, permite a los investigadores que trabajan con la iconografía Moche ir más allá de una explicación simple de una pieza, y buscar encontrar un tema básico del cual forme parte".

(Donnan 1985, p. 78)

Si bien el reconocimiento de los temas constituye una parte importante del trabajo iconográfico, pensamos que no es el fin de éste. Donnan menciona el carácter simbólico de los elementos que componen los temas (sean las escenas o los personajes) pero este carácter sólo puede ser develado a través de una interpretación que considere el contexto cultural dentro del cual se dan dichos símbolos. En la última versión de su artículo sobre la aproximación temática agrega una parte: "La naturaleza no-secular del arte moche". En ella sostiene que hasta las formas más simples contienen un carácter no secular para la sociedad mochica.

El reconocimiento de los temas, y de los elementos que los constituyen, forma parte del llamado análisis iconográfico, pero para cumplir estrictamente con los postulados de Panofsky habría que introducir la variabilidad cronológica en el análisis de los temas, es decir, definir la historia de los tipos.

"... de qué forma, bajo condiciones históricas diferentes, temas o conceptos específicos fueron expresados por objetos y acciones, o sea dentro de la historia de los tipos".

(Panofsky 1979, p. 22)

La propuesta de Donnan es válida para nuestro análisis ya que nos permite definir los conjuntos de personajes en interacción, que aparecen en nuestra representación base como partes de temas, o usando la nomenclatura del autor, como elementos simbólicos.

1.2 LA IDENTIFICACION DE PERSONAJES MITICOS

El trabajo de Yuri E. Berezkin incide en el reconocimiento de personajes míticos antropomorfos dentro de la iconografía mochica (Be-

rezkin 1981). Esta aproximación se presenta como la base de un proyecto más vasto: la comprensión del sistema mítico mochica y la reconstrucción de los sujetos de los mitos representados.

"As a first approach to understanding the Moche mytological system and reconstructing the subjets of the myths represented, an accurate identification of individual mythological personages is paticularly urgent".

(Berezkin 1981, p. 1)

El autor trata de definir las características de representación de cinco personajes, a los que denomina: A, B, C, el "Dios Rayado" y la "Divinidad Femenina". Presentamos, a continuación, un resumen de la metodología empleada y de sus resultados con la divinidad A, sin duda la mismas que la representada en el ceramio acampanulado del Museo Larco (Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes).

El método empleado, para el reconocimiento de las divinidades, es bastante simple en su enunciación pero se complica muchísimo al ser aplicado a las figuras. Se trata primero de diferenciar a las divinidades en aquellas imágenes donde aparecen juntas, para luego identificar y describir a cada una cuando es representada por separado. Las variaciones y las constantes son explicadas teniendo en consideración a la fase a la que corresponde la representación. También pone mucho énfasis en un tipo de análisis que será imposible aplicar en este trabajo, esto es, explica las variaciones de los atributos de acuerdo a la correlación de los personajes míticos antropomorfos. La presentación de los resultados, como era lógico por el método empleado, se hará confrontando a un personaje con otro y deduciendo de esto la mayor o menor probabilidad de ocurrencia de una característica.

Berezkin encuentra ciertas constantes en los atributos de las divinidades. Cuando estas constantes no se cumplen, trata de explicar las variaciones en arreglo a la escena ilustrada o a las acciones en que se correlacionan personaje particulares. Así, los atributos de la divinidad A, que permanecen constantes en sus representaciones aisladas, pueden sufrir alteraciones en presencia de la dinividad C o incluso en aquellas escenas o acciones donde "podría" estar representada esta última dinividad. Analizando las representaciones donde aparece la dinividad A, encuentra como constante que esta puede estar acompañada por una divinidad menor, una iguana antropomorfa, e incluso, en algunos casos, por un perro.

El más importante aporte de este investigador es su planteamiento de que la representación y el reconocimiento de una divinidad se logra por un juego de atributos variables. Dentro de éstos existirían dos categorías, los que necesariamente deben estar presentes y aquellos que, pudiendo variar muchísimo más, incluso pueden estar ausentes de la representación.

La intención de su trabajo no sólo es el reconocimiento de las distintas divinidades mayores sino que, a través de éste y de la definición de las correlaciones entre ellas, intenta reconstruir las jerarquías del panteón mochica. En su opinión éstas sufrieron considerables variaciones a través del tiempo. Por ejemplo, su "Dios Rayado" paso, en las fases tardías de esta cultura, a un nivel superior al que se le daba en las fases iniciales.

Lamentablemente Berezkin cuenta, para su análisis, con un corpus muy reducido, esto lo lleva a hacer presunciones erróneas, tal es el caso de su asociación de la "Divinidad Femenina" con la mujer que aparece siendo atacada por buitres, en algunas representaciones del tema de entierro. Un año después de esta afirmación, se publicaba un artículo donde se presentan más representaciones del mismo tema donde se puede ver que esta mujer desnuda no presentaba ninguno de los atributos que permitían asociarla con la "Divinidad Femenina" e incluso, en algunos casos, se trata de un nombre desnudo. (Donnan 1979, fig. 2, 6, 7 y 10).

No pensamos que estas deficiencias le quiten validez al trabajo de Berezkin, más aún, el método por él propuesto es sin duda, el más apropiado para las intenciones de nuestra investigación.

Como dijimos, la divinidad A de Berezkin es, sin duda, el mismo personaje que aparece en la representación del vaso acampanulado del Museo Larco. Para el autor este personaje se puede identificar a partir de los siguientes atributos. (Siguiendo su método, la identificación se hace confrontándolo con el personaje B).

"A God

Elaborate headgear (in this set of scenes a headpiece decorated with a feline representation and a fanlike adornment).

Costume includes a short skirt or lacks it. More elaborate costume than B, same as B.

Two snakes near belt; one snake".

(Berezkin 1981, p. 2)

En base a los atributos anteriores define los siguientes rasgos de identificación para representaciones individuales del personaje A.

"1. The personage accompanied by a Iguana God is A God (or at least not B God). When Iguana God is represented with antropomorphic features, he wears a bird-effigy headdress, and when A God and an antropomorphized Iguana appear together AA God's headdress is always decorated with a feline figure.

2. The personage accompanied by dog is A God (or at least not B God)".

(Berezkin 1981, p. 3)

Finalmente, define las ocurrencias iconográficas (iconographic settings) donde es representado el Dios A y los rasgos que permiten identificarlos en dichas ocurrencias.

"1. Embraces a woman; identified by traits 1 and 2 (Anton, 1972, pl. 151; Baessler, 1902-03, vol III, fig. 384; Donnan, 1976, fig. 1; Carrión Cachot, 1959, fig. 4, Larco Hoyle, 1966a, pp. 109, 113, 140).

2. Participates in a funeral ceremony; identified by trait 1 (Donnan, 1976, figs. 2, 65).

3. Stands at the foot of a cliff upon or in front of which lie sacrificed humans; identified by traits 1 and 2 (fig. 5, Baessler, 1902-03. vol. III, fig. 313; Benson 1972, figs. 2-11, -12; Collier, 1959, fig. 73; Kutscher, 1954, Abb. 79B; Moser, 1974, p. 34 top; Seler, 1893, Taf. 22:8, 22:14, 34:1, 34:3).

4. Flies on the back of a bird; identified by trait 1 (Baessler, 1902-03, vol. III. fig. 342; Larco Hoyle, 1966b, fig. 53; Seler, 1893, Taf. 22:9).

5. Stand in front of a Huge Frog which has edible plants sprouting from its body; identified by trait 1 (Larco Hoyle, 1966b, fig. 60).

(Berezkin 1981, p. 6)

"On some Moche stirrup-spout vessels, the opposit sides bear separate scenes, either painted or in relieve. Such scenes probably represent successive adventures of the same mythical hero. When painted on flaring bowls, such scenes are not simply double, but multiple. In the mayory of the scenes, fights between an anthropomorphic deity and demons are shown (Baessier, 1902-03, vol. III, figs. 332, 345; Imbelloni, 1959, fig. 430; Kutscher, 1954, fig. 54 B; Larco Hoyle

1948, lám XIII bottom). Iguana God and the dog sometimes accompany the antheropomorphic personage which makes us think that it is A God rather than B who fights with a round-bodied (turtle?) demon, a Strombus demon, and with a long-haired demon (this creature has an anthropomorphic body and an animal head with two, long locks, or perhaps antennae, and generally fish fins and tail). Between the scenes of mythical combats are representations of the anthropomorphic hero flanked by vultures (Imbelloni, 1959, fig. 430). In scenes of combat with a catfish demon, the identification of A God is reinforced by the presence of traits 1 and 2 (Harcourt and Harcourt, 1924, pl. 54 right; Kutscher, 1950a, Abb. 64; 1954, Abb. 60A).

It is A God who fights with Crab demon for the dog helps him (Schmidt, 1929, p. 163), and just after this battle he surrenders to B God (Sawyer, 1954, cover clearly shows that the same personage who overcame the Crab then kneels in front of the god with an aureole of weapon bundles). The only basis for identifying the crab-fighting hero as B God would be the fact that in some scenes the anthropomorphic personage has a simple headdress, a trait we remarked earlier is insufficient for positive identification (Coe 1972, p. 94 top; Kutscher, 1954 Abb. 57B; Lavallée, 1970, pl. 59B)" (Berezkin 1981, pp. 6 y 7).

Como se puede ver Berezkin consigna, dentro de su lista de acciones realizadas por el personaje A, todas las acciones representadas en el vaso acampanulado del Museo Larco. Nuestro propósito es reconocer los atributos de este personaje con mayor precisión y explicar la correlación de escenas que aparecen representadas. El camino que seguimos para esta última explicación es distinto al usado por Berezkin.

1.3 LA FUNCION DE LA ICONOGRAFIA:

A diferencia de las propuestas anteriormente presentadas, Anne Marie Hocquenghem intenta llevar su análisis de la iconografía mochica al nivel de la interpretación iconológica. Lo que distingue sus trabajos de los anteriores es que el objetivo principal es llegar a entender la función de la iconografía para la sociedad mochica.

Como punto de partida considera a toda la iconografía mochica como un conjunto, en lugar de analizar series tipológicas de personajes o

"temas" determinados, ya que para esta sociedad no se trata de temas aislados o motivos sueltos, sino que toda representación se ligaba con el conjunto íntegro. Se considera a las representaciones como un sistema de componentes interactuantes que sólo en conjunto son capaces de cumplir su función comunicativa. De ahí la importancia de este punto de vista para la interpretación del carácter social y cultural de las representaciones. También de esta forma se evita caer en interpretaciones erróneas fruto de un análisis que aísle las representaciones.

A nivel metodológico Hocquenghem adecua los conceptos de E. Panofsky, para el análisis de conjuntos iconográficos históricos, a la problemática andina. Este método consta de las siguientes fases:

"A. Constituir un corpus representativo de la iconografía mochica y hacer su descripción. Elaborar un catálogo de los diferentes temas y motivos que aparecen y sus modalidades de ocurrencia, lo que Panofsky llama "descripción pre-iconográfica".

B. Identificar estos motivos y buscar el significado convencional que han tenido en la sociedad mochica, lo que Panofsky llama "análisis iconográfico". La dificultad comienza a este nivel porque tenemos que encontrar un conjunto de informaciones comparables e independientes del conjunto iconográfico, que permita interpretarlas.

C. Buscar el sentido cultural que estos motivos han podido tener en el marco de la sociedad mochica, lo que Panofsky llama "interpretación iconológica". A este nivel nos encontramos con la misma necesidad de interpretar con referencia a un conjunto de informaciones comparables".

(Hocquenghem 1987, pp. 19-20)

Los resultados de la aplicación de este método pueden resumirse de la siguiente manera. Para la fase I, Descripción Pre-Iconográfica, la autora constituye un corpus representativo y a partir de él se formula un código de todas las variantes posibles de ser representadas en la iconografía mochica (Hocquenghem 1973). Al analizar los diferentes temas y motivos, y sus modalidades de ocurrencia, se llegó a las siguientes conclusiones:

"1. Las diferentes representaciones no son independientes las unas de las otras. Pueden repetirse con gran frecuencia con la ayuda de medios de expresión artística variados y sobre objetos de forma o naturaleza distinta.

2. Cada representación puede integrar el contexto de una o va-

rias grandes escenas complejas. Las representaciones aisladas aparecen como detalles de las grandes escenas.

3. Las grandes escenas no son numerosas pero pueden ser reproducidas con gran frecuencia en su totalidad, parcialmente o en detalle.

4. Las acciones particulares de las escenas son sujetas a una doble representación, pueden desarrollarse en un mundo "fabuloso", poblado de seres antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos, de objetos animados, de muertos; y en un mundo "real" poblado de hombres, animales, plantas y objetos.

5. Las grandes escenas representan una secuencia de acciones interrelacionadas entre sí tanto en el tiempo como en el espacio y los actores son los mismos personajes que aparecen en diversos contextos.

6. Los temas de las escenas complejas son:

- Lanzamiento de flores en el aire.
- Unión de una mujer con un ser mítico antropomorfo.
- Suplicio de hombres y mujeres en relación con los muertos.
- Fabricación de artesanías.
- Cacería de venados y otros animales relacionados con los muertos.
- Bailes de muertos relacionados con moscas.
- Carrera.
- Ofrendas y consumo de coca.
- Combate y captura de prisioneros.
- Baile de guerreros con una gran sogá.
- Sacrificio.
- Transporte de los sacrificados en barcos a las islas guaneras.
- Preparación de los cuerpos en las islas guaneras y cacería de focas.
- Entrada con los cuerpos en el mundo de los muertos en relación con actos de sodomía y de masturbación, con un baile de muertos y bailes de ciervos.
- Rebelión de objetos, baile con máscaras.
- Juego.
- Presentación de plantas cultivadas.
- Pasaje de un puente de cuerdas.
- Festín.

Los temas de las escenas no se relacionan con aspectos "profanos" de la vida sino con aspectos "sagrados" que se repiten en las iconografías de todas las culturas andinas, desde el período formativo hasta la conquista española y algunos se encuentran tanto en los objetos coloniales como actuales.

7. Los elementos de cada escena son moldeados o pintados sobre los objetos del periodo mochica I al periodo mochica V; no parecen relacionarse con una forma o un material particular, pero pueden aparecer tanto en textiles, ornamentos, ceramios o murales. Una misma escena o un mismo detalle puede representarse sobre ceramios de formas diferentes, y en formas similares distintas escenas o detalles pueden ser representados. No se puede, hasta ahora, observar una relación entre la forma y el contenido iconográfico del material.

8. La organización interna de esta iconografía implica que una misma lógica debe dar cuenta del conjunto de las escenas, así como de cada una de ellas por separado y de sus diferentes partes y detalles (Hocquenghem 1977, b, c, 1978 a). Estamos frente a un sistema de imágenes que, además de provocar emociones de orden estético, sugiere que un mismo sentido es compartido por todas las representaciones, si bien cada una tiene un significado particular.

Lo que importa analizar no es cada representación en su singularidad sino, en primer lugar las relaciones recíprocas que las unen u oponen en el sistema que constituye la totalidad de la iconografía".

(Hocquenghem 1987, pp. 20-22)

En la primera época de los trabajos de esta autora se puso hincapié en o referente a la Descripción Pre-Iconográfica. Posteriormente este tipo de trabajo paso a un segundo plano, ya que lo que concitó realmente su interés fue la interpretación iconológica de las escenas.

A través de su trabajo Hocquenghem reconoce a cinco personajes mayores entre las "divinidades" representadas en el arte mochica. El personaje representado en el vaso acampanulado del Museo Larco es denominado en su clasificación como uno de los "Mellizos de cinturones de serpientes" y se reconoce por tener un cinturón con dos apéndices rematados en cabezas de serpientes. También menciona que este personaje puede aparecer acompañado por una iguana, antropomorfizada o natural, y un perro. En su último trabajo (1987) Hocquenghem menciona el rango de escenas en que aparece. El término "mellizo" lo aplica porque considera que existe un ser de similares características pero con un rango de actuación distinta. Esta coincidencia ha sido señalada también por Elizabeth P. Benson (1972) y Yuri E. Berezkin (1981).

Para la fase II del trabajo, o Análisis Iconográfico, se presentó el problema de encontrar un conjunto de informaciones comparables que permitiera llegar al significado real de estas representaciones. Siguiendo la propuesta de Seler y Tello (1923), Hocquenghem aplicó las informaciones etnohistóricas y etnológicas al análisis. Hipotéticamente, ya que se trata de representaciones de doble carácter, que pueden ser interpretadas por seres humanos o por divinidades, animales, muertos, etc., lo que se representa son ritos y mitos, organizados en un gran calendario ceremonial, relacionado con el calendario de actividades agrícolas. A este nivel se plantea que dicho calendario es común, con ligeras variaciones, para las sociedades andinas del pasado y del presente.

Finalmente en la fase III, o de Interpretación Iconológica, trata de definir la función de este calendario ceremonial para la sociedad mochica. Su propuesta es que refleja "el sistema de clasificación del tiempo, espacio y sociedad andina y que permite asegurar la reproducción social" (Hocquenghem, comunicación personal).

La propuesta de Hocquenghem, si bien más ambiciosa y compleja, pretende restituir a las imágenes el valor que tuvieron al ser concebidas. Para este fin es claro que es necesario reconstruir, o bien no destruir, el contexto cultural en que se dio la representación. Sin proponérselo la autora da a sus descripciones pre-iconográficas un sentido no descriptivo sino estructural, ya que cada variante se explica por el conjunto y no se ve como una "rara excepción".

Las propuestas de Hocquenghem resultan particularmente útiles para nuestro trabajo, sobre todo por su preocupación por el carácter global de la iconografía. Los ocho postulados expuestos como conclusiones a la descripción pre-iconográfica forman el marco teórico a partir de los cuales se da esta investigación.

Para concluir esta presentación resumimos dos ideas que subyacen al trabajo de este autor y que son de particular importancia para nuestro propio análisis:

a) Los cambios que pueda sufrir un detalle, un personaje o una acción no son aleatorios, sino que responden a una lógica de representación. Así, todo cambio debería ser explicable, no aisladamente, sino a la luz de todo el conjunto iconográfico.

b) Los personajes se reconocen, más que por sus atributos, por las

acciones que realizan o las situaciones que los rodean. Puede notarse que en muchos casos los atributos varían de acuerdo a las acciones. Lógicamente esto se cumple para los personajes que intervienen en más de una acción.

CAPITULO II

METODOLOGIA DE DESCRIPCION ANALITICA PREICONOGRAFICA

La metodología empleada en este trabajo toma como punto de partida los postulados de E. Panofsky y las propuestas metodológicas de Berzkin, Donnan y Hocquenghem. En base a las experiencias de estos autores elaboramos un método de análisis y descripción que se adapta a nuestros objetivos y al tipo de representaciones que conforman el corpus. Como se dijo anteriormente, se abordan dos problemas centrales: la representación de divinidades y de acciones. Presentamos, a continuación, las propuestas metodológicas empleadas en la descripción analítica de los personajes. Los términos empleados aquí serán definidos en los capítulos correspondientes.

2.1 CONFORMACION DEL CORPUS:

El corpus de imágenes que se utiliza en este trabajo está constituido por representaciones de personajes, acciones o escenas similares a los personajes y acciones representados en el vaso acampanulado del Museo Larco. Para tener una mayor seguridad de los resultados descartamos aquellas representaciones que pudieran resultar discutibles, en su filiación con un personaje o acción, o aquellas donde hubiera alguna duda en cuanto a la autenticidad de la pieza.

En la medida en que no existe en el Perú un archivo de imágenes mochicas, la labor de recopilación fue hecha en las colecciones accesibles de Lima y en el material publicado. El material de los museos nacionales tuvo que ser fotografiado ya que en estas instituciones no se cuenta

con los medios para hacer un registro fotográfico de su propio material. Este trabajo fue comenzado en 1985, contando para el efecto con el apoyo de las autoridades de dichos museos. Creemos conveniente señalar aquí la urgencia de que se forme un archivo, científico, que reúna tanto el material publicado como el que se encuentra en los museos. Actualmente dicho esfuerzo tiene que ser efectuado por cada investigador, con la inútil pérdida de dinero y tiempo que esta repetición significa. Quizá los esfuerzos más notables a este nivel sean los de Christopher Donnan y ane Marie Hocquenghem quienes han reunido en sus instituciones matrices los archivos más completos de iconografía mochica. Hemos consultado el Archivo de Hocquenghem, pero el de Donnan por la distancia quedó fuera de nuestro alcance.

2.2 IDENTIFICACION DE PERSONAJES:

En la parte II de este trabajo se aborda el problema de la representación de las divinidades. Tomando como base la representación del vaso acampanulado del Museo Larco, los once personajes, o actores, que aparecen han sido divididos en las siguientes categorías y serán llamados en adelante con los nombres que aparecen a continuación.

- 1) El Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes (P.A. C.S.) (Fig. 1: a, d, f, y h).
- 2) El Personaje Pez (Fig. 1: b)
- 3) Los Sujetadores (Fig. 1: c y e)
- 4) El Personaje Esférico (Fig. 1: g)
- 5) El Personaje Radiante (Fig. 1: i)
- 6) Los Músicos (Fig. 1: j, k y l)

Cada uno de estos personajes, o grupo de personajes, se analiza individualmente. Para este fin se ha extraído del corpus de acciones los personajes similares. En un primer momento se han roto los conjuntos que constituyen las escenas o acciones, de tal forma que se toma a cada personaje por separado y se analiza individualmente. Posteriormente se restituyen los conjuntos para analizar las acciones teniendo seguridad de la identidad de cada personaje.

2.2.1 Atributos Esenciales:

Para reunir el conjunto de personajes similares se toma en consideración los atributos esenciales. Llamamos así a aquellos atributos directa-

mente ligados a cada personaje, que aparecen en la mayoría de los casos de su representación. En esta primera parte se los menciona y se analizan las variaciones que pueden sufrir, o los casos excepcionales donde estos atributos están ausentes. En la medida en que estas características están íntimamente ligadas con la definición del personaje tomamos en consideración las propuestas de otros autores al respecto.

2.3 ATRIBUTOS SECUNDARIOS:

Una vez definidos los atributos esenciales de cada personaje se presenta un listado de las variaciones de los atributos secundarios y su frecuencia relativa. Llamamos así a aquellos atributos que, estando directamente ligados a cada personaje, sufren un mayor rango de variaciones, pudiendo no estar presentes o estar subordinados a la acción representada. Los atributos secundarios han sido divididos en las siguientes categorías y serán llamados en adelante con los nombres que aparecen a continuación.

1) Tocado y Aretes: Adorno de cabeza y/o peinado. Aretes o colgantes. Elementos decorativos asociados al tocado.

2) Rasgos Faciales: Forma de ojos, nariz, boca, etc.

Arrugas o barba, posición de los elementos faciales.

3) Vestimenta: Adorno corporal y prendas de vestir que comprende: collar, pectoral, camisa, mangas, pulsera, cinturón, flecos, faldellín, taparrabos.

4) Armas y otros objetos cogidos: Cuchillo, lanza, porra, estólida, piedras, etc. Bolsas, cabezas humanas, instrumentos musicales, etc.

5) Pintura Corporal: Tanto la que pueda aparecer en la cara como en los miembros del personaje.

6) Otros: Otro atributo no contemplado en las categorías anteriores como dirección, posición, características corporales, tamaño, gesto manual, etc.

2.4 ANALISIS CRONOLOGICO DE LOS ATRIBUTOS:

El siguiente paso será la presentación de las frecuencias cronológicas de las distintas ocurrencias de cada una de las categorías de atributos. Se usan las cinco fases de la cerámica Mochica propuestas por Larco (Larco 1948, pp. 28-36). Para este fin nos auxiliamos con dibujos esquemáticos de todas las ocurrencias de los atributos en nuestro corpus. Finalmente se sugieren las implicancias cronológicas de las variaciones y constantes que se encuentren.

2.5 ANALISIS DE LA VARIABILIDAD DE LOS ATRIBUTOS DE ACUERDO A LAS ACCIONES:

Para este análisis se consideran los atributos de acuerdo a las acciones representadas en el cerámico base. Estas han sido catalogadas en las siguientes categorías y serán llamadas, en adelante, con los nombres que aparecen a continuación.

Acción 1: Lucha del Personaje Pez (Fig. 2, a), intervienen los personajes 1) y 2).

Acción 2: Personaje Antropomorfo Sujetado (Fig. 2, b), intervienen los personajes 1) y 3).

Acción 3: Lucha con Personaje Esférico (Fig. 2, c) intervienen los personajes 1) y 4).

Acción 4: Lucha con Personaje Radiante (Fig. 2, d) intervienen los personajes 1) y 5).

Acción 5: Los Músicos (Fig. 2, e), interviene el grupo de personajes 6).

Se presentan las distintas categorías de atributos secundarios de acuerdo a la acción en que aparecen. Por ejemplo: vestimenta del personaje antropomorfo en la acción 1, en la acción 2, etc.

2.6 CORRELACION FASE - ACCION- ATRIBUTO:

Finalmente se correlacionan los resultados de los pasos 2.4 y 2.5 para cada uno de los personajes. Estas correlaciones son discutidas y presentadas en los cuadros que corresponden a los personajes. Creemos que esto es particularmente importante para definir la identidad del Personaje Antropomorfo, ya que este aparece en mayor número de acciones (1, 2, 3 y 4) y en todas las fases de esta cerámica.

Una vez definida la representación de cada divinidad es bastante más sencillo despejar cualquier duda en cuanto a la representación de las acciones. Esto sobre todo para aquellas donde es difícil reconocer a uno o más personajes. Al analizar cada acción por separado se aborda el segundo problema que se presenta en el vaso acampanulado del Museo Larco, esto es, las reglas de sintaxis que unen las cinco acciones representadas.

Nos interesa precisar las constantes y variables de representación de las acciones. Para esto se describe brevemente las posibilidades de ocu-

rrencia de cada representación, incidiendo en aspectos como ubicación de los personajes, disposición de los atributos esenciales y secundarios, posición y actitud del cuerpo y cara, gestos y signos manuales, faciales, corporales, etc. En este caso también se toma en cuenta la fase a la que pertenece la representación.

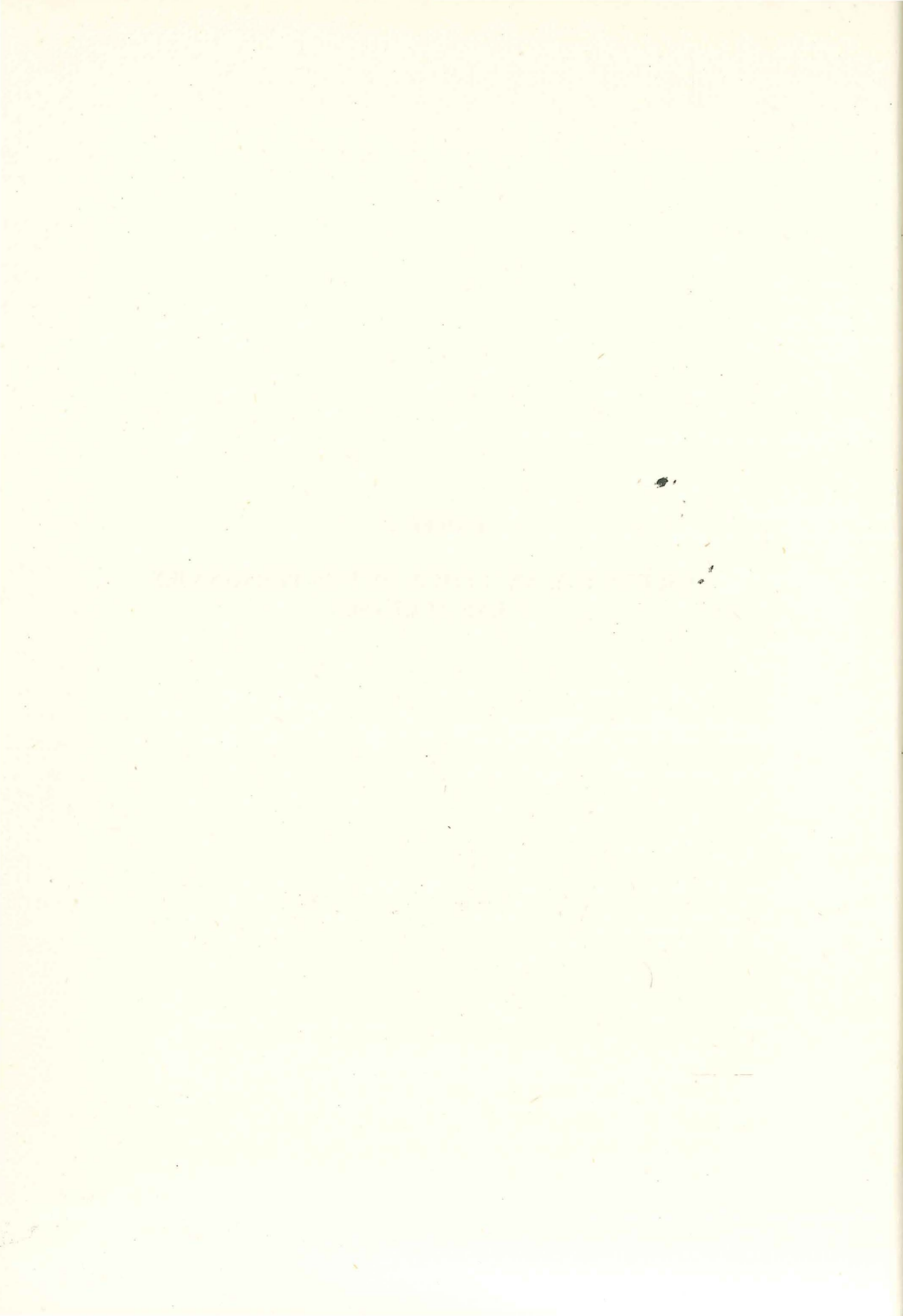
En este punto se presentan los otros personajes, animales, vegetales u objetos que aparecen asociados a los personajes centrales (aquellos representados en el vaso acampanulado del Museo Larco). Cabe señalar que no se ha considerado como personaje a un perro manchado que aparece a la derecha del personaje f (fig. 1). Berezkin y Hocquenhem ya mencionaban que la divinidad antropomorfa podía estar acompañada tanto por un perro como por una iguana antropomorfa.

La metodología expuesta es aplicada en la parte II de este trabajo. A través de este estudio pretendemos no sólo establecer una base firme para una interpretación posterior del rol de la Divinidad Antropomorfa de Cinturones de Serpientes, de su séquito y de sus adversarios, lo que será posible cuando en otros estudios se determine la identidad de otros personajes del panteón mochica y la esfera de sus acciones, aplicando siempre el método iconológico. Quisiéramos también demostrar que el análisis pre-iconográfico, aplicado con todo rigor hace de la iconografía una fuente independiente de información; en lugar de ser una mera ilustración de hipótesis concebidas a partir del material etnohistórico o de contextos arqueológicos.

Por este motivo ponemos énfasis en el aspecto metodológico, tratando de precisar las características de la iconografía mochica en cuanto a las reglas de composición y a la estructura del significante, absteniéndonos en este trabajo de adelantar hipótesis sobre el significado profundo de la escena. Diciéndolo de otro modo pretendemos poder demostrar que es posible reconstruir las secuencias de narración y de este modo proporcionar indicadores bien fundamentados acerca de la esfera de acción de las divinidades en el cosmos mítico y, por ende, de su ubicación en la jerarquía de dioses, así como su correlación con los humanos. Todo esto contrastado con otro grupo de fuentes, permitirá confirmar y aclarar los rasgos estructurales de la religión mochica, situándola dentro de la tradición religiosa andina.

PARTE II

**DESCRIPCION ANALITICA DE LOS PERSONAJES
Y LAS ACCIONES**



INTRODUCCION

La parte II de este trabajo está dedicada a la descripción analítica de los 6 personajes que intervienen en la representación base, de acuerdo a los criterios expuestos en el capítulo anterior.

Cada personaje es un caso independiente, ya que presentan distintas problemáticas, y por ende se ofrecen soluciones distintas para cada caso. En cada una de las Secciones se sigue un esquema tripartito, presentando primero las cuestiones generales de organización del corpus, técnicas de representación, descripción del corpus, luego se pasa a la descripción de los atributos esenciales, y finalmente se culmina con lo referente a los atributos secundarios. En los casos más complejos se ofrece, al final del capítulo correspondiente, algunas observaciones generales sobre los problemas tratados que podrían considerarse conclusiones.

El orden de exposición de los personajes es el siguiente:

- CAP. I Personaje Esférico
- CAP. II Sujetadores
- CAP. III Músicos
- CAP. IV Personaje Pez
- CAP. V Personaje Radiante
- CAP. VI Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpiente

Se han tratado primero los casos más simples, y con un corpus comparativo más reducido, para pasar luego a personajes más complejos (por su variabilidad y por aparecer en mayor numero de escenas distintas) y con mayor número de ejemplares. Los Músicos y el Personaje Pez han requerido de un tratamiento muy especial, que va mucho más allá del que se le dio a los personajes anteriores. El Personaje Radiante se trata en el quinto lugar, puesto que presentando un corpus tan reducido fue necesario precisar el método para abordarlo.

Finalmente, el último personaje tratado es el Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes, ya que su definición se hace mas precisa luego de caracterizar a los otros personajes que intervienen junto a él en las acciones analizadas.

Para la mejor comprensión de los atributos y características se presento en el Anexo dibujos esquemáticos de los más significativos, así como cuadros en que se puede visualizar su correlación con las modalidades de representación o con las acciones analizadas.

CAPITULO I
EL PERSONAJE ESFERICO

El personaje que tratamos a continuación puede reconocerse rápidamente en la representación del vaso acampanulado del Museo Larco por tener el tronco de forma circular. Este rasgo se mantiene en las demás representaciones pictóricas con ligeras variaciones. En las representaciones escultóricas varía a una forma esférica ya que la cabeza se modela sobre un recipiente de este tipo.

A partir de este rasgo hemos podido ubicar diez ejemplos, o casos, de este personaje:

- 1) M.R.L.H. 78-1-5 (Fig. 4: a; 5: a; 6: a, h)
- 2) M.N.A.A. C-02606 (Fig. 4: b)
- 3) M.N.A.A. C-03139 (Fig. 4: c)
- 4) M.N.A.A. C-03228 (Fig. 4: d; 5: b)
- 5) Kutscher 1983, Abb. 263 A y B (Fig. 4: e; 5: c; 6: b, i)
- 6) de Lavalley 1985, p. 84 (Fig. 4: f; 5: d; 6: c, j)
- 7) Kutscher 1954, fig. 54 B (Fig. 4: g; 5: e; 6: d, k)
- 8) Larco 1948, Lam XIII (Fig. 4: h; 5: f; 6: e, l)
- 9) Larco 1945, p. 11 (Fig. 4: i; 5: g; 6: f)
- 10) M.N.A.A. Sala Mochica (Fig. 3: 4; 5: h; 6: g, m)

En los cuatro primeros casos se trata de representaciones escultóricas. Los ejemplos numerados 1 y 4 están en muy buen estado de conservación, con la decoración pictórica sobre el cuerpo y cara completa. En estos dos ejemplos se puede observar con detalle las características de representación de este personaje. Los numerados 2 y 3 carecen de decora-

ción pictórica. El número 2 parece haberla perdido ya que su estado de conservación es bastante deficiente, cabe señalar que su parecido con el número 4 es más que casual, pudiendo provenir ambos de un mismo molde. El ceramio número 3 es el más extraño de todos, se trata de un ceramio negro pulido que aparentemente nunca fue pintado. Lo hemos considerado dentro de esta categoría con ciertas limitaciones por que si bien su cuerpo es esférico y sus rasgos fáciles concuerdan con los de otras representaciones, presenta pendientes terminados en cabezas de serpientes, rasgo que no aparece en ningún otro ejemplo. Por otro lado podría tratarse de una representación ubicable en el tránsito entre las fases III y IV, lo cual constituye otra anomalía ya que todos los otros ejemplos se sitúan, sin lugar a dudas, en la fase IV.

Las seis representaciones restantes son pictóricas. Tres de ellas, la 5, 6 y 7, sobre ceramios globulares, dos, la 8 y 9, sobre vasos acampulados y la número 10 sobre una de las caras laterales de un ceramio cúbico.

Las representaciones 5 a 9 son acciones de combate entre el Personaje Esférico y el Personaje de Cinturones de serpientes, en todos estos casos hay otra acción representada sobre el mismo soporte (por lo menos una lucha entre el personaje de Cinturones de Serpientes y el personaje pez). El único caso que sale de esta norma es el número 10 (Fig. 3), que por aparecer en una cara de un ceramio cúbico está aislado del resto de personajes. En este caso no hay acciones de lucha pero hay otros elementos que equilibran la representación. Sobre el mismo soporte aparecen: en ambas caras laterales, un personaje Pez y un Personaje Esférico respectivamente; en la cara frontal, Músicos tocando tambor y, sobre la cara superior, moldeado, un personaje de Cinturones de serpientes sujetado por dos aves.

Como puede verse las representaciones de este personaje no incluyen ningún caso de relieve, tan característico para otros. Por otro lado, todas las representaciones consideradas se ubican alrededor de la fase IV de la cerámica mochica, y el único caso que podría pertenecer al tránsito III-IV es, por desgracia, el más escueto en información. Por esta razón son inaplicables las fases III y IV del análisis que proponemos porque en ellas se considera la variación cronológica. El hecho de que todas las representaciones consideradas pertenezcan a la misma fase es de por sí sugerente para la interpretación de la función y el origen de este ser (1).

(1) Casi al final de la elaboración de este trabajo ubicamos más representaciones

1.1 CARACTERÍSTICAS Y ATRIBUTOS ESENCIALES:

Al analizar las diez representaciones que constituyen el corpus de este personaje caemos en la cuenta de que sólo son dos las características que se repiten en todos los casos.

En primer lugar, el cuerpo del personaje siempre es redondo, dibujándose como un círculo y modelándose como una esfera. Este rasgo es privativo de este personaje, sobre todo en su versión pictórica. Existen otros ejemplos, en la iconografía mochica, de seres cuyo cuerpo está constituido por la parte esférica de botellas o ceramios globulares. Se trata usualmente de seres humanos, ya que no presentan dientes felínicos u otros rasgos que los asemeje a divinidades. En algunos casos estos seres aparecen con los dedos en una posición extraña, aparentemente simbólica, muy común en el ser Esférico y que más adelante trataremos (Sechmidt 1929, p. 146, arriba izquierda; Benson 1975, p. 112; de Lavalley 1985, p. 121 arriba izquierda; Donnan 1978, p. 30)

La segunda característica que consideramos esencial en la representación de este personaje es el tocado. En los diez casos el personaje aparece con algún tipo de tocado. En nueve de los diez casos se trata de un tocado que en su parte frontal presenta un semi círculo superpuesto al gorro o banda que se ajusta a la cabeza. El único caso anómalo es el 7, en que el tocado es del tipo formado por una cabeza y patas de felino.

Estas dos características son las únicas que se repiten en todo el corpus.

1.2 CARACTERÍSTICAS Y ATRIBUTOS SECUNDARIOS:

El siguiente análisis se complementa con el cuadro 1 donde aparecen las frecuencias de cada variante en los atributos y las características secundarias, y con las figuras 4, 5 y 6 que presentan el cuerpo, armas, aretes y tocado del personaje esférico.

del personaje esférico. Una de ellas, perteneciente a la fase IV, ha sido considerado en el análisis del Personaje Radiante y el Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes. Tres más pertenecientes a la fase V, pudieron ser registradas en las colecciones "Tesoros Recuperados" del museo del B.C.R. todas estas concuerdan perfectamente con lo dicho aquí por lo que no es necesario alterar el texto. Queda su inclusión para un análisis más completo.

Dado su mal estado de conservación, los especímenes 2 y 3 sólo serán considerados en lo relativo al tocado, aretes y rasgos faciales ya que en los demás aspectos la ausencia de un elemento no necesariamente refleja el estado inicial de la pieza.

1.2.1 Tocado y Aretes:

Como se había dicho anteriormente nueve de los diez casos presentan un tocado compuesto, que en su parte delantera toma la forma de un semicírculo. En los casos 1, 2 y 4 el semicírculo parece ubicarse en la parte central del cráneo. También aparece un adorno en la parte central del semicírculo compuesto por la cabeza de un felino en relieve. El caso 3 presenta el semicírculo en la parte delantera del tocado (Fig. 4: a, b, c y d).

Otro rasgo resaltante de los tocados es que aparecen en ellos protuberancias que, empezando en el extremo del semicírculo, se proyectan hacia arriba (Fig. 4). Estamos llamando a estos rasgos "orejas". En el caso 9 se trata de una sola oreja, ubicada en el lado izquierdo del semicírculo. En los casos 5, 6, 8, 9 y 10 se trata de dos orejas que se proyectan hacia arriba y hacia ambos lados. En estos mismos cinco casos aparece, en la parte posterior del tocado, un adorno en forma de abanico (Fig. 4: e, f, h, e, j).

El único caso en que no aparece el semicírculo es el 7, en que se presenta un tocado formado por la cabeza, patas y cola de un felino, los cuales forman una banda o vincha que se sobrepone a la base del tocado. En este caso, como en los ya mencionados para tocados similares, podría tratarse de un felino disecado o modelado con textiles, como los que reportan Strong y Evans para el entierro 13 de la Huaca de la Cruz (Strong y Evans 1952, plate XXV y XXVI). En este caso el tocado se completa con un abanico en la parte posterior y por un conjunto de 4 apéndices rematados en círculos que salen del centro del tocado (Fig. 4: g).

Otro atributo asociado al tocado es un conjunto de cintas o bandas que, comenzando en la parte posterior, se proyectan hacia abajo desplegadas o atándose al cuerpo. Aparece un conjunto de dos cintas en los casos 1, 4, 5, 6, 7, 8 y 10; tres aparecen sólo en el caso 9. Aparentemente se trata de un adorno del tocado. En los casos 1 y 9 además de estas cintas aparece una banda ancha formada por líneas horizontales y verticales, a manera de cuadrícula, que culmina en pequeñas bolitas. Este atributo tie-

ne la apariencia de redes de pesca, con los pesos que éstos llevan en la parte inferior (Fig. 4: a y g).

Aretes y colgantes aparecen en seis casos, sólo uno de ellos modelado. En los casos 5, 6, 8, 9 y 10 se trata de aretes con una superficie plana y circular con decoración en el centro. En dos casos, 5 y 9, en el perímetro del arete aparece un conjunto de pequeños círculos que podrían ser bolitas que adornan el objeto. Este tratamiento es muy usual en objetos de este tipo (de Lavallo 1985, p. 210, 211 abajo, 212, 213; Donnan 1978, p. 27, etc.).

El único caso que sale de la norma circular es el espécimen 3, en que el arete es más bien un pendiente formado por una cabeza de serpiente.

1.2.2 Rasgos Faciales:

Hemos podido definir en el corpus dos tipos de ojos. Por un lado todos los modelados (1, 2, 3 y 4) y el caso 9 presentan ojos casi perfectamente circulares. En los otros casos los ojos aparecen con forma natural, pero siempre con una ligera tendencia a la circularidad. El caso más extraño aparece en el número 5 que carece de ojos.

El otro rasgo facial que llama la atención son los marcados caninos que sobresalen de la boca. Estos "dientes felínicos" aparecen en el 90 por ciento de los casos (todos salvo el 7). En la mayoría de los casos puede notarse que el canino inferior aparece por delante del superior y que ambos se proyectan fuera de la boca, por encima del labio moldeado o dibujado.

1.2.3 Vestimenta y Características Corporales:

A partir de este punto el corpus se reduce a 8 especímenes ya que no consideramos al 2 y 3 por las razones que se expusieron anteriormente.

Un rasgo general, para todos los casos, es la decoración del cuerpo circular con circunferencias y puntos. En seis especímenes se trata de circunferencias simples y en dos casos (5 y 8) dentro de cada circunferencia aparece un pequeño punto (Fig. 5).

Otro atributo muy frecuente es un pectoral que aparece en la parte

superior del círculo-cuerpo. Este varía desde una simple superficie (caso 6); pasando por superficies decoradas con bolas o lo que podría ser collares formados por bolas (casos 7 y 8); decoración geométrica (caso 5) y, finalmente, el caso 1 donde resulta más clara la forma del pectoral y en que la decoración es más compleja (a ambos lados aparecen serpientes).

En cuatro de los casos aparece la representación de la parte inferior de un taparrabos. Esto ocurre en los especímenes 5, 8, 9 y 10. Se trata, como es usual, de una prenda clara u oscura, adornada en algunos casos por flecos o un faldellín.

En dos casos se encuentran representados "Ulluchus" en el cuerpo. En el caso 5 éstos aparecen en la parte interior del cuerpo, en el caso 8 se les encuentra sobre un cinturón o banda que se ciñe en la parte central.

Entre los objetos que aparecen colgados de la parte posterior del cuerpo se pueden distinguir dos: en el caso 8 se puede apreciar claramente que cuelga una sonaja, típico atributo, en esta iconografía, para los guerreros. En los casos 5 y 6 puede verse que de la parte posterior de la esfera-cuerpo cuelgan dos cintas gruesas. Este último atributo no es muy frecuente y puede aparecer en cazadores de venados (Kutscher 1983, Abb. 78, 80, 82, 83, etc.), guerreros (Kutscher 1983, Abb. 107, 117, 118 aparece atado a una porra con otras prendas de un prisionero) y entre los que danzan o arrojan flores al aire (Kutscher 1983, Abb. 150 y 152; Hocquenghem 1983, Fig. 30 parecen ser los extremos de las cintas que atan el pectoral).

Finalmente, otro atributo que aparece asociado al personaje esférico son mangas. Estas aparecen en el caso 7 decoradas con puntos (dan la impresión de ser la sección inferior de la tenaza de un cangrejo). En el caso 9 lo que podría ser mangas, ya que de ellas salen los brazos, tienen la apariencia de aletas, por tener forma rectangular con la punta hacia afuera (Fig. 5: g).

1.2.4 Armas y otros objetos cogidos:

En cuatro de los ocho casos en consideración aparece lo que sin duda es un arma. Se trata de tumis que invariablemente son cogidos por la mano izquierda (1, 6, 8 y 9). El arma en cuestión presenta una cinta o cuerda que cuelga de su extremo más angosto. En dos casos la cuerda toma la forma de una serpiente con cabeza felínica (6 y 9) y en un caso (1) la cuerda, aserrada en la parte superior, remate en una cabeza de ave (Fig.

5: a, d y g). Sólo en el caso 8 el tumi no presenta ningún elemento extra (Fig. 5: f).

En dos casos (5 y 10) el ser esférico lleva lo que parece ser una bola, una piedra o algo similar en la mano derecha e izquierda respectivamente. La actitud de sus cuerpos sugiere que va a lanzarla o que va a golpear con ella. Este tipo de objetos aparecen de forma similar asociados a otros personajes y acciones (Donnan 1982, Fig. 22 y 23 aparece una bola en la mano de muertos que golpean a un ser humano y lo jalan a través de una línea).

En el espécimen 9, además del tumi, el personaje coge, con la mano derecha, lo que parece ser una bolsa muy común entre los corredores, pero que en este contexto no parece justificarse (Larco 1939, p. 84, 87, 89, etc.; Donnan 1978, p. 27 y 33; ejemplos de estas bolsas pueden verse en el Museo Larco).

Todos los objetos considerados armas, tanto los tumis como las bolas, aparecen cogidos en actitud agresiva, levantados por encima del hombro, en gesto desafiante. La única excepción a esta regla es el caso 1, por tener el arma y el brazo descansando sobre el estómago.

1.2.5 Pintura Corporal:

En los 8 casos analizados aparece algún tipo de pintura facial. En seis de los casos (1, 4, 5, 6, 8 y 10) la pintura facial cubre toda la cara, en dos casos (7 y 9) aparece pintada la parte posterior, hasta el centro del ojo.

En pocos casos aparecen pintados los miembros superiores. Sólo en un caso (5) éstos han sido pintados en toda su extensión, y en dos casos (1 y 9) se han pintado completamente las manos (Fig. 6: b, a y f).

La pintura de los miembros inferiores es bastante más frecuente. De seis casos analizados, ya que el 1 y el 4 no presentan extremidades inferiores, cinco presentan este tipo de decoración. En los casos 5, 7, 8 y 10 aparecen pintadas las rodillas, los muslos y de la pantorrilla hasta el pie, en lo que parece ser una media (Fig. 6: f, b, d, e y g).

Finalmente los brazaletes, considerados aquí dado que en muchos casos son imposibles de distinguir de la pintura de los miembros superiores. En los casos 6, 7 y 8 aparecen negros; en el caso 5 son blancos (y

los brazos negros); y en el caso 1 aparecen decorados con líneas y círculos (Fig. 6: c, d, e, b y a).

1.2.6 Otros:

Dos características del Personaje Esférico constituyen rasgos no clasificables dentro de las categorías anteriores, los mencionamos aquí por su aparente importancia. En primer lugar en seis de los ocho casos en que se representan las manos del ser (1, 5, 6, 7, 8 y 10) una de ellas aparece haciendo un extraño signo. Se trata de lo siguiente: los dedos pulgar e índice aparecen alargados, el pulgar ligeramente inclinado hacia abajo caso tocando al índice, los otros tres dedos contraídos. Este gesto, que da la impresión de peñiscar o de coger algo muy pequeño, se proyecta hacia el rival. Este gesto aparece también en otros personajes, por ejemplo el Personaje de Cinturones de Serpiente, precisamente en las escenas en que combate contra el Personaje Esférico. Este y otros gestos manuales deberían tener algún sentido simbólico para los mochicas ya que, en diversos materiales, no es raro encontrar manos en raras posiciones.

Otra característica recurrente que llama la atención es un conjunto de círculos que emanan del Personaje Esférico hacia su oponente, en acciones de combate. El sentido direccional de las circunferencias es claro, estando su punto de origen en el cuerpo del Personaje Esférico. En los casos 6 y 8 los círculos son simples; en el caso 5 los círculos presentan puntos en el centro, al igual que los círculos que aparecen en el cuerpo del ser. En el caso 10 la situación es bastante rara, si bien aparece el conjunto de círculos, no hay un oponente. Probablemente la acción de lucha se estableció con el Personaje de Cinturones de Serpientes que aparece en la parte alta del ceramio sujetado por dos aves.

Se dan dos modalidades de representación de este ser. En primer lugar se le representa solo, sobre una botella de cuerpo esférico. La otra modalidad es representarlo en acción, luchando contra un Personaje de Cinturones de Serpientes. Sólo en un caso (10, Fig. 3 aparece en actitud de lucha sin contrincante, pero como dijimos, en el mismo ceramio aparece, modelado, el personaje de Cinturones de Serpientes. Podría decirse que su ámbito de acción se restringe exclusivamente a la lucha con el personaje antedicho.

Finalmente, los atributos y características más frecuentes en la muestra son:

- 1) Un tocado semicircular = 90% (9 de 10)
- 2) Dos cintas que salen del tocado = 87.5% (7 de 8)
- 3) Aretes circulares = 83% (5 de 6)
- 4) Dientes Felínicos y labios de lineados = 90% (9 de 10)
- 5) Círculos en el cuerpo = 100% (8 de 8)
- 6) Pectoral = 62.5% (5 de 8)
- 7) Pintura facial = 100% (8 de 8)
- 8) Signo manual = 75% (6 de 8)

CAPITULO II

LOS SUJETADORES

Los personajes, c, d y e (Fig. 1) del vaso acampanulado del Museo Larco conforman un grupo bastante frecuente en la iconografía mochica. El Personaje "d" es, sin duda, el Antropomorfo de Cinturones de Serpientes, a los otros dos, que aparecen sujetando o sosteniendo al primero, los hemos llamado "los Sujetadores". En la medida en que se presentan ciertas variantes en estos personajes, hemos definido el corpus considerando como rasgo fundamental el hecho de que dos personajes sostengan a un Antropomorfo de Cinturones de Serpientes. Este corpus está compuesto por los siguientes ejemplares:

- 1) M.F.V. Berlín Va. 17798 (Fig. 7)
- 2) Kutscher 1983, Abb. 276 (Fig. 8: a, c, h; 9: a, d)
- 3) Donnan 1978, fig. 154 (Fig. 8: d; 9: c)
- 4) M.N.A.A. C-03096 (Fig. 9: c)
- 5) M.R.L.H. 73-2-1 (Fig. 8: b; 9: c)
- 6) M.N.A.A. Sala Mochica (Fig. 3, 8: g, 9: c)
- 7) M.N.A.A. C-03095 (Fig. 9: b)
- 8) M.R.L.H. 73-2-3
- 9) M.R.L.H. 73-2-5
- 10) Benson 1975, Fig. 4
- 11) Larco 1945, p. 11 (Fig. 1, 8: e, f, i, 9: e, f)

El primer caso corresponde a una representación en relieve sobre un cántaro globular (Fig. 7). El segundo caso es una representación pictórica publicada por Kutscher, de la que desconocemos la forma del soporte. Los nueve casos restantes corresponden a representaciones modeladas so-

bre ceramios con asa estribo, o donde el conjunto de personajes forma el cuerpo del ceramio al que se le agrega: un asa estribo (caso 5) o un cuenco abierto (caso 3).

La forma característica para la representación de esta acción es sin duda la representación modelada. Los casos que salen de esta norma son, como se verá a continuación, un tanto atípicos.

Antes de entrar al recuento de los atributos y su variabilidad habría que señalar que no en todos los casos los mismos seres realizan la acción. De las once representaciones, siete son interpretadas por dos aves, dos por un ave y una mujer, y dos por un ave y una iguana. En estos últimos la posición de los actores (ave-iguana) es distinta.

La cronología presenta algunas interrogantes. De los once casos considerados, diez corresponden a la fase IV de la cerámica mochica y uno, el caso 5, pertenece a la fase V. No hemos encontrado representaciones más tempranas de la acción, aunque si algunas iguanas y aves antropomorfizadas con características similares a las consideradas aquí. Si no han sido consideradas en el corpus es porque, como otros personajes, sabemos que pueden actuar en otras escenas, y no ofrecemos indicios seguros para definirlos como sujetadores.

En todos los casos la conservación de la decoración, tanto modelada como pintada, es bastante buena, aún así, dada la escasez de atributos asociados a la mayoría de los sujetadores, el análisis da como resultado un rango muy reducido de variantes. Los personajes más prolíficos en atributos son las iguanas que aparecen en los casos 2 x 5 adornados con tocado y una vestimenta rica y compleja (Fig. 8: a y b).

2.1 CARACTERÍSTICAS Y ATRIBUTOS ESENCIALES:

Una primera característica común a todos los casos es la disposición de los personajes, que lógicamente se desprende de la acción de coger a la figura central de ambos brazos, éstos siempre aparecen alineados uno al lado del otro con el Personaje Antropomorfo ligeramente delante o detrás de los otros dos.

En cuanto a los personajes que realizan la acción de sujetar, puede observarse que si bien lo más usual es que se trate de dos aves (siete casos de once), en algunos casos una de las aves de la pareja queda reemplaza-

zada por otra figura. Con una excepción (caso 2) el ave restante se ubica, en estos casos, a la izquierda de la representación.

El único atributo que se mantiene constante en todas las representaciones es un manto o velo que cubre a, por lo menos, un ave. Este empieza a la altura de la frente o el cuello y se prolonga hasta la parte posterior de las rodillas, atado por un nudo o un juego de botones y cuerdas. En los dos casos en que se representa a mujeres, éstas llevan el mismo manto (para los atributos y características de las representaciones femeninas vease Hocquenghem y Lyon, 1980).

El vestido que se lleva bajo el manto está compuesto de una o dos piezas normalmente llenas, que pueden ser adornadas o complementadas por un cinturón, atado a la altura del estómago. Los demás atributos son menos frecuentes.

2.2 CARACTERISTICAS Y ATRIBUTOS SECUNDARIOS:

Como se podrá ver a continuación, los atributos y características de los sujetadores son bastante pocos. Se restringen a una cantidad limitada y de muy leves variaciones. Las más interesantes son los que se asocian a las iguanas antropomorfas de los casos 2 y 5, pero que no son realmente representativos de los demás actores.

2.2.1 Tocado y Aretes:

En todo corpus sólo se encuentran tocados y aretes en dos casos, 2 y 5, asociados a iguanas antropomorfizadas. En el caso 2 el tocado está compuesto por un gorro cilíndrico, sobre el cual aparece un cóndor (cabeza y alas). En la parte posterior aparece un abanico decorado y de él sale, hacia arriba, un conjunto de seis plumas. En este caso el arete es trapecoidal, de forma similar a un Tumi, y se sujeta a la oreja, mediante una cuerda delgada (Fig. 8: a).

El caso 5 es más simple, el tocado tiene forma cilíndrica como un gorro y no presenta ninguna decoración compleja, salvo tres flecos que caen hacia abajo desde la parte posterior. Los aretes están formados por cuatro cuerdas delgadas paralelas que salen directamente de la parte inferior de la oreja (Fig. 8: b).

2.2.2 Rasgos Faciales:

El primer rasgo facial que llama la atención son los ojos, los encontramos en dos variedades: circulares y alargados. Los ojos circulares sólo aparecen en las aves y suelen ser de un tamaño mayor al natural (casos 1, 3, 4, 5, 6 y 10). Los ojos alargados, de una apariencia más humana, aparecen en aves, mujeres e iguanas (casos 2, 7, 8, 9 y 11). Cabe señalar que en todos los casos las mujeres y las iguanas presentan estos rasgos.

Otro rasgo facial son las arrugas. Estas aparecen en las iguanas y las mujeres en todos los casos. Sólo se pueden ver en un ave (caso 3, Fig. 8: d) por lo cual constituye un caso extraño y casi anómalo, ya que en todo el conjunto de la iconografía es raro encontrar seres ornitomorfos con arrugas faciales.

Para la mayoría de los casos de sujetadores-aves la cabeza aparece pintada de color negro. Esto no es así para el caso 1, una representación en relieve donde no aparece pintura negra (Fig. 7); en el caso 3 (Fig. 8: d), caso que presentaba las arrugas faciales; en el caso 6, el ave de la derecha tiene claramente blanca la cabeza (Fig. 8: g), mientras que la otra presenta una cabeza naturalmente negra. Por último en el caso 11 una de las aves, a la izquierda, presenta rayas verticales y horizontales en la cabeza, a manera de un cuadrículado (Fig. 8: c).

En el caso 1 el ave que aparece a la derecha presenta sobre la cabeza dos puntos en relieve que parecen ser las protuberancias típicas de los cóndores, también lleva en el cuello un "collar", pintado con una línea clara. Estos rasgos nos llevan a pensar que se podría tratar de un cóndor (Fig. 7).

2.2.3 Vestimenta:

La vestimenta que aparece asociada tanto a las aves como a las mujeres está compuesta por dos piezas: un vestido largo y un manto. Este tipo de vestimenta es típico tanto para mujeres como para los llamados "shamanes" (Hocquenghem 1977).

El vestido es simple, de una sola pieza. Aparece en el cuello cerrado y se proyecta hasta más abajo de las rodilas. Se presenta en dos versiones: ajustado a la cintura por un cinturón o sin él, ambas modalidades

con igual frecuencia. Sólo en un caso (11, izquierdo) está decorado con líneas claras y oscuras en sentido vertical (Fig. 8: i).

El manto está compuesto por una sola pieza de tela de distintos tamaños. Puede cubrir sólo la espalda, desde el cuello hasta la parte posterior de las rodillas, o, en algunos casos de aves y todos los de mujeres, empezar en la parte superior de la cabeza y proyectarse hasta los pies (Fig. 9: c). En dos casos aparece algún tipo de decoración en el manto. En el caso 2 sobre él aparecen círculos y en el caso 7 líneas verticales (Fig. 9: a y b).

La vestimenta de las iguanas es bastante más compleja que la de los otros Sujetadores. En el caso 2 aparece con un manto corto en cuyos extremos aparecen líneas y bolas. A la altura de la cintura aparece un saco atado al estómago, también tiene un faldellín decorado con líneas horizontales y bolas. Este es el caso más complejo de vestimenta (Fig. 8: a). El caso 5 es más simple, se trata de un vestido de una sola pieza pero decorado con bolas en el cuello y en el borde inferior (Fig. 8: b).

2.2.4 Armas y otros objetos cogidos:

En ninguno de los casos los sujetadores portan armas. El único objeto que aparece asociado a uno de estos personajes es un ceramio, globular con asa estribo, que aparece colgado de la espalda de la iguana del caso 5. (Fig. 8: b).

2.2.5 Pintura Corporal:

Los casos en que aparece pintura corporal son escasos. En el caso 2, la iguana que aparece a la izquierda lleva los pies pintados en su totalidad (Fig. 9: d). En el caso 11 ambas aves presentan las piernas y los pies pintados en toda su extensión, salvo una uña. (Fig. 9: e y f).

La iguana que aparece en el caso 2 lleva brazaletes negros en las muñecas (Fig. 9: d).

2.2.6 Otros:

Por la escasez de atributos y detalles en la decoración de los personajes no hemos encontrado elementos clasificables en la categoría de otros. Claro está que existen algunos elementos como las alas (caso 2, Fig. 8: h) que por su poca frecuencia no constituyen rasgos definitorios.

Para terminar, y fuera de las características señaladas queremos llamar la atención sobre algunas características de la distribución de los personajes que ya se mencionaron en la introducción, y del tipo de soporte sobre el que se ha representado la acción.

El caso más frecuente es sin duda el de dos aves, cada una a ambos lados del Personaje de Cinturones de Serpientes. Esto ocurre en los casos 1, 6, 7, 8, 9, 10 y 11. En segundo lugar de frecuencia está la representación de un ave, a la izquierda y una mujer, a la derecha, esto ocurre en los casos 3 y 4. Los casos de iguana y ave son dos el 2 y el 5. En el primer caso se ubica la iguana a la izquierda y el ave a la derecha, el segundo caso es inverso.

En cuanto al soporte hemos definido cinco tipos y encontramos que su variabilidad es muy alta. Un soporte perfectamente globular sobre el que se modela la acción aparece en los casos 1, 2 y 8; soporte cilíndrico aparece sólo en el caso 4, soportes cúbicos son más frecuentes apareciendo en los casos 6, 7, 9 y 10 en los casos 3 y 5 la representación modelada es en sí misma el cuerpo del cerámico. En el caso 5 se le ha agregado un asa estribo a la representación y en el caso 3 una copa sale de la espalda del Personaje de Cinturones de Serpientes. Finalmente en el caso 11 el soporte es un vaso acampanulado (Fig. 1) Esto nos permite decir que no existe una asociación con una forma en particular, siendo las formas más recurrentes la globular y la cúbica.

Finalmente, algunas palabras sobre el reconocimiento de los "Sujetadores". Como se ha dicho anteriormente se presentan en tres modalidades siendo las iguanas las menos frecuentes, luego las mujeres o shamanes. Y finalmente, siendo las más recurrentes, las aves. En cuanto a estas últimas podemos decir que se encuentra dos variedades: en el caso 1 la figura de la derecha es aparentemente un cóndor, todos los demás casos parecen ser aves de rapaña.

2.3 ANALISIS CRONOLOGICO DE LOS ATRIBUTOS

El corpus con el que contamos para el análisis cronológico de la variación de los atributos es bastante reducido ya que, como se dijo antes, de los diez casos sólo uno, el 5, corresponde a la fase V. Incluso este caso es un tanto anómalo porque se trata de un ave y una iguana. La comparación más relevante será la que se dé con el caso 2, que es el otro donde aparecen los mismos animales realizando la acción.

Ante todo habría que precisar que el caso 2 es una representación pictórica, con gran abundancia de detalles, mientras que el caso 5 es un ceramio modelado en que se enfatiza el personaje central y no a los Sujetadores.

2.3.1. Sujetador - ave:

El ave que aparece como sujetador en el caso 5 es muy similar a todos los otros casos. Presenta los mismos rasgos faciales y vestimentas, y un rasgo adicional: alas y colas de plumas que sólo aparecen en el caso 2.

En este caso se puede ver que se da una continuidad de las características y atributos a través de las fases IV y V, lo que podría estar relacionado con la poca cantidad de éstos. Como ya vimos las variaciones son mínimas dentro de la misma fase IV. Las alas que aparecen en los casos 2 (Fig. 8: h) y 5 son una variante con respecto a todo el corpus aunque se presenta lo que podrían ser alas en el caso 1, (el cóndor que aparece a la derecha presenta lo que podría ser un manto decorado o alas, para despejar esta interrogante habría que conocer una vista lateral del ceramio).

2.3.2 Sujetador - Iguana:

Las iguanas que aparecen como sujetadores no tiene parecido alguno con las aves o las mujeres sujetadores. Tanto su vestimenta como sus rasgos son claramente distintos y distinguibles.

Comparando entre sí los dos casos de iguanas con que contamos podemos percatarnos de que hay una serie de diferencias entre ambas. Los rasgos faciales y la cola aserrada que aparecen en los dos casos son muy similares lo cual no es nada extraño porque definen la identidad del personaje. Los tocados y vestimenta sí son totalmente distintos (Fig. 8: a y b), siendo el caso 5 más simple. Esta simplicidad se puede explicar por dos razones: en primer lugar la vestimenta se asemeja más a la que caracteriza en las aves, esto es, un vestido de una sola pieza pero decorado con círculos, lo que no aparece es el manto.

Una segunda razón que explicaría la mayor simplicidad de la iguana es que se trata de un ceramio modelado con la decoración en relieve por lo que no se puede precisar los detalles. En todo caso, se verifica una tendencia a la simplificación de los atributos asociados a las iguanas. Es-

ta tendencia podría explicarse como una aproximación a las características de las aves.

En este caso la acción se mantiene a través del tiempo sólo experimentando ligeras variaciones, y con una cierta tendencia a la simplificación.

Para terminar quisiéramos llamar la atención sobre algunos aspectos. Las posibilidades de conectar esta acción con otras son muy escasas, sólo a través de dos casos, 6 y 11, es posible esto. El caso 6 (Fig. 3) es ya conocido esto que en él aparecen "Músicos", el "Personaje Esférico", y el "Personaje Pez", el caso 11 (Fig. 1) es la base de este trabajo y por ende no puede ser prueba de sí mismo. Estos dos casos nos permiten ligar a la acción con otras, pero no la hemos encontrado integrada, como parte, en una representación compleja, sólo el caso 11.

A través de la descripción, y el análisis se ha visto que la misma acción es interpretada por aves, iguanas y mujeres, casi con los mismos atributos y características. Aparentemente estas tres series entrarían dentro de una misma categoría en el sistema de clasificación mochica; de ahí que puedan ser intercambiados sin alterar el sentido de la representación.

Finalmente, presentamos la lista de atributos más frecuentes y su porcentaje:

1. Aves con ojos circulares (9 de 18)	50%
2. Aves con cabeza negra (13 de 18)	72%
3. Vestido de una pieza sin cinturón (12 de 21)	57%
4. Vestido de una pieza con cinturón (9 de 21)	43%
5. Manto o velo (20 de 20)	100%

CAPITULO III

LOS MUSICOS

Los personajes: j, k y l (Fig. 1) del vaso acampanulado del Museo Larco conforman un conjunto independiente dentro de la representación. Los hemos llamado "Los Músicos" ya que dos de ellos aparecen tocando la zampoña (Fig. 1: j y k) y el tercero tocando un pequeño tambor (Fig. 1: l). Los elementos básicos que definen a estos personajes son los instrumentos que interpretan; la composición cerrada (ambos de perfil y cara a cara) y el hecho de que el ejecutante de tambor aparezca como una figura agregada a la unidad creada por los dos zampoñistas.

El corpus comparativo está compuesto por 41 piezas moldeadas, pintadas y en relieve que han sido escogidas de acuerdo a los elementos anteriormente señalados. El corpus no es completo ya que sabemos de la existencia de piezas similares tanto en el Perú como en el extranjero a las cuales no hemos tenido acceso, pero las aquí consideradas constituyen una buena muestra de los casos que pueden ocurrir.

Al constituir el corpus nos hemos dado cuenta de que las relaciones del grupo de los Músicos con el contexto se presentan de manera diferente a los dos casos anteriormente analizados. El Personaje Esférico y los sujetadores aparecían en contextos de una sola acción independiente, ambos con el P.A.C.S. como actor principal. Los Músicos, si bien a veces constituyen una acción independiente, en la mayoría de los casos entran en relaciones complejas con otras acciones y pueden ser figuradas en su totalidad, o en parte dentro de una escena mayor. Por esta razón, antes de analizar a los personajes independientemente de su contexto, lo que era justificado en los casos anteriores, hemos tenido que precisar las rela-

ciones del grupo de músicos con otros elementos presentes en la figuración. En primera instancia hemos determinado, mediante cinco categorías, las modalidades bajo las cuales el grupo de músicos se incorpora en los contextos mayores o se presenta como el motivo único sobre el soporte.

En segunda instancia analizamos los contextos complejos donde el grupo de músicos figura como uno de los elementos, ésto se hace con la finalidad de determinar los tipos de escenas y las variantes de éstas. Sólo procediendo así podemos diferenciar las modalidades que son propias del grupo de Músicos en cuanto un motivo independiente o en cuanto parte de una escena en particular (es decir que permiten distinguir nuestro grupo en cualquier contexto). La determinación de las modalidades características para la adecuación a una escena determinada serán importantes puesto que permitirán relacionar el grupo de Músicos con un ciclo más amplio de escenas.

En tercer lugar analizamos los rasgos característicos de los personajes de acuerdo a los pasos descritos en el capítulo 2, de la parte I.

3.1 CATEGORIAS CONTEXTUALES

1. Motivo independiente:

Cuando sólo se representa a uno de los Músicos

2. Escena independiente:

Cuando sólo aparecen ambos zampoñistas, o estos y, el ejecutante de tambor conformando la única representación sobre el soporte.

3. Elemento agregado:

Cuando aparece sólo uno de los tres músicos formando parte de una secuencia de personajes. También pueden considerarse casos de "elementos agregados" cuando aparecen dos o más músicos en una secuencia de personajes pero sin establecer el tipo de correlación que le propia en la representación base.

4. Elementos agregados de composición cerrada:

Cuando aparecen los Músicos, cara a cara, agregados a la escena ge-

neral sin estar plenamente integrados, ya sea por su ubicación por encima del plano de la acción, y/o por su tamaño más pequeño al de los demás personajes. En estos casos es usual que el ejecutante de tambor se ubique en un plano distinto pero con el mismo tamaño de otros músicos.

5. Acción incorporada de composición cerrada:

Cuando aparecen los Músicos dentro de una secuencia de personajes sin distinguirse por su tamaño, menor o mayor, y se establecen entre ellos la correlación esencial de la posición cara a cara. En este caso el ejecutante de tambor puede ser más pequeño y estar ubicado entre los zamponistas o en otro lugar dentro de la secuencia de personajes.

Las categorías 2 y 5 constituyen el paralelo más próximo a la representación base ya que en estas categorías se conservan los elementos esenciales de representación. Al presentar el análisis de los atributos y características se verá cómo estas categorías reflejan también un alto grado de similitud con la representación base.

La categoría 4 es también muy similar en cuanto a los elementos esenciales, pero pierde en alto grado los detalles por el tamaño de los personajes y su forzada ubicación dentro de la secuencia. La categoría 1 presenta el problema de que su ubicación en uno de los tipos de contextos en particular es sumamente complicado. Finalmente la categoría 3 presenta los casos de variación más extrema y por ende de difícil clasificación.

3.2 TIPOLOGIA DE LAS ESCENAS EN QUE APARECEN LOS MUSICOS:

Hemos constatado que ciertas secuencias de músicos y danzantes se repiten en una serie de casos con ligeras variaciones o de manera idéntica. En algunos casos la secuencia representada es parte de otra mayor, detalle por detalle, y por ende pueden ser considerados dentro de la misma categoría.

Lo que proponemos aquí es una ordenación del corpus en 5 tipos de acuerdo a la secuencia de actores y a los detalles que decoran la escena, estos tipos han sido denominados A, B, C, D y E. También consideramos un grupo de casos misceláneos llamados M, donde se ubican los

ejemplos no tipologizables y que podrían dar lugar, más adelante y con un corpus mayor, a nuevos tipos.

Los tipos A, B, C, y D están conformados por los llamados "bailes de muertos".

Tipo A:

El tipo A está compuesto por 4 casos en relieve de la fase IV. En este tipo se presenta una secuencia de danzantes y músicos, dentro de la cual los músicos parecen ocupar la posición central (Kutscher 1954, Fig. 31b, Donnan 1982, Fig. 15). Algunos indicios que permiten definir el tipo son: tres de los danzantes conforman un grupo que parece combatir, uno de ellos, el central, lleva un objeto parecido a una piedra en la mano izquierda; a la derecha de los músicos aparece una secuencia de 3 danzantes orientados hacia ellos, todos ellos ornamentados con complejos tocados y cogidos de las muñecas; a la izquierda de los músicos aparece un danzante con una "flauta de pan" o una sonaja en la mano izquierda y una larga vara en la derecha, esta vara se apoya en su hombro y en su extremo terminal aparecen bultos en forma de maíces. Los Músicos se incorporan a la escena, en los cuatro casos, según la modalidad definida en la categoría 5, con el ejecutante de tambor más pequeño y entre los zampoñistas. La unidad de los Músicos es en este caso muy similar a nuestra acción base.

Tipo B:

El tipo B está compuesto por dos casos en relieve pertenecientes a la fase IV. En este caso la secuencia es más compleja (Donnan 1982, Fig. 18 y Fig. 13: a y b) ya que se trata de una secuencia doble, claramente separada por las varas decoradas con maíces que cortan la secuencia. Este tipo está conformado por los siguientes componentes, un danzante que sostiene la vara en cuestión; un grupo de dos zampoñistas con un personaje pequeño entre ellos, pero que no toca nada; una secuencia de tres danzantes, de perfil y cogidos de las muñecas; un personaje con un niño en la espalda, sujetado por un manto; nuevamente la vara; los zampoñistas; un ejecutante de tambor de tamaño natural orientado hacia los zampoñistas; dos danzantes que luchan cogidos de las muñecas; y finalmente dos danzantes luchando, el de la izquierda está estrangulando a su pareja. Como en el caso anterior, el lugar de los Músicos se define de acuerdo a las reglas de la categoría 5, pero en este caso solo aparece un ejecutante de tambor "incorporado" a la secuencia de danzantes.

Tipo C:

El tipo C está compuesto por 4 casos en relieve pertenecientes a la fase IV (Kutscher 1954, Fig. 30b; Donnan 1982, Fig. 16; Fig. 14: a y b). La secuencia está compuesta por: un grupo de cinco danzantes, a la izquierda una mujer con un niño en la espalda, luego tres danzantes cogidos de las muñecas, todos éstos orientados hacia la derecha, el último personaje de la secuencia está de frente hacia los otros cuatro y coge con ambas manos la muñeca del último; luego aparecen los ejecutantes de zampoña cara a cara (no aparece en ningún caso ejecutante de tambor), un personaje pequeño sobre dos recipientes de cerámica; un personaje que sostiene una vara adornada como en los casos anteriores; finalmente un grupo de tres personajes, a la derecha dos zampoñistas en la posición usual, a la izquierda un personaje que coge a un zampoñista del vientre y la axila. Si bien lo que hemos descrito aparece en caso todos los casos en este tipo la variabilidad es mayor que en los anteriores. Este tipo presenta también la modalidad de composición de la categoría 5, pero, como dijimos no aparece el ejecutante de tambor.

Tipo D:

El tipo D está compuesto por 9 casos pertenecientes a la fase IV y uno al tránsito IV-V (Kutscher, 1954, Fig. 31a; Donnan 1982, Fig. 14; Fig. 15: a y b, 16: a y b).

En este caso la secuencia es más simple, está compuesta por: un personaje que lleva un bulto en la espalda sujetado por un manto; una mujer con un niño a la espalda y un personaje con un látigo que coge a la mujer de la muñeca; un grupo de 5 danzantes tomados de la muñeca, el danzante del centro aparece de frente, el danzante de la extrema derecha coge al último, con ambas manos de la muñeca y por ende se encuentra de cara a éste; al final de la secuencia aparece un personaje que lleva al hombro una vara con los adornos ya mencionados. Los Músicos aparecen más pequeños que los otros personajes, sobre el plano de la secuencia a ambos lados del personaje representado de frente, pero conservando la posición cara a cara; el ejecutante de tambor aparece, también más pequeño, frente al último danzante de la secuencia de cinco. En algunos casos se ha omitido a alguno de los músicos, pero pensamos que esto se debe a desastes en el molde. En los 9 casos de la fase IV se trata de escenas de la categoría 4 (ejemplo de esto en la Fig. 15: a y b). En el caso D-10, perteneciente al tránsito IV-V (Fig. 16: a y b), las escenas pertene-

cen a la categoría 3 ya que no se guardan las relaciones básicas entre los Músicos.

Tipo E:

El tipo E está constituido por una escena distinta. Se trata de dos casos de la fase IV (Donnan 1982, Fig. 22 y 23). La representación es muy compleja, el elemento principal es un personaje que es jalado a través de una línea que divide al ceramio en dos hemisferios. En este caso los Músicos se encuentran en la parte inferior del ceramio, bajo una acción de coito anal y una pelea entre dos muertos. Se trata de dos zampañistas en la correlación usual. No aparecen ejecutantes de tambor por ninguna parte de la escena. Los Músicos pertenecen a la categoría 5 y son fácilmente relacionables, así como otros elementos de la escena, con los bailes de muertos.

Grupo M:

Finalmente el grupo al que llamamos M, está compuesto por una miscelánea de casos que no entran en ninguna categoría de las anteriores. Aquí la variabilidad formal, de técnicas de representación y de detalles es mayor. A nivel cronológico en este grupo, como en los tipos anteriores, la mayor cantidad de adscriben a la fase IV.

3.3 CORPUS:

A continuación presentamos el corpus completo de acuerdo a los tipos de contextos propuestos. El número que aparece entre paréntesis corresponde a la categoría contextual a la que se adscribe cada caso.

Tipo A:

- A - 1 Kutscher 1954: Fig. 31 b (5) (Fig. 10: a, b, f; 11: a, b)
- A - 2 Donnan 1982: Fig. 15 (5) (Fig. 10: a, e, 11: a)
- A - 3 M.R.L.H.: 72-8-8 (5) (Fig. 10: a, e; 11: a)
- A - 4 M.R.L.H.: 72-7-1 (5) (Fig. 10: a, e; 11: a)

Tipo B

- B - 1 M.R.L.H.: 71-9-9 (5) (Fig. 13; 10: a, d, f; 11: b)
- B - 2 Donnan 1982. Fig. 18 (5) (Fig. 10: d, f, g; 11: b)

Tipo C

- C - 1 M.R.L.H.: 72-6-2 (5) (Fig. 14; 10: a, c, h, i; 11: b, c, d)
- C - 2 Kustcher 1954: Fig. 30b (5) (Fig. 10: a, c, h; 11: b, c, d)
- C - 3 Donnan 1982: Fig. 16 (5) (Fig. 10: c; 11: b)
- C - 4 M.R.L.H.: 73-1-1 (5) (Fig. 10: a, c; 11: b, c, d)

Tipo D

- D - 1 Kustcher 1954: Fig. 31a (4) (Fig. 11: a)
- D - 2 Donnan 1982: Fig. 14 (4)
- D - 3 M.R.L.H.: 72-6-3 (4)
- D - 4 M.R.L.H.: 72-6-7 (4) (Fig. 15; 11: a)
- D - 5 M.R.L.H.: 72-8-1 (4) (Fig. 11a)
- D - 6 M.R.L.H.: 72-8-7 (4) (Fig. 11: a)
- D - 7 M.R.L.H.: 72-8-3 (4) (Fig. 11: a)
- D - 8 M.R.L.H.: 72-9-7 (4)
- D - 9 M.R.L.H.: 72-9-1 (4)
- D - 10 M.R.L.H.: 72-7-10 (3) (Fig. 16)

Tipo E:

- E - 1 Donnan 1982: Fig. 22 (5) (Fig. 10: b; 11: b)
- E - 2 Donnan 1982: Fig. 23 (5) (Fig. 10: b; 11: b)

Grupo M:

- M1 M.R.L.H.: 70-8-7 (5) (Fig. 17)
- M2 Kustcher 1954: Fig. 32 a (5) (Fig. 11: a)
- M3 Donnan 1982: Fig. 17 (3)
- M4 M.R.L.H.: 73-1-11 (3) (Fig. 18)
- M5 M.R.L.H.: 73-1-2 (5) (Fig. 19; 10: g; 11: a)
- M6 Kustcher 1954: Fig. 32b (5) (Fig. 10: d, f; 11: b)
- M7 Donnan 1982: Fig. 19 (5) (Fig. 10: a, b, l; c, d)
- M8 Donnan 1982: Fig. 20 (3) (Fig. 10: c, m; 11: c, d)
- M9 M.R.L.H.: 72-7-3 (5) (Fig. 20; 10: i; 11: c, d)
- M10 M.R.L.H.: 72-4-3 (3) (Fig. 18)
- M11 M.N.A.A.: Sala Mochica (1)
- M12 Kustcher 1954: Fig. 77d (1) (Fig. 10: k, o; 11: e)
- M13 Kustcher 1954: Fig. 30a (5) (Fig. 11: f; 12: c)
- M14 Kustcher 1983: Abb. 162 (3)

- M15 Kutscher 1983: Abb. 153 (3) (Fig. 10: b, j, n; 12: a)
- M16 Kutscher 1983: Abb. 155 (2) (Fig. 10: j, l, n; 11: g, h; 12: f)
- M17 M.N.A.A.: Sala Mochica (3) (Fig. 10: l, n, o; 11: a; 12: b, f)
- M18 Kutscher 1983: Abb. 301 (5) (Fig. 11: c, d; 12: c, g)
- M19 Larco 1945: p. 11 (5) (Fig. 10: p; 12: d, g)

Un elemento constante en las representaciones analizadas es la técnica empleada para su representación, generalmente relieves. Todos los casos, salvo algunos del tipo M, están hechos en alto relieve sobre el cuerpo de los ceramios. En algunos casos se ha agregado una representación modelada en la parte superior del ceramio, éstas pueden ser de personajes esqueléticos (convención para representar a los muertos) (caso M-1) o de ejecutantes de tambor. (casos B-1 y M-13). Habría que decir que esta técnica no es muy común para otras escenas. Hemos encontrado algunas representaciones de bailes de muertos pictóricos, pero en éstos la presencia de los ejecutantes de zampoña no es tan frecuente. Finalmente, no conocemos ninguna representación de baile de muertos modelada aunque sí representaciones modeladas de muertos, esqueletos tocando zampoña (tanto simples como dobles: Museo Larco, sala de cerámica erótica), esqueletos tocando tambor, o de acciones realizadas en estas escenas.

El estado de conservación de las piezas es en general bueno, salvo algunos excepciones en que la pieza se encontró rota y fue reconstruida. La posibilidad de reconocer los detalles es en general muy variable ya que las piezas, aun las bien conservadas, dependen de la calidad del molde. Presentamos casos en que, sin duda, dos o más piezas provienen del mismo molde, por esto algunas están mejor detalladas, mientras que otras, que probablemente se hicieron cuando el molde ya estaba desgastado, presentan sólo bultos y manchas, que sólo conociendo las piezas mejor conservadas se pueden reconocer.

Para efectos del análisis sólo hemos tomado en consideración las características y detalles visibles en las piezas, no así los que no aparecen por el deterioro antes expuesto. No debe llamar la atención, entonces, que piezas del mismo tipo presenten ligeras diferencias. Esto lo hacemos para no distorsionar el análisis y por que hemos podido ver que en piezas provenientes del mismo molde se han suprimido alguna o algunas figuras y detalles antes de la cocción (por ejemplo: caso D-5 contra D-8). Este procedimiento no ha sido seguido en todos los casos de material publicado. En algunos casos el dibujante ha reconstruido parte de la decoración o ha omitido detalles, esto es posible de observarse sólo en comparación con una muestra amplia.

La definición cronológica de las piezas tropieza con dos problemas. En primer lugar en las publicaciones es muy extraño encontrar referencia a la fase a la que pertenece la pieza, esto se agrava por cuanto en muchos casos sólo se publican las imágenes y no la pieza y esto hace más difícil su definición cronológica. Un segundo problema los constituye la misma forma del material, muchos de los casos están hechos sobre ceramios globulares de cuello ancho y corto, tipo que, como es sabido, es muy constante a través de las fases III, IV y V y por ende de difícil clasificación Tomando en consideración las salvedades antes hechas, proponemos la siguiente filiación cronológica:

A - 1 : F IV	B - 1 : F IV	C - 1 : F IV
A - 2 : F IV	B - 2 : F IV	C - 2 : F IV
A - 3 : F IV		C - 3 : F IV
A - 4 : F IV		C - 4 : F IV
D - 1 : F IV	E - 1 : F IV	M - 1: F III
D - 2 : F IV	E - 2 : F IV	M - 2: F IV
D - 3 : F IV		M - 3: F IV
D - 4 : F IV		M - 4: F IV
D - 5 : F IV		M - 5: F IV
D - 6 : F IV		M - 6: F IV
D - 7 : F IV		M - 7: F IV
D - 8 : F IV		M - 8: F IV
D - 9 : F IV		M - 9: F IV
D - 10: F IV-V		M - 10: F IV
		M - 11: F IV
		M - 12: F IV
		M - 13: F IV
		M - 14: F IV
		M - 15: F IV
		M - 16: F IV
		M - 17: F IV
		M - 18: F IV
		M - 19: F IV

Antes de pasar al recuento de las características y atributos incluímos algunas palabras sobre la presentación de las figuras. Como en los casos anteriores presentamos dibujos de los tocados y aretes, vestimenta, instrumentos musicales y pintura corporal, pero en este caso presentamos también algunas fotografías de los ceramios más representativos no

publicados ya que darán una idea más cabal de la acción representada. Estos son los casos B-1 (Fig. 13: a y b); C-1 (Fig. 14: a y b); D-4 (Fig. 15: a y b); D-10 (Fig. 16: a y b); M-1 (Fig. 17: a y b), M-4 (Fig. 18: a), M-5 (Fig. 19: a y b); M-9 (Fig. 20: a y b); M-10 (Fig. 18: b); todos estos ejemplares cerámicos pertenecen al Musco Rafael Larco Herrera.

3.4 CARACTERISTICAS Y ATRIBUTOS ESENCIALES:

Para analizar las características y atributos es necesario hacer una distinción entre los ejecutantes de zampoña y los de tambor, y a su vez subdividir cada uno de estos músicos de acuerdo a las categorías del carácter de las figuras y a los tipos de asociaciones propuestas.

Una primera característica frecuente en el corpus son los rasgos faciales esqueléticos. Estos están constituidos por ojos circulares, hechos haciendo una perforación, boca descarnada, en la que usualmente se deja ver la dentadura completa y la ausencia de nariz, ésta ha sido cortada y se ve un hueco. Estas características aparecen tanto en los intérpretes de zampoña como de tambor, aunque en estos últimos hay una mayor propensión a que se pierdan los rasgos por el pequeño tamaño y la deformación de los moldes.

Un segundo rasgo presente en todos los casos son los instrumentos musicales. La zampoñas aparecen en pares en casi todos los casos (2). En algunos es posible contar el número de tubos y aparentemente hay una gran frecuencia de que tengan el mismo número o que una zampoña tenga un tubo más que la otra (Ver Cuadro N° 3).

En cuanto al tamaño de los Músicos, éste puede variar en dos modalidades. En el primer caso estos son del mismo tamaño que los otros personajes de la escena; en el segundo caso son más pequeños (la mitad o menos) que los otros personajes. Para los ejecutantes de zampoña lo normal es que ocurra lo primero, esto se da en todos los tipos de baile de muertos; menos el tipo D en que son ostensiblemente más pequeños. Los ejecutantes de tambor son del segundo caso menos en el tipo D en que toman un tamaño normal. Esta diferenciación es aparentemente rele-

(2) Actualmente, en el sur del país (Puno) se sigue la costumbre de tocar el "Sicu"; zampoñas tocadas a dúo que están amarradas. Cada una de ellas tiene notas que la otra no tiene, por lo que es indispensable que sea interpretada por dos personas coordinadamente.

vante e implicaría la mayor importancia de la zampoña para la acción de baile, y si esto es así explicaría el porque de la mayor ausencia de tambo-
ristas en las escenas de baile de muertos.

Otra característica que se repita con mucha frecuencia es la posición corporal. En casi el 90% de los casos los Músicos aparecen en movimiento, con una pierna delante de la otra y las rodillas dobladas como saltando o bailando, incluso en algunos casos se les ve ligeramente por encima del plano de la acción. Esto es menos constante en los casos de músicos antropomorfos.

Una última característica muy frecuente entre los ejecutantes de zampoña, tanto esqueléticos como antropomorfos, es que aparecen por pares, ambos de perfil y cara a cara. Se ha interpretado esto como una ejecución coordinada del instrumento y aparentemente es cierto, ya que en algunos casos aparecen cuerdas entre ambos instrumentos.

Como puede verse las características y atributos más constantes están íntimamente en relación con los dos aspectos fundamentales el que sean músicos y que se trate de esqueletos.

3.5 CARACTERISTICAS Y ATRIBUTOS SECUNDARIOS:

Al nivel de las características y los atributos secundarios las diferencias entre los tipos A al E y M son más grandes, por esto se hace aquí una diferenciación más clara entre estos dos grupos. También se tratará de correlacionar los atributos con los tipos de bailes de muertos.

3.5.1 Tocado y Aretes:

Los tocados son características propias de los ejecutantes de zampoña, no así de los ejecutantes de tambor, que, salvo en un caso, no presentan ninguna prenda de cabeza.

Hemos clasificado los tocados en 12 tipos ordenados de mayor a menor ocurrencia. El tipo 1 está compuesto por un cuerpo de ave, en la que se distingue la cabeza, las alas y la cola, a esto se agrega una mantilla que cubre la parte posterior del cráneo. Este aparece en 10 casos; con mayor frecuencia en los tipos de baile de muertos A y C y en un caso de los tipos de baile de muertos M (Fig. 10: a).

El tipo 2 está compuesto por un felino, tanto el cuerpo, la cola y la cabeza, y un abanico en la parte posterior. Aparece en 9 casos, en todos los casos de baile de muertos del tipo E; en dos casos del tipo A; en tres casos del grupo M, dos de los cuales están asociados a personajes antropomorfos. Esto no es de extrañar ya que es uno de los tocados más frecuentes en la iconografía Mochica (Fig. 10: b).

El tocado del tipo 3 es exactamente igual al 1, salvo que se le agrega un pequeño abanico en la parte posterior. Aparece en cinco casos, cuatro de los cuales del tipo C de baile de muertos, y un caso más del grupo M, pero también se trata de un esqueleto (Fig. 10: a).

El tocado tipo 4 está formado por una vincha simple puesta de manera horizontal, que en la parte posterior presenta un abanico. Este tocado aparece en 5 casos, cuatro de los cuales en el tipo de baile de muertos, B y uno en M (Fig. 10: d).

El tocado del tipo 5 está formado por un gorro que en la parte delantera, sobre la frente, presenta cuatro apéndices que salen de un pequeño bulto. Este sólo aparece en 3 casos, todos del tipo de bailes de muertos A (Fig. 10: e).

El tocado del tipo 6, es una sencilla mantilla que cubre la parte posterior del cráneo. Aparece en cuatro casos: dos del tipo de baile de muertos B; uno en M y en un ejecutante de tambor del tipo A (Fig. 10: f).

El tocado del tipo 7 está constituido por una simple vincha horizontal. Aparece en tres casos: uno del tipo de baile de muertos B; y dos en el grupo M (Fig. 10: g).

El tocado del tipo 8 es de los más complicados, está compuesto por un semicírculo en la parte frontal y un cilindro o círculo en la parte posterior, a esto se agrega una mantilla que cubre la parte posterior del cráneo. Este tipo de tocado aparece en 3 casos, todos del tipo de baile de muertos C (Fig. 10: h)

El tocado del tipo 9 está formado por una vincha horizontal que en la parte delantera se acoda y proyecta hacia arriba. Aparece en dos casos, uno del tipo de baile de muertos C y el otro, con un abanico en la parte posterior, en un zampoñista esquelético del grupo M (Fig. 10: i).

El tocado del tipo 10 está compuesto por un ave, aparentemente un águila marina o pandeón, y un abanico decorado con líneas y bolas en el borde. Aparece en dos casos del grupo M (Fig. 10: j).

El tocado del tipo 11 es sin duda el más complejo. Está compuesto de un semicírculo frontal que lleva al centro un tumi y dos objetos similares a orejas decoradas. En la parte posterior aparece un abanico. Este aparece en un solo caso del grupo M (Fig. 10: K).

Finalmente el tipo de tocado 12 es similar al 2 pero pictórico y, por ende, con más detalles. Aparece en dos casos: uno del grupo M y el otro, un ejecutante de tambor, también del grupo M (Fig. 10: 1).

Como puede verse hay una relación entre los tipos de tocado y los tipos de bailes de muertos, sobre todo en los tipos de tocados más frecuentes. Es posible que dos zampoñistas lleven distintos tocados en un mismo caso, usualmente estos tocados se repiten en otros casos del mismo tipo.

Los aretes aparecen sólo en los casos del grupo M y con muy poca frecuencia. Los hemos encontrado en cuatro tipos: el 1, se trata de un círculo simple, sin decoración: en un solo caso; el 2, un círculo simple con un punto negro al centro: 5 casos de los cuales 1 corresponde a un ejecutante de tambor; el tipo 3, con dos ocurrencias, son dos círculos concéntricos con bolas en la circunferencia exterior. El último tipo de aretes está formado por una cabeza de serpiente y sólo aparece en los 3 Músicos del cerámico acampanulado del Museo Larco (Fig. 10: m, n, o y p respectivamente).

3.5.2 Rasgos Faciales:

Como se ha dicho ya los rasgos faciales más frecuentes son los que caracterizan a los seres esqueléticos. Esto es más frecuente en los ejecutantes de tambor ya que sólo en 4 casos no aparecen estas características.

Otro rasgo facial es la presencia de un corte escalonado de la piel en los pómulos. Este rasgo es característico para los "supliciados", en los que puede verse la piel de la cara arrancada (Larco 1965; p. 22 abajo derecha). Este tipo de corte aparece en 3 casos de ejecutantes de zampoña (1 del tipo A, 1 del tipo E y 1 del grupo M) y 2 de ejecutantes de tambor

(1 del tipo B, 1 de grupo M). En otros casos parecería que está presente pero por la técnica de decoración en relieve se pierde.

3.5.3 Vestimenta

La vestimenta es muy simple en los casos de figuras esqueléticas y puede ser más complejo en los casos antropomorfos.

Una camisa simple, o decorada con un símbolo escalonado, aparece con ejecutantes de zampoña en 4 casos del tipo A, y en 6 del grupo M; entre los ejecutantes de tambor sólo aparece en 3 casos del grupo M (Fig. 12: b, c y d).

Un taparrabos simple aparece en 19 casos de ejecutantes de zampoña (6 del tipo C, 1 del tipo D, 12 del grupo M) y en 3 casos de ejecutantes de tambor (1 del tipo A y 2 del grupo M). Este tipo de vestimenta está normalmente complementado con un cinturón simple o con flecos en la parte posterior (Fig. 11: c y d).

Cinturones simples o dobles aparecen en 19 casos de ejecutantes de zampoña (1 del tipo B, 4 del tipo C, 4 del tipo E, 10 del grupo M y en 4 casos de ejecutantes de tambor (todos del grupo M). (Fig. 11: a, b, c y d).

Cinturones que en la parte posterior presentan un conjunto de flecos, formando algo parecido a las "sonajas de los guerreros" aparecen en 16 casos de ejecutantes de zampoña (8 del tipo A, 5 del tipo D y 3 del Grupo M) y en 5 casos de ejecutantes de tambor (3 del tipo A, y 2 del grupo M). (Fig. 11: a)

Faldellines aparecen en 18 casos de ejecutantes de tambor (4 del A, 2 del tipo B, 6 del tipo C, 4 del tipo E y 2 del grupo M) y en 2 casos de ejecutantes de tambor (ambos del grupo M). (Fig. 11: a y b; 12: b).

Un bolso atado a la cintura, o lo que podría ser un pequeño manto enrollado aparece sólo en 6 casos de ejecutantes de zampoña (3 del tipo B, 2 del tipo C y 1 del grupo M) (Fig. 11: c y d).

Un manto atado al cuello a manera de capa aparece sólo en ejecutantes de zampoña en 13 casos (todos del grupo M). (Fig. 11: e, f g y h; 12: a).

Un vestido de una sola pieza, desde los hombros hasta la pantorrilla, aparece sólo en ejecutantes de zampoña en 11 casos (2 del tipo D y 9 del grupo M). (Fig. 11: e, g y h; 12:a).

Como se puede ver los 3 últimos tipos de vestimenta sólo aparecen asociados a ejecutantes de zampoña y los dos últimos con mucha más frecuencia en los del grupo M.

Cinturones de serpientes sólo aparecen en dos casos del grupo M, ambos del ceramio acapulunado del Museo Larco. (Fig. 12: d).

En las figuras 11 y 12 se puede ver los casos más complejos de vestimentas.

Como en el caso de los tocados también en la vestimenta puede verificarse una correspondencia o arreglo al tipo de baile de muertos. La vestimenta y el tocado parecen ser elementos útiles para la rápida definición de "bailes de muertos".

3.5.4 Armas y otros objetos cogidos:

Coger zampoñas o tambores es uno de los atributos más frecuentes. En los tambores no hay variaciones, esto no es así en los casos de zampoñas donde se presentan los siguientes casos extraños.

La primera variante ocurre en tres casos del grupo M, se trata de zampoñas que en el borde superior presentan un marco horizontal que en el extremo se eleva y termina en una cabeza humana (caso M-12: Fig. 11:e) o una mano (caso M-16 a y b: Fig. 11:g).

En cinco casos del grupo M aparecen quenás, o lo que podrían ser zampoñas en una vista de perfil. En estos casos todos los demás elementos corresponden a una "danza de muertos" por lo que nos inclinamos a pensar se trata de la segunda posibilidad.

Finalmente en un caso del grupo M (M-1; Fig. a7), los instrumentos ejecutados son trompetas acabadas en cabezas de serpientes. Los ejecutantes son seres cadavéricos y por eso están incluidos aquí. Trompetas como éstas pueden verse en las colecciones, siendo rectas o curvadas (Donna 1978; fig. 168 y 169).

3.5.5 Pintura Corporal:

La pintura corporal es bastante extraña, sobre todo porque se trata de figuras básicamente en relieve, por esto sólo aparece en casos pictóricos del grupo M.

Las variantes que encontramos son: pintura desde el muslo hasta los pies en un caso (M 13 y Fig. 12: e); sólo los pies desde las canillas a manera de medias, en 2 casos (M 16 y M 17 ejecutantes de tambor, Fig. 12: f); y lo anterior más un punto en cada rodilla, esto ocurre en 5 casos (M 13, M 18 a y b; M 19 a y b, fig 12:g)

3.5.6 Otros

Entre las características que no se pueden catalogar en los rubros anteriores hemos considerado, en primer lugar, el tamaño de los Músicos. Como se dijo al principio la característica para los ejecutantes de zampoña es ser del mismo tamaño que los otros personajes de la escena. En todos los casos del tipo D esto no es así, aparecen más pequeños que los otros y por encima del plano de la acción. En un caso del grupo M (M 4 a y Fig. 18: a) el zampoñista es más pequeño pero aparece en el mismo plano de la acción.

Para los ejecutantes de tambor lo normal es aparecer más pequeños y en el mismo plano. Son del mismo tamaño que los demás personajes en 8 casos (3 del tipo B, y 5 del grupo M) y más pequeños y en un plano más alto en 2 casos (del tipo A).

La posición corporal es usualmente dinámica salvo en los siguientes casos donde aparecen los Músicos parados o sentados sin movimiento: zampoñistas en 12 casos (2 del tipo D, y 10 del grupo M), ejecutantes de tambor en 4 casos (1 del tipo B y 3 del grupo M).

La única característica corporal que aparece son líneas, incisos o pintadas que indican la presencia de costillas, rasgo netamente cadavérico. Contra lo que podría pensar esto ocurre en pocos casos (30 de ejecutantes de zampoña y 11 de ejecutantes de tambor, ver cuadro 3). Esto quiere decir que el rasgo que define a los cadáveres es más la cara esquelética que el cuerpo.

En cuanto a las características de los zampoñistas lo más saltante es la posición coordinada, o de composición cerrada, que ya se explicó.

Algunas variantes son: posición frontal, en dos casos del grupo M (M 10 a y b, Fig. 18: b). Zampoñistas de perfil, pero ambos en el mismo sentido, esto es, de la categoría 3 o elementos agregados, aparecen 11 casos (2 del tipo D; D-10 a y b, Fig. 16; 9 del grupo M; M-2 a y b; M-8 a, b y c; M-15 a, b, c y d). Aparecen estos músicos tocando con una sola mano en 4 casos, (todos del grupo M, M-5 a y b; M-10 a y c); la otra mano coge la mano de un danzante. finalmente, los casos en que seres antropomorfos ejecutan la zampoña son 10 en todos del grupo M (M-15 a, b c y d; M-16 a y b; M-18 a y b y M-19 a y b).

Entre las características de los ejecutantes de tambor llaman la atención dos: los casos en que es un animal y no un ser esquelético, que son 3 del grupo M (M-17 a y b, en que son venados; y M-18 a en que es un zorro); y en el caso en que es un ser antropomorfo (M-19 b), esto es en el caso del vaso acampanulado del Museo Larco.

El último rasgo inusual que queremos señalar es la presencia de fallos erguidos en 4 casos de ejecutantes de zampoña. Esto ocurre en los casos M-1 a y b (Fig. 17), M-3 a y M-5 a (Fig. 19). Esta característica aparece también en danzantes del grupo M y no es de extrañar ya que otra de las ocurrencias frecuentes de los seres esqueléticos son las escenas eróticas donde pueden presentar el mismo rasgo.

Para terminar, algunas palabras sobre la representación del museo Larco y su correlación con las demás escenas de "bailes de muertos". Como se ha visto la mayoría de las representaciones de ejecutantes de zampoñas y tambores se encuentran en las escenas de bailes de muertos, y en los casos en que no es así, los músicos, animales o antropomorfos, conservan una gran similitud, en sus características y atributos, con los muertos. Esto nos lleva a pensar que la presencia de este tipo de Músicos es un indicador claro de acciones relacionados con la muerte. Pensamos que los muertos podrían antropomorfizarse o divinizarse a través del cambio de algunas de sus características, y este sería el caso de la representación base. Sin duda el personaje más importante, y el que aparece con mayor frecuencia es el ejecutante de zampoña, éste aparece en casi todas las escenas de bailes de muertos y su sola presencia podría servir de "llamada" para ubicarnos en este plano de acción. Esto daría sentido a la presencia de Músicos en la representación del Museo Larco, implicaría que las acciones, en su conjunto, se realizan en un plano de ultratumba. Más adelante, en la siguiente parte trataremos de profundizar las hipótesis aquí indicadas.

A continuación un cuadro con los porcentajes de los atributos más representativos de acuerdo a las categorías de ejecutantes de zampoña y ejecutantes de tambor

ATRIBUTOS Y CARACTERISTICAS
MAS FRECUENTE
(Ver leyenda del cuadro N° 3)

EJECUTANTES DE
ZAMPOÑA

EJECUTANTES DE
TAMBOR

1a	40 de 86 = 47%	8 de 28 = 29%
1b	0 de 86 = 0%	12 de 28 = 43%
2a	78 de 86 = 91%	12 de 28 = 43%
2b	68 de 86 = 79%	12 de 28 = 43%
2c	78 de 86 = 91%	12 de 28 = 43%
3a	4 de 86 = 5%	9 de 28 = 32%
3b	10 de 86 = 12%	12 de 28 = 43%
3c	15 de 86 = 17%	8 de 28 = 29%
3d	20 de 86 = 23%	1 de 28 = 4%
3e	19 de 86 = 22%	1 de 28 = 4%
3f	5 de 86 = 6%	1 de 28 = 4%
3g	4 de 86 = 5%	9 de 28 = 32%
5b	0 de 86 = 0%	7 de 28 = 25%
5c	0 de 86 = 0%	5 de 28 = 18%
6a 1	50 de 86 = 58%	24 de 28 = 86%
6a 2	16 de 86 = 19%	3 de 28 = 11%
6a 3	20 de 86 = 23%	1 de 28 = 4%
6b	82 de 86 = 95%	16 de 28 = 57%
6c	37 de 86 = 43%	4 de 28 = 14%
6d 1	58 de 86 = 67%	12 de 28 = 43%
6d 3	4 de 86 = 5%	7 de 28 = 25%

CAPITULO IV

EL PERSONAJE PEZ

El personaje b (Fig. 1) de la representación del vaso acampanulado del museo Larco es uno de los más frecuentes en la iconografía Mochica. Ya que su atributo más marcado es la presencia de aletas, le hemos denominado "Personaje Pez". Esto no quiere decir que se trate de una representación naturalista de un pez ya que, como veremos más adelante, en su representación se puede prescindir completamente de las características de los peces.

Lo que nos proponemos en esta sección es demostrar que se trata de varios tipos de Personaje Pez, distintos en sus atributos y en su correlación con otros personajes. Para este efecto hemos procedido a subdividir el corpus en tipos de representación coherentes en cuanto a las características del "Personaje Pez", y luego, como en los casos anteriores, a analizar las características y atributos y su correspondencia cronológica.

El corpus está constituido por: representaciones de únicamente este personaje, esto es como un motivo independiente; y en acciones donde el "Personaje Pez" entra en combate con un "Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes", tanto como una escena independiente o como una acción incorporada dentro de una escena mayor. Hemos considerado estas ocurrencias a sabiendas de que puede aparecer en otras acciones o escenas (transporte marítimo, pescado por otro ser, como corredor, etc.), ya que son los que de manera directa se relacionan con nuestra representación base.

4.1 PROBLEMATICA DE LA CONSTITUCION Y ORGANIZACION DEL CORPUS:

Muelle (1936, p. 87, Fig. 8a y 8b) y Kutscher (1954 p. 63-67, Fig. 49f, 50B, 51A, 52, 54B, 55B, 55C, 56B, 60A, y 65B) llamaban la atención sobre representaciones de peces con atributos de "demonios", a los que denominaron "demonios-peces". Algunos de los atributos que caracterizarían a estos seres serían: "seniles arrugas", "dos anchos mechones, terminados en punta", "aletas triangulares", en algunos casos "un tumi con una cuerda enroscada" y una "cabeza humana" cogida de los cabellos. Kutscher divide las representaciones de "demonios-peces" en dos grupos según tengan el cuerpo antropomorfo a zoomorfo. Las representaciones del grupo de los "demonios-peces" con cuerpo antropomorfo conservan pocas o ninguna semejanza con las de sus similares zoomorfos, y sin conocimiento de estos últimos, sería imposible reconocerlos como peces.

Kutscher clasifica a todos los peces dentro de una misma categoría, los "demonios peces", sin hacer mayores consideraciones a las diferencias formales entre unos y otros. Creemos tener indicios suficientes como para hablar de distintos tipos de peces no necesariamente correlacionables con una evolución del motivo sino presentes en un mismo estrato sincrónico.

Luego de recopilar 74 representaciones de "personajes peces" nos damos con el problema de que los dos grupos propuestos por Kutscher no reflejaban la realidad de los distintos tipos de estos peces. Mas aún, encontramos representaciones que eran a la vez totalmente antropomorfas y zoomorfas (tipo D) y que, por ende no cabrían dentro de ninguno de los dos grupos. Los atributos y características tampoco serían coherentes en esta división, y, cada vez más, nos llevaban a una clasificación más detallada y compleja que la planteada por Kutscher.

A partir de esta observación decidimos darle a este personaje un tratamiento similar al dado a "Los Músicos", considerando categorías de representación de acuerdo a su ubicación y la forma de la representación, y tipos de acuerdo a los atributos y características principales.

4.2 CATEGORIZACION DEL PERSONAJE PEZ:

Las categorías de representaciones del Personaje Pez varían de acuerdo a la forma del soporte o a su ubicación dentro de una acción o es-

cena. A diferencia del caso de "Los Músicos", donde al menos dos personajes conforman la unidad, el Pez no necesita de complementos, esto quiere decir que por sí mismo puede ser una representación completa.

Una segunda diferencia con Los Músicos es que en todos los casos el Pez está incorporado, y no agregado, a la acción o escena, no pudiendo establecerse ninguna diferencia de importancia entre él y los otros actores.

Las categorías de representación son:

1. Motivo independiente:

Cuando aparece como única representación sobre el soporte. Usualmente esto ocurre en representaciones pictóricas y en relieve. El caso más extremo es un ceramio del Museo Larco (depósito) en forma de este ser.

2. Elemento incorporado:

Cuando aparece formando parte de una acción o escena. Esta categoría se puede subdividir en:

a) Elemento incorporado a una acción:

En esta sub-categoría lo usual es que aparezca decapitando a un ser humano o luchando contra un Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes. Estas acciones, únicas sobre el soporte, pueden ubicarse dentro de escenas mayores, como parte de ellas.

b) Elemento incorporado a una escena:

En esta categoría el Personaje Pez aparece usualmente incorporado a una acción que a su vez se incorpora a una gran escena. Las modalidades son dos: que aparezca en una secuencia de combates, caso de la representación base, o que el combate aparezca incorporado en una escena de "pasaje" (De Lavalle 1985, p. 62).

Podríamos hablar de composición cerrada en todos los casos en que el Personaje Pez es de la categoría elemento incorporado ya que las acciones de combate suelen aislarse de los demás elementos de la representa-

ción, y aparentemente conforman una unidad de sentido independiente pero, claro está, integrado a la escena.

4.3 TIPOLOGIA DEL PERSONAJE PEZ:

Las 72 representaciones del corpus revelan demasiadas diferencias como para ser tratadas en conjunto o con una clasificación demasiado generalizante. Los tipos que presentamos a continuación obedecen a la propuesta, hecha desde el principio de este trabajo, de que los atributos y características pueden revelar el rol de sus portadores y su evolución en el tiempo:

Tipo A:

El tipo A está formado por las representaciones más "naturalistas" de peces, a los que Kutscher llama de "cuerpo zoomorfo". Esta es probablemente la representación más frecuente en la iconografía mochica. Se trata de un ser con cuerpo pisciforme, en el que aparece una gran aleta caudal y una o más aletas ventrales y dorsales. Algunas veces las aletas presentan bordes aserrados, y un rasgo casi permanente es que entre las aletas dorsales y ventrales y la caudal aparecen dos pequeñas aletas puntiagudas, una en el dorso y otra en el vientre. A estos cuerpos se le agregan piernas y brazos claramente humanos, siendo usual que lleve en la mano un "tumi". El rasgo más extraño está constituido por la cabeza, que no puede ser referida a ningún ser real, ni hombre ni animal. Este tipo de cabeza presenta una serie de problemas ya que es el rasgo más estable a través de los primeros 4 tipos de "Personaje Pez", y también es usual en los llamados "dragones".

Tipo B:

El tipo B presenta una marcada diferencia con el A. Este es el que Kutscher consideraba de "cuerpo antropomorfo", y como tal presenta un cuerpo cuasi humano, salvo que en este tipo se agrega un conjunto de dos aletas puntiagudas a ambos lados de la cadera. Como en el tipo anterior es usual que lleve en una mano un "tumi". La forma de la cabeza es similar al Tipo A, pero en este caso es usual la presencia dos grandes mechones de cabello. La forma de la cabeza y los mechones tienen una importancia radical ya que, como veremos, es el único nexo entre los tipos A y C.

Tipo C:

El tipo C parece ser un desarrollo del tipo B. También entra dentro de la categoría de los "demonios peces de cuerpo antropomorfo" de Kutscher, pero en este caso han desaparecido completamente las aletas, que en algunos ejemplares parecen ser sustituidas por cinturones o colas de serpientes. Kutscher no duda en atribuir lo que para nosotros es el caso C-33 (Kutscher 1954, Fig. 50B) a la categoría de "demonios-peces", y toma como rasgo de consideración la similitud de las características de la cabeza de los "demonios-peces" con aletas (Tipo B) y sin aletas (Tipo C). Apparently, por la consideración de estos atributos, el problema estaría resuelto. Lo que no considera Kutscher es la similitud de, precisamente, estos rasgos entre el "Personaje Pez" y los llamados "dragonces". Siguiendo el método propuesto por Berezkin hemos ubicado una representación en la que aparecen ambos personajes problemáticos juntos: Caso B 3-10; (Kuscher 1983, Abb. 258). A partir de esta representación pensamos que la distinción entre los dos seres se da a nivel de dos atributos: el "dragón" presenta una cola acabada en cabeza de serpiente con uno de los bordes aserrados; el "Personaje Pez" de este tipo presenta los dos mechones que salen de la cabeza y puede presentar cola de serpiente. Esta diferenciación tentativa sólo podrá ser confirmada cuando se haga el análisis detallado del dragón.

Tipo D:

El tipo D puede definirse como la unión de los tipos A y C. Se trata de un ser con cuerpo totalmente humano, incluso con vestidos y adornos (esto lo asemeja con el tipo C), de cuya espalda brota un cuerpo totalmente pisciforme (muy similar a los del tipo A). para este tipo contamos con solo 3 representaciones. En un principio pensamos que se trataba de una variante del tipo B (antropomorfo pero con aletas) pero más que aletas, en este caso aparece un cuerpo en el que se pueden distinguir no solo aletas estilizadas, sino la dorsal, la caudal, la ventral, y las puntagudas a las que ya nos referimos. En dos casos (De Lavalley 1985, p. 62 y Larco 1949. Lam. XIII abajo) las características de la cabeza se ajustan perfectamente a las de los tipos B y C, sobre todo por presentar claramente los penachos. El tercer caso (M.R.L.H. 74-7-3) presenta una cabeza claramente antropomorfa cuyos únicos rasgos anómalos son un par de grandes colmillos y un cinturón de serpientes.

Tipo E:

El tipo E está compuesto por seis representaciones del tipo que Kutscher hubiera llamado naturalista y de "cuerpo zoomorfo". En este caso las representaciones difieren del tipo A en la forma del cuerpo, ya que se trata de un cuerpo alargado con una mayor cantidad de aletas, más parecido a una serpiente acuática o a una barracuda. La cabeza de este tipo de "Personaje-Pez" es claramente antropomorfa, aunque presenta un par de grandes colmillos, y está adornada por una gran variedad de tocados. Estos dos rasgos, cuerpo y cabeza, nos hacen pensar que se trata de un "Personaje Pez" distinto a los figurados en los tipos A al D. Si bien establece las mismas relaciones con el Antropomorfo de Cinturones de Serpientes que su análogo, también realiza acciones que los tipos A-D no realizan (coger serpientes o aves) o porta atributos que son propios a los antropomorfos de Cinturones de Serpientes (arcetes serpentiformes, tocados de felinos o con dos penachos que salen del frente). El hecho que tengan tocado ya es de por sí bastante anómalo, en todo el corpus sólo 8 representaciones portan un tocado, seis de ellas del tipo E.

Tipo F:

El tipo F es, sin lugar a dudas, el más extraño de todos los considerados. Sólo contamos con dos ejemplos (Sawyer 1954, carátula y Kutscher 1983, Abb. 266) ambos pictóricos. En este caso se trata de un pez claramente naturalista, ya que no presenta ningún rasgo antropomorfo. Su forma es alargada, en vez de aletas presenta las volutas que suelen representar al mar y su cabeza es claramente la de un pez. En las dos representaciones con que contamos aparece sostenido por un ser antropomorfo que lleva un tocado formado por dos penachos delanteros (suele identificarse este personaje como mellizo del Antropomorfo de Cinturones de Serpientes con tocado de felino). Este ser embiste con el pez a un Antropomorfo de Cinturones de Serpientes, y fruto de este ataque, en los dos casos, el antropomorfo ha perdido su tocado de felino. Por la forma del pez podría compararse con el "Personaje Pez" del tipo E, aún más, la cabeza típica del tipo E es similar a la que aparece en los personajes antropomorfos que sostienen a los peces del tipo F.

4.4 ACCIONES EJECUTADAS POR EL PERSONAJE PEZ:

Como se dijo ya, el Personaje Pez aparece ejecutando una serie de acciones que podrían tener un sentido secuencial.

Las acciones representadas son:

Acción a:

El Personaje Pez solo, en cualquiera de los tipos ya mencionados. Normalmente ésta es la única representación sobre el soporte y como máximo lleva en las manos un tumi.

Acción b:

El Personaje Pez aparece cogiendo a un ser humano, esta acción sólo aparece en un caso pictórico (C 2-1), y se puede ver que el ser humano es cogido de un largo mechón de cabellos.

Acción c:

El Personaje Pez aparece decapitando a un ser humano. Esta acción aparece sólo en dos casos escultóricos (B 2-1 y B 2-2). Al igual que en la acción anterior el ser humano aparece cogido de los cabellos.

Acción d:

El Personaje Pez aparece con una cabeza decapitada.

Acción e:

El Personaje Pez aparece luchando contra un Personaje Antropomorfo con Cinturones de Serpientes. Este caso, como el "a", es bastante usual. Es muy frecuente que el Personaje Pez lleve la cabeza de un ser humano.

Acción f:

En este caso el Personaje Pez aparece siendo decapitado por un Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes. Esta acción aparece en dos casos escultóricos (B 4-1 y C 4-7).

Acción 9:

En esta última acción de la secuencia aparece el Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes llevando la cabeza del Personaje Pez.

4.5 CORPUS:

A continuación presentamos el corpus de representaciones utilizadas para este análisis. Se consigna en primer término el tipo de representación del Personaje Pez (A a F) y el número de clasificación dentro del tipo. En segundo lugar aparece la fuente de la que se obtuvo la representación, entre paréntesis aparece la acción representada ("a" a "g") y la categoría de representación (1, 2a ó 2b).

Tipo A:

- A 1-1 KUTSCHER 1983 : Abb. 234 (Acc: 2/cat: 1)
- A 1-2 KUTSCHER 1983 : Abb. 235 (Acc: a/cat: 1)
- A 1-3 KUTSCHER 1983 : Abb. 238 (Acc: a/cat: 1)
- A 1-4 KUTSCHER 1983 : Abb. 237 (Acc: a/cat: 1)
- A 1-5 KUTSCHER 1983 : Abb. 236 (Acc: a/cat: 1)
- A 1-6 KUTSCHER 1983 : Abb. 239 (Acc: a/cat: 1)
- A 1-7 KUTSCHER 1983 : Abb. 240 (Acc: a/cat: 1)
- A 1-8 KUTSCHER 1954 : Fig. 51B (Acc: a/cat: 1)
- A 1-9 KUTSCHER 1954 : Fig. 51A (Acc: a/cat: 1)
- A 1-10 KUTSCHER 1954 : Fig. 52 (Acc: a/cat: 1)
- A 1-11 M.B.C.R. : 0438 (Acc: a/cat: 1)
- A 2-1 M.R.L.H. : 78-6-1 (Acc: a/cat: 2a)
- A 2-2 KUTSCHER 1983 : Abb. 261 (Acc: c/cat: 2a)

Tipo B:

- B 1-1 KUTSCHER 1983: Abb 214 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 22:a; 26:a)
- B 1-2 KUTSCHER 1983: Abb 215 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 22:b; 26:b)
- B 1-3 KUTSCHER 1983: Abb 216 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 22:c; 26:c)
- B 1-4 M.N.A.A.: C-04326 (Acc: a/cat: 1) (Fig. 22:d)
- B 1-5 M.N.A.A.: C-02568 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 22:e)
- B 1-6 M.N.A.A.: C-04343 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 22:f; 26:d)
- B 1-7 M.N.A.A.: C-61077 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 22:g)
- B 1-8 M.N.A.A.: C-03477 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 22:g)
- B 1-9 M.N.A.A.: C-04336 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 22:h; 26:e)
- B 1-10 M.N.A.A.: C-04337 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 22:g; 26:f)
- B 1-11 M.R.L.H.: 78-2-2 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 22:i; 26:g)
- B 1-12 M.N.A.A.: Sala Mochica (Acc: d/cat: 1) (Fig. 21:j; 22:j)
- B 1-13 M.N.A.A.: C-03084 (Acc: a/cat: 1) (Fig. 21:k)

- B 2-1 M.R.L.H.: 78-4-1 (Acc: c/cat: 2a)
- B 2-2 DONNAN 1978: Fig. 151 (Acc: c/cat: 2a)
- B 3-1 M.N.A.A.: C-03500 (Acc: c/cat: 2a)
- B 3-2 M.R.L.H.: 78-6-2 (Acc: c/cat: 2a)
- B 3-3 M.R.L.H.: 78-6-5 (Acc: c/cat: 2a) (Fig. 22:1; 26:h)
- B 3-4 M.R.L.H.: 78-6-3 (Acc: c/cat: 2a)
- B 3-5 M.N.A.A.: C-3543 (Acc: c/cat: 2a) (Fig. 23:a,b)
- B 3-6 M.N.A.A.: C-03513 (Acc: c/cat: 2a)
- B 3-7 KUTSCHER 1954: Fig. 55B (Acc: c/cat: 2a)
- B 3-8 KUTSCHER 1954: Fig. 56B (Acc: c/cat: 2a)
- B 3-9 KUTSCHER 1983: Abb. 259 (Acc: c/cat: 2b) (Fig. 23:c)
- B 3-10 KUTSCHER 1983: Abb. 258 (Acc: c/cat: 2b) (Fig. 23:d; 25:a; 26:i)
- B 3-11 LARCO 1945: p.11 (Acc: c/cat: 2b) (Fig. 23: e; 25:b)
- B 3-12 KUTSCHER 1954: p.62 (Acc: c/cat: 2b) (Fig. 23:f; 25:c)
- B 3-13 DE LAVALLE 1985: p.84 (Acc: c/cat: 2b) (Fig. 23:g; 25:d)
- B 4-1 BENSON 1975: Fig. 31 (Acc: f-g/cat: 2a) (Fig. 23:h)

Tipo C:

- C 1-1 M.N.A.A.: C-04328 (Acc: a/cat: 1) (Fig. 22:d; 25:e)
- C 1-2 M.B.C.R.: 0451 (Acc: a/cat: 1) (Fig. 23:i)
- C 1-3 M.N.A.A.: C-03094 (Acc: a/cat: 1) (Fig. 23:j)
- C 2-1 M.R.L.H.: 78-2-5 (Acc: b/cat: 2a) (Fig. 27; 23:k; 26:j)
- C 3-1 M.N.A.A.: C-04426 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 28; 23:k; 26:k)
- C 3-2 M.B.C.R.: 0344 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 23:l)
- C 3-3 KUTSCHER 1954: Fig. 50B (Acc: d/cat: 1) (Fig. 24:a; 26:1)
- C 3-4 M.B.C.R.: 0439 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 24:b)
- C 3-5 KUTSCHER 1983: Abb. 219 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 24:c; 25:f; 26:m)
- C 3-6 M.B.C.R.: 0477 (Acc: d/cat: 1) (Fig. 24:d)
- C 4-1 M.N.A.A.: C-03459 (Acc: c/cat: 2a) (Fig. 21:a)
- C 4-2 M.N.A.A.: C-03480 (Acc: c/cat: 2a) (Fig. 24:c)
- C 4-3 M.N.A.A.: C-03485 (Acc: c/cat: 2a) (Fig. 24:f)
- C 4-4 M.N.A.A.: C-54705 (Acc: c/cat: 2a) (Fig. 28; 24:g; 26:n)
- C 4-5 M.N.A.A.: C04309 (Acc: c/cat: 2a) (Fig. 24: g; 26:o)
- C 4-6 M.N.A.A.: C-03217 y KUTSCHER 1983; Abb. 232 (Acc: c/cat: 2a) (Fig. 24:h)
- C 4-7 M.N.A.A.: C-03281 (Acc: c-f/cat: 2a)
- C 4-8 M.R.L.H.: 78-4-2 (Acc: c/cat: 2a) (Fig. 24:i)
- C 5-1 M.R.L.H.: 74-7-5 (Acc: g/cat: 2a) (Fig. 23:k; 25:j)

- C 5-2 KUTSCHER 1983: Abb. 227 (Acc: g/cat: 2a) (Fig. 23:k; 25:k)
- C 5-3 M.N.A.A.: C-03494 (Acc: g/cat: 2a)

Tipo D:

- D 1-1 M.R.L.H.: 74-7-3 (Acc: a/cat: 1) (Fig. 21:b; 24;j; 25:g)
- D 2-1 LARCO 1948: Lam XIII, abajo (Acc: c/cat: 2b) (Fig. 24:k; 25:h)
- D 2-2 DE LAVALLE 1985: p.62 (Acc: c/cat: 2b) (Fig. 24:1; 25:i)

Tipo E:

- E 1-1 M.R.L.H.: 78-1-2 (Acc: a/cat: 1) (Fig. 21: c,d,k)
- E 1-2 M.N.A.A.: C-04311 (Acc: a/cat:1) (Fig. 21:c)
- E 1-3 KUTSCHER 1954: fig. 65B (Acc: d/cat: 1) (Fig. 21:f; 26:p)
- E 2-1 M.R.L.H.: 78-6-4 (Acc: c/cat: 2a) (Fig. 21:g, 1)
- E 2-2 KUTSCHER1983: Abb. 175 (Acc: c/cat: 2a) (Fig. 21:h,m)
- E 2-3 KUTSCHER 1954: Fig. 60A (Acc: c/cat: 2a) (Fig. 21: i,k)

Tipo F:

- F 1-1 SAWYER 1954: Carátula (Acc: c/cat: 2b)
- F 1-2 KUTSCHER 1983: Abb. 266 (Acc: c/cat: 2b)

4.6. CRONOLOGIA

Los casos considerados en el corpus tienen la siguiente correspondencia cronológica:

A 1-1 IV	B 1-7 II-III	B 3-11 IV
A 1-2 III	B 1-8 II-III	B 3-12 IV
A 1-3 III-IV	B 1-9 II	B 3-13 IV
A 1-4 IV	B 1-10 II-III	B 4-1 II-III
A 1-5 IV	B 1-11 III	C 1-1 III
A 1-6 IV-V	B 1-12 IV	C 1-2 I (Vicús)
A 1-7 IV	B 1-13 IV	C 1-3 IV
A 1-8 IV	B 2-1 II-III	C 2-1 III
A 1-9 IV	B 2-2 II	C 3-1 III
A 1-10 V	B 3-1 V	C 3-2 I-II (Vicús)
A 1-11 II (Vicús)	B 3-2 V	C 3-3 III
A 2-1 III	B 3-3 IV	C 3-4 I (Vicús)

A 2-2 III
 B 1-1 III
 B 1-2 III
 B 1-3 III
 B 1-4 III
 B 1-5 III
 B 1-6 III
 C 4-6 III
 C 4-7 IV
 C 4-8 IV
 C 5-1 III
 C 5-2 III
 C 5-3 III-IV
 D 1-1 IV
 D 2-1 IV
 D 2-2 V

B 3-4 IV
 B 3-5 IV
 B 3-6 IV
 B 3-7 IV
 B 3-8 IV
 B 3-9 IV
 B 3-10 IV
 E 1-1 III-IV
 E 1-2 III
 E 1-3 III
 E 2-1 III
 E 2-2 IV
 E 2-3 III
 F 1-1 IV
 F 1-2 V

C 3-5 IV
 C 3-6 I (Vicús)
 C 4-1 III-IV
 C 4-2 III
 C 4-3 IV
 C 4-4 III
 C 4-5 III

Como se puede ver no todos los tipos corresponden a todas las fases ni hay una evolución de un tipo hacia otro.

	I	II	III	IV	V
A		1(V)	4	8	2
B		7	12	13	2
C	4 (V)	1 (V)	12	7	
D				2	1
E			5	2	
F				1	1

El período de máxima proliferación del motivo ocurre entre las fases III y IV. Por el cuadro se puede verificar la coexistencia de todos los tipos en la fase IV. Los tipos A al D, que habíamos sugerido podrían corresponder a un mismo Personaje Pez, coexisten entre las fases II al V,

pero mientras los tipos A y D encuentran en IV su máxima proliferación, los tipos B y C la encuentran en III. Los tipos E y F presentan una dispersión bastante similar a otros tipos. El tipo E es semejante a los tipos B y C; el tipo F es semejante al tipo D.

Esta distribución rompe cualquier posibilidad de interpretación evolutiva en la secuencia de tipos A-D. En principio nos sentimos tentados a pensar en una tendencia hacia la antropomorfización pero las evidencias cronológicas no corroboraron esta presunción, más aún, el tipo A es más frecuente en la fase IV.

Las acciones se distribuyen en el tiempo de la siguiente manera:

	I	II	III	IV	V
A		a	a, e	a	a
B		c, d, f, g	a, c, d, f, g	a, d, e	e
C	a, d	d	a, b, d, e, g	a, d, e, f, g	
D				a, e	e
E			a, d, e	a, e	
F				e	e

A este nivel las fases III y IV también representan el período de máxima proliferación. En ambas, para los tipos B y C, se encuentran el repertorio casi completo de acciones. Las acciones "a" y "e" parecen complementarse en el tiempo, mientras que la "a" es más prolífica en las fases I a IV, la acción "e" lo es en las fases III a V.

Como conclusión podemos decir que las fases III y IV, para los tipos B y C parecen ser las más representativas, por su variedad de acciones y por la cantidad de piezas. Son también, como veremos, las que presentan una mayor variedad de atributos y características. Aparentemente en este período los tipos alcanzan su máximo desarrollo.

4.7 CARACTERISTICAS TECNICAS:

En cuanto a la técnica de representación, para el caso de los Personajes Peces no se puede mostrar una técnica exclusiva. Las representaciones parecen por igual en técnica pictórica, relieve y escultórica.

Esta diversidad de técnicas ha permitido tener una óptima aproximación a las características y atributos del personaje, ya que, como se dijo, cada técnica tiende a acentuar ciertas características y atributos en desmedro de otros. Es así que para apreciar los tocados, lo óptimo son representaciones pictóricas o escultóricas, mientras que para los detalles del cuerpo y cabeza los relieves suelen ser más informativos.

Para el análisis de los atributos y características, hemos considerado todos aquellos visibles en las publicaciones o nuestras propias fotografías. En ningún caso se ha inferido la presencia de un rasgo cuando en el material, sea por mal dibujo o fotografía, no aparecía. Nuevamente llamamos la atención aquí sobre la pobre información iconográfica que ofrecen algunas publicaciones, o sobre errores evidentes en algunos dibujos. En casos de desconfianza total no hemos considerado el rasgo.

4.8 CARACTERISTICAS Y ATRIBUTOS ESENCIALES:

Estrictamente no se puede hablar de características esenciales ya que ninguna de las que se consignan aparecen en la totalidad del corpus. Pensamos que esto se debe a las diferencias que existen entre los tipos, al interior de los cuales sí es posible hallar características y atributos presentes en todos los casos. También se puede constatar en el cuadro N° 4 un número de rasgos y características de gran frecuencia en la muestra. Presentamos a continuación las características y atributos con una frecuencia mayor al 60%, precisando en qué tipos ocurren y en cuáles no.

La primera característica de gran frecuencia son uno o dos penachos o grandes mechones que salen de la cabeza del Personaje Pez, normalmente proyectándose hacia ambos lados. Esta característica es exclusiva de este ser, ya que sólo aparece en otros personajes cuando éstos son cogidos por un tercero de los cabellos. En el caso del Personaje Pez, incluso en las acciones en que aparece solo (acción a) y como motivo independiente (categoría 1), está presente este rasgo. En el corpus sólo se ha podido identificar un caso del tipo A (A 2-1) con penachos; en los tipos B, C y D es mucho más frecuente, no apareciendo en 7 casos de 53. Más

aún, en estos últimos tipos de Personaje Pez es esencial el penacho ya que en los combates que establece con el Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes, este último lo coge de un penacho, y en las acciones en que este personaje antropomorfo lleva la cabeza del Personaje Pez, la lleva cogida del penacho, y en las acciones en que este personaje antropomorfo lleva la cabeza del Personaje Pez, la lleva cogida del penacho. En los tipos E y F, en la modalidad del pez alargado, sólo aparecen penachos en un caso (E 2-1), y saliendo no directamente de la cabeza sino de un tocado que se sobrepone a ella.

Un segundo rasgo de mucha frecuencia son los ojos rasgados o de apariencia normal. Estos se oponen a los ojos claramente circulares que caracterizan a la mayoría de peces. Era de esperarse que en el corpus fueran menos frecuentes en las categorías A y E, cuya apariencia más zoológica incluye ojos de tipo circular. En la B al E es muy raro (solo 5 casos: B 1-7, B 3-10, B 3-11, B 4-1, y C 3-6) que veamos ojos no rasgados. Apparently este rasgo, entre otros, define la antropomorfización del Personaje Pez.

La característica más frecuente en todo el corpus es sin duda la nariz de carácter anguloso. En realidad se trata de una nariz representada según las convenciones para las figuras antropomorfas en esta iconografía. No ocurre en 3 casos, una del tipo A (A 1-4), que en realidad constituye una excepción dentro de su tipo, y los dos tipos F (F 1-1 y f 1-2), figuras que no tienen ningún elemento antropomorfo.

El labio aparece en 59 casos con un reborde delineado. Las excepciones aparecen distribuidas a lo largo de todo el corpus y se concentran básicamente en representaciones en relieve y escultóricas. Este rasgo es bastante sintomático y frecuente en personajes mitológicos, no así en representaciones de seres humanos, donde los labios aparecen sin reborde. Se recordará que este labio delineado era característico del Personaje Esférico, más no así de los Sujetadores o los Músicos. Como se verá más adelante también caracteriza al Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes.

Otra característica de mucha frecuencia (72 ocurrencias) son los grandes colmillos que incluso sobresalen por fuera de la boca. Los 3 casos en que no aparecen son las representaciones más antropomorfas. Usualmente se trata de dos grandes colmillos ubicados en la parte posterior de la boca, pero ocasionalmente puede representarse toda la dentadura

de manera exagerada. Este rasgo es otro de los más frecuentes entre las representaciones mitológicas y es usualmente utilizado para diferenciar este tipo de representaciones de las humanas.

La dirección del personaje también constituye una característica muy frecuente. Dentro de las direcciones posibles la más frecuente es aquella en que aparece el Personaje Pez de izquierda a derecha, con la mirada y los brazos hacia la derecha. Este es muy usual en las representaciones en que el personaje es un motivo independiente y no así en los que lucha contra el Personaje Antropomorfo en que la dirección es inversa. En el cuadro N° 4 se puede ver algunos casos en que no se consigna orientación, en estos casos se trata de representaciones modeladas que pueden verse en cualquier dirección.

Finalmente, un atributo de mucha importancia la constituye la presencia de aletas. Como se dijo antes éstas se ubican a ambos lados del cuerpo y puede tratarse de un número de 5 en los tipos A, D, E y F o de sólo 2 en el tipo B. En ninguno de los 21 casos del tipo C aparecen, ya que ésta es una de las características de este tipo de representaciones. Aparece en todos los casos de los tipos A, B, D E y F en distintas modalidades desde simples y puntiagudas, como en el caso B, hasta múltiples, llevando todo el cuerpo del pez y formados por "olas", en los casos del tipo F.

Como puede verse estos atributos esenciales combinan elementos humanos (ojos), animales (dientes), características propias de este ser (aletas) y otros elementos no relacionados aún con ningún ser en especial (penachos). Esto concuerda con el carácter híbrido del Personaje Pez, que en realidad debería definirse como un ser antropozoomorfo marino o acuático en general. Queremos insistir en que estos atributos esenciales no sólo ayudan al reconocimiento de estas personajes en distinción de otros, sino que además permiten diferenciar a los distintos tipos de peces.

4.9. CARACTERISTICAS Y ATRIBUTOS SECUNDARIOS:

4.9.1. Tocado y Aretes:

Ni los tocados ni los aretes son frecuentes en representaciones del Personaje Pez. Hemos incluido en esta categoría a los penachos que sa-

len de la cabeza y a la cresta aserrada que aparece sobre la cabeza en algunos casos, pero lo hacemos concientes de que no constituyen exactamente lo que hemos llamado tocado, ya que parecen ser algo característico del personaje y no un agregado o un adorno. Por otro lado, los tocados y aretes aparecen generalmente en los casos del tipo E, sólo hay dos tocados y un arete fuera de este tipo.

La primera variedad de tocado está compuesto por un felino disecado del que se puede distinguir con claridad la cabeza, y la cola. Este tipo de tocado aparece en 3 casos del tipo E (E 1-1, E 1-2 y E 1-3; Fig. 21: d, e y f). Como se sabe este tipo de tocado es muy frecuente en las representaciones del Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes y muy escaso en otros. Recuérdesse que sólo un Personaje Esférico lo llevaba y, ya entonces, se lo consideraba anómalo.

Otros tocados constituyen en realidad excepciones. En dos casos aparecen tocados formados por aves (C 4-1 y E 2-1; Fig. 21: a y g), ambos casos en piezas hechas con la técnica del alto relieve. En un caso (D 1-1; Fig. 21: b) aparece un tocado formado por una vincha de cuya parte frontal se proyectan hacia arriba, desde un círculo, 3 apéndices. Este tocado es muy similar al del caso E 2-3 (Fig. 21: h), pero aquí sólo son dos apéndices y sobre la cabeza del personaje aparecen 4 pequeñas volutas. Estos tocados son muy parecidos a los que Hocquenghem asocia con el mellizo del Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes. si se analiza con cuidado se podrá ver que estos tocados son iguales a los que lleva el personaje que sostiene al Personaje Pez de los casos F.

El tocado del caso E 1-1, el personaje que sostiene a la serpiente, está formado por una vincha o banda que en la parte frontal presenta un tumi (Fig. 21: c). El tocado del caso E 2-3 está formado por una vincha y en su parte frontal presenta una pequeña cabeza con dos grandes proyecciones que parecerían ser las orejas del personaje (Fig. 21: i) pero que en realidad se asemejan con los tocados de los casos D 1-1 y E 2-3.

Los aretes aparecen en tres modalidades: compuestos por un círculo simple, compuestos por un círculo con alguna decoración en el interior, y formados por una cabeza de serpiente (Fig. 21: j a m). Aretes sólo aparecen, en 5 casos: 2 de la primera forma (B 1-12 y E 2-1); 2 de la segunda (E 1-1 y E 2-3); y 1 de la tercera (E 2-2). Como se puede ver, salvo un caso, todos los aretes adornan a Personajes Peces del tipo E.

Queremos llamar la atención sobre el caso E 2-2, ya que si bien presenta un cuerpo de pez alargado, las características de la cabeza y, sobre todo, el tocado y los aretes, lo asemejan poderosamente con el mellizo del Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes al que ya nos referimos (ver Kutscher 1983, Abb: 253, 254, 316A, 318A, 319 y 320). Apparently en este caso se habían sintetizado elementos de estos dos personajes para formar a un nuevo ser híbrido.

4.9.2. Rasgos Faciales:

Los ojos de los Personajes Peces aparecen en dos modalidades, como ya se señaló, la modalidad de ojos rasgados es la más usual y la modalidad de ojos circulares aparece básicamente en las modalidades zoomorfas del personaje (tipos A y F). Esta distinción parece de alguna importancia ya que los peces "reales" presentan ojos de forma circular.

La característica de la nariz, el labio delineado y los dientes prominentes constituyen algunos de los rasgos esenciales para el reconocimiento del personaje.

Las orejas del personaje presentan una gran variedad. Hemos creído importante su precisión ya que podrían dar algún indicio del animal o pez del que las toman. En primer lugar están las orejas de forma circular o redondeada, esto es, de apariencia humana. Estas aparecen en sólo 7 casos (A 2-1, B 1-11, B 3-9, D 1-1, E 1-2, E 1-3 y E 2-2). Como puede verse no representa una característica muy usual ya que su índice de ocurrencia está por debajo del 10%.

El segundo tipo de oreja es bilobulada, esto es, formada por dos circunferencias o dos formas angulosas que se derivarían de las formas circulares. Este tipo de orejas aparece en 37 casos (2 del tipo A, 18 del tipo B, 16 del tipo C, 1 del tipo D), en ningún caso en los tipos E y F. La característica de las orejas bilobuladas es lo bastante frecuente como para considerarse un atributo esencial para distinguir el Personaje Pez del dragón. En los tipos B y C, donde la confusión entre el Personaje Pez y el dragón es mayor, el rasgo considerado fueron las orejas, ya que en un análisis tentativo no encontramos representaciones de dragón con orejas bilobuladas.

También aparecen orejas del tipo puntiagudo, en dos variedades: con la punta hacia arriba, en 3 casos (1 del tipo A, 1 del tipo B y 1 del

tipo C); con la punta hacia abajo, en 7 casos (6 del tipo B y 1 del tipo C). Esta modalidad de orejas, sobre todo los que aparecen con la punta hacia arriba son muy semejantes a los que caracterizan a los dragones. Sólo un caso del tipo C (C 4-8) representa una situación problemática, pero por sus demás atributos no hay duda de que se trata de un Personaje Pez.

Una cresta aserrada sobre la nariz es otro rasgo muy frecuente. Aparece en un total de 38 casos (11 del tipo A, 16 del tipo B, 10 del tipo C y 1 del tipo D). Usualmente se trata de un conjunto de puntos o líneas que, saliendo del borde de la nariz, se proyectan hacia arriba. Es interesante que este rasgo aparece en el tipo A y se mantiene en los tipos B y C con mucha frecuencia, no así en los tipos E y F donde no se registra ninguna ocurrencia.

Arrugas en los pómulos aparecen en 31 casos (7 del tipo A, 7 del tipo B, 12 del tipo C, 2 del tipo D, 2 del tipo E y 1 del tipo F). Estas arrugas, como muchas de las otras características de este ser son comunes a todos los personajes míticos. Cabe señalar que esta característica aparece en todos los tipos de la muestra.

Lágrimas que salen de la parte inferior de los ojos aparecen en 5 casos (4 del tipo B y 1 del tipo C).

Finalmente, cejas proyectadas hacia adelante aparecen en 10 casos, todos escultóricos o en relieve (1 del tipo A, 4 del tipo B, 5 del tipo C). Esta característica es también usual en el personaje que aparece bajo una montaña, e igual que en este caso se trata de representaciones en relieve.

Como podemos ver, en un gran número de atributos se puede constatar una clara correlación con los tipos. Por otro lado, estos atributos y características, salvo las más genrales, permiten establecer una diferencia entre los tipos A-D y E-F.

4.9.3. Vestimenta:

Pasamos a continuación a la descripción de los atributos de vestimenta más constantes. Todas las variantes de vestimenta están ilustradas en las figuras 22, 23 y 24, en algunos casos una misma figura puede representar a más de un caso si éstos son muy semejantes.

En primer lugar la representación de collares como adornos de la

vestimenta. Aparecen collares sólo 4 casos (de los tipos B, C, D y E respectivamente). Por su poca frecuencia parece ser un atributo no asociado con el personaje (Fig. 23: g; Fig. 24: h y 1).

Pectorales aparecen con mayor frecuencia. Los encontramos en tres variedades: del color del engobe; del color de la pintura, esto es ocre oscuro; y decorados. Los pectorales totalizan un número de 17 ocurrencias (9 en el tipo B, 4 en el tipo C, 1 en el tipo D y 3 en el tipo E). En ningún caso aparecen en el tipo A y F. Aparentemente la presencia de pectorales está asociada con la riqueza de los otros atributos (Fig. 22: a, c y 1; Fig. 23: b, d, j y k; fig. 24: h y 1).

En los tipos E y F sólo aparece collar en un caso y pectoral blanco en 2. Esta diferencia con respecto a los demás tipos concuerda con las ya expuestas.

El atributo de vestimenta más variado, y más importante para el reconocimiento del personaje Pez parece ser la ornamentación de la camisa. Hemos definido 6 variantes de camisa.

En primer lugar camisa cuadriculada, esto es con líneas verticales y horizontales que definen pequeños cuadrados. Este tipo de camisa aparece en 10 casos, de los tipos B, C y D (2 del tipo B, 6 del tipo C y 2 del tipo D). Frecuentemente se puede encontrar uno o dos puntos en la parte superior de los cuadrados, esto ha llevado a interpretar este tipo de camisa como compuesta por placas metálicas cosidas al textil y que emitirían un ligero tintineo al moverse su portador, por esta razón, y por aparecer en el contexto de batallas, se atribuyen estas camisas a guerreros. Todo esto concordaría con el carácter agresivo del Personaje Pez (fig. 22: a; Fig. 23: g y k; Fig. 24: b, f, g, i, j y 1).

El segundo tipo de camisa muy frecuente es el compuesto por un conjunto de dos o tres líneas verticales en los extremos. Esta modalidad de camisa aparece en 5 casos del tipo B y 5 casos del tipo C. Como en el tipo anterior puede aparecer en positivo (líneas ocre sobre el engobe) o en negativo (línea del color del engobe sobre fondo ocre). Este es otro atributo que es difícil de encontrar en otros seres que no sean el Personaje-Pez. (Fig. 23: a, b, e, h y 1; Fig. 24: a y d).

Camisa decorada con un signo de agua, o de ola, o con un símbolo escalonado aparece en sólo 7 casos del tipo B, en todos estos casos el

Personaje Pez es un motivo independiente sobre el soporte. Este motivo, que aparentemente define a un tipo y a una acción, es el más cargado de significado y resulta evidente su asociación con el Personaje Pez (Fig. 22: b, c, e y g).

Camisa con rayas verticales en toda el área aparecen 11 casos de los tipos A al D (1 del tipo A, 7 del tipo B, 2 del tipo C y 1 del tipo D) (Fig. 22: f, h y i; fig. 23: f; fig. 24: k).

Camisa con rayas diagonales aparece en 2 casos, uno del tipo B y uno del tipo C (Fig. 23: c; Fig. 24: c).

Finalmente camisas decoradas con bolas o puntos aparecen en tres casos (1 del tipo A y 2 del tipo B). En todos los casos los puntos o bolas están asociados a líneas verticales (Fig. 22: f, j y k).

Como puede verse las tres primeras modalidades de camisas, siendo las más frecuentes y poco corrientes en otros personajes, serían útiles para reconocer al Personaje Pez. La cuarta modalidad, camisa con rayas verticales, si bien es la que más aparece, es frecuente en todo tipo de personajes míticos.

Flecos en la parte inferior de la camisa aparecen en 15 casos (9 del tipo B, 5 del tipo C y 1 del tipo D) estos flecos usualmente aparecen de forma aserrada o sobre un cinturón claro. (Fig. 22: a, b, c, f, g y h; fig. 23: h y k; Fig. 24: a, d, f, g, i y k).

Sólo en dos casos hemos encontrado faldellines (B 1-12 y C 4-7; Fig. 22: j). En un caso presenta un conjunto de flecos (B 1-12) y en el otro una decoración formada por volutas.

Cinturones aparecen en cuatro modalidades: blanco, esto es del color del engobe en 13 casos (10 del tipo B, 2 del tipo C, y 1 del tipo D); del color de la pintura aparece en 5 casos (4 del tipo B y 1 del tipo C); cinturones decorados con motivos o con flecos posteriores, aparece en 11 casos (1 del tipo A, 8 del tipo B, 1 del tipo C y 1 del tipo D). Nótese que esta última variedad de cinturón aparece básicamente en el tipo C, y que en general los cinturones se distribuyen en los tipos B, C y D.

El último atributo de vestimenta son los taparrabos, éste aparece en tres modalidades: blanco o del color del engobe en 19 casos (11 del ti-

po B, 7 del tipo C y 1 del tipo D); negro o del color de la pintura en 20 casos (1 del tipo A, 10 del tipo B, 7 del tipo C y 2 del tipo D) decorados con círculos aparece en 3 casos (2 del tipo B y 1 del tipo C).

Los atributos de vestimenta contribuyen a diferenciar las representaciones en dos grupos: por un lado los tipos A, E y F en que son muy poco frecuentes, y los tipos B, C y D en que sí son representativas e incluso contribuyen a definir cada uno de los tipos.

4.9.4. Armas y otros objetos cogidos:

Lo más usual es que el Personaje Pez aparezca con un arma en una mano, el arma que caracteriza a este ser es un tumi. Este cuchillo aparece en dos variedades: simple, esto es sin ningún adorno, aparece en 25 casos (2 del tipo A, 11 del tipo B, 8 del tipo C, 1 del tipo D, 3 del tipo E); adornado con un lazo o cuerda, que puede terminar en una cabeza de serpiente o de ave, aparece en 32 casos (10 del tipo A, 14 del tipo B, 5 del tipo C, 2 del tipo D y 1 del tipo E). Por las acciones representadas es claro que esta arma le servirá al Personaje Pez para decapitar al ser humano que coge, y luego para enfrentar al Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes.

Sólo en un caso (D 1-1) se registra un tipo de arma que no es un tumi. En este caso se trata de 4 lanzas rectas y sin punta de piedra o metal. Este tipo de armas no son usuales en ningún personaje mítico y sólo las hemos visto en contextos de caza.

Un segundo elemento cogido de alto índice de ocurrencia es la cabeza decapitada de un ser humano. Esto ocurre en 27 casos (17 del tipo B, 9 del tipo C y 1 del tipo E). Estas cabezas se ligan directamente con los seres humanos que aparecen cogidos del pelo en tres casos. En todos ellos la suerte del infortunado es ya clara, en el caso C 2-1 pareciera que se representa el momento previo a la decapitación ya que el hombrecillo lleva aun sus implementos (una bolsa y un palo con un objeto esférico en la punta); en los casos B 2-1 y B 2-2 se representa el Personaje Pez decapitando al ser humano, acción en la que no se ha escatimado ningún detalle del horror que provoca el personaje en cuestión (Fig. 26: j).

En un caso (C 1-1) el Personaje Pez aparece estrangulando a las cabezas de los cinturones de serpientes que lleva. Esta acción aparece en contextos de otros seres míticos y éste sería, por ende, un caso extraño.

Finalmente, en el caso E 1-1, el Personaje Pez aparece estrangulando a un ave y una serpiente.

Como puede verse, tanto los tumis como las cabezas decapitadas constituyen una de las constantes más frecuentes a través de los primeros 5 tipos (A a E). En la figura 26 se representan los casos más notables de cabezas "trofeo". Nótese el numerado f en que se puede distinguir que no es una cabeza de ser humano sino de alguien muy semejante al Personaje Pez o al dragón. El numerado j es el caso de un ser humano cogido, nótese la gran semejanza con los casos k, n y o. En la fig. 25, casos j y k, se presentan los calcos de los casos en que la cabeza del Personaje Pez es llevado como trofeo por un Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes (C 5-1 y C 5-2).

4.9.5. Pintura Corporal:

La pintura corporal presenta una gran gama de variación. Piernas totalmente pintadas aparecen 29 casos (6 del tipo A, 10 del tipo B, 8 del tipo C, 2 del tipo D y 3 del tipo E); pies pintados desde la pantorrilla, a manera de media aparece en 15 casos (3 del tipo A, 7 del tipo B, 4 del tipo C y 1 del tipo D); mancha o punto en la rodilla aparece en 8 casos (2 del tipo A, 5 del tipo B y 1 del tipo C); punto o mancha en el codo aparece en 2 casos (1 del tipo A y 1 del tipo C); brazos totalmente pintados aparecen en 29 casos (6 del tipo A, 10 del tipo B, 8 del tipo C, 1 del tipo D y 4 del tipo E). Puede establecerse una correspondencia entre los brazos y las piernas totalmente pintadas, ya que cuando ocurre una, suele ocurrir la otra. Lo mismo es usual entre los puntos en las rodillas y la pintura a manera de media.

Los brazaletes ocurren en tres modalidades: blancos, o del color del engobe en 8 casos (6 del tipo B, 1 del tipo D y 1 del tipo E); negros, o del color de la pintura en 9 casos (4 del tipo A, 2 del tipo B y 3 del tipo C) y decorados con líneas o puntos en 4 casos (2 del tipo B y 2 del tipo D). (Fig. 25: a al i).

4.9.6. Otros:

La dirección del movimiento del personaje aparentemente puede tener un cierto sentido. La modalidad de derecha a izquierda aparece en 24 casos (3 del tipo A, 8 del tipo B, 9 del tipo C, 2 del tipo D y 2 del tipo E). La modalidad de izquierda a derecha aparece en 41 casos (10 del tipo

A, 16 del tipo B, 8 del tipo C, 1 del tipo D, 4 del tipo E y 2 del tipo F). Mientras que la primera variante se asocia con acciones en que aparece el Personaje Pez en correlación con un Antropomorfo de Cinturones de Serpientes (19 de 24 casos) la segunda se relaciona más con acciones en que el Personaje Pez aparece solo (30 de 37 casos). Como puede verse la dirección del movimiento puede tener un carácter simbólico y puede ser útil para definir la acción que ejecuta el personaje.

Las aletas son, como se dijo, uno de los atributos esenciales y aparecen en todos los casos de los tipos A, B, D, E y F.

La forma de los cuerpos es el rasgo más importante para definir el tipo de pez zoomorfo. Un cuerpo de pez standard con cabeza y/o miembros humanos aparece en todos los casos del tipo A y D; un cuerpo de pez alargado sin rasgos humanos aparece sólo en el tipo F, un cuerpo de pez alargado con cabeza y miembros humanos aparece en todos los casos del tipo E.

El último rasgo característico de los Personajes Peces son colas o cinturones acabados en cabezas de serpientes. Si bien estos apéndices caracterizan al Personaje Pez del tipo C (12 casos) también aparecen en un caso del tipo B y un caso del tipo D.

4.10. RECONOCIMIENTO DE ARTISTAS Y DIFERENCIAS EN LA REPRESENTACION DEL PERSONAJE PEZ

Como se ha dicho ya, pensamos que en algunos casos es posible identificar ceramios fabricados por un mismo artista. Tal es el caso de los ejemplares C 2-1, C 3-1 y C 4-4 en los cuales, por la similitud de los ojos, la voluta sobre la nariz, las manos, las arrugas o lágrimas, la vestimenta, las piernas, etc. pensamos que fueron dibujados por las mismas personas (Fig. 27 y 28).

Esta primera aproximación a la definición de talleres y artistas no sólo es útil en sí misma sino que, al constatar las diferencias en la representación de los mismos personajes, nos acerca a las categorías de composición de una divinidad en la iconografía mochica. En los tres casos en cuestión se representan Personajes Peces con las semejanzas ya señaladas, pero con grandes diferencias que cabe señalar. Los penachos aparecen en el primer caso en número de dos y de forma puntiaguda, en el segun-

do caso se trata de sólo uno con el borde aserrado y terminado en una cabeza de serpiente, en el tercer caso también es sólo uno con semicírculos y puntos, terminado en una cabeza de serpiente.

En los tres casos aparecen colas terminadas en cabezas de serpientes, en el primero aparecen semicírculos y puntos en el cuerpo de la serpiente, en el segundo aparece el borde superior aserrado y en el tercero se combinan los dos caracteres anteriores.

En los dos primeros casos el Personaje Pez lleva un pectoral blanco y en el tercero no aparece.

En los casos segundo y tercero aparece el personaje con la lengua fuera de la boca, en el primero no.

En el primer caso el personaje aparece cogiendo a un ser humano de la cabeza, en el segundo coge sólo una cabeza y en el tercero coge la cabeza y se enfrenta a un Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes.

Estas y otras variantes nos hacen pensar que los criterios de composición de una figura no son necesariamente cerrados, sino que el artista tenía cierta libertad para intercambiarlos, suprimirlos o complementarlos con los que le son comunes a otros seres. Si esto es así se confirma lo que venimos planteando en el sentido de que un ser se define por un conjunto más o menos amplio de características y atributos, sólo que esta vez se confirma lo dicho, no para todo el conjunto de la iconografía, donde sería razonable, sino en un solo artista. Interpretamos esto como que una sola persona podía concebir a un ser dentro de cierta libertad de características.

4.11 SECUENCIAS NARRATIVAS

Con la prueba empírica de que se trata siempre de un mismo personaje creemos conveniente precisar lo referente a las secuencias narrativas. Pensamos que las distintas acciones descritas en esta sección representan distintas partes de una narración compleja en la que el personaje central es el Personaje Pez. De ser así el seguimiento de las distintas acciones podría permitir reconstruir el mito completo de lo acacido a este ser.

Un esbozo de lo que puede ser este mito es el siguiente:

"El Personaje Pez solo, encuentra a un ser humano (o a un ser humano en especial), y lo decapita. Luego de esta acción, donde el hombre no presenta o no puede presentar ninguna defensa, el Personaje Pez se encuentra con el Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes. Se entabla una lucha donde el pez lleva las de perder y finalmente es decapitado. Luego de su victoria el Personaje Antropomorfo lleva la cabeza del Personaje Pez en señal de victoria...".

Esta hipótesis de reconstrucción de la narración es sólo tentativa pero está basada exclusivamente en un registro empírico. A la inversa del procedimiento usual de buscar un mito que explique a la iconografía, en este caso la iconografía permite reconstruir la narración.

Queda claro que la relación entre el Personaje Pez y el Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes implica una subordinación y una derrota del primero.

Pensamos que esta hipótesis de reconstruir la secuencia narrativa es aplicable a otras escenas o acciones y por ende permitiría entender mejor las representaciones, así como conectar mejor las que se ligan en una secuencia narrativa.

4.12 CORRELACION CON OTRAS ACCIONES

De todas las acciones interpretadas por el Personaje Pez la que permite ligar con otras secuencias o con escenas más complejas es la lucha con el Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes. Aparentemente se trata de la acción culminante de este ser.

La conexión más usual se establece con otras luchas del Personaje Antropomorfo. En muchos casos en que esta lucha con el Personaje Pez aparece también luchando con: Personajes Esféricos, dragones, cangrejos, personajes que salen de un strombus, etc. Aparentemente las luchas con personajes relacionados con el mar o con elementos ctónicos se encuentran en un mismo nivel dentro de los conceptos clasificatorios míticas. Esto explica la presencia de tres acciones de lucha en la representación base.

A través de esta lucha es posible conectar, la presencia del pez con la de un ser radiante en la escena de tránsito entre el mundo de abajo y el de arriba (De Lavallo 1985, p. 62). En esta representación es posible en-

contrar a un personaje ornitomorfo del que emanan rayos que tentativamente se podría vincular con el ser radiante que aparece en la representación base.

También es posible relacionar al Personaje Pez con los Sujetadores del caso B-12 (Fig. 3) en que aparece junto con la acción de los Sujetadores, un Personaje Esférico y un Músico tocando tambor.

Como se puede ver el Personaje Pez establece relaciones con todos los elementos que integran la representación base, hecho que sólo es posible detectar en caso del Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes. En la siguiente parte se desarrollarán estas correlaciones en vías a una interpretación de todo el conjunto de las acciones presentes en la representación base.

Porcentaje de los rasgos más frecuentes:

Presentamos el porcentaje de ocurrencia de los rasgos más frecuentes de acuerdo a los seis tipos definidos (Ver leyenda del Cuadro N° 4).

	A	B	C	D	E	F
1c	11 de 1 = 85%	11 de 29 = 38%	11 de 21 = 52%	1 de 3 = 33%	0 de 6 = 0%	0 de 2 = 0%
1d	1 de 13 = 8%	25 de 29 = 36%	18 de 21 = 86%	2 de 3 = 67%	1 de 6 = 17%	0 de 2 = 0%
2a	9 de 13 = 69%	4 de 29 = 14%	1 de 21 = 5%	0 de 3 = 0%	0 de 6 = 0%	2 de 2 = 100%
2b	4 de 13 = 31%	25 de 29 = 86%	20 de 21 = 95%	3 de 3 = 100%	6 de 6 = 100%	0 de 2 = 0%
2c	12 de 1 = 92%	29 de 29 = 100%	21 de 21 = 100%	3 de 3 = 100%	6 de 6 = 100%	0 de 2 = 0%
2d	12 de 3 = 92%	24 de 29 = 88%	18 de 21 = 86%	2 de 3 = 67%	2 de 6 = 33%	1 de 2 = 50%
2e	12 de 1 = 92%	28 de 29 = 97%	21 de 21 = 100%	3 de 3 = 100%	5 de 6 = 84%	2 de 2 = 100%
2f	10 de 1 = 77%	10 de 29 = 34%	11 de 21 = 52%	2 de 3 = 67%	1 de 6 = 17%	2 de 2 = 100%
2h	2 de 13 = 15%	18 de 29 = 62%	16 de 21 = 76%	1 de 3 = 33%	0 de 6 = 0%	0 de 2 = 0%
2k	11 de 3 = 85%	16 de 29 = 55%	10 de 21 = 48%	1 de 3 = 33%	0 de 6 = 0%	0 de 2 = 0%
2l	7 de 13 = 54%	7 de 29 = 24%	12 de 21 = 57%	2 de 3 = 67%	2 de 6 = 33%	1 de 2 = 50%
3k	0 de 13 = 0%	9 de 29 = 31%	5 de 21 = 24%	1 de 3 = 33%	0 de 6 = 0%	0 de 2 = 0%
3m	0 de 13 = 0%	10 de 29 = 34%	2 de 21 = 10%	1 de 3 = 33%	0 de 6 = 0%	0 de 2 = 0%
4a	2 de 13 = 15%	11 de 29 = 38%	8 de 21 = 38%	1 de 3 = 33%	3 de 6 = 50%	0 de 2 = 0%
4b	10 de 1 = 77%	14 de 29 = 48%	5 de 21 = 24%	2 de 3 = 67%	1 de 6 = 17%	0 de 2 = 0%
4d	0 de 13 = 0%	17 de 29 = 59%	9 de 21 = 43%	0 de 3 = 0%	1 de 6 = 17%	0 de 2 = 0%
5a	6 de 13 = 46%	10 de 29 = 34%	8 de 21 = 38%	2 de 3 = 67%	3 de 6 = 50%	0 de 2 = 0%
5b	3 de 13 = 23%	7 de 29 = 24%	4 de 21 = 19%	1 de 3 = 67%	0 de 6 = 0%	0 de 2 = 0%
5c	2 de 13 = 15%	5 de 29 = 17%	1 de 21 = 5%	0 de 3 = 0%	0 de 6 = 0%	0 de 2 = 0%
5d	5 de 13 = 38%	10 de 29 = 34%	8 de 21 = 38%	1 de 3 = 33%	4 de 6 = 67%	0 de 2 = 0%
6a	3 de 13 = 23%	8 de 29 = 28%	9 de 21 = 43%	2 de 3 = 67%	2 de 6 = 33%	0 de 2 = 0%
6b	10 de 13 = 77%	16 de 29 = 55%	8 de 21 = 38%	1 de 3 = 33%	4 de 6 = 67%	2 de 2 = 100%
6c	13 de 13 = 100%	29 de 29 = 100%	0 de 21 = 0%	3 de 3 = 100%	6 de 6 = 100%	2 de 2 = 100%
6d	13 de 13 = 100%	0 de 29 = 0%	0 de 21 = 0%	3 de 3 = 100%	0 de 6 = 0%	0 de 2 = 0%
6e	0 de 13 = 0%	0 de 29 = 0%	0 de 21 = 0%	0 de 3 = 0%	0 de 6 = 0%	2 de 2 = 100%
6f	0 de 13 = 0%	0 de 29 = 0%	0 de 21 = 0%	0 de 3 = 0%	6 de 6 = 100%	0 de 2 = 0%
6g	0 de 13 = 0%	1 de 29 = 3%	12 de 21 = 57%	1 de 3 = 33%	0 de 6 = 0%	0 de 2 = 0%

CAPITULO V

EL PERSONAJE RADIANTE

El personaje i (Fig. 1) de la representación del vaso acampanulado del Museo Larco ha sido, sin duda, el más difícil de analizar ya que sólo al terminar este trabajo encontramos una representación comparable. Se trata de un personaje caracterizado por un conjunto de rayos que salen de su espalda. En la iconografía mochica se dan una serie de casos de personajes radiantes, pero en ninguno de los casos conocidos éste aparece luchando, y menos aún contra un Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes.

Algunos de los casos más conocidos de Personajes Radiantes son: de forma antropomorfa que aparece en el contexto de una escena de "mundo al revés" (Kutscher 1983, Abb. 267); de forma antropomorfa recibiendo un caliz de manos de: un ser antropo-ornitomorfo (Kutscher 1983, Abb. 299), de una mujer mítica (Kutscher 1983, Abb. 304); y dándosela él a una porra entropomorfizada (Kutscher 1983, Abb. 303-1 y 303-2); etc. En estos casos el personaje lleva un casco cónico y demás implementos de guerrero. No lleva los cinturones de serpientes, lo que significaría que si bien es una divinidad no entra dentro de la unidad clasificatoria de los antropomorfos de cinturones de serpientes.

También existen otros tipos de seres de los cuales emanan rayos ya no con formas puntiagudas, sino en forma de porras, o terminados en cabezas de serpientes. Dentro de la primera forma, rayos en forma de porras, cabría señalar los casos F 1-1 y F 1-2 de los Personajes Peces, ya que en estos dos casos el Personaje Antropomorfo que sostiene al pez es-

tá rodeado por un conjunto de porras como rayos, que parecen emanar de él. Otros casos parecidos son algunas representaciones de seres antropomorfos muy similares a los arriba mencionados que aparecen en escenas de transporte en balsa (Kutscher 1983, Abb. 314, 316A, 318A, 319, 320).

En la segunda modalidad, rayos acabados en cabezas de serpientes, aparecen más frecuentemente asociados a búhos antropomorfizados. Tal es el caso del espécimen D 2-2 de los Personajes Peces, en que aparece un búho antropomorfo con atributos de guerrero y dicho tipo de rayos. El caso más frecuente en esta modalidad son búhos llevados en literas de los cuales emanan los rayos-serpientes (Kutscher 1954, Fig. 47, 79A, 79C, 80; Kutscher 1983, 309 B-1 y 2).

La característica en común de todos los casos anteriores son los atributos de guerreros de los Personajes Radiantes. Ahora bien, las diferencias de ciertos atributos, como los tocados, o características, como la forma de la cara, y de las acciones donde aparecen nos lleva a pensar que se trata no de un sólo ser radiante sino de toda una gama (caso similar al que ocurre con los Antropomorfos de Cinturones de Serpientes, donde Hocquenghem ha definido al menos dos modalidades). Esta caracterización hipotética tendrá que ser confrontada con un análisis más extenso de dichos personajes.

Ya que cabe la duda de cuál radiante es el que aparece en la representación base, hemos optado por considerar sólo tres casos para este análisis. Es comprensible que los resultados de este análisis no sean de ningún modo definitivo dado lo reducido del corpus.

Hemos tomado como elemento preferencial para definir el corpus un tocado característico que no aparece en otros casos de radiantes. Esperamos contar, más adelante con un conjunto mayor de representaciones para poder mejorar lo que aquí se dirá.

Corpus:

El corpus está compuesto por los siguientes tres casos:

- A 1-1 KUTSCHER 1954, Fig. 54 (Fig. 29: a, d, g, j)
- A 2-1 CUESTA DOMINGO 1980, Fig. 29 (Fig. 29: b, e, h, k)
- A 2-2 LARCO 1945, p. 11 (Fig. 29: c, f, i, l)

En el primer caso se trata de un pequeño fragmento publicado por Kutscher, donde aparece un ser con las características necesarias para ser considerado aquí. Ya que se trata de un fragmento, los atributos, de la cintura para abajo, han desaparecido.

El segundo caso, publicado por Cuesta Domingo en base a un cerámico del Museo de las Américas de Madrid, presenta al Radiante y a un Personaje Esférico luchando con sendos Personajes Antropomorfos de Cinturones de Serpientes. La similitud del Radiante de este caso, con el de la representación base, es muy alta. Ya que este dibujo no fue encontrado sino hasta muy tarde, cuando se terminaba ya este trabajo, el Personaje Esférico no ha sido considerado en el corpus correspondiente, pero cabría señalar que concuerda perfectamente con lo dicho para tal caso.

El tercer ejemplo es la representación base (Fig. 1).

5.1 CATEGORIZACION DE LOS PERSONAJES RADIANTES

El caso A 1-1 no puede categorizar ya que se trata de un fragmento, y Kutscher no informa de las dimensiones de éste.

En los otros dos casos el Personaje Radiante aparece como "elemento integrado" en una acción de lucha a su vez enlazada a una secuencia mayor donde se da al menos otra lucha. Estos casos concuerdan, por esta categoría, con todos los personajes antes analizados.

5.2 CRONOLOGIA

En los tres casos se trata de representaciones de la fase IV de la cerámica Mochica, que, como ya se vio, es la más frecuente en los especímenes antes analizados.

En cuanto a la técnica, en los tres casos se trata de representaciones pictóricas, ejecutados en línea fina sobre soportes de cerámica. Cabe señalar que el dibujo que presenta Cuesta Domingo es muy impreciso, al punto de parecer una mala copia o una falsificación.

5.3 ATRIBUTOS Y CARACTERISTICAS ESENCIALES

A continuación detallamos los atributos que aparecen en todo el corpus.

En primer lugar, aparecen los tres casos con tocados formados por un semi-círculo frontal, muy similar a los tocados que aparecen asociados a los personajes esféricos, pero en este caso se la han agregado dos penachos que salen hacia arriba y hacia ambos lados del tocado. En los dos primeros casos, al centro del semi-círculo aparece la cabeza de un búho (Fig. 29: a, b, c).

El segundo atributo presente en todos los casos es la camisa de tipo cuadriculado, aparentemente formado por pequeñas plaquetas de metal. Como es obvio este tipo de atuendo es característico de los guerreros, y aparecía también en muchos casos del Personaje Pez (Fig. 29: d, e, f).

El último atributo característico para los tres casos son el conjunto de rayos negros que emanan de la espalda del ser. Como notamos antes, se trata de rayos puntiagudos.

5.4 CARACTERISTICAS Y ATRIBUTOS SECUNDARIOS

5.4.1 Tocado y Aretes:

Los aretes aparecen en dos modalidades: en el caso A 2-1 está compuesto por dos círculos concéntricos sin mayor adorno, en los casos A 1-1 y A 2-2 los aretes aparecen decorados con pequeños círculos en la periferia (Fig. 29: b, a, c).

5.4.2 Rasgos Faciales:

Las modalidades de ojos son dos: en el caso A 2-2 el ojo aparece de forma circular; en los casos A 1-1 y A 2-1 aparecen éstos de forma rasgada, es decir más natural. En cuanto al labio sólo en un caso aparece el típico delineamiento del labio (caso A 2-2). En dos casos (A 1-1 y A 2-2) aparecen los dos grandes caninos que caracterizan a las divinidades.

5.4.3 Vestimenta:

La vestimenta no presenta muchas variaciones, siendo más bien homogénea en todos los casos.

En un caso (A 1-1) aparece un collar formado por grandes cuentas que se sobrepone a la camisa. La camisa misma es en todos los casos

cuadriculada. Para todos los demás casos de vestimenta no se puede considerar al espécimen A 1-1 ya que carece de esta parte por la rotura de la pieza.

En los dos casos (A 2-1 y A 2-2) aparece un conjunto de flecos en la parte inferior de la camisa. También en los dos casos aparecen cinturon blancos y sonajas de guerrero en la parte posterior del cuerpo, estas sonajas están formadas por un cuadrículado similar al que aparece en las camisas (Fig. 29: e y f).

Los taparrabos presentan dos variedades: en el caso A 2-1 aparece de color negro y en el caso A 2-2 aparece de color blanco (Fig. 29: d, e y f).

5.4.4. Armas y Otros Objetos Cogidos:

El Personaje Radiante del primer caso lleva como armas en la mano izquierda una porra con la vara blanca y la punta de color negro, en la mano derecha lleva un escudo, un conjunto de 3 lanzas y una estólica (Fig. 29: j). En el caso A 2-1 el personaje lleva sólo un tumi blanco sin más adornos que una cuerda (Fig. 29: k). En el caso A 2-2 el personaje lleva en la mano derecha una bolsa similar a la de los corredores, de color negro, la bolsa aparece recogida hacia el cuerpo como si quisiera impedir que su oponente la tuviera a su alcance; en la otra mano lleva un tumi negro adornado con una serpiente al extremo (Fig. 29: l).

5.4.5 Pintura Corporal:

La pintura facial aparece en dos modalidades: en el caso A 2-1 aparece pintada toda la cara; en los otros dos casos sólo se ha pintado la parte posterior de la cara hasta la mitad del ojo.

En dos casos (A 1-1 y A 2-1) aparecen pintados los brazos por completo. En los casos A 2-1 y A 2-2 aparecen pintados los pies desde la pantorrilla a manera de media, y la rodilla aparece con un punto de pintura.

Brazaletes blancos, o del color del engobe, aparecen en dos casos A 1-1 y A 2-1, en el caso restante los brazaletes aparecen decorados con líneas horizontales y verticales (Fig. 29: g, h, i).

5.4.6 Otros:

Aparte de los rasgos ya mencionados, en los casos A 1-1 y A 2-2 los personajes llevan narigueras circulares adornados con círculos en el perímetro exterior.

5.5 CORRELACION CON OTRAS ESCENAS

Para fines de correlaciones, el caso A 1-1 resulta inútil. Los otros dos casos pueden ser más útiles. El caso A 2-2 por ser la representación base ya es conocido; el caso A 2-1 es el más importante ya que reafirma la correlación de la acción de combate entre el Radiante y el Antropomorfo con otra acción representada sobre el cerámico base. No sería nada raro encontrar otros casos en que se dé esta acción y a la vez otros en que intervenga el Personaje Pez, el Cangrejo, el Dragón etc.

Lo que no resulta claro es la conexión conceptual entre este Radiante y los otros elementos de la representación. Aparentemente no se trata de un ser relacionado con el mundo acuático, como si el pez y el esférico. Creemos que la respuesta está dada por su carácter de Radiante que de alguna manera lo conecta con los demás personajes de este género, en especial los búhos que sí guardan una interesante relación con el devenir del antropomorfo de Cinturones de Serpientes.

En la siguiente parte, y a partir de esta conexión hipotética se plantea una explicación para la presencia de este ser radiante en la representación base.

No presentamos en este caso el recuento estadístico de los atributos más frecuentes por lo reducido del corpus.

CAPITULO VI

EL PERSONAJE ANTROPOMORFO DE CINTURONES DE SERPIENTES

6.1 INTRODUCCION Y ANTECEDENTES:

De los personajes tratados en este trabajo, el más importante es el que tratamos en esta sección y al que, a lo largo del trabajo, se le ha venido llamando "Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes" (P.A.C.S.). Este personaje puede ubicarse entre las "divinidades mayores" del panteón Mochica, no sólo por lo frecuente de su representación sino por la amplia gama de acciones que interpreta y temas en que interviene. En la representación del vaso acampanulado del Museo Larco aparece en cuatro acciones distintas: luchando contra un Personaje Pez (Fig. 2a); luchando contra un Personaje Esférico (Fig. 2c); luchando contra un Personaje Radiante (Fig. 2d), sujetado por dos aves (Fig. 2e).

Antes de pasar a la caracterización del personaje pensamos que sería conveniente precisar el por qué del nombre que usamos, entrando así en la discusión sobre este tema, y luego definir el ámbito de acciones y escenas en que interviene el personaje.

Para cualquier observador sistemático de la iconografía Mochica es evidente que en ella se representan tanto a hombres como a seres míticos en diversas acciones. No pocos han tratado de probar que los llamados "dioses" son en realidad hombres con máscaras en actos rituales, pero hoy podemos afirmar que existe un sesgo entre dioses y hombres y que las acciones realizadas por los primeros se enmarcan en un mundo mítico. Si los hombres se enmascaraban era sólo para reproducir ritualmente lo asociado al mito.

Hecha esta primera salvedad, y siguiendo con la observación sistemática, es fácil observar que entre los seres míticos existen categorías, siendo los menos importantes los que presentan rasgos zoomorfos o fitomorfos predominantes, y más importantes los que aparecen con formas predominantemente humanas. En este sentido puede consultarse los trabajos de Berezkin y Hocquenghem citados en la parte I, Capítulo I y el trabajo de Benson (1972) en que trata de presentar una reconstrucción del origen y función de los dioses a partir de la iconografía.

Ahora bien, esta élite divina es contradictoriamente la menos representada y la más confusa ya que los personajes en cuestión comparten muchos atributos y pueden sustituirse entre sí, sin que se hayan descubierto aun las reglas de tales sustituciones.

De todo los "dioses mayores" el Antropomorfo de Cinturones de Serpientes es el más frecuente y comparte con el "Personaje Pez" el índice más alto de representaciones, pero, como se verá, en un número mayor de acciones o escenas.

Esta gran cantidad de acciones y la frecuencia de su representación ha significado que sea el personaje más tratado por todo aquel que trabajó en el área Mochica, pero sin establecerse un consenso en su caracterización, reconocimiento y nominación.

Los primeros estudios sobre este personaje los encontramos en las obras pioneras de Rafael Larco Hoyle (1938-1939) quien lo denomina Aia-paec, aparentemente tomando en consideración la obra de Fernando de la Carrera (1644) en que se mencionan las palabras ai-paec y chico-paec, el creador y el hacedor. Larco, en base a una observación sistemática y contando con la muestra más completa que se podía reunir en ese entonces, demuestra que este personaje se ubica en la cúspide del panteón Mochica y que hacia él convergían la mayoría de las acciones rituales. Años después (1944), Horkheimer, parafraseando a Larco le llama aia-pac.

En 1954, Kutscher (1954, p. 64) trata al personaje como el dios de anexo serpentino y menciona que entre sus características más frecuentes se contaban: los grandes colmillos, el tocado de felino, la camisa formada por los símbolos escalonados, los "anexos serpentinos" adosados a su cinturón, etc. Kutscher también se percató de su gran margen de ocurrencias y platicó que se trataba de una de las más importantes divinidades para los Mochicas.

Klein (1967, p. 81) no aportó gran cosa ya que denominó a toda acción no cotidiana como "escena mítica" o "representación de indole mítica" que obviamente aclaraba poco el problema.

En 1970, Lavallée (p. 102-108) presenta un análisis minucioso de los personajes animales en la iconografía Mochica y curiosamente incluye a este personaje como le *demon-au - serpent*. Lamentablemente Lavallée incluye a todos los seres míticos antropomorfos que aparecen acompañados por serpientes, categoría lo suficientemente amplia como para incluir al menos a tres distintas divinidades. Pero la autora no sólo hace una descripción primaria de los atributos de su personaje, sino que trata de vincularlo, para su explicación, con personajes conocidos de la iconografía y mitología mesoamericana. Habría que resaltar como aporte el hecho de que se consignan algunas de las acciones y escenas en que aparece su personaje.

Elisabeth Benson (1972, p. 27 ss.) ofrece una de las primeras caracterizaciones sistemáticas del personaje en un intento por reconstruir la narración mítica a partir de la iconografía. A partir de su análisis infiere que el "*fanged god, in jaguar headdress, with snake belt*" tendría su origen en las montañas y que en la sociedad Mochica se le concebiría como un dios asociado al mar. Si bien el trabajo de Benson es muy bueno, y la autora se caracteriza por la precisión de sus afirmaciones, comete en este caso, un error que debemos analizar. Benson hace un sesgo entre el "*Fanged god*" y el "*supreme god*" (divinidad suprema a la que se subordinaría la primera) tomando en consideración básicamente un atributo: mientras que el primero parece con un tocado de "jaguar", el segundo lo hace invariablemente con tocado de semicírculo. Coincidimos con la autora en que existe otro personaje, aparentemente superior al P.A.C.S., que se ubica usualmente en una montaña, aparentemente saliendo de ella y en posición frontal. No coincidimos con la autora en que un atributo puede ser exclusivamente considerado para reconocer a una divinidad. Como se ha visto a lo largo de este trabajo la variabilidad de atributos es la norma entre los actores de la iconografía Mochica. Más aún, en todos los casos que consigna para el "*supreme god*" se conocen ejemplos en que el personaje aparece portando un tocado de felino. No negamos de plano toda validez al trabajo de Benson, pensamos que aporta en el reconocimiento del personaje, pero este tipo de trabajo exige, por sus planteamientos, más rigor en la descripción preiconográfica para arribar a caracterizaciones más sólidas.

Hocquenghem (1977 - 1987) define al personaje como "el mellizo de Cinturones de Serpientes". Para esta autora el personaje que tratamos integra una diáda de dioses activos, de atributos y características semejantes, que se asocian a dos medios distintos. Mientras que uno (el que tratamos aquí) se relacionaría con lo diurno y terrestre, el otro se relacionaría con lo nocturno y acuático. Estos mellizos cumplirían con las funciones activas de las divinidades, siempre bajo la vigilancia de un dios ctónico inmóvil. También plantea una probable asociación del personaje antropomorfo con algún conjunto de astros de comportamiento cíclico como las pléyades o las cabrillas.

Hocquenghem agrega otros elementos al reconocimiento del personaje, ya que lo asocia con dos acompañantes: una iguana y un pequeño perro. A lo largo de su reconstrucción del calendario ceremonial Mochica, ofrece la secuencia de las acciones en que interviene este ser.

Ahora bien, como ya dijimos, el trabajo de esta autora se concentra en la interpretación de las acciones y no en el reconocimiento de los personajes, es por ello que no se precisan cuales son los elementos que podrían permitir un reconocimiento de este ser en distinción de otros dioses antropomorfos.

Donnan (1978) utiliza varios nombres distintos para referirse al personaje que tratamos aquí: "supernatural warrior" (1978, p. 50); "supernatural figure" (1978, p. 141); "fanged individual wearing a serpent belt" (1978, p. 142); "deity" (1978, p. 176). Esta variedad de nombres es fácil de entender por la metodología que el autor sugiere. Vista temáticamente, la iconografía Mochica estaría compuesta por un conjunto de temas que no necesariamente se relacionarían entre sí, de allí que los intérpretes puedan ser distintos en cada acción. Sin correlacionar los distintos temas a través de sus intérpretes se tendría una visión desestructurada de este sistema de imágenes.

Finalmente Berezkin (1981) nomina "God A" al personaje en cuestión, esto en distinción del "God B". Como comentamos en el capítulo anterior el problema central en el trabajo de Berezkin está en el corpus que considera para su análisis. Al igual que Benson, esta limitación lleva a confundir los personajes y que plantea un grado de atributos y características muy limitado para cada divinidad. De la lectura del trabajo de Berezkin no se obtienen pautas claras para distinguir a los dioses semejantes o para reconocerlos en otras acciones que las ilustradas.

Como se puede ver no existe ningún consenso para la nominación del personaje. Quizá la única excepción sea el nombre de Aia-paec, que es utilizado o citado por casi todos los autores. Pensamos que esta heterogeneidad deriva de las distintas metodologías aplicadas a la iconografía Mochica, o de distintos objetivos en los trabajos citados.

Sin ánimo a agregar un nombre más a la lista, hemos decidido llamar al dios en cuestión "Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes". Este nombre responde a la metodología aplicada en este trabajo y a su carácter de descripción pre-iconográfica.

Analizando el nombre puede verse que responde a todas las características y atributos que más adelante se detallan. Al referirnos a "Personajes", en este trabajo, estamos haciendo mención a los actores de la iconografía, y aplicados a las escenas pertinentes a este caso, son todas divinidades. El carácter de "Antropomorfo" es, para las divinidades, exclusivo de los mayores, o de mayor importancia. Este carácter antropomorfo suele ser complementado por grandes colmillos, lo que termina de definir al personaje como divinidad mayor. Por esta razón el nombre usado por Benson (Fanged God) no es aplicable a este personaje, ya que podría caracterizar a todos los de su nivel.

Finalmente, se ha escogido al atributo más constante en esta divinidad para redondear el nombre. Como puede verse este nombre es sólo el resultado de la descripción preiconográfica. Podría traducirse "Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes" como "dios mayor que aparece normalmente con cinturones de serpientes".

Ahora bien, el carácter antropomorfo y los cinturones de serpientes no son exclusivos para este personaje. El mellizo que Hocquenghem menciona también presenta las mismas características, salvo que es menos constante. En algunos casos, no pocos, puede aparecer sin los cinturones de serpientes (Kutscher 1983, Abb. 116, 117) o puede ser sustituido por otros personajes. La distinción entre el P.A.C.S. y éste su "mellizo" parece darse por el "conjunto" de atributos que le son pertinentes a cada uno y por las acciones que realizan (mar y tierra respectivamente). En cualquier caso la denominación que usamos es preliminar y será aclarada sólo al realizar un análisis que contraste a ambas divinidades.

6.2. ACCIONES QUE INTERPRETA EL PERSONAJE ANTROPOMORFO DE CINTURONES DE SERPIENTES

Como dijimos al principio de este capítulo, este personaje aparece como actor, principal o secundario, en una gran cantidad de acciones o escenas. Para dar una idea de la gama de acciones a los que nos referimos presentamos un listado de algunas de estas acciones. Este listado es preliminar ya que probablemente algunas acciones no han sido consideradas:

01. P.A.C.S. luchando contra personaje pez
02. P.A.C.S. luchando contra personaje esférico
03. P.A.C.S. luchando contra cangrejo
04. P.A.C.S. luchando contra strombus
05. P.A.C.S. luchando contra camarón
06. P.A.C.S. luchando contra ave
07. P.A.C.S. luchando contra mujer
08. P.A.C.S. luchando contra Personaje Radiante
09. P.A.C.S. luchando contra iguana
10. P.A.C.S. luchando contra otro personaje antropomorfo de tocado con dos penachos (su mellizo)
11. P.A.C.S. pescando pez antropomorfo
12. P.A.C.S. cazando
13. P.A.C.S. como oferente en escena de entierro
14. P.A.C.S. con sonaja en escena de entierro
15. P.A.C.S. sosteniendo ataúd en escena de entierro
16. P.A.C.S. con estólida y lanzas en escena de entierro
17. P.A.C.S. en escena de suplicio
18. P.A.C.S. en coito con mujer natural
19. P.A.C.S. volando sobre ave
20. P.A.C.S. al pie de una montaña, con sacrificios
21. P.A.C.S. sobre maíz
22. P.A.C.S. con strombus en las manos
23. P.A.C.S. sujetando
24. P.A.C.S. jugando con iguana
25. P.A.C.S. recibiendo bolsos de los corredores
26. P.A.C.S. como "descifrador" (Larco 1938-39)
27. P.A.C.S. lavándose el pelo
28. P.A.C.S. dentro de estructura, custodiado por dioses menores
29. P.A.C.S. con vara para sembrar
30. P.A.C.S. con músicos en el subsuelo
31. P.A.C.S. luchando con muertos en el subsuelo

32. P.A.C.S. jugando con pallar antropomorfizado
33. P.A.C.S. delante de gran cuenco del que toman un líquido un grupo de aves
34. P.A.C.S. recibiendo ofrendas de otros personajes
35. P.A.C.S. ofrendando strombus a personajes dentro de una estructura
36. P.A.C.S. recibiendo copa de mujer mítica
37. P.A.C.S. en posición de orante
38. P.A.C.S. en contexto de consumo de coca
39. P.A.C.S. luchando contra dragón
40. P.A.C.S. saliendo de strombus
41. P.A.C.S. colgado de un bastón o estandarte, rodeado por peces y aves antropomorfizadas

Como puede verse este enorme conjunto de acciones que puede realizar el personaje habla de su importancia. Obviamente se le representa en todas las técnicas (moldeado, alto relieve, pictórico, modelado, etc.) en todas las fases, y en otros soportes como piedra, pintura murales, madera, metal, etc.

Sin duda esta multitud de apariciones se organiza alrededor de un gran ciclo, posiblemente compuesto por sub-ciclos menores, donde grupos de acciones se subordinan a temas en particular y los temas se suceden.

Develar el significado total del personaje y su función calendárica o cíclica demandará un trabajo más profundo y con una muestra más grande que la usada en este caso.

6.3. SUBDIVISION DEL CORPUS

El corpus de análisis se ha construido considerando todas las representaciones de acciones similares a las que aparecen sobre el cerámico base. La mayoría de los casos considerados ya han sido utilizados en los capítulos anteriores, al analizar a los otros personajes. Su comparación preliminar con otras representaciones del P.A.C.S. ha revelado que se trata de una muestra suficiente para definir la identidad del personaje.

Se ha considerado como modalidad A, un grupo de representaciones del P.A.C.S. distintas, en cuanto a la acción, a las acciones del cerámico base. Estas cuatro representaciones teóricamente se afiliarían con te-

mas distintos a los analizados aquí, y por lo tanto difieren, en ciertos detalles, a los casos paralelos a las 5 acciones del ceramio base.

El corpus se ha subdividido en una modalidad A, llamada P.A.C.S. solo, y las cinco acciones paralelas. Esta subdivisión responde al supuesto de que ciertas constantes, en los atributos y las características, se pueden explicar por que se trata de la misma acción realizada por el P.A.C.S. Esta hipótesis no había podido ser verificada en los capítulos anteriores, ya que en ninguno de ellos los personajes analizados realizan más de una acción.

Las acciones que se analizan son:

Modalidad A: Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes solo:

Para este grupo hemos escogido 4 representaciones del personaje en que él es el único ser representado sobre el soporte. En los casos de esta modalidad, decir que aparece solo es un tanto apresurado, ya que en todos los casos está ejecutando alguna acción, o al menos coge algo. Los casos considerados son los más "estáticos" del personaje.

Acción B: Lucha entre el P.A.C.S. y el "Personaje Esférico"

Seis casos de esta lucha (1 más que los considerados en la sección del Personaje Esférico).

Acción C: P.A.C.S. Sostenido por "Sujetadores"

Once casos de esta acción.

Acción D: P.A.C.S. Acompañado por músicos

Solo un caso de esta acción, ya que, como se vió, es muy inusual esta asociación.

Acción E: P.A.C.S. Luchando contra "Personaje Radiante"

Dos casos de esta lucha.

Acción F: P.A.C.S. Luchando contra "Personaje Pez"

Treinta y dos casos de esta lucha en todas sus modalidades.

6.4. CATEGORIZACION DEL PERSONAJE — ANTROPO MORFO DE CINTURONES DE SERPIENTES

Como en los dos casos anteriores estamos considerando aquí una serie de categorías de representación. Las categorías utilizadas en este caso son las mismas que las empleadas para el pez.

1. Motivo Independiente:

Cuando aparece como única representación sobre el soporte. Como dijimos es muy raro que aparezca el personaje en posición estática. Puede ser el único representado, pero siempre en acción.

2. Elemento Incorporado:

Cuando aparece formando parte de una acción o escena. Esta categoría se puede subdividir en:

a) Elemento incorporado a una Acción:

En este caso el personaje entra en correlación con otros personajes y/o objetos. La "acción" que así se forma es la única sobre el soporte. Esta acción puede encontrarse ampliada, detallada o resumida integrando una escena más compleja.

b) Elemento incorporado a una escena:

En este caso la acción a la que se incorpora el P.A.C.S. se incorpora a su vez a una gran representación o escena.

6.5. CORPUS

El corpus utilizado en esta análisis está compuesto por las siguientes piezas ordenadas de acuerdo a la acción que se representa. No debe sorprender encontrar la misma pieza más de una vez ya que pueden tratarse de distintas acciones representadas sobre la misma pieza.

Modalidad A: Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes solo:

- A-1 M.N.A.A. C-54698 (cat: 1) (Fig. 30:a)
- A-2 M.N.A.A. C-00999 (cat: 1) (Fig.30: b; 32: a)
- A-3 KUTSCHER 1954, Fig. 54 (cat: 1) (Fig. 30: ;c; 32: b)
- A-4 HOCQUENGHEM 1987, Fig. 172 (cat: 2b) (Fig. 30:d; 32:c; 35:a)

Acción B: P.A.C.S. luchando contra Personaje Esférico

- B-1 KUTSCHER 1983, Abb. 263 A y B (cat: 2b) (Fig: 30e; 32:d;35:b)
- B-2 DE LAVALLE 1985, p. 84 (cat: 2b) (Fig. 30: f; 32: e)
- B-3 KUTSCHER 1954, Fig. 54B (cat: 2b) (Fig. 30: g; 32: f)
- B-4 LARCO 1948, Lam. XIII (cat: 2b) (Fig. 30: h; 32: g; 35: c)
- B-5 LARCO 1945, p. 11 (cat: 2b) (Fig. 30: i; 32: h)
- B-6 CUESTA COMINGO 1980, Fig. 29 (cat: 2b) (Fig. 30: j; 32:i)

Acción C: P.A.C.S. sostenido por Sujetadores

- C-1 MFV, Berlín VA. 17798 (cat: 2a) (Fig. 30: k)
- C-2 KUTSCHER 1983, Fig. 276 (cat: 2a) (Fig. 30:l; 32: j; 35: d)
- C-3 DONNAN 1978, Fig. 154 (cat: 2a) (Fig. 30: m; 32: k)
- C-4 M.N.A.A. C-03096 (cat: 2a) (Fig. 30: n; 32: l)
- C-5 M.R.L.H. 73-2-1 (cat: 2a) (Fig. 30: o; 32: m)
- C-6 M.N.A.A. Sala Moche (cat: 2a) (Fig. 30: p; 32: n)
- C-7 M.N.A.A. C-03095 (cat: 2a) (Fig. 30: q; 32: o)
- C-8 M.R.L.H. 73-2-3 (cat: 2a) (Fig. 30: r)
- C-9 M.R.L.H. 73-2-5 (cat: 2a)
- C-10 BENSON 1975, Fig. 4 (cat: 2a) (Fig. 30: s)
- C-11 LARCO 1945, p. 11 (cat: 2a) (Fig. 30: t; 33: a; 35: e)

Acción D: P.A.C.S. acompañado por Músicos

- D-1 KUTSCHER 1983, Abb. 301 (cat: 2b) (Fig. 30: u; 33: b; 35: f)

Acción E: P.A.C.S. luchando contra Personaje Radiante

- E-1 CUESTA DOMINGO 1980, Fig. 29 (cat: 2b) (Fig. 30: j; 33: c; 35: b)
- E-2 LARCO 1945, p. 11 (cat: 2b) (Fig. 30: v; 33: d; 35: e)

Acción F: P.A.C.S. luchando contra Personaje Pez

- F-1 M.N.A.A. C-03500 (cat: 2a) (Fig. 31: c)
- F-2 M.R.L.H. 78-6-2 (cat: 2a) (Fig. 31: c)
- F-3 M.R.L.H. 78-6-5 (cat: 2a) (Fig. 31: a; 33: e)
- F-4 M.R.L.H. 78-6-3 (cat: 2a) (Fig. 31: ch)
- F-5 M.N.A.A. C-03543 (cat: 2a) (Fig. 31: b; 33: f)
- F-6 M.N.A.A. C-03513 (cat: 2a) (Fig. 31: c; 31: g)
- F-7 KUTSCHER 1954, Fig. 55B (cat: 2a) (Fig. 31: ch; 31: h)
- F-8 KUTSCHER 1954, Fig. 56B (cat: 2a) (Fig. 31: d; 31: i)
- F-9 KUTSCHER 1983, Abb. 259 (cat: 2b) (Fig. 31: e; 33: j; 35: k)
- F-10 KUTSCHER 1983, Abb. 258 (cat: 2b) (Fig. 31: f; 33: k; 35: e)
- F-11 LARCO 1945, p. 11 (cat: 2b) (Fig. 31: g; 33: l; 35: e)
- F-12 KUTSCHER 1945, Fig. 54B (cat: 2b) (Fig. 31: h; 33: m; 35: a)
- F-13 DE LAVALLE 1985, p. 84 (cat: 2b) (Fig. 31: i; 34: a; 35: j)
- F-14 BENSON 1975, Fig. 31 (cat: 2a) (Fig. 31: j)
- F-15 M.N.A.A. C-03459 (cat: 2a) (Fig. 31: k; 34: b)
- F-16 M.N.A.A. C-03480 (cat: 2a) (Fig. 31: l; 34: c)
- F-17 M.N.A.A. C-03485 (cat: 2a) (Fig. 31: m; 34: d, e)
- F-18 M.N.A.A. C-54705 (cat: 2b) (Fig. 31: n; 34: f; 35: i)
- F-19 M.N.A.A. C-04309 (cat: 2b) (Fig. 31: o; 34: g; 35: i)
- F-20 KUTSCHER 1983, Abb. 232 (cat: 2a) (Fig. 31: p; 34: h; 35: i)
- F-21 M.N.A.A. C-03281 (cat: 2a) (Fig. 31: q)
- F-22 M.R.L.H. 78-4-2 (cat: 2a) (Fig. 31: r; 34: i)
- F-23 M.R.L.H. 74-7-5 (cat: 2a) (Fig. 31: s; 34: g; 35: i)
- F-24 KUTSCHER 1983, Abb. 227 (cat: 2a) (Fig. 31: t; 34: g; 35: i)
- F-25 M.N.A.A. C-03494 (cat: 2a) (Fig. 31: u)
- F-26 DE LAVALLE 1985, p. 62 (cat: 2b) (Fig. 31: v; 34: j; 35: g)
- F-27 M.R.L.H. 78-6-4 (cat: 2a) (Fig. 31: c)
- F-28 KUTSCHER 1983, Abb. 175 (cat: 2a) (Fig. 31: w; 34: k; 35: d)
- F-29 KUTSCHER 1954, Fig. 60B (cat: 2a) (Fig. 31: x; 34: l; 35: i)
- F-30 SAWYER 1954, Carátula (cat: 2b) (Fig. 31: y; 34: m; 31: h)
- F-31 KUTSCHER 1983, Abb. 266 (cat: 2b) (Fig. 31: z; 34: n; 35: h)

6.6. CRONOLOGIA

Las representaciones tomadas en consideración han sido adscritas a las siguientes fases.

Modalidad A	Acción C	Acción F	
A1 : IV	C1 : IV	F1 : V	F18 : III
A2 : II - III	C2 : IV	F2 : V	F19 : III
A3 : IV	C3 : IV	F3 : IV	F20 : III
A4 : V	C4 : IV	F4 : IV	F21 : IV
	C5 : V	F5 : IV	F22 : IV
Acción B	C6 : IV	F6 : IV	F23 : III
	C7 : IV	F7 : IV	F24 : III
B1 : IV	C8 : IV	F8 : IV	F25 : III-IV
B2 : IV	C9 : IV	F9 : IV	F26 : V
B3 : IV	C10 : IV	F10 : IV	F27 : III
B4 : IV	C11 : IV	F11 : IV	F28 : IV
B5 : IV	Acción D	F12 : IV	F29 : III
B6 : IV	D1 : IV	F13 : IV	F30 : IV
		F14 : II-III	F-31 : V
	Acción E	F15 : III-IV	
	E1 : IV	F16 : III	
	E2 : IV	F17 : IV	

Fase Acción	I	II	III	IV	V
A		1	1	2	1
B				6	
C				10	1
D				1	
E				2	
F		1	10	18	4

NOTA: los casos intermedios (x ej: II-III) son considerados dos veces, una en cada fase.

Al observar el comportamiento cronológico de las distintas acciones parecería que el Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes se circunscribe casi exclusivamente a la fase IV. Lo que se puede ver en este cuadro no es sino otra confirmación del ya sabido desarrollo en esta fase. Como se ha venido viendo en los otros capítulos de esta parte es hacia la fase IV donde se encuentran un mayor porcentaje de casos y una mayor variedad en el número de éstos.

El resultado obtenido para la Modalidad A no debe ser tomado en consideración ya que los cuatro casos aquí considerados no son representativos de la amplia gama de acciones que puede realizar el personaje. Los hemos tomado en cuenta para ilustrar casos tempranos de la representación y por que se trata de los pocos ejemplos del personaje en actitud estática. Como se podrá ver, las características de estos personajes, escogidos casi aleatoriamente, se asemejan mucho a las de los personajes paralelos de la representación base.

En la acción B, donde aparece el P.A.C.S. luchando contra un Personaje Esférico, sólo se consignan 6 casos de la fase IV.

Tenemos evidencias para pensar que podrían existir otras representaciones más tardías de la misma acción (Fase V), en todo caso, la mayor incidencia se da en la Fase IV, y aquí estaría también el origen del personaje.

Otra acción que se concentra en la Fase IV, con algunas incursiones hacia la siguiente, es la acción C. Como se vió en la sección consagrada a los "Sujetadores" sólo 1 de 11 representaciones podía filiarse en la fase V de Moche.

Sólo consideramos un caso de la acción D, ya que si bien la presencia de Músicos es frecuente, sólo en uno de los casos usados en aquella sección aparece el P.A.C.S. Este único caso se adscribe a la fase IV.

La acción E, en que se enfrenta el P.A.C.S. contra el Personaje Radiante es también poco considerable en su cantidad, y los dos casos considerados corresponden a la fase IV.

La acción F, en que se enfrenta el P.A.C.S. contra el Personaje Pez, es la más numerosa y variada. Como se puede ver, no estamos considerando las distintas modalidades del Personaje Pez ya caracterizadas. Nos interesa el P.A.C.S., que aparentemente es inmune, en sus características y atributos, a las variaciones sufridas por el otro personaje. Como vimos en el capítulo anterior, la variación cronológica es grande en la representación de esta acción, pero siempre concentrándose en las fases III, IV y V. El enfrentamiento entre estos dos personajes no sólo es el más numeroso, sino que además es el más detallado (ver el problema de las secuencias narrativas en el capítulo 4).

A partir de esta constatación cronológica surgen algunas interrogantes. En primer lugar se puede constatar una gran escasez de casos de las fases I, II y V. En las dos primeras fases es explicable ya que no es muy usual que se representen a las divinidades de manera reconocible. Pueden revisarse un sin número de trabajos y se verá que para las fases I y II la característica son las representaciones antropomorfas, zoomorfas, o los motivos geométricos. Los pocos casos en que pueden ubicar a personajes reconocibles son los provenientes de Vicús, y como ya se dijo, antes de considerarlos sin restricciones habría que hacer el trabajo de calibración de las fases Mochicas para las zonas nucleares (Moche-Chicama-Virú) y la zona norte (Piura).

Los casos muy complejos de la fase V, si bien existen, suelen ser escasos en las colecciones públicas (menos aún en el Perú), ya que su valor comercial parece ser mayor que el de las numerosas piezas de la fase IV. Esto nos lleva en tres posibles direcciones:

- a) El resultado del análisis no es relevante por el carácter incompleto de nuestro corpus.
- b) El personaje no está representado en acciones sino a partir de la fase tres, estando desde antes en el repertorio de los personajes "míticos" sujetos de las narraciones.
- c) El personaje aparece en el panteón, y por ende en las narraciones de índole mítica, recién en el período que corresponde a la fase III de la cerámica.

No queremos entrar en una larga discusión sobre el origen de las divinidades, discusión que sólo aclarará un corpus mayor, y un seguimiento iconográfico desde Cupisnique hasta Chimú. Nos inclinamos por las dos últimas opciones propuestas, pero haciendo la salvedad de que aún se puedan encontrar nuevos especímenes que aclaren el origen del personaje e inclusive alarguen la secuencia cronológica presentada. Finalmente, habría que decir que sólo el análisis completo del P.A.C.S es decir para todas las acciones que realiza el personaje, podrá darnos índices más seguros de su personalidad iconográfica.

6.7 CARACTERISTICAS TECNICAS:

Las representaciones del P.A.C.S no se circunscriben a una sola técnica de composición, sino que aparecen tanto en forma pictórica, modelado y en relieve. Vale la pena llamar la atención sobre un tratamiento

técnico especial que sí caracteriza a este ser. En cualquiera de las modalidades en los que se le representa (Más aun en los casos pictóricos y en relieve) se agregan detalles (en los atributos y características), o se afirman éstos, con toques de pintura. Esto es más frecuente en los casos modelados o en relieve en que sin estas líneas de pintura algunos detalles no aparecerían. Llamamos la atención sobre esto porque en otros personajes no ocurre lo mismo, y por esta razón se pierde valiosa información.

6.8 CARACTERISTICAS Y ATRIBUTOS ESENCIALES

En cuanto a las características y atributos esenciales, el personaje que tratamos aquí ha demostrado ser mucho más constante que los personajes anteriores, y las variaciones a la norma no sólo resultan menores, sino que además aparecen en muy pocos casos. Para armar el repertorio de atributos y características que veremos se ha partido de una base de 55 representaciones, y como en los casos anteriores sólo se han considerado aquellos atributos visibles y claramente distinguibles.

Cabe señalar que no está considerado un caso de combate entre el P.A.C.S. y el Personaje Pez (Larco 1948, Lam. XIII). En este caso el P. A.C.S. aparece borrado, siendo lo más probable que sea exactamente igual a los dos otros P.A.C.S. que aparecen en la misma representación, luchando contra un personaje esférico y un strombus, respectivamente.

El primer atributo que llama la atención por su constancia (38 casos) es el tocado formado por la cabeza y cuerpo de un felino. Como ya vimos este tocado se hizo probablemente del cuerpo momificado de un felino. Eugenio Nicolini (comunicación personal) nos hizo ver que en las escenas de consumo de coca bajo un arco bicéfalo, aparecía la piel del felino desplegada, esta misma piel se convierte después en el felino que forma el tocado. Hemos considerado dentro de esta categoría a un gran número de variantes del tocado de felino, éstas pueden ir desde uno muy realista, incluso en modalidades escultóricas, hasta uno compuesta por unas cuantas líneas que lo representan. Lo más común es que en el cuerpo y cola aparezcan manchas en forma de ochos, pero también puede aparecer con rayas, puntos o incluso chebrones (Fig. 30 y 31).

Si bien este tipo de tocado es el más frecuente en este personaje, no es exclusivo de él y puede aparecer en otros personajes míticos u hombres, aunque con una frecuencia muy reducida. En los casos en que aparece asociado a hombres éstos podrían estar relacionados con este personaje

y en los casos que aparece asociado a otra divinidad nunca lo hace exactamente igual que con el P.A.C.S., usualmente el felino, en el tocado de estos dioses, es sólo un agregado.

Un segundo atributo muy frecuente es un plumero o abanico que se asocia al tocado de felino. Este, más que un atributo en sí, es un adorno del tocado, y aparentemente podría omitirse sin variar en modo alguno el carácter del tocado central. Este abanico puede aparecer asociado a otras modalidades de tocado del P.A.C.S., y en total aparece en un número de 36 casos. No pensamos que el abanico pueda ser un atributo distintivo ya que más bien es característica de un grado de ornamentación, esto quiere decir un personaje importante y/o ricamente ornamentado debe llevar un abanico como adorno de su tocado (Fig. 30 y 31).

La categoría de los rasgos faciales es lo que presenta una mayor consistencia, apareciendo la mayoría en un alto número de casos. El primer rasgo distintivo son los ojos, éstos aparecen, en 33 casos, de forma circular. Este tipo de ojos no es muy frecuente en otros personajes y menos aún desde la fase IV en adelante. No se trata, como se podría pensar, de ojos redondeados, ya que en distinción de otros personajes en las mismas representaciones con ojos claramente alargados, el P.A.C.S. los lleva absolutamente circulares.

Un segundo rasgo facial distintivo son las arrugas en la cara, sobre todo en la parte inferior y posterior del rostro. Esta característica aparece en 29 casos y podría establecer una relación entre el personaje en cuestión y otros seres, humanos y divinos, que acostumbran aparecer arrugados.

En 46 de los 35 casos el personaje aparece con los labios delincados por una línea delgada paralela al borde del labio o porque aparece pintado en toda su extensión. En 27 casos los labios aparecen proyectados hacia adelante en una actitud como de silbido. Este tipo de posición labial es característica para los chamanes, Hocquenghem la llama "pichcar" (1977) y aparentemente sería una costumbre conservada hasta la actualidad, por la cual el intérprete se pondría en contacto con lo sobrenatural. Esto explicaría el por qué de la posición labial del P.A.C.S. en situaciones de combate, en las que el apremio de la lucha lo induciría a solicitar la ayuda de lo sobrenatural. Como ya vimos en el Personaje Esférico, suelen darse signos manuales o gestuales de aparente orden ritual en contextos de combate.

La forma de los labios en este personaje es usualmente particular ya que aparece la boca abieto en los extremos (52 casos) dejando ver cuatro grandes colmillos (51 casos). Esta posición de la boca aparece así incluso cuando no aparecen los colmillos. Ahora bien, esto no es exclusivo del P.A.C.S. sino que aparece para los personajes mayores, donde los grandes colmillos son rasgos distintivos.

En cuanto a la vestimenta, la camisa, el cinturón de serpientes y el taparrabo parecen ser características distintivas. Las camisas aparecen en 28 casos adornados por un signo escalonado en la parte frontal. En 23 casos el signo escalonado es oscuro sobre fondo claro (Fig. 32: d, e, f, g, h, i, j, o; 33: c, d, i, j, l, m; 34: a, k, m, n), en dos casos aparece formado por dos líneas paralelas (Fig. 32: b; 32: j) y en tres casos aparece claro sobre fondo oscuro (Fig. 32: a). Las variedades parecen ser poco significativas siendo lo importante la forma. Este signo escalonado aparece también en otros personajes, míticos y humanos pero es en este personaje donde cobra una mayor importancia. Su asociación con el signo de ola es también claro, y sin ir más lejos en el mismo vaso acampanulado del Musco Larco, en la parte externa, aparece esta conjunción de los dos símbolos. No tratamos de explicar toda la implicancia de estos símbolos, solo nos limitamos a constatar que su asociación con P.A.C.S. es sólida.

El atributo que tiene un carácter definitorio con respecto a la personalidad iconográfica del P.A.C.S. es el cinturón de serpientes. Aparece en los 55 casos, en dos modalidades: simple (6 casos) y decorado (39 casos). Al referirnos a cinturón de serpientes hacemos alusión a un componente del atuendo que aparece en la cintura y del cual se desprenden un conjunto de apéndices terminados en cabezas de serpientes. Las modalidades de este atributo son las siguientes: cuando el personaje se encuentra de frente se trata de dos apéndices que salen de los extremos del cinturón o de uno solo; cuando el personaje aparece de perfil los apéndices usualmente salen de la parte posterior del cinturón y en número de uno, dos o cuatro. Cabe mencionar que en algunos casos se omiten las cabezas de serpientes en los extremos de los apéndices siendo reemplazados estos por apéndices de bordes aserrados, u otras modalidades de apéndices. Este atributo no es exclusivo del personaje, sólo en el ceramio base aparece en los dos músicos. Los casos en que aparece asociado a otros personajes pueden ser considerados atípicos.

La asociación de los personajes míticos antropomorfos y las serpientes, como apéndices que se proyectan del cuerpo o que aparecen aso-

ciados a él, es muy frecuente. Cabe recordar que es muy usual ver a la divinidad de la montaña rodeada por serpientes, o ver al personaje antropomorfo de las escenas de transporte marítimo con este atributo (Kutscher 1983, Abb. 188, 119, 120).

Suponemos, como otros autores antes que nosotros, que en este caso la serpiente, por su carácter, refuerza el vínculo del personaje con lo ctónico.

Un último atributo que puede considerarse como esencial es la pintura de la parte inferior de las piernas. Esta pintura a la que nos hemos referido ya como "a manera de media" es usualmente confundida con un tipo de calzado. Estamos seguros de que es una forma de pintura, ya que en una serie de casos es evidente que no se lleva calzado ni suela. Es usual que esta modalidad de pintura presente el dedo pulgar del pie sin pintar. Esta modalidad aparece en 25 de los 55 casos (Fig. 34).

Como puede verse los atributos esenciales asociados al P.A.C.S. son pocos, pero son consistentes. Ahora bien, como se precisará más adelante, existe una semejanza entre el P.A.C.A.S. y los otros personajes en el sentido en que presenta un rango de variantes posibles, en los atributos y características, que el artista podía activar respetando las reglas de composición. Lo que sorprende es que en este caso el rango de singularidad es mucho menor.

6.9 CARACTERISTICAS Y ATRIBUTOS SECUNDARIOS

En esta parte vamos a llamar la atención sobre los atributos no tan frecuentes y sobre las acciones en que aparecen. Para abreviar llamaremos a las acciones con letras tal como lo propusimos al inicio de la sección (A, B, C, D, E y F).

6.9.1 Tocado y Aretes:

El tocado compuesto por la cabeza y/o el cuerpo del felino que mencionamos ya, aparece básicamente en las acciones A, B, E y F. Llama la atención que no se dé en ningún caso de la acción C (Fig. 30 y 31).

Otros tocados que aparecen con menor frecuencia son, el compues-

to por un semicírculo con felino en el centro (1 caso de B, 8 casos de C, 1 caso de D, 2 casos de F) (Fig. 30: h, k, l, m, n, o, p, q, r, s, u; 31: e, r) o un semicírculo con búho en el centro (1 caso de C, 1 caso de F) (Fig. 30: t, 31: g). Este tocado es muy especial, y ya hemos visto que caracterizaba al Personaje Esférico, también aparece asociado a otros personajes míticos antropomorfos. Aparentemente, en el P.A.C.S. se restringe a ciertas acciones específicas. No debe confundirse con un distintivo de una divinidad en particular ya que caeríamos nuevamente en la multiplicidad de divinidades o en errores como el de Benson.

En un caso, por demás especial, se presenta el tocado formado por un ave no identificada. Este caso de la modalidad F es el único que hemos podido registrar hasta la fecha (Fig. 31: x).

En cuanto a los adornos del tocado se encuentran pocas variantes flecos o cintillos en la parte, posterior del tocado que caen hacia atrás aparecen en 3 casos (1 de B, 1 de C y 1 de E). Otros adornos son las "orejas", o penachos rectangulares a ambos lados del tocado semicircular, esto sólo aparece en 2 casos (1 de C, 1 de F) (Fig. 30: f; 31: g). Este tipo de "orejas" podrían ser similares a dos orejas que salen de la cabeza del felino que se encuentra en el centro del semicírculo pero que no se proyectan por encima de éste (Fig. 30: n, r). En un sólo caso (A) aparece un tumi en la parte superior del tocado, este tipo de adorno caracteriza a los guerreros (Fig. 30: d). Penachos en la parte posterior del tocado, en conjuntos de tres o más, aparecen en 15 casos (1 de A, 2 de B, 2 de C, 10 de F) (Fig. 30 y 31).

Los aretes presentan pocas variantes. Como un círculo simple, sin ningún tipo de ornamentación, aparecen en 3 casos (1 de E, 2 de F). Como un círculo decorado con puntos al centro o con esferas en el perímetro aparece en 12 casos (2 de A, 10 de F). Finalmente el arete más consistente está formado por una cabeza de serpiente. Este arete aparece en 18 casos (1 de A, 4 de B, 9 de C, 1 de E, 3 de F).

6.9.2 Rasgos Faciales:

Como dijimos, los rasgos faciales son las características más consistentes, pasamos a mencionar los casos en que aparecen. Ojos circulares aparecen en 33 casos (2 de A, 4 de B, 10 de C, 1 de D, 1 de E, 15 de F). Ojos alargados o normales aparecen en los otros 22 casos (2 de A, 2 de B, 1 de C, 1 de E, 16 de F).

Arrugas aparecen en 29 casos (3 de A, 4 de B, 5 de C, 1 de E 16 de F). Labio delineado aparece en 46 casos (3 de A, 6 de B, 10 de C, 1 de D, 2 de E, 24 de F). Labio proyectado hacia afuera aparece en 27 casos (2 de A, 6 de B, 2 de C, 1 de D, 2 de E, 14 de F). Boca semi-abierta en los extremos aparece en 52 casos (4 de A, 6 de B, 10 de C, 1 de D, 2 de E, 29 de F). Grandes colmillos que aparecen sobresaliendo a los labios aparecen en 51 casos (4 de A, 5 de B, 11 de C, 1 de D, 2 de E, 29 de F).

Dos atributos menos frecuentes son: las narigueras, como adorno de la nariz, en 8 casos (1 de A, 2 de B, 1 de E, 4 de F). En todos los casos este aditamento toma una forma de creciente con el lado cóncavo hacia arriba. Finalmente en un caso (A-4) el personaje presenta una ligera barba bajo el mentón. Este tipo de característica permitiría relacionar al personaje con otros que portan barba y que han sido interpretados usualmente como shamanes o jefes (Hocquenghem 1977).

6.9.3 Vestimenta:

Como en todos los personajes analizados, la vestimenta del P.A.C.S. es muy variada, presentando algunas modalidades de mayor frecuencia.

Los pectorales aparecen en 15 casos en las siguientes modalidades: blanco, esto es del color del engobe en 9 casos (1 de A, 2 de C, 6 de F); negro o del color de la pintura ocre oscuro en 2 casos (1 de A, 1 de F); en cinco casos aparece decorado por aves, demonio-strombus, bolas y serpientes (1 de B, 1 de E, 3 de F) (Fig. 32, 33 y 34).

Los collares son bastante frecuentes, apareciendo en 24 casos (2 de A, 1 de B, 9 de C, 1 de E, 11 de F). Suelen estar formados por bolas simples, blancas o negras dependiendo del fondo. Se colocan muy pegadas al cuello y con cierta distancia entre una bola y la otra (Fig. 32, 33 y 34).

La camisa parece ser un elemento de suma importancia, sobre todo en la modalidad escalonada que mencionamos antes. En sus diferentes tipos la camisa escalonada aparece en 28 casos (1 de A, 6 de B, 7 de C, 1 de D, 2 de E, 11 de F). Otras modalidades menos frecuentes son: camisa con dos líneas a ambos lados en 3 casos (1 de A, 2 de F), este tipo de camisa es muy constante entre los Personajes Peces (Fig. 32: a; 33: f); camisa cuadriculada o compuesta por pequeños cuadrados o placas típicas

para los guerreros, aparece en 6 casos (1 de B, 5 de F) (Fig. 32: c; 33: k; 34: f, g); camisa decorada con bandas verticales rectas y aserradas o sinuosas aparecen en dos casos (1 de C, 1 de F) (Fig. 32: m; 34: d); camisa negra o totalmente del color de la pintura ocre oscura aparece en 9 casos (2 de C, 7 de F) (Fig. 32: 1; 33: e; 34: h); camisa totalmente blanca aparece en sólo 2 casos (1 de C, 1 de F) (Fig. 32: k, n); camisa cubierta por líneas verticales rectas en toda el área aparece en 1 caso (F) (Fig. 34: b); finalmente una camisa decorada con líneas verticales y símbolos de S (Fig. 34: 1).

Las mangas decoradas son un atributo que aparece con más frecuencia que en otros personajes (19 casos: 1 de A, 3 de B, 1 de C, 1 de D, 1 de E, 12 de F) (Fig. 32, 33 y 34).

Los cinturones de serpientes ya han sido mencionados, y como dijimos aparecen en todos los casos.

Los taparrabos aparecen en dos modalidades: negro, o del color de la pintura, en 34 casos (1 de A, 6 de B, 9 de C, 1 de D, 17 de F); blanco, o del color del engobe, en 19 casos (1 de A, 2 de C, 2 de E, 13 de F) (Fig. 32, 33 y 34).

Los faldellines son muy poco frecuentes ya que sólo aparecen en 4 casos (1 de A, 3 de F) (Fig. 33: f, g, h, 34: h).

Flecos en la parte baja de la camisa, tan comunes entre el Personaje Pez, aquí sólo aparecen en 7 casos (1 de A, 6 de F) (Fig. 32: c; 34: f, g).

Finalmente, sólo en dos casos (A y F) se ha podido encontrar una sonaja de guerrero como atributo de P.A.C.S. (Fig. 32: b; 34: j).

6.9.4 Armas y otros objetos cogidos:

El arma que más comunmente coge el P.A.C.S. es un tumi, o cuchillo trapezoidal con filo en el extremo, a manera de formón. La variedad simple o con una cuerda atada del extremo más delgado aparece en 22 casos (2 de A, 1 de B, 1 de E, 18 de F). Una modalidad más compleja, con la cuerda rematada por una cabeza de ave o de serpiente, aparece en 17 casos (1 de A, 4 de B, 1 de E, 11 de F).

Otros objetos cogidos con mucho menor representación son: una porra con un extremo puntiagudo (un caso de F); una bola o piedra (un caso de B); un conjunto de armas formado por una estólica y lanzas (un caso de A); un conjunto de armas formado por escudo, lanzas, porra y estólica (un caso de A); una bolsa, similar a la que llevan los corredores (un caso de E).

En 28 casos de la acción F el P.A.C.S. aparece cogiendo a Personajes PEces (20 casos); llevando la cabeza decapitada de Personaje Pez (4 casos) o llevando cabezas humanas cogidas del pelo (2 casos, y dos casos más de A).

6.9.5 Pintura Corporal:

La pintura corporal no es para nada distinta de la que aparece asociada a otros personajes, salvo que en el P.A.C.S. es inusual que no lleve algo de pintura corporal.

La cara aparece pintada en dos modalidades, en toda su área, en 9 casos (1 de A, 2 de B, 1 de D, 5 de F); sólo la parte posterior, en 8 casos (2 de B, 1 de C, 2 de E, 3 de F).

Los brazos aparecen pintados en toda su extensión en 12 casos (1 de A, 3 de B, 1 de D, 1 de E, 6 de F).

La pintura de las piernas presenta ciertas áreas de incidencia. Toda el área pintada aparece en 3 casos (2 de A, 1 de F); un punto que decora la rodilla aparece en 19 casos (6 de B, 2 de C, 1 de D, 2 de E, 8 de F); la modalidad a manera de medias aparece en 25 casos (6 de B, 3 de C, 1 de D, 2 de E, 13 de F); La parte superior del muslo aparece pintado con líneas horizontales en 13 casos (1 de A, 5 de B, 1 de C, 1 de D, 1 de E, 4 de F).

Los brazaletes aparecen con pocas variantes en las tres modalidades que ya son usuales. Blancos aparecen en 13 casos (2 de A, 2 de B, 1 de C, 1 de D, 1 de E, 6 de F), negros aparecen en sólo 8 casos (1 de B, 2 de C, 1 de E, 4 de F) y decorados con líneas y puntos en 10 casos (1 de A, 3 de B, 6 de F) (Fig. 35).

6.9.6 Otros:

En esta categoría hemos considerado simplemente algunas características generales que sólo señalamos aquí, y que esperamos, más adelante reflejarán una mayor información sobre el carácter del personaje.

En primer lugar podemos contar a la dirección en que se ubica el personaje. De izquierda a derecha aparece en 15 casos (2 de A, 5 de B, 1 de D, 2 de E, 5 de F). De derecha a izquierda aparece en 14 casos (1 de B, 13 de F). Finalmente, en posición frontal sólo aparece en los 11 casos de la acción C.

En cuanto a los acompañantes del personaje: en 8 casos le acompañaba una iguana antropomorfizada, usualmente con un ave tocado (1 de A, 2 de B, 3 de C, 1 de D 1 de E); en 10 casos aparece acompañado por un pequeño perro (2 de B, 3 de C, 1 de E, 4 de F); en sólo tres casos acompañan al personaje "ulluchus" (2 de B, 1 de C).

Finalmente en 9 casos hemos podido constatar que el Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes aparece haciendo un gesto manual (6 de B, 3 de F). No hay que olvidar que ya se vio que el personaje esférico también podía aparecer haciendo algún tipo de gesto. Ambos gestos son muy parecidos.

Hemos intentado definir, a lo largo de esta sección al Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes a partir de sus atributos y características, queremos aquí concluir con algunas ideas que se desprenden del análisis aplicado. Si bien, como en los casos anteriores, no se puede definir un número cerrado de atributos que permitan reconocer al personaje, en este caso algunos de éstos son lo suficientemente frecuentes como para sugerir que permitirían ubicar al ser en cuestión. Esta variante con relación a los otros seres analizados podría explicarse por el carácter de divinidad mayor del P.A.C.S. Esto vendría a confirmar la intuición de que los dioses mayores son más constantes en sus atributos y características. Ahora bien, esto no nos lleva a poder definir a un dios mayor a partir de un rango cerrado de atributos, por el contrario, nos obliga a tener más cuidado en el reconocimiento ya que es evidente que ciertos atributos son compartidos por los seres mayores.

Pensamos que el análisis aquí hecho es incompleto, ya que no se analiza al ser en todas sus actividades. Esto no quita que las conclusiones

que ha arrojado el análisis podrían generalizarse, pero esto sólo podrá ser confirmado con un análisis más detallado y considerando un corpus más amplio y más completo, pero con mayores paralelos comparativos con los otros dioses. Como se ha visto una comprensión cabal de lo representado en la iconografía mochica necesariamente se retroalimenta a sí misma y sirve, este conocimiento de todo el conjunto, para entender a cualquier personaje en particular. En el caso de P.A.C.S. es más complejo esto por cuanto, considerando a Hocquenghem, puede existir un "mellizo" que podría sustituir al personaje en ciertas acciones o simplemente reemplazarlo en acciones mutuamente exclusivas.

6.10 CORRELACION CON OTRAS ACCIONES

A diferencia de los otros personajes, salvo los Músicos, que se pueden referir a pocas acciones, el Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes sirve como elemento unificador ya que con relación a él se pueden interconectar a los otros seres. El P.A.C.S. aparece en gran parte de los casos citados para cada uno de los otros personajes, y normalmente queda claro su rol protagónico en todos estos casos. En los dos casos que reúnen mayor información (Larco 1945, p. 11 y Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Sala Moche, Fig. 3) es claro que todas las acciones tienen como centro al personaje.

Lo que resulta sintomático en todas las correlaciones que establece el P.A.C.S. es que su participación es activa, normalmente de lucha. Hemos citado otras luchas que el personaje puede establecer pero también muchos casos en que no lucha. Hipotéticamente, y tomando en consideración la representación base, podría pensarse que las luchas se ubican todas en un mismo plano. Queda por ver ahora cual sería la secuencia correcta de estas luchas. En el capítulo siguiente se tratará de concluir en la interpretación de las acciones y en su orden.

Para terminar esta sección, presentamos la lista de atributos y su frecuencia porcentual de acuerdo al tipo de acción realizada. Para los atributos ver leyenda del Cuadro N° 6.

ATRIBUTO	A	B	C	D	E	F	TOTAL
01) 1a1	4 de 4 = 100%	5 de 6 = 83%	0 de 11 = 0%	0 de 1 = 0%	2 de 2 = 100%	27 de 31 = 87%	38 de 55 = 69%
02) 1a/2/3/4	0 de 4 = 0%	1 de 6 = 17%	11 de 11 = 100%	1 de 1 = 100%	0 de 2 = 0%	3 de 31 = 10%	16 de 55 = 29%
03) 1b5	2 de 4 = 50%	6 de 6 = 100%	0 de 11 = 0%	1 de 1 = 100%	2 de 2 = 100%	25 de 31 = 81%	36 de 55 = 65%
04) 2a	2 de 4 = 50%	4 de 6 = 67%	10 de 11 = 91%	1 de 1 = 100%	1 de 2 = 50%	15 de 31 = 48%	33 de 55 = 60%
05) 2b	2 de 4 = 50%	2 de 6 = 33%	1 de 11 = 9%	0 de 1 = 0%	1 de 2 = 50%	16 de 31 = 52%	22 de 55 = 40%
06) 2c	3 de 4 = 75%	4 de 6 = 67%	5 de 11 = 45%	0 de 1 = 0%	1 de 2 = 50%	16 de 31 = 52%	29 de 55 = 53%
07) 2d	3 de 4 = 75%	6 de 6 = 100%	10 de 11 = 91%	1 de 1 = 100%	2 de 2 = 100%	24 de 31 = 77%	46 de 55 = 84%
08) 2e	2 de 4 = 50%	6 de 6 = 100%	2 de 11 = 18%	1 de 1 = 100%	2 de 2 = 100%	14 de 31 = 45%	27 de 55 = 49%
09) 2f	4 de 4 = 100%	6 de 6 = 100%	10 de 11 = 91%	1 de 1 = 100%	2 de 2 = 100%	29 de 31 = 94%	52 de 55 = 95%
10) 2g	4 de 4 = 100%	5 de 6 = 83%	11 de 11 = 100%	1 de 1 = 100%	2 de 2 = 100%	28 de 31 = 90%	51 de 55 = 93%
11) 3b	2 de 4 = 50%	1 de 6 = 17%	9 de 11 = 82%	0 de 1 = 0%	1 de 2 = 50%	11 de 31 = 35%	24 de 55 = 44%
12) 3c1	1 de 4 = 25%	6 de 6 = 100%	8 de 11 = 73%	1 de 1 = 100%	2 de 2 = 100%	11 de 31 = 35%	28 de 55 = 51%
13) 3d	1 de 4 = 25%	3 de 6 = 50%	1 de 11 = 9%	1 de 1 = 100%	1 de 2 = 50%	12 de 31 = 39%	19 de 55 = 35%
14) 3e	4 de 4 = 100%	6 de 6 = 100%	11 de 11 = 100%	1 de 1 = 100%	2 de 2 = 100%	31 de 31 = 100%	55 de 55 = 100%
15) 3f	3 de 4 = 75%	6 de 6 = 100%	11 de 11 = 100%	1 de 1 = 100%	2 de 2 = 100%	30 de 31 = 97%	53 de 55 = 96%
16) 4a1	2 de 4 = 50%	1 de 6 = 17%	0 de 11 = 0%	0 de 1 = 0%	1 de 2 = 50%	19 de 31 = 61%	22 de 55 = 40%
17) 4g1	0 de 4 = 0%	0 de 6 = 0%	0 de 11 = 0%	0 de 1 = 0%	0 de 2 = 0%	20 de 31 = 65%	20 de 55 = 36%
18) 5c2	0 de 4 = 0%	6 de 6 = 100%	2 de 11 = 18%	1 de 1 = 100%	2 de 2 = 100%	8 de 31 = 26%	19 de 55 = 35%
19) 5c3	0 de 4 = 0%	6 de 6 = 100%	3 de 11 = 27%	1 de 1 = 100%	2 de 2 = 100%	13 de 31 = 42%	25 de 55 = 45%
20) 6a1	2 de 4 = 50%	5 de 6 = 83%	0 de 11 = 0%	1 de 1 = 100%	2 de 2 = 100%	15 de 31 = 48%	25 de 55 = 45%

PARTE III
CONCLUSIONES

Puesto que en este trabajo hemos propuesto un método, que difiere en varios aspectos sustanciales de los métodos utilizados actualmente, juzgamos necesario presentar como conclusiones no sólo los efectos empíricos de nuestro análisis del material, sino también lo que la aplicación de las pautas metodológicas anteriormente definidas puede aportar a los estudios sobre iconografía de las sociedades andinas prehispánicas.

1. METODO DE DESCRIPCION ANALITICA PREICONOGRAFICA

Como hemos visto, la descripción preiconográfica de personajes de la iconografía no es simple, y ya que ella condiciona el reconocimiento del personaje, es fundamental que sea llevada a cabo de manera rigurosa y abierta a lo que la realidad de la "personalidad iconográfica" del personaje puede ofrecer.

En la Parte I tratamos sobre nuestro planteamiento metodológico y los métodos que de él se desprenden, los que son aplicados en el desarrollo de la Parte II. A primera vista parecería que el método es excesivamente detallista y que habría un exceso de características señaladas, pero tal es la realidad de la representación de los personajes y poco a poco se va viendo que muchas de las variantes podrían tener una carga simbólica que no se nos revelaba al empezar.

Un primer problema que se plantea es lo referente al corpus de análisis. En la primera fase del estudio este corpus se construye de manera

intuitiva con todos los personajes y acciones que podrían tener alguna conexión con la entidad analizada. Habría que aclarar que la extensión del corpus depende mucho del personaje tratado, pudiendo ser muy amplio (caso de los Músicos o del personaje Pez) o muy restringido (caso del Personaje Radiante). El corpus inicial no necesariamente será el mismo durante todas las fases del trabajo, ya que a medida que se analizan los atributos, y sobretudo, al definir los atributos y características esenciales se puede visualizar con seguridad casos que no corresponden a la unidad de clasificación en estudio.

El corpus final no puede ser tratado como un solo conjunto independiente. Como se ha visto pueden presentarse sub-unidades donde el personaje sí es homogéneo o pueden aparecer los personajes en escenas o acciones muy distintas, en esos casos vale la pena subdividir la gran unidad ya que los sub-grupos pueden resultar relevantes o pueden explicar variantes al nivel de los rasgos competentes del personaje. Esto ha resultado muy claro en los casos de los Músicos y del Personaje Pez, y sobre todo en el caso del Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes.

La subdivisión del corpus no sólo explica las variantes al interior de la representación del personaje, sino que, puede configurar las variantes de la acción representada. Ya se mencionó el caso de las secuencias narrativas, que más adelante se tratará en extenso. Estas distintas acciones, o actualizaciones de la acción en distintos momentos, se pueden reconocer cuando el corpus es lo suficientemente extenso y cuando se ha reconocido minuciosamente sus distintas modalidades de actualización.

El corpus subdividido se analiza de acuerdo a las categorías de atributos y características que hemos señalado, de preferencia tabulando gráficamente todas las modalidades que aparecen (ver Cuadros 1 al 6). El cuadro permitirá apreciar, por su recurrencia, los atributos y características que se definen como esenciales (en una proporción que excede largamente al 50%) y los atributos definibles como secundarios (en el sentido de sustituibles o que pueden ser cambiados dentro de un margen extenso o restringido). Este sesgo es arbitrario y puede ser variado de extenderse el corpus (sobre todo a nivel de mayor número de atributos secundarios). Cabría llamar la atención sobre lo extraño de encontrar atributos o características que aparezcan en el 100% de la muestra. Lo normal es que aun las modalidades más sólidas de atributos presenten variaciones en algunos casos, estas variantes se podrán explicar si se considera el conjunto completo de acciones que el personaje realiza, por lo que se integra otro

elemento al entendimiento y la definición de la "personalidad iconográfica": el conjunto de acciones que el personaje realiza.

Otro elemento a integrar a este nivel es el de la variabilidad cronológica. Hemos visto que la representación de los personajes presenta ligeras variaciones en el tiempo, o que se realiza a partir de una fase determinada. Todos estos indicios serán importantes al definir el carácter del personaje. A partir de nuestro análisis creemos que los atributos que llamamos esenciales son los menos propensos a cambiar en el tiempo y que los otros, los secundarios, son los que experimentan las sustituciones más significativas.

Finalmente otro elemento a ser considerado son ciertas modalidades técnicas en que se actualiza la representación del personaje. Hemos visto que algunos personajes se representan con mayor incidencia en ciertas técnicas. El caso más claro son los Músicos que aparecen fundamentalmente en la modalidad de relieve. Estas variantes técnicas pueden explicarse también por la fase a que se adscriben las representaciones.

El método que proponemos no debe ser aplicado de manera mecánica sino en acuerdo con las representaciones que se analicen y amoldándose a los resultados parciales que se van obteniendo en su aplicación. Uno de los objetivos del método es llegar a definir el rango total de los motivos aplicables a los personajes. Una vez reconocidos todos estos motivos y codificados, podrán ser atribuidos con mayor facilidad.

A primera vista parecería que este método sólo es aplicable a los personajes de la iconografía mochica. Nada más falso, ya que una observación rápida sobre cualquier otro conjunto iconográfico revela que también incluye personajes cuyo reconocimiento no es tan simple por no haberse aplicado la descripción analítica adecuada. De no procederse a la identificación de las entidades que actúan en las representaciones no existe posibilidad de abordar seriamente el análisis o la interpretación de conjuntos iconográficos.

2. OBSERVACIONES ACERCA DE LA ESTRUCTURA DE LA ICONOGRAFIA MOCHICA

El problema de la "Personalidad Iconográfica":

A lo largo de este trabajo se ha mencionado en varias ocasiones lo

referente a la "personalidad iconográfica". Queremos precisar aquí la definición del término y el rol de los atributos-características y las acciones para su definición.

Un tópico repetido durante el trabajo ha sido hablar sobre el reconocimiento, la identificación y la descripción de los personajes en cuestión. El resultado de este reconocimiento es lo que podríamos llamar la "personalidad iconográfica". Esta sería el conjunto de atributos y características que le son peculiares a una entidad de la iconografía, y también el rango de escenas en que interviene. A través de la definición de todo el conjunto de atributos-características y las acciones es posible reconocer al personaje. Ahora bien, la personalidad iconográfica de un personaje no sólo es un recuento de los rasgos anteriores sino la explicación de las regularidades de combinación que se pueden constatar entre los atributos-características y las acciones.

Es así como el P.A.C.S. lleva usualmente tocado semicircular cuando aparece sujetado, o tocado de felino cuando actúa contra el Personaje Pez o el Personaje Esférico. No se trata de dos personajes sino que el atributo del tocado varía de acuerdo a la acción. Tal es la "personalidad iconográfica" de este personaje.

La personalidad iconográfica se define entonces por: los atributos y características, las acciones y la combinación de ambos. Veamos esto con mayor detalle.

El rol de los atributos para la definición de la personalidad iconográfica es fundamental. Como ya se dijo, hemos hecho una división entre los atributos esenciales y los secundarios. Los primeros son los que prioritariamente ayudan a reconocer al personaje. Una vez definido el conjunto de atributos no acaban los problemas ya que es sabido que dos personajes pueden compartir los mismos atributos. Es entonces la combinación de un conjunto de atributos esenciales (tocado, camisa, pintura corporal, armas, cinturones de serpientes) lo que hace de él ser una unidad independiente y distinta de otros.

Entre las divinidades mayores hemos constatado la existencia de una serie de rasgos en común (cinturones de serpientes, colmillos, tocados semicirculares o de felino, etc.) pero en las combinaciones adecuadas sólo se pueden adscribir a un ser en especial. Habría que hacer una distinción entre los atributos esenciales de un personaje, y los atributos esen-

ciales y exclusivos, y quizás también las combinaciones exclusivas de atributos esenciales de un ser. Aparentemente personajes ubicados a un mismo nivel en el panteón mochica o personajes estrechamente asociados. (P.A.C.S. e Iguana antropomorfizada) podrían "compartir" atributos y características al punto de poder sustituir uno al otro.

Los atributos secundarios suelen ser más propensos a aparecer en un conjunto mayor de personajes y aún no tenemos los indicios suficientes para definir la modalidad de actualización de éstos.

En segundo lugar, y no menos importantes para el reconocimiento de los personajes y la definición de la personalidad iconográfica, se ubican las acciones que puede realizar los personajes. En los casos en que un personaje realiza una sola acción (caso del Personaje Esférico que sólo aparece luchando con el P.A.C.S.) el reconocimiento es bastante simple y basta con reconocer, con cierta profundidad, las acciones realizadas en la iconografía. Los casos de reconocimientos a través de las acciones se complejizan en la medida en que el personaje realice más acciones. Para aplicar el principio de la acción al reconocimiento del personaje es necesario conocer el rango de acciones que el personaje puede realizar. Un caso complejo a este nivel es el reconocimiento del pez, en su modalidad C, en acción de lucha con el P.A.C.S. En este caso se sabe que el P.A.C.S. lucha contra un número de 12 personajes y entre ellos el "dragón" que fácilmente podría ser confundido con el Personaje Pez. Sabemos que en estos casos es frecuente que el Personaje Pez lleve cabeza humana y ésto puede ayudar a su reconocimiento.

Partiendo de la acción o de los atributos y características la contraparte ayudará a precisar el personaje que se trata. Definitivamente existe una adecuación o correlación entre la acción y los atributos y características. Suponemos que para el observador existía una lectura adecuada que se iniciaba por la acción o por los atributos y características. De circunscribirse el personaje a una sola acción bastaba con reconocerla para identificar al personaje. En caso de haber un rango amplio de acciones era necesario "leer" los atributos y características, por lo cual, en casos de personajes que aparecen en un ámbito amplio de acciones, se suele encontrar una regularidad mayor de atributos, o una adecuación más precisa entre ciertos atributos y la acción representada (caso del P.A.C.S.) De cualquier modo, la lectura es obviamente integrativa y no circunscrita a una de las dos categorías definitorias.

En conclusión, la personalidad iconográfica se define por la correla-

ción de atributos y características, y por las acciones en que participa el personaje. La correcta lectura de éstos y por ende la definición de dicha personalidad iconográfica está determinada por la precisión de la descripción analítica. La variante de esta personalidad iconográfica se explica por el rol del personaje que se actualiza en la acción tratada o por el momento de la acción representada.

3. LOGICA DEL FUNCIONAMIENTO DE LAS REPRESENTACIONES. LAS SECUENCIAS NARRATIVAS

Las representaciones iconográficas mochica, según Hocquenghem, pueden ser clasificadas en las siguientes categorías:

a) Detalles:

Cuando se representa una parte de un personaje, o una unidad mínima (como un objeto asociado a las acciones).

b) Personajes:

Cuando se representa a un ser que puede formar parte de una acción.

c) Acción:

Cuando se representa a un conjunto de personajes o a un personaje que entra en correlación con otros, o con objetos, formando una unidad de acción. A su vez se trata de una parte de una representación mayor, llamada escena.

d) Escena:

Se trata de una imagen formada por un conjunto de acciones representadas simultáneamente sobre un solo soporte. Las escenas son una actualización de los temas de la iconografía.

Cada una de estas categorías cumpliría con la función de evocar, a manera de llamadas, a las categorías superiores, y a la larga, al tema que se adscribe. Esta función evocativa es de carácter netamente metonímico ya que la lectura adecuada de la parte remite inmediatamente al todo constituido por el tema.

En la base de esta consideración está la hipótesis de que el lector era competente tanto con los temas como con los elementos de su propia cultura material y de su ambiente. Cada uno de estos temas estaría haciendo referencia a algún rito o mito inscrito a su vez en el gran calendario ceremonial de esta sociedad. Ahora bien, el lector conocía la gama de posibles figuraciones asociables al tema, ya que para un mismo tema se daba una diversidad de motivos que se podían actualizar. Bajo el término motivo, entendemos cualquier figuración que se actualiza permanentemente en una tradición iconográfica dada, siendo medio de transmisión de un contenido definido. Esto explica la variabilidad de representación de los distintos temas, escena, acciones, personajes y elementos secundarios del contexto figurativo. Los motivos, al servir de llamadas al tema en general, podrían precisar algunos otros contenidos, situando a los personajes y/o acciones en el tiempo-espacio simbólico (rol social del personaje y su lugar en la estructura, tiempo del año, lugar real o simbólico de la acción).

La diversidad de representaciones de una misma acción, entonces, no distorsiona la posibilidad de su reconocimiento, por el contrario, creemos que su análisis detallado puede llevarnos a la reconstrucción de la secuencia de acciones que formaban toda la narración mítica o ritual. Los temas más frecuentes representados usualmente aparecen ilustrando distintos momentos o distintas partes de la acción general que podrían llevarnos a su reconstrucción secuencial.

Al conocer la narración ritual o mítica, el artista podría actualizarla en cualquiera de sus partes, ya que cada parte evocaba la totalidad. A este nivel habría que aclarar que existirían tanto representaciones de partes de la narración total, como representaciones de carácter sintético, que integrarían varios episodios de la secuencia (ver Parte II, Capítulo 4, El Personaje Pez).

Juntando todos los casos conocidos de representaciones de la misma acción nos encontramos con imágenes que la evocan a través de distintos episodios, algunos por el inicio de la acción, las partes medias o la culminación. La reconstrucción de toda la secuencia permitiría tener un recuento ilustrado de lo acaecido en la acción ritual o mítica.

Hasta este momento hemos reconocido y reconstruido sólo una secuencia, la de la lucha del personaje Pez con el P.A.C.S. pero pensamos que sería posible aplicar el mismo principio a otros casos con un

número grande de representaciones. No tenemos la certeza aún de que sea usual representar sobre un mismo soporte diversos episodios de la narración general. En cualquier caso existiría sobre un mismo soporte asociaciones a distintas acciones que probablemente sí tienen un carácter secuencial. Tampoco estamos suponiendo que se podría haber "coleccionado" todo un conjunto de actualizaciones de un mismo tema de tal forma que se tuviera un "comic" sobre cerámica. Pensamos que es casual que se pueda llegar a esta reconstrucción y obedecería al juego evocativo que crea cada representación. siempre sería posible que un artesano, o un taller pudiera haber representado toda la narración en cada una de sus partes o episodios.

Este sistema narrativo reconstruido no hace sino confirmar la referencia de ritos y mitos que se viene planteando desde la década de 1920 por Tello y Seler.

A partir de esta hipótesis es posible considerar a la narración base como un juego de evocaciones o llamadas a escenas mayores, por lo que su reconstrucción depende del reconocimiento de los personajes y de las escenas a los que refieren las acciones representadas.

Pensamos que si incluso no es posible reconstruir toda la forma narrativa de mitos y ritos a los que se refieren las llamadas iconográficas, la aplicación del método propuesto permitirá definir con mucha precisión el repertorio de divinidades y acciones rituales, sus caracteres y su jerarquía, donde el rol de los personajes Antropomorfo de Cinturones de Serpientes aparentemente resulta de primordial importancia

4. RECONSTRUCCION DE LA SECUENCIA NARRATIVA DE CERAMIO ACAMPANULADO DEL MUSEO LARCO

Como última conclusión aplicaremos los principios enunciados en las conclusiones anteriores para tratar de reconstruir la secuencia narrativa del ceramio acampanulado del Museo Larco.

En primer lugar, a través de la descripción del P.A.C.S., se han confirmado que se trata de un solo personaje en las cuatro acciones que aparecen sobre el ceramio base. Los atributos que lleva en estos casos son altamente constantes y, se les puede considerar como esenciales a su representación. Ya que esto es así, tenemos la representación de cuatro ac-

ciones distintas de un solo personaje sobre un mismo soporte. el caso de los Músicos, acción en la que no aparece el P.A.C.S. pero en la que los actores llevan atributos que los asocian con él, parece ser un tanto distinto, y su función sería situar todos las demás acciones en el plano, o mundo, de la muerte donde son frecuentes estos intérpretes.

Hasta aquí sólo tenemos cuatro acciones de un mismo personaje, y una más que sitúa el conjunto en el mundo de abajo o de la muerte. Surge el problema de la naturaleza de estas cuatro acciones, ¿refieren a un solo tiempo mítico? creemos que obviamente sí, pero a cuatro acciones de carácter sucesivo que evocan el transcurso del P.A.C.S. desde su ingreso al mundo de abajo hasta la retirada de él.

El corpus de acciones similares a las del ceramio base reunido para el reconocimiento de los personajes también tiende a afirmar los nexos entre las acciones representadas, y a referir otras acciones que podrían relacionarse con esta narración.

Todas las acciones consideradas en el corpus pueden ser divididas en dos categorías:

- a) Las de carácter textual, ya que reproducen la misma conexión que existe en el ceramio base y por ende en la narración base.
- b) Las de carácter intertextual, ya que permiten establecer nexos entre los elementos de la narración base y acciones no descritas y probablemente referidas a otra secuencia narrativa (tal es el caso de los distintos componentes de la secuencia del Personaje Pez).

REPRESENTACIONES DE CARACTER TEXTUAL

En el cuadro Nº 7, presentamos cinco representaciones de carácter textual, en las que se reproducen acciones ligadas entre sí a través de la representación base. (El orden ha sido alterado).

En el cuadro se puede ver que las acciones que aparecen en el ceramio base no son singulares sino que mantienen las mismas relaciones en una serie de casos. El ceramio del M.N.A.A. de la Sala Mochica a que nos referimos presenta cuatro de las cinco acciones analizadas. (Fig. 3). En este caso sólo la acción de los Sujetadores permanece igual, ya que los otros tres han sido reducidos a sus elementos mínimos. Los Mú-

sicos se han convertido en un solo personaje (iguana antropomorfizada) que toca el tambor; las luchas se han reducido a la sola presencia de los Personaje Esférico y Pez. La disposición de los elementos en este caso es singular, ya que se trata de un ceramio cúbico. En la parte alta aparece, modelada, la acción de los sujetadores; en la parte baja aparecen el personaje Pez, el Músico y el Personaje Esférico.

Los casos más frecuentes son los que permiten conectar la acción de lucha del P.A.C.S. con el Personaje Pez y el Esférico (De Lavalle 1985, p. 84).

Sólo en un caso se ha podido documentar en un ceramio al P.A.C.S. luchando contra un Esférico y a la vez contra un Radiante (Cuesta Domingo 1980, Fig. 29).

Finalmente el caso más interesante es el que presenta Lavalle (1985, pág. 62). En esta representación aparece un combate entre el P.A.C.S. y un Personaje Pez, todo ubicado en el mundo de abajo. Luego del combate, hacia la izquierda aparece una abertura de la tierra, posiblemente un camino de comunicación entre el mundo de arriba y el de abajo. En este caso aparece una escalera compuesta por arañas (interpretado por Hocquenghem como nexo entre los dos mundos). En lo que sería el umbral del subsuelo aparece un ser ornitomorfo radiante, sin lugar a dudas emparentado (por su carácter radiante) con el Personaje Radiante que se analiza aquí.

Todas estas representaciones de carácter textual permiten reconocer una gran repetitividad de los elementos relacionados con la secuencia narrativa que se ilustra en el ceramio base. La secuencia de acción sería entonces:

Acción 1:

Sujetadores, donde el P.A.C.S. aparece debilitado y sostenido por las aves y a punto de ser introducido en el mundo de los muertos.

Acción 2:

Los Músicos, que como llamada al mundo de los muertos sirve para aclarar que las acciones, en adelante, se sitúan en este plano.

Acción 3:

Lucha contra el Personaje Esférico; ya que es el único que no aparece en la escena de salida anteriormente señalada.

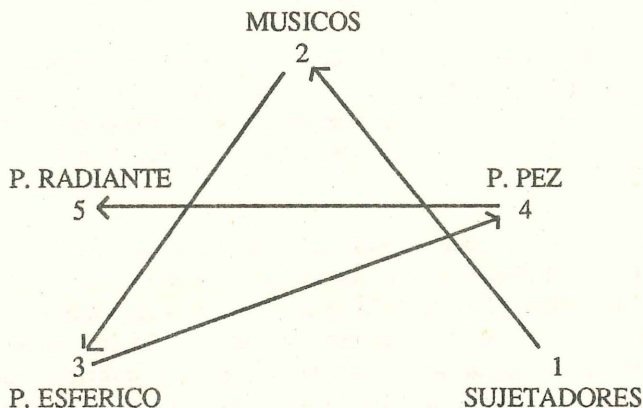
— Acción 4:

Lucha contra el Personaje pez. Ubicada en los últimos momentos de la permanencia del P.A.C.S. en el mundo de los muertos.

Acción 5:

Lucha contra el Personaje Radiante. Lucha o sólo amenaza, hipotéticamente ubicada en el umbral del mundo de los muertos.

Esta secuencia de acciones describiría una lectura en forma de estrella y no una lectura lineal.



En cualquier caso el orden de lectura de los acontecimientos no necesariamente debe ser lineal, pudiendo darse en realidad un orden distinto al sugerido aquí. Sin entrar en interpretaciones, pensamos que la escena, en su conjunto, podría referir al ocaso momentáneo de un dios activo, su introducción al mundo de los muertos, y a las vicisitudes que debe afrontar para salir de él, emergiendo fortalecido al mundo donde es competente.

Este caso de secuencia narrativa presenta la singularidad de estar representado en un solo soporte no evocando parcialmente a la narración mítica, sino ilustrandola en todas sus partes. De ser esta hipótesis correcta abriría un gran campo al análisis iconológico, ya que la representación de nivel escénico podría ser concebida no como un corte estático de la narración, sino como la combinación de sus partes. Existen otras "grandes escenas" donde un personaje es representado más de una vez, y donde sería posible reconocer una situación semejante (caso del tema de entierro: Donnan 1979)

Finalmente, el carácter de cada acción, o personaje, sería de una evocación secundaria, ya que se evoca a una escena que a su vez evoca una narración. En el caso de representaciones complejas como la analizada aquí, a través de un conjunto de evocaciones secundarias (acciones) el conjunto evoca a una narración de manera directa. Tal sería uno de los mecanismos de funcionamiento de la iconografía mochica.

REPRESENTACION DE CARACTER INTERTEXTUAL

Es muy frecuente que sobre un mismo soporte se consigne una de las acciones que analizamos aquí y otras que no se integran al cerámico base. Estamos considerando a estas representaciones como de carácter intertextual ya que remiten a narraciones distintas de la que consideramos base.

Los casos más claros son las luchas a las que remite la lucha entre el P.A.C.S. y el Personaje Pez: con un cangrejo antropomorfizado, con un strombus felinizado, con un "dragón" y con otros seres híbridos. También el conjunto de los Músicos cumple funciones de carácter intertextual al remitir a otras acciones: acciones de bailes de muertos, la acción compleja de baile de muertos con introducción a un ser vivo al mundo de éstos y un coito anal y en fin, a toda la gama de acciones o ceremonias en que intervienen los muertos.

Estamos considerando a estas acciones gruesamente en la categoría intertextual ya que no podemos aún definir cuales de ellas podrían estar referidas a la secuencia de acciones de la narración base. Pensamos que por su carácter de lucha, y por ser básicamente con seres de rasgos icomorfos, las otras luchas del P.A.C.S. podrían relacionarse con la narración base. También es probable que integren un conjunto de acciones distintas a éste, donde el P.A.C.S. es también la figura central. En este ca-

so el carácter intertextual sería claro ya que este conjunto de acciones definiría lógicamente una narración distinta.

Estas hipótesis no serán esclarecidas hasta que no se haga el análisis completo de las acciones donde interviene el P.A.C.S. Sólo analizándolo en todas sus ocurrencias será posible reconstruir los distintos ciclos a que se integra y así definir con mayor precisión uno de los componentes más importantes, sino el más importante del funcionamiento de esta iconografía. Este tema será tratado en un siguiente trabajo.

BIBLIOGRAFIA

ABREVIATURAS

IEP	:	Instituto de Estudios Peruanos
LAI-FU	:	Lateinamerika Institut der Freien Universität
MBCR	:	Museo del Banco Central de Reserva
MfV	:	Museum für Völkerkunde, Berlín
MNAA	:	Museo Nacional de Antropología y Arqueología
MRLH	:	Museo Rafael Larco Herrera
PACS	:	Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes
PUC	:	Pontificia Universidad Católica del Perú

BAESSLER, A.
1902-1903 **Altperuanische Kunst; Beiträge zur Archäologie des Inka-Reichs, nach seinen Sammlungen.** K. W. Hiersemann und A. Asher, Berlín, Leipzig. 4 4 vols.

BENNET, W.C.
1939 "Archaeology of the north coast of Perú". **Anthropological Papers**, American Museum of Natural History; Vol. 37, pp. 1-153. New York.

BENSON, E.P.
1972 **The Mochica; a culture of Peru.** Art and Civilization of Indian America; general editor Dr. Michael Coe. Praeger Publishers, New York, Washington.

- 1974 "A man and a Feline in Moche Art" en: **Studies in Pre-Columbian art and Archaeology**; Nº 14. Washington.
- 1975 "Dead Associated Figures on Mochica Pottery" en: **Death and the after life in Pre-Columbian America**; una conferencia de Dumbarton Oaks, E. Benson (Ed.); pp. 105-144. Washington
- 1976 "Salesmen and Sleeping Warriors in Moche Art". en: **Actas del 41 Congreso Internacional de Americanistas**; Vol. II, pp. 26-34. México.
- BEREZKIN, Y.E.
1981 "An identification of anthropomorphic mythological personages in Moche representations". en: **Ñawpa Pacha**; Tomo 18, 1980, pp. 1-26. Berkeley.
- BONAVIA, DUCCIO
1959 "Una Pintura mural de Pañamarca, Valle de Nepeña". en: **Arqueológicas**; Nº 5, MNAA, Lima
- 1974 **Ricchata quelleccani; pinturas murales prehispánicas**. Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú. Lima.
- BURGER, R.L. 1976 "The Moche sources of archaism in Chimú ceramics" en: **Ñawpa Pacha**; Tomo 14, pp. 95-104.
- CARRION CACHOT, REBECA 1923 "La mujer y el niño en el antiguo Perú" en: **INCA** Vol. 1, p. 329-354. Lima.
- 1942 "La luna en su representación ornitomorfa en el arte Chimú" en: **Actas del 27 Congreso Internacional de Americanistas**. Vol 2; pp. 571-587, Lima.
- 1955 "El culto al agua en el antiguo Perú" en: **Re-**

- vista del Museo N.A.A. Vol. 2, Nº 2, pp. 50-140, Lima.
- 1959 **La Religión en el Antiguo Perú.** Talleres gráficos de tipografía peruana, Lima.
- CASTILLO, Luis, Jaime y Anne-Mane HOCQUENGHEM (en prensa) "El Personaje Esférico". en: **Actas del 1º Simposio de Arqueología del Norte**, Chiclayo 1986.
- COLLIER, D. 1959 "Pottery stamping and molding on the north coast of Peru" en: **Actas del 33 Congreso Internacional de Americanistas**. Vol. 2, pp. 421-431. San José de Costa Rica.
- CORDY-COLLINS, A. 1977 "The moon is a boat: A study in iconographic methodology". en: **Pre-Columbian art history; selected readings**, (edited by) Alan Cordy-Collins (and) Jean Stern, pp. 421-434. Peek Publications, Palo alto, California.
- CUESTA DOMINGO, M. 1972 "El sistema militarista de los Mochicas". en: **Revista española de Antropología americana**. Vol. 7; Nº 2; pp. 269-307, Madrid.
- 1980 **Cultura y Cerámica Mochica** Ministerio de Cultura. Madrid.
- DANIDSON, J. R. 1981 "El Spondilus en la cosmología Chimú" en: **Revista del Museo Nacional**. Tomo XLV, pp. 75-88.
- LAVALLE Jose Antonio de (Ed.) 1985 **Moche Colección Arte y Tesoros del Perú**. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1985.
- DE LA CARRERA, F. 1939 (1644) **Arte de la lengua Yunga**. Universidad Nacional de Tucumán, Nº 256 Tucumán, 1939.

- DELLA SANTA, E.
1972 **La colección de vasos mochicas des
Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
Bruselas.**
- DIAZ, M.R.
1942 **"Una tumba perteneciente a la cultura mo-
chica" en: Actas del XXVII Congreso
Internacional de Americanistas, 1939;
F.I. pp. 551-558. Lima.**
- DONNAN, C.B.
1965 **"Moche ceramic technology" en: Ñawpa Pa-
cha; T. 3, pp. 115-134. Berkeley.**
- 1972 **"Moche-Huari murals from northern Perú"
en: Archaeology, V. 25, pp. 85-95. New
York.**
- 1973 **Moche occupation of the Santa Va-
lley Perú University of California Press.
Berkeley.**
- 1973 **"A precolumbian smelter from Northern
Perú" en: Archaeology, V. 26; pp. 289-
297, New York.**
- 1975 **"The thematic approach to Moche Iconogra-
phy". en: Journal of Latin American
Lore; V. 1, Nº 2, pp. 147-162. Los Ange-
les.**
- 1976 **Moche arte and iconography, UCLA
Latin American Studies, Vol. 33. Los Ange-
les.**
- 1977 **"The thematic approach to Moche
Iconography". Pre-Columbian art histo-
ry; selected readings, (edited by) Alana
Cordy-Collins (and) Jean Stern, pp. 407-420.
Peck Publications, Palo Alto, California.**
- 1978 **Moche arte of Peru; pre-Columbian
symbolic communication. Muscum of**

- Cultural History, University of California, Los Angeles.
- 1978 "Antiguas marcas alfareras y su interpretación a través de la analogía etnográfica".
En: *Tecnología Andina*, IEP, pp. 439-447. Lima.
- 1982 "La caza del Venado en el arte Mochica" en: *Revista del Museo Nacional*; T. XLVI, pp. 235-252. Lima.
- 1982 "Dance in Moche art" en: *Ñawpa Pacha*; Nº 20, pp. 97-120. Berkeley
- 1985 "Arte Moche" (La Aproximación temática al Arte Moche) en: *Moche*, Jose Antonio de Lavalle (Ed.) pp. 54-90; Lima, 1985.
- DONNAN, C.B. y C.J. MACKEY
1978 **Anciente Burial patterns of the Moche Valley, Perú.** University of Texas Press. Austin.
- DONNAN, C.B. and Mc CLELLAND, D.
1979 **The Burial Theme in Moche iconography.** Studies in Pre-Columbian Art & Archaeology, Nº 21. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington.
- HAGEN, V.W.
Vol.
1966 **Culturas preincaicas, Civilización Mochica y Chimú** Ed. Guadarrama, Madrid.
- HARRIS, O.
1982 "The Dead and the Davils among the Bolivian Laymi", en: *Death and the Regeneration of Life*; Ed. Bloch, Pampl. Cambridge, p. 45-73.
- HART-TERRE, E.
1972 "El signo verbal en la cerámica Mochica " en: *Boletín del IFEA*, T. 2 Nº 1 pp. 17-29.
- HOCQUENGHEM, **Les textiles el le vetement dans la**

- A. M.
1970 culture mochica. Institut d'Ethnologie, microfiche 74, 01, 10, 263 p. Paris.
- 1973 Code pour l'analyse des representations figurées sur les vases mochicas. Institut d'Ethnologie, microfiche 78 01 83, 444 p. Paris.
- 1977 "Note sur la survivance d'un vase portrait mochica". en: Indiana; N°4, p. 201-212, Berlin.
- 1977 "Les representations de chamans sur les vases mochicas". en: Ñawpa Pacha; N° 15, p. 123-130. Berkeley.
- 1977 "Un vase portrait de femme mochica" en: Ñawpa Pacha; N° 15, p. 117-122. Berkeley.
- 1977 Une interprétation des vases portraits". en: Ñawpa Pacha; N° 15, p. 131-146. Berkeley.
- 1977 "Quelques projections sur l'iconographie mochica". en: Baessler-Archiv; N° 25, p. 163-191. Berlin.
- 1977 "Les érotiques et l'iconographie mochica", en: Objets et Mondes; T. 17, fasc. I, p. 7-14. Paris.
- 1978 "Les combats mochicas: essai d'interpretation d'un matériel archeologique a l'aide de l'icnologie, de l'ethno-histoire el de l'ethnologie". en: Baessler-Archiv; N° 26, p. 127-157. Berlin.
- 1979 "Note sur un tissu double mochica", en: Indiana; N° 5, p. 201-212. Berlin.

- 1979 "Repport entre les morts el les vivants dans la cosmovision mochica". en: **Les hommes el la mort. Le Sycomore, Objets et Mondes**; p. 85-95. París.
- 1979 "L'iconographie mochica et les rites de purification". en: **Baessler-Archiv**; Nº 27, Heft 1, p. 211-252. Berlín.
- 1979 "Le jeu et l'iconographie mochica". en: **Baessler-Archiv**; Nº 27, Heft 2, p. 325-346. Berlín.
- 1979 "L'iconographie mochica et les rites andins: les scènes en relation avec l'océan", en: **Cahiers des Ameriques Latines**; Nº 20, p. 113-129. París.
- 1979 "L'iconographie mochica; une tentative d'interprétation". **Communication au XLIII International Congress of Americanist 1979**. Vancouver.
- 1980 "Les offrandes d'enfants: essai d'interpétation d'une scene de l'iconographie mochica". en: **Indiana**; Nº 6, p. 275-292. Berlín.
- 1980 "forme, décor et fonction: les vases a sonnaille du Museum für Völkerkunde de Berlín". en: **Baessler-Archiv**; Nº 28, p. 181-202. Berlín.
- 1980-81 "L'iconographie mochica el les representations de supplices". en: **Journal de la société des americanistes**; T. LXVIII, p. 249-260. París.
- 1981a "Les mouches et les morts dans l'iconographie mochica". En: **Nawpa Pacha**; Nº 19, P. 63-70. Berkeley.

- 1981b "Les vases mochicas; fomes et sujets" en: *Ñawpa Pacha*; Nº 19, p. 71-78. Berkeley.
- 1982 "Les serpents et l'iconographie mochica: problèmes de description, d'identification et d'interprétation des êtres mythiques mochicas". *Communication au 44^{eme} Congrès International des Americanistes* é Manchester.
- 1983 The "beauty" of the "deer-serpent-jaguar". en: *Camak, Beilage I, Mexican*, Enero 1983, p. 4-7. Berlín.
- 1983 "Les crocs et les serpents: l'autorité absolue des ancêtres mytiques andins". en: *Annual Visible Religion; Images of the Gods*. Groningen.
- 1983 *Iconografía Moche LAI-FU*. Berlín
- 1984 "Hanan y Hurin" *Chantier Amerindia*, suplemento I del Nº 9 de *Amerindia*. París.
- 1984 *El orden Andino*. LAI-FU Berlín
- 1984 "El hombre y el Pallar". en: *Anthropológica*. Año II, Nº 2, pp. 403-411. PUC. Lima.
- 1984 "Moche: Mito, rito y actualidad". en: *Allpanchis Phuturinga*; Nº 23: pp. 145-160, IPA, Cuzco.
- 1987 *Iconografía Mochica Pontificia Universidad Católica del Perú*, Fondo Editorial, Lima.

HOCQUENGHEM, A.M. "Le piment et l'iconographie mochica. En: *Hernán AGUILAR* 1982 *Indiana*; Nº 7, Festschrift Kutscher. Berlín.

- HOCQUENGHEM, A.M. "Des haricots hallucinogènes". en: *Journal y Claudine FRIEDBERG d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*. T. XXXIV, Nº I, p. 51-53. París.
- HOCQUENGHEM, A.M. "Seres míticos y mujeres". en: *Mesa redonda sobre las colecciones precolombinas en los museos europeos*. Ms. Vienna.
- HOCQUENGHEM, A.M. "A Class of anthropomorphic supernatural female in moche iconography". en: *Nawpa Pacha*; Nº 18, p. 27-50. Berkeley.
- HOCQUENGHEM, A.M. *Andine archäologie - Arqueología andina*, Lateinamerika-Institut der Freien Universität, Berlín.
- HOCQUENGHEM, A.M. *Andine archäologie - Arqueología andina*. Berlín.
- HOCQUENGHEM, A.M. "Metonymy over Metaphor: interpretation of Moche humming Birds". en: *Andine Archäologie - Arqueología andina*. Berlín.
- HORKHEIMER, H. *La cultura Mochica*. Compañía de Seguros y Reaseguros Peruana- Suiza, Lima.
- IMBELLONI, J. 1942 "Escritura mochica y escrituras americanas". en: *Revista Geográfica Americana*. Año IX, Nº 109, 212-226. Buenos Aires.
- JIMENEZ BORJA, A. "La Danza en el Antiguo Perú" en: *Revista del Museo Nacional*; T. XXIV, pp. III-136. Lima.
- KLEIN, O. "La cerámica mochica. Caracteres estilísticos y conceptos". en: *Scientia*, Año XXXIII, Nº 131. Valparaíso.
- KOSOK, P. *Life, Land an Water in Ancient Peru*. New York.

- KROEBER, A.L.
1925 The Uhle pottery collection from Moche. University of California publications in american anthropology and Ethnology. Vol. 21, Nº 5, pp. 191-234. Berkeley.
- 1926 Archaeological explorations in Perú. Part 1: Ancient pottery from Trujillo" Field Museum of Natural Historia, Anthropological Memoirs. Vol. 2, pp. 1-43. Chicago.
- 1957-58 "La colección de cerámica de Moche recogido por Max Uhle existente en la Universidad de California". en: *Chimor*, Nº único, años V y VI, 1957-1958, pp. 32-38. Trujillo.
- KUTSCHER, G.
1950 *Chimú eine altindianische Hochkultur*. Berlín.
- 1950 "Iconographic studies as an aid on the reconstruction of early Chimu civilisation", in: *New York Academy of sciences transactions*, Serie 2, vol. 12, Nº 6, pp. 194-203. New York.
- 1951 "Ritual races among the Early Chimu" en: *The Civilizations of Ancient America*; Selected Papers of the 29 Internacional Congres of Americanists. pp. 244-251. Chicago
- 1954 *Nordperuanische Keramik, figürlich verzierte Gefässe der früh-Chimu. Cerámica del Perú septentrional; figuras ornamentales en vasijas de los chimúes antiguos*. Monumenta Americana I. Verlag Gebr. Mann, Berlín.
- 1955 "Sacrifices et pierres dans l' ancienne civilisation Moche (Perou du nord)". *Anais do XXXI Congresso Internacional de Americanistas*, Sau Paulo 1955, p. 763-775. Sau Paulo.

- 1958 "Ceremonial badminton in Moche" en: *Proceedings of the XXXII International Congress of Americanists*. Copenhagen, 1956.
- 1970 "Arte antiguo de la costa norte del Perú. en: *100 años de arqueología en el Perú*. Fuentes e investigaciones para la Historia del Perú, 3, pp. 285-307. Lima.
- 1983 Nordperuanische Gefäßmalereien des Moche-Stils. Beck-Verlsg, kava, Munchen, 1983.
- LAPINER, A
1976 *Pre-Columbian Art of South América* New York.
- LARCO HOYLE, Rafael Los Mochicas T. I y II. Lima
1938-39
- 1941 Los Cupisniques. Lima
- 1942 La escritura mochica sobre pallares en: *Revista Geográfica Americana*; Año 9, V. 18; pp. 93-103, Buenos Aires.
- 1943 "La escritura peruana sobre pallares" en: *Revista Geográfica Americana*; Año II, V. 20; pp. 1-36. Buenos Aires.
- 1944 "La escritura peruana sobre pallares" en: *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, T. IV, pp. 57-63. Buenos Aires.
- 1944 "La escritura peruana pre-incana" en: *El Mexico Antiguo*. Revista Internacional de Arqueología, Etnología, Folklore, Prehistoria, Historia Antigua y Lingüística Mexicanas, T. VI, Nº 7-8, pp. 219-238. Mexico.
- 1945 Los Cupisniques Sociedad Geográfica Americana. Buenos Aires.

- 1945 **La cultura Virú** Sociedad Geográfica Americana. Buenos Aires.
- 1945 **Los Mochicas** Sociedad Geográfica Americana. Buenos Aires.
- 1945 "La Cultura Salinar, una civilización remota del Perú preincaico" en: **Revista Geográfica Americana**; V. 23, Nº 141, pp. 327-336. Buenos Aires.
- 1946 "A cultural sequence for the north coast of Perú" en: **Hand book of South American Indians**; V. 2 pp. 149-175. Bureau of American Ethnology. Bulletin 143. Washington
- 1946 "La cultura Virú" en: **Revista Geográfica Americana**; V. 25, Nº 151, pp. 209-222. Buenos Aires.
- 1947 "Los Cupisniques" en: **Revista Geográfica Americana**, V. 27, Nº 162, pp. 129-139. Buenos Aires.
- 1948 **Cronología arqueológica del norte del Perú**. Hacienda Chiclín, Trujillo.
- 1960 "La cultura Santa" en: **Antiguo Perú: espacio y tiempo**. pp. 235-239, Lima.
- 1965 **Checan; ensayo sobre las representaciones eróticas del Perú precolombino**. Ediciones Nagel, Ginebra, París, Munich.
- 1965 'La cerámica de Vicús y sus nexos con las demás culturas', Santiago Velarde. Lima
- 1966 **Perú. Archaeología Mundi**. Munchen.

LAVALLE, José
Antonio D.
1970

Les représentations animales dans la
ceramique mochica. Mémoires de l' Insti-
tut d' Ethnologie, IV. Paris.

LEHMANN, H.
1938

Cerámicas del antiguo Perú de la co-
lección Wassermann San Blas. Buenos
Aires.

LUMBRERAS, Luis
Guillermo
1969

De los pueblos, las culturas y las ar-
tes del antiguo Perú. Lima.

MAKOWSKI, K

"Prefacio" en: **Iconografía Mochica.**
(Anne 1987 Marie Hoc quenghem). Fondo Edi-
torial, Pontificia Universidad Católica, Lima,
1987.

McCLELLAND, D.D.

"The ulluchu: a Moche symbolic fruit" en:
1977. **Pre-Columbian art history; se-
lected readings.** | edited by | Alana Cordy-
Collings | and | Jean Stern, pp. 435-452. Pe-
ek Publications, Palo Alto, California.

MUELLE, Jorge C.

"Lo táctil como carácter fundamental en la
1933 cerámica Muchik" en: **Revista del
Museo Nacional T. II, Nº 1; p. 67-72.** Li-
ma.

MUELLE, Jorge C. y
Camilo BLAS

"Muestrario del Arte Peruano Precolombino"
en: **Revista del Museo Nacional,**
T1938 VII, Nº2; pp. 163289. Lima.

PANOFSKY

Meaning in the visual Arts. Garden
1955 City.

1962

"Studies in Iconology" Harper Forchbo-
ok, Harper y Row, Inc. New York.

1979

Estudios en iconología. Alianza Edito-
rial. Madrid.

- PARSONS, L.A. "An examination of four moche jars from the 1962 same mold" en : **American Antiquity**, Vol. 27, pp. 515-559. Salt Lake City.
- RAVINES, R. et al. 1978 **Tecnología Andina** IEP, Fuentes e investigaciones para la historia del Perú, Nº 4, Lima.
- SAWYER, A. 1954 **The Nathan Cummings collection of 1954 ancient peruvian art**. Chicago.
- 1966 **Ancient Peruvian Ceramics: the Nathan Cummings Collection** New York Graphic Society. New York.
- SCHAEDEL, R.P. 1951 "Mochica murals at Pañamarca" en: **Archeology**; V. 4, Nº 3; pp. 145-154 Cambridge.
- SCHMIDT, M. 1929 **Kunst Und Kultur von Perú**. Propyläen-Verlag. Berlín.
- SCHULER-SCHOMIG I. Von 1979 "Die 'Fremdkrieger' in Darstellungen der Moche-Keramik. Eine ikonographische Studie" en: **Baessler-Archiv**; Neue Folge XXVII, Heft 1, pp. 135-213. Berlín.
- 1981 "Die Sogenannten Fremdkrieger und ihre weiteren ikonographischen Bezüge in der Moche-Keramik" en: **Baessler-Archiv**, Neue Folge XXIX, pp. 207-239. Berlín.
- SELER, E. 1923 "Viaje arqueológico en Perú y Bolivia" en: **Inca**, V. I, Nº 2, pp. 355-374. Lima.
- SPRANZ, B. 1973 **Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia**. Fondo de Cultura Económica. México.
- SQUIER, E. G. 1877 **Perú. Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas**. Londres.

STRONG, W.D. y
Clifford EVANS
1952

Cultural Stratigraphy in the Viru valley, Northern Perú. Columbia University press. Columbia Studies in Archaeology and Ethnology. Vol. 4. New York.

TELLO, Julio C.
1923

"Observaciones del Editor al discurso del 1923 profesor Seler" en: **Inca**; Vol. I, Nº 2; pp. 375-382. Lima.

1931

"Un modelo de escenografía plástica en el Arte antiguo peruano" en : **Wira Cocha**, Vol. 1, Nº I, pp. 87-112 Lima.

1938

"Arte antiguo peruano. Album fotográfico de las principales especies arqueológicas de cerámicaámica Muchik existentes en los museos de Lima. Primera Parte. Tecnología y Morfología". en: **Inca**, V. II. Lima.

UHLE, Max
1913

"Die Ruinen von Moche" en: **Journal de la Societé des Americanistes**; V. 10; pp. 95- 117.París.

URTEAGA, Horacio H.
1923

"El estudio de la expresión en la cerámica del Antiguo Perú" en: **Revista del Museo Larco**; T. I, Oct.-Dic., pp. 73-77. Lima.

WASSERMAN-SAN
BLAS, B.J.
1938

Cerámica del Antiguo Perú. Casa Jacobo Peuser, Ltd. Buenos Aires.

ANEXO
FIGURAS Y CUADROS

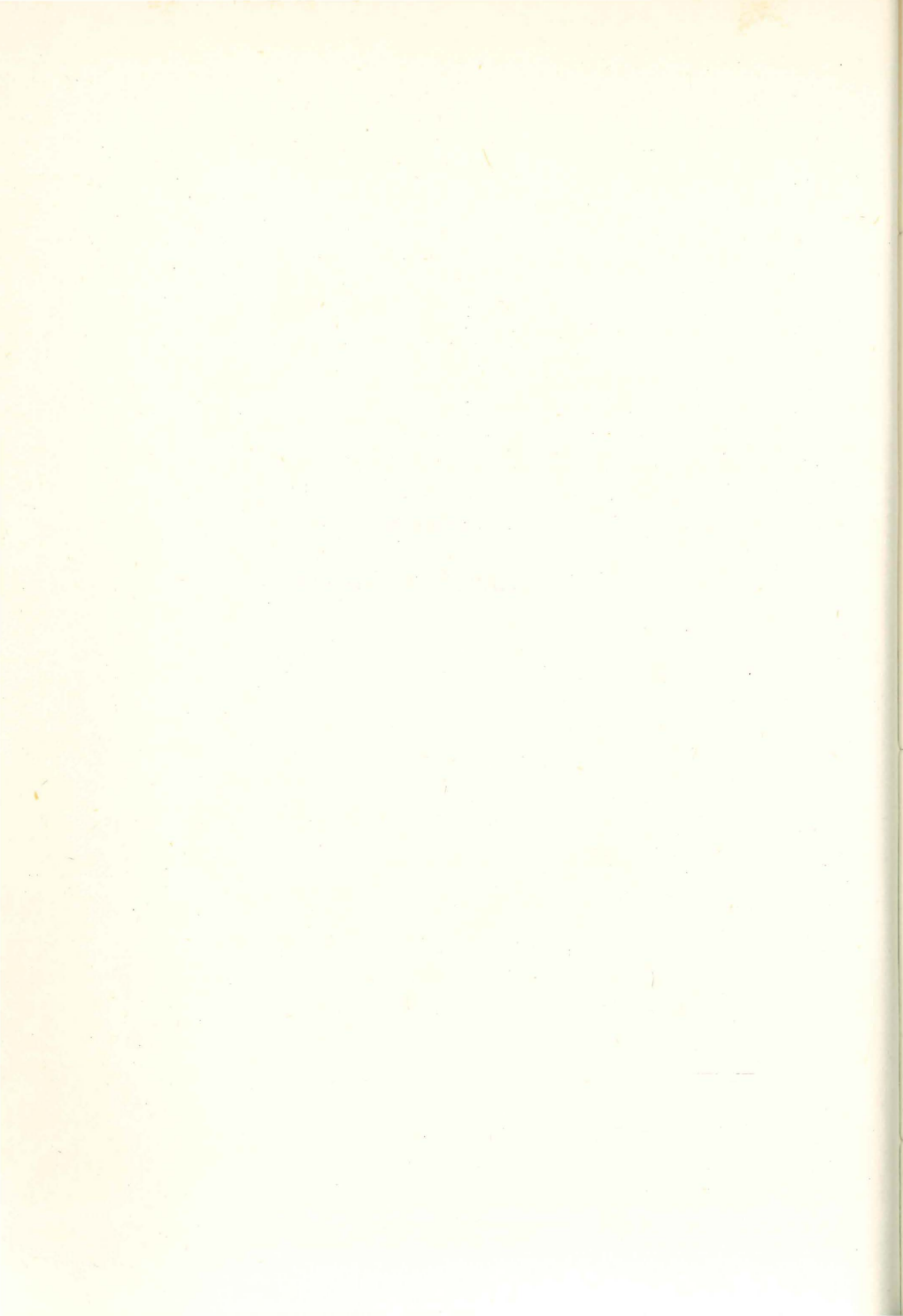
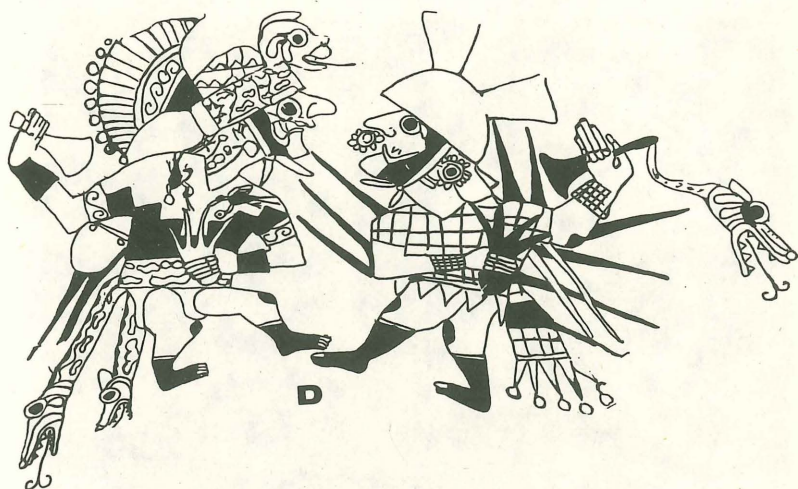


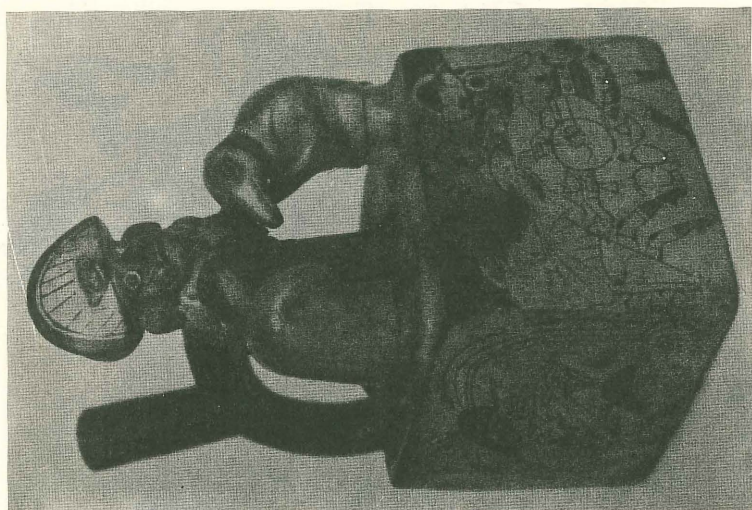


FIG. 1

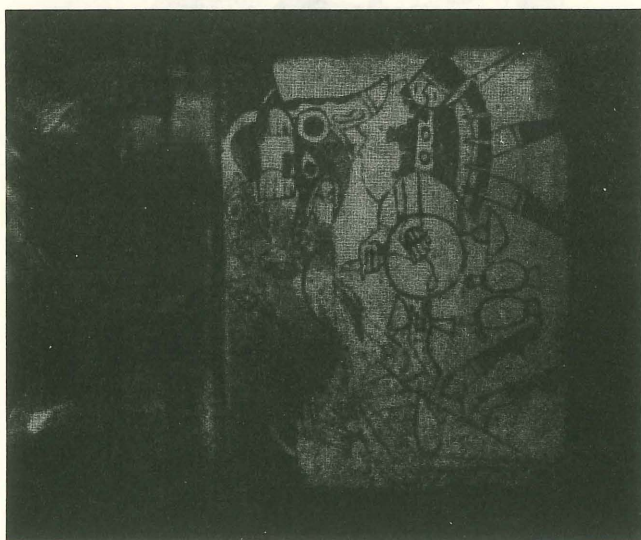


FIG. 2



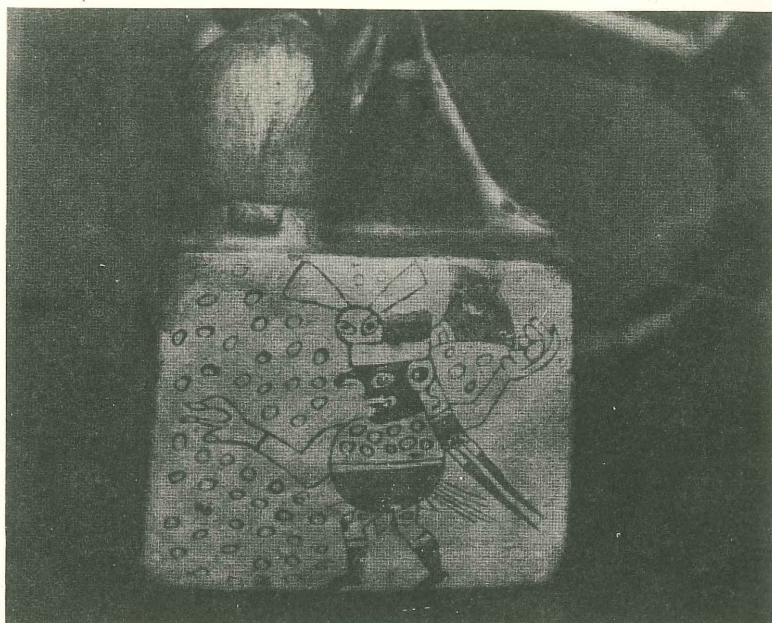


A



B

FIG. 3



C



D

PERSONAJE ESFERICO

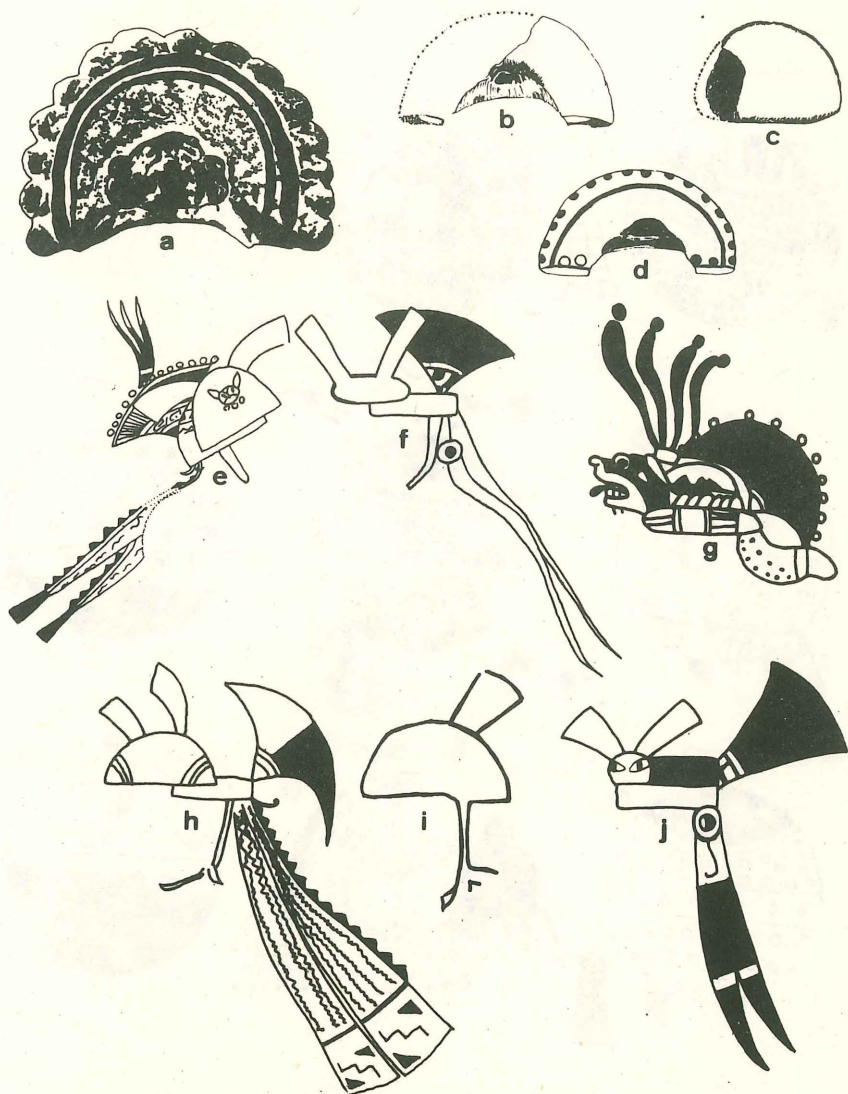


FIG. 4

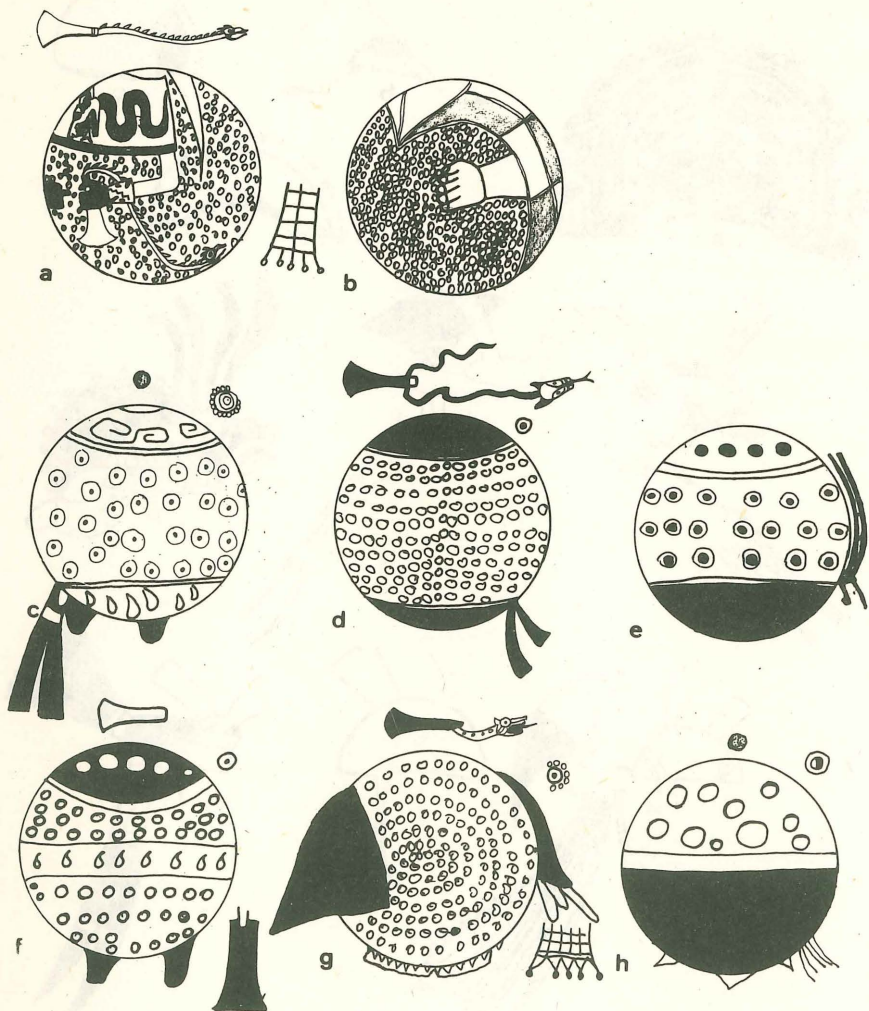


FIG 5

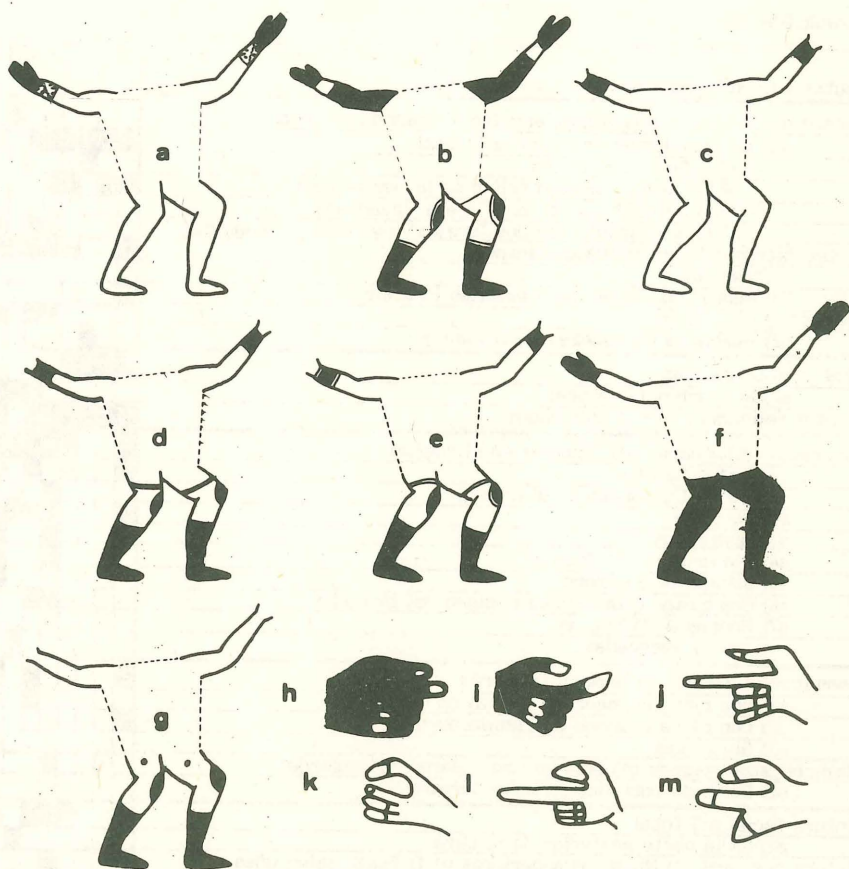
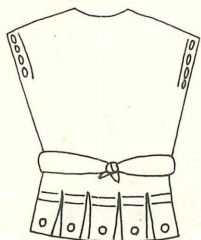


FIG. 6

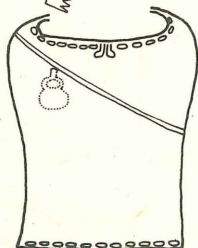
PERSONAJE ESFERICO

Atributos y Características Secundarias	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
a) Tocado a1) Con cuerpo de felino, abanico y 4 plumas elevadas										
a2) Con semicírculo en la parte frontal										
a2.1) Sólo semicírculo										
a2.2) Semicírculo con felino en la parte frontal										
a2.3) Semicírculo con una "oreja" levantada										
a2.4) Semicírculo con dos "orejas" levantadas y abanico										
b) Cintas detrás del tocado b1) Dos cintas										
b2) Tres cintas										
b3) "Redes" con bolas en el extremo inferior										
c) Aretes c1) circulares										
c2) Acabados en cabeza de serpientes										
a) Ojos a1) Circulares										
a2) De apariencia natural										
b) Dientes felínicos y labios delineados										
a) Decoración del cuerpo a1) Círculos en el cuerpo										
a1.1) Simples										
a1.2) Con punto en el centro										
a2) Pectoral										
a3) Taparrabos										
a4) Cinturón con "Ulluchus"										
a5) Sonaja de Guerrero										
a6) Dos cintas gruesas que cuelgan del cinturón										
a7) Mangas a7.1) Negras										
a7.2) Decoradas										
a) Armas (cuchillo-tumi) en la mano izquierda										
a1) con cinta acabada en cabeza de serpiente										
a2) con cinta acabada en cabeza de ave										
a3) Sin cintas										
b) Otros objetos cogidos b1) Bola en mano (derecha/izquierda)										
b2) Bolsa de corredor en mano derecha										
a) Pintura facial a1) Total										
a2) En la parte posterior de la cara										
b) Pintura corporal b1) Miembros superiores b1.1) Total, salvo uñas										
b1.2) Sólo en las manos										
b2) Miembros inferiores b2.1) Total, salvo uñas										
b2.2) Rodillas, muslos y a manera de medias										
c) Brazaletes c1) Negros										
c2) Blancos										
c3) Decorados										
a) Gesto Manual . Dedos pulgar e índice alargados, los otros tres contraídos										
a1) En mano derecha										
a2) En mano izquierda										
b) Círculos frente al personaje, como emanando de él										
b1) Círculos simples										
b2) Círculos con punto en el centro										

SUJETADORES



a



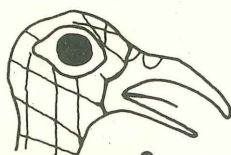
b



c



d



e



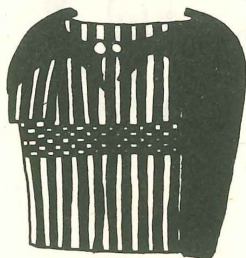
f



g

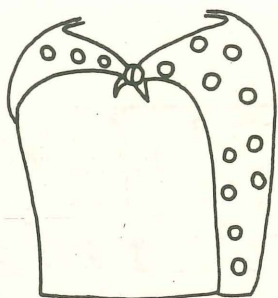


h

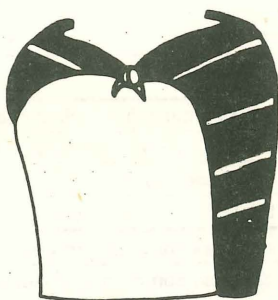


i

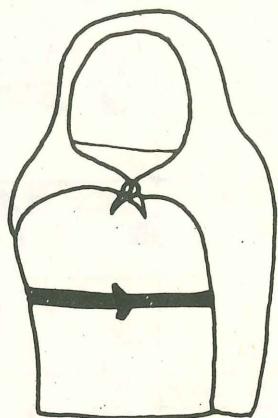
FIG. 8



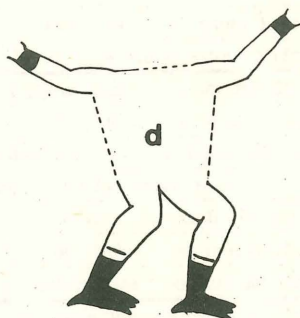
a



b



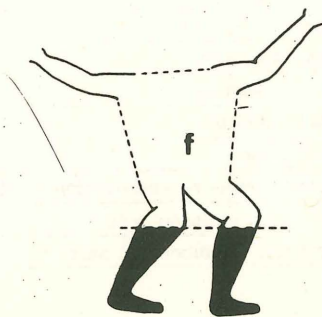
c



d



e



f

FIG. 9

SUJETADORES

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
a) Tocado a1) Con cuerpo de cóndor, abanico y 4 plumas (Iguana)												
a2) Cónico con tres cintas en parte posterior "												
b) Aretes b1) Trapezoidal "												
b2) Formado por 4 cuerdas "												
a) Ojos a1) Aves con ojos circulares												
a2) Aves con ojos alargados												
a3) Mujeres con ojos/alargados												
a4) Iguana con ojos alargados												
b) Arrugas b1) Ave con arrugas faciales												
b2) Mujeres con arrugas faciales												
b3) Iguanas con arrugas faciales												
c) Otros (Aves) c1) Cabeza de color negro												
c2) Cabeza con líneas horizontales y verticales												
c3) 2 puntos sobre el pico y "collar" en el cuello												
a) Vestido a1) De una pieza llega a tapar las rodillas, sin ataduras												
a2) Idém pero con cinturón												
a3) Decorado con líneas verticales												
b) Manto b1) Desde la cabeza atado al cuello por nudo												
b2) Idém decorado con puntos o líneas												
c) Otros c1) Iguana con vestido de una pieza decorado con bolas												
c2) Iguana con camisa faldellín y saco atado como cinto												
a) Otros a1) Cerámico globular atado a la espalda de iguana												
a) Pintura en miembros inferiores a1) Aves, total salvo uña												
a2) Iguana, a manera de media												
b) Brazaletes b1) Iguana con brazaletes negros en ambas muñecas												
a) Distribución a1) Ave-Ave												
a2) Ave-Mujer												
a3) Ave-Iguana												
a4) Iguana-Ave												
b) Soportes b1) Globular												
b2) Cilíndrico												
b3) Cúbico												
b4) La misma representación es el soporte (escultura)												
b5) Vaso acampanulado												
c) Otro c1) Tres escalones en parte frontal de soportes cúbicos												

IZQUIERDA

DERECHA

AMBOS

CUADRO 2

MUSICOS

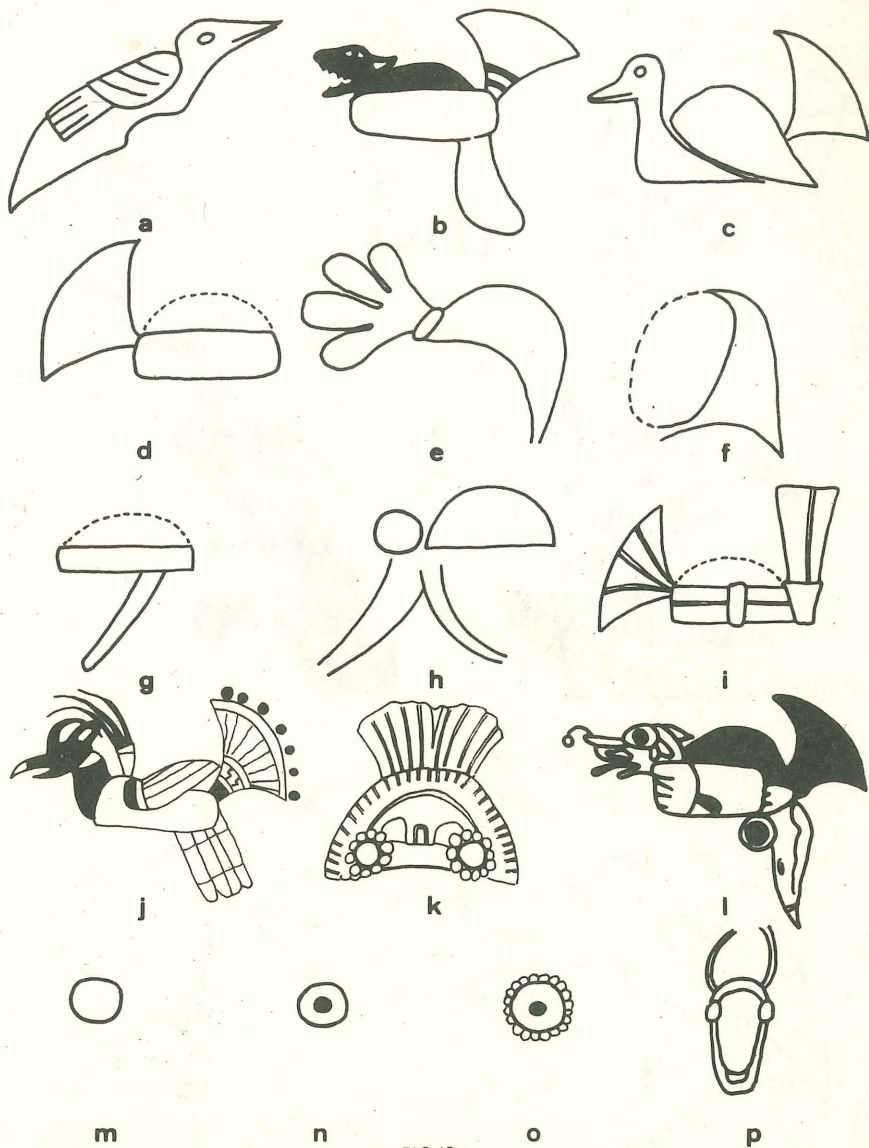


FIG.10

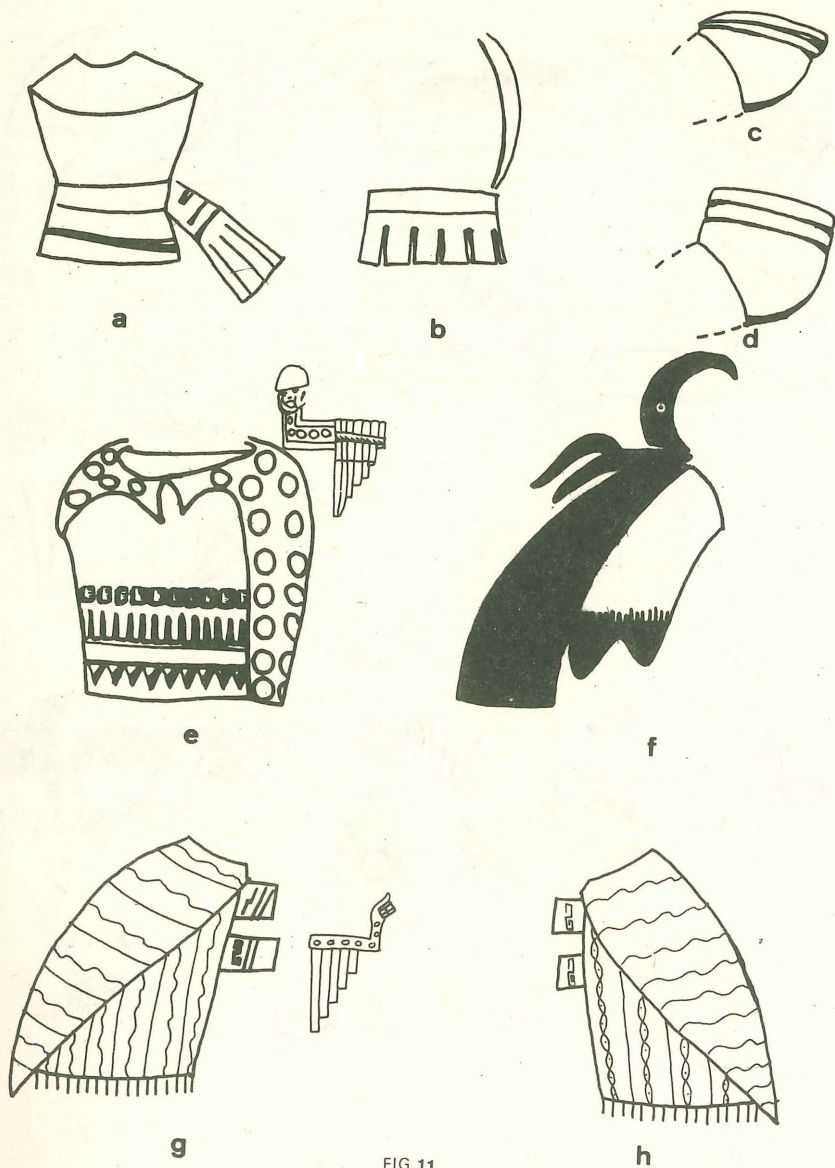
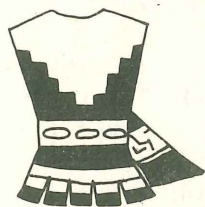


FIG. 11



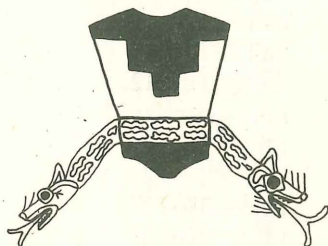
a



b



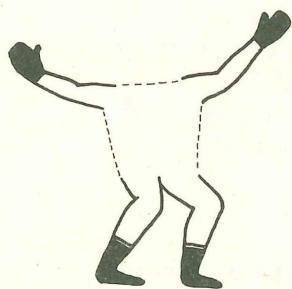
c



d

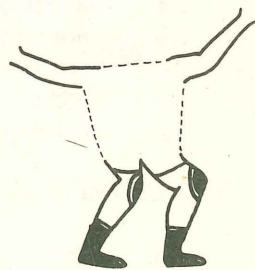


e



f

FIG. 12



g

LEYENDA DEL CUADRO Nº 3

1 : TOCADOS Y ARETES

- 1.a. Tocados (ver descripción en el texto)
- 1.a.1. Tipo 1
- 1.a.2. Tipo 2
- 1.a.3. Tipo 3
- 1.a.4. Tipo 4
- 1.a.5. Tipo 5
- 1.a.6. Tipo 6
- 1.a.7. Tipo 7
- 1.a.8. Tipo 8
- 1.a.9. Tipo 9
- 1.a.10. Tipo 10
- 1.a.11. Tipo 11
- 1.a.12. Tipo 12
- 1.b. Aretes
- 1.b.1. Tipo 1
- 1.b.2. Tipo 2
- 1.b.3. Tipo 3
- 1.b.4. Tipo 4

2 : RASGOS FACIALES

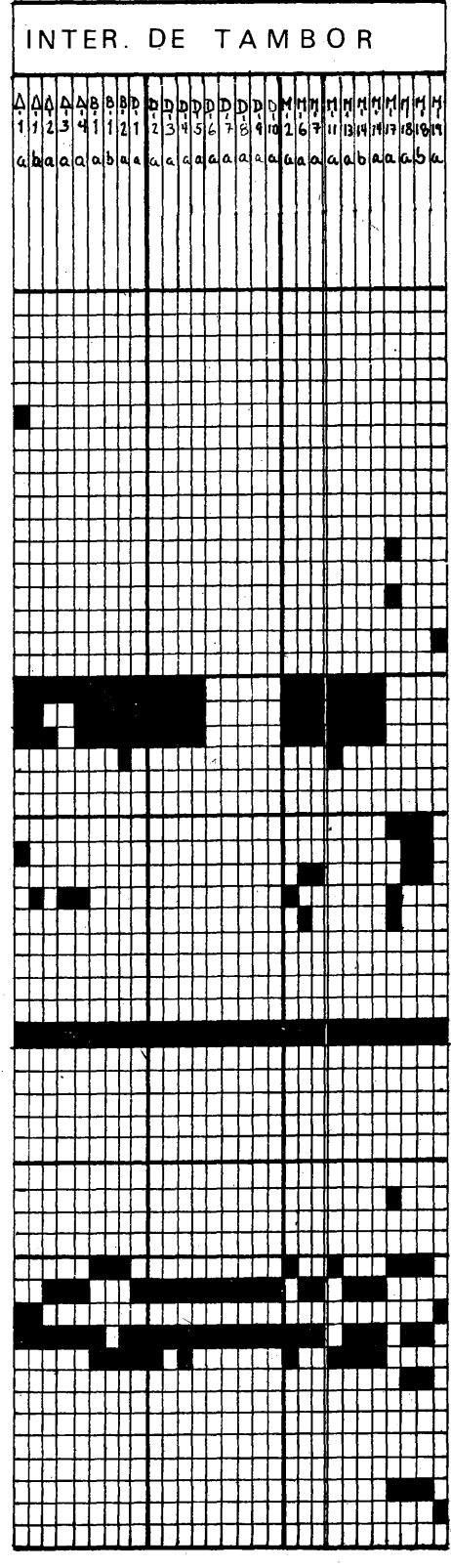
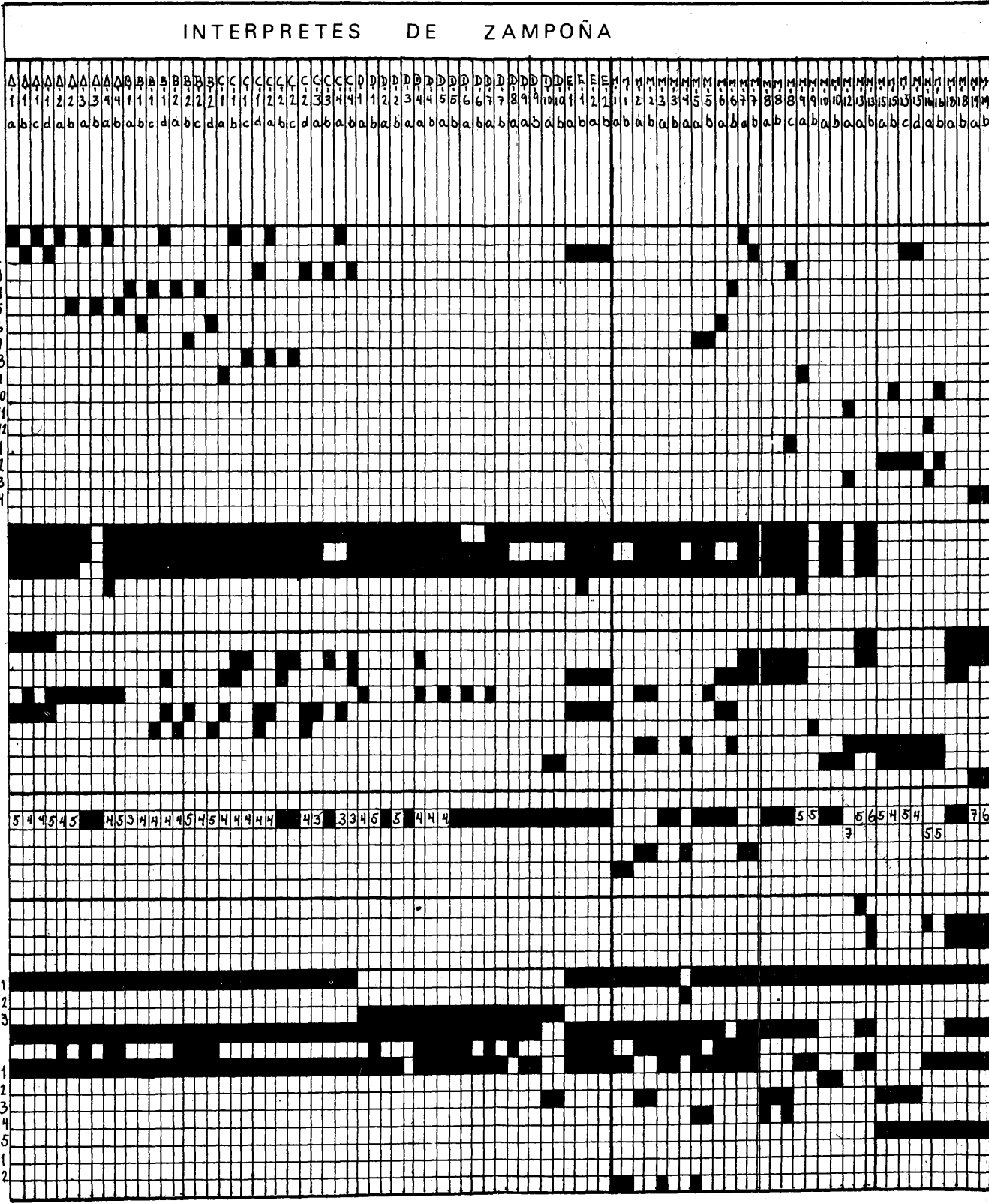
- 2.a. Ojos circulares
- 2.b. Boca sin piel
- 2.c. Nariz cortada
- 2.d. Corte escalonado en los pómulos
- 2.e. Cara antropomorfa

3 : VESTIMENTA

- 3.a. Camisa simple o escalonada
- 3.b. Taparrabos simple
- 3.c. Cinturón simple o doble
- 3.d. Cinturón con fleco en la parte posterior
- 3.e. Faldellín
- 3.f. Bolso atado a la cintura
- 3.g. Manto atado al cuello a manera de capa

CUADRO 3

CARACTERISTICAS Y ATRIBUTOS (Ver Leyenda)



- 3.h. Vestido de una sola pieza
- 3.i. Cinturón con dos apéndices serpentiformes

4 : ARMAS U OTROS OBJETOS COGIDOS

- 4.a. Tambor cilíndrico con lazo en la parte superior, se toca con un pequeño palito o con el extremo del lazo
- 4.b. Zampoña
- 4.c. Zampoña con borde superior acabado en mano o en cabeza
- 4.d. Quena o zampoña vista de perfil
- 4.e. Trompeta acabada en cabeza de serpiente

5 : PINTURA CORPORAL

- 5.a. Desde el muslo hasta el pie
- 5.b. A manera de media
- 5.c. Punto en rodillas

6 : OTROS

- 6.a. Tamaño
 - 6.a.1. Similar a los otros personajes de la escena
 - 6.a.2. Más pequeño y ubicado sobre el mismo plano
 - 6.a.3. Más pequeño y ubicado sobre el plano
- 6.b. Posición corporal que refleja movimiento, piernas contraídas y una delante de la otra
- 6.c. Características corporales: costillas visibles
- 6.d. Correlaciones de características de los ejecutantes de zampoña
 - 6.d.1. Ambos de perfil, cara a cara
 - 6.d.2. De frente
 - 6.d.3. De perfil pero ambos en el mismo sentido
 - 6.d.4. Tocando con una sola mano
 - 6.d.5. Ser antropomorfo tocando la zampoña
- 6.e. Características de los ejecutantes de tambor
 - 6.e.1. Ser zoomorfo tocando el tambor
 - 6.e.2. Ser antropomorfo tocando el tambor
- 6.f. Ejecutantes con falo erguido



A

FIG. 13



B



A



B

FIG. 14

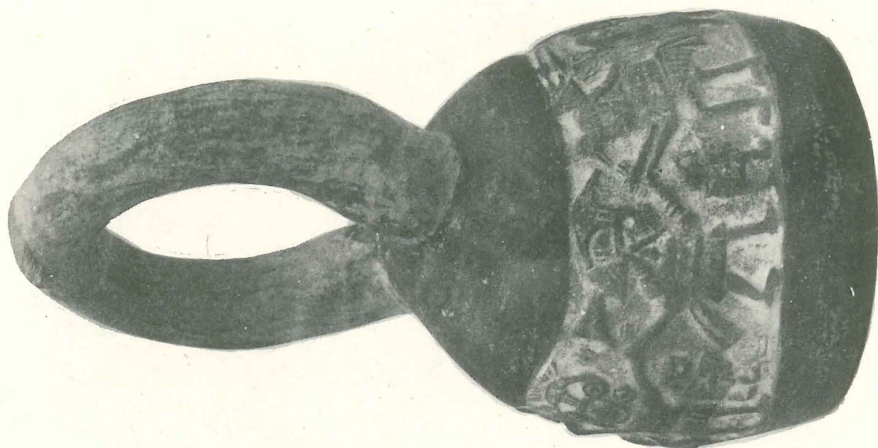


A



B

FIG. 15

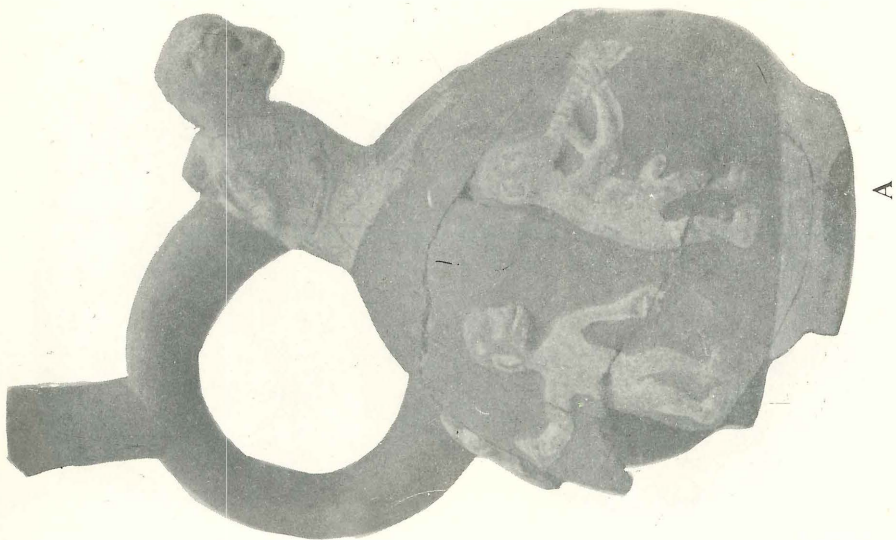


B

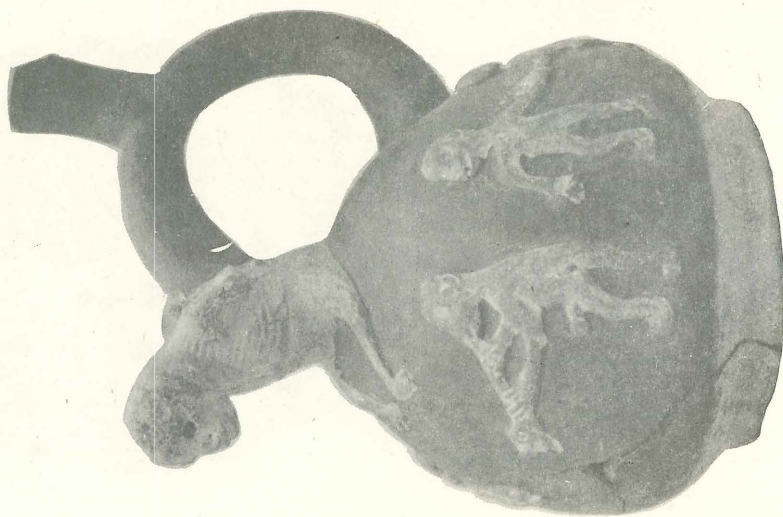


A

FIG. 16



A

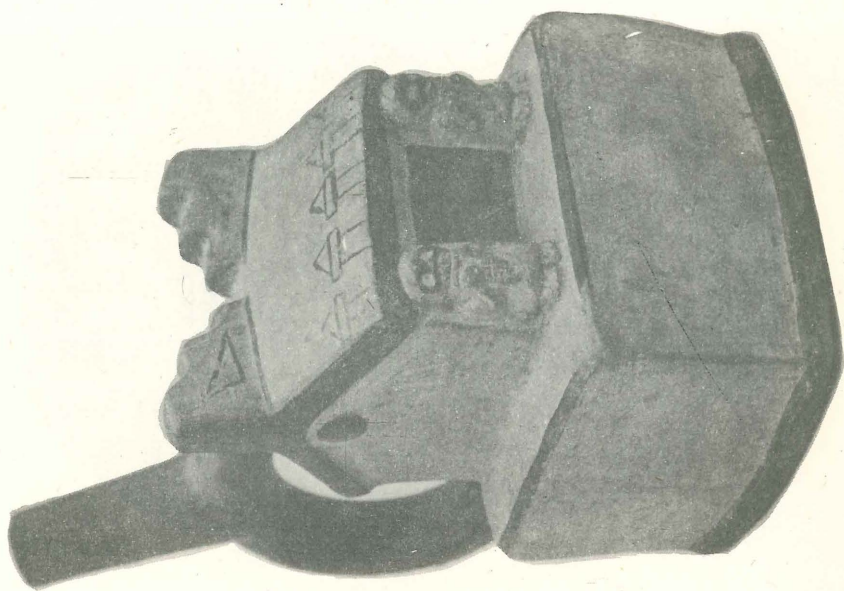


B

FIG. 17



A

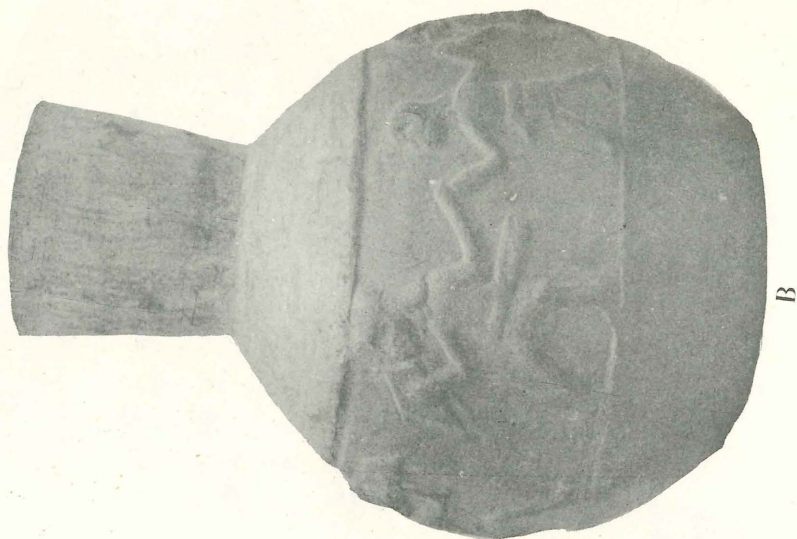


B

FIG. 18



FIG. 19



B

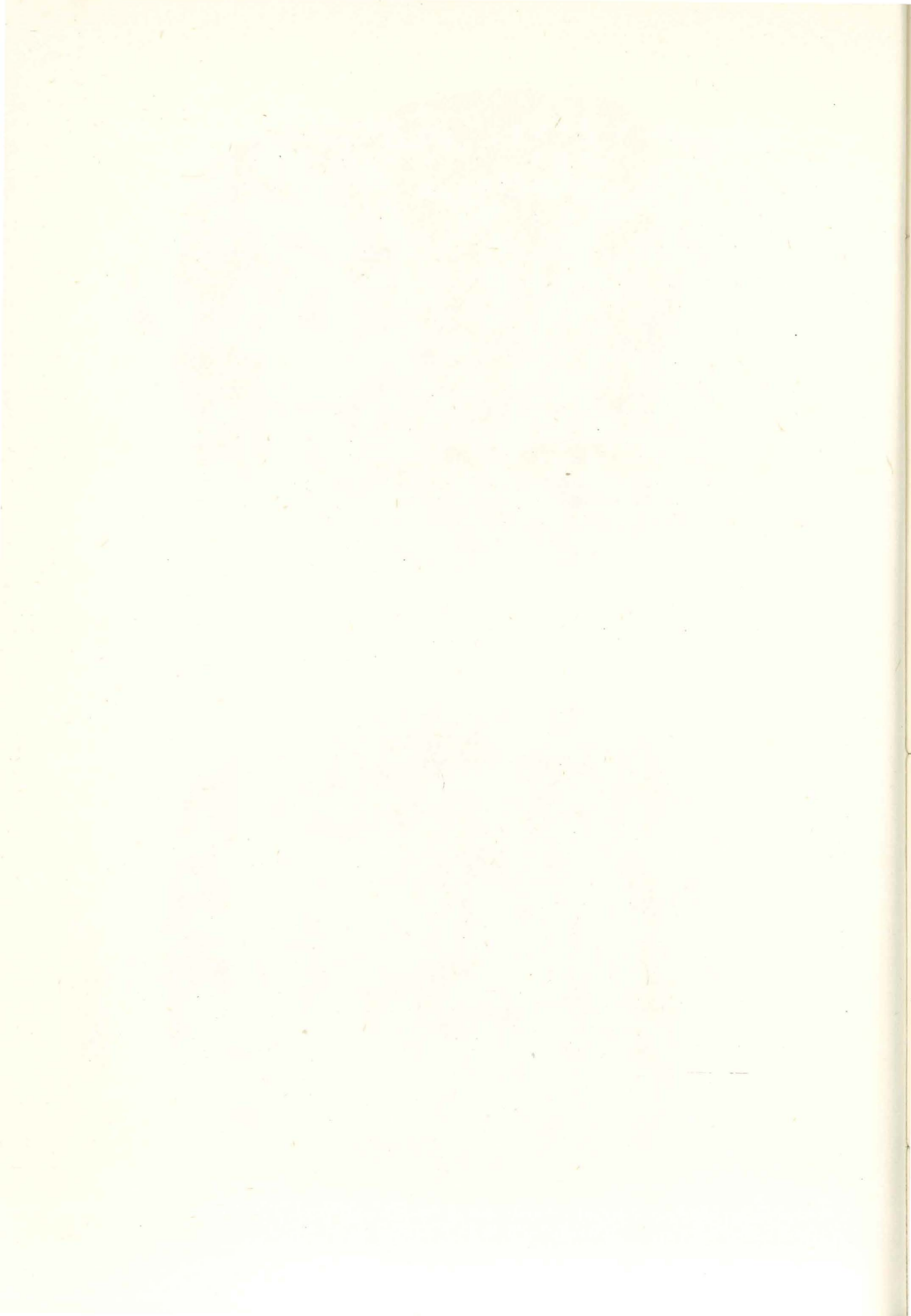


A



B

FIG. 20



PERSONAJE PEZ

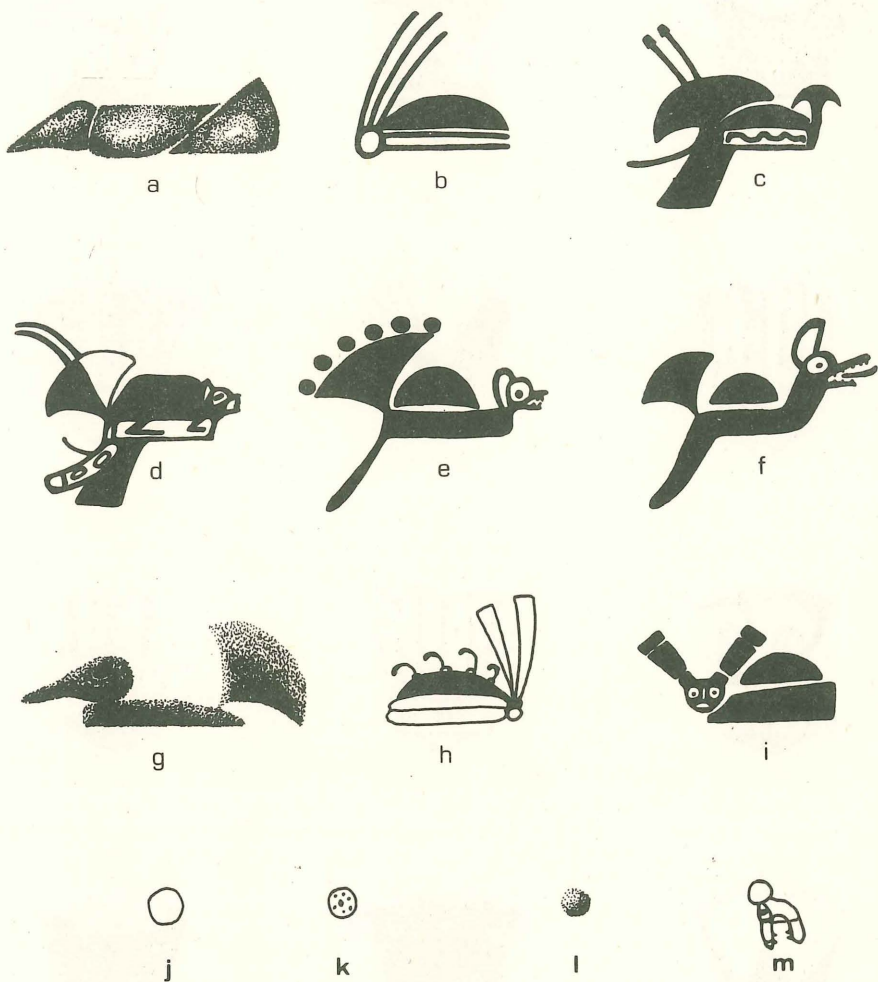


FIG. 21

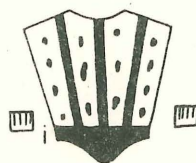
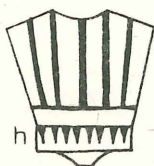
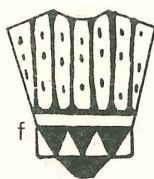
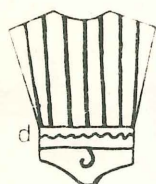
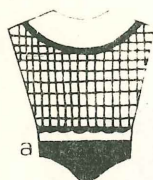


FIG. 22

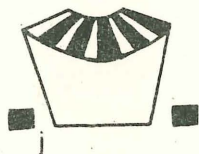
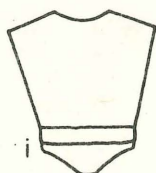
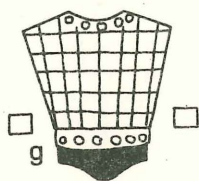
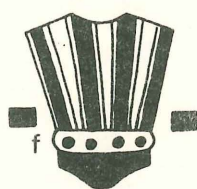
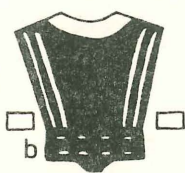
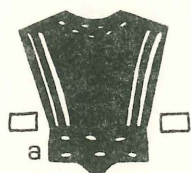


FIG. 23

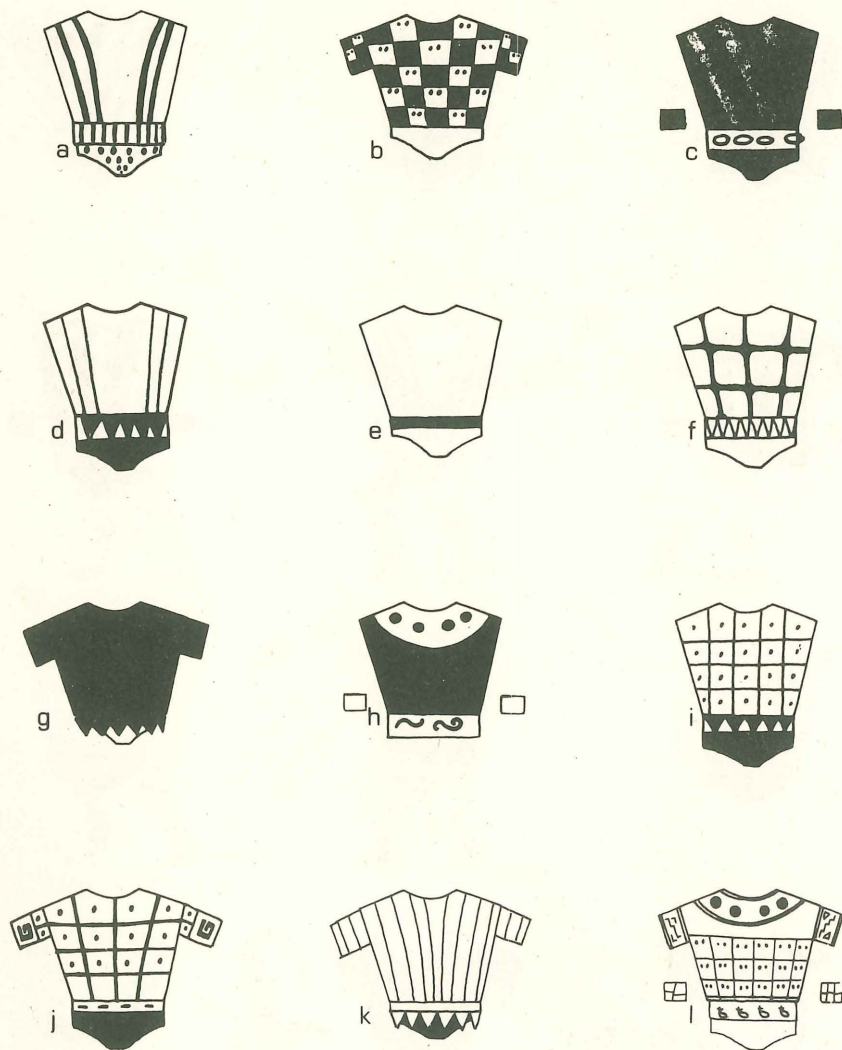


FIG. 24

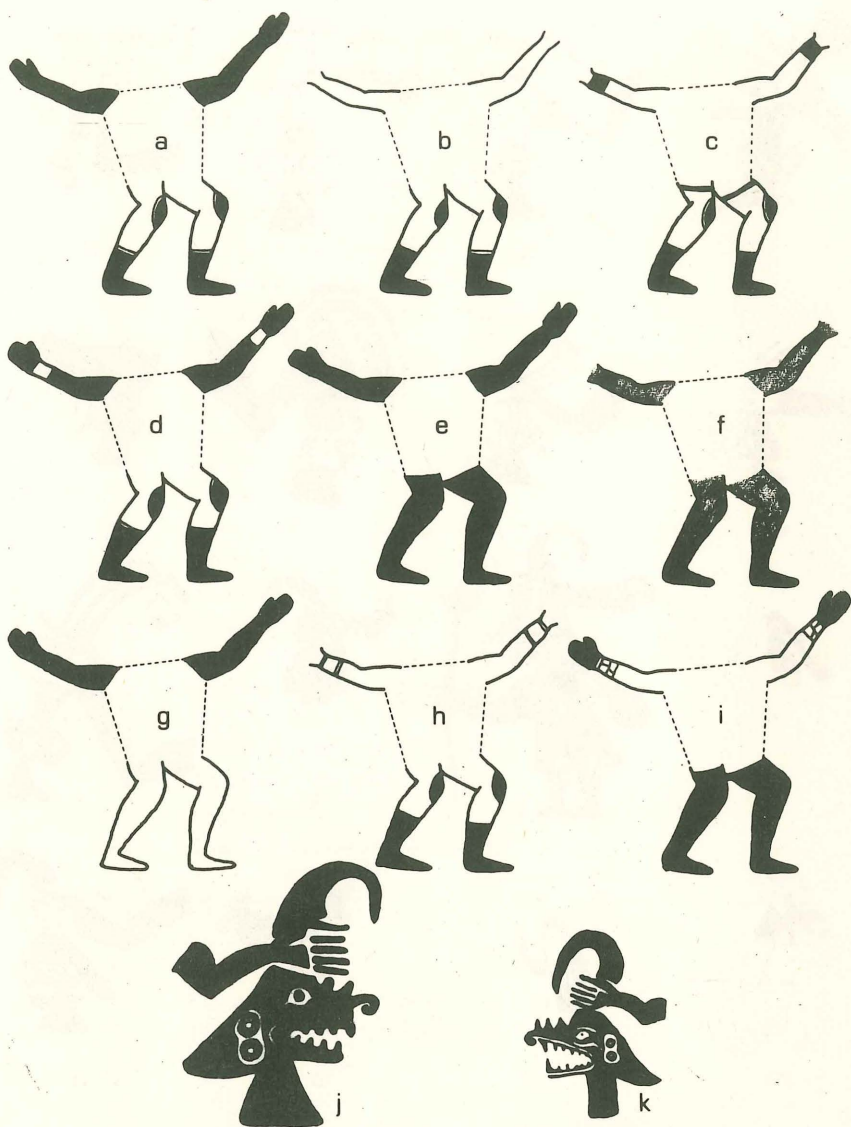


FIG. 25



FIG 26

LEYENDA DEL CUADRO N° 4

1 : TOCADO Y ARETES

- 1.a. Tocado compuesto por un felino
- 1.b. Otro tipo de tocado
- 1.c. Cresta aserrada sobre la cabeza
- 1.d. Uno o dos penachos o mechones que salen de la cabeza
- 1.e. Adorno de plumero sobre el tocado
- 1.f. Aretes compuestos por un círculo simple
- 1.g. Aretes circulares decorados
- 1.h. Pendientes compuestos por cabezas de serpientes

2 : RASGOS FACIALES

- 2.a. Ojos circulares
- 2.b. Ojos naturales o rasgados
- 2.c. Nariz angulosa
- 2.d. Labio delineado con línea paralela que define un reborde
- 2.e. Dientes prominentes, sobre todo los 2 colmillos
- 2.f. Lengua afuera de la boca
- 2.g. Orejas circulares
- 2.h. Orejas bilobuladas
- 2.i. Orejas puntiagudas con punta hacia arriba
- 2.j. Orejas puntiagudas con punta hacia abajo
- 2.k. Cresta aserrada sobre la nariz
- 2.l. Arrugas en los pómulos
- 2.m. Lágrimas
- 2.n. Ceja proyectada hacia adelante

3 : VESTIMENTA

- 3.a. Collar
- 3.b. Pectoral blanco (color del engobe)
- 3.c. Pectoral negro (color de la pintura)
- 3.d. Pectoral decorado
- 3.e. Camisa cuadriculada
- 3.f. Camisa con rayas verticales en los extremos
- 3.g. Camisa con símbolo de ola o escalonado
- 3.h. Camisa con rayas verticales en todo el área
- 3.i. Camisa con rayas diagonales

- 3.j. Camisa con decoración de bolas
- 3.k. Flecós en la parte baja de la camisa
- 3.l. Faldellín
- 3.m. Cinturón blanco (color de engobe)
- 3.n. Cinturón negro (color de la pintura)
- 3.o. Cinturón compuesto por dos serpientes
- 3.p. Cinturón decorado con motivos o con flecos posteriores
- 3.q. Taparrabos blanco (color del engobe)
- 3.r. Taparrabos negro (color de la pintura)
- 3.s. Taparrabos decorado

4 : ARMAS Y OTROS OBJETOS COGIDOS

- 4.a. Tumi simple
- 4.b. Tumi con lazo o cabeza de serpiente o ave Lanzas
- 4.d. Cabeza
- 4.e. Ser humano
- 4.f. Cintorones compuestos por serpientes
- 4.g. Serpiente o ave

5 : PINTURA CORPORAL

- 5.a. Piernas totalmente pintadas
- 5.b. Pie y pantorrilla, a manera de media
- 5.c. Mancha o punto en la rodilla
- 5.d. Brazo totalmente pintado
- 5.e. Brazaletes blancos (color de engobe)
- 5.f. Brazaletes negros (color de la pintura)
- 5.g. Brazaletes decorados
- 5.h. Mancha o punto en el codo

6 : OTROS

- 6.a. Dirección de derecha a izquierda
- 6.b. Dirección de izquierda a derecha
- 6.c. Aletas
- 6.d. Cuerpo de pez con cabeza y/o miembros humanos
- 6.e. Cuerpo de pez alargado sin rasgos humanos
- 6.f. Cuerpo de pez alargado con cabeza y miembros humanos
- 6.g. Cola o cinturón de serpientes

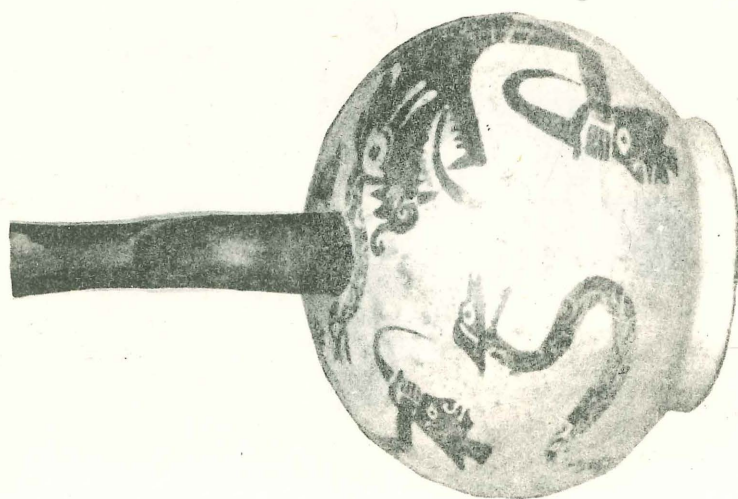


A



B

FIG. 27



C



D

FIG. 20

PERSONAJE RADIANTE

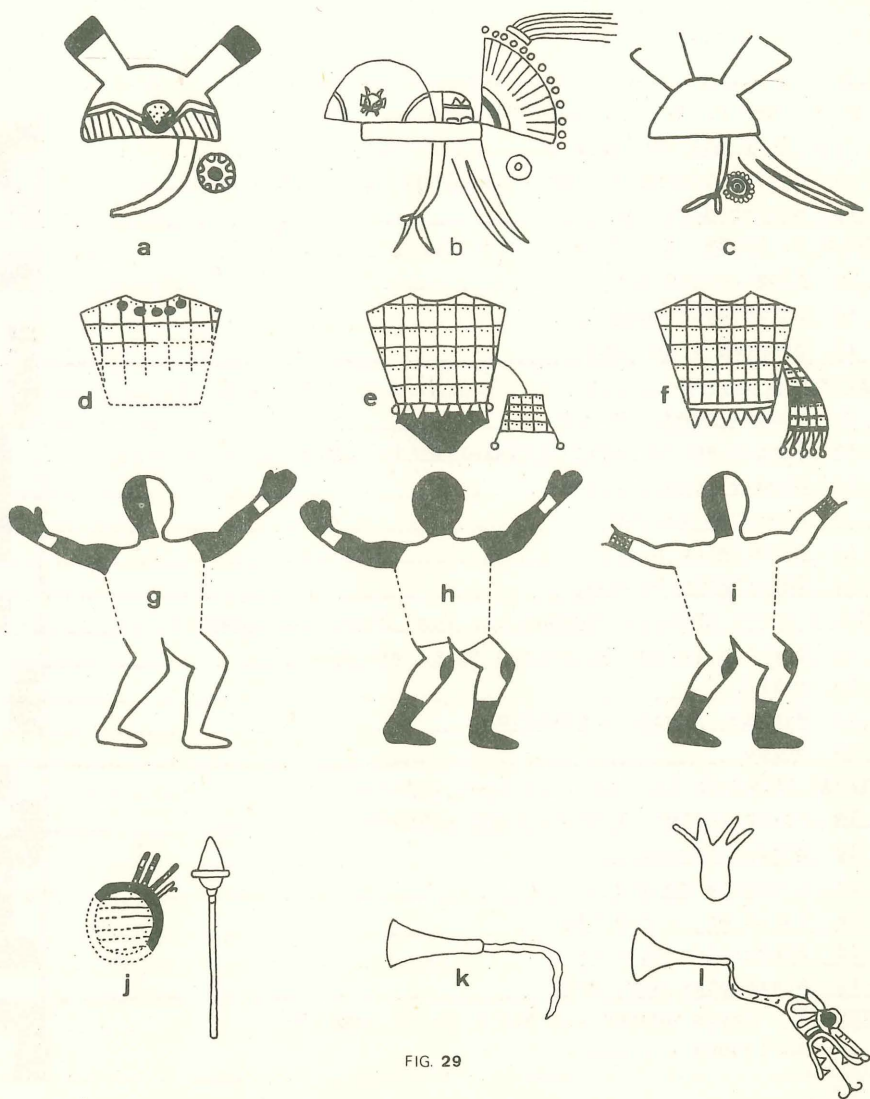


FIG. 29

CUADRO 5		A	A	A
PERSONAJE RADIANTE		1	2	2
		1	1	2
TOCADO Y ARETES 1a. Tocado formado por un semicírculo frontal y dos penachos				
1b. Aretes compuestos por dos círculos concéntricos				
1c. Aretes decorados				
RASGOS FACIALES 1a. Ojos circulares				
1b. Ojos rasgados				
1c. Labio delineado				
1d. Dientes prominentes				
VESTIMENTA 1a. Collar				
1b. Camisa cuadriculada				
1c. Flecos en la parte inferior de la camisa				
1d. Sonaja cuadriculada				
1e. Cinturón blanco				
1f. Taparrabos negro				
1g. Taparrabos blanco				
ARMAS Y OTROS OBJETOS COGIDOS 1a. Tumi blanco con cuerda				
1b. Tumi negro con serpiente en el extremo				
1c. Porra				
1d. Escudo, lanzas y estófica				
1e. Bolsa				
PINTURA CORPORAL 1a. Cara pintada totalmente				
1b. Parte posterior de la cara pintada				
1c. Brazos negros				
1d. A manera de media				
1e. Punto en la rodilla				
1f. Brazaletes blancos				
1g. Brazaletes decorados				
OTROS 1a. Rayos negros que salen de la espalda				
1b. Nariguera circular				

**PERSONAJE ANTROPOMORFO DE CINTURONES DE
SERPIENTES (P.A.C.S.)**



FIG. 30

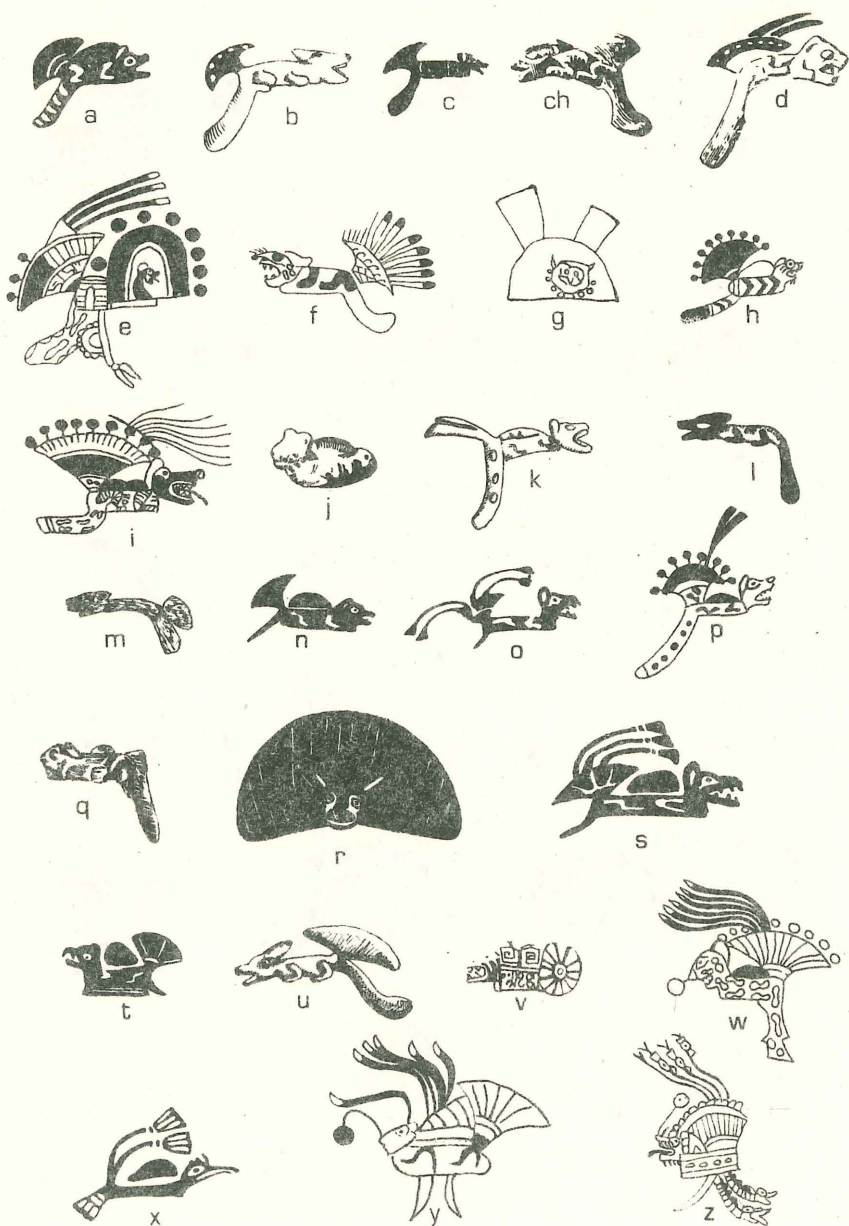


FIG. 31

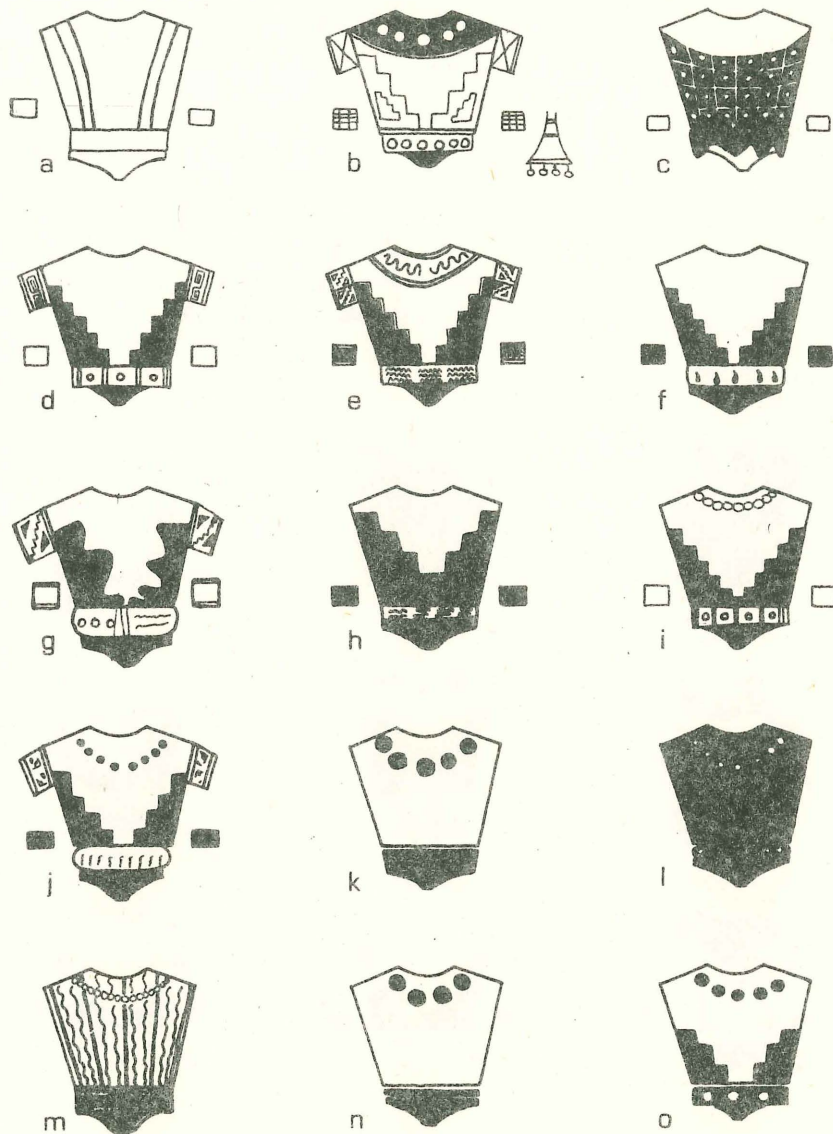


FIG. 32

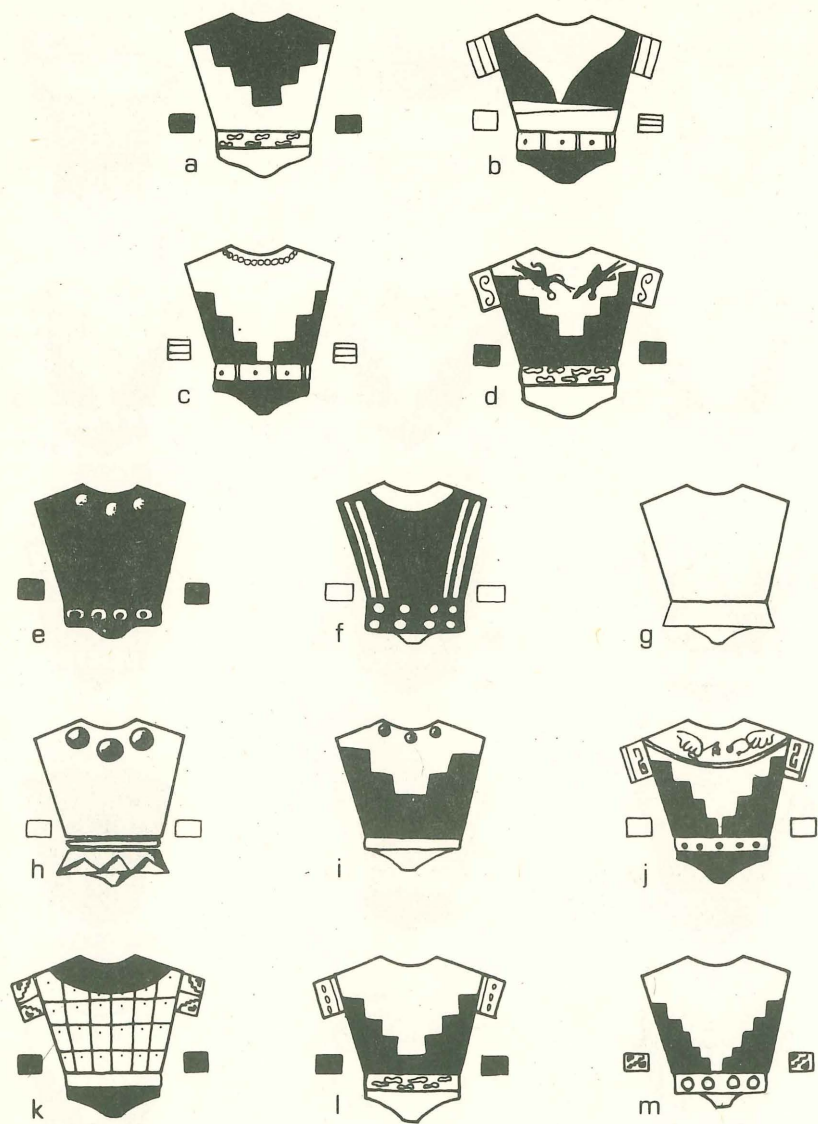


FIG. 33

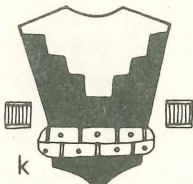
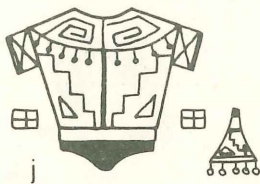
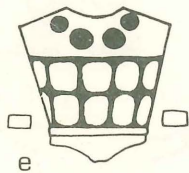
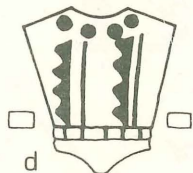
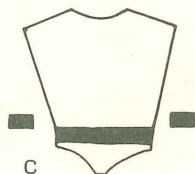
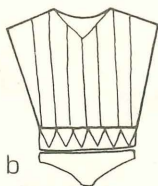


FIG. 34

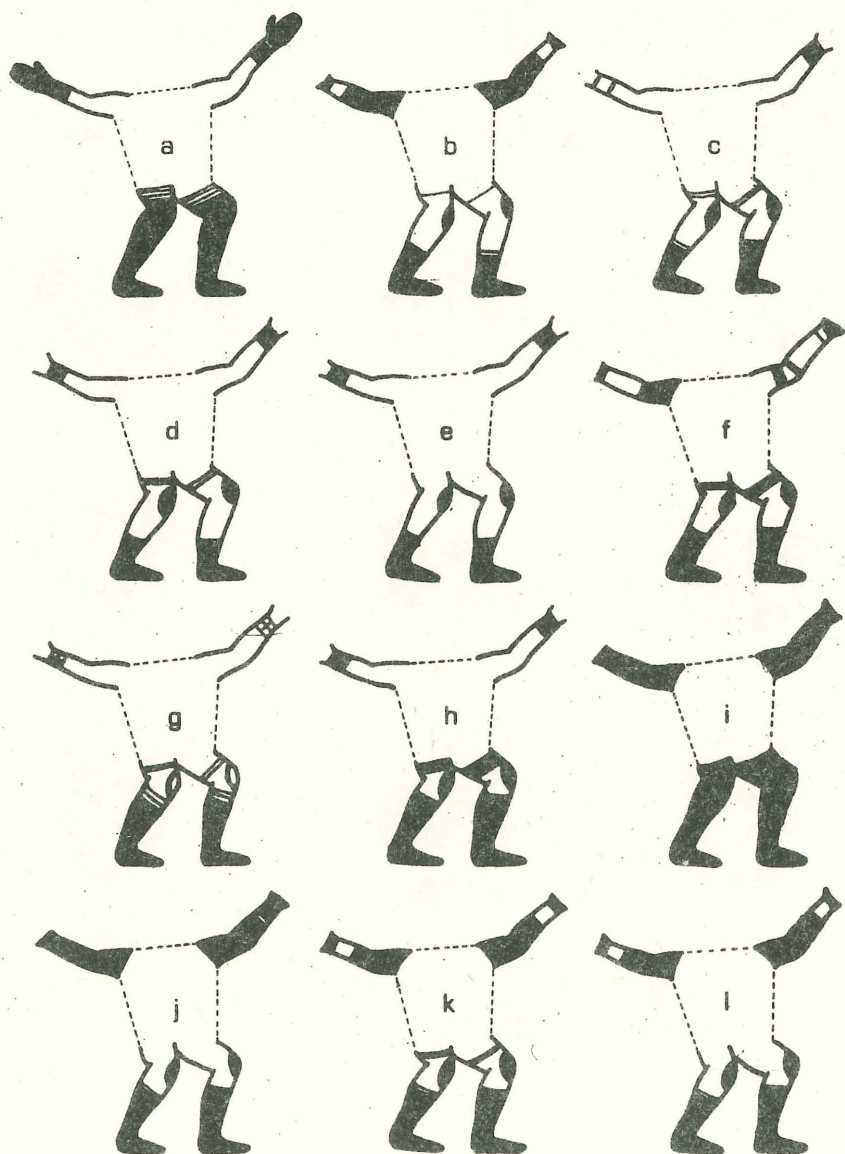


FIG. 35

LEYENDA DEL CUADRO Nº 6

1: TOCADO Y ARETES

- 1.a. Tocado
 - 1.a.1. Compuesto por cabeza y/o cuerpo de felino
 - 1.a.2. Semicírculo frontal con felino en el centro
 - 1.a.3. Semicírculo frontal con búho en el centro
 - 1.a.4. Semicírculo frontal
 - 1.a.5. Compuesto por ave no identificada
- 1.b. Decoración del tocado
 - 1.b.1. Flecos en la parte posterior del tocado que caen hacia atrás
 - 1.b.2. Dos penachos rectangulares ("orejas") a los lados de los semicírculos
 - 1.b.3. Tumi en la parte superior del tocado
 - 1.b.4. Penachos en la parte posterior del tocado
 - 1.b.5. Plumero en la parte posterior del tocado
- 1.c. Aretes
 - 1.c.1. Círculo simple
 - 1.c.2. Círculo decorado con punto al centro o bolas en el extremo
 - 1.c.3. Formados por la cabeza de una serpiente

2: RASGOS FACIALES

- 2.a. Ojos circulares
- 2.b. Ojos alargados
- 2.c. Arrugas en la cara
- 2.d. Labio con delineamiento
- 2.e. Labios proyectados hacia adelante
- 2.f. Boca semi-abierta en los extremos
- 2.g. Colmillos prominentes
- 2.h. Nariguera
- 2.i. Barba

3: VESTIMENTA

- 3.a. Pectoral
 - 3.a.1. Blanco (del color del engobe)
 - 3.a.2. Negro (del color de la pintura ocre)
 - 3.a.3. Decorado
- 3.b. Collar

- 3.c. Camisa
- 3.c.1. Camisa escalonada negra sobre blanco (pintura como base o formada por líneas paralelas)
- 3.c.2. Camisa decorada blanca sobre negro (engobe como base)
- 3.c.3. Camisa con dos líneas a ambos lados
- 3.c.4. Camisa cuadriculada
- 3.c.5. Líneas verticales rectas y sinuosas
- 3.c.6. Camisa negra (ocre en toda el área)
- 3.c.7. Camisa blanca (color del engobe)
- 3.c.8. Líneas verticales rectas
- 3.c.9. Líneas verticales y símbolos de 'ese'
- 3.d. Mangas
- 3.e. Cinturón de serpientes
- 3.e.1. No decorado
- 3.e.2. Decorado
- 3.f. Taparrabo
- 3.f.1. Taparrabo negro (ocre en toda el área)
- 3.f.2. Taparrabo blanco (color del engobe)
- 3.g. Faldellín
- 3.h. Flecos en la parte baja de la camisa
- 3.i. Sonaja de guerrero en la parte posterior de la cintura

4 : ARMAS Y OTROS OBJETOS COGIDOS

- 4.a. Tumi
- 4.a.1. Tumi simple o con cuerda
- 4.a.2. Tumi con cuerda acabado en cabeza de serpiente o ave
- 4.b. Porra con extremos puntiagudos
- 4.c. Bola o piedra
- 4.d. Estólica y lanza
- 4.e. Escudo, porra, lanzas y estólica
- 4.f. Bolsa de corredor
- 4.g. Cabezas
- 4.g.1. Personaje Pez cogido de los penachos
- 4.g.2. Cabeza decapitada de personaje pez
- 4.g.3. Cabeza humana

5 : PINTURA CORPORAL

- 5.a. Cara
- 5.a.1. Toda la cara

- 5.a.2. Parte posterior de la cara
- 5.b. Todos los miembros superiores
- 5.c. Miembros inferiores
- 5.c.1. Todos los miembros inferiores
- 5.c.2. Punto en rodilla
- 5.c.3. A manera de media
- 5.c.4. Bandas en los muslos
- 5.d. Frazaletes
- 5.d.1. Brazaletes blancos (del color del engobe)
- 5.d.2. Brazaletes negros (del color de la pintura ocre)
- 5.d.3. Brazaletes decorados

6: OTROS

- 6.a. Posición
- 6.a.1. De izquierda a derecha
- 6.a.2. De derecha a izquierda
- 6.a.3. Frontal
- 6.b. Acompañantes u objetos asociados
- 6.b.1. Iguana
- 6.b.2. Perro
- 6.b.3. 'Ulluchus'
- 6.c. Gesto manual

Cuadro Nº 7

REPRESENTACIONES DE CARACTER TEXTUAL

Larco 1945 p.11 (Caso base)	MUSICOS	SUJETADORES CON P.A.C.S.	P.A.C.S.LUCHANDO CONTRA PERSONAJE PEZ	P.A.C.S.LUCHANDO CONTRA PERSONAJE ESFERICO	P.A.C.S. LUCHANDO CONTRA PERSONAJE RADIANTE
M.N.A.A. SALA MOCHICA	MUSICOS	SUJETADORES CON P.A.C.S.	PERSONAJE PEZ	PERSONAJE ESFERICO	
De Lavalle 1985, p. 84			P.A.C.S. LUCHANDO CONTRA PERSONAJE PEZ	P.A.C.S. LUCHANDO CONTRA PERSONAJE ESFERICO	
Cuesta Domingo. 1980, fig. 29				P.A.C.S. LUCHANDO CONTRA PERSONAJE ESFERICO	P.A.C.S. LUCHANDO CONTRA PERSONAJE RADIANTE
De Lavalle 1985, p. 62			P.A.C.S. LUCHANDO CONTRA PERSONAJE PEZ		SER RADIANTE

*Personajes míticos, escenas y narraciones
de la iconografía mochica* de Luis Jaime
Castillo se terminó de imprimir el mes de
noviembre de 1989, en los talleres de
Editorial e Imprenta Desa (R.I. 16521),
General Varela 1577, Lima 5, Perú. Se
hicieron mil ejemplares.

PUBLICACIONES RECIENTES

ROLENA ADORNO

Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala. 1989. 276 p.

ROCIO CARAVEDO

Es español de Lima. Materiales para el estudio del habla culta. 1989. 467 p.

HECTOR GALLEGOS

Albañilería estructural. 1989. 375 p.

Albañilería estructural: Diseño y cálculo de muros. 1989. 136 p.

TEODORO HAMPE MARTINEZ

Historia de la Pontificia Universidad Católica del Perú (1917-1987). 1989. 220 p.

FELIPE E. MAC GREGOR, S.J.

Homilía en la Iglesia Catedral de Lima. 1989. 16 p.

RENE ORTIZ CABALLERO

Derecho y ruptura (A propósito del proceso emancipador del Ochocientos). 1989. 142 p.

MARCIAL RUBIO CORREA

Prescripción y caducidad: La extinción de acciones y derechos en el Código Civil. 1989. 206 p. (Biblioteca Para leer el Código Civil, Vol. VII).

VIOLETA SARA-LAFOSSE, CARMEN CHIRA y BLANCA FERNANDEZ

Escuela mixta: alumnos y maestros la prefieren. 1989. 141 p.

JOSE TOLA PASQUEL

Álgebra lineal y multilineal. Segunda parte. Cuádricas y tensores. 1989. XIV + 317 p.

FERNANDO DE TRAZEGNIES GRANDA

Ciriaco de Urtecho: litigante por amor. Reflexiones sobre la polivalencia táctica del razonamiento jurídico. Segunda edición. 1989. 213 p.

MAXIMO VEGA-CENTENO

Crecimiento, industrialización y cambio técnico. Perú, 1955-1980. Segunda edición. 1989. 315 p.

DE PROXIMA APARICION

PEDRO DE CIEZA DE LEON: *Crónica del Perú. Cuarta Parte. Las guerras civiles*

JUSTINIANO: *El Digesto*

JOSE ANTONIO PAYET: *La responsabilidad por productos defectuosos (Biblioteca Para leer el Código Civil, Vol. VIII)*

FERNANDO DE TRAZEGNIES, ROGER RODRIGUEZ ITURRI, CARLOS CARDENAS QUIROS Y JOSE ALBERTO GARIBALDI (EDITORES): *La familia en el Derecho peruano. Libro homenaje al Dr. Héctor Cornejo Chávez.*

FONDO EDITORIAL: Av. Universidad, cuadra 18, San Miguel, Apartado 1761. Lima, Perú, Tlfs. 626390; 622540, anexo 220

