

COLECCIÓN ESTUDIOS ANDINOS

Los rostros silenciosos

Los huacos retrato de la cultura Moche

Janusz Z. Wołoszyn



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Los rostros silenciosos
Los huacos retrato de la cultura Moche

Colección Estudios Andinos 4

Dirigida por Marco Curatola Petrocchi

Los rostros silenciosos
Los huacos retrato de la cultura Moche

Janusz Z. Wołoszyn



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Los rostros silenciosos. Los huacos retrato de la cultura Moche

Primera edición: noviembre de 2008

© Janusz Z. Wołoszyn, 2008

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (511) 626-2650

Fax: (511) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Imagen de cubierta: Max Schmidt, *Kunst und kultur von Peru* (1929)

Diseño de interiores: Marianella León Castro

Traducción: Francisco Javier Villaverde González

Esta traducción ha sido posible gracias al financiamiento del programa

«Traslacje» de la Fundación para la Ciencia Polaca - *Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej*

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

ISBN: 978-9972-42-861-6

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2008-12978

Impreso en el Perú — Printed in Peru

Muchas veces un rostro silencioso tiene voz y palabras

Ovidio, *El arte de amar* I, 574

Índice

Prefacio de Krzysztof Makowski	11
Palabras preliminares	21
Agradecimientos	25
Introducción	29
CAPÍTULO 1	
Vasijas en forma de cabeza humana	37
CAPÍTULO 2	
Los huacos retrato: historia de las investigaciones	49
CAPÍTULO 3	
La elaboración de las figuras, o el atrezo, las poses y las señas particulares	73
CAPÍTULO 4	
Autorretrato de una sociedad	171
CAPÍTULO 5	
El alfarero, el sacerdote y el muerto: productores y usuarios de los huacos retrato	209
CAPÍTULO 6	
Preguntas, respuestas y nuevas preguntas	235
ANEXOS	
Atributos culturales	253
Roles sociales	295
Bibliografía	351

Prefacio

Cientos de rostros expresivos, plasmados con la maestría de un escultor moderno en las paredes de botellas, cántaros y ollas, despiertan invariablemente, al igual que las escenas eróticas, el interés de los visitantes del Museo Larco Herrera de Lima. Estas vasijas, producidas en su mayoría entre los siglos V y VII d.C. en los valles de Moche y Chicama, llamadas en lenguaje coloquial «huacos retrato», cuentan entre las expresiones más conocidas de la cultura prehispánica a la que Rafael Larco Hoyle dio el nombre «Mochica», y que hoy es denominada también cultura Moche. La diversidad de tipos fisiognómicos llama poderosamente la atención, en vista de que es mayor a la que se podía esperar, e incluye individuos con barba o bigote, o con los rasgos faciales recurrentes entre los representantes de la raza negra. Algunas piezas igualan en realismo y expresión facial a los mejores retratos republicanos romanos, e incluso a los de la Era Moderna. Probablemente por causa de estas cualidades ni los visitantes ni muchos investigadores logran evitar de comparar este fenómeno en el pasado andino con uno de los rasgos más resaltantes de la civilización occidental, la de registrar y difundir los retratos fisiognómicos de sus elites, primero en la pintura y en la escultura, y luego en la fotografía. Rafael Larco mismo no ha escapado a esta tentación, puesto que creía firmemente, como se solía hacer en el periodo entre las dos guerras mundiales, que toda civilización debe parecerse a la europea, con sus antecedentes grecorromanos. Según Larco (1939), los retratos fisiognómicos habrían pertenecido al gobernante supremo, *Cie-quich* en la lengua muchik, a sus sucesores, familiares y señores subalternos. Los seguidores de Larco, entre los cuales hay investigadores de la talla de Christopher B. Donnan (2001b; 2004), sustentan su punto de vista con un argumento empírico que les parece contundente, a saber: en el *corpus* de los huacos retrato conocidos se encuentran series de rostros similares que parecen pertenecer a un individuo concreto, e incluso algunas piezas podrían corresponder a rostros plasmados en arcilla a lo largo de la vida de este personaje, en su juventud, madurez y vejez.

Cabe enfatizar que un grupo no menos nutrido de especialistas (véase Hocquenghem 1977d; Shimada 1994b; Makowski 1999) ha interpretado el fenómeno de los huacos retrato moche de manera muy diferente, luego de haberlo ubicado dentro de un contexto más amplio. Las vasijas-retrato pueden considerarse un caso particular al interior de un tipo muy numeroso de recipientes ceremoniales moche cuyo cuerpo adopta la forma de la cabeza. Estas cabezas corresponden a seres fantásticos antropomorfos o zoomorfos (Giersz, Makowski y Prządka 2005), así como también a seres humanos que carecen de rasgos sobrenaturales. Las caras de estos últimos a veces poseen características de un retrato, a veces se trata de una imagen-tipo sin características fisiognómicas. Gracias a los detalles, como el peinado, el tocado, los adornos, las formas convencionales de la boca, de las orejas y de los ojos, muy a menudo se puede atribuir la cabeza retratada a un personaje conocido de las representaciones escultóricas de pie. La riqueza de detalles permite a su vez ubicar a cada uno de los personajes en las escenas complejas plasmadas —en relieve y en pintura— sobre las paredes de botellas y cantaros, así como en pinturas y relieves murales. Este procedimiento de comparación, con el fin de encontrar contextos de los que fueron extraídos detalles y personajes, resultó revelador. Se ha logrado definir el género y las funciones de personajes humanos retratados, los que resultaron ser protagonistas de escenas de combate, de captura de prisioneros, de competencias rituales precedidas por la «expulsión» de enfermos y lisiados, de carreras y de sacrificios y ofrendas de sangre humana en las que guerreros cautivos, mujeres y niños podrían aparecer como víctimas. De este modo se pudo demostrar que las cabezas humanas sin tocado representan a cautivos vivos, de los cuales algunos conservan la soga en el cuello, a cabezas de sacrificados, a mujeres y niños. En cambio, las cabezas con el tocado pertenecían a guerreros foráneos, posiblemente procedentes de la sierra, con adornos y peinados, además de cascos y diademas recurrentes en la iconografía recuay; a guerreros y sacerdotes y a oficiantes costeños moche, algunos de ellos lisiados o enfermos; y a guerreros muertos con rasgos faciales cadavéricos. Como se desprende de este repertorio, lejos de relacionarse con una galería de retratos dinásticos, las cabezas humanas parecen deber su existencia recurrente en el repertorio al uso sistemático de las convenciones metonímicas, *pars pro toto*, tan frecuentes en las iconografías andinas: el huaco retrato «sustituye» a la imagen de cuerpo entero, la que «sustituye» a la representación de una escena ritual o de un episodio mítico —cuando la cabeza corresponde a un ser sobrenatural—. Para el usuario, la imagen de la cabeza poseía la misma calidad simbólica y quizá mágica que la representación de la escena entera, de manera similar, *toute proportion gardée*, como la imagen de la cruz es equivalente en todos los sentidos a lo que significa la escena completa de la Pasión de Cristo.

La producción de las vasijas-retrato parecía asimismo circunscribirse a un área y un tiempo preciso: el área nuclear sur de la cultura Moche o Mochica (Castillo y Donnan 1994) durante las fases medias-tardías (aproximadamente 400-800 d.C.). En el área norte, cántaros con la cara estampada de molde parcial en el cuello de la vasija pudieron haber cumplido una función ceremonial equivalente (Svenson 2008, fig. 10).

Dado que los retratos aparecen en todas las formas conocidas de la cerámica moche —con la excepción de vasos acampanulados (floreros) y tazones—, es posible que todas estas formas hayan tenido un potencial uso ceremonial. Makowski (1999) ha sugerido que la posesión de una pieza de cerámica decorada, así como probablemente de un vestido y de un tocado apropiado, legitimaba los derechos sociales y políticos del individuo como miembro de la sociedad moche. Gracias al acceso a estos objetos figurativos, el usuario podía acceder a ritos supracomunitarios, frecuentemente de carácter de ritos de pasaje, en los que se establecía o se confirmaba su lugar en la sociedad. Por esta misma razón las cabezas-retrato formaban parte de los ajuares funerarios, a lado de otras piezas de cerámica, así como de vestidos, adornos y tocados ceremoniales.

Desde la perspectiva que acabamos de esbozar, la pregunta ¿porqué se fabricaba las vasijas-retrato y a quiénes representaban? no es pertinente y debería quedar sustituida por otra interrogante, a saber: ¿por qué los alfareros originarios del área nuclear sur de la cultura Moche juzgaron necesario dotar de rasgos fisiognómicos a los participantes de ciertos rituales, victimarios y víctimas, hombres, mujeres y niños, officiantes y guerreros? Janusz Wołoszyn hace de esta pregunta el foco central de su minuciosa y metódica investigación, iniciada en 1997, gracias al intercambio académico entre la Universidad de Varsovia y la Pontificia Universidad Católica del Perú, así como al respaldo de Isabel Larco y Andrés Álvarez Calderón del Museo Larco Herrera, siempre preocupados por el avance de estudios sobre la costa norte del Perú y por la formación de jóvenes arqueólogos. El *corpus* analizado por Wołoszyn consta de 778 piezas de cerámica, revisadas y fotografiadas por el autor. Además, toma también en cuenta casos de vasijas de colecciones privadas, de difícil acceso. Los criterios del análisis multivariable son muy rigurosos: 106 tipos y variantes de tocados, 17 tipos de peinado, 15 tipos de adornos de las orejas, entre aretes y orejeras, 4 tipos de narigueras, 60 diseños de escarificaciones faciales incisas y 330 diseños pintados. En la clasificación de los rasgos faciales el arqueólogo estuvo secundado por el bioantropólogo Karol Piasecki, quien ha revisado la serie representativa de 237 piezas, de las cuales 33% constituían obras maestras del retrato fisiognómico. Sus conclusiones son contundentes e inesperadas a la vez.

Las vasijas con retratos, cuyo carácter fisiognómico queda fuera de duda, habrían sido modeladas reproduciendo a un modelo humano concreto. Se puede en este caso descartar la posibilidad de libre combinación de rasgos faciales retenidos de memoria. Sin embargo, no se trata de los morfotipos faciales recurrentes en la costa norte, sino más bien exóticos, posiblemente difundidos entre las poblaciones serranas. Los morfotipos que aún hoy son frecuentes en la costa no solo estuvieron poco representados en la muestra respecto a los exóticos, sino que a menudo fueron tratados de manera convencional, como retratos-tipo, y no como efigies de individuos concretos. Cabe resaltar que los retratos realizados sin el afán de plasmar rasgos faciales de un individuo concreto corresponden a guerreros costeños (moche, 1,4% de la totalidad de la

serie), a mujeres (1,5%), a niños (8,3%) y a «muertos revividos» (1,7%). Entre los retratos fisiognómicos los grupos más recurrentes constituyen cabezas de guerreros serranos que se distinguen por los aretes, peinados y tocados conocidos de las representaciones del estilo Recuay (12,9%), y de sacerdotes moche (62,4%), de lisiados, en particular ciegos, vestidos a menudo como sacerdotes (5,1%). Curiosamente, no se ha podido identificar ni un solo retrato fisiognómico correspondiente a un guerrero de alto rango ataviado con el tocado, la nariguera y las orejeras del señor principal, como los que se conocen de ajuares de Sipán o de las botellas pintadas en línea fina.

Con estos resultados analíticos, precisos, objetivos y empíricamente verificables, el lector cuenta con bases sólidas para acompañar a Wołoszyn en la búsqueda de respuestas a múltiples e inevitables preguntas: ¿quiénes han sido los modelos para los retratos?, ¿por qué se ha escogido precisamente a ellos?, ¿cómo durante la fase Moche IV nació la idea de reproducir con un realismo muy expresivo algunas caras concretas de individuos que de hecho no pudieron morar en la inmediata vecindad?, ¿quiénes han sido los alfareros y cómo se distribuían sus productos?, ¿en qué contextos ceremoniales se daba el uso a las vasijas-retrato?

El lector tendrá también la oportunidad de verificar el grado de avance de las investigaciones sobre el gran legado figurativo moche. Hace veinte años en el prefacio de la *Iconografía mochica* de Hocquenghem (1987) hemos percibido tres aproximaciones diferentes que se han sucedido en la historia de los estudios sobre la iconografía antigua, incluyendo a la prehispánica de los Andes centrales:

- Aproximación filológica en la que el investigador utiliza las imágenes prehispánicas para ilustrar una hipótesis concebida a partir de las fuentes escritas coloniales, sin que le importe la distancia en el tiempo, y muy a menudo en el espacio, entre el relato del cronista y las piezas figurativas. La aparente similitud en cuanto a las características de personajes, gestos y eventualmente elementos del entorno entre la iconografía y la descripción literaria de una deidad, de un personaje humano, de un ritual o un mito basta para considerar a la hipótesis viable e incluso contrastada.
- Aproximación tipológica basada en la comparación entre diseños que por su relativa similitud formal podían clasificarse como potenciales variantes de un solo «motivo» o «tema», a pesar de haber sido ejecutados en diferentes lugares y tiempos; la comparación constituye el intento por extender un puente entre la cultura prehispánica, a la que se atribuye la imagen, y los tiempos coloniales, de los que provienen los relatos que sustentan la interpretación.
- Aproximación iconográfica, en la que la interpretación es posible solo y cuando la imagen pueda situarse en su contexto, confrontada con otras imágenes y textos originarios del mismo lugar y del mismo tiempo, así como de las épocas anteriores.

Veinte años después, a esta lista hay que agregar otras tres propuestas, todas ellas resultantes de la crítica a los enfoques filológicos y tipológicos desde la perspectiva teórica planteada por Ervin Panofsky. Según Panofsky (1955, 1972, 1980) cualquier obra figurativa posee diferentes niveles de significado que se manifiestan de acuerdo al nivel de competencia del investigador y del público receptor en materia de los contenidos culturales de la época y del área en la que la imagen fue creada. Los significados primarios, *fácticos* y *expresivos*, son de fácil acceso siempre y cuando las convenciones figurativas empleadas no resulten demasiado distantes de los hábitos visuales del observador. En este sentido, los gestos y las identidades de las figuras en las imágenes moche, con personajes que actúan, y a veces se mueven en paisajes idealizados, se dejan reconocer con mayor facilidad que en el caso de las piezas de las culturas Cupisnique, Chavín o Nasca. El observador del siglo XXI identifica sin mayor dificultad en el arte moche a los guerreros y a los prisioneros, a la derrota, al sacrificio, al suplicio, al gesto de levantar una copa, o a la unión sexual entre hombre y mujer. Cabe observar que la percepción de los significados primarios puede resultar engañosa cuando el observador cree reconocer elementos y actuaciones características a su propia cultura a partir de algunas aparentes coincidencias formales. Este es el caso de los huacos retrato. La recurrente asociación entre el marcado realismo de un retrato fisiognómico y la presencia de tocados más o menos elaborados hace pensar en un «retrato de elite», como las pinturas y fotos de la era moderna. Es necesario contextualizar a los retratos, relacionarlos con los personajes y actuaciones para darse cuenta que las caras pertenecen a participantes de ritos, entre otros, a extranjeros y a cautivos. Esta clase de comparación con los antecedentes y con toda imagen u objeto de la misma época que permiten precisar la identidad y la actuación del personaje es, desde la perspectiva de Panofsky, un paso previo indispensable para poder reconocer los significados *secundarios convencionales e intrínsecos*. Sin la debida identificación previa de los protagonistas y de los escenarios, ni el investigador más competente hubiera podido dar con la historia y con el episodio o con la actividad ritual que sirvió de inspiración para la creación de la obra plástica. La confrontación con las fuentes escritas es indispensable no solo para confirmar las identidades y los nombres de los protagonistas, sino también la naturaleza de su actuación.

Un análisis profundo de los textos y del contexto cultural de la época es la única vía de acceso directo, o por lo menos intuitivo, al significado *intrínseco*, el que se constituye en la verdadera razón por la que la imagen fue creada de esta y no de otra manera, sobre un soporte predeterminado y destinada a un lugar específico para su uso o exposición. Las palabras «crucificado» y «supliciado» para los significados primarios, *fácticos* y *expresivos*; «Jesús Cristo» y «Redentor» para los significados secundarios, *convencionales e intrínsecos*, con los que se puede describir la imagen más importante para cualquier cristiano, ilustran bien las diferencias entre los niveles de entendimiento según los postulados de Panofsky. La crítica iconológica de las aproximaciones filológica y tipológica ha puesto en relieve las debilidades y las

falacias de estos métodos. La similitud formal entre dos obras provenientes de dos contextos distintos, incluso dentro de la misma cultura regional, no puede ser considerada de ninguna manera una condición suficiente para afirmar que se trata del mismo significado, del mismo tema. En el arte romano —paleocristiano— Cristo suele adoptar la forma de Hermes Krioforos, como el Buen Pastor, o de Dionisos-Baco, cuyas estatuas se seguían produciendo cuando la popularidad del cristianismo estaba avanzando a través del Imperio. Ningún detalle hace sospechar que la figura de Cristo se esconde bajo la forma del dios pagano; su verdadera identidad se desprende eventualmente del contexto arquitectónico en el que la figura fue hallada. Un análisis cruzado de los textos paganos y de los evangelios permitirá al estudioso entender por qué y cómo el cristianismo se ha apoderado de estos antiguos iconos griegos sin modificarlas siquiera. Por las razones mencionadas, Panofsky consideraba que el acceso a los niveles más profundos del significado, y en particular al significado intrínseco, tiene en la riqueza de las fuentes escritas contemporáneas, el principal condicionante. En vista de la ausencia de esta clase de fuente en la época anterior a la conquista española, los investigadores del área andina han tratado de encontrar nuevas soluciones teóricas. El resultado son tres posturas epistemológicas diferentes:

- Aproximación neotipológica de carácter eminentemente pragmático en la que el estudioso se limita a sí mismo, e intenta no sobrepasar las fronteras del análisis descriptivo y comparativo que lo lleva a reconocer tentativamente los significados primarios.
- Aproximación estructural en la que el conjunto de imágenes procedentes de un área cultural está tratado como la serie de mitos indígenas registrados por el antropólogo y sometidos al proceso de decodificación a manera de Lévi-Strauss; el análisis de la composición sirve para revelar juegos semánticos de oposición, metonimia, metáfora, y por medio de ellos asoman potenciales principios rectores de la cosmovisión, con su manera de percibir el orden natural y social mutuamente condicionados. Esta clase de análisis tiene la pretensión de llegar a los *significados intrínsecos*, por lo menos en los aspectos de contenido de la iconografía que se refieren a valores e instituciones de alta resistencia al cambio, pilares del orden social y político, clasificaciones de grupos y jerarquías sociales, calendarios, secuencias rituales, etcétera. Tratándose de esta clase de permanencias, los investigadores estructuralistas no tienen reparos para servirse de textos coloniales en su afán de interpretar la iconografía moche.
- Aproximación semiológica en la que la imagen se constituye en la fuente primaria, independiente de la fuente histórica y analizada por separado, dado que el potencial cognitivo y también las dificultades de lectura crítica de las iconografías prehispánicas son similares respecto al relato colonial.

La identificación de personajes, actividades y gestos, así como de elementos de escenario, deben estar precedidos por el análisis y el entendimiento de la estructura de composición, la cual no sigue las pautas del arte occidental. El decodificado de los niveles de significado está condicionado por la riqueza del contexto iconográfico coetáneo con las imágenes estudiadas y por el avance de investigaciones sobre la cultura material de la época. Si la tarea de situar los personajes, atributos y acciones representadas en todos los contextos materiales registrados a los que aluden —entre representaciones, contextos ceremoniales, funerarios, ceremoniales, atuendos— se lleva a cabo con éxito, existe una posibilidad de aproximación cercana a los niveles *convencionales* de significado. Si bien nunca conoceremos los nombres de los protagonistas de los rituales y mitos, gracias al análisis descriptivo emergen sus características, gestas, espacios de acción. La tarea del arqueólogo y la manera como valida su hipótesis guarda parecido con la *descripción densa* de Geertz (1973), dado que el investigador navega por diferentes dimensiones de la alteridad estudiada adquiriendo competencia y capacidad de entender las expresiones materiales en su contexto cultural.

El surgimiento de las tres perspectivas metodológicas que acabamos de presentar, durante las décadas de 1980 y 1990, generó un debate sobre las características de la iconografía moche. Los representantes del enfoque neotipológico asumen con Christopher B. Donnan (*inter alia*) que las imágenes de la costa norte del Perú poseen la estructura de composición comparable con el arte europeo y se clasifican en los mismos géneros artísticos, por ejemplo «retrato oficial» o «pintura mural religiosa». Se postula también similitudes en cuanto a la organización del trabajo del pintor y de las relaciones entre artesanos, talleres y mecenas. Desde esta perspectiva, la iconografía moche comprendería un repertorio finito de temas, por lo general independientes unos de otros. La tarea del investigador se inicia y se termina con la comparación entre las representaciones de mayor complejidad, por un lado, y las escenas y las figuras individuales, siempre y cuando estén dotados con los atributos de acción, por el otro, con el fin de asignarlas todas a uno de los temas. El tema está definido a su vez como la variante de una acción —libación, carrera, combate, juego, danza, travesía del mar, etcétera— que cuenta con mayor número de protagonistas y detalles (Donnan 1978) en comparación con las demás. Un personaje puede ser reconocido y caracterizado solo dentro del tema al que pertenece, puesto que cada tema es una unidad cerrada de significado con su iconografía propia. Las cabezas-retrato constituyen, desde esta perspectiva, un tema *sui generis* del arte oficial, no pueden y no deben ser comparadas con los otros temas.

Anne Marie Hocquenghem (1987) observó, desde la perspectiva del enfoque estructural, que las escenas de mayor complejidad en la pintura de línea fina y en relieve comprenden por lo general dos, tres o más escenas o «temas» concatenadas. Por

ejemplo, el combate suele relacionarse con el sacrificio, con la libación y eventualmente con la travesía del mar en representaciones continuadas en las que un episodio sucede al otro. No habría por ende ningún límite convencional en la representación de un rito o de un mito. Todo lo contrario, juegos de metonimias y metáforas permitían al artesano la libre selección de un detalle, como las cabezas-retrato la versión abreviada de un episodio, el episodio completo o varios episodios consecutivos de la historia. La historia misma estaba presente en la mente del artesano, probable participe de los rituales a los que aludían sus obras. Gracias a este planteamiento ha sido posible explorar la identidad social y ritual de personajes cuyas caras fueron representadas en las vasijas-retrato, y someter a la crítica la hipótesis de que se trata de retratos de elite gobernante, desarrollada por los representantes de los enfoques tipológico (Larco 1938/39, 2001a,b) y neotipológico (Donnan 2001a).

Desde la perspectiva semiológica, la iconografía moche se caracteriza por la estructura narrativa (Makowski 1996, 2004; Quilter 1997), cuya vigencia se manifiesta, entre otros, en la manera como los artesanos combinaban atributos de identidad con los de condición y de acción para hacer posible identificar al personaje. Y, de esta manera, situarlo dentro de un episodio narrativo del que fue sustraído, por ejemplo: guerrero perdedor y guerrero cautivo en el episodio del combate, prisionero y víctima de sacrificio en las carreras y despeñamientos. La estructura narrativa se expresa de modo aun más evidente en la composición de las escenas complejas, «pluritemáticas», que comprenden varios episodios concatenados, muy a menudo dispuestos uno tras otro en una larga banda ascendente en espiral por el cuerpo de la vasija (Makowski 2000a; 2001b). La similitud postulada con la estructura temática del arte europeo es aparente y se basa en un malentendido. Es cierto que en la mayoría de casos resulta posible comparar a grupos de dos o tres personajes que interactúan pintados o esculpidos en la vasija con una de las relativamente escasas escenas complejas, y encontrar este mismo grupo como protagonista de alguno de los múltiples episodios de las que la figuración compleja se compone. Por lo general, este mismo intento resulta exitoso también en el caso de figuras aisladas y de sus cabezas-retrato. No obstante, escenas que fueron clasificadas como pertenecientes al mismo tema no necesariamente son portadoras del mismo significado. Su parentesco es meramente formal. Las escenas de sacrificio de un guerrero cautivo por el murciélago, en honor a la deidad del mundo de abajo con la cara del búho, se parece a una otra en la que un jaguar sacrifica un prisionero para que su sangre sea vertida en la copa sostenida por el dios de los cielos con cara y alas del águila. Con los criterios utilizados por Donnan, ambas escenas se clasificarían dentro del «tema de sacrificio o de presentación de la copa». No obstante, ambos episodios se desarrollan en escenarios diferentes, sobre las islas del mar y en el lomo del dragón bicéfalo, el que quizá representa a la Vía Láctea. Se trata, por ende, de mitos diferentes, los que según toda probabilidad están en el origen de dos grandes fiestas, durante las cuales se venera a los dioses cósmicos, en la una, y los dioses ctónicos en la otra.

Wołoszyn ha adoptado en sus investigaciones la perspectiva semiológica. Gracias a ello los lectores tienen la oportunidad de conocer el amplio contexto iconográfico y cultural del fenómeno de las cabezas-retrato y formar su propio punto de vista. Por mi parte, la lectura del libro me ha brindado argumentos adicionales a favor de la hipótesis de que el afán de ciertos alfareros moche para registrar y reproducir los rasgos faciales tiene el mismo origen que la fidelidad en la reproducción de detalles de tocados, vestidos, adornos faciales, tipos de armas. Ambas características están condicionadas por la inusual pericia técnica en todas las etapas de producción, desde la producción de molde por el acabado y cocción en un ambiente plenamente controlado en cuanto a la oxigenación y temperatura. La cosmovisión subyacente en los contextos funerarios excavados, así como en las escenas de mitos y ritos, pone énfasis en perpetuar reglas del orden político mediante los cuales se vuelve posible la relativamente pacífica convivencia de comunidades de diferente origen y distinta ubicación dentro de la compleja pirámide de dependencias jerárquicas. Podemos suponer con Hocquenghem que durante las fiestas los jóvenes guerreros culminaban su iniciación, en los combates se afirmaban las jerarquías, se fortalecían las identidades. Lazos de parentesco ceremonial, tan fuertes quizá como el actual compadrazgo, o por lo menos lazos de memoria se tejían entre todos los participantes de ritos intracomunitarios y supracomunitarios. ¿Es la posesión de la vasija retrato un recuerdo de victorias y cargos rituales perpetuados en la familia de los que la poseía? Los hallazgos de los huacos retrato de adultos en los entierros de niños no son excepcionales. Habría que excluir por ende una relación directa en el usuario y el modelo del retrato. Sin embargo, queda claro que las vasijas-retrato han sido producidas en el área en la que las sociedades costeñas y serranas convivían en inmediata vecindad, lo que seguramente no fue libre de conflictos. Wołoszyn tilda a estos vecinos «enemigos íntimos». La iconografía registra esta variedad con el probable fin de perpetuar en la memoria social las divisiones y las jerarquías. No en vano la arquitectura ceremonial moche dirige los visitantes, previamente clasificados por medio de vestidos y tocados, a diferentes plazas y patios, distribuidos en distintos niveles. La muerte como víctima de sacrificio a veces espera a los costeños, a veces a los serranos.

Krzysztof Makowski

Palabras preliminares

Nuestro primer «encuentro» tuvo lugar en junio de 1993, en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera de Lima. La espléndida mansión situada en el número 1515 de la avenida Bolívar, transformada en museo de arte precolombino a finales de los años cuarenta, me permitió descansar durante unas horas del bullicio de una ciudad que veía entonces por primera vez.

Durante los años siguientes retuve en mi memoria los altos estantes de vidrio llenos de obras de arte cerámicas. Un auténtico tesoro que reúne miles de vasijas antiguas, frágiles, pero en perfecto estado de conservación. Recuerdo que recorrí la exposición, entré en un almacén abierto a las visitas, y allí me quedé petrificado. Desde tres de las paredes de una de las habitaciones, cuatrocientos rostros estaban vueltos hacia mí. En los anaqueles, del suelo hasta el techo, estaban colocadas las imágenes de cientos personajes, jóvenes y adultos, sanos y lisiados, serios y sonrientes, imágenes que expresaban emoción, que rezumaban vida. Había individuos que presentaban diversos tipos de peinado, que usaban diferentes clases de gorros, gente con los rostros deformados y pintados según extraños patrones y con las orejas adornadas por pendientes y alfileres. Se hallaban allí imágenes de personajes de nariz aguileña o nariz ancha, labios carnosos o finos, de prominentes pómulos y también mofletudos. Cuatrocientos pares de ojos, sencillos unos, otros rasgados o guiñados o muy abiertos, miraban hacia donde yo me encontraba. Estaba, pues, frente a la colección más grande y, sin duda, la mejor expuesta en el mundo de los llamados «vasos escultóricos huacos retrato».¹

¹ El uso de la expresión «huaco retrato» puede causar extrañeza en su forma de plural, «huacos retrato», pero el autor ha decidido mantenerla por ser el término generalizado entre la comunidad científica. Gramaticalmente hablando, no resulta en castellano un término demasiado acertado. Atendiendo a la semántica de los dos vocablos que lo integran y al significado conjunto —el que tiene o más bien el que algunos le han querido dar—, lo más correcto, si debemos aprovechar estas dos palabras, habría sido la expresión «retrato huaco», esto es, un «retrato» —empleo aquí las comillas para ser fiel a las tesis de este libro— en forma de vasija, de recipiente, de huaco. Esta es la opción por la que, en cierto modo, se inclinan investigadores como K. Makowski, si bien solo se aprecia cuando usan el plural; es decir, este y otros autores utilizan el término «huaco retrato» en singular, pero en plural escriben «huaco retratos». Esta forma de plural es morfológicamente incorrecta, como se puede comprobar por las

La cultura Moche, creadora de las obras que entonces estaba admirando, se desarrolló en la costa norte del Perú actual durante los primeros ocho siglos de nuestra era. Cobró renombre internacional a finales del siglo XX, gracias a los sorprendentes descubrimientos realizados en el sitio de Sipán, en el valle de Lambayeque. Anteriormente era conocida, principalmente, por las dos pirámides monumentales —la Huaca del Sol y la Huaca de la Luna—, erigidas en las inmediaciones de la actual ciudad de Trujillo, así como por su cerámica, técnicamente perfecta, extraordinariamente variada y magníficamente adornada, procedente sobre todo de sepulturas saqueadas por los huaqueros. Entre las ricas colecciones de vasijas reunidas en los museos de todo el mundo, dos grupos de objetos han llamado especial atención a los investigadores desde hace tiempo.

El primer grupo es el de los llamados «huacos eróticos», vasijas que muestran, de manera impactantemente realista para un observador occidental, e incluso a menudo exagerada a modo de caricatura, diferentes aspectos de lo que durante mucho tiempo se consideró el *ars amandi* moche. En el curso de decenas de años, muchos artículos y varios libros ricamente ilustrados se han dedicado a estos objetos. Durante mucho tiempo constituyeron un apasionante tema de investigación para arqueólogos y antropólogos, e incluso para médicos y sexólogos. Rápidamente llegaron también a ser muy conocidos entre el gran público; durante años fueron considerados pornografía, y hasta material educativo de carácter moralista, esto último más bien difícil de creer en nuestros días. La «pornografía» de la Antigüedad, con un origen que se remonta a casi mil quinientos años, y expuesta además en numerosos museos, despertaba, y aún sigue siendo capaz de hacerlo, un escalofrío de emoción. No es por tanto extraño que cada año aparezcan miles de copias más o menos logradas de este tipo de vasijas, que después son repartidas por el mundo por la multitud de turistas que visitan el Perú.

El segundo grupo por el que los expertos sintieron gran interés es el de las vasijas con forma de cabeza humana, por lo general de hombre, y que suele definirse con el nombre de «huacos retrato»; estos muestran, a menudo de manera sorprendentemente naturalista, los supuestos semblantes de los creadores de la cultura Moche. Al contrario que los «huacos eróticos», estos objetos normalmente no suscitan mayor interés entre los trotamundos contemporáneos. Raramente son copiados y la demanda de sus réplicas no es muy grande. Cuesta extrañarse de ello: se le puede regalar a alguien, aunque sea como una broma, la copia de una vasija que muestra a dos amantes de la Antigüedad, pero ¿merece la pena cargar por medio mundo con la imagen de un hombre sin nombre, con un grotesco gorro y con la cara pintada de manera extravagante, alguien de quien nada sabemos y con quien nada tenemos que ver?

analogías: coche cama – coches cama; hombre rana – hombres rana; niño prodigio – niños prodigio, etcétera. En cambio es semánticamente correcta, como ya hemos explicado —solo habría que cambiar de lugar las palabras—. No conocemos antecedentes para la expresión «retrato huaco» y tampoco desea el autor del libro introducir el término en la literatura. Por tanto, hemos elegido la forma *clásica* «huacos retrato», por analogía con las expresiones usadas en otras lenguas y también por ser el término con el que el autor se ha familiarizado durante sus investigaciones (nota del traductor).

Estas imágenes, fieles y realistas de rostros humanos, no son nada extraordinario en nuestro mundo actual; al contrario: es difícil imaginar algo más corriente, por no decir trivial. Imágenes y retratos llenan nuestro mundo, dominado por la fotografía y el cine. Muchos de nosotros portamos fotos propias o de nuestros allegados. En casa guardamos imágenes de familiares y amigos. Reconocemos sin problema los rostros de cientos de personas que, en general, nunca hemos visto en vivo: gente del mundo de la política, de la cultura, de la religión o de los deportes. Los iconos contemporáneos, las personas conocidas a través de los medios de comunicación, viven en nuestra conciencia. Además de ellos, a diario contemplamos las reproducciones de otros cientos y hasta miles de rostros de gente que nos es desconocida por completo; sus imágenes nos las traen la prensa, la televisión, el cine y la publicidad.

A pesar de que los huacos retrato representan a figuras anónimas, para arqueólogos e historiadores del arte constituyen un fenómeno mundial. Y es que nos presentan, con una maestría poco común, las caras de los antiguos habitantes de nuestro planeta, los semblantes de antepasados y creadores de una civilización muerta hace ya mucho. Reflejan su aspecto físico, su edad y su estado de salud, e incluso, sus sentimientos. Es toda una rareza, en especial si pensamos que surgieron en una cultura que no nos ha dejado ninguna fuente escrita. Por estas razones, los huacos retrato se cuentan entre los objetos más preciados de la cultura Moche, depositados en colecciones estatales y privadas de todo el mundo y cuyas fotografías, las de los más espléndidos de ellos, aparecen publicadas en casi cualquiera de los trabajos importantes dedicados al arte no solo del Perú prehispánico, sino de todo el Nuevo Mundo.

Aun siendo anónimos, los huacos retrato resultan fascinantes, sorprendentemente modernos. Son algo así como cabezas preparadas para algún museo de figuras de cera antiguo, o como fotografías de hace un millar y medio de años. Pero a pesar de que son conocidos por cualquiera que se interese por el arte precolombino, siquiera como aficionado, a pesar de que sus fotos han adornado las portadas de muchos libros y revistas, sabemos realmente poco sobre ellos. Se los menciona prácticamente siempre que se escribe sobre la cultura Moche, pero rara vez se los describe con detalle. Las breves caracterizaciones insertadas en las diversas publicaciones han sido por lo común muy superficiales, hechas al hilo de consideraciones más generales acerca de la estructura social, la religiosa o la organización política moche. A lo largo de cien años de investigaciones, la mencionada categoría de vasijas nunca fue objeto de un estudio profundo, cuando menos alguno que diera como fruto un texto científico amplio, minucioso y bien documentado.²

² Hasta el momento han aparecido dos trabajos a los que sin duda se debe atribuir un puesto destacado en la historia de las investigaciones sobre los huacos retrato de la cultura Moche. El primero de ellos fue un artículo crucial escrito por A. M. Hocquenghem en el año 1977, modestamente ilustrado, redactado en base a una muestra de unas quinientas vasijas —incluidas ilustraciones procedentes de la literatura—. La segunda publicación fue el libro que C. B. Donnan dedicó a este tema (2004), basado en el análisis de más de novecientas vasijas, el trabajo más amplio y mejor ilustrado hasta ahora.

En 1998, cinco años después de mi primera visita a Lima, volví al museo de la avenida Bolívar y esta vez pasé mucho más tiempo en él. Durante varios meses, tuve en mis manos, día tras día, esas vasijas en forma de cabeza humana. Las fotografié, las medí y las describí. Copié los complicados motivos pintados en los rostros, elaboré la primera tipología detallada de gorros y de adornos de nariz y orejas. Descubrí increíbles similitudes y sutiles diferencias entre las diversas reproducciones. Identifiqué vasijas que procedían de los mismos moldes. Tomé nota de los sitios y los valles en los cuales fueron halladas. Leí los nombres de sus descubridores o los apellidos de sus anteriores dueños escritos con tinta o a lápiz en sus desgastadas bases. Repetí estas mismas tareas durante los siguientes años en museos de Perú y Europa, documentando en total casi 800 vasijas de esta clase. Sintiéndome aún bajo la fuerte impresión experimentada en nuestro primer «encuentro», busqué respuesta a varias preguntas que no me dejaban tranquilo. Las primeras dos eran bastante obvias: ¿quiénes eran las personas en ellas representadas? y ¿con qué objetivo se fabricaron estas vasijas? Sin embargo, durante la investigación aparecieron otras, mucho más sutiles e interesantes. Este libro constituye mi intento por responder a dichas cuestiones.

Agradecimientos

No me habría sido posible llevar a cabo las investigaciones que han dado como resultado el presente libro sin el apoyo, la ayuda y la colaboración de muchas personas e instituciones, a las cuales quisiera expresar mi profundo agradecimiento.

En primer lugar debo nombrar a Krzysztof Makowski, profesor y decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, quien en 1997 me animó a analizar el problema de la interpretación de los huacos retrato, y en los años siguientes me brindó su ayuda y consejo de manera inestimable. No menos sincera es la gratitud que le debo a Mariusz Ziólkowski, profesor de la Universidad de Varsovia (UW), promotor de mi tesis doctoral. Deseo agradecer también a Karol Piasecki, profesor de la UW, la ayuda al examinar el material desde una perspectiva antropológica, así como sus numerosos comentarios, no faltos de encanto, que me llevaron a hacer varios descubrimientos y me permitieron apreciar el «semblante vivo» de las imágenes conservadas en forma de huacos retrato.

Las investigaciones que han dado como fruto el presente libro fueron realizadas entre mediados 1998 y 2003. Gracias a la beca concedida por el gobierno peruano y a la subvención del Comité de Investigaciones Científicas (Komitet Badan Naukowych, N° 1H01H 028 14) fue posible la estancia de diez meses en el Perú; por su parte, los viajes a los museos europeos lo fueron gracias a los fondos obtenidos del Instituto de Arqueología de la UW y a la subvención del CIC (N° 5H01H 037 21). El apoyo financiero de la Fundación para la Ciencia Polaca —*Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej*— puso en marcha la traducción al castellano de este trabajo, que corrió a cargo de Francisco Javier Villaverde González.

El material aquí aportado procede sobre todo de tres museos peruanos, cuatro europeos y de la colección privada del señor Joseph Maiman en Israel. Me gustaría dar las gracias de todo corazón a las directivas y los empleados científicos y técnicos de dichas instituciones. Les estoy especialmente agradecido a los directores del Museo

Arqueológico Rafael Larco Herrera de Lima, Isabel Larco de Álvarez-Calderón y Andrés Álvarez-Calderón Larco, así como a Claudio Huarache Morales y Carlos Velázquez, empleados de dicha institución. Por la ayuda y la colaboración prestada les debo mi gratitud a Fernando Rosas, director del Museo de Antropología, Arqueología e Historia del Perú en Lima, a Fanny Montesinos y a José Roel, del laboratorio de cerámica, y a Benjamín Guerrero, director de la biblioteca, todos de la misma institución. En el Museo de Arqueología, Antropología e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo fueron particularmente atentos su director, Santiago Uceda, Carmen Rosa Oliden Sevillano y María Isabel Paredes Abad, del laboratorio y depósito de cerámica. Mi afectuosa gratitud a Marie-France Fauvet-Berthelot, directora del departamento de América en el Musée de l'Homme de París. Especial agradecimiento le debo a los empleados del Museum für Völkerkunde de Berlín (Dahlem), donde la doctora Manuela Fischer me brindó una excepcional hospitalidad y ayuda. A los empleados del Museo de América en Madrid quisiera expresarles mi más sentido reconocimiento por su amabilísima acogida, por su enorme ayuda y por facilitarme unas condiciones de trabajo ideales. Tanto la directora del museo, Paz Cabello Carro, la jefa del departamento de América Precolombina, Ana Verde Casanova, y las empleadas de la sección de documentación, Nieves Sáenz Gracia y en especial Ana Castaño Lloris, hicieron que la semana pasada en dicha institución fuera productiva y desde todo punto de vista, digna de recordar. Mi estancia en Israel y el trabajo con el catálogo de la colección del señor Joseph Maiman no habría sido posible sin la ayuda de Alfredo Rosenzweig, Raquel Gollergant y Cassia Lazar.

No obstante, el primer «huaco retrato» de la cultura Moche, cuyo original tuve la oportunidad de contemplar allá por 1996, pertenecía a la llamada colección Kluger, propiedad del Museo Estatal de Arqueología —*Państwowe Muzeum Archeologiczne*— de Cracovia. Gracias a la propuesta del profesor Janusz K. Kozłowski pude tomar parte en la catalogación de la parte cerámica de esta colección, que en lo referente a objetos precolombinos, es la más importante de Polonia. Aprovecho para dar las gracias a los empleados del museo, la doctora Hanna Szymańska y Krzysztof Babraj, así como al fotógrafo Tomasz Kalarus, por la ayuda y la colaboración que me prestaron.

Deseo también agradecer sinceramente a todas las instituciones antes mencionadas, por el permiso de publicar las fotos de los objetos pertenecientes a sus colecciones. Un especial agradecimiento les debo al doctor Chistopher B. Donnan y al señor Donald McClelland, por la posibilidad de utilizar y el permiso de republicar los dibujos realizados por Donna McClelland (+) de las vasijas pintadas pertenecientes al Moche Archive (Universidad de California, Los Ángeles).

Fragmentos del presente trabajo fueron leídos y comentados por las siguientes personas: la profesora Maria Nowicka, del Instituto de Arqueología y Etnología de la Academia Polaca de las Ciencias; el profesor Aleksander Posern-Zieliński, del Instituto de Etnología y Antropología Cultural de la Universidad Adam Mickiewicz

de Poznań; el profesor Tomasz Mikocki (+) y el profesor Karol Myśliwiec, del Instituto de Arqueología de la UW; y, el profesor Jan Szemiński, de la Universidad Hebrea de Jerusalén.

Deseo igualmente expresar mi profundo agradecimiento a mis compañeros y amigos, quienes me facilitaron material incluido en sus trabajos de diplomado y licenciatura, dedicados tanto a los diferentes aspectos de la cultura Moche, como a la técnica y al simbolismo de tatuajes y otros tipos de ornamentación corporal. Me refiero en particular a Beata Jurkiewicz, Miłosz Giersz, Patrycja Prządka, Ulla Sorella Holmquist Pachas, Carmen Rosa Oliden Sevillano y Juan Domingo Mogrovejo Rosales. Aprovecho también para dar las gracias a Elżbieta Jaskulska y Wiesław Więckowski del departamento de Antropología Histórica del Instituto de Arqueología de la UW, por toda la ayuda prestada. Mi estancia en Berlín fue posible gracias a la hospitalidad de Frank Markert y en París, gracias a Ewa Rakowska y a Luis Ilave.

Finalmente, un agradecimiento muy especial a la Pontificia Universidad Católica del Perú, en cuyo claustro he madurado muchas de las ideas expresadas en el presente libro, y a su Programa de Estudios Andinos (Escuela de Graduados), que ha promovido la presente publicación. Asimismo agradezco al Fondo Editorial de dicha casa de estudios, a su directora, Patricia Arévalo; a su editora, Jenny Varillas; y a Marianella León, quien diseñó este libro.

Janusz Z. Wołoszyn

Introducción

A lo largo de los cerca de ochocientos años durante los que se desarrolló la cultura Moche, los artistas y artesanos de la costa norte de Perú realizaron millones de objetos diversos, que se utilizaban cotidianamente, o en determinados contextos rituales. De ellos, pocos han llegado hasta nuestros días. La mayoría quedaba destruida no mucho después de salir de los talleres a consecuencia de su uso continuado, como en el caso de la cerámica de cocina, la ropa de diario o algunos utensilios domésticos. Un alto porcentaje de estos artículos —por ejemplo, aquellos fabricados con materiales orgánicos— no tenía ninguna posibilidad de perdurar tras siglos cubiertos de tierra. Por ello, tan solo una mínima parte de lo que se salvó ha salido a la luz.

Sin embargo, y en comparación con la cantidad de materiales de los que se dispone de otras culturas de la América prehispánica, el número de artefactos de la cultura Moche es impresionante. Estos han sido reunidos durante los últimos ciento cincuenta años, aproximadamente, en diferentes colecciones públicas y privadas de todo el mundo. Se estima que podría haber entre cincuenta y cien mil objetos de diversas clases, hechos de diversas materias primas y en diverso estado de conservación. Es cierto que nosotros, los arqueólogos, debemos estar siempre dispuestos a descubrir algo «completamente nuevo», después de todo, ahí radica el gran encanto de nuestra profesión, pero no lo es menos que ante tan enorme cantidad de objetos, ya que podemos decir con toda justicia que la muestra disponible es suficientemente representativa. En consecuencia, debemos suponer que la parte de león del repertorio iconográfico de la cultura Moche ya la conocemos.

En una sociedad como la moche, en la cual la escritura era desconocida, sin duda la iconografía representaba uno de los medios propagandísticos más importantes, y la cerámica era por su parte uno de los soportes iconográficos más populares y duraderos. La mayor cantidad de información la portaban sobre todo las vasijas usadas en las ceremonias, depositadas en forma de ofrendas funerarias y caracterizadas por

su espléndido nivel técnico y artístico.³ Este hecho ha sido hasta la fecha subrayado por todos los investigadores. Han resaltado las diversas funciones que en su opinión debió cumplir en la sociedad moche la cerámica pintada y escultórica. En opinión de algunos, las vasijas habrían de ser un registro de todos los aspectos de la realidad mochica, constituyendo una «crónica de la vida diaria» única en su género, que perpetuara los hechos, los acontecimientos y a sus protagonistas. En opinión de otros, esta iconografía serviría para crear y presentar una visión ideal del mundo, mostrar a dioses y soberanos, difundir los buenos patrones y advertir sobre las consecuencias de los comportamientos malos o inmorales. Según parte de los investigadores, las vasijas cerámicas introducidas en las tumbas habrían de constituir una especie de «recuerdo de la vida terrenal»; según otros, servían como ajuar y como garantía, la «dote» para el otro mundo. También habrían de portar consigo una profunda simbología socio-religiosa, referente a la posición terrenal del muerto, o bien facilitar la definición del estatus que debía obtener en el más allá.

Podemos estar seguros de que la producción y el uso de artículos con un destino tan específico no podían ser del todo libres; al contrario, debían estar sujetos a reglas estrictamente marcadas. Incluso en el caso de las vasijas cerámicas hechas en moldes —y de manera masiva—, debemos suponer que sus formas y contenidos eran siempre proyectados con detenimiento. El acceso a estos objetos también era de algún modo controlado, lo cual sin duda estaba ligado a la regulación de la cantidad de ejemplares producidos.

El presente trabajo examina los resultados del análisis hecho sobre 778 vasijas en forma de cabeza humana, surgidas en un estilo definido como Moche. Estos objetos se encuentran actualmente en tres museos peruanos, cinco europeos y una colección privada en Israel, y fueron estudiados entre los años 1998 y 2003.⁴

También fue aprovechado para las investigaciones un grupo de unos trescientos huacos retrato que el autor solo conocía a través de la literatura. Se los publicó en forma de dibujos y fotografías de distinta calidad, en numerosos trabajos tanto de carácter popular como de contenido científico. Aparecieron en álbumes, diccionarios, enciclopedias y catálogos de diversa índole —incluido algún catálogo de subastas—, y en los últimos años también en la Internet. Los autores de este tipo de publicaciones

3 Durante los últimos cien años de investigaciones ha sido justo este tipo de cerámica, por lo común con una bella ornamentación bicolor, la que ha centrado la atención de los investigadores que han examinado el material disponible en los museos. La cerámica de uso diario, de cocina, sencilla y en general sin adornar, prácticamente no ha llegado hasta los museos.

4 Como podemos deducir en base a datos de distinta naturaleza, las vasijas en forma de cabezas humanas seguramente representaban un tanto por ciento mínimo, alrededor del 1-2% de toda la producción cerámica de los talleres alfareros moches destinada a fines ceremoniales-funerarios (cfr. entre otros las estimaciones que aparecen en M. Cuesta 1980: 41; y C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 9, 17, 289, 307, referentes a la cantidad de objetos moches en los museos del mundo). En el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera de Lima, que posee la colección de vasijas de la cultura Moche más grande y variada del mundo —cuenta con unos veinte mil objetos—, hay alrededor de cuatrocientos huacos retrato, esto es, el 2% aproximadamente. Si los cálculos antes presentados son atinados, la muestra analizada en este libro comprendería bastante más de la mitad de las vasijas de este tipo depositadas en la actualidad en las colecciones mundiales.

Nombre del museo/colección (ciudad, país)	Siglas usadas en el trabajo⁵	Número de huacos retrato analizados en el trabajo
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera (Lima, Perú)	MARLH	395
Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Lima, Perú)	MNAAHP	197
Museum für Völkerkunde, actualmente Ethnologisches Museum (Berlín, Alemania)	MVB	126
Museo de América (Madrid, España)	MAM	20
Musée de l'Homme (París, Francia)	MHP	16
Museo Arqueológico de la Universidad Nacional de Trujillo (Trujillo, Perú)	MAUNT	10
Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Bruselas, Bélgica) ⁶	MRAH	8
Colección Maiman (Herzliya Pituah, Israel)	MCH	5
Państwowe Muzeum Archeologiczne w Krakowie (Cracovia, Polonia)	MAK	1

suelen ofrecer una información resumida en lo referente al aspecto, las dimensiones, el estado de conservación o el lugar en el que están depositados los objetos publicados. Pero no es esto una regla fija. La falta de datos primordiales, en especial respecto a los detalles iconográficos de esas vasijas, así como las frecuentes dudas acerca de la autenticidad de algunas de ellas, influyó en que no fueran incluidas ni en el grupo principal de objetos analizados, ni en las estadísticas presentadas más adelante.

⁵ En el presente trabajo se usó la numeración de los huacos retrato elaborada por el autor durante los trabajos de gabinete, que también fue utilizada en su base de datos computarizada. En esa numeración se usa el código de la colección —MARLH o MNAAHP— y el número de orden —en el caso de la colección del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera; de 1 a 395—.

⁶ Estudio basado en S. Purin 1979. Esta publicación contenía todos los datos referentes a los ocho huacos retrato, imprescindibles en las comparaciones realizadas durante las investigaciones.

La cerámica moche y las formas de los huacos retrato

La producción de los talleres alfareros moche no se limitaba exclusivamente a la elaboración de vasijas; se fabricaban también instrumentos musicales, figurillas y volantes de huso, adornos arquitectónicos, utensilios de cocina y muchos otros objetos de arcilla.⁷ De un modo general se puede dividir a las vasijas cerámicas moche en dos grandes grupos: el primero lo conforman los *recipientes geométricos*, por lo común de cuerpo más o menos esférico —también los hay con cuerpos de sección elíptica, rectangular, poligonal, cónica y «mixta»—; el segundo, los *recipientes escultóricos*, en cuya decoración se utilizaban miles de formas distintas y cuyos cuerpos pueden tener los más variados perfiles.⁸ Ni la pintura bicroma usada en la técnica llamada de *línea fina*, ni la mayor parte de las formas básicas dadas a las vasijas, fueron ideadas en la costa norte de Perú por los alfareros de la cultura Moche. En las fases iniciales del nuevo estilo (Moche I y II) a menudo se recurría a patrones e inspiración anteriores, se aprovechaban las originales ideas de los antecesores, se tomaba como referente modelos surgidos en los estilos Cupisnique, Salinar y sobre todo Gallinazo-Virú.⁹ En cuanto a las vasijas en forma de cabeza humana se puede afirmar, sobre la base de las observaciones hechas hasta ahora, que para su producción se aprovecharon seis formas primordiales, expuestas más adelante.

La frecuencia con que se empleaba cada una de las formas era muy variada en el caso de los huacos retrato. Una clara mayoría la conforman las botellas *asa-estribo* —sin duda la forma más difícil de realizar y, según parece, la más prestigiosa—, mientras que la más sencilla —el vaso— supone una cuarta parte del total.


Forma	Botella asa-estribo	Vaso	Cántaro	Botella asa-gollete	Canchero	Copa-sonaja	Sin identificar (dañadas)
Número de vasijas	413	195	104	55	3	2	6
Porcentaje del total reunido	53,1%	25,1%	13,4%	7,1%	0,4%	0,3%	0,8%

7 Las tipologías de la cerámica moche presentadas hasta la fecha en la literatura son válidas únicamente en lo relativo a las formas que aparecen con mayor frecuencia.

8 Cfr. entre otros: M. Cuesta 1980; C. B. Donnan 1973; C. B. Donnan y D. McClelland 1999; O. Klein 1967; S. Purin 1979.

9 Cfr. entre otros: G. Bawden 1996: 199; C. B. Donnan y D. McClelland 1999: *passim*.

10 La función de los «*dippers*» es desconocida. En algún momento se les atribuyó la función de vasijas para tostar maíz, algo que actualmente está descartado (C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 306).

Forma	Ejemplo	
<p>Vaso (ing. <i>neckless bowl</i>) vasija abierta, sin gollete, cuya boca suele tener un diámetro grande.</p>	<p>MARLH-221</p>	
<p>Cántaro (ing. <i>jar</i>) vasija abierta, con gollete de diferente altura, generalmente abierto hacia arriba.</p>	<p>MARLH-310</p>	
<p>Botella con asa-gollete (ing. <i>spout and handle bottle</i>) vasija cerrada, con un gollete simple, largo y estrecho, y un asa que une el gollete con el cuerpo.</p>	<p>MARLH-225</p>	
<p>Botella con asa-estribo (ing. <i>stirrup spout bottle</i>) vasija cerrada con un asa-gollete en forma de estribo.</p>	<p>MARLH-67</p>	
<p>Canchero (ing. <i>corn popper</i> o <i>dipper</i>) vasija abierta con el cuerpo muy aplastado y la boca situada en el centro, dotada de un mango alargada; en el caso de los huacos retrato, la parte superior del cuerpo representa una cara con la boca muy abierta (a la vez boca de la vasija); la base está elaborada muy esquemáticamente.¹⁰</p>	<p>MARLH-203</p>	
<p>Copa, base sonaja o sonajero (ing. <i>goblet</i>) vasija abierta, por lo general de pequeñas dimensiones, en forma de copa con pie alto. El pie está hecho por separado y unido después al cuerpo, cerrado y con la base perforada; en su interior hay pequeños objetos (guijarros o canicas cerámicas) que otorgan a la vasija el carácter de instrumento musical.</p>	<p>MAUNT-8</p>	

Cronología de los huacos retrato

Los huacos retrato fueron producidos por los artistas moche a lo largo de toda una secuencia de cinco fases estilísticas, que en 1948 Rafael Larco Hoyle distinguió en esta cultura. Como han advertido todos los autores que hasta la fecha han tratado este tema, en la fase III y entre la III y la IV del estilo Moche se registró un claro aumento en el número de estas vasijas y un evidente perfeccionamiento de sus formas. Por otro lado, en la fase IV se llegó al momento álgido de su producción. No nos hemos ocupado en el presente trabajo del problema de la diferenciación cronológica del material analizado.¹¹ Muchas vasijas del conjunto estudiado tenían formas poco diagnósticas —sobre todo vasos y cántaros— como para poderlas incluir en alguna de las fases de un modo preciso, por lo que la determinación del estilo en que están realizadas las distintas vasijas —su cronología es relativa— tropezó a menudo con serias dificultades. Por ello, las cifras dadas a continuación deben también tratarse como aproximativas.

Fase	I	I/II	II	III	III/ IV	IV	V	Sin identificar
Piezas	10	3	16	44	15	687	0	3
Porcentaje del total reunido	1,3	0,4	2,1	5,7	1,9	88,3	0	0,4

11 Cfr. entre otros: C. B. Donnan 2001b; 2004: 16-18; y, A. M. Hocquenghem 1977d. Las investigaciones de las últimas décadas, llevadas a cabo aplicando los rigurosos principios de la metodología arqueológica, con cada vez mayor frecuencia aportan materiales que cuestionan la validez de la secuencia cronológico-estilística en cinco fases propuesta por Larco en 1948. Sabemos que esta tipología abarcaba tan solo un grupo muy específico de materiales arqueológicos, en concreto la cerámica ceremonial-funeral procedente casi exclusivamente de la llamada región «central» de la cultura Moche —es decir, los terrenos de los valles de Chicama, Moche y Virú—. A pesar de que, como cabe suponer, en el caso de la mayoría de las tumbas los materiales funerarios llegaron a esta tierra en un momento dado, no hay certeza de que todos los objetos fueran en efecto producidos al mismo tiempo, ni si lo fueron en el mismo periodo en que se los depositó en los sepulcros (J. Canziani, S. Uceda, E. Mujica 1994: 498). Es también motivo de reservas el hecho de convertir directa y arbitrariamente las diferencias estilísticas presentes en una determinada clase de objetos, en las divisiones temporales del periodo en el que se desarrolló determinada cultura. Las múltiples y variadas influencias que marcaron la producción de este tipo de objetos hacen presumir que en muchos casos estaríamos más bien ante manifestaciones de las diferentes tradiciones locales según el taller, no necesariamente diferenciadas desde el punto de vista temporal.

Los trabajos sobre la tipología y la seriación cronológica de objetos hechos con otros materiales —como los artículos metálicos o las telas— descubiertos en sitios mochecos, se encuentran sin duda en un estado menos avanzado. De ahí los problemas que aparecen con frecuencia a la hora de incluir en las distintas fases los materiales arqueológicos que no contienen cerámica —en particular la forma principal de la clasificación de Larco, la botella *asa-estribo*—.

Procedencia de las vasijas

Tan solo una mínima cantidad de los materiales de la cultura Moche recogidos actualmente en museos y colecciones privadas ha sido obtenida durante trabajos arqueológicos profesionales. Se estima que las colecciones repartidas por todo el mundo están compuestas en más de un 95% por objetos procedentes de excavaciones efectuadas de modo no científico y en general ilegal, en su mayoría de tumbas saqueadas. Por consiguiente, no poseemos datos sobre el contexto cultural exacto del que provienen los diversos hallazgos.¹²

Los autores que hasta ahora se han ocupado de esta cuestión se muestran de acuerdo en que los huacos retrato fueron producidos y utilizados principalmente en la zona sur de la cultura Moche, esto es, en los terrenos de varios valles fluviales al sur de Pampa de Paiján, sometidos a la influencia del organismo político que funcionaba allí en esa época.¹³ Según los estudios hechos hasta la fecha, estas vasijas surgieron básicamente en las tierras de los tres valles «centrales»: Chicama, Moche y Virú; un pequeño porcentaje procedería del valle de Santa —unas cuantas piezas del conjunto de más de novecientos huacos retrato analizado por Donnan—. Sin embargo, unas pocas y muy esquemáticas vasijas en forma de cabeza humana surgidas en la fase V procederían exclusivamente de la región norte —en particular del sitio San José de Moro, en el valle de Jequetepeque—. ¹⁴

Nos da la impresión de que los resultados que hemos obtenido al analizar el material se alejan de modo claro de lo que se ha venido estableciendo hasta la fecha. Disponemos de informaciones generales acerca del lugar de procedencia en el caso de 288 vasijas, facilitadas por las inscripciones en las vasijas o por las fichas de registro, de las cuales la mayoría pertenece al Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera. Esta cantidad de vasijas puede parecer muy alta —no en vano supone más de un tercio de todo el conjunto—, especialmente a la luz de los datos antes ofrecidos sobre las vasijas «sin un contexto cultural exacto». Sin embargo, no se debe olvidar que una cosa es la determinación aproximada del valle o del nombre del sitio en el que se descubrió una vasija concreta y otra, muy distinta, establecer el contexto estratigráfico exacto de un hallazgo dado.

En el intento de establecer la procedencia de las diversas vasijas pertenecientes al grupo estudiado, no tomamos en consideración, por razones obvias, las informaciones referentes a su proveniencia que se pudieran juzgar de antemano como falsas, por

12 Se calcula que el número de vasijas cerámicas procedentes de *huaqueos* presente en los museos del mundo está en torno al 95% (C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 18) o incluso al 99% (M. Cuesta 1980: 41). Sobre la base de distintos tipos de datos se puede estimar que desde los tiempos de la Conquista han sido saqueadas en la costa norte del Perú, o cuando menos exploradas sin dejar la adecuada documentación que lo constata, varios miles de tumbas de la cultura Moche.

13 Cfr. entre otros: C. B. Donnan 2001b; 2004: 19; y, A. M. Hocquenghem 1977c.

14 C. B. Donnan 2004: 19. Entre nuestras muestras no hay ni un solo ejemplo de vasija que pudiera ser incluida sin ninguna duda en la fase V.

ejemplo Lima o Cuzco. No se pudo por desgracia establecer la ubicación de parte de los sitios cuyos nombres estaban facilitados, de los cuales procederían 23 vasijas —seguramente se habían usado nombres locales no presentes en los mapas, o se habían cometido faltas en la escritura, etcétera—. En el caso de 265 de las vasijas se facilitaban como lugares de «procedencia»: a) el nombre de una ciudad grande (es fácil imaginar que pueda tratarse tanto de la determinación aproximada del lugar en que se descubrió la vasija, como del lugar donde había estado antes la colección o donde se había adquirido el objeto, por ejemplo: Trujillo, 25 vasijas o Chimbote, 71 vasijas); b) el nombre del sitio arqueológico y el del valle del que provenía la vasija; c) solo el nombre del sitio, a partir del cual se pudo establecer el nombre del valle en el que se halla ubicado; d) solo el nombre del valle.¹⁵

Las cifras ofrecidas se deben tratar con una gran dosis de cautela si se tienen presentes todas las anteriores observaciones. Por supuesto, consideramos estos datos como aproximativos, pero aun así no dejan de parecernos muy interesantes.

Valle	Cantidad de vasijas	Porcentaje entre las 265 vasijas de procedencia determinada (probable)
Santa	106 (incluidas 73 de Chimbote)	40%
Virú	70 (incluidas 40 de Huancaco)	26,4%
Moche	48 (incluidas 25 de Trujillo)	18,1%
Chicama	39	14,7%
Huarmey (dudosa)	1	0,4%
Lambayeque (dudosa)	1	0,4%

De los datos citados se desprendería que la distribución de una gran mayoría (2/3) de las vasijas en forma de cabeza humana de la cultura Moche —y seguramente también su producción— ocupaba la zona de los dos grandes valles de la región «central». Así pues, su área principal no estaría al norte, como se había sugerido hasta ahora (Chicama, Moche), sino al sur de esta región (Virú, Santa). A continuación ofreceremos una interpretación de los resultados mostrados.

¹⁵ El sitio arqueológico que aparece más veces en solitario es Huancaco, en el valle de Virú (40 vasijas).

Capítulo 1

VASIJAS EN FORMA DE CABEZA HUMANA

Antes de empezar a buscar respuesta a las dos preguntas básicas expuestas en el prefacio: a quién representaban los huaco retratos y con qué objetivo, detengámonos un momento a pensar si realmente hemos elegido el objeto de investigación que más nos interesa. ¿Por qué nos inclinamos a ocuparnos de los huacos retrato de la cultura Mochica?, ¿qué nos hace fijar la atención en unos aspectos y no en otros, o plantear estas preguntas en lugar de aquellas? Esas vasijas, ¿constituyen realmente un fenómeno en la historia del arte mundial, o continental, o al menos de la región en la que surgieron?, ¿eran, para sus creadores y usuarios —los antiguos pobladores de la costa norte de Perú—, algo extraordinario o muy poco común? De ser así, ¿en qué consistía su excepcionalidad?, ¿y en qué consiste hoy día?

La representación de seres humanos, así como la de figuras sobrenaturales antropomorfas de distinto tipo, se contaba entre los motivos más populares en el arte precolumbino. Quedaron perpetuados en dibujos y pinturas, en bajorrelieves y esculturas, en obras monumentales y en pequeñas piezas de arte móviles. Fueron hechas con los más diversos materiales: piedra, metal, cerámica, arcilla cruda, estuco, madera, hueso. Con ellas se adornaron telas, mosaicos de conchas y composiciones hechas con plumas de colores. Se los reprodujo en las hojas de los códices y en los frescos y relieves que embellecen las paredes de los templos. Aparecían en los geoglifos, en el arte rupestre y en los grafiti. La temática de este tipo de representaciones estaba fuertemente enraizada en la tradición iconográfica de los Andes centrales. Esos temas fueron adoptados, con diferente frecuencia y de distintas formas, con constancia e interés por creadores de todas las grandes culturas desarrolladas en las regiones pertenecientes en la actualidad a Perú, Bolivia, Ecuador, el noreste de Argentina y el norte de Chile, esto es, en las tierras que poco antes de la llegada de los europeos formarían parte del poderoso Imperio inca.

Uno de los motivos más característicos del arte de esta región es el de las imágenes de cabezas humanas «aisladas», «privadas de cuerpo»,¹ que a menudo conformaban un elemento iconográfico independiente. Representaciones excepcionalmente sugerentes de ese tipo de cabezas aparecen ya en el periodo temprano de desarrollo del arte en los Andes centrales. Rostros antropomorfos de apenas unos centímetros de altura adornaban las calabazas decoradas con la técnica del *pirograbado*, descubiertas en el sitio precerámico Huaca Prieta en el valle de Chicama. Entre los adornos más importantes de las paredes de la pirámide principal de Pampa de las Llamas-Moxeque, en el valle de Casma, se encontraban unas grandes cabezas de seres sobrenaturales hechas de arcilla y policromadas. Cabezas cortadas de hombres muertos, con frecuencia aún ensangrentadas, a veces de una en una, otras por docenas, en pilas, ornaban las lajas de piedra de Cerro Sechín, otro sitio con arquitectura monumental ceremonial del Periodo Inicial, situado también en el valle de Casma. La fachada del llamado Templo Nuevo de Chavín de Huántar estaba decorada por varias decenas de *cabezas clavadas*, elementos de piedra en forma de cabezas de personas y de seres míticos empotrados en las paredes. Luego de más de mil años se utilizó una decoración similar en el Templo Semisubterráneo, una construcción tardía de Tiahuanaco.

Dos fenómenos tuvieron seguramente una significativa influencia en la divulgación del motivo iconográfico de la cabeza «sin cuerpo». Por una parte se creía, no solo allí sino en todo el planeta, que precisamente en la cabeza residía el alma de cada ser. La cabeza identificaba a una figura dada, fuera un animal, un hombre o un dios. Tanto la cabeza humana auténtica —cortada, momificada, a veces conservando únicamente la calavera o la cabellera—, como su representación plástica, más o menos lograda, simbolizaban en muchas culturas la plenitud de poder y la presencia física de un individuo concreto. El otro fenómeno que sin duda contribuyó a la popularización de este tipo de representaciones fue el complejo de símbolos relacionado con la decapitación y con la preparación ritual de las cabezas humanas cortadas, esto último seguramente en menor medida. La decapitación, ya desde los estadios iniciales del desarrollo de esta región —ligados a los comienzos de la agricultura, de la vida sedentaria, la construcción de templos monumentales y sin duda también con los primeros grandes conflictos armados—, parece ser un comportamiento ritual de carácter panandino que se manifiesta con diversa frecuencia e intensidad en las diferentes culturas.² La costumbre de preparar las cabezas humanas cortadas, si

1 Según se cree actualmente, el término «cabeza trofeo» —tomado de los etnólogos que estudiaban las tribus amazónicas, en particular la de los indios jíbaros (Shuar) de la zona fronteriza entre Perú y Ecuador, y así como de la costumbre de reducir las cabezas (*tsantas*) cultivada por ellos—, usado habitualmente en arqueología para designar tanto las cabezas cortadas y preparadas descubiertas en la costa peruana, como las reproducciones iconográficas de este tipo de cabezas, no resulta el más adecuado. No sabemos quiénes fueron las personas con cuyas cabezas se hicieron tan misteriosos artefactos, ni sabemos cómo las obtuvieron sus posteriores usuarios. En los últimos años se han propuesto los términos «cabeza sin cuerpo» y «cabeza preparada», que describen de modo neutral tanto los objetos mencionados como los motivos iconográficos que los representan (cfr. Paul 2001).

2 Se puede incluso hablar de autodecapitación en algunos casos excepcionales. Una de las mejores representaciones de esta espantosa acción es una vasija estilo Cupisnique de la colección del Museo de la Nación de Lima (publicada entre otros en R. Estabridis 1998: 39, fig. 18).

bien pudo aparecer en diferentes tradiciones de esta región, está mejor atestiguada y resulta más característica en dos culturas de la costa sur de Perú: Paracas y Nasca, desarrolladas durante el Horizonte Temprano y el Período Intermedio Temprano, respectivamente. En la iconografía de ambas culturas, en especial en sus magníficas telas y cerámica multicolor, se empleaba muy a menudo y con evidente interés el motivo de la cabeza cortada. Basándonos en las representaciones de las que disponemos y en el material antropológico conservado, podemos suponer que las cabezas humanas eran consideradas una especie de sacrificio especialmente valioso entre los que se podía ofrecer a los dioses, como una semilla simbólica depositada en la tierra y capaz de dar nueva vida, como el más preciado alimento de los seres míticos.³ En las fases posteriores del estilo Nasca se llegó a una paulatina geometrización del motivo de la cabeza humana. Con el tiempo, su imagen se convirtió seguramente en una especie de glifo, y sin duda cambió el campo semántico de dicho símbolo. Con unos cuantos —no más de veinte— de estos pequeños signos geométricos convencionalizados se podía formar una silueta, así como la llamada «identidad iconográfica» de los diferentes seres míticos.⁴ En ocasiones, la imagen en extremo simplificada de una cabeza humana se convertía en un simple adorno, un detalle ornamental, cuyo simbolismo resulta hoy difícil de aclarar.

Un aspecto interesante de este peculiar culto a las cabezas era la producción de vasijas cefalomorfas. Solían representar cabezas de personas y de seres sobrenaturales, aunque se conocen también reproducciones de cabezas de animales. Las vasijas de este tipo fueron elaboradas por los artistas andinos con diferentes técnicas y estilos. No fueron nunca particularmente numerosas; su porcentaje dentro de la producción artística de las distintas culturas era más bien pequeño. Estaban hechas de madera, de metal y, sobre todo, de arcilla. A juzgar por el tipo de materiales usados en su fabricación, el empleo de técnicas diversas y las evidentes diferencias en la calidad final, parece claro que la producción de este tipo de vasijas, si bien era habitual, tenía distintos niveles. Salieron de talleres diversos y se fabricaban por encargo de diferentes clientes.⁵ Las vasijas cefalomorfas pudieron quizá tener un uso ritual —como indicarían las huellas que aparecen en sus paredes y bases, al igual que las marcas de antiguas reparaciones—, pero nosotros las conocemos en especial por contextos funerarios, que es donde acabaron con mayor frecuencia. En base al análisis iconográfico de las propias vasijas y de las analogías disponibles —básicamente representaciones de cuerpo entero procedentes de varias culturas—, se puede demostrar que las vasijas cefalomorfas mostraban tanto cabezas de individuos vivos como de muertos, así como también cabezas preparadas —«cabezas trofeo»—. Las

3 Cfr. entre otros K. Makowski 2000b; D. Proulx 1971; 1989; M. Silverman 2000.

4 Aquí nos referimos sobre todo a las diversas variantes del llamado *Horrible Bird* (cfr. entre otros, E. Wolfe 1981).

5 Utilizo la palabra «cliente» en el sentido de «persona que realiza un encargo a otro», en este caso a un alfarero-artista, pero sin otras connotaciones que actualmente pueda tener este término, en especial la de transacción comercial, que en la mayoría de los casos lleva hoy día implícito el ser cliente de un profesional o de un negocio (nota del traductor).

FIGURA 1.1.

Vasijas cerámicas de las culturas andinas en forma de cabezas humanas



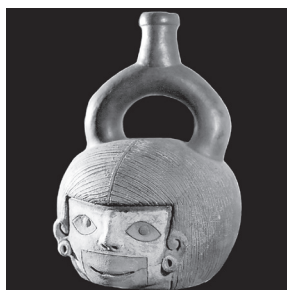
MNAAHP-105 Lambayeque



MAM-11042 Chimú



MCH-149 Chimú-Inca



MCH-329 Cupisnique



MCH-023 Nasca



MCH-243 Huari



MNAAHP-196 Inca. Cfr. R. Larco Hoyle 2001a: 27, fig. 32.

vasijas en forma de cabeza humana también fueron conocidas por otras culturas de los Andes centrales: Cupisnique, Recuay, Virú, Vicús, Nasca, Huari, Chimú, Inca (ver figura 1.1.).

No se puede descartar que en cierta medida la costumbre de momificar los cadáveres, muy extendida en la región que tratamos, contribuyera también a popularizar la producción de este tipo de vasijas y el hábito de incluirlas entre los presentes funerarios. La preocupación por conservar el cadáver era manifiesta en algunas culturas de esta área. En los lugares donde el proceso de momificación podía no llegar a completarse con éxito por razones climáticas u otros motivos —por ejemplo, en función al tipo de ritual funerario—, los rostros solían cubrirse con máscaras funerarias de distinta factura. Los fardos, con sus cuerpos, eran a menudo equipados con las llamadas «cabezas artificiales», normalmente hechas de madera o tela. Con frecuencia estos ornamentos reproducían retratos de seres sobrenaturales, aunque también se podían encontrar imágenes de rostros humanos. En general estaban muy simplificados, y en ellos eran dibujados de forma muy esquemática los detalles anatómicos. Este estilo de representación se solía aplicar también a las vasijas cefalomorfas. Al igual que otras figurillas de diverso tipo, que reproducían siluetas de cuerpo entero, para su elaboración por lo común se tomaba como referencia uno o varios modelos determinados —no más de diez—. Estas reproducciones eran normalmente muy generales y esquemáticas, y es muy probable que para proyectarlas ni siquiera hiciera falta un modelo vivo. Difícilmente se diferenciaban entre sí por sus características físicas —como por ejemplo, rasgos faciales tratados de un modo más individualizado—, y rara vez los artistas antiguos se preocupaban por captar rasgos individuales en la obra de arte, mostrar la forma peculiar de la cabeza, de los ojos, de la nariz o de los labios típica en una persona concreta o en un grupo de personas —personas emparentadas entre sí, o pertenecientes a la misma tribu, etcétera—. Incluso si se hicieron intentos en este sentido, la mayoría de ellos los consideraríamos actualmente como defectuosos. Aun la determinación del sexo o de la edad aproximada de los personajes representados por estos objetos puede ser a menudo un problema para nosotros.

Sin embargo, es necesario advertir ya en esta primera etapa de nuestras pesquisas que, aunque los rasgos faciales de las personas en el arte de las culturas andinas aparecían señalados de manera muy simplificada, todos los atributos que pudieran indicar su posición, rango, función ritual, o su pertenencia a determinados grupos sociales, eran por lo general reproducidos cuidadosamente, con gran preocupación por los detalles. Las representaciones antropomórficas más antiguas conocidas en esta zona muestran de manera muy precisa la vestimenta y diversos elementos de la indumentaria de los distintos personajes, los tocados que usaban o el tipo de peinado que lucían. También quedaban reflejados con esmero los aretes y las orejeras, así como las narigueras y los adornos en los labios. Además de esto, a menudo eran expuestos con gran precisión,

incisos o bien usando pinturas, los motivos pintados o tatuados en los rostros o los cuerpos de los personajes.⁶

Las representaciones bidimensionales y tridimensionales de personas y seres sobrenaturales antropomorfos eran en la iconografía moche extraordinariamente numerosas y variadas. Las conocemos a través de frescos y bajorrelieves policromos, de artículos metálicos y de madera, pero sobre todo por la pintura de las vasijas realizada con la técnica de línea fina, así como por la llamada cerámica escultórica. Aunque a primera vista parezca que el repertorio de escenas y personajes mostrados es muy amplio, un análisis detenido revela que los temas y motivos reproducidos están cuidadosamente seleccionados. Durante la primera mitad del siglo XX se creía que la riquísima iconografía moche, conservada sobre todo en la cerámica, constituía una gran «crónica de la vida diaria» de la costa norte del Perú del primer milenio después de Cristo. Sin embargo, las numerosas investigaciones realizadas desde los años setenta rebatieron incuestionablemente esta opinión.⁷ Actualmente sabemos que esta era una iconografía de índole eminentemente religiosa y que en ella no aparecía «todo»; los artistas moche mostraban mitos y rituales escogidos —seguramente las escenas representadas eran episodios pertenecientes a secuencias narrativas mayores— con sus protagonistas reales y sobrenaturales: objetos muertos o animados, plantas y animales, dioses y personas. No aparecía ningún elemento del mundo percibido, ninguna área de la actividad humana que se encontrara fuera del repertorio predeterminado. Por ello podemos suponer que dichos elementos eran considerados carentes de «carácter sagrado» —mitológico o ceremonial—, aunque hasta el momento desconocemos cuáles eran los principios exactos por los que se regía esa selección. Tampoco sabemos, por ejemplo, la razón por la que algunos rituales fueron ilustrados sobre decenas e incluso cientos de vasijas —la caza del venado, la carrera ritual—, mientras que otros aparecían esporádicamente, como la carrera de literas; por qué se muestran tan raramente ciertas actividades productivas —tejeduría, labrado del metal, preparación de la chicha, la bebida ritual—; por qué se evita por completo la representación de las tareas domésticas o de los trabajos en el campo; o por qué en ningún lugar aparecen reproducidas actividades relacionadas con la construcción de los templos o de las residencias de los soberanos, por ejemplo.

Como es fácil imaginar, no era solo el repertorio de temas representados lo que estaba limitado. La obra de cada artista moche —al igual que la obra de cualquier artista en cualquier época— se basaba en un continuo acto de elegir una selección permanente.

⁶ Naturalmente, la falta de habilidad que nosotros observamos en la reproducción de rasgos faciales o la particular falta de cuidado en su individualización, en absoluto significa que estas representaciones no pudieran ser la imagen de individuos concretos en la intención de los creadores —al igual que el dibujo defectuoso y esquemático de un niño puede ser imagen, y casi siempre lo es de determinados miembros de su familia—. Sin embargo, nosotros tenemos la impresión de que la mayoría de estas reproducciones son tan solo representaciones generales de tipos humanos y no retratos. Más adelante tendremos ocasión de comentar este punto en extenso.

⁷ En D. Arsenault (1995), entre otros, aparece una recapitulación de los cien años de investigaciones sobre la iconografía moche.

Cada proceso creador comenzaba con la elección del contenido y la forma de la obra. Esas elecciones, más o menos conscientes, referentes bien al tema representado, bien al conjunto de medios usados para expresarlo, las podía hacer tanto el artista como el cliente que le realizaba el encargo. Los presuntos clientes probablemente eran personas muy cercanas a los soberanos, miembros de la elite, sacerdotes de los diversos dioses, así como los representantes de las tribus, de los diferentes clanes, linajes o familias, miembros de sociedades secretas, etcétera.

Los mitos y rituales selectos, así como los personajes que en ellos aparecen, eran reproducidos en la iconografía moche con distintas técnicas y materiales, haciendo uso de las diversas convenciones plásticas empleadas en este arte.⁸ Como se desprende de las observaciones realizadas hasta ahora, entre las reglas más importantes aplicadas a la creación de representaciones estaba la de *pars pro toto*. Un hombre, un dios o un animal podía aparecer en una escena pictórica desarrollada como una de tantas figuras, o quizá intervenir en una pequeña escena realizada en forma bidimensional o tridimensional junto a algunas otras figuras. Dicho personaje podía ser también mostrado en solitario, en una pintura o escultura, de cuerpo entero o solo una parte. Podemos imaginar que un trozo, un fragmento, una parte de una escena más grande, evocaba en la mente del observador la escena completa, íntegra, un episodio de un mito o un ritual bien conocido, incluso todo el relato, el ritual o el mito en su totalidad. Parece probada, entonces, la suposición de que el significado simbólico de la imagen esculpida de un único venado y el de la escena desarrollada de una cacería, eran seguramente similares en su contenido básico (ver figura 1.2.). Aunque por supuesto esto se trata solo de una hipótesis —lo que realmente pensaban los antiguos habitantes del Perú al mirar estas obras permanecerá siempre fuera de nuestro alcance—, han aparecido basadas en ella una serie de premisas convincentes.⁹

Una consecuencia de la aplicación del principio *pars pro toto* en el arte moche fue la representación de los personajes en forma de cabezas «aisladas», «privadas de cuerpo». Las vasijas cefalomorfas, producidas en los talleres de la costa norte, similares entre sí desde el punto de vista morfológico y formal, constituyeron un grupo grande y muy diferenciado. Aparte de cabezas humanas, los moche también reproducían cabezas y cráneos de animales, cabezas de animales antropomorfizados, plantas antropomorfizadas en forma de cabezas humanas —como bulbos de papas o frejoles—, cráneos humanos, cabezas de dioses —conocidos por otras reproducciones de cuerpo entero bidimensionales o tridimensionales—,¹⁰ así como también cabezas de seres excepcionales que quizá —lo cual resulta interesante— no se hallen presentes en otras

8 C. B. Donnan describió en sus libros de 1976 y 1978 muchas de estas convenciones y reglas (como la falta de perspectiva, los personajes de tamaños diferentes, las formas de mostrar los diversos estatus sociales, etcétera).

9 Cfr. entre otros E. Benson 1975; 1982b; C. B. Donnan 1976; 1978; A. M. Hocquenghem 1987; K. Makowski 1994a; 1996; y, 2000a.

10 Estas representaciones suelen ser interpretadas como imágenes de dioses; raramente lo son como reproducciones de personas enmascaradas.



Donnan y McClelland 1999: 242, fig. 6.89.

FIGURA 1.2.

Diferentes formas de representar el venado en la iconografía moche: escena línea fina, simple vasija con la representación realista del animal y elaborada botella con asa-estribo con la versión antropomorfizada del venado representado como un prisionero.



MCH-154



MCH-154

convenciones representativas. Un claro ejemplo son las cabezas de dos o cuatro caras humanas cubiertas por un tocado común, que recuerdan la imagen del Jano romano o del Światowit eslavo; o cabezas con dos piernas cortas que representan algún tipo de ser fantástico o demonio.¹¹

Como se deduce de un somero repaso a los ejemplos antes citados, la existencia de las vasijas en forma de cabezas humanas en la cultura Moche no constituyó ningún acontecimiento en comparación con la producción cerámica de otras culturas de la zona andina: en una tradición que dominaba a la perfección la fabricación de vasijas escultóricas, constituían más bien la norma, un elemento «previsible», y lo extraño habría sido precisamente que no hubieran aparecido. Pero volvamos a las preguntas que hacíamos al comienzo de este capítulo: ¿por qué razón algunas de estas vasijas despertan en nosotros un interés especial?, ¿qué determina su excepcionalidad?, ¿por qué aparecen con tanta frecuencia en la literatura y son citadas en cualquier guía arqueológica de Perú, mientras las vasijas cefalomorfas de otras culturas no son siquiera nombradas?

¹¹ Ha aparecido recientemente una interpretación que en nuestra opinión está totalmente errónea, ya que menciona que estas serían representaciones esquemáticas de personas (C. B. Donnan 2001b: 129, fig. 2; C. B. Donnan 2004: 16-17).

La respuesta a todas esas preguntas se encuentra en la exactitud anatómica de los rasgos faciales humanos apreciable en buena parte de los huacos retrato, así como la gran individualización de las respectivas imágenes. Un amplio grupo de ellos está formado por vasijas que parecen retratos hechos tomando modelos vivos como referencia. Son particularmente interesantes su forma, que ofrece en muchos casos una sensación realista, incluso naturalista, y su perfección técnica y artística. El magistral dominio de su arte permitía a los alfareros moche no solo captar un parecido general, sino que eran capaces de dotar a los diferentes personajes de rasgos faciales individuales, deformidades y defectos físicos, huellas de enfermedades y hasta de estados emocionales.

Esas características descritas hace un momento, comunes y casi inmanentes a los retratos de hoy en día, apenas aparecen en el arte de las llamadas culturas primarias y son justamente las que determinan la excepcionalidad de las vasijas moche ante nuestros ojos. Como hemos mencionado, los huacos retrato pueden resultar fascinantes, sorprendentemente modernos, muy semejantes a las fotografías. A ello sin duda contribuyen muchos factores, de los cuales los más importantes son nuestro modo de ver y registrar la realidad, así como nuestras costumbres y estereotipos. Al parecer, en nosotros causa extrañeza y admiración no el aspecto en sí de las vasijas cefalomorfas moche, sino sobre todo la —aparente— falta de concordancia de esas obras con cultura que las ha creado. Una cultura que desconocía la escritura y que a menudo es definida en los manuales como «prehistórica», lo que supuestamente es sinónimo de subdesarrollada e imperfecta. Nuestro entusiasmo y perplejidad aparecen en el momento en que nos damos cuenta de que los artistas moche estaban en condiciones de crear obras de las cuales no renegarían los más eminentes escultores de la Antigüedad Clásica. Después de todo, la comparación con las magníficas obras clásicas del arte del retrato, en especial griego y romano, surge casi automáticamente. No resulta extraño que se haya hecho referencia a ello con frecuencia en las últimas décadas. Por un lado ha inspirado a los científicos para que expusieran atrevidas hipótesis sobre las serias implicaciones sociopolíticas, y por otro ha influenciado en las investigaciones que han tenido como objeto el excepcional fenómeno de los huacos retrato.

En el arte precolombino eran poco habituales las representaciones fisonómicas que dieran muestras de inquietud por mostrar fielmente los rasgos faciales individuales. En el debate sobre la habilidad para reproducir imágenes individualizadas que pudieran considerarse representaciones de personas concretas —retratos—, suelen citarse solo tres ejemplos: la escultura monumental olmeca, las esculturas y bajorrelieves mayas —en mucha menor medida su pintura— y sobre todo las vasijas cerámicas moche.¹²

12 Merece la pena recordar también un interesante grupo de vasijas cefalomorfas procedentes de la cultura Mississippi, de la región sudeste en América del Norte (cfr. R. Townsend (ed.) 2004, entre otros). Muestran de una forma bastante esquemática cabezas de hombres, posiblemente cortadas, con los rostros pintados o tatuados. Los modelos para estas vasijas seguramente fueron tomados de las culturas de Mesoamérica —al igual que la mayoría de motivos del llamado Complejo Ceremonial del Sudeste—.

La literatura dedicada a los supuestos retratos realistas en el arte precolombino —incluidas las dos grandes culturas mesoamericanas— es sumamente modesta —sobre todo comparándola con la relativa a las obras de arte clásicas—. En los Andes, aparte de los huacos retrato de la cultura Moche y de las muy raras excepciones provenientes de otras culturas, no podemos hablar de más representaciones fisonómicas.¹³

Debemos tener presente el hecho de que en la propia cultura Moche esta forma de representar los rostros humanos constituía una excepción. La producción de vasijas individualizadas, fisonómicas y anatómicamente correctas se desarrolló —como lo prueban las investigaciones hechas hasta ahora— en una región relativamente pequeña durante apenas 200 a 250 años. Las vasijas fisonómicas en forma de cabezas humanas fueron creadas entre el ocaso de la fase Moche III y el final de la fase IV. Esto es, aproximadamente, entre los años 350-450 y 600-700 d.C.¹⁴ Naturalmente, estas vasijas, al igual que los «huacos eróticos» mencionados en el prefacio, son hoy en día bastamente reconocidas, ya que una gran parte de ellas son, desde nuestro punto de vista, excepcionales. Las vasijas esquemáticas en forma de cabeza, con rasgos faciales definidos de modo general, seguramente no despertarían mayor interés ni incitarían al debate, como en el caso de las vasijas cefalomorfas de la cultura Nasca. Sin embargo, las vasijas individualizadas moche nos hacen exponer preguntas y postular hipótesis.

En los meses que trabajé en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera pude observar las reacciones de las personas que entraban en la estancia ocupada por la colección de huacos retrato. Escuché lo que decían, las preguntas que planteaban a los guías y hasta las opiniones que yo mismo les pedía. Resultó que en general, durante un primer encuentro con los huacos retrato, lo más importante para el observador occidental son las diferentes asociaciones que esos rostros provocan en la mente, y que en su mayoría quedarían contenidas en las siguientes líneas. En muchas vasijas se puede observar sin duda un deseo de reflejar un parecido, de registrar los rasgos individuales de los rostros humanos, así como un interés por la reproducción fisonómica y fiel de las características físicas del modelo. Esas esculturas cerámicas «parece que están vivas», de donde puede sacarse la conclusión de que se trata de representaciones realistas de personas concretas que vivieron tiempo atrás —lo que serían, según el significado moderno de la palabra, «retratos»—. Puesto que dichas imágenes fueron creadas por una cultura antigua, seguramente con un alto nivel de desarrollo —pues en otro caso no habría sido capaz de realizarlas—, entonces debió ser sin duda una cultura con una sociedad no igualitaria y muy estratificada. ¿Quién podría ser digno de un retrato en

13 Nos referimos en particular a las magníficas vasijas que reproducen cabezas de hombres descubiertas en Kalasasaya (Tiahuanaco), cuyo aspecto es muy realista, y entre otros publicadas por R. Stone-Miller (1995: 135, fig. 110). Asimismo, nos referimos al grupo de las extraordinarias representaciones cerámicas de mujeres y hombres provenientes de la isla Pariti del lago Titicaca (A. Korpisaari y M. Pärssinen (eds.) 2005).

14 Según estimaciones actuales (K. Makowski, información personal, agosto de 2004). Cfr. entre otros: G. Bawden 1996: 235, 259-260, 276-277; C. B. Donnan 2001b y 2004: 13-19; A. M. Hocquenghem 1977d; y, I. Shimada 1994: 110.

tal sociedad? Está claro que los miembros de la más alta elite, los soberanos y quizá los más altos funcionarios. Tal conclusión parece además confirmar el hecho de que las vasijas en forma de cabezas humanas representan exclusivamente a varones, al menos a primera vista.

Este razonamiento no solo parece ser correcto, sino que además coincidiría con las experiencias y conocimientos que hasta ahora hemos acumulado. Conocemos estas imágenes por el arte del antiguo Egipto y de Mesopotamia, de Grecia y Roma, de China y Mesoamérica. No es extraño que hasta ahora la mayoría de las teorías hayan ido en esta dirección. Dicha corriente de interpretación ha provocado también que el nombre de «huaco retrato» haya tenido tal trayectoria en la literatura arqueológica. Pero el solo hecho de que un considerable grupo de vasijas cefalomorfas moche muestre de forma anatómicamente correcta rostros humanos, ¿puede significar que se trate de retratos?, ¿puede demostrarse la hipótesis según la cual estas vasijas tendrían las características de un retrato? El propio nombre de huaco retrato, ¿está bien elegido? Antes de seguir adelante con nuestras pesquisas, trataremos de dar respuesta a estas preguntas básicas. Y veremos también las posibles interpretaciones que hasta el momento han sido propuestas.

Capítulo 2

LOS HUACOS RETRATO: HISTORIA DE LAS INVESTIGACIONES

El término «huaco retrato» ha sido utilizado hasta ahora de forma bastante libre en la literatura.¹ Dependiendo de la publicación que se tratara, con este nombre se definían: bien todas las vasijas de la cultura Moche en forma de cabeza humana; bien exclusivamente las que entre dichas vasijas presentaran rasgos faciales individualizados; o bien todas las vasijas que presentaran rasgos faciales individualizados, tanto las cefalomorfos como las de cuerpo entero. Así pues, existía un problema con el término, pero ¿qué era lo que realmente definía o qué debería definir? Al ocuparse de cualquier clase de objetos antiguos, lo primero debería ser definir claramente qué son esos objetos y cuáles son sus rasgos característicos, ya que a pesar de los casi cien años de investigaciones sobre los huacos retrato de la cultura Moche nadie formulado tal definición, resulta algo sorprendente y digno de mención.

Las vasijas sobre las que trata este libro constituían un pedazo de cierto *continuum* cultural, parte de un todo mayor, el fragmento de una creación impresionante y compleja, pero considerada interiormente coherente, a la cual llamamos iconografía de la cultura Moche. Si aspiramos a obtener una respuesta unívoca a la pregunta ¿qué son los huacos retrato?, vale la pena procurar que sea esta una respuesta lo menos arbitraria posible, para que de alguna manera el propio material la determine. No es cuestión de tratar los huacos retrato como un género independiente, excepcional solo en virtud de la definición, ni tampoco de sacarlos de su contexto.

¹ En la literatura se pueden encontrar otros términos para esta categoría de objetos. Entre ellos por ejemplo: *portrait urns, facial vessels* (G. Montell 1929), *portrait heads* (G. Bawden 1996; K. Berrin (ed.) 1997), *portrait head vessels* (C. B. Donnan 2004), del inglés; *vasos retrato, cabezas retrato* (H. Ubbelohde-Doering 1952; L. G. Lumbreras 1981), *vasijas cefalomorfos* (B. J. Wassermann-San Blas 1938), del español; *vases portraits* (entre otros A. M. Hocquenghem 1977a; 1977b; 1977d; S. Purin (ed.) 1990), del francés; y *Porträtgefäße, Portrait-Bechergefäße* (entre otros F. Anton 1972; A. Jürgensen y K. Ohrt (eds.) 2000) y *Portraitkopfe* (entre otros C. F. Feest y P. Kann 1992), del alemán.

La existencia de vasijas cerámicas en forma de cabezas humanas con rasgos faciales a menudo muy individualizados entre el material sepulcral de la cultura Moche, atrajo la atención de los científicos desde comienzos del siglo XX, es decir, desde el momento en que se empezó a estudiar seriamente la iconografía de esta cultura. El término huaco retrato, entonces, surgió más de la intuición de los investigadores que lo aplicaron, de sus experiencias y lecturas, que de un análisis a conciencia del material disponible. El contacto con estas vasijas les trajo a la mente casi de inmediato la comparación con el arte de las culturas antiguas del Viejo Mundo, donde el retrato no era nada extraordinario, sino al contrario: constituía la norma. El término propuesto entró rápidamente en circulación, algo en lo que también tuvo influencia el hecho de que en esa época ya existía una extensa literatura sobre el retrato en las civilizaciones más importantes de la cuenca mediterránea, literatura, que según se pensaba, aportaba analogías perfectas y que además sugería modelos interpretativos ya preparados y —no menos importante— «elegantes».

A pesar de que el *corpus* de este tipo de representaciones entonces era bastante modesto, de que los ejemplares estaban repartidos en una multitud de pequeñas colecciones privadas y de que las informaciones acerca del contexto arqueológico de los distintos objetos eran escasas, fue precisamente entre los años de 1920 y 1930 cuando se elaboraron los principales conceptos sobre la finalidad de este específico grupo de ofrendas funerarias. Se postularon diversas hipótesis referentes tanto a la identidad de los personajes mostrados, como a la función y el significado simbólico de las propias vasijas. Por lo demás, el tema resultaba tan interesante y con tantos argumentos, que se ocuparon de él no solo los arqueólogos, sino también los historiadores del arte, los antropólogos y los patólogos.

Esas primeras teorías eran muy a menudo el resultado de los dogmas y suposiciones *a priori* aceptados por los distintos investigadores, así como de los modelos de desarrollo cultural de las comunidades andinas por ellos lanzados. Se «ajustaban» a las diversas «modas» y a las alterables tendencias intelectuales imperantes en la arqueología mundial. La presencia de los huacos retrato fue uno de los fundamentos más importantes en la creación de las hipótesis relativas a la organización político-social-religiosa moche. Sin embargo, esas mismas vasijas fueron raramente examinadas con mayor profundidad cuando se elaboraron las siguientes teorías. Por lo general tampoco se aprovecharon las informaciones disponibles —aun cuando fueran modestas— referentes al contexto de las excavaciones en las que fueron halladas. El término, una vez introducido en la literatura, empezaba a tener vida propia.

Los huacos retrato como retratos realistas

Las hipótesis surgidas a comienzos del siglo pasado proponían que los huacos retrato eran retratos fieles y naturalistas de individuos reales, de personas que vivieron en la costa norte peruana hace unos mil quinientos años, personajes casi históricos aunque

anónimos para la ciencia, por razones evidentes. Esta tesis se consolidó en los años treinta y cuarenta. Se mantiene hasta hoy en día en la literatura, y en raras ocasiones ha sido cuestionada.

Uno de los primeros investigadores que propuso dicha interpretación de los huacos retrato fue el insigne arqueólogo peruano Julio César Tello. En un artículo suyo de 1918, dedicado a las llamadas «cabezas trofeo», sugería que los huacos retrato moche pudieron constituir una imitación artística de las cabezas de los antepasados muertos, al contrario, por ejemplo, que las «cabezas-trofeo» de otras culturas, que según él procedían de enemigos derrotados y decapitados. En opinión de este científico, esas vasijas no eran utensilios de uso diario, sino representaciones rodeadas de culto de representantes especialmente venerados de las familias o las tribus. Su finalidad sería conservar la imagen de los difuntos, algo que en realidad cumplían con mucha más exactitud, mayor persistencia y mayor fuerza expresiva de lo que pudieran hacerlo alguna vez sus restos momificados. A su entender, las creencias asociadas con estas vasijas y los poderes que poseían eran los mismos que se registraban entre otros pueblos en relación con las cabezas cortadas y preparadas veneradas por ellos, y pertenecientes a enemigos sacrificados, o a miembros familiares fallecidos por muerte natural.²

Un año después fue Horacio Homero Urteaga López quien postuló una nueva hipótesis. Al hilo de las analogías provenientes del Antiguo Egipto, afirmaba que las vasijas en forma de cabezas humanas eran fieles retratos de los muertos en cuyas tumbas fueron halladas. La elaboración de estas imágenes, que según Urteaga López poseían un carácter mágico, habría de ser un sustituto del proceso de momificación total del cadáver, difícil de realizar en la costa norte dadas las condiciones climáticas, y así preservar para siempre la imagen del muerto. En su opinión, el huaco retrato cumplía la función de doble, el espíritu personificado del difunto. Al ser introducido con él en la tumba le garantizaba una vida posterior a la descomposición del cuerpo.³

Las referencias al arte del retrato en las civilizaciones antiguas de la cuenca mediterránea aparecían en casi todas las publicaciones dedicadas a los huacos retrato. En uno de sus ensayos cortos, en el que presentaba un selecto grupo de vasijas reunidas en la colección del Museo Nacional de Lima, el distinguido indigenista peruano Luis Eduardo Valcárcel comparaba el nivel artístico de las imágenes moche con las esculturas egipcias, griegas y romanas, parecidas a ellas en su forma. Según él, las representaciones precolombinas tenían incuestionablemente el carácter de retrato, que demostraba claramente «el alejamiento del arte moche de la categoría de arte primitivo», «la madurez creativa de sus autores», su liberación de «las apretadas cadenas de la tradición mágico-religiosa» y su desprendimiento de «los rígidos cánones artísticos».

2 J. C. Tello 1918. En esta hipótesis se pueden encontrar evidentes referencias a la idea de las máscaras mortuorias romanas, que representaban a los antepasados muertos —las llamadas *imagines maiorum*—.

3 H. H. Urteaga 1919b.

Los huacos retrato serían la más espléndida prueba de «la humanización y la secularización» del arte moche, además de demostrar que en la época de su fabricación era el hombre, y no alguno de los dioses, quien constituía el sujeto de todas las actividades creativas. Las vasijas probarían que en el mundo moche el ser humano, separado con precisión de la totalidad, consciente de su papel en el grupo pero también de su individualidad y de su carácter irrepetible, se había convertido en lo más importante.⁴

En 1948, Mariano Florián presentó en la Facultad de Humanística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima) su tesis doctoral en Historia del Arte, con el significativo título de *Del dios al hombre en la escultura figulina mochic*. Estaba casi íntegramente dedicada a la génesis y la simbología de los huacos retrato. En este trabajo, carente de todo debate sobre las fuentes arqueológicas tratadas, el autor expresaba una opinión que coincidía con las ideas presentadas unos cuantos años antes por Valcárcel. Proponía, además, una visión extremadamente idealista de la evolución de este tipo de reproducciones. Florián creía que los huacos retrato salían de las imágenes zoomorfas de dioses totémicos y de las representaciones antropro-zoomorfas de semidioses, que según él con el tiempo habían perdido su condición sagrada y mágica y se habían «humanizado». Los artistas moche habían dejado de representar el mundo de los seres sobrenaturales para empezar a reflejar la realidad del mundo *profanum*. Toda comparación con el arte antiguo, y en especial con el retrato romano, frecuentemente mencionado por el autor, resultaba beneficiosa para los huacos retrato, los cuales eran, según Florián, muy realistas y perfectamente fieles. Mostraban los rasgos físicos y psíquicos de personajes retratados sin embellecimientos innecesarios, y además, en opinión del autor, estaban caracterizados por un igualitarismo que a esta escala no se hallaba en ningún otro lugar. Al igual que las vasijas de cuerpo entero de la cultura Moche, presentaban a los representantes de todas las capas, desde los más pobres —discapacitados y mendigos— hasta los más poderosos miembros de la élite, el espectro social completo, todo el género humano.

El material arqueológico disponible en la actualidad permite repasar críticamente muchas de las hipótesis anteriores, así como desacreditar la mayoría de las opiniones expuestas entonces. En primer lugar, sobre la base de informaciones ya conocidas allá por los años treinta y cuarenta se comprobó que los huacos retrato, al igual que otras vasijas escultóricas de la cultura Moche, fueron en su mayoría fabricadas en serie, en moldes.⁵ Se han encontrado vasijas procedentes de un mismo molde —y que por lo tanto muestran a un mismo individuo, de acuerdo con esas hipótesis— en tumbas distintas,

4 L. E. Valcárcel 1935.

5 La serie más extensa conocida de huacos retrato procedentes de un mismo molde, o de moldes formados a partir de una misma matriz, cuenta con siete vasijas (C. B. Donnan 2004: 100-101, fig. 6.20-6.25, edita seis de ellas). La producción en serie de este tipo de vasijas es un fenómeno muy interesante. Por un lado nos resulta difícil explicarlas sin hacer referencia a la interpretación del retrato, pero por otro lado es preciso tener en cuenta que casi todos los géneros de representaciones cerámicas tridimensionales surgidas de los talleres alfareros moches fueron producidos en serie. En el caso de las reproducciones de personas esto ocurría tanto con las imágenes individualizadas como con las extremadamente esquemáticas.

a menudo en sitios muy distantes entre sí, algunas veces incluso en diferentes valles. En segundo lugar, tras verificarse los datos referentes al contexto del objeto hallado, se comprobó que los «retratos» masculinos, que constituyen la parte predominante del grupo, no aparecían solo en tumbas de hombres, sino también en las de mujeres y niños. Finalmente, se conocen entierros individuales que contienen dos huacos retrato procedentes de moldes diferentes y que muestran a dos personas distintas. Estos hechos desbaratan la hipótesis de Urteaga de manera evidente, aparte de excluir la posibilidad de conectar la simbología de las vasijas moche con el conjunto de significados atribuidos normalmente a las «cabezas trofeo» propiamente dichas —preparadas y utilizadas por ejemplo, en la cultura de los indios shuar—⁶ o a las máscaras mortuorias romanas.

Los trabajos posteriores de Valcárcel y Florián, en los que escriben de forma en exceso estetizante y visiblemente emocional sobre el arte moche, no trataron asuntos típicamente arqueológicos —el contexto y la cronología de los hallazgos, la técnica en la producción de vasijas— ni se ocuparon del problema de la identidad individual de las figuras presentadas o de los roles sociales desempeñados por estas. En su lugar, ambos autores escribieron mucho acerca de la subjetividad del ser humano en el arte moche, del «individuo separado de la totalidad», de la «secularización» de estas representaciones y de su «igualitarismo». Evitaron hablar casi por completo de la ausencia de imágenes de mujeres, y tampoco parecieron advertir que ni siquiera habían sido representados de esa manera todos los personajes que conocemos por medio de las escenas del tipo línea fina, que la selección entre los «retratados» era bastante estricta.

Actualmente sabemos que los huacos retrato constituían un pequeño porcentaje dentro de la producción conjunta de los talleres moche. Afirmar que su aparición es la prueba de algún cambio revolucionario es sin duda una exageración. La producción de dichas vasijas en absoluto sustituyó la producción de vasijas de contenido mitológico. De ningún modo puede sostenerse la tesis sobre una «evolución» —de las representaciones del tipo *sacrum* a las *profanum*, de las representaciones esquemáticas de dioses a las imágenes individualizadas de personas—. Nada confirma tal tesis entre el material arqueológico, y menos aun en la cronología de este. Los huacos retrato y las vasijas que reproducen cabezas de animales o de seres míticos surgieron al mismo tiempo en la cultura Moche, probablemente en los mismos talleres cerámicos, y salieron de

6 Cfr. entre otros M. Harner 1973; R. Karsten 2000. Las representaciones cerámicas individuales que conocemos de cabezas humanas cortadas y preparadas —en forma de vasijas cefalomorfas con una cuerda pasada a través de la boca— provenientes del arte moche, no tienen en absoluto rasgos individualizados ni sirven de apoyo a las tesis de Tello (cfr. entre otros C. B. Donnan 1978: 189, fig. 273; A. M. Hocquenghem 1977d: fig. 30a y 30b). En lo que se refiere a la propia cultura Moche, es cierto que tanto las cabezas cortadas como las figuras de los dioses que realizaban los sangrientos sacrificios —degollaciones, decapitación de prisioneros o de otros seres míticos—, en particular las del Degollador y el Decapitador, son muy numerosas en su iconografía. Sin embargo, entre el material arqueológico se encuentran relativamente pocas huellas de estas prácticas (cfr. entre otros S. Bourget 1997; 1998; S. Bourget y J. F. Millaire 2000; A. Cordy-Collins 1992; C. L. Moser 1974; D. A. Proulx 1971; 1989; J. W. Verano 1998b; y J. W. Verano *et al.* 1999). Es más, la comparación de los huacos retrato moche con las representaciones de «cabezas trofeo» o de «cabezas preparadas» presentes en la iconografía nasca, por ejemplo, nos muestra claramente que en el caso de los primeros no podemos hablar de imágenes de muertos. Incluso las representaciones de cabezas de prisioneros —destinados a ser sacrificados—, presentes en nuestra muestra, reproducen a personas vivas y perfectamente sanas.

las manos de los mismos artistas. También resulta difícil de aceptar la tesis de que los artistas que crearon estas vasijas se liberaron de «las rígidas y apretadas cadenas de la tradición mágico-religiosa», puesto que los huacos retrato —como se puede inferir de las comparaciones entre los materiales iconográficos— muestran casi exclusivamente a individuos relacionados con la esfera ceremonial-religiosa de la sociedad moche.

El siguiente científico que se ocupó del problema de los huacos retrato fue el eminente arqueólogo aficionado peruano Rafael Larco Hoyle, terrateniente, político y coleccionista de antigüedades peruanas, hombre muy valioso para la ciencia, y creador de una inmensa colección de cerámica de la costa norte de Perú que llega hasta nuestros días. Publicó sus escritos principalmente en los años treinta y cuarenta del siglo XX, realizó una periodización interna de la cultura Moche —con una división en cinco fases estilísticas— propuso una visión coherente y detallada de su organización política y social, así como también del sistema de creencias religiosas que la dominaba. El panorama de la sociedad moche esbozado por Larco era sumamente sugerente, y la sólida y reputada posición del autor hizo que las ideas presentadas por él presidieran la literatura sobre el tema hasta los años setenta, y que en la práctica no se vieran cuestionadas.

Larco utilizó los huacos retrato sobre todo para ilustrar el tercer capítulo titulado *La raza* de su obra *Los Mochicas*. En él comparaba los datos iconográficos, precisamente las vasijas en forma de cabezas humanas y las vasijas de cuerpo entero, que daban muestra del aspecto de los antiguos habitantes de la costa norte de Perú, el material óseo conservado y el material fotográfico que reunió acerca de los peruanos de esa región contemporáneos. Al final de las investigaciones Larco llegó a la conclusión de que las diferencias antropológicas observadas por él en la población de esta área tenían sus raíces en el remoto pasado preincaico, y no podían ser explicadas únicamente por las influencias externas de fechas relativamente más recientes.

Los huacos retrato le sirvieron también a Larco para apoyar su tesis sobre un Estado moche fuerte, perfectamente organizado y centralizado, teocrático, que se desarrollaba por la vía de la expansión militar y que estaba diestramente gobernado por un pequeño grupo de la elite. En el capítulo titulado *El Gobierno*, afirmaba que los huacos retrato eran la fiel representación de los soberanos de los distintos valles, es decir, de los poderosos «jefes-guerreros», como él los llamaba. En el gran grupo de vasijas de este tipo reunidas por él, Larco diferenciaba entre las reproducciones de los «grandes señores» (en lengua muchik, *cie quih*) y de los «gobernantes locales» (en muchik, *alae*), e incluso las de los jóvenes «herederos al trono».⁷ El mencionado investigador opinaba que en el arte moche —al igual que en el romano, por ejemplo— se puede

7 R. Larco Hoyle 1939: 131-153. El idioma mochica o muchik fue una de las lenguas habladas en el imperio de los incas a la llegada de los españoles en el siglo XVI. La fuente de datos principal para su estudio es la obra titulada *Gramática de la lengua yunga* escrita en 1644 por el sacerdote Fernando de la Carrera Daza. En la costa norte del Perú el muchik fue hablado hasta finales del siglo XIX y fue registrado por Ernst Middendorf en su obra *Das Muchic oder die Chimú-Sprache* publicada en 1892. Se supone que ha sido la lengua principal del reino de Chimor, pero no hay pruebas de que lo fue también durante el tiempo de los mochicos.

distinguir «una serie de retratos reales» de dirigentes históricos de este pueblo, que habían existido. Afirma que incluso algunos de esos soberanos habían sido retratados en diferentes momentos de su vida, a medida que aumentaban sus competencias, el alcance de su poder y los territorios sobre los que ejercían su control. Según Larco, las imágenes de un mismo personaje, tanto en forma de huacos retrato como representaciones de cuerpo entero, halladas en diferentes tumbas, e incluso en diferentes valles de la costa, ayudarían a demostrar su hipótesis. Los sucesivos territorios conquistados por el militarizado Estado moche acababan supeditados a monarcas concretos o a sus representantes. Tarde o temprano sus imágenes habían de llegar a las tierras conquistadas y a las tumbas de los nuevos vasallos.

A pesar de que Larco era seguramente uno de los pocos investigadores que en su tiempo poseía información detallada al menos sobre algunos de los contextos funerarios de los que procedían las vasijas pertenecientes a su colección,⁸ basó en buena medida sus tesis sobre la función de los personajes representados en huacos retrato en dogmas elaborados por él mismo. En ningún momento ofreció criterios claros para diferenciar entre las imágenes de los «grandes señores» y las de los «gobernantes locales». Al atribuirles sobre todo funciones militares, no indicó —aun cuando tuvo que observarlo— que el porcentaje de «retratos» de guerreros moche clásicos era mínimo en la colección, y que las reproducciones existentes mostraban más bien a simples soldados y no a jefes o miembros de la elite militar. Hay que añadir al margen que las series concretas de «retratos» pertenecientes a «unos mismos personajes» presentadas por el citado autor, son más bien poco convincentes.

El arqueólogo alemán Heinrich Ubbelohde-Doering escribió, en un artículo publicado en 1947, que los huacos retrato eran representaciones de los poderosos semidioses miembros de la más alta elite moche, con prerrogativas tanto políticas como religiosas. El culto a estos distinguidos individuos provocaba la necesidad de colocar sus representaciones en las tumbas de sus súbditos fallecidos.⁹

Un importante representante del grupo de investigadores que se declararon partidarios del realismo de los huacos retrato fue Alan R. Sawyer. En el catálogo de la colección Cummings, publicado en 1966, dicho científico se mostró de acuerdo con la tesis de Larco, afirmando que los grupos existentes de retratos que sin duda representaban a un mismo individuo, procedentes del mismo molde o de moldes diferentes, pueden reflejar a un hombre concreto en distintas etapas de su vida: de joven, como persona adulta y en la vejez. Según Sawyer, representaciones similares o casi

⁸ La colección del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, creada en Lima en 1949, se formó con objetos conseguidos por su fundador a través tanto de la compra o la donación, como de las excavaciones por él organizadas. Los resultados de estas investigaciones hasta la fecha no han sido facilitados en su totalidad. Pero por las páginas de notas de campo y las fotografías registradas durante las excavaciones realizadas por Rafael Larco Hoyle en la hacienda Tomaval en 1944, publicadas no hace mucho (R. Larco Hoyle 2001a: xvi-xvii), se puede comprobar que este científico aplicaba unos principios de exploración y documentación arqueológica avanzados e innovadores para su época.

⁹ H. Ubbelohde-Doering 1947.

idénticas podían mostrar bien a una misma figura, bien a miembros de una familia o clan parecidos entre sí por sus rasgos generales. Sin embargo, el citado autor no tenía duda en cuanto a que se trataba de imágenes de poderosos jefes o soberanos.¹⁰ En 1975, en el catálogo de la colección Markley, Sawyer modificó un poco sus hipótesis anteriores. Afirmaba que algunos huacos retrato parecían tan reales que seguramente habían sido realizados sobre un modelo vivo, pero otros, más generales y esquemáticos, serían representaciones idealizadas, y pudieron ser hechas tras la muerte de las personas a las que retrataban. En este segundo grupo se encontrarían las vasijas en las que las características individuales estaban definidas no por los rasgos faciales, sino por complementos como la pintura, la forma del tocado o los adornos. En el caso de estas vasijas es de suponer que las personas representadas serían antepasados, héroes de la tribu o alguna figura histórica, en lugar de personas vivas. La creación de muchas reproducciones del mismo individuo y su envío a poblados y valles sería resultado del gran significado simbólico que poseían los «retratos» entre las ofrendas funerarias de la elite moche. Algunas vasijas, sin duda, conmemoraban algún importante acontecimiento histórico en el que había tomado parte bien el difunto en cuya tumba habían sido colocadas, bien alguno de sus antepasados. Sin embargo, según Sawyer, la mayoría de los huacos retrato parecen ser algún tipo de presente o distinción para el viaje al más allá que los súbditos muertos recibían de sus señores como forma de reconocimiento a sus méritos y su fidelidad.¹¹

Esta interpretación «realista» de los huacos retrato se mantiene hasta hoy día en la literatura, en especial en la de divulgación científica. A veces aparecen en ella ciertas correcciones, en general pequeñas.¹² Por ejemplo, Roger Ravines escribió lo siguiente en el tomo II de la *Historia general del Perú*, tras mencionar algunas de las hipótesis más importantes relacionadas con los huacos retrato:

Ante evidencias tan contradictorias, parece aceptable suponer que los huaco retratos forman parte de un mundo de símbolos, algunos de los cuales podrían tener incluso el mismo carácter de los exvotos cristianos.¹³

10 A. R. Sawyer 1966: 35-38.

11 A. R. Sawyer 1975: 20-23.

12 Cfr. entre otros: P. G. Bahn 1992: 330; G. Banks 1980: 29; K. Berrin (ed.) 1997: 127-131; A. I. Contreras 1984; R. Estabridis 1998: 54; H. A. La Farge (ed.) 1981: 47; L. A. Parsons 1980: 270-271; L. A. Parsons, J. B. Carlson y P. D. Joralemon 1988: 208; R. Stone-Miller 1995: 114, etcétera. Gardt Bawden también presentó una interesante interpretación de los huacos retrato —que en realidad se puede adscribir a la mencionada corriente de explicaciones «realistas»— en su monografía sobre la cultura Moche. En su opinión, los huacos retrato que aparecen exclusivamente en tumbas del área centro-sur de la cultura Moche, en su fase media (III/IV), sin duda pertenecían a la cerámica de la elite de esta región, igual que otras vasijas rituales. Reflejan a su entender la individualización de los símbolos de poder y de la función social de los diferentes grupos, y quizá incluso de personas concretas. El alto estatus social —vinculado al estatus político y ritual, que además tenía fuertes connotaciones sobrenaturales— y el papel político de la elite en las fases III y IV, están marcados con gran claridad en el material arqueológico —presencia de tronos, escenas de frisos, etcétera—. La producción de los huacos retrato cesó en la fase final, la V, como expresión de la desaparición del poder individualizado en la historia de la cultura Moche en su ámbito meridional, y también como resultado de los cambios ideológicos y del traslado de los centros de poder más hacia el norte (G. Bawden 1996: 235, 259-260, 276-277).

13 R. Ravines 1994: 84.

Por desgracia, dicho investigador no desarrolló más detalladamente esta hipótesis, y ni siquiera aportó una simple justificación para la misma. Quizá lleve implícita la sugerencia de que los huacos retrato fueran imágenes creadas por encargo y para personas vivas —parece que con esta hipótesis las que mejor encajarían serían las imágenes de personas lisiadas—. Serían introducidos en las tumbas, quedando así al cuidado del alma o las almas de los muertos. Por otro lado, podría tratarse simplemente de «aprovechar» a los muertos para hacer llegar al mundo de los antepasados y los dioses determinadas informaciones del mundo de los vivos. Entonces, los huacos retrato podrían cumplir en el ritual alguna función con carácter de súplica o agradecimiento.¹⁴

La falta de interés o ciertas objeciones para entrar a discutir el tema de los huacos retrato resultaban extrañas en el caso de Christopher B. Donnan, experto en iconografía moche. En sus trabajos, publicados desde mediados de los años setenta, este investigador se ha ocupado exclusivamente de los aspectos técnicos y cronológicos en la producción de este tipo de vasijas. Todo ello solo como material suplementario, como notas adicionales a otras obras, no dando su opinión en las demás cuestiones. Sin embargo, a finales de los años noventa comenzó un proyecto dedicado únicamente a los huacos retrato, cuyos frutos fueron un pequeño artículo en el libro *Moche Art and Architecture* (2001), y tres años después su monografía *Moche Portraits from Ancient Peru*, que es hasta el momento la publicación más extensa sobre este tema.¹⁵

Donnan no tiene la menor duda de que los huacos retrato eran —en su forma superior y más perfecta desde una perspectiva artística— retratos realistas de individuos que existieron. En su libro intenta demostrar dos teorías en particular: que entre los huacos retrato de la cultura Moche se pueden distinguir series de imágenes que muestran a un mismo personaje retratado en distintas edades; y que basándose en el material disponible —los huacos retratos cefalomorfos, definidos por el autor como *portrait head vessels*, y también las vasijas de cuerpo entero individualizadas que representan a los mismos individuos con distintas ropas y atributos, llamados *full-figure portrait vessels*, y que serían unos peculiares «retratos *en pied*»— se puede rastrear el devenir de la vida de cada modelo, esto es, de personajes concretos que existieron históricamente y que aparecen reflejados en estas vasijas.¹⁶

Las conclusiones a las que llega Donnan son, en líneas generales, las descritas a continuación. En su opinión, los huacos retrato son imágenes realistas de varones de alto estatus, muy conocidos en la sociedad moche y reconocibles por sus rasgos faciales; el

14 Cfr. entre otros A. I. Azor 1994.

15 C. B. Donnan 2001b y 2004. Donnan basó sus investigaciones en una muestra compuesta por más de novecientas vasijas procedentes de museos y de muchas colecciones privadas.

16 Los cuerpos de las figuras mostradas en la *forma full-figure portrait vessels* a menudo están presentados de manera muy esquemática, en muchos casos conformados simplemente por el cuerpo oval de la vasija adornado con algunos detalles pintados, por lo general los brazos, elementos de la vestimenta, o a veces atributos sujetos con las manos. La reproducción de las cabezas humanas en este tipo de vasijas —fabricadas seguramente en moldes aparte y pegados después a los cuerpos— solo pueden considerarse representaciones individualizadas en unos pocos casos excepcionales.

autor, para compensar el hecho de que los principales protagonistas de su relato son anónimos, alude a algunos de ellos por apodos como *Bigote*, *Long Nose*, *Black Stripe* o *Cut Lip*. Por lo común fueron retratados en el punto álgido de su carrera —provistos de todos los atributos propios de la posición que ocupaban—. Algunas veces también eran registrados de esta manera determinados momentos de sus vidas. Por otro lado, a consecuencia de luchas rituales, muchos de estos representantes de la elite cayeron en cautiverio —los huacos retrato de prisioneros—, y fueron finalmente ejecutados en honor de los dioses. En opinión de Donnan, tanto el primero como el segundo tipo de imágenes fueron producidos en los mismos talleres alfareros. Eran fabricados con el objeto de rememorar a ciertos individuos especiales y escogidos, cuyos roles, posiciones y aspectos eran bien conocidos en la sociedad. Según este investigador, la principal tarea a la que deberán enfrentarse en el futuro quienes se ocuparan de analizar los huacos retrato es la de diferenciar todas las series disponibles de representaciones de cada individuo, es decir, identificar a cada miembro concreto de la sociedad moche. Esto en su opinión daría un cierto dominio acerca del devenir de sus vidas y permitiría comprender mejor las cuestiones relacionadas con la producción, la distribución y las funciones de los huacos retrato en esta cultura.¹⁷

En los próximos capítulos de este libro habremos de volver a discutir sobre las tesis detalladas expresadas por los investigadores pertenecientes a la corriente «realista», ya que algunas de ellas son muy interesantes y dignas de ser comentadas. Sin embargo, en este punto es preciso preguntarse si este enfoque del tema que tratamos es correcto metodológicamente hablando. Preguntar si las vasijas en forma de cabeza humana de la cultura Moche —o al menos las más perfectas de ellas— pueden ser definidas con la palabra «retrato», en apariencia puede parecer algo puramente formal, que solo afecta a la terminología. Sin embargo, se trata de una de las cuestiones más importantes a discutir cuando se decide investigar este grupo de objetos. Para un alfarero moche que fabricara una vasija en forma de cabeza humana, ¿era importante que constituyera la imagen de una persona concreta, que fuera reconocida como su retrato? Ha de causar sorpresa el hecho de que la mayoría de los investigadores que hasta la fecha han escrito sobre los huacos retrato pasaran por alto estas preguntas. La premisa de que nos encontramos ante retratos —en el sentido actual de la palabra— ha sido habitualmente aceptada como un axioma sin una mínima discusión teórica.

El término huaco retrato es sin duda intrigante y sugerente. Puede atraer el interés, e incluso despertar peculiares emociones entre los investigadores que se ocupan del arte de las sociedades antiguas, en especial las ágrafas, en las cuales —como ya indicamos antes— muy raramente aparecen representaciones fisonómicas que se caractericen por un alto nivel en la individualización de los rasgos faciales. Pero debemos dar-

¹⁷ He incluido en otro lugar una crítica detallada de las tesis y las pruebas presentadas por C. B. Donnan (J. Z. Wołoszyn 2005).

nos cuenta de que ya la propia utilización del término implica un realismo en esas imágenes, su parecido con ciertas personalidades destacadas, «dignas de un retrato», excepcionalmente importantes —como es fácil imaginar—. El lector es inducido a reconocer axiomáticamente que tiene ante sí imágenes fisonómicas, fieles y minuciosamente reales, de personas concretas que vivieron hace mil quinientos años en la costa norte del Perú. Es inducido a pensar que el definir cierta clase de objetos con el nombre de huacos retrato refleja el estado actual de los conocimientos de especialistas y arqueólogos sobre este tema, y lo que es más importante, que dicho estado se halla respaldado por pruebas. Incluso cuando difícilmente nos parezca extraño que un profano en la materia acepte tal interpretación, que concuerda con las intuiciones declaradas más a menudo, como señalamos anteriormente, da que pensar el hecho de que una parte considerable de los investigadores podría ceder a dicha sugestión. Es significativo el que hasta la fecha no haya aparecido en la literatura ninguna definición clara y unívoca de huaco retrato, aunque también se debe reconocer que incluso hoy día resultaría difícil elaborar tal definición, y ello por una razón fundamental: el uso erróneo —y con total seguridad infundado— de la palabra «retrato» en el nombre de esta categoría de vasijas.

Al contrario que el término huaco retrato, «retrato» es un concepto claramente definido en la literatura, al cual se ha dedicado una enorme cantidad de estudios, y del que en los últimos siglos se han ocupado tanto historiadores y teóricos del arte, como arqueólogos, etnólogos y, por supuesto, los propios artistas. El significado de la palabra «retrato» en su sentido más amplio es el de representación, en dibujo, pintura o escultura, de un determinado ser humano —vivo o muerto— que ha existido realmente, que refleja sus rasgos individuales físicos, y a veces también los psíquicos.¹⁸ La actitud hacia el problema de la similitud entre la imagen y el modelo —la persona retratada—, la manera en que el artista refleja la realidad y la sutil diferencia entre copiar —representar los elementos del mundo que nos rodea tal y como son— e imitar —mostrarlos tal como al autor le gustaría verlos, de acuerdo con ciertas reglas—, influyeron en la diferenciación de los dos tipos básicos de retrato: el realista y el idealizado.

Al retrato realista, definido como naturalista o verista en función del grado de fidelidad con que refleja los detalles, normalmente se le daba un uso privado. Por ejemplo, para una familia, para un amigo, como exvoto, y guardaba el mayor parecido posible con el modelo —retrato analítico—. Aparte de las características genéricas como la edad, el sexo o la función, la imagen realista presentaba los rasgos individuales del retratado con todo lujo de detalles representativos. El artista no evitaba mostrar en

18 La palabra española «retrato» —usada desde el siglo XVII— proviene del verbo latino *retrahere* —«sacar», «tomar»—, del cual también derivan los términos italianos *ritratto* y *ritrarre*, que significa «copiar», en uso desde principios del siglo XVI. Del latín *protrahere*, que en la Edad Media se utilizaba con el significado de «duplicar», «copiar», derivan las palabras que en muchos idiomas europeos equivalen a «retrato»: en francés *po(ur)traire*, que se empezó a usar en el siglo XVIII; *portrait*, empleado desde el siglo XII; y, *portrai(c)ture*, en uso desde el siglo XII-XIII. En inglés *portray*, *portrait* y *portraiture*; en alemán *Porträt*; en ruso *портрет*; etcétera (T. de Mauro, L. Grassi y E. Battisti 1966: 469.)

él los defectos del modelo, incluso a veces los acentuaba exageradamente, rozando lo caricaturesco. Los rasgos faciales y la complexión eran fielmente reflejados, sin idealizarlos, la edad quedaba marcada en el semblante del retratado por las arrugas, y también se mostraban la escasez de belleza o los gestos característicos. En el retrato naturalista podía quedar de manifiesto la fealdad del modelo, sus defectos físicos, las huellas de enfermedades pasadas, etcétera.

En cambio, el retrato idealizado no es en realidad un retrato en el sentido exacto de la palabra, sino más bien la representación de un tipo determinado de figuras. Normalmente el modelo no tomaba parte en su realización, a menudo póstuma, y por lo común servía para fines político-ideológicos. Podemos encuadrar en esta categoría los retratos oficiales, los representativos y los funerarios. En los retratos de este tipo, la reproducción del parecido físico por lo general tenía una importancia secundaria. La imagen tenía un carácter sintético, o sea, recordaba de una forma general al modelo definiendo el sexo, la edad, las principales características físicas típicas de un grupo étnico concreto o de algún tipo antropológico. Sin embargo, lo verdaderamente importante era que la reproducción mostrara la función social del individuo retratado, su profesión, su rango, la posición que ocupaba. Por ello, los diferentes atributos que determinaban el estatus de la figura presentada —la ropa, el tocado, los símbolos de dignidad, las insignias del poder, las armas, las herramientas de trabajo, los instrumentos musicales, los recipientes de ofrenda, etcétera—, desempeñaban un papel tan destacado en este tipo de representaciones. También la complexión, un peinado característico, el pelo facial, una postura típica, o un grupo de gente con la que fuera retratado, podían poner de manifiesto la función del hombre representado. Las imágenes creadas tras la muerte, y que no muestran el menor cuidado por el parecido con el modelo, son a veces definidas como «retratos ficticios», por ejemplo, conjuntos de reyes o imágenes de santos. Aparte de los atributos antes mencionados, el elemento que mayor información ofrecía para poder determinar la identidad del personaje representado era la inscripción que acompañaba a la imagen.¹⁹

19 La clasificación clásica manejada por los investigadores del arte antiguo distingue tres tipos de retratos: el retrato intencional, totalmente ficticio, y que aun cuando muestre a personas fallecidas hace mucho —Homero, por ejemplo— eso no es óbice para que pueda ser muy sugerente e individualizado; el retrato tipológico, que no posee rasgos individualizantes, por lo que la posibilidad de reconocer a las personas retratadas pasa principalmente por los atributos e inscripciones que lo acompañan; y el retrato fisonómico, que puede ser definido como retrato *sensu stricto*, refleja a distintos niveles los rasgos individuales del modelo, y puede ser subdividido en: idealizado —embellecido—, naturalista —realista— y verista (M. Nowicka, información personal). Especialmente dignos de recibir la denominación de verdaderas obras de arte son los llamados «retratos psicologizantes», que reflejan la personalidad o el estado de ánimo del individuo retratado, esto último más raramente. Una imagen así puede constituir en cierta manera una síntesis de la naturaleza del retratado, su actitud ante la vida, las ideas que profesaba, su actividad política o social; o bien mostrar algún momento señalado en la vida de la figura retratada, por ejemplo, una explosión de ira o de felicidad, sorpresa, terror. Otro tipo de retrato es el cripto-retrato, imagen realista de un modelo conocido por el artista —o incluso del propio artista—, a la cual se han añadido atributos con objeto de cambiar su identidad nominal; por tanto, el cripto-retrato muestra a una persona determinada como si fuera otra distinta; normalmente un dios, una figura mítica o literaria, o la encarnación de alguna idea abstracta. Un magnífico trabajo sobre las cuestiones antes mencionadas: —los problemas relacionados con la definición del término «retrato», la finalidad de los retratos y las formas de crearlos, la importancia del parecido en el arte del retrato—, escrito brillantemente e ilustrado con gran cantidad de ejemplos, procedentes en su mayoría del arte moderno, fue presentado no hace mucho (1996) por L. Campbell en la edición de 34 tomos de *The Dictionary of Art*, bajo la dirección de J. Turner (t. XXV: 273-287).

Un buen resumen de todas estas reflexiones, que necesariamente tienen un carácter exclusivamente introductorio, es la siguiente cita del libro *Rostros de la antigüedad (Twarze antyku)*, publicado hace poco por Maria Nowicka:

Parece seguro que la concepción actual del retrato como imagen que refleja en mayor o menor grado los rasgos fisonómicos de una persona concreta, no nos sería útil en referencia al mundo de la antigüedad clásica, en el que todo parece indicar que —al menos en determinados periodos— la cuestión del parecido, hoy día imprescindible en un retrato, no era en absoluto importante. Por un lado la intención del artista, y por otro la acogida pública (o lo que es igual, el convencimiento de que la obra muestra a una persona concreta), era lo que decidía si la representación de un hombre iba a funcionar como «retrato». Esto era a menudo facilitado por la inscripción que acompañaba a la obra. Los investigadores del mundo antiguo hoy por hoy no tienen en general dudas acerca de que se debe separar el concepto de semejanza del concepto de retrato; en otras palabras, que las representaciones de personas concretas eran percibidas como sus retratos auténticos.²⁰

De ahí se desprende que cualquier representación de un hombre —aun la más esquemática— puede ser un retrato si esa es la intención del artista, y como tal puede también ser acogido por el público. De esto, en cambio, también se deduce que ninguna imagen de un ser humano tiene por qué ser necesariamente un retrato, ni siquiera las más individualizadas desde el punto de vista físico y psicológico. Existe un amplísimo surtido de ejemplos que podrían servir para ilustrar ambas tesis.

El retrato, aparte de ser una obra de arte, a menudo de alto contenido artístico, es además un fenómeno cultural y social. No era en todas partes conocido, como ya antes indicábamos. No existe una tradición estable del retrato en el arte mundial, sobre todo del retrato fisonómico. Solo aparece cuando las condiciones son propicias, tanto en el arte de sociedades altamente desarrolladas, como en el de pueblos primarios, ágrafos, y desempeña funciones muy variadas.²¹ En las culturas antiguas desarrolladas, con frecuencia nos informan sobre la finalidad de los retratos las inscripciones que acompañan a las diferentes imágenes, así como los textos de escritores antiguos, que comentan las costumbres de la época o bien describen obras de los grandes artistas. Basándonos en un texto, a veces incluso podemos intentar verificar el parecido con el modelo de un retrato que conozcamos.²²

20 M. Nowicka 2000: 7-8.

21 T. De Mauro, L. Grassi y E. Battisti 1966: 470. En la tabla que se muestra más adelante se han reunido distintas motivaciones —unas reales, otras avaladas por referencias escritas o documentadas por informaciones orales, y otras exclusivamente hipotéticas— en la creación de retratos, tanto idealizados como realistas, que aparecen en el arte de sociedades antiguas —que conocían o no la escritura— y primarias —ágrafas—.

22 Cfr. entre otros G. Hafner 1981.

La mayoría de los trabajos dedicados a la historia del retrato inicia la descripción de los ejemplos de este tipo de obras con los precedentes del arte clásico de la cuenca mediterránea y de Mesopotamia, dando con ello la impresión de que la reproducción fiel y realista del ser humano —en particular de su rostro— es característica exclusiva de esta esfera cultural, o al menos que se la debe asociar estrictamente con civilizaciones de muy alto desarrollo.²³ Los historiadores del arte que se ocupan de esta cuestión muy raramente prestan atención a la posibilidad de que aparezca un retrato —fisonómico— en el arte de las llamadas sociedades primarias, cuyo nivel de desarrollo social, político y económico es bastante bajo, y que —dato importante— desconocen la escritura, la cual habría podido ayudar en la identificación de las figuras representadas. En estos casos, las interpretaciones sobre las representaciones antropomórficas, el objetivo perseguido al hacerlas y la esencia de su contenido, permanecen para nosotros casi siempre herméticos, y por lo general se hallan en la categoría de las conjeturas y las hipótesis. A veces pueden servir de ayuda los datos etnohistóricos o etnográficos reunidos por informadores que han vivido en la esfera de una determinada cultura, y que llegan a nosotros por medio de conquistadores, misioneros, viajeros o investigadores-etnólogos. En el caso de las culturas de sociedades que desconocen la escritura, y sobre las cuales solo tenemos noticias a través de fuentes arqueológicas, debemos apoyarnos principalmente en el análisis de los datos referidos a sus estructuras política y social, su magia y su religión, el carácter y la trayectoria del ritual funerario de una cultura, mientras que las analogías disponibles deben ser tratadas solo de manera complementaria y auxiliar.

Indudablemente, el naturalismo no es algo que escape ni a las ideas ni a las habilidades de los artistas de las sociedades primitivas. Tan solo han de darse las condiciones y las necesidades sociales adecuadas. En Ife, la necesidad de rememorar y glorificar a los reyes deificados y a sus cortesanos, fue razón suficiente para que se pasara del moderado naturalismo de la escultura Nok a la creación de magníficos retratos.²⁴

La observación de este investigador británico, autor de un excelente trabajo sobre la fantástica serie de esculturas de latón y terracota surgidas en las tierras de la actual Nigeria entre 1100 y 1450 d.C. aproximadamente, nos obliga a fijar la atención en dos hechos. En primer lugar, hemos de darnos cuenta de que, desde un punto de vista técnico, para un artista con talento el retrato realista no es básicamente más «difícil» de realizar que una imagen esquemática y estándar que cumpla los requisitos del canon de la representación antropológica. Al parecer, desde nuestra perspectiva su «excepcionalidad» deriva principalmente de la manera en que percibimos la obra de arte, de la mirada de personas que se han educado en una cultura en la que, en opinión de J. Alcina Franch, uno de los signos característicos es el deseo obsesivo de

23 Cfr. entre otros M. Calbó Angrill 1996; L. Campbell 1996; G. Francastel y P. Francastel 1988.

24 F. Willett 1984: 183.

inmortalizar la imagen del rostro, de acentuar la individualidad y la excepcionalidad del ser humano.²⁵

Por su parte, Fraser afirma que al artista primitivo no le interesa el realismo como tal, nunca concibe el género humano como una abstracción y no le da mucha importancia a los rasgos faciales que distinguen a cada individuo. En lugar de ello, el artista trata de mostrar a ciertos seres característicos —antepasados, espíritus de dioses—, que en su interpretación tienen una existencia independiente, sin relación con personas determinadas.²⁶

Junto a los estilos abstractos, esquemáticos y convencionalizados, existen, y siempre han existido, estilos que tratan de presentar los elementos del entorno del modo que más se aproxime a la realidad «objetivamente existente». Surgieron así obras de arte que por su forma, dimensión, color y factura recuerdan a objetos de la naturaleza.²⁷ También es preciso señalar que, aun cuando en algunas culturas —arqueológicas o etnográficas— aparecieran obras de arte distinguidas por un realismo o un naturalismo excepcionales, eso no significaría en absoluto que en ellas no pudieran surgir a la vez creaciones caracterizadas por formas convencionales, abstractas o geométricas. A pesar de los intentos realizados, no se ha conseguido descubrir cuál es el modelo general evolutivo o la ley que dirige las normas para crear obras con este u otro estilo, ni tampoco demostrar que los retratos tengan que evolucionar necesariamente desde un tipo de representaciones generales y canónicas.²⁸

25 J. Alcina Franch 1988: 123. Un buen ejemplo de esta obsesión actual lo constituyen los reiterados intentos por reflejar la «verdadera» imagen de Cristo basándola en la llamada Sábana Santa de Turín. En una dimensión más terrenal podemos recordar el culto a los modernos «iconos», categoría a la que pueden llegar las imágenes de rostros que reconocemos a primera vista, como son las de conocidos actores, cantantes, artistas o gente del mundo político. Por un lado, no podemos pasarnos la vida sin los retratos —todos los documentos de identidad están obligados a llevar una foto, y lo que es más importante, somos nosotros quienes «deberíamos parecernos a nuestra foto», y no al revés— L. Campbell 1996: 279 responde a sus consideraciones sobre el tema con una frase: «*The tyranny of the portrait image has become complete*»; por otro lado, debido sobre todo a su masificación y popularidad, no nos causan ya la menor impresión.

26 D. Fraser 1976: 28-29. V. Lanternani expresa una opinión similar cuando escribe: «*The figural art of "primitive" peoples, whether prehistoric or modern, commonly shows marked conventionalization or stylization in the representation of the physical features and little or no interest in the expression of the moral or spiritual traits that distinguish the personality of the model*» (V. Lanternani 1966: 471). El citado autor fija así la atención sobre la poca frecuente, si es que en realidad aparece alguna vez, psicologización de los retratos en el arte de los llamados pueblos primarios.

27 J. Alcina Franch 1988: 121.

28 Como señalan algunos investigadores que estudian la psicología del arte —en cuyas investigaciones utilizan tanto tempranas representaciones prehistóricas, como creaciones de las llamadas sociedades primarias, de personas sin formación o de niños—, es posible que en realidad las representaciones intencionales de personajes concretos, por tanto retratos, aun cuando estuvieran muy simplificados, aparecieran en la historia mucho antes que las representaciones convencionales, abstractas y simbólicas de dioses o personas (V. Lanternani 1966: 471). Las excavaciones realizadas en La Marche, al norte de Dordogne (Francia) y en Italia en la década de 1970, revelaron los retratos (?) de personas del Paleolítico Superior. Se trata de dibujos grabados en la piedra, principalmente de rostros cogidos sobre todo de perfil, jóvenes y viejos, bellos o feos, con barba, con bigote, de personajes gordos o delgados, de embarazadas, de personas bailando, o rezando, con vestidos y gorros, con abalorios en el pelo, etcétera. En esta cueva, situada en la región de Vienne, a unos treinta kilómetros de otro conocido sitio paleolítico, Angles-sur-l'Anglin, se descubrieron numerosas lajas de piedra —según las fuentes, entre 200 y 1.500 o más— que mostraban, además de imágenes de personas, las de caballos, ciervos, bisontes y mamuts. Este hallazgo ha sido datado en el caso del Paleolítico Superior (fase media de la cultura magdaleniense). Las lajas fueron estudiadas por el prehistoriador francés Léon Pales durante casi un cuarto de siglo (cfr. P. G. Bahn (ed.) 1992: 278, 379; L. Pales 1969-1981). Las opiniones están muy divididas en cuanto al realismo de estas representaciones. Por ejemplo, la *Enciclopedia de las culturas prehistóricas* de M. Brézillon dice: «Las figuras se superponen unas a otras, y esto dificulta la tarea de interpretarlas, pero muchas de ellas se han identificado como imágenes humanas de

A diferencia del arte de las llamadas sociedades primarias, a menudo incomprensibles y herméticas, y que conocemos a través de los descubrimientos arqueológicos o de las investigaciones etnológicas, los retratos realistas nos parecen algo fácilmente reconocible, conocido, familiar y, en consecuencia, aparentemente sencillos de explicar e interpretar. Nos da la sensación —engañoso— de que podemos penetrar en la psique de las personas que crearon tales imágenes. Nos parece que si alguien estuvo, al igual que nosotros, dominado por la idea de representar la realidad —o al menos algunos fragmentos— de la manera más fiel, digamos que casi fotográfica, entonces debió ser alguien en cierto modo similar a nosotros, al que seguramente le dirigían impulsos parecidos a los nuestros. Con frecuencia olvidamos que la pregunta más importante que debemos hacernos cuando estudiamos los retratos es la que se refiere a la motivación que llevó a su aparición. A pesar de que, como escribe Willett, «[...] si alguien decidió representar a la gente de forma realista, y las personas son parecidas entre sí en todo el mundo, entonces las obras surgidas serán, a grandes rasgos, y siempre que reflejen la realidad fielmente, parecidas también entre sí»,²⁹ las motivaciones que dirigen a los diferentes artistas pueden tener una base muy distinta.

A la luz de las informaciones anteriores queda claro que ya la propia expresión huaco retrato, empleada en relación con la categoría de vasijas de la cultura Moche descrita aquí, es un término escogido con poco acierto. Su uso de una manera literal y carente de sentido crítico, como único referente de esta clase de objetos, ha de provocar una serie de dudas, e incluso reservas de naturaleza formal. Por ello debemos hacernos a la idea de que no estamos, y posiblemente nunca lo estaremos, en condiciones de obtener la prueba que nos permita asegurar que, en el caso de los huacos retrato, estamos en efecto ante retratos *sensu stricto*, es decir, ante representaciones plásticas que reflejan —de un modo realista o bien idealizado— los rasgos de personas que realmente han existido.

Naturalmente, parece probable, e incluso trataremos de demostrarlo en las próximas páginas de este libro, que muchos huacos retrato pudieron surgir basados en modelos concretos, vivos, que existieron realmente. Una gran parte de esas imágenes está muy individualizada. Puede parecer que reflejan fielmente las facciones de la persona retratada, los vestigios de la edad, las huellas dejadas por las enfermedades, o las manifestaciones de los estados emocionales experimentados, con una clara tendencia a imitar a esa persona.

excepcional realismo para lo que es el arte paleolítico» (M. Brézillon 2001: 140). Una opinión similar se incluye en *Dictionnaire de la Préhistoire* (A. Leroi-Gourhan (ed.) 1988: 662-663). Por otra parte, en el *Gran atlas de la prehistoria del hombre*, de Jelinek, encontramos una interpretación diferente: «Un grupo aparte lo conforman los grabados de rostros fantásticos de Les Combarelles, Marsoulas y La Marche, que deliberadamente fueron representados de manera no realista, de lo cual dan prueba las imágenes de animales que las acompañan, fieles reflejos de la realidad, y que posiblemente sean obra del mismo artista. A diferencia de otras figuras anteriores, no se conoce en el ocaso del paleolítico superior ni un solo grabado que exprese formas humanas con arreglo a la realidad. Los rostros descompuestos no se puede saber si representan a hombres o a mujeres. Habría que definirlos más bien como de sexo indefinido» (J. Jelinek 1977: 401 y 413).

29 F. Willett 1984: 182.

¿De qué manera podríamos entonces probar que el artista moche creador de un huaco retrato no utilizaba únicamente la cara del modelo, sino que creaba una imagen integral de él, que su intención era retratar a un individuo concreto, a un ser humano con una identidad personal determinada unívocamente, inmortalizar con precisión a un miembro escogido de la comunidad? El único método actualmente a nuestro alcance que podría dar validez a esa hipótesis sería comparar con pleno éxito uno de los «retratos» —o quizá un grupo de «retratos» procedentes de un mismo molde o de moldes muy semejantes, y que reprodujeran sin lugar a dudas a «esa misma» figura— con la imagen del rostro del supuesto «modelo», reconstruida basándose en su cráneo, y la posterior demostración de que la persona que hemos encontrado cumplía en vida el cargo en el que fue representado. No podemos, por supuesto, rechazar esta posibilidad, aunque por el momento haya que calificarla de puramente teórica.³⁰

30 Las probabilidades prácticas de éxito en una tentativa de ese tipo se deben considerar mínimas. En primer lugar, al analizar una cultura que desconocía la escritura, nunca encontraremos ninguna inscripción que nos pudiera confirmar la verdadera identidad de alguno de los enterrados, o de alguno de los «retratados». Otro tipo de fuentes pueden servir de cierta ayuda en este sentido, como la iconografía o los contextos funerarios, pero si las utilizamos debemos darnos cuenta de que la apreciación que últimamente se ha realizado —sobre la base únicamente de analogías iconográficas—, aunque solo sea de la función ritual de algunos muertos —nos referimos principalmente a la interpretación de los entierros más ricos descubiertos durante los últimos veinte años—, solo puede tener un valor hipotético, sobre todo porque no comprendemos plenamente el verdadero significado de las ofrendas funerarias encontradas con ellos. En segundo lugar, el estado de conservación de los restos óseos y de los materiales orgánicos como la piel o el pelo, que tendríamos que aprovechar para la reconstrucción, es a menudo poco satisfactorio en la costa norte de Perú. En tercer lugar, no hay pruebas de que el «retrato», tal y como nos ha llegado a nosotros, no pudiera haber sido realizado muchos años antes de la muerte del personaje representado, lo cual haría necesario «rejuvenecer», y no sé sabe además cuántos años, la imagen facial reconstruida en base al cráneo. Para que tal identificación pudiera ser convincente, el conjunto de ofrendas funerarias pertenecientes al supuesto «modelo» debería incluir algunos elementos que definieran su posición social, y que esta pudiera ser también deducida por el «retrato» que lo representa. Sin embargo, debemos recordar que esa posición pudo sufrir drásticos cambios, incluso en un corto espacio temporal, por ejemplo, un guerrero podía ser hecho prisionero. Y finalmente, en cuarto lugar, debido a que las vasijas procedentes de un mismo molde han sido encontradas en tumbas de diferentes individuos —entre los cuales, además, no tendría por qué hallarse el propio «retratado»—, en diversos sitios, y a veces incluso en distintos valles (cfr. entre otros R. Larco Hoyle 1939: 137-138, fig. 192-194), el número de comparaciones que habría de llevar a tal identificación tendría que ser muy elevado.

**Motivos para la creación de retratos, realistas e idealizados,
y de representaciones individualizadas fisonómicamente en las culturas antiguas
(que conocían o no la escritura) y primarias (ágrafas)***

Propósito de la creación del retrato	Arte de las culturas clásicas del Viejo Mundo y de la cultura Maya (el retrato a menudo aparece en el contexto de la escritura)	Arte de las sociedades ágrafas (conocidas por estudios arqueológicos o etnográficos): motivaciones probables
Asegurar al muerto la inmortalidad al conservarse su imagen.	Retratos sobre cartonajes, cabezas «de reserva», estatuas del difunto en el sepulcro (Egipto). Máscaras funerarias de diversas culturas, como Egipto, Micenas, Maya.	Imitar o reforzar los efectos de la momificación natural o incluso sustituir este proceso de modo artificial (diversas culturas). Cráneos con modelado del rostro (Jericó). Momias preparadas de la tradición Chinchorro (Chile) con «rostros» modelados de arcilla y ceniza. Cabezas monumentales olmecas. Algunas máscaras funerarias individualizadas (diversas culturas).
Fabricar una «casa para el alma» por si no tuviera éxito el proceso de momificación, natural o artificial, o si la tumba fuera saqueada.	Múltiples representaciones del muerto (pinturas o esculturas) en el sepulcro (Egipto).	
Culto a los antepasados, homenaje rendido a los muertos. Representaciones conservadas por la familia o colocadas junto a las tumbas (presencia y cuidado del alma de los antepasados).	Imágenes maiorum (Roma).	En general, la mayoría de representaciones de antepasados en las llamadas culturas primarias. Figuras de madera adornadas con el cráneo del antepasado (Nuevas Hébridas). Cabezas de bronce y terracota de Ife (Nigeria, siglos XI -XV). Momias de antepasados en algunas culturas (a veces cubiertas por máscaras, convenientemente vestidas, etcétera).
Crear una «galería de antepasados», una especie de árbol genealógico plástico, que reafirma el lugar de la familia (real, patricia, etcétera) en la sociedad.	Imágenes maiorum expuestas en el atrium o usadas en los funerales (Roma). Bajorrelieves de soberanos mayas - genealogías dinásticas.	Cabezas monumentales olmecas. Estatuas de reyes en Benin (Nigeria, ss. XV-XIX); Wawqi (en quechua «hermano»; incas).
Falsificar genealogías (retratos ficticios de antepasados, o retratos propios a los que se confiere rasgos fisonómicos típicos de los miembros de otra familia).	Hacer descender a la propia familia de dioses o figuras legendarias, atribuirse antepasados de familias reales, de la del César o de otras familias ilustres (Roma).	
Usar la imagen del muerto en el funeral propiamente dicho (el entierro del cuerpo tiene lugar poco después de la defunción, a causa del clima); se sustituye el cuerpo por su representación.	Introducir en la tumba la imagen del fallecido, en caso de que no fuera posible la inhumación del cuerpo (Roma - República).	Cabezas de bronce y terracota de Ife, analogía con la ceremonia contemporánea ako. Wawqi (incas).
Deificar a los soberanos.	Retratos alegóricos, deificaciones, etcétera (Egipto, Mesopotamia, periodo helenístico, Roma). Algunas representaciones de soberanos mayas como dioses.	
Divulgar o inmortalizar la imagen de los soberanos;	Representaciones monumentales de los faraones (Egipto). Estatuas de los Césares a lo largo de todo el Imperio romano.	Cabezas monumentales olmecas; Wawqi (incas): la momia del soberano con sus representaciones, es decir, figuras hechas de materiales duraderos (oro, piedra) o perecederos; parecidas seguramente a la momia del soberano, incluirían su pelo, uñas, dientes etcétera. Solo se los conoce por fuentes escritas.
	Retratos de soberanos en monedas (desde el periodo helenístico); Representaciones de soberanos y de la familia real entre los mayas (esculturas, bajorrelieves, pinturas).	

Propósito de la creación del retrato	Arte de las culturas clásicas del Viejo Mundo y de la cultura Maya (el retrato a menudo aparece en el contexto de la escritura)	Arte de las sociedades ágrafas (conocidas por estudios arqueológicos o etnográficos): motivaciones probables
Asegurar la «presencia», temporal o «eterna», del soberano en algún lugar en particular (la dignidad y el poder de la autoridad).	Estatuas del monarca en los templos (Sumeria, Acad, Egipto). Por ejemplo, en posición de orar. Retratos del César en los tribunales, como testigo de cada juicio (Bizancio).	Cabezas monumentales olmecas en determinados sectores del centro ceremonial. Participación de wawqis del monarca, como por ejemplo, en campañas militares (incas).
Mostrar la separación entre el monarca mortal y la dignidad inmortal del soberano (la deidad del monarca tiene carácter inmortal); continuidad dinástica.	Principalmente los retratos estilizados de soberanos equipados con todos los atributos del poder (Roma, Bizancio, Oriente Próximo).	Figuras de monarcas durante ceremonias actuales en Benin.
Validar (legitimar) el mantenimiento o la consolidación del poder.	Relatos plásticos de expediciones militares, conquistas, triunfos, etcétera, que no siempre se habían llevado a cabo realmente; todo el mundo clásico. Relatos plásticos que principalmente muestran la captura de prisioneros (arte maya; estelas y pinturas de Bonampak).	Wawqi (incas). Caricaturas de líderes ajenos, de extranjeros, de pueblos vecinos (diversas culturas conocedoras o no de la escritura); el equivalente verbal a este trato son los apodosos ofensivos o los sobrenombres dados a todos los «extranjeros».
Ofrendas votivas a los dioses (de agradecimiento, pidiendo perdón o simbolizando el ponerse bajo su custodia), figuras de los fundadores de los templos.	Estatuas de orantes (Sumeria). Tablillas votivas y estatuas en santuarios y grutas (Grecia, desde el siglo VII a.C.). Autorretratos de distinguidos artistas, pintores y escultores (Grecia, desde el siglo VI a.C.). Figuras de los fundadores de los templos (monarcas, sátrapas, India).	
Derecho a exponer la propia estatua como premio en las competiciones.	Representaciones de los vencedores en competiciones deportivas y musicales (Grecia, desde el siglo VI a.C.).	
Perpetuar la memoria de figuras destacadas de una comunidad (encargos públicos o privados; retrato honorario).	Sobre todo retratos convencionalizados de estrategas, políticos, poetas, filósofos, dramaturgos, deportistas, bienhechores, fundadores y otras personas de mérito (Grecia, Roma). Retratos en monedas de hombres de estado fallecidos (República). Retratos de intelectuales, «hombres sagrados», gentes de elevado nacimiento (desde la primera mitad del siglo I d.C., China-dinastía Han). Monjes, maestros del budismo y del budismo Zen, soberanos (Japón, siglos VIII-XVI).	
Como sustituto de una persona concreta viva en un funeral (acompañamiento del fallecido) y en la magia (tanto la positiva como, sobre todo, la negativa) basada en el derecho de participación.	El «ejército de terracota» descubierto cerca de la ciudad de Xian, compuesto de más de 7.000 estatuas de guerreros (a tamaño natural).	Normalmente figuritas esquemáticas o figuras humanas hechas de materiales perecederos (cera, papel, madera) pero que suelen incluir algún fragmento del cuerpo de personas concretas, por ejemplo, cabellos, uñas, dientes, y por ello tratadas como sus auténticos «retratos» (diversas culturas, también algunas alfabetizadas).
	Constituye el cortejo fúnebre del primer emperador chino Shi Huang de la dinastía Qin (210 a.C.).	
Función decorativa o didáctica (encargos públicos o privados).	Bustos, cuadros, mosaicos con imágenes de «hombres insignes» (Grecia, Roma). Retratos de intelectuales, «hombres sagrados», gentes de elevado nacimiento (desde la primera mitad del siglo I d.C., dinastía Han); Monjes, maestros del budismo (Japón, siglos VIII-XVI).	

* Tabla elaborada a partir de: P. G. Bahn (ed.) 1996b; L. Campbell 1996; D. Fraser 1976; E. H. Gombrich 1981; G. Hafner 1981; E. O. James 1970; V. Lanternari 1966; J. Lipińska 1982; A. Mierzejewski 1983a; 1983b; M. Nowicka 2000; G.-C. Picard 1975; A. Theile 1974; F. Willett 1984; y M. S. Ziolkowski 1997.

Los huacos retrato como representaciones de tipos sociales

Como hemos mencionado anteriormente, no tenemos fundamentos de suficiente peso para poder considerar a los huacos retrato como retratos en el sentido actual de la palabra. Es más, como veremos más adelante, todo indica que los propios moches no interpretaban estas imágenes como representaciones de individuos concretos. En ese caso, ¿qué eran las vasijas en forma de cabeza humana?

En 1977, Anne Marie Hocquenghem ofreció una respuesta alternativa a esta pregunta.³¹ En su opinión, el principal cometido de los huacos retrato era el de mostrar figuras que desempeñaban diversas funciones y roles en la vida social y religiosa de la cultura Moche. No se trataba entonces de mostrar a individuos concretos, sino solamente a tipos humanos, a los representantes de los grupos. Estas imágenes eran una especie de representaciones oficiales sintéticas, idealizadas. Al igual que en las escenas del tipo línea fina o en las vasijas escultóricas de cuerpo entero, probablemente no se mostrara a individuos concretos, sino «ejemplos modélicos» de guerreros, mujeres o chamanes. La diversidad de los rasgos faciales individuales visible en las diferentes figuras era en principio irrelevante, aparecía en cierto modo por casualidad, «de paso», como consecuencia del perfecto dominio del oficio y como resultado de la evolución del arte de la escultura durante varios siglos.

El artículo de Hocquenghem, de no más de veinte páginas y modestamente ilustrado, publicado en la revista *Nawpa Pacha*, presentaba los resultados del análisis de unas quinientas vasijas en forma de cabeza humana, unas procedentes de cinco museos peruanos y europeos, y otras que la autora conocía por la literatura. La investigadora francesa subrayaba que sus observaciones tenían un carácter preliminar, y que se podrían obtener conclusiones más autorizadas solo cuando se llevaran a cabo investigaciones más profundas. Por desgracia, ella misma nunca volvió a retomar el tema. Sus observaciones sin duda se basaban en un perfecto conocimiento del material, pero en principio no estuvieron apoyadas por ningún ejemplo concreto y presentado en detalle. Al igual que las anteriores interpretaciones «realistas», también las tesis de Hocquenghem parecían ser de índole exclusivamente intuitiva, una nueva hipótesis no respaldada con pruebas. No muchos investigadores las trataron con la debida atención. Aun siendo citadas en más de una ocasión, las ideas presentadas en dicho artículo no consiguieron demasiados partidarios.³²

Según Hocquenghem, en cada una de las cinco fases de desarrollo de la cultura Moche distinguidas por R. Larco Hoyle, el porcentaje de participación de los huacos retrato en el conjunto de la producción cerámica de dicha cultura era directamente proporcional a la participación en esa muestra de todas las representaciones escultóricas

31 A. M. Hocquenghem 1977d.

32 E. P. Benson 1982b: 202; D. Bonavia 1991: 274; I. Shimada 1994b: 110, entre otros, se refirieron al artículo de Hocquenghem como la publicación más pormenorizada dedicada al mencionado tema.

antropomorfas; su número no era muy grande en las fases I y II, mayor en la fase III, un gran porcentaje aparece en la IV, y desaparecen casi por completo en la fase Moche V. Hasta el final de la fase III, las vasijas en forma de cabeza humana no daban la impresión de ser imágenes realistas, realizadas del natural. Todas mostraban los mismos rasgos fisonómicos: ojos grandes y muy abiertos, labios finos, sin marcas de músculos, y con rasgos faciales en general parecidos e impasibles. Lo que les daba una apariencia de diversidad a estas imágenes era la pintura de la cara, los diferentes tocados, los adornos en la nariz o las orejas, en definitiva los atributos que según Hocquenghem no definían la identidad personal de las personas representadas, sino sobre todo las funciones determinadas que cumplían. Desde finales de la fase III y especialmente en la fase IV, los rostros mostrados por los artistas moche se individualizaron de forma clara. Cambia la forma de los ojos, se ven los músculos, y cada personaje tiene un semblante distinto. Los artistas empiezan a reflejar las arrugas, los defectos y las facciones de las diferentes personas. Son precisamente estas representaciones las que nos inclinan a pensar que los huacos retrato pudieron haber sido realizados de modelos vivos, y justo a ellas le deben su nombre estas vasijas.

Entre estas representaciones, las más «realistas» e individualizadas, se pueden distinguir series de vasijas que muestran un mismo rostro, y aunque a veces proceden de un único molde, también entonces se diferencian en los detalles. En opinión de Hocquenghem, a cada uno de estos personajes «en serie» se le puede atribuir un peinado determinado, un tocado o unos ornamentos —que cambian ligeramente—, así como una pintura facial característica. Los distintos tocados parecen señalar funciones diferentes, como pasaba en las fases anteriores. Hocquenghem asegura haber logrado encontrar representaciones de cuerpo entero, una especie de «retratos *en pied*», para cada una de esas series, con los mismos semblantes y tocados que las figuras de los huacos retrato.³³ La situación inversa, en cambio, se daba indudablemente con poca frecuencia; muchas son las representaciones de cuerpo entero conocidas que no pueden ser relacionadas con ninguna serie de «retratos». La citada autora pensaba que eso se podía deber a que la recopilación estudiada por ella era incompleta y podría no incluir ejemplos de todos los tipos de huacos retrato producidos por los artistas moche. Aunque la comparación que ella realizó entre las representaciones de personas de los huacos retrato y las vasijas escultóricas de cuerpo entero con imágenes bidimensionales pintadas resultaba a menudo muy difícil, en algunos casos fue posible.

Según la autora, una descripción y unas analogías como las antes expuestas, —cabeza-cuerpo entero-figura que toma parte en una escena— se pueden también aplicar a otros géneros de vasijas cefalomorfas de la cultura Moche. Es difícil hablar de realismo o de individualismo en el caso de las representaciones de cabezas de seres míticos,

³³ Se trata tan solo de una declaración de la autora. En las ilustraciones del artículo, Hocquenghem presenta varios ejemplos de identificación entre cabezas y las representaciones de cuerpo entero que les corresponden: muy pocos de ellos se pueden considerar convincentes.

de animales o de muertos. Los huacos retrato no son más realistas que esos otros tipos de vasijas cefalomorfas, que las representaciones de cuerpo entero o que las complejas escenas de línea fina. Parecería más justo relacionarlos con las representaciones simbólicas que atribuirles el calificativo de «verdaderos retratos». En cuanto a la función y al significado de estas vasijas, Hocquenghem llega a la conclusión de que se los debe vincular con el fenómeno de la muerte y el paso del mundo de los vivos al de los muertos, ya que fueron hallados en un contexto funerario. Por lo tanto opina que, al menos en su mayoría, las cabezas representadas son de chamanes, de individuos que hacían de intermediarios entre estos dos mundos, así como también entre el de los vivos y el de los dioses, y que habrían de ayudar al difunto en su viaje al más allá.

También Krzysztof Makowski, en su artículo titulado *Los huaco retratos. Rostros del pueblo olvidado*, afrontó la interpretación de las vasijas en forma de cabezas humanas.³⁴ Esto ocurría tras un periodo de más de veinte años en el que no había aparecido en la literatura ningún debate serio acerca de esta cuestión. Siguiendo el camino marcado por A. M. Hocquenghem, este investigador reparó en que una gran mayoría de los supuestos «retratos» eran varones con la cabeza cubierta por tocados pertenecientes —como dejó claro varios años antes— a personajes representados con asiduidad en la iconografía moche que cumplían funciones rituales específicas: participantes y organizadores de las ceremonias religiosas, denominados por Makowski «oficiantes» o «sacerdotes».³⁵ Los tocados más ricos pertenecen a los sacerdotes superiores, que dirigen las ceremonias mostradas en las escenas del tipo línea fina. Un segundo grupo menor lo componen —algo constatado por el propio investigador— las posibles representaciones de prisioneros, que después serían sacrificados en las sangrientas ceremonias tan populares en la iconografía de la cultura Moche. En otras palabras: según el autor, esos «retratos» pueden representar a los participantes en ceremonias durante las que se hacían sacrificios humanos, tras los cuales se ofrecía a los dioses la sangre obtenida. Algunos de los que habían sido inmortalizados pudieron literalmente «perder la cabeza» poco después de posar. Según el citado autor, esto podría también confirmar que la función sugerida para las botellas del tipo asa-estribo —las más comunes entre los huacos retrato— era en efecto la de servir para guardar líquidos ceremoniales, en particular sangre.

La conclusión de Makowski es la siguiente: «Creemos que las imágenes no constituyen retratos individuales en el sentido occidental, si bien sin duda los artesanos se inspiraban en rostros reales, existentes en su entorno. Se trataría más bien de retratos-tipo. Los rasgos faciales, al igual que la pintura, el tatuaje o los detalles del tocado, de los aretes o de la nariguera servirían para poder ubicar al ser humano representado dentro de la compleja estructura étnica y política». Y más adelante añade: «Como

³⁴ K. Makowski 1999.

³⁵ K. Makowski 1994a. El citado autor renunció al uso del término «chamán» debido a la amplísima gama de funciones que desempeñaban hombres vestidos de manera similar en las escenas del tipo línea fina.

otras vasijas finas con huellas de uso, las botellas-retrato estuvieron depositadas al interior del entierro, en señal que su poseedor fue miembro de la sociedad mochica de plenos derechos, y que, por lo tanto, asumía periódicamente ciertos roles rituales que le correspondían por su parentesco y por sus funciones políticas. Desafortunadamente pocos son los entierros investigados sistemáticamente por arqueólogos y no podemos precisar la relación entre el retrato y el individuo sepultado».³⁶

Las observaciones de Hocquenghem y de Makowski conforman un cómodo punto de partida para nuestras siguientes consideraciones. En muchos puntos nos parecen acertadas, por lo que el debate se centrará en los argumentos presentados por ambos autores y en la crítica de las conclusiones expuestas por ellos.

Anteriormente, dejamos claro que los huacos retrato *a priori* no pueden ser considerados imágenes de individuos concretos, que no pueden ser interpretados como retratos. Sin embargo, sabemos sin duda alguna que muestran a los representantes de los distintos grupos sociales —esto es algo que salta a la vista—. Dejando a un lado la cuestión de si una determinada vasija muestra a un personaje de manera individualizada o esquemática, o de si parece realizada «a partir del modelo» o tiene carácter general, el hecho es que siempre lo expone como representante de un grupo concreto, definido con precisión. Su pertenencia la concretan todos los atributos de índole cultural de los cuales está equipada su imagen: tocado, adornos de nariz y orejas, la manera de cortarse y colocarse el cabello, si tiene barba, pintura o tatuajes en la cara, etcétera.³⁷

Durante las décadas dedicadas a la investigación de la iconografía moche, el empleo del término huaco retrato —creado por los investigadores del pasado peruano básicamente por influencia de las comparaciones con el arte del Viejo Mundo— ha sido en su mayoría puramente convencional. Sirvió para determinarlo, pero en modo alguno ayudó a clarificar el verdadero carácter del mencionado grupo de vasijas. En la actual situación, creemos que la única salida razonable es considerarlo como uno de los términos específicos de la jerga arqueológica —como en los casos de «cabezas trofeo»

36 K. Makowski 1999a: 94-95.

37 Los huacos retrato no son —como indicaría la propia definición— retratos *sensu stricto*, ya que no estamos en condiciones de asignarlas a ningún «modelo» concreto. Una cuestión aparte, digna de ser discutida, es si podrían ser tratados como imágenes o como estudios fisonómicos de modelos de identidad no precisada —y en realidad irrelevante—. Otra interesante cuestión, presentada en la parte final de este trabajo, es la del realismo, al parecer imposible de ser demostrado, y la individualización apreciable a primera vista, de las diferentes representaciones. En este punto merece la pena señalar que no todas las vasijas en forma de cabeza humana surgidas en la cultura Moche son representaciones individualizadas. En las colecciones encontramos con relativa frecuencia vasijas de baja calidad artística, y a veces incluso técnica, que poseen una cantidad mínima de las características asociadas comúnmente con los retratos. Estos objetos muestran las cabezas humanas de una forma esquemática y extremadamente estilizada. Sin duda tampoco despiertan en el observador actual la misma admiración que los huacos retrato más perfectos, los que pueden adornar la colección de cualquier museo. En realidad, recuerdan a muchas vasijas en forma de cabezas humanas realizadas por artistas de diversas culturas de los Andes centrales aproximadamente por la misma época. Seguramente por todas estas razones, dichas vasijas aparecen publicadas con mucha menos frecuencia y son relativamente poco conocidas. Sin embargo, es preciso subrayar que las diferencias entre las vasijas de ambos grupos son a menudo bastante sutiles, y su clasificación como «individualizadas» («realistas») o «esquemáticas», tiene en gran medida un carácter puramente arbitrario. En nuestra opinión, pues, y a la luz de la discusión presentada más arriba, no hay razón para no aplicar también el término huacos retrato a las vasijas del grupo aquí descrito.

o «huacos eróticos»—. Habría sido posible desecharlo y sustituirlo por otro término más neutral, o bien seguir utilizándolo como denominación general de los objetos de este grupo, cómoda y consolidada en la literatura, plenamente conscientes de su convencionalismo. Somos de la opinión de que el término «huaco retrato» se debería utilizar con relación a todas las vasijas escultóricas de la cultura Moche en forma de cabeza humana, independientemente de la época en que surgieran, de las diferencias estilísticas o de escuela que aparecen entre ellas, de su nivel técnico o artístico, y con independencia del grado de esquematismo o de individualización de las distintas representaciones.

Naturalmente, dejar las cosas en la situación antes expuesta no nos exime de aclarar los motivos que llevaron al surgimiento de uno de los grupos de vasijas más conocidos e interesantes de la cultura Moche. En los dos próximos capítulos nos ocuparemos de verificar las afirmaciones hechas hasta el momento. Buscaremos respuestas a la pregunta sobre a quién se mostraba en las figuras de los huacos retrato, a los representantes de qué grupos sociales. Para identificarlos seguiremos dos caminos: uno «desde abajo», creando una tipología de todos los atributos de carácter cultural que aparecen en las vasijas en forma de cabeza humana; y otro «desde arriba», comparando las figuras reflejadas en estas vasijas con las representaciones de cuerpo entero que conocemos a través de las representaciones bidimensionales y tridimensionales de la cultura Moche.

Capítulo 3

LA ELABORACIÓN DE LAS FIGURAS, O EL ATREZO, LAS POSES Y LAS SEÑAS PARTICULARES

Las investigaciones sobre la iconografía moche se iniciaron durante los primeros años del siglo XX. Los cimientos los pusieron científicos tan eminentes como Arthur Baessler, Eduard Seler, Alfred Louis Kroeber, Ricardo Palma o Julio César Tello. En 1929, cuando aún estaban en pañales estas investigaciones, apareció un trabajo de Gösta Montell ricamente ilustrado, dedicado a las vestimentas y los adornos usados por los habitantes del antiguo Perú. Al describir la ropa de la gente conocida a través de la cerámica de la cultura Moche —que en su libro Montell define como «*the culture of the Chicama pottery*»—, y sobre todo sus tocados, el científico sueco escribe:

*Whether all these different decorations are to be taken as marking separate social strata, trades or degrees of rank, is by this time of course impossible to determine in the absence of literary sources. Certain classification of the material may be made in so far as men who otherwise are most plainly clothed generally speaking have the simplest kind of headgear, whilst the warriors are more sumptuously attired.*¹

Realmente, ya el primer contacto con toda gran recopilación de vasijas antropomorfas moche, nos inclina a pensar que una de las tareas más importantes a las que hicieron frente los artistas-alfareros fue la de marcar claramente la pertenencia de los diferentes personajes a determinados grupos sociales o rituales. En el caso de los huacos retrato enseguida salta a la vista la gran variedad de tocados con los que se representa a estas personas. Si se les observa con mayor detenimiento se llega a la conclusión de que había más signos que, como ese, definían la posición social. Creemos que eran perfectamente conocidos, del todo comprensibles y reconocibles al primer vistazo, y ello

¹ G. Montell 1929: 44-45.

tanto para los propios creadores de la cerámica moche como para aquellos a quienes iba dirigida. Cuando se dispone de una amplia muestra de vasijas puede probarse que los símbolos del rango o la función que observamos, a los cuales podemos llamar distintivos o atributos de índole cultural, se repiten con mayor o menor frecuencia en las diversas vasijas que aparecen en ciertas disposiciones constantes. De esa forma nos revelan su verdadero carácter. Imaginamos que no se trata de una especie de «señas particulares» que definen la identidad personal de individuos concretos y especialmente distinguidos, sino que son por el contrario los elementos de un código específico, de un preciso sistema para señalar el estatus y el rango, los cometidos sociales y las funciones rituales. Incluso, sin llevar a cabo investigaciones más detalladas, entre dichos símbolos podemos distinguir los diferentes tipos de tocado y de peinado, los diversos tipos de narigueras y orejeras, así como las distintas formas de pintar, tatuar o escarificar la cara.²

Es difícil expresar una opinión definitiva sobre a cuáles de esos distintivos se les atribuía el mayor significado «etiquetante», cuáles se usaban preferentemente en la producción de las distintas figuras, en la construcción de su identidad iconográfica. Pero si se comparan las cabezas conocidas por los huacos retrato con las representaciones bidimensionales y tridimensionales de cuerpo entero, podemos advertir fácilmente que en la iconografía moche no todos los elementos de esas imágenes eran tratados con igual precisión y cuidado por el detalle. La presencia de ciertas particularidades era en general acentuada de manera muy evidente, otras se marcaban superficialmente y el resto simplemente se ignoraba. Podemos imaginar que la representación de ciertos elementos de la vestimenta, del armamento o de la ornamentación resultaba seguramente imprescindible para realizar una identificación correcta de la figura representada, mientras que otros podían ser eliminados sin que se produjera un empobrecimiento del contenido iconográfico de la imagen o una pérdida de interpretabilidad.

Según suponemos, la cuestión de la selección de los distintos elementos utilizados en la elaboración de la figura, de lo que debía, lo que debería, y lo que tan solo podía encontrarse en una imagen, estaba regulada por dos normas básicas: primero, cada representación —hasta la más general y esquemática, incluso a veces desprovista de determinados elementos con valor identificativo— debía incluir un conjunto de distintivos imprescindibles para la correcta identificación de un personaje dado;³ segundo,

2 En las siguientes páginas de este trabajo se presentará una descripción más detallada de los diversos tipos de atributos de índole cultural que precisó la creación de sus tipologías ampliadas. Debemos señalar que tienen un carácter introductorio y fueron elaboradas, principalmente, para ser usadas en el análisis de los casi ochocientos huacos retrato estudiados durante la realización del proyecto aquí presentado. Sin embargo, si estas tipologías hubieran de servir para la descripción de otras representaciones, se debe tener en cuenta que necesitan ser completadas con nuevos tipos.

3 El empobrecimiento del contenido iconográfico de una representación podía derivar, por ejemplo, del carácter de su soporte físico —se podían mostrar más detalles del rostro en una imagen de frente que en una de perfil—; por su parte, los colores reales o pseudoreales se podían aplicar solo en representaciones al fresco o en telas, pero no en la pintura de línea fina bidimensional ni en la decoración pictórica de vasijas escultóricas, ni en la metalplástica.

aparte de los distintivos imprescindibles para una correcta identificación, tanto las representaciones generales como las detalladas —por ejemplo, los huacos retrato más individualizados— podían incluir, única y exclusivamente, elementos o atributos que no dificultaran la identificación de la figura representada, y que no fueran de ningún modo contrarios a dicha identificación. En todos los casos se creaban representaciones coherentes y unívocas interiormente. En esta situación tuvo seguramente gran influencia la utilidad ritual de estas vasijas. La iconografía moche era una singular herramienta de propaganda, cuyo objetivo era divulgar la ideología de la elite. Por ello, debía ser estrictamente delimitada y supeditarse exactamente a los cánones y reglas definidos.⁴

Sin embargo, llegado a este punto debemos advertir que las dos normas formuladas anteriormente no poseen un carácter universal. Por ejemplo, la iconografía contemporánea, que está mucho menos formalizada —incluyendo la que se vale de todo tipo de cánones y clichés—, se aparta en muchos casos de esas reglas. Tomar conciencia de las diferencias y similitudes en la aplicación de ambas normas, tanto en la iconografía de nuestros tiempos como en la iconografía moche, puede resultar una experiencia interesante. Además, puede tener cierto valor práctico a la hora de apreciar las obras de los artistas del Perú antiguo.

Entre las representaciones que encontramos cada día en los periodicos podemos distinguir sin esfuerzo las imágenes de personas que desempeñan diversas profesiones, cumpliendo funciones sociales definidas con precisión, o que se hallan en unos contextos de situación fácilmente reconocibles. Independientemente, de que se trate de reproducciones esquemáticas —dibujos— o detalladas —fotografías—, la cantidad de atributos que usualmente llevan los representados es suficiente como para realizar una identificación rápida y probablemente correcta, como por ejemplo: un cura, un soldado, un deportista o un músico. Cabe mencionar que los atributos de carácter cultural, tales como la ropa, el uso de ciertos accesorios o determinados gestos, en la actualidad son empleados con mucha frecuencia en el lenguaje publicitario. El objetivo es trazar rápidamente, y sin generar dudas, el carácter de una figura determinada —por ejemplo, del «ama de casa», del «hombre de negocios», del «médico», etcétera—. El clásico traje de novia: vestido de boda y corona con velo, es un atributo claro y fácil de reconocer del papel ritual —y también social, por el tipo de acontecimiento que es una boda— desempeñado por la mujer. En cambio, el traje usado por el varón en tal situación ya no supone para nosotros una pista tan clara. Naturalmente, el hombre vistiendo el traje y corbata puede ser un novio, pero igualmente podría estar cumpliendo otras funciones sociales —puede ser por ejemplo un político, un funcionario, un científico, un hombre de negocios o un modelo—. Sabemos que el traje de chaqueta es una indumentaria oficial —hasta cierto punto incluso de gala—,

⁴ G. Bawden 1994; 1995; 1996.

pero también nos damos cuenta de que no define de forma concreta ni el rol, ni la situación en la que se encuentra el hombre que lo viste. Reparemos también en el hecho de que, a veces, un solo elemento adicional que pudiera parecer insignificante nos permite hacer una identificación correcta de una forma casi automática y totalmente fiable, con la condición, claro está, de que conozcamos el «código». Por ejemplo: una alianza en el dedo corazón de la mano derecha significa que el hombre o la mujer está casado, la batuta en la mano del hombre con traje lo define inequívocamente como director de orquesta. Señalemos igualmente que la ausencia de ciertos atributos puede también cumplir una función identificativa. La ausencia de corbata —o pajarita— y de traje —esmoquin o frac— en el atuendo de un hombre con batuta, permite pensar que se trata seguramente de un director de orquesta en un ensayo.

En nuestra iconografía son bastante frecuentes las situaciones en las cuales no es respetada solo la primera de las dos normas antes mencionadas —la ausencia de una cantidad suficiente de datos identificativos— aunque en la mayoría de los casos esto no engendra mayores problemas. La cosa es más complicada cuando no es respetada la segunda norma; cuando en la imagen aparecen elementos que dificultan o falsean la identificación. En esos casos, si no conocemos el contexto exacto en el que surge una representación dada —por el contenido del artículo de prensa que ilustra, por la acción de la película, etcétera—, en general no somos capaces de valorar correctamente ni la función del personaje, ni el carácter de la propia reproducción, así que esperamos una aclaración, algún tipo de comentario. Pero, ¿qué hacer cuando la representación por sí sola es poco interpretable, y no poseemos ningún texto que pudiera darnos una explicación, o solo tenemos uno muy general?

Nos valdrá como ejemplo una corta información incluida en la crónica titulada *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*, de Pedro Pizarro, escrita en la segunda mitad del siglo XVI. Así hablaba sobre los tallanes, habitantes de los valles costeros del norte de Perú cuando llegaron los conquistadores españoles a esas tierras, al norte del valle de Moche:

Estos tallanos traen unas camisetas y mantas de algodón labradas de algunas labores con lana; traen unos rebozos alrededor de la cabeza que les dá vuelta debajo de la barba con unos rapacejos: las mugeres traen unos capuces vestidos que les llegan hasta la garganta del pie; tienen ellas horadados los labios junto á la barba y metidos en los agujeros unas puntas de oro y plata redondas que les tapan el agujero: quitánselo y ponénselo cuando quieren [sic].⁵

Los tallanes que describe Pizarro recuerdan en cierta forma a la gente cuyas imágenes quedaron inmortalizadas casi mil años antes en las vasijas moche. La descripción de sus ropas y su aspecto general es interesante, pero corta y muy genérica.

5 P. Pizarro 1944: 36.

No sabemos por ella si todos los tallanes se vestían igual, si hombres y mujeres llevaban las mismas camisas y abrigos con independencia de la edad y el estatus social. La experiencia nos indica que debía haber alguna diferencia. ¿Y cómo eran los bordados de lana que adornaban sus ropas?, ¿tenían una forma estándar?, ¿simbolizaban algo? No sabemos de qué dependía el derecho a llevar adornos de oro y plata. ¿Los usaban también los hombres?, ¿qué significaba en el relato de Pizarro «cuando quieren»: «continuamente», «solo por la noche», «en las fiestas»? Él mismo pudo ver a los habitantes de la costa norte «en acción», pudo observar su comportamiento, preguntar por los detalles.

Hagamos un pequeño experimento intelectual. Observemos imágenes anteriores, procedentes de la iconografía actual, del mismo modo que miramos los artefactos de la cultura Moche. Supongamos que son producto de un pueblo hace tiempo desaparecido, que no dejó tras de sí ninguna fuente escrita. ¿A qué conclusiones podríamos llegar sobre las funciones sociales de los diferentes personajes presentes en esas imágenes? Contaríamos, además, con un *corpus* de representaciones suficientemente amplio para comparar, como en el caso moche.

Después de haber adquirido un cierto dominio sobre cómo reconocer los elementos básicos de la vestimenta, es muy probable que estuviéramos en condiciones de identificar correctamente la mayoría de las figuras. Un soldado, un sacerdote, un deportista, o una novia nos resultarían fácilmente reconocibles. Pero, ¿seríamos capaces de hacer una valoración correcta de las funciones sociales desempeñadas por los diferentes hombres vestidos exclusivamente con traje y corbata? Incluso para nosotros, que poseemos un conocimiento enorme sobre nuestra propia cultura, resulta a menudo una tarea imposible de realizar.

Si hiciéramos una sistematización del rico material iconográfico que tenemos de finales del siglo XX, seguramente separaríamos muchos grupos tipológicos. Entre ellos habría representaciones de músicos y curas, deportistas y soldados. Pondríamos sin duda todas las imágenes de hombres con traje y corbata en un mismo grupo —probablemente sería un grupo muy numeroso—. Como resultado de los contextos en los que aparecieran esos elementos del vestido, es posible que nos diéramos cuenta de que se trata de una indumentaria de cierto tipo —oficial, ceremonial, de gala—, pero también observaríamos que puede aparecer en muy diferentes contextos. Quizá estaríamos en condiciones de constatar que esa indumentaria en particular es un distintivo de la posición o el estatus de un individuo diferente a, digamos, un uniforme o una sotana, los cuales definen la función de una figura concreta con mucha mayor precisión que aquel traje. Incluso, según se desprendería de las observaciones realizadas, podríamos llegar a la conclusión de que no se trata de un uniforme, y que se pueden hacer modificaciones en él o usarlo de un modo menos formal, no poniéndose corbata, por ejemplo, o quitándose la chaqueta. Pero seguramente ahí nos detendríamos, ese sería el resultado final al que podríamos llegar en nuestras conjeturas.

Una vez que hubiéramos tomado práctica en el reconocimiento de estas indumentarias relativamente sencillas, ¿cómo interpretaríamos, por ejemplo, los atributos pertenecientes a la vestimenta de un capellán castrense, que une elementos del uniforme militar y del atuendo de capellán?, ¿sabríamos establecer una relación funcional —ritual— precisa entre un uniforme de campaña y uno de gala, que une elementos de una indumentaria militar y de un traje de chaqueta? Es probable que para nosotros muchas de esas reproducciones quedaran para siempre sin interpretación.

La iconografía moche, de carácter religioso, mitológico-ritual, era completamente diferente a la iconografía de nuestro círculo cultural, surgido entre finales del siglo XX y comienzos del XXI. Para formular las dos normas básicas por las que según nosotros se guiaban los artistas moche, partimos del supuesto de que la iconografía creada por ellos recordaba a los sistemas iconográficos de otras culturas tradicionales. Así pues, se regía por una lógica interior y era semánticamente coherente. A pesar de no conocer en su mayoría ni el significado preciso ni los rangos de los diferentes elementos que dan forma a la identidad iconográfica de cada personaje —e imaginamos que van a seguir siendo un misterio para nosotros—, podemos suponer que tanto para los creadores de dichas representaciones como para sus destinatarios directos eran perfectamente conocidos. Y aunque no poseemos pruebas para asegurar que los artistas moche respetaban absolutamente cualquiera de las dos normas antes mencionadas, sí podemos admitir sin temor a equivocarnos que, en las condiciones socio-político-religiosas entonces existentes, ambas eran observadas estricta y rigurosamente. Todas las representaciones, ya fueran de dos o de tres dimensiones, de cuerpo entero o limitadas solo a la cabeza, debían ser comprensibles universalmente. Pertenecían a un idioma de imágenes conocido por todos. Eran interiormente coherentes y estaban construidas con símbolos fácilmente reconocibles: elementos de un código iconográfico que debía llegar a todos los iniciados.

Los tocados

Los tocados constituyen el grupo más distintivo de atributos de índole cultural, así como uno de los que más se diferencian interiormente. Entre todos los tipos de prendas de vestir y de adornos del cuerpo con los que nos encontramos en la iconografía moche, seguramente fuera el tocado el distintivo más importante del estatus social o de la función ritual del individuo representado. A los tocados sin duda se les atribuía una simbología especial. Lo prueban las numerosas analogías procedentes tanto de dibujos realizados con la técnica de línea fina, como de las esculturas de cuerpo entero. Como es fácil imaginar, en estas representaciones se omitían muchas características de menor trascendencia, aunque solo fuera por su pequeño tamaño; sin embargo, el aspecto de los tocados, o del peinado en el caso de que aquel faltara, era siempre reflejado con gran precisión y cuidado por los detalles. Por otro lado, el especial significado de este elemento de la vestimenta ha sido resaltado repetidas veces en la

literatura. Algunos autores han hecho referencia a la existencia de vasijas cerámicas en forma de tocado, así como también al hecho de que en las tumbas más ricas de la elite moche se ha llegado a encontrar más de quince tocados diferentes junto a un mismo individuo.⁶

Muchos autores han planteado en el pasado el problema de la gran variedad de tocados presentes en la iconografía moche, pero en general se limitaron a dejar constancia de tal hecho, a expresar algunos comentarios generales y a describir con brevedad algunos tipos que en su opinión eran los más interesantes. Las caracterizaciones de los tocados hechas hasta la fecha han sido por lo común poco detalladas y no daban idea alguna de su inmensa riqueza en formas. Los tocados, que básicamente conocemos por la iconografía de la cultura Moche, y en menor medida por el material arqueológico, tenían formas sumamente variadas. Podían estar hechos solo con uno o varios trozos de tela, pero a veces se les añadía elementos elaborados con hebras vegetales trenzadas, objetos metálicos o refinados adornos de plumas y alas de aves o de piel de animal. En algunos tocados, atribuidos habitualmente a los representantes de la cultura Recuay, vemos incluso que llevan manos pegadas a ellos, así como también cabezas humanas, las cuales es probable que estuvieran reducidas o hechas de algún otro material.

Una de las primeras y más completas descripciones de los diferentes tipos de tocados propios de la iconografía moche se halla en el ya citado trabajo de G. Montell, quien al proceder a caracterizar las diferentes variedades, destaca que en las representaciones cerámicas se puede encontrar gran cantidad de ellas y que la descripción de todos los tipos llevaría muchísimo tiempo. Montell se centró en separar los tipos más importantes, haciendo especial hincapié en aquellos para los que pudo encontrar buenas analogías en las fuentes etnohistóricas o etnográficas.⁷

Por su parte, G. Bawden dividió no hace mucho los tocados en dos grandes categorías, en un libro en el que trataba la caracterización de los símbolos de poder presentes en la cultura Moche.⁸ Según él, la primera incluiría las versiones más o menos desarrolladas de la forma básica, una tela enrollada en la cabeza, definida en su trabajo como «turbante». Podía estar provisto de un disco —a menudo decorado con una cabeza tridimensional de ave o mamífero—, de una medialuna metálica y de un penacho en

6 Cfr. entre otros: G. Bawden 1996: 123-126; C. B. Donnan 1978: 73. Reconstrucciones gráficas de algunos tipos de tocados aparecen, entre otros, en: C. Campana 1994a: 51-54, lám. 66-67 y 69; C. B. Donnan 2004: 46, fig. 4.5, 49, fig. 4.10, 54, fig. 4.19; F. Kauffmann Doig 1973: 313, fig. 477 y 478; y, R. Larco Hoyle 2001a: 246, fig. 286-289. Han publicado fotografías de vasijas en forma de diversos tipos de tocados, que a veces descansaban en «soportes» u «hormas» especiales —en la realidad quizá hechos de madera o de cañas—: C. B. Donnan 1978: 73, figs. 116-118; C. B. Donnan 2004: 61, figs. 4.32-4.35; K. Makowski 1994b: 102, fig. 80; y, B. J. Wassermann-San Blas 1938: 81, fig. 136, entre otros. La tumba del «Sacerdote-Guerrero» de Huaca de la Cruz, en el valle de Virú, citada muchas veces, contenía al menos tres tocados distintos (W. D. Strong y C. Evans, Jr. 1952: 150-166), mientras que la Tumba 2 de Dos Cabezas, en el valle de Jaquetepaque, tenía dieciocho (C. B. Donnan 2001a).

7 G. Montell 1929: 44-61.

8 G. Bawden 1996: 123-126.

abanico sujeto a la parte trasera o delantera de la cabeza. El segundo grupo es el de los cascos cónicos simples, adornados a veces con una medialuna metálica.⁹

También C. B. Donnan abordó el tema de la diferenciación de los tocados en el cuarto capítulo de su libro *Moche Portraits from Ancient Peru*.¹⁰ Este autor distinguió tres tipos principales de tocados, que designó con las letras A, B y C. Los tipos A y B tienen cada uno distintas variantes, que a veces se diferencian mucho entre sí, mientras que en el tipo C hay un solo género de tocado, muy característico (nuestro tipo H-V-13). Menciona también que en la muestra analizada por él había tres vasijas que representaban cabezas de varón con yelmos cónicos, típicos de los guerreros, pero no los separa en un tipo aparte. Además, habla de varias clases de *head rings*, adornados con representaciones de pájaros y otros animales —hechos de diversos materiales— y colocadas en un tocado adecuado, que en nuestra tipología hemos definido con el nombre de «diademas», así como con diversas clases de complementos y adornos hechos de tela —flecos—, plumas y metales —adornos en forma de medialuna—. Donnan también le dedica atención a los tocados que no aparecen en los huacos retrato; según él se trata sobre todo de los tocados de los llamados *Ritual Runners*, adornados en su parte delantera con discos metálicos o escudos trapezoidal. Apoyándose en su excelente conocimiento del material arqueológico, Donnan ha hecho muchas acertadas observaciones, en especial, sobre el auténtico aspecto de algunos elementos con los que se elaboraba cada tocado.

Debido a la gran diversidad de tocados mostrados en la iconografía moche, en este trabajo nos hemos concentrado exclusivamente en la tipología de aquellos que se pudieron reconocer en los huacos retrato de la muestra analizada. También se han añadido de manera suplementaria los tocados de huacos retrato conocidos a través de la literatura. Las restantes variantes de tocados, tanto los mostrados en vasijas cerámicas de cuerpo entero como los de objetos hechos de otros materiales, no han sido aquí tratadas.

En la recopilación analizada de 778 huacos retrato se han diferenciado más de cien tipos y subtipos distintos de tocados. Algunos aparecían en la muestra repetidas veces con una misma forma, mientras que otros solo lo hacían en unas cuantas vasijas, en unas pocas variantes que se diferenciaban ligeramente entre sí. También hubo numerosos casos de originales y excepcionales tocados observables tan solo en objetos aislados.

Cada tocado reproducido en una vasija ha sido tratado como un todo completo y no como una serie de elementos integrantes independientes entre sí, cosa que sí hicieron Bawden y Donnan en sus trabajos. No conocemos las reglas de composición de los

⁹ Este tipo de adornos es mostrado asiduamente con la técnica de línea fina, a menudo también en esculturas de cuerpo entero. En los huacos retrato prácticamente no aparecen. Esto quizá sugiera que tenían una función ornamental, principalmente, y no clasificativa.

¹⁰ C. B. Donnan 2004: 42-75, figs. 4.1-4.62.

diferentes tipos de tocado, no conocemos las relaciones simbólicas que hay entre las diversas partes, no siempre resulta claro para nosotros el modo en que algunos tocados eran elaborados; tampoco estamos seguros de si el hecho de que algunos tocados salieran de la superposición de varios elementos distintos, implicaba que su simbología fuera la simple «suma de significados» de sus diversas partes.¹¹

Una vez establecido que la representación de la figura humana en forma de huaco retrato debía resultar para el receptor del arte moche igual de interpretable y comprensible que la imagen completa de una figura en una escena de línea fina, procuramos tomar los rasgos más relevantes de cada uno de los tipos de tocados mencionados, a la hora de elaborar la siguiente tipología. En general, omitimos los detalles que hubieron de ser reducidos al reproducir un tipo concreto en forma bidimensional —esto afectaba, entre otros, a la mayor parte de los pequeños diseños pintados que aparecen en los tocados—, o en todo caso los tomamos en consideración al diferenciar los subtipos. Debemos señalar que los tocados no siempre eran mostrados en los huacos retrato de un modo interpretable y unívoco. Han sido frecuentes los casos en que solo a modo de hipótesis hemos podido asignar los tocados mostrados en algunas vasijas a uno u otro tipo. Merece también la pena prestar atención a un hecho sorprendente: conocemos casos en los que una misma clase de tocado ha sido reproducida con más precisión y mayor cuidado por los detalles en reproducciones de menor tamaño, como por ejemplo en las representaciones bidimensionales o tridimensionales de cuerpo entero, que como ornamentación de un huaco retrato, donde se podía mostrar una mayor cantidad de detalles.

En la recopilación de 778 huacos retrato, 551 de las vasijas —el 71% aproximadamente— mostraban a personas que usaban algún tipo de tocado. Entre ellos se han diferenciado cinco grandes grupos de tocados con una forma bastante interpretable (H-I a H-V),¹² y una clase de tocados difíciles de clasificar unívocamente (H-VI). En total se han distinguido 106 tipos y subtipos de tocados mostrados en los huacos retrato, clasificados en los siguientes grupos:

11 Una de las mejores analogías de las que disponemos actualmente para una variedad tan grande de tipos de tocados, como la que aparece en la iconografía moche, la configuran los tocados usados por los diferentes servicios uniformados —ejército, policía, aduaneros, bomberos, etcétera—. Su «forma básica», bastante sencilla por lo común, está con frecuencia provista de todo un conjunto de signos, símbolos y distinciones. Esta analogía, si bien no es perfecta, sí nos convence de que las aparentes similitudes no siempre reflejan el estado real ni las relaciones existentes entre las personas que llevan los diversos tipos de tocados. El complicado sistema de colores y modelos de cascos y gorras distintos, así como la graduación en ellos marcada, designan la posición de cada persona, el grado de autoridad de unos con respecto a otros, o su pertenencia común a una determinada formación.

12 Cabe resaltar que el símbolo «H» proviene de la palabra en inglés *headdress*, que significa «tocado».

H-I	Cascos / Yelmos (7 tipos)
H-II	Diademas (12 tipos y subtipos)
H-III	«Gorros» (5 tipos)
H-IV	Tocados cuyo elemento básico es un «bonete relleno de algodón» no anudado bajo la barbilla (19 tipos y subtipos)
H-V	Tocados cuyo elemento básico es un «bonete relleno de algodón» anudado bajo la barbilla (23 tipos)
H-VI	Tocados atípicos y difíciles de interpretar (23 tipos)
H-VII	Tocados que solo conocemos por la literatura (30 tipos)

Cascos o yelmos (H-I)

En la ya mencionada muestra, aparecían siete tipos de tocados cuya función era seguramente protectora, pertenecientes a guerreros, como se ha podido constatar por las analogías. Aprovechando la información reunida por Montell, imaginamos que los cascos —o yelmos— de diverso tipo eran fabricados con una estructura de madera y recubiertos con tela, o bien con placas de metal.¹³ Solo dos de los tipos aparecen más de una vez en nuestra muestra (H-I-1 y H-I-5), y del resto hay nada más que un ejemplar por tipo. El grupo de huacos retrato que reproducen cabezas de hombre con casco cuenta en total con apenas doce vasijas, aproximadamente el 1,5% de toda la muestra. Es un porcentaje sorprendentemente bajo, en especial si se compara con el gran número de guerreros representados de cuerpo entero que ofrece el arte moche. La variedad de tocados tipo casco, mostrada en imágenes de dos y tres dimensiones, es también claramente superior a la del grupo de huacos retrato.

¹³ Montell (1929: 57, fig. 21) publica la fotografía de un yelmo encontrado en el sitio de Pachacamac, que por su forma recuerda mucho a los yelmos cónicos usados por los guerreros moche. De su descripción se desprende que dicho yelmo (actualmente en la colección del Ethnologisches Museum de Berlín; n° de catálogo: VA 42023) tenía una sólida construcción interior de madera, así como una capa exterior hecha con tela de lana adornada con un motivo geométrico de color amarillo grisáceo y marrón.



H-I-1
MVB-96

H-I-1 (4 vasijas)

Clásico yelmo cónico sin adornos plásticos adicionales, característico del «típico» guerrero moche. Parece ser que en algunos casos se solía poner sobre el bonete relleno de algodón, cuyo objetivo era seguramente proteger la nuca y las orejas. A menudo, sobre todo en las representaciones del tipo línea fina, y con menor frecuencia en las tridimensionales de cuerpo entero, estos cascos estaban adornados con una media luna metálica. En el caso de los huacos retrato nunca se han observado adornos como ese en los yelmos; quizá se debiera a las dificultades técnicas que entrañaba adherir esta clase de adornos —hechos de arcilla— a la parte superior del cuerpo de la vasija, una vez sacada del molde. El casco se sujetaba a la cabeza mediante dos cortas cintas anudadas bajo la barbilla (véase: MARLH-177), mientras que la parte trasera terminaba en tres cintas que caían libremente sobre la nuca y la espalda —una más ancha en medio y dos más estrechas a los lados—. En algunos casos estaba provisto del llamado «barbiquejo», una correa seguramente metálica —según se desprende de los datos arqueológicos—, que pasa por debajo del mentón y sujeta el casco a la cabeza. El barbiquejo estaba rematado por una especie de flecos de chapa y dotado de dos pequeños escudos circulares o semicirculares que resguardaban las orejas y las sienes del guerrero. El tipo H-I-1 aparece muy a menudo en la iconografía, tanto en la cabeza de seres humanos como en la de las figuras sobrenaturales antropomorfas y zoomorfas.

La versión básica del casco H-I-1 a veces podía estar adornada con elementos plásticos adicionales. En nuestra recopilación observamos tres de estos casos (H-I-2 a H-I-4).

H-I-2 (1 vasija)

Casco cónico adornado con las representaciones de dos serpientes colocadas simétricamente.



H-I-2
MARLH-255

H-I-3 (1 vasija)

Casco adornado con dos discos sujetos simétricamente. Debido a la forma abierta de la vasija presentada, la MNAAHP-118, este ejemplo no queda totalmente claro.



H-I-3
MNAAHP-118

H-I-4 (1 vasija)

Casco adornado con un elemento que no puede ser bien definido, fabricado seguramente con una cinta de tela anudada a los extremos, y que recorre transversalmente el tocado.



H-I-4
MVB-43

Los tres tipos de cascos restantes tenían otra construcción:

H-I-5 (2 vasijas)

Tipo definido en la literatura en lengua inglesa como *stacked hat*.¹⁴ No sabemos exactamente cómo estaba construido. Parece que también pudo estar basado en una construcción interior de madera, pero por fuera lo cubrían elementos superpuestos hechos de chapa —¿piel curtida?—. Según podemos deducir por las representaciones iconográficas, también este tipo de yelmo se colocaba sobre el bonete relleno de algodón y se completaba con un barbiquejo.



H-I-5
MNAAHP-75

¹⁴ C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 258-260.



H-I-6
MNAAHP-116

H-I-6 (1 vasija)

Tipo de yelmo muy adornado, que pudiera ser una variante del tipo H-I-5. Su parte trasera recuerda a la de aquel, los laterales están adornados con elementos trapezoidales que no pueden ser bien definidos, y por delante lleva una cabeza de murciélago (?) y dos discos colocados simétricamente. Por desgracia, la vasija por la que conocemos este tipo de yelmo está seriamente dañada, lo cual imposibilita una descripción más detallada. La baja calidad con que está fabricada dificulta también su interpretación.¹⁵



H-I-7
MNAAHP-272

H-I-7(1 vasija)

Este tipo de casco recuerda al usado por los soldados británicos durante las guerras mundiales. No sabemos con seguridad de qué material está hecho, pero podemos suponer que entre sus componentes debe de haber alguna materia dura, probablemente metal, piel curtida o madera.

Diademas (H-II)

Con el nombre de diademas hemos designado las diversas variantes de bandas —vinchas— que podían ser colocadas directamente sobre la cabeza (en el grupo H-II, el cabello de la coronilla y de la parte trasera de la cabeza queda visible), o bien sobre otros tocados (algunos tipos entre los grupos H-IV a H-VII). En el grupo de las diademas se encontraron distintas clases de bandas hechas con tiras estrechas de tela,¹⁶ así como vinchas fabricadas con otros materiales. No conocemos los detalles sobre los materiales y la construcción de las diferentes clases de diademas. Una parte de ellas parece estar hecha solo de tela, mientras que los tipos más complejos posiblemente estuvieran elaborados con otros materiales, por ejemplo, plumas y alas de aves, piel de animal, representaciones de animales hechas de metal, etcétera.¹⁷ Algunas clases de diademas (en particular el tipo H-II-6) eran usadas para la creación de tocados más complejos, como por ejemplo, los tipos H-IV-15 y H-V-16.

15 Cfr. C. B. Donnan 2004: 80, fig. 5.7. Se trata de una vasija muy parecida, pero procedente de otro molde, sin pintar, mejor conservada y de mayor calidad.

16 También se puede describir así el grupo A distinguido por Donnan (C. B. Donnan 2004: 43-44), pero debe prestarse atención al hecho de que el único modelo mostrado por el autor, en la figura 4.2, estaba anudado directamente sobre la cabeza.

17 Fueron descritas por Donnan como *head rings* (C. B. Donnan 2004: 59-63). En cuanto a los adornos de animales que aparecen en algunos tocados, Montell afirma que en algunos casos pudieron estar hechos de metal, pero que lo más probable es que para su producción se utilizaran pieles secas, alas e incluso a veces las propias cabezas de algunos mamíferos y aves, igual que en épocas históricas (G. Montell 1929: 54-55; 42, fig. 9; 55, fig. 19).

H-II-1 (3 vasijas)

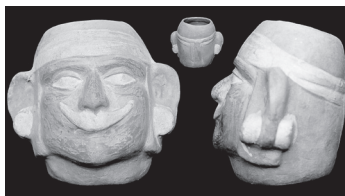
El tipo más simple de diadema es la vincha-banda sin o con adornos —plumas o penachos en forma de abanico—, que están principalmente reproducidos con la técnica de línea fina. No sabemos de qué estaba hecho este tipo de tocado ni cómo lo elaboraban. La juntura —el punto de unión— de la vincha no es visible en las representaciones.



H-II-1
MNAAHP-93

H-II-2 (15 vasijas)

Tipo de diadema simple, compuesto por una cinta enrollada a la cabeza hecha únicamente de tela, que era siempre de un solo color: blanco o amarillo. La tira de tela rodea varias veces la cabeza y se anuda en la parte posterior. Lo interesante es que siempre se hace de la misma manera, con independencia de la forma y el tamaño de la vasija. Los dos extremos de la tela caen sueltos sobre el cabello y la nuca. Las diademas, tal y como se las ha descrito en el presente trabajo, son vinchas cerradas colocadas sobre la cabeza a modo de corona; así pues, el tipo H-II-2 es en realidad una cinta —como la usada en el tipo H-IV-2—, pero ha sido incluido en este grupo debido a que exteriormente se parece a estos.



H-II-2
MNAAHP-275

H-II-3 (2 vasijas)

Tipo de tocado muy poco frecuente: una cinta enrollada a la cabeza como la anterior, pero anudada por delante y adornada con un elemento en forma de dos «plumas» que se abren hacia los lados sobre la frente. No es seguro que se trate de un tocado hecho de tela. Es más probable que se usara algún material más duro pero flexible, como el mimbre. En nuestra recopilación, este tipo está solo representado por dos vasijas, muy parecidas entre sí, pero procedentes de dos moldes distintos (MVB-97 y MARLH-338).



H-II-3
MVB-97



H-II-4
MHP-2

H-II-4 (1 vasija)

Este tipo de tocado tampoco es muy frecuente, seguramente ha sido elaborado también con un material duro pero elástico —¿mimbre, hebras vegetales?—, adornado por los lados con una especie de haces del mismo material del que está hecha toda la diadema.



H-II-5
MNAAHP-68

H-II-5 (3 vasijas)

Tipo algo cercano al anterior. Tiene una forma muy característica y parece estar fabricado, al menos la parte posterior, con algunos elementos metálicos, de madera, de cuero, de mimbre o de otro material trenzado —¿tejido?—. La parte delantera la forman unos rollos de tela —quizá de mimbre, o de hebras vegetales—, hechos manojos a ambos lados de la cabeza, sobre las sienes. Los elementos cónicos del tocado surgidos de esta manera seguramente están recubiertos además por una tela a veces adornada. En la parte trasera de la cabeza observamos un elemento cuadrangular calado, dividido generalmente en cuadros menores, que recuerda una red.¹⁸

H-II-6 (13 vasijas)

Tocado hecho seguramente de piel —¿tela?— y adornado a ambos lados, sobre las sienes del personaje, con elementos plásticos en forma de garras de felino.¹⁹ Dependiendo de los elementos del cuerpo animal añadidos al tocado, podemos dividir este grupo en las siguientes variantes:

18 Por desgracia no ha sido posible encontrar entre las representaciones de línea fina ninguna analogía para este tipo de tocado. Quizá se trate de una honda usada para sujetar el pelo; esta solución está bien atestiguada en la cultura Nasca; cfr. entre otros: D. Eisleb 1977: abb. 37, abb. 125).

19 Este tipo recuerda a las diademas usadas en tocados más suntuosos (como el tipo H-V-16). Puede tratarse de un tocado hecho con piel de ocelote (*Felis pardalis*) o de gato montés (*Felis monte*). Este tipo también recuerda a algunos tocados representados en la iconografía de la cultura Recuay.



H-II-6a
MNAAHP-23



H-II-6b
MAM-13



H-II-6c
MNAAHP-178



H-II-6d
MARL-22

H-II-6a: dos garras de felino colocadas hacia arriba.

H-II-6b: dos garras de felino colocadas hacia arriba, elemento en forma de «V» visto de frente.

H-II-6c: dos garras de felino puestas en horizontal, a los lados de la diadema.

H-II-6d: dos garras de felino colocadas hacia arriba, más la cabeza y la cola del animal.

H-II-6e: dos garras de felino puestas en horizontal, más la cabeza y la cola del animal.

H-II-6f: cuatro garras de felino puestas en horizontal, más la cabeza y la cola del animal.



H-II-6e
MVB-18



H-II-6f
MNAAHP-38

H-II-7 (1 vasija)

Diadema que representa a un pájaro, aunque solo se muestran el cuello, las alas, la cola. La cabeza no está presente. Es el único ejemplo de este tipo de tocado en nuestra muestra, por lo que su interpretación no es del todo segura.



H-II-7
MVB-114

Gorros (H-III)

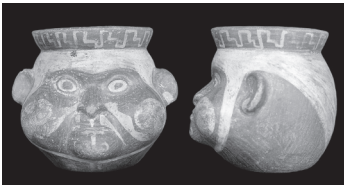
Los gorros conforman uno de los tipos de tocado más simples. Su característica básica es la de estar compuestos por un único trozo de tela que cubre prácticamente toda la cabeza del personaje representado. Solo la cara queda a la vista, y a veces también las orejas, una parte de los lados de la cara y la nuca. Este tipo de tocado está estrechamente relacionado con las representaciones de seres de mejillas prominentes, a las cuales hemos denominado circunstancialmente con el calificativo de «niños mofletudos», que aparece en la literatura.²⁰ Por lo común los gorros se anudaban bajo el mentón mediante dos bandas, que son fragmentos de la misma tela, aunque a veces el nudo no se muestra con claridad. Cuando el tocado no está diferenciado del resto de la vasija por sus colores, o la línea divisoria entre el tocado y el rostro no está marcada con suficiente nitidez, es casi imposible diferenciar esta forma de tocado de algunos tipos de peinado. Entre los gorros se pueden distinguir cuatro tipos:



H-III-1
MARLH-309

H-III-1 (1 vasija)

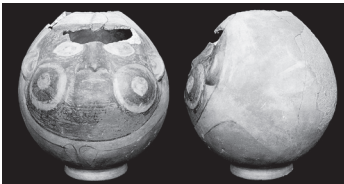
Cubre toda la cabeza menos la cara y las orejas, las cuales sobresalen por unos orificios abiertos ex profeso en la tela. Se anuda bajo el mentón. Queda también al descubierto una amplia área de la nuca.



H-III-2
MNAAHP-149

H-III-2 (2 vasijas)

Tipo similar al anterior, aunque la tela corre por encima de las orejas. Este tocado recuerda en cierta forma a un pañuelo atado bajo la barbilla; no cubre ni las orejas ni los lados de la cabeza.



H-III-3
MARLH-169

H-III-3 (1 vasija)

Parecido al tipo de gorro H-III-2, pero el pañuelo que lo forma pasa hacia adelante por detrás de las orejas.

²⁰ Entre otros, B. J. Wassermann-San Blas 1938.

H-III-4 (14 vasijas)

Tipo que prácticamente cubre por completo la cabeza y el cuello. Solo la cara —y quizá las orejas— quedan al descubierto. El nudo bajo el mentón no se ve tan claramente como en los tipos anteriores. Este tocado recuerda mucho al actual «verdugo» usado por los niños.

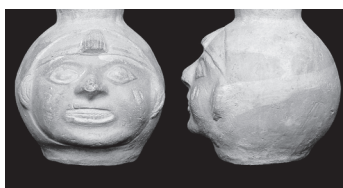


H-III-4
MNAAHP-154

El quinto tipo, aunque exteriormente es similar, causa ciertas dudas:

H-III-5 (2 vasijas)

La tela que cubre la cabeza baja por detrás de las orejas, dejándolas al descubierto. No es seguro que en este caso se trate realmente de un gorro —el nudo, al igual que en el H-III-4, no es visible—. Es posible que en la vasija se mostrara la parte superior de algún tipo de esclavina, quizá su capucha, que cubría la cabeza y los hombros. Aparte de esto, las dos vasijas de este tipo representan a individuos con un característico mechón de pelo sobre la frente y los dientes muy visibles —hombres recuay—, en vez de los típicos niños mofletudos.



H-III-5
MARLH-169

Tocados cuyo elemento principal es un «bonete relleno de algodón»

Sin lugar a dudas, la clase de tocado más compleja es la que está confeccionada sobre la base de varias capas superpuestas de tela, a menudo estampada, con o sin adornos complementarios, como cintas, flecos, borlas, plumas, abanicos, pieles de animales o imitaciones, elementos de metal, etcétera. Tienen una característica básica común, como en su momento dijo Montell: su elemento principal, el punto de partida, es el «bonete relleno de algodón», que se ponía directamente sobre la cabeza y cumplía una función protectora. Debía amortiguar los golpes de las mazas, o bien cubrir la nuca de los rayos solares, lo cual parece más probable. Sobre él es donde se van añadiendo las sucesivas capas de pañuelos o bandas, o también se colocan elementos hechos de otros materiales.²¹

21 Según Montell, parece posible que las numerosas capas de tela pudieran hacer de acolchado bajo los pesados cascos usados por los hombres durante la batalla, así como también bajo otros tocados empleados en las diversas ceremonias, a menudo muy complicados y de seguro igualmente pesados. Esos turbantes de varias capas pueden resultarnos algo extraños dado el calor allí reinante, pero, al igual que los clásicos turbantes usados en los países árabes, quizá protegieran con eficacia del sol y el polvo del desierto a quienes los llevaban. Montell afirma que, en toda América del Sur, esta forma específica de tocado parece ser

No siempre es posible deducir de qué modo era elaborado este o aquel tipo de tocado. Algunos de ellos deben incluir elementos invisibles para nosotros, escondidos bajo las capas de telas, que le daban al tocado su forma definitiva, a menudo difícil de explicar. Los tocados estaban hechos con telas de diferentes grosores, formas y tamaños, cuyas formas originales resulta a veces muy difícil de establecer, ya que están colocadas por capas y con frecuencia se cruzan en diferentes ángulos. Esto se ve dificultado aun más por el hecho de que, en la mayoría de los casos, únicamente de la iconografía podemos sacar información sobre las formas y funciones de los distintos tocados. El material arqueológico —fragmentos conservados de tocados, telas, etcétera— nos aporta pocos datos adicionales.²² Nuestras conjeturas sobre cómo se creaban las variantes de los tocados pertenecientes a los grupos H-IV y H-V, parte de los grupos H-VI y H-VII, no siempre tienen por qué ser acertadas. La forma en que al menos algunos tipos fueron elaborados se puede deducir con gran verosimilitud a partir de las experiencias llevadas a cabo por uno mismo, para las cuales pueden aprovecharse tanto telas de diferente clase, como fragmentos de materiales con distintas formas. Por último hay que recordar que debido al grado de complejidad de algunos tipos de tocados, es a veces muy difícil comparar sus representaciones bidimensionales y tridimensionales, y en ciertos casos concretos, sencillamente imposible. En la recopilación de huacos retrato analizada se han distinguido unos sesenta tipos y subtipos de esta clase de tocado, mostrados a continuación en orden, desde los más simples a los más complejos.

Tocados sin nudo bajo el mentón (H-IV)



H-IV-1
MNAAHP-67

H-IV-1 (23 vasijas)

Más de veinte vasijas de nuestra serie representan a individuos cubiertos tan solo con un bonete relleno de algodón, sin llevar ningún otro elemento de adorno. Esta interpretación no siempre tiene por qué ser correcta. A veces surge únicamente del hecho de que la representación del tocado es toda

característica solo en los indios de la costa norte de Perú. «Bonete relleno de algodón» (*«a cap stuffed with cotton wool»*) es una definición convencional tomada de la citada publicación (G. Montell 1929: 47). De esa forma explicaba el autor la construcción del grueso «rollo» que aparece en muchas vasijas y que cubre las orejas y la parte superior de la nuca. En su opinión debía proteger eficazmente a su porteador ante los golpes de maza; en efecto, ya nos hemos encontrado con esta clase de elemento del ropaje en el caso de la mayoría de los cascos; era claramente visible en los tipos H-I-1, H-I-4, H-I-5 y H-I-7). C. Campana define por su parte este elemento del tocado con el nombre de «solera» —protección ante el sol— y K. Makowski (información personal) como «redcilla» —red para el pelo—. Puede que esta última sea la interpretación más cercana a la verdad, ya que muchos hombres representados en la iconografía moche tienen largos cabellos que caen sobre los hombros —se aprecia con mayor claridad en los prisioneros—. Dentro de la iconografía moche, el ser agarrado por el pelo durante la batalla suponía un claro signo de victoria sobre el enemigo; por eso, dicho tipo de tocado constituiría un magnífico modo de evitar tal situación. No se puede descartar que la versión dada por Donnan (2004: 46, fig. 4.5) sobre cómo se hacían esta clase de tocados sea correcta —y que ha sido comprobada «experimentalmente»—. Vale la pena mencionar también que los hombres a los cuales hemos relacionado con la cultura Recuay no usaban «bonete».

22 Cfr. entre otros C. B. Donnan 2004: 51, fig. 4.12 y 4.13, 62-64, figs. 4.36-4.38, 67, fig. 4.43, 68, fig. 4.47.

del mismo color —en particular blanco o crema—. Parece estar hecho de un solo trozo de tela y no se observa ninguna clase de nudo, aunque en algunas ocasiones está señalado el límite entre las partes inferior y superior del tocado.

Tocados formados por el «bonete» y uno o dos elementos adicionales

A veces, el tocado está formado por un bonete relleno de algodón sobre el que se enrolla una banda o un pañuelo —con una o varias vueltas—. Las bandas son estrechas cintas de tela con un ancho uniforme y de diversas longitudes. Los pañuelos, en cambio, pueden tener formas y tamaños variados. No siempre nos resulta claro el modo en que están anudados, pero en muchas ocasiones nos encontramos con un nudo simple en la parte trasera o delantera de la cabeza. Las reproducciones en la cerámica de bandas y pañuelos estaban a menudo adornadas con elementos pictóricos, y a veces también plásticos —tridimensionales—. Con frecuencia servían para sujetar al tocado otros adornos de diversa clase.

H-IV-2 (7 vasijas)

Tipo de tocado poco frecuente. Alrededor del bonete hay enrollada una banda de color variado. Da dos vueltas, se cruza sobre la frente y está anudada en la parte trasera.



H-IV-2
MVB-65

H-IV-3 (20 vasijas)

H-IV-3a

Tipo de tocado poco frecuente; un pañuelo bastante estrecho —más ancho por el centro— da una vuelta alrededor de la cabeza, directamente sobre el bonete y está anudado en la parte posterior. Los extremos del pañuelo, estrechos y largos, caen sobre el occipucio y la nuca. El pañuelo puede tener un solo color, o estar adornado.



H-IV-3a
MNAAHP-12



H-IV-3b
MARLH-115

H-IV-3b

Variante del anterior, muy poco frecuente, con una banda anudada en la parte trasera, pero que no parece rodear la cabeza. Sus extremos también caen sobre la parte de atrás de la cabeza.²³



H-IV-4a
MAUNT-2

H-IV-4

H-IV-4a (31 vasijas)

Tipo bastante popular, diferenciado del anterior debido a que el pañuelo —o banda— va anudado por delante. Este elemento está muy bien definido, incluso en las pinturas de línea fina. El pañuelo puede dar una o varias vueltas en torno a la cabeza (véase MARLH-395, MNAAHP-18), aunque a veces esto no está plasmado con precisión en las reproducciones. En algunos casos solo aparece reflejada con claridad la parte delantera del pañuelo y el nudo, (véase vasija MARLH-197). El elemento que diferencia los diversos tocados de este tipo es el nudo en lo alto de la frente, que a veces adopta una forma ornamental. Cabe señalar que los pañuelos o bandas usados en estos tocados tienen casi siempre un solo color, principalmente, blanco o crema.

H-IV-4b

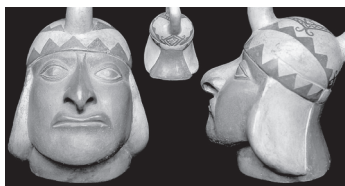
Variante del anterior que conocemos solo por la publicación de una única vasija.²⁴ Sobre el bonete hay puestos dos pañuelos, uno de ellos con adornos que dan una vuelta a la cabeza y están anudados en la frente. Debido al increíble parecido entre este tipo y el H-IV-4a, y a la seguridad en cuanto a la autenticidad de la vasija, se decidió incluirlo en esta parte de la tipología, y no en el grupo H-VII.

²³ Cfr. C. B. Donnan 2004: 46, fig. 4.5.

²⁴ Vasija de la colección de H. y M. Gaffron que se encuentra actualmente en The Art Institute of Chicago (55.2339; altura: 29 centímetros), entre otros publicada en: W. Lehmann y H. Ubbelohde-Doering 1926: lám. 78; H. Ubbelohde-Doering 1952: 211; C. B. Donnan 1978: 5, fig. 4.



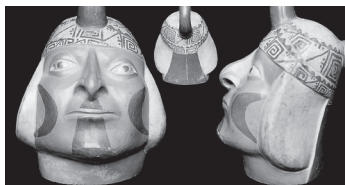
H-IV-5
MNAAHP-10 (nudo simple)



H-IV-5
MARLH-154 (una veta detrás de la cabeza)

H-IV-5 (89 vasijas)

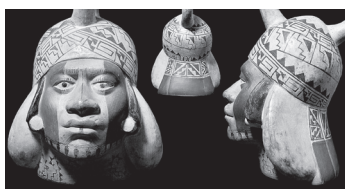
Forma de tocado cercana a la H-IV-3a. Su diferencia reside en que la banda —pañuelo— enrollada en torno a la cabeza es más larga y da al menos dos vueltas a su alrededor. A menudo la tela está ricamente adornada con motivos geométricos o zoomorfos. El nudo, en la parte trasera, no siempre aparece claro. Los extremos del pañuelo caen sobre la parte inferior del bonete y son estrechos, como en el tipo H-IV-3, o anchos, en este caso formando una, dos o tres vetas que se van ensanchando, colocadas sobre la superficie del bonete, la nuca y la espalda del personaje, lo que se ve bien en las vasijas que muestran la silueta completa.²⁵



H-IV-5
MARLH-182 (dos vetas detrás de la cabeza:
motivo geométrico)



H-IV-5
MARLH-155 (dos vetas detrás de la cabeza:
motivo zoomórfico)



H-IV-5
MVB-93 (tres vetas detrás de la cabeza:
motivo geométrico)

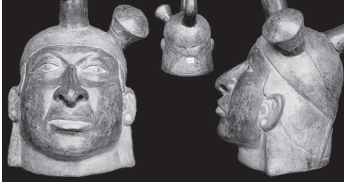
²⁵ En las representaciones del tipo línea fina, que sirven como material comparativo, no es posible distinguir las diferentes variantes. Como a menudo tampoco es demasiado clara esa diferenciación en las representaciones tridimensionales, todas las variantes mencionadas han sido tratadas como un solo tipo. En la elaboración de la mayoría de estos tocados se usaron seguramente las tiras de tela con elemento trapezoidal mostradas por Donnan, cuya forma «desarrollada» es conocida por los dibujos de línea fina (cfr. C. B. Donnan 2004: 52-55, fig. 4.16-4.20).



H-IV-6
MARLH -32

H-IV-6 (1 vasija)

Tipo muy poco frecuente. A la banda, anudada detrás de la cabeza con un nudo simple, se le han adherido a la altura de la frente dos elementos trapeziales que recuerdan abanicos de plumas —quizá fragmentos de conchas de *Spondylus*—.



H-IV-7
MNAAHP-84

H-IV-7 (5 vasijas)

Un elemento muy característico, que a veces aparece en la iconografía moche, lo componen las «borlas» cónicas de diversa clase, sujetas a los tocados con ayuda de bandas. En nuestra recopilación hay varias vasijas en las que una banda anudada atrás sujetaba al bonete un adorno de esta clase, que sobresale por el lado derecho o izquierdo de la cabeza. No se sabe de qué material pudiera estar hecha realmente esa borla. Quizá se tratara de un haz de plumas, de flecos, o de un adorno hecho con alguna tela multicolor.²⁶



H-IV-8
MNAAHP-84

H-IV-8 (4 vasijas)

Seguramente este tipo de tocado se deba incluir en este mismo grupo; alrededor de la cabeza hay enrollada —¿varias veces?— una banda terminada —si no es un adorno adicional— en un fleco que siempre queda en la parte izquierda del tocado.²⁷ En la parte trasera de la vasija aparece grabada una tela que descansa sobre el occipucio y la nuca, de la cual se muestra su forma, su colocación, y, quizá, su ornamentación.

26 C. B. Donnan (2004: 56, fig. 4.22, 57, fig. 4.25, 64, fig. 4.39) interpreta toda esta clase de adornos en forma de seta, con flecos al extremo de cintas de tela adornada.

27 Esta variante esta representada por varias vasijas muy parecidas (MARLH-329, MARLH-330, MARLH-31, MNAAHP-191). Estamos seguramente ante huacos retrato procedentes del mismo molde. Se diferencian por los detalles de los motivos incisos en la parte trasera del tocado.

Tocados con «bonete» y diademas

Algunas veces se colocaban diademas —con frecuencia parecidas a las que aparecían en el grupo H-II— directamente sobre el bonete. Su forma podía ser la de una simple vincha, a menudo adornada con elementos adicionales, o estar provista de una especie de esqueleto transversal gracias al cual no se deslizaba hacia las orejas y permanecía en el mismo lugar, aun cuando pesara mucho.

H-IV-9 (3 vasijas)

Tipo muy parecido al ya descrito H-II-5, pero en este la diadema, con la parte trasera en forma de rombo y elementos cónicos laterales, está puesta sobre el bonete y no directamente sobre el pelo.



H-IV-9
MARLH-286

H-IV-10 (3 vasijas)

Cinta hecha probablemente de tela, de anchura uniforme en la parte delantera, que se va ensanchando hacia los lados y se estira hacia abajo, por detrás de la cabeza, formando un triángulo cuyo vértice llega hasta la nuca del personaje representado.



H-IV-10
MARLH-30

H-IV-11 (10 vasijas)

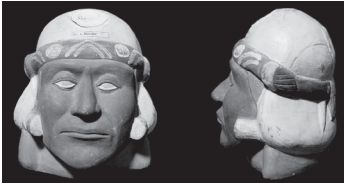
Una cinta de igual anchura en toda su longitud, que va sobre el bonete y tiene acoplada una banda adicional que sujeta la cinta en su lugar correcto. La banda transversal parece estar a veces ensanchada artificialmente junto a las sienes, como si hubieran metido algo por debajo, adoptando una forma oval.²⁸



H-IV-11
MNAAHP-45

En la muestra de huacos retrato aparecían también tocados entre cuyos componentes había diademas adornadas con representaciones de animales, como aves rapaces, monos, felinos, etcétera.

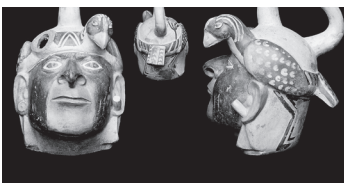
²⁸ Cfr. con los tipos H-VI-9 y H-VI-10, y también con la interpretación presentada por Donnan (2004: 43-44, fig. 4.3).



H-IV-12a
MVB-71



H-IV-12b
MVB-68



H-IV-12c
MARLH-187

H-IV-12 (5 vasijas)

H-IV-12a y H-IV-12b

Los tipos H-IV-12a (diadema con ave sin cabeza, tipo análogo al H-II-7) y H-IV-12b (con cabeza) son los tocados más simples de este grupo: diademas con una representación de un solo pájaro colocada directamente sobre el bonete, o sobre un bonete cubierto por un pañuelo —quizá anudado atrás, véase MVB-71—. En la parte trasera de la cabeza, bajo la diadema, se colocaba seguramente algún fragmento trapecial de tela o una banda, como las usadas en el tipo H-IV-5, cuya forma y quizá ornamentación debían imitar las de la cola del pájaro. No siempre es fácil determinar la especie que el artista pretendía reflejar. El pájaro de la vasija MARLH-274 probablemente sea un águila pescadora (*Pandion haliaetus*), mientras que el mostrado en el tocado de la vasija MVB-68 recuerda en cierta medida a un cóndor macho (*Sarcorhamphus gryphus*). Sin duda, estas reproducciones resultan demasiado pequeñas como para pensar que se usaban ejemplares de pájaros auténticos en la ornamentación de los tocados.

H-IV-12c

Este tipo se diferencia de los anteriores porque la diadema está adornada con las representaciones de dos cabezas de aves —aunque en el ejemplo mostrado solo una de ellas se conserva— y un par de alas. La cola se reproduce de forma plástica. Quizá el elemento pintado a la derecha del occipucio reproduzca unos flecos o un abanico de plumas, que adornara adicionalmente este tipo de tocado.

H-IV-13 (3 vasijas)

En la diadema se reproducen las cabezas de dos aves rapaces vueltas de espaldas entre sí, un ala en cada lateral, y la cola. En relación con el tipo H-IV-12c, la principal diferencia es la representación de las cabezas de aves, aquí semiplástica, en relieve y no escultórica. El pájaro de la vasija MARLH-278 probablemente sea un halcón aplomado (*Falco femoralis*).



H-IV-13
MARLH-278

H-IV-14 (1 vasija)

La diadema está adornada con la cabeza, las extremidades delanteras y traseras y la cola de un mono —de especie no identificada—. Al igual que otros adornos de este tipo, realizados en tiempos históricos, es posible que también estos fueran hechos con piel de animal curtida, aunque no se puede descartar que la cabeza del mono fuera hecha de metal u otro material.



H-IV-14
MARLH-99

H-IV-15 (5 vasijas)

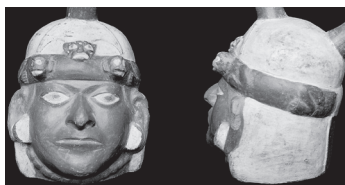
Las cintas con representaciones de felinos son el tipo de diadema más popular entre los que aparecen en la iconografía moche. Podían ir puestas directamente sobre la cabeza (como en el tipo H-II-6) o formar parte de tocados más complejos (H-V-16). El tipo que ahora tratamos va adornado con la cabeza, las extremidades —delanteras, o delanteras y traseras— y la cola del animal sobre el bonete. No se observa ningún otro tipo de sujeción.



H-IV-15
MNAAHP-53

H-IV-16 (1 vasija)

La diadema de este tocado va adornada con la representación de dos cabezas de mono, una de felino, extremidades delanteras y traseras de un animal —un par a cada lado—, una cola y una medialuna de metal sobre la cabeza del felino, en la parte delantera. Es el único ejemplo que conocemos



H-IV-16
MARLH-172

de una diadema tan ricamente ornamentada colocada sobre el bonete y sin bandas ni pañuelos que la sujeten. Sin embargo, la calidad artística de la vasija es bastante baja.

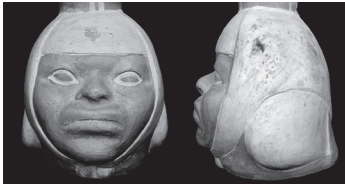
Tocados con bandas o pañuelos anudados bajo el mentón (H-V)

Entre los tipos de tocados distinguidos en la recopilación descrita, un grupo grande lo componen los formados por un bonete, uno o dos elementos adicionales hechos de tela —bandas o pañuelos— u otro material, como por ejemplo, piel de animal, y sujetos por una tela que pasa bajo el mentón y está anudada en ese punto, o en la coronilla.

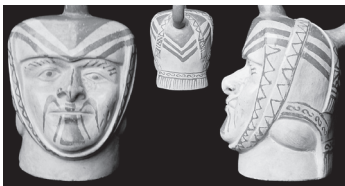
«Bonete» con un pañuelo



H-V-1
MNAAHP-37



H-V-1
MARLH-290



H-V-2a
MARLH-17

H-V-1 (3 vasijas)

Tipo de tocado muy poco frecuente. El bonete está cubierto por un gran pañuelo, cuyos extremos están anudados bajo el mentón. La vasija aquí mostrada (MNAAHP-37) es interesante porque nos enseña el aspecto que tendrían los pañuelos usados para elaborar los tocados. Como era de esperar, no se trata de un trozo de tela con una forma regular —un cuadrado o un triángulo—, sino con unos extremos muy alargados, sin duda preparados especialmente para este fin. En algunos casos es visible parte del bonete que cubre la frente (véase MARLH-290).

H-V-2 (6 vasijas)

H-V-2a

Muy interesante tipo de tocado, con un pañuelo de grandes dimensiones cuyos extremos son aún más largos que los del pañuelo del tipo H-V-1, anudados en la coronilla. No es seguro que realmente se utilizara un solo pañuelo para adornar este tocado, aunque a juzgar por la forma de los motivos mostrados en la tela, es posible de que así sea.

H-V-2b

Tipo cercano al H-V-2a —aparece en cuatro vasijas de la colección del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera—. La forma de anudar el pañuelo no está clara, pero por las analogías iconográficas se puede suponer que se anudaba en la coronilla, y sus extremos caían sueltos por los lados. Un motivo ornamental característico de esta clase de tocado es la representación de un cangrejo pintada en la parte que cubre el occipucio.



H-V-2b
MARLH-61

H-V-2c

Tipo parecido al H-V-2a, adornado con una «borla» adicional.



H-V-2c
MVB-91

«Bonete» con dos bandas

Un grupo bien diferenciado lo componen los tocados compuestos por un bonete y dos bandas, más o menos anchas, y de diversa longitud. En él se pueden distinguir varios tipos, representados en general por unas pocas vasijas. Debido a que no se muestran detalles de la composición de algunos de los tocados de este grupo —en particular los nudos y el entrelazado de las bandas—, en este punto nuestra tipología se basa en la descripción exterior de los tocados más que en el análisis de su estructura interna.

H-V-3 (40 vasijas)

H-V-3a

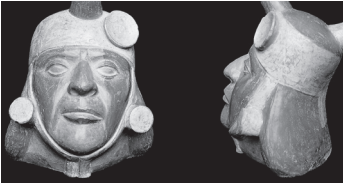
Una ancha banda ciñe la cabeza horizontalmente una vez, y queda anudada sobre el occipucio (como en el tipo H-IV-5). Una segunda banda está puesta encima o debajo de la primera; esto no siempre está definido con suficiente claridad, como en MARLH-233, que pasa por encima de la cabeza y está anudada bajo el mentón. A veces la banda horizontal lleva pintados elementos muy decorativos (geométricos, como en la vasija MVB-78, o zoomorfos, como en MVB-124). La banda vertical normalmente no va decorada, aunque hay excepciones, como la vasija MARLH-180.



H-V-3a
MNAAHP-8



H-V-3a
MARLH-50



H-V-3b
MARLH-207



H-V-3c
MARLH-245



H-V-4
MARLH-237



H-V-5
MNAAHP-170



H-V-6a
MARLH-130

H-V-3b

Banda horizontal adornada con un disco sin decorar, ligeramente cóncavo, sobre el ojo izquierdo.

H-V-3c

Banda horizontal adornada con una «borla» que sobresale erguida por encima del ojo izquierdo. Dado el estado de conservación de la vasija —el color está muy mermado— que luce esta clase de tocado (MARLH-245), no es posible una descripción más detallada ni un análisis más profundo.

H-V-4 (1 vasija)

Se trata de una ancha banda que ciñe horizontalmente la cabeza varias veces, y que está anudada por detrás. La segunda banda, sobre la primera, pasa por encima de la cabeza y está anudada bajo el mentón.²⁹

H-V-5 (2 vasijas)

Una estrecha banda que pasa por encima de la cabeza y está anudada bajo el mentón. Una segunda banda, también estrecha, rodea la cabeza de forma horizontal sobre la primera, se cruza en la frente y sus dos extremos quedan en la parte de atrás. Sin embargo, esta la construcción es poco clara, ya que no es visible el nudo.

H-V-6 (4 vasijas)

H-V-6a

Una estrecha banda que pasa por encima de la cabeza y está anudada bajo el mentón, aunque esto no siempre está definido con suficiente claridad. Una segunda banda también estrecha, un rollo

²⁹ La vasija aquí descrita, MARLH-237 (con tocado tipo H-V-4) y la vasija MNAAHP-8 (tocado tipo H-V-3a) posiblemente procedan del mismo molde, y solo al ser pintadas quedaron diferenciadas.

mullido, o una tira ancha de tela, que rodea dos veces la cabeza, a veces va cruzada sobre la frente y anudada sobre el occipucio.

H-V-6b

Representado por la vasija MNAAHP-3, se diferencia del anterior porque la banda horizontal está adornada con una «borla».



H-V-6b
MNAAHP-3

H-V-7 (2 vasijas)

H-V-7a

Se trata de una estrecha banda cuyos extremos suben por los lados de la cabeza desde debajo del mentón, se cruzan en lo alto y tuercen para caer hacia el occipucio y la nuca. Una segunda banda, también estrecha, da la vuelta a la cabeza en horizontal cuatro veces, cruzándose en la frente y quedando anudada sobre esta. En base a las pruebas realizadas, se estima que dicha banda tendría entre dos y dos metros y medio de largo—.



H-V-7a
MARLH-235

H-V-7b

Parecido al anterior, pero de construcción menos clara. El recorrido de ambas bandas es algo distinto, además se le ha añadido un pañuelo que cae sobre el occipucio y la nuca, así como una especie de «borla» que decora el lado derecho del tocado.



H-V-7b
MVB-2

H-V-8 (5 vasijas)

Banda ancha que ciñe la cabeza varias veces en horizontal, atada sobre el occipucio con un lazo, sujetada con una banda más estrecha que da verticalmente varias vueltas a la cabeza y que queda atada en la coronilla con un nudo simple.



H-V-8
MNAAHP-91

«Bonete» con dos pañuelos

Los tocados de este grupo están compuestos de un bonete y dos pañuelos —de diversas formas—, y se diferencian entre sí de manera similar a los del grupo anterior. La mayoría de los tipos de este grupo están representados por una pequeña cantidad de vasijas, pero algunos son muy numerosos y aparecen con frecuencia en la iconografía. Parte de las representaciones no ofrecen una información detallada sobre la composición de los tocados, por lo cual ciertas descripciones tienen un carácter hipotético.



H-V-9
MARLH-7

H-V-9 (1 vasija)

Pañuelo ancho —no sabemos cómo está doblado— que ciñe la cabeza horizontalmente y está atado con un lazo sobre el occipucio. El segundo pañuelo, cuyos extremos seguramente estén estirados, está colocado en vertical sobre el primero; pasa por encima de la cabeza, baja hasta el mentón, donde se cruzan los extremos, sube otra vez y en la coronilla queda atado con un nudo simple. Este tipo es muy cercano al H-V-8, antes descrito.



H-V-10a
MARLH-16

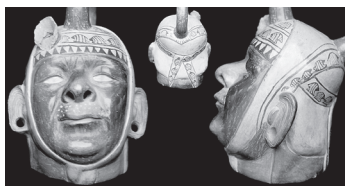
H-V-10 (19 vasijas)

H-V-10a

Pañuelo ancho, posiblemente triangular o cuadrado, doblado en diagonal, que ciñe la cabeza horizontalmente y que está atado sobre el occipucio con un nudo simple. El segundo pañuelo, probablemente también triangular o cuadrado, doblado en diagonal, está colocado en vertical sobre el primero —en raras ocasiones aparece debajo, como por ejemplo, en MARLH-131—, pasa por encima de la cabeza y está anudado bajo el mentón. Algunas veces la punta que cae sobre el occipucio es más larga y forma una veta ancha (véase MVB-47). Ambos pañuelos pueden ser lisos o llevar una decoración pintada, geométrica por lo común. Este tipo de tocado es muy similar al H-V-3a, antes descrito.

H-V-10b

Este tipo, que solo conocemos por la vasija MARLH-51,³⁰ es casi idéntico al H-V-10a. Pero en este caso, el pañuelo horizontal, que va directamente sobre el bonete, está decorado con un elemento plástico, que por desgracia no se ha conservado en su totalidad —seguramente una especie de «borla» parecida a la del tipo H-IV-7—.



H-V-10b
MARLH-51

H-V-11 (6 vasijas)

Del pañuelo colocado directamente sobre el bonete solo se ve la parte que cubre la frente y los extremos que caen sobre la nuca. El segundo pañuelo va en vertical sobre el primero, pasa por encima de la cabeza y baja hasta quedar anudado bajo el mentón con un nudo simple; una de las esquinas, con forma trapecial, se estira cayendo sobre la nuca. La composición del conjunto no es muy clara. Seguramente la vasija MNAAHP-6 muestre una variante de este tipo de tocado.



H-V-11
MNAAHP-6

H-V-12 (20 vasijas)

H-V-12a

Del pañuelo colocado directamente sobre el bonete solo se ven los extremos que caen sobre la nuca. El segundo pañuelo, con los extremos muy estirados, va en vertical sobre el primero, pasa por encima de la cabeza, se cruza bajo el mentón y vuelve a subir para quedar atado con un nudo simple —la composición es poco clara—.



H-V-12a
MARLH-396

³⁰ Las vasijas que aparecen en R. Larco Hoyle 2001a: 182, fig. 202 [b] y 2001b: 40, fig. 39, posiblemente puedan ser también incluidas en este tipo.



H-V-12b
MNAAHP-78

H-V-12b

Solo es visible el fragmento posterior del bonete y la parte que está justo sobre la frente, que quizá sea en realidad del pañuelo inferior. Sobre él hay un pañuelo colocado igual que en H-V-12a.



H-V-12c
MNAAHP-174



H-V-12c
MAM-17

H-V-12c

Se ve solo el pañuelo de encima, puesto como en H-V-12a y en H-V-12b, pero las analogías iconográficas apuntan a que su composición era muy similar a la de los dos subtipos antes descritos. Recuerda al tipo H-V-2a, ya que el nudo en lo alto también es muy corto.



H-V-12d
MNAAHP-64

H-V-12d

Es el tipo más simplificado. El pañuelo superior probablemente sea algo más grande que en los casos antes descritos, pero el nudo en lo alto no es visible. La interpretación se basa principalmente en las analogías iconográficas.



H-V-13
MARLH-396

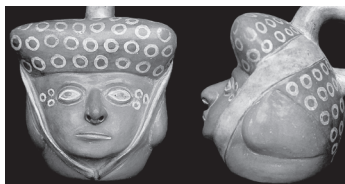
H-V-13 (15 vasijas)

Del pañuelo colocado directamente sobre el bonete se ve únicamente la parte que cubre la frente, a menudo con una rica decoración pintada. El segundo pañuelo, con los extremos estirados, va en vertical sobre el primero, pasa por la coronilla, se cruza bajo el mentón y vuelve a subir, para quedar

atado con un nudo simple. A pesar de que por su composición no se diferencia demasiado del H-V-12, este otro tipo es muy peculiar —sobre todo de perfil— por lo que debería ser tratado aparte.³¹

H-V-14 (22 vasijas)

Del pañuelo colocado directamente sobre el bonete se ve únicamente la parte que cubre la frente, a menudo con una rica decoración, y el fragmento que cae sobre el occipucio y la nuca. El segundo pañuelo, normalmente claro, adornado con pintitas oscuras, va en vertical sobre el primero, pasa por la coronilla y queda anudado bajo el mentón. Con frecuencia franjas estrechas adornan la parte visible del bonete. Este tipo parece característico de las primeras fases de la cerámica moche (I-III). No hay grandes diferencias entre las diversas representaciones. Su rasgo más típico es la parte «rectangular» de la frente, lo cual hace suponer que en esa zona el bonete podría estar relleno de algo, o que se trate más bien de alguna clase de deformación craneal.



H-V-14
MNAAHP-40

«Bonete» con banda o pañuelo y diadema

En esta otra categoría de tocados, el bonete es primero sujetado con una banda que da una vuelta a la cabeza, luego pasa por la coronilla y es anudada bajo el mentón; sobre ella se coloca después una diadema. Con mucha menor frecuencia nos encontramos ante casos en los que la banda es sustituida por un pañuelo.

H-V-15 (4 vasijas)

H-V-15a

Ni la banda ni la diadema están adornadas. El bonete de este tocado —aquí en color ladrillo— está sujetado con una banda blanca anudada bajo el mentón. Sobre ellos va colocada la diadema, blanca y sin adornos. Debido a la atípica forma de la



H-V-15a
MARLH-410

³¹ Donnan separa muy claramente este tipo de tocado en su tipología, como tipo C (C. B. Donnan 2004: 58, fig. 4.26).

vasija MARLH-410, no puede asegurarse que la interpretación sea correcta.

H-V-15b



H-V-15b
MARLH-373

Pañuelo y diadema sin decoración plástica. No sabemos la manera exacta en que está hecho este tocado. Parece que el bonete estaba cubierto con un pañuelo que se anudaba en la coronilla, sobre el que iba una sencilla diadema en forma de «neumático». El bonete en sí puede a veces no ser visible.



H-V-16a
MNAAHP-32



H-V-16b
MARLH-5



H-V-16c
MARLH-145

H-V-16 (48 vasijas)

En este grupo, el tipo de tocado encontrado con mayor frecuencia es sin duda el que contiene una diadema adornada con la representación de un felino, como la ya mencionada al describir el tipo H-II-6. Pero lo curioso de los félidos representados en este tipo (H-V-16) es que se apartan mucho de las imágenes que aparecen en el tipo H-II-6. Algunos se distinguen por una estilización mucho más acentuada. Las diferencias estilísticas que se aprecian en las representaciones de felinos de las diversas diademas nos permiten distinguir ocho variantes de este tipo:

H-V-16a: presenta las cuatro extremidades y la cola del felino, sin la cabeza.

H-V-16b: exhibe la cabeza, las cuatro extremidades y la cola del felino.

H-V-16c: como el H-V-16b, con unos lazos que salen de debajo del tocado en la parte de atrás —composición poco clara—.



H-V-16d
MARLH-141



H-V-16e
MVB-105



H-V-16f
MARLH-140



H-V-16g
MVB-103

H-V-16d: muestra la cabeza de un felino, dos garras —en vertical, a los lados— y la cola.

H-V-16e: similar al H-V-16d, con unos lazos que salen de debajo del tocado en la parte de atrás —composición poco clara—.

H-V-16f: presenta la cabeza de un felino, dos garras estilizadas —en vertical, a los lados— y la cola.

H-V-16g: luce una cabeza de felino, cuatro extremidades estilizadas (?) en forma de «X», en horizontal por la parte delantera y la cola.

H-V-16h: como el H-V-16b, con dos discos cóncavos sujetos a la diadema a ambos lados de la cabeza del felino.



H-V-16h
MVB-106

H-V-17 (14 vasijas)

H-V-17a

Bonete cubierto con un pañuelo triangular anudado bajo el mentón, sobre el cual va una diadema adornada con la representación de un ave rapaz, seguramente un halcón aplomado (*Falco femoralis*). Al igual que en todos los casos parecidos, no sabemos con seguridad si se utilizaba el cuerpo



H-V-17a
MARLH-215

real del ave —las alas son excepcionalmente pequeñas—, o bien una imitación. Están reproducidos la cabeza, el cuello, las dos alas y la cola, que parece descansar sobre una ancha franja que sale de debajo de la diadema.



H-V-17b
MAM-11

H-V-17b

En nuestra muestra solo tiene dos representantes: MAM-7 y MAM-11. En la parte delantera de la diadema aparece una reproducción muy estilizada de la cabeza de un pájaro, posiblemente una lechuza. Las alas y la cola están representadas como en H-V-17a.



H-V-17c
MARLH-15

H-V-17c

Varias vasijas de nuestra recopilación muestran un tipo de tocado compuesto por un bonete sujeto por una banda vertical y una diadema decorada con las reproducciones de dos pájaros —seguramente, algún género de aves marinas—. En la parte delantera de la diadema van colocados el cuello y la cabeza de ambas aves vueltas de espaldas entre sí; en los laterales, un ala a cada lado; y atrás la cola, o bien una tira trapezoidal de tela imitándola —en algún caso ambos elementos—. No sabemos si para ornamentar el tocado se aprovecharon los cuerpos auténticos de los pájaros —sus alas—, o si se emplearon imágenes plásticas —imitaciones— de otros materiales; aunque la primera hipótesis es verosímil, más cercana a la verdad parece la segunda, a la cual además el material arqueológico ofrece mejor respaldo.³²

32 Sabemos del uso de animales muertos en la elaboración de este tipo de adornos gracias a las analogías etnohistóricas y etnológicas conservadas (por ejemplo, entre los indios shuar; cfr. entre otros C. Bianchi y AA. VV. 1982: 196, 198, 200-203). Un tocado moche adornado con las reproducciones de dos aves —hechas con hebras vegetales, telas de varias clases y plumas de colores— fue encontrado en la tumba del «Guerrero-Sacerdote» de Huaca de la Cruz, en el valle de Virú (entre otros C. B. Donnan 2004: 62, fig. 4.36; W. D. Strong y C. Evans, Jr. 1952: 159).

H-V-18 (3 vasijas)

H-V-18a

Este tipo, representado por una sola vasija (MAUNT-8), reproduce un tocado compuesto por un pañuelo extendido sobre el bonete y anudado bajo el mentón, y una diadema con la reproducción de la cabeza, las patas y la cola de un animal, cuya identificación no es fácil de definir —quizá sea un lagarto—.



H-V-18a
MAUNT-8

H-V-18b

Una de las vasijas de nuestra recopilación (MARLH-49) muestra un tocado adornado por una diadema con la reproducción de dos monos. En este caso parece que la mayor parte de la diadema pudo haber sido confeccionada con piel auténtica de animal. El tocado muestra figuras plásticas de las cabezas de dos monos, las patas delanteras de ambos, una pata trasera de cada uno en los laterales de la diadema, y la cola de uno de los animales detrás. A ambos lados de la cola salen dos bandas debajo de la diadema.



H-V-18b
MARLH-49

H-V-18c

La diadema fue decorada con la piel —o su representación— de un gran mamífero no perteneciente al grupo de los felinos, y que posiblemente sea un zorro. En el tocado se ha incluido la cabeza, las cuatro patas y la cola del animal.



H-V-18c
MVBV-15

H-V-19 (1 vasija)

El bonete estaba cubierto por un pañuelo triangular anudado bajo el mentón. Sobre él iba una diadema —muy parecida a la usada en el tipo H-II-4— decorada con un manojito de plumas en la parte delantera y unas protuberancias plásticas

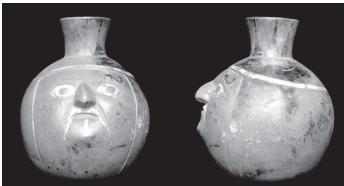


H-V-19
MARLH-362

en horizontal a los lados. Entre los huacos retrato analizados aparece una vasija de calidad bastante baja con este tipo de tocado (MARLH-392); sin embargo, existen vasijas de cuerpo entero con reproducciones más interpretables de este tipo.³³

Tocados atípicos y de difícil interpretación (H-VI)

Aparte de los grupos mencionados anteriormente, presentes en la muestra de huacos retrato analizada, se identificaron más de veinte tipos de tocados sobre los que existen serias dudas en cuanto a la manera en que fueron realizados. En la mayoría de los casos, los tocados de esta categoría aparecen en una sola vasija de nuestra recopilación —a menudo con grandes daños, por lo cual las descripciones sobre la composición de las vasijas fueron necesariamente incompletas, debido principalmente a la falta de datos comparativos y a la insuficiente información iconográfica—. Un alto porcentaje de estos tocados basa su composición en el bonete relleno de algodón, y son algunos de los demás elementos los que resultan indescifrables para nosotros. Con frecuencia se trata de ejemplos extraordinariamente hermosos de huacos retrato, con una magnífica elaboración plástica (por ejemplo, MARLH-116, MARLH-206, MNAHP-71), pero «técnicamente insolubles», al menos a esta altura de las investigaciones. Por otro lado, en este grupo se incluyen vasijas de baja calidad técnica y artística, cuya decoración no puede ser del todo interpretada debido a lo imperfecto de las formas (por ejemplo, MARLH-117). En consecuencia, las representaciones incluidas en este grupo heterogéneo pueden servir sobre todo para hacer comparaciones.



H-VI-1
MARLH-253

H-VI-1 (1 vasija)

Tipo excepcionalmente simple, que no obstante provoca ciertas dudas. Solo aparece en una vasija —MARLH-253—, que probablemente reproduce la cabeza de una mujer. Esta interpretación no ofrece demasiadas garantías: al parecer, las mujeres no usaban ningún tipo de tocado; además, el tipo de pintura-tatuaje que lleva, en forma de bigote, no ayuda a clarificarlo. Si realmente se trata en este caso de un tocado, sería el más simple de todos los descritos hasta ahora y se compondría de una banda muy estrecha anudada sobre la cabeza. Sin embargo, el nudo no es visible.

33 Cfr. entre otros C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 72, fig. 3.52; R. Larco Hoyle 2001a: 180, fig. 199.

H-VI-2 (7 vasijas)

Tocado similar al H-IV-4a. La diferencia es que aquí el pañuelo, anudado encima de la frente, probablemente no estuviera colocado sobre un bonete, sino sobre el cabello. Las vasijas que reproducen este tipo tienen formas bastante sencillas. Quizá se trate del tipo H-IV-4a representado de un modo simplificado.



H-VI-2
MNAAHP-92

H-VI-3 (1 vasija)

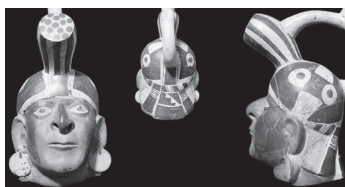
Tocado compuesto de un bonete, con el añadido de dos extraños ribetes que corren por los laterales, una diadema con la representación ligeramente estilizada de un felino —cabeza, cuatro patas y dos (?) colas— y una serie de once finos flecos que caen por detrás desde debajo de la diadema —composición poco clara, mostrada en una sola vasija, MARLH-358—.



H-VI-3
MARLH-358

H-VI-4 (1 vasija)

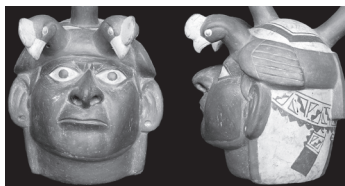
Este tipo, únicamente representado por la vasija MVB-67, está basado claramente en el modelo del tipo H-IV-5.³⁴ La mayor diferencia entre ambos tocados consiste en que el H-VI-4 está adornado con una «borla» —¿un penacho de plumas?— sujeta al tocado de un modo que no es posible definir.



H-VI-4
MVB-67

H-VI-5 (1 vasija)

Tocado compuesto por bonete, banda o pañuelo y una diadema con las reproducciones de dos pájaros. El modo en que están representadas las capas inferiores del tocado resulta indiscrutable. No sabemos si se trata realmente de un bonete



H-VI-5
MNAAHP-69

³⁴ Cfr. con las vasijas MVB-63 y MARLH-113, muy parecidas al ejemplar descrito pero que no proceden del mismo molde. En la vasija MVB-67 también llaman la atención sus adornos, unos pendientes redondos (como en el tipo E-III-a), característicos de los hombres recuay.

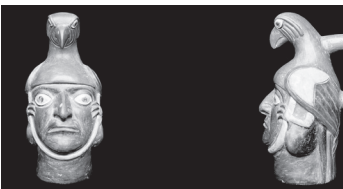
o de un pañuelo. Tampoco está clara la forma de anudar la banda o pañuelo —con un motivo geométrico de adorno—. Una sola vasija (MNA-AHP-69) representa este tipo en la recopilación manejada. Es muy parecida a la MARLH-187, que pertenece al tipo H-IV-12c. En la diadema hay reproducidas dos cabezas de aves que miran al frente, un ala en cada lateral y una cola. Según parece se pretendía mostrar ejemplares de cóndor (*Sarcorhamphus gryphus*), si la especie está correctamente identificada, en los tocados originales se usarían sin duda imitaciones de las aves hechas en otros materiales.



H-VI-6
MARLH-185

H-VI-6 (1 vasija)

Solo una vasija de nuestra recopilación, la MARLH-185, muestra un tocado como este: compuesto por el cuerpo de un ave —no conocemos la especie, pero es muy probable que sea acuática—, colocado cubriendo toda la cabeza del personaje representado, menos cara y orejas. Las patas del pájaro no son visibles. No sabemos si se trata del cuerpo auténtico del ave o de una imitación —la composición es poco clara—.



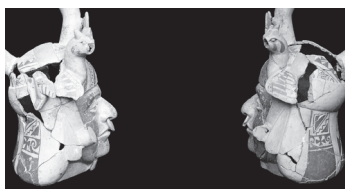
H-VI-7
MARLH-186

H-VI-7 (1 vasija)

Sobre el bonete de esta variante se ha encajado el cuerpo entero de un ave, quizá un halcón aplomado (*Falco femoralis*), que cubre del todo la cabeza de la figura mostrada —salvo su rostro MARLH-186—. No sabemos si se trata del cuerpo auténtico del ave o de una imitación hecha en otros materiales. Las patas son visibles y el cuerpo está sujeto con una banda que pasa bajo el mentón. Podría tratarse de alguna clase de yelmo.

H-VI-8 (1 vasija)

Este tipo presenta un bonete, dos o tres bandas —pañuelos—, una diadema con las reproducciones de dos —¿tres?— pájaros y un adorno semilunar en forma de *tumi* (cuchillo ceremonial). No está representado más que por una vasija, la MARLH-206, el huaco retrato de ornamentación más admirable dentro de la muestra analizada, aunque por desgracia tenga graves desperfectos. Faltan, entre otros, elementos indispensables para una descripción completa y un análisis de la iconografía de la vasija. El tocado está basado en un bonete relleno de algodón rodeado por una banda puesta en horizontal bastante ancha —quizá sean dos— con rica iconografía zoomorfa (serpientes) y geométrica, anudada sobre el occipucio, que después cae sobre la nuca en forma de dos cintas. Esta parte del tocado está sujeta por una banda vertical monocroma, que pasa por la coronilla y queda anudada bajo el mentón. Las reproducciones de dos aves rapaces adultas adornan la diadema que va encima; sin duda representaciones plásticas de águilas pescadoras (*Pandion haliaetus*). Se conservan los cuellos, fragmentos de las cabezas, con las típicas crestas de plumas erizadas, y fragmentos de las alas, una a cada lado. La cola aparece en forma de veta trapecial pintada en la parte trasera —¿representa una tira de tela?—. Es enigmática la inclusión en la diadema de una tercera reproducción, un pequeño pájaro —¿un polluelo?— algo muy atípico (aparece en la foto del perfil derecho de la vasija, justo detrás de un águila adulta). El huaco retrato está muy deteriorado, por lo que ni siquiera podemos confirmar con seguridad que se trate de un ejemplar de la misma especie. La decoración del tocado está rematada por un adorno en forma *tumi* semilunar, acoplado sobre la diadema entre las dos aves principales.



H-VI-8
MARLH-206



H-VI-9
MNAAHP-71

H-VI-9 (1 vasija)

Este tocado, que aparece solo en la vasija MNAAHP-71, parte de un bonete seguramente rodeado por una banda, debajo de la cual salen los extremos de alguna otra banda o pañuelo, en la parte trasera del tocado. El conjunto está cubierto por dos bandas —o quizá una sola, que pasa en algún lugar bajo el primer pañuelo, el que cubre el «bonete»— rellenas quizá de algo, que empiezan por encima de las sienes del personaje representado, se cruzan en la coronilla y caen sobre el occipucio y la nuca a modo de dos cintas mullidas —la composición es poco clara—.



H-VI-10
MARLH-116

H-VI-10 (1 vasija)

Tipo casi idéntico al anterior por su iconografía, también representado por una única vasija (MARLH-116), aunque no provienen del mismo molde. Ambos tocados se diferencian, sobre todo, porque este huaco retrato está adornado por una «borla» que parece adherida a una banda puesta directamente sobre el bonete, o acoplada entre dos bandas sucesivas que adornan el tocado.



H-VI-11
MARLH-306

H-VI-11 (6 vasijas)

Este tocado, similar en su forma a los gorros (categoría H-II), está representado en nuestra recopilación por varias vasijas, probablemente procedentes de un mismo molde y estaría seguramente formado por un único pañuelo. Al estar estas vasijas abiertas por arriba, no es posible determinar cómo se anudaba este tipo de tocado, ni cuál era su auténtica forma.



H-VI-12
MARLH-18

H-VI-12 (1 vasija)

No queda nada claro cómo se elaboraba este tocado. Parece probable que un pañuelo fuera

colocado directamente sobre la cabeza —del que solo se ve el fragmento que cubre la frente— tapado por completo por una esclavina —no es visible ningún nudo en la tela que rodea la cabeza—. Conocemos la existencia y la forma de este tipo de «capuchas» por el material comparativo, escenas en línea fina y esculturas de cuerpo entero. Por su forma —frente rectangular— y su pintura decorativa —círculos en el pañuelo exterior— este tipo recuerda en cierto modo al H-V-14.

H-VI-13 (2 vasijas)

Este tipo de tocado se compondría seguramente de un bonete, un pañuelo anudado sobre la frente y un pañuelo o toquilla adicionales; de hecho, parece el mismo tipo que el H-IV-4a, al que se le hubiera añadido el pañuelo o la toquilla. No se muestra nudo alguno en este pañuelo exterior, por lo que la forma del tocado solo la podemos deducir basándonos en las analogías de cuerpo entero.³⁵



H-VI-13
MARLH-400

H-VI-14 (1 vasija)

Sobre el bonete iba, seguramente, una banda vertical —debajo del mentón a la coronilla, donde se cruza, y de ahí cae sobre el occipucio en forma de dos cintas— y dos bandas en horizontal. La calidad con que está elaborada esta vasija (MARLH-117) no es demasiado alta. Toda del mismo color, por todo lo cual resulta difícil interpretar cómo se hacía este tocado.



H-VI-14 (1 vasija)
MARLH-117

³⁵ Cfr. entre otros C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 164-165, fig. 5.44; R. Larco Hoyle 2001a: 192, fig. 215, 193, fig. 219.



H-VI-15
MARLH-294

H-VI-15 (1 vasija)

Este tipo es muy similar al H-V-10a, si bien parece que aquí se usaba un solo pañuelo vertical —no se ve el nudo—, rodeado dos veces por una estrecha banda horizontal que se cruza sobre la frente, y cuyo nudo tampoco es visible; sobre ella cae por detrás una cinta trapecial, fragmento quizá del pañuelo.



H-VI-16
MARLH-14

H-VI-16 (1 vasija)

También la construcción de este tocado es difícil de establecer. Un pañuelo parece estar enrollado directamente sobre la cabeza, pero solo es visible el fragmento que cubre la frente. Un segundo pañuelo —¿una toquilla?— tapa la cabeza casi por completo, quedando al descubierto la cara y parte de la nuca. Dos flecos del segundo pañuelo caen sobre la nuca, aunque igualmente podrían ser dos extremos del primero. Hay un disco pegado al asa-estribo, quizá la reproducción de algún adorno del tocado.



H-VI-17
MNAAHP-111

H-VI-17 (2 vasijas)

Se trata de un pañuelo con los extremos estirados y atados en la coronilla, bajo el cual hay un bonete. Aparece un adorno en forma de «V» sobre la frente, pero está claro cómo estaba elaborado y sujeto.



H-VI-18
MARLH-388

H-VI-18 (1 vasija)

Tocado formado por un bonete, una banda anudada bajo el mentón y una diadema con reproducciones de dos pájaros, seguramente marinos, así como de un adorno semilunar en forma de *tumi* —es posible que el original fuera metálico—. La única vasija que representa este tipo en nuestra recopilación (MARLH-388) tiene una calidad bastante baja. Es casi idéntico a algunas vasijas del

tipo H-V-17c, de las que solo se diferencia por el adorno semilunar acoplado sobre la frente tras la diadema, entre las reproducciones de aves.

H-VI-19 (2 vasijas)

La base de este tocado es el bonete, sobre el que va colocado un pañuelo que seguramente se extiende entre la frente y la nuca, pasando por la coronilla y el occipucio. Este modelo es poco claro, incongruente: es posible que la ancha cinta trapezoidal que pasa por el centro de la nuca esté hecha con un trozo de tela aparte. Después se ha añadido una banda en vertical que va desde la barbilla hasta la coronilla, donde se cruza para caer, a continuación, sobre el occipucio y la nuca en forma de dos cintas. Finalmente, todo el conjunto está rodeado por una banda horizontal atada por detrás. En nuestra muestra contamos con dos vasijas de este tipo, que es probable que provengan del mismo molde (MNAAHP-2 y MNAAHP-17). Solo se diferencian por el motivo del pañuelo que va justo encima del bonete y por los elementos geométricos —meandros— trazados en la banda vertical.



H-VI-19
MNAAHP-2

H-VI-20 (1 vasija)

Tocado realmente complicado —algo parecido al tipo H-V-7b—, compuesto de varios pañuelos y bandas anudadas bajo el mentón. Los laterales del tocado tienen forma de «borlas», realizadas seguro con parte de la tela que forma el tocado; esta clase de adorno lo hace similar a los tipos H-II-5 y H-IV-9 antes mencionados.



H-VI-20
MVB-99



H-VI-21a
MARLH-246



H-VI-21a
MARLH-120



H-VI-21a
MARLH-41



H-VI-21a
MARLH-361



H-VI-21a
MVB-44



H-VI-21a
MARLH-150



H-VI-21a
MNAAHP-11



H-VI-21a
MNAAHP-49



H-VI-21a
MNAAHP-136

H-VI-21 (17 vasijas)

Grupo en el cual se ha incluido los diecisiete tocados restantes, cuya composición es del todo enigmática. En muchos casos se trata de vasijas muy primitivas, y ya su forma impide cualquier intento de resolver el misterio. Sin embargo, en otros casos nos hallamos ante vasijas de una alta calidad técnica y artística, que reproducen tocados cuya composición es de algún modo «ilógica».

H-VI-21a tocados no anudados bajo el mentón (análogos a los del grupo H-IV).



H-VI-21a
MARLH-217



H-VI-21a
MNAAHP-41



H-VI-21a
MARLH-357



H-VI-21a
MNAAHP-147



H-VI-21b
MNAAHP-160



H-VI-21b
MNAAHP-160

H-VI-21b tocados atados o sujetos con una banda que pasa bajo el mentón (como en los del grupo H-V).



H-VI-21b
MNAAHP-172

Tocados conocidos a través de la literatura (H-VII)

Entre los huacos retrato que no se encontraban en el conjunto de las 778 vasijas analizadas, pero conocidos a través de fotografías y dibujos publicados en la literatura, hay vasijas que muestran muchos tipos de tocados no incluidos en la tipología que acabamos de presentar. Por lo general, sus reproducciones no son lo suficientemente interpretables como para poder descifrar, basándonos en ellas, la forma en que estaba elaborado cada tocado; además, no en todos los casos existe la certeza de que las vasijas publicadas sean originales. Todos esos tocados los hemos incluido en un grupo aparte. Los mencionamos solo para tareas de comparación, pero los dejamos sin comentario alguno.

Tocados incluidos en el grupo H-VII

Tipo	Colección (según la literatura)	Bibliografía
1	H. y M. Gaffron, Chicago	H. Ubbelohde-Doering 1952: 201.
2		F. Devigne 1993: 27.
3	Linden-Museum, Stuttgart	E. P. Benson 1972: 67, fig. 3-24; C. B. Donnan 2001b: 129, fig. 3; C. B. Donnan 2004: 17, fig. 2.12.
4	Museo Banco Central de Reserva del Perú, Lima (917)	<i>Peru durch die Jahrtausende Kunst...</i> 1984: 264, Kat.-Nr. 4.10b.
5	Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima (XXD-000-D02)	R. Larco Hoyle 2001a: 184, fig. 206.
6		F. Devigne 1993: 11.
7	Art Institute of Chicago (Buckingham Fund, 55.2340; antigua colección H. y M. Gaffron, Chicago)	W. Lehmann & H. Ubbelohde-Doering 1926: lám. 74; H. Ubbelohde-Doering 1952: 208; A. M. Hocquenghem 1987: fig. 8; C. B. Donnan 2001b: 130, fig. 4; C. B. Donnan 2004: 66, fig. 4.41.
8	Colección Wassermann-San Blas, Buenos Aires (129)	B. J. Wassermann-San Blas 1938: 161, fig. 279.
9	Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima	R. Larco Hoyle 1939: lám. XVI a.
10		W. Bennett 1939; J. D. Mogrovejo 1995: fig. 5j.
11	Colección privada	J. A. De Lavalley (ed.) 1985: 176 C. B. Donnan 2004: 109, fig. 6.45.
12	Ernst J. Fischer Collection, kat. 56	A. Jürgensen y K. Ohrt (eds.) 2000: 39, kat. 56.
13	Colección Miranda, Trujillo	C. B. Donnan 1976: Pl. 7a; C. B. Donnan 1978: 78, fig. 130; C. B. Donnan 2004: 85, fig. 5.21.

14	Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima (XXC-000-002)	R. Larco Hoyle 2001a: 122, fig. 150 [e]; C. B. Donnan 2004: 57, fig. 4.25.
15	Museo Etnográfico, Buenos Aires (60001)	F. Márquez, G. Stern y H. Coppola 1943: pieza 133.
16	Museum für Völkerkunde zu Leipzig/ Grassimuseum Leipzig (Colección Eduard Gaffron – Sam 24097)	C. Schmitz 2001: 84, Abb. 45; C. B. Donnan 2004: 34, fig. 3.13, 92.
17	Proyecto Arqueológico San José de Moro	C. B. Donnan 2004: 15, fig. 2.6.
18	Colección privada	C. B. Donnan 2004: 17, fig. 2.11.
19	Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima	C. B. Donnan 2004: 38, fig. 3.23.
20	Museo Arqueológico Cassinelli, Trujillo	C. B. Donnan 2004: 65, fig. 4.40.
21	Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima	C. B. Donnan 2004: 66, fig. 4.42.
22	Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima	C. B. Donnan 2004: 82, fig. 5.14.
23	Colección privada	C. B. Donnan 2004: 87, fig. 5.26.
24	Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago	C. B. Donnan 2004: 76; 88, fig. 5.32.
25	Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	C. B. Donnan 2004: 107, fig. 6.42.
26	Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima	C. B. Donnan 2004: 108, fig. 6.43.
27	Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	C. B. Donnan 2004: 109, fig. 6.44.
28	Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	C. B. Donnan 2004: 125, fig. 7.22.
29	Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima	C. B. Donnan 2004: 132, Fig. 7.39.
30	Colección privada	C. B. Donnan 2004: 148, fig. 8.14.

Peinados

Entre los distintivos del estatus social, y a menudo también de pertenencia étnica, de los personajes representados dentro de la iconografía moche, el tocado constituía uno de los más importantes; las personas que no poseían tocado eran reflejadas con mucha menor frecuencia. Por su parte, el repertorio de peinados que aparece en la iconografía no es muy grande, pero seguramente también cumplían una importante función identificativa.³⁶ Las vasijas que mostraban a personajes sin tocado en la recopilación analizada constituían aproximadamente el 29% del total de la muestra (227 vasijas). En general, en ellas se podían observar los peinados completos de las figuras representadas.

Identificar correctamente cada tipo de peinado no siempre es tarea fácil si hay que basarse en algunas representaciones. Aunque la mayoría de los huacos retrato y parte de las vasijas escultóricas de cuerpo entero reproducen los peinados de forma clara y sencilla con vistas a su clasificación, hay algunas representaciones que pueden provocar dudas por la forma en que se reproduce el pelo en esta clase de vasijas. Puede estar señalado con delicados surcos alargados que simulan los diferentes mechones, con pintura blanca o negra, pintado a rayas, o bien con una pronunciada línea que marca el límite hasta el que llega el cabello (fig. 3.1). Mucho peor es la situación en lo que respecta a las imágenes pictóricas con la técnica de línea fina, que suelen mostrar de un modo bastante esquemático las diversas formas de arreglar el pelo. Por ello, la comparación de los tipos de peinado representados con estas dos técnicas —una pictórica y la otra escultórica— es generalmente muy complicada.

FIGURA 3.1. DIFERENTES MODOS DE SEÑALAR EL PELO EN LOS HUACO RETRATOS



MNAAHP-199

MARLH-332

MNAAHP-190

MAUNT-3

³⁶ Por desgracia no poseemos suficientes datos para poder decir algo concreto sobre el significado simbólico del pelo en la cultura Moche, o el de las distintas clases de peinado. Se pueden encontrar ciertas informaciones al respecto en C. B. Donnan 1976: 109-111, 132-133; C. B. Donnan 1978: 144-151, 175-176, entre otros. Resulta interesante el hecho de que en la iconografía moche los casos en que se representa con la cabeza descubierta a seres sobrenaturales son mucho más frecuentes que los de personas. Se pueden hacer conjeturas sobre la forma de los peinados que lucen los hombres con tocado mostrados en muchas vasijas, partiendo de los fragmentos que se dejan ver por debajo de los tocados; sin embargo, ante la falta de datos más exactos, esos peinados no han entrado en la presente tipología.

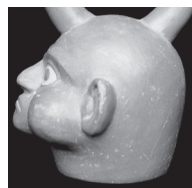
F-0³⁷ (51 vasijas)

En el tipo F-0-a se han incluido todas aquellas vasijas que indiscutiblemente muestran figuras humanas sin cabellos, mientras que en el tipo F-0-b se encuadra un grupo bastante diferenciado interiormente de vasijas que reproducen imágenes de personajes cuyos peinados están marcados de una forma que se presta a confusión. Muestran las cabezas de individuos que seguramente poseían cabello, pero es imposible descubrir el aspecto del peinado completo —aun sin llevar tocado—.

Otro gran grupo de vasijas está formado por los huacos retrato que muestran a personajes de cabellos cortos y lisos por delante, mientras que por detrás y por los lados están cortados y arreglados de diverso modo (este grupo abarca los tipos del F-I al F-IV). Por lo general, las personas representadas llevan las orejas descubiertas y no tienen barba; suelen aparecer sin ningún tipo de nariguera o adorno en las orejas, algo que a veces queda visiblemente marcado.



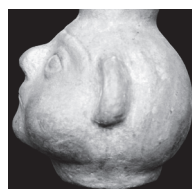
F-0-a



MARLH-107



F-0-b



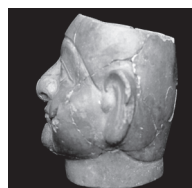
MARLH-347

F-I (11 vasijas)

Este tipo engloba a figuras de pelo corto, tanto por delante como por detrás, con las orejas al descubierto y sin patillas. Es muy cercano al tipo F-II-b, descrito posteriormente, aunque los cabellos que caen por detrás de la cabeza no llegan a los hombros, tan solo lo hacen hasta a la línea de la nuca.



F-I



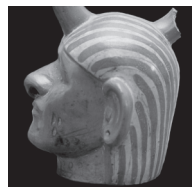
MARLH-324

F-II (70 vasijas)

El tipo F-II-a agrupa a figuras de pelo corto por delante —o bien peinado hacia atrás— pero largo por detrás, hasta los hombros. La línea inferior del pelo corre a lo largo de la base de la vasija, lo cual causa problemas a la hora de comparar estas

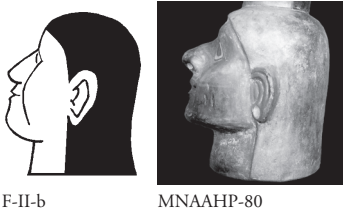


F-II-a



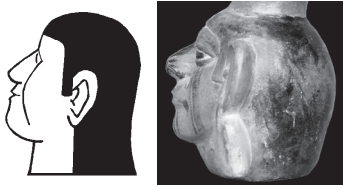
MAUNT-3

37 El denominación «F» proviene del francés *frisure*, que significa «peinado».



F-II-b

MNAAHP-80



F-III-a

MNAAHP-27



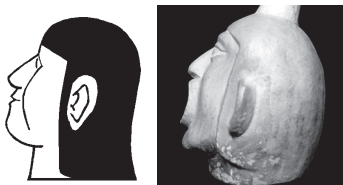
F-III-b

MARLH-89



F-III-c

MARLH-111



F-IV-a

MARLH-203

representaciones con las de cuerpo entero, tanto escultóricas como pictóricas. A los lados el pelo está peinado por detrás de las orejas. De perfil, la línea del pelo se rompe claramente justo encima de la oreja. El tipo F-II-b difiere del F-II-a en que la línea del pelo, vista de perfil, no está quebrada sino que pasa con suavidad junto a las orejas, desde la frente hacia la nuca y los hombros.

F-III (33 vasijas)

La presencia de patillas más o menos largas a ambos lados de la cara constituye el rasgo distintivo de este tipo. El pelo, tanto en la frente como detrás de la cabeza, no siempre está marcado con claridad, aunque parece que está peinado para atrás y cae hacia los hombros, al igual que en el tipo F-II. En el subtipo F-III-a, las patillas llegan aproximadamente hasta la mitad de la oreja; en el F-III-b, hasta el final de la oreja, casi al borde de la mandíbula inferior. En el peinado del tipo F-III-c, similar al F-II-a, parece como si las patillas, que llegan hasta la mitad de la oreja, salieran debajo de la parte superior del peinado, dada la forma en que aparentemente están cortadas.³⁸

F-IV (12 vasijas)

Los peinados que dejan parte de las orejas cubiertas (F-IV-a), o lo hacen por completo (F-IV-b y F-IV-c), pertenecen a un tipo que engloba principalmente representaciones de mujeres, como probaremos más adelante. Dos de las vasijas de este grupo (MVB-112³⁹ y MVB-115), clasificadas como el tipo F-IV-c, son objetos excepcionales y muestran figuras con largas trenzas.

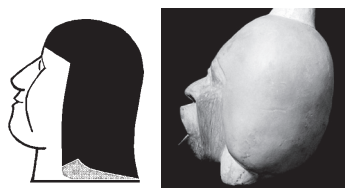
38 Montell opinaba que se trataba de algún tipo de tocado sencillo (G. Montell 1929: 49; 48, fig. 14 A).

39 A esta vasija estaba dedicado el artículo de A. M. Hocquenghem 1977c, el único huaco retrato conocido por la autora que supuestamente muestra a una mujer. Este objeto se halla en el Ethnologisches Museum de Berlín, con número de catálogo VA-17890.

El siguiente grupo de vasijas, bastante numeroso, lo componen representaciones de hombres con peinados cuyo rasgo más peculiar es un mechón, más o menos largo, que se forma sobre la frente, probablemente con cabellos juntados en lo alto del cráneo que caen hacia delante.⁴⁰ Vale la pena recordar que los personajes ataviados con un mechón en su peinado (tipo F-V) usan un conjunto de adornos, vestimentas y armas distinto al del resto de figuras representadas en la iconografía moche. Este elemento tan característico del peinado es a menudo vinculado en la literatura con poblaciones pertenecientes a una tradición cultural diferente.⁴¹ Esto mismo es aplicable al tipo de peinado F-VI.



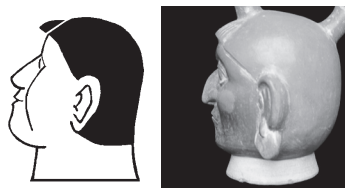
F-IV-b: MARLH-268



F-IV-c: MVB-115

F-V (69 vasijas)

El F-V-a designa un peinado en el que los cabellos son cortos por delante, llegan por detrás hasta la nuca, y el mechón termina justo en la línea del flequillo. El F-V-b se diferencia del anterior por que el mechón termina por debajo de la línea del flequillo. En el F-V-c el mechón acaba sobre la frente, en la línea del pelo, pero a ambos lados de la cara se ven unas cortas patillas (nada frecuentes en el grupo F-V), y aunque el pelo es corto por delante, por detrás llega a los hombros. El tipo F-V-d es una variante del F-V-c. El mechón es algo más largo, hasta más abajo de la frente; no hay patillas; el pelo por detrás es largo y cubre la nuca.



F-V-a: MARLH-101



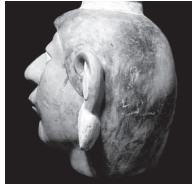
F-V-b: MARLH-73

40 También el peinado con mechón por delante fue erróneamente identificado por Montell como una clase de tocado (G. Montell 1929: 49; 48, fig. 14B; 50, fig. 15). Sin embargo, él mismo mencionaba en un comentario a algunas tribus indias de Chaco (Choroti, Ashluslay, Lengua), e indicaba que esos indios, sobre todo en periodos festivos, solían hacerse una especie de cola sobre la cabeza, enrollando con una cuerda un mechón de la frente de forma que cayera en dirección a la nariz, o poniéndose un penacho de pelo postizo que sujetaban a la cabeza con una cinta. Dice también que el informador choroti de Von Rosen llevaba puesto pelo procedente de un enemigo muerto.

41 Se ha sugerido en la literatura, ya en obras bastante tempranas, que es este uno de los peinados característicos de los representantes del pueblo de Recuay (cfr. entre otros U. Bankmann 1979; Y. E. Berezkin 1978; H. D. Disselhoff 1956; R. X. Reichert 1982; I. von Schuler-Schömig 1979, 1981), hipótesis secundada por numerosas analogías iconográficas.



F-V-c



MVB-117



F-V-d



MARLH-134



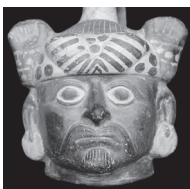
F-VI



MVB-58



MARLH-191



MNAAHP-39

F-VI (6 vasijas)

Se trata de un tipo de peinado poco frecuente en los huacos retrato, pero muy peculiar, que se puede observar sobre todo en vasijas que muestran a personajes con tocado, en este caso diademas, con frecuencia del tipo H-II-1, que no cubren la parte superior de la cabeza y dan una idea de cómo era el peinado. Estos huacos retrato reproducen cabezas de hombres ataviadas con una ostentosa y gruesa trenza que cae por debajo de la línea de la nuca.⁴² En la recopilación tratada solo hay una vasija que reproduzca a un personaje con trenza y sin tocado (MVB-58). Se pueden encontrar analogías de esta forma de peinado entre las vasijas escultóricas de cuerpo entero, así como también en las decoradas con la técnica de línea fina. Además, este tipo de peinado está muy relacionado con el tipo E-VII de adornos de oreja.

Barba y bigote

Son excepcionalmente raros los casos de huacos retrato que reflejen el pelo facial de un modo que no provoque dudas —de forma plástica, no pictórica—,⁴³ pero en las ocasiones en que lo hacen, los varones representados tienen barba y bigote. Las representaciones de indios con pelo facial en la cerámica moche despertaron interés entre los

⁴² Algunos investigadores interpretaron que estas vasijas eran representaciones de mujeres (entre otros W. Lehmann y H. Ubbelohde-Doering 1926: 63; H. Ubbelohde-Doering 1952: 61).

⁴³ Algunas formas típicas de pintura o tatuaje del rostro, definidas como MB y MW, tienen un aspecto de barba o bigote estilizados.

primeros investigadores de esta cultura.⁴⁴ En trabajos posteriores se han publicado fotos de vasijas que muestran a hombres con larga barba y bigotes, a los que se ha dado el nombre de «ancianos».⁴⁵ También en las escenas del tipo línea fina encontramos reproducciones de figuras con barba, pero con relativamente poca frecuencia. En la cerámica moche no hallamos demasiadas representaciones de distintas formas de barba. Debido a la escasa presencia de este elemento en los huacos retrato (cinco ejemplares en total, lo que supone un 0,6% de la muestra), no se ha dividido en subtipos.

Adornos de las orejas

La costumbre de perforar y adornar las orejas estaba muy extendida por todo el Nuevo Mundo. Es de suponer que, en principio, eran sobre todo motivos de orden mágico los que movían a la gente a este tipo de prácticas. Se creía que todos los orificios del cuerpo eran posibles puertas de entrada para los malos espíritus, por las que podían introducirse hasta el fondo del organismo. Para hacer frente al constante peligro de ser víctima de las fuerzas malignas, que podían provocar enfermedades e incluso la muerte, convenía asegurarse usando objetos que las pudieran ahuyentar. Por esta razón, se perforaban los lóbulos de las orejas e introducían en ellos amuletos de todo tipo. Se puede suponer que ya el propio acto de atravesar el pabellón auricular tendría quizá un significado simbólico —por ejemplo, como parte de un rito de iniciación—, y la sangre derramada podría constituir algún tipo de ofrenda. Con el tiempo, los objetos colocados en las orejas adquirieron también una función ornamental. Estaban hechos de materias muy valiosas y ricamente decorados. El material arqueológico conservado hasta nuestros días nos permite comprobar que en la mayoría de las culturas preincaicas del Perú la población conocía y usaba diferentes adornos en las orejas.⁴⁶ Por las fuentes históricas sabemos que en tiempos de los incas constituían uno de los símbolos más importantes del estatus social del individuo, y de la posición que ocupaba en el Estado. En las crónicas españolas, los representantes de la elite del Tawantinsuyu eran designados con el nombre de «orejones», y un buen ejemplo del aspecto de las orejas de los aristócratas incaicos son algunas reproducciones escultóricas.⁴⁷

44 Por ejemplo: Rafael Larco Hoyle (1939: 23, fig. 136) publicó una fotografía con un grupo de ocho vasijas que, en palabras del autor, representaban a «hombres barbudos». Larco afirmaba que estas vasijas debían mostrar a un individuo concreto, o a un grupo muy delimitado de personajes reales. Al hilo de esto podemos comentar que en muchas vasijas de la cultura Nasca, que reproducen cabezas o cuerpos enteros de hombres, aparece también una barba escasa, reflejada de forma pictórica o, más raramente, plástica (cfr. entre otros J. Rickenbach (ed.) 1999: 291, fig. 127; 300, fig. 136; 315, fig. 154; 328, fig. 168).

45 Entre otros J. A. de Lavalle (ed.) 1985: 191.

46 Cfr. entre otros G. Montell 1929: *passim* (en este trabajo se pueden encontrar numerosos ejemplos del uso de orejeras en múltiples culturas americanas, tanto arqueológicas como conocidas por análisis etnográficos).

47 Nos referimos en concreto a unas figurillas humanas publicadas con frecuencia, en general de pequeñas dimensiones (5-7 centímetros), hechas de plata u oro y a veces vestidas, que se ofrecían a los difuntos como ofrendas funerarias. Las figurillas que representan a varones tienen a menudo los lóbulos de las orejas muy estirados (cfr. entre otros S. Purin (ed.) 1990: 306-311, fig. 372, 374, 376-378; M. Cuesta y S. Rovira 1982: 166).

Los adornos de las orejas constituyen, tras los tocados-peinados y la pintura- tatuaje de la cara, el elemento de carácter cultural más habitual entre los representados en los huacos retrato. Hasta un 41% de los personajes representados dentro de la muestra analizada posee algún tipo de adorno de oreja, y otro 11% revelaba signos evidentes de haberlos usado en el pasado, probablemente en otro contexto ritual.

En términos generales, podemos dividir en tres grupos los adornos de oreja utilizados por las personas representadas en la iconografía moche y reproducidas en los huacos retrato. El primero lo componen adornos planos de diversas formas y tamaños, hechos seguramente de metal, aunque no se descarta que pudiera haberse empleado algún otro material, como conchas, nácar o piedras planas, sujetos a la oreja mediante un fino alambre, hilo o cuerda que pasa a través del adorno y también del lóbulo, por un pequeño orificio.⁴⁸ Al segundo grupo pertenecen todos los adornos elaborados con metal, madera u otros materiales, que requerían un cierto estiramiento del lóbulo de la oreja para quedar sujetos.⁴⁹ La parte colocada en la oreja tenía forma de cilindro, más o menos ancho y de longitud variada, que en algunos tipos estaba tapado por un adorno a modo de pequeño escudo, redondo o cuadrado, y de diferentes medidas.⁵⁰ Este tipo de adorno, que denominaremos «orejera», es identificado en inglés con los términos *ear plug*, *earspool* o *ear skip*. En el tercer grupo se pueden incluir unos aretes esféricos, una especie de pendientes de *clip* sujetos directamente al lóbulo de la oreja, quizá sin necesidad de perforación, y seguramente hechos de metal.⁵¹ Para evitar dudas, diremos que los adornos de cada uno de los tres grupos mencionados eran siempre usados por pares, una pieza del par en cada oreja. Lo prueban indirectamente los hallazgos funerarios; también en la iconografía son presentados de este modo los adornos de las orejas.

En la tipología que a continuación presentamos las diferentes clases de adornos de oreja observadas en los personajes representados en los huacos retrato analizados. Debido a la cantidad limitada de piezas que ha sido estudiada, dicha tipología tiene un carácter introductorio; si en un futuro tuviera que servir para clasificar otros grupos de representaciones, sin duda debería ser ampliada con nuevos tipos.

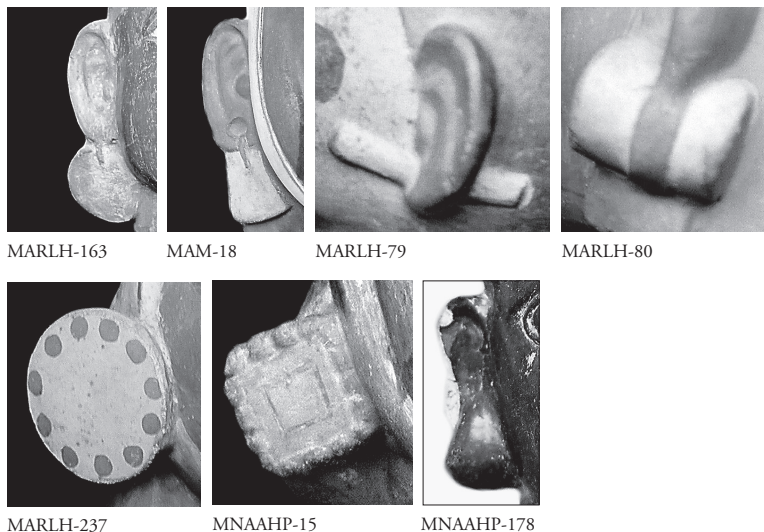
48 En adelante se los denominará «aretes», *earings* en inglés, de donde proviene el símbolo «E» usado en la tipología. Montell opinaba que los aretes redondos constituían la clase de adorno de oreja más popular en la costa norte de Perú durante la época Moche (G. Montell 1929: 70-71). C. B. Donnan presenta algunos ejemplos de aretes redondos procedentes del material arqueológico (2004: 81, fig. 5.8, 82, fig. 5.11). Los aretes con otras formas publicados (por ejemplo, J. A. de Lavallo (ed.) 1985: 208, 218) y los que aparecen en el tipo E-III, empleados como adornos en la decoración de representaciones antropomorfas (J. A. de Lavallo (ed.) 1985: 214), solo estaban hechos de metal.

49 Parece ser que en la iconografía moche se distinguían al menos dos tipos entre estos adornos cilíndricos más simples. En el primer tipo, las orejeras eran relativamente cortas y tenían un diámetro grande (cfr. entre otros las vasijas que representan a hombres con tocados del tipo H-II-2); en el segundo, el diámetro era pequeño, pero a veces eran muy largas (cfr. entre otros algunas vasijas que representan a hombres con peinados del tipo F-V). En la presente tipología hemos optado por no separar estas dos variantes, ya que a menudo es imposible diferenciar una clase de otra. Por ejemplo, en las vasijas que muestran a personas con tocados que cubren las orejas y la parte trasera de la cabeza.

50 Conocemos por la literatura casos de orejeras con escudos cuadrados cuyos bordes están adornados con empuñaduras de mazas estilizadas (C. B. Donnan 2004: 112; 124, fig. 7.20; 125, fig. 7.21).

51 Donnan solo publica un huaco retrato con esta clase de adorno, sin ofrecer ninguna analogía procedente del material arqueológico (C. B. Donnan 2004: 83, fig. 5.15).

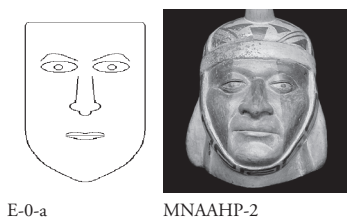
FIGURA 3.2. ADORNOS DE LAS OREJAS



E-0 (373 vasijas)

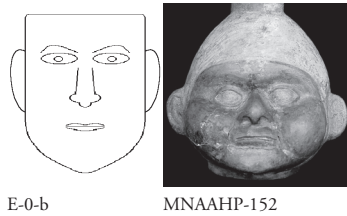
En gran parte de las vasijas de nuestra recopilación no aparecen dichos adornos de oreja. Las orejas pueden no ser visibles (tapadas por el pelo o por el tocado, E-0-a), o bien estar a la vista pero no llevar adornos (E-0-b).

Un grupo muy numeroso de vasijas lo componen los huacos retrato que representan a varones que, en realidad, no lucen ningún adorno en las orejas, pero muestran evidentes huellas de estar «acondicionados» para usarlos, o de haberlos llevado en el pasado. Este grupo se puede dividir en dos tipos: E-I y E-II.



E-0-a

MNAAHP-2

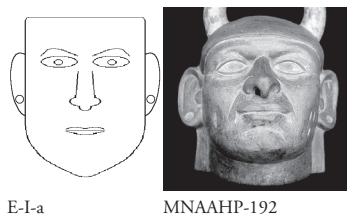


E-0-b

MNAAHP-152

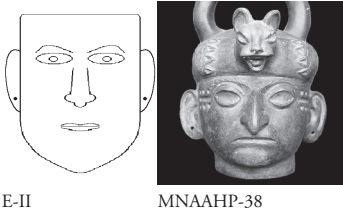
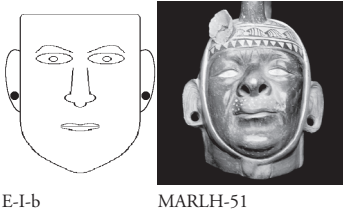
E-I (86 vasijas)

En el tipo E-I-a, el personaje reproducido solía usar orejeras en el pasado, lo cual está señalado por una ligera hendidura, y a veces resaltado con un color diferente. En el tipo E-I-b esto se ve aun con mayor claridad, ya que los orificios dejados por las orejeras están abiertos.



E-I-a

MNAAHP-192



E-II (2 vasijas)

En el tipo E-II, los personajes llevan sus pabellones auditivos atravesados de lado a lado por pequeños orificios para aretes.

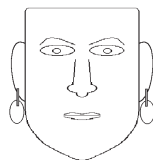
Las analogías que conocemos por la literatura, así como por el material de los museos, permiten suponer que, en los dos últimos casos (E-I-b y E-II), podemos hallarnos ante vasijas que en su momento estuvieron adornadas con orejeras o aretes de metal. Posiblemente se tratara de objetos de cobre, cobre dorado, oro o plata, que pudieron resultar más valiosos que las propias vasijas para los huaqueros, quienes las habrían despojado de ellos antes de entregarlas a los coleccionistas. Por otro lado, en el caso del tipo E-I-b el personaje retratado podría haber sido «privado» intencionalmente de los aretes de arcilla, que a veces eran hechos a mano y unidos a la vasija una vez sacada del molde. Tal interpretación —una clara «ausencia resaltada»— podría estar respaldada por el predominio del tipo E-I-a. El autor de la vasija da a entender al receptor, de un modo muy evidente, que la figura representada empleaba adornos de oreja de determinada clase, o al menos en el pasado tenía derecho a usarlos, en otras situaciones rituales. Como es natural, no sabemos si se trataba de las sencillas orejeras del tipo E-V, o de alguna de las variantes del tipo E-VI. Sin embargo, esto no parece ser esto demasiado relevante, pues ambas clases de adorno eran prueba del alto estatus ocupado por el personaje que las utilizaba, como puede deducirse de las analogías iconográficas. A la luz de las consideraciones expuestas al comienzo de este apartado, podemos también imaginar que el hecho de arrebatar a alguien sus aretes u orejeras equivaldría a despojar a su dueño del prestigio o de la posición que ocupaba —algo evidente en el caso de los prisioneros—, mientras que en un sentido mágico sería quizá un modo de privarle

de su protección, debilitarlo y exponerlo a la acción de poderes para él malignos.⁵²

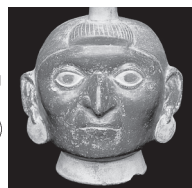
E-III (53 vasijas)

Los aretes en forma de colgante redondo conforman la clase de adornos de orejas más sencilla entre las reproducidas en los huacos retrato. Son característicos del tipo E-III y también aparecen en el tipo E-IX. En las vasijas se los muestra como discos de diverso tamaño y grosor que cuelgan bajo la oreja o que cubren el interior del pabellón auditivo; esto último aparece en más de un par de vasijas.

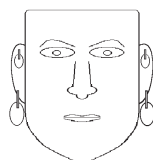
Suelen estar unidos al lóbulo de uno en uno (E-III-a), de dos en dos (E-III-b) o incluso de tres en tres (E-III-c), casos en los que cuelgan de la parte superior o central del pabellón. En general se los pinta de un solo color, normalmente blanco-crema, y es raro que se añadan otros ornamentos.⁵³ Los adornos de esta clase de aretes eran parte integral del huaco retrato —eran configurados en el molde del que se sacaba la vasija—, o bien eran modelados a mano y después pegados, como la vasija MARLH-78. Los aretes redondos del tipo E-III eran a menudo reproducidos en las figuras tridimensionales de cuerpo entero y con la técnica de línea fina. En base a las analogías disponibles podemos pensar que originalmente estaban hechos de metal.



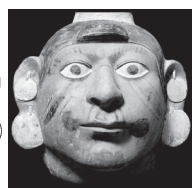
E-III-a



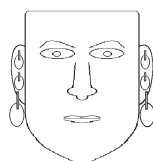
MARLH-157



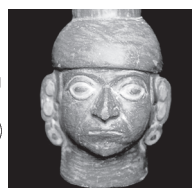
E-III-b



MVB-117



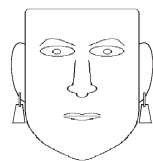
E-III-c



MARLH-299

E-IV (6 vasijas)

La segunda clase de aretes, característicos del tipo E-IV que aparece también en el tipo E-VIII, tienen forma trapecial. Siempre de uno en uno, cuelgan del lóbulo mediante un fino alambre —¿hilo?—. A veces el alambre atraviesa un orificio por el que puede



E-IV

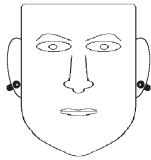


MVB-74

52 De cualquier forma, es interesante señalar que tanto en el caso de las representaciones de gente con tocado, como en las de prisioneros sin orejeras, nunca son reproducciones de personas con los lóbulos cortados. De ello se deduce que los adornos de esta clase eran siempre cuidadosamente retirados y que exhibir los pabellones auditivos estirados podía tener también algún significado simbólico.

53 Que podían ser círculos concéntricos o una fila de manchas oscuras a lo largo del borde del disco.

también pasar una orejera (tipo E-VIII). No están adornados, o en todo caso pintados de un solo color claro. Los aretes trapeciales son representados en la iconografía moche con mucha menor frecuencia que los redondos del tipo E-III. Por la literatura disponible conocemos solo dos representaciones con la técnica de línea fina, y varias reproducciones tridimensionales bastante diferenciadas. Seguramente, estos aretes se hacían originariamente de metal.



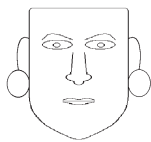
E-V



MARLH-359

E-V (145 vasijas)

La variedad más simple de la segunda clase de adornos —las orejeras— son sencillos cilindros, perfectos o ligeramente cónicos, de diversos diámetros y longitudes, característicos del tipo definido como E-V. En general no están pintados, y si lo están es de color blanco u otro color solo en casos excepcionales. Estos adornos solían ser preparados en el molde junto con el resto de la vasija, pero a veces eran hechos a mano y pegados después. Las orejeras del tipo E-V son bastante frecuentes en la iconografía moche, y también las conocemos por el material arqueológico. Se las representa como cilindros de mayor o menor longitud, de diferente diámetro, sin adornar o bien pintados casi exclusivamente de blanco. Las auténticas orejeras podrían estar hechas de chapa de oro, de plata, o de materiales orgánicos, como madera.



E-VI-a



MARLH-201

E-VI (86 vasijas)

En este tipo se utilizan las orejeras «clásicas»: un pequeño tubo cilíndrico con un escudo por delante, a menudo ricamente adornado. El escudo, en general redondo, puede ser relativamente pequeño y no cubrir toda la oreja (E-VI-a) o tener un tamaño considerable y tapar por completo el pabellón auricular (E-VI-b). En muy raras ocasiones el escudo es cuadrado (E-VI-c).

Los escudos pueden quedar sin decoración, pero lo normal es que se los adorne con pintura —círculos concéntricos, puntos, cruces, y con menor frecuencia, motivos zoomorfos—, o bien plásticamente —una fila de cuentas a lo largo del borde del escudo—; en algunas ocasiones ambas técnicas aparecen juntas. Las orejeras en forma de «carrete» estaban hechas en la realidad sobre todo de oro o plata, y podían ir decoradas con un mosaico de piedras semipreciosas y con conchas.

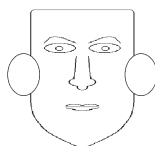
E-VII (12 vasijas)

En este tipo se utilizan unos aretes que aparecen muy raramente, en forma de anillos macizos con un diámetro que aumenta a medida que desciende. Tienen siempre un solo color —sin pintar o pintados de blanco—. Este tipo es poco representado con la técnica de línea fina, aparece más en vasijas escultóricas de cuerpo entero. En el material arqueológico publicado del que se dispone, no se han hallado analogías para esta clase de adorno.

Los últimos dos tipos incluyen huacos retrato en los que el personaje reproducido usa dos clases diferentes de adornos para las orejas, o muestra señales de haber llevado algún otro adorno aparte del que luce en la vasija, seguramente en otros contextos rituales.

E-VIII (12 vasijas)

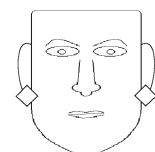
En este tipo se encuadran los casos en que aretes trapeziales (también usados en el tipo E-IV) van colocados en orificios típicos de orejeras (E-VIII-a), o aparecen junto a orejeras del tipo E-VI-a (E-VIII-b), o del tipo E-VI-b (E-VIII-c).



E-VI-b



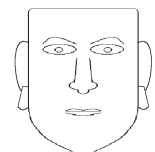
MARLH-235



E-VI-c



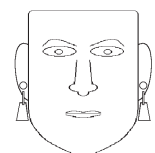
MNAAHP-15



E-VII



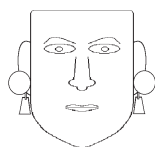
MNAAHP-178



E-VIII-a



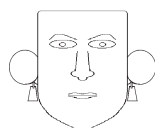
MARLH-16



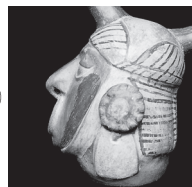
E-VIII-b



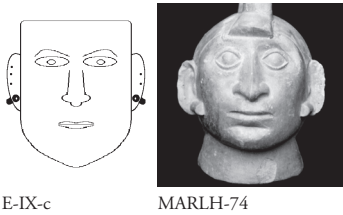
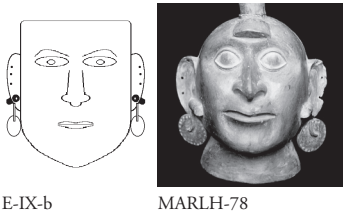
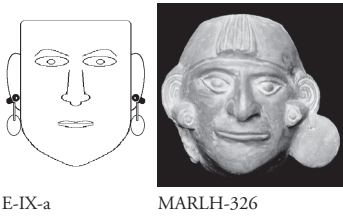
MARLH-1



E-VIII-c



MARLH-31



E-IX (3 vasijas)

En este tipo, las figuras reproducidas usan al mismo tiempo orejeras cilíndricas simples como las del tipo E-V y un par de aretes redondos de la clase que encontramos normalmente en el tipo E-III (E-IX-a). Algunos además tienen otros orificios en la parte superior del pabellón auricular, lo cual sugiere la posibilidad de que la vasija estuviera originalmente adornada con otros aretes, probablemente metálicos (E-IX-b). En el tipo E-IX-c se usan orejeras cilíndricas, sin aretes redondos, y aparecen orificios adicionales en el pabellón auditivo.

Narigueras

El uso de narigueras fue un fenómeno común entre los pueblos de América del Sur, como queda demostrado por el material arqueológico de muchas culturas precolombinas y por los numerosos datos etnohistóricos y etnográficos.⁵⁴ En 44 de las vasijas aparecen personajes con narigueras (en inglés *nose ornaments* o *nosepieces*), lo que supone alrededor de un 5,7% del conjunto de huacos retrato analizado. Cuando en una representación aparece una nariguera, suele constituir uno más de los muchos elementos ornamentales presentes, junto al tocado, la pintura-tatuaje de la cara y los adornos de orejas.⁵⁵ Sorprende la poca variedad de narigueras observada en la decoración de los huacos retrato, si lo comparamos con el resto del material iconográfico de la cultura Moche, y sobre todo con el abundante material arqueológico, en el que este tipo de adorno es relativamente numeroso y aparece en muchas variantes.

⁵⁴ Muchos autores (cfr. entre otros G. Montell 1929: *passim*) subrayan el fin mágico-ritual que originariamente se le atribuía al uso de las diversas narigueras. Sobre todo se trataría de dar protección ante fuerzas malignas que pudieran introducirse en el cuerpo a través de algún orificio «desprotegido» (ya hicimos mención a esta creencia antes al hablar de los adornos de las orejas). La nariguera, metálica generalmente, podía cubrir tanto la nariz como la boca —al menos en parte— de la persona que la portara.

⁵⁵ Hay tres excepciones, dos vasijas (MARLH-241 y MVB-5) en las que las narigueras son los únicos adornos y otra (MARLH-136) en la que la nariguera está solo acompañada por la pintura facial. Es interesante subrayar que estas tres vasijas posiblemente procedan del mismo molde.

Las narigueras estaban hechas sobre todo de metal. Lo normal era recortarlas de una chapa de oro o plata, o unir elementos hechos de ambos metales en un solo objeto. En contadas ocasiones las narigueras llevaban adornos de piedras semipreciosas, como un mosaico de turquesas, o de conchas. La diversidad de formas y adornos era enorme, y solo dependía de los deseos del cliente y de la maestría del artista-orfebre.⁵⁶ En su mayoría, la producción de estos adornos está limitada a tres formas: redonda, rectangular y semilunar. Cuelgan de la nariz por medio de dos laminillas dobladas que rodean el cartílago y sujetan la nariguera en el lugar adecuado, sin atravesar el tabique nasal. Si nos basamos en los datos comparativos de los que disponemos, debemos suponer que únicamente los varones usaban narigueras en la sociedad moche.

N-0 (647 vasijas)

Los huacos retrato que muestran a personas sin el menor rastro de tener la nariz adornada los designamos como tipo N-0-a; los que reproducen a gente con la nariz parcialmente cortada, como tipo N-0-b.



N-0-a



MNAAHP-197

N-I (87 vasijas)

En este tipo se representan a hombres con el tabique nasal perforado o extraído.⁵⁷ Según se puede interpretar por las analogías conservadas, estos orificios, hechos intencionadamente, pudieron servir en un primer momento para colocar adornos metálicos en miniatura a imitación de las narigueras metálicas originales, las cuales conocemos por el material arqueológico. Al igual que en el caso de las orejeras, estos otros adornos podían ser elaborados con cobre, cobre dorado o metales preciosos



N-0-b



MARLH-393

⁵⁶ La magnífica colección de narigueras que se encuentra actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York proviene de sepulcros excepcionalmente ricos, excavados por huaqueros en 1969 en el sitio de Loma Negra (región de Vicús, valle de Piura) (cfr. entre otros P. Carcedo 1999: 13, fig. 8, 15, fig. 10; C. B. Donnan 1978: 16, fig. 24; C. B. Donnan 1990: 24-25; J. Jones 1979: 100, fig. 39). Las narigueras de Loma Negra estaban hechas de oro u oro y plata, y adornadas con imágenes de frutas de *ulluchu*, caracoles, lagartos, moscas, gambas, cabezas de zorro, seres míticos zoomorfos con cabezas humanas cortadas, arañas, etcétera. Durante las excavaciones en Sipán se recuperó un interesante conjunto de espléndidas narigueras que formaban parte del ajuar funerario de diversos difuntos, así como también un grupo de objetos metálicos, de muy refinada elaboración, con representaciones de figuras humanas —o de criaturas sobrenaturales antropomorfas— que lucen narigueras. Entre los artefactos más suntuosos pertenecientes a la última categoría se cuentan las orejeras del «Señor» y la nariguera procedente del sepulcro del «Viejo Señor», que muestra en miniatura a un guerrero con tocado «lechuza» y una nariguera semilunar (cfr. entre otros W. Alva 1999; W. Alva y C. B. Donnan 1993).

⁵⁷ En este grupo he incluido la vasija MVB-94, pues pienso que es justo este rasgo (tabique nasal perforado) lo que en ella marcan las pequeñas manchas blancas pintadas en el interior de los orificios nasales —de forma parecida a lo que sucede en algunos casos con los lóbulos de las orejas agujereados—.



N-I



MAUNT-3

—oro, plata, tumbaga—, y por ello pudieron convertirse, con el paso del tiempo, en tentadores botines a ojos de los huaqueros, para quienes la cerámica a la que servían de adorno podía no tener gran valor.

Si las narigueras que decoraban los huacos retrato estaban sujetas a las vasijas del mismo modo que las narigueras usadas por la población moche (dos laminillas fácilmente maleables, y no anillos completos que atraviesan el tabique nasal), entonces resultaría muy fácil quitarlas, y lo que es más importante, no estropearían la vasija. Si realmente era así, no es descartable que pudiéramos estar ahora hablando de una mayor cantidad de tipos y variantes entre las narigueras que originalmente aparecían en las vasijas moche. Entre los huacos retrato publicados, muy pocos son los que están provistos de narigueras metálicas.⁵⁸ Sabemos que las vasijas cerámicas solían estar decoradas con objetos metálicos; sin embargo, en algunos casos cabe la sospecha de que si los huaqueros habrían sido quienes hayan añadido estos adornos en épocas recientes, con el fin de elevar el precio de las vasijas que ponen en venta, o quizá los propios coleccionistas, con intención de convertir cada vasija en algo único y con ello aumentar su valor. Por otra parte, el que haya tantos huacos retrato que presenten un orificio en el tabique nasal, ya fuera hecho durante el moldeado de la vasija o tras la cocción, invita a sugerir la hipótesis de que el artista lo hiciera con toda intención, para recalcar la ausencia de nariguera en la figura retratada. Esta tesis parece estar bien fundada, tanto más cuando en el caso de los orificios —señalados a veces con hendiduras— en los lóbulos de las orejas nos encontramos con una similar «marca de ausencia» de adornos. Eran obvias señales de la ausencia de orejeras, signo evidente de haber perdido los símbolos del estatus social.

58 Cfr. entre otros M. Longhena y W. Alva 1999: 39; G. Montell 1929: 77, fig. 31; *Peru durch die Jahrtausende Kunst...* 1984: 268, cat. n.º 4.15; L. E. Tord (ed.) 1994: 285, fig. 215.

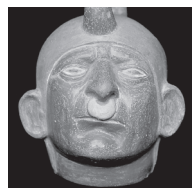
Todas las clases de narigueras encontradas en la muestra se pueden encuadrar en tres tipos:

N-II (21 vasijas)

Las narigueras redondas solían ser representadas como discos cerámicos de diverso tamaño, sujetos al tabique nasal. Podían formar un todo con la vasija, diseñadas en el molde junto con el cuerpo, como parte integral del mismo, o adheridas una vez sacado este del molde, o bien constituir un elemento móvil (en nuestra recopilación, la vasija MARLH-116). La variante más pequeña (N-II-a) es un disco que no cubre toda la boca, quedando el labio inferior al descubierto por completo; la más grande (N-II-b) es un adorno que oculta gran parte del labio inferior, dejando tapadas las comisuras de los labios, o incluso toda la boca. Ambos tipos pueden aparecer como elementos sin adornar —en todo caso, pintados de un solo color para diferenciarlos del color de la cara—, o decorados. La ornamentación puede ser pintada —normalmente una fila de manchas de color diferente al del fondo, repartidas de manera equidistante por el borde del disco—, o plástica, con una fila de cuentas modeladas alrededor del disco, motivo este que también se encuentra a menudo en las orejeras. En algunos casos, estos dos tipos de adornos —de nariz y de orejas— parecen conformar una especie de conjunto de joyas (véase: MARLH-201, MARLH-224, MARLH-368, MVB-99).



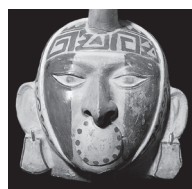
N-II-a



MARLH-241



N-II-b



MVB-47

N-III (22 vasijas)

Las narigueras de forma semilunar están siempre fijadas a la vasija. Se las representa con un tamaño relativamente grande, y por lo general cubren del todo los labios, aunque en unos pocos casos quedan visibles las comisuras. El borde inferior es semicircular, y los cuernos, normalmente acabados



N-III

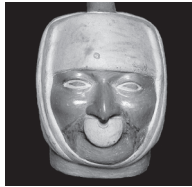


MARLH-194

en punta y muy abiertos, llegan hasta las mejillas. Las narigueras de esta clase son siempre monocromas y su color suele contrastar con el de la cara. Los diversos ejemplares pueden variar entre sí por el tamaño, el ángulo de apertura y la forma en que acaban los cuernos de la nariguera, así como también por mostrar o no el modo en que el adorno va sujeto al tabique nasal.



N-IV



MAM-17

N-IV (1 vasija)

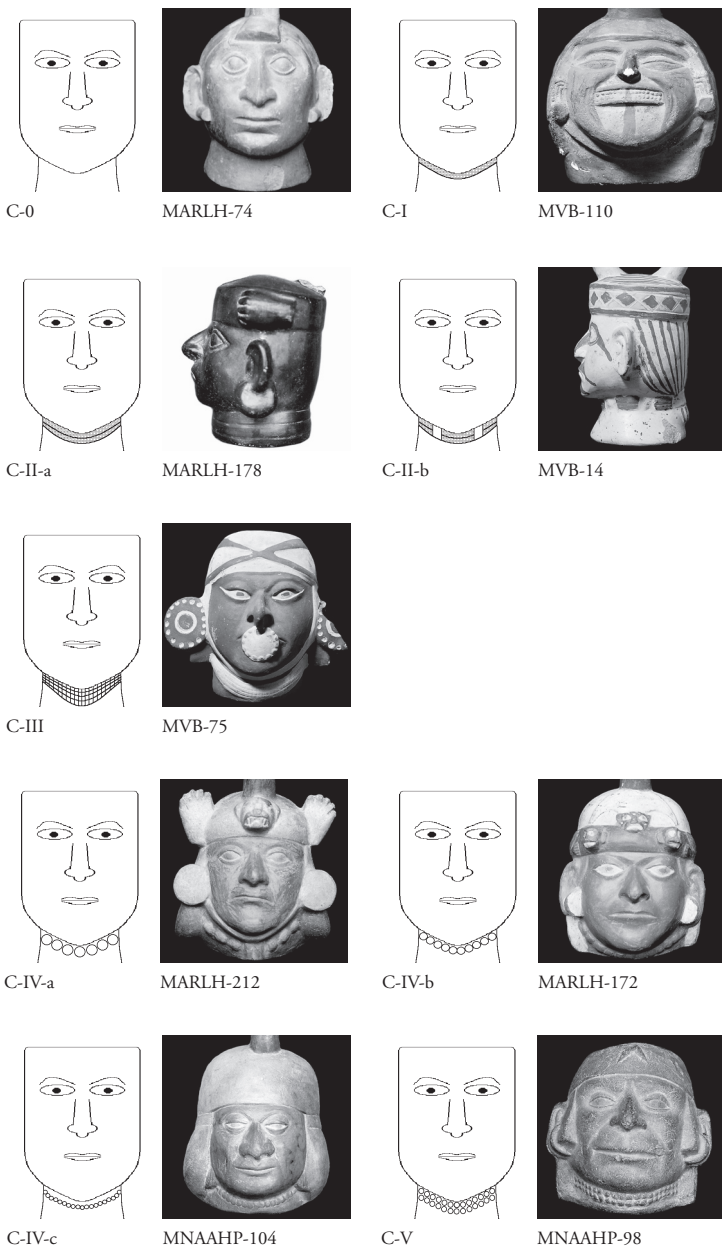
Adorno en forma de semicírculo, que tapa casi por completo la boca. Solo hay un ejemplo en la muestra analizada (MAM-17), en el cual el adorno va fijo a la vasija —seguramente pegado a la misma una vez sacada del molde— y pintado de blanco —haciendo contraste con el color de la cara—.

Aparte de los tipos antes mencionados, debemos también citar una nariguera en forma de arete con un pequeño coral, que aparece en un huaco retrato muy peculiar, conocido gracias a la literatura.⁵⁹

Collares

Los diversos tipos de collares aparecen reflejados relativamente poco en los huacos retrato. En nuestra recopilación nos hemos encontrado con veintiún ejemplos; la gran mayoría de las vasijas entra en el grupo de las representaciones de personas que no usan esta clase de adorno (denominado tipo C-0, en el cual se agrupa más del 97% de la muestra). No existen demasiadas diferencias entre los tipos de collares reproducidos en los huacos retrato, que básicamente se limitan a dos formas principales. A la primera pertenecen los adornos compuestos por una (C-I), dos (C-II) o tres (C-III) sargas de cuentas rectangulares —tubulares— de diferente longitud, o compuestas de elementos con formas irreconocibles. Algunos de estos adornos (en especial los tipos C-II-b y C-III) quizá sean representaciones de pectorales, conocidos a través del material arqueológico —se trata de anchos collares compuestos por cientos de cuentas hechas con conchas, nácar y metales—. El otro gran grupo incluye los collares compuestos por una (C-IV) o dos (C-V) sargas de cuentas esféricas con diversos diámetros, desde las muy grandes a las de tamaño pequeño.

⁵⁹ Fotos de esta vasija se pueden encontrar, entre otros, en C. B. Donnan 1976: Pl. 7a; C. B. Donnan 1978: 78, fig. 130; C. B. Donnan 2004: 85, fig. 5.21.



En los distintos tipos de collares las cuentas suelen ir pintadas, sobre todo de color claro, pero no están decoradas con ningún otro adorno adicional, ni pintado ni plástico. Puede resultar sorprendente tal pobreza de tipos y adornos, en especial si se compara estas representaciones con el material arqueológico y las —ciertamente escasas— representaciones bidimensionales y tridimensionales, donde se observa una gran variedad de collares y pectorales.

Pintura, tatuaje y escarificación faciales

Las técnicas con las que en diversas culturas del Perú precolombino se realizaban adornos en la piel —permanentes o no—, así como sus formas y significado, no han sido hasta la fecha analizados con suficiente detenimiento.⁶⁰ Con referencia al uso de los mencionados métodos de ornamentar la piel en la cultura Moche, en la literatura hasta ahora publicada encontramos por un lado informaciones generales ofrecidas como complemento a otras consideraciones más genéricas, aunque a menudo ilustradas con un rico material comparativo —etnohistórico y etnográfico—, y por otro lado, detalladas reflexiones acerca de ciertos motivos característicos reproducidos con estas técnicas.⁶¹ Naturalmente, el objetivo del presente trabajo no es tratar en detalle esa problemática; sin embargo, el análisis que estábamos llevando a cabo exigía crear un catálogo estándar con motivos de ornamentación facial. La idea era que sirviera únicamente para describir el grupo de huacos retrato documentado, y para estudios comparativos realizados tanto entre elementos de la recopilación analizada, como entre elementos internos y externos.

En base a las observaciones llevadas a cabo hasta el momento, se puede afirmar que en el caso de los huacos retrato los adornos faciales podían adoptar al menos tres formas distintas, y ser realizados en una de las tres etapas en que se dividía la elaboración de una vasija:

- **Modelado.** Los adornos que con mayor probabilidad podemos considerar como representaciones de escarificaciones, surgen bien porque al molde se le da la forma adecuada, o bien al quedar trazados en la superficie de la vasija justo después de ser extraída del molde, operación hecha con un utensilio afilado durante el modelado manual. Esta última opción es mucho más probable que la primera. De cara al presente análisis, se ha decidido considerar todos los motivos incisos en el rostro de los personajes representados, sin contar las arrugas que parezcan consecuencia evidente de la edad, así como las llamadas arrugas de expresión, como marcas de escarificación, si bien esta premisa no es del todo segura. Una excepción muy clara la constituyen, por ejemplo, las

60 El tatuaje y la escarificación los incluimos entre las formas permanentes de adornos en la piel, y la pintura entre las no permanentes. De manera muy general podemos decir que un tatuaje es un dibujo permanente en la piel de un hombre; para elaborarlo se efectúan punzadas sobre la piel y se echa pintura en las punzaduras. La escarificación —llamada también tatuaje de cicatriz— consiste en crear dibujos sobre la piel humana mediante un proceso en el que durante un tiempo se dificulta intencionadamente la cicatrización de las incisiones hechas para este fin. Una descripción más detallada de variantes y técnicas en la ornamentación corporal, así como su significado simbólico en algunas culturas, aparece entre otros en A. Dembo 1937; A. Dembo y J. Imbelloni 1938; A. Jelski 1993; E. Vergara 1992; y también en B. Jurkiewicz 1999; C. R. Oliden 1995 (trabajos sin publicar). Las tipologías aquí presentadas pueden servir de introducción para futuros trabajos, de seguro muy interesantes, sobre la ornamentación de la piel de cara y cuerpo en la cultura Moche y en otras culturas del Perú precolombino; en ellas proponemos una de las rutas posibles para llegar a clasificar tan enorme material, como es el dividirlo en conjuntos más pequeños y fáciles de analizar.

61 Hasta ahora se han publicado catálogos, en general sin un criterio claro que los ordene interiormente, con selecciones de motivos de ornamentación facial presentes en la cerámica Moche, en M. Cuesta 1972: fig. 1; G. Montell 1929: fig. 34, 35, 38; I. von Schuler-Schönmig 1979: 212-213, taf. A y B; E. Vergara 1992: 170-185; y aparece en el trabajo no publicado C. R. Oliden 1995: lám. 10-12, entre otros.

vasijas monocromas, cocidas en una atmósfera reductora —negras o grises— u oxidante —rojo ladrillo—, en las que esos elementos incisos pueden designar por igual tanto un dibujo escaificado, como uno tatuado o simplemente pintado. Esta sospecha parece estar fundada, y más aún por el hecho de que la escaificación —tal y como hacen suponer las analogías disponibles— no permite crear dibujos tan precisos como los que aparecen labrados en las mencionadas vasijas. (Nota bene: la escaificación suele presentarse en forma de diseños en relieve).

- **Pintado antes de la cocción.** Los motivos que muestran pintura facial, que en algunos casos podrían ser tatuajes, eran elaborados antes de cocer la vasija, muy a menudo con color rojo y, raramente, con blanco. En las vasijas esta decoración es permanente y clara, y se ha conservado muy bien hasta nuestros días.
- **Pintado tras la cocción.** Los diseños que reproducen tatuajes en el rostro, que en algunos casos también podrían ser pinturas faciales, se hacían muy frecuentemente con tintura orgánica negra después de cocer la vasija. Suele tratarse de dibujos muy precisos sobre la cara y el cuello de los personajes representados, que en general se han conservado en pésimas condiciones. En la mayoría de las fotografías de vasijas publicadas es imposible distinguir estas marcas, y hacerlo directamente, con la vasija en la mano, a veces también es complicado. Por lo común están presentados como «sombras» o como «negativos desvaídos» en la superficie de las vasijas, y solo resultan visibles con una iluminación adecuada.⁶² Esta forma ornamental es especialmente difícil de clasificar. A juzgar por las analogías disponibles parece que puede tratarse de tatuajes; los motivos, que en general son muy precisos y a veces sumamente individualizados, estaban realizados con tintura negra, justo la que predomina en la técnica del tatuaje. Pero, por otro lado, en muchos casos estos diseños en negro eran trazados en zonas de la cara que anteriormente ya habían sido pintadas de rojo, lo cual podría indicar que tenían un carácter exclusivamente pictórico y de poca duración.

62 La pintura hecha con tintura negra es definida como «negro ahumado transparente» (D. Bonavia 1991: 273) o como «*fugitive black*» (entre otros, T. Lange Topic 1977: 315). En los huacos retrato se señalan de este modo sobre todo elementos de tatuajes o de pinturas faciales, mientras que en las vasijas de cuerpo entero pueden reflejar tatuajes, pintura del cuerpo u ornamentos de la vestimenta. Donnan hace notar que la tintura negra pudo quedar dañada en muchas vasijas, debido posiblemente entre otras cosas al uso continuado de las vasijas, a estar estas cubiertas de tierra húmeda, o a un incorrecto lavado de los objetos incluidos en las colecciones (C. B. Donnan 1978: 10). Este autor sugiere que las vasijas recubiertas con tintura eran calentadas brevemente con objeto de quemar las sustancias orgánicas que contuviera la pintura, y fijar esta a la superficie de la cerámica. La pintura negra solía ser usada para resaltar los detalles y para el acabado de la decoración de las vasijas pintadas anteriormente con color rojo o blanco; no se empleaba para crear vasijas rojinegras o blanquinegras (C. B. Donnan 1965: 128; G. Banks 1980: 21). En la colección de 528 objetos cerámicos analizados por Donnan y procedentes de las excavaciones en los sepulcros del sitio F (investigaciones de M. Uhle en 1899), solo el 5% de las vasijas, aproximadamente, mostraba rastros de haber estado pintado con tintura negra. En el material arqueológico descrito por Lange Topic (Strata Cut 4 al pie de Huaca del Sol, en el sitio de Moche), los fragmentos decorados con color negro constituían, aproximadamente, el 2% del conjunto completo de la cerámica ornamentada. Según informa la autora, fue en la fase Moche II cuando la pintura en rojo-blanco-negro estuvo más extendida, llegando a constituir el 5,2% de toda la cerámica decorada (T. Lange Topic 1977: 315-316, tab. 4-41).

Si tomamos como referencia las representaciones iconográficas conservadas, podemos considerar que el decorado del rostro era una práctica común en la cultura Moche. En la muestra de huacos retrato analizada, más de la mitad de las cabezas reproducidas contiene señales de una o más técnicas de ornamentación de la piel. Señales parecidas, así como también muy numerosas, las encontramos en las representaciones del tipo línea fina y en las vasijas escultóricas que muestran figuras de cuerpo entero. Como ya han subrayado repetidamente quienes se han ocupado de esta cuestión, debe tenerse en cuenta que en muchos casos en los que tan solo disponemos de la representación cerámica, no fue posible determinar con exactitud si lo que aparece reflejado son rasgos característicos de una pintura, de un tatuaje o de una escarificación.

A través de las escenas de tipo línea fina publicadas conocemos numerosas analogías para la pintura y el tatuaje faciales. Incluso un examen superficial de esos motivos nos puede llevar a la conclusión de que en la cultura Moche las técnicas para realizar adornos sobre la piel de la cara o el cuerpo, permanentes o no, gozaban de gran popularidad. La mayoría de las figuras humanas reflejadas en estas escenas lleva la cara decorada.⁶³ Es también sorprendente —en especial por la pequeña escala de estas escenas— la gran variedad de motivos y modelos de adorno reproducidos con esta técnica. Cabe resaltar que con el término «modelo de adorno» designaremos todos los motivos, tanto pintados como incisos, que conforman en su totalidad la ornamentación facial, pintada, tatuada o escarificada.⁶⁴

En el caso de la recopilación de huacos retrato tratada, el número de modelos de adorno encontrados era mucho mayor que en todo el conjunto de material comparativo disponible; aparte de ello, su complejidad era mucho mayor que la de los creados aprovechando la técnica de línea fina, debido, sobre todo, a la evidente diferencia de escalas. Si hubiéramos tratado cada modelo de adorno como una categoría distinta, habría sido realmente difícil llevar a cabo una división en tipos clara; por ello, la tipología de adornos faciales que hemos preparado se basa en los diversos motivos y tramas decorativas, que según se deduce formaban diseños más complicados al ser combinados entre sí por los artistas mochecos. A estas marcas, por lo general pequeñas, que conforman la ornamentación facial —incisa o pintada—, les hemos asignado en nuestra tipología signos alfanuméricos. Cada modelo de adorno representado en una vasija concreta viene definido por un conjunto de tales códigos (fig. 3.5). Aunque esta forma de describir el material tiene un carácter evidentemente provisional y se aplica únicamente a los huacos retrato pertenecientes a la ya mencionada recopilación, su uso también resulta muy cómodo a la hora de realizar pruebas comparativas entre los diferentes modelos de adorno, por ejemplo, por medio de programas informáticos. Naturalmente, si la tipología así surgida ha de servir para futuras investigaciones

63 Esto es igualmente aplicable a muchas figuras de plantas, sobre todo frijoles, animales, tanto aves como mamíferos antropomorfizados y también de seres sobrenaturales.

64 Entre las escenas de línea fina publicadas nos ha sido posible diferenciar unos noventa modelos de adorno distintos.

sobre este tema, debería de ser completada con nuevas categorías. La gran cantidad de estos motivos obliga a presentar sus formas gráficas en un anexo.⁶⁵

Escarificación/tatuaje facial: adornos grabados en la superficie de la vasija

Alrededor del 21% de las vasijas pertenecientes a la recopilación (165 piezas) muestran a personas cuyos rostros están adornados con motivos incisos —grabados— que pueden representar tatuajes o cicatrices escarificadas en la cara. Hasta ahora, en la literatura sobre el tema no se había preparado ninguna tipología sistemática de esta clase de adornos.⁶⁶ La división tipológica ofrecida en el presente trabajo atañe únicamente a los huacos retrato pertenecientes a la recopilación de referencia. En este grupo de adornos se han diferenciado los elementos básicos que se repiten con distinta frecuencia y conforman la decoración incisa del rostro, definidos por C. R. Oliden como «marcas faciales»,⁶⁷ así como varios otros complejos motivos tallados por separado, que *a priori* habría que considerar más bien como representaciones de tatuajes, y no de escarificaciones. Las marcas incisivas simples —marcas faciales— solo podían ornamentar determinadas zonas de la cara, como las mejillas, las zonas de los ojos y de la nariz, los labios y la zona de la boca, la frente, mientras que los diseños de dibujos compuestos podían cubrir toda la superficie del rostro.

Grupo TM (1-7)

Se han diferenciado veintidós formas de adornar las mejillas con cortas líneas incisivas en vertical y de diferente longitud. Sin temor a equivocarnos, podemos admitir que reproducen cicatrices de escarificación. Las líneas suelen ser rectas o ligeramente curvadas, y pueden tener una distribución simétrica o asimétrica por las mejillas, de una en una o en grupos de dos, tres o seis.

65 Teniendo en cuenta sus configuraciones actuales, las tipologías aquí presentadas no pueden servir como cuadros de categorías definitivos que permitan describir todas las variantes de adornos faciales —pintados o grabados— reproducidos en el arte Moche. Para convencerse de ello no hay más que comparar modelos individuales representados en los huacos retrato analizados, con los motivos mostrados por investigadores como G. Montell o E. Vergara en sus catálogos, bastante modestos y selectivos, ya que solo incluyen unas decenas de representaciones. Mientras reuníamos el material comparativo apreciamos también la enorme riqueza de tipos diferentes de adornos faciales presentes en la cerámica Moche —bidimensional o tridimensional—. Aparte de motivos reproducidos con mucha frecuencia, como algunos ejemplos de pintura «de base», o ciertas variantes de marcas faciales grabadas, nos encontramos con vasijas elaboradas de un modo totalmente excepcional, en lo referente tanto a los elementos pintados como a los grabados. Da la impresión de que el número de motivos básicos que aparecía en la cerámica no estaba limitado, y que los criterios y reglas para combinarlos entre sí quizá no eran demasiado rígidos.

66 En los trabajos realizados hasta la fecha, solo han destacado esta categoría A. M. Hocquenghem 1973; G. Montell 1929; y C. R. Oliden 1995.

67 C. R. Oliden 1995: lám. 10. C. B. Donnan interpreta algunas de estas marcas como cicatrices dejadas por heridas —hechas durante la niñez—, y por tanto como señales de carácter individual atribuidas a cada persona (C. B. Donnan 2004: 140-159).

Grupo TL (1-14)

Se han diferenciado diecisiete formas de adornar los labios y la zona de la boca. Menos el TL-14 —«marcas de viruela»—, todos los demás motivos aparecen en forma de líneas talladas más o menos largas.

Grupo TO (1-12)

Se han diferenciado doce tipos de adornos incisos trazados en la zona de los ojos. Solo unos cuantos de los motivos pertenecientes a este grupo (TO-2, 5, 6 y 11) se repiten con alguna frecuencia; el resto aparece cada uno una sola vez.

Grupo TN (1-6)

Se han diferenciado siete tipos de adornos grabados en la nariz. En la mayoría de los casos se trata de motivos individuales, no se repiten en otras vasijas.

Grupo TF-1

Solo se ha diferenciado un tipo de ornamento inciso en la frente, reproducido en cuatro huacos retrato.

En el grupo de los 778 huacos retrato analizados hallamos trece vasijas que muestran a personajes cuyos rostros están decorados con un complicado adorno inciso; en la mayoría de los casos se trataría seguramente de la representación de un tatuaje, o quizá pintura, pero no de escarificación.⁶⁸ En dos de las vasijas (MARLH-42 y MNA-AHP-185) los motivos tallados fueron además resaltados con un color. Este grupo se puede dividir en dos subgrupos: el primero lo integran las representaciones únicas —no se repiten en ningún otro lugar, ni fragmentaria ni íntegramente—, mientras que al segundo pertenecen seis vasijas adornadas con dos motivos (TV y TP) que a veces encontramos también en su versión pintada (MV y MP). Debemos añadir que los motivos TV y TP no aparecen solos en ninguna de las vasijas incluidas en la recopilación descrita. Siempre eran parte de una rica ornamentación incisa elaborada sobre el rostro del individuo reproducido.⁶⁹

⁶⁸ Las líneas que conforman los diseños mostrados en las vasijas pertenecientes a este grupo —finas, nítidas y trazadas con precisión—, resultaría imposible obtenerlas en caso de ser heridas de escarificación (B. Jurkiewicz, información personal).

⁶⁹ La representación de los mismos motivos —u otros muy similares— tanto en forma pintada como en forma grabada (por ejemplo, elementos grabados de los tipos TV y TP y sus correspondientes versiones pintadas MV y MP, o también algunos motivos de los grupos TN y TO y los modelos análogos de los grupos MN y MO), nos obliga a pensar que la diferenciación llevada a cabo —entre ornamentos pintados, tatuados y los hechos por medio de la escarificación— puede tener un carácter puramente arbitrario y no corresponderse con la realidad.

Tipo TEx-1

Vasija MARLH-405: representación tallada de un búho o una lechuza que cubre todo el rostro del varón mostrado.

Tipo TEx-2

Vasija MNAAHP-185: modelo tallado en las mejillas del personaje con mucha precisión, con grecas, elementos escalonados, triángulos y cuadrados. También fueron ornadas las cejas, la nariz y la boca. La mayoría de los elementos ornamentales tallados están además resaltados con color.⁷⁰

Tipo TEx-3

Las vasijas MNAAHP-198 y MNAAHP-199 —posiblemente de un mismo molde—. El tallado se hizo tras ser extraídas del molde, ya que entre ellas existen visibles diferencias. Aparte de elementos repetidos (TM-6d, TN-5a, TO-2 y TO-5) y líneas de triángulos bajo el mentón (motivo TP), la decoración de esta cara incluye la reproducción de dos extraños animales colocados sobre las cejas del individuo retratado,⁷¹ unos círculos con cruces en las mejillas y una tira rectangular en la nariz.

Tipos TEx-4 y TEx-5

Las vasijas MVB-33 y MVB-37 muestran a hombres con toda la superficie de la cara ornada con numerosas líneas profundamente grabadas. Probablemente sean hombres de edad avanzada, por lo que parte de esas líneas representarían arrugas. Debido a la excepcionalidad de ambas vasijas, los modelos de adorno reproducidos no han sido «descompuestos» en elementos básicos y han sido tratados como una unidad homogénea.

Tipo TEx-6

La vasija MVB-122 presenta una serie de cuatro líneas muy delicadas y talladas superficialmente con excepcional precisión, trazadas con una punta fina por toda la cara —en horizontal—, y un conjunto de complejos motivos en la zona de los ojos.

70 C. R. Oliden 1995: lám. 5 presenta un dibujo de esta vasija. Cfr. también una vasija muy parecida publicada en A. Jürgensen y K. Ohrt (eds.) 2000: 106, cat. 183.

71 C. R. Oliden 1995 presenta este motivo en su *Catálogo preliminar de tatuajes*, en el séptimo lugar, y define estos animales como «posibles armadillos o escarabajos».

Tipo TEx-7

Vasija MVB-121: la cara del varón representado está decorada con el motivo TO-6, y además con una tira de motivos incisos en forma de «S» invertida, que recuerda algo a tipo TP.

Tipo TEx-8

Vasija MCH-5: el hombre presentado tiene las mejillas ornamentadas con dos marcas geométricas simples en forma de «escaleras».

Tipo TV

Motivo muy peculiar, formado por dos tiras que cruzan de través ambas mejillas (MARLH-42 y MARLH-162), más o menos desde la zona de la oreja hacia la barbilla, formando un adorno en forma de «V». La tira del lado derecho de la cara suele ser más larga, cruza la boca y sigue hasta el mentón, mientras que la tira de la izquierda termina en la boca. Estas tiras, que aparecen en modelos tanto grabados como pintados, suelen llevar una variada ornamentación; en los dos casos anteriormente citados se trata de triángulos.

Tipo TP

Una tira que cruza a lo ancho la cara a la altura del mentón, cuyo borde superior puede estar formado por varias líneas finas, talladas o pintadas, mientras que el inferior suele definirlo un motivo repetido varias veces. En el caso de las vasijas MARLH-42, MNAAHP-198 y MNAAHP-199, triángulos con un vértice hacia abajo; en las vasijas MARLH-356 y MNAAHP-51, que por lo demás podrían proceder del mismo molde, el motivo es un rombo decorado.⁷² Hay que hacer notar que la versión pintada de dicho motivo también aparece a menudo en las vasijas decoradas con la técnica de línea fina. La gran precisión con la que está realizado nos inclina a pensar que estamos ante un tatuaje, más que ante una escarificación.

72 S. Bourget 2001b ha presentado últimamente una interesante interpretación de este motivo y de otros adornos afines a él.

Pintura y tatuaje faciales: adornos pintados en la superficie de las vasijas

En la recopilación de huacos retrato que hemos manejado, cerca de cuatrocientas vasijas mostraban a individuos con la cara y el cuello pintados (algo más del 51%). Se han distinguido más de 330 motivos básicos pintados, usados para esta clase de adornos. La mayoría de las veces estaban hechos con color rojo —muy raramente con blanco— antes de la cocción, y solían cubrir amplias zonas del rostro. Algunos motivos básicos se utilizaban también para componer adornos realizados con tintura orgánica negra, una vez cocida la vasija. En este último grupo se han encontrado algunos de los tipos de ornamentación facial más complejos entre todos los que hemos tratado.

Grupos	
M (1-6)	40 tipos y subtipos de pintura «de base» (manchas grandes)
MB (1-17)	34 motivos básicos de pintura del mentón
MC (1-12)	12 motivos básicos en la decoración alrededor de las cejas
ML (1-15)	20 motivos básicos en la decoración de los labios y la zona de la boca
MM (1-23)	48 motivos básicos en la decoración de las mejillas
MN (1-35)	38 motivos básicos en la decoración de la nariz
MO (1-30)	43 motivos básicos en la decoración de la zona de los ojos
MQ (1-15)	17 motivos decorativos únicos
MS (1-17)	17 motivos básicos en forma de espiral y de serpientes en las mejillas
MW (1-21)	21 motivos básicos en forma de bigote
MP (1-10)	10 motivos básicos en forma de tira en el mentón
MV (1-5)	11 motivos básicos en forma de «V» por toda la superficie del rostro
Es (1-8)	19 motivos de adorno del cuello, sobre la base de un motivo escalonado
Z (1-7)	7 motivos únicos de adorno del cuello

FIGURA 3.3. EJEMPLOS DE MOTIVOS INCISOS EN LA ORNAMENTACIÓN FACIAL



MARLH-128: detalle de motivos incisos: TL-1, TL-4c, TL-5, TM-1a.



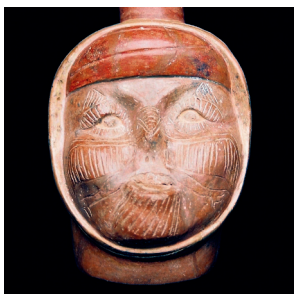
MHP-5: detalle de motivos incisos: TL-2a, TM-4b.



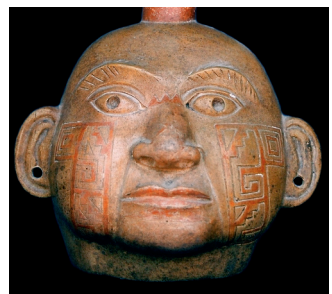
MARLH-51: detalle de motivos incisos: TO-4.



MARLH-42: motivos incisos: TN-5b, TP, TV.



MARLH-405: motivos incisos: TEx-1



MNAAHP-185: motivos incisos: TEx-2

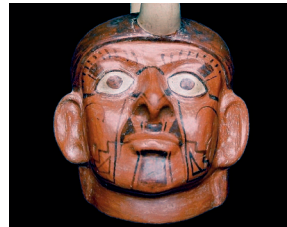
FIGURA 3.4. EJEMPLOS DE MOTIVOS PINTADOS EN LA ORNAMENTACIÓN FACIAL



MNAAHP-190



MARLH-204



MARLH-56



MARHL-92



MVB-14



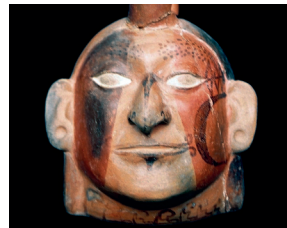
MARHL-67



MVB-7



MVB-93



MARLH-214



MARLH-34



MNAAHP-197



MVB-68

FIGURA 3.5. DESGLOSE DE LOS MODELOS DE ADORNOS FACIALES



MARLH-125
 N° DE INVENTARIO: 050-005-004
 ALTURA: 280 mm

Relación completa de los códigos del modelo de adorno facial presentado:
 TL-6=M-2a=(negro) MB-9c=MC-2=MN-4=MN-31=MO-2=MP-5b=Es-5c

Adornos incisos



TL-6

Adornos pintados
 de color rojo



M-2a

Adornos pintados
 de color negro



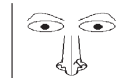
MB-9c



MC-2



MN-4



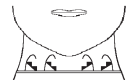
MN-31



MO-2



MP-5b



Es-5c



Adornos incisos



TM-3b

Adornos pintados de color rojo



MB-2e



MM-23



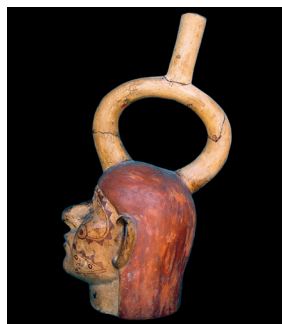
MN-17



MO-18c

MNAAHP-130
N° DE INVENTARIO: C-00146
ALTURA: 306 mm

Relación completa de los códigos del modelo de adorno facial presentado:
TM-3b=(rojo) MB-2e=MM-23=MN-17=MO-18c



Supuestos rasgos personales

Al observar cada uno de los grupos mayores de huacos retrato, nos damos cuenta de que los personajes representados en ellos no solo poseen los diferentes atributos de carácter cultural antes examinados; también hay otros muchos rasgos que dan la impresión de ser individuales, personales, atribuidos a cada una de las figuras. Quien observa estos rasgos se ve inclinado a pensar que realmente se halla ante retratos, es decir, ante imágenes de individuos concretos, que existieron en la realidad. Entre esas características hay que mencionar sobre todo: rasgos faciales muy individualizados; huellas de enfermedades y afecciones sufridas por algunos de los personajes representados en las vasijas; y, ciertos gestos característicos: alegría, indiferencia o dolor, que observamos en algunas imágenes.

Sin embargo, el examen detenido de un grupo mayor de vasijas nos permite advertir ciertas interrelaciones, que ya a primera vista resultan sorprendentes. Vemos, por ejemplo, que gran parte de los individuos que lucen un tipo dado de aretes tienen además unos rasgos faciales muy similares entre sí —por ejemplo, boca fina u ojos sesgados—; que rasgos que pudieran parecer tan infrecuentes como ser tuerto o ciego total, están estrechamente relacionados con el uso de un tipo concreto de tocado; que determinado gesto característico aparece solo en las representaciones de hombres con una determinada clase de peinado. Al hilo de ello surgen algunas preguntas: ¿se basarían los artistas moches en algún canon de representación también al elaborar estos rasgos, muy individuales según cabe suponer? ¿No emplearían otro criterio para decidir sobre los atributos a elegir, valiéndose del amplio abanico de medios de expresión a su alcance? ¿No tendrían estas supuestas «señas particulares» el carácter de marcas estereotipadas, canónicas, que hubieran de describir al personaje representado de una manera convencional y fácil de interpretar?⁷³

Huellas de enfermedades y mutilaciones deliberadas

Las investigaciones consagradas a las representaciones de personas enfermas, desfiguradas o discapacitadas que aparecen en la iconografía moche cuentan ya con una rica tradición, y la literatura centrada en este tema es relativamente extensa.⁷⁴ Para efectos prácticos, quienes primero prestaron atención al sorprendente naturalismo de algunas esculturas cerámicas moche fueron los patólogos, convertidos a veces en arqueólogos aficionados, que vieron en algunas de esas obras una especie de «enciclopedia médica» del antiguo Perú.

⁷³ Recordemos que las imágenes estereotipadas de los representantes de las diversas nacionalidades, o de grupos sociales, profesionales o culturales que nos acompañan a diario o que son aprovechadas por los medios de comunicación, en especial por la publicidad, incluyen no solo cierto conjunto de atributos materiales que se asocian con un grupo dado —vestimenta característica, peinado, utensilios, etcétera—, a menudo hay también una serie de rasgos físicos «típicos», gestos, hábitos culturales —por ejemplo, culinarios— o lingüísticos —como el empleo de argot, hablar más deprisa, o más alto, o con mayor énfasis—.

⁷⁴ Entre los trabajos más importantes se debe destacar estos: D. Arsenault 1993; A. Björnberg 1981; J. Gantzer 1972; R. D'Harcourt 1939; A. Jürgensen y K. Ohrt (eds.) 2000; R. Larco Hoyle 1939; 2001a; 2001b; J. B. Lastres *et al.* 1943; C. R. Oviden 1995; R. Palma 1912; R. N. Salaman 1938; 1939; O. P. Urteaga Ballón 1991; P. Weiss 1961; 1980; L. R. Vélez López 1912.

El grupo de huacos retrato que muestra cabezas de hombres con los labios y la nariz deformados —o cortados—, lleva más de cien años suscitando todo tipo de dudas interpretativas. En primer lugar, el propio carácter de esas marcas no nos queda del todo claro. Ya muy pronto, desde comienzos del siglo pasado, las vasijas de dicho tipo llamaron la atención de los científicos, sobre todo médicos, y en menor medida la de los arqueólogos. Fueron interpretadas, bien como representaciones de enfermos que sufrían alguna enfermedad local semejante a la lepra, y que afectara justo a labios y nariz, o bien como de «mutilados», personas lisiadas intencionadamente. En este segundo caso se ofrece a menudo una explicación que a nuestro ver resulta completamente injustificada, y sin nada que la confirme dentro del material iconográfico, según la cual la desfiguración sería algún tipo de castigo por delitos que apenas han sido definidos. A estos individuos se los ha designado con el término «mutilados por castigo».⁷⁵

No es objetivo de este trabajo el resolver definitivamente la cuestión discutida, que además no entra dentro de nuestras competencias.⁷⁶ En la mayoría de los casos que hemos encontrado en la recopilación de huacos retrato analizada (42 vasijas en total, aproximadamente el 5,4% del conjunto), nos parece estar más bien ante mutilaciones deliberadas, y no ante huellas de enfermedades.⁷⁷ Las heridas cicatrizadas tienen los bordes rectos y lisos, son simétricas con relación al eje de simetría de la cara, y en general se parecen entre sí.⁷⁸ En el rostro podía ser mutilado a:

75 Las mutilaciones intencionadas del cuerpo fueron practicadas por muchas culturas, tanto del Viejo como del Nuevo Mundo. Tenían formas muy variadas y estaban motivadas por diversas razones. Entre los tipos de mutilaciones más importantes podemos incluir las relacionadas con la iniciación o la castración, las mutilaciones y deformaciones que actúan como distintivo de la pertenencia a una tribu, a una casta o a un grupo; las heridas rituales o mágicas, las mutilaciones realizadas como castigo; y las automutilaciones (tipología según E. Promińska 1993, que además incluye una rica selección de literatura sobre el tema). No conocemos en la iconografía Moche ni una sola representación que muestre el momento de llevarse a cabo una mutilación o una amputación, como tampoco ninguna técnica para adornar, permanentemente o no, la cara y el cuerpo. Parece fuera de nuestro alcance aclarar las razones que llevaban a realizar las mutilaciones mencionadas en este apartado.

76 La lepra no se dio en la América precolombina. Entre las enfermedades que tomaron en consideración los primeros investigadores interesados por este problema, P. Weiss menciona las siguientes: la leishmaniasis o uta, la verruga peruana, la sífilis, la tuberculosis y el labio leporino. El citado autor indica que, en los trabajos de finales del siglo XIX y principios del XX, se sugería también la opción de las mutilaciones intencionadas. Para ello se basaban en las crónicas de la época de la conquista que hablan sobre una tradición inca —tras la expedición del príncipe Uturungu Achachi a la selva— referida a la tribu Iscai-singas «Dos narices», que habitaba la cuenca del río Marañón. Sus miembros se cortaban la nariz en dos mitades como símbolo de su pertenencia a la tribu. En época de los incas también se cortaba la nariz y la boca como castigo por delinquir (P. Weiss 1961).

Uno de los mejores ejemplos sobre lo teórica que resulta la discusión acerca de la pregunta «¿Representaciones de enfermos o de personas deformadas deliberadamente?», es la interpretación de una magnífica vasija de la antigua colección Wassermann-San Blas, que probablemente fuera antes de la colección Alfredo Gildemeister, y actualmente lo es de The Art Institute of Chicago. Muestra a un muchacho sentado con las mejillas escarificadas —¿tatuadas?—, y le falta la punta de la nariz y el labio superior, algo constatado por C. B. Donnan, quien sin embargo no ofrece una interpretación propia sobre este hecho (C. B. Donnan 1978: 29). Entre las descripciones hechas de esta vasija se pueden encontrar las siguientes definiciones: «personaje leporino» (J. A. de Lavalley (ed.) 1985: 190); «la nariz y el labio superior carcomidos» (B. J. Wassermann-San Blas 1938: 230); «un personnage aux lèvres et au nez mutilés» («personaje con labios y nariz cortados» - R. D'Harcourt 1939: 194), esta última interpretación la suscribe también L. R. Vélez López 1912: 268.

77 Seis vasijas del citado grupo quizá muestren a personas con labio leporino (MARLH-338, MARLH-399, MCH-5, MHP-9, MVB-16, MVB-97).

78 En este grupo se puede diferenciar un tipo en el que la nariz y los labios tienen una configuración algo distinta y específica, al cual hemos denominado «muertos vivientes» (11 vasijas), y que será detallado más adelante.

- la punta de la nariz (20 vasijas)⁷⁹
- la punta de la nariz y el labio superior (19 vasijas)
- la nariz y ambos labios (2 vasijas)
- toda la parte inferior de la cara (piel arrancada de la nariz y las encías) (1 vasija)

¿Nos encontramos ante la reproducción de los rasgos individuales de los diferentes modelos —que es como nos inclinaríamos a interpretar la deformación o la discapacidad provocadas por una enfermedad—, o ante la reproducción de señales a modo de atributos culturales —de significado similar a las antes descritas marcas faciales—, realizadas en la cara de individuos pertenecientes a grupos concretos y que muy probablemente definan su posición en la sociedad? En el contexto de nuestra discusión, más importante que preguntar por la naturaleza de las lesiones resulta, en relación con ello, preguntar por el significado simbólico de esta clase de deformaciones.

Hay dos hechos que resultan de lo más interesantes para nuestras próximas consideraciones. El primero es que todas las clases de mutilaciones que aparecen son muy homogéneas, y afectan únicamente a la boca y la nariz del personaje presentado. En segundo lugar, todas las imágenes de personas deformadas se pueden relacionar con apenas unos cuantos grupos de individuos, así como también con unos pocos tipos de tocado. Por tanto, si como pretendían algunos autores las huellas de deformaciones en la nariz o en la boca hubieran sido resultado de alguna afección parecida a la lepra, habría entonces que considerar la posibilidad de que la obtención de una función concreta en la sociedad moche —y el tocado ligado a aquella— pudiera estar relacionado con el padecimiento de esa enfermedad. Eso significaría que solo podían cumplir determinados roles —en la sociedad o en el culto religioso— quienes recibían un estigma, una marca, una especie de «sanción divina».

El mostrar marcas de diverso tipo, que a primera vista nos parecen un medio para individualizar cada imagen, puede ser un recurso puramente convencional. No es nuestra intención entrar ahora en la discusión, que por lo demás es muy interesante y amplia, sobre el significado simbólico de las enfermedades y las discapacidades de diverso tipo en las diferentes culturas de la región andina. Nos limitaremos a constatar que incluso aquellos rasgos que nos inclináramos a considerar como distintivos individuales —esto es, que definan la identidad personal de los individuos representados ya sea en forma de huacos retrato, o en vasijas de cuerpo entero, esta última forma

79 En cuanto a la falta de la punta de la nariz en algunas figuras, se ha sugerido que en la iconografía Moche uno de los métodos usados con los prisioneros —durante la batalla y después de la misma— era cercenarles la punta de la nariz para provocarles una hemorragia (W. Pirsig y D. Eisleb 1988; K. Makowski opina que con ese mismo fin se les sajava los miembros a las víctimas, información personal). Pero lo curioso es que solo tres de las vasijas que podríamos considerar representaciones de prisioneros —entre setenta— muestran a personas con la nariz cortada. Los huacos retrato que representan a prisioneros suelen ser imágenes de individuos jóvenes y completamente sanos. Es sabido que en tiempos de los incas se les cortaba la nariz a los «vigilantes de los harenes» de algunos curacas (M. S. Ziółkowski, información personal).

mucho más frecuente—, pudieron sin duda ser tratados por los artistas moches como una especie de «signos de predestinación» para desempeñar determinadas funciones sociales.⁸⁰ Esto no resulta difícil demostrarlo si por ejemplo nos fijamos en el hecho de que casi la mitad de los individuos tuertos o ciegos representados en los huacos retrato son hombres que usan un único tipo de tocado (H-IV-4a). Así pues, parece que pudo funcionar algún mecanismo que seleccionara a personas afectadas cuando menos por una ceguera parcial para entrar en un grupo determinado. Sin embargo, aparte de ellos en el grupo había también personas de físico perfectamente sano; por lo tanto, es posible que no se tratara ni de una privación intencional de la vista, ni de una restricción estricta del acceso al grupo.

En el conjunto de huacos retrato analizados se ha identificado 42 representaciones (el 5,4% de la muestra) de personas discapacitadas o «enfermas».⁸¹ Hay entre ellos:

- veinticinco representaciones de ciegos (doce de ellas dudosas);
- seis representaciones de individuos tuertos;
- once representaciones de individuos enfermos (cuatro de las cuales causan dudas; se trata de rostros desfigurados por deformaciones de diversa naturaleza y por extrañas muecas).

Enseguida resulta evidente la fuerte conexión que existe entre la discapacidad, básicamente la ceguera, el tipo de tocado, y —a veces— el tipo antropológico. Esto nos hace pensar que en el caso de estas representaciones, o de la mayoría de ellas, no estamos ante estudios fisonómicos de personas discapacitadas o aquejadas de alguna clase de enfermedad. En estas imágenes, el defecto físico —señalado de un modo claramente interpretable— cumplía sobre todo un papel de atributo. El objeto de mostrar en la representación una discapacidad posiblemente fuera el de corroborar el valor de esta —o sea, su significado simbólico— para la función desempeñada por el individuo que la sufre.

80 Habría aquí una relación parecida a la existente entre el retrato de Homero-ciego —un rasgo personal, individual— y la imagen de un músico o un cantante ciego de quien apenas tenemos datos (en muchas culturas es este un rasgo de índole cultural, un signo de la predestinación para desempeñar una función social específica. A. Gruszczyńska-Ziółkowska, información personal). Según se desprende de las numerosas analogías iconográficas, los sacerdotes del grupo C (que usaban tocados del tipo H-IV-4a) eran personas relacionadas con la música —tocaban la quena— y con los sacrificios humanos sangrientos.

81 Más de un tercio de ellas —dieciséis vasijas— son representaciones en cuya interpretación caben ciertas dudas.

FIGURA 3.6. EJEMPLOS DE MUTILACIONES FACIALES DELIBERADAS



Falta la punta de la nariz (MARLH-396)



Falta la punta de la nariz y los labios dejan ver los dientes. Esta representación es clasificada como la imagen de un «muerto viviente» (MARLH-398)



Falta la punta de la nariz; probablemente labio leporino (MARLH-338)



Falta la punta de la nariz y el labio superior (MVB-031)



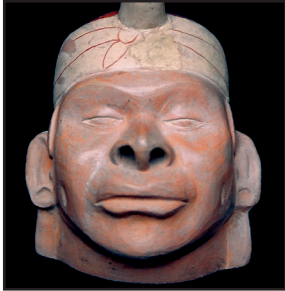
Falta la punta de la nariz y ambos labios (MAUNT-10)



Piel arrancada de toda la parte inferior de la cara (MARLH-401)

FIGURA 3.7. EJEMPLOS DE DISMINUIDOS FÍSICOS Y ENFERMOS

Ciegos y tuertos



MARLH-48



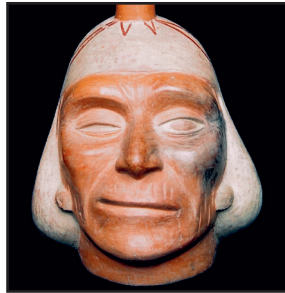
MARLH-197



MNAAHP-78



MVB-114

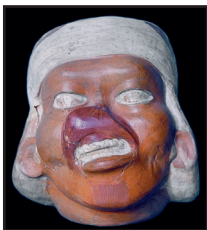


MARLH-118



MARLH-339

Enfermos



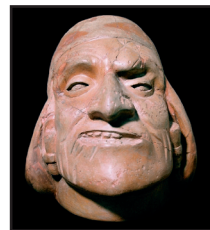
MAM-14



MARLH-264



MARLH-397



MVB-33



MARLH-34



MARLH-42

Muecas faciales

Ciertas muecas faciales reproducidas en los huacos retrato, que nos inclinábamos a considerar como signos individualizantes de representaciones concretas debido a que no se repiten en los objetos, constituían otra clase de atributos que también caracterizaban a los representantes de grupos sociales o rituales selectos, igual que lo hacían los tocados u otros adornos de la cabeza. En el siguiente apartado tendremos ocasión de hablar con más detalle sobre las distintas expresiones faciales características de cada tipo, pero diremos a modo de introducción que las mujeres representadas en los huacos retrato a menudo tenían la boca abierta, que todos los sacerdotes del grupo F y algunos del grupo B son mostrados como personas sonrientes o risueñas, y que parte de los hombres recuay —pertenecientes al grupo que no lleva tocado) dejaba ver sus dientes en una mueca que los asemeja a monos o a felinos.

El huaco retrato como estudio fisonómico

Karol Piasecki realizó, a petición del autor del trabajo aquí expuesto, un análisis antropológico preliminar de las representaciones de cabezas humanas registradas en los huacos retrato.⁸² Según este investigador, ya una observación somera del material muestra que en lo referente al modelado del rostro de estas figuras, buena parte de ellas se caracteriza por cierta dosis de realismo, aunque con un nivel de intensidad variable. Sin embargo, esto es aplicable casi exclusivamente a los rostros; las demás partes de la cabeza suelen estar elaboradas sin demasiado cuidado por el realismo de lo representado, muy simplificadas, e incluso omitiendo las deformaciones del neurocráneo, muy frecuentes en esta región. Piasecki opina que estas imágenes tienen claramente un carácter más bien de huacos faciales, y no fieles reproducciones de cabezas, aun cuando por lo general se modele la cabeza entera junto con el tocado. Por esta razón, si se realizara una valoración antropológica de los huacos retrato, no sería posible aplicar los parámetros indicadores del cráneo, tan importantes en la tipología antropológica.

En todo caso, no es la única contraindicación en el empleo del método morfométrico, ya que un rasgo característico de estas representaciones es su evidente índole caricaturesca, es decir, el acentuar, realzar o exagerar con desmesura determinados rasgos del rostro, algo visible tanto en las vasijas esquemáticas como en las individualizadas, aunque —tal y como opina el citado científico— hechas seguramente sin ánimo de ridiculizar al modelo. El uso de este medio de expresión implica que las mediciones de carácter cuantitativo pierden su sentido en gran parte de los casos. Además de ello, otros aspectos que podrían conducir a error al método morfométrico serían, por un

⁸² El doctor K. Piasecki, profesor de la U.W., es antropólogo del Centro de Antropología Histórica del Instituto de Arqueología de dicha casa de estudios, donde ha realizado, entre otros, trabajos sobre craneometría, craneoscopia y variabilidad individual de los tipos raciales en la población de América del Sur. Una gran parte del análisis aquí presentado procede de un manuscrito no editado.

lado, la imprecisa elaboración —preparación y cocción— tanto de los moldes para la producción de las vasijas, como de las propias vasijas, y por otro, el pequeño tamaño de parte de los objetos analizados. Al hilo de esto, como subraya Piasecki, el análisis antropológico de los huacos retrato ha de ser por fuerza una valoración cualitativa, que se base prioritariamente en la intuición del científico, antes que en los métodos de medición cuantitativa —separativa—.⁸³ Es posible conseguir la objetivización de tal análisis creando —para las vasijas de pronunciado realismo— categorías nominales que permitan una medición cuantitativa de carácter nominal en parte del material.

Piasecki ha observado que existe mucha diferencia entre los distintos grados de realismo de las representaciones estudiadas. Tenemos en primer lugar las vasijas con reproducciones muy poco realistas, claramente simplificadas y estandarizadas; en segundo lugar, las imágenes marcadamente realistas aunque idealizadas; y, finalmente, las vasijas muy individualizadas, en general de exquisito realismo. Para llevar a cabo su análisis antropológico preliminar del referido material, el citado antropólogo se guió por las siguientes premisas, resultado de las observaciones que acabamos de presentar:

- ni el color de la vasija ni ningún motivo pintado, incluidos la barba y el bigote pintados, fueron tomados en cuenta;
- la forma del neurocráneo no fue objeto de análisis;
- ningún atributo cultural: tocado, adornos de nariz y orejas, escarificaciones, etcétera, fue objeto de análisis;
- se dejaron fuera las representaciones de cabezas de niño y de mujer muy esquemáticas y simplificadas;
- no se tomó en consideración las vasijas que mostraban a individuos con los labios y la nariz cortados, debido a la expresión artificial de las personas mutiladas y a la omisión de los rasgos individuales.

Por razones puramente prácticas, parte de las categorías distinguidas ha sido designada con nombres que pueden tener mayor o menor correlación con los tipos antropológicos definidos, lo cual no significa que en todos los casos fuera posible definir el tipo. Como indica Piasecki, los creadores mochicas usaban patrones sacados de la población moche para representar en la cerámica tipos que para ellos resultaban a menudo exóticos. De ahí también saldría un modelado no del todo natural de la nariz, los labios y la zona de las mejillas. A pesar de ello, según el citado autor la intención de los artistas resulta perfectamente interpretable. Otro modo de caricaturizar

⁸³ Cfr. la valoración de los tipos antropológicos de los individuos representados en la cerámica de la cultura Moche en R. Larco Hoyle 1939: 9-44. Vale la pena recordar que representar la cabeza, la nariz o los ojos con formas muy esquemáticas pudo constituir un distintivo idóneo del carácter cultural, o incluso étnico, en la iconografía de algunas culturas del Perú precolombino (cfr. entre otros I. Amaro 1994; K. Makowski, I. Amaro, O. Eléspuru 1994; A. Morgan 1991).

es resaltar la forma «aguileña» de la nariz, que en muchos casos está exagerada deliberadamente.

Tal y como señala este científico, de manera muy general se podrían contraponer dos tendencias en el modelado de la imagen del rostro, presentes en el arte de la cultura Moche: los tipos autóctonos, característicos de la población local y bien conocidos por los creadores de cerámica, solían estar modelados esquemáticamente, descuidando los detalles; en cambio, el modelado de los tipos infrecuentes, exóticos, estaba más definido, con los rasgos individuales mejor señalados, a veces incluso exagerados.⁸⁴

Resultados del análisis

El análisis del material cerámico de la cultura Moche realizado, teniendo en cuenta las advertencias antes indicadas, permitió diferenciar 237 representaciones (aproximadamente el 30% de toda la recopilación) —aunque doce de ellas son dudosas—, aproximadamente el 30% de toda la recopilación, que han podido ser asignadas a alguna de las 36 categorías determinadas de manera arbitraria, y que forman cinco grandes grupos. Piasecki hace especial hincapié en recalcar que los nombres de las categorías tienen un carácter exclusivamente mnemotécnico,⁸⁵ aunque en muchos casos pueden ser tratados como pistas para futuras consideraciones nuestras relativas a la procedencia de los modelos tipológicos que sirvieron para elaborar determinadas categorías de representaciones.

84 En su análisis, Piasecki recuerda los conceptos básicos establecidos en relación con la estructura antropológica de los amerindios: «El poblamiento de América, que vino sobre todo desde Asia a través del Estrecho de Bering, se realizó en varias fases, la última de las cuales suele ser datada entre el Pleistoceno y el Holoceno, y seguramente estuvo compuesta de elementos antropológicos idénticos a los que hoy día forman la estructura antropológica de Asia. Las fases anteriores llevaron al continente americano formas arcaicas, cuyos vestigios estaban presentes en la costa peruana en tiempos de los moches. Aparte de esto, del este llegaron en época indeterminada unas pocas mezclas de población del Viejo Mundo, poco relevantes en lo cuantitativo, pero en lo cualitativo perfectamente distinguibles por la población autóctona ("india" en sentido racial). Por tanto, nos vamos a encontrar [en el material analizado] con formas autóctonas y con otras derivadas de variantes raciales blanca y negra. Entre las formas autóctonas será clara la participación de los derivados de los *ainuidos* de variante racial blanca y de las mezclas blanco-amarillas de *laponoides* y *fuéguidos*. Estos tres elementos son típicamente americanos, y llegaron al Nuevo Mundo durante la última o la penúltima migración (no es descartable que *ainuidos* y *fuéguidos* sean genuinamente americanos!). Por ello la expresión "de variante racial blanca" puede referirse tanto a las formas autóctonas como a los descendientes de los inmigrantes del otro lado del Atlántico. Aparte de esto, en las representaciones cerámicas no será posible en la mayoría de los casos diferenciar a los eventuales inmigrantes tardíos (contemporáneos de los moches) venidos de Asia, de los descendientes de aquellos que colonizaron América» (Cfr. también K. Piasecki 1999).

85 Esto se hace evidente en el caso de términos como «sirvienta», «risitas» o «bigotudo»; en las ocasiones en las que el autor utiliza términos referentes a la nacionalidad («turco», «egipcio»), o regionales («malayo», «guerrero»), o bien en los términos tipológicos procedentes de la nomenclatura antropológica clásica («*ainuido*», «*laponoides*», «*fuéguido*»), el autor pretende hacer referencia al parecido observado por él entre los personajes mostrados en forma de huaco retrato y los representantes «típicos» de esos grupos.

Derivados de variante racial blanca	
a.	Sirvienta: (8 representaciones) rostro triangular y corto con rasgos de una variante racial blanca ;subnórdico?, quizá sea en parte efecto de la estilización. Sin embargo, no es descartable que se trate de una estilización de la raza <i>fuéguida</i> paleoindia típica de esa área. Esto imposibilita dar una valoración definitiva.
a1.	Pseudosirvienta: (1 representación) similar a las anteriores, pero más bien de variante racial amarilla.
b.	Bigotudo: (11 vasijas) el bigote está marcado de diferentes maneras, pero siempre en relieve. Los demás rasgos de variante racial blanca también están claramente marcados en todos los casos.
c.	Pseudocromagnonoide: (1 representación) seguramente una mezcla de <i>cro magno-noide</i> con <i>fuéguido</i> (YF).
d.	Semita: (1 representación) sus rasgos apuntan hacia una variante racial blanca, debido a que la raíz nasal es muy elevada. No es descartable que se trate de una mezcla de rasgos de una variante racial blanca con la imagen de un <i>pacífido</i> (típicamente asiático).
e.	Egipcio: (3 vasijas) una de ellas (MAUNT-3) presenta a un individuo sin duda de una variante racial blanca, desde el punto de vista antropológico, con rasgos típicamente semíticos.
f.	Turco: (5 vasijas) los rostros representados son claramente de una variante racial blanca o blanco-amarilla (oriente próximo).
g.	Turco-egipcio: (12 representaciones) tipo con malares claramente estrechos y nariz semítica, nariz que, naturalmente, de perfil es igual a la nariz <i>fuéguida</i> . Estas representaciones tienen sin duda un carácter de mezcla racial, de variantes blanca y amarilla.
h.	Blanco: (18 vasijas) en estas representaciones, los rostros son claramente de variante racial blanca. Debido al estilo particular de los autores, a veces la nariz es algo «india», a pesar de lo cual la estrechez de los malares y la elevada raíz nasal, al igual que toda la zona malar y nasal —típicamente «blanca»—, permiten darle tal definición.
i.	Blanco de nariz estrecha: (5 representaciones) bastante parecidas entre sí, con una larga y estrecha nariz típicamente <i>europaical</i> , cuya raíz es muy estrecha, al igual que los malares. Estos dos rasgos aparecen más claramente marcados en la vasija MNAAHP-91. No es descartable que sea una mezcla con <i>pacífido</i> , si bien esto es poco probable.
j.	Sub-blancado: (14 representaciones) todas poseen una mezcla racial de variantes blancas y amarillas. Debido al estrechamiento de los malares, se deben tomar en consideración elementos de variante racial blanca que no sean el <i>ainuido</i> americano.

Derivados de variante racial negra	
k.	Negro: (11 representaciones) no causan dudas; cinco de ellas poseen rasgos muy marcados de variante racial negra (una representación, MARLH-356, tiene rasgos negros muy marcados).
l.	Mulato: (13 representaciones, aunque dos son dudosas) en sus rostros se mezclan rasgos de variantes raciales negra y amarilla.
m.	Pseudonegroide: (2 representaciones) pudiera tratarse de estilizaciones de rostros indios.
Derivados de variante racial amarilla con posible procedencia asiática	
n.	Maorí: (5 representaciones, aunque una es dudosa) es posible que todo el grupo tenga una procedencia puramente india, debido a que a ambos lados del Pacífico aparecen los mismos elementos raciales.
o.	Samurai: (19 representaciones, aunque dos son dudosas) la casta japonesa de los samuráis surgió al ser incorporados al ejército los ainos subyugados, cuya estructura antropológica está basada en elementos <i>ainuidos</i> blancos (—en un sentido racial—). Más tarde se convertiría en un grupo mezclado de variantes raciales blanca y amarilla, a consecuencia de los matrimonios con japonesas. Eso significa que la similitud entre los auténticos samuráis y representaciones tan diferenciadas como las de estas vasijas indica una igualdad de la composición racial. Naturalmente, esa igualdad puede tener un doble carácter: autóctono, o resultado de una migración. Debido a que existe la posibilidad de que este elemento surgiera en América, es probable la situación inversa, es decir, que son los samuráis japoneses quienes se parecen a los indios de dichas representaciones, puesto que son descendientes de emigrantes de América.
p.	Pseudosamurai: (4 representaciones, aunque una es dudosa) con un parecido a los samuráis, pero menos perfilado que el anterior grupo.
q.	Pseudochino: (11 representaciones) una parte de las cuales imita a la perfección esculturas y dibujos clásicos chinos (por ejemplo, MARLH-72). En este grupo domina una considerable variabilidad, aunque la ya mencionada estilización de la nariz para que sea más india (siempre, claro está, que no se trate de representaciones de población totalmente autóctona) es aquí característica.
r.	Malayo: (1 representación, MARLH-197) su pertenencia es algo dudosa a causa de su ceguera, pero la presencia de un elemento del altiplano —protomalayo— es indudable, aunque mezclado con rasgos indios.

Tipos neoindios	
s.	Mochica: (10 representaciones) bastante típicas de las imágenes realistas en la cerámica moche. Como se desprende de las primeras comparaciones hechas, parece que se corresponden con el morfotipo más frecuente de esta población, aunque, por supuesto, ante una variabilidad tan fuerte entre los grupos indios de esta región no es posible diferenciar un morfotipo predominante.
t.	Mochica olmecoide: (9 representaciones) parecidas al grupo anterior, en cierto modo alude a la iconografía olmeca.
u.	Mochica F: 1 representación análoga a las anteriores, con marcadas influencias <i>fuéguidas</i> .
v.	Guerrero: (16 representaciones, aunque tres de ellas son dudosas) por su aspecto alude a los habitantes del estado mexicano de Guerrero. Puramente indias, por lo cual debemos pensar que sin duda pertenecen a la población local.
w.	Piel roja: (3 representaciones) sus rasgos aluden a los indios de la Pradera, aunque de forma clara se los debe vincular con la población autóctona.
Tipos paleoindios	
x.	Amazónico: (1 representación) alude al morfotipo de los <i>amazónicos</i> . Su vinculación con los auténticos paleoindios es bastante evidente.
y.	Esquimoide: (2 representaciones: MARLH-134, MVB-112).
z.	Ainuido: (1 representación, MARLH-110).
aa.	Lapónido: (2 representaciones, MARLH-13, MNAAHP-170).
bb.	Pseudoesquimoidal: (6 representaciones) aluden claramente al morfotipo <i>esquimoidal</i> .
cc.	Pseudoainuidal: (4 representaciones) aluden a los <i>ainuidos</i> , aunque se diferencian algo del morfotipo clásico.
dd.	Ainuido-laponoidal: (6 representaciones) mezcladas o difíciles de definir unívocamente, poseen evidentes rasgos blancos o de mezclas blanco-amarillas de las variantes raciales paleoindias.
ee.	Fuéguido-sirvienta: (7 representaciones) sus rasgos aluden a una categoría antes mencionada («sirvienta»), y permiten pensar que las llamadas «sirvientas» son representaciones muy esquematizadas de <i>fuéguidos</i> , la única raza paleoindia que en este grupo falta de forma pura. Una dificultad añadida la constituye la expresión remarcada (rostro «sonriente»).

ff.	Esquimo-fuéguido: (6 representaciones).
gg.	Aino-fuéguido: (1 representación).
hh.	Pseudoaino-fuéguido: (4 representaciones) el anterior tipo, al igual que otros derivados del <i>fuéguido</i> , no han sido descritos en todos sus detalles en la literatura antropológica, por lo cual sus representantes son difíciles de distinguir. Es también la razón de que la categoría de estos dudosos sea más numerosa.
ii.	Fuéguido-laponide: (5 representaciones).
jj.	Fuego-mongoloide - mochica con clara influencia fuéguida: (10 representaciones) bastante diferenciadas, aunque con un perfil nasal recto claramente dominante. El que esta categoría sea tan numerosa podría sugerir que el núcleo básico de la población moche surgió al superponerse los neoyndios (mongoloide-pacíficos) sobre la base paleoindia arcaica cimentada principalmente por los <i>fuéguidos</i> .

Los resultados desprendidos del análisis preliminar de las imágenes humanas reproducidas en forma de huacos retrato realizado por Piasecki son los siguientes:

- El análisis detallado confirmó anteriores suposiciones —que en ocasiones intentaban ser clasificaciones antropológicas—, según las cuales algunos huacos retrato pueden ser tratados —con ciertas limitaciones—, como «realistas», lo cual facilita la realización de alguna clase de análisis antropológico. En la recopilación estudiada, casi 1/3 de las vasijas pudo ser sometido a tal análisis;
- Se puede constatar sin lugar a dudas que los creadores de la cerámica escultórica moche, incluidos los huacos retrato, reproducían con mayor verismo y esmero rasgos que a ellos les parecían inusuales o exóticos, mientras que los rasgos característicos de los tipos comunes autóctonos los mostraban de manera mucho más esquemática y poniendo menos cuidado en los detalles;
- Merece ser subrayado el hecho de que los rasgos de variantes raciales blanca y negra observados en el material estudiado, en determinadas representaciones están reunidos de manera compleja, lo cual significa que no se trata de estilizaciones casuales sino de rasgos excepcionales y sin duda reales presentados conscientemente. Resultaban tan exóticos para los creadores de esta cerámica que exigían un resaltado especial. Se debe también señalar que es tan reducida la probabilidad de que se escogieran casual, armónicamente, unos rasgos raciales y fueran con claridad resaltados, que es preciso rechazarla;
- Sin embargo, debemos recordar que todas las vasijas tratadas salieron de moldes. Los morfotipos más numerosos entre la población que habitaba la costa

norte de Perú no tenían por qué ser los más numerosos en las representaciones de tipo huaco retrato. Para ampliar detalles en el futuro, algo imprescindible a la luz de estos datos, serán necesarios estudios antropológicos de los cráneos procedentes de las necrópolis de la cultura Moche.

FIGURA 3.8. ALGUNOS TIPOS ANTROPOLÓGICOS REPRESENTADOS EN LOS HUACOS REFRATOS

Derivados de la variante racial blanca



Bigotudo (MARLH-191)



Egipcio (MAUNT-3)



Blanco de nariz estrecha (MNAAHP-91)



Blanco (MARLH-330)



Semita (MVB-95)



Turco-egipcio (MARLH-304)

Derivados de la variante racial negra



Mulato (MARLH-128)



Negro (MARLH-356)



Pseudonegroide (MARLH-149)

Derivados de la variante racial amarilla con posible procedencia asiática



Pseudochino (MARLH-072)



Maorí (MVB-96)



Samurai (MARLH-216)

Derivados de la variante racial neoindios



Esquimoide (MARLH-134)



Mochica olmecoide (MARLH-375)



Amazónico (MARLH-326)



Mochica (MARLH-227)



Guerrero (MNAAHP-17)



Pseudoesquimoide (MARLH-385)

Capítulo 4

AUTORRETRATO DE UNA SOCIEDAD

No resulta fácil definir con precisión los roles sociales y rituales de los personajes cuyas cabezas han quedado inmortalizadas en forma de huacos retrato. Únicamente a través de los diferentes atributos que aparecen en determinadas representaciones podemos llevar a cabo una identificación e interpretación de las funciones de cada personaje. Esos atributos y distintivos, muchos de los cuales quedaron descritos en el capítulo anterior, marcaban la pertenencia de los distintos individuos a las tribus, los clanes, las familias o los grupos que cumplían funciones concretas en la vida política y religiosa de la sociedad. Como es natural, solo unos cuantos de estos atributos son para nosotros comprensibles actualmente. En realidad, aparte de ellos no contamos con ningún otro dato que nos pudiera ayudar a comparar las vasijas analizadas en forma de cabezas humanas con el resto del material iconográfico de la cultura Moche. Dicha comparación constituye el camino más apropiado para determinar los supuestos roles de las figuras «retratadas».

Son varias las dificultades para establecer los papeles sociales de los personajes mostrados en la iconografía moche. Ocurre a veces que el sentido de una escena plenamente desarrollada nos resulta incomprensible. Determinar por ello la función de los diversos individuos que intervienen en tal escena nos es muy difícil, y a veces hasta imposible. Con el tiempo nos damos cuenta de que los personajes con un aspecto idéntico —que poseen un conjunto de atributos fijo, o casi fijo— podían tomar parte en escenas de diferente carácter y significado. Por ejemplo, un guerrero podía intervenir en un combate, pero podía también bailar, cazar venados u ocupar el trono. En todos estos contextos distintos, la mayoría de los elementos del atuendo que lo definen no cambia. Por ello no hay que extrañarse de que, en el caso de los personajes presentados en forma de vasijas escultóricas de cuerpo entero que muestran figuras «desprovistas de contexto», raramente seamos capaces de «coordinarlos» con un género

concreto de escena. Para aproximarnos lo más posible a la verdad en la descripción de los supuestos roles, debemos tener en cuenta todo el conjunto de escenas en las que aparece un tipo dado de personaje.

Si en el caso de las vasijas de cuerpo entero se nos presentan repetidamente problemas a la hora de asignar las figuras a escenas concretas, mucho más difícil es realizar este tipo de identificación en base solamente a la representación de una cabeza. Atributos y rasgos específicos que sin duda eran importantes para la identificación —sobre todo el tipo de pintura facial, tatuajes o escarificaciones, la clase de adornos de orejas y en especial los rasgos antropológicos del individuo—, cuidadosamente reflejados en los huacos retrato, eran con frecuencia omitidos en las representaciones bidimensionales del tipo línea fina. Estas últimas, además, estaban hechas a pequeña escala, lo que impide reflejar la mayoría de rasgos de este tipo en un dibujo. Estas dos circunstancias reducen de modo significativo la cantidad de materiales que pueden ser aprovechados en análisis comparativos.

En esta parte del trabajo en la que nos encontramos vamos a proceder a caracterizar los grupos más importantes de personajes cuyas cabezas han sido representadas en forma de huacos retrato. Nos limitaremos especialmente a aquellos tipos que aparecen tanto en los huacos retrato como en otras formas bidimensionales y tridimensionales. Algunos de ellos fueron reproducidos con mucha frecuencia en la iconografía moche, en muchos contextos diferentes. Se han escogido para el análisis grupos que desde algunos puntos de vista son interesantes o excepcionales, y también aquellos en cuyos casos disponíamos de un rico material iconográfico comparativo.

Hasta el momento no hemos podido conseguir analogías convincentes para gran parte de la muestra de huacos retrato analizada; por tanto, cualquier hipótesis referente a las funciones de los personajes representados en ellos tendría un carácter puramente especulativo, razón por la cual tales hipótesis han sido omitidas en la descripción. Debemos esperar que la publicación en el futuro de muchos materiales originales hasta ahora desconocidos, reunidos en los museos o procedentes de las excavaciones que actualmente se llevan a cabo, conduzca a la elaboración de una «clave» especial que sirva para reconocer los distintos tipos de personajes que aparecen en la iconografía moche.

Tomando como base los datos presentados en el capítulo anterior, podemos dividir el conjunto de huacos retrato analizado en varios grupos mayores. Entre las representaciones que conocemos principalmente podemos distinguir las de los individuos sin tocado, los individuos con tocado y un grupo mixto de personajes que a veces usan tocado y otras veces llevan la cabeza al descubierto. Esta es la división completa en grupos:

Personajes representados en forma de huacos retrato							
Con la cabeza descubierta			Con la cabeza descubierta o con tocado		Con tocado		
Mujeres	Cabezas trofeo, cabezas de torturados y cráneos	Prisionero	Niños	Hombres recuay	Guerreros moche	«Muertos vivientes»	Sacerdores moche

Mujeres

A lo largo de los últimos años se ha dedicado muchos comentarios a las representaciones de mujeres que aparecen en la iconografía moche.¹ Diversos investigadores han realizado observaciones referentes tanto a imágenes de mujeres vivas como de mujeres muertas —mostradas en el mundo de los muertos—, y también sobrenaturales —figuras de deidades femeninas o de las llamadas mujeres míticas—. Los principales rasgos que se han mencionado para identificar las figuras de sexo femenino son el peinado, compuesto generalmente de dos trenzas que caen sobre la espalda, el vestido largo, habitualmente monocromo, ajustado con un cinto de diferente color, y el uso de collares.²



MVB-115

En las escenas del tipo línea fina las mujeres aparecían en raras ocasiones, por lo común en los márgenes de las escenas, con figuras de pequeño tamaño y poco individualizadas. Es de suponer que las mujeres representadas de esta manera cumplían, como mucho, funciones de ayudantes, de acólitos, de funcionarias menores del culto,

1 Cfr. entre otros E. P. Benson 1988; Y. Berezkin 1980; A. M. Hocquenghem y P. J. Lyon 1980; U. S. Holmquist 1992; P. J. Lyon 1978.

2 Los collares también eran atributos de algunos sacerdotes. K. Makowski (1994a) fijó su atención en el hecho de que el atuendo de muchos sacerdotes moches recordaba al de las mujeres en muchos detalles.

participantes de segundo o tercer orden en las ceremonias. Es digno de mención el hecho de que en muchas escenas pintadas, incluso algunas muy desarrolladas, las mujeres no aparecen en absoluto. En las vasijas escultóricas de cuerpo entero están relativamente más representadas, aunque, tal y como se ha recalado en la literatura, siempre de una manera muy esquemática. Con mucha frecuencia aparecen solas, llevando a la espalda un bulto o un niño. También tomaban parte en las llamadas «escenas eróticas» con vivos, muertos o dioses, en escenas de descuartizamiento de prisioneros, de sacrificios en las montañas y en otras relativamente menos frecuentes. Las mujeres sobrenaturales presentes en la iconografía moche, seres míticos femeninos, divinidades femeninas, poseían algunos de los rasgos antes mencionados, pero además mostraban atributos que las diferenciaban con claridad de las mortales.³ Entre estos atributos principalmente se incluyen: un tocado muy característico en forma de cresta de tela o «gorro de bufón», un atuendo diferente y un conjunto de instrumentos rituales, como el cetro-cuchillo o la copa con tapa de calabaza.

En la recopilación de huacos retrato analizada se puede distinguir doce vasijas — cuatro de ellas dudosas— que reproducen cabezas de mujer, aproximadamente el 1,5% de toda la muestra. Hasta hoy solo una de estas vasijas había sido publicada en la literatura. Debido a lo poco frecuentes que son este tipo de representaciones. A. M. Hocquenghem, autora de la publicación, no estaba segura de que fuera realmente la imagen de una mujer, y pensaba que también podría tratarse de alguien travestido cumpliendo funciones de chamán.⁴ En las publicaciones antiguas también se puede encontrar a veces identificaciones erróneas, en las que algunas vasijas que muestran a individuos con una gran trenza que cae sobre la espalda, con los característicos aretes esféricos en las orejas (tipo E-VII) y con tocado simple (por ejemplo, H-II-1) o sin él, que han sido tomadas por «retratos» femeninos.⁵

3 El sexo de estos seres no siempre ha sido distinguido correctamente. La figura conocida como «*supernatural female*», entre otras, ha sido definida en la literatura como: «Figure C» (C. B. Donnan 1978), «Net Shirt» (C. B. Donnan y D. McClelland 1979), «The Goddess» (Y. Berezkin 1980), «Gottheit C.» (B. Lieske 1992); «Personaje Mítico Femenino» (U. S. Holmquist 1992), «Divinidad Femenina» (K. Makowski 1996). Tras el descubrimiento de las ricas tumbas de mujeres en San José de Moro (cfr. entre otros L. J. Castillo y C. B. Donnan 1994; C. B. Donnan y L. J. Castillo 1994), algunos investigadores designan esta figura con el nombre de «sacerdotisa» o «high-status female from the Sacrifice Ceremony» (por ejemplo, C. B. Donnan y D. McClelland 1999), con lo que le otorgan una personalidad humana.

4 A. M. Hocquenghem 1977b. Hocquenghem solo publicó una vasija con la representación del supuesto «retrato» de una mujer (el objeto VA 17890 del Museum für Völkerkunde de Berlín, que nosotros hemos señalado como MVB-112). Esto resulta muy extraño, ya que en dicha colección berlinesa, estudiada con detalle por la autora, hay otras cuatro vasijas que pueden ser consideradas imágenes de mujeres, con igual o mayor seguridad que en el caso anterior. Se trata de los objetos VA 17237, VA 17923, VA 18058 y VA 32573 (que en nuestra base llevan los códigos MVB-41, 110, 116, 115).

5 Se encuentran tales interpretaciones entre otros en W. Lehmann y H. Ubbelohde-Doering 1926: lám. 77; H. Ubbelohde-Doering 1952: 61, 202. La comparación de estas representaciones con las escenas de línea fina que muestran principalmente la ceremonia del consumo de hojas de coca (cfr. entre otros C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 40, fig. 3.2; 124, fig. 4.90; G. Kutscher 1983: Abb. 125, 129), y con las vasijas de cuerpo entero que reproducen principalmente a los llamados «portadores» de los diversos tipos de ofrendas de sacrificio (cfr. entre otros C. B. Donnan 1978: 117, fig. 181; G. Montell 1929: 98, fig. 44; S. Purin 1979: Pl. XXV, a veces designados en la literatura en lengua inglesa con el término «*salesmen*»: E. P. Benson 1976), contradice esta identificación y nos permite confirmar que en realidad estamos ante las imágenes de hombres que muy probablemente sean representantes de la cultura Recuay (cfr. entre otros P. Benson 1976; Y. Berezkin 1978; H. D. Disselhoff 1956; I. von Schuler-Schömmig 1979; 1981).

En el caso de los huacos retrato es especialmente difícil distinguir las representaciones de mujeres. Todas sus supuestas imágenes pertenecen al grupo de vasijas que muestran a personas sin tocado y en general desprovistas de cualquier tipo de adorno, si bien en la iconografía moche la mayoría de las imágenes de mujeres (bidimensionales y tridimensionales) responden a esta misma forma de representación. En consecuencia, para llevar a cabo las identificaciones solo se puede tener en cuenta atributos como el peinado característico y los adornos —si es que aparecen— de orejas, cuello —collares— y rostro. En el curso de las investigaciones se hizo patente que las formas de las vasijas que muestran cabezas de mujer, e incluso la expresión de la cara, estilizada de manera específica, constituyen en algunos casos distintivos adicionales, de un género particularmente interesante.

En la iconografía moche, las representaciones de mujeres se suelen caracterizar por largos cabellos que caen sobre los hombros. A menudo están recogidos en dos trenzas, con frecuencia probablemente envueltas por completo en una banda, una cinta o una cuerda. Solo dos de los huacos retrato de nuestra recopilación (MVB-112 y MVB-115) presentan de un modo evidente este peinado (nuestro tipo F-IV-c). Sin embargo, el análisis de la célebre representación del «taller textil», escena conocida también como «El Banquete»,⁶ y de algunas de las llamadas «escenas eróticas»,⁷ demuestra que las mujeres podían utilizar también otros tipos de peinado, con el pelo largo o corto. El rasgo más característico de estos peinados era que el pelo caía por ambos lados de la cara y cubría por completo las orejas —si bien existían excepciones a esta regla—. Salvo en dos casos (MARLH-203, MVB-110), en el resto de los huacos retrato que hemos identificado como imágenes de mujeres aparece este rasgo. Es necesario subrayar que son las únicas representaciones de este tipo —cabeza sin tocado, orejas tapadas por el pelo— en toda nuestra recopilación. Se trata por tanto de uno de los rasgos distintivos más claros de las representaciones femeninas mostradas en forma de huacos retrato. Los peinados característicos de las imágenes de mujeres se pueden repartir entre tres de los tipos anteriormente desglosados: F-IV-a, F-IV-b y F-IV-c.

Solo en uno de los dos casos en que las figuras tienen las orejas al descubierto (MVB-110), estas llevan algún tipo de adorno, probablemente orejeras cilíndricas simples como las usadas en el tipo E-V. En tres de las vasijas (MVB-41, MVB-110, MVB-112) se han reproducido también collares simples, pintados de blanco, sin cuentas marcadas con claridad⁸ (tipo C-1). Este tipo de adorno aparece a menudo también en las representaciones femeninas de cuerpo entero. Las mujeres no usaban nariguera, detalle confirmado a través de otras fuentes iconográficas; sin embargo, en cuatro vasijas (MARLH-204, MVB-110, MVB-112 y MARLH-253) se ven huellas de pintura facial. Vale la pena

6 Entre otros C. B. Donnan 1978: 65, fig. 103; C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 126, fig. 4.94.

7 Entre otros C. B. Donnan 1978: 177, fig. 259.

8 Quizá sean, aunque parece dudoso, representaciones de los cintos de tela con los que se estrangulaba a las mujeres que eran introducidas en las tumbas como ofrenda; por ejemplo la mujer de la tumba 14, y quizá también la de la 15, de Huaca de la Cruz, en el valle de Virú (W. D. Strong y C. Evans, Jr. 1952: 152).

señalar que en los tres primeros casos se trata de una pintura facial bastante específica, monocroma —roja—, que abarca las mejillas, la zona de los ojos y la frente.⁹

Un rasgo muy interesante de este grupo es el conjunto de formas que adoptaban los huacos retrato que reproducen cabezas de mujer. La forma más típica de toda la muestra —recordemos que era la botella con asa-estribo— solo aparece aquí dos veces, cinco vasijas son cántaros —*jars*—, dos son vasos —*neckless bowls*—; otras tres de las vasijas tienen forma de cancheros —*dippers*—, y lo destacado es que se trata de los únicos cancheros que aparecen en toda nuestra recopilación.¹⁰ El mango de la vasija puede estar en la coronilla de la figura representada, o bien a la altura del cuello. Estas vasijas, excepcionalmente escasas, muestran el rostro de las mujeres con la boca muy abierta, que a su vez constituye la boca del recipiente.

Al igual que en la mayoría de los casos que serán descritos más adelante, por desgracia no estamos actualmente en condiciones de determinar con total seguridad a qué escena mayor, o a qué tipo de escenas, hacen referencia estas representaciones de mujer tan peculiares. La primera idea que surge es asociarlas con las llamadas «escenas eróticas» y con el motivo de la felación que tan a menudo aparece en ellas; es curioso que fuera reproducido únicamente en forma escultórica y nunca en línea fina. Esta posibilidad de asociar los cancheros con el «arte erótico» podría estar respaldada por el hecho de que los mangos tienen forma fálica, aunque no esté señalada explícitamente. La expresión de los rostros femeninos característicos de estos cancheros —boca muy abierta— la encontramos también en las dos botellas con asa-estribo, lo cual constituye un hecho muy interesante.¹¹ Debemos añadir que en el caso de los huacos retrato esta manera de reproducir los rostros humanos es excepcional, y según parece puede ser considerada como un rasgo muy importante entre los que distinguen a algunas representaciones de mujeres.¹² Una vasija en forma de canchero recogida en el Museum für Völkerkunde de Berlín, que muestra sin lugar a dudas a una mujer desnuda con la boca abierta, que agarra sus trenzas y que lleva en el cuello un sencillo collar pintado de blanco, confirma que la identificación aquí ofrecida es correcta. Aparte de las antes descritas, existen dos vasijas (MVB-41 y MVB-110), simples técnicamente hablando y mediocres desde una perspectiva artística, que muestran rostros de mujeres muy sonrientes (?), enseñando los dientes y con los ojos entornados.

⁹ Una variante de esta pintura (tipificada como M-3) es visible en una de las escenas de línea fina (C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 127, fig. 4.96).

¹⁰ Una cuarta vasija de este tipo, conocida por el autor, se encuentra en la exposición permanente del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú en Lima (que no fue analizada directamente y por eso no se incluyó en la composición de la recopilación analizada). La mujer cuya imagen refleja lleva trenzas, y se ven sus dientes a través de la boca abierta.

¹¹ Es la vasija MARLH-204 de nuestra recopilación. Por la literatura se tiene conocimiento de una vasija análoga (A. L. Kroeber 1925: Pl. 68b). En el caso de ambas vasijas queda patente el carácter distintivo de este rasgo. Naturalmente, debido a la forma de estas vasijas, la boca del recipiente no viene definida por la boca abierta de la mujer, pues esta está «cegada».

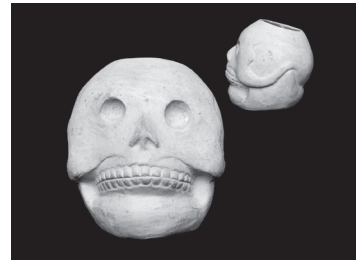
¹² Las representaciones de hombres con la boca abierta, que a su vez es la boca del recipiente, son muy esporádicas y en general muy simples en lo referente a la técnica, tienen siempre forma de vaso. Cfr. entre otros A. Lapiner 1976: 144, fig. 320.

En general, las representaciones de mujer en forma de huacos retrato vienen caracterizadas por un gran esquematismo (excepción hecha de la dudosa representación de la vasija MARLH-244). En ellas no aparecen rasgos claramente individualizantes, o bien son muy escasos y vagamente destacados. Entre los rasgos antropológicos —a veces señalados en este grupo de vasijas— hay que destacar la nariz «aguileña», bastante acusada, y unos característicos ojos sesgados. Sin embargo, si las comparamos con las vasijas escultóricas de cuerpo entero o con las escenas del tipo línea fina, las representaciones femeninas en forma de huacos retrato muestran un grado de exactitud —cantidad de detalles mostrados, distintivos, etcétera— prácticamente invariable.

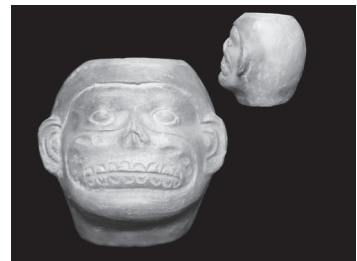
Cráneos, cabezas de torturados y «cabezas-trofeo»

Como ya señalamos en la introducción, las representaciones cerámicas de cráneos humanos no formaron parte de la recopilación de vasijas analizada. Sin embargo, quisiéramos referirnos aquí a ellas por cuanto constituirán uno de los puntos de referencia cuando formulemos los resultados finales. Entre nuestros registros tenemos documentadas seis de esas representaciones, dos de las cuales probablemente salieron del mismo molde. Por desgracia no estamos en condiciones de confirmar el género de escenas al que hacen referencia las imágenes de cráneos descritas. Podrían mostrar las cabezas de «esqueletos animados», que entre otros intervienen en las «escenas eróticas» y en los «bailes de los muertos», pero también podrían ser las representaciones de cráneos separados del cuerpo y preparados de manera especial para ser usados a modo de copas.¹³

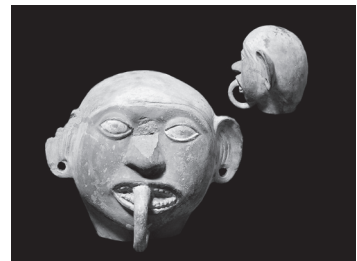
En nuestra recopilación de huacos retrato solo hay una vasija que podamos considerar como la representación de la cabeza de un hombre torturado (MARLH-401). El individuo mostrado tiene la cara parcialmente desollada, los huesos de la nariz, los malares y las mandíbulas están al descubierto. Gracias a la iconografía moche conocemos estos métodos usados con los prisioneros, por representaciones bidimensionales y tridimensionales.



Fondos del MARLH



MARLH-401



MVB-113

¹³ Esa es la interpretación propuesta en el artículo J. W. Verano *et al.* 1999. Sin embargo, hay que advertir que este tipo de prácticas no aparecen en la iconografía.

También se halla en la recopilación analizada una representación de las llamadas «cabezas-trofeo» (MVB-113). Su rasgo más característico es la cuerda que pasa a través de la boca del personaje mostrado. Esto, sin lugar a dudas, nos permite identificar la citada representación como la cabeza de una víctima humana, cortada y preparada especialmente. Se corresponde además con otras imágenes de «cabezas-trofeo» conservadas en las escenas de línea fina. Por la literatura conocemos otros dos huacos retrato con este mismo motivo.¹⁴ Las representaciones de «cabezas-trofeo» se diferencian sensiblemente de las imágenes de cabezas de prisioneros vivos, en especial por la forma específica de la vasija, por la cuerda que pasa a través de la boca, así como por el gran esquematismo con que son representadas. Este hecho confirma indirectamente la tesis de que los «retratados» eran, en la gran mayoría de los casos, personas vivas, o que cuando menos estaban en posesión de algunos rasgos de seres vivos, como los «muertos vivientes» descritos más adelante.

Prisioneros

Entre los grupos de huacos retrato que reproducen figuras sin tocado dentro de la recopilación referida, el más grande lo constituye el de las representaciones de prisioneros. De las 70 vasijas de este grupo (aproximadamente el 9% de toda la muestra) aún puede separarse 44 de ellas, que muestran a personas que han sido claramente desprovistas de sus orejeras (el tipo de adorno de orejas designado por nosotros como E-I-a), y que no poseen ningún otro tipo de adorno aparte de pinturas, tatuajes o escarificaciones faciales.¹⁵ En el arte moche, estos dos rasgos tan característicos —la ausencia de tocado y de adornos— definen inequívocamente las representaciones de prisioneros, tanto en dos como en tres dimensiones.¹⁶



MNAAHP-31

14 C. B. Donnan 1978: 189, fig. 273; A. Lapiner 1976: 144, fig. 324; *Peru durch die Jahrtausende Kunst...* 1984: 310, Kat.-Nr. 7.16.

15 Las únicas tres vasijas que al parecer proceden de un mismo molde (MARLH-136, MARLH-241 y MVB-5) muestran a hombres con pequeñas narigueras redondas del tipo N-II-a. Otras dos poseen adornos de oreja: orejeras cilíndricas (MARLH-95) y aretes trapeziales (MNAAHP-27). En otra vasija (MARLH-70) quizá esté reproducido un collar.

16 Es interesante recalcar que R. Larco Hoyle tenía por representaciones de «señores» incluso algunas de las reproducciones interpretadas aquí como imágenes de prisioneros (por ejemplo, R. Larco Hoyle 1939: 138, fig. 194). Tanto K. Makowski 1999 como C. B. Donnan 2004 las han interpretado correctamente como prisioneros.

Una gran parte de los huacos retrato con reproducciones de prisioneros son botellas con asa-estribo (52 ejemplares, el 74% de todo el grupo aproximadamente). Otras formas son los vasos (9 ejemplares), los cántaros (6 ejemplares) y las botellas con asagollete (3 ejemplares). En este grupo encontramos muchas series de vasijas, de entre dos y cuatro objetos, que parecen proceder de un mismo molde.

La mayoría de las vasijas pertenecientes a este grupo son reproducciones con rasgos antropológicos individualizantes claramente trazados. En general se trata de representaciones de hombres jóvenes (a excepción quizá de dos vasijas, MARLH-89 y MARLH-342), con largos cabellos que caen sobre los hombros que, al contrario que en las representaciones de mujeres, nunca cubren las orejas, y con una expresión neutral en su rostro, a veces incluso apacible. Muchos de ellos tienen cortes de escarificación en las mejillas y el rostro tatuado o pintado. Una clara mayoría de las vasijas muestra a individuos vivos —todos los personajes tienen los ojos abiertos, salvo el reflejado en la vasija MNAAHP-183, y una mímica típica de las personas vivas—, sanos —solo una vasija, justamente la MNAAHP-183, pudiera representar a un ciego—, y que no están desfigurados por ninguna enfermedad ni por deformaciones intencionadas del cuerpo.¹⁷ Debemos subrayar que de las representaciones tridimensionales de prisioneros que conocemos, ninguna muestra a hombres con algún tipo de defecto físico, sin contar, claro está, las reproducciones de algunos individuos torturados. Esto puede ser evidencia de que a los artistas les interesaba mostrar a las víctimas «de mejor género», preparadas para el sacrificio, aceptando con dignidad su destino. Lo confirman muchas escenas de línea fina, en las que podemos observar que los guerreros hechos prisioneros se comportan como si estuvieran de acuerdo con su destino —la expresión de sus caras es tranquila, a veces incluso digna, nunca hacen el menor intento de huir—. Por desgracia no sabemos cómo explicar este comportamiento de los prisioneros, ni la razón de reflejar en la iconografía precisamente esta actitud. Quizá se considerara un honor ser sacrificado, o alguna clase de distinción, por lo que, una vez capturados, ya no intentaban evitar su sino. Hemos de señalar que los vencedores no trataban con severidad a los prisioneros: si bien es cierto que los despojaban de sus ropas, adornos y armas,¹⁸ les ataban una cuerda alrededor del cuello y los conducían a un campamento —mientras cargaban con todas sus pertenencias—, también lo es que no eran maltratados ni en el campo de batalla ni durante el traslado, no se les

17 Esto parece contradecir la hipótesis de que a los prisioneros se les cortara la nariz para que sangraran al ser conducidos desde el campo de batalla. Esta concepción fue presentada en el artículo W. Pirsig y D. Eisleb 1988, y también la sugiere K. Makowski (información personal). Quizá se tratara solo de una hemorragia provocada por un fuerte golpe en la cara.

18 En todas las representaciones de línea fina y en la mayoría de las reproducciones tridimensionales de cuerpo entero se resalta el hecho de que los prisioneros son desposeídos de sus indumentarias, en un proceso que comienza ya durante el combate. Los prisioneros pierden primero los tocados, y son agarrados por el pelo; después, probablemente aún en el campo de batalla, son despojados de sus ropas y sus adornos, sobre todo las orejeras. Hay ocasiones —no muy numerosas en realidad— en que aparecen representados los llamados *well-dressed captives*, que suelen llevar puesta la parte superior de la vestimenta, con frecuencia una tela guarnecida con discos de metal; a veces tienen narigueras o aretes; cfr. E. P. Benson 1982a). A continuación se les anuda una cuerda al cuello, tras lo cual, ya sentados, se les ata las manos, y a menudo son inmovilizados con una especie de cepos (cfr. entre otros C. B. Donnan 1978: 95, fig. 148, 173, fig. 254).

golpeaba con brutalidad ni se los mutilaba. Se podría decir que llegaban a manos de los sacerdotes-sacrificadores en condiciones ideales. Vale también la pena indicar que en la iconografía moche se observa mucho más a menudo representaciones de prisioneros en un buen estado físico, es decir, cuando eran capturados en el campo de batalla o durante el traslado, que imágenes de sacrificados. El material arqueológico de alguna manera llena esta laguna. A través de las sepulturas colectivas del complejo Huaca de la Luna tenemos conocimiento de los cuerpos de los prisioneros —jóvenes guerreros muertos brutalmente—.¹⁹ No conocemos ejemplos de tumbas, ni siquiera las de los difuntos más distinguidos, en las que se colocara a prisioneros desnudos sacrificados, por lo cual suponemos que se trataba de un tipo de sacrificio hecho solo en honor de los dioses.

Niños

Uno de los grupos más numerosos de huacos retrato lo constituyen las probables representaciones de niños. En la recopilación estudiada se ha distinguido 65 vasijas de esta categoría, lo que supone alrededor del 8,4% del total de la muestra. Diferenciar los huacos retrato que reproducen imágenes de niños es una tarea bastante complicada, que por desgracia en gran medida debe apoyarse en la intuición. Sin embargo, es interesante destacar que



MARLH-321

algunas de esas reproducciones son muy precisas, y desde luego mucho más realistas que las imágenes de niños en las representaciones bidimensionales y tridimensionales de cuerpo entero, lo cual resulta sorprendente para un grupo que aparece tan esporádicamente en el arte, y en general de manera muy simplificada.

Representaciones idénticas, o muy similares, a las que aquí estamos tratando, rara vez han sido identificadas en la literatura como imágenes de niños.²⁰ En ellas más a menudo se ha visto la representación de personas obesas o enfermas —se ha mencionado,

¹⁹ Cfr. entre otros S. Bourget 1997; 1998; 2001a; 2001b; S. Bourget y M. E. Newman 1988; J. W. Verano 1998. Cfr. también J. W. Verano 1986, artículo centrado en los sangrientos sacrificios de la cultura Chimú.

²⁰ Entre otros B. J. Wassermann-San Blas 1938: lám. 296, 302 y 407.

entre otros, el síndrome de Cushing—. ²¹ Las vasijas que se encuentran en este grupo reproducen figuras con o sin tocado. ²²

• **Niños con tocado.** Se han identificado diecinueve vasijas que probablemente muestren a niños con tocado. Once de ellas son cántaros, cinco son vasos y tres son botellas con asa-gollete. Las formas constituyen un claro distintivo de este grupo, en el que no hay ni una sola botella con asa-estribo. Se puede distinguir cinco series de vasijas, de dos ejemplares cada una, procedentes posiblemente de los mismos moldes. Entre los tocados se ha diferenciado cuatro tipos de «gorros» (H-III-1 a H-III-4) pero con muchos rasgos comunes. Se cuentan entre los tocados más simples de toda la recopilación. Parecen compuestos por un solo trozo de tela, y tienen la misma forma que los gorros infantiles usados hoy día —se anudan bajo el mentón—. No están adornados, son monocromos, en general están sin pintar, o pintados de blanco. La mayoría de las figuras de este grupo posee claramente rasgos y proporciones faciales infantiles. La ostensible estilización de estas representaciones hace que la forma del cuerpo de la vasija sea casi esférica. La cara es redonda, a veces incluso más ancha que alta, con mofletes muy marcados y rasgos suaves. Todas las figuras tienen los ojos muy abiertos, un claro signo de estilización, y en ocasiones sonrían ligeramente. No poseen adornos ni en las orejas ni en la nariz. Tres de las figuras llevan el rostro pintado o tatuado.



MARLH -352

• **Niños sin tocado.** Esta categoría cuenta con 46 vasijas, de las cuales solo unas 30 son más o menos seguras, y para distinguir sus representaciones hay que apoyarse en fundamentos mucho más débiles. Las figuras reproducidas en este grupo tienen la cabeza redonda, rasgos suaves, mejillas prominentes y pueden o no tener cabello. Diferenciar las representaciones de niños de los «retratos» de adultos, causa en este grupo

21 Cfr. entre otros: obesos: J. B. Lastres *et al.* 1943: lám. XXXVb; B. J. Wassermann-San Blas 1938: lám. 297 y 306; enfermos: A. Jürgensen y K. Ohrt (eds.) 2000: 107.

22 Nos damos cuenta de que la interpretación que hacemos de estas vasijas como representaciones de niños puede provocar justificadas dudas de naturaleza metodológica. La identificación de todas las demás figuras reflejadas en forma de huacos retrato se basa en la comparación de estos con las vasijas escultóricas de cuerpo entero y con las escenas de tipo línea fina —al objeto de encontrar rasgos comunes y diferencias entre ellos—. Ni las imágenes tridimensionales de cuerpo entero de niños, ni las muy escasas en dos dimensiones, exhiben ninguno de los rasgos «infantiles» descritos aquí: mofletes, proporciones faciales, pinturas-tatuajes en forma de serpientes espirales en las mejillas, «gorros» como tocados «típicamente infantiles». A pesar de la falta de pruebas evidentes, estamos totalmente convencidos de que la interpretación que presentamos es correcta.

grandes dificultades. Muchas de las vasijas pertenecientes a él, o con rasgos similares, son muy simples, técnica y artísticamente hablando; la mayoría está claramente estilizada, gran parte de ellas es monocroma o pintada solo de blanco. Incluso en el caso de las representaciones que con bastante claridad son de niños, ciertas dudas las provocan por ejemplo, las huellas dejadas por orejeras en los lóbulos de las orejas en forma de hendiduras poco profundas, algo característico en las imágenes de prisioneros. La mayoría de las figuras deja ver huellas de pintura o tatuaje facial; entre los motivos que aparecen es muy característico el de las espirales-serpientes en las mejillas.²³ Este grupo tiene un rasgo común con el anterior —el de representaciones de niños con tocado—, y es el similar porcentaje de las formas de las vasijas que aparecen. La mayoría (32 vasijas) son cántaros, cinco son vasos y hay una botella con asa-gollete. Ocho vasijas tienen forma de botella con asa-estribo. Encontramos varias series (de dos a tres cada una) que seguramente fueron sacadas de los mismos moldes.

Hombres recuay

El conjunto de huacos retrato, que probablemente reproducen las cabezas de los representantes de la cultura Recuay, es el segundo grupo más numeroso dentro de la recopilación analizada —tras el de los sacerdotes moches—. Incluye cien vasijas, alrededor del 12,9% de la muestra. Entre estas vasijas podemos diferenciar 77 que muestran a hombres sin tocado y 23 en las que lucen tocados de diversos tipos.



MARLH-77

• **Grupo de imágenes de hombres recuay sin tocado.** Es un conjunto bastante homogéneo interiormente en cuanto a la presencia de atributos de índole cultural, por lo cual resulta relativamente fácil distinguirlos en el total de la muestra. Los elementos más característicos son: los tipos de peinado, las clases de adornos de orejas usados, la pintura facial, la expresión de la cara en algunos individuos y a veces la forma

²³ Vale la pena señalar que una de las escasas representaciones de niños, que muy probablemente es bastante realista, procedente de una vasija de cuerpo entero, publicada muchas veces (entre otros C. B. Donnan 1978: 29, fig. 52; R. d'Harcourt 1939: fig. 78; B. J. Wassermann-San Blas 1938: lám. 405), exhibe este mismo tipo de pintura o tatuaje, aunque el motivo está grabado no parece tratarse de una escarificación, ya que el diseño está hecho con mucha precisión. El tocado que adorna la cabeza del chico es típico de la «gente del mar» (cfr. entre otros C. B. Donnan 1978: 9, fig. 10; 32, fig. 55; 103-106, fig. 160-164), y lo diferencia de manera clara de las representaciones de niños de nuestra recopilación. En este caso quizá se tratara de señalar un momento de cambio en la edad o en el estatus.

específica de la vasija. Por otro lado se debe advertir que este grupo está notablemente diferenciado desde el punto de vista antropológico. Podría causar sorpresa en el caso de las representaciones de «forasteros» —«extranjeros»—, pero hay que recordar que según Piasecki justo eran estos tipos exóticos los que los artistas moches reproducían con mayor esmero.

El rasgo que más salta a la vista entre los que diferencian estas representaciones de hombres recuay del conjunto de la recopilación es el peinado, cuyo elemento más peculiar es un mechón de pelo —similar a la coleta de los cosacos— que llevan sobre la frente la mayoría de los personajes pertenecientes a este grupo (tipo F-V de la tipología de peinados). Aparece en 68 de las representaciones, más del 88% de las vasijas de este grupo. El resto de tipos de peinado, mucho menos numerosos, pero igualmente característicos de los hombres recuay, son el F-III-c (5 vasijas) y el F-VI (1 vasija).²⁴ En las escenas de línea fina y en las vasijas de cuerpo entero, que nos han servido como material comparativo, estas clases de peinado aparecen incluso con más frecuencia que el antes mencionado con mechón sobre la frente. Señalemos ya de paso que únicamente en el grupo de representaciones de hombres recuay —con o sin tocado— aparecen huacos retrato de personajes con pelo facial reproducido de manera plástica.

El siguiente rasgo característico de este grupo lo conforman los adornos de orejas usados por los hombres representados. Se trata de los aretes redondos utilizados en los tipos E-III (a-c) y E-IX (a, b), las orejeras cilíndricas, a menudo muy largas, de los tipos E-V y E-IX (a, b), y los aretes esféricos empleados en el tipo E-VII. En varios casos también se observa huellas dejadas por orejeras extraídas, algo sobre todo característico en los prisioneros.

Un distintivo muy característico de los hombres recuay era la pintura facial que usaban —en círculos, tipo M-5, con subtipos—. Aparecía en una relativamente pequeña parte de huacos retrato, pero, no obstante, en las primeras fases del análisis ayudó mucho a la hora de identificarlos como imágenes de los representantes de la cultura Recuay. También hay que resaltar el hecho de que en ninguna representación del citado grupo aparecieran huellas de adornos faciales grabados —escarificaciones—.

Es también bastante peculiar el conjunto de formas de vasijas que aparece en el grupo referido. Algo menos de la mitad de ellas son botellas con asa-estribo (35 ejemplares). Hay además doce cántaros, diecisiete vasos y una vasija cuya forma no se ha identificado por estar deteriorada. La botella con asa-gollete, que es poco frecuente en el total de la muestra (7% aproximadamente), cuenta aquí con doce ejemplos, más del 15% del grupo. Encontramos en este conjunto más de diez series de vasijas que probablemente procedan de los mismos moldes (entre dos y cinco ejemplares por serie). Vale la pena indicar también que entre los objetos incluidos en este grupo se hallan los huacos retrato

²⁴ Aparte de estos, dos representaciones lucen el peinado F-II-a, y una el F-II-b, típicos de las imágenes de prisioneros.

de mayores dimensiones que conocemos, atendiendo al tamaño de la cabeza del personaje reproducido, esto es, el cuerpo de la vasija.²⁵ Se trata de cántaros que representan a hombres con mechón y con dos pares de aretes redondos en las orejas.

Sin embargo, el rasgo más interesante de algunas de estas vasijas, que prácticamente no se encuentra en ningún otro grupo, es una especie de peana, base cónica o pedestal que forma parte integral del fondo de la vasija, sobre la que se alzaba la cabeza del personaje representado. Es difícil explicarse el significado de este elemento. No parece que esa peana cónica pueda identificarse como el cuello del individuo. Nunca está adornada, por ejemplo, con pintura o con la reproducción de un collar, e incluso a veces está pintada de un color distinto al de la cara, quizá con la finalidad de dejar aún más claro que se trata de un elemento excepcional. Este tipo de peanas aparece en veinticinco vasijas (quince botellas con asa-estribo, cinco botellas con asa-gollete, cuatro cántaros y un vaso).

• **El grupo de imágenes de hombres recuay con tocados** es sin duda mucho menos numeroso que el precedente. Interiormente es más heterogéneo en cuanto a las clases de distintivos de índole cultural que aparecen en él; sin embargo, los rostros de la mayoría de las figuras pertenecientes a este grupo están tratados de una manera muy esquemática. El grupo cuenta con apenas veintitrés vasijas, pero los individuos representados en ellas usan hasta once tipos de tocado distintos. Diferenciar sus imágenes en el total de la recopilación fue una tarea bastante difícil, ya que, tal y como se pudo ver en el transcurso del análisis del material, algunas clases de tocado eran seguramente usadas tanto por los miembros de la comunidad recuay, como por los de la moche. Por ello, para realizar las identificaciones resultaron útiles distintivos que en otros

casos poseen un significado secundario: peinado, vello facial, adornos en las orejas, forma de la vasija o pintura, tatuajes y es-carificaciones faciales.

Al parecer, el rasgo más característico de las representaciones pertenecientes a este grupo es el hecho de que muestren a hombres con tocados en forma de diademas colocadas directamente sobre la cabeza —sobre el pelo—. Tomando como referencia las comparaciones con



MNAAHP-39

²⁵ Las vasijas de menor cuerpo entre los huacos retrato de la muestra analizada tienen unos siete a diez centímetros de alto. Los cuerpos de algunas vasijas que representan a individuos recuay llegan a medir más de veintidós centímetros (el cuerpo de la vasija MAUNT-5 tiene unos veintisiete centímetros de alto).

escenas de línea fina y con las representaciones escultóricas de cuerpo entero, creemos que se trataba del rasgo diferenciador más importante entre los habitantes de la sierra, los recuay, y los de la costa, los moche. Los primeros iban con la cabeza descubierta, o bien la adornaban con una simple diadema colocada directamente sobre el pelo; los segundos nunca aparecían sin tocado, salvo los prisioneros, las mujeres y algunos niños, que además era suntuoso, formado habitualmente a partir del bonete relleno de algodón (la única excepción a esta regla la constituye la serie de vasijas que representan a hombres con tocados del tipo H-II-2). La ausencia de este elemento nos permite observar los peinados de los recuay mostrados en las vasijas de este grupo. Sin embargo, a menudo no estamos en condiciones de reconocer del todo sus formas —la diadema cubre la parte superior de la cabeza, y la inferior está sobre la «peana» cónica—. Normalmente solo podemos observar unas patillas cortas que llegan a la mitad de la oreja. En cuatro vasijas del grupo aparece representada, por lo común esquemáticamente, una gruesa trenza, muy característica de los hombres recuay, enrollada desde la raíz con una cuerda, que a menudo se puede observar en las escenas de línea fina (es nuestro tipo F-VI; lo curioso es que este tipo de peinado aparece una sola vez en el grupo que muestra a hombres recuay sin tocado, vasija MVB-58).

En el grupo que tratamos, apenas en cinco ocasiones aparecen aretes redondos, tan característicos en el conjunto descrito anteriormente²⁶ —aquí solo empleadas en el tipo de adorno E-III-a, en el que se usa un par—. Sin embargo, ocho veces nos encontramos con aretes esféricos (tipo E-VII), también típicos de los recuay. Un personaje tiene un adorno del tipo E-I-a —huellas de orejeras extraídas—, y los otros ocho no llevan ningún adorno de oreja (E-0-a y E-0-b).

Once de las vasijas pertenecientes a este grupo muestran a personajes que tienen adornos pintados o grabados en el rostro; en tres de las vasijas aparecen ambas clases de adorno. Aquí solo describiremos dos elementos selectos y excepcionalmente característicos. El primero es un motivo que se repite con frecuencia en este grupo, pintado o inciso en la zona de los ojos, y que en la tipología designamos como MO-26 y TO-6. Este tipo de adorno aparece en cuatro de los once hombres representados y acompaña a diversos diseños que aparecen en las mejillas, en la zona de la boca y en la barbilla. Este elemento se halla otras cuatro veces en la recopilación analizada, dos veces adornando representaciones de niños, una en el rostro de un prisionero y una en el de un sacerdote del grupo I. El segundo motivo lo observamos en dos vasijas de gran calidad (MARLH-338 y MVB-97), que —al parecer— muestran a un mismo individuo —estarían hechas a partir del mismo modelo—. A pesar de que proceden de distintos moldes, en ambos casos el conjunto de rasgos antropológicos y culturales es idéntico. La pertenencia de ambas representaciones a este grupo viene definida por los aretes redondos y por

²⁶ El personaje de la vasija MNAHP-38 tiene las orejas perforadas (E-II), lo que puede indicar que primeramente llevaba esos mismos aretes hechos de metal.

una pintura facial muy característica que ya reseñaron anteriores autores, formada por unos círculos ubicados en las comisuras de los labios, y por la llamada «cruz de Malta», que divide el rostro en cuatro cuartos.²⁷ El individuo representado es tan atípico que incluso muestra claros signos de escarificación en las mejillas, ausentes en otras vasijas con representaciones de hombres recuay, así como huellas de alguna enfermedad sufrida o de una mutilación ritual en la nariz y la boca.

Los hombres representados en los huacos retrato de este grupo utilizan once tipos diferentes de tocado. Se trata de casi todas las clases designadas en la tipología de tocados como grupo H-II (menos los tipos H-II-2, H-II-4 y H-II-7) más los tocados H-III-5 y H-IV-9.

En el conjunto analizado se pueden distinguir quince botellas con asa-estribo, cinco vasos y tres cántaros. Al igual que en el grupo tratado anteriormente, observamos un alto porcentaje de vasijas —doce ejemplares— en las que las cabezas de los personajes representados descansan sobre una especie de «pedestales» cónicos. En dos de las vasijas se reproducen collares del tipo C-II. Es también digno de señalarse que en este grupo hay un alto porcentaje de vasijas monocromas, sin pintar, cocidas en una atmósfera reductora (cinco vasijas).

Una vez descritos los grupos con representaciones de hombres recuay —con la cabeza descubierta o con tocado—, haremos aún unas cuantas observaciones de carácter general. En primer lugar, ninguno de los representantes de la cultura Recuay mostrados usa tocados formados por más de un elemento, es decir, aparte de la diadema,²⁸ y la mayoría de ellos lleva la cabeza al descubierto. En segundo lugar, ninguno de ellos usa narigueras (en dos vasijas: MNAAHP-38 y MNAAHP-85, los hombres tienen perforado el tabique nasal). En tercer lugar, salvo dos reproducciones excepcionales (las citadas vasijas MARLH-338 y MVB-97), ninguno de los hombres recuay tiene marcas faciales señaladas, y, salvo esos dos mismos casos, tampoco hay ninguno desfigurado o discapacitado en forma alguna. Y cuarto, uno de los rasgos distintivos de algunas representaciones de individuos recuay es probablemente el gesto de «enseñar los dientes» —en el que las comisuras de los labios apuntan hacia abajo—; aparece en siete vasijas del grupo referido.²⁹

27 I. von Schuler-Schömig 1979; 1981.

28 Los hombres recuay nunca emplean el bonete relleno de algodón, con excepción, quizá, del tipo H-IV-9.

29 Una interesante analogía de esta clase de representaciones la conforman algunas reproducciones de monos antropomorfizados («caracterizados» como si fueran hombres recuay); cfr. entre otros *Sotheby* (Nov. 18, 1991, SALE 6239 N° 6).

Guerreros moche

Son numerosos los guerreros representados tanto en escenas de línea fina como en vasijas escultóricas de cuerpo entero. Tenemos a nuestra disposición un rico material comparativo, formado por las imágenes que adornan objetos hechos de otras materias. Los guerreros se diferencian sobre todo por su indumentaria —camisa de mangas cortas y una especie de falda corta que llega hasta la mitad de los muslos; las telas suelen estar



MVB-96

a veces adornadas con aplicaciones metálicas— y por sus armas, tanto las ofensivas —las «clásicas» mazas de cabeza bicónica, armas arrojadas y lanzas, más raramente hondas— como las defensivas —escudos redondos y cuadrados, protectores coxales trapeziales y anchos brazaletes para los antebrazos—. El principal signo que distingue a un guerrero es su yelmo cónico, decorado algunas veces con un elemento de forma semilunar —un tumi— y dotado de un barbiquejo.³⁰ Los guerreros vestidos y ataviados de esta manera principalmente toman parte en escenas de luchas rituales y en bailes ceremoniales.³¹ A veces también son representados «adormecidos»³² o sentados en tronos.

En la recopilación solo se ha conseguido distinguir once huacos retrato que representan a guerreros —uno de ellos dudoso—, aproximadamente el 1,4% de toda la muestra y, por tanto, más o menos lo mismo que las representaciones de mujeres. A diferencia de otros grupos aquí comentados, en este las identificaciones no causaron grandes dificultades.

En el grupo de vasijas analizado se puede distinguir hasta siete clases de cascos/yelmos —constituye tan solo una pequeña parte de los tipos de tocados empleados por los guerreros, y mostrados por ejemplo en escenas de línea fina—, pero solo uno de ellos aparece aquí más de dos veces. Este último es un tipo de yelmo clásico, sencillo, cónico (H-I-1), en ocasiones pintado, y sin adornos plásticos añadidos. Este tipo básico

30 Aquí nos referimos solo a las representaciones «clásicas» de guerreros moche. En las escenas de agrupamientos de guerreros, las de bailes de hombres armados o en las escenas de lucha, se muestra también a personas con diferentes tocados, y a veces con otras indumentarias y equipados con otras armas, pero no se puede definir con precisión sus roles sociales cuando no disponemos del contexto —la escena completa o al menos la representación íntegra de la figura—.

31 Cfr. entre otros L. Cisneros y L. G. Lumbreras 1980; M. Cuesta 1972; C. B. Donnan 1982; C. B. Donnan y D. McClelland 1999.

32 E. P. Benson 1976.

podía estar a veces adornado con elementos adicionales, como serpientes (H-I-2), discos (H-I-3), o con una ancha banda que corre por el centro del yelmo (H-I-4). Otra clase de casco está representado por el tipo llamado «*stacked*» *hat* (H-I-5), que podía ir adornado con discos o reproducciones de cabezas de animales (H-I-6). Ambos tipos de yelmo contaban además con un barbiquejo. El último tipo de yelmo presente en este grupo recuerda algo al casco de la infantería británica (H-I-7).

Los semblantes de todos los hombres identificados como guerreros están muy simplificados. Es de suponer que estas vasijas no representaran a personas concretas; sin embargo hay que señalar que gran parte de ellas surgió en el Moche II, fase en la cual la mayoría de los huacos retrato no poseía ni un solo rasgo antropológico que pudiera ayudar a diferenciar la identidad de las diversas figuras.

Cinco vasijas pertenecientes a este grupo tienen forma de botella con asa-estribo, cuatro de cántaro y dos de vaso. Dos de las botellas son monocromas —gris y negra—, y en todo el grupo solo tres vasijas muestran huellas de pintura facial, en otros dos casos, quizá todo el rostro fuera pintado intencionalmente de rojo. Ninguna de las figuras tiene huellas de escarificación. Todo esto resulta muy interesante, ya que en las escenas de línea fina la pintura de cuerpo y cara constituye un rasgo muy característico de las personas relacionadas con el oficio militar, tanto en el caso de los guerreros como en el de los prisioneros. Recordemos que en toda la recopilación analizada, la escarificación, el tatuaje y la pintura facial aparecen en más del 60% de las representaciones.

Parece prácticamente seguro que el personaje de más alta posición entre los guerreros representados en forma de huacos retrato es el individuo ataviado con el casco cónico y adornado con las imágenes de dos serpientes reptando hacia abajo, como demuestran las analogías iconográficas disponibles.³³ Sus rasgos faciales están extremadamente simplificados, y por lo demás la vasija en su conjunto es muy primitiva y atípica. Tiene forma de cántaro, pero la cabeza del guerrero no conforma el cuerpo de la vasija, como sucede en la mayoría de los ejemplos de este tipo, sino solo una especie de aplicación «fijada» a un tubo que constituye dicho cuerpo.³⁴ Por su parte, la vasija realizada con más esmero en el grupo de los guerreros es un objeto que muestra a un «clásico» guerrero moche con un yelmo del tipo H-I-1 (MVB-96). El orificio abierto en la nariz del personaje indica que esta vasija pudo haber estado en algún momento decorada con una nariguera metálica.

Rafael Larco Hoyle opinaba que justamente las imágenes de los señores con atributos de guerrero —del más alto rango— deberían ser los que dominaran entre los huacos

33 Entre otros C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 133, fig. 4.105; G. Kutscher 1954: lám. 19B; G. Kutscher 1983: Abb. 107.

34 Cfr. entre otros L. E. Valcárcel 1935: lám. 7; B. J. Wassermann-San Blas 1938: lám. 265. Las vasijas de este tipo recuerdan a los golleres de grandes cántaros adornados con imágenes de rostros humanos, que conocemos por la cultura Moche y por muchas otras culturas peruanas.

retrato. Según los resultados proporcionados por nuestras observaciones, el porcentaje de guerreros representados en toda la muestra era mínimo, claramente menor que el de sacerdotes o prisioneros; más aún: en el grupo de «retratos» de guerreros había principalmente reproducciones de individuos de rango inferior. Las analogías iconográficas permiten suponer que de cuando en cuando también aquí aparecen representaciones de jefes, pero sin duda alguna no se trataba de personas situadas en lo alto de la elite militar moche. En nuestra muestra probablemente no haya ninguno de ellos; el bajo número de estas representaciones, su simplicidad y su esquematismo nos llevan a la conclusión de que el principal tema, los personajes centrales para los creadores de los huacos retrato, no eran desde luego los representantes de la elite, y mucho menos los de la elite militar.

«Muertos vivos»

Existe una abundante literatura dedicada a la iconografía de la muerte y las imágenes de los difuntos en el arte moche.³⁵ Los muertos podían ser representados en la iconografía de dos maneras básicas: como «esqueletos animados» que normalmente no están tapados en modo alguno, probablemente las vasijas en forma de cráneo pudieran constituir una especie de «retratos» suyos; o bien como figuras demacradas con rasgos de seres vivos en un contexto determina-



MARLH-398

do —el mundo subterráneo de los muertos— que podríamos definir con el término «muertos vivos». La delgadez de sus extremidades y sobre todo las cuencas de los ojos, vacías e idealmente redondas, a veces con las pupilas marcadas, nos sugieren el estado del personaje. Las representaciones de difuntos no son demasiado frecuentes en el arte moche. Lo más habitual era que tomaran parte en escenas de bailes en grupo o en interacciones sexuales con mujeres vivas o muertas.³⁶

En apariencia, los huacos retrato que muestran a «muertos vivos» parecen más individualizados que tres de los grupos arriba descritos: los de representaciones de

35 Entre otros: D. Arsenault 1988; 1993; E. P. Benson 1975; S. E. Bergh 1993; S. Bourget 1990; 1994; 1996; C. B. Donnan 1982; C. B. Donnan y D. McClelland 1979; E. Hill 1998; A. M. Hocquenghem 1979; 1981; 1983; 1987; S. Purin 1978.

36 Para escenas de baile cfr. entre otros, C. B. Donnan 1982. Para escenas «eróticas» con la participación de muertos cfr. entre otros F. Kauffmann Doig 1979; *passim*.

mujeres, de niños y de guerreros. El relieve y los detalles de la cara están claramente señalados, los tocados tienen más elementos y son más complejos, y un amplio grupo de estas figuras posee orejeras ricamente adornadas. En esta situación puede haber tenido alguna influencia el hecho de que todas las vasijas pertenecientes a esta categoría, al igual que la mayoría de las representaciones de personas desfiguradas ritualmente, provienen de la fase estilística IV de la cultura Moche, de la que en general proceden los huacos retrato con mayor grado de perfección artística (hasta seis de las vasijas son botellas con asa-estribo, cuatro son botellas con asa-gollete y tres son vasos). Todas las vasijas, menos MAM-7 y MAM-11, que seguramente salieran del mismo molde, y que en cierta manera constituyen una excepción en el grupo de representaciones de «muertos vivientes», son reproducciones de figuras muy parecidas entre sí. Una observación atenta de las mismas nos permite advertir que en realidad se trata de representaciones convencionales.

El grupo descrito cuenta con trece vasijas (tres de ellas dudosas), lo que supone más o menos el 1,7% de toda la recopilación. Las vasijas de este tipo no habían sido hasta ahora interpretadas en la literatura como imágenes de muertos; normalmente eran tratadas como parte de un conjunto mayor, con representaciones de individuos desfigurados ritualmente o de enfermos.³⁷ Realmente nuestra categoría guarda cierto parecido con ese grupo, que en ocasiones incluye «retratos» muy individualizados de personas vivas con la punta de la nariz cortada, y a veces también el labio superior. Diferenciar unos de otros al primer vistazo no es fácil; sin embargo, numerosos rasgos característicos indican que nos hallamos ante un grupo de figuras bien definido y homogéneo, de carácter distinto al de los enfermos o los mutilados.

Todos los huacos retrato de este grupo muestran a hombres de rostros demacrados, alargados y triangulares, con facciones muy acusadas. En estas representaciones aparecen claramente marcadas las mejillas hundidas, arcos malares y superciliares prominentes, y a veces una barbilla afilada, saliente. Los ojos almendrados están ligeramente cerrados, los párpados superiores como hinchados, pestañas y cejas modeladas con esmero. Al contrario que en muchas representaciones de personas intencionalmente desfiguradas, aquí la nariz es presentada con un perfil totalmente claro: muy estrecha en la raíz, y la parte que le falta —¿fue cortada, se cayó, se secó?— no es muy grande; da la impresión de que falta solo el pequeño fragmento de la punta de la nariz. No sabemos si los labios fueron realmente cortados; al contrario que los individuos intencionalmente desfigurados, los «muertos vivientes» parecen no tener labios, pero en la cavidad bucal solo se ven algunos de los dientes delanteros —los incisivos—, y no una gran parte de la dentadura superior e inferior, como en el caso de la gente con los labios cortados (en las vasijas MAM-7 y MAM-11, las figuras representadas muestran la dentadura completa, pero también de manera diferente a los «mutilados»). Hablan-

37 Cfr. entre otros; R. d'Harcourt 1939: fig. 54d; A. M. Hocquenghem 1977d: Pl. XLII, fig. 22 y 23; C. R. Oliden 1995; H. Ubbelohde-Doering 1952: 189; B. J. Wassermann-San Blas 1938: lám. 281 y 282.

do desde un plano general, el aspecto de estas caras es el de rostros de momias con la osamenta muy marcada y la piel seca, tensa.

En cuanto a los atributos de índole cultural, hay que advertir que hasta diez de las figuras mostradas lucen el mismo tocado, formado por varias capas de tela y anudado bajo el mentón, y cuyas variantes dependen del tipo de diadema y de adorno que se le añade. Seis vasijas son muy parecidas, pero no proceden del mismo molde, y presentan diademas decoradas con las representaciones de dos pájaros seguramente acuáticos.³⁸ Una de estas vasijas está además ornada con un elemento de forma semilunar colocado sobre la frente. Dos —atípicas— representaciones llevan la diadema adornada con cabezas de lechuzas. Las otras dos vasijas muestran diademas con representaciones muy realistas de un felino y un zorro. Aparte de este grupo, hay tres vasijas que reproducen otros tipos de tocado, compuestos únicamente de tres o cuatro piezas de tela. Los difuntos que llevan tocados con diademas en forma de animal, menos el zorro y las lechuzas, tienen también grandes orejas, suntuosas y muy decorativas. Debemos señalar que este rasgo está presente en un solo caso del grupo de individuos desfigurados ritualmente, y entre las representaciones de personas vivas —sacerdotes— que usan diademas con aves prácticamente no aparece. Solo uno de los «muertos vivos» posee un collar (MARLH-389). En varias vasijas se ven marcas de escarificación.

La mayoría de los rasgos descritos permite relacionar los huacos retrato de esta categoría con las representaciones de muertos que toman parte en las llamadas escenas del «baile de los muertos» (en inglés: *dance with the dead*). En el mundo de los muertos —mostrado en estas escenas— interviene un grupo de personajes que también llevan diademas con pájaros o mamíferos carnívoros sobre los tocados. Estas figuras tocan flautas de Pan —antaras—, bailan o encabezan un corro de muertos. En estas escenas son los personajes mejor vestidos. En comparación con la gran cantidad de vivos vestidos con sencillez, sus ropas parecen también suntuosas, en especial en lo referente a las orejas ricamente adornadas, que como sabemos las llevaban principalmente los difuntos más ilustres,³⁹ al menos según lo observado en las excavaciones de Sipán.

38 La primera diadema que se conoció por el material arqueológico, descubierta en la tumba del «Guerrero-Sacerdote» en Huaca de la Cruz (valle de Virú) en 1946, presentaba justamente dos aves y estaba hecha de fibra vegetal y plumas de colores (W. D. Strong 1947; W. D. Strong y C. Evans, Jr. 1952).

39 El aspecto de los «muertos vivos» nos inclina también a proponer la hipótesis de que las mutilaciones rituales de la punta de la nariz y de los labios —observados sobre todo en algunos grupos de sacerdotes— pudieran tener por objeto hacer que las personas vivas tuvieran parecido físico con los representantes de esta categoría de figuras. No se ha hecho todavía ningún estudio profundo del extenso complejo de símbolos que interrelaciona las representaciones de enfermos de *leishmaniasis*, las plantas bulbosas, las personas mutiladas ritualmente y las momias de los antepasados, o sea, precisamente los «muertos vivos». Entre las referencias más interesantes sobre este tema debemos mencionar las siguientes: S. Bourget 1990; O. Urreaga Ballón 1991; P. H. Weiss 1961. Por otra parte, merece ser comentado el hecho de que el aspecto de una persona con la punta de la nariz y el labio superior cortados se asemeja al de un murciélago, una criatura que encontramos a veces en la iconografía moche, especialmente en escenas de sacrificios humanos sangrientos y del mundo de los muertos (cfr. entre otros E. P. Benson 1987).

Sacerdotes moche

El grupo más numeroso dentro de nuestra recopilación de huacos retrato lo constituyen las vasijas que representan cabezas de sacerdotes moche. Actualmente esta identificación general no ofrece muchas dudas. En este grupo se pueden incluir todas las representaciones de varones que lucen tocados hechos principalmente de tela, no son guerreros y no pertenecen a la categoría de los «forasteros», es decir, los representantes de la cultura Recuay. Toman parte en muchos tipos de escenas de índole ritual en las que cumplen diferentes funciones, ya sea como actores principales de una escena dada, o bien como figuras de segundo plano —los acólitos, una especie de ayudantes—. Este grupo de figuras es sin duda el más diferenciado interiormente en toda la iconografía moche, tanto desde el punto de vista de los atributos de carácter cultural empleados, sobre todo los tocados, como de los rasgos antropológicos de los individuos en él encuadrados. Esto último en el caso de los huacos retrato y de cierta parte de las vasijas de cuerpo entero.

Las representaciones de sacerdotes son relativamente fáciles de distinguir en el conjunto de los huacos retrato. El elemento más característico de los tocados que usan es el bonete relleno de algodón, al cual se agregaba diversos complementos: diademas, pañuelos, cintas, adornos plásticos en forma de abanico, borlas, flecos, etcétera. En este grupo se pueden diferenciar varias decenas de subgrupos que abarcan reproducciones de hombres cubiertos con diversos tipos de tocados, representantes, según podemos suponer, de grupos de sacerdotes con distintas prerrogativas, que cumplían diferentes tareas durante las ceremonias. Al hilo de esto vale la pena mencionar que algunos de estos subgrupos cuentan hasta veinte vasijas, e incluso más en ciertos casos, y sin embargo, hay otros donde apenas encontramos unas cuantas, y en muchas ocasiones tan solo una vasija.

Los roles rituales de los sacerdotes pertenecientes a algunos de los grupos pueden ser definidos con ciertas garantías basándonos en la comparación con representaciones iconográficas —bidimensionales y tridimensionales—, mientras que los desempeñados por los representantes de otros grupos, para los cuales no disponemos de suficientes analogías iconográficas que nos permitieran ubicarlos en un contexto más amplio, seguirán siendo para nosotros un enigma y, de momento, irreconocibles.

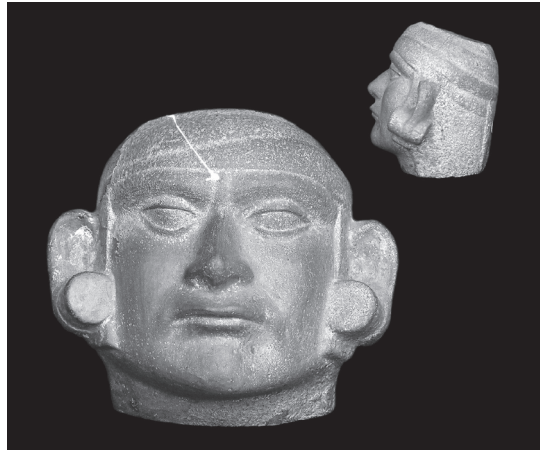
En el conjunto de vasijas con las imágenes de los sacerdotes se hallan sin duda los «retratos» más espléndidos de la cerámica moche, desde una perspectiva artística. En algunas vasijas la individualización es extraordinariamente clara, y se muestran los rasgos individuales de manera especialmente expresiva. Los únicos ejemplos de imágenes de rostros humanos trabajados con tal perfección los encontramos en el grupo de las representaciones de prisioneros y en el de hombres recuay no ataviados con tocado. En el grupo de representaciones de sacerdotes se hallan numerosas series de vasijas que probablemente fueran hechas en los mismos moldes. Por otro lado, es posible diferenciar

aquí unos grupos de representaciones que se caracterizan por tener un conjunto de atributos culturales idénticos, pero cuyos rasgos antropológicos no son iguales. Esto también ocurre en los otros dos grupos mencionados en este párrafo.

Vamos a desglosar a continuación únicamente los subgrupos de representaciones que a nuestro juicio resultan más interesantes. Pueden ser englobados en dos categorías: la primera incluye aquellas reproducciones de las que estamos en condiciones de ofrecer un número suficiente de analogías iconográficas no dudosas, que permitan identificar, cuando menos parcialmente, la función dentro de la sociedad o de las estructuras del culto religioso de los representantes de un grupo dado. En la segunda se encuadran todas las representaciones que forman grupos cerrados, fáciles de separar de la recopilación en su conjunto, que constan de entre una y veinte vasijas, y de las cuales no poseemos analogías tan numerosas, pero que llamaron nuestra atención por algún motivo especial.

Grupo A

Este grupo incluye dieciséis vasijas (ocho vasos, dos cántaros, una botella con asa-gollete y cinco botellas con asa-estribo). Todas muestran a individuos pertenecientes el mismo tipo antropológico, o a tipos muy cercanos; a excepción de tres, todas parecen reproducir a un mismo personaje —esto es, que pudieron tener como referencia al mismo modelo—. Entre los rasgos biológicos que definen este grupo de figuras, o a esta figura, hay que señalar las



MNAAHP-96

siguientes: ojos estrechos almendrados, nariz recta y estrecha —y a veces, además, una tumefacción estrecha en la frente, en la línea de la nariz—, rostro ovalado y ancho con el mentón marcado ligeramente, boca muy estrecha —en un caso tapada por una nariguera— y grandes orejas, separadas de la cabeza debido al uso de orejeras.

La mayoría de las figuras reproducidas en las vasijas de este grupo posee un tipo idéntico de tocado, el H-II-2, y siempre está anudado de la misma forma. El turbante está pintado de blanco, cuando lo está, y no lleva adornos. Solo una figura luce un tocado distinto: el tipo H-II-6d. Ambas clases de tocado están puestas directamente sobre el cabello, lo cual invita a suponer que los individuos mostrados pudieran pertenecer al grupo de representantes de la cultura Recuay. Pero no puede afirmarse con seguridad, ya que también lo contradice el hecho de que los sacerdotes del grupo A usen una

variedad de orejeras típica de los moche. En todos los casos se trata del mismo tipo, el E-V, orejeras cilíndricas, que en este grupo son excepcionalmente gruesas y cortas, pintadas de blanco. Asimismo, usan una nariguera (en una sola vasija, la MARLH-275) que no aparece en las representaciones de hombres recuay. Otro atributo característico es el pelo largo, visible bajo el turbante; a ambos lados de la cara caen finos y largos mechones que llegan a la línea de la mandíbula. Los cabellos nunca cubren las orejas, ni tampoco las orejeras, que aprietan el pelo contra la cara (creemos que puede ser el tipo de peinado F-III-b). Una gran mayoría de las vasijas muestra a individuos que no usan narigueras, ni tienen los orificios que sirven para sujetarlas en la nariz. Ocho de las vasijas muestran a individuos con la cara pintada: tres llevan el rostro pintado de rojo (M-1a), uno luce una banda oscura que pasa por el medio de la cara y tiene las cejas resaltadas (M-2c=MC-2), y en los otros cuatro los modelos de ornamentación son bastante complicados; no son visibles con la misma claridad, ya que están hechos con tinte negro tras la cocción. Cinco vasijas de este grupo muestran a hombres con lo que parecen ser huellas de escarificación en la cara. Las huellas son de dos clases: TM-3a dos incisiones verticales en cada mejilla (tres de las vasijas) y TM-1, una incisión en cada mejilla (dos de las vasijas). Por desgracia no se ha podido encontrar analogías de cuerpo entero plenamente convincentes de los sacerdotes de este tipo, ni en la literatura disponible ni en las colecciones de los museos.

Grupo B

En este grupo se han incluido representaciones de figuras que usan tocados del tipo H-IV-1. Consta de veintitrés vasijas (ocho botellas con asa-estribo, cuatro botellas con asa-gollete, seis vasos y cinco cántaros). Al contrario de lo que ocurría en el grupo A, el B está muy diferenciado interiormente en los tipos antropológicos de los hombres en él representa-



MVB-7

dos. Sin embargo, se pueden distinguir al menos tres series de imágenes de personajes parecidos entre sí, incluidas dos series de vasijas procedentes de los mismos moldes.

Es digno de atención entre estas series un conjunto de tres vasijas que muestran a hombres riendo (MARLH-337, MARLH-374 y MVB-42). En la literatura a menudo se suele echar mano de esta clase de huacos retrato para corrobora-

rar la tesis de que los artistas moche eran capaces de reproducir los diversos estados psíquicos de los modelos que «retrataban». Esta es sin duda una observación acertada, y sin embargo resulta extraño el hecho de que haya tan pocos «hombres que ríen» dentro del conjunto de huacos retrato que tratamos. Aparte de las tres vasijas citadas, procedentes de distintos moldes pero muy parecidas entre sí, encontramos una expresión facial similar —más bien una ligera sonrisa— en una serie de las vasijas del grupo F, sacerdotes con tocados del tipo H-IV-11. Si existe una relación tan grande entre la expresión facial y una serie de atributos definidos con precisión, eso seguramente signifique que la propia expresión puede ser considerada como un tipo de atributo, y no como una «muestra de libre manifestación artística», según venía siendo postulado hasta ahora.

El tocado del tipo H-IV-1 normalmente tapa las orejas; cuando son visibles, o bien están sin adornar, o bien llevan las orejeras características del tipo E-V. Al menos cinco individuos de este grupo dejan ver algún defecto físico y dos de ellos fueron desfigurados intencionalmente: les falta la punta de la nariz y el labio superior. No conocemos analogías de cuerpo entero del todo convincentes para las representaciones de este grupo.⁴⁰

Grupo C

El grupo C encuadra a figuras que usan tocados del tipo H-IV-4a, con un nudo en la frente, y es uno de los grupos más interesantes de sacerdotes moche. Cuenta con 31 objetos (10 vasos, 2 cántaros, 4 botellas con asa-gollete, 13 botellas con asa-estribo y 2 vasijas cuya forma no es posible determinar debido al mal estado de conservación). En este grupo probablemente podamos diferenciar cuatro conjuntos de dos vasijas cada uno, hechas en los mismos moldes. El grupo C está



MAUNT-9

bastante diversificado en lo referente a los tipos antropológicos que en él se hallan representados, pero es sorprendentemente compacto si hablamos de los atributos de

⁴⁰ Existe una imagen bidimensional de un murciélago antropomorfizado que sujeta un cáliz —¿con sangre humana?—, que podría ser considerada una analogía, y que procede de una conocida pintura mural llamada «La Escena de la Presentación» de Pañamarca (entre otros, C. B. Donnan 1978: 167, fig. 243).

carácter cultural que contiene. El rasgo común más claro es el tocado utilizado —el principal fundamento para diferenciar este grupo—; además, ninguno de los 31 personajes usa nariguera. Las orejas de los hombres representados pueden no ser visibles, o serlo pero no estar ornadas (aparece dos veces el tipo E-I-a), o bien llevar las orejeras cilíndricas típicas del tipo E-V (dieciocho casos, tres de ellos dudosos). Diecinueve de las figuras muestran en sus rostros alguna clase de signos de escarificación y trece algún diseño pintado.

Entre las clases de figuras que podemos distinguir en el grupo C, hay cuatro especialmente interesantes. Se trata de las representaciones de ciegos (seis vasijas), las de tuer-tos (cinco), las de individuos mutilados ritualmente (con la nariz y el labio superior recortados: siete casos; la nariz y los dos labios: un caso) y las de personas enfermas (probablemente afectadas por una parálisis facial, dos vasijas). En total estas representaciones suponen más de 2/3 de las vasijas pertenecientes a este conjunto. Señalemos que algunas de las vasijas escultóricas de cuerpo entero que constituyen el material comparativo de los huacos retrato del grupo C, muestran a individuos que sufren las mismas afecciones, y con tocados del tipo H-IV-4a, aparte de esto hay también un jorobado y un hombre con lordosis.⁴¹ Por otro lado, es interesante observar que no hay representaciones bidimensionales en las que aparezca señalado ninguno de los defectos de los sacerdotes del grupo C —debido quizá a su pequeña escala—.

Igualmente interesante se revela el asunto de los contextos en los que intervinieron los hombres con tocados de nudo en la frente, dentro de la iconografía moche. Se han conservado relativamente muchas de estas representaciones, singularizadas por considerables diferencias. Entre las más frecuentes se hallan las escenas en las cuales los sacerdotes del grupo C tocan quenás en imágenes de baile.⁴² El segundo tipo de escenas lo componen distintos episodios del ciclo de la ofrenda de sangre. Los sacerdotes del grupo que tratamos se encargan de conducir a los prisioneros atados, para ser degollados, o bien lapidados.⁴³ No exageramos al afirmar que se cuentan entre las personas más sanguinarias reflejadas en la iconografía, con excepción, quizá, de las mujeres que en unas pocas pinturas desmiembran vivos a los prisioneros, a la manera de bacantes o aves rapaces. Los sacerdotes del grupo C intervienen en muchos otros tipos de escenas. Los vemos en los llamados «huacos eróticos», entre otras figuras itifálicas, y en escenas en las que cazan pájaros usando cerbatanas, labran objetos metálicos rituales, o escenas en las que el curandero sana a un enfermo. Varios sacerdotes

41 G. Montell 1929: 35, fig. 5; R. N. Salaman 1939: Pl. VI D (mutilados intencionalmente); M. Schmidt 1929: 142 (invidente); C. B. Donnan 1978: 123, fig. 192 (jorobado); R. Larco Hoyle 2001b: 252, fig. 273 (enfermo de lordosis).

42 M. Schmidt (1929: 142) publica una vasija de cuerpo entero que muestra a un intérprete de quena ciego, con un tocado del tipo H-IV-4a.

43 Para conducción de prisioneros cfr. entre otros: K. Makowski 2000a: 155, fig. 76b; B. J. Wassermann-San Blas 1938: fig. 474. Para sacrificios sangrientos: K. Makowski 2000a: 155, fig. 76b; B. J. Wassermann-San Blas 1938: fig. 474. La lapidación (C. L. Moser 1974: 33) era un modo de dar muerte a los prisioneros usado en contadas ocasiones en la iconografía moche, pero ha sido confirmado por las ya citadas excavaciones en la Plaza 3A de Huaca de la Luna.

del grupo C aparecen en la llamada escena del «Taller textil» —o «Banquete»—, en la ceremonia del «Lanzamiento de flechas» —el «Bádminton ceremonial»—, durante la batalla, o depositando ofrendas de alimentos. Los sacerdotes del grupo C controlan a los hombres recuay que participan en la recogida de caracoles y vainas de guarango (*Prosopis juliflora* DC.), de algarrobo (*Prosopis chilensis* Mol.) o *Anadenanthera peregrina*,⁴⁴ un árbol con cuyas semillas aún hoy día se sigue preparando una sustancia sicodélica extraordinariamente fuerte, en forma de polvo destinado a ser aspirado —llamado *epena*, *yopo* o *caoba*—, y cuyo fin sería facilitar el contacto con las almas de los antepasados.⁴⁵

Grupo D

Al igual que las representaciones de los sacerdotes del grupo E (descritas más adelante), las de los sacerdotes del grupo D se integran en un gran grupo que incluye a individuos con tocados del tipo H-IV-5 (compuesto en total de 89 vasijas, más del 11% de la recopilación completa). Es el grupo de representaciones de sacerdotes más numeroso entre los registrados en la muestra analizada. El grupo D cuenta con veintisiete vasijas, que revelan un considerable parecido entre sí tomando en consideración



MARLH-128

tanto los rasgos antropológicos como la serie de atributos culturales que definen a cada personaje.⁴⁶ Entre los rasgos biológicos de los individuos encuadrados en el grupo D, hay que mencionar sobre todo la nariz, excepcionalmente ancha y con aletas y orificios nasales claramente marcados; la ancha y prominente boca; los labios carnosos; los ojos almendrados; y una barbilla muy señalada. Uno de los atributos culturales más importantes, presente en todas las vasijas de este conjunto, es el peinado, muy peculiar, en forma de anchos, gruesos mechones, imponentes «patillas», que salen de debajo del tocado delante de las orejas —las orejas quedan al descubierto solo en unas pocas vasijas—. Ninguna de las figuras representadas usa narigueras, pero seis de los

⁴⁴ Identificación hecha según R. Larco Hoyle (2001a: 48, fig. 41) y R. Ravines (1994: 80).

⁴⁵ C. Rättsch 1992: 46.

⁴⁶ Debido a su asombroso parecido con otras representaciones, he incluido aquí una vasija que reproduce la cabeza de un hombre con tocado tipo H-IV-3a (MARLH-128).

hombres llevan unas orejeras cilíndricas anchas y cortas, que salen o de debajo de, o de entre los cabellos. En los casos en que las orejas son visibles, observamos que una figura tiene unos grandes orificios de orejeras (E-I-b), y otras dos muestran huellas de su uso (E-I-a). Los tipos básicos de pintura facial son el M-2a (tres franjas verticales), visible en trece vasijas, y el M-1a (rostro pintado de un solo color, rojo). En total, hasta diecinueve vasijas (alrededor del 70% del grupo) presenta figuras con la cara pintada. El promedio en la recopilación completa es del 50%, aproximadamente. En el caso de la pintura facial «en tres franjas», pueden aparecer otros motivos trazados con tintura negra no permanente sobre ese fondo (seis vasijas). En ocho vasijas del grupo, aproximadamente el 30%, aparece pintado —¿tatuado?— el cuello con esa misma tintura orgánica negra no permanente —mucho más a menudo que en el total de la muestra, un 6%—. El motivo más frecuente es el típico y muchas veces usado de la ola escalonada, en diversas variantes (definido en la tipología como Es). Y otro de los rasgos que solo podemos encontrar en este grupo —algo digno de señalarse— es una escarificación muy característica representada en catorce huacos retrato. Se trata de una serie de variantes del adorno tipo TL-4 (a, b o c).⁴⁷ Otro elemento observado nada más en el grupo de vasijas que tratamos —y, salvo un caso, acompañado siempre por algunas de los elementos del TL-4—, que representa probablemente una huella de escarificación, es el motivo TL-1, una clara y corta hendidura cuneiforme incisa en la parte derecha del labio superior. En varias vasijas de esta serie se puede ver otras huellas de escarificación. En conjunto, hasta veinte vasijas del grupo muestran alguna huella de escarificación.

Es interesante también hacer notar que la clase de representaciones que ahora nos ocupa presenta una gran homogeneidad en cuanto a las formas de las vasijas. Entre las representaciones de sacerdotes del grupo D hay veintidós botellas con asa-estribo, tres vasos y una botella con asa-gollete. No nos es posible determinar la forma de la vasija MRAH-8 basándonos en el fragmento conservado. En este grupo aparecen al menos dos series de vasijas —de dos piezas cada una— procedentes de los mismos moldes.

Entre las vasijas escultóricas de cuerpo entero de las que disponemos, nos ha sido posible identificar tres que probablemente representen a sacerdotes del grupo D. No solamente utilizan idéntico tipo de tocado y la misma forma de peinado, sino que incluso, tal y como parece, también son iguales las marcas de escarificación intencionalmente trazadas en la zona de la boca de los hombres mostrados. Dos vasijas representan —posiblemente— a sacerdotes del grupo D que tocan el tambor. Las escenas de línea fina no aportaron analogías convincentes de cuerpo entero para este subgrupo concreto de sacerdotes con tocados del tipo H-IV-5.

⁴⁷ En opinión de Donnan, este elemento permite considerar todas las representaciones que lo incluyen como retratos reales de un mismo individuo (C. B. Donnan 2001b: 131-133, fig. 10-14; C. B. Donnan 2004: 140-159, fig. 8.1-8.28).

Grupo E

El segundo de los grupos diferenciados dentro de la amplia clase de las figuras que usan tocados del tipo H-IV-5, incluye cinco vasijas cuyos cuerpos probablemente procedan del mismo molde. Todas son botellas con asa-estribo.⁴⁸ Este grupo de cinco vasijas representa un buen ejemplo de cómo unos objetos que en principio podrían ser idénticos, quedan diferenciados premeditadamente. A pesar de las muchas similitudes en la decoración pintada de las vasijas,



MARLH-53

Colección	Nº	Pintura roja	Pintura negra
MARLH	53		MB-2e=MC-4=ML-12=MN-5a=MN-19=MN-24=MO-22a
MARLH	54	M-2a=	MB-2e=MC-4=ML-13b=MN-1=MN-19=MO-1=MO-21b
MARLH	55		MB-2a=MC-6=ML-13b=MN-1=MN-19
MNAAHP	104		MS-2
MVB	46	M-2a=	MB-2a=MC-4=ML-13b=MN-1=MN-19=MO-1
C.B.Donnan 2004: 100, fig.6.20			MB-2a=MC-4=ML-13b=MN-1= MN-19=MO-1=MO-22b
C.B.Donnan 2004: 101, fig.6.25			

⁴⁸ Conocemos por la literatura otras dos vasijas sacadas probablemente de ese mismo molde, o de moldes hechos a partir de la misma matriz: C. B. Donnan 2004: 100, fig. 6.20; 101, fig. 6.25. Es a la vez la serie de huacos retrato salidos del mismo molde más larga que conocemos.

no encontramos aquí ni un solo par de vasijas exactamente iguales. Podemos suponer, sin demasiado temor a equivocarnos, que estas vasijas fueron probablemente elaboradas por el mismo artista, o cuando menos en el mismo taller cerámico.

Todos los sacerdotes del grupo E tienen la cara pintada, y cuatro de ellos también el tocado. En el caso de los tocados podemos distinguir dos pares decorados de modo casi idéntico; en cambio, el tipo de pintura facial no se repite nunca, aunque algunos elementos aparecen con cierta regularidad (ver tabla). En el material comparativo disponible no se ha podido encontrar analogías convincentes de cuerpo entero para las imágenes de los sacerdotes del grupo E.

Grupo F

El grupo F contiene representaciones de varones que usan tocados del H-IV-11 y orejeras cilíndricas —de las empleadas en el tipo E-III—. A él pertenecen diez vasijas (seis con asa-estribo, tres con asa-gollete y un vaso) caracterizadas por unos niveles de elaboración técnica y artística muy diferentes, probablemente tres pares de vasijas provengan de los mismos moldes. Da la impresión de que apenas unas pocas de estas vasijas fueron hechas por auténticos maes-



MVB-6

tros, mientras que otras parecen copias, a menudo toscas. Lo curioso es que esa mala elaboración de algunas vasijas no solo afecta al cuerpo de las mismas —el modelado de la cabeza y el tocado—, sino también a partes básicas de la vasija como el asa-estribo. Resulta muy interesante el hecho de que todas las vasijas de este grupo parezcan presentar un mismo tipo antropológico, o incluso a un mismo personaje; es decir, que probablemente tuvieran como referencia a un mismo modelo real. Además, todos los sacerdotes del grupo F muestran la misma expresión facial, muy característica. Al igual que en varios otros casos —las imágenes de mujeres, los hombres sonrientes del grupo B—, también aquí parece acertada la hipótesis de que la expresión facial de las figuras reproducidas en forma de huacos retrato pudiera ser un atributo de carácter cultural, igual que lo son la clase de tocado utilizado o las marcas de escarificación. No hemos encontrado ninguna analogía iconográfica para este grupo entre el material comparativo a nuestro alcance.

Grupo G

En el grupo G se han incluido diez vasijas de la recopilación analizada (cinco botellas con asa-estribo, cuatro vasos y una botella con asa-gollete). Aparte de los atributos culturales, que cambian aquí radicalmente en comparación con otros grupos, los rasgos antropológicos de los hombres representados fueron decisivos a la hora de diferenciar esta categoría. Todos ellos tienen cara ovalada, ojos rasgados muy estrechos, nariz aguileña muy fina y boca estrecha. El asombroso parecido de todos los individuos mostrados en este grupo nos indujo a pensar que pudiera tratarse de representaciones hechas a partir de un mismo modelo vivo. Durante el análisis de las imágenes pertenecientes a este grupo, también nos llamaron la atención cinco huacos retrato conocidos por la literatura (cuatro botellas con asa-estribo y un vaso), que representan a un hombre de semblante muy parecido —aunque los diferencia el conjunto de atributos que usan, a veces muy claramente—.⁴⁹ En consecuencia, el análisis abarcó quince vasijas.

Las figuras del grupo G sobre todo utilizan tocados del tipo H-V-10a (nueve vasijas), pero también del H-V-10b (dos vasijas), H-V-17a (dos vasijas), H-V-6b (una vasija) y H-VI-15 (una vasija). Todos llevan las orejas al descubierto, y pueden estar sin adornar (un caso, E-I-a), adornados con una



MARLH-16

pareja de aretes trapeziales bastante inusuales (ocho vasijas, E-VIII-a), con un par de orejeras ricamente decoradas y con un escudo redondo en la parte delantera (dos casos, E-VI-a), o con los dos tipos de adorno anteriores juntos (cuatro vasijas, E-VIII-b). Una vasija reproduce a un hombre con nariguera tipo N-III; otra luce una del tipo N-II-b, grande y redonda; y en otra la nariguera tiene forma de pequeño anillo metálico (ejemplar conocido por la literatura). Este último detalle decorativo, el adorno metálico, puede causar dudas; pero por otro lado, hasta siete de las diez vasijas de este grupo reproducen el tipo N-I: los individuos representados tienen perforado el tabique nasal. Menos dos ejemplares, el resto de las vasijas muestran a hombres con el rostro pintado (el motivo M-2a es el que se repite más a menudo). Ninguna de las figuras presenta huellas de adornos grabados —escarificaciones—.

⁴⁹ Estas vasijas se hallan publicadas en: C. B. Donnan 2004: 76 y 88, fig. 5.32; L. Laurencich-Minelli 1990: Tav. V; F. Márquez Miranda, G. Stern y H. Coppola 1943: Museo Etnográfico N° 60002; A. Schultze-Thulin 1989: 128; y en la portada de la revista española «Historia» (N° 16, Extra VI-Junio 1978).

Este grupo, que quizá sea el mejor singularizado de los que hemos podido diferenciar entre todos los huacos retrato de que disponíamos, podría servir para demostrar la tesis sobre la condición de «retrato» de este tipo de vasijas, y por tanto para respaldar la afirmación de que representan a individuos concretos en diferentes momentos de su vida. Tal hipótesis ya fue postulada por R. Larco Hoyle, y C. B. Donnan ha intentado defenderla recientemente.⁵⁰ Pero al contrario que los ejemplos citados por estos dos autores —ellos presentaron los supuestos «retratos» de unos mismos personajes realizados a lo largo de varias décadas de sus vidas—, aquí estaríamos ante imágenes elaboradas según parece en un corto espacio temporal, y ante cambios radicales en el aspecto de los individuos mostrados. Realmente, el hombre representado no cambia físicamente, aunque su rostro puede estar reproducido con mayor o menor esquematismo, sino que en ocasiones «cambia» de tocado y «se pone» o «se quita» adornos de nariz y orejas de diversa clase; también «cambia» de pintura facial y probablemente de tatuaje —motivos realizados con tintura negra—,⁵¹ esto último parece más extraño.

Colección	Nº	Pintura roja	Pintura negra
MARLH	211	M-2a	
MARLH	216	M-2a	
MARLH	294	M-2a	
MVB	82	M-2a	
MARLH	1	M-2a=	ML-13b=MS-7
MARLH	215	M-2a=	MB-2e=MC-2=MM-2f=MM-14=MN-1=MN-19
MAM	18		MB-2e=MN-16=MN-19
MVB	94		MB-1c=MM-3d=MN-1=MO-3=MO-13=MQ-15=MW-4

Por desgracia, las analogías de cuerpo entero disponibles, que pudieran ayudarnos en la interpretación de los roles de las figuras representadas, son escasas. Tan solo una vasija escultórica, que conocemos por una obra publicada, probablemente muestre al mismo personaje que los huacos retrato tratados, pero luce un tocado decorado con

⁵⁰ C. B. Donnan 2001b y 2004.

⁵¹ En una vasija publicada por F. Márquez Miranda en 1943 (Museo Etnográfico Nº 60002), se puede reconocer un diseño compuesto al menos de los siguientes elementos: M-2a (pintado en rojo) y ML-12=MM-13a=MM-13b=MO-22b (pintados en negro).

un disco y lleva un juego de adornos compuesto por una gran nariguera redonda y orejeras redondas.⁵² La única buena analogía bidimensional que conocemos para las figuras del grupo G es una representación de cuatro sacerdotes que están realizando, probablemente, algún tipo de ofrenda alimenticia: «Escena del banquete».⁵³ Allí, tres de las figuras mostradas usan, por lo que parece, un tocado del tipo H-V-10a, el más popular en el grupo que ahora nos ocupa, y dos —¿quizá tres?— de ellos llevan aretes trapeziales. El primer personaje por la derecha deja ver un conjunto de adornos característico de los sacerdotes del grupo G (tipo E-VIII-b).

FigURA 4.1.



G. Kutscher 1983: Abb.307.

Es interesante añadir que entre los huacos retrato encontramos también vasijas que quizá estén vinculadas con el grupo de representaciones descrito. En la mayoría de ellos los rostros de los hombres están tratados de manera más esquemática, aunque siempre con una nariz estrecha y afilada y con ojos rasgados. Las figuras reproducidas a menudo usan tocados parecidos a los antes descritos, grandes narigueras redondas y aretes trapeziales.

Grupo H

Dentro del grupo H hay clasificadas catorce vasijas (siete botellas con asa-estribo, seis cántaros y una botella con asa-gollete). La característica principal de las figuras pertenecientes a este grupo es el uso del tocado tipo H-V-13.⁵⁴ En este grupo solo hemos hallado una serie de vasijas que probablemente procedan del mismo molde: los objetos MARLH-229 y MARLH-230, ornados de forma similar, aunque no idéntica. Desde la perspectiva antropológica, podemos asignar los miembros de este grupo a dos tipos claramente diferenciados. El primero (tres vasijas) está caracterizado por labios carnosos,

52 F. Márquez Miranda, G. Stern y H. Coppola 1943: Museo de la Plata N° 772 (una imagen casi idéntica la muestra un huaco retrato del Museo Chileno de Arte Precolombino, publicado en C. B. Donnan 2004: 88, fig. 5.32).

53 G. Kutscher 1983: Abb. 307.

54 El tocado de la vasija MVB-123 quizá habría que considerarlo del tipo afin H-VI-13, pero no es algo sobre lo que se tenga seguridad. En cinco vasijas el tocado H-V-13 lleva en el frente un adorno geométrico, en dos va decorado con un motivo de frejoles y en una con un motivo ornitomorfo. Por lo general el pañuelo superior es liso, pero en un caso está decorado con un motivo ornitomorfo estilizado.

nariz ancha y pómulos muy prominentes; el segundo (once vasijas) por pómulos prominentes, labios estrechos, nariz relativamente estrecha, pliegue ocular muy acusado y ojos rasgados. Dos miembros del primer grupo poseen marcas de escarificación del tipo TL-14 —numerosas hendiduras en el mentón y en los labios y la zona de la boca—; nueve del segundo grupo muestran signos de escarificación muy peculiares en la parte derecha del labio inferior (TL-2a o TL-2b). Solo en el grupo de vasijas que ahora nos ocupa aparece sin lugar a dudas este signo de decoración facial incisa.



MARLH-236

Se trata de uno de los mejores ejemplos registrados por nosotros de la estrecha relación entre las marcas de escarificación y el uso de otros atributos culturales, que seguramente demuestran la función social desempeñada. Ninguna de las figuras representadas posee nariguera y sus cabellos y orejas están cubiertos. Siete individuos de este conjunto tienen la cara pintada.

En base al material comparativo reunido podemos afirmar que los personajes que usan este tipo de accesorios aparecen con bastante poca frecuencia en la iconografía moche. Habitualmente son participantes de segundo orden en las escenas ceremoniales; sus figuras son bastante pequeñas en las diferentes representaciones en las que salen y cumplen funciones auxiliares o de servicio. A menudo se puede ver a estos individuos tocando la quena. Tenemos conocimiento de representaciones de cuerpo entero que muestran figuras tanto de la primera clase —labios carnosos— como de la segunda —ojos rasgados—. Y aunque no nos aportan ninguna información adicional, si confirman la vestimenta característica de este grupo de sacerdotes, observada en las escenas de línea fina; un elemento particular de la misma es una cinta oscura, que forma una especie de nudo que cuelga de los hombros.

De acuerdo con las analogías pictóricas, los sacerdotes del grupo H pueden intervenir en escenas de «lanzamiento de flechas», de bailes de guerreros —parece que puede tratarse de representaciones de enanos—, de interpretaciones con quenás o con tambores —junto a vasijas de sacrificio—, de banquetes —¿vigilando las ofrendas de alimentos?—, y de bailes en el mundo de los muertos. El tocado H-V-13 adorna también a veces las cabezas de seres míticos: una lechuza antropomorfizada con un látigo o un tumi en la mano, una iguana antropomorfizada con un sonajero o con unas flechas, así

como también una figura «con el rostro cuadriculado», que aparece sin más atributos o bien blandiendo un mazo. Las figuras mencionadas intervienen en escenas de carreras rituales entre animales antropomorfizados, de lanzamiento de flechas, de sacrificios humanos, y otra en las que se revisa los dientes a murciélagos.⁵⁵

Grupo I

El grupo I solamente contiene tres vasijas —todas botellas con asa-estribo—, que se encuadran en una categoría más amplia de representaciones de hombres con tocados del tipo H-V-14. Un rasgo que singulariza a estas tres vasijas es la cabeza en forma de esfera que presentan los individuos en ellas reproducidos (en otros casos, el tocado H-V-14 tiene la parte frontal en forma de rectángulo). Dos de las vasijas muestran a personajes muy parecidos entre sí, incluso es posible



MARLH-34

que se trate de «un mismo» personaje —ya que en ambos el diseño de la pintura-tatuaje es prácticamente idéntico, en forma de «V»—, aun cuando fueran sacadas de dos moldes distintos, e incluso elaboradas con técnicas distintas: una cocida en una atmósfera oxidante y en el rostro lleva un diseño pintado, la otra cocida en una atmósfera reductora y un diseño inciso en el rostro y después resaltado con pintura negra. La tercera vasija de este grupo es bastante atípica. La figura presentada parece representar a un ciego —o a un muerto—, y los motivos pintados que adornan su rostro son también excepcionales. Asimismo, la forma de esta tercera vasija se aparta bastante de la norma: la boca de la vasija está muy separada, y en la base presenta una peana, elemento poco frecuente. Quizá sea una copia realizada por un «retratista» peor preparado.

Tal y como parece, las vasijas MARLH-34 y MARLH-42 representan a un personaje discapacitado —enfermo, deforme—, quizá de rasgos faciales infantiles. La única buena analogía que hemos podido conseguir para estos dos huacos retrato es una vasija de la colección del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, que muestra a un personaje montando en llama.⁵⁶ Al igual que las figuras de las vasijas, el individuo aquí representado tiene la cabeza redonda y usa un tocado tipo H-V-14, aunque el

⁵⁵ Cfr. entre otros C. B. Donnan 1976: 68, fig. 50; C. B. Donnan 1978: 71, fig. 113; G. Kutscher 1954: lám. 72B; G. Kutscher 1983: Abb. 157, Abb. 303-2; R. Larco Hoyle 2001b: 313, fig. 332; S. Purin 1979: Pl. XIV.

⁵⁶ R. Larco Hoyle 2001a: 193, fig. 221.

diseño de la pintura-tatuaje del rostro es diferente; aparte de eso, este hombre ha sido mutilado ritualmente —tiene la nariz cortada—. Su cuerpo es deforme, el tórax malformado y abarrilado, los brazos cortos y gruesos, y a las piernas les faltan los pies.

Conocemos en la iconografía moche este tipo de representación, «figura montando en llama». En general son individuos deformes de alguna manera —¿mutilados?—, normalmente sin pies, y que suelen sujetar una vara. Muy a menudo usan tocados similares a los del tipo de tocados conocidos solo por la literatura, que no aparecen en la muestra estudiada por nosotros.⁵⁷ El elemento que lo caracteriza es una diadema en forma de rollo —de «neumático»— que va directamente sobre el pelo. Lo curioso es que en las escenas del mundo de los muertos también intervienen los personajes montados en llamas.

A veces se encuentran imágenes de individuos enfermos —con tocados del tipo H-VII(2) o muy semejantes— entre las formas tridimensionales de cuerpo entero. Algunos de los rasgos característicos de estas figuras son: deformación en todo el cuerpo, especialmente el tórax y las extremidades —¿elefantiasis?—; nariz cortada, lo cual a veces queda remarcado con pintura de color oscuro; decoración facial incisa muy complicada —diseños geométricos y zoomorfos estilizados—; quizá ceguera. De manera general, parece que esta clase de tocado estaba de algún modo reservada para personas discapacitadas, algo confirmado por una serie de ejemplos. Por tanto, parece evidente que no es una analogía precisa para las representaciones de sacerdotes del grupo I, aunque se puede dar por seguro que existía algún tipo de relación entre los dos grupos descritos, esto es, los de las figuras que usan tocados del tipo H-VII(2) y del tipo H-V-14. El conjunto de imágenes de «individuos montando en llama» sin duda merece ser estudiado con mayor detenimiento.

Recapitulación

El análisis antes realizado ha permitido dejar claro que los llamados huacos retrato no constituyen un conjunto homogéneo de representaciones de miembros de algún grupo social moche concreto, tal y como muchos investigadores habían opinado hasta la fecha. En la muestra estudiada, con cerca de ochocientos objetos de este tipo, nos ha sido posible distinguir más de diez categorías bien definidas de reproducciones, que representan a personajes diferenciados entre sí por el sexo, la edad, los rasgos faciales, y sobre todo por los conjuntos de atributos de índole cultural que poseen. Podemos considerar, sin temor a equivocarnos, que estos distintivos definen el lugar de esos personajes dentro de la estructura social de la población de la cultura Moche, o al menos en la estructura de las creencias —los mitos— y de las conductas religiosas —los rituales— vigente en dicha cultura, estructura reflejada en una iconografía semánticamente coherente, dirigida por una lógica interior.

⁵⁷ Una excepción a este caso la constituye una representación muy decorada de C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 14, fig. 1.3, que muestra a un hombre con un tocado del tipo H-V-12b o muy parecido.

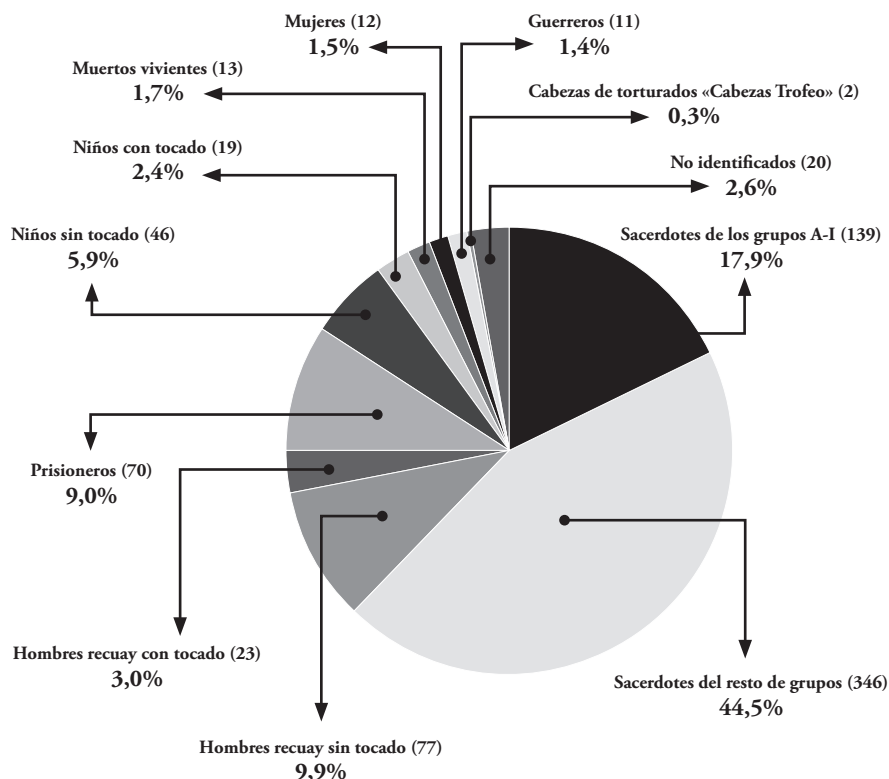
Huacos retrato	
Con tocado	Sin tocado
Guerreros	Prisioneros
Sacerdotes	Mujeres
Niños con tocado	Niños sin tocado
Hombres recuay con tocados	Hombres recuay sin tocados
«Muertos vivos»	Cráneos, cabezas de torturados y «cabezas trofeo»

Creemos que la división de las representaciones del tipo huaco retrato en imágenes de personas con la cabeza descubierta y personas con algún tipo de tocado, mencionada al comienzo del capítulo, tenía una importancia fundamental para los artistas moche. La línea que separa ambas clases de representaciones probablemente estuviera definida con claridad en la mayoría de los casos, y fuera infranqueable. Como sabemos, la pérdida del tocado en el campo de batalla —en las escenas de lucha—, era señal de derrota en el combate, y daba comienzo a un ciclo de acontecimientos —que seguramente se sucedían con rapidez— dirigidos a capturar al prisionero, privarle de sus más importantes símbolos de dignidad y finalmente ofrecerlo en sacrificio. En la iconografía moche, los hombres —miembros de pleno derecho de la comunidad— siempre eran representados con tocado, incluso cuando tomaban parte en las llamadas «escenas eróticas», mientras que las mujeres, salvo situaciones excepcionales, como las figuras de las curanderas, eran siempre mostradas con la cabeza descubierta. Se puede observar, por tanto, una oposición bien visible: por un lado, los hombres que cumplen funciones de guerreros o sacerdotes; por otro, las mujeres y los prisioneros. Esta oposición sugiere que la ausencia del tocado pudiera ser percibida en la sociedad moche, o al menos en el lenguaje de la iconografía, como una especie de estado innatural —para los varones—, y que únicamente era característica para grupos, en algún sentido, secundarios, desfavorecidos o marginados. Esta división podía estar además acentuada por el uso o no —o en ocasiones la pérdida— de las orejeras.

Tal y como parece, esta clara diferenciación observada en la iconografía afectaba solo a los miembros de la sociedad moche; los hombres recuay, que igualmente aparecen representados, podían aparecer con o sin tocado —lo cual seguramente también definía su estatus social—, pero ambos estados eran tratados de manera evidente como normales y, probablemente, equivalentes entre sí. Entre los recuay, guerreros

y sacerdotes, hombres libres y prisioneros, podían tener la cabeza descubierta.⁵⁸ Una situación parecida se puede observar entre las representaciones de muertos y niños.⁵⁹ Como puede suponerse, en estos grupos el uso del tocado no estaba regularizado con tanta precisión. Estas convenciones iconográficas apuntadas por nosotros quizá indiquen que, de los mundos «exteriores» representados en el arte Moche —el de los niños, los muertos, los hombres recuay—, ninguno fuera tratado por los artistas moche —ni por los destinatarios de sus obras— en iguales términos que el mundo «propio», el «nuestro». Es decir, el mundo de los varones adultos de la cultura Moche, ninguno se considerara natural y ordenado al mismo nivel, ni claramente estratificado, ni gobernado por las mismas reglas, definidas con exactitud.

Figura 4.2. Tipos de personajes representados en forma de huacos retrato



58 Resulta muy interesante el hecho de que esta división era generalmente respetada incluso cuando se trataba de representaciones de animales o plantas antropomorfizadas, con rasgos recuay o moche respectivamente (cfr. entre otros, C. B. Donnan 1978: 62, fig. 95 y 96; 117, fig. 182 en oposición a C. B. Donnan 1978: 188, fig. 271 y 272).

59 La falta de analogías iconográficas para las representaciones de «niños», como ya señalamos anteriormente, nos impide dar opinión respecto a su sexo, su edad aproximada o su pertenencia étnica.

Capítulo 5

EL ALFARERO, EL SACERDOTE Y EL MUERTO: PRODUCTORES Y USUARIOS DE LOS HUACOS REtrato

Ya sabemos quiénes —los representantes de qué grupos sociales—, y con qué frecuencia eran inmortalizados en los huacos retrato; ahora, intentaremos contestar a la pregunta ¿con qué fin se producían estas vasijas? Al contrario de lo que ocurre con muchas obras de arte de culturas que conocen la escritura, desafortunadamente no disponemos de un método efectivo que nos permita determinar el carácter simbólico de las creaciones de los talleres moche. Por desgracia tampoco es muy alto el número de informaciones que pueden servirnos de ayuda para descifrar las funciones de los huacos retrato. Básicamente disponemos solo de tres clases de fuentes que pueden ayudarnos a aclarar estas cuestiones. La primera, claro está, son las propias vasijas. La amplia muestra que hemos conseguido documentar durante las investigaciones, permite exponer ciertas conclusiones de índole general, entre otros apoyadas en la cantidad de representaciones de determinados tipos de personajes. Si unimos estos datos a las informaciones sobre los métodos de producción cerámica de la cultura Moche, podemos también plantear algunas hipótesis relacionadas con la simbología de estos objetos, su utilidad y las funciones que cumplían. La segunda fuente de datos es la iconografía, los ejemplos del uso de esta clase de vasijas que en ella se recogen, mientras que la tercera la constituyen todos los contextos arqueológicos conocidos y correctamente documentados en los cuales se ha descubierto huacos retrato. Sin embargo, estas dos últimas fuentes son realmente escasas: en la primera solo se registran dos objetos; en la segunda, apenas nueve contextos funerarios que en conjunto únicamente aportan diez huacos retrato.

La producción cerámica moche y las funciones de los huacos retrato

Es probable que la fabricación de huacos retrato se hiciera exclusivamente en moldes de dos piezas y a continuación fueran modelados a mano; en esta etapa de la producción se añadían al cuerpo elementos de la vasija tales como asas o golletes. Más tarde se les adhería también a veces aplicaciones plásticas, y se pintaba el conjunto completo.¹ Una vez que el alfarero contaba con el molde ya preparado, las diferentes etapas de producción de la vasija seguramente no le ocupaban más allá de unas decenas de horas, incluyendo la cocción de la vasija y el pintado adicional tras la cocción, y repetir la secuencia entera de los pasos que debían conducir a la creación de una vasija de un determinado tipo no era una tarea difícil. Pero cuando analizamos el material reunido comprobamos con cierta extrañeza que es prácticamente imposible encontrar dos vasijas idénticas desde todas las perspectivas.²

Naturalmente, existen series de huacos retrato más o menos largas muy probablemente sacadas de un mismo molde, o bien de moldes formados sucesivamente a partir de la misma matriz o de vasijas de un tipo determinado surgidas anteriormente. Esos objetos normalmente no se diferencian entre sí solo por los detalles pintados, que es lo más frecuente, o incisos, más raramente; en ocasiones, incluso por la misma forma de la vasija. Algunos ejemplos presentados en este capítulo ilustran la cuestión. Por tanto, la conclusión más importante que podemos sacar en este punto es que, sin duda, la producción de vasijas idénticas —o muy parecidas entre sí— no era el propósito prioritario de los artistas moche. Muy al contrario: parece que incluso cuando se elaboraban varias vasijas con un mismo molde, se introducían deliberadamente pequeñas modificaciones con el objeto de que se distinguieran unas de otras.

Como pudimos constatar basándonos en el análisis antropológico preliminar de las representaciones de rostros que aparecen en los huacos retrato, la mayoría de los moldes usados en la producción de estas vasijas estaba elaborada a partir de modelos vivos. Cabe suponer que primero se creaban imágenes suyas en cerámica, arcilla cruda, o —más probablemente— de algún otro material perecedero, como por ejemplo, cera o alguna clase de resina. En general, es muy poco frecuente encontrar matrices de este tipo, y por desgracia en el caso de los huacos retrato no ha sido posible hallar ninguno.³ Ya que la altura de las diferentes cabezas se sitúa normalmente alrededor de los diez y quince centímetros, de entrada ya podemos descartar la hipótesis de que se sacara una impresión del rostro del modelo, en vida o ya muerto —a la manera por ejemplo de las máscaras de cera—, en base a la cual se podría realizar una obra de este tipo.

1 Cfr. entre otros M. Cuesta 1980; C. B. Donnan 1965; 1978; 2004; C. B. Donnan y D. McClelland 1999; S. Purin 1979.

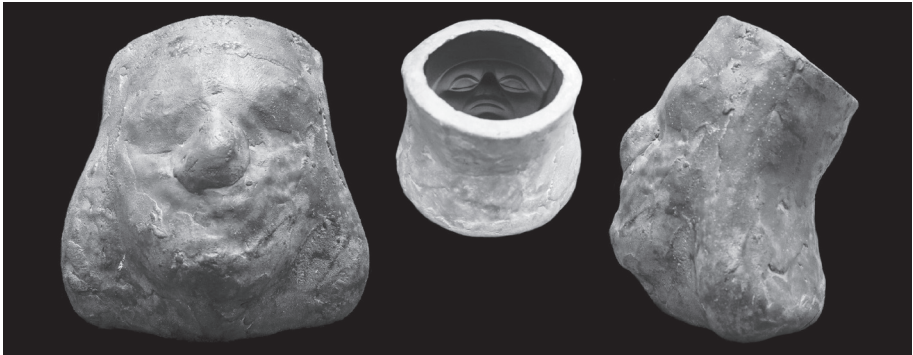
2 Los únicos conjuntos de vasijas casi idénticas, compuestos generalmente por no más de dos objetos cada uno, se pueden encontrar entre los huacos retrato de formas simples. Es decir, aquellos cuyas formas se las dan exclusivamente los moldes, sin modelado manual —vasos o cántaros— y sin ninguna decoración, ni siquiera la más sencilla ornamentación pintada. Pero incluso en estos casos las vasijas a menudo se diferencian por el color de la arcilla cocida, lo cual puede indicar que no eran hechas en serie —simultáneamente—, sino mediando cierto espacio de tiempo.

3 R. Larco Hoyle (2001b: 108, fig. 112) publica fotos de una de estas matrices —o modelos originales— destinada a la realización de moldes. Se trata de la figura cerámica de un guerrero, de gruesas paredes y con el interior vacío —la junta está claramente señalada—.

Después se procedía a cubrir la matriz con una capa de arcilla bastante fina para formar el molde, el cual a continuación era cocido y dividido en dos partes. Tras esto quedaba listo para una producción relativamente rápida de cuerpos de vasija idénticos, o muy similares entre sí. Uno de esos moldes se encuentra entre los fondos del Museo Arqueológico de la Universidad Nacional de Trujillo; por motivos desconocidos este molde está cocido pero no dividido en dos, otro en el Museo Arqueológico de Barcelona (ejemplar nº 1855-16-710) y otros dos son solo conocidos por la literatura.⁴

Las vasijas se fabricaban rellenando el molde con arcilla. Cuando el cuerpo estaba ligeramente seco se adhería la boca y los adornos plásticos si los había, y a veces se añadía la ornamentación incisa. La vasija se pintaba, se pulía, se cocía, y en ocasiones se volvía a pintar —con tintura orgánica negra—. En algunos casos se hacían orificios en la vasija y se agregaban elementos metálicos. Las vasijas así acabadas iban a parar al usuario, y muy probablemente fueron empleadas en actos rituales, o bien eran depositadas directamente en las tumbas.

Figura 5.1. Molde de arcilla cocida para la producción de huacos retrato



Fondos del MAUNT.

En el caso de las representaciones de cuerpo entero y de los «retratos» de personas, la situación podía ser parecida. Parte de ellas quizá fuera realizada a partir de descripciones, informaciones orales o imágenes estereotipadas y corrientes de los grupos a los que pertenecían las figuras mostradas: niños, mujeres y guerreros, entre otros, eran reflejados en representaciones estándar, no realistas o al menos no individualizadas. Sin embargo, para los artistas-alfareros sin duda las siluetas y los rostros de personajes vivos concretos constituían un material más agradecido. Según podemos imaginar, se representaba conservando un gran realismo a prisioneros que probablemente perdían la vida poco después, a algunos representantes de la cultura Recuay, y sobre todo a los sacerdotes que tomaban parte en las ceremonias. Realmente no conocemos la imagen

⁴ Cfr. C. B. Donnan 2001: 131, fig. 8 (colección privada de Lima; procedencia: Cerro Blanco, valle de Moche) y G. S. Russell y M. A. Jackson 2001: 170, fig. 20 (Instituto Nacional de Cultura, Trujillo; procedencia: Cerro Mayal, valle de Chicama).

de los propios alfareros, los creadores de una cerámica de carácter ritual,⁵ pero apoyándonos en las representaciones de hombres implicados en la producción de otros objetos o sustancias usados en las ceremonias, podemos postular la hipótesis de que los creadores de la cerámica —o al menos de algunos tipos— pudieran ser los propios sacerdotes. Así pues, quizá no le falten fundamentos a la hipótesis que habla de unos sacerdotes-artistas que muy a menudo retrataban a miembros de su propio grupo, de grupos afines y a las personas con quienes más frecuentemente trataban; es decir, los prisioneros a los que daban muerte y los representantes de los recuay, quienes les proporcionaban muchos objetos, plantas y sustancias de carácter ritual. Lo curioso es que grupos de modelos igualmente «accesibles», por un lado las mujeres y los niños y por otro los guerreros, fueran raramente representados, y de un modo muy simplificado. Quizá se actuara así debido a alguna clase de tabú. Puede que a estos grupos los aislaran barreras que solo podían ser atravesadas en situaciones excepcionales: con las mujeres, durante los contactos sexuales regulados, según se cree, por reglas de índole ritual; con los niños, por ejemplo, cuando se ofrecían sacrificios; con los guerreros, durante las ceremonias celebradas conjuntamente.

¿Cuándo se hacía la matriz y los moldes? Parece casi seguro que la mayoría de las matrices y de los moldes usados en la fabricación de huacos retrato era realizada en vida de los «retratados». Lo demuestran, sobre todo, los resultados del análisis antropológico aquí presentado. Esta compleja y armónica reproducción de los rasgos antropológicos más importantes del modelo habría sido realmente difícil de llevar a cabo si la imagen se hubiera hecho «de memoria». Naturalmente, no se puede descartar la posibilidad de que el molde se elaborara a partir de matrices o vasijas hechas mucho antes.

R. Larco Hoyle opinaba que en el arte moche existía una serie de vasijas que mostraban a un mismo personaje en diferentes momentos de su vida, hipótesis que también ha presentado últimamente C. B. Donnan, y que a nuestro parecer resulta imposible demostrar pues, según probamos anteriormente, los huacos retrato no pueden ser considerados por definición como retratos. Pero si consideráramos correcta esta hipótesis, tendríamos que admitir que se controlaba permanentemente la consonancia entre el aspecto de los «retratos» producidos y el de los originales. Es decir, de los modelos vivos. Parece lógico pensar que un sistema de creación de huacos retrato como este consistiría en la fabricación y uso de sucesivos moldes en un determinado orden cronológico, y nunca simultáneamente. Esto querría decir que se utilizaría un molde antiguo solo hasta el momento en que dejara de ser actual y fuera sustituido por el siguiente. Sin embargo, si se hubiera llegado a tal nivel en el esfuerzo por conseguir imágenes idénticas de los individuos «retratados», entonces sería necesario admitir que también todas las diferencias mostradas en vasijas procedentes de un mismo

⁵ Quizá estén representados en algunas vasijas de cuerpo entero publicadas (G. Banks 1980: 19; M. Cuesta 1980: 255, fig. 89).

molde se corresponderían con cambios auténticos en el aspecto del modelo.⁶ Pero esta conclusión es totalmente opuesta a los resultados del análisis del material presentados en este trabajo. Las diversas series de vasijas ofrecidas por ambos autores tampoco aportan argumentos convincentes para sustentar las tesis anteriores.

Aparte de las citadas series de representaciones «de los mismos personajes en diferentes edades», que en nuestra opinión causan considerables dudas, se conocen, como ya sabemos, ejemplos de series de huacos retrato provenientes de distintos moldes en los cuales unos personajes físicamente muy parecidos entre sí —que quizá sea el mismo personaje, según nosotros lo creemos— aparecen con diferentes atuendos y adornos. Las vasijas decoradas con estas imágenes tienen formas y tamaños muy diversos; nos referimos en especial a las series de representaciones de sacerdotes de los grupos A, E y sobre todo G.⁷ Aun cuando tuviéramos la seguridad de que todos los moldes con los que se hicieron las vasijas de una serie concreta estaban basados en un mismo modelo, eso no tendría por qué significar que en todos los casos había posado él en persona con un tocado, después con otro, luego con orejeras, sin orejeras, como sacerdote, finalmente como prisionero. A nuestro juicio, mucho más cercana a la realidad está la idea de que nos encontramos ante copias —imitaciones— de alguna imagen modelo o estereotipo, hechas bien por un mismo artista, por ejemplo, a causa de los daños sufridos por un primer molde, o por el deseo de enriquecer la representación con algún nuevo detalle, o bien por varios artistas. El mejor ejemplo de este fenómeno lo constituirían dos vasijas anteriormente mencionadas, MARLH-338 y MVB-97.

¿Cuánto tiempo se aprovechaba un mismo molde? Desgraciadamente no podemos decir nada concreto sobre este tema. Lo más probable es que un mismo molde no fuera usado mucho tiempo. Durante la producción de las vasijas y mientras estaba guardado, el molde sufría un progresivo deterioro. Seguramente tras unas decenas de usos ya no era apto para continuar la producción. El periodo de aprovechamiento de un molde se podría relacionar con el artista que lo fabricó y lo usó por un tiempo, o bien con el taller donde trabajaba. Por su parte, si la teoría del «retrato» estuviera en lo cierto, entonces quizá sería correcta la tesis de que un molde dado se usaba hasta la muerte del modelo al que representaba, o hasta el momento en que cambiaba el estatus social que esa imagen concreta mostraba. En cualquier caso, con los conocimientos que actualmente poseemos, ninguna de estas hipótesis se puede defender.

Por razones evidentes, no estamos en condiciones de decir qué parte de los huacos retrato fabricadas originalmente ha llegado hasta nuestros días. Ni siquiera podemos afirmar que actualmente conocemos todas sus variantes. En la recopilación de huacos retrato analizada observamos numerosas series de objetos salidos de un mismo molde,

⁶ Esta es la hipótesis que postula C. B. Donnan (2004: 141-159).

⁷ Unas cuantas de estas series las presenta también C. B. Donnan (2004: *passim*). A algunos de los «retratados» les pone apodos: Bigote, *Cut Lip*, *Black Stripe* y *Long Nose*.

normalmente formadas por entre dos —las más frecuentes— y siete vasijas, y también ejemplares únicos, irrepetibles. No sabemos si en un principio formaban parte de series mayores, o si de antemano se estableció que debían ser excepcionales. Es decir, se creó un molde del cual se sacó una sola vasija, y no volvió a utilizarse más.

Las vasijas pintadas y escultóricas moche se empleaban con fines rituales y como ofrendas funerarias. Parece muy probable que las vasijas se hicieran por encargo, cada cierto tiempo. Aquellos que iban a realizar un entierro, o bien sus protectores, podían encargar ejemplares sueltos de vasijas que representaran temas o motivos concretos, incluidas determinadas clases de huacos retrato, o usar como ofrenda funeraria algún ejemplar empleado en vida del difunto, que quizá él mismo utilizaba.

Cuestión aparte es el asunto de la decoración de la vasija. Como ya hemos visto, por lo general el artista ornaba cada objeto de un modo diferente. No estamos en condiciones de asegurar si esto se debía al deseo de poseer, o de colocar en un sepulcro una representación única en su género, irrepetible, cuya forma plástica se dejaba en manos del artista, o si en cambio era el propio cliente quien daba las indicaciones sobre los atributos concretos que el hombre representado en la vasija debía reflejar.

Los clientes, probablemente, fueran las personas que iban a realizar un sepelio. Es posible también que la familia y los allegados del fallecido, y en el caso de funerales más importantes, seguramente toda una comunidad o sus representantes más distinguidos fueran quienes encargaran la realización de las vasijas. Conocían perfectamente la posición social del difunto, y también sabían qué ofrendas funerarias se le debía hacer. En el caso de las vasijas utilizadas durante las ceremonias, los clientes podían ser los diversos sacerdotes o asociaciones sacerdotales. No es descartable que algunas vasijas fueran hechas por artistas-sacerdotes para uso propio.

¿Dónde se creaban los moldes y dónde se fabricaban las vasijas? No nos encontramos en condiciones de poder decir algo concreto sobre este tema sin antes llevar a cabo minuciosos estudios petrográficos y ceramológicos —composición de la masa cerámica, tipo de desgrasante, forma de realización de los diferentes moldes y las diferentes vasijas, etcétera—.

Seguimos teniendo ante nosotros una larga lista de preguntas. No sabemos, por ejemplo, por qué algunas series de vasijas son más homogéneas que otras. No sabemos cómo explicar la existencia de series como las representaciones de sacerdotes del grupo F; un mismo tipo de figura en un caso presentado con una forma trabajada a la perfección, y en otro con una forma muy simplificada, no la mejor desde el punto de vista técnico, y artísticamente mediocre. ¿Se tratará de creaciones procedentes de distintos talleres, o quizá de productos de un mismo taller pero hechos para diferentes clientes, unos más exigentes que otros? No poseemos la suficiente cantidad de datos para poder vincular tipos concretos de vasijas con los lugares en que fueron fabricados, o cuando menos los de su ubicación definitiva.

No sabemos si el uso de los distintos moldes, tipos y formas de las vasijas estaba de alguna manera restringido, o si era posible la utilización de un molde —o un tipo de vasija— dado en un sitio diferente al lugar en que fue creado. Tampoco sabemos si los fabricantes de las vasijas, los artistas-alfareros, estaban adscritos a un lugar determinado —un taller, un sitio—, o si podían desplazarse —¿junto con los moldes cerámicos?, ¿o quizá solo con las matrices para hacerlos, más ligeras y manejables?— y realizar encargos de diversos clientes. No sabemos si se consentía copiar vasijas provenientes de otros talleres.

Es posible que las diferencias en la ornamentación de vasijas procedentes de un mismo molde se debieran simplemente a que, entre la fabricación de unos ejemplares y otros, pasaba un periodo de tiempo considerable. Quizá el artista, incluso aunque mostrara buena voluntad, no era capaz de reproducir exactamente, en una nueva vasija salida de un molde ya usado antes varias veces, por ejemplo, la pintura facial de un personaje dado, al no poder contar ya con el modelo del que se habían servido para la creación del molde, es decir, al no poder actualizar la imagen, o no disponía de ninguna vasija anterior que mostrara el aspecto «completo» de una figura dada. Por lo tanto, solamente reproducía —él o quienquiera que decorara las vasijas procedentes de ese mismo molde— una imagen general de un tipo dado de personaje, aunque por supuesto teniendo en cuenta las reglas dominantes.⁸ Ante tal situación, no se preocupaba en demasía por detalles que, quizá —aunque esto tampoco lo sabemos—, eran secundarios o incluso enteramente prescindibles.

Los huacos retrato en la iconografía

Tan solo conocemos dos representaciones que reflejan situaciones en las que se están utilizando huacos retrato. Esto no es mucho, pero debemos darnos cuenta de que, en general, en la iconografía moche no era muy frecuente reproducir las vasijas cerámicas. Aparecían tanto en forma tridimensional —sobre todo acompañando a figuras individuales; es muy raro observarlas en escenas figurativas desarrolladas—, como, más a menudo, en forma bidimensional, en escenas de línea fina. Entre ellas, las vasijas escultóricas eran mostradas esporádicamente.⁹

8 C. B. Donnan (2004: *passim*), ofrece ejemplos de huacos retrato procedentes del mismo molde, o de moldes formados a partir de una misma matriz, con los cuales trata de identificar vasijas realizadas por diferentes alfareros, o pintadas por distintos artistas. Basa su hipótesis exclusivamente en la calidad y el «estilo» con que están realizadas o decoradas las diversas vasijas. Es evidente que las diferencias técnicas y artísticas que aparecen entre las distintas vasijas pueden —pero no necesariamente— ser explicadas de este modo.

9 Aparte de las representaciones de huacos retrato que más abajo se tratan, dentro del grupo de reproducciones de vasijas escultóricas del arte moche hay que mencionar una vasija en forma de cabeza de felino que acompaña a una de las mujeres de la escena del «Taller textil» (entre otros: C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 126, fig. 4.94), y una vasija en forma de ave sujeta por uno de los participantes en una «Carrera de literas» (C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 239, fig. 6.84). Quizá pudiéramos incluir en este grupo las vasijas rematadas con cabezas de venados, del registro inferior de la escena publicada en C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 101, fig. 4.50. Estas representaciones están hechas con la técnica de línea fina. Por la literatura conocemos también unas cuantas reproducciones de vasijas escultóricas, entre las cuales podemos mencionar: G. Bankes 1980: 19, y otra muy parecida, M. Cuesta 1980: 255, fig. 89. Cuesta interpreta este tipo de vasijas, a nuestro parecer erróneamente, como la representación de una mujer con un niño en las manos (M. Cuesta 1980: 149). Por su parte, Bankes explica que los objetos de

La primera de las dos representaciones tiene un carácter mitológico, y muestra una escena en la cual una pareja de seres sobrenaturales, el «Mellizo Terrestre» y la «Iguana Mítica», ofrendan conchas de *Strombus* al dios «Guerrero del Búho» (según la nomenclatura introducida por K. Makowski).¹⁰ Esta representación fue publicada por primera vez por G. Kutscher, y más tarde repetida innumerables veces e interpretada de las más diversas formas.¹¹ Según Kutscher, la vasija adornada con esta escena procedería del sitio de Santiago de Cao, en el valle de Chicama, y se encontraría en la colección del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera. Sin embargo, el científico alemán no la vio personalmente, se valió tan solo de la copia de un dibujo hecho por W. Lehmann en 1929. La figura principal de la representación —el «Guerrero del Búho»— que lleva un peculiar tocado con dos salientes, está sentada en un estrado, en la llamada «audiencia», cuyo tejado de dos aguas lo adornan las reproducciones —posiblemente cerámicas— de cabezas de mazas.¹² A los pies del estrado hay cuatro vasijas altas de almacenamiento: tres con tapaderas hechas probablemente con calabazas y una descubierta, y delante del dios hay colocado un huaco retrato con la cara vuelta hacia él. El dios está recibiendo en ofrenda conchas de la especie *Strombus* (*Tricornis*) *galeatus*, conocida popularmente como «mullo». Se las trae el «Mellizo Terrestre», la «Iguana Mítica», la cual conduce de una cuerda una llama cuyas alforjas están repletas de conchas, y un zorro antropomorfizado. Las figuras están acompañadas por un perro, un mono y una pequeña llama.

Figura 5.2. Escena mítica: ofrenda de conchas de *Strombus*



G. Kutscher 1983: Abb.305.



Detalle

este tipo eran interpretados, en obras antiguas —no dice en cuales—, como las representaciones de alfareros dando los toques finales a vasijas cuyos golletes estaban adornados con las reproducciones de cabezas humanas. Esta hipótesis parece más cercana a la realidad, mientras que en la literatura más reciente se los veía como la representación de un curandero cogiendo a un niño durante tratamientos terapéuticos (G. Banks 1980: 18). Otra vasija escultórica —una botella con forma de pájaro, coronada con un asa-estribo— puede observarse en la mano de un murciélago antropomorfizado (E. P. Benson 1987: 183, fig. 3). Las investigaciones acerca de la función y del papel simbólico de las diversas formas de las vasijas usadas en la cultura Moche, no están especialmente avanzadas.

¹⁰ K. Makowski 1996, entre otros.

¹¹ G. Kutscher 1983: 51, Abb. 305; posteriormente: W. Alva, S. Meneses y L. Chero 1994: VI, Dib. 1; C. Campana 1994: 108, fig. 130; A. M. Hocquenghem 1987: fig. 35; B. Lieske 1992: 215, Szene 8; K. Makowski 1996: 41, fig. 10, entre otros.

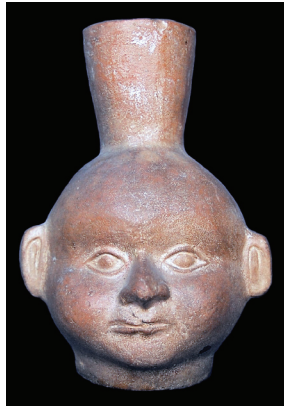
¹² Cfr. entre otros R. Franco, C. Gálvez y S. Vásquez 1994; 1999.

Figura 5.3. Series de huacos retrato salidos probablemente de los mismos moldes

1. Vasijas casi idénticas, simples y normalmente sin adornar, procedentes de un mismo molde



MARLH-352



MNAAHP-148



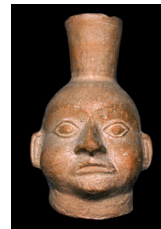
MNAAHP-167



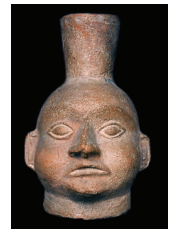
MARLH-350



MARLH-254



MNAAHP-159



MNAAHP-161

2. Vasijas casi idénticas, probablemente procedentes del mismo molde, diferenciadas por el color de la arcilla cocida



MARLH-24



MNAAHP-125

3. Vasijas procedentes probablemente del mismo molde, diferenciadas por la conformación de las partes añadidas (gollete, asa, boca de la vasija, etcétera)



MNAAHP-81



MNAAHP-93



MNAAHP-89



MNAAHP-192



MNAAHP-21



MVB-88



MARLH-258



MNAAHP-94

4. Vasijas procedentes probablemente del mismo molde, diferenciadas básicamente por la decoración pintada o incisa



MARLH-56



MARLH-65



MARLH-12



MARLH-177



MARLH-237



MNAHP-8

4. Vasijas procedentes probablemente del mismo molde, diferenciadas básicamente por la decoración pintada o incisa (continuación)



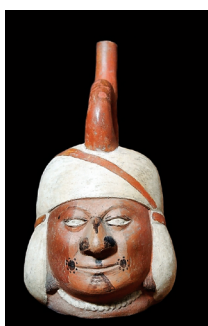
MARLH-53



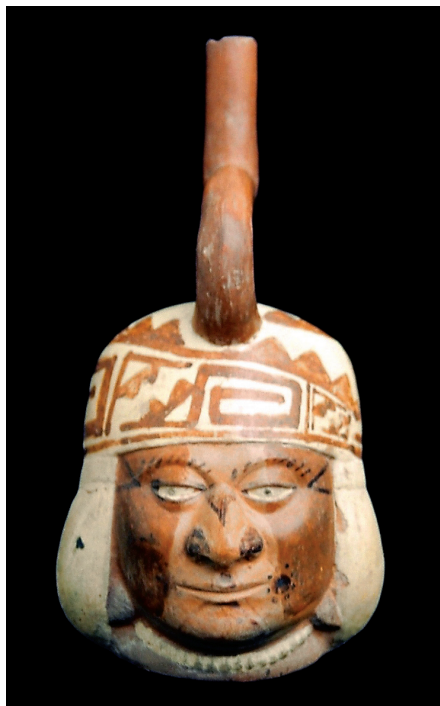
MARLH-55



MNAAHP-104



MVB-46



MARLH-54

5. Vasijas no procedentes del mismo molde, que sin embargo, probablemente muestran la misma figura (el mismo tipo de figura)



MARLH-338



MVB-97

El huaco retrato en forma de botella con asa-estribo mostrado en esta escena representa seguramente la cabeza de un sacerdote con tocado simple (tipo H-IV-3a o 5). A pesar de que el dibujo no es nítido, parece que el único rasgo característico reflejado claramente en él es la pintura facial o tatuaje que cubre el mentón del personaje representado (probablemente un motivo MP o TP). La disposición recíproca de los elementos presentes en la escena descrita, parece indicar que el huaco retrato colocado junto a la figura principal es propiedad del dios, y no pertenece a la ofrenda que se realiza en ese momento. Su finalidad en esta escena no está clara. En otras representaciones que muestran este mismo tema o alguna de sus variantes,¹³ no aparecen huacos retratos. La mayoría de las escenas de la «Ofrenda de conchas de *Strombus*» que conocemos forman parte de representaciones compuestas más grandes, designadas en la literatura como «Enterramiento» o «*Burial theme*».¹⁴ Esto nos permite también imaginar que la representación anteriormente descrita tiene alguna relación con esta ceremonia o este mito, lo cual parece aun más probable si consideramos que los principales participantes en esta escena son dioses.

La segunda representación de un huaco retrato aparece en la vasija nº 1439 de la colección del Museo de América de Madrid. Al menos dos veces ha sido publicada hasta el momento (por E. P. Benson y por M. Cuesta Domingo).¹⁵ Según la interpretación de Cuesta —a nuestro entender totalmente errónea— la figura sentada sobre la botella sería un prisionero atado, y el objeto pintado a su izquierda una «cabeza-trofeo». Actualmente no tenemos la menor duda de que se trata de la silueta de un sacerdote y de un huaco retrato. Ciertamente, no estamos en condiciones de ofrecer una interpretación exacta de esta escena, pero podemos estar seguros de que se trata de alguna ofrenda de alimentos, de productos sólidos y de líquidos. Está depositada en platos dobles —seguramente hechos con calabazas cortadas—, en un cáliz tipo florero, y en unas vasijas en forma de botellas, una de las cuales es precisamente el mencionado huaco retrato. En la escena también toma parte un segundo personaje, un sacerdote de extraño cuerpo, deforme, quizá desprovisto de piernas.¹⁶ El huaco retrato presentado en la escena muestra la cabeza de un hombre sin tocado, con el pelo largo y suelto, las orejas al descubierto, y ningún tipo de adorno en orejas y nariz. Por tanto, seguramente se trate de la representación de la cabeza de un prisionero.

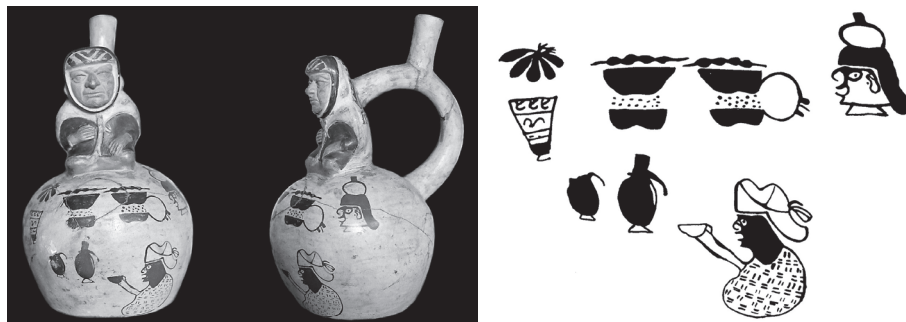
13 Parece ser que en otras escenas de la «Ofrenda de conchas de *Strombus*», quien recibe la dádiva es el «Mellizo Marino». El resto de los principales participantes son los mismos, aunque a veces, en lugar del «Mellizo Terrestre», interviene la «Mujer Mítica». Igualmente, la propia composición de las representaciones no sufre mayores cambios (cfr. entre otros C. B. Donnan y D. McClelland 1979: 30, fig. 16; K. Makowski 1996: 40, fig. 9).

14 Entre otros: C. B. Donnan y D. McClelland 1979; 1999; K. Makowski 1996.

15 E. P. Benson 1975: 135, fig. 27; M. Cuesta 1980: 152, 271, fig. 107.

16 Según la interpretación de Benson se trataría de la imagen de una momia (E. P. Benson 1975: 134).

Figura 5.4. Escena ritual: ofrenda de productos alimenticios



Fondos del MAM (1439)

C.B. Donnan 2004: fig. 1.17

La vasija de los fondos del museo madrileño no es la única de este tipo. Cuenta con muchas analogías y se encuadra dentro de una categoría mayor de botellas con asa-estribo cuyos cuerpos están rematados en lo alto por una figurita, y el asa-estribo une la figura con el cuerpo de la vasija (en la literatura en lengua inglesa, a este tipo de vasijas se le denomina *deck figure stirrup spout bottles*).¹⁷ En esta clase de vasijas, la figurita que adorna el cuerpo suele guardar una estrecha relación temática con la escena pictórica presente en la superficie de la botella. Por ejemplo, la figura de un venado o de un cazador rematando el cuerpo decorado con la escena de la «Caza del venado», la figura de un corredor sentado sobre la escena de la «Carrera ritual», o la de un guerrero sobre una escena de combate o relacionada con el combate.¹⁸ Así pues, existen buenos fundamentos como para considerar que la figura escultórica presente en nuestra vasija vigila la escena pintada en el cuerpo de la vasija, o cuando menos participa en ella. Si tal interpretación fuera correcta, tendríamos ante nosotros una vasija que muestra a un sacerdote tomando parte en una ofrenda —una presentación— de productos alimenticios.¹⁹

Las escenas de este tipo son también conocidas por otras vasijas, parte de las cuales presentamos más anteriormente, junto con las correspondientes copias dibujadas.²⁰ Las imágenes de esta clase fueron en su momento interpretadas como representaciones

¹⁷ Entre otros C. B. Donnan y D. McClelland 1999.

¹⁸ Cfr. entre otros: C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 41, fig. 3.4; 72, fig. 3.52; 117, fig. 4.78; 121, fig. 4.85; 122, fig. 4.87; 203, fig. 6.24 y 6.25; 204, fig. 6.27; 213, fig. 6.43 y 6.44; 215, fig. 6.46; 222, fig. 6.57; 224, fig. 6.60; 231, fig. 6.71; 234, fig. 6.74; 235, fig. 6.77; 242, fig. 6.90; 243, fig. 6.93; 257, fig. 6.118.

¹⁹ Se debe recordar que esta escena fue incluida por E. P. Benson en el llamado «complejo funerario» (en inglés, *funerary complex*). Según esta autora, el alimento, y quizá también los dos sacerdotes representados en la vasija, pudieron ser, tanto lo uno como los otros, depositados como ofrenda en una tumba (E. P. Benson 1975). El sacerdote reproducido de manera tridimensional en la vasija que estamos tratando, fue catalogado por E. P. Benson en la categoría de figuras en cuyo tocado aparece un elemento que recuerda la letra «V» (E. P. Benson 1982b). Según la tipología presentada en el tercer capítulo, se trataría de un tocado del tipo H-V-2a.

²⁰ Cfr. entre otros E. P. Benson 1982b: 214-215, fig. 13-14.

Figura 5.5. Escenas de ofrenda de productos alimenticios



F. Anton 1972:
Abb. 136.



C.B. Donnan y D. McClelland 1999: 108, fig. 4.462 (copia de la escena pintada).



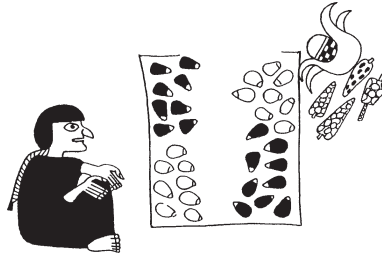
S. Purin 1979:
P1.LIV



S. Purin 1979; P1.LIV, fig. 1 (copia de escena pintada).



F. Anton 1972:
Abb. 135



G. Kutscher 1983: Abb. 149 (copia de la escena pintada).

de «comerciantes» ofreciendo sus mercancías, principalmente productos alimenticios, como escenas de intercambio comercial,²¹ y a veces como escenas de «juego».²² En ninguna otra reproducción de este tipo que nosotros conozcamos aparecen representaciones de huacos retrato. Sin embargo, el carácter de estas escenas es claro, y a grandes rasgos muy similar. En ellas observamos alguna clase de ofrenda de alimentos; al parecer, su desarrollo no estaba sometido a reglas rígidas. En cada uno

²¹ Cfr. entre otros S. Purin 1979: 142.

²² A. M. Hocquenghem 1987: 142-156.

de los cuatro ejemplos presentados la figura «dominante» es distinta —reproducida en forma tridimensional—, y también son diferentes la distribución y la proporción de los productos que se presentan, así como el conjunto de vasijas que aparece en la escena. Un elemento que se repite a menudo son las parejas de platos hechos con calabazas cortadas y rellenos de granos de maíz (?) o de maníes, que conocemos tanto por las representaciones de línea fina y las vasijas escultóricas, como por el material arqueológico.²³ En las escenas presentadas toman parte individuos con diferentes tocados —varones—, y mujeres. Lo curioso es que estas últimas parecen cumplir en estas representaciones importantes funciones ceremoniales, de la misma categoría que los hombres, algo que, a la luz de lo hasta ahora establecido por nosotros, merece ser considerado todo un descubrimiento. Las imágenes presentadas quizá se puedan relacionar con la varias veces citada escena del «Taller textil» —el «Banquete»—.²⁴ En esta representación, muy compleja y desarrollada, intervienen sacerdotes vestidos de diversas maneras, mujeres, numerosas vasijas ceremoniales y los productos alimenticios que aparecen en las vasijas del grupo que nos ocupa.

Las dos representaciones descritas en las que se muestran huacos retrato —es decir, la escena mítica de la «Ofrenda de conchas de *Strombus*» y la escena ritual de la «Ofrenda de alimentos»— están vinculadas entre sí por el hecho de que se trata de representaciones de ofrendas no sangrientas, seguramente de menor rango en comparación con los sacrificios humanos, y quizá de alguna manera relacionadas con el ritual funerario, ya sea en el plano mítico o en el real. Supongamos que, como sugiere K. Makowski,²⁵ los huacos retrato pudieran servir para recoger la sangre de los prisioneros muertos durante las ceremonias; en tal caso, la presencia de los huacos retrato podría ser interpretada en estas representaciones como un elemento perteneciente a una clase distinta de ritual de sacrificio; o sea, al ritual sangriento, el «verdadero». Quizá también sea una alusión al sacrificio sangriento la cuerda en el cuello del sacerdote de la vasija que se encuentra en la colección del museo madrileño. Puede que se añadiera la sangre contenida en esta clase de huacos retrato a las ofrendas de alimentos, para así aumentar su valor. Sin embargo, la ausencia de huacos retrato en el resto de escenas indica que no eran un elemento fijo y, en cierto modo, obligatorio en las representaciones que nos ocupan.

Los huacos retrato en el material arqueológico

En comparación con el cuantioso *corpus* de huacos retrato que se ha logrado documentar, el número de vasijas procedentes de contextos arqueológicos conocidos es muy pequeño. Constituye aproximadamente el 1% de toda la recopilación, y apenas incluye

23 Entre otros E. P. Benson 1972: 80, fig. 4-8; C. B. Donnan 1978: 66, fig. 104; 178, fig. 261.

24 Entre otros C. B. Donnan 1978: 65, fig. 103.

25 K. Makowski 1999.

diez vasijas extraídas de nueve contextos,²⁶ por lo que resulta difícil considerarlo como una prueba representativa, a ningún nivel. Lo único que aquí podemos hacer es expresar nuestra esperanza en que progresivas e intensivas investigaciones en los sitios moche, realizadas con una metodología arqueológica moderna, adecuadamente documentadas y pormenorizadamente publicadas, permitan dentro de poco completar nuestra base con nuevos datos, y aclarar algunos de los problemas que nos preocupan.²⁷

Todos los huacos retrato descritos en este capítulo procedían de contextos funerarios. Hemos considerado como «conocidos» aquellos contextos cuya descripción incluía, además de una localización de la sepultura suficientemente exacta, información sobre el sexo y la edad del muerto, así como datos sobre otras ofrendas halladas en la tumba. Al hacer uso de este material —aun cuando sea modesto— intentamos analizarlo con detenimiento y considerar si no sería posible descubrir tendencias generales relacionadas con la colocación de los huacos retrato en las tumbas de los difuntos.

Esta muestra de huacos retrato procedentes de contextos arqueológicos conocidos es demasiado pequeña como para permitir que nos aventuremos más allá en nuestras hipótesis sobre la función o el significado simbólico de las vasijas de este tipo halladas en las tumbas. Sin embargo, sobre la base del análisis de los datos reunidos podemos realizar algunas observaciones de carácter general:

- 1) Todos los contextos descritos que contenían huacos retrato, procedentes de tres sitios (Moche y Huanchaco en el valle de Moche y Huaca de la Cruz en el valle de Virú), pueden ser incluidos en la fase estilística IV de la cultura Moche, tomando como referencia la cerámica que en ellos aparece (salvo la Tumba 11a de Huaca de la Cruz, fechada entre las fases II y III). Todos fueron encontrados en tumbas ubicadas en el contexto de los centros ceremoniales, en cámaras funerarias cuidadosamente realizadas, si bien ha sido principalmente este tipo de necrópolis el estudiado hasta ahora.

26 Hasta mediados de los años noventa del siglo XX, el número de sepulturas vinculadas a la cultura Moche conocidas, es decir, mencionadas en la literatura, ascendía a unos trescientos objetos (C. B. Donnan 1995; J. D. Mogrovejo 1995). Naturalmente, las investigaciones de los últimos diez años han ampliado considerablemente este conjunto —aunque no disponemos de datos estrictos sobre el tema—. Para el estudio que se ofrece más abajo hemos aprovechado todas las fuentes disponibles que aportan un inventario completo de ofrendas funerarias aparecidas en las sepulturas investigadas (a veces acompañado de ilustraciones). Con esta base no estamos en condiciones de estimar qué porcentaje de tumbas de la cultura Moche contenía huacos retrato; sin embargo, parece que dicho porcentaje era relativamente pequeño. A título de ejemplo diremos que en C. B. Donnan y C. J. Mackey 1978, publicación en la cual se examina el ajuar de unas tumbas en las que había enterrados un total de 33 individuos (una de las sepulturas fechada por los autores en el Moche I, cuatro en el Moche III y 28 en el Moche IV), solo aparecieron tres huacos retrato (todos del Moche IV). Esto más o menos daría una vasija de este tipo por cada ocho tumbas excavadas, o por cada once muertos; en la muestra descrita había tres sepulturas dobles y dos colectivas. Las más de 750 vasijas analizadas en el presente trabajo y provenientes de contextos desconocidos, dan una buena idea sobre la importancia del problema de la huaquería en la costa norte de Perú. Si las apreciaciones antes ofrecidas (1:8 y 1:11) fueran aplicables a toda la zona (sur) de la cultura Moche, significaría que esos 750 huacos retrato serían resultado del huaqueo, o cuando menos de excavaciones no documentadas, de casi seis mil tumbas, en las que habría enterradas más de ocho mil personas.

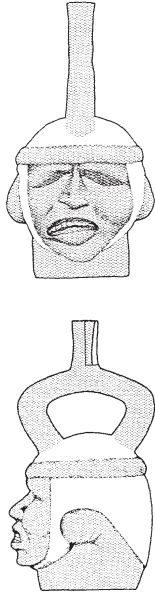
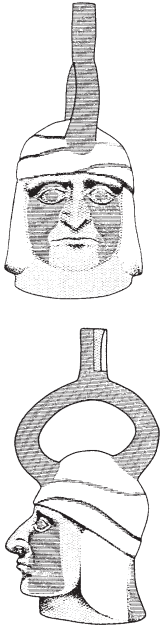
27 C. B. Donnan y C. J. Mackey 1978.

- 2) Los huacos retrato aparecían tanto en tumbas de hombres como de mujeres y de niños, por lo cual no a sido posible constatar diferencias claras en los tipos de vasijas colocadas en cada clase de tumba.
- 3) En la mayoría de los casos, en cada tumba se colocaba un huaco retrato, con independencia del número de vasijas cerámicas que conformaran el ajuar funerario (entre tres y sesenta, aproximadamente). Por otra parte, existen tumbas con un ajuar cerámico muy rico (por ejemplo, la tumba doble M-IV 1 y 2, con 37 vasijas; la tumba M-IV 3, con 62; o la Tumba M-IV 5, alterada, con 37 vasijas) que no contienen ni un solo huaco retrato.
- 4) La única tumba que conocemos en la que con seguridad sabemos que se colocaron dos huacos retrato (uno entero y —probablemente— un fragmento de otro), es el sepulcro del «Guerrero-Sacerdote» de Huaca de la Cruz, que cuenta con un ajuar muy rico. En esta tumba se depositó además una vasija en forma de cabeza humana que muestra un bulbo de papa antropomorfizado, una vasija en forma de cráneo humano y otra vasija con forma de cabeza de murciélago. El modesto entierro de mujer (tumba nº 15) que acompaña al sepulcro también incluía un huaco retrato.
- 5) Todos los casos de huacos retrato analizados muestran cabezas de hombres (menos la vasija de la tumba M-IV 25, una cabeza de niño). Todos llevan tocados en general hechos exclusivamente de tela. La vasija de la tumba 5 de Huaca de la Cruz tiene además una diadema con cabezas de aves; la excepción la constituye el supuesto huaco retrato de la tumba infantil 11A, de este mismo sitio, que representa una cabeza con un yelmo «escalonado». Los personajes mostrados en las vasijas o bien no poseen adornos de orejas, o bien usan orejeras cilíndricas, salvo, nuevamente, la vasija de la tumba 11A, adornada con orejeras en forma de «carrete» con un gran escudito redondo o con barbiquejo. En algunos casos se observa decoración facial.
- 6) Los dos huacos retrato bien conservados del conjunto funerario de la Huaca de la Cruz, antes descritos, muestran cabezas de hombres muy parecidas entre sí (WS/17125 y WS/17105). Tienen semblantes similares, usan tipos parecidos de tocados y orejeras idénticas. Sin embargo, lo más probable es que no se trate de la representación del mismo personaje —del mismo modelo—. Los dos hombres se diferencian principalmente por la pintura facial, la decoración de los tocados y los detalles de los rasgos faciales. Uno de ellos lleva un collar.
- 7) La representación de la cabeza de niño fue descubierta en la opulenta tumba M-IV 25 del sitio de Huanchaco. Se trata de una sepultura muy interesante. El hombre inhumado en la tumba estaba acompañado entre otros por dos fetos humanos situados a ambos lados del difunto, dos cabezas de llamas y tres manos humanas cortadas: dos puede que pertenecieran a una mujer descuar-

tizada enterrada junto a esta tumba. Dos de las manos estaban al lado de las manos del hombre muerto y la tercera en la esquina NE de la tumba, junto a uno de los fetos sepultados (M-IV 26), en las proximidades de una de las cabezas de llama y de seis vasijas cerámicas, entre las cuales se encontraba el huaco retrato que nos ocupa. Es de suponer que al menos parte de las ofrendas ubicadas en esta esquina, entre ellas, quizá, el huaco retrato de la cabeza de niño, estaba vinculada al feto y no al hombre.

- 8) En el momento actual no disponemos de una cantidad suficiente de datos que nos permitan determinar algún rasgo común a las tumbas que contenían huacos retrato de personas discapacitadas —ciegos, con parálisis facial, mutilados—, que conforman un porcentaje importante del grupo aquí analizado. La descripción antropológica del esqueleto de la persona enterrada en la tumba 2 de Cerro Blanco aporta unas informaciones particularmente interesantes para hacer comparaciones.

Huacos retrato de contextos arqueológicos conocidos

Descripción de las vasijas / contexto / literatura	Vasijas
<p>Tumba M-IV 6 (Trench B, Moche, valle de Moche).</p> <p>Matriz de la tumba y forma de la cámara funeraria: fosa rectangular abierta en una estructura de adobes.</p> <p>Ajuar de la tumba: relativamente modesto, quizá parte de las vasijas se trasladara a la tumba M-IV 3, más rica. Cuatro vasijas cerámicas y una campana antropomorfa de cobre.</p> <p>Sexo y edad del difunto: varón / 50-60 años.</p> <p>Descripción de la vasija: encontrada en la esquina sur de la tumba, a la derecha de la cabeza del difunto. Tiene forma de botella con asa-estribo. Reproduce la cabeza de un hombre con un tocado simple tipo H-V-15b (una buena analogía puede ser la vasija MARLH-373), sin ningún otro adorno; probablemente sea un ciego, quizá con una parálisis parcial; la figura tiene la boca abierta y el gesto torcido.</p> <p>Bibliografía: C. B. Donnan y C. J. Mackey 1978: 87, Pl. 8; 128-131.</p>	
<p>Tumba M-IV 7 (Trench B, Moche, valle de Moche).</p> <p>Matriz de la tumba y forma de la cámara funeraria: adobe; el contorno de la fosa funeraria no se diferenciaba de las capas que la rodeaban.</p> <p>Ajuar de la tumba: rico, diecinueve vasijas, un collar, brazaletes de cuentas, orejeras de tumbaga, un disco de cobre y otros objetos de cobre.</p> <p>Sexo y edad del difunto: varón (?) / adulto.</p> <p>Descripción de la vasija: se hallaba en la parte norte de la tumba, a la izquierda de los pies del muerto. Tiene forma de botella con asa-estribo y muestra la cabeza de un hombre con un tocado simple del tipo H-IV-5, sin ningún otro adorno. La cara está cubierta por una pintura tipo M-2a. Probablemente el tabique nasal esté perforado. Quizá entre otros la vasija MARLH-239 constituya una analogía.</p> <p>Bibliografía: C. B. Donnan y C. J. Mackey 1978: 132-139.</p>	

Tumba M-IV 25 (Zona B, Huanchaco, valle de Moche).

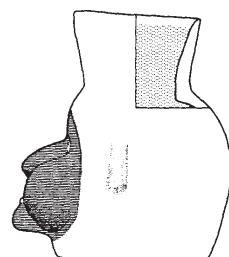
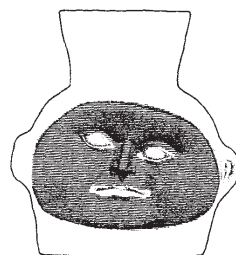
Matriz de la tumba y forma de la cámara funeraria: fosa funeraria de sesenta centímetros de profundidad, excavada en pura arena de playa oscura —bajo un suelo de adobe— y recubierta de piedras unidas con arcilla. El fondo, cubierto con arena clara. Techada probablemente con tablas y cañas.

Ajuar de la tumba: rico, sacrificios animales y humanos (dos fetos, tres manos, la mujer de la tumba M-IV 28), diez vasijas, un collar, objetos de cobre.

Sexo y edad del difunto: varón (?) / adulto.

Descripción de la vasija: se hallaba en la parte sur de la tumba, en la esquina sureste, a la derecha del cráneo del muerto principal del entierro. Tiene forma de cántaro con un ancho gollete y muestra la cabeza de un niño con un gorro simple tipo H-III-4. Su rostro lo cubre una pintura del tipo M-1a (toda la cara pintada de rojo). Quizá entre otros la vasija MNAAHP-154 constituya una analogía.

Bibliografía: C. B. Donnan y C. J. Mackey 1978: 87, Pl. 8; 200-207.



Tumba 5, la «Sacerdotisa» (Huaca de la Cruz, (V162), parte central de la pirámide, valle de Virú).

Matriz de la tumba y forma de la cámara funeraria: pequeña fosa simple abierta en una estructura de adobes (?).

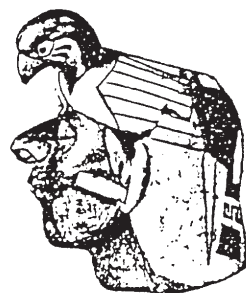
Ajuar de la tumba: rico, dieciséis vasijas cerámicas, incluido un cáliz de sacrificio, numerosos objetos de cobre, incluidas una máscara y sandalias, un pectoral y una llama sacrificada. Muy buen estado de conservación; incluso se ha conservado el pelo de la mujer, recogido en dos largas trenzas atadas con cuerdas de algodón.

Sexo y edad del difunto: mujer / 20-25 años.

Descripción de las vasijas: (1) una vasija en forma de vaso muestra la cabeza de un hombre con un tocado de un tipo similar al H-IV-12c (dos representaciones plásticas de cabezas de halcones; cfr. W. D. Strong 1947b: 473, Pl. VII). Otros elementos culturales distintivos son los adornos de orejas tipo E-V con anchas orejeras cilíndricas.

(2) Una botella con asa-gollete que muestra la cabeza antropomorfizada de una iguana o de un hombre —¿ciego?—. No poseemos mejores imágenes de la vasija. La identificación de este objeto no es segura, por lo que no ha sido tenido en cuenta en el resumen general.

Bibliografía: W. D. Strong 1947: 475-477; W. D. Strong y C. Evans, Jr. 1952: 141-145; J. D. Mogrojevo 1995.



Tumba 13, el «Guerrero-Sacerdote» (Huaca de la Cruz, V162, zona SE de la parte central de la pirámide, valle de Virú).

Matriz de la tumba y forma de la cámara funeraria: fosa funeraria rectangular y profunda, abierta en una estructura de adobes.

Ajuar de la tumba: muy rico y variado (diecinueve vasijas cerámicas). La tumba n° 13 estaba acompañada por las sepulturas de dos mujeres (tumbas n° 14 y 15), de un varón (el «vigilante», de la rica tumba n° 12) y de un niño (tumba n° 16, un cuerpo enrollado en una tela).

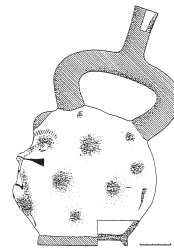
Sexo y edad del difunto: varón / 40-60 años.

Descripción de las vasijas: (1) depositada en la parte norte de la tumba, a la izquierda de la cabeza del difunto. Vasija en forma de botella con asa-estribo, que muestra la cabeza de un hombre con un tocado tipo H-V-3a. Otros elementos culturales distintivos son: una rica pintura facial y unas anchas orejas tipo E-V. En el inventario del MNAHP está señalada como WS/17125 y C-00149; en nuestra recopilación: MNAHP-203.

(2) Botella con asa-estribo, incompleta —parece poco probable que llegara así a la tumba, aunque no es imposible—, colocada a los pies del difunto.

(3) Colocada en la parte sur de la tumba, a la derecha de las piernas del cuerpo. Muestra un bulbo de papa antropomorfizado, por tanto, difícilmente se la puede considerar un huaco retrato. La figura representada tiene el rostro pintado —una «cruz de Malta», típica de los hombres recuay—, y una de las yemas de la papa forma un característico mechón de pelo en la frente. También se puede postular la hipótesis de que las demás yemas —protuberancias de la vasija— constituyen una analogía iconográfica de la pintura facial tipo M-5 —en círculos—. La figura representada no tiene orejas ni pelo. En el inventario del MNAHP está señalada como vasija WS/17119.

Bibliografía: W. D. Strong 1947: 477-482; W. D. Strong y C. Evans, Jr. 1952: 150-167; J. D. Mogrovejo 1995, y otros.

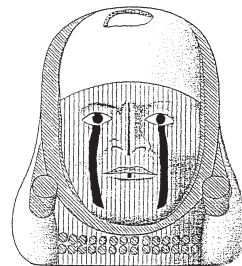


Tumba 15, la «Mujer-acompañante del Guerrero-Sacerdote» (Huaca de la Cruz, V162, zona SE de la parte central de la pirámide, valle de Virú).

Matriz de la tumba y forma de la cámara funeraria: fosa funeraria rectangular, abierta en una estructura de adobes.

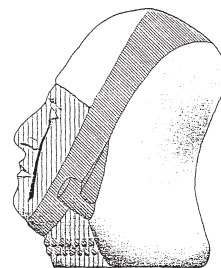
Ajuar de la tumba: modesto, tres botellas con asa-estribo. El cuerpo de la difunta está colocado en posición sedente.

Sexo y edad del difunto: mujer / 35-40 años.



Descripción de la vasija: una botella con asa-estribo muestra la cabeza de un hombre con tocado tipo H-V-3a. Otros elementos culturales distintivos son: pintura facial, adornos de orejas tipo E-V con anchas orejeras cilíndricas y un collar formado por dos hilos de cuentas (tipo C-V). En el inventario del MNAAHP la vasija está señalada como WS/17105 y C-00144; en nuestra recopilación: MNAAHP-128.

Bibliografía: W. D. Strong 1947: 477-482; W. D. Strong y C. Evans 1952: 150-167; J. D. Mogrovejo 1995.



Tumba 2 (Cuadro 7BB en las cuadrículas 1-36S/0-1E, Trincherá Harvard, Centro de Visitantes, Zona Urbana; Moche - Cerro Blanco, valle de Moche); no disponemos del plano de la tumba.

Matriz de la tumba y forma de la cámara funeraria: profunda cámara rectangular hecha con tres filas de adobes.

Ajuar de la tumba: rico, 58 vasijas cerámicas, una figurita de arcilla, tres discos de cobre, una llama sacrificada.

Sexo y edad del difunto: varón / 60 años, aproximadamente.

Antropología física del difunto: el cuerpo está colocado boca arriba, según el eje sur-norte, la cabeza orientada al sur, la cara al oeste. La observación de los huesos permite advertir una mayor actividad de la mano izquierda —¿transportaba cargas?—. Quizá el muerto se ponía una banda en la frente con la que sujetaba la carga que llevaba a la espalda. Así son representados en la iconografía los «pescadores»; en la tumba se ha encontrado una vasija que representa a un porteador de sexo masculino. El hombre sepultado debía usar los dientes para hacer su trabajo, pues se observa un desgaste de las coronas que quizá se produjo al tejer esteras o haciendo tejidos de mimbre. Es también visible una deformación del cráneo. Es posible que además hubiera sufrido algún tipo de daño en el ojo (?). El hombre enterrado era bastante bajo, medía unos 154 centímetros.

Descripción de la vasija: el vaso muestra la cabeza de un hombre con un tocado del tipo H-IV-4a, que probablemente sufra ceguera en un ojo. Tiene pintada o tatuada la cara —zonas de los ojos y de la boca—. No posee más adornos. En el inventario del MAUNT la vasija está señalada como Phll. T.H. 34; en nuestra recopilación: MAUNT-9.

Bibliografía: M. Millones 2000 (artículo acerca del análisis de los restos de esqueletos) e información personal.



Tumba 3 (Plataforma II, Huaca de la Luna; Moche-Cerro Blanco, valle de Moche).

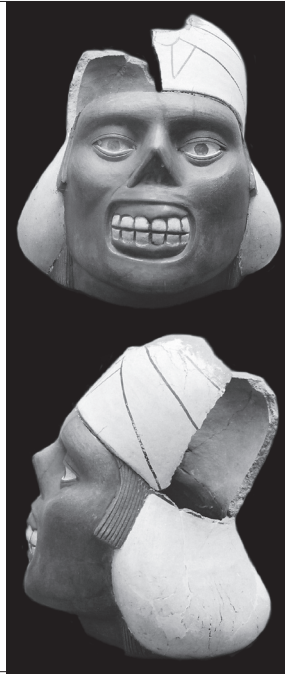
Matriz de la tumba y forma de la cámara funeraria: gran cámara funeraria rectangular con dos nichos, hecha de adobes bajo la Plataforma II.

Ajuar de la tumba: Probablemente rico en su origen; tumba huaqueada, contexto mezclado con la Tumba 2; llamas sacrificadas, unas cien vasijas con una rica iconografía procedente de ambas tumbas.

Sexo y edad del difunto: varón / 40-50 años.

Descripción de la vasija: vasija considerablemente dañada, probablemente fuera una botella con asa-estribo. Muestra la cabeza de un hombre con un tocado tipo H-IV-4a. El hombre tiene los labios y la nariz cortados. En el inventario del MAUNT señalada como Phll. P.II. 788, en nuestra recopilación como MAUNT-10.

Bibliografía: S. Bourget y J. F. Millaire 2000, e informaciones en la ficha de la vasija.



Tumba 11A (Pozo 11, parte occidental de la pirámide, Huaca de la Cruz V-162, valle de Virú).

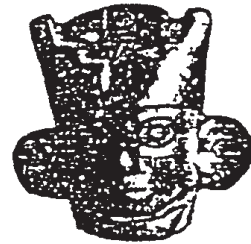
Matriz de la tumba y forma de la cámara funeraria: fosa funeraria simple abierta en una estructura de adobes.

Ajuar: relativamente rico; un entierro en una gran urna, quince vasijas cerámicas, tres figuritas, instrumentos musicales, un trozo de cobre, ofrendas de alimentos, cuentas de conchas y un objeto de madera con filo de cobre.

Sexo y edad del difunto: dos infantes. Uno de los esqueletos estaba tumbado; el otro, enterrado en la urna, estaba en posición sedente.

Descripción de la vasija: vasija probablemente del tipo huaco retrato. Por desgracia no disponemos ni de mejores imágenes, ni de la descripción de esta vasija. Parece tener forma de cántaro sin gollete —un vaso— y muestra la cabeza de un hombre con un atípico yelmo para este tipo de vasijas; adornado con un motivo escalonado y, probablemente, con un elemento en forma de semi luna invertida, tipo H-VII(10).* El hombre usa orejeras en forma de carrete con grandes escuditos redondos delante (tipo de adorno E-VI-b) o un barbiquejo. Por el contexto en que fue encontrada, se fecha esta vasija en la fase II de la cultura Moche.

Bibliografía: W. C. Bennett 1939: 30, 31, 33, 37, 38; J. D. Mogrovejo 1995.



* Merece recalcar que el yelmo del personaje tiene una forma atípica para la cultura Moche. Aunque, como han indicado entre otros C. B. Donnan 1978: 79-80, fig. 134-136 y K. Makowski 1996: 68, fig. 19, dicha forma aparecía con bastante frecuencia ornando la cabeza de las figuras mejor vestidas —probablemente señores, dioses— en especial el «Guerrero del Búho», y también rematando los tejados de algunas casas. La forma de este tocado muy probablemente se tomó prestada de culturas anteriores, o contemporáneas de las primeras fases moches: Gallinazo-Virú, Salinar (cfr. entre otros S. Purín (ed.) 1990: 38, fig. 048) o Recuay (por ejemplo, S. Purín (ed.) 1990: 92, fig. 116). Este tipo se ve además en uno de los cántaros pintados procedentes de la tumba tratada (nº 37/56). Lo curioso es que al menos otras tres vasijas encontradas en este contexto presentan a personas con rasgos de los representantes de la cultura Recuay. Las tres vasijas en forma de lechuza y una botella con asa-estribo con forma de mujer, parecen compaginar bien con la interpretación «lunar» del sitio de Huaca de la Cruz presentada por J. D. Mogrovejo.

Capítulo 6

PREGUNTAS, RESPUESTAS Y NUEVAS PREGUNTAS

En este libro hemos formulado muchas preguntas acerca del carácter de los huacos retrato de la cultura Moche y del porqué de su fabricación. Nos ha sido posible ofrecer respuestas satisfactorias para algunas de esas preguntas, y a otras hemos tratado de contestar proponiendo hipótesis más o menos atrevidas. Por desgracia, no hay ningún modo de responder actualmente a parte de las preguntas, en especial por no disponerse de una adecuada cantidad de datos.

En el curso de las investigaciones conseguimos revelar sólidos fundamentos que contradicen totalmente no solo la propia tesis sobre la condición de «retrato» de la mayoría de los huacos designados con ese término, sino incluso la certeza sobre su carácter realista. Es decir, que estuvieran hechos exclusivamente tomando como referencia a modelos vivos con la intención evidente de reflejar todos los rasgos característicos del individuo representado. Ya en los años setenta se hizo hincapié en un hecho que se ha visto confirmado en los últimos veinticinco años: que la iconografía moche, incluida sobre todo la iconografía preservada en la cerámica, no es, tal y como antes se pensaba, ni una crónica que registra escenas de la «vida diaria» de este pueblo, ni una «guía turística» del mundo en el cual vivían los creadores de esta cultura.¹ La finalidad de este arte era estandarizar, registrar y difundir las representaciones míticas que funcionaban en el seno de las comunidades establecidas en los diferentes valles de la costa norte, y que versaban sobre el orden del mundo y sobre los roles y cometidos simbólicos que en ese mundo habían de cumplir los dioses, los seres sobrenaturales, los antepasados muertos, ciertas personas —o grupos concretos de personas—, así como los animales, las plantas y los objetos. Era el arte religioso, ceremonial y de culto por excelencia, en principio no realista, pero que por supuesto aprovechaba determinados

¹ Cfr. entre otros E. P. Benson 1972; C. B. Donnan 1976; 1978.

elementos de la realidad cuidadosamente escogidos.² No hay elementos lógicos para poder afirmar que solamente en el caso de un género de objetos —es decir, las vasijas en forma de cabezas humanas—, no habría de ser respetada esta norma general.

Ciertamente, habría que considerar los huacos retrato como imágenes estandarizadas y canónicas —y, en consecuencia, fácilmente reconocibles— de los protagonistas de determinados mitos y de los participantes en rituales reproducidos periódicamente. Todas estas figuras eran muy bien conocidas y estaban presentes en la conciencia colectiva de los habitantes de la costa norte. Toda la sociedad moche estaba estructurada en base a esos mitos y rituales, y en ellos también se asentaban las relaciones humanas y las que se establecían entre el mundo de los vivos, el de los muertos y el de los dioses.

El análisis detallado de las propias vasijas también nos aporta numerosas razones para rechazar la hipótesis sobre el realismo de los huacos retrato —que va más allá de la presentación de los principales rasgos antropológicos y culturales de las figuras mostradas—. En varias ocasiones hemos topado con «retratos» procedentes de un mismo molde. Suponiendo que la tesis «realista» estuviera en lo cierto, deberían representar al mismo individuo; sin embargo, en muy pocos casos —los más simples— las figuras en ellos representadas tienen exactamente el mismo aspecto. Puede cambiar tanto la forma de decorar los tocados, como la apariencia de los adornos de orejas y nariz, y sobre todo la pintura —¿el tatuaje?— facial y escarificación en unos pocos casos. Estos cambios se pueden observar con mayor claridad en las series de vasijas que muestran —como parece— a un mismo personaje, pero que no proceden del mismo molde. Naturalmente, podríamos seguir el ejemplo de parte de los autores y admitir que nos encontramos ante retratos realistas de un individuo concreto realizados en diferentes momentos de su vida, que ni siquiera tienen por qué estar muy separados temporalmente entre sí. Está claro que en tal caso dicho hombre podría cambiar tanto su atuendo como los adornos que usara, dependiendo de las circunstancias en que se encontrara. Igualmente podría enfermar, envejecer, sufrir mutilaciones, e incluso morir a manos de alguien. No resulta especialmente difícil colocar varias de estas vasijas en un orden «cronológico» en cierta forma coherente.³ Sin embargo, esta clase de «reconstrucciones» tienen a nuestro entender una base muy débil: caminan en equilibrio por el límite de lo que es o no probable, y el resultado depende de la habilidad narrativa del investigador que las lleva a cabo.

2 De manera similar actúa, por ejemplo, la pintura cristiana, al presentarnos una imagen del infierno y sus habitantes imaginaria e irreal, aunque a menudo muy sugestiva, plástica y expresiva. En tales imágenes pueden aparecer elementos de la vida cotidiana conocidos por el pintor y por el observador, presentados de manera realista, y que sin embargo conforman una visión completamente fantástica. El artista aprovecha elementos de la realidad para intercalarlos en el cuadro, tales como fragmentos del paisaje, fragmentos del cuerpo de animales que existen realmente —aves, mariposas, murciélagos— para formar el cuerpo de los demonios, armas, instrumentos musicales, otros objetos usuales, y sobre todo imágenes de los condenados, en gran parte realizadas sin duda tomando de referencia modelos vivos.

3 Cfr. entre otros C. B. Donnan 2001b; 2004; R. Larco Hoyle 2001a: 182-183, fig. 201-205.

En cualquier caso, es difícil imaginarse cómo sería en la práctica la producción de tales series de imágenes realistas de modelos concretos, hechas con el mismo molde o con moldes distintos, a no ser que demos por sentado que cada uno de los individuos representados tuviera su propio «retratista» privado, lo cual, por supuesto, no es descartable. Esto no sería en absoluto improbable si los huacos retrato representaran a miembros de la más alta elite de la sociedad moche; sin embargo, el análisis del material presentado en este trabajo deja claro que no era así. Principalmente se realizaban imágenes de personas provenientes de grupos con un estatus medio o bajo. Difícilmente se puede creer que sus rostros eran reconocidos con facilidad en una comunidad que, según las estimaciones, tenía al menos varias decenas de millares de miembros aproximadamente, y estaba repartida entre varios valles. En cambio, si en el arte moche fuera realmente tan importante definir la identidad de los diversos individuos, o cuando menos lo fueran sus representaciones realistas y fieles al detalle, si tal tendencia estuviera impuesta en dicho arte, en tal caso, ¿cómo se explicaría el hecho de que existieran tantas imágenes esquemáticas —entre los huacos retrato y entre las vasijas de cuerpo entero— y una diferenciación tan escasa en las representaciones realizadas con la técnica de línea fina?

Mucho más cercana a la verdad parece estar la hipótesis según la cual lo que pretendían los artistas moche no era ni mucho menos mostrar el devenir de las vidas mundanas de cualquiera de los supuestos modelos. Tampoco estaban interesados en crear series de imágenes idénticas de un personaje dado, ni siquiera cuando resultaba una tarea fácil de realizar. Las vasijas sacadas del molde eran una peculiar «base», «representación de partida», «boceto» al cual se le podía añadir ciertos elementos tridimensionales o pintados para modificarlo. Pero, como ya hemos dejado claro, estos cambios eran introducidos cumpliendo unas reglas muy consensuadas. Por tanto, no alteraban el carácter original, determinado de antemano, de la figura presentada.

Durante el desarrollo del estilo Moche, entre las fases III y IV, los artistas-alfareros de varios valles de la región norte —y sus hipotéticos clientes—, al hacer la selección de temas y formas que reproducían, decidieron realizar con particular esmero algunas de las vasijas que mostraban cabezas humanas, preocupándose por representar todos los detalles antropológicos de un modo naturalista. En cierta medida era un reflejo de la corriente general y de los cambios que en ese periodo tenían lugar en el arte moche. Las fases III y IV se diferencian claramente en la pintura de línea fina y en la escultura cerámica, tanto dentro del estilo Moche como en el resto del arte del Perú precolombino. Se crean magníficas reproducciones «naturalistas» de plantas y animales, y sutiles imágenes de dioses ricas en detalles. A menudo las representaciones humanas de cuerpo entero son más individualizadas de lo que hasta entonces habían sido, pero no podría decirse que son perfectamente realistas; por ejemplo, nunca eran respetadas las proporciones auténticas del cuerpo. Solo era importante la cabeza y el atuendo, los utensilios y los gestos. Y las vasijas en forma de cabezas humanas no eran ninguna

excepción. En su caso normalmente solo se modelaba con precisión el rostro y los detalles que nosotros hemos denominado atributos de carácter cultural. El cuello, la nuca y otras partes de la cabeza, como por ejemplo, las orejas o el occipucio, que aparecían esporádicamente, por lo común eran elaborados de manera general.

Sin embargo, esta tendencia a la fidelidad fisonómica no dominaba completamente la mentalidad de los artistas moche. El que fueran capaces de mostrar a personas «como vivas» —al igual que eran capaces de crear imágenes sugestivas y ricas en detalles de animales y dioses—, no significaba en absoluto que fueran a dejar de representarlas también de modo estandarizado. Rostros y figuras completas eran reproducidos de forma esquemática tanto en escenas de línea fina como en la mayoría de las vasijas escultóricas de cuerpo entero. Gran parte incluso de los huacos retrato que surgieron en la fase Moche IV difícilmente se los podría considerar como individualizados. Es comprensible que estas últimas representaciones despertaran siempre menos emociones entre los investigadores occidentales. Normalmente no se resaltaba su esquematismo, aun cuando unas y otras vasijas a menudo aparecieran juntas en los museos y en la literatura.

Realistas, individualizadas, esquemáticas

La diferenciación entre las imágenes esquemáticas y las individualizadas, es una de las divisiones más importantes que pueden llevarse a cabo entre los grupos de representaciones mencionados en este trabajo. Y parece que para los artistas moche tal división era igualmente importante. Ciertas vasijas las hacían sin especial reverencia, empleando formas simples y técnicas decorativas sencillas —incluso en la fase IV, la más «avanzada»—. En cambio, otras las elaboraban de manera perfecta, demostrando gran cuidado por los detalles —a veces también en las fases anteriores—. En la primera categoría habría sin duda que incluir las representaciones de mujeres, niños, guerreros y las de los llamados «muertos vivientes», y en la segunda la mayoría de las imágenes de prisioneros, las de sacerdotes y las de los representantes de la cultura Recuay.

La apariencia de las vasijas pertenecientes a los cuatro primeros grupos de huacos retrato parece dar validez a las ideas de A. M. Hocquenghem y K. Makowski presentadas en el segundo capítulo de este libro. Es evidente que en estos casos no se trata de fieles y realistas retratos fisonómicos de personajes concretos con una existencia histórica, sino precisamente de «retratos-tipo» estándar, ajustados a unas reglas y fácilmente reconocibles; imágenes simplificadas y canónicas, ya fuera de figuras del mundo de los muertos, o bien de representantes de los diversos grupos de la sociedad moche. Los cuatro grupos de representaciones esquemáticas señalados conforman apenas el 13% aproximadamente de toda la recopilación analizada. Las vasijas que muestran cabezas de sacerdotes, de representantes de la cultura Recuay o de prisioneros

neros son mucho más numerosas (constituyen en total el 84% aproximadamente de toda la muestra), y en su gran mayoría están más individualizadas; poseen muchos rasgos que, quizá, en el momento en que estas vasijas fueron creadas, permitían al observador no solo establecer el tipo de personaje representado, sino también determinar la identidad individual del modelo del cual se sirvió el artista.

Existen muy pocas series de representaciones que puedan inclinar a suponer —como ya hacíamos al referirnos a la mayoría de las imágenes de sacerdotes del grupo A y sobre todo del G— que, en ciertos casos particulares dentro del arte moche, nos encontramos realmente ante representaciones de individuos concretos, y que captar un parecido que garantizara la correcta identificación del personaje mostrado pudiera tener a veces una importancia prioritaria.⁴ La pregunta que surge es: cuando esto era así, ¿de quién se trataba? En opinión de Donnan, podrían ser principalmente las imágenes de algunos miembros de la elite cuyo rol, posición y aspecto físico eran perfectamente conocidos en la sociedad moche. Primero serían mostrados con todos los atributos propios de su posición y después como prisioneros que daban su vida para gloria de los dioses. El objetivo de los huacos retrato era rememorar la captura de esos significativos individuos y su sacrificio. Es difícil estar de acuerdo con esta opinión: la contradicen muchos de los argumentos expuestos por nosotros anteriormente. A nuestro modo de ver, la creación de este tipo de series de vasijas, procedentes de distintos moldes pero que aluden claramente a un modelo concreto, debe ser más bien atribuida a la realización de copias de acuerdo a diseños ya existentes, por parte de un artista o un taller productor de un tipo dado de vasijas, o bien por parte de otro artista u otro taller que imitara la producción del primero, al estar influenciado por este, o siguiendo algún tipo de moda. Esto resulta muy evidente si observamos el caso de las series de vasijas que muestran a los sacerdotes del grupo F.

En contra de la opinión de A. M. Hocquenghem, los intentos por encontrar buenas analogías de cuerpo entero —bidimensionales o tridimensionales—, que nosotros realizamos durante las investigaciones de las colecciones visitadas en los museos y de las representaciones publicadas que hemos aprovechado, a menudo causaron muchas dificultades y no siempre acabaron con éxito. Pero nos condujeron a una muy interesante observación: se pudo comprobar que en la iconografía moche aparecían ciertas tendencias representacionales generales relacionadas con la reproducción de los diferentes grupos de figuras. En el conjunto de huacos retrato que nos ocupa había grupos de personajes que eran siempre representados de manera esquemática, así como también grupos cuyos representantes lo eran de forma individualizada. El modo de mostrar a las figuras de un tipo dado estaba estrechamente relacionado con el estatus del grupo al cual pertenecía ese personaje. El grado de individualización de un «retrato», ya que no dependía tanto de la habilidad del «retratista», sino de la

⁴ C. B. Donnan (2004: *passim*) también publica series de esta clase. De ellas, las dos únicas que parecen en cierta medida convincentes son *Long Nose* y *Black Stripe*.

posición social del grupo al que pertenecía el «retratado». Además, la observación minuciosa de las representaciones comparativas —en dos y tres dimensiones— parece corroborar esta conclusión. Los miembros de los grupos mostrados de un modo individualizado en forma de huacos retrato también eran reproducidos de esta manera en técnica de línea fina y en las vasijas escultóricas de cuerpo entero. Por su parte, los «retratos» de individuos pertenecientes a grupos normalmente expuestos de una forma esquemática también eran mostrados esquemáticamente por esos otros medios, y no dejaban ver grandes diferencias.

Otra regularidad de naturaleza general observada durante las investigaciones es la dependencia registrada entre el grado de individualización de las representaciones de sujetos de un grupo dado, y el número de estas representaciones.⁵ Parece que las figuras pertenecientes a grupos que en forma bidimensional y tridimensional eran mostrados de manera simplificada y esquemática, tenían una presencia relativamente escasa en la iconografía moche. En cambio, los «retratos» más individualizados pertenecen a miembros de grupos frecuentemente representados en la iconografía.

Entre los grupos de huacos retrato antes mencionados, las representaciones esquemáticas de mujeres y «muertos vivientes» por un lado, y por otro las imágenes individualizadas de sacerdotes, prisioneros y hombres recuay, confirman las dos regularidades generales citadas hace un momento; en cambio, las imágenes de guerreros —pocas y esquemáticas en forma de huacos retrato, frecuentes y más individualizadas en otros tipos de representaciones— y de niños —escasas y extremadamente esquemáticas en las representaciones de tipo línea fina y de cuerpo entero, pero bastante numerosas y algo más individualizadas en forma de huacos retrato—, parecen contradecirlas.

Esta forma esquemática de representar cierta parte de los huacos retrato afectaba también a otros motivos propios de la iconografía moche. Al contrario de lo que cabía esperarse, gran parte de las vasijas de esta cultura en las cuales se exponían detalles de complejas escenas de tipo línea fina —es decir, objetos individuales o fragmentos de objetos, como por ejemplo tocados o cabezas de mazas, animales o cabezas de animales, y también a veces personas aisladas o partes de sus cuerpos—, no detallaban en absoluto la imagen del objeto, animal o personaje dados en relación con sus representaciones de dos y tres dimensiones, de proporciones no muy grandes.⁶ Esta situación, que en nuestra cultura se da esporádicamente, y es más bien atípica y de difícil explicación, se asemeja a la de un mapa cuya escala se ha aumentado mediante una fotocopia: es cierto que de esta manera se aumenta cada elemento del plano, que

⁵ Naturalmente, se trata de una observación que en el momento actual difícilmente se puede apoyar con cálculos estadísticos; sería preciso catalogar todas las representaciones de la cultura Moche disponibles, bidimensionales y tridimensionales, presentes en todos los museos y colecciones privadas de arte del mundo. Por tanto, dicha observación tiene un carácter más bien intuitivo.

⁶ Cfr. entre otros: C. B. Donnan 1978: 58-59, fig. 84-89; 68, fig. 109; 73-74, fig. 116-119; 136-138, fig. 214-216; 152, fig. 229; 154, fig. 235.

en algunas ocasiones puede ser lo deseado, pero la cantidad de informaciones incluidas en él sigue siendo la misma.

La diferenciación entre imágenes esquemáticas e individualizadas que caracteriza nuestro modo de percibir las representaciones plásticas, seguramente no era especialmente relevante para los artistas moche, a juzgar por las analogías del arte de otras comunidades primarias. Debemos admitir que, sin duda, para los autores y los receptores directos de este arte, era igualmente interpretable y fácil de reconocer el «retrato» de un sacerdote, un guerrero, un prisionero, una mujer o un niño, con independencia de que fuera esquemático o estuviera dotado de una cierta cantidad de detalles que pudieran ayudar en la determinación de la identidad del «retratado».

Sin embargo, alguna importancia especial debían tener determinados rasgos de los diferentes grupos de figuras presentadas en forma de huacos retrato, teniendo en cuenta que en unos casos eran señalados unos rasgos personales que —teóricamente— podían identificar de manera precisa a un individuo concreto, mientras que en otros únicamente se representaba los rasgos más característicos, típicos de esas categorías en su conjunto. ¿Por qué los «retratos» de sacerdotes, prisioneros y hombres recuay eran presentados con una gran cantidad de estos detalles específicos, y tratados normalmente de modo individual, mientras que no era ese el caso de las representaciones de mujeres, niños, «muertos vivientes» y guerreros? Si queremos aclarar este problema, debemos antes contestar a dos preguntas fundamentales. En primer lugar: ¿qué posición ocupaban en el mundo moche los representantes de los grupos «retratados»? Y en segundo lugar: ¿qué significado simbólico podían tener estas vasijas en las ceremonias y en contextos funerarios, es decir, en los lugares en los que han sido encontradas con mayor frecuencia?

Los «retratados» y el simbolismo de los «retratos»

De todas las hipótesis presentadas acerca de las funciones sociales o simbólicas de las figuras reproducidas en forma de huacos retrato, ninguna se ha adecuado plenamente a la situación real. Como se deduce del análisis del material llevado a cabo, en el caso de los huacos retrato no nos encontramos ni ante las imágenes de representantes del reducido grupo militar de la elite gobernante, como postulaba R. Larco Hoyle, ni ante las de individuos pertenecientes a todos los grupos sociales tratados de manera igualitaria, como pretendía M. Florian. Tampoco son exclusivamente imágenes de «chamanes», como sostenía A. M. Hocquengem, ni solo de sacerdotes y prisioneros, según la opinión de K. Makowski. Hay bastantes más categorías de figuras «retratadas», pero seguro que no son las imágenes de todos los tipos de héroes que encontramos en la iconografía moche. La selección de los modelos, la selectividad a la hora de «retratar» a representantes de los diferentes grupos, se aprecia a primera vista. Algunos tipos se repiten muchas veces, mientras que otros aparecen esporádicamente. Ciertos

grupos de personajes, que en la iconografía moche son mostrados incluso con relativa frecuencia, no aparecen en absoluto en forma de huacos retrato. Sobre todo es el caso de los guerreros de rango superior —tanto moche como recuay—, los participantes en las «carreras rituales» que llevan el tocado adornado con un disco o con una pieza metálica trapecial,⁷ y también la llamada «gente del mar», entre otros.

Vale la pena señalar que solo los hombres eran representados en la iconografía moche de un modo más o menos individualizado. Esto se puede advertir tanto en las representaciones de línea fina, como en las reproducciones escultóricas que muestran toda la figura, en este caso de manera mucho más evidente. Las imágenes de mujeres —muy escasas— en la mayoría de los casos o bien no se diferencian entre sí en absoluto, o bien solo es posible advertir en ellas pequeñas diferencias. El mejor ejemplo de esto es la conocida escena, citada en repetidas oportunidades, del «Taller textil» —el «Banquete»—, donde intervienen seis varones —sacerdotes— y ocho mujeres —tejedoras—. Cada uno de los varones representados está tratado de una forma individual, se diferencian entre sí por el tipo de vestimenta y tocado, y por la manera en que están adornados, así como por la pintura facial y por la posición ocupada en la escena. Las figuras femeninas son prácticamente idénticas. Las arrugas marcadas en sus semblantes quizá señalen sus diferentes edades, pero sus peinados apenas se diferencian, y sus vestidos son iguales (salvo una excepción). Esto es visible aun más en las representaciones plásticas. Se puede tener la impresión de que incluso si el artista quería mostrar a una mujer de una forma algo más individualizada de lo normal, lo hacía con bastante poca habilidad y solo entre ciertos límites muy estrictos. La vasija VA 17890 (MVB-112 para nosotros), publicada por A. M. Hocquenghem como el único huaco retrato de mujer, lleva tales huellas de imagen femenina individualizada, aunque, como puede advertirse, con un tratamiento no del todo perfecto. Como cabe imaginar, fue justo esto lo que causó las dudas en la citada autora, quien pensaba que se podría tratar de la representación de un travestido desempeñando funciones de mujer.

Las representaciones de «muertos vivientes» tampoco aparecen muy a menudo en la iconografía moche, y al igual que las de mujeres y niños intervienen en pocos contextos. Aparte de unos cuantos dibujos hechos con la técnica de línea fina, con mayor frecuencia son reproducidos en forma de relieves monocromos que exponen un gran número de pequeñas figuras. Esta forma de representación en principio imposibilitaba señalar los rasgos individuales de los diversos protagonistas de la escena. Pero es interesante resaltar que las representaciones de «muertos vivientes» conservadas en forma de huacos retrato, en apariencia más individualizadas, básicamente no aportan ninguna información nueva acerca de su aspecto. Todas las vasijas reproducen figuras muy parecidas, y si se las observa con mayor detenimiento se llega a la conclusión de

⁷ Cfr. C. B. Donnan 2004: 71.

que se trata de reproducciones convencionales. Todos los rasgos arriba mencionados, reflejados tanto en sus representaciones de cuerpo entero como en sus «retratos», en nuestra opinión eran resultado de una estilización intencionada, cuyo propósito era diferenciarlos claramente de las representaciones de personajes vivos.

Los guerreros son con frecuencia representados tanto en dos como en tres dimensiones —vasijas de cuerpo entero—, y sus imágenes dan a veces la impresión de estar muy individualizadas. Sin embargo, debemos señalar que en las escenas en las que aparece un gran número de guerreros —sobre todo los que llevan el yelmo cónico más típico, el H-I-1—, los rostros de las diversas personas son, en términos prácticos, idénticos.⁸ Las mayores diferencias se ven en los diseños pintados en sus yelmos, túnicas y escudos, que probablemente tuvieran algún significado simbólico —¿heráldico?—. Más aún: en las complejas escenas de combate, en ocasiones nos es difícil incluso diferenciar a los guerreros de cada una de las partes en conflicto. A grandes rasgos esto se corresponde con nuestra visión general de los soldados rasos de todos los ejércitos, y precisamente este grado militar es el que se representa, de modo esquemático, en la mayoría de los huacos retrato que conocemos. En cambio, es extraño que las representaciones de individuos que pueden ser identificados como caudillos o jefes —sobre la base de analogías iconográficas—, están aun más simplificadas y son técnicamente imperfectas. Esto puede sugerir que, tanto en la representación de cuerpo entero como en el «retrato» del guerrero, el elemento más importante no era su rostro, sino el rango que designaba el tipo de yelmo y demás partes del armamento con los que era mostrado.

Aparte de los «retratos», en la iconografía moche los niños eran representados de modo esporádico. Normalmente se les daba el aspecto de «pequeños adultos». Representar la cabeza de un niño en forma de huaco retrato de esa manera tan simplificada probablemente habría sido imposible de interpretar para el eventual receptor, en especial en los casos en que el niño aparecía sin tocado. Posiblemente esta fuera la razón de que se introdujera una convención específica para su representación; al igual que ocurriera en el caso de las imágenes de «muertos vivientes». Naturalmente, señalar unas mejillas prominentes y mofletudas, una delicada sonrisa, y unos rasgos faciales suaves, significaron un paso hacia un mayor realismo en las representaciones infantiles, pero, en nuestra opinión, sirvió principalmente para que el receptor fuera capaz de diferenciarlas de las imágenes de personas adultas —llevaran estas tocado o no lo llevaran—.

Los huacos retrato más individualizados muestran a sacerdotes, hombres de la cultura Recuay y prisioneros. Intentemos aclarar el porqué de este hecho. Como sabemos, estaban definidos de manera suficientemente reconocible por los correspondientes distintivos culturales, igual que ocurría en el caso de los miembros de los grupos antes

⁸ Cfr. entre otros C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 90, fig. 4.31; 219, fig. 6.52 y 6.53; 236, fig. 6.78.

descritos. ¿Qué significado tenía «enriquecer» con elementos individualizadores las representaciones de estos personajes precisamente?, ¿estaba motivado por el deseo del artista de exponer sus habilidades, por la necesidad de representar fielmente a unos individuos concretos, o quizá por razones de índole totalmente distinta? Para esclarecer este fenómeno será imprescindible que intentemos hallar respuesta a una pregunta más: ¿qué eran los huacos retrato y con qué fin se los fabricaba?

Probablemente nunca estaremos en condiciones de establecer con exactitud cuál era el significado simbólico de la cabeza en la cultura Moche. Sin embargo, a juzgar por los ricos datos iconográficos, así como también por los documentos arqueológicos obtenidos últimamente, podemos suponer que coincidía —en gran medida al menos— con la simbología arquetípica que en todo el mundo poseía esta parte del cuerpo.⁹ Las informaciones arqueológicas disponibles y las muy modestas fuentes iconográficas, mencionadas en el capítulo anterior, prueban que estas vasijas eran usadas con fines ceremoniales y, sobre todo, como ofrendas funerarias. Merece también la pena examinar los huacos retrato desde este punto de vista.

En primer lugar, las ofrendas funerarias podían servir para transformar la identidad de los enterrados; les podían otorgar, por ejemplo, atributos de dioses o de seres sobrenaturales. Al menos en el caso de los sepulcros más opulentos esto se ve claramente. Las máscaras funerarias, las numerosas variedades de vestimentas y tocados que acompañaban al muerto, así como también las armas y otros objetos que no necesariamente habían de tener utilidad alguna —y que desde luego no usaba en vida—, sin duda podían cumplir justo esa función.

En segundo lugar, estos objetos podían garantizar al muerto la protección de los dioses, los demonios, los seres sobrenaturales o totémicos, o de las almas de los antepasados. Las representaciones de tales seres —reproducidas en forma de vasijas o también en tejidos y objetos metálicos, o bien hechas con otros materiales— eran a menudo colocadas en las tumbas no solo de los difuntos más ilustres, sino incluso en sepulturas bastante modestas. Cabe suponer que las representaciones de cuerpo entero de los miembros de algunos grupos sociales, así como al menos algunos huacos retrato, eran depositados en las tumbas justo con el objetivo de garantizar al difunto esa clase de protección; la cabeza, como esencia de todas las fuerzas de un ser humano concreto, podía simbolizar el alma de la persona a quien se solicitaba la protección.

En tercer lugar, los objetos depositados en las tumbas podían reflejar la función que el difunto había cumplido en su vida terrenal, y asegurar en cierto modo que su estatus

⁹ Nos estamos refiriendo al popular tema de la decapitación y de las «cabezas-trofeo», ya comentado anteriormente. En el arte moche la cabeza era mostrada como símbolo de fertilidad (por ejemplo, un bulbo de una patata cefalomorfo) y de fuerza (por ejemplo, cabezas de mazas en forma de cabezas humanas o animales). Conocemos por el material arqueológico cráneos humanos intencionalmente modificados para darles forma de recipientes (en la Huaca de la Luna); cabezas de seres míticos en arcilla y pintadas, a modo de elementos arquitectónicos en lo alto de los tejados, que probablemente simbolizaran la protección que los dioses ofrecían a las construcciones de carácter ceremonial decoradas con ellas (Sipán); y collares de cuentas en forma de cabezas humanas, de felinos y de lechuzas, que acompañaban a los difuntos más insignes.

en el más allá correspondiera con la posición ocupada en la comunidad de los vivos. Por ello quizá pareciera necesario depositar en las tumbas objetos que definieran el rango del fallecido. Entre ellos podía haber tanto cosas de uso diario como accesorios personales, objetos, y en casos excepcionales también animales y personas, que acompañaron al muerto en vida, e insignias de poder y utensilios rituales empleados por él en ocasiones determinadas. También habría que incluir entre esta clase de objetos las representaciones plásticas de los diversos actos, ceremonias y escenas de culto en los que pudo intervenir el difunto, al igual que las imágenes de algunos de los demás participantes en esos rituales.

Teniendo en cuenta las preguntas antes formuladas, las dos últimas interpretaciones son para nosotros las más sugerentes. La necesidad de garantizar al difunto la protección de los seres con poderes sobrenaturales, es decir, de los «chamanes» o «sacerdotes», constituía la razón principal por la cual se fabricaban los huacos retrato, según la hipótesis formulada por A. M. Hocquenghem veinticinco años atrás. Por tanto no es extraño que justamente las diversas categorías de sacerdotes conformaran el grupo más a menudo representado con ese formato (por encima del 60% de la recopilación analizada). En algunos casos probablemente los propios sacerdotes fueran quienes produjeran las vasijas usadas en actos rituales.¹⁰ Podemos imaginar que los modelos para sus obras, en especial para las elaboradas con más esmero —incluidos los huacos retrato—, básicamente los tomaban de su entorno más cercano.¹¹ La fuerte individualización de estos objetos podía de algún modo «concretizar» la figura del alma protectora y al mismo tiempo incrementar la fuerza con que la vasija «actuaba».

De momento no sabemos cómo interpretar la función de los huacos retrato que muestran a hombres recuay. Pensamos que la mayoría de ellos quizá represente a sacerdotes de esa cultura, pero a juzgar por las analogías iconográficas, igualmente podrían ser reproducciones de cabezas de guerreros o incluso de prisioneros. Su alto número en la muestra analizada (aproximadamente el 13%), al igual que entre las vasijas escultóricas de cuerpo entero, nos inclina a pensar que la relación entre ambas comunidades era mucho más estrecha —al menos en el plano de la mitología, o en el «iconográfico»— de lo que hasta ahora se pensaba.¹² Los individuos recuay resultaban interesantes para los

10 En realidad no hay pruebas iconográficas de esto, pero —como ya hemos mencionado anteriormente—, en las escenas que conocemos sobre la producción de objetos —tejidos, adornos, utensilios metálicos— y sustancias —chicha— con significado ritual, tan solo toman parte los sacerdotes con vestimentas y tocados característicos y las mujeres que los acompañan —representadas de manera esquemática—.

11 En teoría, algunos de los huacos retrato podrían incluso ser «autorretratos» de sus creadores, si bien no se trataría de autorretratos en el sentido que actualmente se le da a esta palabra. El artista sería modelo para sí mismo —o para otro artista cercano a él, por ejemplo, de su mismo taller— por razones puramente técnicas, y no artísticas. Una vez hecho el molde, su imagen sin duda perdía el carácter de «retrato», y era tratada de la misma manera que la representación de cualquier otro personaje. Podía ser modificada añadiéndole o quitándole adornos plásticos o pictóricos. Sin duda alguna, su realización no era ni una manifestación de autorreflexión, ni un ejercicio que tuviera por objeto mejorar el arte del retrato, y la imagen obtenida no era aprovechada para la comunidad que lo rodeaba.

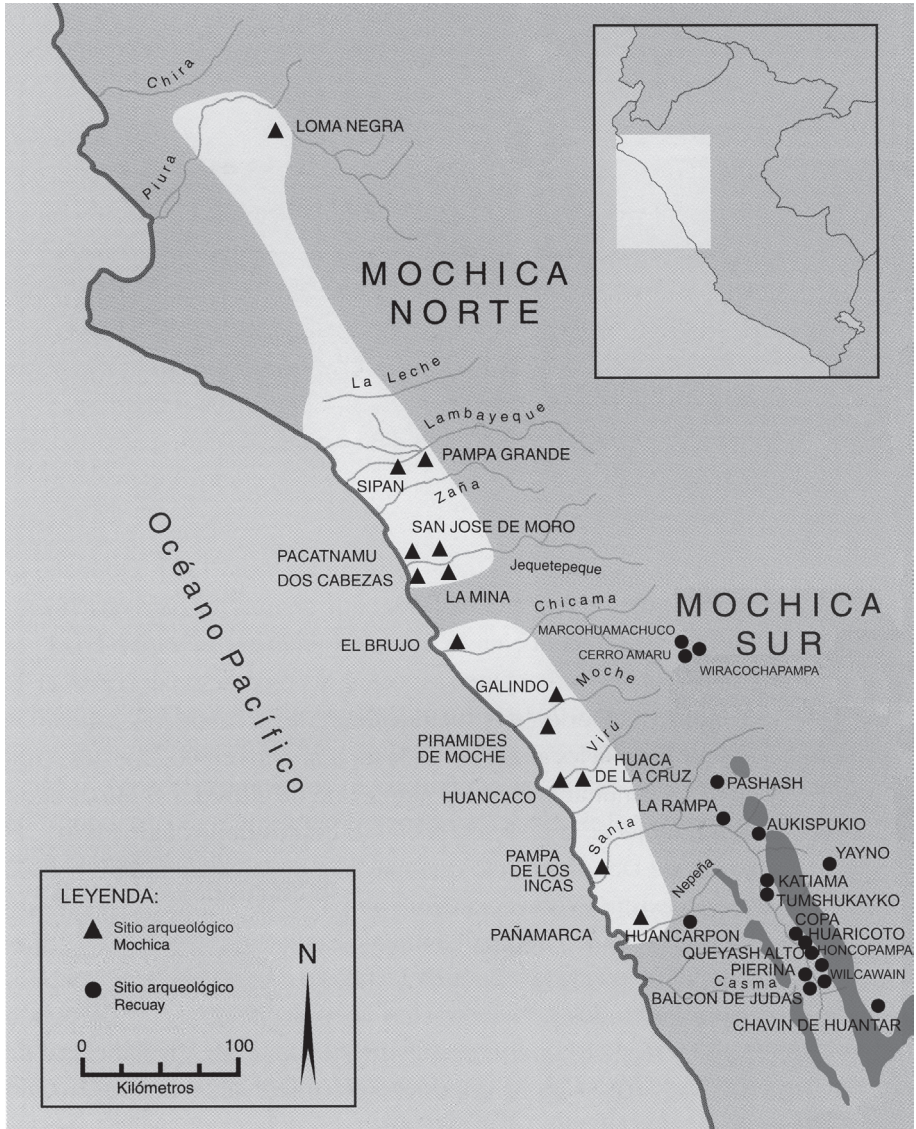
12 La particular ubicación geográfica de la región en la cual se desarrolló la cultura Recuay tuvo una importante influencia en la clase de relaciones —directas e indirectas— que entabló con otras culturas del área de los Andes centrales. Básicamente se trataron de influencias estilísticas que se movían en las dos direcciones: de y sobre los recuay. En la literatura se han sugerido

artistas moche principalmente por su singularidad. Eran diferentes por muchos rasgos, entre los que estaban el atípico peinado, la barba y el bigote, los inusuales tocados —algunos de los cuales al parecer fueron adoptados para ser también usados en la sociedad moche—, los aretes, una pintura facial específica —no empleaban la escarificación—, y los rasgos antropológicos. Usaban vestimentas, armas y adornos distintos. En sus representaciones es visible una acentuada individualización de los rasgos faciales, que quizá resaltara estas diferencias. Basándonos en la iconografía podemos decir que, en la conciencia de los artistas moche, los hombres recuay estaban vinculados a sustancias de propiedades mágicas y a objetos con una finalidad ritual; entre los más importantes se cuentan las hojas de coca, las semillas de *espingo*, los frutos del *ulluchu*, las conchas de *Strombus*, los bulbos de la papa, vestimentas decoradas característicamente, etcétera. Cabe suponer que también se los consideraba cercanos a los infiernos, al mundo de los dioses de la noche y de los muertos.¹³ Sus imágenes en las tumbas, al igual que las de los sacerdotes y los «muertos vivos», pudieran hacer referencia a esos conceptos y garantizar al difunto un viaje seguro al más allá.

contactos con las zonas central y meridional de Ecuador —en su parte montañosa—, con Vicús, con las culturas Cajamarca, Gallinazo, Nasca —en sus primeras fases— y Moche. Hasta no hace mucho se aceptaba que los contactos Recuay-Moche sin duda existían y que probablemente tuvieron un carácter bastante ambivalente. Se afirmaba que los antecesores de los moche —la población de la cultura Gallinazo— tuvieron relaciones pacíficas con los recuay (cfr. entre otros G. Bawden 1994: 249-250; D. L. Wilson 1988: 355). Una vez la cultura Gallinazo fue dominada por los moche, la situación se habría agravado. Dos organismos políticos amplios y expansivos, dirigidos seguramente por poderosas élites, no podían existir uno junto al otro sin influirse mutuamente. Se han descubierto vestigios de la presencia de la cultura Recuay en las zonas altas de los valles de Moche, Chao, Virú y sobre todo del Santa, esto es, «en la retaguardia» de toda la llamada «región central» o «sur» moche. Las investigaciones de Donald A. Proulx (1968, 1973, 1982, 1985) en los confines del territorio ocupado por los moche, en el valle de Nepeña, sacaron a la luz la existencia de más de cuarenta sitios recuay ubicados en la parte superior del valle. Todos tenían un carácter defensivo, y daban testimonio de la prolongada presencia de los recuay en esas tierras. Por otro lado, ambas comunidades tuvieron que elaborar un *modus vivendi* propio que permitiera a las dos coexistir, funcionar y desarrollarse con relativa seguridad. Se pensaba que probablemente se diera allí una situación que podría definirse como un «estado de equilibrio tenso» o bien «estado de mutuo respeto obligado» —recubierto de temor—. El análisis comparativo de los materiales cerámicos recuay y moche realizado a comienzos de los ochenta por Raphael X. Reichert, trajo la conclusión de que, a pesar de las indudables similitudes de orden general apreciadas entre ambos estilos —como por ejemplo, en las reproducciones de seres antropomorizados prestaban especial atención a la representación de ricos tocados, orejeras, pintura facial, etcétera—, el contacto entre ambas culturas fue muy limitado. Reichert señalaba que si pueden observarse influencias estilísticas, estas habrían llegado desde la sierra hasta el valle, y no al contrario. En su opinión, en el caso particular de los híbridos —es decir, las vasijas que unen rasgos moche y recuay— nos halláramos sin duda ante una asimilación de los motivos recuay por parte de los artistas moche. Aunque según el autor, eso no habría de significar necesariamente una correcta interpretación de dichos motivos en el nuevo entorno. Reichert ponía como ejemplo de esta inspiración serrana el motivo del «Animal Lunar», que fue primero registrado en el arte Recuay, y utilizado posteriormente en la costa (R. X. Reichert 1982; cfr. también E. P. Benson 1985; D. Menzel 1977: 62-64). Los descubrimientos arqueológicos y las investigaciones iconográficas de los últimos veinte años, han cambiado radicalmente la visión que hasta ahora se tenía de las relaciones recuay-moche. Un análisis realizado no hace mucho (K. Makowski y J. Rucabado 2000) revela que una cantidad considerable de motivos —de importancia básica— procedentes de la iconografía Recuay, y no unos cuantos ejemplos, como opinaba Reichert, también aparecía en la iconografía moche, y además lo hacía con frecuencia en contextos ceremoniales excepcionales (Huaca Cao, Huaca de la Luna, sepulturas de Sipán). Las magníficas vasijas moche que imitaban reproducciones conocidas a través de la iconografía recuay, aparecían ya en la fase I. Esto significa que los dioses serranos fueron incorporados al panteón Moche, y estuvieron presentes en él desde el momento de su creación. Los dos principales dioses moche que en la iconografía reflejan rasgos de individuos recuay son el «Guerrero del Búho» y el «Mellizo Marino» (según la nomenclatura de K. Makowski). Ellos ostentaban el poder en los mundos del más allá —o sea, en el mar y en la sierra, donde «nacía y moría el Sol»—, por lo que no es de extrañar que se les otorgara los rasgos característicos de los vecinos de la sierra. En opinión de ambos autores, los lazos que unían a estas dos comunidades eran muy fuertes, más bien corteses y basados en la reciprocidad, lo cual no significa que no pudieran surgir cada cierto tiempo enfrentamientos rituales entre ellos, o incluso conflictos armados ocasionales: la reciprocidad también incluía la sangre de las víctimas. Dos eran las mercancías de gran prestigio que se intercambiaban: las hojas de coca, que venían de la sierra, y las conchas de especies tropicales (*Spondylus* y *Strombus*), que provenían de la costa ecuatoriana.

13 Cfr. entre otros C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 262-263, fig. 6.127-6.129. En la primera de estas representaciones los guerreros recuay parecen defender el acceso al mundo de los muertos.

Figura 6.1. SITIOS Y ÁREAS DE LAS CULTURAS MOCHICA Y RECUAY



Fuente: K. Makowski y J. Rucabado 2000 / Elaboración: Paweł Buda

Merece la pena recordar aquí que, como ya indicáramos al principio del libro, casi dos tercios de los huacos retrato cuya procedencia se conoce, provenían principalmente de la parte sur de la región moche «central», es decir, de los valles de Santa y de Virú. En estas tierras los contactos entre las comunidades de ambas tradiciones culturales eran directos, y —suponemos— frecuentes y estrechos. Este hecho puede explicar dos curiosos fenómenos. Por un lado, nos permite pensar que el alto porcentaje de representaciones de individuos recuay entre los huacos retrato, así como la gran individualización de sus imágenes, pudieran estar relacionados con el fácil acceso a los «modelos» que se tenía en el área de la que hablamos. Por otro lado, los alfareros moche continuamente perfeccionaban el arte pictórico y sobre todo el escultórico, lo cual podría ser interpretado en este contexto como una especie de «noble rivalidad en el campo artístico» con los vecinos de la sierra, quienes como sabemos también dominaban a la perfección esas dos formas de expresión artística. La producción de imágenes muy individualizadas —gracias a lo cual el contraste era aun mucho más visible—, tanto de los representantes de la «clase media» moche como de los miembros de la «clase media» recuay, podía constituir una manifestación ideal de la identidad cultural —¿étnica?— propia, y esto no solo con relación a los vecinos del altiplano que visitaban las zonas bajas de los valles,¹⁴ sino también —y quizá esto fuera incluso más importante— ante ellos mismos.

Los prisioneros eran representados de un modo individualizado, igual que los sacerdotes y los hombres recuay, pero probablemente se debiera a razones de otra índole. Como sabemos por las complejas escenas de tipo línea fina, muy frecuentemente los prisioneros provenían de grupos —¿familias, clanes, tribus?— relacionados de cerca —o quizá incluso fueran los mismos— con los grupos de los cuales procedían los guerreros que los capturaban durante las luchas rituales. También sabemos, gracias al análisis del material arqueológico, que los prisioneros no eran depositados en las tumbas como ofrendas. Esto ni siquiera ocurría en el caso de los entierros de los difuntos más insignes. Se los mataba exclusivamente en lugares de culto —en templos, al pie de las montañas—, solo en honor de los dioses, probablemente en situaciones excepcionales que pudieran poner en peligro la seguridad de toda la comunidad.¹⁵ El hecho de que el muerto se llevara en su último viaje las representaciones de prisioneros vivos, ya desnudos y atados con cuerdas, las cuales además mostraban rasgos individuales, podía simbolizar su participación en el sacrificio de un prisionero dado —es decir, de un prisionero procedente de un grupo concreto— para honrar a los dioses, de los cuales esperaba por ello algún tipo de recompensa, o quizá significara

14 Como se deduce de las investigaciones realizadas hasta ahora, la cerámica recuay era utilizada por poblaciones que no solo vivían en la costa —en el valle de Virú y al sur del mismo— y enterraban allí a sus muertos, sino que también frecuentaban los centros religiosos de la cultura Moche. Estas relaciones tan complejas —de carácter político, económico y religioso— existentes entre la población de la costa y la población de la sierra, encontraron su reflejo en las representaciones plásticas, sobre todo en las que eran empleadas durante los rituales estatales.

15 Entre otros: S. Bourget 1998; 2001b; S. Bourget y J. F. Millaire 2000.

que tenía la intención de realizar justamente esa ofrenda de sangre en el más allá. Es posible que, para satisfacer a los dioses, el hombre entregado en sacrificio no pudiera ser cualquier prisionero. Esto es, no uno indeterminado. Seguramente debía cumplir los muchos requisitos impuestos a los seres ofrecidos en sacrificio; señalemos una vez más que todos los prisioneros eran jóvenes y estaban sanos. Además, según nos podemos imaginar, su identidad —no la personal, individual, sino más bien la tribal, del clan o de la familia— debía ser fácilmente reconocible. Ayudaban a determinarla tanto los rasgos físicos —antropológicos— del individuo, como los demás distintivos culturales que a veces lo acompañaban: el peinado, la pintura, el tatuaje y la escarificación de la cara.¹⁶

Los «retratos» y las representaciones esculturales de cuerpo entero de guerreros, prisioneros y sacerdotes —y quizá también de mujeres y niños—, pudieron servir para documentar o inmortalizar los logros militares de los difuntos, o su participación en ceremonias durante las cuales se mataba a niños, y se ofrecía en sacrificio a prisioneros. Como sabemos, también por el análisis de contextos funerarios, algunos animales, en especial llamas y perros, así como personas, sobre todo mujeres y niños, pero también guerreros, eran depositados como ofrendas en determinadas tumbas. Las representaciones de estos últimos, tanto en forma de vasijas de cuerpo entero como de huacos retrato, quizá fueran colocadas en las tumbas a modo de equivalente o de sustituto simbólico de un verdadero sacrificio humano.

Al estudiar las obras de los artistas moche, no es difícil estar de acuerdo con la opinión de que alcanzaron el nivel de «realismo de retrato», que no tenían la menor dificultad para señalar los rasgos individuales de los personajes representados. Sin duda eran conscientes de sus excepcionales habilidades, y vemos a menudo que de buen grado las mostraban, realizando vasijas ricamente decoradas, con incrustaciones de piedras, nácar o conchas, o también vasijas con formas sorprendentes, increíblemente complicadas desde el punto de vista técnico.¹⁷ Pero debemos subrayar que no todos los huacos retrato presentaban un nivel técnico y artístico igualmente alto, ni todos estaban caracterizados por reproducir el rostro humano de un modo individualizado. Y aunque las razones de esta situación seguramente son más complicadas de lo que nosotros hemos sido capaces de presentar aquí, creemos que al menos algunas de las explicaciones propuestas pueden corresponderse con la verdad.

¹⁶ Las investigaciones llevadas a cabo hace unos años en Huaca de la Luna por Steve Bourget, proporcionaron unas magníficas representaciones de prisioneros, asombrosamente realistas. Esas imágenes estaban hechas en moldes con arcilla cruda, y rotas en el transcurso de una ofrenda de sangre de prisioneros en la llamada Plaza 3A (entre otros S. Bourget 1998; 2001a; 2001b; S. Bourget y J. F. Millaire 2000). Por desgracia no hallamos huacos retrato de cerámica que fueran idénticos, o al menos muy parecidos, a las cabezas de las figuras descritas. Resultaría tentadora una hipótesis en el sentido de que los moldes para estas figuras se hubieran hecho a partir de modelos vivos —es decir, de los prisioneros, poco antes de la ejecución—, que los «prototipos» hechos con ellos —de arcilla cruda— «recibieran la muerte» junto a los modelos —los prisioneros— durante la ceremonia de ofrenda de sangre, mientras que los propios moldes sirvieran más tarde para la producción de vasijas, y simbólicamente permitieran celebrar repetidas veces el acto de la ofrenda de sangre, y aprovechar así —«con fines personales», según se puede suponer— la muerte de prisioneros concretos.

¹⁷ Entre otros C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 145, fig. 5.12 y 5.13.

El individualismo de muchos huacos retrato llega a un extremo, a veces sorprendente. Por otra parte, llama la atención el gran parecido físico que en ocasiones muestran personajes que poseen los mismos atributos clasificadores de carácter cultural —por ejemplo, en figuras que pertenecen a un gran grupo de prisioneros, o a un determinado subgrupo de sacerdotes—. Esta observación, hasta ahora considerada por diversos investigadores en las categorías del retrato realista, llevaba habitualmente a la conclusión de que se trataba de las representaciones de un mismo individuo, o de individuos estrechamente emparentados. A nuestro entender, más bien puede inclinarse a suponer que en el concepto mitológico de la sociedad que profesaban los artistas moche, y que ellos mismos ayudaron a crear, algunos rasgos antropológicos —como por ejemplo, la forma de la cara, de la nariz o de los ojos— podían ser tratados como una especie de clasificadores de las funciones sociales o rituales de los personajes representados. Naturalmente, no es en absoluto descartable que esto también se correspondiera de alguna forma con la situación social real. Los prisioneros representados podían realmente pertenecer a una tribu o un clan determinados, y algunas funciones sacerdotales quizá estuvieran en efecto reservadas solo para los miembros de ciertas familias cuyos integrantes se caracterizaban por determinados rasgos físicos. Por tanto, creemos que únicamente en este sentido podríamos decir que se trata de representaciones realistas.

Sin embargo, se puede mirar todo el problema del «realismo» o «esquematismo» y del significado simbólico de los huacos retrato desde otra óptica. Anteriormente ya hemos recalcado que el término huaco retrato fue aplicado a esta clase de objetos un poco a la ligera, y sin duda corrompido por el modo occidental de apreciar las obras de arte. Esta clase de percepción —en realidad independiente de nuestra voluntad— influye en que captemos las obras de arte que reproducen los elementos del entorno de la manera más fiel posible, de forma distinta a como recibimos las obras realizadas con técnicas simples, sin la misma maestría artística, que reflejan la imagen del mundo de un modo que entendemos como primitivo, simplificado, en el mejor de los casos «ingenuo». La mayoría de nosotros —aunque sea en su subconsciente— considera que la habilidad para conseguir en una representación plástica un parecido con el modelo es, si no una manifestación del genio artístico, seguramente sí algo extraordinario e impresionante, en particular si nosotros mismos no poseemos habilidades artísticas. Puede sonar a paradoja, pero el hecho es que todos los años pasados por el hombre occidental en contacto con el arte de diferentes culturas arqueológicas, de culturas de pueblos conocidos gracias a investigaciones etnográficas, o incluso con el arte creado por los artistas contemporáneos, han traído pocos cambios a esta situación. Por lo general somos propensos a considerar el arte abstracto, el geométrico o el minimalista como algo muy simple, creado prácticamente sin esfuerzo, y que habitualmente está al alcance de nuestras facultades manuales —«eso lo habría podido dibujar / pintar / esculpir yo mismo»—. En el caso de las obras de arte de culturas arqueológicas o etnográficas, somos capaces de «tolerar» una forma ingenua o simplificada —si su

fecha es lo suficientemente antigua, o si proviene de regiones del mundo lo bastante alejadas—, pero lo normal es que prefiramos dejar a un puñado de entendidos, especialistas y entusiastas el admirarlas y estudiarlas. Si los tantas veces citados bisontes de Altamira podían «parecer que estaban vivos», entonces unos motivos zoomorfos simples, grabados con poco esmero en la superficie de una vasija mal cocida procedente de una época varios miles de años posterior a la de aquellos bisontes, supondrán todo un bofetón para nuestra fe en el progreso.¹⁸

Volviendo a los huacos retrato y a la cerámica moche, debemos decir que su «éxito mediático» lo ha conseguido principalmente justo gracias a su «realismo», —podría decirse que gracias a su «sorprendente realismo»—, en el caso de un arte tan antiguo y sobre todo tan lejano, es decir, no europeo.¹⁹ Sin embargo, ocurrió algo extraño en el momento en que los investigadores empezaron a ocuparse de la iconografía moche: tras una serie de elogios convencionales acerca de dicho «realismo sorprendente», hicieron caso omiso de ello y pasaron a ocuparse de resolver problemas concretos: médicos, sociales, religiosos, botánicos, zoológicos, arquitectónicos, etcétera. Aprovecharon para sus estudios la magnífica fuente de información que resultó ser la cerámica moche, pero ya no volvieron a preguntarse de dónde, por qué y cómo surgió en ella el «realismo» y qué podía querer expresar. Casi automáticamente se adoptó el punto de vista evolucionista —básicamente erróneo— al respecto del desarrollo en el arte. Se pensaba que la cerámica moche, derivada de anteriores estilos de la costa norte de Perú, se perfeccionaba constantemente, empezando desde sus primeras fases, logrando su punto más alto de perfección técnica y artística en la fase IV, para después «caer» en la fase V. El perfeccionamiento de las habilidades pictóricas y escultóricas habría ido paralelo a ese desarrollo técnico-artístico.²⁰ Se representaban animales, plantas y algunos objetos y edificios con mayor fidelidad que nunca antes —y que muchas veces después—. Los dioses y los seres fantásticos eran mostrados del mismo modo que los elementos del mundo real, añadiendo a sus imágenes un gran número de detalles se les daba la apariencia de figuras que existían realmente. También las personas y sus rostros eran presentados con más fidelidad que nunca antes.

Según todo esto, el problema de los huacos retrato parece ser algo artificial, creado por los investigadores.²¹ Si no ha sido afrontada, por ejemplo, la cuestión de las «excepcionalmente realistas representaciones de cabezas de zorro, de conchas de *Strombus* o de mazorcas de maíz en la cultura Moche», entonces quizá tampoco habría que

18 Cfr. la discusión acerca del tema de la aparición simultánea en el arte de las tendencias opuestas naturalistas-realistas y geométricas, y su presencia en las representaciones emuladoras —imitadoras— y abstractas; está incluida en el libro *Arte y antropología* (J. Alcina 1988: 113-121).

19 Digamos en todo caso que en la gran mayoría de las publicaciones de divulgación científica, en el apartado de «cerámica moche» en realidad solamente encontramos fotos de vasijas escultóricas; así pues, las vasijas de formas geométricas simples, incluso las de rica pintura, no constituyen ningún acontecimiento a escala mundial.

20 Cfr. entre otros R. Larco Hoyle 2001b: 3-127.

21 Como recordaremos, en su ya varias veces citado artículo, A. M. Hocquenghem (1977d) llega a conclusiones similares, pero tampoco aborda la cuestión de las razones que influyeron en que el arte moche se desarrollara justo en esa dirección.

tocar para nada la cuestión de las «representaciones realistas de cabezas humanas». Es posible que la razón más importante para que aparecieran los huacos retrato en el arte de la cultura Moche fuera precisamente la existencia de una necesidad global —es decir, que abarcara la mayoría de temas y motivos— de mostrar las cosas de un modo lo más cercano posible a la realidad. Esta necesidad debió influir en que los artistas perfeccionaran constantemente su destreza para observar los elementos de su entorno, y desarrollaran su habilidad para reflejar sus rasgos característicos en la cerámica. La principal cuestión de la que habría que ocuparse ahora mismo, antes de abordar algún otro tema detallado, sería contestar a la siguiente pregunta: ¿por qué apareció tal necesidad, y para qué había de servir esta forma de representación, tan poco frecuente en el arte de las culturas de la América precolombina?

Los estudios iconográficos sobre la cultura Moche nos han llevado a muchos descubrimientos y conclusiones valiosas. Sin embargo, hasta hoy siguen llevándose a cabo principalmente sobre la base del material reunido en las colecciones de los museos. Solo resta esperar que, gracias a investigaciones arqueológicas profesionales realizadas en la costa norte de Perú, el número de contextos ceremoniales y funerarios completos «ricos en iconografía» que conocemos, llegue pronto a un nivel que nos permita analizar más detalladamente y con más elementos de juicio los datos que nos ofrecen. Empecemos, pues, a ser más conscientes no solo del significado de los diversos motivos iconográficos, sino también de la simbología de los artefactos que adornaban. Quizá entonces también los personajes de los huacos retrato nos dejen ver por completo su auténtico semblante.

Anexo A

Atributos culturales

TOCADOS - ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

H-I-1



MVB-96



Fondos del MVB



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 219, fig. 6.52

H-I-2



MARLH-255



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 61, fig. 3.37

H-I-3



MNAAHP-118



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 78, fig. 47 (detalle)

H-I-5



MNAAHP-75



Fondos del MHP



G. KUTSCHER 1954:
lám. 20a (detalle)

TOCADOS - ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

H-II-1



MVB-97



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 122, fig. 4.88

H-II-3



MVB-97



Fondos del MVB

H-II-6a



MARLH-23



Fondos del MVB

H-IV-4a



MAUNT-2



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 244, fig. 6.94

TOCADOS - ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

H-V-2b



MARLH-61



Fondos del MVB

H-V-5



MNAAHP-170

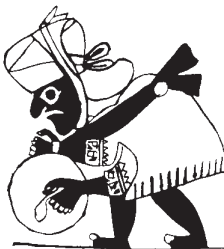


G. Kutscher 1983: Abb. 82 (detalle; similar)

H-V-8

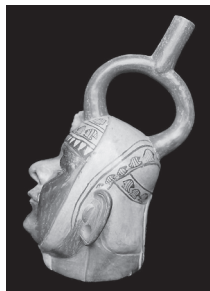


MNAAHP-91



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 120, fig. 4.84 (detalle)

H-V-10a



MARLH-51



G. Kutscher 1983: Abb. 307 (similar)

DECORACIÓN PINTADA EN LOS TOCADOS - EJEMPLOS



MVB-53 (motivos geométricos)



MARLH-396 (motivos geométricos)



MARLH-155 (motivos geométricos, zoomorfos
geometrizados y zoomorfos)



MVB-124 (motivos geométricos, zoomorfos
geometrizados y zoomorfos)



MARLH-51 (motivos geométricos y zoomorfos)



MARLH-231 (motivos
zoomorfos)



MARLH-282 (motivos
fitomorfos)



MNAAHP-70 (motivo de panoplias y motivos zoomorfos)



MARLH-180 (motivos geométricos y fantásticos)

PEINADOS - ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN



F-I



G. Kutscher 1954: lám. 78b (detalle)



F-II-a



G. Kutscher 1954: lám. 23 (detalle)



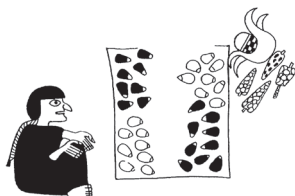
F-III-b



G. Kutscher 1983: Abb. 118 (detalle)



F-IV-c



G. Kutscher 1983: Abb. 149



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 127, fig. 4.96



F-V-b



G. Kutscher 1954: lám. 21 (detalle)



F-VI



G. Kutscher 1983: Abb. 129



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 122, fig. 4.88

BARBA Y BIGOTE - ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN



MARLH-191



Fondos del MAM



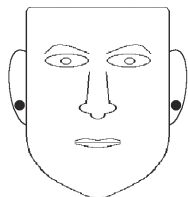
Fondos del MVB



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 40, fig. 3.2

ADORNOS DE LAS OREJAS - ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

«Ausencia marcada» de adornos de oreja (tipos E-0, E-I, E-II)

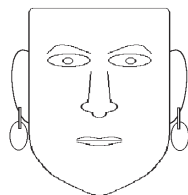


E-I-b



C. B. Donnan 1978: 168, fig. 245

Aretes redondos (tipos E-III y E-IX)

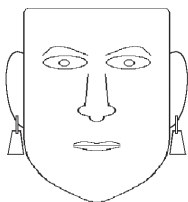


E-III-a



G. Kutscher 1983: Abb. 125

Aretes trapeciales (tipos E-IV y E-VIII)



E-IV

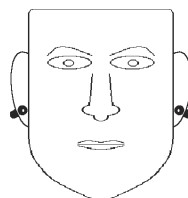


G. Kutscher 1954: 20a
(detalle)



Fondos del MVB

Orejas cilíndricas (tipos E-V y E-IX)



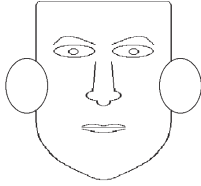
E-V



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 19, fig. 1.15 (detalle)

ADORNOS DE LAS OREJAS - ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Orejeras tubulares con escudo redondo (tipos E-VI y E-VIII)

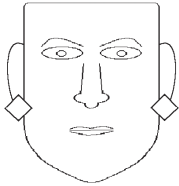


E-VI-b



G. Kutscher 1983: Abb. 150 (detalle)

Orejeras tubulares con escudo cuadrado (tipo E-VI)

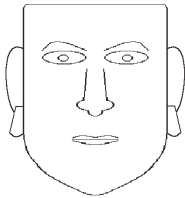


E-VI-c



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 133, fig. 4.105 (detalle)

Aretes esféricos (tipo E-VII)



E-VII



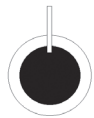
C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 122, fig. 4.88

Barbiquejos



G. Kutscher 1983: Abb. 152

DECORACIÓN PINTADA QUE APARECE EN LOS ARETES REDONDOS CARACTERÍSTICOS DE LOS TIPOS E-III Y E-IX



MAUNT-5



MAUNT-5



MNAAHP-197
/ MARLH-299



MNAAHP-144



MARLH-242

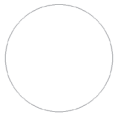


MARLH-78

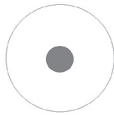


MARLH-190

DECORACIÓN PINTADA Y PLÁSTICA QUE APARECE EN LOS ESCUDOS DE LAS OREJERAS TUBULARES CARACTERÍSTICAS DE LOS TIPOS E-VI Y E-VIII



MARLH-97;
255; 388;
MVB-2



MARLH-103



MAM-12;
MNAAHP-118



MARLH-130;
MNAAHP-3;
MNAAHP-11



MARLH-194;
296



MNAAHP-35



MARLH-167;
195; 279; 367;
MVB-28; 104



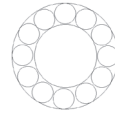
MARLH-220;
MVB-102; 105



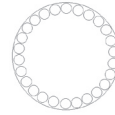
MARLH-177;
328



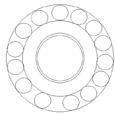
MNAAHP-54



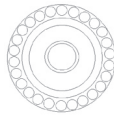
MARLH-224;
294



MNAAHP-136



MARLH-262;
MVB-38



MARLH-32



MARLH-98; 139;
168; 201; 248;
MNAAHP-65;
MVB-73; 82



MVB-90



MNAAHP-28



MVB-99



MARLH-368;
398



MARLH-1;
131; 329; 330;
331; MNA-
AHP-191



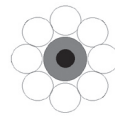
MVB-119



MNAAHP-60



MVB-54



MARLH-140

DECORACIÓN PINTADA Y PLÁSTICA QUE APARECE EN LOS ESCUDOS DE LAS OREJERAS TUBULARES CARACTERÍSTICAS DE LOS TIPOS E-VI Y E-VIII



MARLH-389



MNAAHP-32



MARLH-237



MVB-9



MAM-15



MHP-1



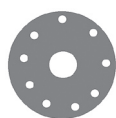
MARLH-221;
MNAAHP-8;
MVB-76; 100;
101



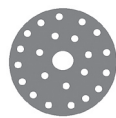
MARLH-166



MHP-6



MARLH-49;
249; 110



MARLH-138



MVB-103



MVB-75



MNAAHP-52



MVB-106



MNAAHP-109



MARLH-141



MNAAHP-116



MARLH-235



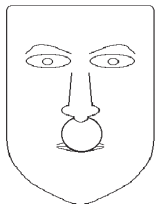
MNAAHP-179



MARLH-12

NARIGUERAS - ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Narigueras redondas (tipo N-II)



N-II-b



C. B. Donnan 1978: 74, fig. 119 (detalle)

Narigueras semilunares (tipo N-III)

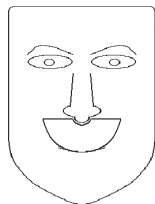


N-III



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 70, fig. 3.48 (detalle)

Narigueras semicirculares (tipo N-IV)

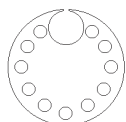


N-IV

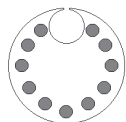


G. Kutscher 1983: Abb. 108

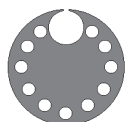
DECORACIÓN DE LAS NARIGUERAS DEL TIPO N-II EN LA RECOPIACIÓN ANALIZADA DE HUACOS RETRATO



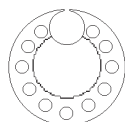
MVB-75



MVB-47



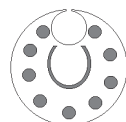
MARLH-116



MARLH-201;
224; 368; 369



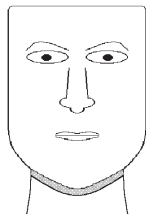
MVB-99



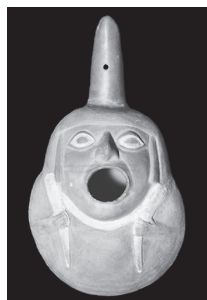
MNAAHP-72

COLLARES - ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

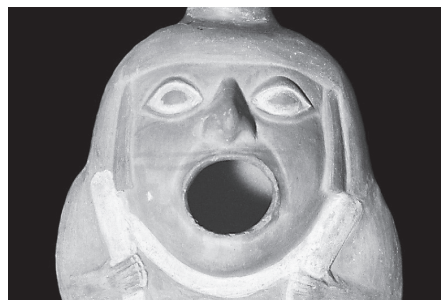
Tipo C-I



C-I

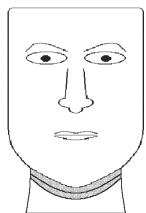


Fondos del MVB



(detalle)

Tipo C-II



C-II-a



Fondos del MVB



(detalle)

ADORNOS FACIALES GRABADOS - TIPOLOGÍA

Adornos grabados en las mejillas (TM)



TM-1a



TM-1b



TM-1c



TM-1d



TM-2a



TM-2b



TM-2c



TM-2d



TM-3a



TM-3b



TM-4a



TM-4b



TM-5a



TM-5b



TM-5c



TM-5d



TM-5e



TM-6a



TM-6b



TM-6c



TM-6d



TM-7

ADORNOS FACIALES GRABADOS - TIPOLOGÍA

Adornos grabados en la zona de la boca (TL)



TL-1



TL-1 (detalle)



TL-2a



TL-2b



TL-3



TL-4a



TL-4b



TL-4c



TL-5



TL-6



TL-7



TL-8



TL-9



TL-10



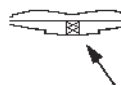
TL-11



TL-12



TL-13



TL-13 (detalle)



TL-14

ADORNOS FACIALES GRABADOS - TIPOLOGÍA

Adornos grabados en la zona de la nariz (TN)



TN-1



TN-2



TN-3



TN-4



TN-5a



TN-5b



TN-6

Adornos grabados en la zona de los ojos (TO)



TO-1



TO-2



TO-3



TO-4



TO-5



TO-6



TO-7



TO-8



TO-9



TO-10



TO-11



TO-12

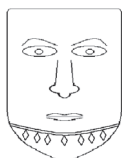
ADORNOS FACIALES GRABADOS - TIPOLOGÍA

Adornos grabados en la frente (TF)

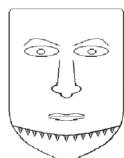


TF-1

Decoración grabada en el mentón (TP) y en las mejillas (TV)



TP



TP



TV

Decoración grabada de carácter excepcional (TEEx)



TEEx-1



TEEx-2



TEEx-3



TEEx-4



TEEx-5



TEEx-6



TEEx-7



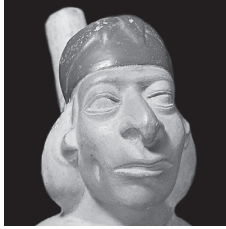
TEEx-8

MOTIVOS GRABADOS - ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

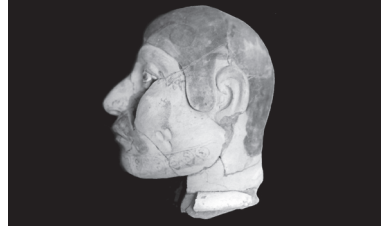
Motivos grabados simples del grupo TM



Fondos del MVB



(detalle)



Fragmento de la figura de un prisionero hecha de arcilla sin cocer (MAUNT)

Decoración del tipo TP



Fondos del MAM



(detalle)



Fondos del MHP



(detalle)

Motivos excepcionales



Fondos del MVB



(detalle)



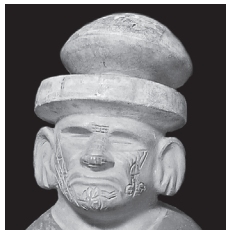
Fondos del MVB



(detalle)



Fondos del MVB



(detalle)



Fondos del MVB



(detalle)

MOTIVOS GRABADOS - ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Grupo de figuras con tocado en forma de «neumático» (tipo H-VII)



Fondos del MVB



(detalle)



Fondos del MAM



(detalle)



Fondos del MARLH
(foto: M. Giersz)



(detalle)



Fondos del MARLH
(foto: M. Giersz)



(detalle)



Fondos del MARLH (fragmento de una vasija)

ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA

M - Tipos de pintura «de base»



M-1a



M-1b



M-1c



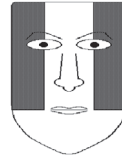
M-2a



M-2b



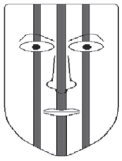
M-2c



M-2d



M-2e



M-2f



M-3a



M-3b



M-3c



M-3d



M-3e



M-3f



M-3g



M-3h



M-3i

ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA



M-4a



M-4b



M-4c



M-4d



M-4e



M-5a



M-5b



M-5c



M-5d



M-5e



M-5f



M-5g



M-5h



M-5i



M-5j



M-5k



M-5l



M-5m



M-5n



M-5o



M-5p



M-6

ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA

MB - Motivos básicos de la pintura en la zona del mentón



MB-1a



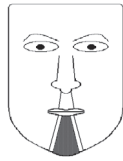
MB-1b



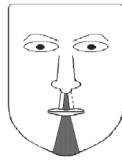
MB-1c



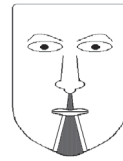
MB-2a



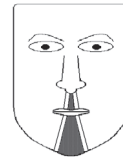
MB-2b



MB-2c



MB-2d



MB-2e



MB-3a



MB-3b



MB-3c



MB-3d



MB-4a



MB-4b



MB-4c



MB-5a



MB-5b



MB-6a



MB-6b

ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA



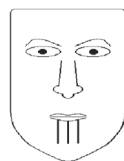
MB-7



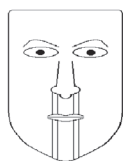
MB-8a



MB-8b



MB-8c



MB-9a



MB-9b



MB-9c



MB-10



MB-11



MB-12



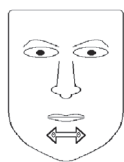
MB-13



MB-14



MB-15



MB-16



MB-17

ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA

MC - Motivos básicos de la pintura en la zona de las cejas



MC-1



MC-2



MC-3



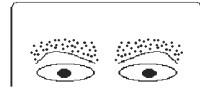
MC-4



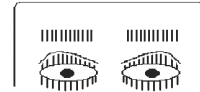
MC-5



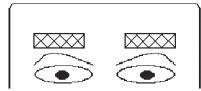
MC-6



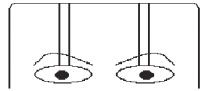
MC-7



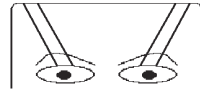
MC-8



MC-9



MC-10



MC-11



MC-12

ML - Motivos básicos de la pintura en la zona de la boca



ML-1



ML-2a



ML-2b



ML-2c



ML-2d



ML-3



ML-4



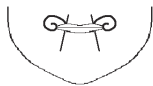
ML-5



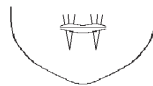
ML-6



ML-7



ML-8



ML-9



ML-10



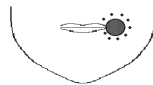
ML-11



ML-12



ML-13



ML-14



ML-15



ML-16



ML-17

ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA

MM - Motivos básicos de la pintura en las mejillas



MM-1a



MM-1b



MM-1c



MM-2a



MM-2b



MM-2c



MM-2d



M-2e



MM-2f



MM-2g



MM-3a



MM-3b



MM-3c



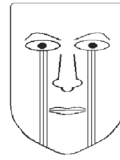
MM-3d



MM-4a



MM-4b



MM-4c



MM-5a



MM-5b



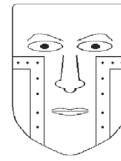
MM-6a



MM-6b



MM-7a

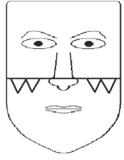


MM-7b



MM-7c

ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA



MM-8



MM-9a



MM-9b



MM-9c



MM-10a



MM-10b



MM-10c



MM-10d



MM-11a



MM-11b



MM-12



MM-13a



MM-13b



MM-13c



MM-14



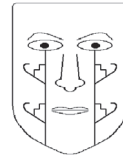
MM-15



MM-16



MM-17



MM-18



MM-19



MM-20



MM-21



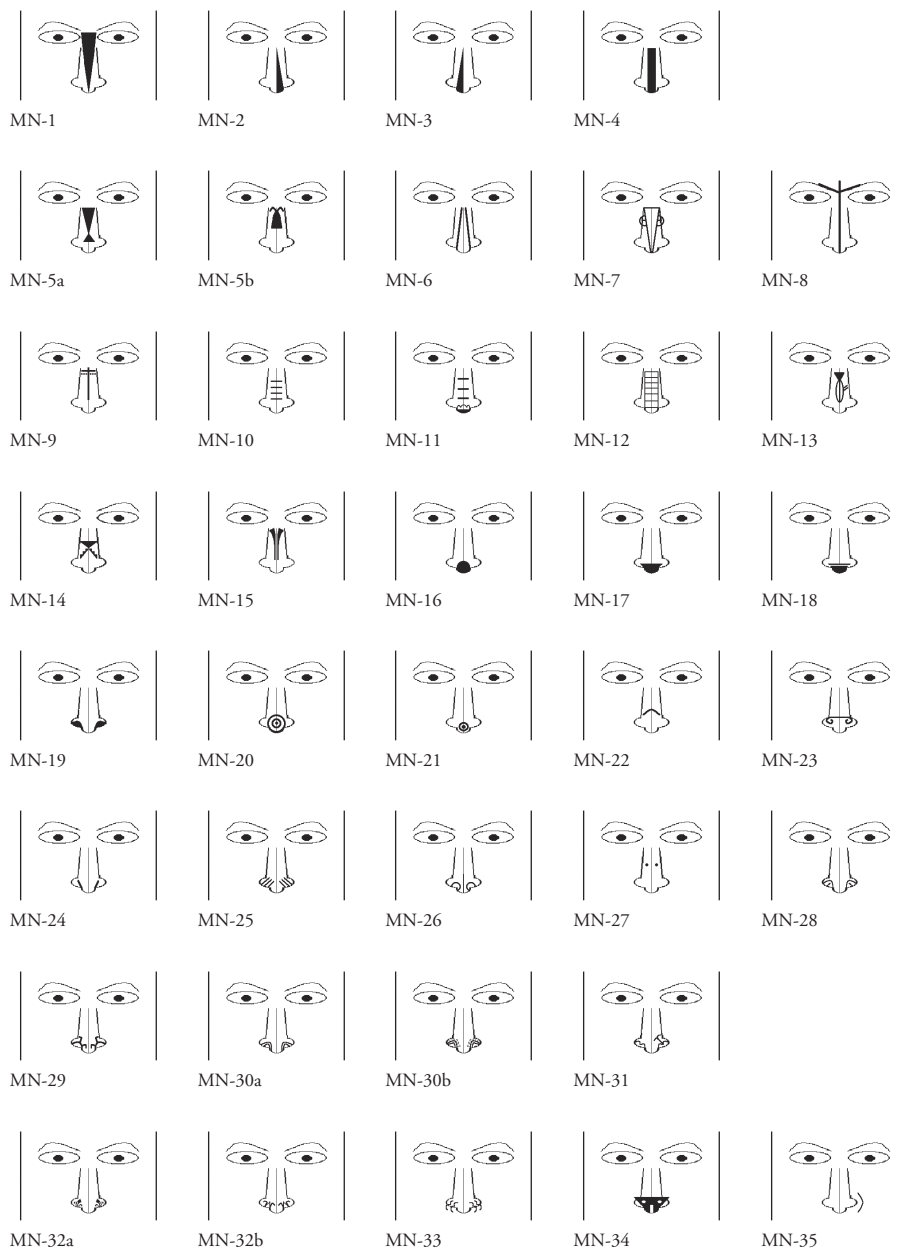
MM-22



MM-23

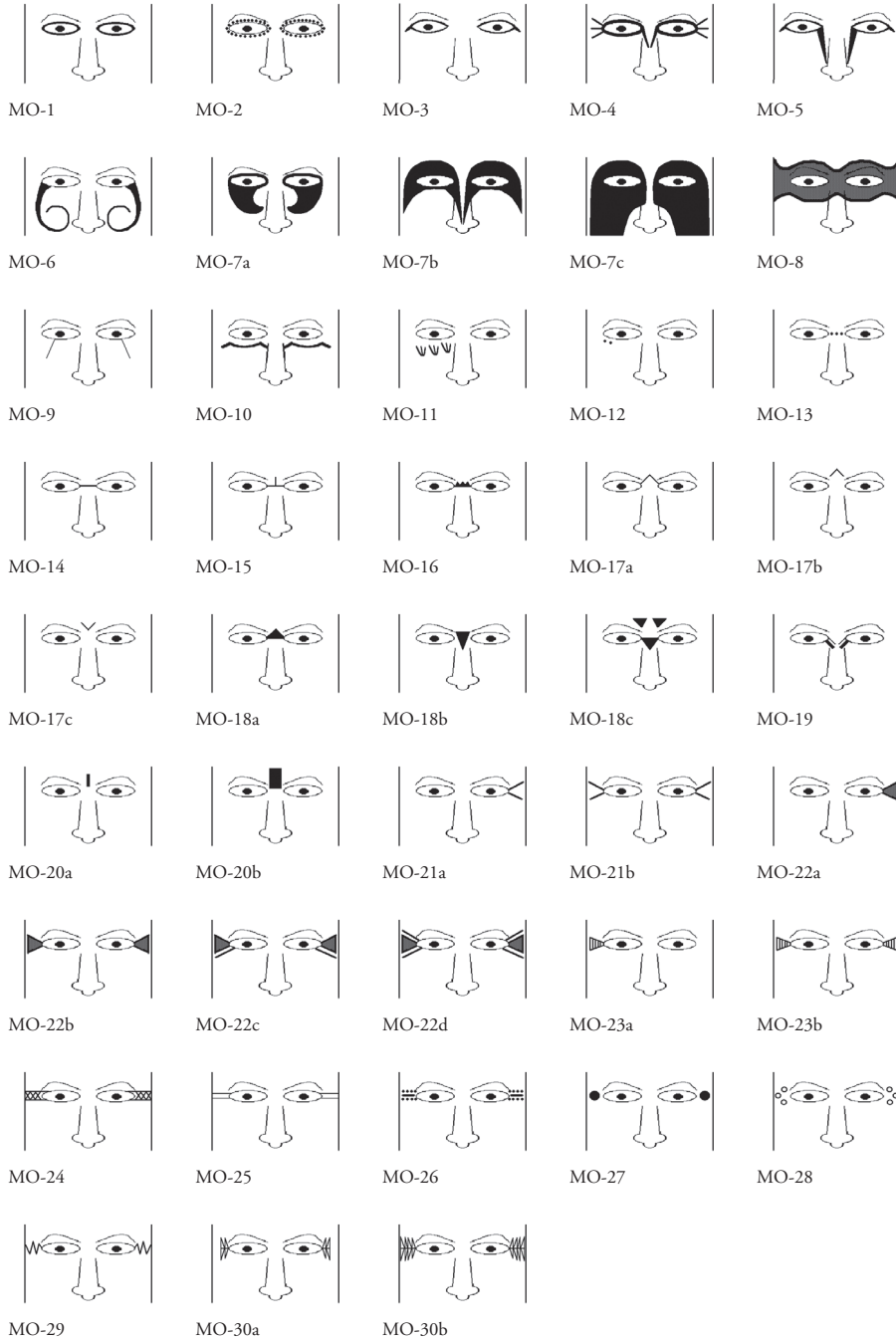
ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA

MN - Motivos básicos de la pintura en la zona de la nariz



ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA

MO - Motivos básicos de la pintura en la zona de los ojos



ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA

MQ - Motivos decorativos excepcionales



MQ-1



MQ-2



MQ-3



MQ-4



MQ-5



MQ-6a



MQ-6b



MQ-6c



MQ-7



MQ-8



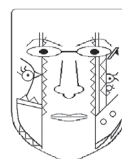
MQ-9



MQ-10



MQ-11



MQ-12



MQ-13



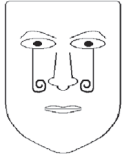
MQ-14



MQ-15

ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA

MS - Motivos decorativos básicos en forma de espirales y serpientes, pintados en las mejillas



MS-1



MS-2



MS-3



MS-4



MS-5



MS-6



MS-7



MS-8



MS-9



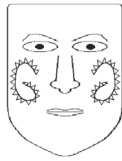
MS-10



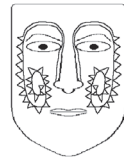
MS-11



MS-12



MS-13



MS-14



MS-15



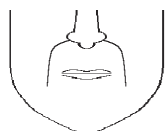
MS-16



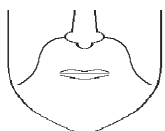
MS-17

ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA

MW - Motivos decorativos en forma de bigote



MW-1



MW-2



MW-3



MW-4



MW-5



MW-6



MW-7



MW-8



MW-9



MW-10



MW-11



MW-12



MW-13



MW-14



MW-15



MW-16



MW-17



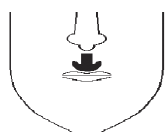
MW-18



MW-19



MW-20



MW-21 (nariguera)

ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA

Motivos MP



MP-1



MP-2



MP-3a



MP-3b



MP-4a



MP-4b



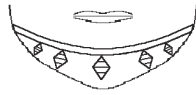
MP-5a



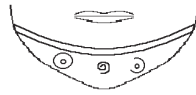
MP-5b



MP-6a



MP-6b



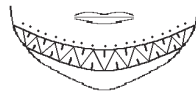
MP-6c



MP-7



MP-8



MP-9



MP-10

ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA

Motivos MV



MV-1a



MV-1b



MV-2



MV-3a



MV-3b



MV-4a



MV-4b



MV-4c



MV-4d



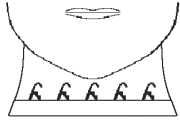
MV-4e



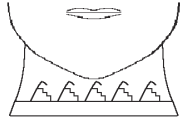
MV-5

ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA

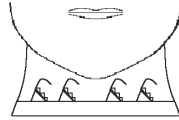
Motivos de pintura en el cuello Es («ola escalonada» y meandros)



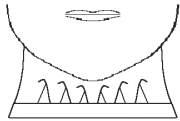
Es-1a



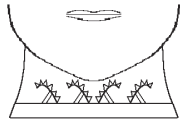
Es-1b



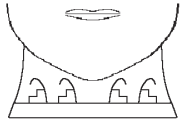
Es-1c



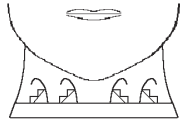
Es-2a



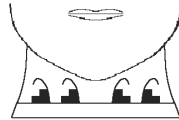
Es-2b



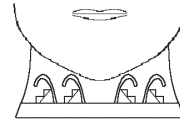
Es-3a



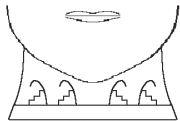
Es-3b



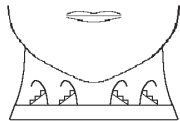
Es-3c



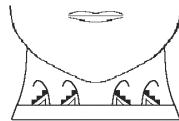
Es-3d



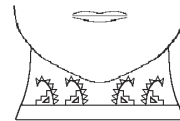
Es-4a



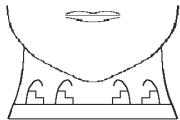
Es-4b



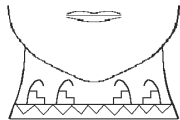
Es-4c



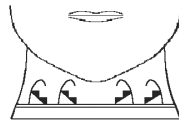
Es-4d



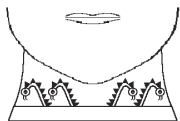
Es-5a



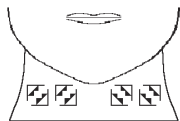
Es-5b



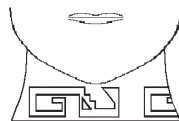
Es-5c



Es-6



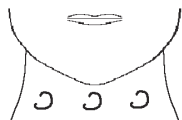
Es-7



Es-8

ADORNOS FACIALES PINTADOS - TIPOLOGÍA

Motivos de pintura en el cuello Z (motivos únicos)



Z-1



Z-2



Z-3



Z-4



Z-5



Z-6



Z-7

**ADORNOS PINTADOS DE CARA Y CUERPO:
EN VASIJAS DE CUERPO ENTERO Y EN ESCENAS DE LÍNEA FINA - SELECCIÓN**

Guerreros moche



G. Kutscher 1983: Abb. 117



Fondos del MVB

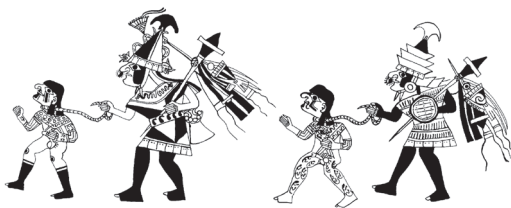


(detalle)

Prisioneros



Fondos del MARLH (foto: M. Giersz)



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 130: fig. 4.100

Sacerdotes



G. Kutscher 1983: Abb. 307



Fondos del MVB



(detalle)



Fondos del MVB



(detalle)

**ADORNOS PINTADOS DE CARA Y CUERPO:
EN VASIJAS DE CUERPO ENTERO Y EN ESCENAS DE LÍNEA FINA - SELECCIÓN**

Mujeres



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 127, fig. 4.96



Fondos del MVB



(detalle)

Hombres recuay



Fondos del MVB



(detalle)



G. Kutscher 1983: Abb. 114
(detalle)



G. Kutscher 1983: Abb. 115
(detalle)

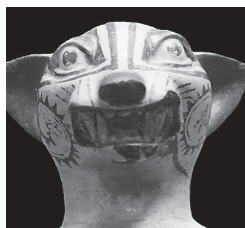
Plantas (frejoles) y animales (zorros) antropomorfizados



G. Kutscher 1983: Abb. 210



Vasija de los fondos
del MAUNT



(detalle)



(detalle)

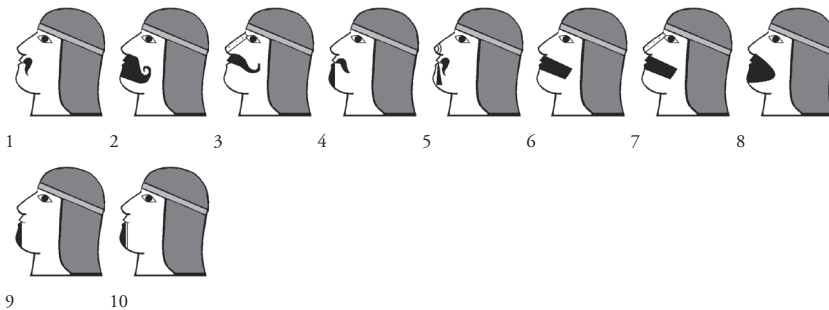


(detalle)

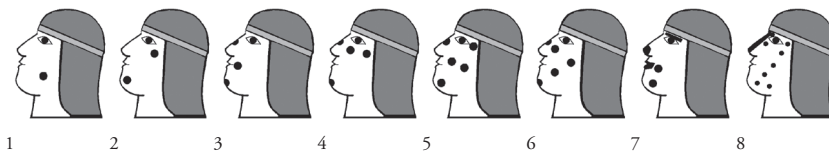
TIPOS DE ADORNOS FACIALES QUE APARECEN EN ESCENAS DE LÍNEA FINA PUBLICADAS

Selección del autor – Tipología preliminar

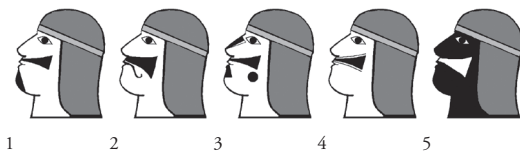
A



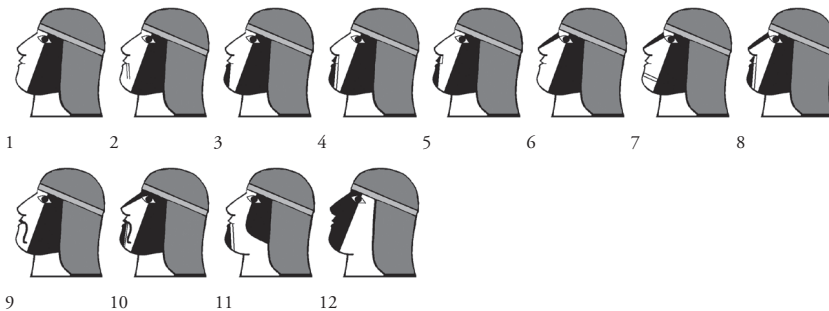
B



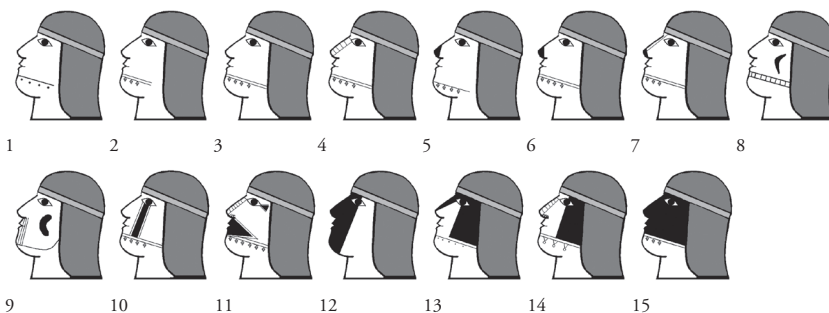
C



D

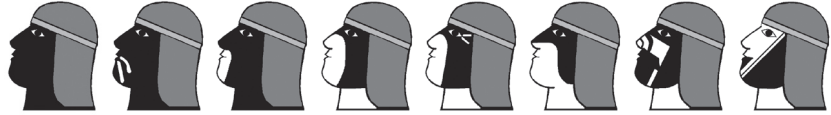


E



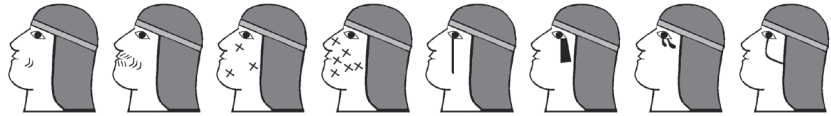
Selección del autor – Tipología preliminar

F

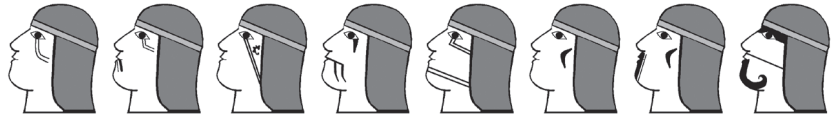


1 2 3 4 5 6 7 8

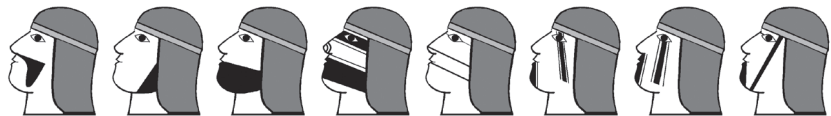
G



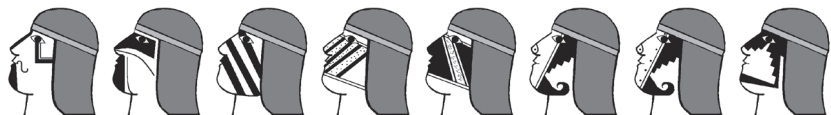
1 2 3 4 5 6 7 8



9 10 11 12 13 14 15 16



17 18 19 20 21 22 23 24



25 26 27 28 29 30 31 32

TIPOS DE ADORNOS FACIALES QUE APARECEN EN ESCENAS DE LÍNEA FINA PUBLICADAS

Procedencia de las ilustraciones en las que aparecen los distintos tipos

A

1. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 63, fig. 3.40
2. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 70, fig. 3.48
3. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 41, fig. 4.1
4. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 72, fig. 3.52
5. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 76, fig. 3.51
6. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 71, fig. 3.51
7. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 41, fig. 3.4
8. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 47, fig. 3.15; 78, fig. 4.7
9. G. Kutscher 1954: lám. 19 A; G. Kutscher 1983: Abb. 12
10. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 78, fig. 4.7; G. Kutscher 1983: Abb. 102

B

1. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 113, fig. 69
2. G. Kutscher 1983: Abb. 114
3. G. Kutscher 1954: lám. 21
4. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 122, fig. 4.88; 218, fig. 6.50
5. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 122, fig. 4.88
6. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 218, fig. 6.51; G. Kutscher 1954: lám. 21
7. G. Kutscher 1983: Abb. 114
8. G. Kutscher 1983: Abb. 115

C

1. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 87, fig. 4.25; G. Kutscher 1983: Abb. 45
2. G. Kutscher 1954: lám. 18
3. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 87, fig. 4.24
4. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 87, fig. 4.24
5. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 40, fig. 3.2; 84, fig. 4.19; G. Kutscher 1983: Abb. 125; Abb. 129

D

1. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 101, fig. 4.50
2. G. Kutscher 1983: Abb. 83;
3. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 238, fig. 6.82; G. Kutscher 1983: Abb. 74
4. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 95, fig. 4.40; G. Kutscher 1983: Abb. 84
5. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 95, fig. 4.40
6. G. Kutscher 1983: Abb. 115; Abb. 117; Abb. 126
7. G. Kutscher 1983: Abb. 117
8. G. Kutscher 1983: Abb. 117; Abb. 210
9. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 202, fig. 6.23
10. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 202, fig. 6.23
11. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 121, fig. 4.86; G. Kutscher 1983: Abb. 102; Abb. 108
12. G. Kutscher 1983: Abb. 113 B

E

1. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 77, fig. 4.6
2. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 107, fig. 4.59
3. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 100, fig. 4.48; G. Kutscher 1983: Abb. 123
4. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 23, fig. 1.20
5. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 77, fig. 4.6; G. Kutscher 1954: Abb. 24
6. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 107, fig. 4.60; 133, Fig. 4.105
7. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 133, fig. 4.105
8. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 79, fig. 4.8

9. G. Kutscher 1954: lám. 20 A
10. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 133, fig. 4.105
11. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 107, fig. 4.60
12. G. Kutscher 1954: lám. 27; G. Kutscher 1983: Abb. 140
13. G. Kutscher 1983: Abb. 117
14. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 76, fig. 4.1; 107, fig. 4.60; 130, fig. 4.101
15. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 133, fig. 4.105

F

1. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 133, fig. 4.105; 244, fig. 6.94
2. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 86, fig. 4.22; G. Kutscher 1983: Abb. 83
3. G. Kutscher 1983: Abb. 108; Abb. 152
4. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 58, fig. 3.31; 70, fig. 3.48; 70, fig. 3.49; 78, fig. 4.7
5. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 70, fig. 3.48
6. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 46, fig. 3.13; 101, fig. 4.49; 107, fig. 4.60; 130, fig. 4.101
7. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 72, fig. 3.52
8. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 200, fig. 6.21

G

1. G. Kutscher 1983: Abb. 156 A y B
2. G. Kutscher 1983: Abb. 156 A y B
3. G. Kutscher 1983: Abb. 131
4. G. Kutscher 1983: Abb. 131
5. G. Kutscher 1954: lám. 19 B
6. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 203, fig. 6.24 y 6.25
7. G. Kutscher 1954: lám. 20 A
8. G. Kutscher 1983: Abb. 108
9. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 202, fig. 6.23
10. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 202, fig. 6.23
11. G. Kutscher 1954: lám. 20 A
12. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 202, fig. 6.23
13. G. Kutscher 1983: Abb. 307
14. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 83, fig. 4.17; G. Kutscher 1983: Abb. 119
15. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 245, fig. 6.96; G. Kutscher 1954: lám. 23
16. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 79, fig. 4.9; G. Kutscher 1983: Abb. 113 A
17. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 19, fig. 1.15
18. G. Kutscher 1983: Abb. 89
19. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 19, fig. 1.15
20. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 70, fig. 3.48; 71, fig. 3.51
21. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 238, fig. 6.82; G. Kutscher 1983: Abb. 74
22. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 239, fig. 6.83
23. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 130, fig. 4.100
24. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 46, fig. 3.13
25. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 130, fig. 4.100
26. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 77, fig. 4.6; G. Kutscher 1954: lám. 24
27. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 77, fig. 4.6
28. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 153, fig. 5.26
29. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 153, fig. 5.26
30. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 71, fig. 3.50
31. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 71, fig. 3.50
32. C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 127, fig. 4.96

Anexo B

Roles sociales

MUJERES



MVB-115



MVB-116



MARLH-203



MARLH-204



Analogía (Fondos del MVB)



MARLH-257



MARLH-253



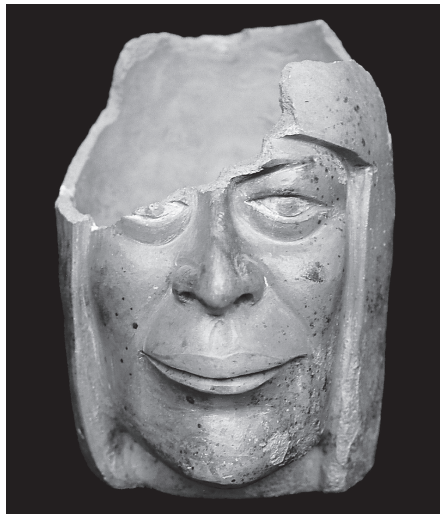
MARLH-268



MARLH-300



MVB-112



MARLH-244



MVB-110



MVB-41

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Escenas «eróticas»



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 127, fig. 4.96



Fondos del MAUNT

Mujeres amantando, mujeres con niños



Fondos del MVB



Fondos del MVB

Mujeres mascando hojas de coca



Fondos del MVB

Mujeres llevando bultos



G. Kutscher 1983: Abb. 123 (detalle)

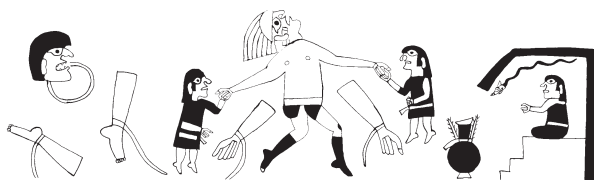
Mujeres tejiendo en la escena del «Taller textil» o «Banquete»



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 126, fig. 4.94

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Mujeres realizando un sangriento sacrificio humano, o tomando parte en ceremonias de ese tipo (analogizadas con aves carroñeras antropomorfizadas: gallinazo cabecirrojo (*Cathartes aura*) y gallinazo de cabeza negra (*Coragyps atratus*))



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 121, fig. 4.85

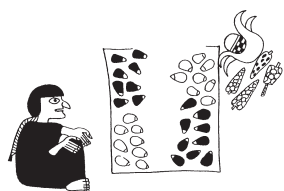


G. Kutscher 1983: Abb. 121



G. Kutscher 1983: Abb. 120-2

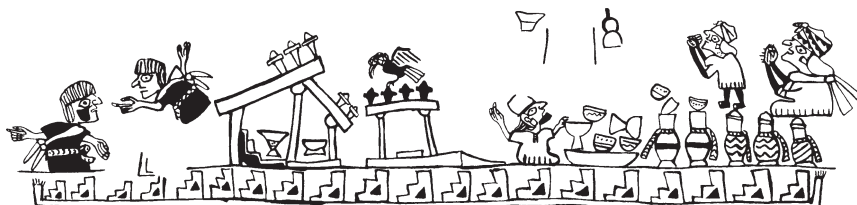
Otras clases de escenas (mujeres como participantes en el culto, quizá sacerdotisas de menor grado)



G. Kutscher 1983: Abb. 149



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 108, fig. 4.62



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 19, fig. 1.15

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Mujeres (a veces con niños) en el mundo de los muertos y en escenas mitológicas



G. Kutscher 1954: lám. 30A



(detalle)



G. Kutscher 1954: lám. 30B



G. Kutscher 1954: lám. 30B (detalle)



G. Kutscher 1954: lám. 31A (detalle)



G. Kutscher 1954: lám. 55A

Otras analogías publicadas – selección

En escenas «eróticas»

F. Anton 1972: bild. 110

E. P. Benson 1972: 137, fig. 6-9

C. B. Donnan 1978: 153, fig. 232; 177, fig. 258; 177, fig. 259.

Dando a luz

E. Baquedano 1998: 20

A. Jürgenser y K. Ohrt (eds.) 2000: 118, cat. 195

R. Stone-Miller 1995: 109, fig. 90

CRÁNEOS, CABEZAS DE TORTURADOS Y CABEZAS-TROFEO

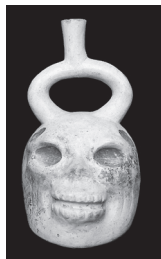
Representaciones de cráneos humanos - Selección y analogías iconográficas



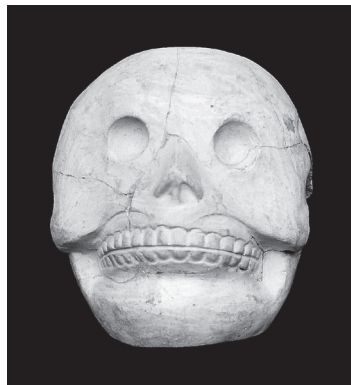
MARLH-403



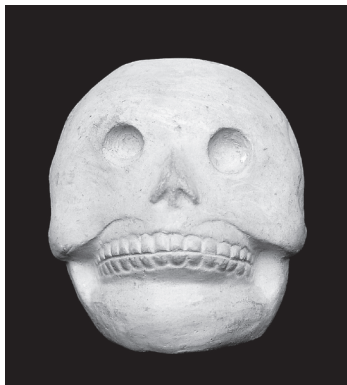
MARLH-406



MARLH-407



MARLH-408



MARLH-409

Escenas del «baile de los muertos» y de la «entrada al otro mundo»



C. B. Donnan 1982: 119, fig. 21



G. Kutscher 1983: Abb. 164



A. M. Hocquenghem 1987: fig. 139

CRÁNEOS, CABEZAS DE TORTURADOS Y CABEZAS-TROFEO

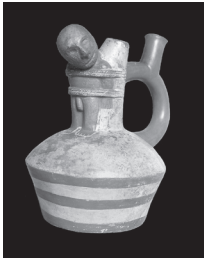
Representaciones de cabezas de torturados - selección y analogías iconográficas



MARLH-401



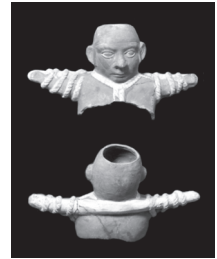
G. Kutscher 1983: Abb. 121



Fondos del MHP



Fondos del MVB

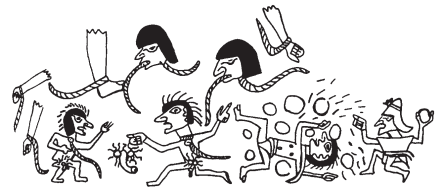


Fondos del MVB

Representaciones de cabezas-trofeo - selección y analogías iconográficas



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 121, fig. 4.85 (detalle)



C. L. Moser 1974: 33

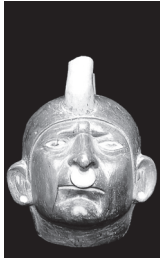


C. B. Donnan 1978: 189, Fig. 274 (detalle)

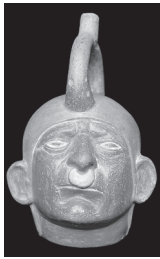


MVB-113

PRISIONEROS



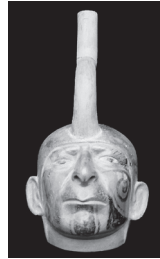
MARLH-401



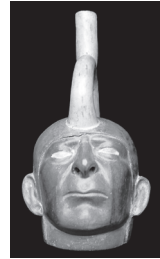
MARLH-241



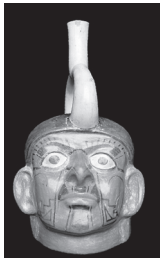
MVB-005



MARLH-081



MARLH-93



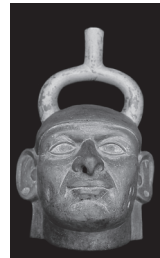
MARLH-56



MARLH-65



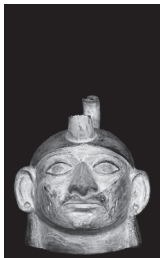
MNAAHP-89



MNAAHP-192



MARLH-94



MNAAHP-122



MARLH-59



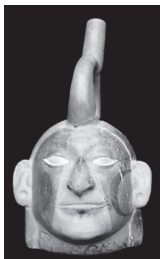
MARLH-68



MNAAHP-82



MARLH-210



MARLH-214

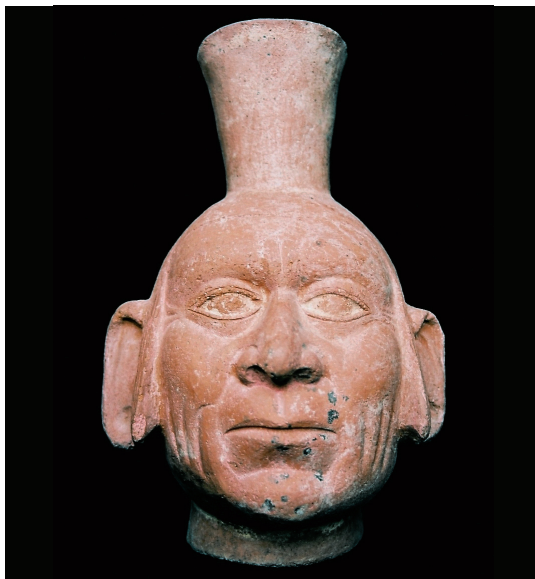


MARLH-209



MARLH213

PRISIONEROS



MARLH-342



MNAAHP-21



MVB-88



MARLH-24



MNAAHP-125



MNAAHP-27



MARLH-82



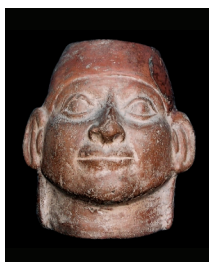
MARLH-89



MNAAHP-183



MARLH-27



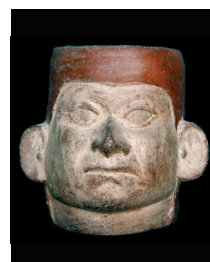
MNAAHP-100



MNAAHP-97



MNAAHP-101



MNAAHP-99

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Clases de escarificación (marcas faciales) típicas de las representaciones de prisioneros



MARLH-71 (tipo TM-4a)



MVB-5 (tipo TM-4b)



Representaciones de prisioneros desnudos



Fondos del MAM



G. Kutscher 1954: lám. 23



Fondos del MVB



Fondos del MARLH (fotos M. Giersz)

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

«Carrera de literas» y prisioneros ofrecidos en sacrificio



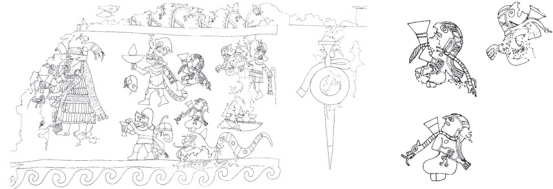
G. Kutscher 1983: Abb. 124



G. Kutscher 1954: lám. 78B



G. Kutscher 1983: Abb. 303-2 (detalle)



C. B. Donnan 1978: 167, fig. 243 (copia de la pintura mural de Pañamarca)

Prisioneros transportados a las islas para sacrificarlos



G. Kutscher 1983: Abb. 318A



G. Kutscher 1983: Abb. 318A (detalle)

Otras analogías publicadas – selección

Desnudos

M. Cuesta 1980: 209, 210;
C. B. Donnan 1978: 25, fig. 46; 95, fig. 148; 173, fig. 254;
S. Purin (ed.) 1990: 45, fig. 056.

Los llamados *well dressed captives*

(cfr. E.P. Benson 1982a)
M. Cuesta 1980: 268, fig. 103; 269, fig. 104
C. B. Donnan 1978: 36, fig. 60

«Carreras de literas»

J.-A. de Lavalley (ed.) 1985: 104;
G. Kutscher 1983: Abb. 123.

Ofrecidos en sacrificio

C. B. Donnan 1978: 168, fig. 245; 169, fig. 246;
G. Kutscher 1983: Abb. 299; Abb. 304.

Transportados a las islas

G. Kutscher 1983: Abb. 319; Abb. 320.

NIÑOS

Niños con tocados



MNAAHP-146



MNAAHP-153



MARLH-38



MVB-25



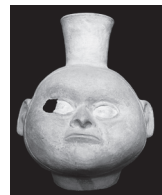
MARLH-321



MARLH-322



MNAAHP-154



MARLH-143



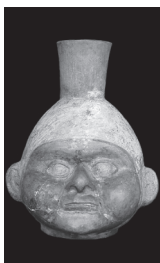
MARLH-250



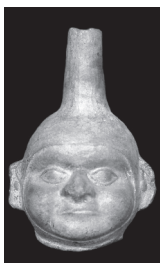
MARLH-252



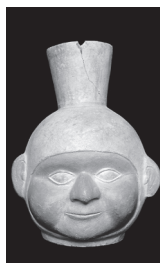
MNAAHP-149



MNAAHP-152



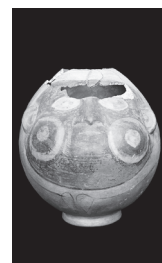
MNAAHP-155



MARLH-309



MARLH-310



MARLH-169

NIÑOS

Niños sin tocados



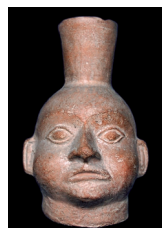
MARLH-352



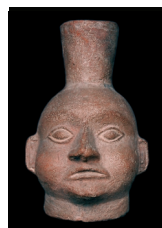
MNAAHP-148



MNAAHP-167



MNAAHP-159



MNAAHP-161



MARLH-44



MNAAHP-156



MVB-3



MAUNT-7



MARLH-313



MNAAHP-200



MNAAHP-166



MARLH-316



MNAAHP-150



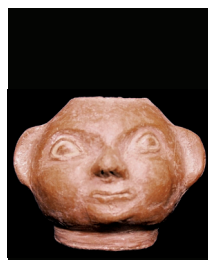
MARLH-345



MARLH-320



MARLH-269



MARLH-265

NIÑOS

Niños sin tocados



MNAAHP-190



MARLH-105



MNAAHP-187



MARLH-104



MNAAHP-151



MARLH-171



MARLH-315



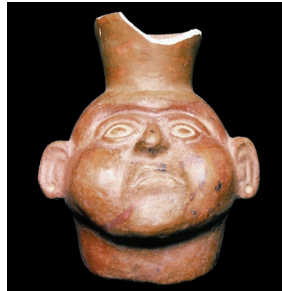
MARLH-314



MARLH-351



MARLH-317



MARLH-346



MARLH-349

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

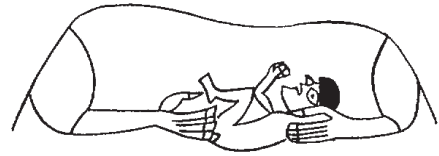
Niño con su madre (?)



Fondos del MVB

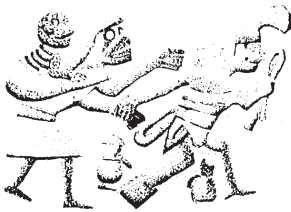


Fondos del MVB



G. Kutscher 1983: Abb. 163

Niño y su madre (?) en el mundo de los muertos



C. B. Donnan 1954: 115, fig. 14 (detalle)



G. Kutscher 1954: Lám. 30B (detalle)



G. Kutscher 1954: Lám. 31A (detalle)

Otras analogías publicadas – selección

Nacimiento del niño

E. Baquedano 1998: 20;
A. Jürgensen y K. Ohrt (eds.) 2000: 118, cat. 195;
R. Stone-Miller 1995: 109, fig. 90.

Niño con su madre (?)

G. H. A. Banks 1980: 31;
E. P. Benson 1972: 152, fig. 6-21;
C. B. Donnan 1978: 21, fig. 37;
A. Jürgensen y K. Ohrt (eds.) 2000: 119, cat. 196;
L. E. Valcárcel 1937: fig. 1, fig. 2.

Niño participando en las llamadas «escenas eróticas»

F. Anton 1972: Bild. 110;
E. P. Benson 1972: 137, fig. 6-9.

Niño con su madre (?) en escenas míticas

C. B. Donnan 1978: 98, fig. 153.

Lobo marino antropomorfizado con gorro «infantil», lobo marino antropomorfizado y venado con sus crías

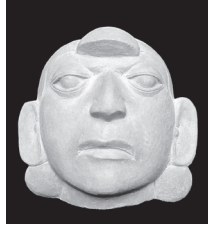
E. P. Benson 1972: 54, fig. 3-10; 111, fig. 5-15;
L. E. Valcárcel 1935: fig. 6.

HOMBRES RECUAY

Hombres recuay sin tocados



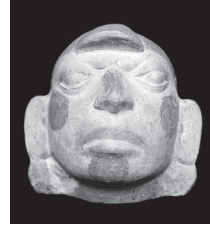
MARLH-379



MARLH-385



MARLH-380



MARLH-381



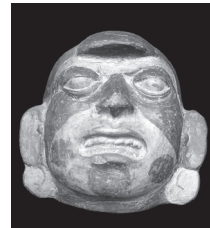
MARLH-387



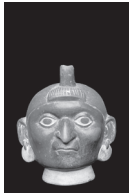
MNAAHP-143



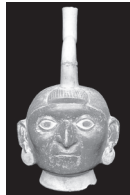
MARLH-386



MNAAHP-145



MARLH-101



MARLH-157



MARLH-258



MNAAHP-94



MARLH-199



MARLH-75



MARLH-79



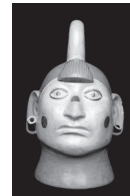
MARLH-74



MARLH-76



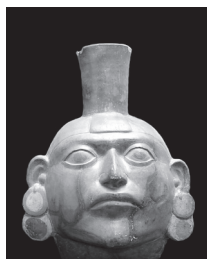
MNAAHP-138



MARLH-77

HOMBRES RECUAY

Hombres recuay sin tocados



MAUNT-5



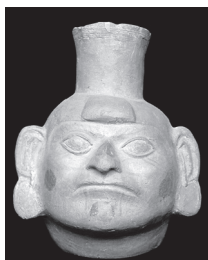
MVB-118



MVB-117



MARLH-292



MARLH-318



MARLH-384



MNAAHP-169



MVB-58



MARLH-132



MARLH-163



MNAAHP-197



MARLH-223



MARLH-225



MARLH-114

HOMBRES RECUAY

Hombres recuay sin tocados



MARLH-134



MARLH-359



MARLH-78



MNAAHP-142



MARLH-326



MNAAHP-202



MARLH-110



MARLH-191



MARLH-190



MNAAHP-117



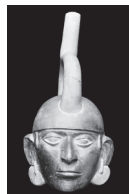
MARLH-242



MARLH-133



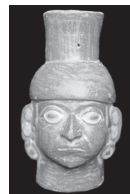
MNAAHP-85



MARLH-202



MVB-1



MARLH-299

HOMBRES RECUAY

Hombres recuay con tocado



MARLH-338



MVB-97



MVB-14



MNAAHP-81



MNAAHP-93



MNAAHP-68



MVB-121



MNAAHP-38



MNAAHP-39



MNAAHP-46



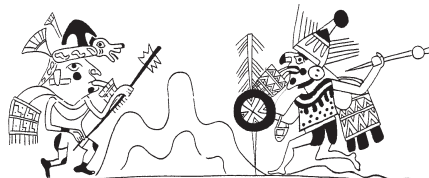
MAM-13

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

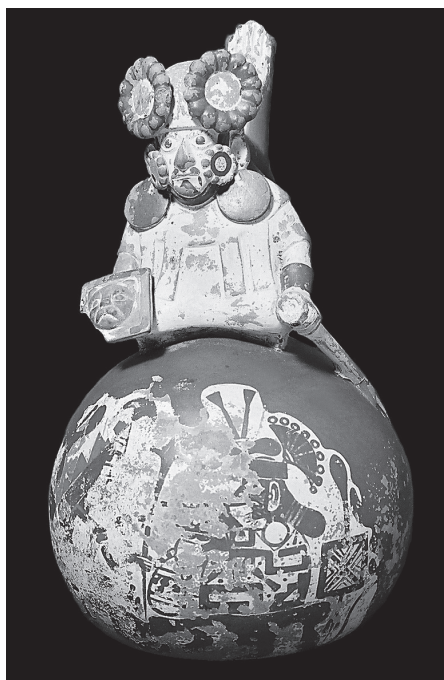
Combate, guerreros y prisioneros



G. Kutscher 1983: Abb. 115



G. Kutscher 1983: Abb. 114



Fondos del MVB



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 218, fig. 6.50



G. Kutscher 1983: Abb. 113



Fondos del MAM



G. Kutscher 1954: lám. 21

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Sacrificio sangriento - hombre (prisionero) recuay y jaguar



C. B. Donnan 1978: 163, fig. 240



Detalle

Coqueros y escena de «Ofrenda de hojas de coca»



Fondos del MAM



G. Kutscher 1983: Abb. 131



G. Kutscher 1983: Abb. 129



G. Kutscher 1954: Lám. 126



G. Kutscher 1983: Abb. 125



Fondos del MVB



Fondos del MVB



Fondos del MAM

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Hombres recuay tomando parte en otros tipos de escenas ceremoniales



G. Kutscher 1983: Abb. 109 (recogida de caracoles)



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 122, fig. 4.88
(caza de águilas pescadoras)



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 40, fig. 3.2

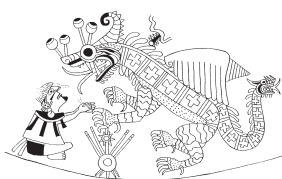


C. B. Donnan 1978: 72, fig. 114
(escena del «Bádminton ceremonial», «El lanzamiento de flores» o la «Purificación de aire»)

Hombres recuay tomando parte en otras escenas de carácter mitológico



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 127, fig. 4.95 (recolección de frutos de ulluchu – hombres recuay y monos)



G. Kutscher 1983: Abb. 45
(guerrero recuay con un
Strombus Monster)



G. Kutscher 1983: Abb. 300 (pareja de guerreros recuay en la entrada al mundo de los muertos)



Detalle

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Animales y plantas antropomorfizados con rasgos de hombres recuay



J. D. Mogrovejo 1995: 138, fig. 46 (papa antropomorfizada)



G. Kutscher 1983: Abb. 195 (mono antropomorfizado)

Otras representaciones



Fondos del MHP (¿niño? con rasgos de hombres recuay)

Otras analogías publicadas - selección

Combate, guerreros y prisioneros

- F. Anton 1972: Bild. 99, Bild. 123;
 C. B. Donnan 1978: 69, fig. 110;
 C. B. Donnan 2001b: 134, fig. 16; 135, fig. 7; 135, fig. 8;
 C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 70, fig. 3.49; 72, fig. 3.52; 78, fig. 4.7;
 A. M. Hocquenghem 1987: fig. 85a;
 G. Kutscher 1983: Abb. 116A y 116B;
 M. Longhena y W. Alva 1999: 38.

Hombre (prisionero) recuay y jaguar

- E. P. Benson 1974: 11, fig. 11; 13, fig. 12; 14, fig. 13;
 C. B. Donnan 1978: 169, fig. 246;
 C. Schmitz 2001: 82, Abb. 40.

Mujeres con niños (?) con rasgos recuay

- F. Anton 1972: Bild. 148;
 G.H.A. Bankes 1980:31;
 E. P. Benson 1972: 153, fig. 6-21;
 S. Purin 1979: Pl. XLIX.

Coqueros y escena de «Ofrenda de hojas de coca»

- F. Anton 1972: Bild. 116;
 E. P. Benson 1972: 68, fig. 3-25;
 C. B. Donnan 1978: 117, fig. 181;
 C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 102, fig. 4.51;
 A. M. Hocquenghem 1987: fig. 85b;
 A. Jürgensen y K. Ohrt (eds.) 2000: 55, cat. 102;
 L. Laurencich Minelli 1990: 147, Fig. 126;
 S. Purin 1979: Pl. XX.

«Salesmen»

- F. Anton 1972: Bild. 103;
 E. P. Benson 1972: 105, fig. 5-10;
 L. Boglár y T. Kovács 1985: 170;
 C. B. Donnan 1978: 101, fig. 158; 108, fig. 166; 130, fig. 202;
 C. B. Donnan 1992: portada;
 A. M. Hocquenghem 1987: fig. 155, fig. 156;
 J. A. de Lavalley (ed.) 1985: 186a, 186b y 186c;
 S. Purin 1979: Pl. XII, Pl. XXXV;
 A. R. Sawyer 1966: 80.

Animales y plantas antropomorfizados con rasgos de hombres recuay

- E. P. Benson 1972: 64, fig. 3-22;
 S. Bourget 1990: 77, fig. 25;
 C. B. Donnan 1978: 62, fig. 95; 62, fig. 96; 117, fig. 182;
 C. B. Donnan 1990: 19;
 K. Makowski, I. Amaro y O. Eléspuru 1994: 267, fig. 171.

GUERREROS MOCHE



MVB-96



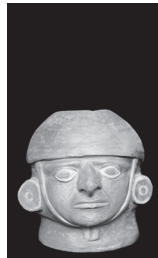
MNAAHP-118



MARLH-12



MARLH-177



MARLH-385



MVB-43



MNAAHP-176



MARLH-255



MARLH-272



MNAAHP-116



MNAAHP-75

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN



Fondos del MVB



Fondos del MAM



Fondos del MAM

OTRAS ANALOGÍAS PUBLICADAS - SELECCIÓN

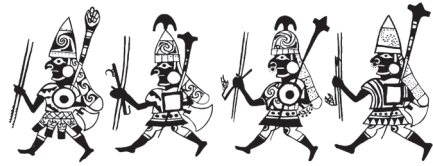
- F. Anton 1972: Bild. 109, Bild. 126;
 W. Alva 1999: 41, lám. 61;
 L. Cisneros y L. G. Lumbreras 1980: 35, lám. 332;
 M. Cuesta 1980: 253, fig. 87; 263, fig. 97; 284, fig. 140;
 C. B. Donnan 1978: 11, fig. 14; 52, fig. 86;
 C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 40, fig. 3.4;
 A. Jürgensen y K. Ohrt (eds.) 2000: 54, cat. 101;
 K. Makowski 2001: 41, fig. 22;
 S. Purin 1979: Pl. VIII, Pl. LII;
 S. Purin (ed.) 1990: 46, fig. 058; 47, fig. 059;
 M. Schmidt 1929: 136.

Encuentro antes del combate (¿o de la caza?)



G. Kutscher 1954: lám. 19B

Camino al campo de batalla (?)



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 219, fig. 6.52

Campo de batalla, los jefes y sus «reporteros de guerra»



G. Kutscher 1983: Abb. 107



Detalle



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 133, fig. 4.105



Detalle

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Campo de batalla - lucha como serie de enfrentamientos



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 62, fig. 3.39



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 107, fig. 4.60



G. Kutscher 1954: lám. 20A



G. Kutscher 1983: Abb. 111

Campo de batalla - captura de prisioneros



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 130, fig. 4.101



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 200, fig. 6.21



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 71, fig. 3.50



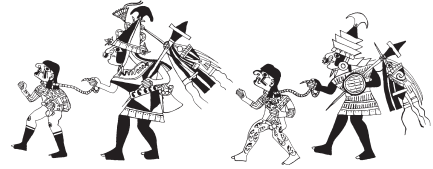
C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 40, fig. 34

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Regreso del campo de batalla con prisioneros y trofeos



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 71, fig. 3.51



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 130, fig. 4.100

«Campo militar» (?)



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 245, fig. 6.96



G. Kutscher 1983: Abb. 116 A

Caza de venados



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 49, fig. 3.19



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 48, fig. 3.17

«Baile con sogas»



C. B. Donnan 1982: 113, fig. 11



G. Kutscher 1983: Abb. 152

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Escenas de danza (¿procesión?)



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 49, fig. 3.19



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 236, fig. 6.78



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 90, fig. 4.31



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 236, fig. 6.78 (escena mitológica)

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Figuras mitológicas con cascos característicos de los guerreros



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 211, fig. 6.41



G. Kutscher 1983: Abb. 303-2 (detalle)

Animales y plantas antropomorfizados como guerreros



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 137, fig. 4.109



G. Kutscher 1983: Abb. 174



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 91, fig. 4.32 (batalla entre venados y frejoles)

MUERTOS VIVIENTES



MARLH-398



MARLH-393



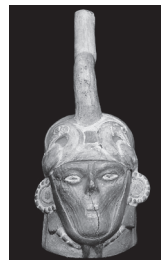
MVB-38



MARLH-388



MARLH-389



MARLH-389



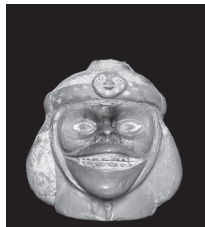
MVB-9



MARLH-400



MAM-10



MAM-7



MAM-11



MVB-119



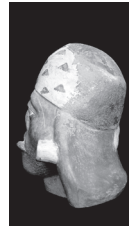
MVB-15

MUERTOS VIVIENTES

Comparación de los muertos vivos representados en huacos retrato con representaciones de figuras mutiladas intencionalmente



MARLH-398



MARLH-391



MVB-17



MARLH-395

Tipos de tocados que aparecen en representaciones bidimensionales y tridimensionales de muertos vivos – comparación



C. B. Donnan 1982: 115, fig. 14



MARLH-388



Detalle



MVB-15



Detalle



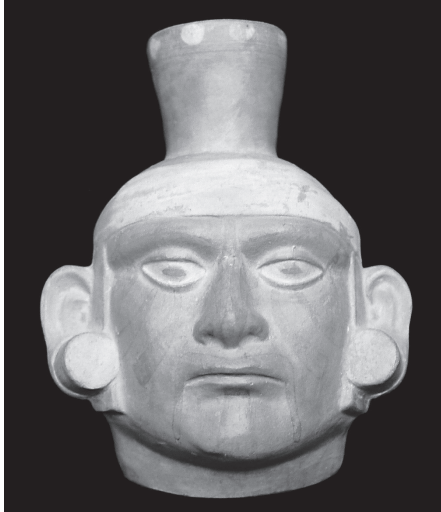
MAM-7



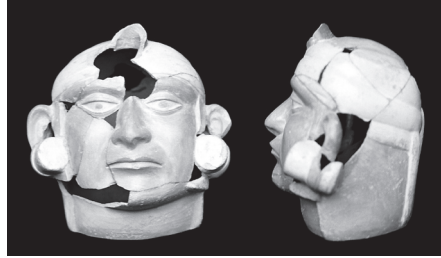
Detalle

SACERDOTES (GRUPOS SELECCIONADOS)

GRUPO A



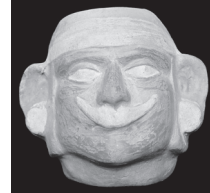
MARLH-303



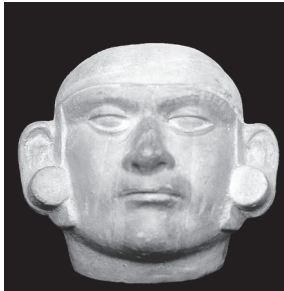
MARLH-192



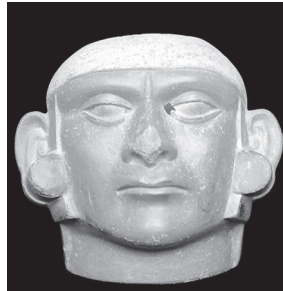
MAK-1 (foto: T. Kalarus)



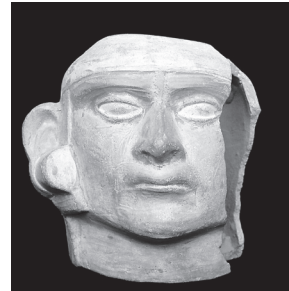
MARLH-275



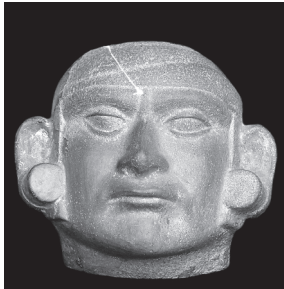
MARLH-301



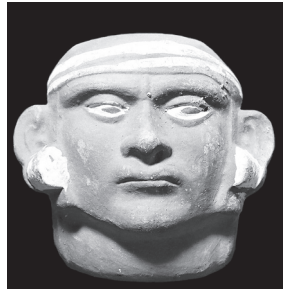
MARLH-304



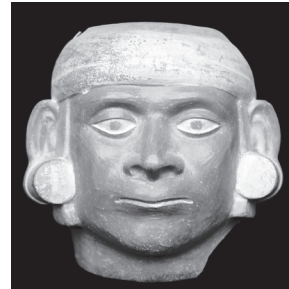
MARLH-353



MNAAHP-96



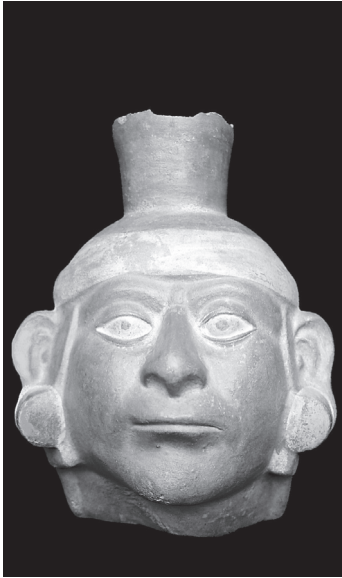
MVB-98



MARLH-376

SACERDOTES (GRUPOS SELECCIONADOS)

GRUPO A



MARLH-302



MARLH-218



MARLH-40



MARLH-80



MARLH-146



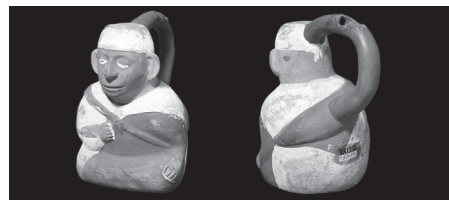
MARLH-176

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

GRUPO A



R. Larco Hoyle 2001a: 221, fig. 252 (ausencia de orejeras)



Fondos del MVB

GRUPO B



C. B. Donnan 1978: 167, fig. 243 (copia de un fragmento de la pintura mural de Pañamarca - «Escena de la presentación»)



SACERDOTES (GRUPOS SELECCIONADOS)

GRUPO B



MARLH-19



MNAAHP-87



MARLH-200



MARLH-335



MNAAHP-48



MVB-108



MVB-81



MARLH-284



MARLH-337



MVB-42



MARLH-374



MVB-7



MVB-57



MVB-120



MARLH-52



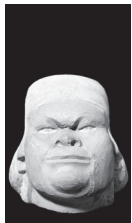
MVB-23



MNAAHP-133



MARLH-160



MVB-29



MNAAHP-107



MARLH-144



MARLH-277

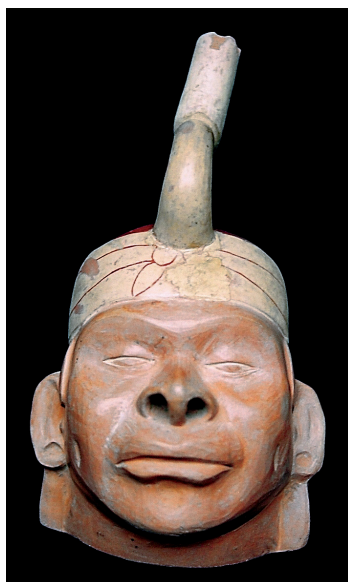


MARLH-297

SACERDOTES (GRUPOS SELECCIONADOS)

GRUPO C

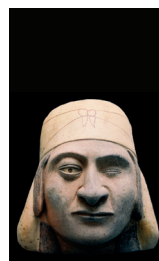
Ciegos y tuertos



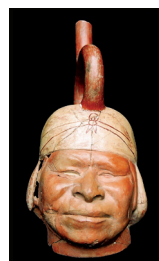
MARLH-48



MARLH-47



MAUNT-9



MARLH-197



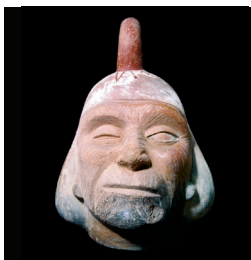
MARLH-356



MNAAHP-51



MARLH-339



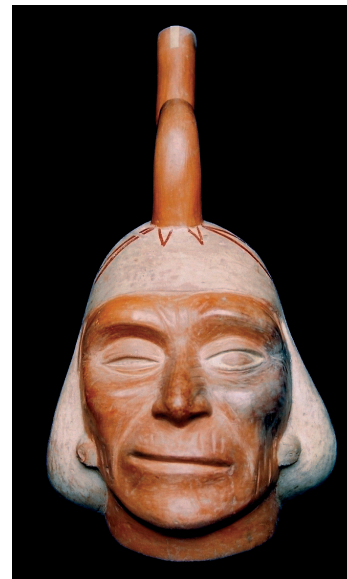
MVB-37



MAUNT-4



MNAAHP-55



MARLH-118

SACERDOTES (GRUPOS SELECCIONADOS)

GRUPO C

Mutilados ritualmente y enfermos



MNAAHP-157



MNAAHP-158



MARLH-395



MVB-70



MNAAHP-47



MARHL-397



MVB-31



MVB-36



MAUNT-10

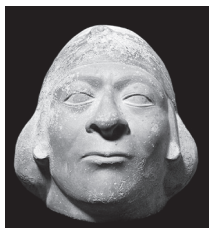


MARLH-264

SACERDOTES (GRUPOS SELECCIONADOS)

GRUPO C

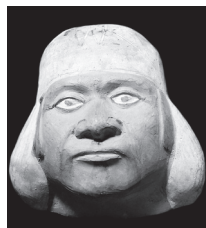
Otros



MVB-84



MVB-4



MVB-111



MARLH-340



MARLH-293



MAUNT-2



MARLH-2



MNAAHP-18



MARLH-85



MARLH-173



Fondos del MVB



Fondos del MAM



Fondos del MVB



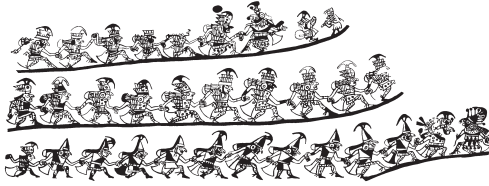
Fondos del MVB



Fondos del MAM

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Músicos tocando quenas y tambores



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 90, fig. 4.31



Detalle



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 236, fig. 6.78



Detalle



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 101, fig. 4.49



Detalle



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 244, fig. 6.94

Escena de «Bádminton ceremonial»



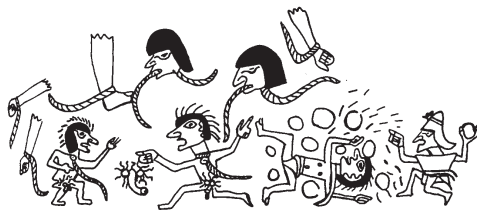
C. B. Donnan 1978: 72, fig. 1114 (detalle)

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Sangriento sacrificio humano



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 100, fig. 4.48 (zorro antropomorfizado con tocado tipo H-IV-4a)



C. L. Moser 1974: 33



C. B. Donnan 1978: 167, Fig. 243 (copia de la pintura mural de Pañamarca - detalle)

«Taller textil» o «Banquete»



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 126, fig. 4.94 (detalles)

Otras analogías publicadas - selección

Vasijas de cuerpo entero

- L. Boglár y T. Kovács 1985: fig. 173;
- C. B. Donnan 1978: 123, fig. 192;
- R. Larco Hoyle 2001b: 252, fig. 273;
- G. Montell 1929: 35, fig. 5;
- R. N. Salaman 1939: Pl. VI D.

Músicos

- C. B. Donnan 1978: 107, fig. 165;
- E. P. Benson 1975: 120, fig. 13
- M. Schmidt 1929: 142

Sacrificio humano

- K. Makowski 2000a: 155, fig. 76b;
- B. J. Wassermann-San Blas 1938: fig. 474.

«Huacos eróticos»

- C. B. Donnan 1978: 153, fig. 233;
- D. Lévine 2000: 87.

Otros contextos

- C. B. Donnan 1978: 12, fig. 15;
- C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 19, fig. 1.15
- A. Jürgensen y K. Ohrt (eds.) 2000: 124, cat. 201;
- J.-A. de Lavalley (ed.) 1985: 66;
- R. Stone Miller 1995: 103, fig. 87.

Batalla de carácter ritual



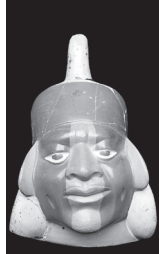
C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 134, fig. 4.106 (detalles)

SACERDOTES (GRUPOS SELECCIONADOS)

GRUPO D



MVB-92



MARLH-135



MARLH-184



MVB-72



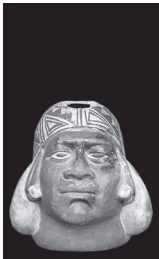
MARLH-333



MVB-11



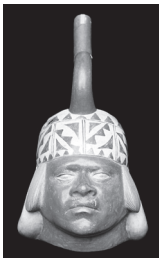
MVB-93



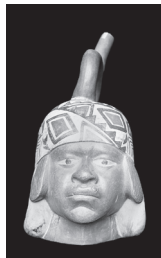
MNAAHP-19



MARLH-123



MARLH-122



MARLH-126



MARLH-125

SACERDOTES (GRUPOS SELECCIONADOS)

GRUPO D



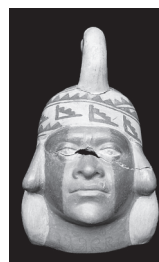
MARLH-128



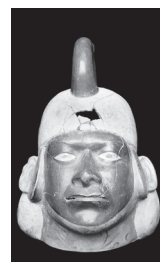
MHP-3



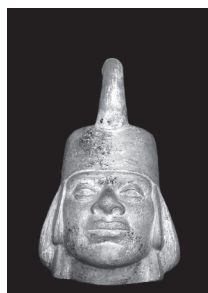
MARLH-118



MARLH-127



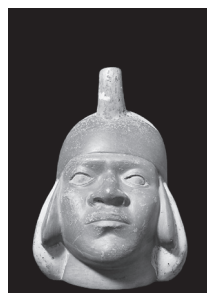
MARLH-129



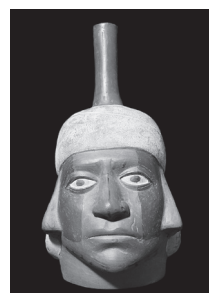
MNAAHP-102



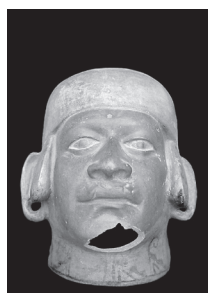
MARLH-124



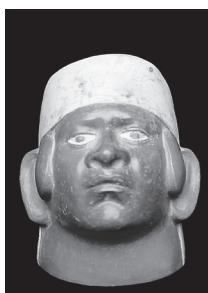
MVB-12



MVB-59



MNAAHP-195



MARLH-336



MARLH-84

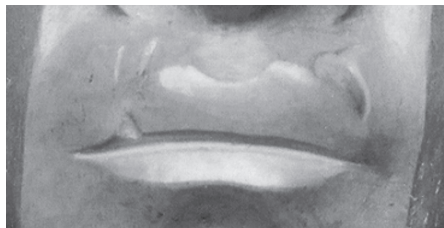


MARLH-119

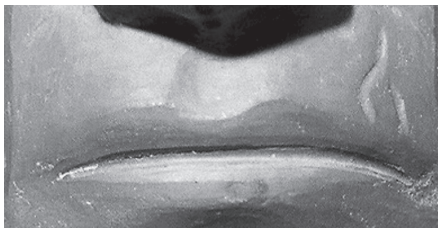
SACERDOTES (GRUPOS SELECCIONADOS)

GRUPO D

Tipos de marcas de escarificación características de las representaciones de sacerdotes



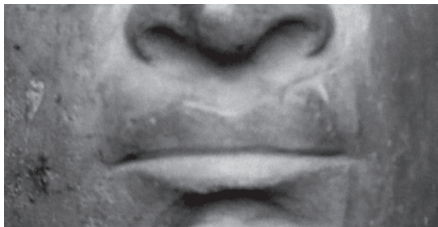
MARLH-128



MVB-59



MARLH-126



MARLH-124

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN



Fondos del MHP (músico tocando el tambor)



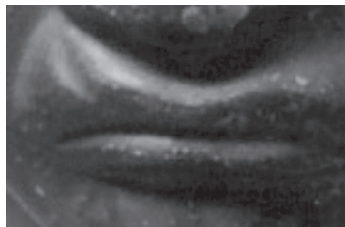
Fondos del MVB



Detalle



Fondos del MVB



Detalle

SACERDOTES (GRUPOS SELECCIONADOS)

GRUPO E



MNAAHP-104



MARLH-53



MARLH-54



MARLH-55



MVB-46

SACERDOTES (GRUPOS SELECCIONADOS)

GRUPO F



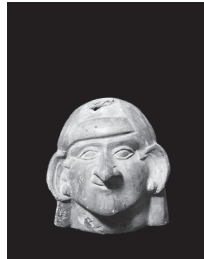
MVB-125



MVB-6



MAM-8



MVB-34



MNAAHP-45



MVB-126



MARLH-108



MNAAHP-63



MARLH-188



MVB-30

SACERDOTES (GRUPOS SELECCIONADOS)

GRUPO G



MAM-18



MARLH-294



MVB-54



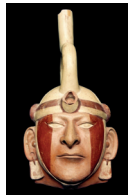
MVB-82



MARLH-16



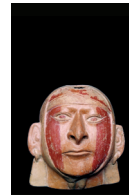
MARLH-215



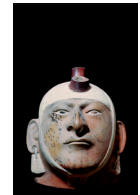
MARLH-211



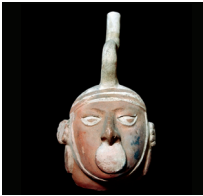
MARLH-1



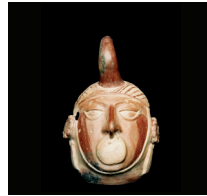
MARLH-216



MVB-94



MVB-073



MARLH-131



MVB-47



MVB-2

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN



G. Kutscher 1983: Abb. 307

Otras analogías publicadas - selección

Huacos retrato

C. B. Donnan 2004:76; 88, fig. 5.32;

L. Laurenych Minelli 1990: Tav. V;

F. Márquez Miranda, G. Stern y H. Coppola 1943: Museo Etnográfico N°60002;

A. Schultze – Thulin 1989: 128

Vasijas de cuerpo entero

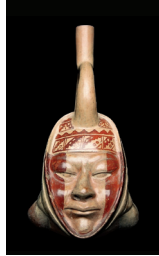
F. Márquez Miranda, G. Stern y H. Coppola 1943: Museo de la Plata N° 772

SACERDOTES (GRUPOS SELECCIONADOS)

GRUPO H



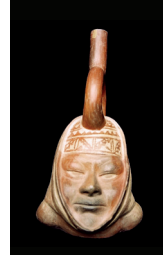
MARLH-236



MARLH-229



MARLH-231



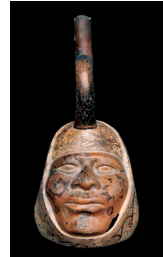
MARLH-230



MARLH-149



MVB-123



MNAAHP-59



MARLH-281



MARLH-282



MNAAHP-30



MARLH-260



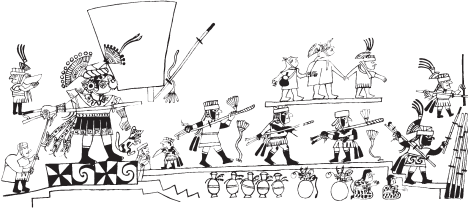
MARLH-261



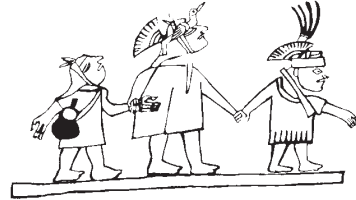
MARLH-283

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Escenas del «Bádminton ceremonial», «El lanzamiento de flores» o «Purificación del aire»



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 101, fig. 4.50

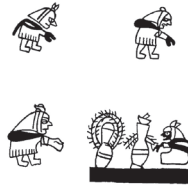


Detalle



G. Kutscher 1983: Abb. 150

Detalle



Detalle



R. Larco Hoyle 2001b: 313, fig. 332



Detalle-iguana antropomorfizada con tocado tipo H-V-13



R. Larco Hoyle 2001b: 313, fig. 332



Detalle-lechuza con látigo

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Escenas de danza



C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 101, fig. 4.49



Detalle



G. Kutscher 1954: lám. 30A (escena de danza en el mundo de los muertos)

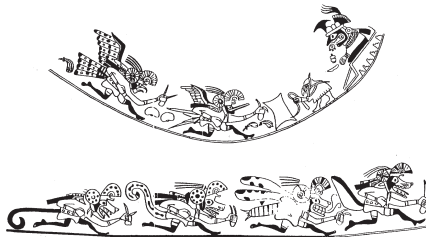


C. B. Donnan 1982: 113, fig. 11 (detalles de la escena del baile con soga - músicos tocan quenas)

Escenas de carácter mitológico



G. Kutscher 1983: Abb. 157 (comprobando la dentadura a un murciélago antropomorfizado - escena poco clara)



G. Kutscher 1954: lám. 72B (escena de carrera - lechuzca con látigo)



G. Kutscher 1983: Abb. 303-2 (detalle - escena de sacrificio humano)

OTRAS ANALOGÍAS PUBLICADAS - SELECCIÓN

Músicos

G. Kutscher 1983: Abb. 161

Escena del «Banquete»

C. B. Donnan y D. McClelland 1999: 113, fig. 4.69

Otras escenas

A. M. Hocquenghem 1977c: Pl. XLII, fig. 18-21;

R. Larco Hoyle 2001b: 243, Fig. 266;

J. A. de Lavalley (ed.) 1985: 191.

SACERDOTES (GRUPOS SELECCIONADOS)

GRUPO I



MARLH-42 (motivos TV y TP pintados e incisos)



MARLH-34 (motivos MV y MP pintados)

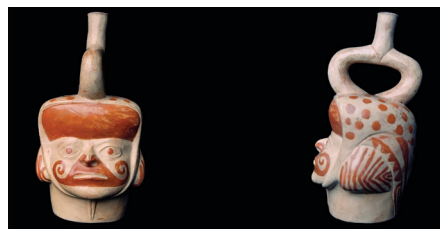


MNAAHP-56

Sacerdotes que también usan tocados del tipo H-V-14



MARLH-29



MARLH-33



MNAAHP-34



MVB-20

ANALOGÍAS ICONOGRÁFICAS - SELECCIÓN

Personajes con tocados del tipo H-VII-7 (?), elemento característico en forma de rollo o «neumático» sobre la cabeza y decoración facial incisa



Fondos del MARLH (foto: M. Giersz)



Fondos del MARLH



Fondos del MARLH
(foto: M. Giersz)

Figuras montando llamas (figura del grupo I y muerto)



Fondos del MARLH



C. B. Donnan 1982: 120,
fig. 23

Otras analogías publicadas - selección

Figuras que usan otros tipos de tocados y montan en llamas

C. B. Donnan y D. McClelland 1999:14, fig. 1.3;
A. Jürgensen y K. Ohrt (eds.) 2000: 97, cat. 173;
J. B. Lastres et al. 1943: lám. XIIIb;
K. Makowski 1994b: 98, fig. 78.

Otras figuras deformadas (¿genanos?) con tocados que llevan un elemento parecido a un rollo o «neumático»

E. Devigne 1993: lám. 27;
C. B. Donnan 1978: 121, fig. 189;
R. Larco Hoyle 2001b: 247, fig. 270.

Otras figuras con tocados en forma de rollo o «neumático»

C. B. Donnan 1978: 120, fig. 186;
C. B. Donnan y C. J. Mackey 1978: 87, Pl. 8 (b).

**CORRELACIÓN ENTRE LOS NUMEROS DE LOS HUACOS RETRATOS
DADOS POR EL AUTOR (USADOS EN EL LIBRO) CON LOS NÚMEROS
DE INVENTARIOS DE LAS COLECCIONES**

MAK 1 MAK/AS/P 106	MARLH 34 047-009-002	MARLH 90 049-005-003
MAM 1 1001	MARLH 35 047-009-003	MARLH 91 049-005-004
MAM 3 1027	MARLH 36 047-009-004	MARLH 92 049-006-001
MAM 4 1031	MARLH 37 048-001-001	MARLH 93 049-006-002
MAM 5 1061	MARLH 38 048-001-002	MARLH 94 049-006-003
MAM 6 1196	MARLH 39 048-001-003	MARLH 95 049-006-004
MAM 7 1279	MARLH 40 048-001-004	MARLH 96 049-007-001
MAM 8 1321	MARLH 41 048-002-001	MARLH 97 049-007-002
MAM 9 1405	MARLH 42 048-002-002	MARLH 98 049-007-003
MAM 10 1408	MARLH 44 048-002-004	MARLH 99 049-007-004
MAM 11 1410	MARLH 45 048-003-001	MARLH 100 049-008-001
MAM 12 1433	MARLH 46 048-003-002	MARLH 101 049-008-002
MAM 13 1437	MARLH 47 048-003-003	MARLH 102 049-008-003
MAM 14 1449	MARLH 48 048-003-004	MARLH 103 049-008-004
MAM 15 11014	MARLH 49 048-004-001	MARLH 104 049-009-001
MAM 16 11016	MARLH 50 048-004-002	MARLH 105 049-009-002
MAM 17 11024	MARLH 51 048-004-003	MARLH 106 049-009-003
MAM 18 11025	MARLH 52 048-005-001	MARLH 107 049-009-004
MAM 19 11031	MARLH 53 048-005-002	MARLH 108 050-001-001
MAM 21 11050	MARLH 54 048-005-003	MARLH 110 050-001-003
MAM 22 11052	MARLH 55 048-005-004	MARLH 111 050-001-004
MARLH 1 047-001-001	MARLH 56 048-006-001	MARLH 112 050-002-001
MARLH 2 047-001-002	MARLH 57 048-006-002	MARLH 113 050-002-002
MARLH 3 047-001-003	MARLH 58 048-006-003	MARLH 114 050-002-003
MARLH 4 047-001-004	MARLH 59 048-006-004	MARLH 115 050-003-001
MARLH 5 047-002-001	MARLH 60 048-007-001	MARLH 116 050-003-002
MARLH 6 047-002-002	MARLH 61 048-007-002	MARLH 117 050-003-003
MARLH 7 047-002-003	MARLH 62 048-007-003	MARLH 118 050-004-001
MARLH 8 047-002-004	MARLH 63 048-007-004	MARLH 119 050-004-002
MARLH 9 047-003-001	MARLH 64 048-008-001	MARLH 120 050-004-003
MARLH 10 047-003-002	MARLH 65 048-008-002	MARLH 121 050-004-004
MARLH 12 047-003-004	MARLH 66 048-008-003	MARLH 122 050-005-001
MARLH 13 047-004-001	MARLH 67 048-008-004	MARLH 123 050-005-002
MARLH 14 047-004-002	MARLH 68 048-009-001	MARLH 124 050-005-003
MARLH 15 047-004-003	MARLH 69 048-009-002	MARLH 125 050-005-004
MARLH 16 047-004-004	MARLH 70 048-009-003	MARLH 126 050-006-001
MARLH 17 047-005-001	MARLH 71 048-009-004	MARLH 127 050-006-002
MARLH 18 047-005-002	MARLH 72 049-001-001	MARLH 128 050-006-003
MARLH 19 047-005-003	MARLH 73 049-001-002	MARLH 129 050-006-004
MARLH 20 047-005-004	MARLH 74 049-001-003	MARLH 130 050-007-001
MARLH 21 047-006-001	MARLH 75 049-001-004	MARLH 131 050-007-002
MARLH 22 047-006-002	MARLH 76 049-002-001	MARLH 132 050-007-003
MARLH 23 047-006-003	MARLH 77 049-002-002	MARLH 133 050-007-004
MARLH 24 047-006-004	MARLH 78 049-002-003	MARLH 134 050-008-001
MARLH 25 047-007-001	MARLH 79 049-002-004	MARLH 135 050-008-002
MARLH 26 047-007-002	MARLH 80 049-003-001	MARLH 136 050-008-003
MARLH 27 047-007-003	MARLH 81 049-003-002	MARLH 137 050-008-004
MARLH 28 047-007-004	MARLH 82 049-003-003	MARLH 138 050-009-001
MARLH 29 047-008-001	MARLH 83 049-003-004	MARLH 139 050-009-002
MARLH 30 047-008-002	MARLH 84 049-004-001	MARLH 140 050-009-003
MARLH 31 047-008-003	MARLH 85 049-004-002	MARLH 141 050-009-004
MARLH 32 047-008-004	MARLH 86 049-004-003	MARLH 142 051-001-001
MARLH 33 047-009-001	MARLH 87 049-004-004	MARLH 143 051-001-002
	MARLH 88 049-005-001	MARLH 144 051-001-003
	MARLH 89 049-005-002	MARLH 145 051-002-001

MARLH 146 051-002-002	MARLH 207 053-004-003	MARLH 270 057-001-002
MARLH 147 051-002-003	MARLH 208 053-005-001	MARLH 271 057-001-003
MARLH 148 051-003-001	MARLH 209 053-005-002	MARLH 272 057-002-001
MARLH 149 051-003-002	MARLH 210 053-005-003	MARLH 273 057-002-002
MARLH 150 051-003-003	MARLH 211 053-006-001	MARLH 274 057-002-003
MARLH 151 051-004-001	MARLH 212 053-006-002	MARLH 275 057-003-001
MARLH 152 051-004-002	MARLH 213 053-006-003	MARLH 276 057-003-002
MARLH 153 051-004-003	MARLH 214 053-007-001	MARLH 277 057-003-003
MARLH 154 051-005-001	MARLH 215 053-007-002	MARLH 278 057-004-001
MARLH 155 051-005-002	MARLH 216 053-007-003	MARLH 279 057-004-002
MARLH 156 051-005-003	MARLH 217 053-008-001	MARLH 280 057-004-003
MARLH 157 051-006-001	MARLH 218 053-008-002	MARLH 281 057-005-001
MARLH 158 051-006-002	MARLH 220 053-009-001	MARLH 282 057-005-002
MARLH 159 051-006-003	MARLH 221 053-009-002	MARLH 283 057-005-003
MARLH 160 051-007-001	MARLH 222 053-009-003	MARLH 284 057-006-001
MARLH 161 051-007-002	MARLH 223 054-001-001	MARLH 285 057-006-002
MARLH 162 051-007-003	MARLH 224 054-001-002	MARLH 286 057-006-003
MARLH 163 051-008-001	MARLH 225 054-001-003	MARLH 288 057-007-002
MARLH 164 051-008-002	MARLH 226 054-002-001	MARLH 289 057-007-003
MARLH 165 051-008-003	MARLH 227 054-002-002	MARLH 290 058-001-001
MARLH 166 051-009-001	MARLH 228 054-002-003	MARLH 291 058-001-002
MARLH 167 051-009-002	MARLH 229 054-003-001	MARLH 292 058-001-003
MARLH 168 051-009-003	MARLH 230 054-003-002	MARLH 293 058-002-001
MARLH 169 052-001-001	MARLH 231 054-003-003	MARLH 294 058-002-002
MARLH 170 052-001-002	MARLH 232 054-004-001	MARLH 295 058-002-003
MARLH 171 052-001-003	MARLH 233 054-004-002	MARLH 296 058-002-004
MARLH 172 052-002-001	MARLH 234 054-004-003	MARLH 297 058-003-001
MARLH 173 052-002-002	MARLH 235 054-005-001	MARLH 298 058-003-002
MARLH 174 052-002-003	MARLH 236 054-005-002	MARLH 299 058-003-003
MARLH 175 052-003-001	MARLH 237 054-005-003	MARLH 300 058-003-004
MARLH 176 052-003-002	MARLH 238 054-006-001	MARLH 301 058-004-001
MARLH 177 052-003-003	MARLH 239 054-006-002	MARLH 302 058-004-002
MARLH 178 052-004-001	MARLH 240 054-006-003	MARLH 303 058-004-003
MARLH 179 052-004-002	MARLH 241 054-007-001	MARLH 304 058-004-004
MARLH 180 052-004-003	MARLH 242 054-007-002	MARLH 305 058-005-001
MARLH 181 052-005-001	MARLH 243 054-007-003	MARLH 306 058-005-002
MARLH 182 052-005-002	MARLH 244 054-008-001	MARLH 307 058-005-003
MARLH 183 052-005-003	MARLH 245 054-008-002	MARLH 308 058-005-004
MARLH 184 052-006-001	MARLH 246 054-008-003	MARLH 309 058-006-001
MARLH 185 052-006-002	MARLH 248 054-009-002	MARLH 310 058-006-002
MARLH 186 052-006-003	MARLH 249 054-009-003	MARLH 311 058-006-003
MARLH 187 052-007-001	MARLH 250 056-001-001	MARLH 312 058-006-004
MARLH 188 052-007-002	MARLH 251 056-001-002	MARLH 313 058-007-001
MARLH 189 052-007-003	MARLH 252 056-002-003	MARLH 314 058-007-002
MARLH 190 052-008-001	MARLH 253 056-001-004	MARLH 315 058-007-003
MARLH 191 052-008-002	MARLH 254 056-002-001	MARLH 316 058-007-004
MARLH 192 052-008-003	MARLH 255 056-002-002	MARLH 317 058-008-001
MARLH 193 052-009-001	MARLH 256 056-002-003	MARLH 318 058-008-002
MARLH 194 052-009-002	MARLH 257 056-003-001	MARLH 319 058-008-003
MARLH 195 052-009-003	MARLH 258 056-003-002	MARLH 320 058-008-004
MARLH 196 053-001-001	MARLH 259 056-003-003	MARLH 321 058-009-001
MARLH 197 053-001-002	MARLH 260 056-004-001	MARLH 322 058-009-002
MARLH 198 053-001-003	MARLH 261 056-004-002	MARLH 323 058-009-003
MARLH 199 053-002-001	MARLH 262 056-004-003	MARLH 324 058-009-004
MARLH 200 053-002-002	MARLH 263 056-005-001	MARLH 326 059-001-002
MARLH 201 053-002-003	MARLH 264 056-005-002	MARLH 328 059-001-004
MARLH 202 053-003-001	MARLH 265 056-005-003	MARLH 329 059-002-001
MARLH 203 053-003-002	MARLH 266 056-006-001	MARLH 330 059-002-002
MARLH 204 053-003-003	MARLH 267 056-006-002	MARLH 331 059-002-003
MARLH 205 053-004-001	MARLH 268 056-006-003	MARLH 332 059-002-004
MARLH 206 053-004-002	MARLH 269 057-001-001	MARLH 333 059-003-001

MARLH 334 059-003-002
MARLH 335 059-003-003
MARLH 336 059-003-004
MARLH 337 059-004-001
MARLH 338 059-004-002
MARLH 339 059-004-003
MARLH 340 059-004-004
MARLH 341 059-005-001
MARLH 342 059-005-002
MARLH 343 059-005-003
MARLH 344 059-005-004
MARLH 345 059-006-001
MARLH 346 059-006-002
MARLH 347 059-006-003
MARLH 348 059-006-004
MARLH 349 059-007-001
MARLH 350 059-007-002
MARLH 351 059-007-003
MARLH 352 059-007-004
MARLH 353 059-008-001
MARLH 355 059-008-003
MARLH 356 059-008-004
MARLH 357 059-009-001
MARLH 358 059-009-002
MARLH 359 059-009-003
MARLH 361 060-001-001
MARLH 362 060-001-002
MARLH 364 060-002-001
MARLH 365 060-002-002
MARLH 366 060-002-003
MARLH 367 060-003-001
MARLH 368 060-003-002
MARLH 369 060-003-003
MARLH 370 060-004-001
MARLH 371 060-004-002
MARLH 372 060-004-003
MARLH 373 060-005-001
MARLH 374 060-005-002
MARLH 375 060-005-003
MARLH 376 060-006-001
MARLH 377 060-006-002
MARLH 378 060-006-003
MARLH 379 060-007-001
MARLH 380 060-007-002
MARLH 381 060-007-003
MARLH 382 060-008-001
MARLH 383 060-008-002
MARLH 384 060-008-003
MARLH 385 060-009-001
MARLH 386 060-009-002
MARLH 387 060-009-003
MARLH 388 041-005-001
MARLH 389 041-005-002
MARLH 390 041-005-003
MARLH 391 041-005-004
MARLH 392 041-005-005
MARLH 393 041-005-006
MARLH 394 041-005-007
MARLH 395 041-005-008
MARLH 396 041-005-009
MARLH 397 041-006-002

MARLH 398 041-006-003
MARLH 399 041-006-004
MARLH 400 041-006-005
MARLH 401 041-006-006
MARLH 402 041-006-007
MARLH 404 041-006-009
MARLH 405 041-006-010
MARLH 410 041-007-008
MARLH 412 071-004-008

MAUNT 1 000149
MAUNT 2 000150
MAUNT 3 000151
MAUNT 4 000152
MAUNT 5 000153
MAUNT 6 000156
MAUNT 7 000158
MAUNT 8 000197
MAUNT 9 PHLL.T.H.34
MAUNT 10 PHLL.PIL.788

MCH 1 MC 209
MCH 2 MC 284
MCH 3 MC 317
MCH 4 MC 341
MCH 5 MC 363

MHP 1 87.53.12
MHP 2 83.30.187
MHP 3 87.56.1
MHP 4 30.19.162
MHP 5 87.129.4
MHP 6 87.134.15
MHP 7 30.19.181
MHP 8 78.2.520
MHP 9 83.30.185
MHP 10 83.30.165
MHP 11 34.17.2
MHP 12 10.7.22
MHP 13 30.100.21
MHP 14 83.30.186
MHP 15 78.2.83
MHP 16 78.2.86

MNAAHP 1 C-00001
MNAAHP 2 C-00002
MNAAHP 3 C-00003
MNAAHP 4 C-00004
MNAAHP 5 C-00005
MNAAHP 6 C-00006
MNAAHP 7 C-00009
MNAAHP 8 C-00010
MNAAHP 9 C-00012
MNAAHP 10 C-00014
MNAAHP 11 C-00015
MNAAHP 12 C-00016
MNAAHP 13 C-00017
MNAAHP 14 C-00018
MNAAHP 15 C-00019
MNAAHP 16 C-00023
MNAAHP 17 C-00024

MNAAHP 18 C-00025
MNAAHP 19 C-00027
MNAAHP 20 C-00028
MNAAHP 21 C-00029
MNAAHP 22 C-00030
MNAAHP 23 C-00031
MNAAHP 24 C-00032
MNAAHP 25 C-00035
MNAAHP 26 C-00037
MNAAHP 27 C-00038
MNAAHP 28 C-00039
MNAAHP 29 C-00040
MNAAHP 30 C-00041
MNAAHP 31 C-00984
MNAAHP 32 C-00043
MNAAHP 33 C-00044
MNAAHP 34 C-00045
MNAAHP 35 C-00046
MNAAHP 36 C-00047
MNAAHP 37 C-00048
MNAAHP 38 C-00049
MNAAHP 39 C-00050
MNAAHP 40 C-00051
MNAAHP 41 C-00052
MNAAHP 42 C-00053
MNAAHP 43 C-00054
MNAAHP 44 C-00055
MNAAHP 45 C-00056
MNAAHP 46 C-00057
MNAAHP 47 C-00058
MNAAHP 48 C-00059
MNAAHP 49 C-00060
MNAAHP 50 C-00061
MNAAHP 51 C-00062
MNAAHP 52 C-00063
MNAAHP 53 C-00064
MNAAHP 54 C-00065
MNAAHP 55 C-00066
MNAAHP 56 C-00067
MNAAHP 57 C-00069
MNAAHP 58 C-00070
MNAAHP 59 C-00071
MNAAHP 60 C-00072
MNAAHP 61 C-00073
MNAAHP 62 C-00074
MNAAHP 63 C-00075
MNAAHP 64 C-00076
MNAAHP 65 C-00077
MNAAHP 66 C-00078
MNAAHP 68 C-00080
MNAAHP 69 C-00081
MNAAHP 70 C-00082
MNAAHP 71 C-00083
MNAAHP 72 C-00084
MNAAHP 73 C-00085
MNAAHP 74 C-00086
MNAAHP 75 C-00087
MNAAHP 76 C-00088
MNAAHP 77 C-00089
MNAAHP 78 C-00090
MNAAHP 79 C-00091

MNAAHP 80 C-00092
MNAAHP 81 C-00093
MNAAHP 82 C-00094
MNAAHP 83 C-00095
MNAAHP 84 C-00096
MNAAHP 85 C-00097
MNAAHP 86 C-00098
MNAAHP 87 C-00099
MNAAHP 88 C-00100
MNAAHP 89 C-00101
MNAAHP 90 C-00103
MNAAHP 91 C-00105
MNAAHP 92 C-00106
MNAAHP 93 C-00107
MNAAHP 94 C-00108
MNAAHP 95 C-00109
MNAAHP 96 C-00110
MNAAHP 97 C-00111
MNAAHP 98 C-00112
MNAAHP 99 C-00113
MNAAHP 100 C-00115
MNAAHP 101 C-00116
MNAAHP 102 C-00119
MNAAHP 103 C-00127
MNAAHP 104 C-00117
MNAAHP 106 C-00121
MNAAHP 107 C-00122
MNAAHP 108 C-00124
MNAAHP 109 C-00125
MNAAHP 110 C-00126
MNAAHP 111 C-00128
MNAAHP 112 C-00141
MNAAHP 113 C-00129
MNAAHP 114 C-00130
MNAAHP 116 C-00132
MNAAHP 117 C-00133
MNAAHP 118 C-00134
MNAAHP 119 C-00135
MNAAHP 120 C-00137
MNAAHP 121 C-00138
MNAAHP 122 C-00139
MNAAHP 123 C-00140
MNAAHP 124 C-00142
MNAAHP 125 C-00143
MNAAHP 126 C-00114
MNAAHP 127 C-00118
MNAAHP 128 C-00144
MNAAHP 129 C-00145
MNAAHP 130 C-00146
MNAAHP 131 C-00147
MNAAHP 132 C-00148
MNAAHP 133 C-00150
MNAAHP 135 C-00152
MNAAHP 136 C-00153
MNAAHP 137 C-00154
MNAAHP 138 C-00155
MNAAHP 139 C-00158
MNAAHP 140 C-00159
MNAAHP 141 C-00160
MNAAHP 142 C-00161
MNAAHP 143 C-00162

MNAAHP 144 C-00163
MNAAHP 145 C-00164
MNAAHP 146 C-00166
MNAAHP 147 C-00167
MNAAHP 148 C-00168
MNAAHP 149 C-00169
MNAAHP 150 C-00170
MNAAHP 151 C-00171
MNAAHP 152 C-00173
MNAAHP 153 C-00174
MNAAHP 154 C-00176
MNAAHP 155 C-00177
MNAAHP 156 C-00178
MNAAHP 157 C-00179
MNAAHP 158 C-00180
MNAAHP 159 C-00181
MNAAHP 160 C-00182
MNAAHP 161 C-00183
MNAAHP 163 C-00186
MNAAHP 164 C-00187
MNAAHP 165 C-00188
MNAAHP 166 C-00189
MNAAHP 167 C-00190
MNAAHP 168 C-00191
MNAAHP 169 C-00165
MNAAHP 170 C-00192
MNAAHP 171 C-00193
MNAAHP 172 C-00194
MNAAHP 173 C-00197
MNAAHP 174 C-00198
MNAAHP 175 C-00199
MNAAHP 176 C-00200
MNAAHP 177 C-00201
MNAAHP 178 C-00203
MNAAHP 179 C-00213
MNAAHP 180 C-00228
MNAAHP 181 C-34116
MNAAHP 182 C-29742
MNAAHP 183 C-63146
MNAAHP 184 C-63150
MNAAHP 185 C-63151
MNAAHP 186 C-63152
MNAAHP 187 C-63154
MNAAHP 188 C-63172
MNAAHP 189 C-54455
MNAAHP 190 C-54669
MNAAHP 191 C-55488
MNAAHP 192 C-54685
MNAAHP 193 C-63155
MNAAHP 194 C-63156
MNAAHP 195 C-63157
MNAAHP 197 C-63145
MNAAHP 198 C-63161
MNAAHP 199 C-63162
MNAAHP 200 C-64155
MNAAHP 201 C-64162
MNAAHP 202 C-00185
MNAAHP 203 C-00149

MRAH 1 A.AM.39-13
MRAH 2 A.AM.39-14

MRAH 3 A.AM.39-23
MRAH 4 A.AM.39-52
MRAH 5 A.AM.41-9
MRAH 6 A.AM.41-10
MRAH 7 A.AM.52-11
MRAH 8 A.AM.52-12

MVB 1 VA 17891
MVB 2 VA 48029
MVB 3 VA 47872
MVB 4 VA 17942
MVB 5 VA 4241
MVB 6 VA 12007
MVB 7 VA 17902
MVB 8 VA 12927
MVB 9 VA 62167
MVB 10 VA 47866
MVB 11 VA 32567
MVB 12 VA 47865
MVB 13 VA 17919
MVB 14 VA 12938
MVB 15 VA 14078
MVB 16 VA 2718
MVB 17 VA 62169
MVB 18 VA 17895
MVB 19 548
MVB 20 VA 12940
MVB 21 VA 12929
MVB 22 VA 3507
MVB 23 VA 3513
MVB 24 VA 47867
MVB 25 VA 47922
MVB 26 VA 17938
MVB 27 VA 12010
MVB 28 VA 12011
MVB 29 VA 62166
MVB 30 VA 17925
MVB 31 VA 17856
MVB 32 VA 3431
MVB 33 VA 17945
MVB 34 VA 12936
MVB 35 VA 17893
MVB 36 VA 3542
MVB 37 VA 17912
MVB 38 VA 17264
MVB 39 VA 32571
MVB 40 VA 12003
MVB 41 VA 17237
MVB 42 VA 3574
MVB 43 VA 32535
MVB 44 VA 47634
MVB 45 VA 17913
MVB 46 VA 47862
MVB 47 VA 17920
MVB 48 VA 62164
MVB 49 VA 17907
MVB 50 VA 11924
MVB 51 VA 48034
MVB 52 VA 17943
MVB 53 VA 47870
MVB 54 VA 66780

MVB 55 VA 62168
MVB 56 VA 12937
MVB 57 VA 17897
MVB 58 VA 17889
MVB 59 VA 17898
MVB 60 VA 47860
MVB 61 VA 47871
MVB 62 VA 48039
MVB 63 VA 12930
MVB 64 VA 48028
MVB 65 VA 48032
MVB 66 VA 32536
MVB 67 VA 17579
MVB 68 VA 736
MVB 69 VA 47864
MVB 70 VA 12965
MVB 71 VA 17894
MVB 72 VA 4715
MVB 73 VA 17906
MVB 74 VA 17903
MVB 75 VA 17927
MVB 76 VA 17937
MVB 77 VA 733
MVB 78 VA 12935
MVB 79 VA 32569
MVB 80 VA 12931
MVB 81 VA 17944
MVB 82 VA 47869
MVB 83 VA 3955
MVB 84 VA 62165
MVB 85 VA 32568
MVB 86 VA 32570
MVB 87 VA 3434
MVB 88 VA 64337
MVB 89 VA 17910
MVB 90 VA 17911
MVB 91 VA 4637
MVB 92 VA 17578
MVB 93 VA 48030
MVB 94 VA 17900
MVB 95 VA 17901
MVB 96 VA 32534
MVB 97 VA 4633
MVB 98 VA 17926
MVB 99 VA 17928
MVB 100 VA 17935
MVB 101 VA 4711
MVB 102 VA 48187
MVB 103 VA 17936
MVB 104 VA 12009
MVB 105 VA 17929
MVB 106 VA 48035
MVB 107 VA 17940
MVB 108 VA 4713
MVB 109 VA 17941
MVB 110 VA 17923
MVB 111 VA 3509
MVB 112 VA 17890
MVB 113 VA 17939
MVB 114 VA 4666
MVB 115 VA 32573

MVB 116 VA 18058
MVB 117 VA 17922
MVB 118 VA 12925
MVB 119 VA 14102
MVB 120 VA 17576
MVB 121 VA 4688
MVB 122 VA 17577
MVB 123 VA 17916
MVB 124 VA 17921
MVB 125 VA 17905
MVB 126 VA 66488

Bibliografía

- ALCINA FRANCH, José
1988 *Arte y antropología*. Madrid: Alianza Editorial.
- ALVA, Walter
1999 *Sipán. Descubrimiento e investigación*. Lima: Unión de Cervecerías Peruanas Backus y Johnston S.A.
- ALVA, Walter y Christopher B. DONNAN
1993 *Tumbas reales de Sipán*. Los Ángeles: Fowler Museum of Cultural History, University of California.
- ALVA, Walter, Susana MENESES DE ALVA y Luis CHERO
1994 *Sipán*. Lima: Unión de Cervecerías Peruanas Backus y Johnston.
- AMARO BALLÓN, Iván
1994 «Reconstruyendo la identidad de un pueblo». En: K. Makowski, C. B. Donnan, I. Amaro, L. J. Castillo, M. Diez-Canseco, O. Eléspuru, J. A. Murro (eds.). *Vicís*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, pp. 23-82.
- ANDERS, Ferdinand (ed.)
1984 *Peru durch die Jahrtausende Kunst und Kultur im Lande der Inka*. Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers.
- ANTON, Ferdinand
1972 *Alt-Peru und seine Kunst*. Leipzig: VEB E.A. Seemann, Buch- und Kunstverlag.
- ARSENAULT, Daniel
1988 «Les Mochicas et la mort: quelques aspects idéologiques et politiques du contexte funèbre mochica». En *Culture* 8 (2), pp. 19-38.
1993 «El personaje con el pie amputado en la sociedad mochica del Perú: un ensayo sobre la arqueología del poder». En *Latin American Antiquity* 4 (3), pp. 225-245, Los Ángeles.

- 1995 «Balance de los estudios moche (Mochicas) 1970-1994. Primera parte: análisis iconográfico». En *Revista Andina* 13 (1), pp. 237-270, Cusco.
- AZOR LACASTA, Ana Isabel
1994 «Exvotos del Santuario del Padre Cícero en Juazeiro (Ceará, Brasil)». En *Anales del Museo de América* 2, pp. 149-158, Madrid.
- BAHN, Paul. G. (ed.)
1992 *Collins Dictionary of Archaeology*. Glasgow: Harper Collins Publishers.
1996a *The Cambridge Illustrated History of Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
1996b *Dzieje Archeologii: 100 największych odkryć*. Katowice: Videograf II Sp. z o.o.
- BANKES, George H. A.
1980 *Moche Pottery from Peru*. Londres: British Museum Publications. University of Oxford Press.
- BANKMANN, Ulf
1979 «Moche und Recuay». En *Baessler-Archiv* n.s. 27 (2), pp. 253-271, Berlín.
- BAQUEDANO, Elizabeth
1998a *Los aztecas: Historia, arte, arqueología y religión*. Chicago: Giron Books.
1998b *Aztekowie*. Serie «Patrzę-Podziwiam-Poznaję». Varsovia: Wydawnictwo Arkady.
- BAWDEN, Garth L.
1994 «La paradoja estructural: la cultura Moche como ideología política». En: S. Uceda C. y E. Mujica B. (eds.). *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 389-412.
1995 «The Structural Paradox: Moche Culture as Political Ideology». En *Latin American Antiquity* 6 (3), pp. 255-273, Los Ángeles.
1996 *The Moche*. Massachusetts y Oxford: Blackwell Publishers Inc.
- BENNETT, Wendell C.
1939 *Archaeology of the North Coast of Peru. An Account of Exploration and Excavation in Virú and Lambayeque Valleys*. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, 37 (1). Nueva York: The American Museum of Natural History.
- BENSON, Elizabeth Polk
1972 *The Mochica: A Culture of Peru*. Nueva York: Praeger Publishers y Londres: Thames and Hudson.
1974 *A Man and a Feline in Mochica Art*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 14. Washington D.C.: Dumbarton Oaks.
1975 «Death-associated Figures on Mochica Pottery». En: E. P. Benson (ed.). *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America. A Conference at Dumbarton Oaks, October 1973*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library Collections, pp. 105-144.
1976 «“Salesmen” and “Sleeping” Warriors in Moche Art». En *Actas del 41 Congreso Internacional de Americanistas* 2, pp. 26-34, México.
1982a «The Well-dressed Captives: Some Observations on Moche Iconography». En *Baessler-Archiv* n.s. 30 (1), pp. 181-222, Berlín.

- 1982b «The Man with the V in his Headdress: a Figure in Moche III-IV Iconography». En *Indiana* 7, pp. 201-225, Berlín.
- 1985 «The Moche Moon». En: D. P. Kvietok y D. H. Sandweiss (eds.). *Recent Studies in Andean Prehistory and Protohistory: Papers From the Second Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*. Ithaca: Latin American Studies Program, Cornell University, pp. 121-136.
- 1987 «Bats in South American Iconography». En *Andean Past* 1, pp. 165-190.
- 1988 «Women in Mochica Art». En: V. E. Miller (ed.). *The Role of Gender in Precolumbian Art and Architecture*. Lanham: University Press of America, pp. 63-74.
- BEREZKIN, Yuri E.
- 1978 «Dvie grupi innopliemiennikov na izobrazheniyakh Mochika (Pieru)». En *Sovietskaya Etnografiya* 1, pp. 126-137, Moskva.
- 1980 «An Identification of Anthropomorphic Mythological Personages in Moche Representations». En *Ñawpa Pacha* 18, pp. 1-26, Berkeley.
- BERGH, Susan E.
- 1993 «Death and Renewal in Moche Phallic-Spouted Vessels». En *RES: Anthropology and Aesthetics* 24, pp. 78-94, Harvard.
- BERRIN, Kathleen (ed.)
- 1997 *The Spirit of Ancient Peru: Treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. Nueva York: Thames & Hudson.
- BIANCHI César y AA. VV.
- 1982 *Artesanías y técnicas Shuar*. Quito: Abya Yala.
- BJÖRNBERG, Alf
- 1981 «Mochicakonsten i Peru-några medicinska reflectioner». En *Särtryck ur Svenska Läkartidningen* 54, pp. 2895 (39), Estocolmo.
- BOGLÁR, Lajos y Tomás KOVÁCS
- 1985 *Sztuka indiańska od Meksyku do Peru*. Varsovia: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- BONAVÍA BERBER, Duccio
- 1991 *Perú, hombre e historia I. De los orígenes al siglo XVI*. Lima: Ediciones EDUBANCO.
- BOURGET, Steve
- 1990 «Des tubercules pour la mort: analyses préliminaires des relations entre l'ordre naturel et l'ordre culturel dans l'iconographie Mochica». En *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 19 (1), pp. 45-85, Lima.
- 1994 «El mar y la muerte en la iconografía Moche». En: S. Uceda C. y E. Mujica B. (eds.). *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 425-447.
- 1996 «Los raptores de almas: prácticas funerarias en la iconografía mochica». En: L. Millones y M. Lemlij (eds.). *Al final del camino*. Lima: SIDEA, pp. 37-50.

- 1997 «Las excavaciones en la Plaza 3A de la Huaca de la Luna». En: S. Uceda, E. Mujica y R. Morales (eds.). *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, pp. 51-59.
- 1998 «Excavaciones en la Plaza 3A y en la Plataforma II de la Huaca de la Luna durante 1996». En: S. Uceda, E. Mujica y R. Morales (eds.). *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, pp. 43-64.
- 2001a «Children and Ancestors: Ritual Practices at the Moche Site of Huaca de la Luna, North Coast of Peru». E. P. Benson y A. G. Cook (eds.). En: *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*. Austin: University of Texas Press, pp. 93-118.
- 2001b «Rituals of Sacrifice: Its Practice at Huaca de la Luna and Its Representation in Moche Iconography». En: J. Pillsbury (ed.). *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington D.C.: National Gallery of Art, pp. 89-109.
- BOURGET, Steve y Jean François MILLAIRE
2000 «Excavaciones en la Plaza 3a y Plataforma II de la Huaca de la Luna». En: S. Uceda, E. Mujica y R. Morales (eds.). *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1997*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, pp. 47-60.
- BOURGET, Steve y Margaret E. NEWMAN
1998 «A Toast to the Ancestors: Ritual Warfare and Sacrificial Blood in Moche Culture». En *Baessler Archiv* n.s. 46, pp. 85-106, Berlín.
- BRÉZILLON, Michel
1969 *Dictionnaire de la préhistoire*. París: Librairie Larousse.
2001 *Encyklopedia kultur pradziejowych. Europa, Azja, Afryka, Ameryka*. Varsovia: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- CALBÓ ANGRILL, Muntsa
1996 *El gran libro del retrato*. Barcelona: Parramón Ediciones. S. A.
- CAMPANA DELGADO, Cristóbal
1994a *La cultura mochica*. Lima: CONCYTEC.
1994b «El entorno cultural de un dibujo mochica». En: S. Uceda C. y E. Mujica B. (eds.). *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 449-473.
- CAMPBELL, Lorne
1996 «Portraiture». En: J. Turner (ed.). *The Dictionary of Art*. Tomo XXV. Willard: Macmillan Publishers Limited, pp. 273-287.
- CANZIANI AMICO, José, Santiago UCEDA CASTILLO, Elías MUJICA BARREDA
1994 «Perspectivas de los estudios sobre la cultura Moche». En: S. Uceda y E. Mujica (eds.). *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 495-500.
- CARCEDO MURO DE MUFARECH, Paloma
1999 «Tecnología y belleza en la orfebrería precolombina peruana». En *Iconos 2*, pp. 10-23, Lima.

- CASTILLO BUTTERS, Luis Jaime y Christopher B. DONNAN
1994 «La ocupación Moche de San José de Moro, Jequetepeque». En: S. Uceda y E. Mujica (eds.). *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 93-146.
- CISNEROS VELARDE, Leonor y Luis Guillermo LUMBRERAS
1980 *Historia general del ejército peruano*. Lima: Comisión Permanente de la Historia del Ejército del Perú.
- CORDY-COLLINS, Alana
1992 «Archaism or Tradition?: The Decapitation Theme in Cupisnique and Moche Iconography». En *Latin American Antiquity* 3 (3), pp. 206-220, Washington D.C.
- CUESTA DOMINGO, Mariano
1972 «El sistema militarista de los mochicas». En *Revista Española de Antropología Americana* 7 (2), pp. 269-307, Madrid.
1980 *Cultura y cerámica mochica*. Madrid: Museo de América, Ministerio de Cultura.
- CUESTA DOMINGO, Mariano y Salvador ROVIRA LLORENS
1982 *Los trabajos en metal en el Área Andina*. Madrid: Museo de América, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Museos - Patronato Nacional de Museos.
- D'HARCOURT, Raoul
1939 *La médecine dans l'ancien Pérou*. París: Librairie Maloine.
- DEMBO, Adolfo
1937 «El Tatuaje». En *Revista Geográfica Americana* VIII (46), pp. 23-29, Buenos Aires.
- DEMBO, Adolfo y José IMBELLONI
1938 *Deformaciones*. Buenos Aires: Humanoir, Biblioteca del Americanista Moderno.
- DEVIGNE, Francis
1993 *Perú: Tesoros olvidados*. Lima: Diselpesa Editores.
- DISSELHOFF, Hans Dietrich
1956 «Hand und Kopftrophäen in plastischen Darstellungen der Recuay Keramik». En *Baessler-Archiv* n.s. 4 (1), pp. 25-32, Leipzig, Berlín.
- DONNAN, Christopher B.
1965 «Moche Ceramic Technology». En *Ñawpa Pacha* 3, pp. 115-134, Berkeley.
1973 *Moche Occupation of the Santa Valley*. University of California Publication in Anthropology, 8. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
1975 «The Thematic Approach to Moche Iconography». *Journal of Latin American Lore* 1 (2), pp. 147-162, Los Ángeles.
1976 *Moche Art and Iconography*. UCLA Latin American Studies 33. Los Ángeles: UCLA Latin American Center Publications, University of California.
1978 *Moche Art of Peru. Pre-Columbian Symbolic Communication*. Los Ángeles: Museum of Cultural History, University of California.

- 1982 «Dance in Moche Art». En *Ñawpa Pacha* 20, pp. 97-120, Berkeley.
- 1990 «Masterworks of Art Reveal a Remarkable Pre-Inca World». En *National Geographic Magazine* 177 (6), pp. 16-33, Washington D.C.
- 1992 *Ceramics of Ancient Peru*. Los Ángeles: Fowler Museum of Cultural History, University of California.
- 1995 «Moche Funerary Practice». En T. D. Dillehay (ed.). En: *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices*. Simposio en Dumbarton Oaks 12 y 13 de octubre de 1991. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 111-159.
- 2001a «Moche Burials Uncovered». En *National Geographic Magazine* 199 (3), pp. 58-73.
- 2001b «Moche Ceramic Portraits». En: J. Pillsbury (ed.). *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington D.C.: National Gallery of Art, pp. 127-139.
- 2004 *Moche Portraits from Ancient Peru*. Austin: University of Texas Press.

DONNAN, Christopher B. y Luis Jaime CASTILLO

- 1994 «Excavaciones de tumbas de sacerdotisas Moche en San José de Moro, Jequetepeque». En: S. Uceda C. y E. Mujica B. (eds.). *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 415-424.

DONNAN, Christopher B. y Carol J. MACKEY

- 1978 *Ancient Burial Patterns of the Moche Valley, Peru*. Austin: University of Texas Press.

DONNAN, Christopher B. y Donna MCCLELLAND

- 1979 *The Burial Theme in Moche Iconography*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 21. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
- 1999 *Moche Fineline Painting: Its Evolution and Its Artists*. Los Ángeles: Fowler Museum of Cultural History, University of California.

EISLEB, Dieter

- 1977 *Altperuanische Kulturen II: Nazca*. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Neue Folge 34. Abteilung Amerikanische Archäologie IV. Berlín: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde.

ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo

- 1998 *Arte en el Antiguo Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Petróleos del Perú-Petroperú S.A.

FEEST, Christian F. y Peter KANN

- 1992 *Das Altertum der Neuen Welt: Voreuropäische Kulturen Amerikas*. Wien: Museum für Völkerkunde Wien.

FLORIAN, Mario

- 1948 *Del Dios al hombre en la escultura figulina Muchic (Algunas consideraciones sobre Estatua Humana de cuerpo entero y sobre la llamada "Cabeza-Retrato" o "Cabeza Estatua Exenta")*. Tesis de Historia del Arte Peruano (Instituto de Historia) presentada para optar al grado de Doctor en Letras. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- FRANCASTEL, Galienne y Piere FRANCASTEL
1988 *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- FRANCO JORDÁN, Régulo, César GÁLVEZ MORA y Segundo VÁSQUEZ SÁNCHEZ
1994 «Arquitectura y decoración mochica en la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo: resultados preliminares». En: S. Uceda C. y E. Mujica B. (eds.). *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 147-180.
1999 «Porras Mochicas del Complejo El Brujo». En *Revista Arqueológica SIAN* 4 (7), pp. 16-23, Trujillo.
- FRASER, Douglas
1962 *Primitive Art*. Londres: Newton Abbot, Thames and Hudson.
1976 *Sztuka prymitywna*. Varsovia: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- GANTZER, Joachim
1972 «Die Gesichtsverstümmelungen auf den Keramiken der Mochica-Kultur». En *Med Welt* 23, pp. 137-141. También en: *Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikanistenkongresses* 4, pp. 367-374, Munich.
- GEERTZ, Clifford
1994 *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- GIERSZ, Miłosz, Krzysztof MAKOWSKI Hanula y Patrycja PRZĄDKA
2005 *Mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. Lima y Varsovia: Universidad de Varsovia y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GOMBRICH, Ernst H.
1981 *Sztuka i złudzenie*. Varsovia: Państwowy Instytut Wydawniczy.
2002 *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- HAFNER, German
1981 *Prominente der Antike. 337 Portraits in Wort und Bild*. Düsseldorf-Wien: Econ.
- HARNER, Michael
1973 *The Jivaro: People of the Sacred Waterfalls*. Nueva York: Anchor Books.
- HILL, Erica
1998 «Death as a Rite of Passage: The Iconography of the Moche Burial Theme». En *Antiquity: a Periodical Review of Archaeology* 72, pp. 528-538.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie
1973 «Code pour l'analyse des représentations figurées sur les vases mochicas». Tesis de doctorado. Institut d'Ethnologie, Université de Paris I. Micro-fiche 78 01 83.
1977a «Note sur la survivance d'un vase portrait mochica». En *Indiana* 4, pp. 201-212, Berlín.
1977b «Un "vase portrait" de femme mochica». En *Ñawpa Pacha* 15, pp. 117-122, Berkeley.

- 1977c «Les représentations de chamans sur les vases mochicas». En *Ñawpa Pacha* 15, pp. 123-130, Berkeley.
- 1977d «Une interprétation des “vases portraits” mochicas». En *Ñawpa Pacha* 15, pp. 131-146 Berkeley.
- 1979 «Rapports entre les morts et les vivants dans la cosmovision mochica». En: J. Guiart (ed). *Les hommes et la Mort.*. París: Le Sycomore y Objets et Mondes, pp. 85-95.
- 1981 «Les mouches et les morts dans l'iconographie mochica». En *Ñawpa Pacha* 19, pp. 63-70, Berkeley.
- 1983 «Les cerfs et les morts dans l'iconographie mochica». En *Journal de la Société des Américanistes* 69, pp. 71-83, París.
- 1987 *Iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

HOCQUENGHEM, Anne Marie y Patricia Jean LYON

- 1980 «A Class of Anthropomorphic Supernatural Female in Moche Iconography». En *Ñawpa Pacha* 18, pp. 27-50, Berkeley.

HOLMQUIST PACHAS, Ulla SARELA

- 1992 «El personaje mítico femenino de la iconografía Mochica». Memoria para obtener el grado de bachiller en Humanidades con mención en Arqueología. Pontificia Universidad Católica del Perú.

JAMES, Edwin Olivier

- 1962 *Los dioses del mundo antiguo: historia y difusión de la religión en el antiguo Oriente próximo y en el Mediterráneo oriental*. Madrid: Guadarrama.
- 1970 *Starożytni bogowie*. Varsovia: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

JELINEK, Jan

- 1977 *Wielki atlas prahistorii człowieka*. Varsovia: Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne.

JELSKI, Andrzej

- 1993 *Tatuaz*. Varsovia: Wydawnictwo «Alfa».

JONES, Julie

- 1979 «Mochica Works of Art in Metal: A Review». En: E. P. Benson (ed.). *Pre-columbian Metallurgy of South America*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, pp. 53-104.

JURKIEWICZ, Beata

- 1999 «Tatuaz jako forma sztuki pradziejowej oraz forma komunikacji wewnątrz i międzyplemiennej». Tesis de licenciatura. Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego.

JÜRGENSEN, Andreas y Karsten OHRT (eds.)

- 2000 *Liv og lidelse i det gamle Peru. Leben und Leiden im alten Peru*. Odense: Kunsthallen Brandts Klædefabrik.

- KARSTEN, Rafael
2000 *La vida y la cultura de los shuar. Cazadores de cabezas del Amazonas Occidental.* Quito: Abya-Yala.
- KAUFFMANN DOIG, Federico
1973 *Arqueología peruana: Visión integral.* Lima: Ediciones Paisa.
1979 *Comportamiento Sexual en el Antiguo Perú/Sexual Behaviour in Ancient Peru.* Lima: Kompactos.
- KLEIN, Otto
1967 *La cerámica mochica: caracteres estilísticos y conceptos.* Scientia 33 (131). Valparaíso: Universidad Técnica Federico Santa María.
- KORPISAARI, Anti y Martti PÄRSSINEN (eds.)
2005 *Pariti: isla, misterio y poder. El tesoro cerámico de la cultura Tiwanaku.* La Paz: República de Bolivia y República de Finlandia.
- KUTSCHER, Gerdt
1954 *Nordperuanische Keramik. Figürlich verzierte Gefäße der Früh-Chimu. Cerámica del Perú septentrional. Figuras ornamentales en vasijas de los Chimúes antiguos.* Berlín: Monumenta Americana I. Herausgegeben von der Ibero-Amerikanischen Bibliothek zu Berlin. Verlag Gebrüder Mann.
1983 *Nordperuanische Gefäßmalereien des Moche-Stils.* Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, 18. Munich: Kommission für Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts. Verlag C. H. Beck.
- LA FARGE, H. A. (ed.)
1981 *Museums of the Andes.* Tokio: Great Museums of the World (H. A. La Farge ed.). Newsweek, Inc. & Kodansha Ltd.
- LANGE TOPIC, Theresa
1977 *Excavations at Moche.* Tesis de doctorado. Department of Anthropology, Harvard University.
- LANTERNARI, Vittorio
1966 «Portraiture among primitive peoples». En: *Encyclopedia of World Art*, vol. XI, 471. Nueva York, Toronto, Londres: McGraw-Hill Book Company.
- LAPINER, Alan C.
1976 *Pre-Columbian Art of South America.* Nueva York: Harry N. Abrams Inc.
- LARCO HOYLE, Rafael
1938 *Los Mochicas.* Tomo I. Lima: Casa Editora La Crónica y Variedades S. A.
1939 *Los Mochicas.* Tomo II. Lima: Empresa Editorial RIMAC S. A.
1945 *Los Mochicas (Pre-Chimu, de Uhle y Early Chimu, de Kroeber).* Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana.
2001a *Los Mochicas.* Tomo I. Lima: Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.
2001b *Los Mochicas.* Tomo II. Lima: Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.

- LASTRES, Juan, Jorge Clemente MUELLE, J. M. B. FARFÁN y Abraham GUILLÉN
1943 *Representaciones patológicas en la cerámica peruana*. Lima: Publicaciones del Museo Nacional.
- LAURENCICH MINELLI, Laura
1990 *Ceramiche dell'America Precolombiana dal Museo di Faenza*. Génova: Microart's Edizioni.
- LAVALLE, José Antonio de (ed.)
1985 *Culturas Precolombinas: Moche*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú.
- LEHMANN, Henri
1938. *Cerámicas del Antiguo Perú de la Colección Wassermann-San Blas*. Buenos Aires: Casa Jacobo Peuser.
- LEHMANN, Walter y Heinrich UBBELOHDE-DOERING
1926 *Historia del arte del antiguo Perú*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- LEROI-GOURHAN, André (ed.)
1988 *Dictionnaire de la Préhistoire*. París: Presses Universitaires de France.
- LIESKE, Bärbel
1992 *Mythische Erzählungen in den Gefäßmalereien der altperuanischen Moche-Kultur. Versuch einer ikonographischen Rekonstruktion*. Bonn: Holos Verlag.
- LIPÍŃSKA, Jadwiga
1982 *Sztuka egipska*. Varsovia: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- LONGHENA, Maria y Walter ALVA
1999 *Inkowie: Andy, Złoto, Geoglify*. Varsovia: Ars Polona.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo
1981 *Arqueología de la América Andina*. Lima: Editorial Milla Bartes.
- LYON, Patricia Jean
1978 «Female Supernaturals in Ancient Peru». En *Ñawpa Pacha* 16, pp. 96-140, Berkeley.
- MAKOWSKI, Krzysztof
1994a «La figura del "oficiante" en la iconografía Mochica: ¿shamán o sacerdote?». En: L. Millones y M. Lemlij (eds.). *En el nombre del Señor. Shamanes, demonios y curanderos del norte del Perú*. Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis/SIDEA, pp. 52-101.
1994b «Los señores de Loma Negra». En: K. Makowski, C. B. Donnan, I. Amaro, L. J. Castillo, M. Diez-Canseco, O. Eléspuru, J. A. Murro (eds.). *Vicús*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, pp. 83-141.
1996 «Los seres radiantes, el Águila y el Búho. La imagen de la divinidad en la cultura Mochica (siglos II-VIII d.C.)». En: K. Makowski, I. Amaro y M. Hernández (eds.). *Imágenes y mitos. Ensayos sobre las artes figurativas en los*

- Andes prehispánicos*. Lima: Colección Ars Historiae de Australis S. A., Casa Editorial, Fondo Editorial SIDEA, pp. 13-114.
- 1999 «Los Huaco Retratos. Rostros del pueblo olvidado». En *El Dorado* 13, pp. 90-95, Lima.
- 2000a «Las divinidades en la iconografía Mochica». En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 137-175.
- 2000b «Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca». En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 277-307
- 2001a «Pre-Hispanic Art». En: L. Fiocco, M. Moreno y E. Paredes (eds.). *Art in Peru: Works from the Collection of the Museo de Arte de Lima*. Lima: Museo de Arte de Lima-Promperú, pp. 19-81.
- 2001b «Ritual y narración en la iconografía mochica». En: *Arqueológicas*, 25, pp. 175-205, Lima.
- 2004 «Hacia la reconstrucción del panteón Moche: tipos, personalidades iconográficas, narraciones». En: Miłosz Giersz, Krzysztof Makowski y Patricia Przadka. *El Mundo Sobrenatural Mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 17-128.
- MAKOWSKI, Krzysztof, Iván AMARO y Otto ELÉSPURU
- 1994 «Historia de una conquista». En: K. Makowski, C. B. Donnan, I. Amaro, L. J. Castillo, M. Diez-Canseco, O. Eléspuru, J. A. Murro (eds.). *Vicús*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, pp. 211-281.
- MAKOWSKI, Krzysztof y Julio RUCABADO
- 2000 «Hombres y deidades en la iconografía Recuay». En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 199-235.
- MÁRQUEZ MIRANDA, Fernando, Greta STERN y Horacio COPPOLA
- 1943 *Huacos cultura Chimú. Vasos retratos*. Buenos Aires: Ediciones de la Llanura.
- MAURO, Tullio de; Luigi GRASSI y Eugenio BATTISTI
- 1966 «Concepts of portraiture». En: *Encyclopedia of World Art*, vol. XI. Nueva York, Toronto y Londres: McGraw-Hill Book Company, pp. 469-471.
- MENZEL, Dorothy
- 1977 *The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*. Berkeley: R. H. Lowie Museum of Anthropology, University of California.
- MIERZEJEWSKI, Antoni
- 1983a *Sztuka starożytnego Wschodu*, t. 1. Varsovia: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- 1983b *Sztuka starożytnego Wschodu*, t. 2. Varsovia: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- MILLONES FIGUEROA, Mario
- 2000 «Entierro en la zona urbana: excavaciones en el Centro de Visitantes». En: S. Uceda, E. Mujica y R. Morales (eds.). *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1997*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, pp. 215-233.

- MOGROVEJO ROSALES, Juan Domingo
1995 *La evidencia funeraria mochica de Huaca de la Cruz, valle de Virú*. Tesis para optar a la licenciatura en Arqueología. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MONTELL, Gösta
1929 *Dress and Ornaments in Ancient Peru: Archaeological and Historical Studies*. Goteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- MORGAN, Alexandra
1991 «Las figurinas humanas de cerámica de la cultura Chancay». En: A. Krzanowski (ed.). *Estudios sobre la cultura Chancay, Perú*. Cracovia: Uniwersytet Jagielloński, pp. 155-187
- MOSER, Christopher L.
1974 «Ritual Decapitation in Moche Art». En *Archaeology* 27 (1), pp. 30-37, Nueva York.
- NOWICKA, Maria
2000 *Twarze Antyku*. Varsovia: Czytelnik.
- OLIDEN SEVILLANO, Carmen Rosa
1995 «Alteraciones Intencionales Humanas: Tatuajes, Pintura y Mutilaciones, en el Arte Simbólico de la Cerámica Mochica». Proyecto de investigación para optar la licenciatura en Arqueología. Universidad Nacional de La Libertad. Facultad de Ciencias Sociales, Escuela Profesional de Arqueología.
- PALES, Léon
1969-81 *Les gravures de La Marche (t. I: Félines et ours, t. II: Les Humains, t. III: Equidés et bovidés)*. Bordeaux: Ophrys.
- PALMA, Ricardo
1912 «Huacos antropomorfos mutilados del Perú». En: *Proceedings of the 18th International Congress of Americanists (Londres, 1912)* 2, pp. 276-279.
- PANOFSKY, Erwin
1972 *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
1980 *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- PARSONS, Lee A.
1980 *Pre-Columbian Art*. Nueva York: The Morton D. May and The Saint Louis Art Museum Collections. Harper & Row, Publishers.
- PARSONS, Lee A., John B. CARLSON y Peter David JORALEMON
1988 *The Face of Ancient America: The Wally and Brenda Zollman Collection of Precolumbian Art*. Indianápolis: Indianapolis Museum of Art in cooperation with Indiana University Press.
- PAUL, Anne
2001 «Bodiless Human Heads in Paracas Necropolis Textile Iconography». En *Andean Past* 6, pp. 69-94.

- PIASECKI, Karol
1999 *Estructura antropológica del Perú prehispánico*. Światowit Supplement Series H: Anthropology, vol. I. Varsovia: Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego. Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego.
- PICARD, Gilbert-Charles
1969 *Rome*. Londres: Barrie & Rockliff the Cresset Publ.
1975 *Sztuka rzymska*. Varsovia: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- PIRSIG, Wolfgang y Dieter EISLEB
1988 «Severed Noses and Nosebleed on Eathenware Vassels from the Moche Period». En *Baessler-Archiv* n.s. 36. Berlín: Museum für Völkerkunde, pp. 109-116.
- PIZARRO, Pedro
1944 *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú y del gobierno y orden que los naturales tenían y tesoros que en ella se hallaron y de las demás cosas que en él han subcedido [sic] hasta el día de la fecha, hecha por Pedro Pizarro, conquistador y poblador destes dichos reinos y vecino de la ciudad de Arequipa*. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- PROMIŃSKA, Elżbieta
1993 *Obciąć rękę... czyli o celowych okaleczeniach ciała*. Varsovia: Studia i Monografie. Akademia Wychowania Fizycznego.
- PROULX, Donald A.
1968 *An Archaeological Survey of the Nepeña Valley, Peru*. Department of Anthropology, Research Report 2. Amherst: University of Massachusetts.
1971 «Headhunting in Ancient Peru». En *Archaeology* 24 (1), pp. 16-21, Boston.
1973 *An Archaeological Survey of the Nepeña Valley, Peru*. Department of Anthropology, Research Report 13. Amherst: University of Massachusetts.
1982 «Territoriality in the Early Intermediate Period: The Case of Moche and Recuay». En *Nawpa Pacha* 20, pp. 83-96, Berkeley.
1985 *An Analysis of the Early Cultural Sequence in the Nepeña Valley, Peru*. Department of Anthropology, Research Report 25. Amherst: University of Massachusetts.
1989 «Nasca Trophy Heads: Victims of Warfare or Ritual Sacrifice». En: D. C. Tkaczuk, B. C. Vivian (eds.). *Cultures in Conflict: Current Archaeological Perspectives*. Proceedings of the 20th Annual Chacmool Conference, Calgary Archaeological Association, University of Calgary, pp. 73-85
- PURIN, Sergio
1978 «Vingt-quatre danses macabres mochicas: une étude iconographique comparative». En *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* 50 (2), pp. 215-236, Bruselas.
1979 *Vases Anthropomorphes Mochicas des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*. Corpus Americanensium Antiquitatum, Fasc. 1. Bruselas: Unión Académique Internationale.
- PURIN, Sergio (ed.)
1990 *Inca Perú. 3000 ans d'Histoire*. Bruselas: Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Imschoot, uitgevers.

- QUILTER, JEFFREY
1997 «The narrative approach to Moche iconography». En *Latin American Antiquity* 8(2), pp. 113-133.
- RÄTSCH, Christian
1992 *Rośliny miłości: Afrodyzjaki wczoraj i dziś*. Varsovia: Wydawnictwo GAMMA.
2000 *Les plantes de l'amour. Les aphrodisiaques et leurs usages de l'antiquité à nous jours*. París: Ed. du Léopard.
- RAVINES, Rogger
1994 *Las Culturas Preincas. Arqueología del Perú*. Lima: Editorial Brasa S.A.
- REICHERT, Raphael X.
1982 «Moche Iconography. The Highland Connection». En: A. Cordy-Collins y J. Stern (eds.). *Pre-Columbian Art History, Selected Readings*. Palo Alto: Peak Publications, pp. 279-291.
- RICKENBACH, Judith (ed.)
1999 *Nasca. Geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru*. Zürich: Museum Rietberg Zürich.
- RUSSELL, Glenn S. y Margaret A. JACKSON
2001 «Political Economy and Patronage at Cerro Mayal, Peru». En: J. Pillsbury (ed.). *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington D.C.: National Gallery of Art, pp. 159-175.
- SALAMAN, Redcliffe N.
1938 «Facial mutilations in the Chimú pottery of Peru». En *Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques - Compte Rendu de la 2e session (1938)*, pp. 281, Copenhague.
1939 «Deformities and Mutilations of the Face as Depicted in the Chimú Pottery of Peru». En *The Journal of the Royal Anthropological Institute* LXIX (I), pp. 109-122, Londres.
- SAWYER, Alan Reed
1966 *Ancient Peruvian Ceramics: The Nathan Cummings Collection*. Nueva York y Connecticut: The Metropolitan Museum of Art y Graphic Society.
1975 *Ancient Peruvian Ceramics from the Kehl and Nema Markley Collection*. Pennsylvania: Museum of Art, The Pennsylvania State University.
- SCHAFFER, Anne-Louise
1983 «Cathartidae in the Moche Art and Culture». En: J. F. Peterson (ed). *Flora and Fauna Imagery in Precolumbian Cultures: Iconography and Function*. Oxford: BAR International Series 171.
- SCHMIDT, Max
1929 *Kunst und Kultur von Peru*. Berlín: Propyläen-Verlag.

- SCHMITZ, Claudia
2001 *Geschenke der Abnen: Peruanische Kostbarkeiten aus der Sammlung Eduard Gaffron. Konstruktion und Wirklichkeit einer Kultur.* Leipzig: Museum für Völkerkunde zu Leipzig/Grassimuseum.
- SCHULER-SCHÖMIG, Immina von
1979 «Die "Fremdkrieger" in Darstellungen der Moche-Keramik». En *Baessler-Archiv* n.s. 27 (1), pp. 135-213, Berlín.
1981 «Die sogenannten Fremdkrieger und ihre weiteren ikonographischen Bezüge in der Moche-Keramik». En *Baessler-Archiv* n.s. 29 (1), pp. 207-239, Berlín.
- SCHULZE-THULIN, Axel
1989 *Linden-Museum Stuttgart Amerika-Abteilung.* Stuttgart: Linden-Museum Stuttgart.
- SHIMADA, Izumi
1994 *Pampa Grande and the Mochica Culture.* Austin: University of Texas Press.
- SILVERMAN, Helaine
2000 «Nasca: geografía sagrada, ancestros y agua». En: *Los Dioses del Antiguo Perú.* Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 239-275.
- SOTHEY - CATALOGUE
1991 *Sotheby.* Nov. 18, 1991, SALE 6239 N° 6.
- STONE-MILLER, Rebeca
1995 *Art of the Andes from Chavin to Inca.* Londres: Thames & Hudson.
- STRONG, William Duncan
1947 «Finding the Tomb of a Warrior-God». En *National Geographic Magazine* 91 (4), pp. 453-482, Washington D.C.
- STRONG, William Duncan y Clifford EVANS, Jr.
1952 *Cultural Stratigraphy in the Viru Valley, Northern Peru: The Formative and Florescent Epochs.* Nueva York: Columbia Studies in Archaeology and Ethnology, 4, Columbia University Press.
- Swenson, Edward R.
2008 «San Ildefonso and the "Popularization" of Moche Ideology in the Jequetepeque Valley». En: L. J. Castillo Butters, H. Bernier, G. Lockard, J. Rucabado Wong (eds). *Arqueología Mochica. Nuevos enfoques.* Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- TELLO, Julio César
1918 «El uso de las cabezas humanas artificialmente momificadas y su representación en el arte antiguo peruano». En *Revista Universitaria* 12 (2), pp. 478-533, Lima.
- THEILE Albert
1974 *Sztuka Afryki.* Varsovia: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe..

- TORD, Luis Enrique (ed.)
1994 *Arte e historia del Perú antiguo*. Lima: Colección Enrico Poli Bianchi. Banco del Sur.
- TOWNSEND, Richard F. (ed.)
2004 *Hero, Hawk, and Open Hand: American Indian Art of the Ancient Midwest and South*. New Haven: Yale University Press.
- UBBELOHDE-DOERING, Heinrich
1947 «Porträts der Vorzeit». En *Atlantis X*, 8, pp. 598-607.
1952 *El arte en el imperio de los incas*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S. A.
- URTEAGA LÓPEZ, Horacio Homero
1919 «Las antiguas civilizaciones y razas del Perú». En *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima* 35, pp. 245-292, Lima.
- URTEAGA BALLÓN, Oscar
1991 «Medical Ceramic Representations of Nasal Leishmaniosis and Surgical Amputation in Ancient Peruvian Civilization». En: D. J. Ortner y A. C. Aufderheide (eds.). *Human Paleopathology. Current Syntheses and Future Options* (Simposio realizado durante el International Congress of Anthropological and Ethnographical Sciences, Zagreb, 24-31 July 1988). Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, pp 95-101.
- VALCÁRCEL, Luis Eduardo
1935 «Cabezas humanas escultóricas». En *Cuadernos de Arte Antiguo del Perú* 1, Lima.
1937 «Mujeres Mochicas». En *Cuadernos de Arte Antiguo del Perú* 4, Lima.
- VÉLEZ LÓPEZ, Lizardo R.
1912 «Las mutilaciones en los vasos antropomorfos del antiguo Perú». En *XVIIIth Session of the International Congress of Americanists*, pp. 267-275.
- VERANO, John William
1986 «A Mass Burial of Mutilated Individuals at Pacatnamu». En: C. B. Donnan y G. A. Cock. *The Pacatnamu Papers, Volume I*. Los Ángeles: Museum of Cultural History, University of California, pp. 117-138.
1998 «Sacrificios humanos, desmembramientos y modificaciones culturales en restos osteológicos. Evidencias de las temporadas de investigación 1995-96 en la Huaca de la Luna». En: S. Uceda, E. Mujica y R. Morales (eds.). *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, pp. 159-171.
- VERANO, John W., Santiago UCEDA, Claude CHAPDELAINÉ, Ricardo TELLO, María Isabel PAREDES y Víctor PIMENTEL
1999 «Modified Human Skulls from the Urban Sector of the Pyramids of Moche, Northern Peru». En *Latin American Antiquity* 10 (1), pp. 59-70, Washington D.C.

- VEGARA MONTERRO, Enrique
1992 «La pintura facial en la cerámica mochica». Catálogo preliminar. En *Revista del Museo de Arqueología* 3, pp. 158-185, Trujillo.
- WASSERMANN-SAN BLAS, B. J.
1938 *Cerámicas del Antiguo Perú de la Colección Wassermann - San Blas*. Buenos Aires: Casa Jacobo Peuser.
- WEISS H., Pedro
1961 «La asociación de la uta y verruga peruana en los mitos de la papa, figurados en la cerámica Moshica y Shimu». En *Revista del Museo Nacional* 30, pp. 65-77, Lima.
1980 «La enfermedad en las creencias de los primitivos americanos». En *Boletín de Lima* 6, pp. 28-39, Lima.
- WILLET, Frank
1984 *Ife. Niezwykła kultura Afryki Zachodniej*. Varsovia: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- WILSON, David L.
1988 *Prehispanic Settlement Patterns in the Lower Santa Valley, Peru: A Regional Perspective on the Origins and Development of Complex North Coast Society*. Press. Washington D.C.: Smithsonian Institution.
- WOLFE, Elisabeth Farkass
1981 «The Spotted Cat and the Horrible Bird Stylistic Change in Nasca 1-5 Ceramic Decoration». En *Ñawpa Pacha* 19, pp. 1-69, Berkeley.
- WOŁOSZYN, Janusz Z.
1998 *Peruvian Pottery from the Collection of the Archaeological Museum in Cracow*. Cracovia: Corpus Antiquitatum Americanensium, Pologne I. Académie Polonaise des Sciences et des Lettres.
2000 «Naczynia portretowe kultury Moche - fenomen czy mit?» (Moche Culture Portrait Vessels - a Wonder or a Myth?). En *Światowit* XLIII, fasc. A, pp. 209-212, Varsovia.
2003a «The “Living Dead”, the Warrior, the Woman and the Child: Schematism and Individualization in Moche Culture’s “Portrait Vessels”». En: M. S. Ziółkowski y A. Sołtysiak (eds.). *Między drzewem życia a drzewem poznania. Księga ku czci profesora Andrzeja Wiernińskiego*. Varsovia-Kielce: Akademia Świętokrzyska – Uniwersytet Warszawski, pp. 309-339.
2003b «Skaryfikacja, tatuaż i malowanie twarzy w kulturze Moche - propozycja typologii dla “naczyn portretowych” (Scarification, Tattooing and Face Painting in Moche Culture - Suggested Typology for “Portrait Vessels”)». En *Światowit* XLV, pp. 109-115, Varsovia.
2005 «Moche Portraits from Ancient Peru: comentario crítico». En *Revista Española de Antropología Americana* 35, pp. 216-223, Madrid.
- ZIÓŁKOWSKI, Mariusz S.
1997 *La guerra de los Wawqis: Los objetivos y los mecanismos de la rivalidad dentro de la élite inka, siglos XV-XVI*. Colección «Biblioteca Abya-Yala» 41. Quito: Ediciones Abya-Yala. Quito.