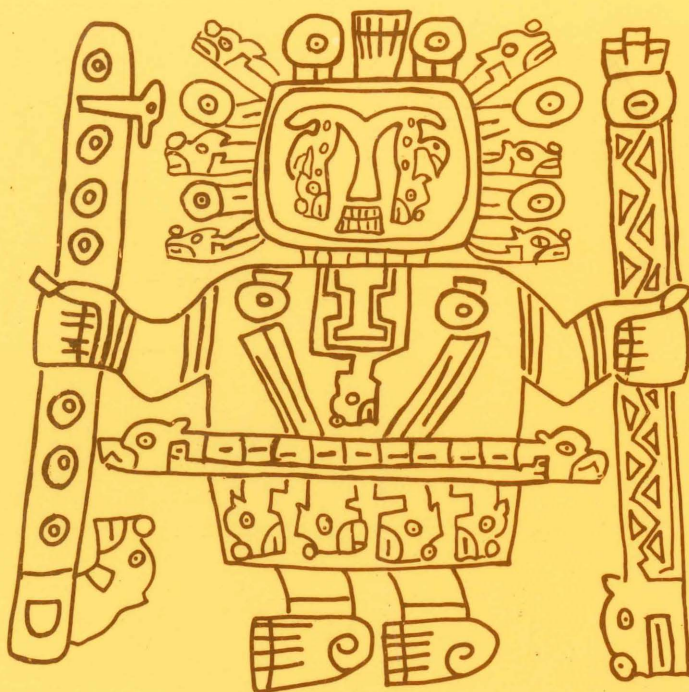


Anita G. Cook



*Wari y Tiwanaku:
entre el estilo y la imagen*



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1994

Las relaciones entre Tiwanaku y Wari, y la naturaleza de las instituciones políticas de aquella época (Horizonte Medio, 550-900 d.C) están entre los más candentes temas de discusión en la arqueología de los Andes Centrales. Si bien los argumentos iconográficos se están utilizando muy a menudo en estas polémicas, hacía falta un estudio sistemático de las imágenes creadas en el ámbito de ambas culturas.

Anita Cook, profesora de la prehistoria andina y de las arqueologías comparadas en la Universidad Católica de las Américas, Washington D.C., y directora del Proyecto Arqueológico "Valle de Ica", presenta en este volumen una sugerente y aguda comparación de las iconografías Pukara, Tiwanaku y Wari, así como un minucioso análisis de la diversidad de tradiciones alfareras presentes en la capital Wari (Sector Moraduchayoq). A partir de estas evidencias reunidas pacientemente desde 1977 teje su propia reconstrucción de la secuencia de contactos entre la sierra ayacuchana y la cuenca del Lago Titicaca, por un lado, y de la formación de las iconografías religiosas "oficiales" de los dos Estados, por otro.





Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen

*Wari y Tiwanaku:
entre el estilo y la imagen*



UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FACULTAD DE LETTERAS Y CIENCIAS HUMANAS

Anita G. Cook

*Wari y Tiwanaku:
entre el estilo y la imagen*



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1994**

Anita G. Cook

Wari y Tiwanaku

entre el estilo y la imagen

Primera edición, febrero de 1994

Cuidado de redacción científica: Krzysztof Makowski H.

Cuidado de edición: Ulla Holmquist P.

Diagramación: Yoryina León M.

Asistente de corrección de texto: Claudia Hintze M.

Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen

Copyright © 1994 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Av. Universitaria, cuadra 18. San Miguel. Apartado 1761. Lima 100, Perú. Telfs. 626390, 622540, Anexo 220.

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

Derechos Reservados

ISBN 84-89309-91-4

Impreso en el Perú - Printed in Peru

INDICE

PREFACIO	11
INTRODUCCIÓN	19

I PARTE: Entre Wari y Tiwanaku

CAPÍTULO I. Historia de las Investigaciones	33
Historia de las Investigaciones en Wari y Tiwanaku	36
Primera etapa de estudios modernos (1853-1961)	38
La definición del Tiwanaku Costeño	40
La esfera regional de Tiwanaku	44
La esfera regional de Wari	48
Segunda etapa de estudios modernos (1961-1990)	52
Modelos interpretativos	60
CAPÍTULO II. Secuencias Cronológicas Maestras	67
La hoya del Titicaca	68
El valle de Ayacucho	79
Correlación entre las cronologías Wari y Tiwanaku.	89

II PARTE: Tradiciones alfareras clásicas en Wari

CAPÍTULO III. El complejo Moraduchayoq	95
Contextos arqueológicos del complejo Moraduchayoq	97

Las muestras de cerámica	99
Características de la muestra de Moraduchayoq	101
El contexto arqueológico en el Área de las Ofrendas	105
El recinto del pozo con piedras	106
El recinto 160	106
El contexto arqueológico de los Recintos D-G	109
CAPÍTULO IV. Formas y Decoraciones	111
Vasos en forma de lira	112
Los vasos lira del Area de las Ofrendas	112
Los vasos lira de los Recintos D-G	115
Tazas o vasos pequeños	117
Las tazas del Area de las Ofrendas	117
Las tazas de los Recintos D-G	118
Vasos cubilete	119
Los vasos cubilete del Área de las Ofrendas	119
Los vasos cubilete de los Recintos D-G	121
Vasos en forma de Keros	122
Los keros del Área de las Ofrendas	123
Los keros de los Recintos D-G	126
Vasijas en forma de efigie	126
Las vasijas en forma de efigie del Área de las Ofrendas	127
Las vasijas en forma de efigie de los Recintos D-G	135
Escudillas y Cuencos	143
Las escudillas y los cuencos de los Recintos D-G	144
Las escudillas y los cuencos del Area de las Ofrendas	145
Las escudillas de paredes rectas	145
Las escudillas de paredes rectas con labios redondeados	146
Las escudillas de paredes convexas	147
Los cuencos ligeramente cerrados	148
Los cuencos muy cerrados	150
Los cuencos medianamente cerrados	151
Resumen	152

III PARTE: El universo de las imágenes

CAPÍTULO V. El diseño y la imagen	163
La base metodológica	166
El análisis cronológico e iconográfico	167
Sobre la iconografía: la base de datos de Wari y Tiwanaku	171
La definición de las principales clases de diseño	174
CAPÍTULO VI. Origen de las tradiciones figurativas Wari y Tiwanaku	183
Clasificación de las Deidades con Báculo	184
Clasificación de las Figuras de Perfil con Báculo	186
Continuidad de los diseños desde Pukara hasta Wari y Tiwanaku	187
Trayectoria histórica de las Figuras de Perfil con Báculos dentro del tema de la Deidad Central	190
Bibliografía	207
Láminas	259
Cuadros	319

PREFACIO

Entregamos al lector el tercer tomo de la serie destinada, desde sus orígenes, a presentar enfoques nuevos en los estudios sobre las iconografías andinas. Era nuestra intención iniciar una polémica alrededor del uso de la imagen como una fuente equivalente en varios aspectos a otras clases de fuentes, manejadas tradicionalmente por el arqueólogo o por el historiador.

Los dos primeros tomos fueron consagrados íntegramente a la iconografía mochica con sus problemas centrales, a saber, las perspectivas y las limitaciones del decodificado de contenidos rituales y la reconstrucción de secuencias narrativas previa identificación de personajes y de acciones*. Hemos creído ahora necesario extendernos hacia áreas nuevas, y abordar la problemática Wari nos pareció un paso casi obligado. La cuestión de los mecanismos y de los medios de difusión de los motivos iconográficos presentes en la compleja decoración de la Portada de Tiwanaku está inseparablemente relacionada con el fenómeno Wari, anticipando por varias décadas la formulación de hipótesis sobre la existencia del primer imperio en los Andes Centrales. Por ello en los estudios pioneros hasta hoy insusti-

* Anne Marie Hocquenghem, Iconografía mochica, 1987. Luis Jaime Castillo, Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica, 1989.

tuibles de Dorothy Menzel, los criterios iconográficos descriptivos tuvieron el lugar central definiendo los tiempos y las direcciones de la difusión de ideas. Curiosamente, si bien desde hace más de treinta años la historia de los motivos constituye un punto de partida para toda polémica acerca de la relación entre Wari y Tiwanaku, de la existencia o inexistencia de un imperio centralizado y expansivo, o del supuesto impacto de una ideología religiosa con fuerte poder porselitista, hemos carecido de un estudio crítico de las fuentes figurativas, procedentes de ambas áreas culturales.

El trabajo de Cook pretende llenar, por lo menos parcialmente, este vacío, y lo hace con buen resultado. La autora, profesora de Teoría de Arqueología, de Arqueología Andina, y de Arqueologías Comparadas en la Universidad Católica de América en Washington D.C., trabaja sobre el tema desde que, a partir de 1977, participó en el Proyecto de la Prehistoria Urbana Huari, dirigido por W.M. Isbell; excavó en Moraduchayoc y en Conchopata; analizó también el impresionante material cerámico procedente de los trabajos de J.C. Tello en el segundo de los sitios arqueológicos citados. Los monumentales cántaros votivos de Conchopata, rotos y sepultados intencionalmente, conforman uno de los conjuntos más importantes de la iconografía Wari sobre soportes cerámicos. No es de extrañar, por ende, que Cook haya tomado por suyo el imperativo de conjugar los métodos de análisis iconográfico propio a la historia y antropología del arte con un riguroso estudio morfológico y estilístico del material cerámico procedente de contextos arqueológicos excavados y bien documentados. En su libro, parte del exhaustivo seguimiento de la historia de investigaciones sobre Tiwanaku y sobre Wari desde fines del siglo pasado (Caps. I y II). Lo hace con la clara intención de demostrar en qué medida la situación histórica presente, con sus fronteras y sus utopías políticas, pesa sobre la reconstrucción de la prehistoria andina. El concepto mismo del tiempo y la reconstrucción del proceso quedan afectados por los condicionamientos ideológicos del presente. Sólo los contextos arqueológicos donde los escenarios, los objetos y las imágenes mantienen íntegra su relación desde los tiempos prehispánicos, sólo el seguimiento paciente de las estratigrafías y asociaciones, pueden librar al arqueólogo de las ideas preconcebidas y revelarle el tiempo en su dimensión objetiva.

Captar el pulso verdadero de la historia, éste es el objetivo del análisis denso y meticuloso de la fragmentería cerámica procedente de los ambientes excavados en Wari, en el sector de Moraduchayoc (Caps. III y IV). Esta investigación lleva a la autora a una serie de conclusiones de suma importancia. Contrariamente a lo que podríamos imaginarnos, tres tradiciones alfareras diferentes están representadas casi por igual en ambientes funcionalmente distintos a saber, recintos de ofrendas donde la cerámica rota intencionalmente fue depositada en cámaras subterráneas, y ambientes (¿domésticos?) de élite. Estas tres tradiciones podrían ser caracterizadas mediante los adjetivos "Wari", "ayacuchana" y "costeña". Las tres se distinguen tanto por las formas particulares como por el repertorio de diseños. Sólo la primera de las tres es portadora de la tradición iconográfica y formal directamente vinculada con las culturas de la cuenca del lago Titicaca. Este descubrimiento invita a reconsiderar la cronología y reflexionar sobre el carácter sumamente complejo de las relaciones entre varios espacios sociales y políticos existentes durante el Horizonte Medio en la sierra y en la costa sur del Perú. En el plano cronológico, llega Cook a la conclusión que si bien la propuesta de D. Menzel capta bien las tendencias generales de la evolución estilística, el contenido de sus subdivisiones merece una revisión. La distinción entre el Horizonte Medio 1B y el Horizonte Medio 2A expresa mejor, para Cook, las diferencias entre las tradiciones alfareras serranas por un lado y costeñas por el otro, que los cambios ocurridos secuencialmente a lo largo del período de la expansión territorial del Imperio Wari.

Tras una revisión de la cronología Tiwanaku a partir del estudio clásico de W.C. Bennett y del inédito de D. Wallace, confronta A. Cook las dos secuencias y formula una propuesta comparativa. Según ella, la evolución estilística y el carácter funcional de los artefactos tomados en cuenta por todos los investigadores con fines cronológicos, no proporciona justificación suficiente para aplicar al caso Tiwanaku-Wari el modelo tradicional de culturas étnicas con sus desarrollos cíclicos de expansión y colapso. Se trataría más bien de desarrollos paralelos de dos sociedades que participan en la misma tradición religiosa. Los "grandes estilos" Wari y Tiwanaku constituirían en todo caso, un reflejo del desarrollo de las estructuras políticas. En su propuesta cronológica, A. Cook sitúa en la fase III el incremento dramático de interacciones entre las dos instituciones políticas. Este contacto y la existencia de

un substrato común en Pukara explicaría, para la autora, las similitudes entre los dos estilos.

Es en este momento en el que las herramientas tradicionales del análisis estilístico se vuelven demasiado estrechas para la autora. Cook propone por ello introducir una distinción teórica entre el concepto de diseño y el de figura, entre los niveles “estilístico” e “iconográfico” del análisis de artefactos portadores de la imagen. El uso del término “motivo” lleva frecuentemente a la confusión de estos dos aspectos de lo figurativo. La noción del diseño alude a la realización material y a la variabilidad coyuntural de las formas, producto de decisiones tomadas por las generaciones sucesivas de artesanos. En el diseño se expresa el estilo de la época y las preferencias del momento. La figura es la idea para un esbozo, es la “forma pura” presente en la mente del productor cuando éste tiene que expresar en la materia un significado y “configurar” la composición a partir de elementos sueltos de diseño. Nosotros, los observadores alejados de tantos siglos e incompetentes en la cultura andina, podemos descubrir eventualmente las figuras del pasado, siempre y cuando nos percatemos de la permanencia de ciertas formas a través de los siglos por encima de la variabilidad coyuntural de los diseños. Las figuras expresan, por definición, contenidos de importancia particular para las sociedades que las manejan, aseguran la transmisión de la tradición de generación en generación; no es de extrañar, por lo tanto, que puedan ser retomadas de manera conciente dentro de una composición compleja y perpetuar la ideología de un Estado.

La perspectiva epistemológica propuesta por A. Cook se asemeja en algún grado a la manera con la que J.C. Tello abordaba el problema de la continuidad y del cambio cultural a partir de las imágenes andinas. Cada motivo, vg. divinidad felínica, definido en abstracción de su variabilidad estilística, representa para ella una de las ideas centrales en la cosmovisión. Siguiendo su evolución formal, vg. la antropomorfización gradual, podemos acceder a los probables cambios en los contenidos que se asignaba a esta clase de imágenes. Los dos grupos de motivos Wari-Tiwanaku diferenciados por D. Menzel, la “Divinidad Frontal” y los “Angeles de Perfil”, constituyen para Cook ‘figuras’ en el sentido expuesto arriba, del mismo modo que el “Sacrificador”. A diferencia de los estudios pioneros de J.C. Tello, la

autora ingresa también al campo del análisis sintagmático, preguntándose si y cómo se asocian las diferentes figuras dentro de las representaciones más complejas, temas, en las subsiguientes fases de su secuencia cronológica.

El análisis estilístico (diseño) y el iconográfico (figura), confluyen hacia una sola conclusión: las iconografías Wari y Tiwanaku constituyen dos productos diferentes de una misma tradición iconográfica, derivándose ambas de Pukara (Caps. V y VI). El aparente hiato cronológico que separa a Tiwanaku de Pukara no se deja percibir en el campo de la iconografía. Se observa más bien una evolución de la figura del Sacrificador en la que se origina el esquema de las Figuras de Perfil con Báculo. No obstante, la tradición iconográfica no puede ser tomada como sinónimo de la tradición cultural. Los principios estructurales por los cuales se rigen las dos culturas parecen más bien opuestos. *“La contraparte de un ceramio gigante decorado de manera tan elaborada en la cultura Wari son las esculturas monolíticas incisas de Tiwanaku. Los monolitos simples de Wari y los ceramios de Tiwanaku llevan pocos temas. Las figuras más frecuentes en estos dos tipos de soportes son los humanos y los felinos, y se encuentran generalmente como figuras aisladas. Otra oposición impactante es la que se desprende de la relación entre el objeto ritual y el medio natural o cultural que funciona como su receptáculo. Las monumentales esculturas antropomorfas salpican el plano paisaje de la puna de Tiwanaku, mientras que las figurinas de humanos en miniatura en piedra verde se encuentran en los repositorios subterráneos de ofrendas. Las diferencias en la fauna, flora, medio ambiente y prácticas culturales de estas dos áreas esperan un análisis cuidadoso...”* (Cook, este volumen, Cap. VI, p.: 203)

La aparición del complejo tema de la Deidad Frontal con Báculos y su rápida difusión, tienen que ser, para Cook, interpretadas como el indicio del surgimiento del Estado, tanto en el altiplano como en la cuenca de Ayacucho. El tema remite probablemente a la misma religión, la que fue adoptada por ambas instituciones políticas. Los artesanos especializados, “escribas de íconos”, la inmortalizaron en una variedad de soportes propios a los gustos tan diferentes de las dos sociedades.

Esta nueva y sugerente fundamentación de las hipótesis de trabajo de D. Menzel nos deja con varias preguntas interesantes.

¿Qué significa, desde el punto de vista político y social, la dualidad perceptible en la iconografía alfarera de Ayacucho? *“Las figuras del Horizonte Medio Temprano (1A y 1B) en el valle de Ayacucho pueden caracterizarse como manifestaciones de dos tradiciones centrales. Una de ellas se desarrolló en el área, como resultado de los diseños y estilos oriundos de la sierra (vg. Ocros, Decoración en Negro y estilo Chakipampa). También incluye influencias de los estilos de la cerámica de la costa sur, como Nasca 7 y Nasca 9 (Menzel 1964, 1968 a,b) ...la denomino imagería de Ayacucho (el subrayado es nuestro). Está representada en un número de estilos relacionados por su cercanía en el tiempo y asociados a una expansión temprana de Wari en la sierra (por ejemplo Pikillajta), así como a una colonización costeña (Cerro Baúl en el valle de Moquegua). A la otra tradición la denomino imagería Wari (el subrayado es nuestro). Ésta ha sido frecuentemente interpretada como una imagería más ceremonial o de un contexto elitista; comprende Deidades con Báculo, Figuras de Perfil con Báculo y otras figuras antropomorfas...”* (Cook, este volumen, Cap. V, p. 176). ¿Es esta dualidad un reflejo de dos tradiciones étnicas convivientes de manera armoniosa dentro del mismo organismo estatal? A. Cook parece sugerir entre líneas una respuesta afirmativa a tal pregunta.

Por otro lado nos preguntamos, ¿hasta qué punto el compartir la gran tradición religiosa ampliamente difundida desde las fases tardías del Horizonte Temprano implicaría la adopción de una sola doctrina religiosa de poder, por parte de los dos gobiernos? O más bien, ¿se trataría tan sólo de la asimilación de esquemas iconográficos propios al gran arte “estatal” Tiwanaku, posible gracias a la notable compenetración cultural entre las dos áreas y, en cierto grado, necesaria, por falta de antecedentes locales en Ayacucho? A. Cook, de manera conciente, no quiere abordar estos temas puesto que atañen el decodificado de contenidos. Sin embargo, el lector podrá tratar de formarse su propia idea al respecto, gracias a un abundante material ilustrativo, que permite evaluar el rango de similitud en el repertorio de figuras y en los detalles del diseño.

Esperamos que este nuevo aporte de A. Cook se convierta en lectura obligada de todo aquel que esté interesado en la prehistoria de la sierra y costa sur del Perú, y en la formación de Estados tempranos en los Andes Centrales. Por una feliz -- pero no del todo fortuita -- coincidencia de fechas, esta edición forma un conjunto con los recientes libros de W. Isbell y G. McEwan (eds. 1991), así como de K. Schreiber (1992), aún inaccesibles al lector hispano-hablante; agrega una profunda reflexión sobre el rol de las ideologías y de las iconografías en la vida de las sociedades complejas a estas dos brillantes reconstrucciones de las estructuras administrativas del Imperio Wari, percibidas desde la perspectiva del centro de la provincia. Gracias a ello podemos contar con una visión multidimensional de uno de los más apasionantes y polémicos fenómenos de la prehistoria de nuestro país.

Lima, 30 de Enero de 1994

Krzysztof Makowski Hanula

INTRODUCCION

Los orígenes del Estado y las circunstancias particulares que estimularon la formación de imperios se han convertido en temas centrales de arqueología en las últimas décadas. Un peso aun mayor tienen estos dos temas para la arqueología de la parte meridional de los Andes Centrales donde se sitúan dos focos de culturas prehispánicas cuyo rol protagónico resulta evidente para la mayoría de investigadores. Nos referimos evidentemente a Wari y Tiwanaku, posibles causantes de la más profunda y permanente transformación de la geografía política y social en los Andes prehistóricos. En los sitios mencionados existían entre los años 450 y 800 d.C., aproximadamente, las respectivas capitales de dos Estados expansionistas tempranos. Wari, un gran complejo urbano, se forma de manera algo repentina sucediendo a un mosaico de grupos y entidades políticas que existían en el valle de la sierra central de Ayacucho durante el siglo V. (W. Isbell, 1977; Isbell y Schreiber, 1978; Isbell y McEwan, 1991; Lumbreras, 1974a; Menzel, 1964, 1968, 1977; Schreiber, 1992). Durante medio siglo, Wari dirigió una expansión militar que invadió comunidades al norte, sur, este y oeste. Este movimiento de unificación alteró la organización política, los patrones de asentamiento y la explotación de los recursos de las áreas distantes y próximas a Ayacucho. Surgió asimismo una nueva ideología con fuertes matices religiosos casi sin igual en la prehistoria andina. Contemporáneamente, un movimiento similar ocurría en la sierra sur, el cual tuvo un alcance más limitado. Esta institución hermana, centrada en Tiwanaku, parece haberse

expandido más pacíficamente a través de la implantación de un extendido sistema de intercambio de productos utilitarios y rituales. Evidencias de los vestigios de Tiwanaku aparecen en sitios desde la sierra oriental hasta las costas occidentales del Pacífico (Browman, 1973, 1980; Kolata, 1983, 1985, 1986, 1987; Lumbreras 1974a; Ponce Sanginés, 1981).

Wari y Tiwanaku están separados por aproximadamente 500 kilómetros, pero la difícil topografía de los Andes prácticamente duplica esta distancia en viajes por tierra. Se cree que las fronteras estilísticas delineaban las fronteras políticas prehistóricas que separaban ambas capitales regionales (Rowe, 1956; Wallace, 1957, 1980). Estas fronteras han sido redefinidas recientemente a raíz de las investigaciones en el valle de Moquegua, un importante asentamiento Wari temprano ha sido identificado en el Cerro Baúl (Felman, 1984, comunicación personal; Moseley, 1985; Moseley et. al., 1991).

La índole de la relación entre Wari y Tiwanaku como dos instituciones políticas queda aún por precisar y su entendimiento no es nada fácil. En primera instancia, hacen falta evidencias concretas de intercambios comerciales. No se ha encontrado todavía ni la cerámica ni otros bienes no perecibles de origen Wari en Tiwanaku y vice-versa, los productos Tiwanaku están ausentes en Wari. En segundo lugar, cada institución política exhibió patrones distintos de expansión, expresados en parte en las claras diferencias de reacción ante las condiciones locales del medio ambiente y en las estrategias diferenciadas para alcanzar el control sobre las áreas conquistadas. Por ejemplo los sitios que estuvieron bajo la influencia Tiwanaku no revelan intromisiones foráneas tan inflexibles en el planeamiento de la arquitectura y en las modalidades de reconstrucción como en el caso de los centros Wari. Sin embargo, las similitudes en las expresiones artísticas e incluso arquitectónicas como en el caso Wari y Tiwanaku son tan evidentes, que contradicen cualquier suposición de que no haya habido una interacción entre ellas. Las figuras y los temas comunes a estas dos culturas sugieren que el intercambio de información social y ritual fue amplio.

Esta investigación busca explicar la gran notoriedad, la popularidad y la amplia distribución geográfica desplegada por las figuras

comunes a ambas culturas. Los resultados de las investigaciones en Wari y Tiwanaku han incluido interpretaciones que pretenden explicar dónde, cuándo, y cómo las dos culturas comenzaron a tener una forma de arte en común. Estas han sido restringidas por: 1) problemas cronológicos en ambos sitios; 2) la ausencia de una secuencia que correlacione las cronologías en ambos sitios; 3) las dificultades de definir la procedencia original de un número importante de piezas figurativas portátiles; y, 4) modalidades de comparación de figuras de similar procedencia de ambos sitios.

El arte de Wari y Tiwanaku también tuvo una gran importancia en las regiones influidas por estas capitales (Bennett, 1934, 1936, 1948, 1953; Schreiber, 1978, 1992). Pocos investigadores han estudiado su amplia distribución. Algunos han sostenido que las distribuciones se debieron a una difusión de Tiwanaku, la cual tomó la forma de un culto religioso que involucraba la peregrinación entre ambos centros (Lumbreras, 1960, 1974a; Menzel, 1964, 1968 a,b, 1977; Rowe, Collier y Willey, 1950; Wallace, 1957). No se han realizado estudios sistemáticos para sustentar este parecer. Mas aún, las últimas investigaciones se han concentrado en Wari o en Tiwanaku como dos organizaciones políticas separadas.

Esto ha dado como resultado dos secuencias cronológicas individuales para cada sitio respectivamente, y la definición de estilos de diferentes áreas (Bermann, 1990; Ponce, 1976, 1979, 1981; Wallace, 1957). Este libro considera la información de ambas esferas, a fin de alcanzar los siguientes objetivos: 1) establecer vínculos de contemporaneidad mediante el cruce de referencias y la sincronización de los marcos de trabajo cronológicos publicados y actualmente vigentes para Wari y Tiwanaku; 2) analizar y fechar material cerámico inédito procedente de Wari el que aporta nuevos elementos tanto para el repertorio iconográfico como para el entendimiento de la secuencia cronológica; y, 3) estudiar la historia de los motivos y diseños que aparecen en los objetos decorados de Wari y Tiwanaku. Pretendemos contribuir de este modo a establecer una clasificación de diseños comunes a ambas áreas, puentes de continuidad histórica, investigar el origen de los elementos de diseño, configuraciones y motivos, y examinarlos cruzando los grupos de atributos regionales.

El mismo e uniforme repertorio de imágenes se encuentra en una amplia gama de artefactos. Aparecen en la alfarería policroma, esculturas en bulto y en relieve, textiles, huesos incisos, conchas incrustadas, aleaciones de oro y plata, madera y mates burilados, cuero en forma de máscaras y placas, y figuras líticas incisas y labradas. El arte figurativo encuentra su expresión más elaborada en la escultura en piedra, cerámica, y textiles, apareciendo sólo en formas más abreviadas en otros tipos de artefactos. El establecimiento de la historia del diseño, usos y sus asociaciones, es fundamental para la comprensión del significado de la imaginería Wari y Tiwanaku en el contexto de la expansión del imperio y del cambio interregional.

Investigaciones previas (Cook, 1979, 1983, 1987; Isbell, 1977, 1980; W. Isbell y Cook, 1987; Lumbreras, 1974a; Menzel, 1964, 1968 a, b) sustentan la sugerencia de que la difusión de este arte coincide con el período del crecimiento Wari y Tiwanaku. En el presente estudio se llega a la conclusión que, la expansión Wari se desarrolló conjuntamente con una ideología de conquista que incluía elaborados rituales estatales imbuídos de un fuerte sentimiento religioso, el cual se expresó en una forma de arte que alcanzó e influyó en estilos locales y, como tal, contribuyó a la integración de los diversos grupos étnicos. Un análisis de la distribución de los diseños andinos como un indicador de la expansión política y de la unificación ideológica no se ha llevado a cabo aún desde este punto de vista. Aun cuando está implícito en la invocación de Willey (1962) que el arte representativo es un indicio de civilización (ver también Adams, 1966; Childe, 1950), la forma en la cual éste fue impuesto a nivel local, fuera de Ayacucho, no puede debatirse directamente aquí; no obstante, ésta es una dirección prometedora para futuras investigaciones.

Los rápidos avances culturales en los contextos prehistóricos son, por lo general, investigados en términos de las presiones económicas y demográficas antes que seleccionados por su mayor complejidad. El arte, la religión y la ideología han sido tratados frecuentemente como meros fenómenos derivados, considerados difíciles e incluso imposibles de explicar a partir de restos arqueológicos (cfr. Bloch, 1978; Feierman, 1974; La Fontaine, 1972). El siguiente argumento reduce las limitaciones impuestas por la suposición que la recuperación de la ideología prehistórica está condenada a fracasar.

Donde la iconografía ha sido usada para examinar aspectos de sociedades complejas (verbigracia, Donnan, 1978; Flannery y Marcus, 1976; Marcus, 1974, 1976; Menzel, 1964, 1968 a, b, 1977; Lumbreras, 1974a) ha ampliado exitosamente nuestro conocimiento del surgimiento de las religiones del Estado, peregrinaciones, e información sobre rituales. Estos estudios han contribuido a un mejor entendimiento de la ideología prehistórica e histórica mediante la investigación de aspectos religiosos en diseños figurativos.

Este estudio trata de un tema conexo. Si se interpreta como que la imaginería Wari expresa el resultado del proselitismo religioso de Tiwanaku (Lumbreras, 1974a; Menzel, 1964, 1968 a,b), entonces es necesario primero establecer que el arte Tiwanaku corresponde de hecho, a un desarrollo más temprano e independiente y, en segundo término, determinar los principales componentes de su arte, tal como las figuras principales y los temas que los especialistas en el ritual Tiwanaku propusieron para su diseminación. Considerando que poblaciones enteras no cambian sus creencias sin una buena razón, se ha supuesto que en Tiwanaku el arte fue concebido y se le dio sentido, mientras que se presume que la tardía popularidad del mismo en Wari es de índole religiosa. Estas suposiciones se reexaminan al final de este estudio. Se enfatiza la importancia de establecer la relación histórica entre Wari y Tiwanaku. Dado un sincronizado marco de trabajo cronológico y una secuencia Wari más refinada basada en los cambios de estilos de la cerámica, este estudio analiza la continuidad de imágenes específicas comunes a ambas culturas. No se pretende hacer aquí una extensa comparación de imágenes y motivos. Sin embargo, nuestro objetivo es describir y explicar las raíces históricas de esta tradición, y su asociación formal y contextual en Wari y Tiwanaku.

Se hace evidente, al seguir la historia de esta imaginería, que las figuras aparecieron inicialmente en la sierra, en el sitio de Pukara cerca al Lago Titicaca, y fueron más tarde adoptados en Wari y Tiwanaku. ¿Qué significado podemos atribuir a esta continuidad histórica? ¿Será que la serie comparativa refleja realmente el momento de aparición del motivo y por ende de los eventos y prácticas rituales que definieron su uso? Cuando se resuelvan estos problemas será posible sugerir que lo reunido dentro del rubro de iconografía religiosa

es en realidad un sistema visual en el que se expresan ciclos agrícolas, ganaderos, calendáricos, sociopolíticos y cosmológicos dentro de una compleja red de interrelaciones. La intervención de la ecología, el cosmos, y la organización social a través de los ciclos rituales regulados por autoridades centrales o por los especialistas en rituales, debería variar según las condiciones de los recursos tan distintas como aquellas que caracterizaron a los asentamientos Wari en los valles costeros e interandinos, en contraste con el ambiente de las regiones dominadas por Tiwanaku. Esto se deduce, en parte, a partir de la fauna y flora representada en los objetos en cada esfera. Tenemos la impresión de que los valles costeros en los cuales penetraron respectivamente Wari y Tiwanaku exhibieron condiciones de clima y recursos similares a las áreas de origen. Se conoce menos acerca de las condiciones ambientales que permitieron el florecimiento de los asentamientos Wari en áreas ocupadas por Tiwanaku, tal como el valle de Moquegua. Este estudio se limita al contexto serrano del cual se recogió información. Las futuras investigaciones, con una perspectiva costera, contribuirán a aclarar la cuestión de las interacciones verticales, que no puede ser tratada ahora.

Algunas consideraciones teóricas

En los EE.UU. y Europa los avances teóricos y metodológicos de la arqueología en los últimos veinte años han reflejado el cambio de una disciplina empírica interesada en temas culturales históricos, hacia una sustentada en un programa científico más dinámico y elaborado (Willey y Sabloff, 1974). El cambio se ve fácilmente en la aproximación de "la arqueología como ciencia" (Lumbreras, 1974c), que resultó en una adopción parcial de una filosofía positivista Hempeliana (Binford, 1972; Watson et. al., 1971). Una dependencia de un riguroso marco de trabajo con un enfoque en el análisis hipotético deductivo ha dominado la disciplina desde 1965 (ver Wylie, 1981 para un excelente resumen histórico de este período). En los últimos doce años los críticos del positivismo han cuestionado las raíces tanto epistemológicas como políticas de esta tradición. Sin embargo, el beneficio inmediato de una aproximación más científica puede verse en programas de investigación más centrados que tratan interrogantes específicos (Hodder, 1982 a,b; Leone, 1982; Wylie, 1981). El resultado

ha sido la formulación de hipótesis que dirigen la atención a una gama específica de variables en los registros arqueológicos.

Un desarrollo paralelo dentro del programa positivista ha sido la creación de modelos en los cuales se han estudiado simulaciones de macro y micro sistemas. Las evidencias etnohistóricas y etnográficas han proporcionado la información para la construcción de modelos de situaciones prehistóricas a través del uso de la analogía (Hodder, 1982 a,b; Wylie, 1985). Como resultado, ha florecido el campo de la etnoarqueología. Paradójicamente, muchos arqueólogos que estuvieron al frente de esta escuela positivista, en la actualidad están abocados a estudios etnoarqueológicos y postprocesales. Muchos sintieron la necesidad de proporcionar mejores modelos para investigaciones futuras, puesto que la mayoría de los trabajos etnográficos descartaban el uso de patrones para el material cultural que son esenciales para las investigaciones prehistóricas. Otros, se avocaron en disipar algunas de las suposiciones arqueológicas más ingenuas, en las cuales los investigadores basaron su entendimiento de procesos tales como la interacción, la difusión de ideas, las técnicas de manufactura, y especialmente el intercambio de información estilística (Hodder, 1982). Más recientemente, una proliferación de perspectivas teóricas que caracterizan a la disciplina, está permitiendo un debate dinámico y saludable tanto de la arqueología como de su papel en la sociedad contemporánea (verbigracia, Hodder, 1982a, 1982c; Leone, 1982; Shanks y Tilley, 1987).

La tendencia positivista también se ha sentido en la mayoría de las áreas de la arqueología andina. Tomando como ejemplo nuestro conocimiento actual del período entre los años 500 d.C y 1000 d.C. aproximadamente, a fines de la década del sesenta se conocía más sobre el arte Wari y Tiwanaku y sus variaciones de estilo, de lo que se podría haber dicho de la dimensión, la función y el papel desempeñado por cada uno de estos dos centros en la prehistoria andina. Su importancia religiosa y política se obtuvo a partir de la información estilística diacrónica del arte y la arquitectura. Ello refleja claramente la importancia de la cronología en la arqueología durante los años previos a la década de 1970. Los estudios realizados por Rowe (1944, 1947, 1958, 1960b, 1962 a,b, 1971) y Menzel (1958, 1959, 1964, 1968 a,b, 1969, 1977, 1978) son de particular importancia.

Rowe escribió la primera visión general en inglés del imperio Inka basado en documentos etnohistóricos conocidos. Menzel concluyó en su manuscrito "New Data on the Huari Empire in Middle Horizon 2A" (1968a), no sólo trazando una analogía entre los imperios Wari e Inka, sino que enfatizó la notable continuidad cultural de la sociedad tradicional andina.

"Aun cuando los Inka forjaron un imperio enteramente nuevo, históricamente independiente del antiguo (Wari), quizás habían allí aspectos de la vida social y política de todos los pueblos de los Andes centrales del siglo XV que perpetuaban valores y puntos de vista arraigados en el imperio Wari. Quizás estas viejas y diseminadas actitudes contribuyeron a que fuera posible para los Inka crear otro imperio altamente centralizado en su tiempo."
(Menzel, 1968a: 94)

Menzel se apartó de esta analogía entre Wari y la sociedad Inka en sus siguientes publicaciones, y en particular en su estudio interpretativo de la colección Uhle que se encuentra en el Museo R.H. Lowie de Arqueología en la Universidad de California (1977). Aquel trabajo se basó en la investigación etnohistórica de la religión Inka de Rowe, para identificar e interpretar el significado de las tempranas representaciones de las figuras de deidades. Desde una aproximación empírica e inductiva enfocado en un contexto arqueológico y en un análisis combinado de estilo e iconografía, Menzel avanzó de la analogía hacia la interpretación usando la reconstrucción documentada de la historia Inka hecha por Rowe.

Los recientes adelantos en la investigación andina indican que la organización social y política, la cosmología y la astronomía -- conceptos básicos de tiempo y espacio para el mundo andino-- están ligados a una estructura complicada, pero interrelacionada (B. Isbell, 1977, 1978; W. Isbell, 1976; Lechtman, 1984; Morris, 1982; Pease, 1973; Urton 1978, 1981; Zuidema, 1964, 1977, 1982; entre otros). Cualquier debate acerca de la organización política Inka, por ejemplo, toca invariablemente los aspectos de parentesco, territorialidad, cosmogonía, irrigación, organización de labores y por último el sistema calendárico Inca. Las investigaciones etnográficas (Allen, 1983, 1989; Duviols, 1973; Earls y Silverblatt, 1978; Huertas, 1981; B. Isbell, 1978; Urton, 1981, 1990) y estudios etnohistóricos (Millones, 1971, 1990; Murra,

1962; Pease, 1973; Rostworowski, 1977; Rowe, 1947; Zuidema, 1964, 1982) continúan sustentando estas interrelaciones. A pesar de las variadas perspectivas teóricas que cada estudioso aporta a partir de su material y área de estudio, hay un consenso general de que las costumbres Inka sobreviven hoy en día en comunidades andinas tradicionales. Estos estudios empiezan a sugerir que las estructuras básicas en las cuales se basa el modo de vida andino se ha mantenido relativamente intacto por lo menos desde el siglo XVI y quizás desde antes. A diferencia de otras áreas en donde surgieron los Estados tempranos, la población indígena del campo andino es mayoritaria y han mantenido su lengua y otros vestigios de su cultura a pesar de las colonizaciones (Inka) y la conquista extranjera (los españoles). Evidentemente, la influencia moderna de las formas coloniales de la organización social y económica ha afectado profundamente a las sociedades tradicionales. Aún así, la continuidad de las antiguas prácticas tradicionales sobrevive en varios contextos.

Dadas estas condiciones especiales en los Andes, es posible practicar estudios de la organización social y política de las culturas preincaicas a través del arte, la arquitectura y los patrones de asentamiento de estas sociedades antiguas. Este estudio enfoca las formas de gobierno Wari y Tiwanaku, sobre cuyas ruinas los Inka establecieron sus exitosas conquistas y alcanzaron el poder. El usar el modelo Inka contribuye a entender el patrón de los restos arqueológicos, sin embargo nos fuerza a centrar nuestra atención sólo en aquellas áreas donde la analogía puede funcionar. Sin embargo existen patrones preincaicos que no están claros o incluso faltan en los sistemas de organización Inka y en las formas de pensamiento que se revelan al estudiar las formas prehistóricas, su contexto y su trayectoria histórica. Un ejemplo contribuirá a esclarecer este problema. El arte Inka es notablemente diferente al de sus antecesores Wari y Tiwanaku. De hecho el sistema de representación Inka es abstracto, geométrico y altamente estilizado, con una ausencia casi completa de figuras representativas (se encuentra una excepción en keros y pacchas Inka pintadas). ¿Cómo pueden entonces los vestigios Wari permitir un discernimiento sobre el arte Inka? Se puede, si primero aceptamos que los Inka tuvieron su propia identidad étnica y cultural expresada en una forma de arte claramente distinta. Sin embargo la estructura del diseño en ropa y textiles, en particular las túnicas incaicas ostentan

marcada similaridad con las prendas Wari. Se puede suponer que el tipo de ropa utilizada por las autoridades Wari sirvió de modelo para la posterior élite Inka (Cook, 1992; Zuidema, 1991).

La premisa de este estudio es que la imaginería Wari y Tiwanaku es la que nos dará información acerca de los sistemas de pensamiento Inka y los aspectos de la organización social y política. Zuidema, un etnohistoriador e investigador de la cultura Inka, ha mostrado cómo ciertas formas andinas de organización social han sido registradas en las crónicas españolas tempranas, y ello ha permitido alcanzar un mejor conocimiento de la organización social y política del Cuzco colonial temprano (Zuidema, 1964, 1990, 1991). Ahora es necesario estudiar el arte Wari para alcanzar metas similares y contribuir a mantener la continuidad entre los Estados Wari e Inka. Un análisis de la información referente a: 1) la gama de las variaciones y transformaciones de la imaginería que se sabe ocurrieron durante el comienzo del sistema de diseño original; y, 2) el papel que ésta tuvo en los tiempos del Horizonte Medio, permitirá estudios futuros del significado del arte Wari y Tiwanaku y mostrará cómo puede haber servido como modelo para el sistema de pensamiento Inka. Por tanto, esta investigación sienta los fundamentos empíricos para un modelo de diseños del arte Wari y Tiwanaku, los cuales dan cuerpo a aspectos sociopolíticos, cosmológicos y de la organización social de un imperio del Horizonte Medio.

Desde una perspectiva interpretativa, he asumido que Wari fue un Estado conquistador, y que la presencia de una ideología de conquista acompañó su expansión. Brevemente, se puede considerar la expansión territorial como una meta imperialista, cuando el establecimiento de colonias y la anexión de tierras adyacentes involucra la subyugación y la extracción de recursos y de mano de obra. Las metas de la conquista incluyen la creación de una relación extensa, compleja y de explotación centralista que involucra la imposición extranjera y una ideología de conquistador y conquistado. Aun cuando la subyugación de las poblaciones conquistadas no fue siempre igual, en cada situación de conquista se requerían estrategias algo diferentes, no obstante el Estado Wari se impuso en determinados valles a través del levantamiento de grandes y rígidamente planeados complejos arquitectónicos, que corresponden a una época tardía de su desarrollo. Esta

evidencia, sumada a la índole intrusa de la cultura material Wari en las instalaciones del Estado, proporcionó las bases para sostener que la ideología de conquista estaba bien desarrollada en la época en que Wari comenzó sus actividades expansionistas. La ideología, tal como aquí se usa se refiere a las ideas expresadas y condicionadas por la estructura de la cultura dominante que aceptaron las poblaciones periféricas. Esta ideología sirve para presentar la explotación desde el punto de vista positivo (Liverani, 1979).

Dados estos antecedentes, la historia cultural y las investigaciones previas y relevantes al entendimiento de la expansión Wari y su interacción con Tiwanaku se presentan en el Capítulo I. En este capítulo se expone una revisión de los datos en que se basan las interpretaciones aceptadas de la relación entre Wari y Tiwanaku. Una reseña de la literatura publicada sobre ambos sitios nos revelará también cómo y por qué se ha interpretado a Tiwanaku como un centro de culto religioso responsable por la difusión de las imágenes en cuestión.

En el Capítulo II se revisarán los esquemas cronológicos de las regiones Wari y Tiwanaku. Se presta una especial atención a las secuencias de Menzel (1964, 1968) y de Wallace (1957) las cuales forman las bases de las cronologías de ambos sitios y dentro de su respectiva región. Se hace una evaluación crítica de sus núcleos teóricos, métodos y suposiciones, para proporcionar las bases cualitativas para fechar las colecciones de cerámica de Moraduchayoq, que es un complejo arquitectónico Wari. La definición de las fases que correlacionan las secuencias de Wari y Tiwanaku son propuestas para facilitar comparaciones entre las figuras de ambas áreas.

En el Capítulo III se revisa la información recogida para este estudio y los métodos de análisis a ser utilizados en los subsiguientes capítulos.

El Capítulo IV es un estudio estilístico detallado de las formas de las vasijas y de las características del estilo que fechan la nueva colección de cerámica de Moraduchayoq. Este análisis arroja nuevas luces sobre las fases temporales representadas en Wari. Las imágenes comunes a Wari y Tiwanaku fueron encontradas tanto en los pozos

de ofrendas como dentro de los basurales de las viviendas. Estas diferencias espaciales definieron contextos distintos del uso y repositorio de la cerámica los cuales se reflejaron también en una marcada diferencia estilística de significado temporal. La información de Wari ayudará a establecer las variaciones de diseño en el sitio y los contextos sociales en los cuales se usaron estas vasijas. Esto proporciona también una visión más concreta de las similitudes y diferencias entre el arte de Wari y Tiwanaku.

La tercera parte de este libro, que incluye los Capítulos V y VI, es una recopilación de la información disponible del valle de Ayacucho, la hoya del Titicaca y otros lugares para la clasificación de las figuras de Wari y Tiwanaku. Se establecen las clases de las figuras definiendo criterios específicos de materiales que se dan en muestras tales como piedra, cerámica y madera. Se presenta un esquema para una clasificación interregional de figuras homogéneas y heterogéneas de Wari y Tiwanaku. Así, para lograr este objetivo, se rastrean las raíces históricas y los contextos arqueológicos en los cuales se empleó el arte.

Finalmente, como comentario final, se proporciona un resumen de los argumentos y resultados analíticos referentes a: 1) una cronología revisada de Wari y su relación con la secuencia Tiwanaku y, 2) una historia y clasificación de las figuras comunes a Wari y Tiwanaku. En esta parte se presentan sugerencias referentes a la orientación de esta investigación y el tipo de interrogantes que permanecen sin respuesta.

CAPÍTULO I

**I PARTE
ENTRE WARI Y TIWANAKU**

... Durante el período comprendido entre 1800 y 1900 se produjeron sus grandes vestiges por momentos. Los restos de Wari y Tiwanaku se ven a simple vista en los cerros de Cerro de Wari y Cerro de Tiwanaku en el sur de Ica y en los Andes centrales. Los restos se ven en zonas costeras, donde en base a excavaciones se establecieron las relaciones históricas existentes entre el Ande y el litoral. Entre estos vestiges pueden ser citados especialmente a una de las Nazcas, que de la sierra, sus fechos y tiempo de ocupación se determinaron

CAPÍTULO I

HISTORIA DE LAS INVESTIGACIONES

Las recientes interpretaciones de Wari y Tiwanaku están fuertemente influidas por una serie de acontecimientos ocurridos entre 1869 y 1930 (Bennett, 1934, 1953; W. Isbell, 1977; Lumbreras, 1960, 1974 a,b; Menzel, 1964, 1968 a,b; Rowe, Collier y Willey, 1950). Durante este período las investigaciones arqueológicas andinas se centraron en los restos de la costa peruana, mientras que relativamente pocas investigaciones se hicieron en las áreas serranas menos accesibles (Stübel y Uhle, 1892; Tello, 1931). Dichas investigaciones ofrecían una visión del pasado que, aunque notablemente rica, estaba orientada hacia la costa. El singular árido medio ambiente costeño preservó los restos arqueológicos de una manera excelente, lo que proporcionó una rica información sobre las tempranas sociedades de los valles costeños.

Durante el período comprendido entre 1869-1930 se reconocieron tres grandes estilos pan andinos. Los estilos Chavín, Tiwanaku e Inka se desarrollaron en los sitios serranos: Chavín en el norte, Tiwanaku en el sur e Inka en los Andes centrales. Los tres también se dieron en zonas costeñas, donde en base a excavaciones se establecieron las relaciones históricas existentes entre sí. Aún cuando estos tres estilos podrían ser asignados espacialmente a una de las tres áreas de la sierra, sus fechados y tiempo de ocupación se determinaron

primero en base a investigaciones realizadas en la costa. En las próximas páginas sugeriré que el registro de la costa también determinó las interpretaciones de la sierra; y que ellas han sido válidas hasta el presente, sin considerar las investigaciones serias que en los últimos cincuenta años se han efectuado en la sierra. La comparación de la historia de las investigaciones en Wari y Tiwanaku ilustra bien este hecho.

En muchos aspectos se puede argumentar que la historia de Wari y Tiwanaku fue moldeada por la pronta disponibilidad de abundante evidencia en la costa (Stübel y Uhle, 1892). Se asumió que esta información sustentaba la difusión estilística centrada en Tiwanaku, que influyó fuertemente en la tradición de diseños del valle de Ayacucho. En este estudio mostraré que la historia registrada, así como la actual secuencia de investigaciones de Wari y Tiwanaku revelan que para los años 30 ambos eran conocidos como importantes sitios arqueológicos de la sierra. Sugiero que a pesar de este reconocimiento, cada lugar se interpretó desde una perspectiva costera. Más aún, me inclino a creer que la renuencia actual a cambiar la base interpretativa prevaleciente, no puede ser explicada solamente por la abundancia de información temprana en la costa. En lugar de ello sostengo que esta orientación Tiwanaku fue más el resultado de "las relaciones establecidas históricamente, de poder y dominio entre la sociedad del antropólogo y la que éste estudia ... de esta manera todo el conocimiento antropológico es de naturaleza política" (Fabian, 1983: 28).

Fabian ha sostenido convincentemente cómo las diferentes formas del discurso político se muestran en la manera como los antropólogos usan el tiempo. Los dos conceptos de tiempo físico y tipológico, expuestos por Fabian, son pertinentes para la siguiente exposición. El tiempo físico se expresa en las cronologías absolutas; las relativas y los complejos cambios estilísticos permiten eventualmente acercarse a captar su ritmo. El tiempo tipológico "señala el uso del Tiempo que se mide, no como el tiempo que transcurre, ni por referencia a puntos en una escala (lineal), sino en términos de eventos socioculturales significativos o más precisamente los intervalos entre tales eventos" (por ejemplo, sociedades prehistóricas frente a las históricas, o términos cualitativos tales como mítico, ritual y tribal)

(Fabian, 1983: 23,30). Estos dos conceptos serán importantes para el entendimiento de la historia de la cultura de Tiwanaku y Wari, el segundo período panandino de homogeneidad estilística y de los diseños. En este capítulo reviso el trabajo de aquellos investigadores que intentaron resolver temas de tiempo físico para el período Medio o Tiwanaku, período identificado primero en la costa. Desde esta perspectiva, analizo cómo las interpretaciones del pasado se mueven de un tiempo físico a un tiempo tipológico distante.

El uso del tiempo tipológico se hace evidente primero, en la creencia predominante de que si Tiwanaku fue responsable de la difusión estilística, entonces también fue el centro del cambio social e ideológico. Esta visión sugiere que la información estilística no fue usada sólo para determinar un marco cronológico (tiempo físico), sino que también proporcionó el tiempo tipológico. En el caso de Tiwanaku, no sólo se asumió que el estilo se originó en el sitio, sino que se convocó a los especialistas en ritual a explicar la concepción y la diseminación de una nueva doctrina religiosa Tiwanaku. Segundo, sostengo que esta armazón interpretativa se refuerza en la práctica actual de tratar a Wari y Tiwanaku como dos instituciones políticas separadas. Las dos se encuentran situadas en la sierra o en áreas distantes de la costa civilizada. Existen raíces políticas para esta separación. Tiwanaku ha servido como un símbolo nacional de origen en la historia boliviana; lo fue también para los inkas, aunque entendido en términos rituales. Wari perdió su prestigio, importancia, y reconocimiento hasta su redescubrimiento en los años cuarenta. Hoy en día ambos constituyen signos de civilización en regiones que actualmente ocupan tres países latinoamericanos: Perú, Bolivia y Chile. Este argumento se revela mejor, reconstruyendo la secuencia de descubrimientos arqueológicos que condujo a nuestras interpretaciones actuales de ambos sitios.

En el presente capítulo trato como un problema único la historia de la investigación de Wari y Tiwanaku, y presento secuencialmente las investigaciones de ambos sitios. Lo que significa que esta discusión se dirige, a través de la secuencia, de uno a otro sitio, y hacia la costa. Se pone énfasis en reconocer que lo que se sabe de los dos sitios se basó en datos tempranos y disponibles de ambos desde la década de 1890, y que las interpretaciones que prevalecen de ellos

son interdependientes. Para ilustrar la importancia de este argumento debe considerarse que poco tiempo atrás, en 1984 dos estudiosos del tema, altamente reconocidos, sintetizaron este período de la prehistoria andina sin hacer referencia directa a la existencia de Wari:

“El Horizonte Medio (550-1000 d.C.), la segunda gran época de unificación cultural coincide en que la iconografía que se expandió a lo largo de los Andes Centrales durante el Horizonte Medio se derivaba en última instancia de Tiahuanaco... Los arqueólogos han tendido a ver a Tiahuanaco como un sitio principalmente religioso, pero cada vez se hace más claro que Tiahuanaco tiene que haber sido también importante como un centro económico y político cuyo poder, y dominio imperial quizás, se extendieron a través de la hoya del Titicaca y hacia las partes adyacentes de los Andes del sur. La exacta naturaleza de los eventos políticos al norte de la hoya del Titicaca, permanece desconocida.” (Conrad y Demarest, 1984: 88).

Tan increíble como parezca, esta posición indica que algunos investigadores que estudiaron los tempranos imperios andinos, aun están convencidos que Wari jugó un papel insignificante, o a lo más secundario durante el Horizonte Medio. Más aún, la cita arriba transcrita implica que poco es lo que se conoce o se ha estudiado sobre los eventos políticos que se dieron en la sierra central. La competencia por la primacía de cualquiera de estas dos culturas durante este período crítico de formación estatal, no puede aún resolverse sobre la base de los actuales resultados en las investigaciones. Sin embargo, la siguiente revisión crítica de los estudios llevados a cabo en ambos sitios no provee apoyo a la interpretación de que Tiwanaku ejerció tan extenso control sobre la región central andina, como lo indica el resumen de Conrad y Demarest.

Historia de las investigaciones en Wari y Tiwanaku

Wari se encuentra localizada en un área extendida sobre 4 a 5 kms² cerca del moderno pueblo de Pacaiccasa, 12 kms al noreste de la ciudad de Ayacucho. Este sitio está localizado en una zona entre los 2,600 y 3,000 metros sobre el nivel del mar, en el valle de Ayacucho, dentro de la Hoya del Mantaro. Tenía acceso a buenas

tierras agrícolas, las cuales fueron extendidas aún más mediante andenes en las laderas de los cerros, para el cultivo de granos, incluyendo los tubérculos, el maíz y las menestras. Wari se encontraba a un día de viaje de los ricos pastos de la puna para la ganadería de camélidos, y a varios días de camino de una región más tropical en las pendientes andinas del Este, donde se disponía de coca, yuca, fruta, fauna tropical y hierbas medicinales (Weberbauer, 1945).

Los restos arquitectónicos del lugar se concentran en una faja elevada de tierra que domina gran parte del valle, escogida posiblemente por motivos defensivos. Cieza de León visitó Wari en sus viajes a través de Huamanga (Ayacucho) en 1548, y se refirió al lugar como Viñaque. Sus astutas observaciones de los restos arqueológicos en otras partes del Perú, le ayudaron a comprender que Viñaque precedió al imperio incaico (Cieza de León, 1941). Luego de la visita de Cieza a Viñaque, parece no existir un informe publicado sobre Wari hasta fines del siglo XIX (ver Cuadro 23).

Tiwanaku está situado en un valle llano del altiplano boliviano a unos 3,850 metros sobre el nivel del mar, irrigado por el río Wakira que desemboca en el lago Titicaca, a unos 20 kilómetros de distancia. El sitio tenía acceso directo a los pastos de la puna y a los recursos lacustres del Titicaca, aunque aún son visibles en la región numerosos camellones, que se supone fueron usados para la agricultura de la época de Tiwanaku (Graffam, 1990; Kolata 1986 a,b, 1989, 1991; Kolata et al. 1987). La caza y la ganadería fueron actividades nativas de la región, aunque también se sembraba comúnmente algunos granos de zonas altas, tales como la quinua y tubérculos resistentes a heladas.

Cieza de León visitó Tiwanaku antes de 1550 y desde entonces muchos escritores han descrito los restos arqueológicos del lugar con diverso grado de detalle. Tiwanaku, y los lugares conexos tales como las islas del Titicaca todavía eran considerados lugares importantes en el siglo XVI, particularmente porque los Inkas plantearon una demanda mítica de estas tierras, reclamándola como su patria de origen, así como también el área entera del sur del lago Titicaca. La historia del surgimiento y expansión de Tiwanaku como una ciudad antigua, se repite todavía en varios mitos de origen. Estos se mantuvieron en

la tradición oral y fueron registradas por los primeros cronistas (p.e. Betanzos, Caps. 1-2, 1924: 82-89; Cieza, 1941, Lb. 2, Cap.5; 1959: 25-30; Sarmiento, Caps. 6-7, 1942: 48-55; Molina, 1913: 118-123; Murúa, Lb. 1, Caps. 2-3, 1922-1925: Vol. 4, pp. 7-11; Guamán Poma, 1936: 280-287; Garcilaso, Lb. I, Caps. 15, 18, 1945, Vol.I, pp. 39-42, 45-47, 1966: 40-43, 47-49; Cobo, Lb. 12, Cap. 3, Lb. 13, Cap. 2, 1890-1895: Vol. 3, pp. 121-127, 308-312). La tradición oral todavía existe parcialmente, a pesar de la fuerte ideología imperial que caracterizó al imperio Inka y al proceso de regionalización de los períodos interreinos. Aún después de su caída, Tiwanaku nunca perdió su prestigio como sitio importante. Por tanto los arqueólogos andinos siempre han sabido de Tiwanaku (Tabla 24). Comparativamente, tenemos mucho menos historia oral de Wari (aunque se necesita una mayor investigación para confirmar este hecho). Su existencia permaneció desconocida hasta su redescubrimiento, hacia comienzos de este siglo.

Primera etapa de estudios modernos (1853-1961)

Los informes más tempranos publicados sobre Tiwanaku nos los brindan Rivero y von Tschudi (1853), quienes viajaron a través de Sudamérica describiendo la gente, los paisajes y los monumentos históricos que visitaron. Squier (1878) visitó Tiwanaku y trazó un mapa de las estructuras de la superficie visibles del lugar. Tiwanaku fue muy conocido por sus restos arqueológicos finamente decorados, muchos de los cuales todavía se mantenían en pie al momento de las primeras excavaciones. Entre 1880 y 1887, el material de la necrópolis de Ancón, en la costa central peruana, también proporcionó la primera evidencia de un estilo allegado a Tiwanaku, aunque esta fue una tardía ocupación del sitio. La información de Tiwanaku allí recogida, recuperada por Stübel y publicada por Stübel y Uhle (1892), ilustró los primeros ejemplos del estilo de la cerámica y arquitectura serrana de Tiwanaku.

Entre 1888 y 1894 la Sociedad Geográfica de Lima encontró restos arquitectónicos en la margen derecha del río Pongora, cerca de donde Cieza había localizado el sitio. Carranza (1894) publicó sus intentos de localizar el sitio en las márgenes del río Viñaque (también llamado Pongora); precisó que no podía encontrar los restos arqueo-

lógicos del lugar y sugirió que ellos habían desaparecido. Justo antes de la publicación de su libro, Carranza añadió una corrección a éste, precisando la localización del sitio, basándose en el redescubrimiento que había hecho la Sociedad Geográfica de unas paredes grandes y antiguas, en el área de Pacaiccasa y Huayllapampa (Lumbreras, 1960: 131-132).

En 1903, el Conde G. de Crequi-Montfort (1906) pasó tres meses excavando en Tiwanaku. Su investigación expuso numerosas estructuras nuevas que incluían el Pequeño Templo Semi-subterráneo del Este, la Escalera Monolítica que daba hacia el Kalasasaya y un extenso inventario de restos de escultura en piedra y cerámica. Desafortunadamente la extensa excavación dirigida por Crequi-Montfort dio como resultado sólo un pequeño artículo. Se sabe muy poco acerca de la secuencia estratigráfica o de la cerámica encontrada durante esas investigaciones. Se publicaron los dibujos de las representaciones de las esculturas en piedra descubiertas, y están incluidas en el presente estudio.

Bandelier viajó por muchas partes del Perú y Bolivia, recolectando material arqueológico y etnográfico. Los informes publicados de sus viajes (1910) nos dan una imagen mucho más clara de los asentamientos Tiwanaku. Bandelier encontró restos de imponentes sitios Tiwanaku en la isla del Titicaca y en las islas hermanas. La colección llevada a los Estados Unidos de América se encuentra en el Museo Americano de Historia Natural en Nueva York.

Durante los siguientes años, Posnansky (1911, 1914) dirigió una extensa investigación en Tiwanaku, que finalmente llevó a la publicación de cuatro volúmenes descriptivos del sitio (Posnansky, 1945). Nordenskiöld (1917, 1924 a,b) realizó una investigación etnográfica en Bolivia durante el mismo período. Estos investigadores extranjeros representaban a museos norteamericanos y europeos. Sus proyectos incluían la compra de material para exhibición y colecciones de estudio; sus trabajos tuvieron un fuerte impacto en la siguiente generación de antropólogos. En el Cuadro 23 se da una lista completa de las primeras investigaciones en Wari.

La definición del Tiwanaku costeño

En los siguientes treinta años luego de la visita de Squier, el estilo Tiwanaku se encontró repetidamente en sitios costeros, donde se llevaban a cabo la mayoría de las investigaciones arqueológicas. La aparición de un estilo semejante al de Tiwanaku en la costa central del Perú, creó una coyuntura significativa. Uhle (1903b) reconoció y registró este estilo durante las excavaciones en Pachacamac. Había estudiado previamente el material Tiwanaku y estaba lo suficientemente familiarizado con los artefactos de la sierra como para reconocer que las figuras encontradas en Pachacamac eran similares, pero incluían elementos y se encontraban representadas en un medio que no era característico de Tiwanaku. Estas importantes observaciones llevaron a Uhle y a otros a referirse a la aparición de los materiales costeros tipo Tiwanaku, como el estilo "Tiwanaku Costeño".

En 1931 Julio C. Tello definió la posición de la arqueología peruana como sigue:

"Hasta hoy la arqueología peruana es casi en su totalidad la arqueología de sólo el litoral; porque el material con el cual se trabaja procede casi íntegramente de esta región. Por esto, casi todas las teorías que tienden a explicar el origen y la sucesión cronológicas de las culturas pre-colombinas, se fundamentan en el estudio de los materiales hallados sólo en los sitios y yacimientos arqueológicos de la costa." (1970:510).

En este artículo, originalmente publicado en 1931, Tello enfatizó la necesidad de explorar la arqueología de los bosques tropicales y de la sierra. La cita anterior refleja el enfoque teórico de Tello sobre el desarrollo de la cultura andina, el que difiere significativamente de la posición tomada por Max Uhle.

Las investigaciones de Julio C. Tello en los Andes, le permitieron postular que la cultura peruana tuvo un origen serrano autóctono. Se distinguieron cuatro zonas topográficas longitudinales (la selva tropical, los Andes Orientales, los Andes Occidentales y los secos desiertos del litoral), cada uno dentro de una macro región norte, central y sur. Dentro de estas áreas, se originaron centros de desarrollo cultural, de los cuales se transmitieron algunos rasgos diagnósticos específicos.

Los complejos patrones de difusión presupuestos por este esquema se formalizaron en el concepto de Tello de los "árboles de culturas" que comenzaron sus ramas en focos específicos dentro de cada núcleo de desarrollo cultural. En el centro de esta concepción de la historia cultural andina, estaba el supuesto de que estos núcleos eran centros poderosos cuyas influencias transcendían los límites del tiempo y del espacio (Strong, 1948: 93-95; Tello, 1942: 38).

Esta interpretación de Julio C. Tello sobre la prehistoria andina, contrasta con el trabajo de Max Uhle. Aunque Uhle favoreció la posición de que las raíces de la civilización andina se encontraban en América Central, su investigación se relacionaba más con la construcción de una secuencia cultural en los Andes, basada en asociaciones estratigráficas y de sepulcros. El trabajo de Uhle en Pachacamac fue útil porque se recuperó una colección relacionada con Tiwanaku. A pesar de que las formas de la cerámica eran diferentes de aquellas en Tiwanaku, los diseños fueron tan similares estilísticamente que Uhle llamó a parte de estos materiales *epigonal* (1903b: 26-34). Su conocimiento de las crónicas españolas y de la evidencia arqueológica difundida del estilo Tiwanaku, cuyos orígenes parecen haber estado en la hoya del Titicaca, permitió a Uhle integrar varias secuencias locales en la primera cronología regional de esta área (Uhle, 1903a). Compuesto de seis períodos, el período Tiwanaku fue ubicado segundo en este esquema en el que el período Inka fue el sexto y último (Uhle, 1903a).

Este esquema de Uhle fue posteriormente adoptado por Kroeber cuando sugirió una secuencia pre Tiwanakoide, Tiwanakoide, post Tiwanakoide y pre Inka. Kroeber y Strong (1924) identificaron cuatro períodos secuenciales en el material de Chíncha, originalmente recolectado por Uhle. Ellos redujeron el esquema de seis períodos a uno de cuatro, el cual fue posteriormente apoyado por Ó'Neil y Kroeber (1930:42-44) quienes definieron el Tiwanaku Costeño como un período medio. Todos los otros estilos se consideraron anteriores o posteriores a este período de influencia extranjera.

Cinco años antes, Strong (1925) publicó un reporte de la colección Uhle sobre la alfarería de Ancón, en la costa central, ubicada en el Museo Lowie de Antropología. Strong encontró vasijas de estilo

Tiwanaku temprano en tumbas asociadas a Ancón Medio I. Sin considerar la terminología, la evidencia de sepulturas indica que a los individuos se les enterraba con alfarería de estilo local con grabaciones de color rojo altamente pulidas y también con alfarería del estilo intruso Tiwanakoide (1925: Figs. 2,3,4 y Lám. 43,44,46,47). El análisis que hizo Kroeber (1926) de la colección Uhle, de los cementerios de Chancay, reveló la misma situación de *epigonal* y los estilos de color y formas geométricas locales asociados a tumbas individuales. Con esta investigación se estableció un período Tiwanakoide distintivo.

A pesar de estos cambios, el estilo Tiwanaku Costeño mantuvo su importancia. Mientras los arqueólogos analizaban la información en zonas del litoral, y se proponían secuencias cronológicas, la presencia consistente del estilo Tiwanaku Costeño intruso se fue haciendo más evidente. Como resultado de las excavaciones en la costa Norte, el Período Medio pudo ser luego definido por Kroeber (1930). Con una percepción estilística notable, Kroeber sugirió que la súbita aparición intrusa del estilo foráneo de Tiwanaku Costeño debió haber sido el resultado de una rápida conquista (Kroeber 1930:108-114).

El desarrollo de las secuencias cronológicas permanece todavía dependiente de los estilos de cerámica. Este caso fue más evidente en la primera mitad de este siglo, cuando por primera vez se comprendió como característica de la prehistoria peruana la existencia de varios períodos de integración o fusión. John Rowe (1961) llamó "estilo horizonte" al arte diagnóstico de cada uno de estos extensos períodos. A medida que fueron recuperados, se le dio nombre de regiones específicas a los diversos cambios de las características del Horizonte Tiwanaku en diferentes partes del Perú.

A pesar que el estilo Tiwanaku Costeño recibió el nombre por su semejanza general con los estilos encontrados en Tiwanaku, algunos investigadores en los años 30 y 40 enfatizaron en cambio una diversidad cultural específica de las regiones. El interés de sus investigaciones se centró en establecer una secuencia cronológica de largo plazo, que fue complementada por algunos de los primeros estudios sobre patrones de asentamiento en los relativamente aislados complejos de valles costeños. Estudios detallados se publicaron como resultado de las investigaciones en los años cincuenta, tales como las

hechas en el valle de Chicama (Larco, 1948), en el valle Virú (Ford y Willey, 1949; Strong y Evans, 1952), el área de Ancón (Strong, Willey y Corbett 1943; Willey y Corbett, 1954) y en el valle de Nazca, Río Grande, (Strong, 1954; Ubbelohde Doering, 1958). Cuando se encontraban rasgos relacionados al estilo Tiwanaku en estas áreas, se colocaban dentro de las secuencias locales y, sin embargo, se les describía como otro ejemplo de esta intrusión estilística. Alrededor de 1953 la terminología se había vuelto tan compleja que existían nombres contradictorios para la relación cronológica de estilos relacionados; tales como Nazca y Rukana, Epigonal, Kollawa, Chanka, Ica Temprano e Ica Medio en la costa sur; Tiwanaku Costeño, Pachacamac, Ancón medio I y Epigonal en la costa central; y Mochica-Wari, Wari norteño, Moche medio 2c, Huaca de La Cruz, y Taitacantin en la costa norte (Stumer, 1956-1957: Cuadros I, II y III).

En la Conferencia de Lima (Anónimo, 1953) el período Tiwanaku Costeño, también llamado "época de la gran fusión", se separó en tres subdivisiones --Tiwanakoide I, II y III-- en un intento de estandarizar la nomenclatura.

Después de esta conferencia, Stumer (1956-1957) publicó un artículo sobre el problema temporal y espacial del estilo Tiwanaku Costeño. Stumer presentó un resumen de los nombres de estilos usados para referirse a estos restos cerámicos recuperados en la costa norte, central y sur. Luego, Stumer definió los estilos Tiwanakoides I, II y III como se presenta a continuación: brevemente, Tiwanakoide I tuvo dos divisiones principales que caracterizaron su total rango de distribución: (1) cerámica de la sierra, de una clase casi pura, como el Policromado Fino de Wari o el Policromado Derivado de Ayacucho, tratados por Bennett; y (2) un estilo de cerámica de carácter local con muy pocas características de diagnóstico de la sierra. Tiwanakoide II consistió en tres etapas a las que Stumer se refirió como (1) Intrusa Decadente; (2) Pre Tiwanakoide Local Decadente, y (3) Nueva Regional Incipiente. Estos términos reflejan cómo Stumer visualizó los cambios estilísticos en la costa. A partir del aislamiento de dos tendencias individuales durante Tiwanakoide I, se dio una mezcla de rasgos locales y serranos, produciendo un nuevo estilo que encaja bien en el término "fusión" usado frecuentemente para el período Tiwanaku Costeño. Tiwanakoide III fue testigo del retorno al desarrollo regional

transformado del período anterior a la influencia serrana. Algunos rasgos anteriores eran todavía evidentes, pero la tradición del policromado había terminado. El trabajo de Stumer aún continúa siendo el mejor resumen del problema que cubre este período de la arqueología peruana.

En 1956, Stumer consolidó las diferentes posiciones en el estilo Tiwanakoide y propuso que:

“...la sección más amplia y artísticamente más importante del área cultural Tiahuanacoide de la costa peruana obtuvo su ímpetu estilístico serrano indirectamente de Tiahuanaco vía los valles interandinos peruanos, recogiendo trozos de las culturas andinas serranas en su marcha; mientras otra sección menos importante tomó su ímpetu de los focos de la cuenca del Titicaca. En otras palabras, los estilos de un área pueden y deben ser denominados Tihuanacoideos, mientras que los de la segunda deberían ser más adecuadamente llamados Tiahuanacoide Costeño, para señalar la diferencia entre la difusión directa y la indirecta.” (Stumer, 1956)

Tal como Stumer señaló en sus conclusiones, un conocimiento más refinado de los estilos de la costa y de la sierra podría ser conseguido sólo a través de las excavaciones. Bennett emprendió las primeras excavaciones sistemáticas con el propósito de recuperar secuencias estratigráficas de cerámica (1934, 1953).

La esfera regional de Tiwanaku

El objetivo de los seis meses de investigación de Bennett en el Perú y Bolivia fue continuar la búsqueda iniciada por Olson en el litoral peruano (Menzel, 1964: 24-25) y visitar los lugares descritos por primera vez por Bandelier (1910). Los resultados de este trabajo de búsqueda y excavación en Bolivia se publicaron en 1934 y 1936. En la publicación anterior, Bennett (1934) hizo un informe de los diez pozos excavados en Tiwanaku.

Trabajos previos en Tiwanaku incluyeron breves observaciones hechas por los viajeros tempranos y las descripciones arquitectónicas más detalladas publicadas por Stübel y Uhle (1892). Los treinta años

de investigación arqueológica conducida en el lugar por Posnansky (1911, 1913, 1914, 1922, 1945), y los pequeños informes publicados por Nordenskiöld (1917, 1924 a,b), orientados etnográficamente hacia varias regiones vecinas en Bolivia, facilitaron el estudio que hizo Bennett de Tiwanaku. Como afirmó Bennett, los restos arquitectónicos en Tiwanaku habían sido bien descritos y fotografiados, pero no se disponía de series estratigráficas de cerámica para entender mejor la ubicación cronológica que ocupó el sitio dentro de la historia cultural peruano-boliviana.

La publicación que hizo Bennett en 1934, de las excavaciones realizadas en Tiwanaku, fue el primer intento de analizar sistemáticamente la cerámica del lugar en unidades temporalmente significativas, y compararlas con una clasificación y un análisis estilístico general de los monolitos de piedra. En sus conclusiones Bennett revisó su propuesta para una clasificación estilística de la cerámica y las esculturas en piedra encontradas.

Son tres las preocupaciones envueltas en la concepción que tiene Bennett del problema de Tiwanaku: (1) la secuencia local y las asociaciones en el yacimiento de Tiwanaku; (2) la relación de Tiwanaku con otros lugares relacionados y no relacionados en Bolivia; y (3) los patrones de distribución de los materiales Tiwanakoides y formas derivadas en el área andina, en particular aquellas encontradas a lo largo del litoral.

En este informe Bennett limitó sus interpretaciones a la cronología local de Tiwanaku, pero se hicieron algunos comentarios importantes respecto al yacimiento en la arqueología boliviana, y su influencia en otras áreas andinas. En las últimas páginas de su monografía Bennett menciona algunas tempranas observaciones importantes hechas tanto por Uhle (1903b: 323) como por Kroeber (1926: 273), en relación al hecho de que los resultados de sus investigaciones mostraban cierta cautela en la interpretación común de que Tiwanaku Costeño fue de hecho una influencia directa del sureño centro boliviano. Las diferencias en el diseño y en la forma de las vasijas de los vestigios de Tiwanaku Costeño diferían significativamente de aquellas conocidas de Tiwanaku. Bennett corrobora esto y más aún, enfatiza que la divergencia fue más marcada todavía después de sus exca-

vaciones. Bennett confirmó que las formas de alfarería Clásica Tiwanaku y la mayoría de los diseños de cerámica no se encontraron antes de Tiwanaku Costeño en el litoral peruano. Solamente se dio una variante del vaso en forma de Kero y en las vasijas abiertas y de fondo llano en la esfera peruana, ninguna de las cuales fue idéntica a aquellas encontradas en Tiwanaku (Bennett, 1934: 487).

En resumen, Bennett encontró que la cerámica y las esculturas en piedra en Tiwanaku podrían distinguirse claramente de los vestigios de Tiwanaku Costeño por la diferencia estilística entre ellas. Sin embargo, admitió las observaciones hechas por sus colegas Uhle (1912b: 324) y Kroeber (1925: 212) de que el estilo Tiwanaku se difundió hacia gran parte de los Andes. En 1934 expuso su propia interpretación como sigue:

“El sitio de Tiwanaku me parece haber sido el centro, quizás principalmente uno ceremonial, de una cultura más alta que se desarrolló a partir de la cultura andina general. En el sitio de Tiwanaku se desarrollaron de manera local ciertas técnicas de construcción, tallado en piedra y manufactura de cerámica. Algunas de estas técnicas se expandieron, pero más definitivamente, el estilo Tiwanaku se expandió a través de gran parte de Bolivia, Perú, Chile y Argentina.” (Bennett, 1934: 490).

Hacia 1936, en una publicación que cubría las exploraciones de Bennett en otros yacimientos bolivianos, reevaluó su opinión acerca de la unicidad del Período Clásico Tiwanaku. Aquí Bennett describió otros lugares que compartían un conjunto arquitectónico, colecciones de esculturas y cerámica, semejantes a aquellas que encontró en el sitio tipo. Ryden (1947) había dirigido investigaciones tanto en Tiwanaku, donde excavó siete fosas, como en otros sitios vecinos y asentamientos en las islas, que luego confirmaron las interpretaciones de Bennett.

Ryden se basó en la terminología y las fases cronológicas sugeridas en los trabajos anteriores de Bennett, por lo que su investigación amplió las muestras disponibles sin cambiar la interpretación general. El material desenterrado se publicó descrito de forma muy clara, aunque los niveles arbitrarios de excavación, de 75 cm., ocultaron estratos culturales significativos (ver también Casanova, 1937; y Portugal, 1936, 1937). Ryden continuó su investigación sobre Tiwanaku

y la arqueología boliviana durante la siguiente década (Ryden, 1956, 1957, 1959). Sus detallados informes propiciaron investigaciones en nuevos yacimientos de Tiwanaku y contribuyeron al mejor entendimiento de la cronología de Tiwanaku.

Los años 50 fueron de mucha actividad para la arqueología boliviana. Se dirigieron en Tiwanaku varias excavaciones a pequeña escala (Ponce Sanginés, 1948, 1957; Ruben, 1952; Walter, 1958). Estas investigaciones resultaron en descripciones arquitectónicas más detalladas e ilustraciones de cerámica de varias tumbas intactas.

El trabajo de Wallace (1957) enfatizó estudios del estilo regional Tiwanaku en Bolivia. Determinó una serie y definió una secuencia en Tiwanaku, basándose en parte en el material que había sido publicado previamente por Bennett (1934, 1936), Posnansky (1945) y Ryden (1947, 1957), sobre la variabilidad de diseños encontrada en la cerámica Tiwanaku y las esculturas en piedra (ver Cap. III).

A pesar que los informes de estas expediciones tempranas constituyen un volumen impresionante de literatura, los datos están todavía limitados. Los armazones cronológicos se debaten a un nivel general, haciendo difícil la reconstrucción de las formas de las vasijas o el inventario de diseños, de los cuales se derivan las subdivisiones de fase. En el Capítulo III se revisará la información disponible de Tiwanaku que proporcionó el armazón cronológico del lugar.

La evidencia de la influencia Tiwanaku a través de toda el área andina fue explicada brillantemente por Kroeber (1944: 106) como resultado directo de llamar a esta época el período "Medio" o el punto medio en la historia de la cultura peruana. Esto sólo serviría para distinguir los restos pre Tiwanaku, Tiwanaku, post Tiwanaku durante el período en que se estaban estableciendo las primeras secuencias andinas. Para el momento en que Kroeber hizo estos comentarios ya se admitía que Tiwanaku fue un desarrollo tardío y que no marcó el punto medio en la prehistoria peruana.

"La razón por la cual tendemos a ver otros elementos como Tiahuanacoides es porque Tiahuanaco está bien definido y es bien conocido, mientras que los otros elementos serranos menos

enfocados y menos especializados son poco conocidos todavía. Tiahuanaco se ha convertido en un símbolo efectivo con el cual operar. Debemos tener cuidado de no hacerlo representar más de lo que en realidad representa únicamente porque resulta conveniente.” (Kroeber, 1944: 106)

Esta nota de advertencia tiene tanta aplicación hoy, como lo tuvo en los años cuarenta. Es especialmente cierto porque la historia de las investigaciones de Wari y Tiwanaku concluyó en interpretaciones que favorecieron a este último, debido a que se sabía más de este lugar y fue descrito primero en la literatura arqueológica. En efecto, para 1944 ya se cuestionaba la visión popular de que el estilo Tiwanaku Costeño fue originario de Tiwanaku. La difusión directa de Tiwanaku parecía cada vez más improbable dado que los variados estilos de diseño del lugar, no encontraban una contraparte directa en la costa peruana.

Durante los años cuarenta se consideró a Tiwanaku como la fuente de influencia estilística de las cerámicas y textiles de la costa, aunque para 1944 el problema se consideraba aún sin solución. Las esculturas monumentales en Tiwanaku tenían elaborados diseños grabados cubriendo la superficie. Las escenas representadas se repetían en los textiles preservados en la costa, en efigies, y en una multiplicidad de otros objetos que serán discutidos en capítulos posteriores. Resumiendo, el trabajo en Tiwanaku y las investigaciones sobre las secuencias del litoral que exhibieron características parecidas a las de Tiwanaku formaron las bases del esquema cronológico durante la primera mitad de este siglo.

La esfera regional de Wari

La existencia de una tradición de imágenes similar a la de Tiwanaku en el yacimiento Wari permaneció desconocida hasta los años treinta. Se han hecho muchas referencias al lugar, y Lumbreras (1960) cubre en detalle cada una de estas. La primera excavación que se conoce de Wari fue conducida por Pío Max Medina en 1924. En una excavación profunda de 2 metros, recuperó la pared de una tumba subterránea cubierta por barro amarillo. La excavación fue abandonada al anoche-

cer, después de un día de trabajo. No se sabe dónde se realizó la excavación excepto por una referencia de Medina (1929-1934) que indicaba su localización general en la parte norte de Wari.

Pozo (1933) trata sobre los restos óseos de las excavaciones de Wari, pero no proporciona ningún otro detalle. En 1931, Julio C. Tello visitó Wari por primera vez y recolectó restos superficiales en un área a la que se refiere como Ocros. En años posteriores regresó para dirigir excavaciones. Estos materiales se encuentran en el Museo de Arqueología de la Universidad de San Marcos en Lima.

En 1931 Julio C. Tello publicó un artículo periodístico en el cual comparó las culturas Wari, Tiwanaku y Chavín; nunca publicó un informe de su primer trabajo en Wari. Estaba convencido que el pueblo Wari había influido grandemente en el desarrollo cultural de la costa. Julio C. Tello continuó su trabajo en Wari en 1939 y 1942, y a pesar de que el material sólo fue publicado años más tarde por Lumbreras, los resultados indicaron por primera vez, que Tiwanaku no había sido la fuente de influencia estilística observada en el litoral peruano, sino Wari.

Una comparación de las investigaciones en Wari y Tiwanaku durante los años cuarenta indica que Tiwanaku fue descrito primero en un número de publicaciones nacionales e internacionales. Por el contrario, Wari era conocido solamente por arqueólogos peruanos; más aún, las publicaciones sobre el lugar se limitaban a artículos periodísticos nacionales, y muy pocas referencias podían encontrarse en publicaciones más especializadas.

En 1940, Wari llamó la atención de los investigadores norteamericanos. Kroeber (1944) publicó datos que Ó'Neil había recolectado con Tello en 1931, describiendo la presencia de una influencia Tiwanaku y Nazca en la cerámica Wari. Schaedel (1948) publicó las primeras descripciones en inglés y las primeras fotografías de Wari, mientras que Larco Hoyle, en una publicación en español en 1948, introdujo el concepto de Wari como un centro político que conquistó la costa norte.

Las investigaciones hechas por Rowe, Collier y Willey en 1946 (1950), fueron las que dieron mayor información directamente concer-

niente a Wari. Ellos realizaron un breve reconocimiento de la superficie en Wari e hicieron una recolección de fragmentos superficiales. Los estudios de estos fragmentos sugirieron que la cerámica Wari era más similar a la alfarería del Tiwanaku-Costeño que a la de Bolivia. Sobre la base de una pequeña colección de estudio superficial y en el material depositado en el Museo de la Universidad de California, estos autores propusieron una subdivisión estilística tentativa de la secuencia de Wari en 1950 (ver Cuadro 1). El material de Huamanguilla fue considerado el más antiguo en esta serie, basándose en el análisis cualitativo de técnicas de decoración, y en la comparación con las secuencias de la costa sur y del Cusco. Esta fue seguida, en su descripción, por Huarpa Negro y Blanco, aunque no se discutió su posición cronológica. En el análisis resaltaron algunas relaciones con el estilo Nazca, pero mostraron mayores afinidades con Tiwanaku Costeño. Por lo tanto, el material se consideró contemporáneo con el de Tiwanaku Costeño. La alfarería Tanta Orqo estaba decorada más toscamente y fue considerada la última categoría de la cerámica (Rowe et al., 1950:127-133).

Bennett (1953) llevó a cabo las primeras excavaciones sistemáticas en Wari y publicó un informe de sus hallazgos. Excavó diez pozos de sondeo en Wari, de los cuales sólo cuatro son considerados ahora como depósitos no perturbados (Menzel, 1968: 7,8; cf. Wagner, 1981). Propuso una secuencia cronológica basada en la estratigrafía cultural de las diez excavaciones (ver Cuadro 1). También se hicieron colecciones en los sitios en Acuchimay y Conchopata. Bennett consideró cuatro series principales de cerámica basadas en la excavación y en los datos de superficie: la serie Wari con afinidades Tiwanaku, incluyó una subdivisión en varios artefactos monocromos y policromos. La serie de Ayacucho fue estilísticamente similar a lo que Menzel más tarde definió como la cerámica Nazca 9. Esta se dividió en dos clases principales: el Policromo de Ayacucho con diseños representativos y Policromo Sobre Anaranjado. El último resalta los diseños geométricos. Las series de Huarpa consistieron predominantemente en fondo claro o blanco mate y motivos geométricos. Por último las series de Acuchimay, con alfarería tanto simple como policroma, parecen mostrar algunas similitudes con las series de Tanta Orqo propuestas por Rowe, Collier y Willey con pocos elementos Tiwanaku o Nazca.

Bennett también describió un número de estilos independientes: Negro Decorado, Policromo de Conchopata, Marañón y Geométricos sobre Claro. Estos cuatro grupos de estilo fueron importantes y serían tratados en detalle por Menzel (1964, 1968 a,b). Los dos primeros fueron artesanía local finamente acabada y decorada, que forma parte del repertorio Wari. Bennett consideró la cerámica Marañón como importada de Cajamarca, mientras que las piezas Geométricas sobre Claro, fueron vistas como imitaciones locales de Cajamarca. Estas dos artesanías influidas por Cajamarca, tienen diseños geométricos y cursivos distintivos, que Bennett dividió de una manera arbitraria en estos dos grupos. El Cuadro 1, sobretodo, resume la secuencia de estilo sugerida por Bennett.

En este informe, Bennett (1954) proporcionó evidencia decisiva de que Tiwanaku no fue el centro de distribución del estilo Tiwanaku peruano. En cambio propuso a Wari como la fuente de influencia de los rasgos de estilo en el área de la sierra central y sugirió que también fue, en mucho, responsable de la formación de varias de las tradiciones del Tiwanaku Costeño.

John H. Rowe (1956) continuó el trabajo de Bennett después de la muerte de éste. Rowe (1956:44) hizo una gran contribución al demostrar que los límites estilísticos dividen el extremo sur del Perú, Bolivia y Chile-- donde se encuentra el estilo Tiwanaku --desde el litoral y la sierra peruana hasta el norte. Los límites entre las esferas de influencia Tiwanaku y Wari, según Rowe, deben haberse interceptado en la sierra, en alguna parte entre Sicuani y Juliaca (W. Isbell, 1977; Kroeber, 1944; Rowe, 1956; Schaedel, 1957).

Luis G. Lumbreras (1959, 1960, 1974b) y sus estudiantes, también han retomado el programa de investigación iniciado por Julio C. Tello sobre la esfera de influencia Wari. Lumbreras (1960) escribió un informe en el cual revisó el material publicado sobre Wari y analizó los datos recolectados por Julio C. Tello en 1942. Presentó las fases del desarrollo definidas por Tello, con la información obtenida de Toribio Mejía Xesspe (ver Cuadro 2) y otros, que participaron en la expedición de Tello a Wari. Las fases son de naturaleza general y las características identificadas cubren solamente una pequeña porción de la variedad de artesanía conocida en el lugar. La cronología propuesta

por Lumbreras es muy similar a la de Tello y una comparación de los dos esquemas ayuda a aclarar las subdivisiones hechas por Tello (p.e. Kollawa es equivalente al estilo Wari descrito por Lumbreras, como se presenta en el Cuadro 2).

En esta primera cobertura completa de Wari, Lumbreras volvió a analizar la cronología propuesta por Bennett e hizo una importante contribución. Su investigación confirmó que Bennett había invertido la estratigrafía cultural en Wari. Esto probablemente se debió a la alteración de los estratos de por lo menos seis de las fosas excavadas por Bennett. La fase Huarpa I fue indudablemente la más temprana en la secuencia y no la última, seguida luego por una variedad de artesanía en cerámica Wari (ver Cuadros 1 y 2). Desde entonces, Lumbreras ha excavado extensamente en el valle de Ayacucho (1974 b), engrosando la secuencia cronológica del área. Esto permanece todavía inédito. Los resultados de la investigación confirman que existieron estilos peruanos y bolivianos separados. Las formas de las vasijas Wari y Tiwanaku y muchos diseños, diferían significativamente uno del otro. Estas diferencias fueron reconocidas públicamente por primera vez, en las comparaciones de los restos Tiwanaku Costeño y Tiwanaku, y fueron luego confirmadas por las investigaciones llevadas a cabo en Wari desde 1961 hasta el presente. Se ha publicado una amplia gama de clasificaciones estilísticas de la cerámica de las dos áreas principales de investigación: acerca del área Wari, Benavides (1965), Isbell (1977), Menzel (1964, 1968 a,b), Paulsen (1983), Proulx (1968), Ravines (1968, 1977), Roark (1965), Rowe (1956), Stumer (1954, 1956-1957), Thatcher (1972, 1975); y para la esfera de Tiwanaku, Bennett (1934, 1936), Franquemont (1967, 1986), Ponce (1961b, 1970), Wallace (1957) y otros. Todos ellos han contribuido al esquema cronológico, en el que se han basado las investigaciones recientes.

Segunda etapa de estudios modernos (1961-1990)

Las investigaciones arqueológicas en Wari y Tiwanaku se han incrementado sustancialmente desde los años sesenta. Los cambios en la perspectiva arqueológica que caracterizaron el final de la década del sesenta y toda la década del setenta, especialmente lo referido al surgimiento de sociedades complejas y al desarrollo temprano del

Estado, pusieron en primer plano las investigaciones de Wari y Tiwanaku. La transición se marca claramente en la historia de las publicaciones de los últimos veinticinco años.

Carlos Ponce Sanginés emergió como el arqueólogo boliviano más prominente durante los años sesentas y setentas. Ha supervisado casi sin ayuda las investigaciones en Tiwanaku y los sitios con éste relacionados. Ponce (1961b) amplió el esquema de tres períodos sugerido por Bennett (1934), el cual comprendía originalmente los períodos Temprano, Clásico y Decadente (ver Cuadro 1), a uno de cinco períodos, agregando dos fases al comienzo de la secuencia. La secuencia de Ponce consiste en los períodos Tiwanaku I a V (ver Cap. III y Cuadro 3). En sus artículos publicados en un lapso de veinte años (1961a, 1964, 1969 a,b,c, 1970, 1971 a,b, 1972, 1976, 1977, 1979, 1981) se hizo referencia a esta secuencia. Sin embargo Ponce nunca describió completamente cada uno de estos períodos estilísticos. Ha sido por lo tanto difícil tratar problemas en la secuencia, porque el rango de formas y de variaciones en los diseños no ha sido incluido en una sola publicación. Para resolver este problema, revisé el trabajo de Ponce y elaboré un cuadro que resume la información encontrada en estas muchas publicaciones a través de los años (Lám. 4 y Cuadro 3).

El trabajo de Menzel (ver Cap. III) ha proporcionado un sistema de fechado relativo que subdivide el Horizonte Medio en cuatro épocas: Horizonte Medio I-IV. Horizonte Medio I, es luego subdividido en Época IA y IB. Wari consolidó su poder al comienzo de la Época I, y se expandió hacia nuevas áreas al final de este período. También la Época II se divide en IIA y IIB, durante la cual la influencia de diseños y estilos Wari se expandió aún más, y luego perdió su popularidad abruptamente. Las Épocas III y IV, están definidas por el derrumbamiento progresivo de los diseños Wari, y son de menor importancia para el crecimiento e interacción de Wari y Tiwanaku.

En 1968, Lumbreras y Amat publicaron su interpretación cronológica de la región oeste del lago Titicaca, región que actualmente se encuentra dentro de las fronteras del Perú. El informe cubrió un período desde aproximadamente 600 d.C hasta 1400 d.C., pero se dio especial atención al yacimiento de Pukara (circa 200 a.C. hasta

200 d.C.), porque su cerámica y algunas esculturas de piedra tenían afinidades notables con los diseños de escultura en piedra de Tiwanaku Clásico (Período IV de Ponce) (ver Cuadro 3). En este artículo se observó un curioso vacío entre las ocupaciones de Pukara y Tiwanaku. Tampoco había evidencia que pudiera sugerir la ocupación continua de otros lugares, que pudiera unir en el tiempo, a las dos sociedades. Más de 300 años separan las ocupaciones de ambos sitios, no obstante, a pesar de este vacío, los diseños en la cerámica, en la escultura en piedra y en otros objetos artísticos portátiles de Pukara y Tiwanaku --situados a lados opuestos del lago Titicaca-- fueron extraordinariamente similares.

Los símbolos materiales de Pukara y Tiwanaku estaban claramente relacionados a pesar de los vacíos mencionados. Esta curiosa situación dio lugar a una serie de investigaciones. Chávez y Chávez (1976) y S. Chávez (1976, 1981) publicaron varios artículos sobre los estilos tempranos de escultura en piedra, en la región oeste del lago Titicaca, que dieron luces sobre la evolución de esta tradición. Por ejemplo, se asumió que la Estela del Rayo, una pieza de estilo Pukara Temprano, se había roto en tiempos prehistóricos. Se encontró una mitad cerca de Pukara y la otra mitad cerca de Tiwanaku. Esto sugirió contactos culturales cercanos entre las dos áreas. Dada la distancia entre estos dos puntos, S. Chávez (1976) propuso el probable uso de balsas de totora para transportar este monolito y otros productos acabados o sin refinar.

Browman (1973, 1978b) también ha contribuido significativamente al estudio alrededor del Lago Titicaca a través de las investigaciones del yacimiento del tardío Horizonte Temprano de Chiripa en la esfera de Tiwanaku (Cuadro 3). Propuso una secuencia estilística de la temprana escultura en piedra de la hoya del Titicaca, enfatizando los aspectos de continuidad de los rasgos del estilo Pukara a través del período Tiwanaku Clásico. Más recientemente ha escrito sobre la naturaleza del imperio Tiwanaku, como el centro de una compleja red comercial (Manuscrito, 1978a, 1980, 1981, 1984).

Estas publicaciones marcan el comienzo de un debate abierto entre los estudiosos peruanos y bolivianos que trabajan con este período del temprano desarrollo urbano y del Estado (Isbell y McEwan,

1991). Aunque Rowe (1956) y Wallace (1957) delinearon muchos de los problemas generales, la controversia de la antigüedad y el origen autóctono de Wari y Tiwanaku se convirtió en el principal punto de interés.

Los trabajos recientes sobre Tiwanaku y Wari han sido específicos de la región o del yacimiento. Los proyectos de investigación en Wari y Tiwanaku han sido aislados uno del otro, y las interpretaciones enfatizan el desarrollo independiente de cada institución política (Kolata, 1982; Ibarra Grasso, 1982; Isbell, 1980, 1983; Wallace, 1980). Esto se ve tanto en las interpretaciones históricas de la cultura, como en los estudios del cambio social más procesales, que invocan teorías sobre la formación del Estado. En mayo de 1985, William Isbell y Gordon McEwan organizaron una conferencia que reunió a los estudiosos que trabajaban principalmente en yacimientos Wari con contribuciones de los investigadores que trabajaban en Tiwanaku. El énfasis estuvo en la organización política y la arquitectura. Se trataron nuevas percepciones sobre la naturaleza de la relación de las formas de arquitectura Wari y Tiwanaku. Esto deberá marcar un punto de giro hacia una colaboración binacional sobre el problema Wari y Tiwanaku (Isbell y McEwan, 1991).

Se han investigado varios yacimientos que ofrecen nuevas visiones sobre la relación cronológica entre estos sitios en la hoya del Titicaca. Un artículo de Wassen (1972) reveló un hallazgo interesante. Describió los artefactos que mostraban figuras relacionadas con aquellas encontradas en Pukara y Tiwanaku, recuperadas en una cueva seca, asociadas a lo que podría parecerse al entierro de un chamán o curandero. Este individuo estaba acompañado por implementos de ritual cerca al Niño Korin, en el sitio de Callijicho. Está situado al noreste de Charazani-General Pérez, en la provincia de Bautista Saavedra, departamento de La Paz. La sepultura incluía recipientes, espátulas, jeringas, tubos de hueso pirograbado, tabletas de rapé, canastas, cerámica, hojas de la planta Ilex Guayasa, planta usada en la medicina natural, y restos de esqueleto humano. Este importante hallazgo presta credibilidad a las sugerencias de que, en el pasado, las culturas de la costa norte de Chile tuvieron contacto con esta área de la región del Lago Titicaca, la cual está aún habitada por el grupo étnico Callawaya.

Una larga historia de interacciones costa sierra antecede significativamente al Horizonte Medio. Niño Korin, y otros pueblos en la región son todavía hogar de reconocidos curanderos Callaway (Oblitas, 1963). Ellos sirvieron al Inka como consejeros y cargadores (Guamán Poma, 1956: folio 331). El hallazgo de la cueva del Niño Korin ofrece datos que apoyan la temprana importancia de los callawayas (Isbell, 1983). El papel que tuvieron en la diseminación de la información a través de la región de la sierra central, fue claramente significativo, y proporcionó el contexto en el que pudieron florecer nuevos estilos e ideas. Los diseños en estos artefactos funerarios ofrecen un vínculo estilístico entre Pukara y Tiwanaku, ofreciendo la evidencia de que el vacío entre los dos sitios puede haber sido más el resultado de una investigación limitada, que la expresión de una realidad histórica.

El estudio y las excavaciones en el yacimiento de Kallamarca (Girault, 1977; Portugal y Portugal, 1977) a unos 12 kilómetros al sur este de Tiwanaku, han revelado una ocupación continua en el área. Creo que la secuencia de cerámica en el lugar sugiere la continuidad de un componente pre Pukara, a través de la integración de las formas de vasijas y diseños Pukara con algunos de carácter local y una posterior transición hacia Tiwanaku III y IV o Tiwanaku Clásico. Es posible que existiera una estratigrafía mezclada, y por lo tanto quedan algunas interrogantes concernientes al contexto arqueológico de estos hallazgos (Browman, comunicación personal, 1982). Sin embargo, los rasgos de diferentes estilos coexisten en el lugar. Las investigaciones futuras en esta área deberán contribuir a la aclaración de este problema.

Las más tempranas versiones conocidas de los diseños compartidos por Wari y Tiwanaku se han encontrado en Pukara, que se halla entre las dos importantes instituciones políticas. Debido a que la brecha de tiempo entre la última ocupación Pukara, y el comienzo de Tiwanaku y Wari, fue un período sin continuidad conocida entre tradiciones, fue difícil explicar por qué las dos formas de gobierno escogieron un repertorio de diseños que probablemente se enterró con la decadencia de Pukara. Como dije, la brecha de tiempo parece larga debido a la limitada investigación realizada en esta área y a las diferencias de los medios empleados. En efecto, la secuencia en Kallamarca arroja una luz sobre otro límite artificial que se suponía

existía, y separaba los sectores norte y sur del Lago Titicaca. Los asentamientos Pukara, se encontraron en el área noreste de la Hoya del Titicaca, mientras que la sociedad de Chiripa dominaba las áreas suroestes. Hoy en día se está reconociendo lentamente que la influencia Pukara también estuvo presente en el extremo sur del lago, documentando otro nexo entre las ocupaciones de Pukara y Tiwanaku.

Las fronteras serranas trazadas entre Wari y Tiwanaku, definidas primero por Rowe (1956), pueden en realidad ser el producto de una visión recortada y de un énfasis similar en la investigación. Estudios recientes en la costa norte de Chile, y en particular los estudios conducidos en el valle de Moquegua, en el sur del Perú, indican la presencia de cerámica Pukara (Cerro Trapiche, Cerro Echenique), de varios yacimientos Tiwanaku y de asentamientos Wari como Cerro Baúl y Cerro Mejía (Feldman, 1989; Moseley et al., 1991; Watanabe, 1984). Estos datos comienzan a indicar un gran progreso en nuestro entendimiento de las relaciones de Pukara, Tiwanaku y Wari. Existe una razón para creer que asentamientos Wari, como Cerro Baúl, localizado defensivamente en la cima de una "mesa", fueron ocupaciones intrusas. La evidencia de algunos sitios Pukara y de numerosos sitios Tiwanaku en el valle de Moquegua, documenta una colonización del valle, realizada por el altiplano sureño por lo menos en la era de Tiwanaku (Moseley et al., 1991). Toda la evidencia indica una sucesión compleja de interacciones del temprano Horizonte Medio, que contradicen las primeras conclusiones de que había poca evidencia directa del contacto entre los Estados emergentes de Wari y Tiwanaku.

Volviendo al valle de Ayacucho, Lumbreras (1974 a,b) dirigió varias excavaciones en Wari y en otros asentamientos del Horizonte Medio. Benavides (1965) hizo su tesis para obtener el grado de Bachiller sobre la cerámica de Conchopata, un sitio de considerable importancia religiosa y comercial (Lumbreras, 1974 a,b; Menzel, 1964, 1968 a,b; Cook, 1979, 1985, 1987; Isbell, 1978, 1980, 1983, 1984, 1987a; Isbell y Cook, 1987).

MacNeish y sus colegas llevaron a cabo un proyecto arqueológico y botánico durante cuatro años en el valle de Ayacucho, que involucraba el estudio de toda el área. El interés de la investigación fue estudiar los orígenes de la agricultura; pero Lumbreras y sus estudiantes, así

como también Gary Vescelius, dirigieron excavaciones en Wari y otros yacimientos aledaños. Hasta el momento los resultados no se han publicado.

William Isbell (1977) inició, con sus excavaciones en Jargampata, estudios sobre la organización política y económica de las regiones internas de Wari. Este asentamiento rural localizado a sólo 25 km. de Wari incluía tanto estructuras residenciales como edificios administrativos. Posteriormente, Isbell hizo un reconocimiento de superficie en el centro administrativo rural de Jincamocco, en la fuente sur del río Pampas, departamento de Ayacucho (Isbell y Schreiber, 1978).

Jincamocco y la región que lo rodea fue el centro de atención del estudio de Katherina Schreiber (1978, 1991, 1992) sobre la organización provincial Wari. Schreiber trató en detalle los rasgos arquitectónicos de las construcciones Wari, y luego ligó este tema precursor al imperio Wari a través de un amplio análisis de su sistema de caminos y otros asentamientos conocidos de Wari en la región andina. La ocupación del sitio cae dentro del período del Horizonte Medio 1B hasta el 2B, según la cronología de Menzel y un fechado obtenido mediante radiocarbono de una muestra de carbón de 545 ± 135 d.C. (Schreiber, 1978). Un estudio de reconocimiento superficial del valle de Carahuarazo, donde se ubica Jincamocco, reveló un patrón extenso de ocupación Wari (1992).

Durante años se sabía de otras dos importantes centros estatales de Wari, Pikillajta en la hoya de Lucre (McEwan, 1984, 1985; Sanders, 1973) y Viracochapampa en la sierra norte, cerca de Cajamarca (McCown, 1945; Thatcher, 1972, 1975, 1977), pero su relación con Wari se hizo mucho más clara con más información del interior de la capital. En las recientes investigaciones hechas por McEwan en Pikillajta destaca una cartografía más precisa del sitio así como excavaciones destinadas a revelar funciones arquitectónicas. Fueron examinadas también otras ocupaciones Wari en el valle de Lucre, y su relación con Pikillajta sugiere un sistema de control Wari en todo el valle. Se han conducido investigaciones similares en Viracochapampa, donde se están investigando varios yacimientos relacionados con Wari como por ejemplo Huamachuco, Cerro Sazón, Cerro Amaru, Marcahuamachuco (J. Topic y T. Topic, s.f.a., s.f.b.; T. Topic y J. Topic, 1984;

J. Topic, 1991; T. Topic, 1991). John y Theresa Topic, han proporcionado descripciones excelentes, así como un argumento convincente de que Viracochapampa nunca fue terminada, y que la ocupación Wari podría haber sido más corta de lo que originalmente se propuso.

Entre 1978 y 1980, Anders excavó y trazó mapas de la instalación estatal de Wari en Azángaro, yacimiento anteriormente visitado y comparado con Pikillajta por Isbell en el valle de Huanta (Isbell y Schreiber, 1978). Ambos comparten una disposición formal, que incluye varias filas paralelas de pequeños cuartos. En Pikillajta, Sanders (1973) interpretó que estos cuartos eran lugares de almacenamiento. La investigación de McEwan en Pikillajta proporcionó evidencia de que estos pequeños cuartos contenían desperdicios y restos domésticos afines. Mientras que en general Anders sostiene que los cuartos encontrados en Azángaro no eran para el almacenamiento, ella sostiene que Azángaro fue un lugar ceremonial, construido como calendario para actividades rituales y económicas (Anders, 1985, 1991).

En 1974 Isbell, ayudado por Patricia Knobloch y Katherina Schreiber, trazó un mapa preliminar de los restos arquitectónicos mejor preservados en la sección norte de Wari. Este fue el estudio piloto para el Proyecto sobre la Prehistoria Urbana Huari de Isbell, que comenzó en Wari en 1977, el mismo año en que se iniciaron otros dos proyectos arqueológicos.

Isbell y sus alumnos mantuvieron sus actividades en Wari desde 1977 hasta 1981. El reconocimiento, la recolección de material y el trazado de mapas aportó información acerca del tamaño del yacimiento y sus restos de superficie (Isbell, 1980, 1984). Jane Stone (1983) estudió el lítico de la colección de superficie para determinar patrones de especialización en las actividades. Las excavaciones estratigráficas proporcionaron información acerca de la cronología, la iconografía y los utensilios de cerámica. Patricia Knobloch (1983) ha descrito gran parte del material temprano Wari, sobre la base de un sondeo específico de 2x2 metros, mientras que Linda Wagner (1981) trata el material de los tiempos posteriores de Wari. La información arquitectónica se recogió de restos que se mantenían en pie, cortes estratigráficos y excavaciones realizadas en el sector de Moraduchayoq, localizado cerca del centro de Wari, sector seleccionado por Isbell en

1977 para un estudio intensivo (Brewster-Wray, 1983; Isbell, 1980, 1983, 1984; Isbell et.al., 1991; Spickard, 1983). Como miembro del Proyecto de Prehistoria Urbana Huari desde 1977, he participado en las diferentes tipos de investigación, desde recolección de superficie y trazado de mapas, hasta excavaciones y análisis de laboratorio. Esto contribuyó a mi interés en Wari como un Estado iletrado y su relación con Tiwanaku, documentada más claramente en diseños ceremoniales comunes.

También en 1977, Mario Benavides dirigió a los alumnos de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga en las excavaciones del sector Cheqo Wasi en Wari. Parece ser un recinto ceremonial con habitaciones megalíticas semi subterráneas (Benavides, 1979, 1991).

Abelardo Sandoval M. dirigió un proyecto del Instituto Nacional de Cultura y del Ministerio de Industria y Turismo, entre febrero y diciembre de 1977. Este trabajo se organizó para limpiar y preparar para el turismo los sectores Capilla Pata y Las Turquesas de Wari. El asistente de campo Francisco Solano, continuó algunas de las excavaciones involucrándose en el análisis de estos materiales.

En 1982, Bragayraq (1991; Bragayrac y González Carré, 1982) dirigió excavaciones en el sector de Vegachayoq Moqo de Wari. Este proyecto fue auspiciado por el Instituto Nacional de Cultura y la Corporación de Desarrollo y Fomento de Ayacucho. Se descubrió un gran "templo" de muchos pisos como ningún otro conocido hasta entonces en Wari. Su interpretación como área sagrada requiere un análisis más profundo, pero la sugerencia de Bragayraq se sostiene en parte por el hecho de que el área muestra poca evidencia de actividades domésticas. Además, aparentemente el área entera fue enterrada intencionalmente antes de ser abandonada. W. Isbell et al. (1991) también señaló esto para el "templo" semi subterráneo en Moraduchayoq.

Modelos interpretativos

Este resumen de la historia de la investigación (Cuadros 22-24) dentro de las esferas Wari y Tiwanaku, revela la secuencia de las

investigaciones que dieron forma a las cronologías e interpretaciones de yacimientos usadas actualmente. Brevemente, durante el último cuarto del siglo XIX y comienzos de este siglo hubo descripciones de Tiwanaku, escritas por los primeros viajeros tales como Squier (1878) y Rivero y von Tschudi (1853). Después de este período (1850-1920), se incrementaron significativamente las investigaciones y publicaciones extranjeras sobre Tiwanaku, mientras que la información sobre Wari circulaba principalmente entre arqueólogos peruanos y bolivianos.

Durante la primera mitad de este siglo, un cambio hacia la arqueología costera, produjo una literatura que volvía repetidamente al problema Tiwanaku Costeño. Las primeras descripciones de la arquitectura Tiwanaku, y en particular de la cerámica, ayudaron a los investigadores del litoral a interpretar la alfarería intrusa con diseños parecidos a los de Tiwanaku como materiales Tiwanaku Costeño. Se supuso que estos fueron el resultado directo de la influencia serrana de Tiwanaku, llevada a cabo a través del comercio, y copiada profusamente por los habitantes locales.

Tello, y la siguiente generación de arqueólogos, reenfocaron su atención hacia la investigación de la sierra. Para la década del cuarenta era ampliamente reconocido que el estilo Tiwanaku Costeño no era el resultado de la difusión directa de la hoya del Lago Titicaca. La lenta aceptación internacional de que Tiwanaku Costeño estaba en realidad más cercanamente relacionado con Wari y el valle de Ayacucho, fue sólo reconocida hacia 1951 (Rowe, Collier y Willey). Los Cuadros 22 y 23 son una lista de las publicaciones sobre Wari y Tiwanaku, en orden cronológico y según nacionalidad. El impacto de las investigaciones extranjeras coincide con el período en que por primera vez los arqueólogos extranjeros describieron Wari y le atribuyeron importancia.

Entre 1923 y 1950, se publicaron más de treinta artículos sobre Wari en el Perú. ¿Por qué no se consideró esta información durante más de un cuarto de siglo? Además, esta comprensión tardía no cambió significativamente las interpretaciones del problema Tiwanaku Costeño. Tiwanaku era aún favorecido como el centro exclusivo del cambio social.

Se puede dar dos sugerencias para explicar la continua importancia atribuida a Tiwanaku. Primero, el sitio fue importante para los Inkas y por lo tanto nunca perdió su prestigio histórico. Esto fue reforzado por las modernas tensiones políticas y económicas entre el Perú y Bolivia. Esto ha dado lugar a una falta de cooperación para la investigación entre las dos naciones y un énfasis en las fronteras políticas modernas que nunca coincidieron con las existentes en la prehistoria. La investigación arqueológica en los países andinos estuvo y está caracterizada por un agudo partidismo político que ha afectado las interpretaciones del pasado. Tiwanaku es un símbolo nacionalista para Bolivia; y Cusco, con su herencia Inka tiene una función similar para el Perú. El reconocimiento arqueológico de Wari como un sitio principal en la antigüedad vino tarde, y permanece poco integrado en la historia nacional peruana. Relacionado a este tema estuvo el esfuerzo constante de continuar con una arqueología costera, la cual estaba cerca de Lima o de grandes centros urbanos, la playa y la "civilización". Estas características hicieron de la arqueología de la sierra un área remota para trabajar, sin atractivo, dificultosa y "primitiva". La percepción cultural de la sierra como pobre, iletrada y económicamente subdesarrollada frente a la rica, educada y económicamente capaz costa se mantiene parcialmente todavía como una realidad política. Estudiosos influyentes de instituciones extranjeras han trabajado tradicionalmente en la costa o en el Cusco, la capital del Imperio Inka. Recién ahora ha empezado a cambiar la tendencia.

La segunda explicación involucra el uso del tiempo físico frente al tipológico. En este capítulo, mi objetivo ha sido el de revisar la literatura sobre la investigación de Wari y Tiwanaku que ha contribuido a construir las secuencias cronológicas de cada lugar. Esto es esencial para la comprensión de la relación histórica de Wari y Tiwanaku, por ejemplo, su contemporaneidad. Se ha enfatizado los intentos de captar el tiempo físico a través de diferentes cronologías a fin de correlacionar la secuencia de Wari y Tiwanaku y construir una sola secuencia maestra. Sin embargo hay varias interpretaciones de Wari y Tiwanaku que merecen atención porque han sido punto de controversia. Las interpretaciones representan un gran salto desde el análisis de los datos usados para proporcionar un armazón temporal (tiempo físico) hasta las informaciones sobre eventos culturales significativos (tiempo tipológico). Este salto inductivo ha proporcionado una orien-

tación hacia Tiwanaku que está todavía aferrada a la perspectiva popular que prevaleció durante la primera mitad de este siglo. Aunque se han incluido datos adicionales sobre la interdependencia económica entre las diferentes zonas ecológicas, la cura medicinal y la glotocronología en las recientes interpretaciones, éstas han servido para sostener la visión de Tiwanaku como el mayor centro andino durante el Horizonte Medio.

Existe una posición ampliamente sostenida de que la ciudad de Tiwanaku alojaba a los sacerdotes que encarnaban los poderes sagrados, rituales y simbólicos para convertir a grandes poblaciones. El centro de culto de Tiwanaku fue visto como el foco de las peregrinaciones (Lumbreras, 1974a) que fueron parcialmente responsables de la diseminación de un movimiento religioso (Menzel, 1964, 1968 a,b). Wari, a más de 500 kilómetros al norte, es frecuentemente citada como un ejemplo de tal conversión religiosa (Lumbreras, 1974; Menzel, 1964, 1968 a,b; 1977). Se afirma que la súbita aparición de diseños parecidos a los de Tiwanaku e iconografía religiosa en el sitio representa la adopción y la conversión a una influencia religiosa extranjera.

Las visiones actuales sobre el Estado Tiwanaku, tal como lo propusieron Browman (1978, 1980, 1981) y Ponce (1969a, 1971a, 1972, 1981), apoyan la importancia religiosa atribuida a Tiwanaku dándole un énfasis adicional a su papel comercial. Bajo este punto de vista, los misioneros comerciantes diseminaron los credos religiosos y las caravanas de camélidos llevaban bienes a través de toda la esfera de influencia Tiwanaku, mientras que una jerarquía ritualizada del clero mantenía costumbres y leyes unificadas (Lumbreras, 1974a; Browman, 1978; Menzel, 1964; 1968 a,b).

En contraste, Wari es modelada como un Estado con una burocracia administrativa jerárquicamente organizada. Las decisiones las tomaba una administración centralizada y se trasmitían al populacho a través de una estructura organizada en categorías. Los diagnósticos arqueológicos de este modelo jerárquico fueron aplicados arqueológicamente por Wright y Johnson (1975) primero en el Cercano Oriente. W. Isbell (1976, 1978) e Isbell y Schreiber (1978) aplicaron el criterio sugerido por Wright y Johnson, al reconocimiento de los Estados de Wari, y las comunidades rurales relacionadas a Wari. En la com-

paración, "... por lo menos tres niveles de sitios administrativos sobre el mínimo asentamiento comunitario...", tenían que poseer arquitectura y/o artefactos administrativos (Isbell y Schreiber, 1978: 375). Los datos arqueológicos satisfacían, por lo menos en parte, los criterios usados en Mesopotamia, sugiriendo que Wari creció llegando a ser el centro administrativo principal de una jerarquía de cuatro niveles.

Dicho de una manera implícita o explícita, las interpretaciones de Wari y Tiwanaku se basaron en modelos de lugares centrales. Las ideas y los bienes fueron diseminados desde los puntos nodales centrales, ejerciendo un control administrativo en puntos de segundo o tercer orden en la red de sitios. La interpretación de Wari se basó en patrones de asentamiento regional, distribución de artefactos, arquitectura administrativa/ritual, y tecnología administrativa, que enfatizaron los procesos por los cuales las estructuras administrativas formaron e influyeron en el comportamiento de la población regional (Isbell y Schreiber, 1978; Wright y Johnson, 1975). De lo contrario, el Estado Tiwanaku, se interpretó como basado en medios comerciales y religiosos para la diseminación de la información desde el centro administrativo "cósmico" de la nación.

Se concibió a Tiwanaku como una institución política centrada en sí, de la cual emanaban todas las grandes ideas, la tecnología y el poder, y que ahora se interpreta como la cumbre de un conjunto de sitios agrupados en una relación jerárquica (Kolata, 1986) y muy parecido a Wari (Isbell y Schreiber, 1978). Similarmente, Wari fue visto como el centro de un Estado expansivo, que organizó y controló información, y diseminó decisiones desde el centro administrativo hacia asentamientos de segundo, tercer y cuarto orden.

Estas interpretaciones sugieren diferentes mecanismos que resultan en explicaciones similares para el surgimiento de ambas formas de gobierno. Cada una evoca diferentes interpretaciones basadas en una teoría singular de la formación del Estado, un tema sometido a constante revisión y revaluación. De hecho teorías alternativas (verbigracia, Shady 1981, 1982; Shea 1969) pueden parecer más adecuadas en una región como los Andes, donde muchas y diferentes formas del Estado emergieron en contextos disímiles. Un tema que todavía requiere una dedicada atención y que podría cambiar nuestras inter-

pretaciones acerca de Wari y Tiwanaku es la cuestión básica de la cronología. Todavía se tiene que trabajar mucho para establecer cuadros de tiempo confiables para Wari y Tiwanaku, y para proporcionar un medio de entrelazar estas secuencias. En los siguientes capítulos se afronta este problema desde una perspectiva Wari. En el futuro queda por hacer un estudio similar para el material nuevo de Tiwanaku.

Las investigaciones en Wari y Tiwanaku desde 1961, han dado como resultado estas nuevas interpretaciones de la organización política de Wari y Tiwanaku. Estas influyeron fuertemente en mi perspectiva inicial sobre la relación entre estas dos instituciones políticas. Hasta ahora, las investigaciones recientes y orientaciones teóricas que han enfatizado los orígenes y crecimiento de los Estados (p.e. Claessen y Skalnik, 1978, 1981; Cohen y Service, 1978; Collier, 1982; Jones y Kautz, 1981; Wright y Johnson, 1975) también han influido en mi análisis de este problema. Más específicamente, el Proyecto de Prehistoria Urbana Huari de William Isbell se ha centrado en los factores económicos, políticos e ideológicos, que formaron la institución política Wari y afectaron su relación con Tiwanaku (Isbell, 1980, 1983, 1987 a,b). Adicionalmente, el estudio de trabajos previos sobre análisis estilísticos, particularmente de los que utilizan la seriación en los Andes (Menzel, 1964, 1968 a,b; Rowe, 1958, 1959, 1961), ha proporcionado el marco para el fechado de la cerámica en este estudio.

CAPÍTULO II

SECUENCIAS CRONOLÓGICAS MAESTRAS

Este capítulo tiene dos objetivos : (1) presentar un resumen y una síntesis de los esquemas cronológicos en uso para los sitios de Wari y Tiwanaku, y (2) debatir en detalle la evidencia y los argumentos en los cuales se basan estas cronologías relativas. A pesar que se dispone de fechados de radiocarbono para algunos períodos en el valle de Ayacucho y la cuenca del Titicaca, aún existen grandes brechas y el contexto arqueológico de las muestras presenta varios problemas sin solución.

Los análisis de estilo y la seriación de unidades estilísticas como método de fechado, han recibido gran atención en la arqueología andina y continúan proporcionando la cronología más confiable. De los muchos esquemas temporales propuestos, sólo hay dos estudios cronológicos cualitativos, uno para cada área, que definen las fases en base a los datos disponibles: el estudio de la cerámica Tiwanaku y las esculturas en piedra de Wallace (1957) y la construcción de series de la cerámica hecha por Menzel (1964, 1968 a,b, 1977) para el Horizonte Medio peruano.

Se presenta primero un resumen de los diferentes esquemas cronológicos en uso para la hoya del Titicaca. Luego, se debate el acercamiento cualitativo de Menzel a la seriación de la cerámica del

Horizonte Medio. Se compara la seriación de Wallace con la seriación estilística elaborada por Menzel. Las fases estilísticas en Wari serán mejor entendidas una vez que se aclaren los principios metodológicos de Menzel (1964, 1968 a,b). El cruce de datos de las secuencias de Wari y Tiwanaku se hace posible mediante la comprensión de los puntos fuertes y débiles tanto en el trabajo de Wallace como en el de Menzel.

La Hoya del Titicaca

Las cronologías relativas presentadas en este capítulo se basan en diferentes suposiciones y criterios. Los esquemas citados frecuentemente para la hoya del Titicaca (Bennett, 1934, 1948; Browman, 1980, 1981; Wallace, 1957; Ponce, 1961, 1971) se basan en el principio de la superposición estratigráfica de las excavaciones en varios sitios de la hoya y en las asociaciones de los entierros.

Bennett y Ponce emplean diversos métodos de excavación. Las estratigrafías resultantes proveen los datos sobre los cuales se levanta la secuencia propuesta por ellos. En cada caso, se combinan los estratos excavados que reúnen condiciones similares (Bennett, 1954; Ponce, 1961, 1971).

Bennett excavó diez pozos de sondeo en Tiwanaku. Su publicación de 1934 es un informe de la investigación que marca un punto decisivo. Es la primera monografía sobre los Andes Centrales que emplea métodos de campo sistemáticos y modernos, y es el primer informe de su clase acerca de Tiwanaku (ver Cap. I). Bennett define tres períodos Tiwanaku principales, seguidos por una ocupación Inka post Tiwanaku: Tiwanaku Temprano, Tiwanaku Clásico y Tiwanaku Decadente (Lám. 3 y Cuadro 3). Los restos superficiales y los últimos estratos marcan este período post Tiwanaku. Bennett se refiere a estos cuatro períodos como subdivisiones temporales significativas, pero insiste (especialmente para los períodos Clásico y Decadente) que pueden ser divididos en unidades de tiempo más refinadas a partir de una mayor investigación. Muchas de las excavaciones revelan desórdenes posteriores a la ocupación original. Los sondeos V y VIII proporcionan las mejores evidencias estratigráficas, mientras el sondeo X, intencionalmente situado dentro del área del cementerio de

Tiwanaku, ofreció algunas vasijas intactas y otras incompletas. En la excavación posterior Bennett encontró tumbas perturbadas. Los tres períodos Tiwanaku están definidos por las diferencias en la forma de las vasijas y por las características de diseño.

Wallace construyó su cronología para Tiwanaku sobre criterios bastante diferentes (ver Cuadro 4), dependiendo principalmente de materiales asociados en contextos funerarios excavados y colecciones de museos con procedencia (Cuadro 4). Utiliza un método de seriación por similitud (Rowe, 1961) prestadas de aproximaciones seriacionales empleadas en la arqueología clásica. Esta aproximación se basa en la suposición que el cambio cultural, y particularmente los cambios en el estilo, son procesos graduales y lentos. Por lo tanto, se espera que los objetos o las unidades culturales cercanas en el tiempo sean más similares entre sí que los objetos separados por largos espacios de tiempo (Rowe, 1961: 326). Dado que la naturaleza de los cambios de estilo no puede ser predicha de antemano, la dirección temporal de una seriación debe ser establecida siempre con evidencia independiente. Por ejemplo, Rowe rechaza los esquemas evolucionistas que asumen la existencia de leyes universales del desarrollo estilístico, o la creencia de que los estilos de arte evolucionan de lo simple a lo complejo, o de lo representativo a lo abstracto. El objetivo es ordenar las unidades de observación mediante la continuidad. Este principio reposa en la suposición de que las unidades de estilo no tienen una distribución aleatoria a través del tiempo, sino que tienen un lapso continuo de uso. Se adoptan características de estilo, se usan y se descartan en un período de tiempo, este es un patrón observado también en las "Curvas Seriacionales de Acorazado" de Ford (1962). Rowe también cree que el uso de las excavaciones estratigráficas está limitado por el rango de variación presente en una columna estratigráfica, y una sola superposición no equivale a cambios culturales significativos. Para Rowe entonces, los análisis estilísticos deberían depender de la presencia o ausencia de atributos particulares independientes del contexto o de la frecuencia con que se den. Entonces las secuencias de estilo pueden ser probadas frente a su contexto arqueológico. Resumiendo,

"...el orden lógico en que se basa la seriación, se encuentra en las combinaciones de rasgos del estilo o el inventario que ca-

racteriza las unidades, más que en las propias relaciones externas de las unidades mismas” (Rowe, 1961: 326).

Brevemente, esto significa que las asociaciones estratigráficas u otras asociaciones contextuales no son necesarias para lograr una seriación estilística. El centro de atención está en la asociación de las unidades de estilo, más que su presencia o ausencia en un estrato particular. La seriación de los estilos de alfarería Tiwanaku de Wallace (1957) y las subdivisiones de época realizadas por Menzel (1964, 1968 a,b) para comienzos del Horizonte Medio en el Perú, comparten muchas de las suposiciones y criterios relacionados a lo que Rowe se refiere como una seriación por similitud.

Una comparación de las aproximaciones de Wallace y Menzel, ilustra el hecho de que las seriaciones estilísticas de esta naturaleza, emplean principios de organización bastante distintos. En estos estudios aparecen sólo breves referencias a los problemas metodológicos, no obstante los dos acercamientos enfatizan diferentes aspectos de datos similares.

Wallace y Menzel emplean tres principios coherentes en la seriación. Primero, se necesitan unidades de ocupación bien definidas que no abarquen grandes períodos de tiempo. Segundo, se prefieren muestras grandes, porque cuánto más grande sean la muestra y el número de características a analizar, más confiable será la seriación. Tercero, la dirección de la seriación debe ser establecida por medios independientes.

En la tesis no publicada de Wallace, se introduce al lector primero a los problemas cronológicos relacionados con los estilos del Horizonte Medio, incluyendo el área de la hoya del Titicaca, Pukara y Wari; seguido por una descripción de la base de datos de fuentes publicadas (215 vasijas intactas) y de las colecciones de museos (650 vasijas intactas). Esto se presenta en el Cuadro 4.

Cada uno de los sitios considerados proporciona una muestra muy pequeña de vasijas intactas. De hecho, tuve alguna dificultad para reconstruir el tamaño de la muestra de Wallace. Esto puede haber sido porque el objetivo de Wallace es identificar las unidades de diseño

que puedan ser luego confrontadas con los materiales recogidos en las excavaciones de entierros. Wallace provee un catálogo de las piezas para este estudio, pero estas no siempre corresponden a las vasijas consideradas en su análisis.

Los datos están orientados prioritariamente hacia Tiwanaku, así como la parte principal de su tesis. No obstante, Wallace trata las interrelaciones estilísticas entre los materiales cerámicos de Wari y Tiwanaku, basándose en su seriación de la cerámica y de las esculturas en piedra de Tiwanaku. Esta es el primer debate en inglés que describe las similitudes estilísticas entre el arte en cerámica y piedra de Pukara y Tiwanaku Clásico.

Uno de los temas fundamentales para Wallace fue la identificación de las unidades estilísticas sincrónicas. Enfatiza que los residuos estratigráficos no sólo podían estar alterados, sino que también podían ofrecer sólo restos fragmentados de vasijas, y por lo tanto sólo una pequeña parte de la información estilística transmitida por vasijas intactas, un punto mencionado también más tarde por Rowe (1961). Como se refleja en el Cuadro 4, la muestra de Wallace se compone de vasijas intactas. La forma y el diseño de un único ejemplar en un determinado entierro son considerados por Wallace como el material más susceptible de interpretación estilística (Wallace, 1957: 11). El foco de su interés son las constelaciones de rasgos de un objeto único. En resumen, Wallace basa su metodología en tres suposiciones: (1) las configuraciones de rasgos estilísticos tienen una unicidad histórica, o se refieren específicamente a un período particular de tiempo; (2) los rasgos estilísticos se transforman a través del tiempo en diferentes formas que pueden ser distinguidas, o no se usan más y son reemplazados por formas nuevas, siendo el tránsito lento y gradual; y (3) los grupos de rasgos son considerados sincrónicos si se asocian a un único ejemplar, si se encuentran en una tumba, o si se relacionan a un contexto arqueológico confiable (Wallace, 1957: 12-13). Las unidades de observación son : (1) elementos de diseño, definidos como detalles de diseño; (2) unidades de diseño, definidas como composiciones de diseño que forman una representación geométrica o figurativa; y, (3) unidad de composición, que es la relación entre dos o más unidades de diseño en un ejemplar en particular (Wallace, 1957: 15). Otra unidad analítica, las unidades de estilo, se define mediante

combinaciones específicas de estos tres conceptos de diseño. Por lo general, el agrupamiento clasificatorio de las normas estilísticas en el análisis de Wallace, incluye la identificación de ejemplares raros, representativos de la influencia extranjera o de variaciones de idiosincrasia individuales.

Wallace define un estilo de arte como consistente en "regularidades en los atributos físicos de los objetos de la cultura material" (Wallace, 1957: 16). Las preferencias artísticas y la experiencia estética regulan los resultados estilísticos, mientras que el ambiente físico, tecnológico y de cultura, los restringe. Esta definición refleja el método de clasificación que adopta en su análisis de estilo. En términos numéricos taxonómicos (un campo que ha contribuido en gran medida a la aclaración de los esquemas clasificatorios), Wallace se basa en una serie de grupos estables o tipos equivalentes a un procedimiento de recolocación (Doran y Hodson, 1975: 174) en el cual algún rasgo particular --por ejemplo la forma de "S" de la cola del felino-- sufre cambios en el tiempo, de tal manera que cada forma ayuda a definir las subdivisiones temporales.

Wallace comenzó su análisis estableciendo una clasificación de la forma de vasijas y de los diseños. Esto se basa en asociaciones de tumbas y datos específicos del sitio. Las variaciones en la forma de las vasijas son prácticamente idénticas a las identificadas por Bennett (1934) con algunos subtipos adicionales (ver Lám. 3, y Wallace, 1957: Fig. 1). Los tipos de diseño se refieren a las unidades de diseño que son manifestaciones estandarizadas de imágenes representativas y geométricas. En su estudio se define un total de 41 tipos con el propósito de construir una seriación. Estos son escogidos con un sólo principio en mente, que cada uno tiene que ser distinto visualmente y que sus elementos de composición tienen que mantenerse relativamente constantes. Este procedimiento elimina automáticamente muchas unidades de diseño geométrico y algunas de diseño representativo en la colección de Tiwanaku. Esto es particularmente cierto en los diseños que también se presentan comúnmente en esculturas de piedra. Sin embargo, como señala Wallace, una consideración de todos los tipos de diseño y elementos resulta en una incontable cantidad de variables, de las cuales no todas están suficientemente representadas en la muestra disponible.

Los tipos definidos se consideran como categorías culturales "reales". Wallace supone que los tipos existían en las mentes de los creadores prehistóricos, y que sólo necesitan ser descubiertos por el investigador. Esta posición es desarrollada años después por Spaulding (1960) en un artículo bien conocido.

De la muestra conocida de cerámicas Tiwanaku con procedencia, Wallace considera solamente los entierros que contienen más de una vasija intacta (19 tumbas en total) y los sitios en los cuales se encuentran tres o más vasijas (un total de 11 sitios de 30; 19 sitios contienen menos de tres vasijas).

El punto de inicio de esta seriación tiene que estar determinado por la información contextual. Wallace usa un tipo particular de alfarería con características tanto de pasta como de pigmentación, distintas del resto de la cerámica Tiwanaku. Esta se encuentra consecuentemente en el estrato más bajo e intacto de las excavaciones de Bennett en Tiwanaku (Bennett, 1934: Fig. 35; sondeos III, V y VIII). En 1910 Bandelier encontró y reunió el mismo tipo de alfarería en el sitio de Qeya Qollu Chico, en la isla del Titicaca, almacenada ahora en el Museo Americano de Historia Natural, Nueva York. Aunque los pequeños fragmentos recuperados en las excavaciones de Bennett hacen difícil la reconstrucción de las formas completas de las vasijas o los diseños, el sitio tipo de Qeya Qollu Chico proporciona más de 100 ejemplares completos, de los cuales se derivan las categorías de forma y diseño de esta fase temprana.

Wallace percibe un cambio estilístico en la fase Qeya, que permite la definición de dos subfases: la Temprana y la Tardía. La base para esta división es el cambio estilístico en la representación de figuras felinas de cuerpo entero. Esta es una de las figuras más populares encontradas a través de toda la secuencia, desde Qeya hasta la última fase Tiwanaku. Para Wallace esta sirve como una de las unidades de diseño más útiles para la seriación. Wallace determina cualitativamente una lista de rasgos de estilo temporales, observando los cambios según un patrón en las formas de las vasijas de Qeya Qollu Chico, en conjunción con las modificaciones en la representación de los felinos.

El primer paso en su análisis involucra seriaciones parciales de unidades de diseño individuales y tipos de formas individuales. La selección de estas unidades se centra en elementos de diseño y formas de vasijas que se espera que varíen a través del tiempo. Estos incluyen elementos de las siguientes unidades de diseño: felinos, águilas, cabezas humanas con ojo decorado y rostros en alto relieve. Cada unidad de diseño se descompone en los elementos de diseño que la componen. Estos no sólo incluyen aspectos de diseño, sino colores de fondo, forma de las vasijas sobre las cuales se da el diseño, el modelado y la estructura del diseño (la disposición de las figuras dentro del campo del diseño). La lista también incluye los elementos que son usados para definir las fases de Qeya Qollu Chico. Se hace una seriación separada para cada unidad de diseño, y estas seriaciones parciales forman los elementos de construcción para la seriación global del vocabulario de diseño de Tiwanaku. En un sentido amplio, Wallace define los elementos de estilo después de una cuidadosa revisión de su muestra y con una continua referencia a la exactitud con la que encaja cualquier ejemplar con el estilo Qeya Temprano. La lógica para estas seriaciones parciales es, según Wallace:

"De un primer manejo con unidades o tipos de formas aislados es posible, primero, trabajar con muchos detalles, dado que los ejemplos en un diseño tienen mayor posibilidad de ser comparados entre sí; y, segundo, incrementar la posibilidad de identificar los cambios temporales, dado que las diferencias claras y bien establecidas dentro de un tipo, se inclinan más a tener una significación temporal que aquellas establecidas entre dos o más tipos." (Wallace, 1957:92).

Las seriaciones parciales del vocabulario de estilo de la tradición Tiwanaku se integran entonces en una sola seriación. Esto comprende la segunda etapa del análisis de Wallace. Primero, los tipos de diseño que se presentan a la vez, son tabulados y presentados en una matriz a la cual se le permutan filas y columnas hasta que las entradas estén lo más cercano a la diagonal. La muestra usada en este análisis de matriz es de 606 ejemplares. Debido a que cada tipo de diseño "... está arreglado en una columna horizontal y vertical, esos tipos que tuvieron un largo tiempo de existencia resistirían un agrupamiento general alrededor de la diagonal" (Wallace, 1957: 109-110). El arreglo presentado en el Cuadro 6 de Wallace ofrece "... la mejor distribución

de entradas (y) ordena las entradas de acuerdo al punto medio de su existencia" (1957: 111). El Cuadro 6 de Wallace (1957) refleja la seriación aceptada sobre la cual Wallace construyó las comparaciones subsiguientes. En este aspecto, Wallace se preocupa por la cuantificación del tipo de diseño co-ocurrentes. Usa matrices de datos sin procesar, una posición tomada por pocos estudiosos afectos a la estadística en la década del cincuenta. Por ejemplo, Brainerd y Robinson (1951) publicaron artículos que proporcionan un método numérico similar para la seriación, usando una matriz de marcas de similaridad obtenidas por un Índice de Concordancia, que considera porcentajes de cada tipo de alfarería. Estas marcas son entonces reordenadas en una matriz de tal forma que las marcas con alta similaridad se agruparán a lo largo de la diagonal. Wallace debe haber estado influido por este tipo de acercamiento más cuantitativo.

Usando la secuencia de tipo de diseño dada por la matriz de los diseños co-ocurrentes, se traza una matriz que compara las relaciones del tipo de diseño y la forma de las vasijas, con resultados algo menos satisfactorios debido a que los tipos de diseño tienen una frecuencia mayor a la de las formas de las vasijas. También se examina otra matriz que incluye los tipos de diseño y las técnicas de decoración --por ejemplo: color, tallado, vasijas con decoración pre cocción y tratamientos de acabado post cocción--. Para este análisis se considera una muestra más pequeña (464 vasijas), porque se carece de información publicada sobre el color para la mayoría de ejemplares de museo.

Finalmente, se analiza las fases de distribución de los rasgos de estilo. En esta parte final de la seriación, para seriar todos los rasgos de estilo, se usa los resultados de la matriz de tipos de diseño co-ocurrentes y las correlaciones de tipos de diseño y formas de vasijas. En esta parte final, el principio es analizar la superposición de los rasgos. "Los criterios para determinar la cantidad de superposiciones son que cada rasgo se dé a la vez que la mayoría de los rasgos con los que se superpone y que su tiempo de existencia sea el más corto posible" (Wallace, 1957: 120). El cuadro que resume esta información presenta formas de vasija y los rasgos de diseño a lo largo de un eje, en el orden que son tratados en el texto, y las fases de estilo en el otro eje, indicando rupturas visibles en el agrupamiento de rasgos. Es

un cuadro que en realidad representa las crecientes diferencias del temprano estilo Qeya. Las designaciones de fase se comparan, entonces, a las asociaciones estratigráficas y de entierros para examinar independientemente la validez de la seriación.

El primer problema que surge de las observaciones concluyentes de Wallace es la variabilidad que podría, de hecho, corresponder a factores espaciales más que a factores temporales. La muestra analizada procede principalmente de 11 sitios. Estos son Tiwanaku (58 ejemplares), Coati (1 ejemplar), Mocachi (20 ejemplares), Kolani (10 ejemplares), Arani (21 ejemplares), Wancani (5 ejemplares), Pariti (3 ejemplares), Lucurmata (6 ejemplares), Copacabana (14 ejemplares), Apachinaca (5 ejemplares) y Qeya Qollu Chico (100 ejemplares). Esto indica que cada sitio particular proporciona un número relativamente pequeño de ejemplares.

Las vasijas de cualquiera de estos lugares no se agrupan claramente dentro de la seriación. Aunque se puede esperar que muchos de los rasgos de estilo continúen a través de varias fases estilísticas, en este caso sucedió con todas las vasijas, excepto con los materiales de Qeya Qollu Chico. Wallace afirma categóricamente que todas las fases están representadas en el sitio de Tiwanaku. De hecho, los resultados de Wallace indican pocos límites estrictos entre los tipos de cerámica de distintos sitios dentro de la región investigada. Wallace también menciona que esta relativa homogeneidad puede resultar de la importación de alfarería de Tiwanaku a estos sitios, a través de las relaciones de comercio. Esta sugerencia es sutil, porque la cuestión del comercio frente a la producción local no es tratada por Wallace. No hay mención de los factores sociales que con toda probabilidad afectaron las relaciones de las personas en estas diferentes localidades y su interacción con Tiwanaku. Se necesitará de mayor investigación para confirmar los estilos locales prevalecientes, y el grado de aceptación que tuvieron los rasgos del estilo Horizonte Tiwanaku en los repertorios locales. Las piezas de herencia y aquellas especiales para el comercio están a menudo incluidas en cementerios lujosos, del tipo preferido de los huaqueros, cuyas colecciones están mejor representadas en las colecciones de museo, estudiadas por Wallace y otros.

Para confirmar los resultados de este análisis, Wallace examina las asociaciones en los entierros de Tiwanaku, Chiripa, Wancani, Iktomani, Pariti, Mocachi y Arani, pero en 17 de los 19 casos se encuentran representadas por lo menos tres fases cerámicas en una tumba. Esto indica que las definiciones de fase de Wallace, si bien son sensibles al tiempo, cubren un período extremadamente corto (Wallace, 1957: 135, Cuadro 10).

Los métodos cuantitativos que emplea Wallace se basan en la selección de algunas variables cualitativas específicas. Aunque muchas seriaciones se inician así, la selección de unos indicadores de tiempo específicos en lugar de otros, permanece sin solución. Recordemos que Wallace menciona que la consideración de todos los tipos de diseño y elementos daría como resultado un excesivo número de variables, de las cuales no todas estarían suficientemente representadas en su muestra. Una razón por la que la seriación aparece inconsistente al compararla con la evidencia arqueológica, puede deberse a la parcialidad en la selección de variables de diseño, por ejemplo, centrar la atención en los cambios de estilo en los felinos. Los cuadros en la tesis de Wallace cuantifican las distribuciones de frecuencia de los tipos, basándose en observaciones de presencia/ausencia. Basándose en un ordenamiento de los tipos ideales, se derivan de estos cuadros inferencias concernientes a las diferencias cronológicas.

En general, algunas debilidades en la secuencia merecen algunos comentarios: (1) los problemas con la variación del tamaño de la muestra por cada sitio; (2) una sobre simplificación de la variación inherente a la muestra; y, (3) el método de seriación cualitativa, como lo define Rowe, que se basa directamente en evidencia estilística detallada. Por ejemplo, se le presta poca atención a la relación entre dos o más unidades de diseño en un ejemplar con procedencia, así como a las elaboraciones estilísticas más finas que podrían caracterizar a unidades temporalmente sensibles (por ejemplo, los cambios en el uso del color, cambios en la amplitud modular del perfil de las bandas de diseño, el espaciamiento de los elementos dentro de una composición y de la estructura de una composición, sólo por mencionar algunos). Estos se convierten en factores importantes que añaden variables de diagnóstico a una colección caracterizada por tal continuidad y relativa homogeneidad.

Además, el argumento cronológico de Wallace se debilita ante la posibilidad de que las diferencias exhibidas en los tipos de diseño, que se agrupaban a lo largo de la diagonal, se debieran, lógicamente, a otras causas espaciales, sociales o económicas. El análisis de seriación de Wallace se mantiene aún como el único estudio de la cerámica de Tiwanaku en el que se presentan los datos y el método usados. Su énfasis en las variables cuantificables presentadas dentro del formato de una tabla de frecuencia, se aparta radicalmente de las seriaciones de estilo para ese período. Su acercamiento en un contexto científico es tan riguroso que no puede acomodar muchas de las complejas interdependencias características de las variaciones de diseño y, cuanto más sutiles sean los rasgos de estilo temporales, menos manejables son en la cuantificación.

Es difícil establecer una comparación entre las excavaciones de Bennett (1934) y Ryden (1947) y la seriación de Wallace, pues los informes publicados son visiones generales que proporcionaron cuadros de resumen y un tratamiento poco detallado del análisis del diseño. Los resultados de Ryden indican un grado considerable de desorden y una estratigrafía mezclada. Se basa en las definiciones de los períodos de Bennett, así como en categorías generales sobre las formas de las vasijas. No es posible reevaluar los materiales en su forma publicada. La mejor aproximación sería que el material cae dentro de lo que Bennett denomina Período Clásico (ver Lám. 3).

En el Cuadro 3 presento versiones publicadas de la secuencias Tiwanaku. Todas son resúmenes de esquemas cronológicos, presentados en trabajos previos de Bennett (1934), Lumbreras y Amat (1968), Ponce (1961, 1971, 1972) y en la tesis no publicada de Wallace (1957). En varias publicaciones, Ponce describe las descripciones del uso general de los ceramios pertenecientes a cada una de las cinco fases que define para Tiwanaku. Una revisión de sus publicaciones hace posible reconstruir una forma aproximada de vasija y un cuadro de diseños por fase, pero se debe señalar que no ha indicado los criterios estilísticos de los que dependen estas fases. Está considerablemente más interesado en las técnicas de fechado absoluto, y se basa firmemente en las fechas obtenidas por radiocarbono, para establecer las secuencias bolivianas. Igualmente Lumbreras y Amat (1968) combinaron pasta, diseños y características de la forma de las vasijas, para

llegar a una secuencia tentativa, para el área norte de la hoya del Lago Titicaca, alrededor de la moderna ciudad de Puno (ver Cap. II). Su análisis incluye una consideración de las fechas de radiocarbono de muestras recogidas por Kidder en 1939 y 1941, durante las excavaciones en Pucará. Las fechas proporcionan una secuencia pre Tiwanaku de dos fases: Qaluyu (circa 800-500 A.C.) y Pukara (circa 250-200 D.C.). Estas fechas junto con varios análisis estilísticos de material cerámico y de esculturas de piedra (Browman, 1980; Chávez y Chávez, 1976; S. Chávez, 1976, 1981), proporcionan la secuencia temprana para la hoya del Titicaca.

El valle de Ayacucho

Dorothy Menzel (1958, 1959, 1968 a,b, 1977, 1978) trabajó extensamente con datos de distintas áreas y períodos de tiempo en los Andes. Fue la pionera de los estudios estilísticos interregionales que incluían la seriación para todo el valle. Su trabajo ha establecido las secuencias cronológicas en las áreas de la costa sur del Perú, particularmente en los valles de Ica y Nasca. En un análisis de seriación por similitud, Menzel revisó la alfarería del área de las alturas centrales de Ayacucho de circa 500 a 800 d.C.

Menzel está principalmente interesada en la solución de los problemas cronológicos; sin embargo, sus estudios también abarcan los aspectos comunicativos del arte. Menzel (1964, 1968 a,b, 1977) ofrece una interpretación histórico-cultural panorámica de las complejas relaciones expresadas en las variaciones de diseño. Ella emplea un método que comprende: (1) la definición de la fase cultural separada de las inferencias concerniente al desarrollo cultural, y (2) interpreta los eventos histórico culturales inspirados en un amplia perspectiva normada por la cultural material.

Menzel teje interpretaciones perspicaces a lo largo de sus textos, invocando frecuentemente eventos religiosos y el intercambio de información ritual descifrada a partir de las representaciones iconográficas, así como aspectos de la expansión del estado, inferidos de las interacciones estilísticas. Los conceptos de prestigio impregnan su per-

cepción de la producción y el uso de la alfarería. Estos significados atribuidos se reflejan mejor en la terminología que selecciona para tratar las clases particulares de alfarería. Por ejemplo, en los artículos concernientes al estilo y tiempo en la región de Ayacucho hacia fines del Período Intermedio Temprano, divide la alfarería en tres clases: ceremonial, élite laica y local (ver Cap. III). Por consiguiente, cada una es usada dentro de una esfera particular de actividad social o doméstica, lo que sugiere diferencias de clases sociales y, por lo tanto, diferencias en la distinción por estratos y jerarquía. En condiciones ideales, la interpretación del cambio social prehistórico, debería estar basada en variables distintas de las empleadas para la cronología.

El análisis de Menzel demuestra como los problemas cronológicos y sociales se vuelven difíciles de separar en el curso del análisis. Esto se hace más claro para ambos propósitos, en su uso combinado de las características de estilo y de las imágenes iconográficas completas. Espero mostrar que la combinación de ambas unidades de análisis, es crítica para el tipo de argumentos interpretativos que ella propugna.

Menzel emplea una perspectiva similar a la desarrollada por Rowe y resumido anteriormente en este capítulo. Hace veinte años, los estudios cualitativos de diseño de esta naturaleza, fueron considerados como empíricos, y criticados por ser intuitivos y fundamentalmente no científicos (Hill, 1970; Longacre, 1964). El acercamiento de Menzel al análisis estilístico es de tipo cualitativo y sujeto a estas críticas. Sin embargo, una revisión acuciosa de su trabajo, revela un programa que emplea pautas concretas y precisas. Estas son delineadas en una clara exposición realizada por Menzel en "Algunas de las contribuciones de Rowe en el campo de la historia de la cultura andina" (Menzel, 1969). A la luz de los comentarios ya mencionados, concernientes a la estrategia de Menzel, su tratamiento de las contribuciones de Rowe, esclarece mucho su propia metodología.

En las décadas del cuarenta y cincuenta, Rowe estaba preocupado por la amplia aceptación entre los estudiosos de los Andes, de que las divisiones temporales basadas en la evidencia arqueológica, se usaran como etapas en la evolución cultural, aplicables de igual manera a todas las áreas de los Andes. En el campo teórico, Rowe rechazó tales suposiciones y sostuvo que las etapas del progreso

cultural deberían ser determinadas sólo en base a evidencia independiente. Por consiguiente, propuso el desarrollo de secuencias simples basadas exclusivamente en consideraciones cronológicas. Aunque esto no es nuevo en la arqueología, Rowe agrega a esta sugerencia la idea de que la cronología debe basarse en una secuencia maestra de un área restringida donde se dispusiera de evidencia arqueológica controlada. El valle costero de Ica fue seleccionado para el establecimiento de esta secuencia maestra. La intención era facilitar un cruce de datos más preciso entre distintas áreas, y producir un marco de tiempo relativo para comparaciones interregionales (Menzel, 1969).

Menzel aplica un riguroso acercamiento a la definición de características de diseño con significado temporal. Primero, Menzel describe la evidencia recolectada para el análisis. Los datos incluyen una variedad de ejemplares arqueológicamente asociados y con procedencia de entierros, repositorios de ofrendas, estratos de ocupación y restos superficiales de sitios donde un estilo en particular está aislada (sin mezclarse con otros estilos conocidos). También incluye piezas de museo no publicadas, y ejemplares de colecciones privadas para las que la procedencia es segura. La mayoría de su muestra consiste en alfarería, porque esta es una cronología basada en las distinciones de los estilos de la cerámica. Ocasionalmente se hace referencia a la escultura en piedra, huesos tallados o pirograbados y figurines líticos en miniatura. Estos son los medios y contextos que determinan las colecciones con significado temporal.

En referencia a la secuencia establecida de los estilos de alfarería del Valle de Ica, se define el Horizonte Medio como el tiempo en que la costa sur cayó bajo la influencia de estos estilos serranos. En la secuencia de Ica, corresponde al comienzo de la fase Nasca 9 y termina con la fase Chulpaca A (Menzel, 1964: 2). En 1964, se estimaba que el Horizonte Medio era del 800 al 1100 d.C. (Rowe, 1962a). Hoy en día fechas adicionales obtenidas por radiocarbono han extendido este período a 500-1000 d.C.. Menzel serió materiales del período de circa 500 a 800 d.C.. Las áreas incluidas en su estudio son: Ayacucho y Wari en la sierra central; Ica y Nasca en la zona de la costa sur; y, el área entre Pachacamac y Ancón en la costa central. Los estilos de Nasca e Ica ayudan a conectar o cruzar datos de otros estilos del Horizonte Medio con la secuencia maestra de Ica, mientras

que Nasca es importante porque influencia y es influenciada por los estilos del valle de Ayacucho durante este período.

En el estudio de Menzel, los principios de organización en este análisis de los estilos de cerámica no se dan en una exposición metodológica. En cambio, un orden interno se presenta a medida que uno se mueve de una definición de estilo a la siguiente. Se presenta la evidencia de las asociaciones arqueológicas con procedencia y una descripción de la naturaleza de la muestra al comienzo de cada definición de fase. Se definen cuatro fases para el Horizonte Medio: Épocas 1, 2, 3 y 4; las primeras dos son luego subdivididas en 1A, 1B, 2A y 2B. Aquí pondremos especial atención a estas subdivisiones, porque ellas cubren el período de interés para este estudio, cuando el crecimiento y expansión de Wari y Tiwanaku está más claramente marcado en el registro arqueológico (Cuadro 5).

El tratamiento de cada área geográfica cubierta por el análisis de Menzel, se inicia con un resumen de los sitios conocidos y de los estilos reconocidos previamente. Se presenta una breve exposición de cada estilo nuevo. Cada uno se nombra de acuerdo al sitio, ubicación o contexto donde se encuentra el grupo de cerámica con sus rasgos característicos, aislado de otros estilos. Menzel sugiere que cuando diferentes estilos tienen patrones de distribución superpuestos, o se encuentran asociados, esto indica una contemporaneidad. En un sentido clasificatorio, su tarea comprende la definición de grupos de estilo en los que los objetos se juzgan como similares en base a su morfología total, en lugar de un atributo o tipo particular de diagnóstico. Este procedimiento, en términos de taxonomía numérica refleja una estrategia politética (Doran y Hodson, 1975: 174). Menzel usa esta perspectiva cuando descubre una contemporaneidad entre estilos de distintas áreas o sitios.

Un estilo simple se define por sus asociaciones arqueológicas y su contexto (entierro, aislamiento en el sitio, etc.). Menzel no señala claramente reglas específicas concernientes al número de características necesarias para asignar un objeto a una fase particular. Un principio subyacente al fechado de objetos que exhiben una combinación de características, que superpone dos épocas --p.e. 1B y 2A--, es fechar de acuerdo a las características más antiguas. La lógica aquí es suponer que estos intereses cambian de una generación a la

cultural deberían ser determinadas sólo en base a evidencia independiente. Por consiguiente, propuso el desarrollo de secuencias simples basadas exclusivamente en consideraciones cronológicas. Aunque esto no es nuevo en la arqueología, Rowe agrega a esta sugerencia la idea de que la cronología debe basarse en una secuencia maestra de un área restringida donde se dispusiera de evidencia arqueológica controlada. El valle costero de Ica fue seleccionado para el establecimiento de esta secuencia maestra. La intención era facilitar un cruce de datos más preciso entre distintas áreas, y producir un marco de tiempo relativo para comparaciones interregionales (Menzel, 1969).

Menzel aplica un riguroso acercamiento a la definición de características de diseño con significado temporal. Primero, Menzel describe la evidencia recolectada para el análisis. Los datos incluyen una variedad de ejemplares arqueológicamente asociados y con procedencia de entierros, repositorios de ofrendas, estratos de ocupación y restos superficiales de sitios donde un estilo en particular está aislada (sin mezclarse con otros estilos conocidos). También incluye piezas de museo no publicadas, y ejemplares de colecciones privadas para las que la procedencia es segura. La mayoría de su muestra consiste en alfarería, porque esta es una cronología basada en las distinciones de los estilos de la cerámica. Ocasionalmente se hace referencia a la escultura en piedra, huesos tallados o pirograbados y figurines líticos en miniatura. Estos son los medios y contextos que determinan las colecciones con significado temporal.

En referencia a la secuencia establecida de los estilos de alfarería del Valle de Ica, se define el Horizonte Medio como el tiempo en que la costa sur cayó bajo la influencia de estos estilos serranos. En la secuencia de Ica, corresponde al comienzo de la fase Nasca 9 y termina con la fase Chulpaca A (Menzel, 1964: 2). En 1964, se estimaba que el Horizonte Medio era del 800 al 1100 d.C. (Rowe, 1962a). Hoy en día fechas adicionales obtenidas por radiocarbono han extendido este período a 500-1000 d.C.. Menzel serió materiales del período de circa 500 a 800 d.C.. Las áreas incluidas en su estudio son: Ayacucho y Wari en la sierra central; Ica y Nasca en la zona de la costa sur; y, el área entre Pachacamac y Ancón en la costa central. Los estilos de Nasca e Ica ayudan a conectar o cruzar datos de otros estilos del Horizonte Medio con la secuencia maestra de Ica, mientras

que Nasca es importante porque influencia y es influenciada por los estilos del valle de Ayacucho durante este período.

En el estudio de Menzel, los principios de organización en este análisis de los estilos de cerámica no se dan en una exposición metodológica. En cambio, un orden interno se presenta a medida que uno se mueve de una definición de estilo a la siguiente. Se presenta la evidencia de las asociaciones arqueológicas con procedencia y una descripción de la naturaleza de la muestra al comienzo de cada definición de fase. Se definen cuatro fases para el Horizonte Medio: Épocas 1, 2, 3 y 4; las primeras dos son luego subdivididas en 1A, 1B, 2A y 2B. Aquí pondremos especial atención a estas subdivisiones, porque ellas cubren el período de interés para este estudio, cuando el crecimiento y expansión de Wari y Tiwanaku está más claramente marcado en el registro arqueológico (Cuadro 5).

El tratamiento de cada área geográfica cubierta por el análisis de Menzel, se inicia con un resumen de los sitios conocidos y de los estilos reconocidos previamente. Se presenta una breve exposición de cada estilo nuevo. Cada uno se nombra de acuerdo al sitio, ubicación o contexto donde se encuentra el grupo de cerámica con sus rasgos característicos, aislado de otros estilos. Menzel sugiere que cuando diferentes estilos tienen patrones de distribución superpuestos, o se encuentran asociados, esto indica una contemporaneidad. En un sentido clasificatorio, su tarea comprende la definición de grupos de estilo en los que los objetos se juzgan como similares en base a su morfología total, en lugar de un atributo o tipo particular de diagnóstico. Este procedimiento, en términos de taxonomía numérica refleja una estrategia politética (Doran y Hodson, 1975: 174). Menzel usa esta perspectiva cuando descubre una contemporaneidad entre estilos de distintas áreas o sitios.

Un estilo simple se define por sus asociaciones arqueológicas y su contexto (entierro, aislamiento en el sitio, etc.). Menzel no señala claramente reglas específicas concernientes al número de características necesarias para asignar un objeto a una fase particular. Un principio subyacente al fechado de objetos que exhiben una combinación de características, que superpone dos épocas --p.e. 1B y 2A--, es fechar de acuerdo a las características más antiguas. La lógica aquí es suponer que estos intereses cambian de una generación a la

siguiente, y que los nuevos rasgos se van agregando gradualmente a los antiguos. Estas características, sin embargo, pueden determinarse mejor si es que los materiales asociados --por ejemplo en una tumba-- indican apoyo a una característica anterior o posterior.

Las características consideradas relevantes en el análisis cronológico de Menzel son: (1) acabado de la superficie; (2) colores de fondo; (3) colores del diseño; (4) pasta (si es que está disponible); (5) grosor modular de las bandas de diseño y regularidad del trazo; (6) variaciones de la forma de las vasijas; (7) diseño de figuras completas (antropomorfas, geométricas, zoomorfas y abstractas); y, (8) características compuestas o de los grupos de rasgos asociados en una figura completa. El resumen cronológico mostrado en los Cuadros 5-6 ofrece una visión panorámica de los cambios significativos en el diseño y la forma de las vasijas en la cronología relativa de Ayacucho (ver Menzel, 1964, 1968 a,b, para mayor detalle). Sería demasiado redundante repetir su estudio aquí, de modo que los cuadros de presencia/ausencia sirven como claves para fechar la cerámica de Ayacucho.

Los cuadros de resumen cronológico no son una compilación exhaustiva de variables de diagnóstico, pero sí documentan los principales cambios cronológicos en las formas de las vasijas, vasijas escultóricas y diseños representativos o geométricos. Estos cuadros reflejan la presencia/ausencia general de las variables consistentes que son consideradas relevantes para las divisiones temporales estilísticas. Estas no pueden servir como único criterio para asignar un ejemplar específico a una fase estilística, porque esto involucra una constelación de variables y datos contextuales mucho más complejos, que es difícil de presentar en forma de cuadro. Remitimos al lector al trabajo de Menzel (1964, 1968 a,b) para información adicional.

Rowe y Menzel estaban interesados en métodos que podrían llevar a períodos de tiempo relativo más cortos y precisos. El método descrito más adelante tiene éxito al lograr reducir intervalos de tiempo definidos arqueológicamente de períodos de 200-1000 años a períodos de 25-50 años (Menzel, 1969). Estos intervalos pequeños requieren mayor comprobación por medio de evidencia de fechado independiente, pero los estudios recientes basados en datos cualitativos (Knobloch, 1983) apoyan las subdivisiones de Menzel.

El sistema clasificatorio de Rowe está basado en el uso de elementos básicos o pequeñas unidades independientes, a las que se refiere como "rasgos". En palabras de Menzel:

"Los rasgos sólo pueden ser definidos por un razonamiento inductivo, y no puede haber una ley universal sobre qué constituye un rasgo útil con propósitos clasificatorios. El que se den paralelamente rasgos en un mismo objeto es considerado un problema aparte, que refleja patrones y composiciones creadas por los autores de los objetos en un tiempo dado. Los rasgos son así de alguna manera comparables a las combinaciones del sonido en el lenguaje, del tipo observado particularmente en el estudio de los cambios en las tradiciones lingüísticas. Como en los estudios lingüísticos correspondientes, los rasgos son especialmente útiles en el trazado de una continuidad estilística y el cambio sobre espacios de tiempo. La observación de la combinación de rasgos en las composiciones estilísticas y en los temas hechos por los creadores de los objetos en un punto dado del tiempo es, por otro lado, de alguna manera comparable al descubrimiento de los patrones gramaticales y el significado de un idioma particular, por lo tanto en el estudio del estilo es necesario descubrir a través del razonamiento inductivo y de la observación de patrones de rasgos que tuvieron significado para los creadores de los objetos. Rowe señala frecuentemente que una unidad de contemporaneidad en el estilo, como el lenguaje, puede y tiene que ser entendida en los términos del autor, de tal manera que sean reveladas las reglas que gobiernan las composiciones y los significados que ellas expresan. Las "gramáticas" estilísticas, como las lingüísticas, están sujetas a diferentes tipos de regularidades y patrones de cambio más que los rasgos de los cuales se componen. Dado que los significados comprendidos por los autores son guías importantes hacia el descubrimiento de patrones de composición y cambio en una tradición estilística, deben ser consideradas constantemente en los estudios del estilo. Por la misma razón es necesario que los restos de un estilo sean vistos en términos de composiciones completas, esto es, objetos enteros, no fragmentos. En un procedimiento tal como este conteo estadístico es usualmente irrelevante, aunque puede ser usado algunas veces en afirmaciones concernientes a la frecuencia relativa de los rasgos o a ciertas combinaciones de un estilo en un determinado punto en el tiempo." (Menzel, 1969:103-104)

Este método de clasificación asume que un cuidadoso análisis estilístico de un objeto hace posible recrear el modelo mental del creador. Este problema es un tema de debate recurrente entre los estudiosos interesados en la clasificación arqueológica y las tipologías (Hill y Evans, 1972; Krieger, 1944; Rouse, 1960, 1970; Spaulding, 1953; Krieger, 1944). Aunque ahora es común creer que la clasificación de artefactos es una creación del arqueólogo y que no refleja el modelo mental del creador, este debate no ha sido resuelto. Mi objetivo en la inserción del extenso pasaje anterior fue delinear las premisas básicas en las cuales se basa la creencia en un modelo mental. De alguna manera, esta posición recibió una renovada atención en recientes estudios de diseño (por ejemplo Hodder, 1977, 1982, 1987 a,b). Esto devuelve la atención a una arqueología más particularista donde se le daba mayor atención a las prácticas sociales y simbólicas de los actores individuales. Rowe, Menzel y otros en su misma línea expresaron preocupaciones similares, tal vez mejor resumidas por Collingwood:

"...los historiadores hacen una distinción entre lo interno y lo externo de un evento...el trabajo de un historiador puede comenzar con el descubrimiento de lo externo de un evento, pero no puede nunca acabar allí, debe siempre recordar que el evento fue una acción, para discernir el pensamiento de su agente."
(Collingwood, 1946: 213-214)

Esta posición teórica, parece haber tenido un profundo impacto en Rowe y muchos de sus discípulos (Dorothy Menzel, Lawrence Dawson, Dwight Wallace, etc.). Más allá del interés primario en los estudios de estilo, como clave para el descubrimiento de unidades exactas de contemporaneidad, desde el punto de vista de estos estudiosos, sus resultados revelaron:

"...mucho más que simples unidades cronológicas y (éstas) no pueden, de hecho, ser descubiertas sin tomar en cuenta otros tipos de patrones del pensamiento y comportamiento humano, como los que revelan las diferencias de rango u ocupación de los diferentes objetos de su dueño, sus patrones de imitación y prestigio, de cambios abruptos, de arcaísmos y resurgimientos nativos de varios tipos, y patrones de rechazo deliberado y purga de elementos de estilo. El poder político, el nacionalismo o los

sentimientos religiosos de la gente se pueden percibir a través de los estudios de estilo sólo bajo ciertas circunstancias, y aún el grado de recuerdo de las tradiciones orales puede ser inferido algunas veces." (Menzel, 1969:105)

Desde esta posición, debería estar claro por qué los estudios de estilo se resaltaron como el procedimiento para el descubrimiento de los patrones del comportamiento humano, y para la reconstrucción de la historia de las culturas. Los avances en los métodos arqueológicos durante los últimos veinte años han ampliado mucho las formas como se vé la sociedad prehistórica. Creo que se puede ganar mucho usando nuestras nuevas herramientas, siempre y cuando no rechacemos las contribuciones realizadas por investigaciones anteriores. Ciertos asuntos que son cruciales para las interpretaciones de los 90s, pueden ser ya vislumbrados en temas tratados por Menzel hace mas de 20 años atrás.

"(El) sistema de análisis de estilo propuesto por Rowe no puede hacerse sólo mediante una descripción. Requiere la exposición de las reglas del comportamiento humano y la explicación de los procesos de cambio simultáneamente. La inferencia y la clasificación deben entonces, ir de la mano y complementarse mutuamente. Es imposible clasificar primero y hacer la inferencia después. Igualmente, no tiene sentido intentar una sola clasificación para todos los propósitos. Diferentes rasgos y patrones de rasgos revelan respuestas a las diferentes preguntas que se hacen. Por otro lado, las preguntas mismas son en parte sugeridas por los tipos de patrones que se revelan en el transcurso del estudio." (Menzel, 1969:105-106)

Aunque estos problemas son tratados sólo de manera periférica en los trabajos de Menzel y Rowe, ellos representan una manifestación programática en la cual los conceptos de historia procesal son primordiales. Era esencial poner el énfasis en la cronología, porque sin ella se consideraba imposible el estudio del proceso. Debido a que solamente son utilizados los datos derivados de la cronología para interpretar los eventos históricos, esta posición tiende a ser conservadora.

La secuencia de Dorothy Menzel flaquea a causa de dos problemas. Primero, los tamaños de su muestra son muy reducidos. Estos varían entre dos o tres fragmentos o vasijas (estilo Negro Decorado)

a más de 100 ejemplares (estilos Atarco A y B). La frecuencia de distribución de las formas de las vasijas o de los diseños por fase sugeriría que el estilo Negro Decorado A, por ejemplo, está tan pobremente representado que su designación como estilo puede haber sido prematura. Sin embargo la razón principal de la variación en el tamaño de la muestra se debe a la escasez de estudios y datos de excavación en Ayacucho, al momento que esta seriación se realizaba. Mas aún, debido a que Menzel se apega rigurosamente a colecciones con procedencia de un contexto arqueológico confiable, la colección conocida de piezas del estilo Negro Decorado A (con y sin procedencia), era aún más reducida.

La segunda debilidad se refiere a la inclusión de materiales de la costa central y sur, que revelan la influencia serrana. En principio estas colecciones de ceramios costeños hicieron posible situar a los grupos de Ayacucho dentro de un período de tiempo en que estilos similares se encontraron también en sitios de Ica. De esta manera se podía realizar un cruce de datos entre los estilos de Ayacucho y la secuencia maestra del valle de Ica. Ésta es una hábil aplicación de la secuencia de Rowe para el fechado interregional. Las debilidades de esta perspectiva surgen en los intentos de entender mejor la cronología de Ayacucho. El Cuadro 5 indica las fases de estilo definidas por Menzel para Ayacucho y su asignación a períodos relativos. La columna izquierda es una lista de las áreas donde se recogieron datos para definir cada fase de estilo. Nótese por ejemplo que los estilos Viñaque, Atarco y Pachacamac se definen en base sólo a evidencia de la costa.

Lumbreras también estudió la secuencia de cerámica Ayacucho durante los finales del cincuenta y principios de los sesenta. En 1960, publicó un análisis de una pequeña parte de la colección armada por Tello en Wari en 1942. La secuencia cronológica hipotética que propone en este artículo, se basa en varias colecciones de sitios específicos mayormente recolectados en Aya Orjo, Acuchimay, Cumen Senja y Wari. Estos son sitios donde se aísla la cerámica encontrada en Wari. Lumbreras concluye que Bennett había invertido la secuencia Wari, basándose en una serie de comparaciones entre los sitios donde se asocian estilos específicos para la exclusión de otros y haciendo referencia a la estratigrafía del Pozo 4 de Bennett (Bennett, 1953).

Uno de los alumnos de Lumbreras, Mario Benavides, estudió más tarde las colecciones de ceramios de Conchopata que Lumbreras había excavado en la década de los sesentas. Estos estudios, revisados en el Capítulo II son útiles porque incluyen ilustraciones de cerámica decorada de sitios de Ayacucho. Aún de mayor valor seriacional, es la tesis de doctorado de Patricia Knobloch (1983), en la cual ella compara la parte temprana de la cronología cualitativa de Menzel (Huarpa a través de la Época 1B) con la estratigrafía cultural derivada de una de las excavaciones dirigidas por William Isbell en el sitio de Wari. A pesar que se encuentra que muchos diseños son anteriores o posteriores a los que propuso Menzel en su estudio original, Knobloch está ampliamente de acuerdo con la secuencia de Menzel.

En 1982, Lida Wagner completó un segundo estudio, bajo los auspicios del HUPP (Huari Urban Prehistory Project). Esta tesis de doctorado cubrió materiales que parecen datar de la Época 2A a 2B. Wagner trata con el problema del arte como un sistema de comunicación. Ella se basa en la cronología de Menzel y trata más detalladamente las inferencias obtenidas de la división de cerámica en secular, elitista o ceremonial. Wagner redefine y extiende cada una de estas clases de alfarería para examinar un modelo de interacción simbólica entre diversos grupos de personas (por ejemplo, la interacción de diversos grupos étnicos o clases sociales). Éste es un análisis detallado de las variaciones de diseño dentro y entre los alfares previamente definidos. Sus conclusiones están completamente de acuerdo con las características de diagnóstico de Menzel para el Horizonte Medio 2. Las variaciones de diseño que se presentan en la muestra de datos de Wari de Wagner, permanecen coherentes con los motivos descritos en el trabajo de Menzel. Sin embargo, Wagner presenta un tratamiento más refinado y detallado de la frecuencia y las asociaciones de variables de diagnóstico. Todos los estudios mencionados anteriormente expanden grandemente la variabilidad de diseño conocida en el área de Ayacucho y complementan los análisis cronológicos de Menzel.

En resumen, las áreas más débiles en el análisis de Menzel para el fechado de la cerámica Ayacucho, son: (1) una excesiva confianza en el cruce de datos del estilo Ica con los estilos de la sierra (debido a la poca cantidad de datos de esta área en el tiempo del estudio);

(2) una dificultad en la separación de los estilos de la Época 2A y 2B, potencialmente porque estos fueron definidos en base a datos de la costa; y, (3) estos problemas producen una secuencia general que ahora, con los nuevos datos de la sierra, requiere mayor refinamiento. A pesar de estas críticas, el trabajo de Menzel sobre esta secuencia se mantiene como la más amplia e indiscutible seriación cualitativa para principios del Horizonte Medio.

Correlación entre las cronologías Wari y Tiwanaku

El estudio de Menzel indica que el período del mayor cambio estilístico en Ayacucho, se da a partir de la Época 1A a la 2A. Este período se caracteriza por una proliferación de formas de vasijas y de diseños descritas primero por Menzel. Sin embargo, investigaciones recientes en Wari proporcionan una muestra grande de datos nuevos, que son difíciles de fechar usando sólo el criterio de Menzel. En el siguiente capítulo presento un análisis de estos nuevos datos que ayudan a refinar la secuencia Wari.

Antes de tratar los problemas específicos en la secuencia de Wari, algunas conclusiones sobre la relación de las cronologías de Wari y Tiwanaku ayudarán a esclarecer la exposición siguiente.

Finalmente, el objetivo de los capítulos siguientes es lograr una mejor comprensión de cuándo Wari y Tiwanaku se dieron a la vez en el tiempo y de los períodos durante los cuales habrían tenido el mayor contacto. Una comparación del material cultural en cada sitio sólo se logrará con una cronología que correlacione las fases en ambos sitios. Ambas secuencias requieren mayor estudio; este análisis se limitará a los cambios sugeridos en la secuencia Wari. Un estudio posterior deberá tratar problemas similares en Tiwanaku. Dados estos parámetros, sugiero cómo las actuales secuencias se relacionan con la otra. Esto tiene un apoyo en la iconografía compartida por ambos sitios y en el asunto de la continuidad iconográfica a ser tratada en el Capítulo V.

Se han tratado brevemente las comparaciones generales entre la arquitectura Wari y la arquitectura Tiwanaku y otros materiales culturales con referencia específica a sus colecciones de cerámicas

(Bennett, 1953; Browman, 1981; W. Isbell, 1983; Menzel, 1964, 1968 a,b, 1977; Spielvogel, 1955: 228; Wallace, 1957: 221). Estos estudios tratan sobre las similitudes observables en la forma del arte y la forma general de las vasijas, pero una carencia general de conocimiento sobre Wari interpuso limitaciones reales. Es difícil, diría imposible, tratar acerca de la relación entre Wari y Tiwanaku sin un mejor intento en el cruce de datos de nuestras secuencias conocidas y en la extensión de tales comparaciones a través del aumento del conocimiento de la institución política Wari y su secuencia de cerámica.

En las páginas anteriores he revisado los dos estudios cronológicos más completos de las cerámicas de Wari y Tiwanaku. El Cuadro 10 ilustra mi reconstrucción de la relación entre las dos secuencias y sus vínculos con los esquemas temporales de Bennett y Ponce. Se basa principalmente en los Cuadros 6-9 que resumen algunas de las variables críticas. Por esta razón, me baso rigurosamente en: (1) las similitudes de las formas de vasijas; (2) un tema iconográfico fechado, referido como el "Tema de la Divinidad Central" de la esfera Wari que tiene una contraparte directa en Tiwanaku; y, (3) fechas obtenidas por radiocarbono que corroboran independientemente la fecha propuesta por el Tema de la Divinidad Central y la cerámica fechada mediante el criterio estilístico de Menzel.

Sugiero cinco subdivisiones que cruzan datos de las secuencias de ambos sitios. En el Cuadro 10, el período I incluye desarrollos locales en cada área; el período II incorpora los cambios importantes de transición que incluyen una gran variedad de formas y diseños de las vasijas; el período III trae consigo el período de mayor diversidad de cerámicos y la más amplia distribución de artículos en ambos lugares; el período IV está definido pobremente porque la transición entre III y IV aún no ha sido determinada para Wari, mientras que para Tiwanaku representa un período en el cual los motivos representativos se reducen en favor de los diseños geométricos en la cerámica; el período V representa la lenta reintroducción de los rasgos del estilo local en ambas áreas. En este trabajo, los períodos I y IV sirven sólo para designar las fases que correlacionan las dos secuencias, no incorporan materiales nuevos. Esto es para simplificar la exposición de una fase en particular, en los capítulos siguientes, que se refiera a ambas instituciones políticas. Las formas de vasija encontradas en

las publicaciones de Bennett (1953), Menzel (1964, 1968 a,b), Ponce (1969a, 1970, 1971a, 1976) y Wallace (1957) son sumamente diversas e indican una diferencia general en las formas de las vasijas entre las dos tradiciones de alfarería. Una excepción es la forma de jarro o cántaro, que se da en las fases I y II (Qeya 1, 2 y Tiwanaku I en el sitio de Tiwanaku y Huarpa a través de la Época 1A en Wari; ver Knobloch, 1983; Wallace, 1957). La fase III incluye las fases Tiwanaku 2-4 de Wallace, la fase IV de Ponce y la Época 1B y principios de 2A en la secuencia de Menzel. La diferencia entre las fases de Wallace puede atribuirse más a la diversidad espacial que a la temporal, como se trató anteriormente en este capítulo. A pesar de esto, varias categorías de formas de vasijas (cuencos hondos, jarrones de cuello sobredimensionados, vasos-cubilete con rostros moldeados, keros y formas de efigies) se encuentran en los centros políticos de Wari y Tiwanaku durante la fase IV. Una forma de vasija potencialmente importante, el cántaro cara-gollete, tiene una larga historia en las áreas de Ayacucho y Nasca, antecediendo significativamente su presencia conocida en Tiwanaku. El tema de la Divinidad Central (Cook, 1979, 1983; Menzel, 1964, 1968b; Rowe, 1971) se da en La Puerta del Sol, en Tiwanaku y consiste de una Divinidad Central con Báculos, flanqueado por tres filas de figuras de perfil. En Conchopata, un sitio a unos 12 kilómetros de Wari, donde se dan las formas más tempranas de las figuras compartidas, se encuentra repetido este mismo tema en cántaros cara-gollete gigantes de uso ceremonial. Dentro de la secuencia de Ayacucho, estos cántaros cara-gollete reciben una datación provisional de la Época 1B (fase III). Menzel atribuye el tema de La Puerta del Sol a este mismo período (1964). Con la recuperación de los jarrones "cara-cuello" en Ayacucho, también de la Época 1B, se sugiere enfáticamente una contemporaneidad estilística entre Wari y Tiwanaku durante este período.

La similitud en la forma de algunas vasijas de prestigio de Wari y Tiwanaku, y el fechado estilístico de 1B para el tema de la Deidad Central son usados como pautas para correlacionar la secuencia de Menzel a la cronología de Tiwanaku. Isbell (1980, Fig. 1) propuso una correlación de fechas de radiocarbono para ambos lugares. Su artículo incluye fechas publicadas por Ponce para Tiwanaku y Wari, obtenidas de varias instalaciones de Wari y de Wari rural. Las fechas ayudan a sostener las sugeridas en el Cuadro 10.

La transición de la Época 1B a la 2A, en Wari (o fase III), requiere una atención más acuciosa y se examina en el siguiente capítulo. Su equivalente en Tiwanaku se une con la Época V, esta última época pobremente definida por los estudiosos de Tiwanaku como una época simplificada estilísticamente. La fase III es el período de homogeneidad iconográfica. Es también el período que fue testigo de rápidos cambios estilísticos en la alfarería. En el siguiente capítulo se describirán nuevos datos de Wari y se les fechará siguiendo el criterio de Menzel. Esto extiende y refina el período III de Wari (Época 1B-2A), de importancia crítica para la relación histórica entre Wari y Tiwanaku.

PARTE II
TRADICIONES ALFARERAS CLASICAS
EN WARI

CAPÍTULO III

EL COMPLEJO MORADUCHAYOQ

El problema de refinar la secuencia cronológica de Wari depende en gran parte de los estilos definidos por Menzel (1964, 1968 a,b) en el capítulo previo. La definición de nuevas formas de vasijas y rasgos de estilo expuesta en este capítulo agregan y expanden la secuencia originalmente elaborada por D. Menzel. En las páginas siguientes, presento una descripción y un análisis estilístico de la cerámica de Moraduchayoq, un área de arquitectura ubicada en la mitad sureña de la zona central de Wari (Lám. 5). Se discuten las formas de vasijas y rasgos estilísticos específicos, pertinentes al fechado de especímenes. También se analiza una comparación de la cerámica de dos áreas dentro del complejo Moraduchayoq. Éstas son el *Área de las Ofrendas* y los *Recintos D-G*. Las asociaciones contextuales de los dos grupos diferentes sugieren que cada uno tenía actividades específicas. Primero, trato las asociaciones contextuales. Segundo, presento un análisis cronológico y de diseño de la cerámica que extiende la cronología actual que se tiene para la fase III (o Época 1B a 2A). Una gran gama de variaciones de diseño Wari, anteriormente no identificados, se revelaron en los contextos de excavación.

Menzel es la primera en reconocer que una serie de importantes cambios estilísticos ocurren desde aproximadamente 500 a 700 d.C., los cuales fueron la razón para distinguir dentro de la primera mitad

del Horizonte Medio dos períodos denominados Época 1 y Época 2. En nuestra opinión, hay una serie de problemas con esta subdivisión. La transición entre la Época 1B y 2A en la sierra marca el comienzo de un período, cuando estilos particulares se combinan con otros en un confuso juego de préstamos mutuos perdiendo a veces su individualidad, mientras que nuevos motivos distinguen el arte de Wari y Tiwanaku en un grado mayor que durante la Época 1A y 1B temprana. Gran parte del problema cronológico, como se vio en el capítulo anterior, se debe a que la Época 1 fue definida en base a la cerámica de la sierra, mientras que las características de estilo de la Época 2 incumben a especímenes de la costa. Ello, ciertamente, puede significar que las diferencias de estilo reflejan cambios espaciales en lugar de cambios temporales. Por esta razón parece aún más apremiante usar las fases I-IV como un esquema alternativo que incluye las subdivisiones hechas por Menzel y nueva información proveniente de Wari.

Aparentemente, es poco adecuado denominar a la Época 1B-2A como un período de transición estilística. Las recientes investigaciones revelan que esta época es una de gran elaboración arquitectónica en Wari (Benavides, 1991; Bragayraq, 1991; Brewster-Wray, 1983, 1990; W. Isbell, 1980, 1983; W. Isbell et. al., 1991), acompañada de una expansión territorial que incluye ejemplos de la imposición de arquitectura planificada Wari durante el Horizonte Medio 1B (Anders, 1991, s.f.; W. Isbell, 1977; W. Isbell y Schreiber, 1978; Lumbreras, 1985; McEwan, 1984, 1991; Schreiber, 1978, 1991, 1992; J. Topic, 1985, 1990; T. Topic, 1985; J. Topic, 1991). Estos acontecimientos cambiaron claramente el patrón de asentamiento de algunas áreas dominadas. También se necesitaron mayores recursos para sostener esta política de rápido crecimiento. Con este incremento de la toma de conciencia sobre la índole y la extensión del Imperio Wari; parece oportuno incluir estos resultados de investigaciones recientes en un marco de trabajo cronológico que sirva para el bosquejo general de la secuencia de Ayacucho, y por comparación la de Tiwanaku. La fase III sirve para este propósito. Esta incluye el llamado período de transición, al cual aludo a lo largo de este capítulo.

En la sierra hay una gran diversificación estilística durante la fase III. La muestra tomada de Wari revela muchas de estas innovaciones

estilísticas, las cuales difieren de algunas de las definiciones estilísticas propuestas por Menzel, en particular, de aquellas basadas en datos de la costa. En este capítulo sostengo que la Época 2A es un desarrollo costero, que no tiene necesariamente contrapartes cronológicas directas en la sierra, donde muchas de las características estilísticas que dividieron las 1B y 2A se presentaron a la vez en vasijas que son contemporáneas.

Contextos arqueológicos del complejo Moraduchayoc

La manera como fue llevada a cabo la recolección de datos requiere de cierta explicación, dado el hecho que fue concebida dentro del contexto de un proyecto más grande sobre la prehistoria urbana de Wari, bajo la dirección de William H. Isbell. En 1980 se inició la recolección de datos en contextos peruanos y bolivianos. Por entonces, Menzel (1964, 1968 a,b) e Isbell (1977), así como los miembros del Proyecto de Prehistoria Urbana de Huari, ya habían contribuido significativamente al desarrollo y refinamiento de una secuencia cronológica confiable, basada en observaciones cualitativas y algunas cuantitativas. Consecuentemente, sus respectivos trabajos proporcionaron la muestra, así como el marco referencial de tiempo utilizado en este estudio.

En 1980, cuando se inició el trabajo de campo, Knobloch (1983) y Wagner (1981), como miembros del Proyecto de la Prehistoria Urbana de Huari, estaban terminando sus estudios cronológicos de la cerámica Wari. Me interesaba tratar el problema de las variantes de diseños de Wari, y en especial las figuras y temas comunes a los gobiernos de Wari y Tiwanaku. Ello requería reunir minuciosos registros de diseños relevantes, la mayoría a través de fotografías de ceramios. Nuevas muestras de diseños y formas de vasijas, que no habían sido incluidas en el trabajo de Menzel, aparecieron en mi muestra. Consecuentemente, registré información morfológica de aproximadamente un cuarto de la cerámica seleccionada.

Al regresar del campo, consulté las versiones finales de las respectivas tesis de Knobloch y Wagner. Knobloch (1983) se había centrado, como se esperaba, en la parte final del Período Intermedio Temprano, y la transición hacia el Temprano Horizonte Medio. Su

análisis cubrió las fases de Warpa hasta el Horizonte Medio 1A y 1B, las cuales había subdividido en: Warpa, 1A Tardío hasta 1B Temprano, la transición de la Época 1A a 1B, de la Época 1B Temprana y de la Época 1B Tardía. Esto se basó en una columna estratigráfica, en el sector Mongochayoq de Wari.

Wagner (1981) se centró en las Épocas 2A y 2B, concordando bastante con el marco de trabajo proporcionado originalmente por Menzel (1964, 1968 a,b). Wagner logró definir algunas de las características de las formas y diseños de las vasijas de estas dos épocas, pero encontró difícil separar claramente las dos fases, problema que también se le presentó a Menzel. La transición de la Época 1B a la 2A permaneció casi sin tocarse en ambos estudios.

Menzel (1964) desarrolló originalmente una subdivisión entre alfarería ceremonial gigante, de élite laica utilitaria, y local popular. Estas categorías fueron definidas más claramente en su publicación sobre la cerámica del Horizonte Medio 2, en 1968. En su análisis de la definición de cada estilo, Menzel enfatizó una secuencia de inferencias sociopolíticas y religiosas obtenidas del contexto arqueológico y de la imaginería de cerámicas elaboradamente decoradas. Se incluyeron asociaciones de cementerios de la costa y ofrendas de cerámica tanto de la costa como de la sierra.

Para Menzel, la división entre: 1) alfarería ceremonial gigante; 2) alfarería de élite laica utilitaria; y, 3) alfarería local, se dió a comienzos del Horizonte Medio. Se encuentran temas míticos exclusivos de las ofrendas rituales de la Época 1 en Ayacucho, particularmente en el yacimiento de Conchopata, en el valle de Ayacucho, y en Pacheco en la costa sur. Según Menzel, durante el Horizonte Medio 2A se da una tendencia a la secularización, que se manifiesta en la representación de temas míticos en la alfarería popular. Esta tendencia también es evidente en las ofrendas de la Época 2, por ejemplo, en un depósito de ofrendas en la sierra, de la Época 2, en Ayapata (Menzel, 1968 a,b; Ravines, 1968, 1977), en la región de Ayacucho, y en elaborados entierros de la costa sur que indican su uso en particulares contextos de la élite. Estos son aludidos como artículos de élite utilitarios. La alfarería secular Wari alude a las variantes de diseño desarrolladas localmente en las comunidades de Ayacucho.

Wagner (1981) resalta los grupos de cerámica ceremonial, de élite utilitaria y popular, como agrupaciones socialmente significativas. Sus conclusiones difieren bastante de aquellas que obtuvo Menzel. Sin embargo, el concepto fundamental de que los tres grupos de cerámica reflejan distintas clases sociales e interacciones étnicas bajo la égida del gobierno con un Estado centralizado, se mantiene. Se necesita una mayor investigación sobre las relaciones entre los estilos y la producción de cerámica controladas por el Estado para confirmar estas inferencias.

En el siguiente análisis de la ubicación cronológica de la cerámica Wari, se recolectó datos de depósitos "ceremoniales" y restos de asentamientos. El material de los pozos revela que las formas de las vasijas ceremoniales, de élite laica y las formas y estilos de diseños populares, se combinan en los yacimientos. Esto desafía y redefine la índole de estas tres divisiones estilísticas de Wari. La cerámica presuntamente depositada en contextos particulares sellados --verbigracia, bajo el piso-- se considera como un sola unidad cronológica. Este es el caso de la mayoría de los ceramios encontrados en los pozos.

Las muestras de cerámica

Los datos se recolectaron en Wari y Tiwanaku. La cerámica Tiwanaku de contextos estratificados, que se encuentra en el Museo de La Paz, no estaba disponible para su estudio, por lo tanto tuve que limitar la investigación a los diseños de escultura en piedra del sitio, y al material publicado. Por esta razón no es posible refinar la secuencia de Tiwanaku en este análisis.

Inversamente, la cerámica decorativa de Ayacucho y otros sitios pertenecientes al Horizonte Medio contaba con una seriación muy fina, la que debería permitir teóricamente manejar subdivisiones de 50 a 100 años de duración (Menzel, 1964, 1968 a,b). Sin embargo, aún es difícil fechar las colecciones de superficie de Wari mediante este esquema, porque la mayoría son restos de cerámica doméstica que carecen de características diagnósticas. Otros investigadores han registrado seis secuencias estratigráficas con datos adicionales que

ayudan a refinar la cronología de la ciudad (Knobloch, 1976, 1981, 1983; Paulsen, 1983; Wagner, 1981).

Dentro del núcleo de la arquitectura Wari, se han excavado cuatro complejos de construcciones. En 1977, Sandoval excavó 45 mts² dentro del sector de Mongachayoq de Wari, recuperando restos arquitectónicos asociados (Sandoval, 1978). Benavides dirigió algunas excavaciones en el área de Cheqo Wasi (1979, 1991), limpiando aproximadamente 700 mts²; el Proyecto de Prehistoria Urbana de Wari de Isbell hizo un muestreo de cerca de 0.5 hectáreas (Brewster-Wray, 1983, 1990; W. Isbell, 1980, 1984; Isbell et al., 1991; Spickard, 1983) dentro del complejo de Moraduchayoq. Enrique Bragayraq (1991; Bragayraq y Gonzáles, 1982) dirigió las excavaciones más recientes en Vegachayoq. Las áreas de Cheqo Wasi y de Vegachayoq, revelan actividades rituales y unidades de arquitectura especializadas. No se encuentra desechos domésticos dentro de las elaboradas construcciones de estas dos áreas, mientras que bienes suntuarios y huesos humanos se presentan con mucha frecuencia. Inversamente, el complejo de Moraduchayoq parece haber sido habitacional, y los artefactos encontrados sugieren que éste albergaba gente, así como varias actividades de funciones especiales. El estudio cronológico que sigue proviene exclusivamente de estas excavaciones realizadas en Moraduchayoq.

Gran parte de la colección de cerámica del Proyecto de Prehistoria Urbana de Huari de William Isbell está almacenada en Ocopa, en el Museo de Sitio de Wari. Había planificado registrar datos de la imagerie de las muestras recolectadas en la superficie, de los materiales obtenidos de una de las excavaciones realizadas entre 1978 y 1979, y de algunas de las más recientes excavaciones dirigidas por Christina Brewster-Wray. Cuando llegué a Ayacucho, Christina y Michael Brewster-Wray estaban finalizando sus dos años de investigación de campo en el sector Moraduchayoq de Wari. Habían tomado muestras de veintidós recintos dentro del complejo e hicieron seis excavaciones dentro del *Área de las Ofrendas* justo afuera del complejo. Con la cooperación generosa de Christina Brewster-Wray, examiné los contenidos de diez unidades de excavación y escogí vasijas altamente seleccionadas de otras seis unidades. Se fotografiaron todos los ejemplares con los diseños de figuras.

Se utilizaron tres técnicas para recolectar los datos de campo: 1) se tomaron fotografías de detalles en blanco y negro, y diapositivas a color de todos los ejemplares; 2) se documentó los trazos y calcos por frotamiento precisos de las piezas más completas; y, 3) se registraron las variables estilísticas de un veinticinco por ciento de la muestra. Éstas incluían el diámetro, los ángulos y el grosor de las paredes, tratamientos del borde, modificación de los bordes y el perfil de las paredes para los fragmentos de los bordes. En los fragmentos decorados del cuerpo, se observaron los colores y las líneas del trazo. Las variantes de las formas de las vasijas fueron parte de la investigación de Brewster-Wray sobre las funciones que tenían los distintos recintos (1990). Las características de los fragmentos de los bordes registradas, incluyen formas nuevas de vasijas hasta entonces desconocidas en Wari.

Características de la muestra de Moraduchayoq

He registrado información acerca de un grupo de recintos denominados *Área de las Ofrendas*, en la sección sudeste del complejo Moraduchayoq, que incluía los recintos 134, 135, 160 y 161 (Cuadro 5). En los recintos 135 y 160 se encontraron pozos subterráneos que contenían fragmentos de cerámica y algunos huesos humanos. Los restos osteológicos sugieren que los entierros podrían haber sido el objetivo de estas actividades rituales. Escogí esta sección del yacimiento por la cantidad de alfarería decorativa y la aparente función de estos pozos como receptáculos de ofrendas. La cerámica comprendía una amplia variedad de alfarería ceremonial, mezclada con vasijas de la élite laica y vasijas populares. Las excavaciones indican que todos los pozos fueron sellados por el piso de yeso de los recintos, en los inicios de la historia Wari. Cuando estos cuartos fueron abandonadas y las paredes ya no se encontraban a una altura significativa, se saquearon todos estos pozos. Sin embargo, se recuperó cerámica de ellos en el estrato superior del piso de los recintos inmediatos a los pozos. Además del hecho de que la colección de cerámica de estos estratos era inusualmente rica en alfarería de alta calidad decorada con dibujos finos, los fragmentos encontrados en los pozos se podían juntar con la cerámica encontrada en el estrato superior del piso formando piezas. Las piezas de una misma vasija se encontraron en

varios pozos, obligando a que toda la muestra fuera tratada como un lote que precedía a los pisos de yeso que sellaban estos pozos.

También se examinó de cerca y se fotografió la cerámica de un segundo grupo de habitaciones en el sector sur central de Moraduchayoq. Éstas fueron las habitaciones 133, 138, 233, 238, 338, 146, 147, 150 y 250. Se revisó las colecciones de varios otros sectores del complejo y se registró una muestra cualitativa de cerámica decorada para comparaciones futuras.

Se empleó el material tomado de dos grupos de recintos, así como la terminología proveniente de las descripciones de Moraduchayoq hechas por Brewster-Wray (1983, 1990) y W. Isbell (1980, 1984; Isbell, 1991). En un análisis de patrones de depósito dentro de los grupos de habitaciones en Moraduchayoq, Brewster-Wray subdividió el área en 7 celdas relativamente independientes y parecidas, denominadas "patios", que consistían en un patio y una habitación lateral circundante. Mientras a los cuartos con los pozos se les denominó el *Área de las Ofrendas*. Los *Recintos D-G* comprendían el grupo de cuartos en el sur central, de allí provienen el resto de mis muestras.

El material recogido consistió de vasijas intactas, vasijas incompletas (varios fragmentos que al juntarse formaron reconstrucciones parciales de las vasijas, de las cuales se logró identificar el campo de diseño y su contenido), y fragmentos. El recuento de cada una de estas tres categorías, por habitación se dan en el Cuadro 11. Se debe notar que en la mayoría de los casos el peso total se registró en el campo, por tanto no se dispuso del número de fragmentos diagnósticos, ni del número total de ceramios de la habitación 134. El conteo aproximado se basó en el peso total de la cerámica. Las dos primeras líneas del Cuadro 11 indican el tamaño de la muestra total y el número de grupos de material diagnóstico recogido por los esposos Brewster-Wray. Debajo de estas cifras está la muestra de imaginería que examiné para este estudio. Aproximadamente el 5% de todas las piezas diagnosticadas, se incluyen en mi análisis. Éstas incluyen todas las piezas de cerámica en las que se podía identificar el diseño.

Se priorizó la cerámica recogida de dos grupos de habitaciones separadas. El *Área de Ofrendas* y los cuartos dentro de los *Recintos*

D-G se consideraron separadamente del resto tanto por razones arquitectónicas como por las diferencias en los artefactos. Primero, el *Área de las Ofrendas* estaba situada fuera del complejo de Moraduchayoq; posibilitando la comparación de cerámica dentro de las dos zonas arquitectónicamente definidas. Segundo, los artefactos dentro del *Área de las Ofrendas* se encontraron dentro o cerca de los pozos cubiertos, mientras que las piezas de cerámica de los *Recintos D-G* estuvieron relacionadas con los restos en los pisos de los cuartos, dentro o cerca de aquellos que se interpretaron como el lugar de las actividades domésticas (Brewster-Wray, 1983, 1990; Isbell et al., 1991).

Moraduchayoq ha sufrido grandes saqueos. Se encontró muy pocos pisos intactos, y las dos áreas comprendidas en este estudio no fueron la excepción. Los túneles entre los pozos que todavía tenían la cubierta de piedra en su lugar, revelaron que los contextos habían sido destruidos. Dentro de los *Recintos D-G*, los restantes pisos estaban todavía parcialmente intactos, y se encontró pozos subterráneos preparados (ver W. Isbell et al., 1991; Brewster-Wray, 1991 presenta una descripción más detallada). Sin embargo los recintos 133, 150, 250, 238 y 338 eran unidades que no habían sido usadas como sitios de depósito de las ofrendas y, por lo tanto, la distribución de los artefactos en esta área debe proporcionar algunas de las actividades ejecutadas en determinadas habitaciones (W. Isbell et al., 1991). El área incluía algo de ceniza y cerámica doméstica tiznada. Brewster-Wray ha sugerido que estas habitaciones se usaron para la preparación de alimentos y el almacenamiento de utensilios domésticos.

Los problemas de depósito, anteriormente descritos, deben considerarse dentro del contexto del complejo de Moraduchayoq. Los dos grupos seleccionados para este estudio fueron los que sugirieron la evidencia más clara de ser depósitos primarios. Se resaltó sólo la cerámica encontrada bajo el piso de yeso que cubría los pozos en los recintos 160 y 165; los *Recintos D-G* parecen haber sido las últimas áreas abandonadas del complejo (Brewster-Wray, 1983).

Con frecuencia se encontró fragmentos de cerámica de los pozos de ofrendas, pertenecientes a una sola vasija, en habitaciones adyacentes. Para medir el grado de perturbación de estos depósitos, analizo

la distribución de esta cerámica. Primero, la cerámica se clasificó cuidadosamente según su procedencia y se fotografió los fragmentos que pertenecían a una sola vasija conjuntamente. Se registró la procedencia de cada uno de estos fragmentos. Para este análisis enumeró todas las habitaciones de las cuales se recogieron fragmentos pertenecientes a vasijas únicas. En el Cuadro 12 se presenta una matriz ordenada de Coeficientes de Similaridad de Jaccard, en los cuales se comparan las distribuciones de vasijas enteras, vasijas incompletas, y fragmentos, por cámara de procedencia. El cuadro demuestra que la cerámica del *Área de las Ofrendas* y de los *Recintos D-G* están físicamente aisladas una de la otra. No se encontró cerámica del *Área de las Ofrendas* en los *Recintos D-G* y viceversa. Esta distribución de artefactos revela que los saqueadores no mezclaron los depósitos de estos dos grupos de habitaciones.

Con el propósito de reforzar la procedencia de la cerámica del *Área de las Ofrendas* para el análisis cronológico he empleado materiales que provienen, con certeza, de los pozos subterráneos de los recintos 160 y 135. Vasijas enteras y vasijas incompletas se incluyen sólo si la mayoría de los fragmentos proceden de los pozos. Esto significa que los fragmentos recuperados de los pozos que se encuentran sobre los pisos de los recintos 134, 135, 160 y 161, se consideran sólo si es que encajan con otro recogido dentro de los pozos.

Para determinar si existe una diferencia de tiempo entre los grupos de las salas, he supuesto que algunas variables específicas son sensibles al tiempo, en especial los cambios sutiles en el tamaño y forma de las vasijas. Se esperan cambios de función si hay cambios en las formas de las vasijas en cada grupo de habitaciones. Se incluye características de diseños secundarios para contribuir a la posterior diferenciación de estilos de cerámica. Éstas son: colores de fondo, colores de diseño, los contornos, bandas de cheurones (si están presentes), otros diseños diagnósticos, disposición del campo de diseño y nuevas observaciones.

Sugiero que las diferencias entre las dos agrupaciones de recintos tuvieron un significado en el tiempo y no un significado funcional, porque la misma forma general de las vasijas se encontró en el *Área de las Ofrendas* y en los *Recintos D-G*. Sin embargo, cada forma de

vasija difiere de alguna manera en cada grupo de cuartos (Láms. 11-12). A pesar de que un inventario común de vasijas, que comprendían vasos lira, tazas de tamaño regular, vasos-cubilete, keros (copas con bandas simples o dobles en alto relieve), efigies y escudillas, aquellos encontrados en el *Área de las Ofrendas* son estilísticamente diferentes de los encontrados en los *Recintos D-G*. Esto se interpreta como diferencias de tiempo y se describe en el Capítulo IV. Cambios anteriormente no reconocidos en la cerámica de Wari durante el período comprendido entre los años 600 a 700 d.C. aproximadamente, revelan que Wari producía alfarería con estilos que hasta ahora sólo se han reconocido en la costa. Estos cambios sugirerem ciertos refinamientos en la secuencia Wari, que también contribuyen a fechar los registros de diseño comunes a Wari y Tiwanaku. En el Capítulo VI presento una perspectiva histórica sobre las figuras sincrónicas de Wari y Tiwanaku.

El contexto arqueológico en el *Área de las Ofrendas*

La muestra de cerámica proviene de dos áreas del sector de Moraduchayoq de Wari. Al comparar la Lámina 5 con el Cuadro 11 se aprecia una diferencia considerable entre la densidad de la cerámica del recinto 135 (total de fragmentos = 2,743) y 160 (total de fragmentos = 3,932) frente al recinto 134 (total de fragmentos = 12,000 aproximadamente), en el *Área de las Ofrendas*. Los rasgos arquitectónicos revelan suficientes evidencias para interpretar esta distribución.

Los recintos 135 y 160 están dentro del *Área de las Ofrendas*, son de piedra finamente trabajada y tapiados, con unas perforaciones centrales cubiertas por el yeso del piso. La mayor parte del complejo de Moraduchayoq ha sufrido intensos saqueos tanto durante como después del abandono del sitio. La mayoría, sino todas las unidades de excavación, contienen depósitos de artefactos mezclados, y restos de paredes destruidas o desintegradas. Las excavaciones de los recintos 135 y 160 proporcionan evidencia suficiente para permitir la siguiente reconstrucción.

El recinto del pozo con piedras

El recinto 135 contiene tres pozos en el subsuelo formando una línea de norte a sur (Lám. 5). Cada pozo está cubierto por una piedra trabajada, grande y plana; inmediatamente debajo del piso de yeso. La cubierta de piedra del pozo que se encuentra más al norte, tiene dos huecos circulares y parte del yeso del piso unido a su superficie. El pozo es de forma cilíndrica de 0.93 mts. de diámetro y alcanza una profundidad de 1.92 mts. El piso circular de este pozo consiste de una sola piedra cortada. Las paredes de piedra están cubiertas de yeso y contienen nichos (Lám. 5). El pozo está separado de los otros dos por los restos de una pared baja, que se extiende desde la pared del Este (Isbell et al., 1991: 35-41).

El pozo del medio también es de forma cilíndrica, de 0.98 mts. de diámetro. Está tapado por una piedra plana trabajada, con un orificio tallado en el centro. Tiene 1.18 mts. de profundidad. La técnica de construcción, enyesado de paredes y la presencia de nichos, corresponde a aquellas usadas en el pozo más al norte. La única diferencia es la construcción de una losa del piso.

El pozo que está más al sur, comparte la forma y construcción de aquellos ya descritos y tiene 1.37 mts. de profundidad con un diámetro de 0.86 m. El diseño del piso se caracteriza por lozas trabajadas. Dentro de este pozo se encontró la más grande acumulación de restos óseos humanos. Un túnel hecho por los saqueadores conectaba los pozos central y sur. Este contiene ceramios, así como huesos humanos largos y un cráneo.

Los tres pozos contienen un gran número de ceramios y huesos humanos (una mandíbula en el estrato directamente sobre el piso, una mandíbula y un húmero encontrados en el pozo central, y un cráneo, una tibia y un fémur en el pozo sur). Ello sugiere que los pozos pueden haber sido usados como cámaras de entierro.

El recinto 160

Este recinto (Lám. 5) contiene 4 pozos y 3 fosas revestidas de arcilla. Están dispuestos en dos líneas paralelas de norte a sur. Dos

pozos son de forma cilíndrica como los descritos en el cuarto 135. El pozo 2 mide de 1.54 a 1.76 mts. de profundidad, mientras que el pozo 3 tiene sólo 1.33 mts. Los pozos 1 y 4, son de forma rectangular y de una construcción más pobre. Estos pozos tiene 1.5 a 1.6 mts. de profundidad. Este cuarto está muy saqueado. Sólo el pozo 4 tenía su cubierta rectangular todavía en su sitio. Esta cubierta tiene un hoyo hecho en el centro. El pozo 4 carecía de las características comunes a la mayoría de los pozos (verbigracia, nichos y paredes enyesadas); en cambio, tiene paredes revestidas de arcilla.

Las cubiertas de los otros pozos pueden haber sido removidas por antiguos saqueadores. Las técnicas de construcción, matrices de pared, y la presencia de nichos son consistentes con las características descritas para los pozos en el recinto 135, excepto que los pisos eran de piedra y no estaban terminados. Sin embargo, la distribución de los huesos humanos de este recinto está concentrada en el pozo 2 (Lám. 5). Ello puede haber sido el resultado de: 1) que los saqueadores tiraran los huesos en un sólo sitio, mientras buscaban tesoros y alfarería en los pozos de los cuartos; o 2) podría ser el depósito intencional de los entierros en un solo pozo. La última sugerencia parece ser la más consistente con los patrones generales de los depósitos posteriores que caracterizó al sector de Moraduchayoq (Brewster-Wray, 1990).

Los recintos 134 y 161 son ambos adyacentes a los recintos con pozos. Estos contenían muchos fragmentos de cerámica decorativa, pero carecen de construcciones de pozos. El número total de fragmentos de cerámica decorativa encontrados en estos dos recintos, combinados, casi igualaba al número de fragmentos registrados dentro de los recintos con pozos. El número total de cerámica de mi muestra, de los recintos 135, 160, 161 y 134, se proporciona en el Cuadro 11. Brewster-Wray (1983) sostiene que la distribución de cerámica dentro del sector de Moraduchayoq es resultado de que la unidad se convirtió en basural después de ser abandonada. Por tanto, no es sorprendente encontrar con gran frecuencia material de los pozos en los recintos adyacentes. Ello es resultado del saqueo y el posterior uso de Moraduchayoq como basural. La probabilidad de que toda la alfarería decorativa fuera depositada originalmente en los pozos se puede sustentar con uno de muchos ejemplos. Los fragmentos de

vasija reunidos para la reconstrucción, presentados en la Lám. 32 j-p, pertenecen a una sola vasija y fueron recuperados en los recintos 134, 135 y 160. No se recuperó ninguna vasija intacta dentro de los pozos; ello probablemente se debió al saqueo, que distribuyó los fragmentos de alfarería entre varios recintos adyacentes. La mayoría de los fragmentos de una vasija reconstruida, debían provenir del recinto 160 y/o 135 para incluirse en el siguiente análisis.

El contexto de estos pozos y su contenido original comparte notables semejanzas con las ofrendas de ritual comunes en este período. El entierro de vasijas rotas en estos pozos subterráneos es un rasgo característico de la tradición de ofrendas del Horizonte Medio (Cook, 1979, 1985, 1987; Isbell y Cook, 1987; Menzel, 1964, 1968 a,b; Ravines, 1968, 1977).

Las ofrendas de cerámica que fueron recuperadas en el lugar -por ejemplo las ofrendas de Conchopata en 1977 (Cook 1979, 1985, 1987; Isbell y Cook, 1987) y las ofrendas de Ayapata (Ravines, 1968, 1977)- indican que una parte esencial del ritual de ofrendas incluye la destrucción de vasijas finamente decoradas, y su inmediato entierro (Menzel, 1964, 1968 a,b). Menzel pronostica que las consabidas ofrendas de esta índole deben encontrarse en el sitio central de Wari. Yo sugiero que la cerámica encontrada en los pozos de los recintos 135 y 160 son ejemplos de las prácticas de ofrenda Wari. Pozos de piedra elaboradamente contruidos, tapados y cubiertos por pisos enyesados que contienen cerámica decorativa, son similares a las ofrendas de la Época 1A y la 1B temprana, encontradas previamente en el valle de Ayacucho. Los restos óseos humanos hallados dentro de algunos de los pozos no pueden entenderse completamente, pero sugieren entierros intencionales. Pueden haber sido sacrificios humanos, ya que Brewster-Wray encuentra también cráneos en los pozos subterráneos dentro de algunos de los recintos de Moraduchayoq (Brewster-Wray, 1990; Isbell et al. 1991).

Considero los contenidos mezclados de los recintos 135 y 160 que contienen los pozos subterráneos cubiertos, como unidades contemporáneas. Asumo que los fragmentos encontrados en los recintos adyacentes a los pozos que encajan con los materiales de los pozos, son parte de las ofrendas originales de los pozos. La cerámica encon-

trada en las unidades de los pozos incluye alfarería contemporánea ceremonial, de élite utilitaria, y popular. Ello introduce la posibilidad de un rasgo nuevo e inesperado en las tempranas ofrendas de Wari. Las ofrendas de Conchopata contienen exclusivamente cerámica ceremonial, haciendo del fechado una tarea ardua y complicada. En la siguiente descripción de la alfarería de los pozos de Moraduchayoq, el fechado mediante un criterio estilístico, es facilitado por la presencia de artículos de cerámica de élite utilitaria y populares que se encuentran en otros contextos y son descritos por Knobloch (1983), Wagner (1981) y Menzel (1964, 1968 a,b)

El contexto arqueológico de los *Recintos D-G*

Los recintos 146 y 147 forman la sección sur del *Recinto D*, mientras que los recintos 133, 233, 238, 138, 338, 150 y 250, definen el *Recinto G*. Estos son recintos pequeños dentro de los recintos laterales de la sección sur-central de Moraduchayoq. Estos recintos contrastan significativamente con los de los pozos. Mientras que el *Área de las Ofrendas* era esencialmente de índole ceremonial, los *Recintos D-G* representan restos indicativos de actividades cotidianas. La frecuencia de cerámica diagnóstica dentro de este bloque de recintos es mucho más baja que en el *Área de las Ofrendas* (Cuadro 11), y los rasgos estilísticos son marcadamente diferentes. Si las sugerencias de Brewster-Wray son correctas, entonces el *Área de las Ofrendas* representa el área primeramente abandonada, mientras que el *Recinto G* representaría el último recinto ocupado en Moraduchayoq (Brewster-Wray, 1990; Isbell et.al., 1991). Las diferencias de tiempo deberían reflejarse en las características formales y funcionales de las vasijas (contextos ceremoniales frente a contextos utilitarios), y en distintos rasgos estilísticos de diseño.

CAPÍTULO IV

FORMAS Y DECORACIONES

En esta sección describo las diferentes formas de vasijas y características de estilo que fechan la alfarería de Moraduchayoq. Se debate cada una de las formas de vasijas principales. Ello incluye vaso con perfil en forma de lira, copas, vasos cubilete, vasos en forma de kero, vasijas en forma de efigies (éstas incluyen los cántaros caracollete) y escudillas. Cada categoría de forma de vasija, se presenta dentro del *Área de las Ofrendas* y de los *Recintos D-G*, haciendo posible las comparaciones entre ambas. Se discute primero las vasijas del *Área de las Ofrendas*, seguidas por aquellas del área residencial de los *Recintos D-G*. Se ofrece una breve descripción de las vasijas y se resume los rasgos asociados de estilo, tratados anteriormente por Menzel. Nótese que se considera que el material del *Área de las Ofrendas* fue depositado con anterioridad al abandono de la unidad, y definitivamente antes del abandono de los *Recintos D-G*.

El siguiente análisis cualitativo tiene por objeto fechar la cerámica de ambas unidades y refinar y examinar la secuencia de abandono sugerida por Brewster-Wray (1983, 1990; Isbell et al., 1991). Se focaliza la atención sobre los estilos de la Época 1B-2A o fase III en Wari, que modifica la asignación de estilos más temprana tal como la definió Menzel. Debe notarse que el siguiente comentario incluye sólo aquellos fragmentos de borde para los cuales se registró datos

en 1980, y algunas formas de vasijas reconstruidas a partir de diapositivas una vez que regresé del campo.

Las variables enfatizadas en este análisis y en orden de presentación dentro de cada categoría de las formas de vasijas, son: forma, colores de fondo, características del color, esquemas del color y del diseño, delineado, bandas de cheurones (si existen), otros diseños de valor diagnóstico, disposición del campo de diseño, y nuevas observaciones.

Vasos en forma de lira

Lumbreras (1960: 158) acuñó el término vaso "lira" para una forma de vasija con perfil de "S" y una base plana. Menzel sostiene que los vasos lira podían ser distinguidos por las características de su configuración. Las formas tempranas de Chakipampa B Decorativa (Época 1B) son más anchas y tienen porciones menos curvilíneas que las posteriores tazas del estilo Viñaque (Época 2A), (Menzel, 1964:40, nota a pie de página 223). Knobloch (1983) ilustra varios perfiles de vasijas de Wari con formas parecidas a las de lira. Ella concluye que sólo dos figuras (Knobloch, 1983: Pl. XXVI, Fig. d,1) reunían los requisitos de Menzel para considerarlas como vasijas en forma de lira. Mi análisis de la cerámica del *Área de las Ofrendas* dentro del sector de Moraduchayoc indica que por lo menos para cuatro vasos lira representados se dispone de perfiles (Láms. 11a; 36 a-b; 37 a-b). Un quinto ejemplar (Lám. 13a) que incluyo en este grupo, tiene una forma curvilínea más pronunciada, similar a los vasos lira populares durante el estilo Viñaque (Época 2A). Sin embargo, sus rasgos de diseño siguen siendo conservadores y más característicos de la Época 1B.

Los vasos lira del Área de las Ofrendas

Se observó considerables diferencias en la gama de diámetros de la boca y en la altura de las vasijas, entre los cinco vasos lira encontrados en el *Área de Ofrendas* (Cuadro 13). El color de fondo es anaranjado quemado en cuatro de los cinco casos, donde se conoce el esquema de color. El delineado del diseño del vaso lira constan-

temente fue negro. Los colores de diseño usados son blanco, negro, crema, anaranjado claro, anaranjado quemado, púrpura, verde militar, borgoña y gris. Estos colores comúnmente se encuentran en vasijas de los estilos Conchopata (Época 1A), y Robles Moqo (Época 1B). Menzel incluye la forma de vaso lira en estos dos estilos, haciéndola una forma de vasija común en la Época 1B.

Una importante característica del diseño de diagnóstico de la Época 1B, es la banda de cheurón. Esta se usa como un divisor del campo de diseño y sus extremos superior e inferior se conectan a bandas horizontales que conforman el contorno de la vasija, cerrando el espacio en el cual se ubican los diseños (Lám. 13 a-b). Las bandas verticales exteriores a las bandas de cheurones son blancas o cremas, las bandas interiores son púrpura o borgoña, y la secuencia de color de los cheurones podía variar, pero siempre incluye dos cheurones rojos o anaranjados seguidos por un color alternado. Según Menzel, estas bandas de cheurones que bordean el recuadro de diseño, aparecen primero en la fase Chakipampa B decorativa, y continúan en fases posteriores, pero la secuencia de color de los dos cheurones adyacentes, roja o anaranjada, terminó en la Época 1B. Es mayormente reemplazada en la Época 2 temprana, por cheurones que alternaban colores a todo lo largo.

Se encuentran dos tipos de campos de diseño entre estos vasos lira de la Época 1B. El primero es definido por las bandas que contorneaban la vasija, y se asocia usualmente con dos paneles de cheurones y dos paneles con diseño repetido (Láms. 13a, 37 a-b). El otro es un campo de diseño abierto en el cual una figura se repite alrededor del diseño de la vasija (Lám. 36 a-b).

El diseño de las volutas es frecuente en los estilos tempranos de Wari. Menzel primero nota que este diseño cambia a través del tiempo y sirve como una marca de tiempo confiable para el fechado de alfarería. Nótese las volutas en la cabeza y espalda de los animales en las Láminas 13a y 36a. Ambas se encuentran con más frecuencia en los ejemplares de la Época 1B (estilos Chakipampa B decorativo y Conchopata); su presencia en la Época 2 es rara, siendo una continuación conservadora de las características de estilo de la Época 1. Otro diseño común de Chakipampa menos decorativo es un motivo

bisecado verticalmente, compuesto de apéndices de rayos rotativos y simétricos con círculos y puntos (Lám. 36b). El diseño se repite alrededor de la vasija. El delineado negro, ancho e irregular es similar al diseño de Nasca 9.

He dividido los cinco vasos lira en dos grupos de diseño, cada uno característico de las dos tradiciones de arte centrales de la Época 1B. Una de ellas se desarrolla a partir de los elementos de las tradiciones locales ayacuchanas con los aportes de las Costa Sur (verbigracia Ocros, Negro Decorado, estilo Chakipampa, e influencias de Nasca 7 y 9). Estos incluyen una serie de motivos geométricos, rayos curvos y simétricos (Lám. 36b) y figuras zoomorfas que semejan reptiles (verbigracia, sapos y serpientes) y figuras de perfil de animales de cuatro patas parecidas a felinos a las que Menzel denominó animales corcovados (Lám. 36a). Esta primera tradición tiene una distribución común y amplia, no sólo a través de todo el valle de Ayacucho, sino que en casi todos los sitios costeros y serranos de Wari. La segunda tradición (Menzel, 1964, 1968 a,b) se caracteriza por la iconografía organizada alrededor de las Deidades con Báculos, Figuras de Perfil con Báculo y otras figuras antropomorfas (Lám. 37 a-b), y su asociación con contextos ceremoniales y/o de élite (ver discusión Capítulo V).

Los vasos lira con el rostro de la Deidad con Báculos (Lám. 37a) comparten sus atributos de diseño --verbigracia, mazorcas de maíz, cabezas de halcones de perfil, penachos de plumas y franjas en relieve bordeando tres lados de su cabeza-- con la decoración de la ofrenda Pacheco de la Época 1B. Este rostro de la Deidad con Báculos es un nuevo diseño de la Época 1B que se puede asignar al vaso lira del estilo Wari Robles Moqo. Este se había atribuido previamente al estilo Viñaque de la Epoca 2, exclusivamente. Lo mismo puede decirse de la figura del felino de perfil con penachos de pluma (Lám. 37b) que también aparece en las piezas de Pacheco cerca del borde de figuras moldeadas y en vasos dobles en los que un pequeño vaso cubilete se une mediante un tubo a la base de una figura pequeña de cuerpo entero (Menzel, 1968:84). La forma y características de estilo de los cinco vasos caen consecuentemente dentro de la Época 1B temprana.

Los vasos lira de los Recintos D-G

Los diez vasos lira en estos recintos son más altos que los del *Área de Ofrendas* y más curvilíneos, como describe Menzel para la *Época 2*. El Cuadro 13 proporciona una comparación entre las alturas y diámetros de los vasos lira de los *Recintos D-G* y los de las áreas de los pozos. Los vasos lira del área de los pozos varían considerablemente de tamaño, mientras que los vasos de los *Recintos D-G* tienen todas una altura de 9 cm. y diámetros de 7.75 y 8.25 cms. Una dimensión promedio del vaso lira de 9x8 cm. de los *Recintos D-G* (y de otros sitios Wari, tales como Jargampata y Jincamoqo) sugiere que estas vasijas pueden haber sido hechas con moldes y producidas en masa durante la *Época 2A*. La diferencia sugiere que los cambios en la producción de alfarería deben haber ocurrido desde la *Época 1B* hasta la *2A*. Aunque el tamaño de la muestra es demasiado pequeña para una conclusión, los datos indican una importante diferencia. Los vasos lira están más dentro del promedio en los cuartos de los *Recintos D-G* que aquellos encontrados en las ofrendas de los pozos.

Los colores de fondo de las vasos lira de los *Recintos D-G* son el negro o el marrón rojizo, y el color empleado para el esquema general fue: blanco, marrón rojizo, anaranjado claro, anaranjado quemado, púrpura y gris. Este incremento en los colores de fondo es característico de los estilos de la *Época 2A*. El delineado de los diseños en fondo marrón rojizo es negro, mientras que se usa una combinación de blanco y negro para fondos negros.

Las bandas de cheurones aparecen en tres vasos lira con el rostro de la Deidad con Báculos (Lám. 13 b-e). Este es un panel de diseño conservador, porque es ejecutado de la misma forma que los vasos lira del *Área de las Ofrendas* descritos anteriormente. La única diferencia está en el rango de colores. Los bordes permanecen iguales, mientras que los cheurones alternadas incluyen un mayor número de colores: blanco, anaranjado claro, gris, púrpura y marrón rojizo. Otra rasgo notablemente conservador es la presencia de dos cheurones consecutivos, cuyo color de fondo es el marrón rojizo. Como se anota anteriormente este es un rasgo de la *Época 1B* que no había sido asociado previamente con esta forma de vaso lira de *Viñaque 2A*. Esto indica que el estilo *Viñaque* de Wari incluye rasgos conservadores que no se encuentran en ejemplos costeños.

En estos vasos lira se encuentran diseños que Menzel había descrito como típicos de Viñaque: rostro de la Deidad con Báculos sin cuerpo, cabezas de perfil con rasgos felinos sin cuerpo, variante de plumas acompañados por diseños geométricos más pequeños y el diseño de la cara partida.

Dos atributos en las vasijas del estilo Viñaque no registradas anteriormente, enriquecen la definición del estilo Wari Viñaque 2A. La primera concierne a la disposición del panel de diseño, de una de las tazas con un fondo negro (Lám. 14a). El campo de diseño está dividido en rectángulos independientes delineados en blanco. En otro espécimen, la línea blanca que define el límite inferior del panel de diseño, contornea toda la vasija y líneas blancas verticales dividen el campo de diseño (Lám. 14b). Previamente, la costumbre de delinear el campo de diseño en blanco se limitaba a los vasos lira y vasos, con el restringido diseño de la cara partida cerca del borde (Lám. 14 d-k). Aquí, el delineado en blanco define paneles con diferentes contenidos de diseño. Lógicamente, las vasijas de fondo negro tienen perímetros de recuadro en blanco o crema para una mejor visibilidad. Éstas también tienen una superficie de distinto color dentro del panel de diseño, usualmente en un tono de rojo sobre la cual está pintado el diseño. El resto de la vasija es negra.

La segunda nueva observación es la presencia de un felino no mítico de cuerpo entero con marcas de piel (Lám. 14a). Menzel ha descrito esta figura como parte de los estilos utilitarios de la élite de la costa Atarco A y B, pero su presencia en Wari dentro de los *Recintos D-G* indica una clara asociación de la sierra con el complejo estilo Viñaque.

Todos estos vasos lira se consideran parte de la tradición de diseños de Wari, porque ya no incluyen figuras del repertorio Chakipampa o Nasca 9 (ver Cuadros 5, 6, 9).

Este grupo de vasijas combinan rasgos que son: 1) estilísticamente conservadores, por ejemplo la banda de cheurones; y 2) diseños encontrados exclusivamente en las tumbas de la Época 2A. El estilo Viñaque se define en base a materiales de entierros aislados de Wari Willka, cerca de Huancayo, Curahuasi, al este de Abancay y seis

entierros provenientes de sitios en la costa (Menzel 1964: 39ss, 1968b: 113), así como también ceramios del sitio de Wari. Estos vasos lira combinan los rasgos del estilo de la Época 1B y 2A, que nuevamente sugiere un componente temprano de Wari Viñaque en la Fase III, que no se describió para restos de la costa que tenían relación con Wari.

Hay otros rasgos diversos, que aparecen en tres de los vasos lira, que son importantes. Los atributos que Menzel considera de índole mítica, se dan exclusivamente en vasijas de ofrendas ceremoniales del estilo Conchopata 1A, y en vasijas del estilo Robles Moqo 1B. Ello incluye ojos partidos (Lám. 14 d-k), colmillos cruzados (Lám. 13f), paneles de grecas (Lám. 13d) y una figura con una cabeza de perfil (Menzel, 1968b: 44-45) encorvada (Lám. 13f). Estos rasgos se dan en los vasos lira en Wari (Láms. 13-14). La presencia de estos rasgos indican el uso de atributos míticos con diseños utilitarios de élite en un contexto no ceremonial. La secularización de figuras míticas, como define Menzel a este patrón, contribuye a definir un grupo de cerámica de élite que caracteriza los estilos costeros 2A (Menzel, 1964, 1968 a,b). El mismo patrón se encuentra en Wari dentro de los *Recintos D-G*.

Tazas o vasos pequeños

Esta forma de vasija tiene una base plana y con filo, y difiere del vaso lira en que esta base es de diámetro más ancho y con los lados verticales rectos (Menzel, 1964: 16). Ello se presenta en el estilo Chakipampa decorativo y es una forma común posterior en el estilo Viñaque, en el cual el tamaño se reduce en altura y diámetro. Menzel describe esta forma en los estilos Ayacucho y Pacheco de la costa sur (Menzel, 1964: 19).

Las tazas del Área de las Ofrendas

En la muestra de Moraduchayoq, se dan siete tazas dentro del *Área de las Ofrendas* (Láms. 15, 38, 39) y una es registrada en el área de los *Recintos D-G* (Lám. 15h). Éstas varían ligeramente de la descripción dada anteriormente, extendiéndose desde una convexidad

pequeña hasta un perfil cóncavo, aunque todas éstas pueden considerarse de lados rectos. Uno de los ejemplares parece tener una base redondeada (Lám. 15 c-e).

Los colores de fondo son marrón rojizo y anaranjado quemado, mientras que el delineado es negro. Los colores de diseño fueron variados, e incluye blanco, negro, crema, marrón rojizo, anaranjado claro, anaranjado quemado, púrpura, verde militar, anaranjado, borgoña, gris y marrón.

Las bandas de cheurones aparecen en posición vertical y horizontal. Las verticales se usan como divisoras del campo de diseño, mientras que las horizontales se colocan inmediatamente bajo el borde. Se dieron tres formas de cheurones (Láms. 15b; 39 a-b).

Las volutas simétricas (Lám. 38 a-b) con o sin una banda de cheurones como divisor del panel de diseño (Láms. 38 c-e, 39b) y una voluta radial más abstracta y prolongada con puntas ondeadas (Lám. 39a) son rasgos comunes de Ayacucho. Una cabeza humana con ojo partido (Lám. 40 a-b) y una figura geométrica en forma de "S" horizontal con pequeñas volutas decorativas, son diseños frecuentes en Wari. El campo de diseño está marcado por una banda de contorno en la parte baja dibujada a diversas alturas en las vasijas, y algunas veces esta dividido verticalmente en dos o cuatro paneles de diseños individuales.

Los diseños de estas vasijas están dentro del repertorio de la Época 1 como precisa Menzel para Chakipamapa decorativo B (Láms. 30 a-b; 38 a-g), Robles Moqo (Lám. 15 a-b) y Nasca 9 (Lám. 15 f-g) (Menzel, 1964, 1968 a,b). La mayoría de estos diseños fueron motivos populares que continuaron en uso en la Época 2. Sin embargo, las formas de la vasija, los colores del esquema, las formas de las volutas y las bandas de cheurones fechan todas estas piezas como de la Época 1B.

Las tazas de los Recintos D-G

Se registra una taza para esta área (Lám. 15h), aunque fragmentos de otras tazas también se han encontrado en estos recintos. Esta

pieza tenía una disposición de campo de diseño exactamente igual a aquella de la taza del *Área de las Ofrendas* con cabezas representadas (Lám. 15 f-g), de la tradición de Ayacucho. Sin embargo, esta taza es ligeramente más alta y el diseño es una cabeza de felino de perfil Wari. Los motivos de los diseños son aquellos definidos para la Época 1B Roble Moqo, pero la falta de precisión en el diseño sugiere que es una pieza de transición de la Época 1B a la 2A.

Vasos cubilete

Los vasos cubilete son básicamente tazas grandes con diámetros de boca más anchos (7+ cms.) y varían considerablemente de altitud (12+ cms.). Estos eran de tamaño normal o gigantes. Se encuentran ambos en las ofrendas de cerámica de Pacheco. Por lo general los vasos de tamaño normal se dan dentro de varios contextos arqueológicos como vasijas ceremoniales o utilitarias.

Hay tres formas definidas de estos vasos cubilete y otras tres más discutibles (Lám. 16). Tres son del *Área de las Ofrendas*. De los tres encontrados en los *Recintos D-G* (Lám. 16 f-j), uno se basa exclusivamente en los fragmentos de cuerpo y la forma de la base. Las dimensiones de diseño y la disposición del mismo en estos fragmentos son bastante similares a los dos vasos-cubilete parcialmente reconstruidos (Lám. 16 a-e).

Los vasos cubilete del Área de las Ofrendas

Los tres vasos cubilete excedían los 10 cms. en diámetro y son probablemente similares en altura a los vasos de la figura 16 a-b (15 cm. de altura). Los colores de fondo son marrón rojizo y anaranjado quemado, mientras que el color del diseño incluye el blanco, negro, crema, marrón rojizo, anaranjado claro, borgoña y gris.

La ejecución del diseño varía en los tres vasos cubilete. El espécimen reconstruido (Lám. 16 a-b) incluye el delineado blanco y negro, un rasgo de Chakipampa B Decorativo y está compuesto de motivos geométricos Wari de diseño burdo. Las características diagnósticas son un panel en la parte baja del contorno en relieve en

forma de "greca" en blanco escalonado, una banda blanca en el medio, delineado en negro, común en el estilo Chakipampa A y B menos decorativo, y el panel horizontal superior que incluye cuatro campos de diseño que se alternan. Uno es de una variante de pluma del estilo Viñaque 2A con círculos delineados en blanco y puntos negros, comunes en el estilo Chakipampa B decorativo. El otro es una línea en forma de "S" en posición vertical, un diseño de la Época 1 y 2, con ramas negras y con círculos y puntos flotantes. La forma de la vasija, colores, delineados, rasgos y diseños son rasgos del estilo serrano de la Época 1, excepto la variante de pluma, asignada al estilo Viñaque 2A de Menzel. En este caso el diseño aparece en una pieza de la Época 1B en Wari, dentro de un contexto ceremonial. Esta mezcla de atributos contribuye a: 1) fechar estilísticamente los diseños que nunca fueron encontrados, previamente, juntos en una sola vasija, y 2) precisar la ubicación cronológica de otros ceramios cuya procedencia es difícil de determinar.

Considero un pequeño fragmento de borde (Lám. 40c) con el labio delineado en blanco y negro, como parte de un vaso cubilete. Su diámetro es de 14 cm. y los dos diseños visibles son una voluta de punta cuadrada en una banda de filete y un círculo con un punto en su parte central. Todos estos elementos de diseño se asocian a la versión menos decorativa del estilo Chakipampa 1B.

El tercer posible vaso, tiene un diámetro de 10 cm. de borde y la muestra comprende 11 fragmentos que probablemente pertenecen a la misma vasija (Lám. 40b). Esta fue una pieza policroma de muy fina ejecución, con la cabeza de la Deidad con Báculos y con volutas de mazorcas de maíz. Mazorcas de esta índole aparecieron en la costa sur en la ofrenda de Pacheco de Robles Moqo 1B. Los círculos con una línea curva divisora, elementos llenadores de espacio, en la terminología de Menzel (1968b: 45), se encuentran frecuentemente en las vasijas de esta forma del estilo Chakipampa B decorativo. En la Lámina 40d, ilustramos un diseño de tres círculos unidos y con un punto en sus partes centrales y el apéndice de mazorca. Este elemento comparte marcadas similitudes con un diseño que también aparece en la alfarería Tiwanaku (su forma es aquella del cuerpo de un ícono común e importante: la figura del "Ayacucho serpenteado" en la tradición iconográfica de Ayacucho, Menzel, 1968b:55). El campo de

diseño no estaba dividido verticalmente. En este ejemplo, la cabeza de la Deidad con Báculos se repite alrededor de la circunferencia de la vasija.

Los vasos cubilete de los Recintos D-G

Los tres vasos cubilete de esta área son claramente distintos. En el caso de uno de ellos (Lám. 16 f-j), sugiero que es un vaso cubilete, fundamentándose en la base afilada y las dimensiones de diseño que se dan en los vasos de tamaño normal. Su disposición es parecida a la de aquellos de la Lámina 16 a-b, pero están mejor hechos y comparten con éste un panel de diseño de contorno de grecas inferiores entrelazadas de blanco y negro, el color del esquema es contrario a aquellos de la Lámina 16 a-b. Si los otros fragmentos en la Lámina 16 f-j, son parte de la misma vasija, entonces un animal extendido ventralmente con apéndices de rayos, cola triangular y un "pico" frontal alargado (Menzel, 1968b: 45) aparece en esta vasija. En estos fragmentos son únicamente visibles sus patas.

El segundo vaso (Lám. 16 c-e) está lo suficientemente reconstruido para revelar diseños repetidos de figuras parecidas a plantas, compuestas de líneas ondeadas en círculos blanco y negro sin delinear. Estos elementos también son rasgos fuertes de la Época 1B que aparecen en la variante menos decorativa de los estilos Chakipampa A y B y en Nasca 9. Estos dos vasos cubilete contienen elementos de diseño de la tradición de diseño de Ayacucho.

El tercer vaso es una pieza clásica de la imaginería Wari (Lám. 16 k-l). Aun cuando la porción superior de esta vasija es todo lo que queda de ella, dos cabezas de Deidades con Báculos con apéndices de rayos que terminan en cabezas de felinos, círculos y puntos delineados, y penachos de pluma aparecen en las dos caras de la vasija. A cada uno lo bordea una banda de cheurones por ambas caras. Los cheurones tienen dos segmentos adyacentes de color marrón rojizo, seguido por otro color, lo que constituye un diseño de cheurones aceptado como de la Época 1B. El uso del rojo para formar los adornos en relieve de grecas es otro rasgo característico de la Época 1B que continuó en la Época 2.

Es difícil determinar la ubicación cronológica de estas tres piezas. Los fragmentos de un vaso-cubilete con una banda de grecas debe haber estado acompañado por un animal con un "pico" frontal alargado, pero se necesitan más elementos de diseño para identificar la imagen como perteneciente a la Época 1B ó 2A. Los motivos de las figuras parecidas a plantas del segundo vaso cubilete son una convención de Ayacucho, que comienza en la Época 1A temprana como una simple banda de puntos, y reaparece en la ofrenda de Conchopata 1B. Este es un diseño convencional que se usa en varios contextos y continua siendo popular a través del tiempo. El tercer vaso representa el tipo de imaginería Wari que es difícil de fechar con precisión. La cabeza de la Deidad con Báculos está acompañada por dos bandas de cheurones conservadoras. Sin embargo, existen elementos de diseño que respaldan un fechado de la Época 2. La base que conecta el apéndice del rayo al tocado y a la banda de adornos de grecas consiste de un rectángulo con dos líneas verticales truncas que se extienden de los bordes superior e inferior. Este es un elemento de diseño que aparece con frecuencia, exclusivamente como una unión de cuello en los apéndices de las cabezas de felinos y halcones, durante la Época 1A y 1B. Este no se encontró en las bases de penachos de plumas, en apéndices de círculos y puntos como está aquí. Además, el penacho de plumas se encuentra muy simplificado y tiene la parte superior plana, en contraste a la variante escalonada de la Época 1. Los adornos de grecas rojos son mucho más comunes en la imaginería de Wari en la Época 2. Estas características tienden a fechar esta pieza en la Época 1B tardía o Época 2.

Vasos en forma de Keros

Este término se refiere a vasos de madera aún actualmente en uso en muchas comunidades andinas. Todavía se usa en ceremonias festivas y en ocasiones rituales cuando se consume chicha. El tamaño de los vasos en forma de keros Wari varían, pero son vasijas abiertas consistentemente rectas que a menudo tiene una banda de contorno en relieve o bandas a varias alturas del vaso. A mi entender esta forma no ha sido registrada en sitios fechados antes del Horizonte Medio. Es de conocimiento común que se dio a través de toda la cerámica Tiwanaku, y la forma se incluye en un primer artículo acerca de Wari,

de Lumbreras (1960: Lám. VI c). Sólo se ha publicado los keros Wari de madera de la costa (Lapiner 1976). No hay otro ejemplo publicado de la forma de la cerámica Wari, salvo el dibujo en blanco y negro de Lumbreras de una vasija en forma de Kero con una sola banda en relieve, inmediatamente debajo del borde. En Moraduchayoq se encuentran algunos modelos excelentes de vasijas cerámicas en forma de kero.

Los keros del Área de las Ofrendas

Se recuperaron tres keros de los recintos con los pozos. Estas vasijas ofrecen importante información acerca de la diversidad estilística y de la gama de material aceptable para una ofrenda ceremonial de Wari.

Se incluyen dos formas básicas (Láms. 17 a-f; 18 a-d). En todos los casos, hay una banda en relieve en la mitad superior de la vasija, cuyo borde inferior se conecta con el punto medio de la vasija (Lám. 12 a-b). La banda en relieve varía de grosor entre 2.75 a 3.25 cms. Sólo uno de estos keros está suficientemente reconstruido para proporcionar las dimensiones de formas (Lám. 17 a-f). Tiene 10.5 cm. de altura, con un diámetro de boca de 8.5 cm. Se estima que los otros keros tengan un tamaño muy similar.

Los colores de fondo incluyen anaranjado quemado o policromo. La vasija policroma tiene un color de base negro o marrón rojizo, mientras que la banda en relieve está pintada en morado o gris.

Esta banda en relieve crea tres campos de diseño, un panel inferior, en relieve y un superior que contornea la vasija. Cada campo lleva diferentes diseños. El espécimen en la Lámina 17 a-f está completo. El panel superior incluye un motivo geométrico repetido delineado en blanco. Éste es la mitad de un rectángulo seccionado diagonalmente por un filo intercalado, con un círculo y un punto en su centro. El delineado en blanco se dio rara vez durante la Época 1A, en particular en las urnas de ofrendas ceremoniales encontradas por Tello, en Conchopata. En la Época 2A de Viñaque son muy característicos los motivos geométricos en todo el contorno, por ejemplo el

diseño de la cara partida alrededor del borde superior de los vasos lira y de los vasos cubilete. Aquí se usa en un contexto similar. El panel del medio tiene cabezas de felinos de perfil en forma repetida. La forma de estas cabezas es bastante similar a los ejemplos de la Época 2. Sin embargo, incluye una ceja (encontrada frecuentemente en las figuras de Nasca 9), ojos partidos verticalmente, una boca abierta, bostezante, como aquellas encontradas en las figuras de Ayacucho del estilo Chakipampa B. Por ejemplo la figura del "Ayacucho Serpenteado" y los animales corcovados de Nasca 9. Una raya curva forma la oreja, y la nariz es una modificación de un círculo con un punto en su centro como las que se encuentran en las orejas de los felinos en las Ofrendas de Conchopata. La parte inferior, un diseño de Chakipampa B Decorativo, es un modelo de rejilla en forma de diamante delineado en blanco (Menzel, 1964: 17).

Según Menzel y, posteriormente, Lyon (1966: Fig. 3, descripción) mencionan para el Horizonte Medio exclusivamente a una cruz pintada en blanco y negro y sin delinear. La cruz bicroma encajada y delineada en negro no tiene paralelos (Lám. 17 a-c). Todos estos rasgos fechan al kero exactamente en la Época 1B. Las características combinadas del estilo Wari y Ayacucho son particularmente importantes, porque confirman cómo los alfareros fueron integrando ambas tradiciones de estilo en un solo espécimen. Los procesos involucrados en la mezcla de los estilos de atributos indígenas al área de Ayacucho y sus conexiones con las poblaciones de la costa sur de Nasca, y el estilo de iconografía de élite común con Tiwanaku es difícil de inferir. Sin embargo, los diseños de las vasijas de la Lámina 17 a-c incluyen elementos de estilo de estas tres áreas que han probado ser de particular importancia en ocasiones rituales.

En mi muestra quedan dos keros representados que provenían del *Área de las Ofrendas*. Uno es de fino acabado y tiene una superficie altamente pulida. Las dimensiones de esta pieza no están registradas (Lám. 18 a-d). Los colores de fondo son negro con una doble banda púrpura en relieve, el panel del diseño superior se compone de cabezas humanas vistas de frente con un sombrero rectangular semejante a un tablero de ajedrez. Las posiciones de estas cabezas, cerca del borde, son una disposición de diseño con antecedentes en los motivos de los cráneos de la Época 2. En el panel de relieve hay

círculos blancos sin delinear con varios puntos negros. Su distribución realza una banda de doble relieve, de nuevo delineada en blanco. El panel inferior es de color negro intenso. Bennett ilustra cabezas similares a estas encontradas en Wari en los pozos 4, 5 y 9 (1953: Fig. 21 L-O) a las cuales denomina diseños de estilo Acuchimay Policroma. Es importante notar que Acuchimay fue un sitio de la Época 1 temprana. William Isbell encontró un borde de kero, que proporciona mayor sustento a la asignación del diseño de este kero, bajo las paredes de la fundación Moraduchayoq que descansaban encima del templo de la Época 1. El templo es anterior a los restos arquitectónicos excavados por Christina Brewster-Wray. En un lado del fragmento hay una cabeza casi idéntica a aquellas de este kero. En el otro lado, hay un diseño en forma de "S" de la Época 1 (Isbell, 1984, comunicación personal).

El tercer kero es bastante similar al ya comentado arriba, excepto que tiene diseños pobremente ejecutados (Lám. 18 e-g). La pintura de fondo en las piezas de la Lámina 18 e-g es policroma, y sus superficies marrón rojizas con una banda gris de doble relieve. La disposición del diseño es idéntica a la del kero expuesto anteriormente, con repetidas cabezas vistas de frente en el panel superior, círculos policromos delineados con puntos negros en la doble banda en relieve, y un diseño adicional en el panel inferior de lo que parece ser una vista frontal de una figura humana de cuerpo entero sosteniendo báculos que terminan en flechas. Las características estilísticas comunes fechan el kero en la Época 1B.

Una de las suposiciones más dañinas, no obstante común, acerca de las ofrendas de alfarería ceremonial y de élite, es que en éstas la ejecución de diseño y otros aspectos de la producción, son de alta calidad. Ello es parcialmente descartado en mi análisis de la ofrenda de Conchopata de 1977, donde piezas finas están mezcladas con los cántaros de cara gollete gigantes. Las ofrendas dentro de los pozos incluyen los keros descritos anteriormente. Así se demuestra una vez más que la forma de las vasijas y la selección de diseños son más importantes que la calidad de ejecución. Los diseños en estos keros son predominantemente antropomorfos y más característicos de la tradición iconográfica de Wari. Aún es difícil inferir quiénes fueron los productores, sin embargo, se puede sugerir dos posibilidades. Una, es

que un maestro artesano produjo algunas de las vasijas que luego fueron copiadas por trabajadores menos hábiles. Alternativamente, los temas específicos y diseños se entienden, en general, como apropiados para rituales específicos de ofrendas de vasijas. Estos podían producirse en talleres especializados a gran escala o por alfareros en menor escala. Lo primero fue sugerido por la concurrencia de cántaros con cara-gollete gigantes de menor calidad que se encuentran en una ofrenda de Conchopata (Cook, 1979). Lo segundo podría explicar mejor la combinación de alfarería ceremonial, vajilla de alto prestigio y el estilo nativo de uso ordinario secular. Retomaré este tema al final del capítulo.

Los keros de los Recintos D-G

En mi muestra no hay fragmentos de borde o vasijas reconstruidas de los *Recintos D-G*. Sin embargo, dos fragmentos de cuerpo pueden considerarse de manera confiable como parte de un mismo kero (Lám. 18 h-i). El color de fondo es marrón rojizo (Cuadro 17). El panel superior de diseño consiste de cheurones delineadas en negro, regulares, anchas, en colores alternados (marrón rojizo, morado, blanco), una característica del patrón de diseño de cheurones de Viñaque 2A. La banda en relieve mide 3.25 cm. y consiste de espacios rectangulares sin delinear y policromos con diseños geométricos. Yo no estoy informada de motivos geométricos similares en la Época 1. Sólo es visible una pequeña pared del panel inferior. Se presentan dos penachos de pluma en la Lámina 18 h-i. La pluma vertical conservadora debe haber sido la parte superior de un báculo, mientras que el penacho horizontal puede haber sido la punta de las alas de una figura sobrenatural. Se necesita más detalles del estilo para fechar con certeza esa pieza.

Vasijas en forma de efigie

Esta clase de vasijas incluye imágenes zoomorfas modeladas, cántaros cara gollete con cuellos modelados en forma facial humana y tazas, con rasgos similares esculpidos. Una efigie, se define como: "Imagen, representación material de una persona real y verdadera.

Dícese más comúnmente de las imágenes sagradas, ..." (Diccionario ideológico de la lengua española). Incluyo el único cántaro con cuello no moldeado en mi muestra dentro de este debate, principalmente porque sus imágenes incluyen cabezas humanas. Comúnmente se encuentran cucharas en el área de Ayacucho, con elaborados diseños y modelados Wari. Éstas también se consideran dentro del grupo de alfarería en forma de efigie.

Las vasijas en forma de efigie del Área de las Ofrendas

Hay tres figuras zoomorfas modeladas. Dos de ellas son felinos modelados con marcas de piel (Lám. 19 a-r). La tercera es una cabeza antropomorfa con un diseño de máscara alrededor de los ojos y una figura negra en forma de mono colgado de su cabeza (Lám. 20 a-b). Estas figuras fueron vasijas de tamaño normal que forman parte de la imaginería de alto prestigio de la élite Wari. Ninguno de los atributos que caracterizan a las figuras sobrenaturales en la imaginería Wari, tales como caninos en forma de "N", ojos partidos, manos o pies antropomorfos, etc., se dan en estas vasijas en forma de efigie. Sin embargo, fueron parte de una alfarería de ofrenda en el *Área de las Ofrendas*. Las vasijas modeladas como felinos son bastante parecidas a pumas con sus marcas de piel características y con el hocico punteado, esto último es un rasgo encontrado con frecuencia en las cabezas de perfil de los felinos en los apéndices de la imaginería ceremonial Wari. Las marcas del cuerpo pintadas son todas delineadas en negro. El fondo de la Lámina 19 a-i es de color anaranjado. El espécimen de la Lámina 19 j-r tiene un vientre blanco, cuerpo anaranjado claro y patas grises. Estos rasgos estilísticos son comunes en la alfarería Pacheco 1B y en las posteriores. Los colores y el uso de las marcas de piel en forma de salchicha en esta figura con dos puntos negros en el centro, son similares al elemento de diseño en forma de salchicha de Viñaque 2A. Aunque los ejemplos dados por Menzel son en negro intenso y se dan como motivos geométricos decorativos. El uso de éstas como marcas de piel indica una posible utilización de este diseño en la Época 1B. Estas marcas de piel también pueden describirse como dos círculos negros delineados y puntos, que aparecen como un motivo individual en Nasca 9 y Chakipampa B y otros estilos posteriores.

Las vasijas en forma de efígie con máscaras delineadas en blanco son de forma desconocida (Lám. 20 a-b). Sólo la cabeza y unos pocos fragmentos del cuerpo se mantienen en esta muestra y su posición en la vasija no es clara. El color de fondo es policromo: un color de cuerpo gris cubre la mayor parte de la vasija, mientras que una figura negra parecida a un mono cuelga de la cara enmascarada (Lám. 20 a-b). Según mi entender, no se conoce ninguna otra vasija similar a ésta; una vez más, por lo tanto, el contexto de ofrendas aportaría una figura nueva al repertorio de diseños de Wari. Sin embargo, el concepto de una figura zoomorfa colgada de la cabeza y espalda de una figura con atributos humanos se da en la alfarería de Wari.

Los atributos diagnósticos de estilo que contribuyen a fechar esta pieza en la Época 1B, son unas manos y brazos con uñas blancas con puntas negras delicadamente modeladas. Debe notarse que los ojos circulares con puntos negros se asocian usualmente con animales, mientras que los ojos de forma ovalada contribuyen a definir la categoría humana.

Hay seis cántaros con cuello modelados (Láms. 20 c-f, j-l; 21) o cántaros cara-gollete en forma de cara humana. Una vasija es una miniatura, los otros cuatro son pequeños cántaros cara gollete (sólo se tratarán los tres más completos). Ninguno de estos cántaros podría haber contenido suficiente cantidad de líquido para ser de uso utilitario. La ejecución del diseño en todas las piezas varía significativamente, de una pobre y desaliñada, hasta una exquisita manufactura. Ello respalda mi argumento anterior, de que las piezas cerámicas ofrenda en este complejo Wari están mezcladas pudiéndose hallar productos de artesanos de categorías y niveles muy distintos asociados en el mismo pozo.

Se encuentra un cántaro cara gollete en miniatura en el *Área de las Ofrendas* (Lám. 20c). Es de 6.5 cm. de altura con dos pequeñas asas, con pequeñas perforaciones en el centro. Una banda pintada de blanco y delineada en negro está a unos centímetros bajo el borde, pero es visible sólo en la parte trasera de la vasija. Este, es un rasgo del estilo Chakipampa menos decorativo que continúa teniendo popularidad en las siguientes fases. El modelado facial está restringido a pequeñas orejas, la nariz y la boca aparecen como una sola línea con

bordes salientes justo en la base de la cara gollete. Los ojos están pintados como círculos y puntos delineados en negro con un centro blanco. Todas estas características son distintivas del estilo Chakipampa B menos decorativo. La única diferencia son los ojos redondos que en la muestra de Menzel eran de forma romboide (Menzel, 1964: 12-13). Bajo la cara gollete sobre una superficie opaca, marrón rojiza, en la parte trasera de la vasija hay una flor de lis común de Chakipampa B "... una modificación serrana de los diseños de volutas derivadas de Nasca (Menzel, 1964: 14)". Consiste de una pequeña banda horizontal ovalada, ancha en el centro que termina en dos volutas en cada extremo, y dos más en la parte superior e inferior de la banda. En el frente de la vasija se encuentra el perfil de una cabeza de felino crudamente ejecutada, cuyos detalles fueron difíciles de descifrar, con la excepción de que en la base de la cabeza hay un panel con adornos "grecas". La pieza es característica del estilo Chakipampa B menos decorativo. Esta difiere de las descripciones anteriores de Menzel, principalmente en lo que se refiere al tamaño. Ahora se puede agregar las vasijas miniatura cara gollete a las formas de cerámica de este estilo.

Existen dos pequeños cántaros cara gollete. La Lámina 20 d-f incluye una cabeza humana bien modelada, en la cual todos los rasgos faciales, incluyendo la barba en forma de círculo bajo el labio, están esculpidos y resaltados con el contorno pintado. La cara tiene un diseño bilateralmente simétrico de color rojo, la cual en un análisis de simetría resulta ser un diseño rotacional de tres dobles en una reflexión transversal (Shepherd, 1954: 269). Esta vasija no incluye un tocado. En su lugar hay una banda de 1.5-2 centímetros cerca al borde. El color de fondo es policromo, porque el cuerpo pintado de la vasija representa una figura cubierta con un fondo blanco. La cara es de color anaranjado claro. El campo de diseño es definido, por las características de la forma de la vasija. La parte del cuerpo está pintada para representar una prenda, posiblemente un unku con una abertura en la parte del centro, para la cabeza. Esta abertura es definida por un borde cuadrículado. La prenda consiste de delgadas bandas semiconcéntricas negras y otras más gruesas de color marrón rojizo, con una línea ondulada vertical en el centro. Esta figura es notablemente similar en decoración facial y modelado y en el tipo de prendas usadas al de los cántaros de ofrenda descubiertas en Conchopata, en 1977.

Estas relaciones fechan la pieza en la Época 1B. La única diferencia está en el tamaño de la vasija, la cual era pequeña y no sobredimensionada. Ello es más característico de la ofrenda costera de Pacheco 1B donde muchas figuras modeladas de diversos tamaños se incluyen en una misma ceremonia de ofrendas. La ejecución general del diseño es de mejor calidad que aquellas de las vasijas en miniatura recién descritas.

Entre las piezas mejor elaboradas y finamente producidas recuperadas en Moraduchayoq, hay un cántaro cara gollete (Lám. 21 a-c) de 19 centímetros de altura. Esta es una figura humana que presenta atributos de élite, tales como orejeras, un tocado elaborado y textiles de tejido fino (todos estos también presentes en las tumbas de la élite en la costa). Bajo un tocado modelado, de dos hileras con sujetador, aparece una cara esculpida con lagrimones. El cuerpo de la vasija está diseñado para reproducir la prenda usada, posiblemente una túnica común, cinturón y una manta que cuelga en la espalda de la figura. La moda del vestido cambia, pero la figura con cinturón y manta también se encuentra en forma de pintura en una Deidad con Báculo en las urnas de Pacheco. Esta es una figura identificada por Menzel como femenina. No sugiero que las características de género identificadas en las urnas de Pacheco son igualmente aplicables aquí, pero el vestido es una medida importante de riqueza y prestigio, que se aplica de igual manera a las figuras vestidas de los diversos materiales de representación Wari, verbigracia, textiles y figurinas en piedra (Cook, 1992). Es interesante que otra figura ilustrada por Anton (1958: Fig. 34) es con mayor probabilidad una mujer y usa la misma ropa y un cinturón casi idéntico. La figura publicada tiene trenzas y lleva un cántaro de agua, una actividad femenina aún observada frecuentemente en la actualidad en la sierra. El color de fondo es marrón rojizo.

Estilísticamente, esta figura es de una importancia crítica. Se ha mencionado en la introducción que existen vasijas Wari que combinan los elementos de estilo 1B y Viñaque 2A costeño. Esta figura ilustra el caso en cuestión. Para demostrar este punto, en el breve análisis siguiente, los diseños 1B y 2A se separan según el criterio estilístico de Menzel.

Los rasgos de Robles Moqo 1B clásico incluyen manos, pies y algunas veces brazos y piernas delicadamente esculpidos. Las extremidades se caracterizan por las uñas pintadas de blanco con las puntas de los dedos de color negro (Menzel, 1964). Todos estos están visiblemente presentes en esta figura (Láms. 21, 49 a-b). La posición de los brazos y piernas recuerdan a las figuras modeladas de Nasca tardío. Un diseño decorativo común en los bordes de las figuras modeladas de Pacheco 1B (Robles Moqo costeño) es una cabeza de felino de perfil, con un cuerpo curvo compuesto de triángulos, denominado con frecuencia "felino de perfil con espalda dentada" (ver Wasserman-San Blas, 1938: Fig. 565 y Menzel, 1977: Fig. 125). Esta figura aparece frecuentemente en el cántaro cara-gollete, repetida alrededor de la hilera superior del tocado y entre los pies de la figura. Todas están delineadas en negro igual que el motivo de las lágrimas bajo ambos ojos. Este diseño de lágrimas consiste de tres círculos formando una vertical y bisecados horizontalmente. La base de la lágrima termina en un borde blanco con un punteado negro a manera de penacho de plumas. El uso de lágrimas muy similares aparece en las figuras de los cántaros de ofrenda de Conchopata 1A (por ejemplo, la Figura de Perfil, Fig. 9; Cook, 1979) y continúa apareciendo en figuras dentro de contextos ceremoniales a través de la Época 1B. Los detalles faciales modelados y pintados pueden compararse a los cántaros cara-gollete de la cerámica de ofrenda de Conchopata excavada en 1977, que datan de la Época 1B (Lám. 57).

Existen también otras características significativas de la Época 2A en esta vasija. De acuerdo a Menzel (1984, comunicación personal), los rasgos faciales finamente modelados caracterizan a las efigies de la Época 1B, mientras que la pintura se usa para resaltar el modelado más simple de la cerámica de la Época 2. Los círculos bisecados horizontalmente en la decoración de la lágrima mencionada anteriormente, no son delineados. Este es un atributo de la Época 2A temprana en la costa. El modelado y la pintura facial de esta efigie sugiere que ésta se produce durante la Época 2A temprana. Ello contrasta con un motivo escalonado, de colores alternados, en la hilera inferior del tocado. Este diseño se extiende a través de la secuencia de Nasca 9 a la Época 2. El motivo escalonado se coloca en el lugar de la banda de cheurones de los cántaros de la Época 1B, tal como las vasijas de la ofrenda encontrada en 1977 en Conchopata. Ello

sugeriría que la efigie data de 1B tardío a 2A temprano. El tocado en esta figura Wari, consiste en una banda blanca saliente rodeando la frente y encima de ésta, el panel geométrico escalonado de menor diámetro. Ello representa un turbante envuelto como aquellos pintados en varias figuras modeladas en Nasca. El borde de la vasija y el panel superior del tocado es de 3 cm. de altura y lleva repetido el motivo del felino de perfil con espalda dentada. Esta figura de animal tiene aquello que se considera una versión peculiarmente tardía de la cabeza del felino. En efecto, todas las cabezas de felino en esta vasija, incluyendo una localizada entre las dos manos modeladas, comparten características comunes (Láms. 21, 49 a-b). El cuello en forma de "S" es representado como la boca y cuello del felino, la nariz consiste de una curva volteada hacia adentro. Estos son elementos encontrados con más frecuencia en estilos costeños posteriores derivados de Wari. Un buen ejemplo de los cambios de estilo de esta cabeza de felino es proporcionado por Lyon (1966) e ilustrado en la Lámina VI del mismo artículo. Unas cabezas casi idénticas a las tratadas aquí se asignan a los estilos Ica-Pachacamac (Horizonte Medio Época 2) y Pinilla (Horizonte Medio Época 3) en la costa sur. Esta cabeza es predecesora de la cabeza de Pachacamac fase B. Aunque de manera especulativa, se podría sugerir que estas cabezas de perfil ya eran un diseño popular en los textiles durante la Época 1B. Las cabezas de perfil, aparecen exclusivamente en la ropa de la figura y podrían ser copias directas de motivos textiles que se dieron más tarde en la cerámica de la Época 2A. Esta cabeza de felino es aún así otra forma del felino de perfil con la espalda dentada. Este es un diseño Wari de la Época 1B.

La combinación de elementos de diseños conservadores y progresistas en esta figura Wari, nos dice que a pesar que podría indicar diferencias temporales en la costa (tal como el perfil de la cabeza del felino), estos no corresponden a la misma fase de estilo en la sierra. Esta pieza data de la Época 1B en Wari, y puede ser incluida en el estilo Robles Moqo de Wari. Para explicar la presencia de atributos de estilo de la Época 2 tardía en este cántaro cara-gollete de Wari de la Época 1B, o al contrario, atributos de la Época 1B en las copas lira de la Época 2A, se requiere que refinemos la definición de las fases en Wari, y en particular la transición de 1B a 2A.

Existen algunas observaciones que pueden agregarse para definir Wari Robles Moqo. Es común encontrar figuras modeladas de Pacheco en las que se presta especial y detallada atención a las prendas tejidas tradicionales de la sierra. La manta usada sobre los hombros de las figuras tiene cuatro paneles de diseño verticales; dos cerca de la costura interior y uno en cada borde de la prenda con exactamente la misma disposición del patrón de diseño que las mantas registradas etnográficamente en Ayacucho y otras regiones andinas. La similitud de la correa tiene gran parecido a las modernas.

En la parte de atrás de cada mano modelada hay una flor de lis en blanco, sin delinear. Es una forma simplificada de este diseño, que se encuentra comúnmente en Ocos, Chakipampa y otros estilos de cerámica Ayacucho.

A finales de los años de 1960, en las excavaciones en Wari, conducidas por Gary Vescelius, se encontraron evidencias de un taller de alfarería con una variedad de moldes de prensa y figuras humanas modeladas y terminadas; estas evidencias permanecen aún sin publicar (MacNeish, 1982, comunicación personal). No tuve ocasión de registrar datos concernientes a las técnicas de construcción de las vasijas, pero la pieza analizada (Lám. 21) tiene características que sugieren que fue hecha con molde. Los rasgos faciales son simples, casi rectos y casi no tienen expresión, en comparación con los cántaros cara gollete anteriormente tratados. Las manos y pies modelados están ejecutados uniformemente y son perfectamente simétricos. Además, la superficie interior de la sección de la cara-gollete (ver Lám. 21e) donde se esperaba que estuviera la unión de esta vasija hecha con molde, habían marcas de dedos indicando dónde se juntaban las dos mitades. No existen otras vasijas de esta clase en mi muestra con las cuales comparar estas observaciones.

La tercera vasija efigie, era un cántaro de cuello simple sin el modelado de cara gollete (Lám. 20 g-i). Ésta tenía una forma de cuerpo esférica y sólo se encontraron dos fragmentos de borde y uno de cuerpo que pertenecían a la misma vasija. El color de fondo era policromo. El panel del borde es negro, mientras que el resto del cuello y el cuerpo de la vasija son marrón rojizo. Hay dos bandas de cheurones verticales en la sección del cuello dividiendo este campo

de diseño. Estos son cheurones blancos y negros uniformemente espaciados, que se clasifican como diseños de Viñaque 2A. Son visibles tres campos de diseño. Cerca al borde hay una banda de contorno con repetidas representaciones de granos de diferentes colores. Bajo ello, en el cuello hay dos cabezas humanas, una tenía la cara pintada y la otra no. La unión entre el cuello y el cuerpo de la vasija separa los campos de diseño. Los fragmentos son demasiado pequeños como para permitir la reconstrucción del diseño, aunque algunos de los motivos de esta superficie parecen plantas. Existen muy pocos elementos de diagnóstico para fechar esta pieza con precisión. Las cabezas humanas están pintadas de manera similar a otras figuras del Horizonte Medio 1B, especialmente aquellas encontradas en la ofrenda de Conchopata en 1942. Sin embargo, falta también información sobre la forma de la vasija completa. El cuerpo de esta pieza podría ser esférico como se indica anteriormente, basándose en los fragmentos. Pero una ilustración publicada de una pieza entera muy similar, que actualmente se encuentra en el Museo Público de Milwaukee, es un frasco. Anton publicó esta vasija (1972: Fig. 211). Esta comparte los mismos diseños de cuello con la pieza de Wari, pero la cabeza humana está adornada con un tocado más elaborado. Se necesitan más vasijas de Wari como éstas para determinar mejor su afiliación estilística.

He incluido las cucharas en la categoría de vasijas en forma de efigie, porque muchas de ellas tenían manos modeladas. Hay un total de ocho fragmentos de cucharas en mi muestra. La cuchara más completa (Lám. 22a) tiene una manija que termina en un ave modelada y tiene 11 cm. de longitud. El mango está decorado con cheurones en borgoña, blanco y gris, típico de los estilos Chakipampa A y B decorativo y menos decorativo. La superficie interior de las cucharas está decorada con apéndices con círculos y puntos de relleno de estilos Chakipampa A y B menos decorativo. El resto de los fragmentos son parte de la misma cuchara; cada una de las superficies interiores está decorada con uno de los siguientes diseños Wari: una banda con adornos grecas sobre fondo crema (Lám. 22g), cabezas de halcón con ojos partidos y cuellos largos, con círculos y puntos relleno los espacios (Lám. 22 c-e) y una mazorca de maíz (Lám. 22f). Las cucharas o cucharones se observaron primero como utensilios cerámicos del período Huarpa Intermedio Temprano, comúnmente encontrados

en los sitios de Huarpa, en particular en el valle de Ayacucho (Lumbreras, 1960; Menzel, 1964). La forma de estas cucharas con mangos cónicos ligeramente curvados se mantuvo durante el Horizonte Medio. Los diseños Huarpa son principalmente de forma geométrica sobre una pasta blanco mate o anaranjada, o rojo sobre anaranjado o blanco mate. Las cucharas encontradas en el *Área de las Ofrendas* están pintadas de color marrón rojizo, sobre los cuales están grabados los diseños comunes de Wari 1B. Esta forma es adoptada por la población Wari como una parte integral de su fabricación de cerámica. En este caso las cucharas o cucharones aparecen por primera vez dentro de un contexto ceremonial de ofrenda.

Las vasijas en forma de efigie de los Recintos D-G

Dentro de los *Recintos D-G* se encuentran menos vasijas en forma de efigie; sin embargo, la presencia de por lo menos tres figuras humanas modeladas, dos cántaros cara-gollete finamente decorados, una taza con rasgos faciales humanos modelados y dos vasos con modelado en relieve dio a esta área residencial, una importancia adicional. Los restos de estas vasijas están muy fragmentados, pero pudieron ser identificados por comparación con vasijas similares en diferentes publicaciones. La evidencia de tres efigies humanas la proporcionan: 1) un fragmento que incluye el lado de una cabeza modelada con la parte posterior de un arete, todavía visible (Lám. 23d) y una porción de la parte trasera del tocado (Lám. 23e); 2) una cabeza modelada con orejas agujereadas y elaboradas, un aro para nariz y nueve fragmentos del cuerpo (Láms. 24a; 41 a-d); y, 3) tres partes de un cuerpo humano modelado que carece de fragmentos de la cabeza (Lám. 23 a-c).

El primer espécimen ya mencionado (Lám. 23d) es sólo un fragmento de lo que debe haber sido una figura elaboradamente modelada. Sólo son visibles el cuello y parte de la oreja y del tocado. Los colores de fondo son policromos: gris y marrón rojizo. La carencia total de delineado en esta pieza la coloca por separado de las otras piezas. El modelado en cambio, define muchos de los cambios de color. Menzel no trata con mucho detalle el grado en el cual la escultura se convierte en una técnica de cerámica favorecida en el Horizonte

Medio 2. Los cambios en el modelado facial se discuten, y el elevado uso de efigies de figura es mucho más frecuente en su muestra de la costa en Pacheco, en el estilo Robles Moqo, y en Cajamarquilla y otros sitios de estilo Nievería. La alfarería encontrada dentro de los cuartos de los *Recintos D-G* se caracteriza frecuentemente por las superficies modeladas. Existe muy poca información en este fragmento para determinar su exacta afiliación estilística. La segunda figura modelada en mi muestra de los *Recintos D-G* (Láms. 24a; 41 a-d) representan mejor la decoración facial de Wari. Una combinación de pintura facial color borgoña en forma de círculos en la parte inferior de la mejilla, orejas y nariz agujereadas y un disco en la barbilla marca el status de este individuo. Cada oreja tiene cuatro agujeros, tres pequeñas perforaciones sobre un lóbulo agujereado y colgado donde usualmente se encuentra un arete grande. Aun cuando la efigie carece de orejeras, la nariguera aún está en su lugar como un disco cerámico modelado.

Nueve fragmentos del cuerpo indican que la forma de la vasija podría haber sido esférica. La superficie pintada es marrón rojiza, con elementos crecientes en forma anular dispersas aleatoriamente sobre la prenda. Estos elementos se encuentran comúnmente en las vasijas de Viñaque 2A con frecuencia dentro de patrones geométricos con motivos de plumas. Sin embargo, su presencia aquí, en las prendas pintadas de la figura, también recuerda el uso de decoración pintada de, por ejemplo, las vasijas dobles de Pacheco 1B. Las líneas pintadas en un patrón de rejillas blancas, justo bajo la cara de la vasija, sugieren el uso de joyas, o el borde decorado de la prenda usada. Una banda vertical se extiende desde la parte delantera de la prenda de forma muy parecida a las encontradas frecuentemente en las Deidades con Báculo de las fases 1A y 1B.

El individuo usa un tocado, los restos del cual indican la base de un turbante. Bandas negras sencillas bajan frente a cada oreja para representar el cabello. El modelado es simple y sus rasgos concuerdan bastante con las descripciones de Menzel de los cántaros cara gollete de Chakipampa B Decorativa. En contraste, el grado de detalle de escultura y el uso de una decoración blanca sin delinear de forma anular y creciente sobre la prenda, sugiere mayor afiliación con la Época 2A. Esta pieza ejemplifica algunos de los problemas de usar

los estilos serrano 1B y costeño 2A juntos para fechar materiales de origen Wari. Esta vasija también indica cómo estas dos características de estilo se combinan en Wari durante la fase III (ver Lám. 41 a-d).

La tercera vasija en forma de efigie a tratar, de la cual sólo se dispone de partes del cuerpo reconstruidas, sostiene una cría de llama sobre sus hombros (Lám. 23 a-c). Recientemente, Lumbreras (1980: 28) publicó una botella efigie muy similar, que se encuentra ahora en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología en Lima. Las piezas de los *Recintos D-G* son el resultado de una excelente habilidad del artesano, porque el modelado, delineado y pintado es de mayor calidad que la pieza publicada por Lumbreras. La única diferencia visible entre el ejemplar de la publicación y el de la Lámina 23 a-c, parece encontrarse en los detalles de diseño en la prenda o túnica de la figura.

La figura sentada tiene una base policroma que incluye crema, marrón rojizo y morado. Un cinturón negro uniformemente delineado presenta diseños en forma de "S" sin delinear, repetidos horizontalmente, que alternan colores desde negro hasta crema sobre una base marrón rojiza. Este diseño comienza a ser popular en el estilo Chakipampa, pero es visto primero en esta forma en los estilos Ocos y Negro Decorado 1A y 1B, volviéndose mucho más popular en el estilo Viñaque 2A y en otros de la Época 2. Este es un motivo muy común, popular hasta ahora como un diseño textil, en particular en cinturones. El color de la túnica es crema.

En el área del pecho y la espalda de la figura saliendo por encima del cinturón, se repiten volutas sin delinear, llenas con puntos también sin delinear en crema o marrón rojizo sobre una base morada. Este diseño es importante porque estas bandas con puntos sin delinear son diseños de Chakipampa 1A menos decorativo. Su presencia en un contexto policromo dentro de un diseño geométrico es un nuevo rasgo Wari que no se encuentra en estilos más tempranos. Este mismo diseño aparece en una forma modificada de escudillas Wari dentro de mi muestra. El uso de las bandas punteadas dentro del repertorio del valle de Ayacucho, durante muchos años, hizo posible documentar la evolución de este diseño dentro del complejo patrón aquí visto.

El modelado fino de esta figura es perceptible sólo en algunos lugares, a saber, en los detalles de la cría de llama colgada en la parte

superior del cuerpo de la vasija y en una de las manos de la figura; la mano está modelada tal como el estilo Pacheco 1B. El tamaño de cada dedo está representado de manera realista, con uñas blancas y puntas negras. Los colores usados están dentro del estilo Robles Moqo 1B. Sin embargo, la representación de un ser humano con una llama no se encuentra en la colección de Pacheco, donde las llamas y otras figuras aparecen como vasijas en forma de efigies individuales. En Wari, las dos se combinan en una misma representación. Además, hay una raya radial simétrica blanca sin delinear justo sobre el pie de la figura sobre un fondo marrón rojizo. Otra vez, este diseño es popular tempranamente en el área de Ayacucho, pero sin delinear y utilizado como un diseño independiente; su manejo evoca a las representaciones del estilo Atarco de la Época 2A (ver, Menzel, 1968: pl. XXXII, 19a, 19b). Este llamero, como Lumbreras lo denomina, ofrece aun otro ejemplo de cómo los estilos definidos por Menzel para diferenciar 1B de 2A no llegan a separar claramente los especímenes Wari de la fase III. Este ejemplo, continúa con los rasgos de los estilos Robles Moqo 1B y Chakipampa (verbigracia color, acabado de superficie), y se combina con los diseños encontrados en las composiciones de Viñaque y Atarco 2A. Estas distinciones tendrán que ser reevaluadas con más datos sustanciales del área central de Wari para definir mejor esas diferencias y su relación con la tradición Robles Moqo de Wari.

Queda por examinar dos cántaros cara-gollete y un fragmento que posiblemente pertenece a un tercero. El fragmento (Lám. 23e) es una oreja con arete finamente modelada. El borde dentado donde el cuello está roto y separado del resto de la vasija es visible. Esto es probablemente parte de otro cántaro cara-cuello del cual no se sabe más. La presencia de los aretes en las figuras humanas de los *Recintos D-G*, distinguen a estos de aquellos dentro del *Área de las Ofrendas*, donde las figuras humanas carecen de estos rasgos de rango.

Otra pieza de un pequeño cántaro cara-gollete se incluye en la muestra. Está hecha burdamente con un mínimo de modelado para indicar la nariz y la boca (Lám. 24b). Un ojo está visiblemente delineado en negro y definido por pintura en vez de estar modelado. Debajo del ojo hay un diseño geométrico de marcas bajo los ojos dentro de un rectángulo. Esta pieza representa rasgos de la producción de alfarería menos decorativa del área. Tales piezas son difíciles de

fechar porque a pesar de la presencia de las características encontradas frecuentemente en el estilo Chakipampa B menos decorativo, estos cántaros cara gollete continúan usándose desde los tiempos de Huarpa hasta la Época 2.

Uno de los cántaros más elaborados encontrados dentro de las *Recintos D-G* es también un ejemplo clásico de una vasija Wari de Viñaque 2A, que aún no se ha examinado en detalle. Menzel define el estilo Viñaque como una alfarería de la sierra central distinguida de aquella de la Época I mayormente en base a la separación de estilos de basurales en varios sitios habitacionales, siendo el sitio principal con cerámica del Horizonte Medio 2 el gran centro urbano de Wari. (1964: 38ss).

La presencia de los estilos Cajamarca III, Negro Decorado C y Geométrico Iluminado, se da con mucha más frecuencia que todos los otros estilos de alfarería. La mayor parte de esta cerámica puede asignarse a la Época 2 en base a la evidencia de asociaciones de otras partes en entierros y basurales, y a la presencia de rasgos de Viñaque y "geométrico sobre claro" como características prestadas de otros estilos de la Época 2 (Menzel, 1964:38).

En la descripción de Menzel sobre los estilos de Wari del Horizonte Medio 2, ella define el tamaño como la diferencia principal entre los cántaros cara gollete de la élite costeña y de la ceremonial (1968 a,b: 72). La falta de material original de contextos arqueológicos bien registrados en el sitio de Wari, forzó a Menzel a fijarse en otras asociaciones del sitio de Wari para definir los estilos encontrados en la capital. Su análisis sugiere dos contextos en los cuales la alfarería utilitaria de la élite Wari del estilo de la Época 2A, es registrada: entierros y ofrendas menores.

El criterio fundamental que separa los artículos ceremoniales de los de élite, son las diferencias en tamaño y de contexto, mientras que tienen en común los rasgos de estilo y figuras míticas con la tradición ceremonial anterior (Menzel, 1968 a,b: 70). Entre las vasijas en forma de efigie previamente presentadas, la forma humana tiene prioridad, usualmente adornada con finas prendas y joyas de rango. Además, se argumenta que los atributos de estilo son la continuación de la decoración de la alfarería ceremonial previa que combina las influen-

cias del estilo serrano. El resto de las vasijas son definidas como parte del repertorio de la élite del Horizonte Medio 2. Este es el primer comentario sobre este tipo de vasijas en Wari. Las siguientes vasijas agregan una nueva dimensión a nuestra comprensión del material Wari encontrado dentro del complejo residencial. Se podría sostener que los ceramios contribuyen a definir esta agrupación de recintos como la residencia de un funcionario/a Wari de alto rango quien, como muchos otros, se apropió de los símbolos ceremoniales de la generación previa para su repertorio cerámico, mobiliario de entierro y sus trajes (ver también, Menzel, 1968: 68).

No se dispone de la forma completa de este cántaro cara-gollete (Lám. 25), aunque la sección en el cuello es cilíndrica con un diámetro de boca de 9 cm. y una altura del cuello de 11 cm. La unión entre el cuello y los hombros forman un ángulo de 90 grados y la forma del cuerpo es redonda y con lado cónico a medida que se acerca a la base (por ejemplo. ver, Menzel 1968: Lám. XXI, 16, 17, Lám. XXXII, 19a, 19b; Ravines, 1968, Fig. 87, 88). El color de fondo es un marrón rojizo oscuro con un acabado suave y aún pulido, típico de las vasijas del estilo Viñaque (Menzel, 1968: 40).

Existen fundamentalmente dos campos de diseño: uno es el cuello del cántaro, y el otro está limitado a la sección superior del cuerpo de la vasija donde un área rectangular delineada define el espacio de diseño. Esta área es posteriormente dividida en dos espacios. El uso limitado del espacio de diseño delineado de esta manera es típico de los cántaros cara gollete Wari de la Época 2A.

El modelado está restringido a la cara, cuello, ojos, orejas, nariz y boca con sólo un esculpido menor de otros rasgos faciales tales como mejillas y barbillas. Es menos parecido a un retrato y mucho más uniforme que sus antecedentes de Robles Moqo. Todas éstas son características anteriormente descritas por Menzel (1968: 72) para distinguir estos cántaros cara-gollete de los del estilo Robles Moqo, con superficies pintadas mucho más elaboradas y delicadamente modeladas. No se definen brazos ni piernas, ni se pintan prendas en estos cántaros para representar una figura humana completa. En cambio, éstas se encuentran como efigies completamente modeladas como las descritas anteriormente en esta sección.

El tocado pintado a lo largo del borde del cuello es tomado prestado del estilo Conchopata (ver, Cook, 1979: Fig. 9) y del estilo Robles Moqo 1B (Lám. 25a). Una banda negra en la barbilla unida al tocado encuadra la parte inferior y los lados de la cara con una serie de puntos blancos sin delinear, muy popular en las Deidades con Báculo de los vasos lira de Viñaque 2A. Las lágrimas debajo de cada ojo son apéndices de cabezas de felinos, también común del estilo Viñaque y derivadas de las variantes Robles Moqo. Los ojos delineados en negro, en forma de almendra con el párpado inferior como una línea horizontal y el superior de forma creciente, es una representación del estilo Viñaque 2A, en contraste con la forma redonda o elipsoidal común durante la Época 1 (Menzel, comunicación personal, 1984).

El panel de diseño enmarcado sobre el cuerpo de la vasija (Lám. 25 b-f), inmediatamente bajo la cara, es definido por una banda de grecas. La estructura del diseño se encuentra comúnmente en cántaros similares en la costa (ver, Schmidt, 1929: Fig. 283-2; Tafel, III-1). Este es un panel de diseño típico de la Época 2A, y contrasta con los cántaros de la Época 1B, que tienen una decoración que cubre grandes porciones de superficie, quizás toda la vasija (Menzel, 1968: 72). Hay dos figuras idénticas cara a cara dentro de este panel de diseño. Éstas son las Figuras con Cabezas de Perfil sin Cuerpo (Angel C, Menzel, 1968b: 68) con características de felino, figuras de importancia en la secuencia de Menzel de las figuras del estilo Viñaque (Menzel, 1964: 24 y nota 242). Los círculos con puntos en el centro sin delinear con una línea negra horizontal que biseca, son elementos típicos de Viñaque 2A para rellenar el espacio. El uso del negro, blanco y marrón rojizo como colores de delineado es también común en el estilo Conchopata. Esta combinación se hizo más popular en los estilos Wari de la Época 2.

La mayoría de los elementos de la Figura con Cabeza de Perfil sin Cuerpo, con características felinas son conservadoras porque se derivan de estilos más tempranos de Ayacucho. Menzel ha examinado este tipo de cántaro cara-gollete en relación a su aparición en la costa central dentro del estilo Pachacamac de la Época 2A. Esta fase del estilo Pachacamac es conservadora y muy semejante al estilo y los rasgos de diseño de las vasijas Atarco y Viñaque (Menzel, 1968: 55-56). Parece imperativo reconocer que exactamente el mismo diseño

de vasija aparece en Wari durante la Época 2A, donde el estilo fue originalmente conceptualizado. Se necesitan más especímenes para comprender mejor las relaciones Wari-Pachacamac, pero argumento en términos estilísticos que los rasgos de este cántaro cara-gollete entran en la corriente principal del estilo Viñaque 2A de Wari. Ello podría llevar eventualmente a una reevaluación de la fase Pachacamac A, como una continuación contemporánea de los alfares Viñaque influidos por Wari (recuérdese que las fases Atarco A y B todavía no han sido aisladas en ningún sitio de ocupación y permanecen como parte de la tradición funeraria costeña de Wari).

Existe una pequeña taza (10 cm. de alto) con un borde saliente que alcanza los 12 cm. de diámetro y tiene un diámetro de base de aproximadamente 9 cm. Un mango en forma de tira larga se extiende como un lazo desde el borde y termina a 2 cm. encima de la base (Lám. 23f). Esta taza se encuentra también en las ofrendas ceremoniales del Horizonte Medio 2A en el sitio serrano de Ayapata (ver Ravines, 1968, 1977).

El color de fondo es negro y marrón rojizo. El delineado también es bicromo, en blanco y negro. Asimismo, se usan círculos sin delinear y líneas verticales. La cara modelada en relieve tiene en común las mismas características de estilo que el cántaro cara-gollete. Los ojos son en forma de almendra, típico de Viñaque 2A, y el contorno de la cara está delineado en blanco y encuadrado por una serie de círculos cremas sin delinear como aquellos que rodean el cuello del cántaro cara-gollete. Ésta es una vasija de la élite serrana, con rasgos de estilo que son mayormente frecuentes como elementos de Wari Viñaque 2.

La última forma de efigie puede ser un vaso cubilete, como aquellos descritos por Lumbreras (1960) y Menzel (1964) con lados divergentes y borde de la base plana con filo. Estos vasos cubilete tienen caras en relieve a media altura. Los fragmentos en mi muestra tienen ojos partidos salientes y nariz, boca y características de contorno facial en relieve. Estas se derivan de los vasos cubilete de Robles Moqo y Pacheco 1B (ver, Menzel, 1977) y tiene en común con ellos los símbolos de un ser sobrenatural o Deidad con Báculo, adornos de grecas llenan la banda que encuadra la cara, círculos y puntos en el centro sin delinear forman las marcas bajo los ojos y la boca es sólo

parcialmente visible, pero caracterizada por colmillos cruzados en una vista frontal. Se puede identificar dos tipos de estos fragmentos de vaso cubilete: 1) una pieza policroma (Lám. 24e) con delineado de color anaranjado crema y negro, y fondo marrón rojizo; y 2) tres fragmentos de vaso cubilete de estilo Negro Decorado C (Época 2A), con partes de la misma cara en relieve (Lám. 24d, f-g) acentuada con pintura roja, con incisos y detalles en relieve.

Se incluye una cara modelada del estilo Negro Decorado C en la Lámina 24c como parte de los alfares negros de los *Recintos D-G*. No se puede determinar la forma de vasija, sin embargo representa otro espécimen de los alfares finamente decorados en negro, frecuentes dentro de un contexto doméstico.

Aún queda por estudiar las escudillas, la categoría más grande de vasijas. Muchas de las diferencias estilísticas que tienen significado temporal han sido presentadas en el análisis anterior. Examinar cada escudilla con el mismo detalle sería, en la mayoría de los casos, redundante. En cambio, he simplificado y condensado la información sobre las escudillas agrupándolas en varias categorías generales de formas. Estas reflejan las mismas formas de vasijas expuestas por Knobloch (1983).

Escudillas y cuencos

Las escudillas son la categoría formal más numerosa de mi muestra Wari. Éstas presentan muchas formas y tamaños, y fueron usadas claramente en varias actividades utilitarias esenciales. Los platos, por ejemplo, rara vez se dan en la colección de cerámica de Wari, sustentando así la sugerencia de que se usaron escudillas específicas en la mayoría de las actividades de servicio de comida.

Llama la atención que se encuentre una amplia gama de escudillas dentro del *Área de las Ofrendas*. Ello contrasta con otras ofrendas de ritual, donde las escudillas están totalmente ausentes, o si estaban presentes, eran gigantes (por ejemplo, los cántaros de ofrenda del estilo Conchopata). Durante la Época 2, las ofrendas incluían más formas de vasijas entre las cuales se han encontrado escudillas (por ejemplo, la ofrenda de Ayapata). Sin embargo, en el *Área de las*

Ofrendas todas las escudillas están decoradas con imaginería de Ayacucho y de Wari y varían de tamaño y forma a un grado inusual para el contexto de ofrenda de la Época 1B. Esta característica se repite en todas las otras categorías de formas de vasijas dentro de las tumbas y confirmaron la índole especial de los depósitos fúnebres. Más aún, la combinación de ambas tradiciones artísticas significa que la cerámica local puede contribuir a fechar las piezas de imaginería Wari compleja con las cuales fueron asociadas.

En la siguiente sección, trato las formas principales de las escudillas y los nuevos motivos de diseño que están representados en esta colección. Se registran pocas vasijas dentro de los *Recintos D-G*; en parte, ello explica su aparición poco frecuente en mi muestra.

Las escudillas y los cuencos de los Recintos D-G

Se registraron nueve escudillas en los cuartos de los *Recintos D-G*. Aunque las vasijas están pobremente representadas en esta área, aquellas encontradas varían significativamente en diseño, forma y habilidad de ejecución. Cinco de estas escudillas son de alta calidad (Lám. 35 a-g). Éstas tienen un fondo borgoña y los diseños figurativos están delineados en negro (Lám. 35 a-f), mientras que los motivos geométricos están definidos por líneas blancas (Lám. 35g). Los dos únicos diseños de cráneos en la muestra se encuentran dentro de los *Recintos D-G*. Estos fueron definidos por Menzel como un estilo de diseño exclusivo de la Época 2 (Lám. 35 e-f). También los diseños geométricos (Lám. 35 i-k) son más frecuentes, en este período tardío.

Se encontraron dos cuencos inusuales en estos recintos. Uno es parte de la forma de la vasija con el diseño del "Ayacucho-Serpenteado" que se diagnóstica como de la Época 1A y 1B. Está bastante erosionado, indicando así que probablemente estuvo expuesto sobre la superficie durante un tiempo mientras se ocupó el lugar. Ello contribuye a explicar su aparición en este contexto tardío. El segundo cuenco no pudo ser completamente reconstruido, pero representa una Deidad con Báculo finamente pintada. Muchos de los rasgos iconográficos están cercanamente relacionados a las figuras de ofrenda de Conchopata. Esta pieza ofrece una evidencia adicional a los

diseños, los cuales aparecen exclusivamente en contextos de ofrendas tempranas y se dan dentro de residencias de alto rango del siguiente período.

Las escudillas y cuencos del Área de las Ofrendas

El conjunto de las escudillas del *Área de Ofrendas* presenta una mayor variabilidad morfológica. Distinguimos de hecho tres variantes formales de escudillas y otras tres de cuencos, las que analizamos a continuación:

Las escudillas de paredes rectas

Estas vasijas se caracterizan por paredes rectas y por sus bases planas con borde filoso. Los diámetros varían de 7 a 14 cm., aunque es posible que vasijas con diámetros de 7 a 9 cm. sean tazas. La categoría de taza es por lo general difícil de determinar únicamente a partir de los fragmentos del borde.

La decoración se encuentra predominantemente en el exterior de estas escudillas excepto en un caso registrado (Lám. 26g); ésta es una de las características de la tradición de diseño de Wari. Algunas escudillas tienen motivos geométricos conformando el borde. Esta clase de distribución es común en Ayacucho, y aparece en una pieza gigante en la *Época 1A* (ofrenda de estilo Conchopata) y en las ofrendas de la *Época 1B* (Pacheco). Es conocida como un rasgo característico para varios estilos serranos Wari (verbigracia, Ocos y Chakipampa A y B decorativo). Los campos de diseño son aquellos comunes a cada estilo: Ocos con campos de diseño abiertos y Chakipampa con divisiones rectangulares colgantes del borde.

Los diseños en estas vasijas corresponden a las características de estilo de la *Época 1B* Temprano. Existen tres configuraciones aún no tratadas ni asignadas a la *Época 1B* (Láms. 26, 27). Una está demasiado fragmentada para permitir una identificación confiable (Lám. 43a). La segunda es una figura con una Cabeza de Perfil sin Cuerpo, con un tocado simple que consiste de tres círculos. Estas figuras tienen

una apariencia similar a las Figuras de Perfil (Angel C, Menzel, 1968b: 68) en las vasijas de ofrenda de Conchopata. Los detalles difieren de vasija a vasija, tales como en la forma de la nariz, ojos partidos frente a ojos de círculo y punto (ver Lám. 25 a-e), y la presencia en algunas de colmillos cruzados (Lám. 26 a-b). En otras palabras, estas figuras con Cabezas de Perfil combinan versiones ceremoniales y más seculares de esta figura. Las figuras más seculares están pintadas sobre fondo crema, mientras que las más ceremoniales están grabadas sobre fondo marrón rojizo. Un fragmento (Lám. 26a) tiene notable similitud con las Figuras de Perfil con Báculo que se encuentran en los cántaros de las ofrendas Conchopata recuperadas en 1977 (Cook, 1987). Estas figuras son nuevas para el repertorio conocido de Ayacucho. La apariencia de una figura similar en el *Área de las Ofrendas* indica un uso más diseminado de esta imagen. El tercer estilo de diseño nuevo (Láms. 27 c-d; 45g) es una versión más compleja del Perfil del Animal con Cuernos, una figura que aparece en la Época 1A Temprana y continúa a través de la secuencia (ver la exposición de los cuencos cerrados ligeramente curvados hacia adentro para otros ejemplos de esta figura).

Una comparación con el estudio de Knobloch (1983: Lám. XV) sobre las formas de vasija de Wari, indica que este tipo de escudilla aparece desde la Época 1A en su muestra, pero está mejor representada en su estratigrafía de la Época 1B Tardía.

Las escudillas de paredes rectas con labios redondeados

Los escudillas de este grupo son similares a las escudillas normales de paredes rectas, pero tienen bordes a manera de labios redondeados y son menos profundas que las de la categoría descrita anteriormente. Los diámetros varían de tamaño de 11 a 18 cms. Sólo una escudilla tiene un asa plana prominente (Lám. 43b).

La decoración está restringida al exterior en la mayoría de estas vasijas, con una decoración de borde interior ocasional, consistente de una sola línea negra. Los paneles de diseño están definidos por los bordes verticales y horizontales formados por cheurones o por círculos delineados en blanco. Los diseños son, una vez más, parte

de la tradición de diseño de Wari, incluyendo una cabeza humana, una Cabeza Felina de Perfil (Lám. 44 a-b) y por lo menos tres tazones con flor de lis, dos de los cuales son piezas finamente ejecutadas y están encuadradas por bordes con círculos blancos sin delinear (Lám. 27h). La tercera no está tan bien hecha y se encuentra en la escudilla con asas planas (Lám. 43b) con decoración interior.

Una escudilla de muy poca profundidad, de 4 cm. de altura y 16 cm. de diámetro (Lám. 27 e-h) es una pieza única en mi muestra. Ésta es la más cercana en dimensión a un plato y tiene un fondo anaranjado parecido al de Ocros. Está decorada en su interior y exterior. El diseño exterior consiste en líneas rojas horizontales ondeadas que se alternan con sólidas líneas negras. Ésta es una composición que aparece a través de toda la secuencia de Ayacucho. El lado interior de esta vasija contiene la misma decoración, pero la parte inferior plana está dividida en un patrón cuadrulado; cada espacio de esta división contiene un diseño radial con apéndice de curvas y rodeado por puntos negros. Es interesante observar que los diseños recuerdan los motivos radiales geométricos de finales de Huarpa Tardío, algunos de los cuales pueden haber sido adoptados en otros estilos locales posteriores. La combinación de diseños sugiere que es una pieza de 1B.

Los perfiles y las medidas de diámetro de la muestra corresponden más cercanamente a las formas de la Época 1B tardía en la muestra de Knobloch (1983: Lám. XVI). Las dimensiones generales de estas escudillas del *Área de las Ofrendas* son algo más pequeñas que las encontradas en el sector Mongochayoq de Wari. Ello es atribuible al contexto de ofrenda de los depósitos de Moraduchayoq.

Las escudillas de paredes convexas

Existen varios tipos de escudillas de lado convexo en esta categoría. Estas varían de 14 a 24 cm. de diámetro y 5 a 11 cm. de altura. La decoración aparece consistentemente en el exterior de estas vasijas. El campo de diseño es un espacio abierto, franja continua, o paneles encuadrados. Las delimitaciones que se utilizan en franjas y paneles se encuentran en la parte superior e inferior de la vasija. Dos diseños familiares aparecen en dos fragmentos distintos de la

escudilla: 1) flor de lis y 2) una vasija elaboradamente ejecutada con figuras en forma de "S" delineadas en blanco. Ambos motivos son atributos del estilo Chakipampa B. Hay también dos escudillas cuyos bordes presentan paneles (Láms. 27i, 28 c-d). El resto de las vasijas tiene campos de diseño abiertos. Una de éstas (Lám. 28 c-d) tiene configuraciones geométricas que consisten en un diseño curvilíneo que rodea la vasija con apéndices punteados. La figura mítica sin registro anterior en el área de Wari o en el de Ayacucho era una figura flotante con accesorios parecidos a plumas, que es probablemente una versión serrana de la ballena asesina de la costa (Láms. 28e, 45b). Estas formas de escudillas se encuentran también en la subdivisión estratigráfica de Knobloch (1983, Lám. XVIII). La mayoría de las formas de este grupo de escudillas dentro del *Área de las Ofrendas* coincide, sin embargo, más fielmente con las formas de vasija de la Época 1, en la muestra de Knobloch, que con aquellos especímenes Huarpa.

Los cuencos ligeramente cerrados

Esta es, de hecho la forma de cuenco más popular dentro del *Área de las Ofrendas*. La mayor versatilidad en la disposición del diseño y la composición se expresa en este grupo (Láms. 30, 31, 32 a-i). Los diámetros varían entre los 13 y los 15 cm., y las alturas de 5.5 a 7.5 cm. La gama de diámetros se refiere a sólo dos perfiles que están registrados en diapositivas, por eso permanece de manera tentativa. La altura de estas vasijas, de otro lado, puede ser medida con mayor precisión y refleja una dimensión relativamente uniformada. La mayoría de estos cuencos miden 6 cm. de altura. Todas las vasijas excepto tres tienen un arreglo del campo de diseño idéntico. Consisten de una decoración de borde y de exterior con cuatro paneles de diseño. Dos de estos son rectángulos colgantes que dividen y definen los dos campos de diseño principales (Lám. 29a, f-g, h). Se encuentra una figura mítica de Wari en cada uno de estos campos de diseño principales. Cada cuenco repite la misma figura en estos dos paneles principales. Los rectángulos colgantes consisten de dos rectángulos verticales con un animal mítico más pequeño. Los motivos geométricos, tales como cheurones o cuadrados en forma de diamante, se encuentran dentro de los rectángulos colgantes no divididos (Lám. 30i). Dos cuencos tienen campos de diseños abiertos y constan de diseños

relativos a Chakipampa B y a Nasca 9 (Lám. 29h). Un tercer cuenco tiene líneas blancas simples que dividen los campos de diseño (Láms. 29 i-k, 30 a-b; 33 a-i).

La frecuente aparición de estos cuencos dentro del *Área de las Ofrendas* confirma su importancia ceremonial. Menzel se ocupa de esta forma (1964: 15), pero sólo como un tipo especial de vasija con un engobe de color crema y decorado con el diseño del "Ayacucho Serpenteado", del cual toma su nombre este cuenco. Esta forma de vasija incluye diseños nuevos y diferentes dentro de esta *Área de las Ofrendas* (Láms. 30, 31, 32 a-i, 34), y es claramente diagnóstica del cuenco de la *Época 1B* del estilo Chakipampa B. Los atributos de dos grupos de estilo sustentan esta asignación en el tiempo. En los cuencos cuyos campos de diseño están separados por líneas blancas, sólo es visible parte de ambos campos de diseño (Lám. 30 a-b). En una, aparece una figura con cabeza de halcón cuyo cuerpo de serpiente termina en un motivo de plumas. Este es un diseño de estilo Robles Moqo de la *Época 1B* (Menzel, 1968:57). En el otro panel está lo que parece ser un lado de una figura derivada del estilo Chakipampa A decorativo. Menzel no ilustra la forma de la *Época 1A Temprana*, pero sugiere una reconstrucción de esta figura en la Fig. 45, que se basa en los fragmentos recolectados en el sitio de Acuchimay, y conservados en el Museo Lowie de Antropología. A ésta Menzel (1968b:44) la denomina "animal con piernas estrechas en forma de bandas rectas ligeramente curvadas y con la cabeza bifurcada", vista desde arriba. Aunque se necesita más figuras de éstas para la reconstrucción de la versión 1B de este cuenco (Lám. 30 a-c), se trata sin duda de una figura de la *Época 1 Temprana* que continúa en Wari hasta la *Época 1b*.

El segundo grupo de atributos de estilo que es pertinente aquí, concierne al diseño de un animal que Menzel asigna también al estilo Chakipampa A "Decorativo". Este combina algunos rasgos de diseño de Nasca y sitios relacionados con Tiwanaku, y tiene una cabeza de perfil, "usualmente con orejas puntiagudas triangulares, nariz semi circular, una boca con colmillos frontales y dos proyecciones en forma de cuernos en la parte superior de la cabeza" (Menzel, 1964:11 y nota 39; 1968b: 44-45); en su espalda aparece a menudo un filo dentado. Menzel sostiene que esta figura está representada de cabeza durante

la Época 1A, que está ausente durante la Época 1B, y aparece derecha durante la Época 2. Knobloch (1983:133) presenta datos que sugieren que este perfil de animal de espalda dentada (Lám. 30 d-i) aparece en la Época 1B en ambas formas. Los datos del *Área de las Ofrendas* (ver Lám. 30 d-i) sobre los cuencos, confirman que esta figura aparece en ambas posiciones en una forma de vasija de la Época 1B y dentro de un contexto arqueológico marcadamente 1B. El otro diseño nuevo de cuenco se muestra en las Láminas 31 a-g y 32 a-i. Los dos enriquecen sustancialmente el inventario conocido de figuras míticas 1B.

Los cuencos muy cerrados

Estos son pequeños cuencos curvados hacia adentro con un diámetro que varía entre los 7 y los 9 cm. Sólo hay disponibles fragmentos del borde, por lo que no es posible una estimación de la altura (Lám. 34). La mayoría de estas vasijas tienen una forma esférica, con el diámetro de media altura mayor al diámetro de la boca. Ésta es la forma más pequeña de cuencos cerrados. Sus dimensiones son tan pequeñas que estas vasijas en miniatura tienen probablemente un propósito exclusivamente ritual (Láms. 33, 30j). La pintura y el modelado de aplicación son dos tratamientos decorativos de la superficie en estos cuencos. Ambos están presentes en las vasijas de estilo Ocros, las cuales tienen pequeñas cabezas de animales modeladas cerca al borde. La pintura se usa exclusivamente en los cuencos de la tradición Chakipampa B y Cajamarca, tal como aparece en Wari y dentro de mi muestra, Lámina 33 a-b (ver Bennett, 1953: Lám. 9 y Menzel, 1964: 33-35, nota 127).

Los campos de diseño varían según la ejecución del estilo. Los cuencos de Chakipampa B tienen unos rectángulos colgantes típicos que dividen los dos paneles de diseños principales (Lám. 33f). Los cuencos de estilo Ocros (Lám. 3 c-e) tienen campos de diseño abiertos con bandas en zig-zag rodeando la vasija cerca al borde. La alfarería es parecida a la de Cajamarca (Lám. 42 a-c), pero está demasiado fragmentada como para permitir una observación del campo de diseño. A estos inusuales diseños negro y rojo sobre crema, no se les ha dado la importancia que merecen porque sólo representan una pequeña parte de la creación Wari. Se necesita más información sobre

Cajamarca y sus interacciones con Wari para entender este grupo estilístico. Más aún, a mi entender, no existen ejemplos publicados de alfarería de Wari influida por Cajamarca, que facilite un análisis estilístico de esta alfarería.

Una comparación de nuestros cuencos con aquellos presentados por Knobloch (1983: Lám. XXIV), sugiere que su particular forma de cuerpo está vigente entre la transición de las Épocas 1A a 1B hasta la Época 1B Tardía. Knobloch también enfatiza que la popularidad de los cuencos cerrados decrece a través del tiempo. Sin embargo, como no disponemos de un registro de la frecuencia de estos bordes para estos ceramios, resulta difícil evaluar si es que los cambios bajo el patrón de Knobloch se reflejan en esta área de Moraduchayoq. Recuérdese que los depósitos rituales de cerámica son acontecimientos que se dan sólo una vez. Es importante anotar que los cuencos cerrados están bien representados en el *Área de las Ofrendas*.

Los cuencos medianamente cerrados

Los cuencos cerrados son de tamaño pequeño en toda la muestra, aunque aquellos descritos en esta sección son bastante similares en forma, con un diámetro de 7 a 14 cm. La mayoría de estas vasijas miden de 7 a 9 cm. y su altura promedio se estima en 7 cm.

Los motivos de diseño aparecen exclusivamente en la superficie exterior de estos tazones (Lám. 34). Nuevamente, los atributos de estilo son similares a aquellos expuestos para los cuencos cerrados de lado convexo agudo. Los estilos representados son Chakipampa B Decorativo (Láms. 34 d-f, 47 d-c); Robles Moqo (Láms. 34 a-c, 48 c-d); y alfarería Wari influida por Cajamarca (Lám. 42 a-c). Un cuenco muy importante e interesante presenta características de diseño que sugieren una filiación con Atarco 2B, según el criterio de Menzel (Láms. 32 j-p, 46a). Esta vasija tiene paredes muy delgadas y una forma esférica curvada hacia adentro con un color de fondo crema. El campo de diseño está dividido por una gruesa línea negra horizontal unos pocos centímetros bajo el borde, y otra que define el contorno de la base. Cuatro bandas negras verticales cortan la superficie en cuatro campos de diseño iguales. Alrededor de la parte superior de

la vasija se repiten las Cabezas Humanas de Perfil que usan sombreros adornados con borlas (posiblemente cabezas trofeos). Dos de los campos de diseño tienen una vista frontal de una figura humana que usa la misma túnica vista en las Deidades con Báculo, con dos bandas verticales pintadas para representar un diseño textil (ver, Lumbreras, 1974: Fig. 185, para otro ejemplo de este motivo textil). Estos se alternan con otros dos paneles de diseño que representan una figura mitológica de origen serrano. Schmidt (1929: 330-4) publicó una vasija muy similar encontrada probablemente en la costa. La reconstrucción en la Lámina 46a ilustra la imagen en este cuenco. Considerando esta parte del material del *Área de las Ofrendas*, éste podría ser fechado por comparación con otros ceramios de los depósitos ceremoniales en la Época 1B. Algunas de las características de estilo parecen de primera impresión más tardías, para luego ser motivos más frecuentemente asociados con el estilo costeño de Pachacamac 2A, tal como la forma en que están pintadas las manos en esta figura de vista frontal. Menzel fecha las vasijas publicadas por Schmidt, asignándolas a Atarco 2B. En vista de la evidencia ahora disponible sobre Wari temprano, sugiero que el espécimen de la costa data más bien de la Época 2A, mientras que la vasija de Moraduchayoq es ligeramente anterior (de la Época 1B Tardía o quizás parte del estilo Wari Viñaque). Las vasijas en este grupo son más similares a los perfiles de la Época 1B Tardía en la muestra de Knobloch (ver, Knobloch, 1983: Lám. 25, c).

Resumen

La cerámica anteriormente descrita se escavó en el *Área de las Ofrendas* y en los *Recintos D-G*. El análisis cronológico cualitativo de estilo confirma la asignación del material del *Área de las Ofrendas* a la Época 1B, mientras que en los *Recintos D-G*, un componente de cerámica tardío presenta una serie de problemas cronológicos que surgen del fuerte sesgo costeño en que se basa la secuencia original (Menzel, 1964, 1968 a,b).

En este capítulo se presentan dos problemas principales. Primero, se esperaba diferencias en las funciones de los cuartos si es que los contextos arqueológicos dentro de cada agrupación de recintos

proporcionaban colecciones de cerámica significativamente diferentes. Segundo, si los recintos fueron abandonados en diferentes momentos, estas diferencias de tiempo deben ser observables en las características de estilo, y si se demuestra que existían diferencias temporales, entonces, ¿cómo estas diferencias correspondían a la secuencia original?

La respuesta a la primera pregunta la proporciona la evidencia arqueológica. El *Área de las Ofrendas* es una agrupación de dos cuartos con depósitos subterráneos. Los recintos adyacentes contienen algunos ceramios de los pozos removidos por actividades posteriores al depósito. Un punto crítico para ésta sustentación son los depósitos cubiertos que contienen ofrendas hechas antes del enyesado que había dentro de cada recinto. Por el contrario, los *Recintos D-G* consisten de varios cuartos conectadas a uno de los principales patios, en el cual se encontró la segunda cantidad en volumen de cerámica decorativa que se asoció fuertemente con la tradición de la élite seglar de Wari (ver Brewster-Wray, 1990).

Las ofrendas dentro del *Área de las Ofrendas*, definen estos recintos como un importante espacio ritual y ceremonial. Por otro lado, los *Recintos D-G*, representan un área residencial que posiblemente es la casa de un funcionario Wari, donde se encontró alfarería decorativa de élite, de igual calidad que muchos de los ceramios del *Área de las Ofrendas*. Estos contextos arqueológicos distinguen claramente las dos agrupaciones de recintos como dos áreas funcionalmente separadas y de distinta actividad. La alfarería de élite seglar encontrada en los *Recintos D-G* concuerda con las descripciones de alfarería de élite seglar de la Época 2A (Menzel, 1964), aunque los diseños incluyen varias características conservadoras del estilo de la Época 1B Tardía. La cerámica del *Área de las Ofrendas* difiere de la anteriormente descrita de los contextos de ofrenda de la Época 1B.

Para entender plenamente cómo los depósitos de cerámica difieren de nuestro entendimiento de las ofrendas del Horizonte Medio Época 1 y Época 2, un breve repaso de los contextos arqueológicos de ofrenda conocidos contribuirá a esclarecer el problema.

Existen cinco ofrendas cerámicas del Horizonte Medio 1 y 2 acerca de los cuales tenemos suficiente evidencia para examinar sus

características generales. Éstas se encuentran en sitios Wari. Se recuperaron tres de estas ofrendas en la sierra central, dos en el sitio de Conchopata y una en el sitio de Ayapata; la ofrenda "Pacheco" se localizó en la costa sur cerca de Nasca y "La Victoria" se encontró en Ocoña, más al sur a lo largo de la costa. Las ofrendas serranas de la Época 1 (Conchopata 1942 y 1977) incluyen sólo alfarería ceremonial sobredimensionada rota deliberadamente y enterrada junta como un mismo acontecimiento ritual (Menzel, 1964, 1968 a,b; Cook, 1979, 1985, 1987). Están depositadas en fosas excavadas sin revestimiento o con piedras, o preparadas de manera especial. La ofrenda "Pacheco" en la costa sur, de la Época 1, se recuperó dentro de recintos subterráneos con revestimiento de adobes, que incluían vasijas de tamaño regular y gigantes. En los tres depósitos de la Época 1 sólo se encontró cerámica.

Estudios previos (Menzel, 1964, 1968 a,b), han rastreado la evolución de los depósitos de cerámica del Horizonte Medio 2; lo siguiente resume los datos disponibles sobre este período. Si las ofrendas son consideradas cronológicamente, surgen distintos tratamientos de "ritual" que diferencian el Horizonte Medio 1 del Horizonte Medio 2. Hay desarrollos sociopolíticos, como se deduce de la evidencia arqueológica, que definen el Horizonte Medio 1 como un período importante, al margen de los acontecimientos y de las características del patrón de crecimiento subsecuentes del Horizonte Medio 2. Artísticamente aparecieron múltiples variantes de las imágenes del Horizonte Medio 1, incluyendo motivos encontrados usualmente en alfares más utilitarios. Los cambios en algunas asociaciones de contexto son indicativos de un ritual menos especializado o uno que ha sido significativamente modificado. Esto se observa en las ofrendas de la Época 2, una en la sierra en Ayapata, encontrada por Ravines (1968, 1977) y la otra de La Victoria, en el valle de Ocoña, localizada en 1943 por T. Mejía Xesspe (Menzel, 1964, nota 196; Valcárcel, 1943; Bernardo Málaga, 1950; Bird, 1958).

Estas ofrendas de la Época 2 tienen un número de características que las distinguen de aquellas de la Época 1. Por ejemplo, el material de Ayapata contiene ofrendas estratificadas sobrepuestas y probablemente representa acontecimientos de ofrenda distintos. Hubo también una variación en la forma de las vasijas y los alfares que es indicativa

de los diferentes talleres o comunidades (Ravines, 1968; Menzel, 1968 a,b). Además, los interiores carbonosos de algunas de las vasijas de Ayapata muestran que éstas contenían una sustancia quemada (ver, Ravines, 1968), desconocida en las ofrendas del Horizonte Medio 1.

La ofrenda de La Victoria es muy particular (ver, Ravines, 1968, Láms. XXVII, 87a-88b), tanto porque es el único depósito que contenía vasijas sin quebrar, como por su asociación problemática con los artefactos de estilo Inka (ver, Menzel, 1964: 86-87, nota 196). Ocho vasijas estaban localizadas en un moderno corral, y 96 mantos de pluma enrolladas se encontraron en algunos de estas vasijas (Candler 1991:12). Algunos de estos mantos se encuentran ahora en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, en Lima, en museos de Europa y en los EEUU.

Menzel (1964, 1968a,b) cree que la tradición ofrenda cambia de características a través del tiempo. Al inicio contiene sólo cerámica, pero posteriormente incluye una variedad de artículos. Los lugares de ofrendas pueden mantener su función durante un tiempo considerable. Las complejas situaciones de estratigrafía horizontal y vertical lo reflejan. El patrón básico no solo se mantiene durante el Horizonte Medio 2 sino que parece continúan en el tiempo de los Inkas como se observa y registra en las crónicas españolas (Arriaga, 1621, citado por Ravines en 1968: 19; Cobo, 1956).

En esta breve visión de las ofrendas del Horizonte Medio 1 y 2 está claro que los datos arqueológicos proporcionan la base para la diferenciación entre dos épocas estilísticas de ofrendas, propuestas por Menzel. Los rasgos de los depósitos del *Área de las Ofrendas* combinan características que anteriormente dividían las ofrendas de la Época 1 y de la Época 2: 1) los pozos preparados fueron construidos con piedras o fueron revestidos de barro; 2) están cubiertos con grandes planchas de piedra y sellados por un piso de yeso dentro de cuartos definidos arquitectónicamente; 3) varias formas diferentes de vasijas, inclusive vasijas en miniatura, coexistieron dentro de los pozos (sin embargo no podemos determinar si es que las vasijas fueron rotas intencionalmente antes del depósito o durante actividades posteriores a éste); 4) se encontró restos de huesos humanos dentro de los pozos. Sólo se conoce otra ofrenda asociada con entierros humanos. Está en

Conchopata, donde a un metro al norte de la ofrenda encontrada en 1977, se excavó un sepulcro cubierto con piedras que contenía los restos de cinco mujeres jóvenes (Isbell y Cook, 1987). Por otro lado en Moraduchayoq, los huesos humanos estaban mezclados con la cerámica de ofrenda. De ese modo empieza a surgir una relación entre las ofrendas y los entierros o sacrificios humanos como un patrón de ritual Wari en el valle de Ayacucho.

Otro rasgo principal define a las ofrendas de la Época 1 frente a las de la Época 2. Menzel encuentra diferencias estilísticas y de tradiciones de diseño entre los dos períodos (ver, Menzel, 1964, 1968 a,b). Sostiene que existe una secularización progresiva en los diseños que se da a través del tiempo. Ello se observa en un incremento de la frecuencia de los rasgos locales o de élite seglar que son incluidos en los temas de la imaginería de las ofrendas de la Época 2. Así, también cambia el tratamiento ritual del contexto de la ofrenda, como se evidencia por el múltiple uso de un mismo depósito en Ayapata (Ravines, 1968, 1977). Iconográficamente, las figuras míticas de élite y de élite seglar se distinguen en los contextos arqueológicos de la Época 2, porque las figuras originalmente restringidas a las ofrendas en la Época 1 aparecen en otros contextos durante la Época 2. Los materiales del *Área de las Ofrendas* incluyen con frecuencia diferentes tradiciones de estilo en una misma vasija, y una combinación de vasijas individuales que pertenecieron a los grupos de cerámica local, de élite seglar y ceremonial. Estas dos características contradicen el criterio usado para definir temporalmente los distintos depósitos de ofrenda. Además, estos indican que este proceso de secularización en Wari estuvo bien desarrollado durante la Época 2. Los criterios claros que podrían contribuir a definir las ofrendas de la Época 1 en Wari como actividades exclusivas de élite o ritual, están ausentes. La cerámica del *Área de las Ofrendas* en Moraduchayoq contradice la suposición de Wagner de que los grupos de cerámica ceremonial, de élite laica y local, reflejan diferencias sociales o de clase. Por tanto, ello también sugeriría un acceso diferente de parte de los individuos o de las clases para aportar o contribuir a las ofrendas de ritual. Los tres grupos de cerámica están presentes en las ofrendas de Moraduchayoq. Ello indica que las diferentes clases y/o grupos étnicos están autorizados a contribuir con estas ofrendas, o que los tres grupos de cerámica no se correlacionaban con las categorías de clase, sino

que se referían a otras categorías sociales o funcionales. La cerámica del *Área de las Ofrendas* presenta nuevas interrogantes acerca de las ofrendas de la fase III en Wari.

Se ha expuesto una serie de características de estilo, temporalmente sensibles para cada una de las categorías de cerámica. Éstas contribuyen a determinar las atribuciones cronológicas. La forma de la vasija se considera un medio primario para fechar esta cerámica, y los atributos de estilo, tales como el uso del color, los cambios de elementos de diseño dentro de una configuración específica (como la banda de cheurones, las volutas, la flor de lis, detalles del animal corcovado), así como su posición dentro del campo de diseño, se toman en conjunto como constelaciones de diagnóstico de los rasgos de estilo de una fase específica.

Los datos presentados sobre la distribución del color, del fondo y del diseño, se han resumido en los Cuadros 14-17. Se reconoce las diferencias entre las divisiones principales de época, y éstas se reflejan en la distribución de color entre la cerámica del *Área de las Ofrendas* y los *Recintos D-G*. Sólo cinco colores son comunes a ambas áreas: blanco, negro, anaranjado claro, morado-gris/borgoña y gris. Estos son los colores principales, característicos de los alfares decorativos y de élite seglar. Las diferencias en el uso del color entre las dos áreas no son coincidencia ni producto de las diferencias de función de las vasijas, porque todas las formas de las vasijas están presentes en ambas áreas a excepción de las tazas.

Las principales diferencias se encuentran en el uso del marrón rojizo, Negro Decorado y anaranjado quemado. El marrón rojizo se usa como el color de fondo más frecuentemente en el *Área de las Ofrendas* que en los *Recintos D-G*, mientras que lo contrario es cierto cuando el marrón rojizo se usa dentro de la composición de diseño. Las vasijas decoradas en negro se encuentran sólo en los *Recintos D-G* en el estilo Negro Decorado C. El anaranjado quemado, como color de fondo o de diseño, se usa exclusivamente dentro del *Área de las Ofrendas*. Estas distribuciones de color son consistentes con los estilos específicos de la época expuestos en este capítulo para el *Área de las Ofrendas* y los *Recintos D-G*. Por ahora, estos no contribuyen a mostrar las diferencias sutiles necesarias para definir las nuevas combinaciones estilísticas encontradas en Wari en la fase III.

En este análisis, he adoptado los nombres de estilo y rasgos usados por Menzel (1964, 1968 a,b). Nuestra fase III abarca la transición de la Época 1B a la 2A, cuya complejidad se refleja en la multiplicidad de unidades taxonómicas de análisis estilístico. Hemos observado, asimismo, que los estilos serranos definidos en base a los datos de la sierra se restringen a la Época 1, mientras los estilos de la costa se remiten exclusivamente a la Época 2. Menzel suponía que se encontraría en el futuro en la sierra, tanto en Wari mismo como en otros sitios, varios estilos costeños. Esta pregunta resulta insuficiente si queremos entender a cabalidad la compleja índole de interacciones estilísticas, la que fue revelada por el presente análisis. El período de transición que incluye las Épocas 1B y 2A es la era de mayor trastorno social, expansión y cambio, como se documenta en el registro arqueológico. Creemos por lo tanto que, al unirlos dentro de nuestra fase III facilitaremos también las futuras comparaciones interregionales. Los nuevos datos que cambian nuestra perspectiva de una sociedad o de un período de tiempo también desafían las interpretaciones y terminologías anteriores. Estoy a favor de mantener la secuencia cronológica de Menzel, mientras que simultáneamente es posible tratar la transición de 1B a 2A como un período de tiempo críticamente importante, aunque haya durado sólo dos o tres generaciones. La fase III en Wari se refiere a este período de cambio y debería incluir los estilos de cerámica serrana de Wari que sostenían transformaciones específicas, que conducen a muchas de las manifestaciones de la costa. Claramente, existen también estilos costeños que afectan la producción de la cerámica en la sierra. Ello también requerirá mayor refinamiento.

Finalmente, quiero tratar la relación entre la secuencia estándar y las diferencias temporales que se presenten con Wari. Las colecciones de cerámica de la fase III en Wari no son consistentemente definidas por las características de estilo proporcionadas por Menzel para los grupos de estilo de la Época 1 y de la Época 2 Temprana. En otras palabras, los estilos del Horizonte Medio evocados en el Capítulo III no agotan todas las características de la muestra. Las definiciones de estilo de Menzel resultan más útiles para los períodos más tempranos, cubiertos también en el estudio de Knobloch (1983), que abarca desde los períodos Huarpa hasta la Época 1 Tardía. Entre la cerámica del *Área de las Ofrendas* puede reconocerse los rasgos de estilo local de la Época 1B tardía, pero están frecuentemente

combinados con los atributos de estilo previamente definidos como diagnósticos de los estilos costeños de la Época 2A. Ello sugiere que una serie de innovaciones estilísticas se dan en Wari antes de su aparición en la costa. Hacen falta definiciones de categorías taxonómicas descriptivas e incluso de estilos para tratar este problema de manera adecuada. En el presente análisis, me basé en el seguimiento rasgo por rasgo de todas las filiaciones entre mis especímenes y las fases o unidades estilísticas establecidas por otros autores y llegué a la conclusión que generalmente en una misma vasija se encuentran las características propias a dos o más estilos. Ello es especialmente frecuente dentro de los materiales del *Área de las Ofrendas*. Me abstengo de crear una nueva terminología de estilo, específica para Wari, porque la muestra es pequeña y debe ser confirmada con más datos. No obstante, la presencia de un estilo Wari Viñaque, por ejemplo, es mejor sustentada por los ceramios analizados de Moraduchayoq, aunque su contexto arqueológico y mi análisis de estilo confirman que los rasgos Wari Viñaque se dan en la Época 1B tardía, mientras que se encuentran más tarde durante la Época 2A en la costa. En un futuro cercano se necesitará actualizar la terminología de descripción estilística para estudiar las tradiciones de estilo Wari durante la fase III. Este análisis documenta dónde se encuentran algunas de las diferencias en la forma de las vasijas y en los atributos de estilo, con el propósito de guiar nuestra futura reevaluación de la secuencia Wari.

Este capítulo ha refinado problemas cronológicos en la secuencia Wari, a través de un análisis del estilo cerámico. El marco de trabajo cronológico presentado aquí forma la base para la siguiente exposición de las imágenes de Wari de la fase III, y de la revaluación de su relación con Tiwanaku. Siguiendo la aproximación histórica de este estudio, examinaré las formas anteriores de las figuras Wari en Pukara. Sostengo que las comparaciones entre el arte Wari y Tiwanaku sólo serán posibles con: 1) una cronología confiable, y 2) una documentada continuidad histórica de las imágenes comunes a ambas culturas. Si en esta capítulo he enfatizado la cronología y el ritmo de cambio; en el siguiente me concentraré en las permanencias y trataré de establecer el rango de continuidad en el repertorio figurativo. La definición de cuáles son las imágenes que están presentes en el repertorio en un tiempo largo entre los años 100 y 800 d.C. aproximadamente, me parece crucial para las futuras comparaciones entre las dos culturas.

CAPÍTULO V

EL DISEÑO Y LA IMAGEN

Las Escuelas de Arte Japonesas entre Wan y Tachibana como un aspecto importante de sus programas tecnológicos de educación de artes visuales y el problema de la identificación de imágenes o figuras en estas obras. Masuda (1984, 1985) y J. Davidson (1985) y Wilson (1987) han sido algunos de los autores que han escrito sobre el diseño de arte japonés. En sus obras se discuten los principios de diseño de arte japonés, así como los principios de imágenes específicas. Dos problemas se plantean una solución, para poder determinar qué unidades de diseño son características. Primero, se debe establecer enlaces entre las dos secuencias y determinar los ratios de correspondencia de los periodos de tiempo en Wan y Tachibana. Segundo, se necesita establecer unidades específicas de análisis para poder hacer una comparación entre ambos casos. El importante problema de establecer los contenidos de las imágenes de Wan y Tachibana, debe también incluir algunas unidades de análisis de imágenes.

Los temas relacionados a la estética japonesa se discuten en los capítulos anteriores, para establecer los antecedentes Wan y Tachibana. En nuestra "Case II" la identificación entre las dos escuelas se hace a través de la muestra de "Wan" el rango de unidades entre las figuras Wan y Tachibana. Al respecto el capítulo siguiente en los próximos

III PARTE EL UNIVERSO DE LAS IMAGENES

CAPÍTULO V

EL DISEÑO Y LA IMAGEN

Las comparaciones directas entre Wari y Tiwanaku tienen un alcance limitado, debido a los problemas cronológicos no solucionados de ambos sitios, y al problema de la identificación de imágenes o figuras en ambas áreas. Menzel (1964, 1968 a,b), Spielvogel (1955) y Wallace (1957) trazaron algunas de las similitudes estilísticas, pero ninguno ha intentado una comparación directa de los dos repertorios de diseño. En algunos estudios, Cook (1979, 1987) e Isbell y Cook (1987) analizaron relaciones de diseño entre las dos áreas, centrándose en imágenes específicas. Dos problemas requieren una solución, para poder determinar qué unidades de diseño son comparables. Primero, se debe precisar enlaces entre las dos secuencias y determinar los rangos de contemporaneidad de los períodos de tiempo en Wari y Tiwanaku. Segundo, se necesita establecer unidades específicas de análisis para llevar a cabo una comparación entre ambos sitios. El intrincado problema de determinar los contenidos de las imágenes de Wari y Tiwanaku, debe también arrojar alguna luz sobre la naturaleza de su relación.

Nos hemos aproximado a la solución del primer problema en los capítulos anteriores, correlacionando las secuencias Wari y Tiwanaku. En nuestra Fase III, la interacción entre los dos centros fue mayor, por lo que también es mayor el rango de similitud entre las figuras Wari y Tiwanaku. Abordamos el segundo problema en las páginas

siguientes. Pretendemos demostrar que es necesario establecer los contextos sociales en que se dieron los diseños, siempre y cuando la procedencia arqueológica nos proporcione la información requerida, con el fin de poder comparar las expresiones figurativas propias a la ideología religiosa imperante en ambos centros políticos. La identificación exclusiva de elementos de diseño no constituye para mí un criterio suficiente para establecer comparaciones entre las figuras y, por extensión, entre los repertorios de temas principales.

Aunque en este estudio no se utilizan fuentes etnográficas ni etnohistóricas los siguientes comentarios deben ayudar a explicar el énfasis puesto en el significado cultural que atribuyo a las clases de figuras por definir a continuación.

Las investigaciones de etnografía andina (por ejemplo, Allen, 1989; B.J. Isbell, 1978; Reinhard, 1987; Urton, 1990) sobre el mundo sobrenatural de los nativos quechua hablantes, indica que es erróneo interpretar las imágenes religiosas como un panteón de deidades, (por ejemplo, Demarest, 1981) en el sentido occidental. En lugar de ser un sistema panteísta o naturalista, consiste en espíritus de la montaña, espíritus del agua, espíritus de la primavera, etc. Cada rasgo del paisaje, vegetación y fuentes de vida, tiene un significado ritual y social. Muchas de ellas son huacas o lugares sagrados y objetos (Allen, 1989; Duviols, 1986; MacCormack, 1991; Núñez del Prado, 1974; Pease, 1973). Sería más preciso ver la presencia de estas figuras, no como un fenómeno meramente religioso, sino que involucra una compleja red de símbolos con una estructura formal como medio de comunicación visual. Si los artesanos Wari y Tiwanaku adoptaron temas similares, quizás operaron como un grupo de "escribas de íconos" de símbolos visuales, cuya función es comparable con la de escritura.

Esta perspectiva sugiere una reevaluación del problema de Wari y Tiwanaku, a la luz de las evidencias que apuntan hacia una religión de Estado como el factor causante de la impactante uniformidad en el diseño y de la amplia difusión de íconos. Ésta no es una idea nueva. En efecto, muchos de los estudiosos (ver Cap. II) que han escrito acerca de estas culturas, interpretan la similaridad de imágenes como el resultado de una difusión religiosa que emanaba de la ciudad

"cósmica" de Tiwanaku. Agreguemos, a título de comparación transcultural, que las religiones de Estado fueron documentadas en las otras cinco áreas del mundo donde se dió el fenómeno de surgimiento de sociedades complejas. Es quizás dentro de este contexto religioso que los escribas obtuvieron primero el privilegio de ser especialistas a tiempo completo que transcribían los eventos rituales, socioeconómicos y calendáricos en una diversidad de soportes y materiales. Al margen del problema de si está y cómo está documentada la religión de Estado en cada uno de los casos, resulta necesario enfatizar que, desde nuestro punto de vista, la religión del Estado no constituye tan sólo una simple respuesta ideológica a un grupo de factores desencadenantes. Todo lo contrario, en los Andes Centrales --como en otras partes-- este fenómeno está asociado con el crecimiento de la complejidad y con la centralización política.

Volviendo al tema central de este capítulo, las imágenes Wari y Tiwanaku son de naturaleza figurativa y existen claras divisiones que separan a las Deidades con Báculo de las Figuras de Perfil con Báculo. Se sugieren diferencias más complejas para el ámbito humano, en particular dentro de la esfera Wari (Cook, 1985, 1992). Este estudio se limita a las divisiones dentro del ámbito natural (ver Cap. III) o al grupo de figuras antropomorfas con báculo con atributos supra humanos.

Nuestro objetivo es rastrear la trayectoria histórica de las figuras Wari, desde su forma más temprana conocida en Pukara, con el propósito de determinar cuáles son las imágenes que Wari y Tiwanaku tuvieron en común durante la Fase III. Cuando confrontamos las diferentes clases de figuras del arte del Período Intermedio Temprano y del Horizonte Medio en la Sierra Sur del Perú, nos dimos cuenta que es plenamente posible captar, por un lado, la continuidad de la tradición y, por otro, las transformaciones sucesivas. Las Deidades con Báculo sufren pequeños cambios y se les puede comparar de un sitio a otro y a través del tiempo para determinar sus similitudes y diferencias. El caso de las Figuras de Perfil con Báculo es más problemático; requiere de un cuidadoso examen de detalles, los que parecen cambiar a través del tiempo.

La base metodológica

La investigación acerca de los símbolos antiguos en la arqueología ha seguido los métodos empleados por historiadores del arte y arqueólogos clásicos (Baxandall, 1972; Kutscher, 1950; Kubler, 1962, 1967, 1969; Grieder, 1975; Rowe, 1959, 1960b, etc.) mientras que los avances teóricos le deben mucho al desarrollo de la antropología simbólica, la lingüística estructural y la semiótica. Los resultados son diversos. Algunos tienden a ser copias exactas de estrategias teóricas exitosas, utilizadas en otras disciplinas especializadas (verbigracia, Watt, 1966, 1967) que, finalmente, no se aplican directamente a la complejidad semántica de los símbolos usados en contextos socialmente activos. Por ejemplo, los esfuerzos hechos para definir la gramática y la sintaxis considerando un sistema de diseños como un vocabulario y tomando prestado los métodos que se utilizan en el análisis lingüístico, produjeron un complejo juego de reglas que podrían ser usadas, en condiciones ideales, para reproducir un sistema de diseños específicos. En algunos casos más afortunados, se aplicaron las mismas reglas en los diseños de materiales distintos (verbigracia, Faris, 1972; Roe, 1982). En estos estudios sobre la estructura del diseño, se usaron reglas para explicar las relaciones de parentesco entre los productores (Roe, 1982), o como medios para determinar si un sistema de diseño era de índole meramente decorativa o con significado semántico (Faris, 1972). Lamentablemente, estos laboriosos y detallados estudios a menudo sólo proporcionaron una mejor comprensión de cómo se generaron estos diseños y muy poco acerca de sus aplicaciones simbólicas, sociales y funcionales. Estos estudios ilustran algunas de las limitaciones impuestas al usar un modelo lingüístico para el análisis de símbolos materiales y elementos visuales.

Otros estudios están inspirados en perspectivas teóricas más explícitamente estructuralistas (Hodder, 1982c) o marxistas (Spriggs, 1984). Estos estudiosos se han apartado de su compromiso con una posición teórica positivista. Algunos estudios (verbigracia, Hodder, 1977, 1982a, 1982b; Hunt, 1977) revelan cómo los investigadores tratan una constelación de interpretaciones simbólicas que también ofrecen planteamientos sobre la vida simbólica de las sociedades

antiguas. Las aproximaciones al estudio del significado de las sociedades antiguas se dividen entre aquellas que creen que es posible conocer la antigüedad y aquellas (verbigracia, los teóricos críticos, de formación marxista en su mayoría) que argumentan que nuestra percepción, de quienes somos nosotros en el presente, influye en la interpretación del pasado, haciendo que el pasado sirva únicamente al presente (Leone, 1982; Leone et al.1987). El grupo que más expresivamente respalda esta posición, son los arqueólogos que trabajan los tiempos históricos. Esta marcada división trae a colación las tendencias de auto reflexión en busca de estrategias mejoradas dentro de la investigación arqueológica.

El análisis cronológico e iconográfico

En este trabajo se hace una importante distinción entre las unidades de análisis “estilístico” e “iconográfico”. En estudios previos sobre el tema, ambos términos solían ser usados indistintamente para extraer las inferencias de conducta. Yo separo lo que llamo “características de diseño”, que tienen un significado temporal, de las “figuras”, “configuraciones” o “temas”, los cuales tienen un significado iconográfico. La primera categoría es usada con fines cronológicos, mientras que las últimas se emplean en el análisis de contenidos simbólicos. El objetivo futuro es fechar las representaciones iconográficas de Wari y Tiwanaku, previa definición de características de diseño estableciendo rangos de contemporaneidad entre las figuras y temas particulares. Por ahora, este estudio se limita a alcanzar este objetivo para el material Wari.

En los contextos no documentados, o en aquellos sin escritura, debe tratarse el problema de la descripción, identificación y significado intrínseco de las figuras. Hay precedentes para este tipo de análisis en el campo de la historia del arte; a través de ellos se clarificarán algunos de los problemas que encuentran los estudios arqueológicos de imágenes prehistóricas.

Por lo general, los arqueólogos han evitado el análisis del arte representativo porque acceder a información concreta sobre cómo una sociedad antigua percibía estas imágenes se considera altamente especulativo. El reto es, por cierto, muy grande, particularmente en

lo concerniente a las dificultades inherentes a la identificación de figuras específicas y su significado prehistórico. Más allá de estas limitaciones, las perspectivas a menudo empleadas en el análisis antropológico del arte representativo se basan, en parte, en métodos con una larga y rica tradición en el campo de la historia del arte (verbigracia Gombrich, 1969,1979; Panofsky, 1939; Shapiro, 1959).

La dificultad de entendimiento entre la antropología y la historia del arte ha separado ambas disciplinas durante años, perjudicándose las dos. Los métodos esenciales de la historia del arte que han sido refinados y debatidos durante años son, con muy pocas excepciones, simplemente ignorados por los arqueólogos con formación antropológica. En efecto, el llamado programa de la Nueva Arqueología, socavó aún más este proceso, al rechazar la importancia fundamental de la historia y de los conceptos de tiempo y contemporaneidad. Antes de la década de 1970, los estudios que se ocupaban de los análisis estilísticos eran más frecuentes y estaban sinceramente en deuda intelectual con la arqueología clásica (Menzel, 1969; Rowe, 1960b, 1962b, 1971). En los Estados Unidos hay un número limitado de estudios teóricos y metodológicos sobre el tema de las imágenes o iconografía dentro de la arqueología prehistórica, con la posible excepción del arte en piedra. Mientras tanto, los estudios sobre estos mismos temas tienden a incrementarse para Mesoamérica y América del Sur. En el caso de la arqueología andina el énfasis usualmente está en temas de estilo, pero cuando se invoca la iconografía, por lo general el término queda sin ser definido (i.e. Bonavía, 1985; Salazar Burger y R. Burger, 1982; Donnan, 1975, 1978; Kutscher, 1950; Grieder, 1975).

Panofsky, uno de los más distinguidos pensadores de la historia del arte, recomienda la clara distinción entre tres niveles de análisis (ver, Panofsky, 1939: 3-17): 1) descripción preiconográfica, que incluye observaciones de forma pura (verbigracia, configuraciones de línea y color), portadoras de significados primarios o naturales; 2) análisis iconográfico (identificación de temas secundarios o convencionales, o de figuras por medio de atributos asociados); y, 3) interpretación iconológica (definición del significado o contenido intrínseco). Estos niveles de análisis son metodológicamente útiles, aun cuando el tercer nivel de significado intrínseco debe ser tratado de manera distinta en los contextos no documentados.

Los arqueólogos que se ocupan de elementos visuales, a menudo aluden imprecisamente a la iconografía, mientras en la historia del arte ésta tiene un significado mucho más restringido, lo cual contribuye a distinguir los niveles de análisis:

“ Nosotros conectamos motivos artísticos y las combinaciones de los motivos artísticos (composiciones) con temas o conceptos. Los motivos así reconocidos son portadores de un significado secundario o convencional que pueden ser llamados imágenes, y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos del arte llamaban ‘invenzioni’; nosotros acostumbramos llamarlas historias o alegorías ... la correcta identificación de estos motivos es un prerequisite para un análisis iconográfico correcto en el sentido restringido, el análisis de imágenes, historias y alegorías es un pre-requisito para una correcta interpretación iconográfica en un sentido más profundo.” (Panofsky, 1939: 6,8).

Yo sustentó este estudio en los tres niveles originalmente propuestos por Panofsky y los adapto a las particulares condiciones andinas en las cuales trabajamos con representaciones que carecen de fuentes escritas paralelas. Consecuentemente, la descripción preiconográfica puede considerarse la tarea inicial, ya que provee la información sobre las variaciones de los motivos dentro de una colección (corpus). En el nivel de un tema a considerarse convencionalmente, las figuras pueden ser inventariadas para lograr una comprensión de temas o composiciones dominantes, ello es parte del proceso involucrado en las clasificaciones arqueológicas. Una vez que se usa un nombre para identificar una clase o un asunto, el tema a considerarse convencionalmente asume un significado cultural más específico. Por ejemplo, el Sacrificador (Cook, 1983; Valcárcel, 1959) es una figura recurrente en el arte andino antiguo. Se le representa en una vista de perfil sujetando un hacha o cuchillo en una mano y, una cabeza humana decapitada en la otra. La primera suposición es que efectivamente es un cuchillo, la siguiente es que la figura de perfil fue la que cortó la cabeza humana, etc. El hacha y la cabeza (que a menudo es aludida como cabeza trofeo) sirven de símbolos que separan la representación de otras figuras de perfil. De esta manera, se construyen las clases de figuras que ya están imbuidas de sentidos preasignados. En este caso, hay marcados paralelos con la aproximación temática de Donnan (1978: 158-173) al arte Moche. Las repre-

sentaciones Wari y Tiwanaku son demostrablemente más uniformizadas y redundantes que las del repertorio Moche; pueden ser asignadas a una clase, definida en base a un número de características (Cook, 1983, 1985, 1987).

El último nivel analítico que sugiere Panofsky concierne al significado intrínseco, en ello, los campos de la historia del arte y la antropología tienden a divergir (ver también, Kubler, 1962). Sin embargo, una de las premisas básicas común con la antropología es que:

"Mientras creemos que nosotros identificamos los motivos en base a nuestra experiencia práctica pura y simple, en verdad leemos "lo que vemos" según la manera en la cual los objetos y acontecimientos fueron expresados por formas bajo variantes condiciones históricas." (Panofsky, 1939: 11).

De los tres niveles de análisis de Panofsky, el significado intrínseco en el arte Wari y Tiwanaku es aludido únicamente en la medida en que las condiciones históricas bajo las cuales fueron producidos los diseños eran relevantes. Un trabajo más completo sobre el significado aguarda un futuro estudio.

Mi investigación incluye: 1) un análisis cronológico del diseño, y 2) un análisis sincrónico del repertorio simbólico. En ambos puntos me centro en temas históricos. El propósito del estudio cronológico ha sido refinar la secuencia estilística propuesta primero por Menzel (1964, 1968 a,b). En el análisis del repertorio iconográfico, examino primero los antecedentes de formas de arte en el sitio de Pukara y rastreo las imágenes que tienen continuidad histórica en Wari y Tiwanaku. Esta última parte de mi estudio se centra en la identificación de figuras y temas que se encuentran en ambos sitios.

Las asociaciones de diseño que contribuyeron a definir las representaciones en el arte de Pukara, son recurrentes en el arte de Wari y Tiwanaku. Sin embargo, después de un período de 400 años se desplegaron importantes transformaciones en el contexto social y arqueológico en las representaciones de figuras. Estos cambios produjeron estilos distintos en cada institución política que también alteraron la composición real de las representaciones de Pukara. Estas

representaciones, que se presentaron nuevamente durante el Horizonte Medio, tienen una complicada serie de rasgos superpuestos, que los hace casi irreconocibles, si es que no se tiene un conocimiento de su contexto anterior. El resultado de mi análisis deberá proveer el marco de trabajo histórico para la clasificación del arte de Wari y Tiwanaku, al examinar sus tempranos contextos y formas, y sus cambios visibles a través del tiempo.

Sobre la iconografía: la base de datos de Wari y Tiwanaku

Las imágenes más completas se encontraron en las esculturas de piedra, ceramios y textiles, mientras que aparecen en una forma más reducida en otros artículos. Por lo general, en otros soportes materiales no aparecen más de dos figuras con sus respectivos símbolos asociados. La similitud del diseño general es sorprendente si se considera los distintos materiales en los cuales se encuentran estas figuras.

Sin embargo, los datos recogidos en el Perú y Bolivia y clasificados por material y por lugar de procedencia, revelan que los mismos materiales no fueron usados dentro de las culturas Wari y Tiwanaku. Además, los diseños de temas particulares se dieron solamente en materiales específicos en cada una de las dos áreas. Los dos tipos de materiales que transmitían el conjunto más grande de figuras, son las esculturas en piedra y cerámica. Los textiles proporcionaron las imágenes más completas, pero en su mayoría provienen de yacimientos de la costa y frecuentemente carecen de procedencia exacta. En este análisis, los textiles sólo se estudian cuando revelan una representación más completa que puede contribuir a esclarecer problemas en la clasificación de figuras.

El interés de los investigadores se centra, tradicionalmente, en dos motivos de imaginería del Horizonte Medio, igualmente populares en ambas áreas, a saber, el de la cara frontal de una Deidad con Báculo, y el de las Figuras de Perfil con Báculo. Ambos motivos constituyen elementos de un solo tema, que consiste en una figura frontal parada sobre un pedestal con los brazos abiertos sosteniendo un báculo en cada mano; dos o más filas de Figuras de Perfil con

Báculo la están flanqueando (Láms. 6-7). Una estructura de diseño muy similar también se encuentra, tempranamente en el Norte del Perú, en Chavín. Sin embargo, es durante el Horizonte Medio que emerge el tema consistente y muy difundido que acabamos de describir, vinculado con el surgimiento de una sociedad urbana. Este tema dominante es comúnmente denominado "Tema de la Deidad con Báculo".

Los antecedentes más antiguos conocidos de la Deidad con Báculo, tal como aparece durante el Horizonte Medio, datan de los contextos del Horizonte Temprano y del Período Intermedio Temprano, en el sitio de Pukara. De la evidencia disponible se sabe que Pukara fue abandonado por lo menos 200 años antes que los gobiernos de Wari y Tiwanaku tomaran el poder (Lumbreras, 1974), aun cuando fue reocupado en los períodos del Intermedio Tardío e Inka (S. Chávez, 1988).

Recientemente, la excavación de depósitos de ofrendas cerámicas en el valle de Ayacucho, proporcionó datos sobre la evolución de este tema central. Después de un período de aproximadamente 300 años de hiatus, los diseños investigados "reemergieron" durante el Horizonte Medio en Tiwanaku, Wari y centros aliados cercanos, incluyendo la costa sur del Perú. El tema de la Deidad con Báculo se encontró principalmente en tres materiales --alfarería policromada, escultura monumental y textiles decorados-- y tuvo una gran distribución a lo largo de las áreas de influencia Wari y Tiwanaku.

Las imágenes más completas de Wari, provienen del pequeño sitio de Conchopata, a unos 12 kms. al sur de Wari. En este sitio se encontró dos depósitos ceremoniales de vasijas de gran tamaño, rotas (Láms. 6-7). La ocupación de Conchopata se sobrepuso a Wari (Lumbreras, 1974; Menzel, 1964, 1968 a,b; Isbell, 1983), pero el sitio ha sido considerablemente destruido por la construcción del aeropuerto de Ayacucho y por la expansión urbana. No obstante incluye el más completo y original inventario en el valle de Ayacucho. Los cántaros con cara-gollete de una de estas ofrendas, representan repetidamente la bien conocida Puerta del Sol de Tiwanaku, o el tema de la Deidad con Báculo (Cook, 1979, 1985; Isbell y Cook, 1987; Menzel 1964, 1968 a,b).

Los materiales principales en los que se representan las imágenes dentro de la esfera de influencia Wari, son la cerámica y los textiles, la mayoría carentes de procedencia. Se conoce los monolitos modelados en piedra de Wari, aunque en número menor. Estas piezas carecían de grabados o de diseños en relieve, y fueron probablemente pintados, porque rastros de pigmentos todavía son visibles en las superficies de algunas de las piezas. Se sabe que once estatuas grandes (miden alrededor de 1.6 metros de altura, Lumbreras, 1974: 163-165) representan a excepción de una, a humanos completamente vestidos con rasgos felínicos. Hay poca similitud entre la escultura de Tiwanaku y Wari. De hecho los ejemplos Wari representan la contraparte monolítica de las figurinas de turquesa, que se recuperaron en la década de 1920 en Pikillajta, un sitio Wari en la Sierra Sur (Cook, 1993; Valcárcel, 1933).

Las figuras Tiwanaku también se encuentran en varios materiales, frecuentemente en esculturas en piedra, elaboradas particularmente en forma de: 1) dinteles y 2) monolitos de piedra o estelas (Posnansky, 1945). La arquitectura con diseños incisos, no sólo se encuentra en Tiwanaku, sino que tiene una historia en la hoya del Titicaca que cubre varias fases estilísticas de desarrollo (Browman, s.f.). Curiosamente, Pukara también es conocido por sus monolitos, pero es la cerámica incisa y policroma y no su escultura en piedra, lo que lleva más a las comparaciones interregionales. A lo largo del tiempo parece que el material en el cual se representan los diseños cambia, de la cerámica en Pukara a las formas más elaboradas de escultura en piedra encontradas en Tiwanaku.

La cerámica Tiwanaku no reproduce los temas encontrados en las estelas o dinteles. Rara vez se representan figuras individuales en cerámica, mientras que sí predominan los motivos geométricos. Sólo una forma de vasija, el kero, representa la cabeza de la Deidad de cara frontal, ya sea pintada o en relieve. Otros ejemplares son vasos modelados con caras humanas. Las figuras que se encuentran con más frecuencia en la cerámica Tiwanaku son el puma y otros felinos. Los felinos son comúnmente pintados y tallados en estilos tempranos de cerámica de la hoya del Titicaca, verbigracia Chiripa y Pukara. Ello, y la evolución de una tradición de escultura en piedra en esta área, parece haber tenido la más significativa influencia sobre el estilo en el Período Clásico de Tiwanaku.

La definición de las principales clases de diseño

Las unidades de análisis son el producto de cuidadosas decisiones que tienen una relación directa con el objetivo del estudio. Por ejemplo, el uso de elementos es útil con la finalidad de definir secuencias. Información etnográfica recogida en el pueblo de Tarasco en México muestra que la configuración del diseño y las posiciones dentro del campo de diseño, son sensibles a las actividades individuales de los alfareros y a la interacción entre ellos (Friedrich, 1970; Hardin, 1977; etc.). En África Occidental otras investigaciones etnográficas confrontaron las opiniones de la arqueología tradicional sobre la difusión y la interacción basadas en los rasgos estilísticos (Hodder, 1982 a,b; Braithwate, 1982). Hay ahora una extensa bibliografía sobre el uso de unidades de diseño en la arqueología y los tipos de información que proporcionan (véase para una revisión reciente de la literatura: Conkey y Hastorf, 1990). No obstante, existen muy pocos estudios (e.g. Hodder, 1987 a,b) que tratan el problema de cómo lograr unidades de análisis culturalmente significativas. Aquellos que han tratado el significado en las unidades de diseño tienden a suponer que nuestras definiciones son también las de los alfareros de la época prehistórica. En las siguientes páginas debato los problemas metodológicos que enfrente cuando intento determinar unidades de análisis que sean aplicables a las imágenes Wari y Tiwanaku.

Varios de los diseños Conchopata y Wari también se encontraron en el arte de Pukara. Por ejemplo, los elementos asociados con la Deidad del Báculo en el depósito de ofrendas de Conchopata hallado en 1977, fueron compartidos parcialmente por aquellos encontrados sobre la misma figura de Pukara, a pesar del parecido general que tiene con la Puerta del Sol. En base a este material y al proveniente del otro depósito de ofrendas encontrado en Conchopata 1942, sostengo (Cook, 1979, 1987) que a través del tiempo, el inventario de los temas de diseño se ha reducido y simplificado de una variedad compleja de Figuras de Perfil con Báculo (Menzel se refiere a ellas como "Angeles") y dos Deidades con Báculo a una sola Deidad con Báculo y una sola Figura de Perfil con Báculo (Menzel, 1964, 1968 a,b). Los nuevos datos reunidos para este análisis, del sitio de Wari, indican una simplificación aún mayor. Las figuras antropomorfas se han simpli-

ficado a partir de representaciones de cuerpo entero a cabezas únicamente. Ocasionalmente, sólo algunas características sobrenaturales sirvieron para resumir la información de las figuras. Estas figuras reducidas se dieron en un inventario de imágenes comprendidas en sus formas más simplificadas (Cook, 1979). Donde los diseños cambian de forma de un contexto a otro --por ejemplo, reduciéndose o abreviándose, pero manteniendo suficientes detalles importantes para reconocer a ambos--, es difícil lograr una clasificación basada en un juego estricto de variantes.

La clasificación de los diseños ha sido más directa cuando se trató de motivos geométricos. Para el material figurativo procedente de contextos arqueológicos como el nuestro, donde no se puede identificar las figuras a partir de fuentes escritas, es necesario establecer primero una descripción detallada de las variantes de diseño conocidas (verbigracia, Phillips y Brown, 1978). El objetivo de esta parte del estudio es establecer las unidades de diseño que fueron comunes a Wari y Tiwanaku. Dada la complejidad de expresiones artísticas, la comparación directa entre ambos repertorios es posible sólo a partir de la representación de la Deidad del Báculo, la única fácilmente identificable, siempre y cuando se rastree su historia, se detecte las formas más tempranas conocidas y se analice su variabilidad original. Las muestras más tempranas de la Deidad con Báculo se encuentran en el sitio de Pukara.

En la descripción de diseños utilizaremos la terminología sugerida por Menzel (1964, 1968 a,b) en su estudio sobre los materiales de las ofrendas previamente excavadas y las definiciones de estilo del Horizonte Medio. Se usarán los siguientes términos para describir los diseños de complejidad variable. Las unidades de diseño fueron diferenciadas jerárquicamente, empezando por el componente menor, así: 1) las unidades iconográficas más pequeñas son denominadas "elementos" y, en orden ascendente, 2) la "configuración", que es una combinación específica de elementos, hasta 3) los "íconos" o figuras completamente reconocibles (verbigracia, Figuras de Perfil o figuras humanas) y finalmente, 4) el "tema" o aquellas figuras que concurren en especímenes únicos. El uso de la palabra "rasgo" no se refiere a una unidad de diseño específica.

Durante la primera parte del análisis, me interesé en la comprensión de las principales clases de figuras. En un estudio anterior, sostuve que el objeto de análisis más eficaz para la comparación de figuras de ambos sitios, no se encuentra en el nivel de los elementos, sino que estaba arraigado en la estructura y disposición de temas completos (Cook, 1979). En este estudio, donde la muestra consistía de fragmentos provenientes de excavaciones, el enfoque se cambia para resaltar los íconos en vez de los temas, dado que muy pocos temas completos son visibles en la cerámica reunida.

Las figuras del Horizonte Medio Temprano (Épocas 1A y 1B) en el valle de Ayacucho, pueden caracterizarse como manifestaciones de dos tradiciones centrales. Una de ellas se desarrolló en el área, como resultado de los diseños y estilos oriundos de la sierra (verbigracia, Ocos, Decoración en Negro y estilo Chakipampa). También incluye influencias de los estilos de la cerámica de la costa sur, como Nasca 7 y Nasca 9 (Menzel, 1964, 1968 a,b). Los diseños populares en esta tradición son los motivos geométricos, las líneas curvas simétricas (Lám. 36b) y las figuras zoomorfas que representan reptiles (Láms. 13a, 26g, 30j), y perfiles de figuras con patas de felinos similares a los denominados "animales encorvados" por Menzel (1968b, 1987) (Lám. 36a). La mayoría de estas figuras, con algunas excepciones, (Lám. 30j) son figuras producidas por la cultura, que no tiene una contraparte directa con el mundo real. Éstas corresponden a lo que denomino imaginería de Ayacucho. Está representada en un número de estilos relacionados por su cercanía en el tiempo, y asociados a una expansión temprana de Wari en la sierra (por ejemplo Pikillajta), así como a una colonización costeña (Cerro Baúl en el valle de Moquegua).

A la otra tradición la denomino imaginería Wari. Esta ha sido frecuentemente interpretada como una imaginería más ceremonial o de un contexto elitista; ésta comprendía Deidades con Báculo, Figuras de Perfil con Báculo y otras figuras antropomorfas (Lám. 37 a-b). Los íconos antropomorfos también se dieron en los estilos Nasca 9 y Chakipampa, pero en dichos estilos las características humanas tales como brazos, piernas, manos y pies, estaban ausentes (Menzel, 1964, 1968 a,b). Otras características de la imaginería Wari son los apéndices, tales como penachos de pluma, figuras en forma de "S", ma-

zorcas de maíz, felinos y cabezas de halcón. La ejecución del diseño fue incluso mucho más precisa que la de la tradición de Ayacucho.

La división en dos tradiciones de arte dentro del área de Ayacucho, contribuye a definir algunos de sus rasgos más importantes. Hay claras distinciones entre la representación de: 1) las figuras humanas (Láms. 8-9); 2) figuras zoomorfas del mundo natural, por ejemplo reptiles, aves, felinos y otros animales salvajes y domésticos (Láms. 19, 30i); 3) figuras producidas culturalmente, que no existen en el mundo real, a las cuales denomino figuras míticas (Lám. 29); 4) figuras antropomorfas con atributos no humanos, por ejemplo la Deidad con Báculo y las Figuras de Perfil con Báculo (Lám. 35 b-d), que han sido interpretadas como seres divinos o, como yo los denomino, sobrenaturales; 5) figuras fitomorfas o de plantas con flores y otros productos agrícolas, por ejemplo el maíz, la papa y otros tubérculos andinos (Láms. 20 g-i, 34g); y 6) figuras de formas geométricas (Láms. 15 a-b, 16 a-b). Las dos clases principales de figuras comunes a Wari y Tiwanaku son las deidades antropomorfas y los humanos. También se encuentran varias figuras zoomorfas, tales como variadas formas de felinos o pumas. Esta clase es de particular importancia en Tiwanaku, donde es más común en la cerámica incisa y pintada. No existe una contraparte directa de estas figuras en Wari. En Wari hay representaciones de pumas, pero son poco frecuentes y parecen estar representadas exclusivamente dentro de contextos ceremoniales y de una forma naturalista.

Las figuras sobrenaturales (Láms. 6-7) son figuras antropomorfas que incluyen atributos no humanos. Por lo general están asociadas con aves y felinos, ya sea representados en sus prendas o como decoración de los objetos que sostienen, tales como los báculos. He identificado una serie de variantes que repiten comúnmente en estas imágenes para que puedan ser reconocidas fácilmente como una categoría independiente y consistente. Aun cuando en este estudio conservo el uso de "sobrenatural", me inclino a creer que son seres humanos enmascarados o chamanes que cumplen roles específicos o tienen experiencias de trance. Mientras reunía información proveniente de museos, encontré una máscara hecha de cuero en la Fundación Heye de Nueva York. Se le han moldeado rasgos humanos, y tiene agujeros para los ojos y la boca. La superficie incluye motivos

de lágrimas pintadas bajo los ojos que consisten en bandas verticales con apéndices de felinos de perfil. La decoración es consistente con los diseños faciales de la clase designada aquí como "sobrenaturales". Las fuentes etnográficas y etnohistóricas nos proporcionan información adicional que respalda a esta clase de figuras como parte potencial de un dominio cosmológico. Sin embargo, he evitado intencionalmente estas fuentes en este estudio, porque mi objetivo es examinar las variantes de las figuras del pasado, que puedan ser comparadas en el futuro con información contemporánea. El iniciar este estudio consultando fuentes posteriores a la conquista, hubiera significado que sólo se tomarán en cuenta las figuras que habrían permanecido sin alteración a través del tiempo. Ello frustraría el propósito de definir primero la gama de figuras prehistóricas actualmente conocidas mediante las colecciones de museos y los registros arqueológicos.

Hay ocho atributos (Lám. 10) que distinguen la clase de figuras a las que denomino sobrenaturales. No necesitan estar todas presentes en una figura, pero resumen las características que separan estas figuras de aquellas identificadas como humanas: 1) un tocado que comprende accesorios con formas de animales y figuras geométricas; 2) ojos bisecados vertical u horizontalmente; 3) colmillos salientes o cruzados; 4) máscaras, pinturas faciales o tatuajes; 5) un collar, usualmente con accesorios reminiscentes de medallones; 6) báculos con accesorios; 7) bandas verticales paralelas a la túnica de la Deidad con Báculo, en ambos lados; y 8) alas. Se asigna un estatus sobrenatural a las figuras que tengan tres o más de estos atributos.

La clase que se define como seres humanos se explicita en sí misma (Láms. 8-9). En el caso de Wari y Tiwanaku este tipo de arte se presenta de forma regular. Existen numerosas figuras Wari, en particular, efigies elaboradamente vestidas y que se asocian con objetos encontrados en tumbas de la élite de la costa (Menzel, 1964, 1968 a,b; Rowe, 1986). También se ha encontrado figurinas de seres humanos sobre piedras verdes, dentro de depósitos ceremoniales en las instalaciones estatales de Pikillajta. Estas figurinas usan túnicas muy elaboradas y sombreros que también contribuyen a definir las variantes de las vestiduras de los seres humanos en los ceramios y se relacionan con las representaciones de efigies en los textiles (Cook, 1992).

Dentro de la ofrenda cerámica de Conchopata (Conchopata 1942) originalmente excavada por Julio C. Tello en 1932 y que he reestudiado (1979, 1987), se han identificado varias figuras humanas en miniatura y de cuerpo completo (Cook, 1979, apéndice I, 1985, 1992). Todos los seres humanos (a excepción de una en Cook 1979: Lám. 8), se caracterizan por insignias de élite similares, tales como orejeras, sombreros y túnicas elaboradas, y adornos de pluma para el cabello. Sin embargo, son representados como prisioneros o cautivos con las manos amarradas en las espaldas, a menudo en una posición contrahecha que sugiere brazos y piernas rotas. Esta evidencia combinada con los muchos ejemplos de vasijas con este tipo de efigies humanas, textiles con figuras humanas y en otros medios dentro de las áreas de dominación de Wari, revelan el predominio de lo humano en el arte Wari. Las figuras humanas en el arte de Tiwanaku tiene menos variantes que las conocidas en Wari. Éstas se representan frecuentemente como vasijas de retratos de efigies (cabezas moldeadas), y como figuras monumentales de tamaño completo esculpidas en piedra (Posnansky, 1945). La pintura y la incisión de figuras en los vasos de cerámica y keros son frecuentes. Estas figuras también tienen tocados y túnicas pero son menos detallados y más estandarizados que aquellos encontrados en la esfera de influencia Wari. Sólo las monumentales esculturas en piedra y las cabezas clavadas en el paramento de las plazas semisubterráneas (Ponce Sanginés, 1969) muestran prendas y tocados elaborados similarmente a aquellos encontrados en la esfera de Wari (Posnansky, 1945).

Por lo tanto, las figuras sobrenaturales y humanas son las principales clases de representaciones comunes a Wari y Tiwanaku. Aunque se necesita mayor investigación sobre este problema, la representación de los seres sobrenaturales en ambas esferas es lo suficientemente compatible como para garantizar una clasificación más refinada. Ésta se presenta en el Capítulo VI. Las figuras humanas en las colecciones Wari, para las cuales se cuenta con mayor información, se diferencian más claramente en términos de los vestidos y atavíos de la élite, que aquellos del arte Tiwanaku. Además, los humanos parecen ser representados asociados con los sobrenaturales en ambas esferas, haciendo posible la eventual comparación de los temas vigentes en ambos repertorios (Lám. 8; Posnansky, 1945, volumen 1: Fig. 1).

Propongo que el repertorio de Tiwanaku enfatiza una serie de figuras sobrenaturales en ceramios, o representados en grandes monolitos, de forma humana, mientras que en Wari lo sobrenatural se combina con una jerarquía de figuras de la élite, guerreros y cautivos. Estas diferencias sugieren formas claras de diálogo visual en cada capital. Aun cuando esto todavía no está confirmado, este patrón aclara cómo la ideología política y la cosmología encajan en el contexto, estilo y estructura formal de estas imágenes.

Las clasificaciones se hacen en base a las primeras impresiones o formulaciones teóricas. Por ejemplo, en mi estudio de las representaciones de Conchopata, los elementos fueron seleccionados como la unidad básica de análisis. Esto ocurrió porque dentro del marco de trabajo positivista que dominó el estudio de diseños en arqueología, durante las décadas de 1960 y 1970, los elementos --que son unidades mínimas de diseño-- se consideraron una herramienta útil para el análisis. Se supuso que los análisis por computadora hacían posible registrar información más detallada acerca de la presencia, ausencia y posición de los elementos del diseño. Así, se crearon expectativas de que los patrones no observables a simple vista, pudieran ser revelados a través de un acercamiento cuantitativo.

Los análisis del diseño de elementos generados por la computadora que se centraron en la construcción de secuencias cronológicas o en el ordenamiento de clases de diseño fueron más exitosos que los estudios de elementos interesados en el significado social de estos diseños. Los estudiosos involucrados en las investigaciones de este último problema volcaron su atención cada vez más hacia la etnoarqueología (verbigracia, Friedrich, 1970; Hodder, 1982 a,b), para explorar el papel de las unidades de diseños en la interacción social.

A pesar de estos problemas, en un estudio anterior he definido en detalle las variaciones en los aspectos de diseño, como los elementos, para poder comparar las semejanzas entre las figuras Wari y Tiwanaku. Por ejemplo, (Cook, 1979, 1987) presenté un análisis de grupos de elementos comparando las Figuras de Perfil con Báculo en la ofrenda en Conchopata 1977. El objetivo era buscar las diferentes clases de figuras que podían ser distinguidas por la composición de los elementos. El análisis no proporcionó elementos de diseños que

contribuyeran a clasificar a las Figuras de Perfil, en cambio coincidió con la definición de variantes mediante el análisis estilístico. En otras palabras las diferencias entre los grupos de figuras fueron el indicativo del estilo individual del artista. La decoración de cada vasija parece haber sido confiada a un grupo de artistas alfareros, mientras que un maestro supervisor debe haber sido el responsable de las ligeras incisiones superficiales que definían la posición y el espacio entre figuras en las vasijas.

Por ello, nuestra atención se centra actualmente en una unidad de diseño más grande: la "configuración". Esta unidad comprende un número variable de elementos de composición, y que pueden ser definidos usualmente como una parte identificable del cuerpo (mano, pie, cuello), o un accesorio decorativo. Son dos las razones para enfocar partes del cuerpo: 1) el cuerpo humano es usado repetidamente en los diseños y afecta la forma de todas las clases principales de íconos, excepto las de plantas y animales (Lám. 50) y, 2) esta similitud constituye el elemento de comparación más cómodo y fino para confrontar diferentes clases de imágenes, incluyendo a las figuras individuales en distintos medios de representación (Lám. 51).

CAPÍTULO VI

ORIGEN DE LAS TRADICIONES FIGURATIVAS WARI Y TIWANAKU

En los capítulos anteriores hemos trazado hipotéticamente una línea divisoria entre las tradiciones Wari y Tiwanaku. Hemos sugerido también que estas dos tradiciones corresponden a formas políticas distintas, si bien en ambos casos la iconografía parece perennizar ideas de importancia primordial para el Estado como institución. Se trataría además probablemente de ideas derivadas de la misma doctrina religiosa ampliamente difundida.

Llegó el momento para intentar contrastar aquellas hipótesis mediante el análisis iconográfico. Nos vamos a valer para ello de tres aspectos contextuales: (1) el cronológico, desde el momento de aparición del vocabulario de diseño en Pukara siguiendo su historia en Wari y en Tiwanaku; (2) el corológico, definiendo la distribución de artefactos decorados; y, (3) el funcional, aproximándonos a este aspecto mediante el análisis de los contextos arqueológicos específicos, que contenían representaciones de nuestro interés. Juzgamos también necesario intentar una clasificación que sea, en la medida de lo posible, la más próxima a la culturalmente significativa, o por lo menos contenga categorías sensibles a los factores de cambio social. Estoy atribuyendo tentativamente el valor de una unidad culturalmente significativa a las clases que incluyen figuras completas representadas

de manera regularmente constante y realizadas siempre sobre un material en particular. Las Deidades con Báculo y las Figuras de Perfil con Báculo, previamente denominadas por Menzel (1964, 1968 a,b) como "ángeles", parecen constituir tales clases. Esta conclusión se desprende de un estudio previo (Cook, 1979), donde hemos analizado la decoración de vasijas ceremoniales, encontradas dentro de pozos subterráneos de ofrendas, así como las imágenes de contextos comparables en Pacheco y en la Puerta del Sol en Tiwanaku.

Las figuras en mención fueron examinadas detalladamente también en otros estudios sobre el tema (Menzel, 1964, 1968 a,b; Rowe, 1971; Sawyer, 1961). Las Deidades con Báculo se mantienen relativamente constantes como grupo, mientras que es difícil, si no imposible, identificar un repertorio ordenado de otras figuras sobrenaturales. Esto es, porque cambios aparentemente pequeños en el vestido, en los objetos sostenidos, o en los rasgos faciales, alteran el papel y, por lo tanto, el significado de una figura dentro de un contexto particular. La variedad de materiales y soportes complica aún más la tarea. Existe una tercera categoría amplia de personajes de mucha importancia en la iconografía Wari. Nos referimos a personajes humanos, que no recibieron la atención debida antes de nuestros estudios sobre los materiales de Conchopata (Cook, 1979, 1987).

Clasificación de las Deidades con Báculo

Las Deidades con Báculo se repiten regularmente en Pukara, Tiwanaku y Wari. Éste es uno de los pocos motivos fácilmente reconocibles porque no cambia de forma en los distintos materiales o dentro de las áreas geográficas consideradas. Por esta razón, es imperativo comparar estas figuras antes de intentar la compleja tarea del cruzado de tabulaciones de las Figuras de Perfil con Báculo cuyos rasgos son bastante más variables y cuya clasificación resulta problemática. Las Deidades con Báculo son fácilmente identificables porque son las únicas figuras vistas de frente, de ubicación central y con báculos, en la imaginería Wari y Tiwanaku.

En nuestro análisis comparativo partimos de la lista de atributos conocidos de las Deidades con Báculo similares y procedentes de

Pukara, Wari y Tiwanaku. Para definir sus similitudes más concretamente se selecciona cuidadosamente 17 variables, que incluyen los principales atributos característicos enfatizando los aspectos de diseño que varían (ver Lám.58). Se comparan 6 representaciones de la Deidad con Báculo: una de Pukara (Láms. 51b, 53); dos de la ofrenda de Conchopata 1942 (Lám. 9); una de la ofrenda de Conchopata 1977 (Lám. 10); la Deidad con Báculo de la Puerta del Sol en Tiwanaku (Lám. 7, ver la última columna); una Deidad con Báculo tallada en la estela de la Pachamama de Tiwanaku (Posnanski, 1945: 113a); y otra figura también tallada en el monolito del Ídolo del Sol (Posnanski, 1945: Fig.133).

Usando los coeficientes de similitud de Jaccard, $S_j = a/(a+b+c)$, los cuales han sido diseñados para ignorar las combinaciones negativas (ver Doran y Hodson, 1975:141-142), calculamos los índices de similitud entre las Deidades con Báculo de Pukara, Tiwanaku y el sitio de Conchopata en Wari. El puntaje resultante tiene un rango de 0-1. El cero indica que no existe similitud, mientras que el 1 indica total similitud. El cuadro 18 ilustra los puntajes resultantes. Las dos Deidades con Báculo más parecidas son, como se esperaba, la Deidad del cántaro cara-gollete de Conchopata 1977 y la representada en la Puerta del Sol en Tiwanaku. Estas dos deidades se dan en el mismo tema en cada lugar. Este rango de similitud tiende a confirmar las observaciones visuales y pasar por alto las diferencias en cuanto al material y tipo de soporte. Hay que enfatizar, sin embargo, que nuestra percepción de las esculturas Tiwanaku es posiblemente incompleta, puesto que originalmente podrían haber estado cubiertas con láminas de oro. Existen agujeros regularmente espaciados sobre algunos dinteles y monolitos con restos de clavos de oro o de aleaciones de oro. Éstos sostenían las láminas de oro repujadas que también llevaban los diseños aún grabados en estas piedras (Arellano, 1991).

El inesperado resultado de este análisis fue la falta de similitud entre las Deidades de Pukara y las representaciones en escultura en piedra de Tiwanaku. Sólo la Deidad con Báculo Pachamama comparte algunos rasgos con las figuras de Pukara. En general, las Deidades con Báculo de la cerámica de la ofrenda de Conchopata 1942 comparten más similitudes con las Deidades de Pukara que con las figuras de Tiwanaku. Estas diferencias importantes contrastan consi-

derablemente con la interpretación de que las figuras se desarrollan en Pukara en su forma del Período Intermedio Temprano, y luego continúan en Tiwanaku, para luego ser nuevamente transmitidas a las poblaciones Wari, a través de una serie de interacciones complejas en la costa. En cambio, la similitud entre las Deidades con Báculo de Pukara y las figuras de la ofrenda de Conchopata 1942, sugieren una temprana relación con los estilos de arte figurativo en la costa, con una trayectoria posible de Chavín a Paracas, a Ayacucho y Pukara (Rowe, 1962a). De hecho, Conchopata y Pukara pueden preceder significativamente al repertorio de diseños de la escultura en piedra en Tiwanaku, llevando a la sugerencia de que Tiwanaku adquirió esta forma de arte directamente de la influencia de Pukara después de que se hizo popular en la costa. Conchopata, como otros estilos cerámicos del valle de Ayacucho, revela una conexión temprana con la costa sur. Esto podría explicar cómo llegaron las figuras a esta área y fueron posteriormente transformadas en lo que denominamos tradición de diseños de Wari. Aún no existe evidencia para confirmar que la ocupación Pukara continúa en el Horizonte Medio. Habiendo establecido las similitudes de las Deidades con Báculo de Wari, Tiwanaku y Pukara, a continuación se presenta el análisis de las Figuras de Perfil.

Clasificación de las Figuras de Perfil con Báculo¹

Los rasgos para identificar el rango sobrenatural y los atributos seleccionados para la comparación de las Deidades con Báculo no fueron tan útiles en la clasificación de las Figuras de Perfil con Báculo. Por ejemplo, se encuentran cinco Figuras de Perfil con Báculo debajo de las Deidades con Báculo en la primera columna de la Lámina 7. Sus configuraciones de diseño y rasgos faciales varían considerablemente. En un intento de clasificar estas figuras mediante comparaciones detalladas de similares configuraciones de diseño, el resultado ofrece un abultado número de clases, cada una de las cuales contiene

1. Partes de las siguientes secciones de este capítulo se publicaron previamente en Cook, 1983.

sólo una o dos figuras. Por ejemplo, ¿deberá considerarse a cada una de las Figuras de Perfil con Báculo en la columna 1 de la Lámina 7 como una clase en sí misma? o, ¿se debe agrupar juntas a las Figuras de Perfil con Báculo C y D ubicadas horizontalmente? La situación anterior es mucho más complicada aún por los rasgos faciales idénticos de las Figuras de Perfil con Báculo A y C, que en cambio podrían sugerir que las características faciales tienen un significado especial para la identidad de la figura. En el análisis que condujo a este estudio se seleccionaron varias combinaciones de características para clasificar las figuras. Luego de muchos intentos de clasificar las figuras según sus elementos, configuraciones, asociaciones faciales, postura y características específicas de su especie, pareció que en realidad podían haber pocas figuras principales que asuman diferentes sentidos contextuales mediante la adición o sustracción de significados particulares. Para asegurar que estos cambios no tengan una naturaleza temporal, la historia de estas figuras debe ser reconsiderada.

Continuidad de los diseños desde Pukara hasta Wari y Tiwanaku

La iconografía de Pukara es aparentemente el ancestro más temprano de los repertorios Wari y Tiwanaku. La base de la economía Pukara es poco conocida, pero el sitio está localizado en la llanura del altiplano aproximadamente a 3,950 metros sobre el nivel del mar, donde es posible el cultivo sólo de semillas resistentes a la helada, pero donde las condiciones de pastoreo son excelentes. El sitio está dentro del área de la hoya del lago Titicaca, por lo que los recursos lacustres fueron también parte de la economía de subsistencia del sitio. Los materiales culturales Pukara tienen rasgos reconocibles de diseño en esculturas y cerámica, y se encuentran a lo largo de toda la hoya del Titicaca, por el norte hasta Cusco, Perú; y los textiles, en sitios en la costa norte de Chile (Conklin, 1991; Mujica 1990). Esta distribución sugiere una esfera cultural extensa. También sugiere que otros recursos, además de los disponibles en el altiplano, deben haber sido llevados de regreso hacia Pukara mismo. Animales (llamas, felinos, peces) y plantas domésticas (posiblemente tarwi) se dan en los repertorios de diseño revelando muchos de los recursos disponibles localmente. Algunos de los diseños de plantas y animales pueden

haber tenido una especial importancia simbólica, dada su asociación con figuras representadas en varios materiales.

Las figuras que se dan en el inventario de Pukara pueden ser documentadas en Wari y Tiwanaku. Las excavaciones en Pukara revelan formas de vasijas encontradas también en Wari y Tiwanaku, que tienen diseños en común (Lumbreras y Amat, 1968; Mujica, 1990; Rowe y Brandel, 1969). Éstas incluyen cántaros (que carecen de caras y cuellos modelados); urnas de tamaño regular; vasijas en forma de keros con una banda en relieve; tazas con caras humanas moldeadas e incisas; vasijas escultóricas en forma de felino y animales mitológicos antropomorfos. Las características de las aves y los peces se combinan en figuras míticas moldeadas en Pukara, una combinación desconocida en Wari y Tiwanaku. Una escudilla con pedestal (Mujica, 1990: figs. 136, 138) con diseños tallados, también aparece en Pukara. Esta forma no ha sido encontrada en Wari o Tiwanaku, pero sirve como una de las formas de vasija más populares de los diseños incisos de Pukara. Los diseños tienen un delineado tallado y superficies pintadas en blanco, negro, amarillo, anaranjado, rosado, rojo y crema (Lumbreras y Amat, 1968: Fig. 3; Mujica, 1990: Figs. 133-138; Rowe y Brandel, 1969: Lám. I, Fig. 1B; Lám. II, Fig. 7).

Los ejemplos de los diseños Pukara y las variaciones de la forma de las vasijas estuvieron al alcance solamente en algunas publicaciones ilustradas (Lumbreras y Amat, 1968; Muelle y Blas, 1938; Mujica, 1990; Rowe y Brandel, 1969). La siguiente descripción sobre los diseños de Pukara se basa en estas fuentes publicadas y en notas tomadas por la autora durante una breve visita a Pukara. Elías Mujica ofreció generosamente la oportunidad de examinar las ilustraciones no publicadas de la cerámica excavada por Kidder en la década de los años treinta. Los resultados de esta revisión permiten afirmar que las piezas publicadas en las fuentes a las que hacemos referencia en este trabajo son representativas para el repertorio Pukara. No obstante, las ilustraciones de Kidder proporcionan las variaciones inéditas en el formato de diseño, las que tendrán que ser tomadas en cuenta en las futuras seriaciones estilísticas.

Las figuras y temas principales que podrían ser identificados en la muestra publicada disponible, se presentan en los Cuadros 19 y

20. Esta clasificación tendrá que ser afinada una vez que se disponga de una muestra más completa de la alfarería Pukara. La seriación estilística detallada de este material, incluyendo los datos excavados por Kidder (actualmente en el Museo Peabody de Arqueología y Etnología de Harvard), podrá contribuir, con seguridad, a la definición de varias subdivisiones cronológicas. En nuestros Cuadros 19 y 20, se vislumbra una subdivisión gruesa con posible sentido cronológico. Las aves naturales, el perfil humano y los felinos modelados que tienen rasgos reales (ver por ejemplo Muelle y Blas, 1938: Lám. 71, b) pueden ser clasificados como un grupo separado y aún posiblemente como una fase posterior a aquellas figuras y temas míticos cuyas complejas composiciones de diseños y convenciones de estilo están más cercanamente relacionadas al estilo Chiripa y a otros del lago Titicaca (Franquemont 1976, 15-20; Franquemont, 1986).

Edward Franquemont ha analizado las colecciones de Pukara de Kidder en el Museo Peabody, con respecto a la composición de pasta, formas de vasijas y algunos rasgos generales de diseño, para lograr una mejor comprensión cronológica del sitio. La colección en el Peabody no tenía una procedencia estratigráfica completa, lo que ha constituido una limitación seria para Franquemont. Este autor propone definir tres unidades estilísticas: el estilo Cusipata, la fase Pukara Pampa y la fase Pukara Río. Sostiene que esta última era la ulterior e incluye casi todos los ejemplos de diseños figurativos. Estoy de acuerdo con sus conclusiones (Franquemont, 1986: 10-12) de que se podría derivar más fases estilísticas a partir de la fase Pukara Río (por ejemplo, las diferencias entre las figuras más naturalistas y los íconos míticos). No obstante la hipótesis sobre la existencia de una red extensa de relaciones culturales entre los estilos de la costa sur (Ocucaje y Nasca) y las fases de Pukara carece, en mi opinión, de sustento suficiente, a partir de las evidencias disponibles.

Creemos que son tres las figuras cuya historia expresa mejor la continuidad de tradición iconográfica y, por ende, histórica, desde Pukara hasta Wari y Tiwanaku. Nos referimos a la Deidad con Báculos, a las Figuras de Perfil con Báculo, y a la Llama Amarrada; estas dos últimas están asociadas frecuentemente con la primera (ver Láms. 53-55). Las tres continúan en uso aún después del colapso de Wari y la desintegración de la cultura Tiwanaku.

La continuidad no sólo es empíricamente comprobable cuando se confronta, como nosotros (ver Láms. 53-55), las figuras enteras. Lo es también en el nivel de los elementos configurativos. En la Lámina 52 presento una serie de elementos constituyentes de las Figuras de Perfil con Báculos en Pukara, Wari y Tiwanaku. Por cierto, tal como lo he anunciado anteriormente, esta última clase de figuras, la más popular, es asimismo la menos constante y su variabilidad escapa a los intentos de clasificaciones rígidas. A continuación trataré de interpretar esta situación en los términos históricos valiéndome de asociaciones contextuales.

Trayectoria histórica de las Figuras de Perfil con Báculos dentro del tema de la Deidad Central

En Pukara los diseños representan a las Figuras de Frente, las Figuras de Perfil con Báculo corriendo, los felinos antropomorfos, aves, peces, y numerosas cabezas-trofeo. Sólo un tipo de Figura de Perfil con Báculo es conocido (Franquemont, 1986: Fig. 300; Rowe y Brandel, 1969: Láms. II-IX). Este tipo tiene rasgos humanos, pero la decoración facial y los accesorios de su boca llevan elementos que indican un rango sobrenatural; curiosamente carece de alas, las que constituyen una característica constante de todas las otras figuras sobrenaturales. Creemos que el criterio de la presencia o de la ausencia de ciertos elementos predefinidos del cuerpo y particularmente de la presencia o ausencia de alas, fue decisivo para la eventual adopción y difusión de un motivo figurativo tradicional por los artistas Wari y Tiwanaku durante el Horizonte Medio. Es menester resaltar el hecho de que los dos componentes principales del posterior tema de la Deidad Central están presentes en la tradición Pukara.

Las dos categorías principales de personajes en la iconografía de Wari y Tiwanaku son las figuras sobrenaturales y las figuras humanas (las sobrenaturales se definen como figuras con características no humanas). En su forma temprana en Pukara, la división entre estas dos categorías es menos clara. Los ejemplos disponibles de las figuras de Pukara, indican que los componentes humanos se encuentran principalmente en la representación de cabezas-trofeo, siendo la única excepción publicada un humano cazando aves (Lumbreras y Amat,

1968: Fig. 3, h). La Deidad con Báculos y las Figuras de Perfil con Báculo (Rowe y Brandel, 1969: Láms. II-V) se caracterizan por rasgos que las dotan de una categoría sobrenatural. Las Figuras de Perfil con Báculo están una frente a la otra. Sus rasgos faciales son los de un humano dotado de atributos sobrenaturales: ojos partidos y decoración facial. Se encuentran cabezas-trofeo más pequeñas alrededor de los ojos y sobre la barbilla de algunas de estas figuras. Agarran un báculo en su mano izquierda, mientras que en la derecha sostienen un hacha y una cabeza-trofeo. Estas características corresponden al personaje común en la tradición iconográfica andina. Valcárcel (1959) se refiere a éste como el "Sacrificador". Este término nos parece muy apropiado y lo adoptamos en el presente trabajo. Según Hocart (1970: 60-61), al que debemos un importante estudio etnográfico comparativo sobre los rituales de la realeza, el "Sacrificador" es siempre la figura principal de aquellos rituales. En la Lámina 54 presentamos el repertorio de "sacrificadores" Pukara.

La Deidad con Báculos (Rowe y Brandel, 1969: Láms. IV-V) tal como aparece en la cerámica Pukara, es una figura sobrenatural caracterizada por los ojos partidos, marcas bajo los ojos, un collar con pendientes, hombros redondeados y articulaciones indicadas con círculos, y alas. La presencia de alas, aretes y ornamentos para la frente en las Deidades con Báculos de Pukara, son rasgos que no se dan en las representaciones posteriores de esta figura. Lo más característico de esta figura de Pukara, son los objetos que sostiene: una llama amarrada en su mano izquierda y quizás una rueca de huso y una madeja de lana en su mano derecha (Cuadro 19, Lám. 53d). Esta figura está repetidamente representada con un animal de carga. Pukara y los sitios de sus alrededores se caracterizan por una economía mixta, bastante dependiente de las actividades pastoriles. Puede esperarse que las ceremonias rituales que aseguran la producción y reproducción de las manadas hayan sido importantes entonces tal como lo son ahora.

Una pequeña figurina de piedra, que proviene probablemente de Pukara (Rowe, 1976: Lám. IX) es un precedente claro, o incluso posible modelo, para la posterior Deidad con Báculos, muy similar a las versiones más tardías de la Deidad con Báculos encontradas en Wari y en Tiwanaku. La diferencia principal es la presencia de las alas en la Deidad Central de Pukara.

Quisiera llamar la atención sobre este detalle que va a ser importante para el desarrollo del siguiente argumento. Tomamos por demostrado que la Deidad con Báculos y la Figura de Perfil con Báculo (de aquí en adelante denominada "Sacrificador") pueden ser consideradas precursoras de las figuras centrales de la iconografía Wari y Tiwanaku. Recientemente se ha sostenido que la escultura de piedra de Pukara deriva de una amplia y variada tradición estilística documentada en el sitio de Chiripa, centro de la tradición religiosa de la Yaya-Mama (K. Chávez 1988; S. Chávez, 1988). Reconocemos en esta tradición las cabezas humanas o trofeos y las figuras completas.

Ninguna de ellas, sin embargo, puede ser comparada con los componentes del tema de la Deidad Central. Hay personajes masculinos y femeninos, así como felinos. El repertorio de los componentes secundarios del diseño se compone predominantemente de felinos, reptiles y figuras geométricas (Browman, 1978b; S. Chávez, 1976, 1981; K. Chávez, 1988; S. Chávez y K. Chávez, 1976).

¿Cómo interpretar esta situación? Posiblemente la iconografía elaborada perdió importancia cuando la sociedad llegó al nivel urbano de su desarrollo. En el Horizonte Medio se habría regresado al viejo tema de la Deidad Central, así como a los elementos de otras tradiciones artísticas.

Niño Korin es un sitio ubicado al norte de Charazani-General Pérez en el área noreste de la hoya del lago Titicaca, entre Pukara y Tiwanaku, dentro de las actuales fronteras de Bolivia. Los descubrimientos de este sitio en la cueva seca se consideran como parte del equipo de un curandero, que consistía de varios envases, espátulas, jeringas, tubos de hueso pirograbado, tabletas de rapé, canastas, cerámica, hojas de Ilex Guayasa, planta usada en medicina y restos de esqueletos humanos (Wassen, 1972).

Algunas de las figuras encontradas en los artefactos de Niño Korin, son las Deidades con Báculos pirograbadas en hueso (Oblitas, 1963: Lám. 85), una cabeza de la Deidad con Báculos repetida alrededor de la parte exterior de una canasta (Wassen, 1972: Lám. II), y una decoración con diseño de aves en una bolsa tejida (Wassen, 1972: Fig. 10). También se encontraron varias tabletas de rapé, una

de las cuales retrataba un nuevo tipo de Sacrificador, cuya cara estaba caracterizada por rasgos de camélido (Lám. 51c). Vista verticalmente, la figura es de un Sacrificador parado sin alas, con un báculo en una mano y una cabeza-trofeo agarrada por el pelo en la otra. La cabeza está invertida. El objeto que se extiende de la mano derecha de la figura debe haber sido un hacha estilizada o un ala. Esta figura se compone de las mismas características del Sacrificador de Pukara, pero las alas están ausentes y los rasgos faciales son distintos. Estos rasgos lo ubican en una posición intermedia entre los Sacrificadores de Pukara y los de Wari y Tiwanaku, convirtiéndolo en uno de los elementos más importantes de enlace entre las tres tradiciones.

Aún más al sur de Pukara y al este de Tiwanaku, en el sitio de San Pedro de Atacama en Chile, se recuperó una serie de tabletas de rapé, muy similares a las encontradas en Niño Korin, como ofrendas funerarias dentro de los cementerios (Le Paige, 1965: Láms. 13, 47, 58-60; Torres, 1987). Las manijas de algunas de las tabletas de rapé representan varias formas del Sacrificador (Fig. 50b). Las figuras están arrodilladas (no paradas como el ejemplo de Niño Korin), sin alas, sostienen un báculo en su mano derecha, un trofeo y un hacha en la izquierda y sus cabezas están tiradas hacia atrás. Estas figuras se distinguen más aún por una nariz larga y extendida y un accesorio de pluma saliendo de sus bocas (Le Paige, 1965: Lám. 58, 60). Una de ellas está parada en un pedestal similar al de la Deidad con Báculos en la Puerta del Sol en Tiwanaku. Como se desprende de estos ejemplos, la clase de Sacrificadores está bien definida en la iconografía de Pukara y Niño Korin por intermedio de una serie de atributos simbólicos compartidos, a saber: todos carecen de alas pero sí tienen hachas, cabezas-trofeo y báculos. La relación de estos personajes con el ritual de caza de cabezas-trofeo está explícita. La constancia de la parafernalia por un lado y la variabilidad formal por otro, indican que si bien el Sacrificador ocupa el mismo lugar central en la ideología religiosa de varios grupos étnicos dispersos en una considerable área de Perú, Bolivia y Chile, en cada caso particular podría asumir identidades algo distintas. En Pukara el personaje tiene cualidades sobrenaturales, ausentes en Niño Korin y en San Pedro de Atacama donde, respectivamente, lo caracterizan la asociación con camélidos y la nariz sobredimensionada.

Las figuras en esta fase temprana incluyen varias figuras que representan papeles similares, y contrastan con las figuras del Horizonte Medio Tardío de Wari y Tiwanaku, porque estas últimas tienen cabezas de felino y de ave, y están alados. Los Sacrificadores sin alas, en su versión más temprana conocida en la sierra sur en Pukara, se transforman en un Sacrificador alado bajo las instituciones estatales de Wari y Tiwanaku. Los cambios de significado se dan probablemente también en el tiempo. El Sacrificador está representado sólo exclusivamente en los períodos más tempranos, mientras que en Wari y en Tiwanaku forma parte del tema de la Deidad Central. Es improbable que alguna vez sepamos cuál es el contenido de estos cambios claros en la forma y en la estructura asociativa.

Las tabletas de rapé de San Pedro de Atacama incluyen el grabado de una cabeza de la Deidad con Báculos sobre un pedestal (Le Paige, 1965: Lám. 59). Otra ilustra un camélido estilizado, probablemente una llama o una especie parecida. Todas estas figuras están ubicadas verticalmente en la manija de la tabla de rapé. En Pukara la Deidad con Báculo sostiene lo que podría ser una rueda de huso y una madeja de lana en una mano, y una llama amarrada en la otra. Si uno considera que los artefactos de Niño Korin y de San Pedro de Atacama son aproximadamente contemporáneos y los ejemplos de Pukara precedieron, a nuestro buen entender, a estos desarrollos artísticos al menos por 100-200 años, el número y la naturaleza de las figuras en estos sitios son notablemente similares. Debe notarse también que una comparación de los diseños de la manija de la tableta de rapé de San Pedro de Atacama, indica que las figuras están representadas verticalmente. Los Sacrificadores están situados de pie directamente sobre la superficie de rapé en una posición vertical y no flotando ni volando.

Crequi-Montfort (1906) encontró en sus excavaciones realizadas a principios de siglo en Tiwanaku, en la sección Akapana, un fragmento de piedra inciso. La pieza ilustra un Sacrificador alado (Lám. 51d) portando un tocado con cabezas-trofeo y otros accesorios, y llevando un báculo reducido bajo el cuerpo. Se representan dos cabezas-trofeo en las extremidades de este báculo. Como en los casos anteriores, las cabezas-trofeo y el Sacrificador están simbólicamente asociados. El fragmento de Crequi-Montfort está mal conservado pero, a pesar

de ello, constituye una evidencia única de las complejas relaciones entre Pukara y Tiwanaku. Lo consideramos como un precursor temprano y estilísticamente distinto del Sacrificador con faja de la Puerta del Sol. Combina los rasgos del Sacrificador de Pukara (Franquemont, 1986: Fig. 30 a,b; Rowe y Brandel, 1969: Lám. II, 4) y de la figura alada con faja de Pukara (Rowe y Brandel, 1969: Lám. X, 44).

Varias fases de escultura en piedra se definen para el área de Tiwanaku (Bennett, 1934, 1936, 1948; Browman, 1978b, 1981, s.f.; Chávez, 1976; K. Chávez, 1988; S. Chávez y K. Chávez, 1976; Wallace, 1957). Bennett excavó el templo semisubterráneo en 1934, donde localizó dos monolitos. Uno de ellos, la Estela 10, es importante para esta discusión. La Estela 10 (Posnansky, 1948: Figs. 113-116), o la Pachamama, está esculpida con los brazos cruzados sobre el pecho. Su mano torcida de forma no natural sostiene varios objetos. La superficie está cubierta de diseños incisos finos; las dimensiones generales y estilo del monolito lo ubican en el período Tiwanaku IV de Ponce Sanginés; los diseños son de la fase III de nuestra secuencia cronológica.

En una de las paredes del templo semisubterráneo en Tiwanaku (Posnansky, 1945: Láms. VII-VIII), se encuentran cabezas clavavistas dispuestas de manera regular. Cada cabeza, aunque muy erosionada en algunos casos, tiene un tocado (como los monolitos de piedra de la fase IV expuestos anteriormente) de borde tallado, cuyo diseño evoca cintas textiles; cintas semejantes (llautos) se conservan frecuentemente en los contextos costeros. Ponce fecha la construcción de los templos y las cabezas clavavistas en Tiwanaku III (Cuadros 3, 10) porque no existe material dentro de la estructura del templo que date de los primeros dos períodos. Se podría deducir de las descripciones anteriores que las cabezas clavavistas fueron estilísticamente más semejantes a la escultura en piedra de Tiwanaku IV (p.e. la Estela 10), que las piezas que datan de períodos precedentes como la Estela 15 (Cook, 1983), un monolito que es parte de la tradición religiosa de Yaya-Mama (K. Chávez, 1988: 24).

Dos piezas escultóricas más, de Tiwanaku, completan bien, a mi juicio, esta serie, aportando datos útiles para mejorar la secuencia cronológica, a saber: el arquitrabe de Kantaitaita (Lám. 56) y el relieve

que anteriormente se ubicaba en la calle Linares en La Paz, Bolivia (Lám. 51; Posnansky, 1945: Figs. 140, 140a). En ambos casos se trata de versiones tempranas del tema de la Deidad Central. El relieve de Kantataita, de forma rectangular, formaba probablemente parte de una puerta. La pieza de la calle Linares es similar en forma y en técnica de ejecución; creemos, por ende, que tuvo una función similar a la anterior. En ambos ejemplos están presentes los Sacrificadores ubicados horizontalmente, aunque arrodillados. La Lámina 52 ayuda a entender cómo estos relieves se insertan dentro de la larga tradición iconográfica originada en Pukara. Las similitudes estilísticas se ven con claridad a la hora de comparar los detalles de tocados, la decoración facial, la barbilla, el cinturón, los accesorios de la boca y los detalles del collar. Las diferencias son pocas pero importantes. Estas figuras carecen de alas y están por primera vez en posición horizontal en nuestra muestra.

Existen diferencias internas entre los dos arquitrabes. El relieve de Kantataita se ha visto muy deteriorado tanto por el tiempo como por la acción humana. A pesar de ello, las seis figuras repetidas que allí se encuentran revelan todavía el trabajo fino y detallado. Las figuras se siguen unas a otras, moviéndose desde los extremos hacia el centro de la pieza. Las figuras no son idénticas; unas tienen una cabeza-trofeo en su torso, bajo el collar, las otras ostentan en su lugar una cabeza de felino. Todas las figuras sostienen un báculo bisecado en su mano derecha. Los objetos sostenidos en la mano izquierda son los mismos, pero son sólo parcialmente visibles en varias de las figuras: una cabeza-trofeo agarrada por el pelo o por dos trenzas de pelo, cuerda o de algún textil, es identificada, así como un hacha (Lám. 51). Esta identificación ayuda a sustentar la suposición de que el objeto que se extiende de la mano derecha del Sacrificador de Niño Korin es un hacha estilizada; una cabeza-trofeo en el torso y la otra en la base del báculo están representadas en Niño Korin como lo fueron en Kantataita. Resulta particularmente ininteresante constatar que el personaje Sacrificador mantiene las mismas características iconográficas y, posiblemente, la misma función simbólica en dos áreas geográficas distintas. Por otro lado, el Sacrificador de la calle Linares puede ser considerado como un eslabón que une la cadena de variantes tempranas del personaje --en las que siempre está representado aislado--, con los más tardíos, donde queda incluido en el tema de la Deidad

Central; esto ocurre en la fase III de nuestra secuencia cronológica comparada Wari-Tiwanaku. El Sacrificador se convierte asimismo en la figura subsidiaria de la Deidad con Báculo. Su papel cambia tanto iconográfica como simbólicamente. Se convierte en una Figura de Perfil con Báculo. Recordemos que los cuatro Sacrificadores de la calle Linares están representados avanzando hacia la Deidad con Báculos. Si no fuese por su posición horizontal, la composición sería muy similar a la de la Portada del Sol en Tiwanaku (Posnansky, 1945: Lám. XLV). Resulta muy significativo que si bien los Sacrificadores de la calle Linares comparten varios elementos de diseño con los de Kantataita, no sostienen ni cabezas-trofeo ni hachas. Han sido prácticamente despojados de estas características simbólicas. Nótese que donde usualmente se coloca la mano, hay una especie de garra que la reemplaza y que es muy difícil de interpretar. En el torso de cada figura horizontal se talla repetidamente una cabeza de felino; esta característica asocia fuertemente el relieve de la calle Linares con la iconografía de la fase III. Los felinos se usan repetidamente como accesorios y como decoraciones de prenda, en las figuras de Wari y de Tiwanaku.

La Deidad con Báculos del relieve de la calle Linares está incompleta; sólo es visible la mitad del cuerpo. La figura usa una túnica, probablemente con cinturón en la cintura (nótese las dos cabezas de felino bajo cada codo, que indican los extremos de un cinturón faltante). Repetidas figuras de felino adornan el tocado, las marcas bajo los ojos los rodean, y la Deidad con Báculo sostiene los omnipresentes báculos en cada mano. El báculo está cubierto con una banda dividida verticalmente en zig-zag con triángulos repetidos; en Pukara este diseño toma la forma de una cabeza (Lám. 52), también de un báculo y de un cinturón. La Deidad con Báculo no es nueva en el área. Mencionemos una pequeña estatuilla de piedra tallada en la misma posición frontal; la pieza fue encontrada en el sitio mismo de Pukara (Rowe, 1976: Lám. IX).

En resumen, las características que definen al relieve de la calle Linares como pieza de transición son: (1) la aparición de la Deidad Central con Báculo en asociación con los Sacrificadores; (2) la repetición de los Sacrificadores transformados en Figuras de Perfil con Báculo, bastante parecidas a las del dintel de Kantataita, pero sin la

antigua cabeza-trofeo y parafernalia asociada; y, (3) la ausencia de alas en las Figuras de Perfil con Báculo, en contraste con sus posteriores representaciones como figuras aladas en la fase IV.

El Sacrificador no desaparece como figura en el arte Wari y Tiwanaku. Se da sin embargo dentro de contextos secundarios. En el área de Mizque de Bolivia, que soportó una intensa ocupación Tiwanaku, Heinz Walter encontró en el sitio de Lakatambo un hueso tallado e inciso que lleva una excelente muestra del Sacrificador como una Figura de Perfil con Báculo. La figura está en una posición de perfil, y sólo un brazo y una mano sostienen un báculo con una cabeza-trofeo; falta el hacha, la figura es alada y tiene cinturón. El personaje comparte estos rasgos con las Figuras de Perfil con Báculo en la Puerta del Sol, pero los rasgos faciales de camélido y los accesorios del báculo con cabezas-trofeo son distintos. Otro ejemplo de un hueso tallado e inciso en el que está grabado el Sacrificador, se encuentra en el Museo Volkerkunde en Berlín (Knobloch, 1985, comunicación personal; Lyon, 1985, comunicación personal).

Hay otros ejemplos del Sacrificador en colecciones de museo. Uno de éstos, un fragmento de una plancha de piedra (Lám. 51a), sólo lleva la cabeza-trofeo como un ornamento de pedestal en la base de la plancha. Es interesante notar que esta plancha de piedra tiene una sección central en depresión como la forma de tabletas de rapé. Su procedencia ha sido catalogada como de las islas del Titicaca. Quizás el mejor ejemplo del desempeño constante de papeles secundarios por el Sacrificador lo constituye la misma Portada del Sol. A lo largo del borde inferior del arquitrabe, bajo el tema de la Deidad Central, hay una fila de cabezas de la Deidad con Báculo; en cada extremo de lo que queda del friso del arquitrabe hay una pequeña figura humana de perfil. Ésta ha sido denominada comúnmente "Trompetero" (Posnansky, 1945: Fig. 1), pero una observación cercana revela que la figura tiene una cabeza-trofeo en la mano derecha y un hacha elevada en la izquierda. Claramente el Sacrificador juega un papel clave en la iconografía de la sierra y es posiblemente una de sus figuras más antiguas. Creemos que las modificaciones y las variantes en el diseño, perceptibles en nuestro recorrido a través del tiempo y el espacio, se desprenden de los cambios radicales en el concepto de liderazgo político y de autoridad; la procedencia firme y las asociaciones

contextuales de las piezas tomadas en consideración le otorgan la validez necesaria a estas comparaciones.

Conklin coincide con mi opinión en su análisis independiente de la iconografía textil de Pukara y Tiwanaku (1983), donde propone una secuencia relativa similar, pero basada en piezas sin procedencia. Recientemente este mismo autor (Conklin 1990) comparó a Wari y a Tiwanaku a través de la arquitectura y propuso una seriación estructurada de manera similar a su anterior secuencia textil. Sólo unos pocos ejemplos de arquitectura se sitúan en la fase contemporánea con el arquitrabe de Kantaita, el que sería anterior a la pieza de la calle Linares. Por razones expuestas anteriormente, discrepo con esta opinión. Tampoco me convence la posición de Conklin frente al problema del origen y de las relaciones Wari-Tiwanaku. Conklin considera el sur del altiplano como el centro de toda innovación y el área donde se desarrolla la tradición de la arquitectura religiosa. Para mí no hay evidencias suficientes para sustentar tal suposición. Más aún, el énfasis en los "orígenes" y en los supuestos modelos altiplánicos simplifica el fenómeno del Horizonte Medio y deja de lado la dinámica de procesos históricos a raíz de los cuales surgieron ambas formas de gobierno, la de Wari y la de Tiwanaku. Hasta hace poco era difícil encontrar explicaciones para la amplia difusión del tema de la Deidad Central por falta de antecedentes claros tanto en el área Wari como en la Tiwanaku. Esta situación empieza a cambiar. Nuevas evidencias vinculan los orígenes de la iconografía Wari-Tiwanaku con las expresiones de las sociedades Chiripa Tardía o de la tradición religiosa de Yaya-Mama (K. Chávez, 1988: 21, 24-25, Fig. 10); estas expresiones son aproximadamente contemporáneas con Huarpa de Ayacucho.

Hemos sostenido que Wari y Tiwanaku tienen en común representaciones tempranas de la Deidad con Báculo y del Sacrificador. Existen varios datos iconográficos de la región de Ayacucho a la luz de los cuales la adopción simultánea de la Deidad Central en ambas áreas resulta evidente.

Las dos ofrendas ceremoniales recuperadas en Conchopata son muy importantes para este argumento. Julio C. Tello excavó el primer depósito de urnas en 1942, denominado Conchopata 1942. Posteriormente, un segundo entierro de cántaros cara-gollete gigantes fue

encontrado en 1977, al cual llamaremos en adelante Conchopata 1977. Los dos depósitos de ofrendas son estilísticamente distintos en términos de la forma de las vasijas y del diseño. La decoración figurativa consiste principalmente en el tema de la Deidad Central. Las vasijas de ofrenda de Conchopata 1942 (Lám. 9) llevan varias imágenes. Cada urna muestra una secuencia de figuras algo distintas; no existen dos vasijas iguales. No sólo existe un grado considerable de variación en las escenas representadas, sino que también este depósito de ofrendas podría ser la primera colección conocida que incluye dos Deidades con Báculos. Una usa una túnica suelta, mientras que la otra, similarmente vestida, incluye un cinturón. Las dos figuras tienen accesorios de tocado ligeramente distintos. No se dan juntas en ninguna vasija, pero están asociadas a las Figuras de Perfil con Báculo y a humanos en miniatura (Cook, 1979, 1987; Isbell y Cook, 1987; Menzel, 1964, 1968 a,b, 1977).

En contraste, el depósito de ofrendas de Conchopata 1977 lleva casi constantemente el tema de la Deidad Central. Consiste de una sola Deidad con Báculos flanqueada por dos filas de Figuras de Perfil con Báculo corriendo (Lám. 10). Esta imagen envuelve la superficie central y más visible de cada cántaro. Sólo tres de las veinticinco vasijas encontradas en este depósito de ofrendas, tienen un tema diferente. Éstas (Lám. 57) llevan figuras que se derivan o están inspiradas en la tradición estilística Nasca 9B (Cook, 1979, 1987). Estas figuras parecidas a las de Nasca, y los animales encorvados (Lám. 57) que aparecen en el hombro de varios de estos cántaros, ayudaron a fechar el repositorio de ofrendas en relación a la secuencia de Nasca, en el Horizonte Medio 1B (Menzel en comunicación personal, 1984).

La presencia del tema de la Deidad Central en estos cántaros es importante. Menzel (1964, 1968 a,b) sostiene, en su análisis estilístico, que la ofrenda de Conchopata 1942 pertenece y define al Horizonte Medio 1A. Esto incluye algunos tipos de Figuras de Perfil con Báculo. No existen otros ejemplos de tal variación dentro de un mismo contexto. El repertorio incluye: dos Deidades con Báculo, cuatro Figuras de Perfil con Báculo de transición (alados), varias figuras humanas, una serie de humanos en miniatura cautivos, manos atadas tras sus espaldas, y cabezas-trofeo (Cook, 1979, 1987; Isbell y Cook,

1987; Menzel, 1977). Las Figuras de Perfil con Báculo son de tres tipos: (1) ubicadas verticalmente, paradas o arrodilladas, con características de Sacrificador (Menzel, 1977: Fig. 67; Cook, 1987; Isbell y Cook, 1987); (2) colocadas en posición horizontal volando o flotando, con colmillos cruzados (Menzel, 1977: Fig. 91); y, (3) una cabeza de perfil y el tocado de una figura representada aquí sin cuerpo y con caninos cruzados (Cook, 1979: Fig. 10, 11). Varias de las vasijas de esta colección permanecen aún fragmentadas. A pesar de ello el repertorio ha podido ser bien definido; incluye felinos, cabezas sonrientes con báculo, motivos fitomorfos con flores (Menzel, 1968a, 1977).

La gran variabilidad de rasgos propios a las figuras se deriva del hecho que cada vasija en Conchopata es singular, irreplicable, por lo menos a nivel de los detalles. La estructura de composición sugiere un orden de lectura secuencial alrededor de la circunferencia de la vasija. La decoración es además algo redundante. Las figuras de Conchopata que también se dan en Tiwanaku son las dos Deidades Centrales, el Sacrificador y las Figuras de Perfil con Báculo (Cook, 1979, 1987; Menzel, 1968, 1977).

Cruzando los datos de Ayacucho con los de Tiwanaku, llegamos a la conclusión de que el Tiwanaku IV de Ponce, representado por los relieves de Kantaita y el de la calle Linares, corresponde al final del Horizonte Medio 1A, ejemplificado por el depósito de ofrendas de Conchopata 1942. En la iconografía Wari encontramos dos figuras dispuestas en posición horizontal; una tiene las características de un ave, la otra es de naturaleza felínica con colmillos cruzados (Lám. 7); ambas son aladas (Menzel, 1977: Fig. 91). La ubicación horizontal recuerda dinteles de Tiwanaku. Sin embargo, en Conchopata no se trata de Sacrificadores, porque carecen de las características principales que los definen como tales. Una tercera figura alada corriendo (o el ángel A de Menzel, 1964, 1968b) sostiene un báculo en una mano, en la base del cual hay una cabeza-trofeo o un prisionero en miniatura (Láms. 7, 9); en la otra mano sostiene un hacha (Menzel, 1977: Fig. 67). Éste es el ejemplo más antiguo conocido del Sacrificador en la región serrana de Wari, y tiene atributos en común con la figura similar en Niño Korin (con rasgos de camélido) y las figuras de las tabletas de rapé de San Pedro de Atacama. Ésta es también la misma figura

representada horizontalmente en los arquitecturas de Kantataita y de la calle Linares en Tiwanaku, y tiene un gran parecido a los fragmentos de piedra deteriorados de Crequi-Montfort. Por el año 600 d.C., u Horizonte Medio 1B, la figura es asociada con varias otras figuras en el repertorio de Wari, mientras que en la esfera de Tiwanaku, ésta aparece como un Sacrificador de humanos en miniatura en la Puerta del Sol (Posnansky, 1945: Láms. LII, LXII, LXIV).

Al rastrear el desarrollo del Sacrificador y la distribución espacial del motivo, hemos puesto en relieve una configuración de asociaciones interesantes pero complejas, dentro de las esferas Wari y Tiwanaku. El arte Pukara anticipa varios aspectos de la iconografía estatal del Horizonte Medio. Lo ilustra bien la secuencia de Figuras de Perfil con Báculo como Sacrificadores. En los sitios Pukara posteriormente ocupados por Tiwanaku, donde se ha encontrado este tipo de iconografía (el Sacrificador sostiene un hacha, cabeza-trofeo, y báculo), como la que se encontró en las tabletas de rapé y que más tarde aparece de manera abreviada en esculturas en piedra. En la esfera de Tiwanaku la figura siempre carece de alas. En el área Wari, en este mismo período, al contrario: la figura siempre se presenta alada y, además, en compañía de varios otros personajes. ¿Será que las étnias eternamente enfrentadas en el antiguo ritual de caza de cabezas-trofeo están ahora conviviendo bajo la influencia centralizadora de las dos poderosas instituciones políticas, con lo que la figura arquetípica del Sacrificador se transforma y entra con un significado en el repertorio religioso estatal? Esta hipótesis me parece plausible. Los Sacrificadores pierden su identidad anterior y se convierten en Figuras de Perfil con Báculo aladas. Es también significativa la manera cómo evoluciona el repertorio. En las fases tempranas, la diversidad de variantes regionales y la variedad de figuras aisladas, sugieren la situación de fragmentación política, y contrasta con la compleja iconografía posterior organizada alrededor del tema de la Deidad Central. La estructura jerárquica de esta iconografía es transparente, con varios rasgos perceptibles, a saber: la Deidad con Báculos, las Figuras de Perfil con Báculos, los personajes humanos y los animales míticos. Los personajes llevan asimismo símbolos de estatus tales como aretes, báculos y pedestales.

Al iniciar esta exposición, sostuve que para lograr unidades de comparación culturalmente significativas, es menester entender: (1) el desarrollo histórico de una imagen; (2) sus asociaciones dentro de contextos específicos; y, (3) la distribución espacial de soportes y de tipos de diseño. En los casos donde la etnohistoria y la etnografía han documentado una continuidad, disponemos de una rica información adicional sin la que resultaría muy difícil abordar el problema de la interpretación de contenidos iconográficos. Es un problema muy complejo. No lo retomaré aquí.

Quisiera, sin embargo, poner énfasis en aquellos principios estructurales que se están vislumbrando en mi estudio y que permiten oponer a Wari y a Tiwanaku como dos universos culturales distintos. En el Cuadro 21, con la distribución de soportes iconográficos en las dos áreas, presento sintéticamente el problema. Aquí insistiré en algunos aspectos resaltantes. Por ejemplo, la contraparte de un ceramio gigante decorado de manera tan elaborada en la cultura Wari son las esculturas monolíticas incisas de Tiwanaku. Los monolitos simples de Wari y los ceramios de Tiwanaku llevan pocos temas. Las figuras más frecuentes en estos dos tipos de soportes son los humanos y los felinos, y se encuentran generalmente como figuras aisladas. Otra oposición impactante es la que se desprende de la relación entre un objeto ritual y el medio natural o cultural que funciona como su receptáculo. Las monumentales esculturas antropomorfas salpican el plano paisaje de la puna de Tiwanaku, mientras que las figurinas de humanos en miniatura, en piedra verde, se encuentran en los repositorios de ofrendas subterráneos en Wari. Las diferencias en la fauna, flora, medio ambiente y prácticas culturales de estas dos áreas, esperan un análisis cuidadoso, sin perjuicio de los estudios ya tradicionales sobre el intercambio de algunos artículos a larga distancia.

La cuestión de la verticalidad y el movimiento de Este a Oeste de las personas y los bienes entre micro zonas ecológicas, ha recibido mucha atención, pero también existieron conexiones Norte-Sur que contribuyeron al desarrollo de ambas culturas y de sus formas de arte.

Las futuras investigaciones deben orientarse hacia una comparación de la esfera natural con la esfera cultural y relacionar éstas a los restos arqueológicos. En otras palabras, dada una serie de circuns-

tancias ambientales y de recursos conocidos, ¿qué partes del medio ambiente natural fueron marcados por los humanos como dominios culturalmente significativos y cuáles no lo fueron (por ejemplo animales, plantas, aspectos del vestido)?, y ¿cómo se comparan las dos esferas? Este enfoque nos lleva también a preguntarnos sobre la acepción del espacio sagrado propio a cada una de las dos culturas. Para Wari, el espacio sagrado incluía las áreas subterráneas que involucran tipos particulares de ofrendas. En Tiwanaku se puede sostener que la ausencia de estos repositorios de ofrendas sugiere que el espacio sagrado estaba sobre el piso y definido por la arquitectura y la morfología del paisaje ¿Cuál es la contraparte del rígido planeamiento, característico para el trazo Wari, en la creatividad arquitectónica Tiwanaku? Las diferencias son tan significativas que pueden corresponder tan sólo a dos ideologías muy distintas.

El seguimiento de la continuidad, de las distribuciones espaciales y de las transformaciones de significantes, nos han llevado a deslindar hipotéticamente entre dos universos culturales. Al intentar una clasificación de soportes, modalidades de diseño y figuras, que no sólo respete todas las asociaciones sino que también permita reconstruir contextos culturalmente significativos, me he dado cuenta de que el origen común de las figuras y de las ideas no implica necesariamente la similitud del mensaje ideológico. Wari y Tiwanaku tienen para mí raíces comunes en Pukara, pero manejan aparatos ideológicos distintos en su estructura y potencialmente divergentes en el contenido. Constatarlo y fundamentarlo constituye para mí el primer paso en un apasionado discurso con el pasado; este discurso nos llevará quizás un día a entender cómo los Estados andinos adquirieron autoridad sobre un gran territorio a través de la incorporación y la divulgación, en forma estandarizada, de una antigua y muy arraigada cosmología.

Por lo pronto, las similitudes en la forma y en el contenido del tema de la Deidad Central en Wari y en Tiwanaku proporcionan buenos argumentos a favor de mi hipótesis; las estructuras políticas correspondientes a ambas formas estatales parecen haber encontrado apoyo ideológico en una misma religión. El número y el rango de figuras similares en ambas iconografías es sorprendentemente pequeño cuando lo comparamos con las frecuencias de motivos indígenas propios a los estilos locales que se desarrollaron respectivamente en cada una

de las dos áreas. Es probable que el contacto regular e ininterrumpido entre las dos instituciones políticas durase poco, coincidiendo con la fase III, tal como proponemos en este estudio. Si se considera la virtual ausencia de bienes intercambiados, quedan pocas dudas en torno a una ruptura de contactos. La ruptura de seguro tenía raíces económicas y políticas. ¿Acaso el cambio de liderazgo al interior de una de las dos instituciones políticas demandaba la destrucción intencional de los bienes no perecibles que documentaban la relación entre ambas? Esta suposición se encuentra en los linderos del campo de la especulación. No obstante, los diseños y los materiales donde están representados siguen siendo para nosotros las mejores evidencias del contacto entre las culturas, o de su ausencia. Dado que el tejido social, cultural y económico de la antigua sociedad andina está representado en sus textiles, en su cerámica y su escultura, éstos son los únicos símbolos materiales que abren el pasado andino.

BIBLIOGRAFÍA

1625 *Publicaciones de la Universidad de Chile*
 1626 *Publicaciones de la Universidad de Chile*
 1627 *Publicaciones de la Universidad de Chile*

1628 *Publicaciones de la Universidad de Chile*
 1629 *Publicaciones de la Universidad de Chile*

1630 *Publicaciones de la Universidad de Chile*
BIBLIOGRAFÍA

1631 *Publicaciones de la Universidad de Chile*

1632 *Publicaciones de la Universidad de Chile*
 1633 *Publicaciones de la Universidad de Chile*

Adams, Robert McC.

- 1966 The Evolution of Urban Society. Chicago: Aldine Publishing Company.

Allen, Catherine

- 1983 Passages and Bodily Processes: The Concept of Circulation in Andean Iconography. Ponencia presentada al Simposio sobre el Imperio Inca: Nuevas Perspectivas. Universidad de Cornell, Programa Latinoamericano, 1-2 de Diciembre. 1983.

- 1989 The Hold Life Has. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Alvizuri, Lucio

- 1935 Petrografías de Ñahuimpuquio, Ayacucho. Huamanga, Año I. N° 5, p. 51, Ayacucho.

Anders, Martha B.

- 1982 Huari Experiments in Statecraft. Ponencia presentada al IV Coloquio de Arqueología Andina, 28-29 de Abril, Universidad de Texas en Austin.

- 1985 The Azangaro Site and its Context. Ponencia presentada a la Mesa Redonda sobre Huari en Dumbarton Oaks. Washington, D.C.

- 1991 Structure and Function at the Planned Site of Azangaro. En: Huari Administrative Structure, Prehistoric Monumental Architecture and State Government. (Isbell, W. y Gordon McEwan, eds.), pp. 165-197. Washington, D.C. Dumbarton Oaks Research Library.

- Angrand, L.
1886 Lettre sur les Antiquites de Tiaguanaco et l'Origine presu-
mable de la plus ancienne civilisation des Haut-Perou.
Revue de L'architecture et des Travaux Publiques 24:
pp.146-154, 197-207, 241-246. pl. 52-3, Paris.
- Anónimo
1936 Petrografías de Ñahuimpuquio,. Huamanga, Año I, Nº 6,
p. 49, Ayacucho.
- Anónimo
1953 Mesa Redonda para regularizar la terminología arqueo-
lógica peruana. Boletín de la Sociedad para la Antropo-
logía Peruana, Nº 1:3-18, Lima.
- Anton, Ferdinand
1972 The Art of Ancient Peru. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Arca Parro, Alberto
1923 ¿Donde vivían los Chankas? Inka, Tomo I, Nº 4, pp. 970-
974. Lima.
- Aveni, Anthony
1975 Native American Astronomy. (Editado por Anthony Aveni).
Austin: University of Texas Press.
- Bandelier, Adolf Francis A.
1910 The Islands of Titicaca and Koati. New York: The Hispanic
Society of America.
- Baxandall, Michael
1972 Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford:
Oxford University Press.
- Bellamy, H. S. and P. Allan
1956 The Calendar of Tiahuanaco. A Disquisition on the Time
Measuring System of The Oldest Civilization in the World.
Londres: Faber and Faber Limited.

1959 The Great Idol of Tiahuanaco. An Interpretation in the Light of Hoerbiger Theory of Satellites of the Glyphs Carved on its Surface. Londres: Faber and Faber Limited.

Benavides C., Mario

1965 Estudio de la cerámica decorada de Qonchopata. Tesis de Bachillerato con mención en Antropología, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho, Perú.

1979 Notas sobre excavaciones en Cheqo Wasi. Investigaciones II (2): 9-26. Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho, Perú.

1991 Cheqo Wasi, Huari. En: Huari Administrative Structure, Prehistoric Monumental Architecture and State Government. (Isbell, W. y Gordon McEwan, eds.), pp. 55-69. Washington, D.C.:Dumbarton Oaks Research Library.

Bendezú, Luis Milón

1935 Ayacucho a través de la Historia (época precolombina). Huamanga, Año zi, N° 4, pp. 75-76. Ayacucho.

Bennett, Wendell Clark

1934 Excavations at Tiahuanaco. American Museum of Natural History. Anthropological Papers 35 (Parte 3), Nueva York.

1936 Excavations in Bolivia. American Museum of Natural History. Anthropological Papers 35 (Parte 4), Nueva York.

1948 A Revised Sequence for the South Titicaca Basin. Memoirs of the Society for American Archaeology 13,(4) Pt. 2:90-92, Menasha.

1953 Excavations at Wari, Ayacucho, Peru. Yale University Publications in Anthropology, N° 49-50. New Haven: Yale University Press.

- 1954 Ancient Arts of the Andes. New York: The Museum of Modern Art.
- Berenguer, Jose R., Victoria Castro R. y Osvaldo Silva G.
 1980 Reflexiones acerca de la presencia de Tiwanaku en el norte de Chile. Estudios Arqueológicos, 5: pp.81-93, Antofagasta.
- Bermann, Marc P.
 1990 Prehispanic Household and Empire at Lukurmata, Bolivia. PhD Dissertation, Universidad de Michigan.
- Bermúdez Jenkins, Adolfo
 1960 Fardo funerario Tiahuanaco, Colecciones del Museo. Revista del Museo Regional de Ica, Año XI, Nº 12, Diciembre, Ica.
- Betanzos, Juan Diez de
 1924 Suma y narración de los Incas (1551). Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, (Editado por Horacio H. Urteaga). Segunda serie, 8: pp.75-208. Lima: Sanmartí.
- Binford, Lewis R.
 1972 An Archaeological Perspective. Nueva York: Seminar Press.
- Bingham, Hiram
 1915 Types of Machu Picchu Pottery. American Anthropologist, n.s. 17: pp.257-271, Lancaster.
- Bloch, Maurice
 1974 Symbols, Song, Dance and Features of Articulation: Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority? European Journal of Sociology, XV.
 1978 The Disconnection between Power and Rank as a Process. En: The Evolution of Social Systems, (Friedman, J. and M.J. Rowlands, eds.). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

- Bonavia, Duccio
1985 Mural Painting in Ancient Peru (translated by Patricia Lyon). Bloomington: Indiana University Press.
- Bragayrac D., Enrique
1991 Archaeological Excavations in the Vegachayoq Moqo Sector of Huari. En: Huari Administrative Structure. Prehistoric Monumental Architecture and State Government. (Isbell, W. y Gordon McEwan, eds.), pp. 71-80. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library.
- Bragayrac D., Enrique y Enrique Gonzáles Carré
1982 Investigaciones en Wari. Gaceta Arqueológica Andina, 1(4-5): p.8. Lima, Perú.
- Braithwaite, Mary
1982 Decoration as ritual symbol: a theoretical proposal and an ethnographic study in southern Sudan. En: Symbolic and Structural Archaeology (Hodder, I. ed.), pp. 80-88. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brewster-Wray, Christina
1983 Spatial Patterning and the Function of a Huari Architectural Compound. En: Investigations of the Andean Past, (Sandweiss, Dan, ed.). Cornell University. Ponencia presentada a la Primera Conferencia Anual sobre Arqueología y Etnohistoria Andinas.
- 1990 Moraduchayuq: An Administrative Compound At the Site Of Huari, Peru. Tesis Doctoral, Department of Anthropology, State University of New York at Binghamton. Microfilms de la Universidad, Ann Arbor.
- Browman, David L.
1973 Vertical Control in the Andes and the Formation of the Tiwanaku State. Ponencia presentada a la 72 Reunión Anual de la American Anthropological Association, New Orleans.

- 1978a Toward the Development of the Tiwanaku State. En: Advances in Andean Archaeology, (Editado por David Browman). pp. 327-349. La Haya: Mouton Publishers.
- 1978b The Temple of Chiripa (Lake Titicaca, Bolivia). En: III Congreso Peruano. El Hombre y la Cultura Andina. Actas y trabajos. Vol. 2, (Ramiro Matos, ed.), pp. 807-813. Lima.
- 1980 Tiwanaku Expansion and Altiplano Economic Pattern. Estudios Arqueológicos, 5: pp.107-120, Antafogasta.
- ms. The Origin and Spread of Tiwanaku Influence in the Southern Andes. Manuscrito en posesión del autor.
- 1981 New Light on Andean Tiwanaku. American Scientist, 69:(4): pp.408-419.
- 1984 Tiwanaku: Development of Interzonal Trade and Economic Expansion in the Altiplano. Proceedings of the 44th Congress of Americanists, BAR, International Series, Manchester.
- Burger, Salazar L. y Richard Burger
- 1982 La Araña en la iconografía del Horizonte Temprano en la Costa Norte del Perú. Beitrage Allgemeinen und Vergleichen den Archaologie, Band 4: pp.213-253. Munich.
- Bustamante, Manuel, E.
- 1950a Apuntes tomados en Wari Waka Urara. Anuario del Museo Histórico Regional de Ayacucho, Año I, N° 1, pp. 5-9, Ayacucho.
- 1950b Basurales de cerámica. Anuario del Museo Histórico Regional de Ayacucho, Año 1, N° 1, pp. 7-14 y 32-35, Ayacucho.

- 1950c Epocas y períodos de civilización anteriores al Incanato: Su extensión. Origen de la civilización de los valles centrales de la Costa y de Tiahuanaco. Blancos en Wari, el Collao y Chachapoyas. Basurales de turquesas en Wari. Origen y fines de esta cultura, posible capital del Imperio Megalítico o de las culturas andinas. Anuario del Museo Histórico Regional de Ayacucho, Año 1, N° 1, pp. 9-15, Ayacucho.
- 1951 Una excursión a la Necrópolis de Ancón. Anuario del Museo Histórico Regional de Ayacucho, Año II, N° 2: pp.10-12, Ayacucho.
- 1953 Excavaciones en las ruinas de Wari Wacaurara. Anuario del Museo Histórico Regional de Ayacucho, Año IV, N° 4, pp. 38-39. Ayacucho.
- 1955 Semana de Huamanga. Anuario del Museo Histórico Regional de Ayacucho, Año VI, N° 6: pp.3-10, Ayacucho.
- Cabrera, Néstor
- 1939 Tradición Huamanguina. Los padres Rumis o Monolitos de Wary. Huamanga, Año V, N° 17, pp. 31-34, Ayacucho.
- Casafranca, José
- 1951 Una entrevista al inspector de la zona arqueológica de la Sierra Central del Perú, Señor J.Casafranca. Anuario del Museo Histórico Regional de Ayacucho, Año II, N° 2: pp.13-19. Ayacucho.
- 1952 Un ensayo sobre la región arqueológica de la provincia de La Mar. Anuario del Museo Histórico Regional de Ayacucho. Año III, N° 3, pp. 21-24.
- Casanova, Eduardo
- 1934a Sondeos arqueológicos en Tiahuanaco. La Prensa, Sección Segunda, Febrero 4. Buenos Aires.

- 1934b Hallazgos arqueológicos en Tiahuanaco. La Prensa, Sección Segunda, Julio 8. Buenos Aires
- 1937 Investigaciones arqueológicas en el altiplano boliviano. Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.
- 1942 Dos yacimientos arqueológicos en la península de Copacabana. Anales del Museo Argentino de Ciencias Naturales, 40: pp.333-399, Buenos Aires.
- Carrión Cachot, Rebeca
1955 La Religión en el Antiguo Perú. Lima.
- Chávez, Karen L. Mohr
1988 The Significance of Chiripa in Lake Titicaca Basin Developments. Expedition 30(3): pp.17-26.
- Chávez, Sergio Jorge
1976 The Arapa and Thunderbolt Stelae: a case of stylistic identity with implications for Pucara influences in the area of Tiahuanaco. Ñawpa Pacha, 13: pp.3-25, Berkeley.
- 1981 Notes on Some Stone Sculpture from the Northern Lake Titicaca Basin. Ñawpa Pacha, 19: pp.79-92, Berkeley.
- 1988 Archaeological Reconnaissance in the Province of Chumbivilcas, South Highland Peru. Expedition 30(3): pp.27-38.
- Chávez, Sergio Jorge and Karen Lynn Mohr Chávez
1976 A Carved Stela from Taraco, Puno, Peru, and the definition of an Early Style of Stone Sculpture from the Altiplano of Peru and Bolivia. Ñawpa Pacha 13: pp.45-83, Berkeley.
- Chavez Ballón, Manuel
1943 Los restos arqueológicos en el sur del Perú. Tesis para Bachiller en Humanidades. Facultad de Letras. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Chervin, Arthur

- 1908 Anthropologie Bolivienne; Mission Scientifique G. de Crequi-Montort et M. Senechal de la Grange. Vol. 1, Paris.

Childe, V. Gordon

- 1950 The Urban Revolution. Town Planning Review 21(1).

Cieza de León, Pedro

- 1959 The Incas of Pedro Cieza de León (1533). (Traducido por Marriet de Onis y editado por Victor W. von Hagen). Norman: University of Oklahoma Press.

- 1941 La Crónica del Perú [1553]. Madrid: Espasa Calpe (Tercera edición, 1943). Del Señorío de los Incas: Segunda Parte de la Crónica del Perú, que trata del Señorío de los Incas Yupanquis y de sus Grandes Hechos y Gobernación (1533). Buenos Aires: Ediciones Argentinas Solar.

Claessen, Henry and Peter Skalník (editors)

- 1978 The Early State. La Haya: Mouton Publishers.

- 1981 The Study of the State. La Haya: Mouton Publishers.

Cobo, Bernabé

- 1979 History of the Inca Empire: An Account of the Indians' customs and their Origins together with a Treatise on Inca legends, history, and social institutions (1653). (Traducido y editado por Roland Hamilton). Austin: University of Texas Press.

- 1890-1895 Historia del Nuevo Mundo (1653). Editado por Marcos Jiménez de la Espada. 4 vols. Sevilla: Sociedad de Bibliófilus Andaluces.

Cohen, Ronald and Elman Service

- 1978 Origins of the State. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.

- Collier, George, Renato Rosaldo and John Wirth (editors)
 1982 The Inca and Aztec States. 1400-1800. Nueva York: Academic Press.
- Conkey, Margaret
 1980 The Identification of Prehistoric Hunter-Gatherer Aggregation Sites: the Case of Altamira. Current Anthropology, 21(5): pp.609-630.
- Conkey, Margaret and Christine Hastorf (eds.)
 1990 The Uses of Style In Archaeology. Cambridge: Cambridge University Press.
- Conklin, William
 1970 Textile Fragment from the Beginning of the Middle Horizon. Textile Museum Journal, 3(1): pp.15-24. Washington D.C.
- 1991 Tiahuanaco and Huari: Architectural Comparisons and Interpretations. In: Huari Administrative Structure. Prehistoric Monumental Architecture and State Government. (Isbell, William and Gordon McEwan, editors), pp. 281-291. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library.
- Conrad, Geoffrey and Arthur Demarest
 1984 Religion and Empire: The dynamics of Aztec and Inca expansionism. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cook, Anita G.
 1979 The Iconography of Empire: Symbolic Communication in VII Century Peru. Tesis de Maestría no publicada, Department of Anthropology, State University of New York at Binghamton.
- 1983 Aspects of State Ideology in Huari and Tiwanaku Iconography: The Central Deity and the Sacrificer. En: Investigations of the Andean Past. Edited by Dan Sandweiss. Cornell University. Ponencias presentadas a la Primera Conferencia Anual del Noreste sobre Arqueología y Ethnohistoria Andinas.

- 1985 The Politico-Religious Implications of the Huari Offering Tradition. Diálogo Andino 4: pp.203-222. Arica, Chile.
- 1987 The Middle Horizon Ceramic Offerings from Conchopata. Ñawpa Pacha 22-23: pp.49-90 (1984-1985). Berkeley: Institute of Andean Studies, Berkeley.
- 1992 The Stone Ancestors: Idioms of Imperial Attire and Rank among Huari Figurines. Latin American Antiquity 2(4): pp.341-364.
- n.d.1 The Emperor's Clothes: symbols of royalty, hierarchy and identity. In: Structure, Knowledge and Representation in the Andes (editado por Gary Urton y Deborah Poole).
- n.d.2 Wari Material Culture: from Object to Meaning. En: Andean Art: The Bliss Collection at Dumbarton Oaks (Elizabeth Boone, ed.). Washington D.C.: Dumbarton Oaks. Research Library.
- Crequi-Montfort, G. De
- 1906 Fouilles de la Mission Scientifique Francaise a Tiahuanaco. Ses recherches en Bolivie, au Chili et dans la Republique Argentine. Proceedings of the International Congress of Americanists, pp.531-550.
- Deetz, James
- 1967 Invitation to Archaeology. Nueva York: Natural History Press.
- Demarest, Arthur
- 1981 Viracocha: the nature and antiquity of the Andean High God. Cambridge, Mass.: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Disselhoff, Hans Dietrich
- 1962 Probleme der bolivianischen Archaologie (vorläufiger Bericht über vier Grabungen 1958). Akten des 34 Internationalen Amerikanistenkongresses Wien, 18 bis 25 Juli 1960, pp.437-445, Horn-Wien.

- Donnan, Christopher B.
 1975 The Thematic Approach to Moche Iconography. Journal of Latin American Lore, Vol. 1, N° 2.
- 1978 Moche Art of Peru. Pre-Columbian Symbolic Communication. Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles, XVI.
- 1988 Unraveling the Mystery of the Warrior-Priest. National Geographic 174 (4): pp.551-555.
- Donnan, C. B. and Luis Jaime Castillo
 1992 Finding the Tomb of the Moche Priestess. Archaeology 45: pp.38-43.
- Doran, J. and F.R. Hodson
 1975 Mathematics and Computers in Archaeology. Cambridge: Harvard University Press.
- D'Orbigny, Alcide
 1844 Voyage dans l'Amerique Méridionale, Tome III, Partie I, Partie Historique, Paris.
- Duviols, Pierre
 1973 Huari y Llacuz. En: Revista del Museo Nacional, Tomo XXXIX, pp. 153-191. Lima, Perú.
- 1986 Cultura Andina y Represión Cusco, Perú: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- Dupré, Louis
 1983 Marx's Social Critique of Culture. New Haven: Yale University Press.
- Earls, John, e Irene Silverblatt
 1978 La Realidad Física y Social en la Cosmología Andina. 42nd. Congress of Americanists, IV: pp.299-325. Paris, Francia.

Eco, Umberto

- 1983 The Name of the Rose. Nueva York: Warner Books Edition.

Eisleb, Dieter and Renate Strelow

- 1980 Altperuanische Kulturen-Tiahuanaco - III. Veröffentlichungen des Museums für Volkerkunde. Berlin, neue Folge 38. Abteilung Amerikanische Archäologie V. Museum für Volkerkunde, Berlin.

Eliade, Mircea

- 1963 Patterns in Comparative Religion, A Study of the Element of the Sacred in the History of Religious Phenomena. Nueva York: The World Publishing Co.

Espejo Nuñez, Julio

- 1938 Alfarería de la Hoya del Mantaro. Características de la cerámica color Anaranjado. Lima (manuscrito).

- 1950 Numerosos lugares arqueológicos se encuentran en la cuenca del Mantaro. La Prensa, p. 8, Cols 2-3, Con mapa arqueológico del Mantaro, Lima, 10 de Agosto.

- 1954 Importancia y ubicación cultural de las ruinas de Wari-Wakaurara, Ayacucho. Conferencia sustentada en la Asociación Departamental Ayacuchana, el 20 de Diciembre de 1954 (manuscrito).

- 1955a Bibliografía básica de Arqueología Andina (IV). Cultura Wari-Wanka. Boletín Bibliográfico, XXV (1-4), año XXVIII: pp.28-42. Biblioteca Central de la Universidad Nacional de San Marcos, Lima.

- 1955b Esculturas líticas pre-colombinas. Perú en Marcha, Año III, Nº 9-10: pp.7-9, Lima.

Espinoza, Samuel

- 1955 Huaytará arqueológica y sus relaciones con Wari. Anuario del Museo Histórico Regional de Ayacucho, Año VI, Nº 6: pp.20-21, Ayacucho.

Espouey, O.

1971 Tipificación de cucharas de madera de Arica. VI Congreso de Arqueología Chilena. Boletín de Prehistoria de Chile, Número Especial, pp. 63-109. Santiago: Universidad de Chile.

1974 Tipificación de Keros de Madera de Arica. Chungara, 4: pp.39-54. Chile.

Fabian, Johannes

1983 Time and the Other. New York: Columbia University Press.

Faris, J.

1972 Nuba Personal Art. Londres: Duckworth and Co.

Feierman, Steven

1974 The Shambaa Kingdom. Madison: The University of Wisconsin Press.

Feldman, Robert

1989 A speculative hypothesis of Wari southern expansion. In: The Nature of Wari: A Reappraisal of the Middle Horizon Period in Peru, (R.M. Czwarno and F.M. Meddens y A. Morgan, eds.) pp.72-97. BAR International Series 525.

Flannery, Kent

1972 The Cultural Evolution of Civilizations. Annual Review of Ecology and Systematics, 3: pp.399-426

Flannery, Kent and Joyce Marcus

1976 Formative Oaxaca and the Zapotec Cosmos. American Scientist, 64: pp.374-383.

Flores, Benedicto

1944 Investigaciones arqueológicas. Huamanga, Año X, N° 56, pp. 7-14, Ayacucho.

Focacci, Guillermo

1959 Informe sobre excavaciones en el Valle de Chaca efectuadas por el Museo Regional de Arica en 1959. Museo Regional de Arica, Boletín N° 7, Arica.

1960 Keros de Madera en las Culturas Indígenas de Arica. Museo Regional De Arica, Boletín N° 5, Arica.

1969 Arqueología de Arica. Secuencia cultural del Periodo Agroalferero, Horizonte Tiahuanaco. Museo Arqueológico de La Serena. Actas del V Congreso Nacional de Arqueología, pp. 21-26, La Serena.

Focacci, Guillermo y Sergio Erices

1973 Excavaciones en túmulos de San Miguel de Azapa. Boletín de Prehistoria de Chile, Número Especial, pp. 47-63.

Ford, J. A. and G. R. Willey

1949 Surface Survey of the Viru Valley, Peru. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, 43(1), Nueva York.

Franco Inajosa, José María y Alejandro González

1936 Exploraciones arqueológicas en el Perú. Revista del Museo Nacional 5: pp.157-83.

Franquemont, Edward

n.d. A Study of the Ceramics of Pucara. Senior Honor's Thesis, Department of Anthropology, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

1986 The Ancient Pottery from Pucara, Peru. Ñawpa Pacha 24: pp.1-30.

Friedrich, Margaret (ver también Hardin)

1970 Design Structure and Social Interaction: Archaeological Implications of an Ethnographic Analysis. American Antiquity, 35(3): pp.332-343.

- Gamio, Luis M.
 1929 Crónicas de Viaje. Un recorrido por los departamentos del Centro. El Tiempo. Miércoles, 2 de Octubre, Lima.
- García Rosell, César
 1942 Los monumentos arqueológicos del Perú. Lima: Imprenta La Cotera.
- Garcilaso de la Vega, 'El Inca'
 1945 Comentarios Reales de los Incas (1609). Vols. 1 and 2. Buenos Aires: Emecé Editores.
- 1966 Royal Commentaries of the Incas and General History of Peru (1609-1617). Traducido por Harold V. Livermore. Vols 1 and 2. Austin: University of Texas Press.
- Geertz, Clifford
 1973 The Interpretation of Cultures. Nueva York: Basic Books.
- Girault, Luis
 1977 Las Ruinas de Chullpa Pata de la comunidad de Kallamarca. Jornadas Peruano-Bolivianas de estudio científico del altiplano boliviano y del sur del Perú. Tomo II, La Paz, Bolivia.
- Gombrich, E. H.
 1969 Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Bollinger Series XXXV.5. Princeton: Princeton University Press.
- 1979 Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. Ithaca: University of Cornell Press.
- Graffam, G
 1990 Raised Fields Without Bureaucracy: An Archaeological Examination of Intensive Wetland Cultivation in the Pampa Koani Zone, Lake Titcaca, Bolivia. Tesis Doctoral no publicada, Department of Anthropology, University of Toronto, Toronto.

- Grieder, Terrence
 1975 The Interpretation of Ancient Symbols. American Anthropologist vol. 77, N° 4, pp. 849-855.
- Guaman Poma de Ayala
 1936 Nueva Crónica y Buen Gobierno (ca 1610-1615). Travaux y Mémoires de L'Institut d'Ethnologie, N° 23, París.
- 1956 El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno del Reino de los Indios (Folio 331), Luis F. Bustiones Gálvez, editor, Primera Parte. Lima: Editorial Cultura.
- Hardin, Margaret (ver también Friederich)
 1977 Individual Style in San José Pottery Painting: The Role of Deliberate Choice. In: The Individual in Prehistory (editado por James Hill y Joel Gunn). Nueva York: Academic Press.
- Hauthal, Rudolf
 1911 Reisen in Bolivien und Peru. Leipzig: Verlag von Duncker & Humboldt.
- Heinz, Walter
 1956 Der Jaguar in der Vorstellungswelt der Sudamerikanischen Naturvolker. Tesis Doctoral, University of Hamberg, Alemania.
- Hill, James
 1970 Prehistoric Social Organization in the American Southwest: Theory and Method. En: Reconstructing Prehistoric Pueblo Societies, (Editado por William A. Longacre). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- 1977 Individual Variability in Ceramics and the Study of Prehistoric Social Organization. En: The Individual in Prehistory, (Editado por James Hill and Joel Gunn). pp. 55-108. Nueva York: Academic Press.

- Hill, J.N. and R.K. Evans
 1972 A Model for Classification and Typology. En: Models in Archaeology, David Clarke (Ed.). Londres: Methuen and Co. Ltd. pp. 231-273.
- Hocart, Arthur M.
 1970 Kings and Councillors. Chicago: University of Chicago Press.
- Hocquenghem, A.M.
 1979 Le jeu et L'iconographie Mochica. Berlin: Verlag von Dietrich Reimer Sonderdivck aus; Baessler-Archiv. Beiträge zur Völkerkunde, Band XXVII.
- Hodder, Ian
 1977 The Distribution of Material Culture Items in the Baringo District, Western Kenya. En: Man, 12(2): pp.239-269.
- 1982a Symbols in Action. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1982b The Present Past: An Introduction to Anthropology for Archaeologists. Londres: Batsford.
- 1982c Structural and Symbolic Archaeology. (Ian Hodder, ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- 1987a Archaeology as long-term history. (I. Hodder, ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- 1987b The Archaeology of contextual meanings. (I. Hodder, ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Huertas V., Lorenzo
 1981 La religión en una sociedad rural andina (Siglo XVII). Ayacucho: Editado por Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

- Hunt, Eva
1977 The Transformation of the Hummingbird. cultural roots of a Zinacantecan mythical poem. Ithaca: Cornell University Press.
- Ibarra Grasso, Dick Edgar
1982 Ciencia en Tiahuanacu y el Incario. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Isbell, Billie Jean
1977 Kuyaq: Those Who Love Me: An Analysis of Andean Kinship and Reciprocity in a Ritual Context. En: Andean Kinship and Marriage, (Bolton, R. y E. Mayer, eds.), pp. 81-105. Washington D.C.: American Anthropological Association, Special Publications N° 7.
- 1978 To Defend Ourselves. Austin: University of Texas Press.
- Isbell, William H.
1976 Cosmological Order Expressed in Prehistoric Ceremonial Centers. Actes du XLIIe Congres International de Americanistes, Congres du Centenaire, Paris, 2-9 de Setiembre 1976.
- 1977 The Rural Foundations of Urbanism. A Study of Economic and Stylistic Interaction Between a Rural and Urban Community in VIII Century Peru. Illinois Studies in Anthropology N° 10. Urbana: University of Illinois Press.
- 1980 La Evolución del urbanismo y del Estado en el Perú Tiwanacoide. Estudios Arqueológicos, 5: pp.121-132, Antofagasta.
- 1983 Shared Ideology and Parallel Political Development: Huari and Tiwanaku. En: Investigations of the Andean Past. Editado por Dan Sandweiss. Cornell University. Ponencia presentada a la Primera Conferencia Anual del Noreste Sobre Arqueología y Etnohistoria Andinas, pp. 86-208.

- 1984 Huari Urban Prehistory. En: Current Archaeological Projects in the Central Andes, (Editado por Ann Kendall). B.A.R. International Series 210, Oxford, Inglaterra.
- 1987a City and State in Middle Horizon Huari. En: Peruvian Prehistory (Richard W. Keatinge, ed.) pp. 164-189. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1987b State Origins in the Ayacucho Valley, Central Highlands Peru. En: The Origins and Development of the Andean State (Jonathan Haas, Shelia Pozorski y Thomas Pozorski, eds.), pp. 83-90. Cambridge: Cambridge University Press.
- Isbell, William and Anita Cook
 1987 Ideological Origins of an Andean Conquest State. Archaeology 40(4): pp.27-33.
- Isbell, William and Gordon McEwan (eds.)
 1991 Huari Administrative Structure, Prehistoric Monumental Architecture and State Government. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library.
- Isbell, William H and Katherina Schreiber
 1978 Was Huari a State? American Antiquity, 48(3): pp.372-389.
- Isbell, William, Christina Brewster-Wray and Lynda Spickard
 1991 Architecture and Spatial Organization at Huari. En: Huari Administrative Structure, Prehistoric Monumental Architecture and State Government, (Isbell, W. y Gordon McEwan, eds.) pp. 19-53. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library.
- Jones, Grant D. and Robert Kautz
 1981 The Transition to Statehood in the New World. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kidder, Alfred
 1939 Preliminary Notes on the Archaeology of Pucara, Peru. Proceedings of the 27th International Congress of Americanists, 1: pp.341-345, Lima.

- 1943 Some Early Sites in the Northern Lake Titicaca Basin. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Vol. 27(1), Cambridge.
- 1948 The Position of Pucara in Titicaca Basin Archaeology. Memoirs of the Society for American Archaeology, 4: pp.84-89, Menasha.
- 1955 Algunos problemas de la primitiva arqueología de la Hoya del Titicaca. Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, 2(2): pp.46-49.

Knobloch, Patricia J.

- 1976 A Study of Huarpa Ceramic Style of the Andean Early Intermediate Period. Tesis de Maestría, Department of Anthropology, State University of New York at Binghamton.
- 1981 The Huari Transition: Exchange and integration of stylistic information. Ponencia presentada a la XXI Reunión Anual del Instituto Estudios Andinos, Berkeley, California.
- 1982 Ceramic Style and Chronology at Huari, Peru. Ponencia presentada a la 47 Reunión Anual de la Sociedad Americana de Arqueología, Minneapolis.
- 1983 A Study of the Andean Huari Ceramics from the Early Intermediate Period to the Middle Horizon Epoch 1. Tesis Doctoral no publicada en Antropología, State University of New York at Binghamton, Nueva York.
- 1991 Stylistic Date of Ceramics from the Huari Centers. En: Huari Administrative Structure, Prehistoric Monumental Architecture and State Government, (Isbell, W. y Gordon McEwan, eds.) pp. 247-258. Washington, D.C.:Dumbarton Oaks Research Library.

Kolata, Alan

- 1982 Tiwanaku: Portrait of an Andean Civilization. Field Museum of Natural History Bulletin, (Setiembre) pp.13-28.

- 1983 The South Andes. En: Ancient South Americans (Jennings, Jesse, ed.) pp. 241-285. San Francisco: W.H. Freeman.
- 1985 El papel del agricultura intensiva en la economía política del estado Tiwanaku. Diálogo Andino 4: pp.11-38, Arica, Chile.
- 1986a Tiwanaku and Its Hinterland. Archaeology 40(1): pp.25-36.
- 1986b The Agricultural Foundations of the Tiwanaku State: a view from the heartland. American Antiquity 51(4): pp.748-62.
- 1989 Los campos elevados de Lukurmata, Bolivia. En Arqueología de Lukurmata, Vol. 2, (A. Kolata, ed.), pp. 173-212. Instituto Nacional de Arqueología y Ediciones Puma Punku. La Paz, Bolivia.
- 1991 The Technology and Organization of Agricultural Production in the Tiwanaku State. Latin American Antiquity 2(2): pp.99-125.
- Kolata, Alan L., Charles Stanish and Oswaldo Rivera
 1987 The Technology and organization of Agricultural Production in the Tiwanaku State. Chicago: University of Illinois Press.
- Krieger, Alex D.
 1944 The Typological Concept. American Antiquity, 9(4): pp.271-288.
- Kroeber, Alfred
 1925a The Uhle Pottery Collections from Moche. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, 21(5): pp.191-234, Berkeley.
- 1925b The Uhle Collections from Supe. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology 21(6): pp.235-264, Berkeley.

- 1926a The Uhle Pottery Collections from Chancay. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, 21(7): pp.265-304, Berkeley.
- 1926b Archaeological Explorations in Peru. Part I Ancient Pottery from Trujillo. Field Museum of Natural History. Anthropology. Memoirs 2(1), Chicago.
- 1927 Coast and Highland in Prehistoric Peru. American Anthropologist, 29(4): pp.625-653, Menasha.
- 1930 Archaeological Explorations in Peru: Part II, The Northern Coasty. Field Museum of Natural History Memoirs, 2(2), Chicago.
- 1937 Archaeological Explorations in Peru; Part IV Cañete Valley. Field Museum of Natural History. Anthropology. Memoirs, 2: pp.221-274.
- 1944 Peruvian Anthropology in 1942. Viking Fund Publications in Anthropology, N° 4. New York: Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.
- Kroeber, Alfred L. and William D. Strong
- 1924a The Uhle Collections from Chinchá. University of California. Publications in American Archaeology and Ethnology, 28(2). Berkeley: University of California.
- 1924b The Uhle Pottery Collections from Ica. University of California. Publications in American Archaeology and Ethnology, 28(2): pp.95-143. Berkeley: University of California.
- Kubler, George
- 1962 The Shape of Time: Remarks on the History of Things. New Haven y Londres: Yale University Press.
- 1967 The Iconography of the Art of Teotihuacan. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, N° 4, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library.

- 1969-1970 Period, Style and Meaning in Ancient American Art. *New Literary History: a journal of theory and interpretation*, 1: pp.127-144.
- Kutscher, Gerdt
 1950 Iconographic Studies as an Aid in the Reconstruction of Early Chimu Civilization. *Transactions of the New York Academy of Sciences*. Series II, 12(6): pp.194-203. Reimpreso en Rowe y Menzel 1967.
- La Fontaine, J. S. (ed.)
 1972 *The Interpretation of Ritual*. Londres: Tavistock Publications.
- Lapiner, Alan C.
 1976 *Pre-Columbian Art of South America*. Nueva York: H. N. Abrams.
- Larco Hoyle, Rafael
 1948 *Cronología arqueológica del norte del Perú*. Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana.
- Latcham, Ricardo E.
 1928 *La alfarería indígena chilena* (Publicase a Expensas de la Comisión Oficial Organizadora de la Concurrencia de Chile a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla). Santiago de Chile.
- 1938 *Arqueología de la Región Atacameña*. Prensas de la Universidad de Chile, pp. 1-374.
- Lavallée, Danièle
 1970 Les Representations Animales dans la Ceramique Mochica. *Mémoires de l'Institut d'Ethnologie IV*. Musée de l'Homme, Paris.
- Lechtman, Heather
 1984 Andean Value Systems and the Development of Prehistoric Metallurgy. *Technology and Culture*, 25(1): pp.1-33.

- Lehmann, Walter (assisted by Doering, Heinrich)
 1924 The Art of Old Peru. Ethnological Institute of th Ethno-
 graphical Museum, Berlín.
- Leone, Mark
 1982 Some Opinions About Recovering Mind. American
 Antiquity 47: pp.742-760.
- Leone, M., P. Potter, Jr., and P. Shackel
 1987 Toward a Critical Archaeology. Current Anthropology 28:
 pp.283-302.
- Le Paige, Gustavo
 1961 Cultura de Tiahuanaco en San Pedro de Atacama. Uni-
 versidad del Norte. Anales N° 1: pp.7-11, Antofagasta.
- 1963 Continuidad o discontinuidad de la Cultura Atacameña.
 Universidad del Norte. Anales No. 2: pp.7-25, Antofagasta.
- 1964 El Precerámico en la Cordillera Atacameña y los cemen-
 terios de la Epoca Agroalfarera en San Pedro de Atacama.
 Universidad del Norte. Anales N° 3: pp.51-91, Antofagasta.
- 1965 San Pedro de Atacama y su Zona (14 temas). Univer-
 sidad del Norte. Anales N° 4, Antofagasta.
- 1973 Tres cementerios indígenas en San Pedro de Atacama
 y Toco-nao. Boletín de Prehistoria, Número Especial,
Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena, Univer-
 sidad de Chile, Santiago, pp. 163-188.
- Lilien, R. M.
 1956 A Study of Central Andean Ceramic Figurines. Unpublished
 Ph.d. Dissertation, Department of Anthropology, Colum-
 bia University, University Microfilms, Ann Arbor.
- Lindberg, Ingeborg
 1963 Tejidos y adornos de los cementerios Quitor 2, 5 y 6 de
 San Pedro de Atacama. Universidad Católica de Chile,
Revista Universitaria, Año XLVIII, Santiago.

- Liverani, Mario
 1979 The Ideology of the Assyrian Empire. In: Power and Propaganda (Edited by Mogens T. Larson). Copenhagen: Akademisk Forlag, pp. 297-328.
- Longacre, William A.
 1964 Sociological Implications of the Ceramic Analysis. En: Chapters in the Prehistory of Eastern Arizona, III (Paul S. Martin et. al., eds.). Chicago: Natural History Museum.
- Loukotka, Cestmir
 1958 Une Collection Inconnue de Tiahuanaco. Proceedings of the 32nd International Congress of Americanists, pp. 333-345, Munksgaard, Copenhagen.
- Lumbreras, Luis G.
 1960 La Cultura de Wari. Etnología y Arqueología, Año 1, N° 1: pp.130-227. Facultad de Letras. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 1972 Sobre la problemática arqueológica de Arica. Chungara, 1/2: pp.25-27.
- 1974a The Peoples and Cultures of Ancient Peru. (Traducido por B. Meggers.) Washington: Smithsonian Institution Press.
- 1974b Las Fundaciones de Huamanga. Lima: Edición en homenaje al sesquicentenario de la Batalla de Ayacucho 1824-1974.
- 1974c La Arqueología como Ciencia Social Lima: Ediciones Histar.
- 1980 El Imperio Wari. Historia del Perú, II: pp.9-91. Lima: Editorial Mejía Baca.

- 1985 Evolution of Human Communities in Ayacucho from Huarpa through Huari Times. Ponencia presentada a la Mesa Redonda sobre Huari en Dumbarton Oaks, Organizada por Gordon McEwan y William Isbell. Washington D.C.
- Lumbreras, L. and Hernán Amat
 1968 Secuencia arqueológica del altiplano occidental del Titicaca. Actas y Memorias del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas, Vol. II, pp. 75-106.
- Lyon, Patricia J.
 1966 Innovation Through Archaism: The Origins of the Ica Pottery Style. Ñawpa Pacha, 4: pp.31-62.
- MacCormack, Sabine
 1991 Religion in the Andes. Princeton: Princeton University Press.
- Mañaricua, R. P. Pedro
 1940 Conferencia. Huamanga, Año VI, N° 32, pp. 11-14, Ayacucho.
- Marcus, Joyce
 1974 The Iconography of Power among the Classic Maya. World Archaeology, 6: pp.83-94.
- 1976 Emblem and State in the Classic Maya Lowlands. An Epigraphic Approach to Territorial Organization. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks. Trustees for Harvard University.
- 1980 Zapotec Writing. Scientific American 242 (2): pp.50-64.
- Markham, Clements R.
 1904 The Megalithic Age in Peru. Internationaler Amerikanisten-Kongress, Voerzehnte Tagung, pp. 521-529. Stuttgart.
- 1910 A Comparison of the Ancient Carvings and the Stones of Tiahuanacu and Chavin. Verhandlungen des XVI Internationalen Amerikanisten-Kongresses, Wien, Erste Halfte, pp. 389-394, Viena y Leipzig.

- McCown, Theodore
 1945 Pre-Incaic Huamachuco: Survey and Excavations in the Region of Huamachuco and Cajabamba. University of California, Publications in American Archaeology and Ethnology, 39: pp.223-399. Berkeley
- McEwan, Gordon Frances
 1984 The Middle Horizon in the Valley of Cuzco, Peru: the Impact of Pikillacta in the Lucre Basin. Tesis Doctoral no publicada, Department of Anthropology, University of Texas at Austin.
 1985 Excavaciones en Pikillacta: Un sitio Wari. Diálogo Andino 4: pp.89-136. Arica, Chile.
- Means, Philips Ainsworth
 1917 A Survey of Ancient Peruvian Art. Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences 21: pp.315-442.
 1931 Ancient Civilizations of the Andes. Nueva York y Londres.
- Medina, Pío Max
 1929- Descubrimientos de tumbas arqueológicas. Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima, Tomo XLVIII, Trimestres I-II. Lima.
 1942a Discurso. Huamanga, Año VIII, N° 48, pp. 65-71, Ayacucho.
 1942b Recientes descubrimientos arqueológicos. Huamanga, Año VIII, N° 48, pp. 31-34. Ayacucho.
 1952 Estudios de los Pocras. Anuario del Museo Histórico Regional de Ayacucho. Año III, N° 3, pp. 9-20.
- Mejía Xesspe, Toribio
 1950 Contribución del Dr. Julio Tello al conocimiento de la arqueología del Centro Andino. El Comercio (Edic. de la Tarde), del 3 de Junio, pp. 3-4, Lima.

Menzel, Dorothy

- 1958 Problemas en el estudio del Horizonte Medio en la arqueología peruana. Revista del Museo Regional de Ica, Año IX, N° 10, 20 de Junio, pp. 24-57. Ica.
- 1959 The Inca Occupation of the South Coast of Peru. South-Western Journal of Anthropology, 15(2): pp.125-142, Albuquerque.
- 1964 Style and Time in the Middle Horizon. Ñawpa Pacha, 2: pp.1-105.
- 1968a New Data on the Huari Empire in Middle Horizon Epoch 2A. Ñawpa Pacha, 6: pp.47-114. Berkeley: Institute of Andean Studies.
- 1968b La Cultura Huari. Lima: Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza S.A.
- 1969 Some of Rowe's Contributions in the Field of Andean Culture History. The Kroeber Anthropological Society Papers, N° 40. Berkeley: Kroeber Anthropological Society.
- 1977 The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle. Berkeley: R. H. Lowie Museum of Anthropology. University of California.
- 1978 Pottery Style and Society in Ancient Peru. Art as a Mirror of History in the Ica Valley. Berkeley: University of California Press.

Molina, Cristóbal de

- 1913 Relación de las fábulas y ritos de los Ingas (1575). Edited by Tomás Thayer Ojeda. Revista Chilena de Historia y Geografía, Vol 5, pp. 112-190.

Morúa, Martín de

1922- Historia de los Incas, Reyes del Perú, de sus 1925 hechos, costumbres, trajes y Manera de Gobierno (ca. 1600). Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú, (Editado por Horacio H. Urteaga y Carlos A. Romero). 2ª serie, 4: pp.1-253; 5: pp.1-72. Lima: Sanmartí.

Morris, Craig

1982 The Infrastructure of Inca Control in the Peruvian Central Highlands. En: The Inca and Aztec States 1400-1800. Anthropology and History (Editado por George Collier, Renato I. Rosaldo and John D. Wirth.) Nueva York: Academic Press, pp. 153-170.

Moseley, Michael E., Robert A. Feldman, Paul S. Goldstein and

1991 Luis Watanabe
Colonies and Conquest: Tiwanaku and Huari in Moquegua. En: Huari Administrative Structure, Prehistoric Monumental Architecture and State Government, (Isbell, W. y Gordon McEwan, eds.) pp. 121-140 Washington, D.C.:Dumbarton Oaks Research Library.

Muelle, Jorge Clemente y Blas Camilio

1938 Muestrario de arte peruano precolombino. Revista del Museo Nacional, VII (2): pp.163-280, II semestre, Lima.

Mujica, Elías B.

1987 Cusipata: una fase pre-Pukara en la cuenca norte del Titicaca. Gaceta Arqueológica Andina IV(132): pp.22-28.

1990 Pukara: une société complexe ancienne du bassin septentrional du Titicaca. En: Inca Perú: 3000 Ans D'Histoire pp.156-177. Bruselas.

Munizaga, Carlos

1963 Tipos cerámicos del sitio Coyo en la región de San Pedro de Atacama. Universidad del Norte. Anales, N° 2: pp.99-134. Congreso Internacional de Arqueología San Pedro de Atacama.

Murra, John V.

- 1962 Cloth and its Function in the Inca State. American Anthropologist, 64: pp.710-728.

Navarro Del Aguila, Victor

- 1939 Las tribus de Ankcu Walloke. Tesis para optar el grado de Doctor en la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Cuzco.

- 1942 Dos ceramios pre-incas en un Museo particular de Huanta. Waman Puma, Año II, 2 (10): pp.28-29, Cuzco.

- 1955 Los Pokras. Ayacucho, Año IV, N° 3:16-20. Ayacucho.

Nordenskiöld, Erland von

- 1917 Die östliche Ausbreitung der Tiahuanacokultur in Bolivien und ihre Verhältnis zur Araukkultur in Mojos. Zeitschrift für Ethnologie 49. Jahrgang. Berlin.

- 1924a The ethnography of South America seen from Mojos in Bolivia. Comparative Ethnographical Studies Vol. III, Göteborg.

- 1924b Forschungen und Abenteuer in Südamerika. Stuttgart.

Núñez, Lautaro

- 1961 Aspectos comparativos entre labrados de madera del departamento de Arica y provincia de Antofagasta. Museo Regional de Arica, Encuentro Arqueológico Internacional de Arica, p. 24. Arica.

- 1963a Los Keros del Norte de Chile. Universidad de Chile. La Antropología, N° 1: pp.72-88.

- 1963b Problemas en torno a las tabletas de Rapé. Universidad del Norte. Anales, N° 2: pp.149-167. Congreso Internacional de Arqueología Antofagasta.

- 1964 Influencias de Tiahuanaco en la talla de madera del norte de Chile. Universidad de Chile. Boletín, N° 50: pp.51-56. Santiago.
- 1965a Recientes fechados radiocarbónicos del norte de Chile. Universidad de Chile. Estudios Arqueológicos, 1: pp.107-109, Antofagasta.
- 1965b Desarrollo Cultural Prehispánico del Norte de Chile. Universidad de Chile. Estudios Arqueológicos, 1: pp.37-106, Antofagasta.
- Núñez del Prado B., Juan Víctor
- 1974 The Supernatural World of the Quechua of Southern Peru as Seen from the Community of Potobamba. En: Native South Americans. (Editado por P. Lyon.) pp. 238-250. Boston: Little Brown and Co.
- Oblitas, Enrique Poblete
- 1963 Cultura Callawayá. La Paz, Bolivia: Talleres Gráficos Bolivianos.
- O'Neal, Lila M., and Alfred L. Kroeber
- 1930 Textile Periods in Ancient Peru. University of California. Publications in American Archaeology and Ethnology, 21(1). Berkeley: University of California Press.
- Orellana, Mario
- 1963 La Cultura San Pedro. Universidad de Chile, Centro de Estudios Antropológicos. Publicación N° 17. Arqueología Chilena, 3: pp.3-43. Santiago.
- Orellano, Jorge
- 1991 The New Cultural Contexts of Tiahuanaco. En: Huari Administrative Structure. Prehistoric Monumental Architecture and State Government. (Isbell, W. y Gordon McEwan, eds.), pp. 259-280. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library.

Panofsky, Erwin

- 1939 Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Nueva York: Harper & Row Publishers.

Parra Carreño, Alfredo

- 1938 ¿Los Pokras son Kechuas o Aymaras? Huamanga, Año IV, N° 15, pp. 4-19, Ayacucho.

- 1947 La Historia Primitiva de Huamanga. Huamanga, Año XII, N° 65, pp. 24-37, Ayacucho.

- 1953 La época pre-incaica de Huamanga. Ayacucho, Año II, N° 2, pp. 4-8, Ayacucho.

Paulsen, Allison

- 1983 Huaca del Loro Revisited: The Nasca-Huarpa connection. En: Investigations of the Andean Past (Sandweiss, Dan ed.), pp. 98-112. Latin American Studies Program. Ithaca: Cornell University.

Pease, Franklin

- 1973 El Dios Creador Andino. Lima: Mosca Azul Editores.

Phillips, Philip and James A. Brown

- 1978 Pre-Columbian Shell Engravings from the Craig Mound at Spiro, Oklahoma, Part 1. Cambridge, Mass.: Peabody Museum Press.

Ponce Sanginés, Carlos

- 1948 Cerámica Tiwanacota. Vasos con decoración prosomorfa. (Prólogo de Antonio Serrano.) Buenos Aires: Emecé Editores.

- 1957 La Cerámica Mollo. Arqueología Boliviana. (Primera Mesa Redonda.) La Paz: Biblioteca Paceño, Alcaldía Municipal.

- 1961a Breve comentario acerca de los fechados radiocarbónicos de Bolivia. Encuentro Arqueológico Internacional de Arica.

- 1961b Informe de Labores. Centro de Investigaciones Arqueológicas en Tiwanaku. La Paz.
- 1964 Descripción sumaria del Templete Semisubterráneo de Tiwanaku. Centro de Investigaciones Arqueológicas en Tiwanaku, Publicación N° 2, Tiwanaku.
- 1969a Tunupa y Ekako. Estudio arqueológico acerca de las efigies precolombinas de Dorso Adunco. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, Publicación N° 19, La Paz, Bolivia.
- 1969b La Ciudad de Tiwanaku. Arte y Arqueología, 1: pp.5-32.
- 1969c Tiwanaku: Descripción Ssmaria del Templete Semisubterráneo. La Paz, Bolivia: Librería "Los Amigos del Libro".
- 1970 Las Culturas Wankarani y Chiripa y su relación con Tiwanaku. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
- Ponce Sanginés, Carlos (Editor)
- 1971a Pumapunku. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, Publicación N° 22, La Paz.
- 1971b Tiwanaku: Espacio, Tiempo, y Cultura. Pumapunku Instituto de Cultura Aymara de la H. Municipalidad de La Paz, N° 3.
- 1972 Tiwanaku: Espacio, Tiempo, y Cultura. Publicación N° 30. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
- 1976 La Cerámica de la Epoca I de Tiwanaku. Instituto Nacional de Arqueología, (INDA), N° 18. La Paz, Bolivia.
- 1977 Reflexiones sobre la ciudad precolombina de Iskanwaya. La Paz, Bolivia: INDA, N° 24.
- 1979 Nueva perspectiva para el estudio de la expansión de la Cultura Tiwanaku. La Paz, Bolivia: INDA, N° 29.

Portugal, Maks

- 1936 Breve estudio acerca de las ruinas de Huancané. La Razón, 25 de Octubre, La Paz.
- 1937 Estudio sintético sobre el último descubrimiento arqueológico en Huancané-Khonko. Revista de Bolivia, Año 10, N° 2, La Paz.
- 1941 Las ruinas de Jesús de Machaca. Revista Geográfica Americana, Año 9, Vol. 16, N° 98: pp.291-300, Buenos Aires.
- 1957 Arqueología de La Paz. arqueología boliviana. (Primera Mesa Redonda.) La Paz, Bolivia: Biblioteca Paceña.

Portugal, Max Ortiz y Maks Portugal Zamora

- 1977 Investigaciones arqueológicas en el Valle de Tiwanaku. Jornadas Peruano-Bolivianas de estudio científico del altiplano boliviano y del sur del Perú. Tomo II. La Paz, Bolivia.

Posnansky, Arthur

- 1911 Tihuanaco y la civilización en el altiplano andino. La Paz: Imprenta La Verdad.
- 1912 Guía general ilustrada para la investigación de los monumentos prehistóricos de Tihuanacu e Islas del Sol y la Luna (Titicaca y Koaty) con breves apuntes sobre los Chullpas. Urus y escritura antigua de los aborígenes del altiplano andino. La Paz.
- 1913 Una falsa crítica de Max Uhle. Berlín.
- 1914 Eine praehistorische Metropole in Südamerika (Una metrópoli prehistórica en la América del Sur). Berlín: Dietrich Reimer.
- 1922 Breves noticias de una rama cultural Tihuanacu al noroeste de Bolivia. XX Congreso Internacional de Americanistas, V. 2, segunda parte, pp. 195-197. Río de Janeiro.

- 1945 Tihuanaco, the Cradle of American Man. Vols. I and II. Nueva York: J. J. Augustin Publisher.
- Pozo, Manuel Jesús
- 1933 Huari, población pre-colombina. Boletín de la Sociedad Geográfica T.L., Trim IV: pp.221-225, Lima.
- 1936 Excavaciones arqueológicas. (Crónica). Huamanga, Año II, Nº 6, p. 30, Ayacucho.
- Proulx, Donald
- 1968 Local Differences and Time Differences in Nasca Pottery University of California Publications in Anthropology and Ethnology 5:pp.i-xi, 1-180. Berkeley.
- Ravines, Rogger
- 1968 Un depósito del Horizonte Medio en la Sierra Central del Perú. Ñawpa Pacha, 6: pp.19-45, Berkeley.
- 1977 Excavaciones en Ayapata, Huancavelica, Perú. Ñawpa Pacha, 15: pp.49-100, Berkeley.
- Reichlen, Henry and Paule Barret Reichlen
- 1949 Recherches Archéologiques dans les Andes de Cajamarca. Premier Rapport de la Mission Ethnologique Francaise en Pérou Septentrional. Journal de la Société' des Americanistes, n.s., Tomo XXXVIII: pp.137-174. París.
- Reinhard, J.
- 1987 The Nazca Lines: A New Perspective on Their Origin and Meaning. Lima: Editorial Los Pinos (1ª ed. 1985).
- Reiss, Johann Wilhelm y Moritz Alphons Stübel
- 1880-1887 The Necropolis of Ancon in Peru: a contribution to our knowledge of the culture and industries of the empire of the Incas. being the results of excavations made on the spot. (Translated by Porfessor A.J. Keane), Berlin: A.H. Keane, A. Ascher & Co. 3 volumes.

Rivera, Mario

- 1976 Nuevos aportes sobre el desarrollo cultural altiplánico en los valles bajos del extremo norte de Chile, durante el Periodo Intermedio Temprano. Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, S.J. Universidad del Norte, Chile.

Rivero, Mariano Eduardo de, and Johann Jakds von Tschudi

- 1853 Peruvian Antiquities. Traducido al inglés del original en español, por Francis L. Hawks. Nueva York: George P. Putnam and Co.

Roark, Richard Paul

- 1965 From Monumental to Proliferous in Nasca Pottery. Ñawpa Pacha, 3: pp.1-93. Institute of Andean Studies.

Roe, Peter

- 1982 The Cosmic Zygote. Cosmology in the Amazon Basin. New Jersey: Rutgers University Press.

Rostworowski de Diez Canseco, María

- 1977 Etnía y sociedad. Costa Peruana Prehispánica. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Perú.

Rouse, Irving

- 1960 The Classification of Artifacts in Archaeology. American Antiquity, 25: pp.313-323.

- 1970 Classification for what? (Comments on Clarke 1968). Norwegian Archaeological Review, 3: pp.4-12.

Rowe, Ann P.

- 1986 Textiles from the Nasca Valley at the Time of the Fall of the Huari Empire. The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles (Ann P. Rowe, editora): pp.151-182. Washington D.C.:The Textile Museum.

Rowe, John Howland

- 1944 An Introduction to the Archaeology of Cuzco. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology. Harvard University, Cambridge, Mass.

- 1947 Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest. Handbook of South American Indians (editado por Julian H. Steward). Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology. Bulletin 143, vol. 2, pp. 182-330, pls. 77-84. Washington, D.C.
- 1956 Archaeological Explorations in Southern Peru, 1954-1955. Preliminary Report of the Fourth University of California Archaeological Expedition to Peru. American Antiquity, 22(2): pp.135-151.
- 1958 La seriación cronológica de la cerámica de Paracas elaborado por Lawrence E. Dawson. Revista del Museo Regional de Ica, Año IX, N° 10. Ica, Perú.
- 1959 Archaeological Dating and Cultural Process. Southwestern Journal of Anthropology, 15(4): pp.317-324. Albuquerque, Nuevo México.
- 1960a Cultural Unity and Diversification in Peruvian Archaeology. Men and Cultures. Selected Papers of the Fifth International Congress of the Anthropological and Ethnological Sciences, Philadelphia, 1-9 de Setiembre, 1956, pp. 627-631. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- 1960b Tiempo, estilo y proceso cultural en la arqueología peruana. Segunda edición corregida. Tawantinsuyo K'uzkiy Pagarichisga—Instituto de Estudios Andinos—Institute of Andean Studies, Berkeley.
- 1961 Stratigraphy and Seriation. American Antiquity, 26(3): pp.324-330, Salt Lake City.
- 1962a Chavin Art: An Inquiry into its Form and Meaning. New York University Publishers.
- 1962b La Arqueología de Ica. Revista de la Facultad de Letras, Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica, Año I, N° 1, Primer y Segundo Semestres 1961, pp. 113-131. Ica.

- 1962c Stages and Periods in Archaeological Interpretation. South-Western Journal of Anthropology, 18(1): pp.40-54. Albuquerque, Nuevo México.
- 1971 The Influence of Chavin Art on Later Styles. Dumbarton Oaks Conference on Chavin, (Editado por Elizabeth P. Benson), pp. 101-124. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library.
- 1976 El arte religioso del Cuzco en el Horizonte Temprano. Ñawpa Pacha, N° 14: pp.1-20. Berkeley: Institute of Andean Studies.
- Rowe, John H. and Catherine Terry Brandel
 1969 Pucara Style Pottery Designs. Ñawpa Pacha, N° 7-8: pp.1-16. Berkeley.
- Rowe, John H., Donald Collier and Gordon R. Willey
 1950 Reconnaissance Notes on the Site of Huari, near Ayacucho, Peru. American Antiquity, 16(2): pp.120-137.
- Ruben, Walter
 1952 Tiahuanaco, Atacama and Araukaner. Leipzig: Otto Narrassowitz.
- Ryden, Stig
 1944 Contribution to the Archaeology of the Rio Loa Region. Göteborg.
 1947 Archaeological Researches in the Highlands of Bolivia. Göteborg.
 1956 The Erland Nordenskiöld Archaeological Collection from the Mizque Valley, Bolivia. Etnografiska Studier 22. Göteborg.
 1957 Andean Excavations I: the Tiahuanaco Era East of Lake Titicaca. The Ethnographical Museum of Sweden. Stockholm: Monograph Series Publication N° 4.

- 1959 Andean Excavations II Tumaraca and Cayhuasi: Two Tiahuanaco Sites. The Ethnographic Museum of Sweden. Stockholm: Monograph Series Publication Nº 6.
- Sandoval Millones, Abelardo
- 1978 Informe de las excavaciones arqueológicas en Monqachayoq, Huari. Informe presentado al Instituto Nacional de Cultura, filial Ayacucho, Perú.
- Sarmiento de Gamboa, Pedro
- 1942 Historia de los Incas (1572). Colección Hórrero, Nº 10. Buenos Aires: Emecé editores.
- Sawyer, Alan R.
- 1961 Paracas and Nazca Iconography. En: Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology. Editado por Samuel K. Lothrop y otros. Cambridge: Harvard University Press, pp. 269-298.
- Schaedel, Richard P.
- 1948 Monolithic Sculpture of the Southern Andes. Archaeology, 1(2): pp.66-73.
- Schmidt, Max
- 1929 Kunst und Kultur von Peru. Berlin: Propylaen-Verlag.
- Schreiber, Katherina
- 1978 Planned Architecture of Middle Horizon Peru: Implications for Social and Political Organization. Tesis Doctoral no publicada en Antropología. State University of New York at Binghamton.
- 1991 Jincamocco: A Huari Administrative Center in the South Central Highlands of Peru. En: Huari Administrative Structure. Prehistoric Monumental Architecture and State Government. (Isbell, W. y Gordon McEwan, eds.), pp. 199-213. Washington D.C.:Dumbarton Oaks Research Library.

- 1992 Wari Imperialism in Middle Horizon Peru. Ann Arbor: Anthropological Papers Museum of Anthropology University of Michigan N° 87.
- Serracino, George
 1980 Tiwanaku desde San Pedro de Atacama. Estudios Arqueológicos, 5: pp.95-106. Antofagasta: Universidad de Chile.
- Shanks, M. and C. Tilley
 1987 Re-Constructing Archaeology. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shapiro, Meyer
 1953 Style. In: Anthropology Today. (Alfred L. Kroeber, editor), pp. 287-312. Chicago: Aldine Press.
- Sharon, Douglas, and Christopher Donnan
 1974 Shamanism in Moche Iconography. En: Ethnoarchaeology, Monograph IV. (Donnan, Christopher and C. W. Clewlow, Jr. editors), pp. 49-77. Los Angeles, California: Institute of Archaeology, University of California.
- Shepard, Anna O.
 1956 Ceramics for the Archaeologist. Washington D.C.: Carnegie Institution of Washington.
- Sivirichi, Atilio
 1930 Pre-historia peruana. Primera Edición. Editorial "La Revista", p. 328. Lima
- Spaulding, Albert C.
 1953 Statistical Techniques for the Discovery of Artifact Types. American Antiquity, 18: pp.305-313.
- Spickard, Lynda E.
 1983 The Development of Huari Administrative Architecture. En: Investigations of the Andean Past. Editado por Dan andweiss. Cornell University. Ponencias presentadas a la Primera Conferencia Anual del Noreste sobre Arqueología y Etnohistoria Andinas.

- Spielvogel, Rosalind Brueck
 1955 Wari. A Study in Tiahuanaco Style. Manuscrito no publicado, Department of Art, Yale University, New Haven.
- Spriggs, M. (Editor)
 1984 Marxist Perspectives in Archaeology. Cambridge: Cambridge University Press.
- Squier, George E.
 1878 Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas. Londres: MacMillan and Company (Segunda Edición).
- Stone, Jane
 1983 The Socio-Economic Implications of Lithic Evidence from Huari, Peru. Tesis Doctoral no publicada en Antropología, State University of New York at Binghamton.
- Strong, William Duncan
 1925 The Uhle Pottery Collections from Ancon. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, 21 (4). Berkeley.
- 1943 Cross-Sections of New World Prehistory: A Brief Report on the Work of the Institute of Andean Research 1941-1942 Smithsonian Miscellaneous Collections Vol. 104, N° 2.
- 1954 Recent Archaeological Discoveries in South Coastal Peru. Transactions of the New York Academy of Sciences Series, 2, 16 (4): pp.215-218, Nueva York.
- 1957 Paracas, Nazca and Tiahuanacoid Relationships in South Coastal Peru. Memoirs of the Society for American Archaeology, N° 13, Salt Lake City.
- Strong, William D. and Clifford Evans, Jr.
 1952 Cultural Stratigraphy in the Viru Valley, Northern Peru. Columbia Studies in Anthropology and Ethnology, Vol. 4, Nueva York.

- Strong, William D., Gordon R. Willey, and James M. Corbett
 1943 Archaeological Studies in Peru, 1941-1942. Columbia Studies in Archaeology and Ethnology, Vol. 1, Nueva York.
- Stübel, Moritz A. and Max Uhle
 1892 Die Ruinenstaette von Tiahuanaco in Hochlande des Alten Peru: Eine Kulturgeschichtliche Studie Aufgrund Selbstaendiger Aufnahmen. Leipzig: Verlag von Karl W. Heiserermann.
- Stumer, Louis M.
 1954 Report on the South Peruvian Coast: Chala to Arica. American Antiquity, 19(4): pp.384-386, Salt Lake City.
 1956 Development of the Coastal Tiahuanacoid Styles. American Antiquity, 22: pp.59-69, Salt Lake City.
- Tarragó, Myriam
 1976 Alfarería típica de San Pedro de Atacama (Norte de Chile). Estudios Atacameños, 4: pp.37-73.
- Tello, Julio C.
 1923 Wira-Kocha. Inca 1: pp.94-110. Lima.
 1929 Antiguo Perú. Primera época. Lima: La Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo.
 1930 Andean Civilization: Some Problems of Peruvian Archaeology. Proceedings, Twenty-Third International Congress of Americanists, pp. 259-290, Nueva York.
 1931 El Perú (Diario de la Mañana), 27 de Agosto. Lima
 1934 Origen, desarrollo y correlación de las antiguas culturas peruanas. Revista de la Universidad Católica del Perú, Año III, Tomo II, N° 10, pp. 151-168. Lima.

- 1939 Origen y desarrollo de las civilizaciones prehistóricas andinas. Reimpreso de las Actas del XXVII Congreso de Americanistas de 1939. Lima: Librería e Imprenta Gil. S.A.
- 1940 Vaso de piedra de Nasca. Primeros indicios de una cultura megalítica semejante a la de Chavín en la región Central del Perú. Reimpreso de Chaski, Vol. I, N° 1, pp. 24, Lima.
- 1942 Disertación del Dr. Julio C Tello por Mibe. Huamanga, Año VIII, N° 48, pp. 62-63, Ayacucho.
- 1970 Las ruinas de Huari. En: 100 Años de Arqueología en el Perú. Editado por Petróleos del Perú. Instituto de Estudios Peruanos, pp. 519-525. Lima. (Reprint of El Perú, 27 de Agosto, 1931, Lima).
- Thatcher, John P.
- 1972 Continuity and Change in the Ceramics of Huamachuco, North Highlands, Perú. Unpublished PhD. Dissertation, University of Pennsylvania.
- 1975 Early Intermediate Period and Middle Horizon 1B Ceramic Assemblages of Huamachuco, North Highlands, Perú. Ñawpa Pacha 10-12, Institute of Andean Studies, Berkeley.
- Topic, John R.
- 1991 Huari and Huamachuco. En: Huari Administrative Structure, Prehistoric Monumental Architecture and State Government. (Isbell, W. y Gordon McEwan, eds.), pp. 141-164. Washington, D.C.:Dumbarton Oaks Research Library.
- Topic, John R. and Theresa Lange Topic
- s.f.a. The Huamachuco Archaeological Project: Preliminary Report on the First Season, Julio-Agosto 1981. Department of Anthropology, Trent University (manuscrito, 1982).

- s.f.b. The Huamachuco Archaeological Project: Preliminary Report on the Second Season, Junio-Agosto 1982. Department of Anthropology, Trent University (manuscrito, 1983).
- 1984 Huamachuco Archaeological Project: Preliminary Report on the Third Field Season, June-August 1983. Trent University Occasional Papers in Anthropology 1. Peterborough, Ontario.
- Topic, Theresa Lange
- 1991 The Middle Horizon in Northern Peru. En: Huari Administrative Structure, Prehistoric Monumental Architecture and State Government. (Isbell, W. y Gordon McEwan, eds.), pp. 233-246. Washington, D.C.:Dumbarton Oaks Research Library.
- Torres, Constantino
- 1987 The Iconography of the Prehispanic Snuff Trays from San Pedro de Atacama, Northern Chile. Andean Past 1: pp.191-246.
- Tschopik, Marion
- 1946 Some Notes on the Archaeology of the Department of Puno, Peru. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, 27 (3), Cambridge.
- Ubbelohde-Doering, Heinrich
- 1952 The Art of Ancient Peru. Nueva York: Frederick A. Praeger.
- 1958 Bericht uber archaeologische Feldarbeiten in Peru. ETHNOS, 23 (1): pp.67-99.
- Uhle, Max
- 1903a Ancient South American Civilization. Harpers Monthly A Magazine, Octubre 1903, pp. 780-786.
- 1903b Pachacamac, Report of the William Pepper, M.D.L.L.D., 1896. Philadelphia: Department of Anthropology, University of Pennsylvania.

- 1910 Über die Frukulturen in der Umgebung von Lima. Verhandlungen des XVI Internationalen Amerikanisten Kongresses, Wien 9, bis 14 September 1908. Zweite Hälfte, Viena y Liepzig, pp.347-370.
- 1912a Las Relaciones Prehistóricas entre el Perú y la Argentina. Actas del XVII Congreso Internacional de Americanistas 1: pp.509-540, Buenos Aires.
- 1912b Los orígenes de los Incas. Actas del XVII Congreso Internacional de Americanistas, 1: pp.302-354, Buenos Aires.
- 1919 La Arqueología de Arica y Tacna. Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos, 3(7): pp.1-48, Julio a Octubre.
- 1943 Antigüedad y origen de las ruinas de Tiahuanaco. Revista del Museo Nacional Tomo XII, N° 1, pp. 19-23. Traducción de J.C. Muelle. Lima.
- Urton, Gary
- 1978 Beasts and Geometry: Some Constellations of the Peruvian Quechuas. Anthropos, 73: pp.32-40.
- 1981 At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology. Latin American Monograph. Austin: Texas University Press.
- 1990 The History of a Myth Austin: Texas University Press.
- Valcárcel, Luis E.
- 1925 Informe sobre las exploraciones arqueológicas en Pukará. Revista Universitaria, año XV, N° 48. Tercer Trimestre, pp.14-21. Cusco.
- 1933 Esculturas de Pikillajta. Revista del Museo Nacional, II (1), Lima.

- 1935 Litoesculturas y cerámica de Pukara. Revista del Museo Nacional de Lima, Tomo 4: pp.25-28, Lima.
- 1949 Arqueología de Huari (Perú). Journal de la Société des Americanistes, Nouvelle Série, Tomo XXXVIII, p. 186, París.
- 1959 Símbolos mágicos religiosos en la cultura andina. Revista del Museo Nacional, Tomo XXVIII: pp.3-18, Lima.
- Wagner, Lida J.
- 1981 Information Exchange as seen in Middle Horizon Two Ceramics from the Site of Huari, Peru. Manuscrito no publicado, Department of Anthropology, University of Wisconsin, Madison.
- Wallace, Dwight
- 1957 The Tiahuanaco Horizon Styles in the Peruvian Highlands. Manuscrito no publicado, Department of Anthropology, University of California, Berkeley.
- 1980 Tiwanaku as a Symbolic Empire. Estudios Arqueológicos, 5: pp.133-144. Antofagasta: Universidad de Chile.
- Walter, Heinz
- 1958 Beitrag zur Archaologie Boliviens. Berlin: Verlag von Dietrich Reimer.
- Wassen, Henry
- 1972 A Medicine-man's Implements and Plants in a Tiahuanacoid Tomb in Highland Bolivia. Etnologiska Studier, XXXII. Göteborg: The Ethnographic Museum.
- Wasserman-San Blas, B. J. (editor)
- 1938 Cerámicas del antiguo Perú de la Colección Wasserman-San Blas. Buenos Aires: S.A. Casa Jacobo Peuser. LDA.
- Watanabe, Luis
- 1984 Cerro Baúl: Un santuario de filiación Wari en Moquegua. Boletín de Lima 32: pp.40-49.

- Watson, P. J., S. LeBlanc, and C. Redman
 1971 Explanation in Archaeology. New York: Columbia University Press.
- Watt, William
 1966 Morphology of Nevada Cattlebrands and Their Blazons, Part One. National Bureau of Standards, Report 9050.
 1967 Morphology of Nevada Cattlebrands and Their Blazons, Part Two, Ms. Carnegie-Mellon University.
- Weberbauer, August
 1945 El mundo vegetal de los Andes peruanos: Estudio fitográfico. Estación Experimental Agrícola de La Molina, Dirección de Agricultura. Ministerio de Agricultura, Lima.
- Willey, Gordon R.
 1953 Prehistoric Settlement Patterns in the Viru Valley. Bureau of American Ethnology. Bulletin 155, Washington, D.C.
 1962 The Early Great Styles and the Rise of the Pre-Columbian Civilizations. American Anthropologist, 64 (1): pp.1-14. Menasha.
- Willey, Gordon R. and James M. Corbett
 1954 Early Ancon and Early Supe Culture. Columbia Studies in Archaeology and Ethnology, Vol. 3, Nueva York.
- Willey, Gordon R. and Jeremy A. Sabloff
 1974 A History of American Archaeology. San Francisco: W.H. Freeman and Company.
- Wright, Henry and Gregory Johnson
 1975 Population, Exchange, and Early State Formation in Southwestern Iran. American Anthropologist 77: pp.267-289.
- Wylie, Alison
 1981 Positivism and New Archaeology. Tesis no publicada en Filosofía de las Ciencias Sociales. State University of New York at Binghamton.

19?? 'What's in a Word?': An Analogy by Any Other Name is Just Analogical. Journal of Anthropological Archaeology.

Yacovleff, Eugenio

1932 Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos. Revista del Museo Nacional 1(1): pp.35-111.

Zuidema, Tom

1964 The Ceque System of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Incas. Leyden: Brill.

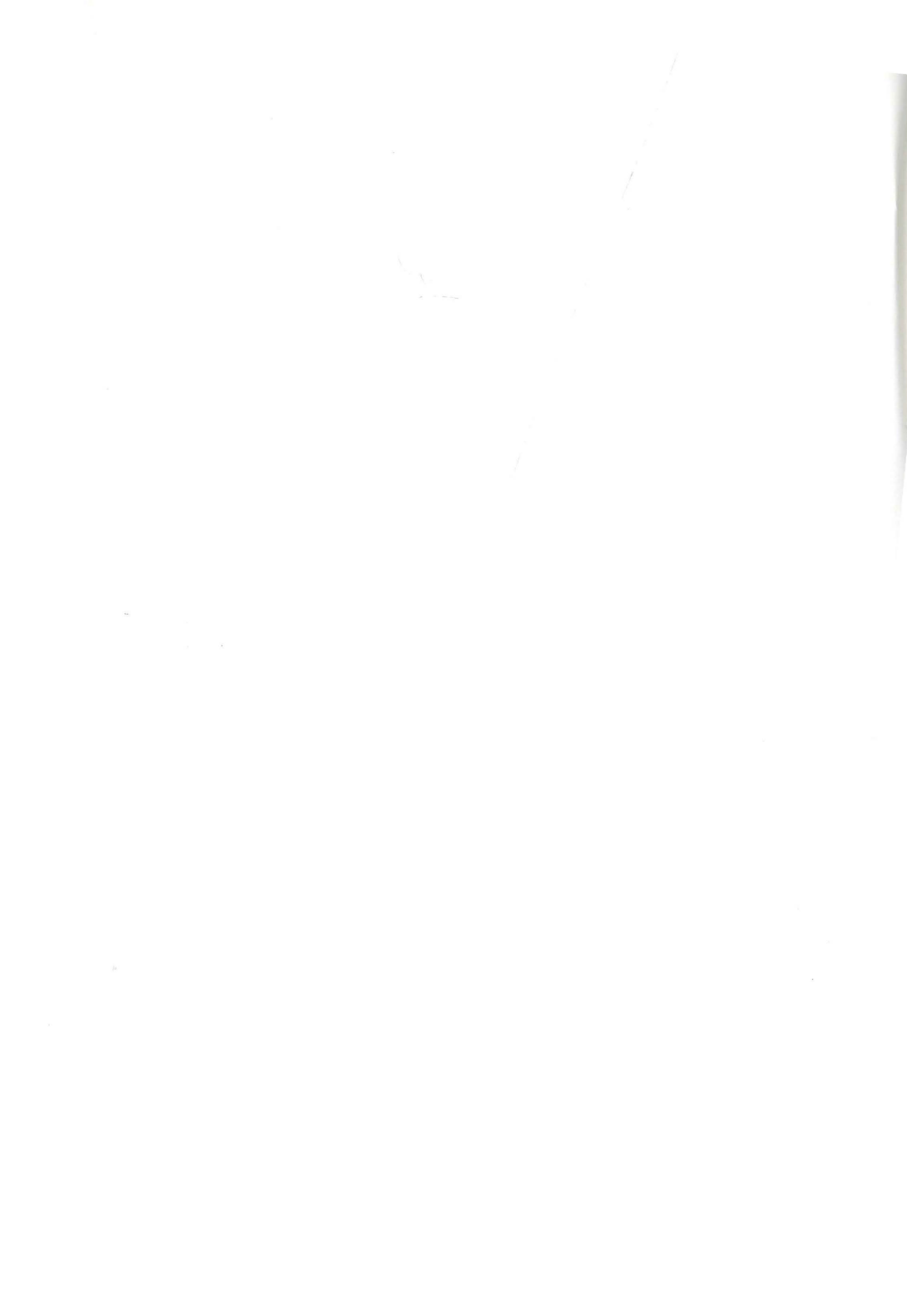
1977 The Inca Kinship System: A new theoretical view. In: Andean Kinship and Marriage. (Bolton, Ralph, and Enrique Mayer, eds.). American Anthropological Association, Special Publication, N° 7, Washington, D.C.

1982 Bureaucracy and Systematic Knowledge in Andean Civilization. En: The Inca and Aztec States 1400-1800, (Collier, George A., Renato I. Rosaldo, y John D. Wirth, eds.). Nueva York: Academic Press.

1990 Inca Civilization in Cuzco. Translated by J-J. Decoster. Austin: Texas University Press.

1991 Guaman Poma and the Art of Empire: Toward and Iconography of Inca Royal Dress. En: Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the sixteenth century (Andrien, K.J. y Rolena Adorno eds.), pp. 151-275. Berkeley: University of California Press.

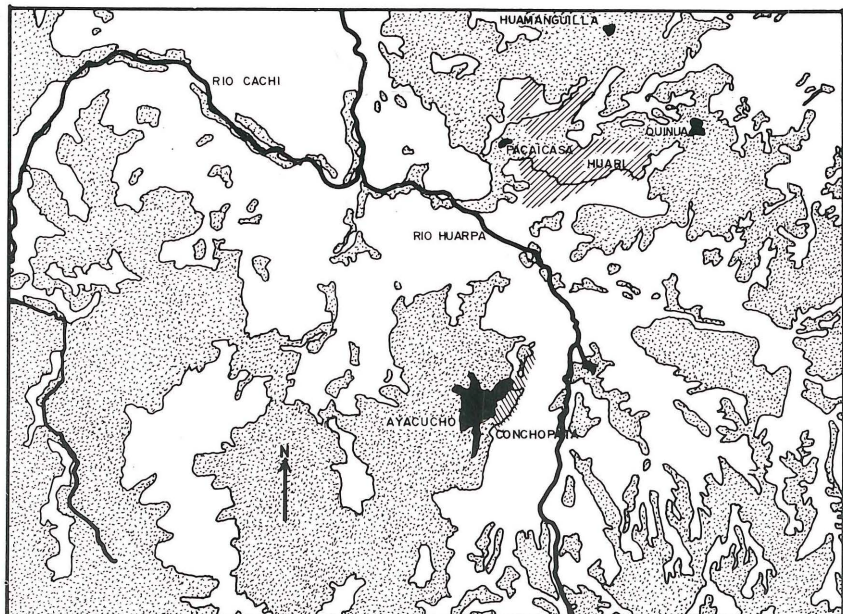
LÁMINAS





- 1 Huari
- 2 Tiwanaku
- 3 Ayapata
- 4 Jargampata
- 5 Conchopata
- 6 Pikillacta
- 7 Jincamocco
- 8 Nasca
- 9 Pucara
- 10 Niño Korin
- 11 San Pedro de Atacama

Lám.1: Sitios arqueológicos del Perú y Sudamérica



0 5 10 KM.
ESCALA

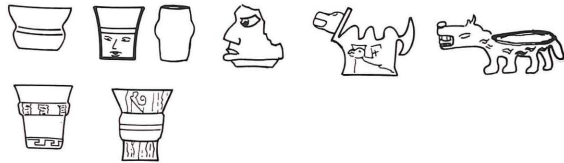
-  BAJO CULTIVO ACTUAL
-  NO CULTIVADA
-  RIOS
-  SITIOS ACTUALES
-  CONCHOPATA
-  HUARI

Lám.2: La región de Ayacucho

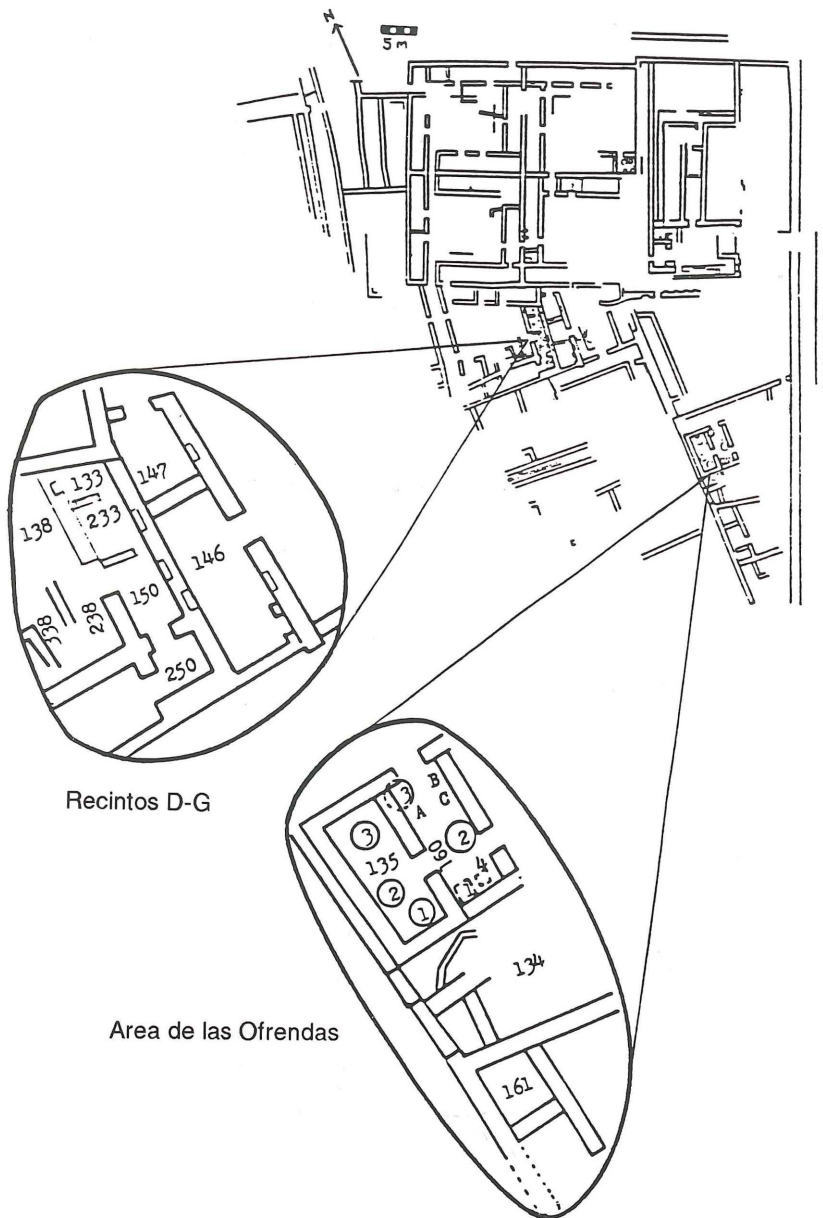


Lám.3: Repertorio de las formas alfareras Tiwanaku (Bennett 1934)

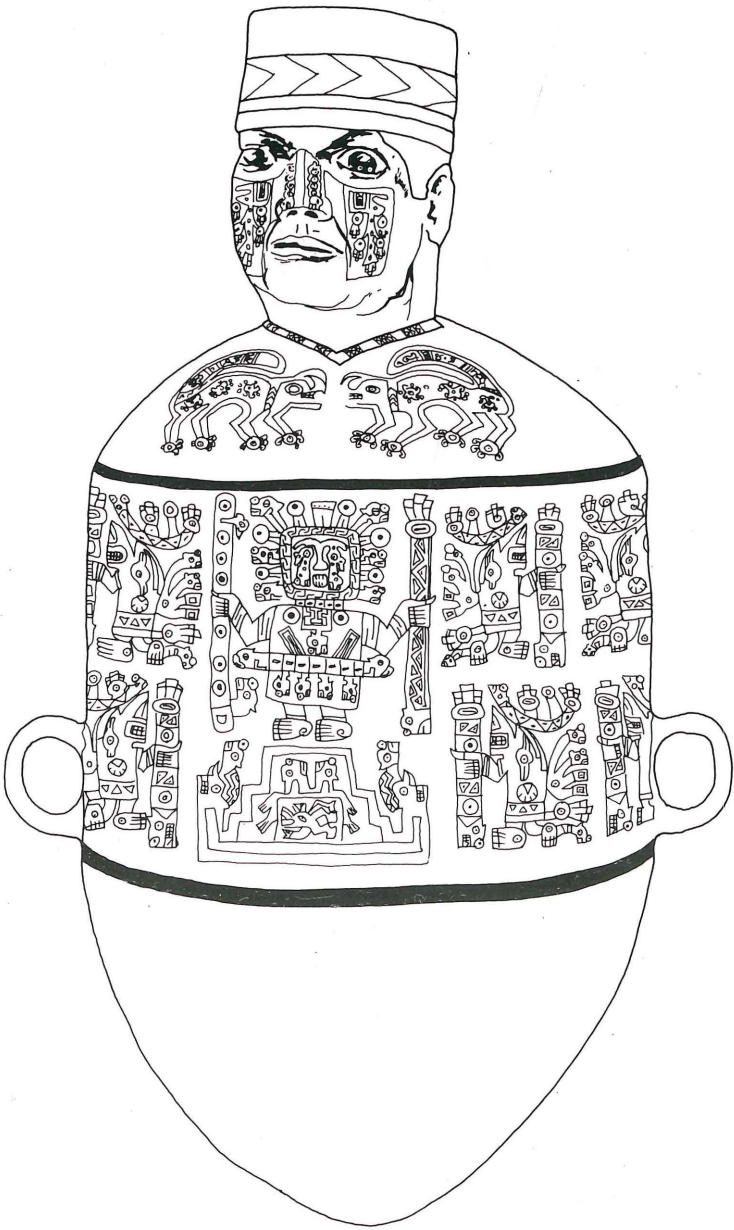
FASE
















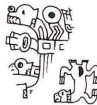
Lám.4: Repertorio de las formas alfareras Tiwanaku
(Ponce 1961, 1964, 1969a, 1972, 1976)



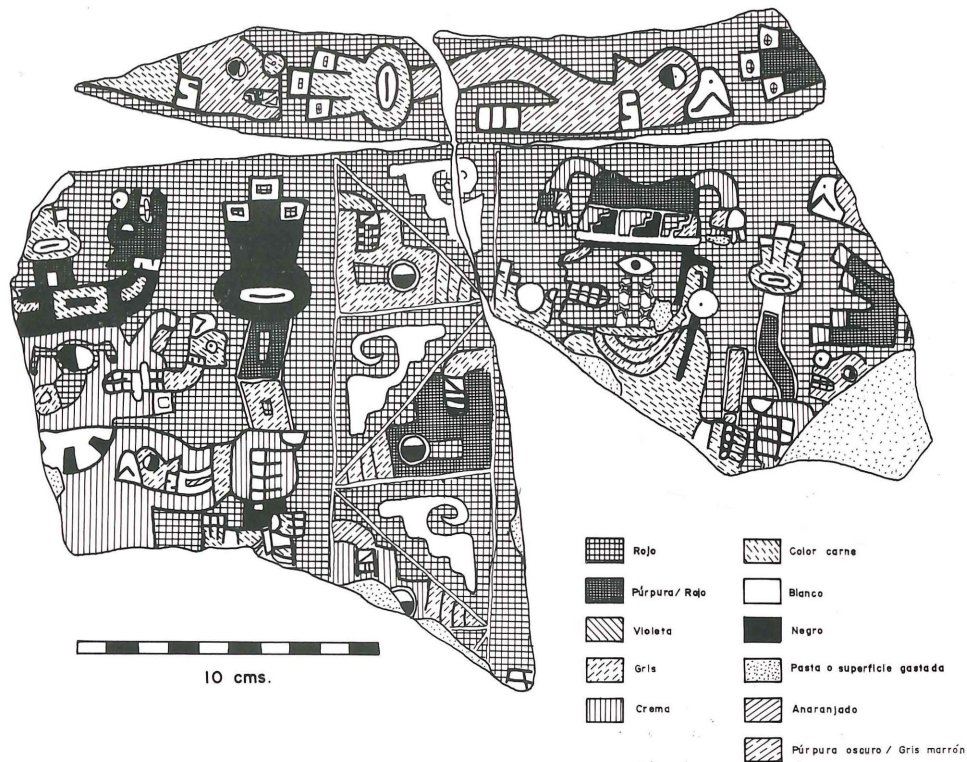
Lám.5: Sector Moraduchayoq de Wari



Lám.6: Vasija de la ofrenda Conchopata 1977 con el tema de la Deidad con Báculo

	CONCHOPATA			PACHECO		TIWANAKU
	I (1942)		II (1977)			
DEIDAD CON BACULOS						
ACOMPAÑANTES DE PERFIL	A					
	B					
	C					
	D					
						

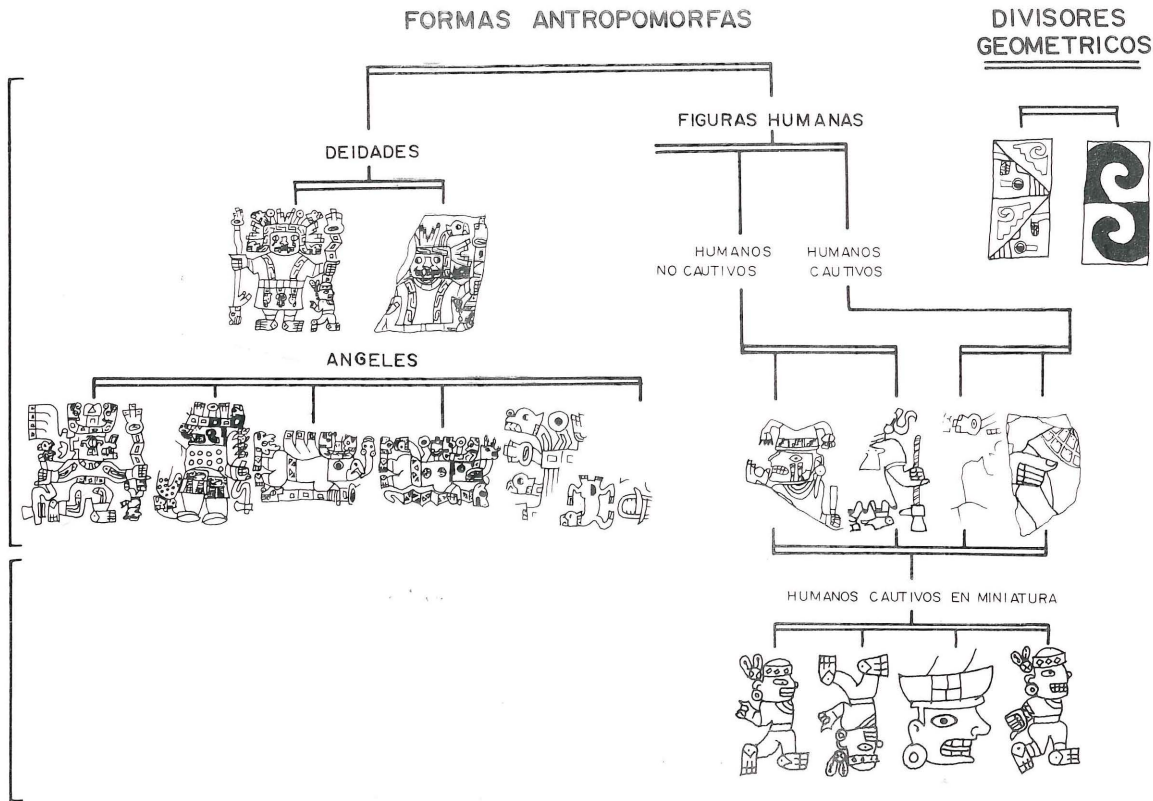
Lám.7: Repertorio del tema de la Deidad con Báculo por sitios



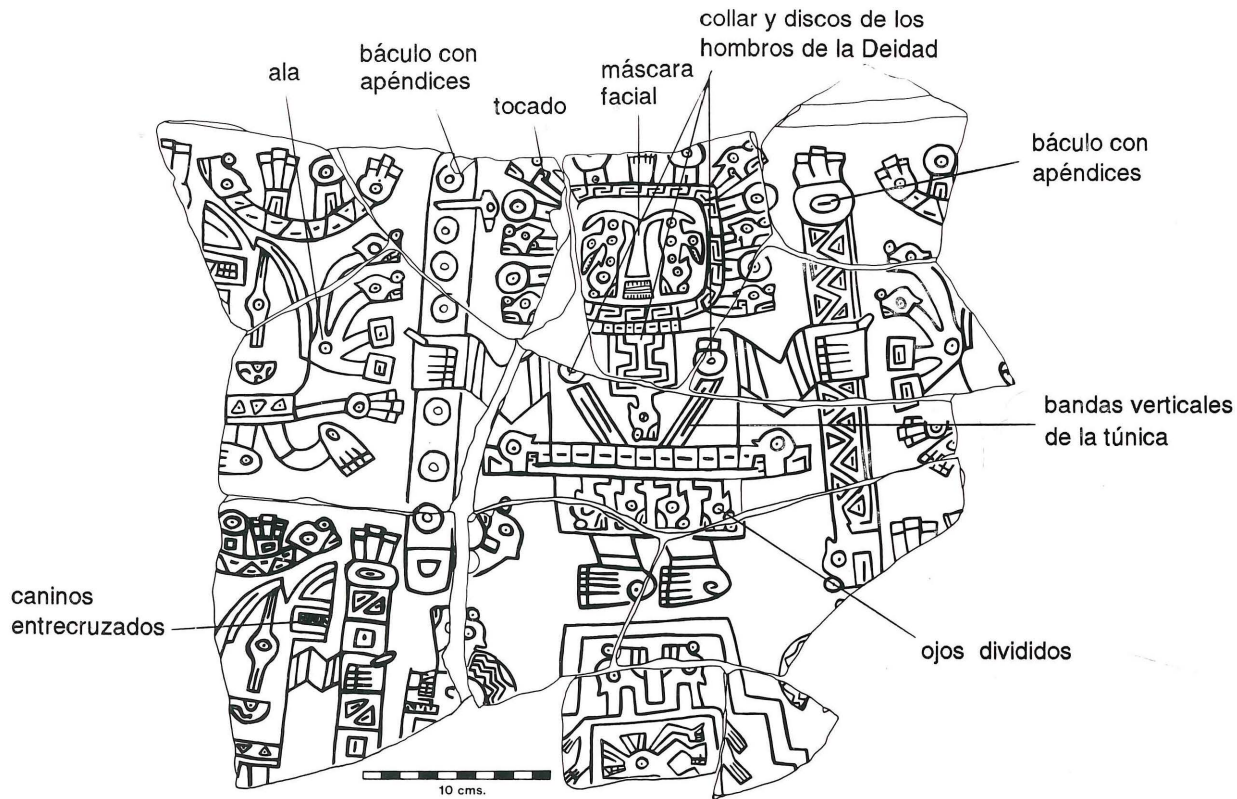
Lám.8: Cerámica de la ofrenda de Conchopata 1942 con Figuras Humanas y Figuras de Perfil con Báculo

FIGURAS DE TAMAÑO NATURAL
CUBRIENDO TOTALMENTE EL CAMPO DE DISEÑO

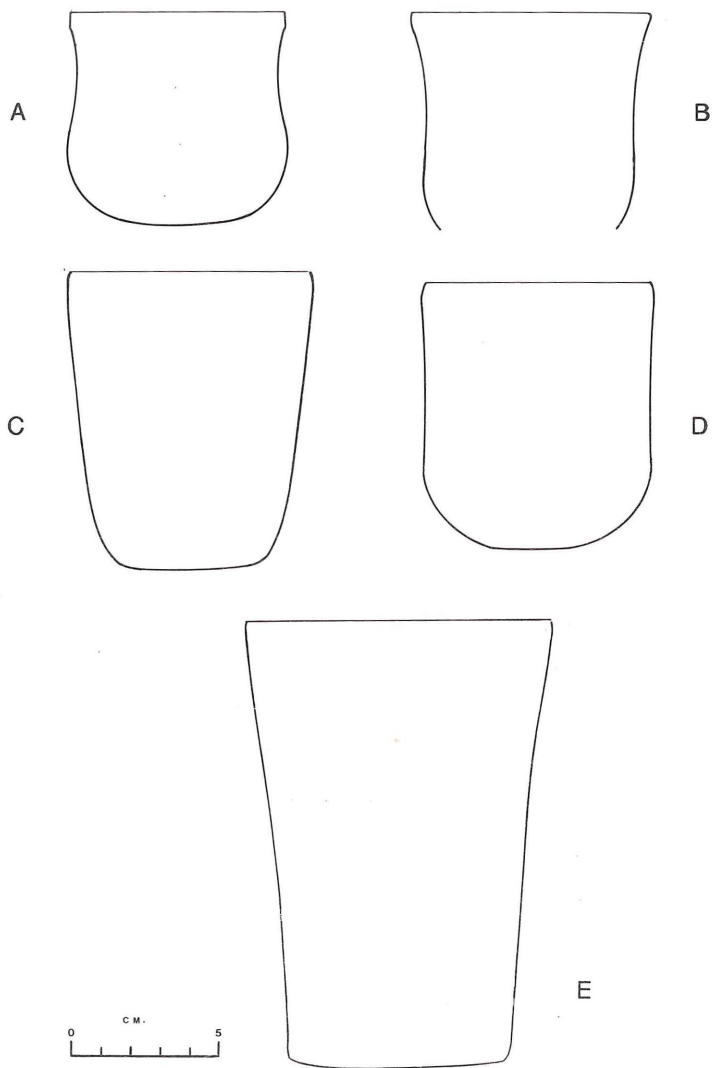
MINIATURAS



Lám.9: Imaginería de la ofrenda de Conchopata 1942



Lám.10: Atributos no humanos de la Deidad con Báculo y de las Figuras de Perfil con Báculo



Lám.11: Formas de vasijas del Area de las Ofrendas y de los recintos D-G

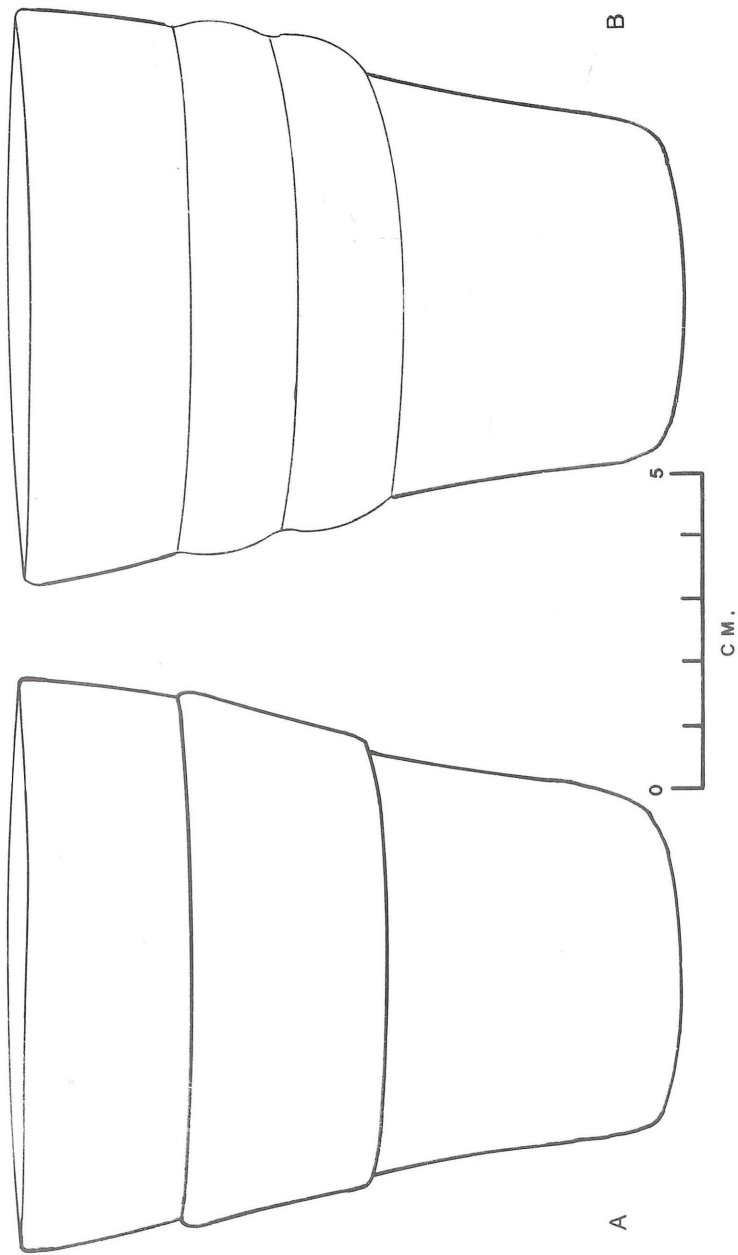
A. Vaso lira del Area de las Ofrendas;

B. Vaso lira de los recintos D-G;

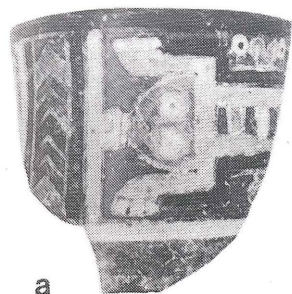
C. Copa del Area de las Ofrendas;

D. Copa de los recintos D-G;

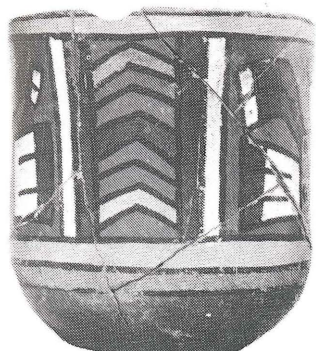
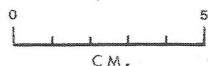
E. Vaso del Area de las Ofrendas y de los recintos D-G



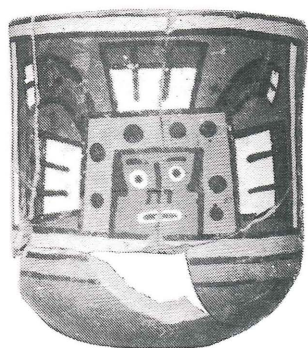
Lám.12: Formas de keros del Area de las Ofrendas



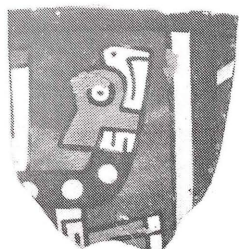
a



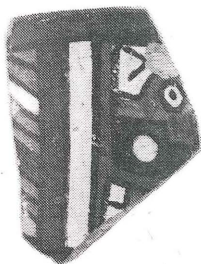
b



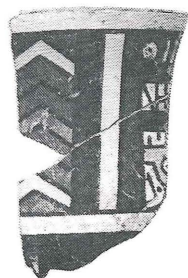
c



d



e

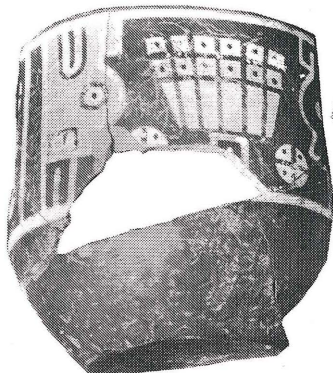


f

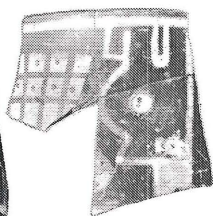
Lám.13: Vasos lira del Area de las Ofrendas: a;
vasos lira de los recintos D-G: b-f



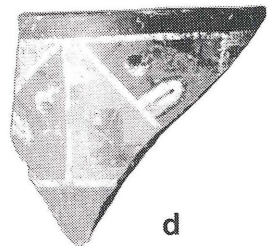
a



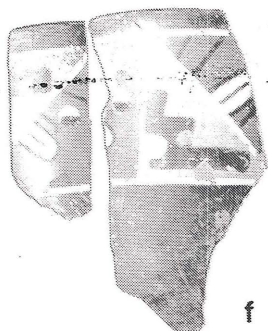
b



c



d

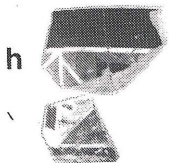


e

f



g



h



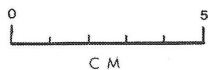
i



j

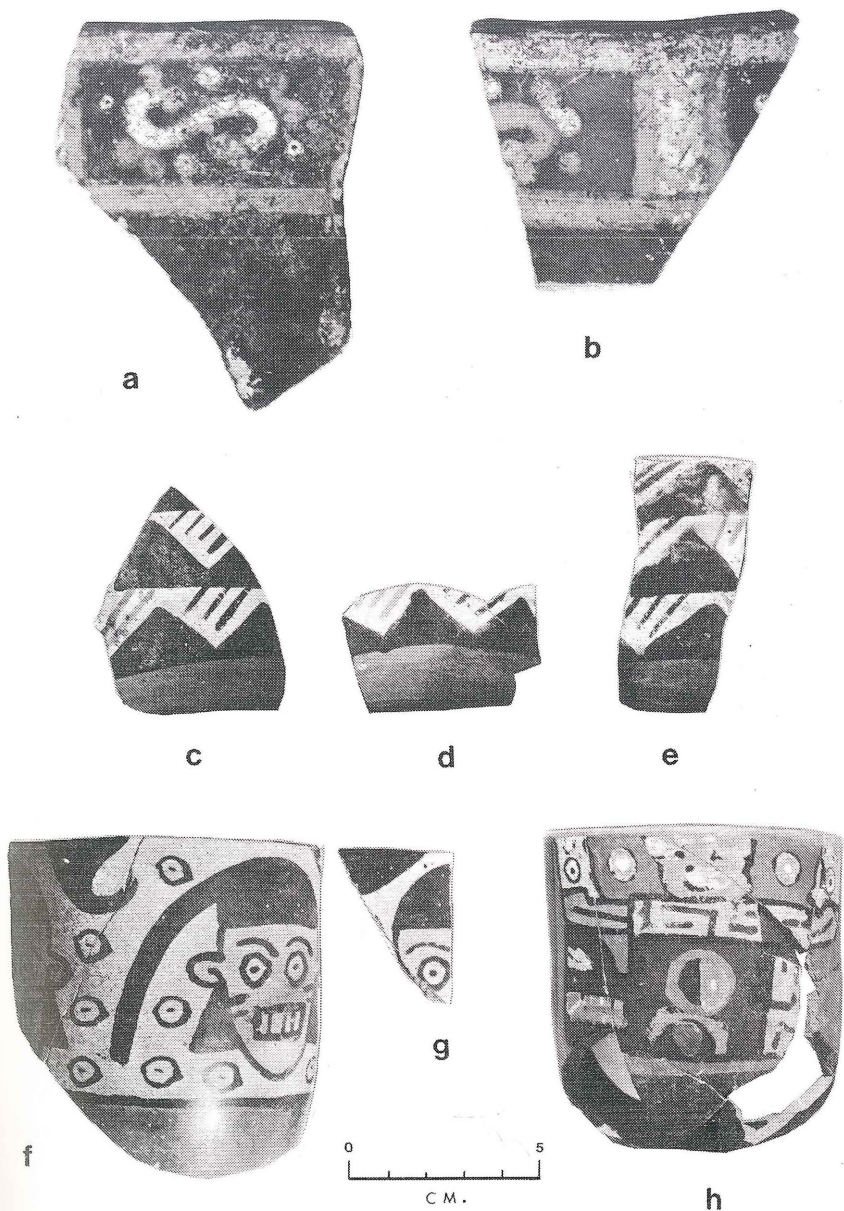


k



C M

Lám.14: Vasos lira de los recintos D-G: a-k



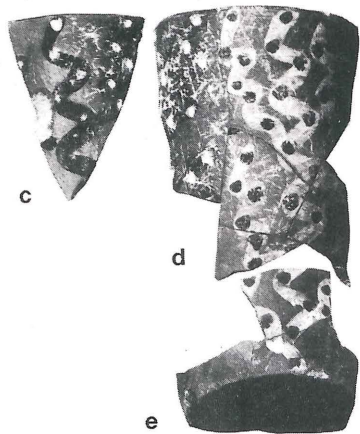
Lám.15: Copas del Area de las Ofrendas: a-g; copas de los recintos D-G: h



a



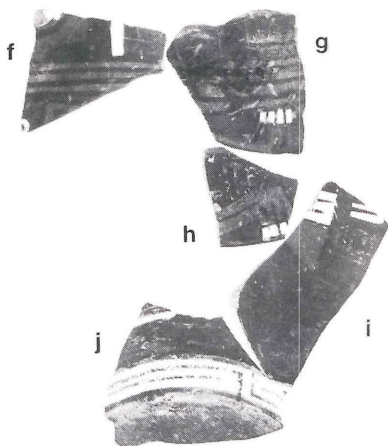
b



c

d

e



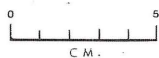
f

g

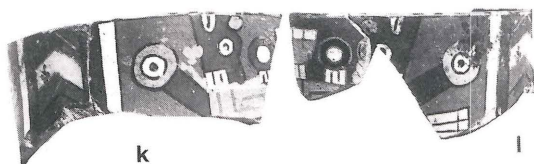
h

j

i



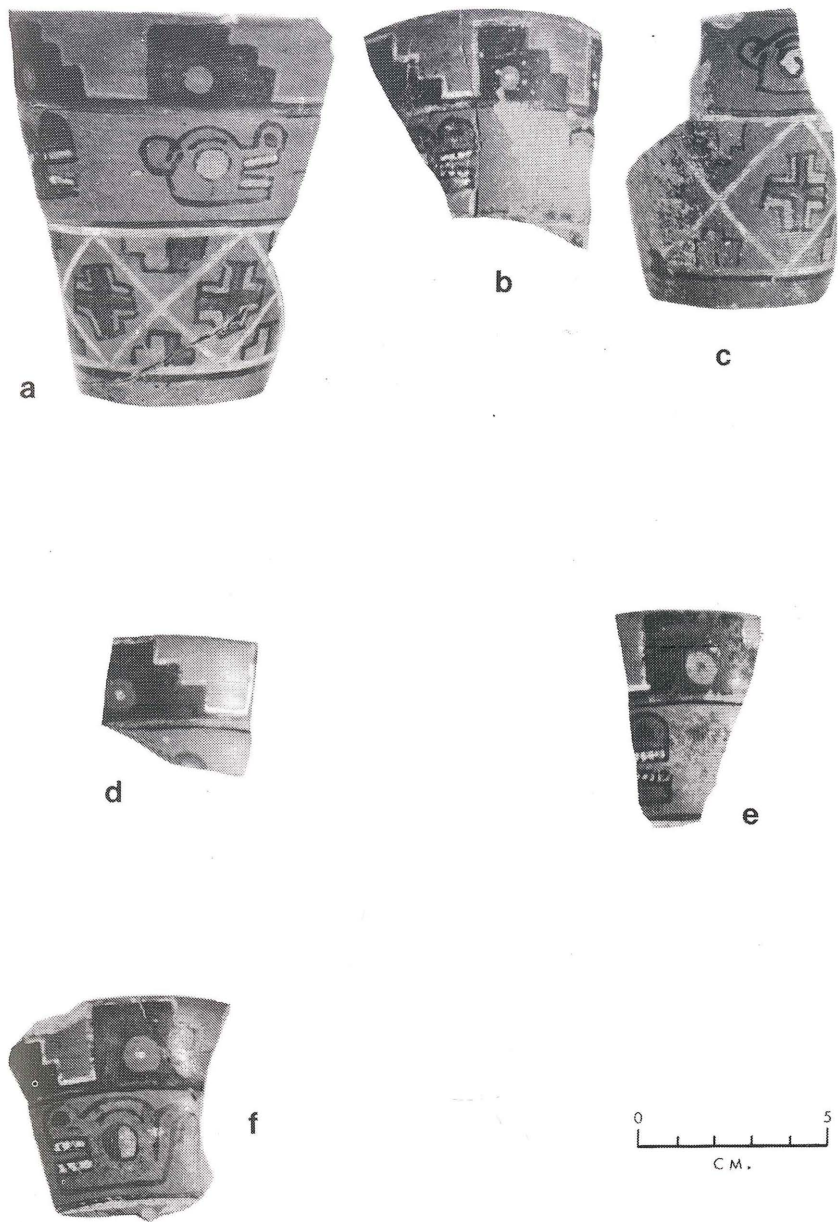
C.M.



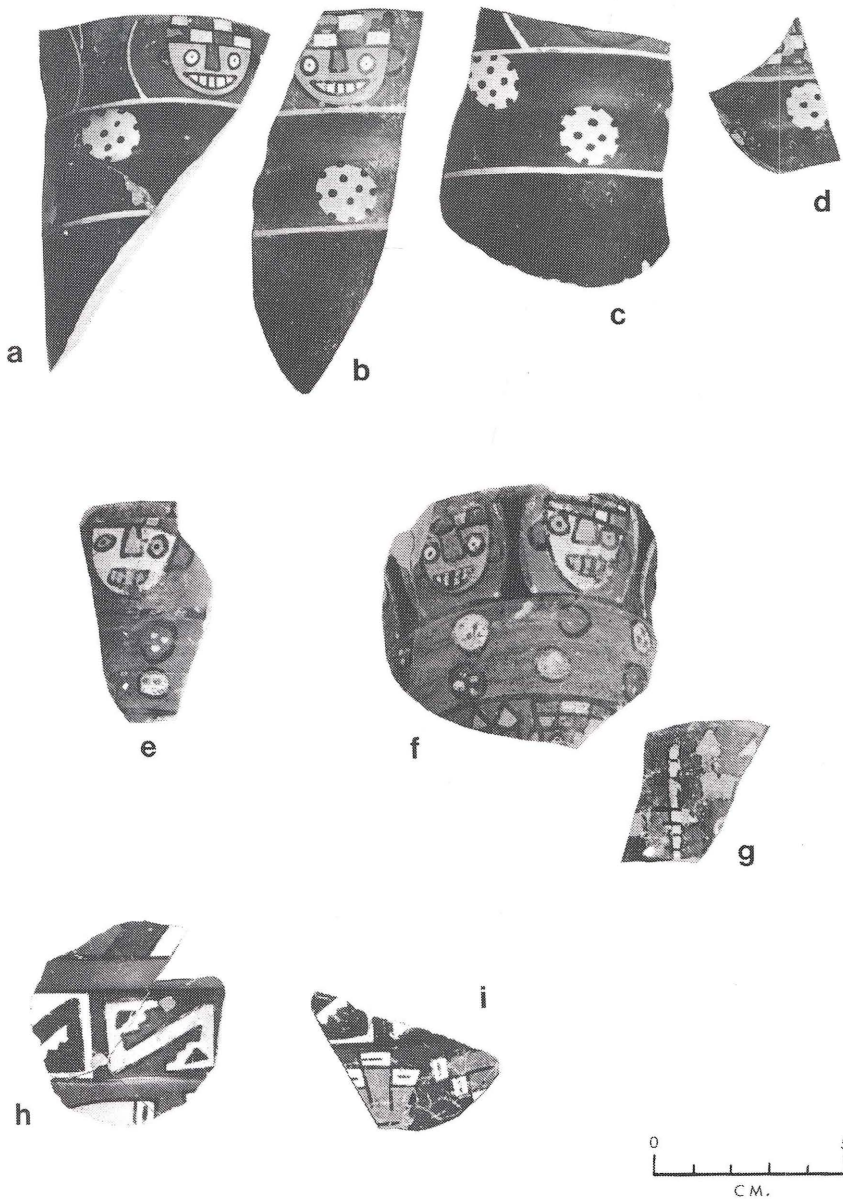
k

l

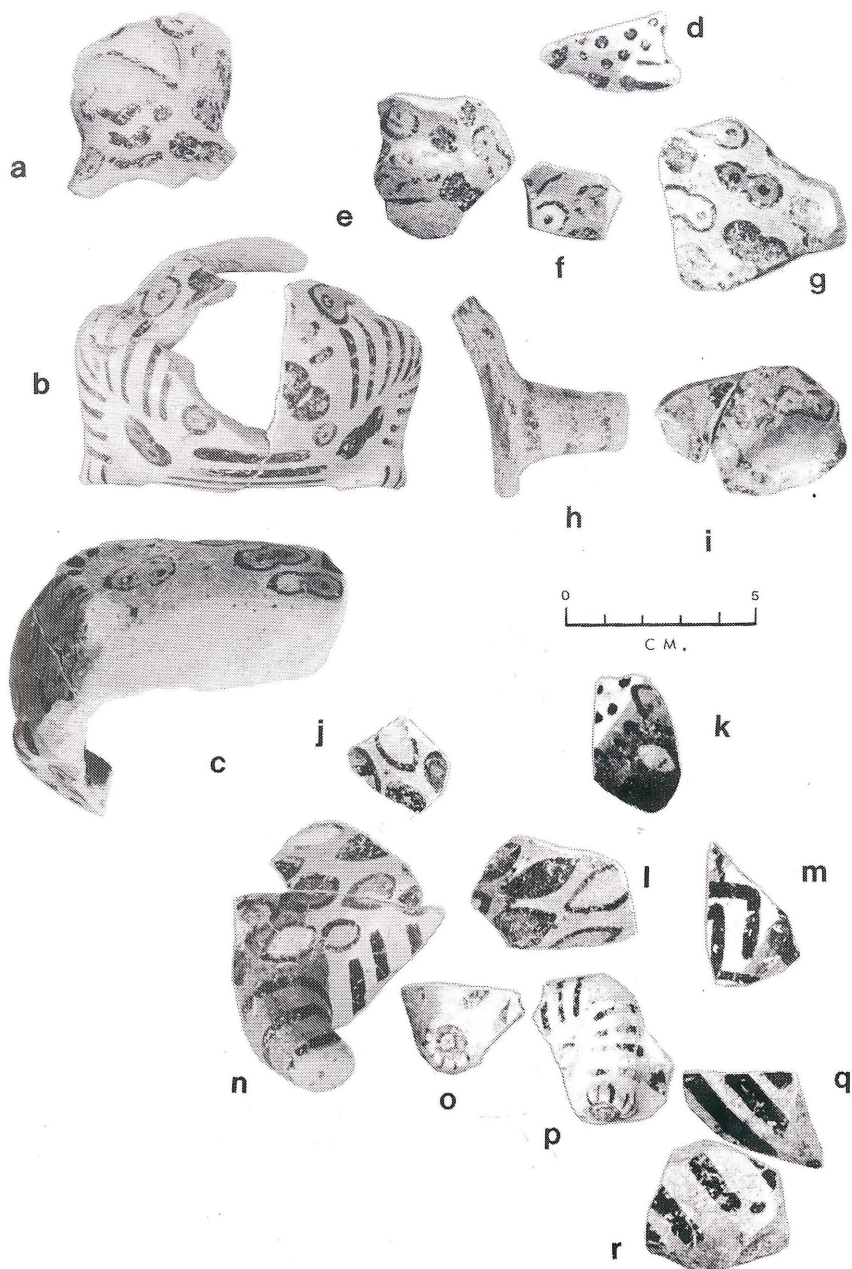
Lám.16: Vasos del Area de las Ofrendas: a, b;
vasos de los recintos D-G: c-l



Lám.17: Keros del Area de las Ofrendas: a-f.



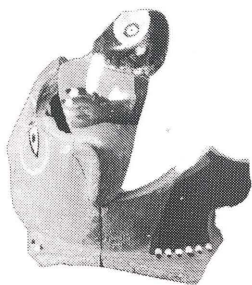
Lám.18: Keros del Area de las Ofrendas: a-g;
keros de los recintos D-G: h-i



Lám.19: Figuras de felinos del Area de las Ofrendas: a-r



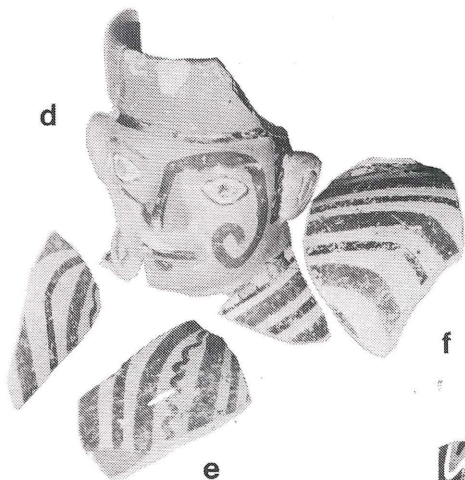
a



b



c



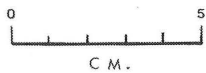
d

f

g

i

h



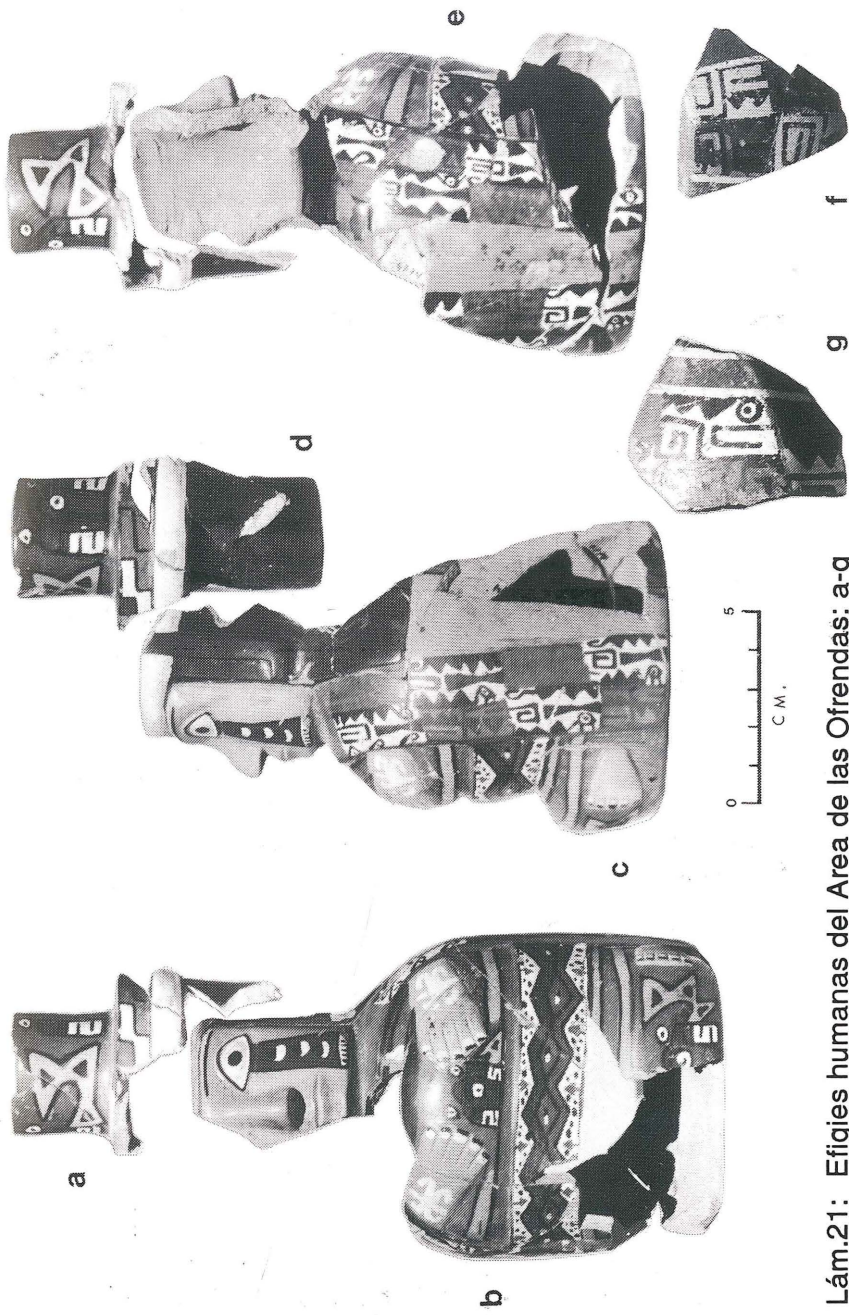
C M.

j

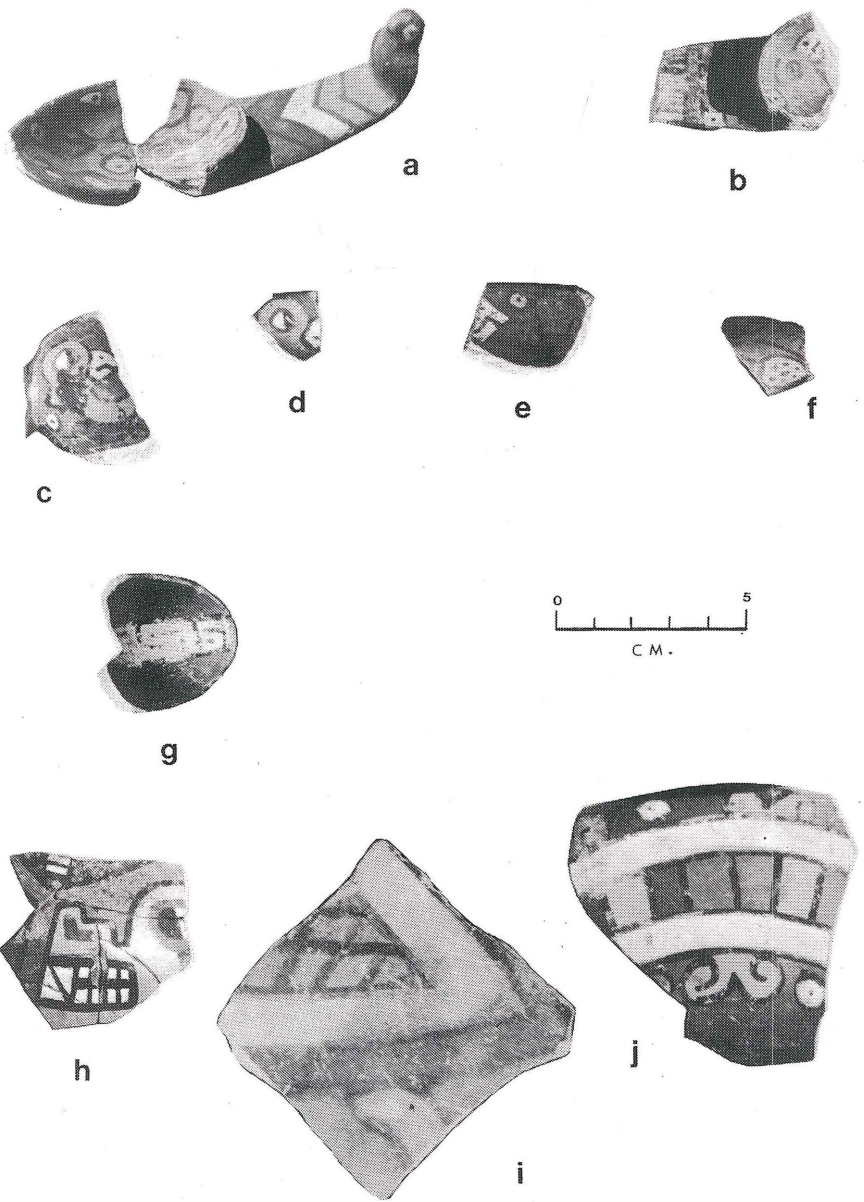
k

l

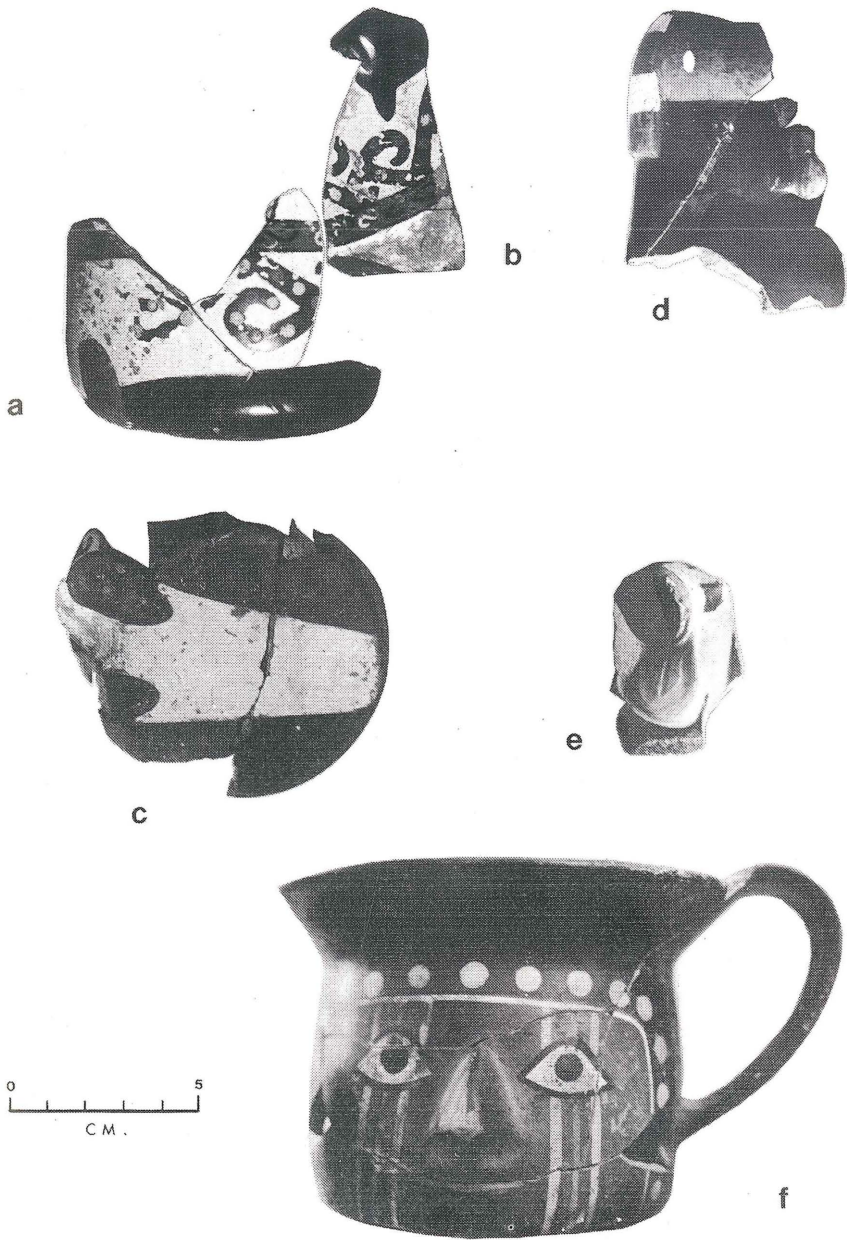
Lám.20: Vasijas efígie del Area de las Ofrendas: a-l



Lám.21: Efigies humanas del Area de las Ofrendas: a-g



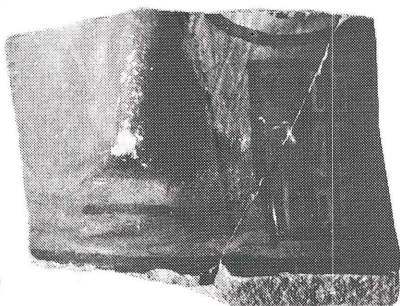
Lám.22: Cucharas del Area de las Ofrendas: a-g;
 fragmentos de cuerpo del Area de las Ofrenda: h-j



Lám.23: Vasijas efigie de los recintos D-G: a-f



a



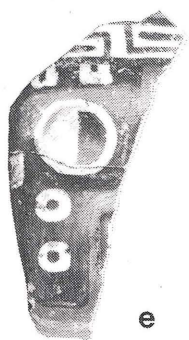
b



c



d



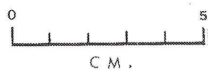
e



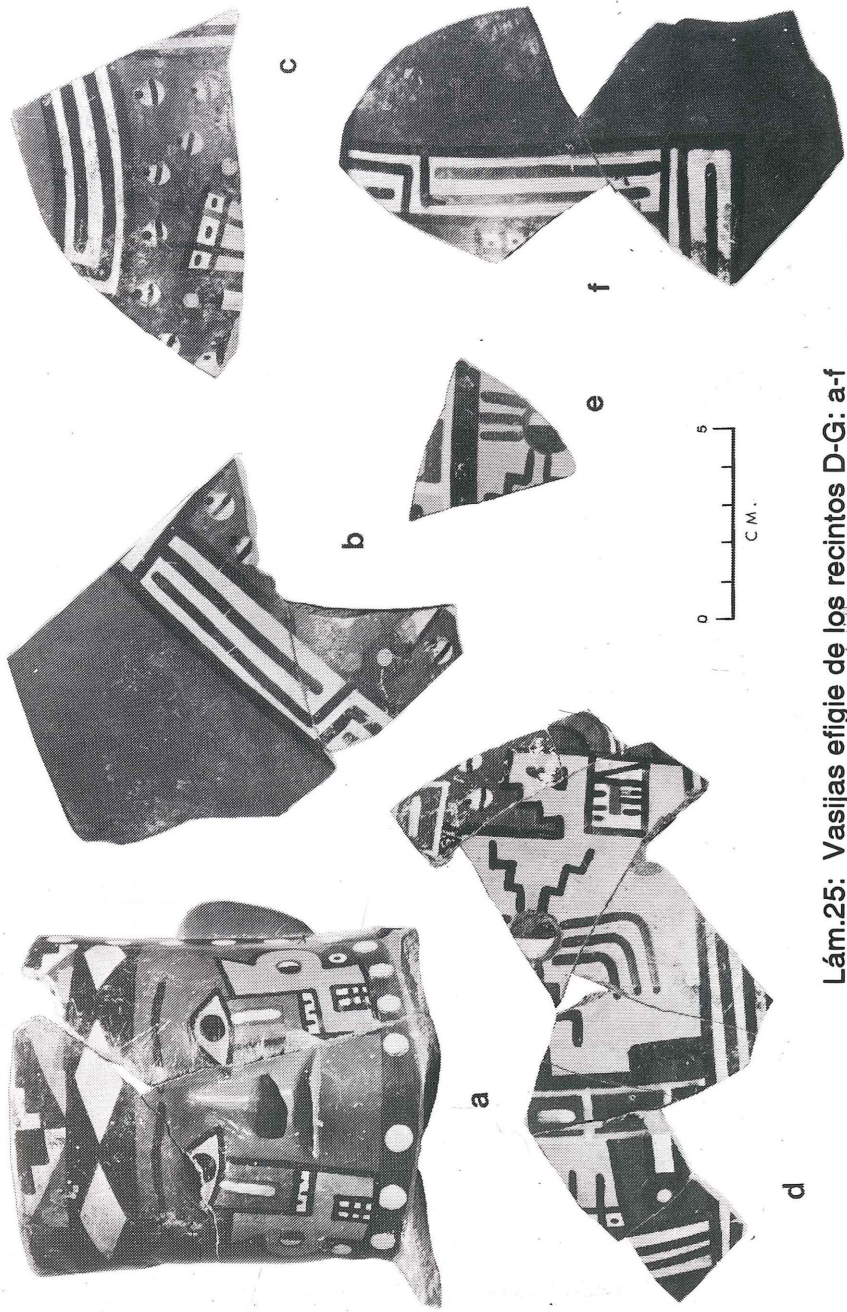
f



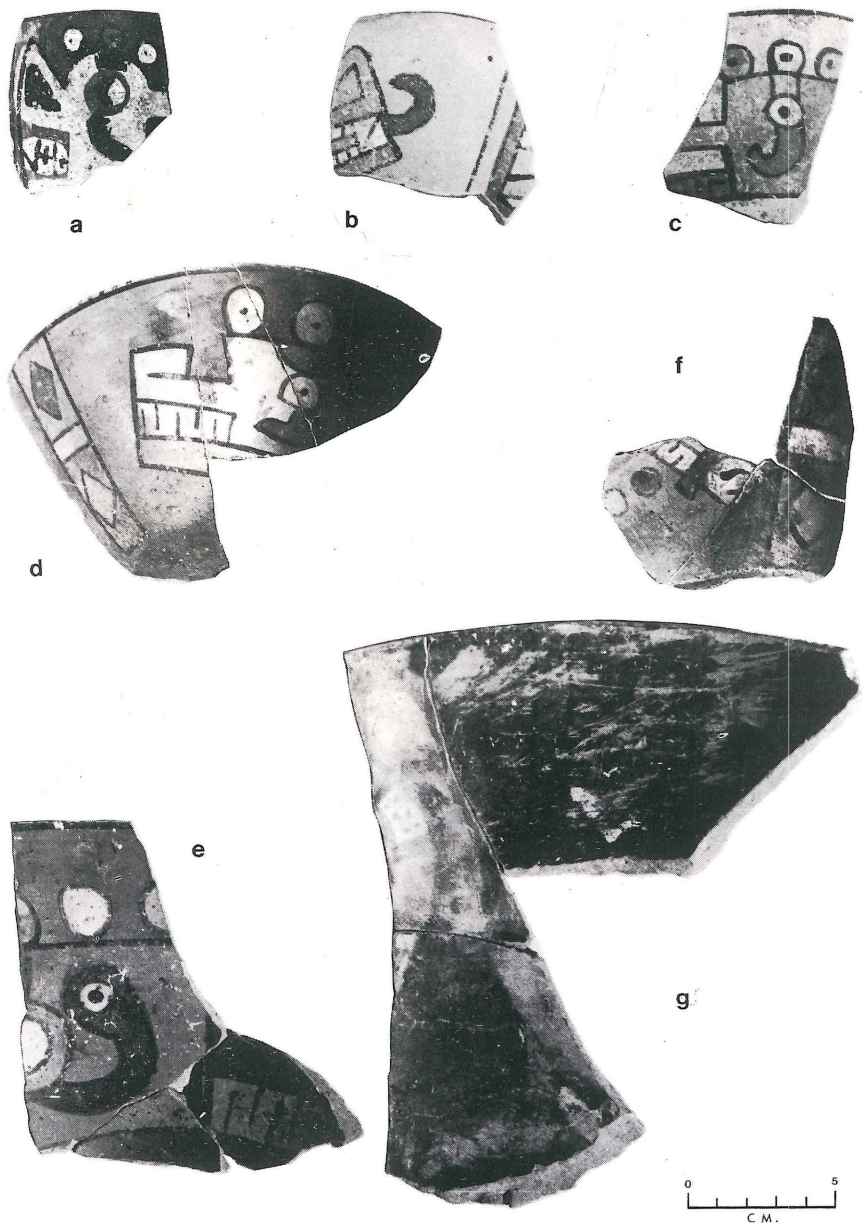
g



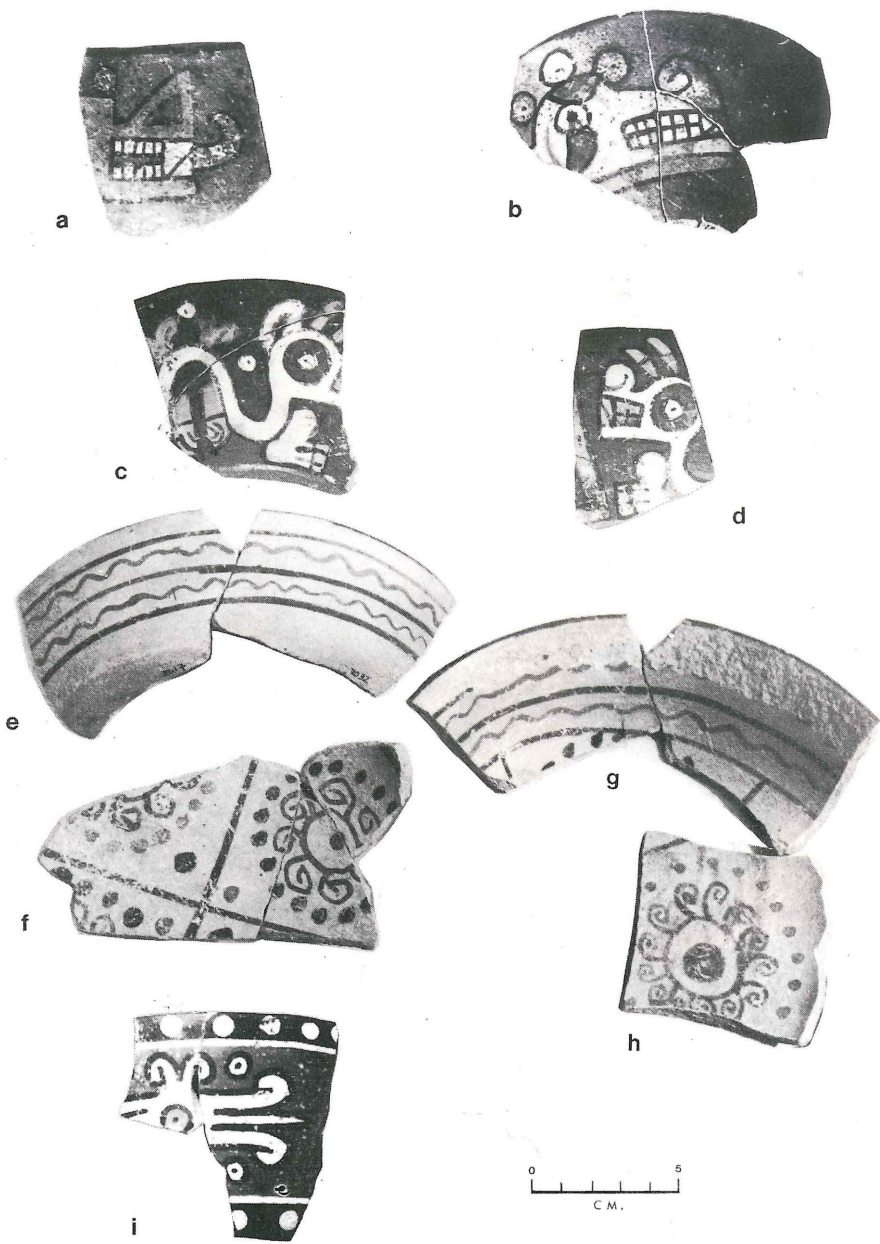
Lám.24: Vasijas efije de los recintos D-G: a-g



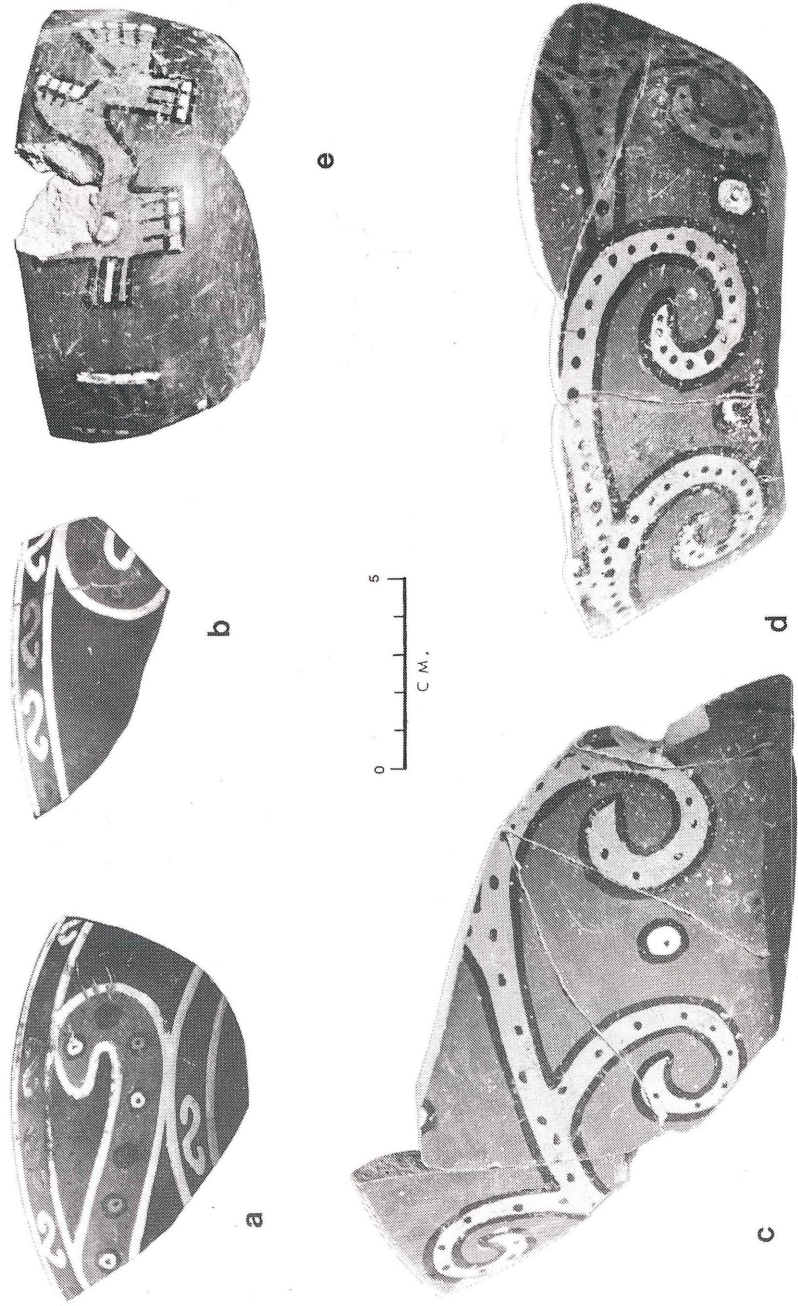
Lám.25: Vasijas efigie de los recintos D-G: a-f



Lám.26: Tazones del Area de las Ofrendas: a-g



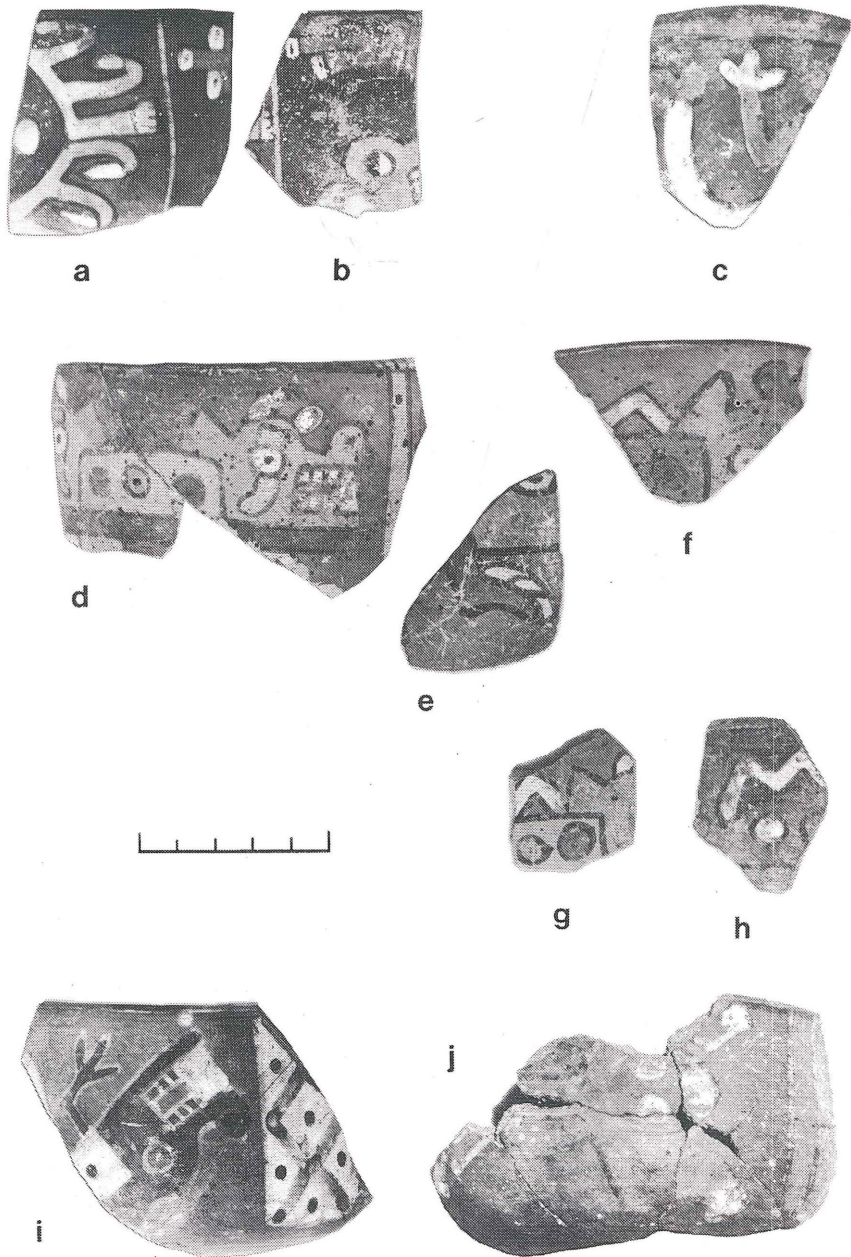
Lám.27: Tazones del Area de las Ofrendas: a-i



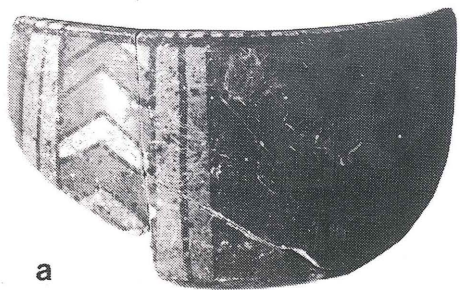
Lám.28: Tazones del Area de las Ofrendas: a-d



Lám.29: Tazones del Area de las Ofrendas: a-k



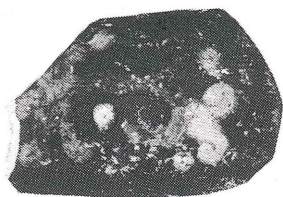
Lám.30: Tazones del Area de las Ofrendas: a-j



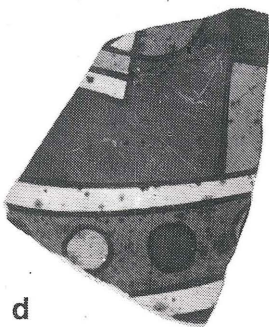
a



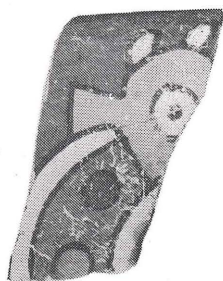
b



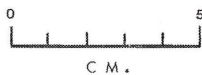
c



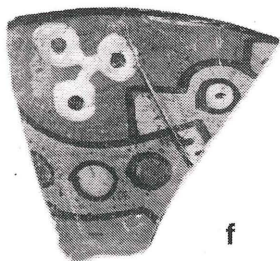
d



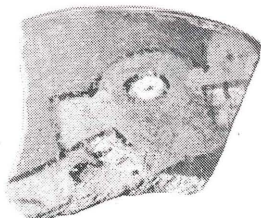
e



C M .

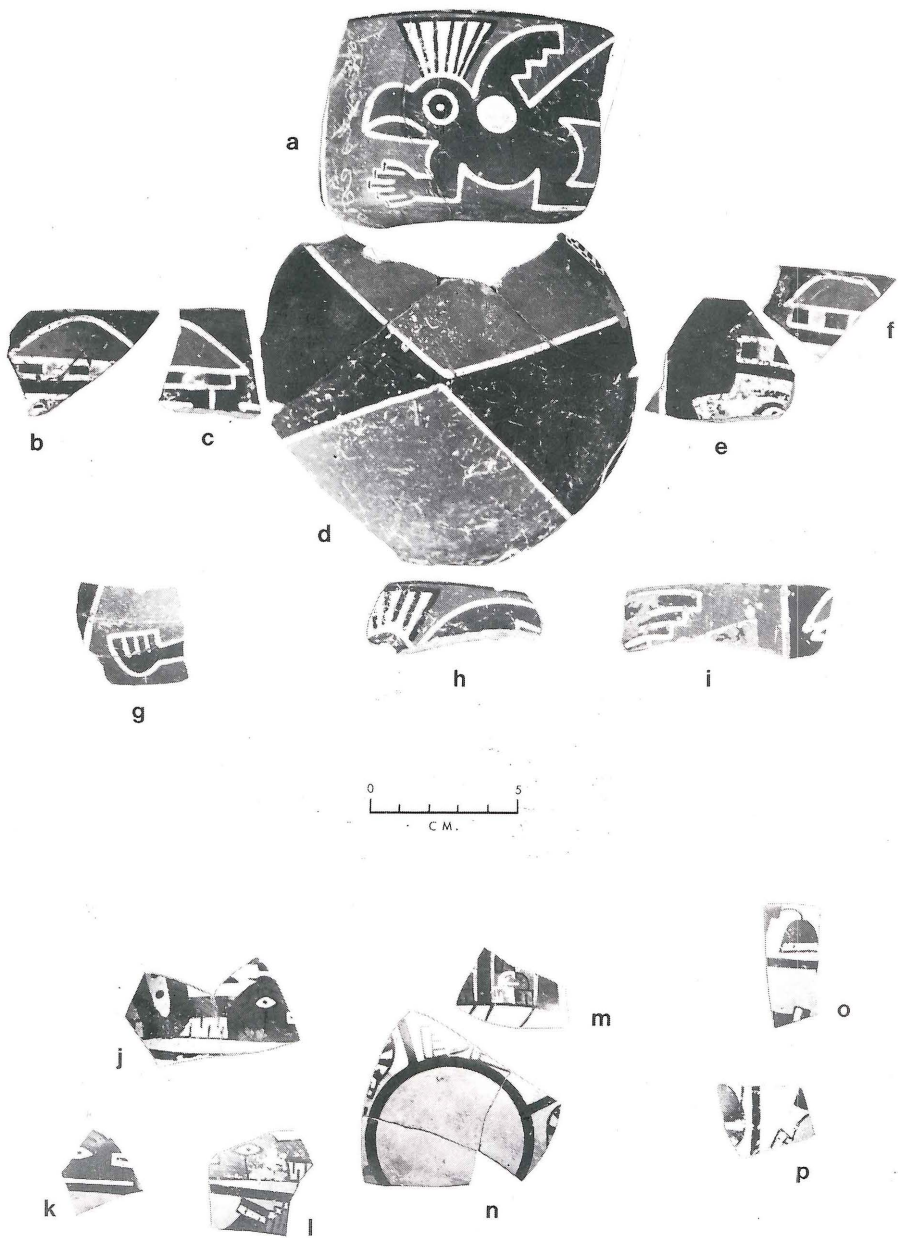


f

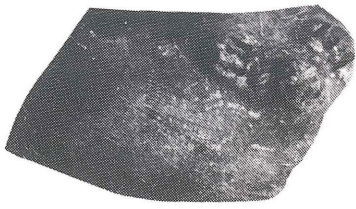


g

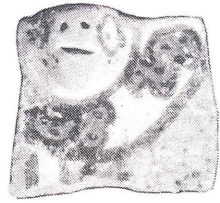
Lám.31: Tazones del Area de las Ofrendas: a-g



Lám.32: Tazones del Area de las Ofrendas: a-p



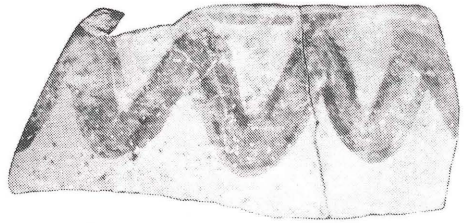
a



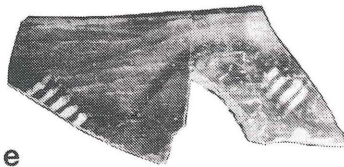
b



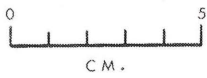
c



d

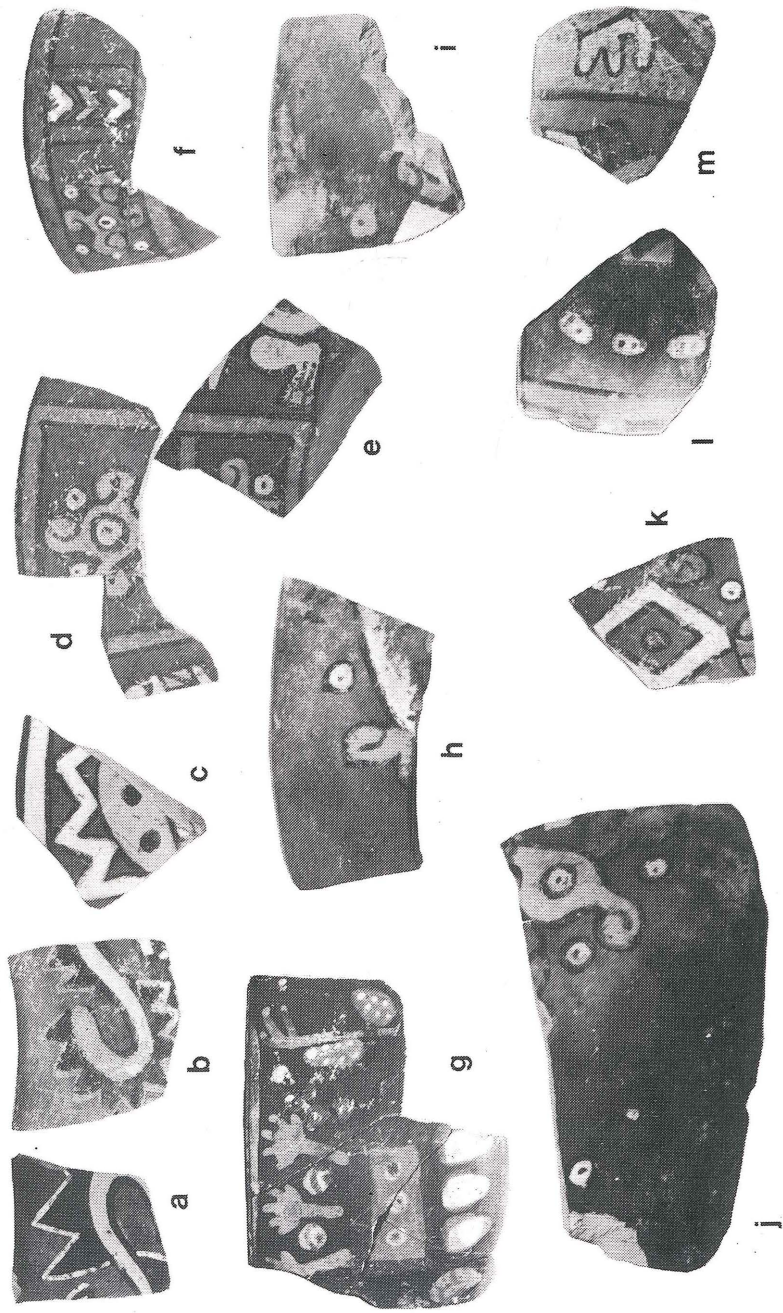


e

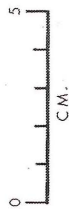


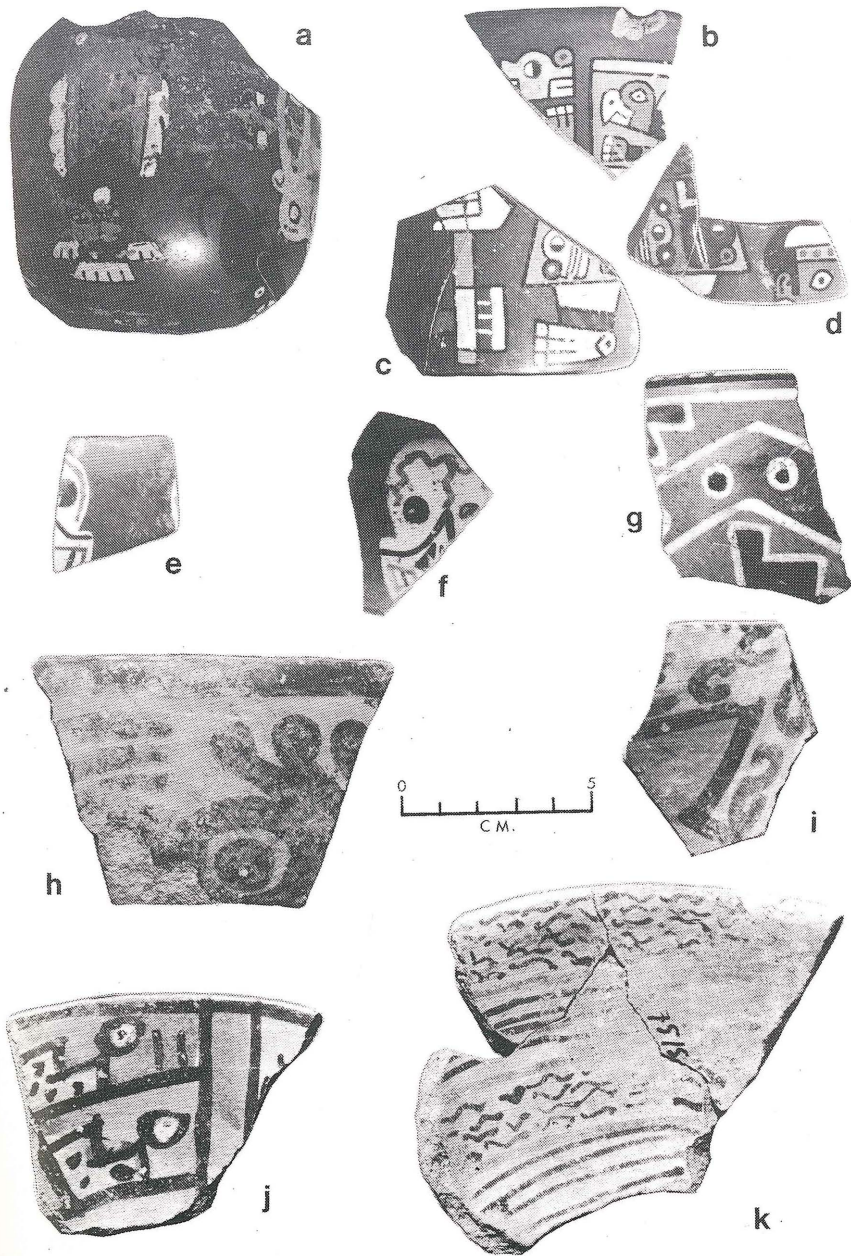
f

Lám.33: Tazones del Area de las Ofrendas: a-f



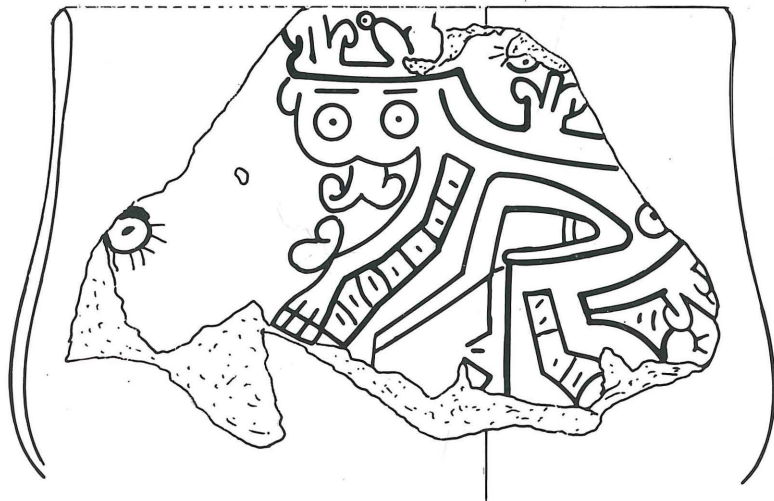
Lám.34: Tazones del Area de las Ofrendas: a-m



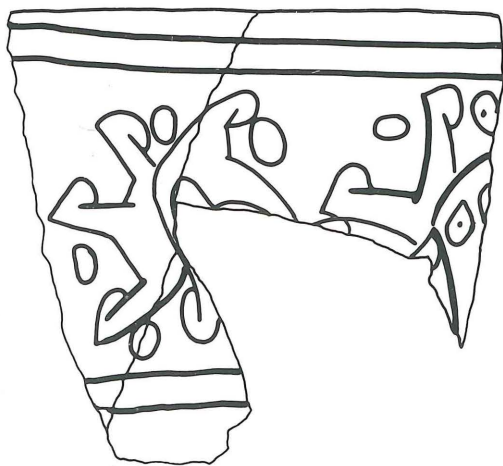


Lám.35: Tazones de los recintos D-G: a-k

A



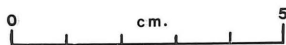
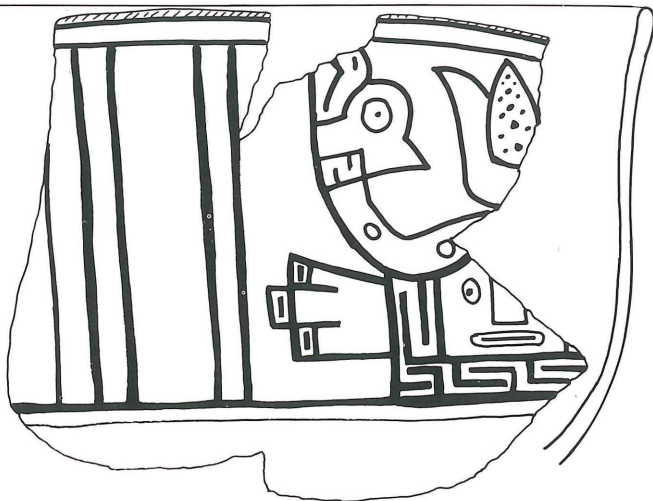
B



Lám.36: Vasos lira del Area de las Ofrendas: A, B

diam. = 8 cm.

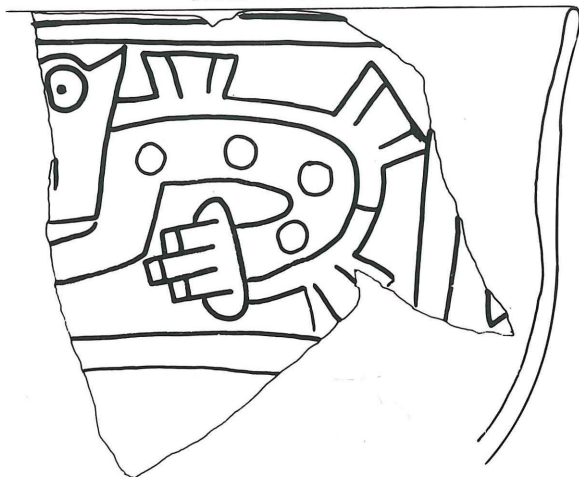
A



Decoración Exterior

diam. = 9 cm.

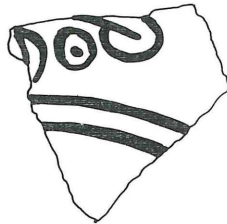
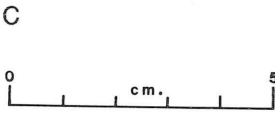
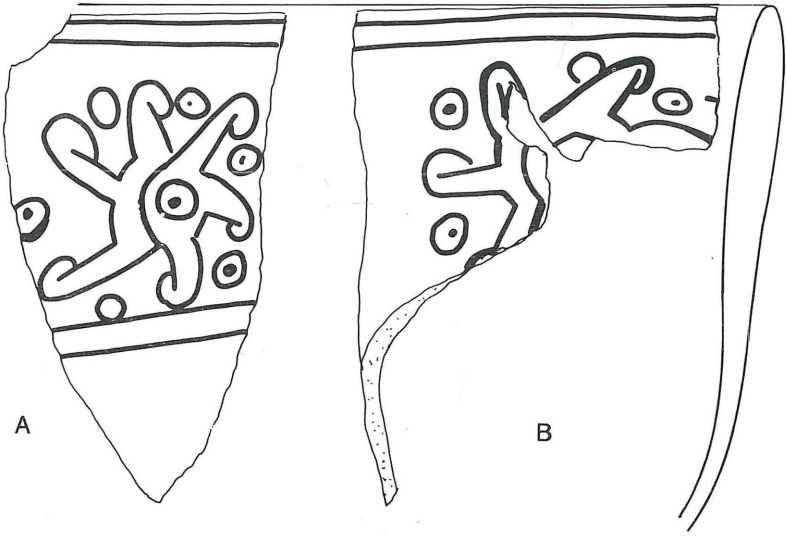
B



Lám.37: Vasos lira del Area de las Ofrendas: A, B

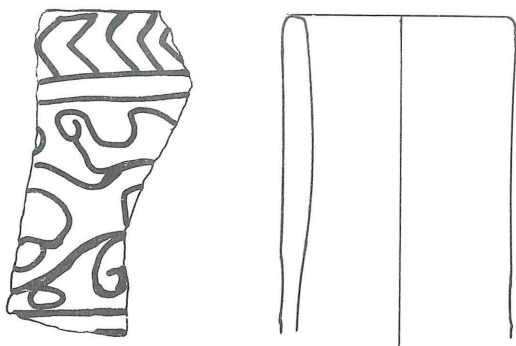
Decoración Exterior

diam. = 8 cm.

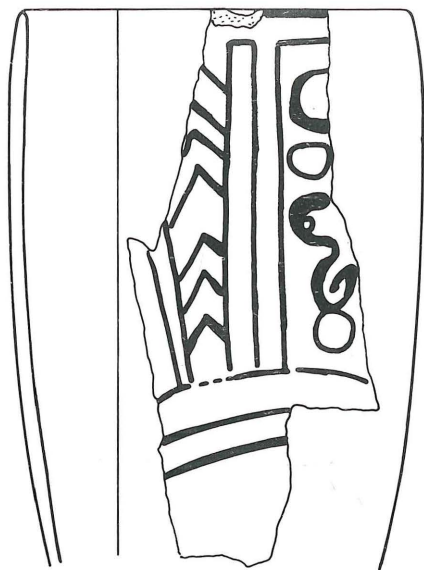


Lám.38: Copas del Area de las Ofrendas: A-G

A

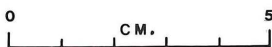
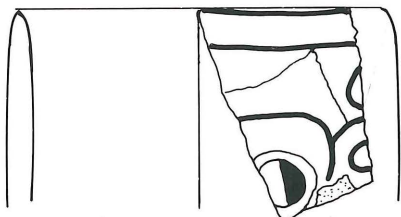


B

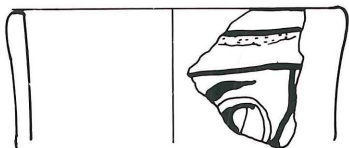


Lám.39: Copas del Area de las Ofrendas: A, B

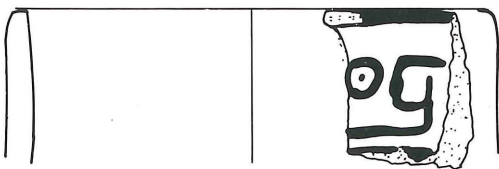
A



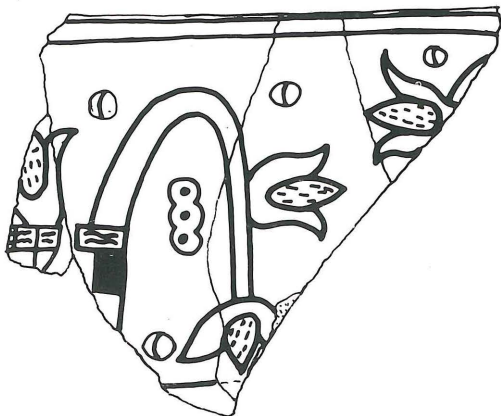
B



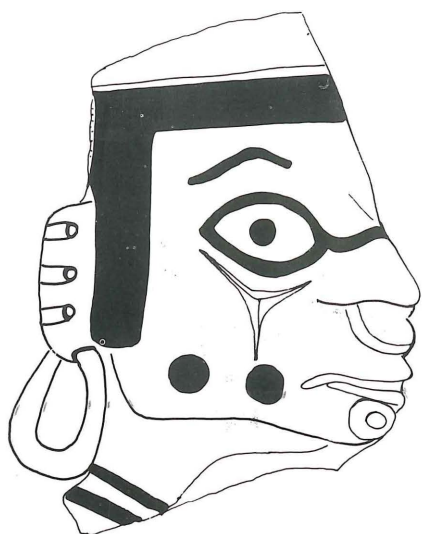
C



D



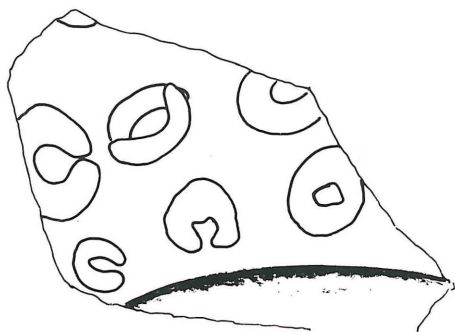
Lám.40: Jarras del Area de las Ofrendas: A, B;
vasos del Area de las ofrendas: C, D



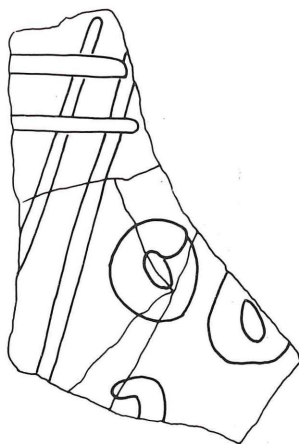
A



B

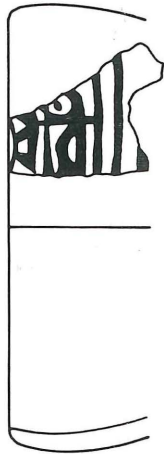


C

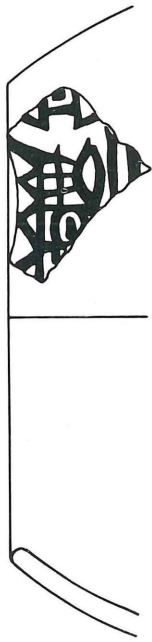


D

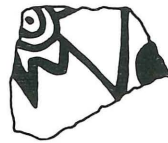
Lám.41: Vasijas efigie de los recintos D-G: A, D



A



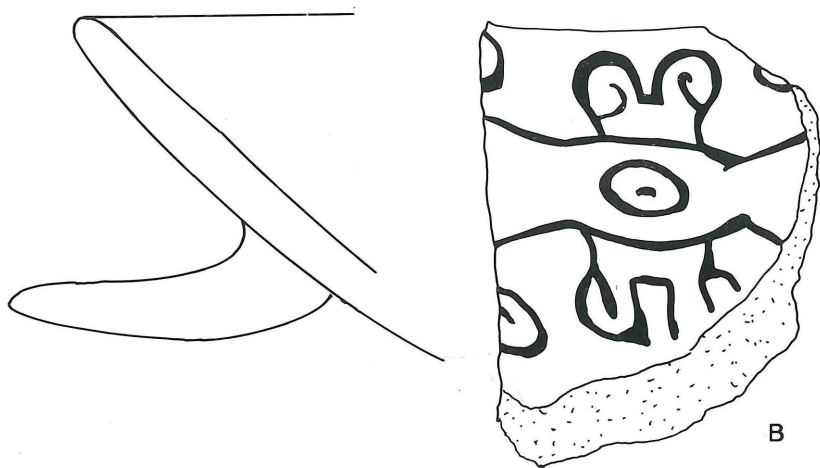
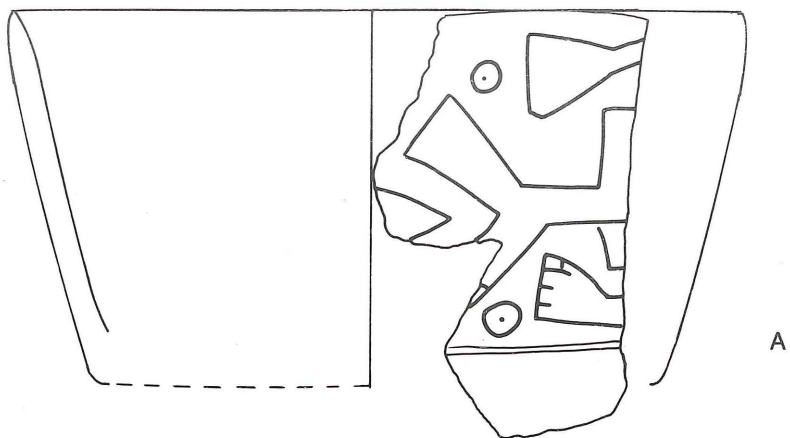
B



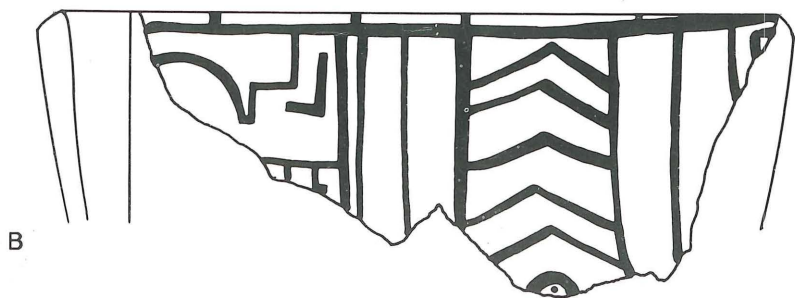
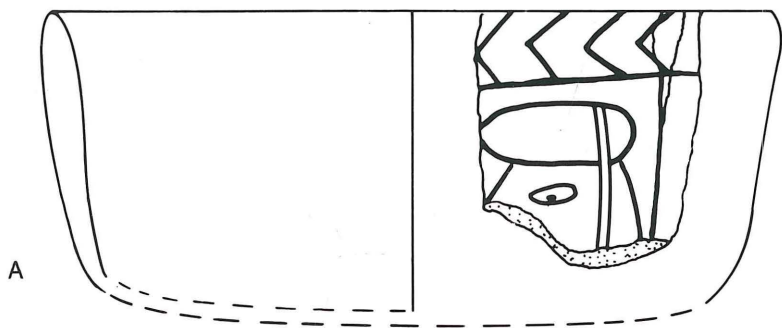
C



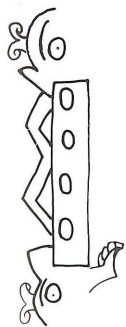
Lám.42: Tazones del Area de las Ofrendas: A-C



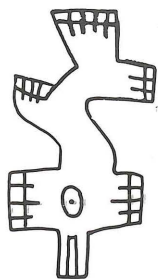
Lám.43: Tazones del Area de las Ofrendas: A, B



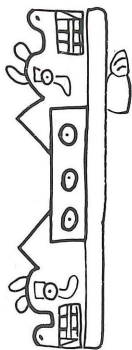
Lám.44: Tazones del Area de las Ofrendas: A, B



A



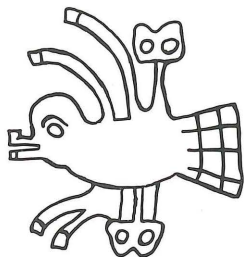
B



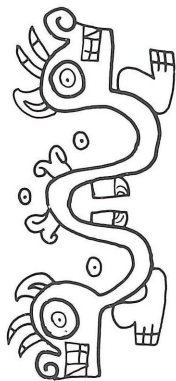
C



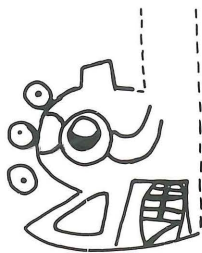
D



E



F



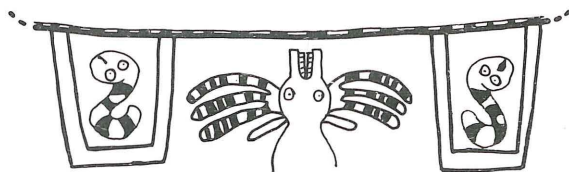
G

Lám.45: Diseños de los tazones del Area de las Ofrendas: A-G

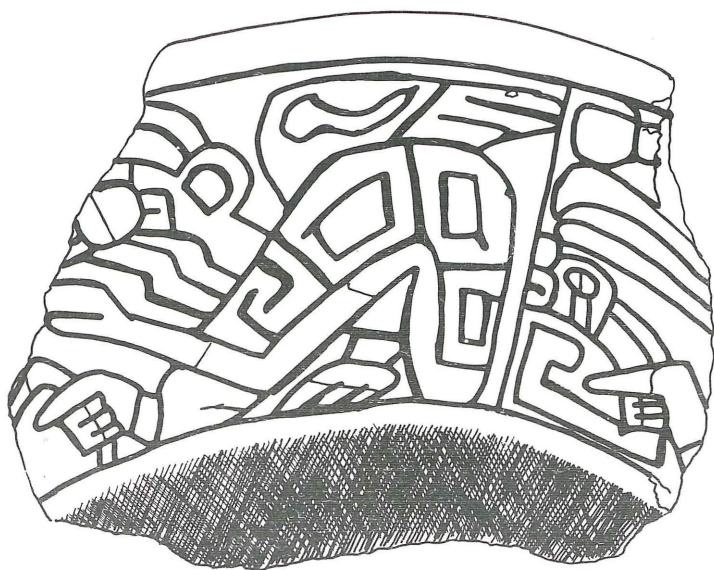
A



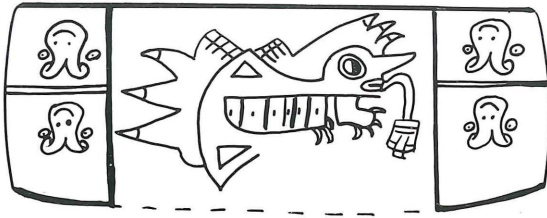
B



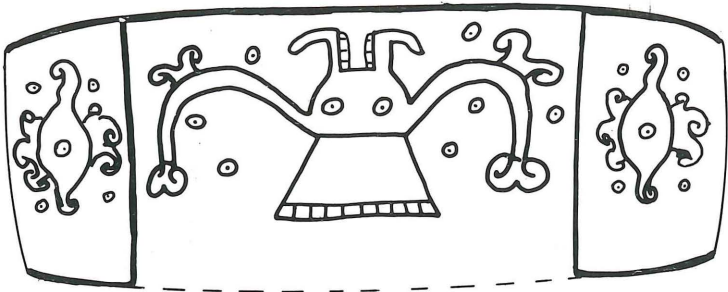
C



Lám.46: Diseños de los tazones del Area de las Ofrendas: A, B; diseño del tazón de Pukara: C



A

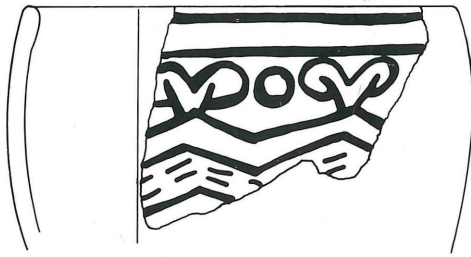


B

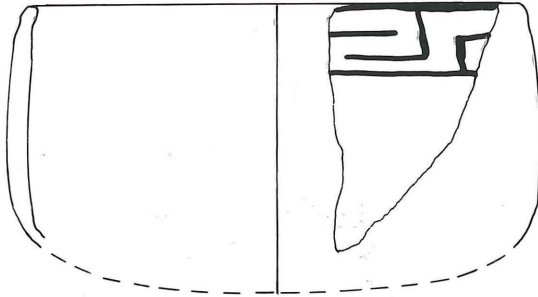


C

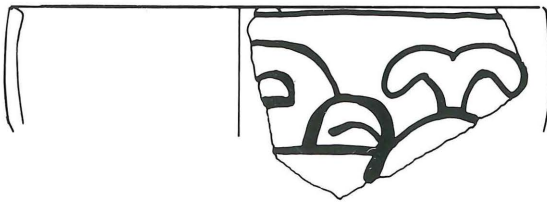
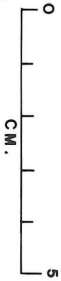
Lám.47: Diseños de los tazones del Area de las Ofrendas: A-C



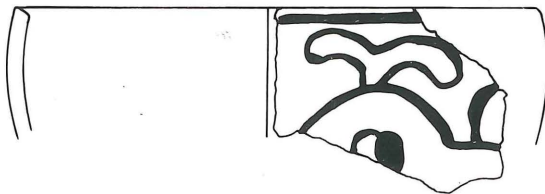
A



B



C



D

Lám.48: Tazones del Area de las Ofrendas: A-D

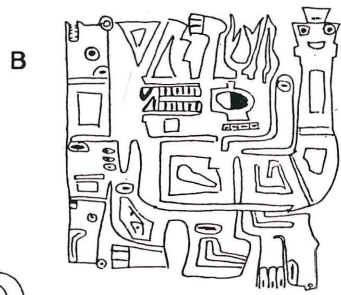
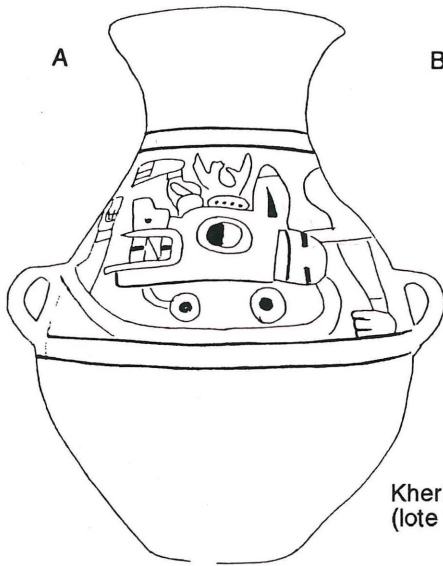


A



B

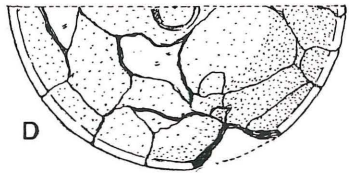
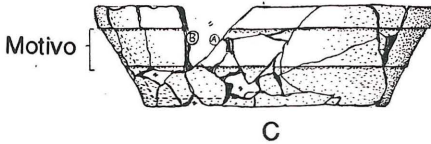
Lám.49: Efigie humana del Area de las Ofrendas



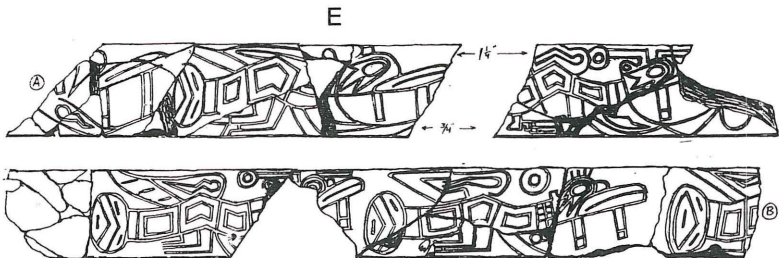
San Pedro de Atacama
(lote funerario)

Hueso grabado

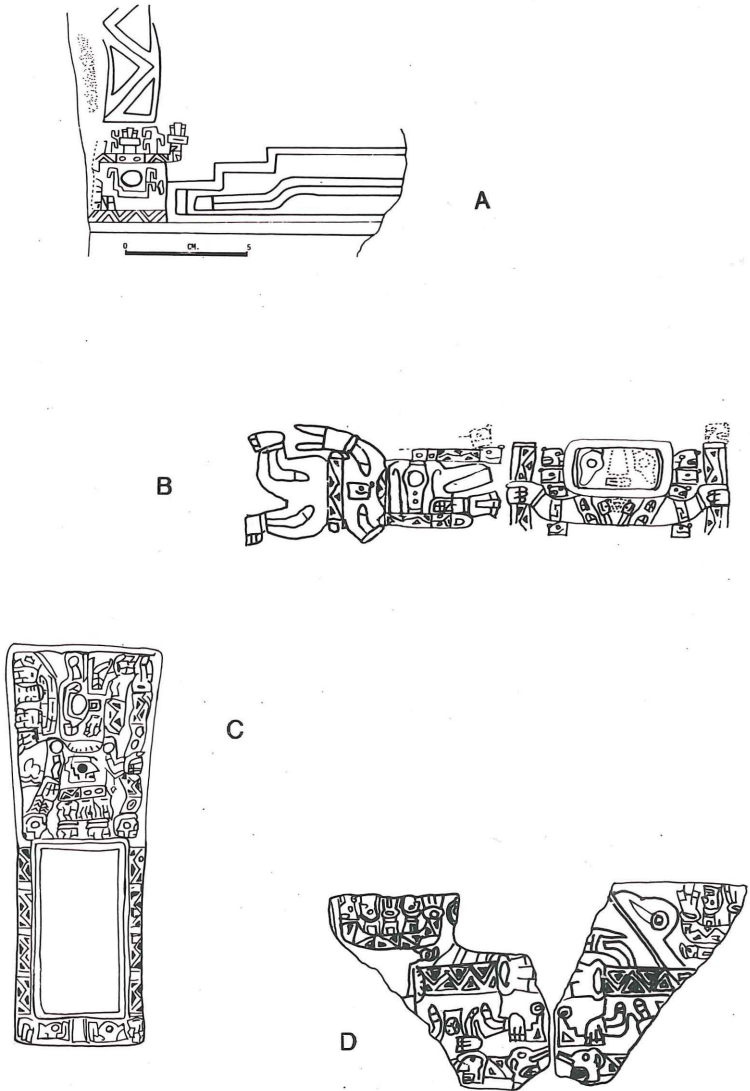
Kherikala
(lote funerario)



Cuenco Pukara



Lám.50: Jarrón Tiwanaku: A;
hueso grabado de San Pedro de Atacama: B;
tazón de Pukara: C-E



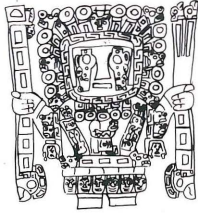
Lám.51: Objetos de la región de Tiwanaku:

Plancha de piedra de Qella Qollu Chico: A;
 dintel de piedra de Linares: B;
 tabletas de rapé de Niño Korin: C;
 piedra esquinera de Tiwanaku: D

Atributos	Conchopata I (1942)	Conchopata II (1977)	Tiwanaku	Pukara
Huesos de brazos y piernas				
Orejas				
Caninos en forma de "N"				
Adornos del codo				
Collares				
Cabezas de animales de perfil				
Cabezas trofeo				
Expresiones de cabezas				
Cinturones (báculo, cintas para la cabeza, barbilla)				

Lám.52: Configuraciones de continuidad en las Figuras de Perfil con Báculo

550-900 D.C.
(Tiwanaku)



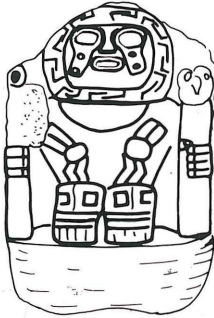
A

550-750 D.C.
(Conchopata)



B

200 A.C. - 200 D.C.
(Pukara)



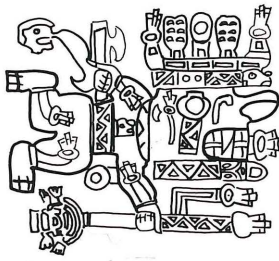
C

D



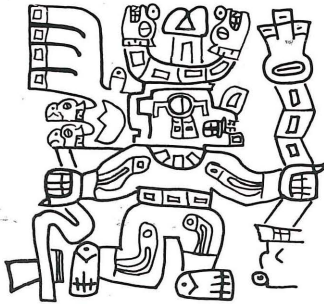
Lám.53: Continuidad histórica de la Deidad con Báculo

550-900 D.C.
(Tiwanaaku)



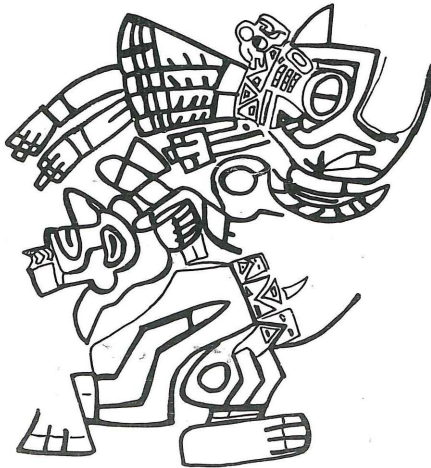
A

550-750 D.C.
(Conchopata)



B

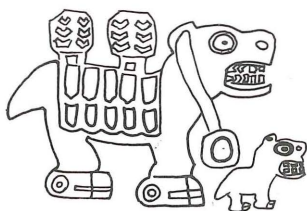
200 A.C. - 200 D.C.
(Pukara)



C

Lám.54: Continuidad histórica de los Verdugos

550-900 D.C.
(Tiwanaaku)



A

550-750 D.C.
(Wari)

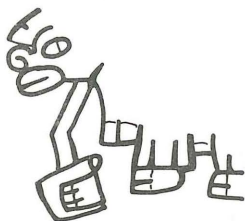


B

200 A.C. - 200 D.C.
(Pukara)



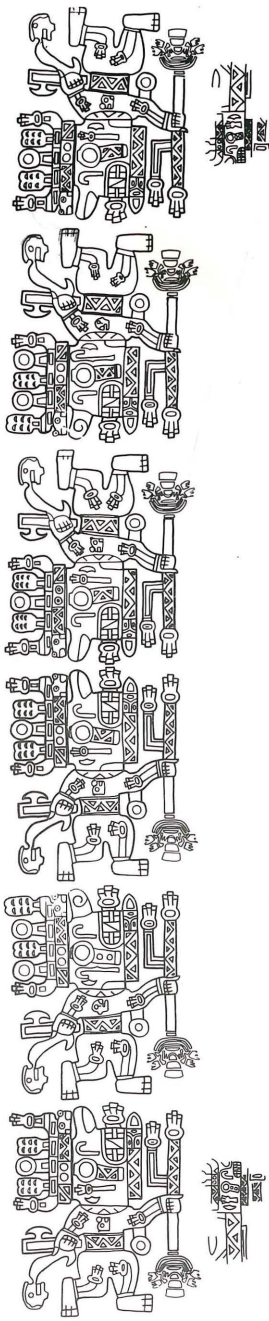
C



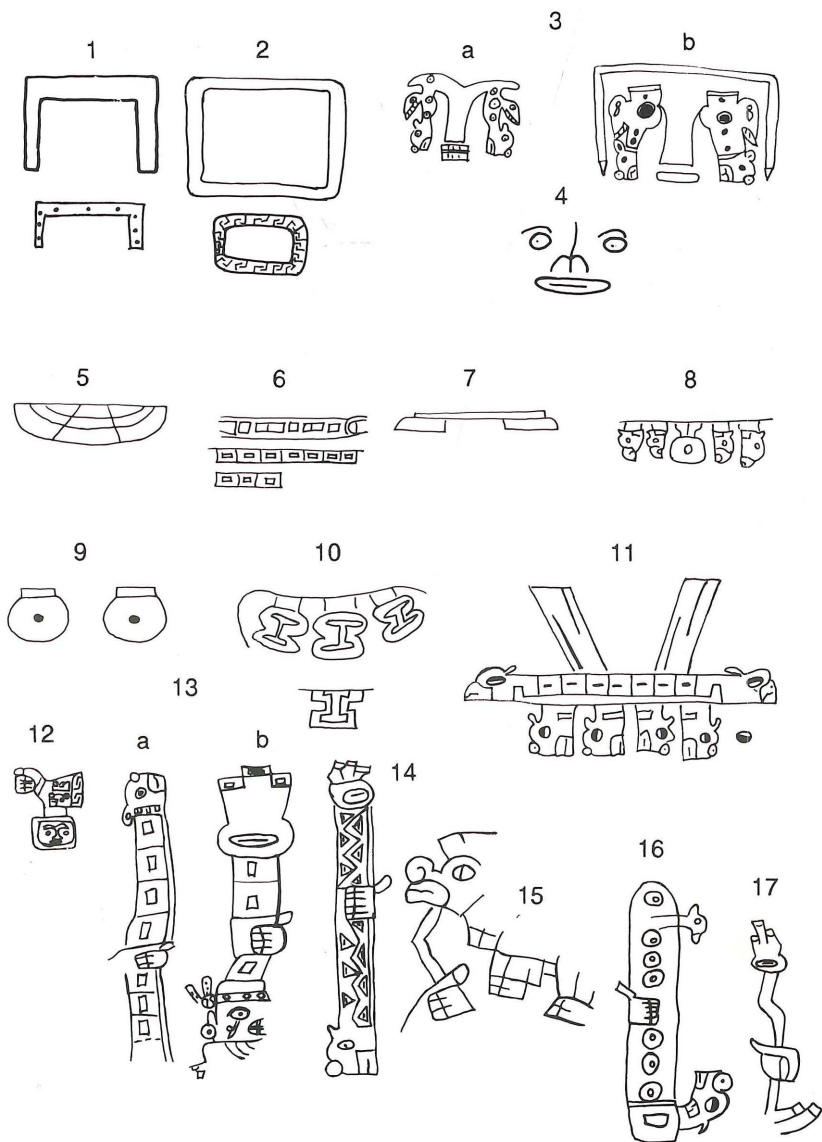
D

Lám.55: Continuidad histórica de la llama amarrada con collar

- A. Llama recién nacida. Detalle de un gran manto (Brooklyn Museum, New York City, N^o 46.46.2)
- B. Pequeño kero con un humano y una llama de perfil, modelados (Dumbarton Oaks, Pre-Columbian Collections, Washington D.C., N^o B-609)



Lám.56: Arquiteave de Kantaita en Tiwanaku



Lám.58: Atributos principales de la Deidad con Báculo

RECURSO	ESTRUCTURA
PERSONAL	<ul style="list-style-type: none"> Administración Investigación Docencia Asesoría Asistencia Operarios
PROFESIONALES	<ul style="list-style-type: none"> Abogados Arquitectos Contadores Economistas Ingenieros Medicos Psicólogos Trabajadores sociales
TECNICOS	<ul style="list-style-type: none"> Arquitectos Contadores Ingenieros Medicos Psicólogos Trabajadores sociales
OPERARIOS	<ul style="list-style-type: none"> Operarios Trabajadores sociales

RECURSO	ESTRUCTURA
PERSONAL	<ul style="list-style-type: none"> Administración Investigación Docencia Asesoría Asistencia Operarios
PROFESIONALES	<ul style="list-style-type: none"> Abogados Arquitectos Contadores Economistas Ingenieros Medicos Psicólogos Trabajadores sociales
TECNICOS	<ul style="list-style-type: none"> Arquitectos Contadores Ingenieros Medicos Psicólogos Trabajadores sociales
OPERARIOS	<ul style="list-style-type: none"> Operarios Trabajadores sociales

CUADROS

RECURSO	ESTRUCTURA
PERSONAL	<ul style="list-style-type: none"> Administración Investigación Docencia Asesoría Asistencia Operarios
PROFESIONALES	<ul style="list-style-type: none"> Abogados Arquitectos Contadores Economistas Ingenieros Medicos Psicólogos Trabajadores sociales
TECNICOS	<ul style="list-style-type: none"> Arquitectos Contadores Ingenieros Medicos Psicólogos Trabajadores sociales
OPERARIOS	<ul style="list-style-type: none"> Operarios Trabajadores sociales

CUADRO 1: SECUENCIAS CRONOLÓGICAS HUARI

Basado en: Rowe, Collier y Willey (1951)

<u>SECUENCIAS CERÁMICAS</u>	<u>SUBDIVISIONES</u>
TANTA ORCO	Llano Rojo Bicromo Policromo
HUARI	Huari llano Huari rojo Huari anaranjado Huari policromo (afinidades Nazca) Huari policromo (afinidades con el Tiwanaku costeño) Huari policromo (engobe anaranjado burdo)
HUARPA (Nº 18)	Negro sobre blanco
HUAMANGUILLA (Nº 7)	Huamanguilla rojo Huamanguilla negro sobre rojo Huamanguilla policromo

Basado en: Bennett (1953: 94)

<u>PERÍODO</u>	<u>ESTILOS</u>
TARDÍO o HUARPA	Acuchimay bicromo Acuchimay engobe crea Secuencia Huarpa
INTERMEDIO	Acuchimay engobe rojo Policromo sobre naranja Ayacucho policromo
TEMPRANO o HUARI	Ayacucho policromo Conchopata policromo Secuencia Huari Negro decorado Marañón Geométrico sobre base clara

CUADRO 2: SECUENCIAS CRONOLÓGICAS HUARI

Cronología de Tello

(Basado en: Lumbreras, 1960: 193)

<u>PERÍODOS</u>	<u>FASES</u>	<u>CARACTERÍSTICAS</u>
DECADENTE Influencia Kollawa	Mantaro Bajo	Cerámica de superficie anaranjada Decoración principal: mono estilizado
DESARROLLO	Mantaro Alto	Cerámica de superficie roja Diseño principal: sapo (Influencia Kollawa visible durante este período de desarrollo)
ARCAICO		- Vasijas de trípode con 3 asas c/s decoración y base cónica - Grandes cucharas con asas en forma de cuernos Encontradas principalmente en Tanta Orqo y Auqui Willka

Basado en: Lumbreras (1960: 196)

<u>PERÍODOS</u>	<u>FASES</u>	<u>ESTILOS</u>
TARDÍO o MANTARO	V	Huarpa II (?)
INTERMEDIO o HUARI	IV	Geométrico fondo claro Wari cursivo Cajamarca Negro decorado Huari
	III	Conchopata transicional
TEMPRANO	II Ayacucho	Okros Ayacucho
	I Huarpa	Huarpa policromo Huarpa I negro sobre blanco

CUADRO 3: RESUMEN DE LAS SECUENCIAS CRONOLÓGICAS TIWANAKU

Fecha	Bennett (a) (1934)	Wallace (a) (1957)	Ponce (b) (1972: 25)	Browman (b) (1981)	Kolata (b) (1982)	Lumbreras y Amat (1968) (a)	Isbell (b) (1983)
1600						Colonial Inca	
1532	Post Tiahuanaco Inca			Fases regionales y dominación Inca	Horizonte Tardío	(Fase Inca- Sillustani)	
1500							
1400							
1250					Período Intermedio Tardío		
1200							
1100				Tiwanaku		Mollo (Fase Collau)	Tiwanaku V (Tiahuanaco decadente)
1050	Tiahuanaco decadente		V				
1000		5		V	Tiwanaku V	Tiwanaku V (Fase Tiwanaku)	
900		4					
800							Tiwanaku IV
750		3					
667	Tiahuanaco clásico	2	IV	Tiwanaku IV (Fase clásica)	Tiwanaku IV	Tiwanaku IV	(Tiahuanaco Clásico)
600		1					
500							
375		Qeya		Tiwanaku			
300	Tiahuanaco temprano	1 y 2	III	III (Fase Qeya)	Tiwanaku III	Tiwanaku III	Tiwanaku III
200							
125			II				(Tiahuanaco temprano)
-0 -				Tiwanaku I y II (Fase Kalasasaya)			
43			I		Tiwanaku II	Tiwanaku II	
100			Epoca Kalasasaya				
200				Mamani (Chiripa Clásico)	Tiwanaku I	Tiwanaku I (Fase Pucara)	
237							
300				Fase Llusco			
500							
600						Chiripa	
800				Fase Condori	Chiripa tardío		
850							
1200							
1350					Chiripa temprano	Viscachani	
1500							

(a) Cronología basada en seriación estilística. (b) Cronología basada en fechados radiocarbónicos.
(c) Cronología que depende de atributos estilísticos y fechados radiocarbónicos.

CUADRO 4: TAMAÑO DE LA MUESTRA DE WALLACE

VASIJAS CON PROCEDENCIA	
Vasijas con sitio de procedencia (19 sitios)	286
Entierros (19 tumbas)	44
Subtotal	330
VASIJAS SIN SITIO DE PROCEDENCIA	
Total	851

NOTA: Se consideraron sólo sitios que tuvieron tres o más vasijas intactas.

CUADRO 5: RESUMEN DE LOS ESTILOS Y PERÍODOS DEL HORIZONTE MEDIO (Basado en: Menzel 1964, 1968)

REGIONES SERRANAS	ESTILOS CERÁMICOS	ÉPOCAS (D.C.)					
		500	1A 600	1B 650	2A 700	2B 775	
Valle de Ayacucho	Chakipampa decorativo A		x				
Valle de Ayacucho	Chakipampa menos decorativo A		x				
Valle de Ayacucho	Chakipampa decorativo B			x			
Valle de Ayacucho	Chakipampa menos decorativo B			x			
Ayacucho-Ica (Valle de Nasca)	Nasca 9		x	x			
Valle de Ayacucho	Negro decorado A		x				
Valle de Ayacucho	Negro decorado B			x			
Valle de Ayacucho	Negro decorado C				x		
Valle de Ayacucho	Ocros A		x				
Valle de Ayacucho	Ocros B			x			
Valle de Ayacucho	Conchopata A		x				
Valle de Ayacucho	Conchopata B			x			
Valle de Ayacucho	Robles Moqo-Huari			x			
REGIONES COSTEÑAS							
Valle de Nasca	Pacheco			x			
Cajamarquilla, Necrópolis de Ancón.	Nievería			x			
Costa Central	Nievería derivado				x		x
Valle de Cañete	Cerro del Oro			x			
Pachacamac, Ica, Ocoña, Majes, etc., Wari, Wariwillka, Curahuasi.	Viñaque (a)	A			x		
Cuenca de Nasca	Atarco	A			x		
Cuenca de Nasca	Atarco	B					x
Costa Central	Pachacamac	A			x		
Costa Central	Pachacamac	B					x
Ica	Ica-Pachacamac				x		x

(a) Este estilo también depende de materiales serranos de Wari, Wariwillka y Curahuasi.

CUADRO 6: RESUMEN CRONOLÓGICO DE REPRESENTACIONES FIGURATIVAS

Figuras	Épocas			
	1A	1B	2A	2B
Animal de filete doble con cabeza de perfil	x	x	-	
Ayacucho Serpenteado	?	x	(x)	
Cabeza de animal de perfil bilateralmente simétrica	?	x		
Plantas	-	x	x	(x)
Felino no mítico de perfil sin cuerpo	x	x	x	x
Animal corcovado	?	x	x	(x)
Caras redondas	x	(x)	x	
Animal extendido ventralmente	x	x	x	x
Animal con apéndices y cola de plumas	x	(x)		
Banda con doble terminación	x	x	x	x
Gota de lágrima, animales	x	x	x	x
Gota de lágrima, plantas		x	x	x
Deidad con Báculos con cinturón	x	x	-	-
Deidad con Báculos sin cinturón	x	x		
Angel A (Fig. 7)	x	x		
Angel B (Fig. 7)	x			
Angel C (Fig. 7)	x			
Angel D (Fig. 7)	x			
Humanos de tamaño natural	x			
Humanos cautivos de tamaño natural	x			
Humanos cautivos en miniatura	-	x	x	
Animal mítico de perfil de tamaño natural (semejante a un grifo)	x	x		
Cabezas trofeo	-	x	x	x
Deidad mítica de frente sin cuerpo		x	x	x
Serpientes		x	x	x
Extremidades desmembradas y cabeza de animal		x	x	
Grifo			x	x
Cabezas de perfil con atributos felínicos sin cuerpo	-	x	x	x
Cráneos			x	
Cabezas humanas no míticas de perfil con o sin cuerpo			x	x
Deidad no mítica de frente, masculina de tamaño natural		(x)	x	
Angel Felínico mítico de perfil de tamaño natural			x	-
Angel de perfil con cuerpo de felino (también con marcas de piel)			x	x
Angel Felínico de tamaño natural modificado con cuerpo de Deidad con Báculos frontal y cabeza de perfil			x	x
Águila de perfil sin cuerpo				x

Clave x presente
 (x) muy posiblemente presente
 - eventualmente presente
 ? posiblemente presente

CUADRO 7: RESUMEN CRONOLÓGICO DE VASIJAS EFIGIE

Vasijas Efigie	Épocas			
	1A	1B	2A	2B
Aves	x	x		
Tubérculos	x	x		
Figuras humanas	x	x	x	
Cabezas humanas		x	x	x
Vasijas de doble cuerpo con humanos		x	x	(x)
Vasijas de doble cuerpo con animales	x			
Pie	—			
Mano	—			
Llama	—			
Botella de un solo pico con piernas de calabaza modelada			x	(x)
Doble cuenco conectado por serpiente modelada			x	
Ave sobre vasija ovoide cerrada			x	
Serpiente			x	x
Felino		(x)	x	
Cráneo			x	x
Búho			x	x

Clave: x presente.
 (x) muy posiblemente presente.
 — eventualmente presente.

CUADRO 8: RESUMEN CRONOLÓGICO DE FORMAS DE VASIJAS

Forma de las vasijas	Épocas			
	1A	1B	2A	2B
Cuencos globulares pequeños con bordes invertidos	x	x	x	
Escudillas	x	x	x	(x)
Tazas pequeñas	x	x	x	x
Pequeñas botellas cilíndricas con gollete cónico	x	x		
Pequeños cántaros cilíndricos con cuello cónico	x	x		
Cántaros ovoides	x	x	x	
Cantimploras	x	x	x	x
Botellas compuestas	-	x		
Cántaros cara-cuello	-	x	x	x
Cucharas	x	x		
Urnas gigantes	x	x		
Cántaros cara-cuello gigantes		-	x	
Cuencos Ayacucho Serpenteado		x		
Cuencos globulares con bordes invertidos		x	x	
Platos hondos con paredes gruesas		x		
Pequeños vasos		x	x	
Cuencos pesados	x	x		
Cuencos con cabezas modeladas en el borde		x		
Escudillas con lados convexos		x	(x)	
Platos		x	x	
Vasos en forma de lira		x	x	
Vasos cubilete gigantes		x	x	
Vasos cubilete de tamaño regular con cabezas modeladas a los lados		x	x	x
Vasos cubilete con banda en relieve			x	
Cuencos cilíndricos con base redondeada			x	
Cuencos o tazas de paredes altas y bordes invertidos			x	(x)
Botellas con gollete ancho y cuerpo ovoide (con o sin asa cinta)			x	x
Cántaros con cuello cilíndrico			x	
Botellas simples con asa puente y pico			x	x
Botellas dobles con asa puente y pico			x	
Botellas compuestas con doble gollete			x	

Clave x presente
 (x) muy posiblemente presente
 - eventualmente presente

CUADRO 9: RESUMEN CRONOLÓGICO DE DISEÑOS GEOMÉTRICOS

Diseños	Épocas			
	1A	1B	2A	2B
Apéndices de rayos con embocadura cuadrada	x	x		
Bandas negras con manchas blancas	x	x	?	
Bandas con diseños de tres filetes	x	x	x	
Marcas de lágrimas	x	x		
Zig Zag	x	x	x	(x)
Bandas angulares o en forma creciente	(x)	x		
Bandas	x	x	x	(-)
Frisos	-	x	x	x
Cheurones	x	x	x	x
Rectángulos colgantes	x	x	x	x
Volutas	x	x	x	x
Flor de lis	-	x	x	x
Diseños de banda negra con delineado en blanco	(x)	x	(x)	(x)
Espiral	-	-	(-)	
Diseño de cara partida	-	x	x	x
Borde dentellado	-	x	x	?
Patrón cuadrulado en diseños en forma de diamante		x	x	x
Plumas colgantes de alas		x	x	(x)
Círculos sin delineado		x	x	x
Líneas huecas en forma de S		x	x	x
Variantes de plumas		x	x	x
Símbolos en forma de S		x	x	x
Bandas en forma de salchicha y puntos		(x)	x	

Clave	x	presente
	(x)	muy posiblemente presente
	-	eventualmente presente
	(-)	muy posiblemente presente, pero de manera poco frecuente
	?	posiblemente presente

CUADRO 10: CORRELACIÓN DE LAS SECUENCIAS DE WARI Y TIWANAKU

D.C.	Tiwanaku (a)		Wari (b)	Propuesta de correlación de fases
	Ponce	Wallace	Menzel	
700	5	5	2A	IV
650		4	1B	III
625				
600		3	1A	II
575	4	2		
550		1		
400	3	2 Qeya 1	Huarpa	I
200	2			
-0-				
100	1			

(a) Para referencias, ver Cuadro 3.

(b) Menzel (1977).

CUADRO 11: TAMAÑO TOTAL DE LA MUESTRA

Categoría	Área de las Ofrendas				Recinto G			Recinto D		Total
	134	135	160	161	133 233	138 338	150 250	147	146	
Total de piezas cerámicas	ca. 12000	2743	3932	3891	479	1236	1755	782	1719	28537
Total de piezas diagnósticas	ca. 6000	1170	1252	1161	140	254	358	238	328	10901
<u>Muestra iconográfica:</u>										
Vasijas enteras	0	3	3	1	0	0	2	0	2	11
Vasijas incompletas	84	50	38	24	6	12	8	2	8	232
Fragmentos	97	78	46	16	5	26	13	11	10	302
Total	181	131	87	41	11	38	23	13	20	545
Porcentaje de tiestos diagnósticos analizados	.03	.11	.07	.035	.078	.15	.064	.05	.06	.05

CUADRO 12: DISTRIBUCIÓN DE LA CERÁMICA POR LUGAR DE PROCEDENCIA
(Matriz de valores de similaridad de Jaccard)

		Área de las Ofrendas				Recintos D - G					
		A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
		135	160	134	161	133	150	147	146	138	148
Área de las Ofrendas	A 135		.18	.23	0	0	0	0	0	0	0
	B 160	.18		.06	.07	0	0	0	0	0	0
	C 134	.23	.06		.14	0	0	0	0	0	0
	D 161	0	.07	.14		0	0	0	0	0	0
Recintos D - G	E 133	0	0	0	0		.26	.20	.25	.21	0
	F 150	0	0	0	0	.26		.13	.13	.30	0
	G 147	0	0	0	0	.20	.13		.06	.18	.13
	H 146	0	0	0	0	.25	.13	.06		.11	0
	I 138	0	0	0	0	.21	.30	.18	.11		.08
	J 148	0	0	0	0	0	0	.13	0	.08	

CUADRO 13: DIMENSIONES DE LOS VASOS EN FORMA DE LIRA

Área de las Ofrendas			Recintos D - G (a)		
Vasija	Diámetro	Altura	Vasija	Diámetro	Altura
4/6778	8.0 cm	8.5 cm	4/2504	7.75 cm	9.0 cm
4/3504	7.25	7.5			
4/3001	9.0	ca 10.0	4/6071	8.25	9.0
4/3520	9.0	8.0	4/7009	7.75	9.0
4/3514	8.0	7.5	4/7524	?	9.0
	$\bar{X} = 8.25$ cm	$\bar{X} = 8.3$ cm		$\bar{X} = 7.9$ cm	$\bar{X} = 9.0$
	S = 2.25 cm	S = <u>5.47</u>		S = 0.19	S = <u>0</u>

(a) Sólo se pudo medir la altura y el diámetro de 4 de los 10 vasos en forma de lira.

CUADRO 14: COLORES DE DISEÑO EN EL ÁREA DE LAS OFRENDAS

FORMA	# de vasijas	Colores de diseño (a)											Colores de fondo (b)				TOTAL		
		1	2	3	4	6	7	8/11	9	10	12	15	1	4	6	7		8/11	16
Vasos en forma de lira	5 (d)	4	4	2		2	4	4	1		2					4			5 (d)
Tazas	9	6	6	5	2	3	3	4	1	1	4	1		4		4		1	9
Vasos cubilete	3	3	3	2	1	2		3			2			2					3 (d)
Keros	3	3	3		1	2		1			3					1		2	3
Vasijas efígie	15	12	15	3	7	9		4			11	2		10				5	15
TOTAL	35 (c)													16	9		8(2^e)	35	

(a) Para la clave de los colores del diseño, ver Cuadro 16. Los valores representan las ocurrencias del color en cada vasija, cada vasija puede tener varios colores.

(b) Para la clave de los colores de fondo, ver Cuadro 16. Sólo se ha tabulado un color de fondo por vasija.

(c) En los valores no se incluye a los cuencos. Esta forma no se registró para el área del Recinto G, de tal manera que las comparaciones de color para esta forma no se incluyen en este cuadro.

(d) Los colores de diseño no están disponibles en una vasija de este grupo.

(e) Los colores de diseño no están disponibles.

CUADRO 15: COLORES DE DISEÑO EN LOS RECINTOS D - G

FORMA	# de vasijas	Colores de diseño (a)											Colores de fondo (b)						TOTAL
		1	2	3	4	6	7	8/11	9	10	12	15	2	4	6	7	8/11	16	
Vasos en forma de lira	10	9	9		3	7	2	8				10		1	5			4	10
Tazas	1	1	1	1								1						1	0
Vasos cubilete	3	3	3		2	1		2				1			3				3
Keros	1	1	1		1	1		1				1						1	1
Vasijas efigie	8	5	7	2	6	2	1	2				4		2	3			4	9
TOTAL	23																		23

(a) Para la clave de los colores de diseño, ver Cuadro 16. Los valores representan las ocurrencias del color en cada vasija particular, cada vasija puede tener varios colores.

(b) Para la clave de los colores de fondo, ver Cuadro 16. Sólo se ha tabulado un color de fondo por vasija.

CUADRO 16: FRECUENCIA DE LOS COLORES DE DISEÑO POR LUGAR DE PROCEDENCIA (a)

Color de diseño	Área de las Ofrendas		Recintos D - G	
	Ocurrencias	% de vasijas (n = 33)	Ocurrencias	% de vasijas (n = 23)
1 Blanco	27	81 %	19	83 %
2 Negro (e)	30	91	21	91
3 Crema	11	33	3 (b)	13
4 Marrón-rojizo	10	30	12	52
6 Color carne	18	55	11	48
7 Anaranjado-quemado	7	21	3	13
8/11 Púrpura gris/borgoña	16	48	14	61
9 Verde militar	2 (c)	6		
10 Anaranjado	1 (c)	3		
12 Gris	22	67	16	70
15 Marrón	3 (d)	9		
16 Policromo				

(a) Ver Cook 1985, para una discusión más detallada de los patrones de frecuencia de colores.

(b) Sólo en vasijas efigie.

(c) Sólo en tazas.

(d) Sólo en tazas y vasijas efigie.

(e) No incluye a las vasijas Negro Decoradas.

CUADRO 17: FRECUENCIA DE LOS COLORES DE FONDO POR LUGAR DE PROCEDENCIA

Color de fondo	Área de las Ofrendas		Recintos D - G	
	Ocurrencias	% de vasijas (n = 33)	Ocurrencias	% de vasijas (n = 23)
1 Negro	0	0 %	3	17 %
4 Marrón-rojizo	16	48	11	48
6 Color carne	0	0	0	0
7 Anaranjado-quemado	9	27	0	0
8/11 Borgoña	0	0	1	4
16 Policromo	8	24	8	35
Total de vasijas	33		23	

CUADRO 18: COMPARACIÓN DE LAS DEIDADES CON BÁCULOS (Valores de la Matriz de Similitud de Jaccard)

	Pukara	Conchopata I (a)	Conchopata I (b)	Conchopata II	Puerta del Sol (c)	Ídolo del Sol (c)	Pachamama (c)
Pukara	0	.375	.384	.181	0	0	.111
Conchopata I (a)	.375	0	.85	.055	.076	.182	0
Conchopata I (b)	.384	.85	0	.143	.153	.166	0
Conchopata II	.181	.055	.143	0	.384	.214	.230
Puerta del Sol (c)	0	.076	.153	.384	0	.888	.555
Ídolo del Sol (c)	0	.182	.166	.214	.888	0	.385
Pachamama (c)	.111	0	0	.230	.555	.385	0

(a) Deidad con Báculos de la ofrenda de Conchopata I, sin cinturón.

(b) Deidad con Báculos de la ofrenda de Conchopata I, con cinturón.

(c) Deidad con Báculos incisa en los monolitos Tiwanaku.

CUADRO 19: TEMAS REPRESENTADOS EN LA COLECCIÓN PUKARA

Temas	Figuras Asociadas (b)	Referencias (a)
1. Deidad con Báculo, con llama amarrada y plantas	1,2	L-A, fig. 3, K R-B, Pl. IV, 14, 15 Pl. V, 17
2. Llamas amarradas juntas una frente a otra	2	R-B, Pl. VI, 22
3. a) Sacrificadores uno frente a otro	4	L-A, fig. 3, L R-B, Pl. II, 4
b) Sacrificadores en procesión con piernas trofeo	4	R-B, Pl. VII, 24
4. Felinos antropomorfos uno frente a otro	6	L-A, fig. 3, J R-B, Pl. IX, 30-35
5. Felinos antropomorfos alados en paneles verticales alternados con:		
a) Peces	7	L-A, fig. 3, E R-B, Pl. IX, 37 R-B, Pl. X, 42
b) Aves con alas extendidas	7	(ver también Pl. X, 39-41, 43)
6. Felinos antropomorfos alados, alternado con aves antropomorfas con alas extendidas en paneles horizontales (procesión)	9, 10	C, fig. 46
7. Ave antropomorfa con alas extendidas con cola en forma de disco, en procesión	11	C, fig. 50, c, d, e
8. Ave antropomorfa con alas extendidas con cola de plumas, en procesión	12	R-B, Pl. VII, 23
9. Felino antropomorfo alado con fajín y cabeza trofeo	13	R-B, Pl. X, 38 Pl. XIII, 61
10. Paneles de cabezas trofeo repetidas	15	R-B, Pl. III, 10
11. Cabezas y brazos trofeo repetidos en paneles alternados	15, 17	R-B, Pl. III, 21
12. Aves sobrenaturales con tocado trofeo, en procesión	22	R-B, Pl. VI, 20
13. Ave y pez antropomorfos uno frente a otro (nota: similaridad con el felino y pez antropomorfos alados)	23, 24	R-B, Pl. VII, 27
14. Humano de perfil en cacería de aves	25, 26	L-A, fig. 3, H

(a) L-A Lumbreras y Amat, 1968. R-B Rowe and Brandel, 1969. C Cook (este estudio)

(b) Referirse a los números de las figuras del Cuadro 20.

CUADRO 20: FIGURAS REPRESENTADAS EN LA COLECCIÓN PUKARA

Figura	Temas Asociados (b)	Referencias (a)
1. Deidad con Báculo	1, 2	L-A, fig. 3, A, B, K
2. Llama amarrada	1, 2	R-B, Pl. IX, 14-16 Pl. V, 17, 18 Pl. VI, 22
3. Vasija efígie antropomorfa		R-B, Pl. X, 46a, b
4. Sacrificador	3a, b	L-A, fig. 3, L R-B, Pl. II, 4 Pl. I, 3 Pl. III, 89 Pl. II, 5 Pl. VII, 24
5. Acompañantes felínicos de perfil		R-B, Pl. I, 3
6. Felinos antropomorfos	4	L-A, fig. 3, J R-B, Pl. IX, 30-35
7. Felino alado	5a	L-A, fig. 3d, e
8. Pez alado	5b	R-B, Pl. IX, 37 Pl. X, 39-43
9. Felino antropomorfo alado con fajín decorado con cuadrados segmentados	5b, 6	R-B, Pl. VII, 25 C, fig. 54, B
10. Ave antropomorfa con alas extendidas	5b, 6	C
11. Ave antropomorfa con alas extendidas con cola en forma de disco	7	C
12. Ave antropomorfa con alas extendidas con cola de Plumas	8	R-B, Pl. VII, 23
13. Felino antropomorfo alado con fajín decorado con zig zag horizontal	9	R-B, Pl. VII, 26 Pl. X, 38 Pl. XIII, 61
14. Figura fajada con ala		R-B, Pl. X, 44
15. Cabeza trofeo	10	L-A, fig. 3, C R-B, Pl. III, 9, 10, 12, 13 Pl. VI, 21 Pl. II, 6
16. Cuerpo trofeo	11	L-A, fig. 3, G
17. Brazo trofeo	11	R-B, Pl. VIII, 29b
18. Pierna trofeo		R-B, Pl. VII, 24
19. Efigie felina con cuerpo inciso		L-A, fig. 3, i C
20. Felino con marcas de piel incisas		R-B, Pl. V, 19 Pl. XIII, 57a, b
21. Cabeza de felino en miniatura, con tallo		R-B, Pl. IX, 36
22. Ave sobrenatural con tocado trofeo	12	R-B, Pl. VI, 20 R-B, Pl. VIII, 28
23. Ave antropomorfa	13	R-B, Pl. VII, 27
24. Pez antropomorfo	13	R-B, Pl. VII, 27
25. Perfil humano	14	L-A, fig. 3, H
26. Pájaros naturalistas	14	L-A, fig. 3, F

(a) L-A Lumbreras y Amat, 1968. R-B Rowe and Brandel, 1969. C Cook (este estudio)

(b) Referirse a los números de las figuras del Cuadro 19.

CUADRO 21: PRINCIPALES DIFERENCIAS EN DATOS ICONOGRÁFICOS

Categoría de los Artefactos	Wari	Tiwanaku	Pukara
Vasijas ceremoniales gigantes de depósitos subterráneos	x		
Figurinas de piedra verde en miniatura	x		
Cucharas de cerámica	x		
Depósitos para cal	x	?	?
Escultura monumental en piedra con imaginería incisa		x	x
Tabletas de rapé		x	?
Parafernalia para drogas		x	
Cucharas de madera	x	x	?
Textiles	x	x	?
Objetos de oro y diversas aleaciones	x	x	(x)
Vasijas ceremoniales de tamaño regular:			
incensarios	x	x	?
keros	x	x	x
cántaros de uso funerario	x	x	?
Clave			
x presente			
(x) muy posiblemente presente			
? posiblemente presente			

CUADRO 22: CRONOLOGÍA DE INVESTIGACIONES SOBRE EL TIWANAKU COSTEÑO: 1553 a 1960

Fecha de publicación	Investigadores extranjeros	Investigadores nacionales
1553	Cieza de León	
1880-1887	Reiss y Stübel	
1903	Uhle (1903a)	
1911	Hauthal	
1912	Uhle (1912a, b)	
1915	Bingham	
1917	Means	
1919	Uhle	
1923		Tello
1924	Kroeber y Strong (1924a)	
	Kroeber y Strong (1924b)	
	Lehmann	
1925	Kroeber (1925a, b)	
1926	Kroeber (1926a, b)	
1929	Schmidt	
1930		Tello
	O'Neal y Kroeber	
1931	Means	
1932		Yacovleff
1936		Franco Inajosa y Gonzáles
1952		Bustamante
		Casafranca

CUADRO 23: CRONOLOGÍA DE LAS INVESTIGACIONES EN WARI: 1553-1960
(Basado en Lumbreras 1960: 207-227)

Fecha de Publicación	Investigadores extranjeros	Investigadores nacionales
1553	Cieza de León	
1894		Carranza
1923		Arca
1929		Gamio
		Tello
		Medina
1930		Sivirichi
1931		Tello
1933		Pozo
1934		Tello
		Medina
1935		Alvizuri
		Bendezú
1936		Anónimo
		Pozo
1938		Parra
		Espejo
1939		Cabrera
		Navarro
1940		Mañaricua
		Tello
1942		García
		Medina (1942a, b)
		Navarro
		Tello
1943		Chávez Ballón
1944	Kroeber	Flores
1947		Parra
1948	Schaedel	Larco
1949		Valcárcel
1950	Rowe, Collier y Willey	Bustamante (1950a, b)
		Espejo
		Mejía
1951		Casafranca
1952		Medina
		Casafranca
1953	Bennett	Bustamante
		Parra
1954		Espejo (ms.)
1955	Spielvogel	Navarro
	Rowe	Espejo (1955a, b)
		Espinoza
		Bustamante
1956	Rowe	Lumbreras
	Stumer	
1957		Lumbreras
1960		Lumbreras

CUADRO 24: CRONOLOGÍA DE LAS INVESTIGACIONES
SOBRE TIWANAKU: 1533 - 1960

Fecha de Publicación	Investigadores extranjeros	Investigadores nacionales
1533	Cieza de León	
1844	D'Orbigny	
1853		Rivero y Von Tschudi
1870		
1872	Squier	
1892	Stübel y Uhle	
1904	Markham	
1906	Créqui-Montfort	
1910	Bandelier	
	Markham	
1911	Posnansky	
1912	Posnansky	
1913	Posnansky	
1914	Posnansky	
1917	Nordenskiöld	
1922	Posnansky	
1924	Nordenskiöld (1924a, b)	
1925		Valcárcel
1928		Latcham
1929		Tello
1934	Bennett	Casanova (1934a, b)
1936	Bennett	Portugal, Maks
1937		Portugal, Maks
		Casanova
1938		Latcham
1942		Casanova
1943	Uhle	
	Kidder	
	Strong	
1945	Posnansky	
1947	Rydén	
1948		Ponce
1956	Rydén	
1957	Rydén	
	Wallace	Ponce
1959	Rydén	

Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen
se terminó de imprimir en el mes de febrero de 1994,
en los talleres de Servicio Copias Gráficas S.A. (RUC: 10069912)
Jr. Jorge Chávez 1059, Lima 5. Perú.

PUBLICACIONES RECIENTES

CARLOS AGUIRRE

Agentes de su Propia Libertad. 1993. 336. p.

QUINTIN ALDEA VAQUERO

El Indio Peruano y la Defensa de sus Derechos. 1993. 656 p.

MIGUEL GIUSTI - HORST NITSCHACK (Editores)

Encuentros y Desencuentros. 1993. 284 p.

GUILLERMO LOHMANN VILLENA

Amarilis Indiana. 1993. 398 p.

MERCEDES LOPEZ-BARALT

Guamán Poma: Autor y Artista. 1994, 214 p.

MANUEL DE LA PUENTE Y LAVALLE

El Contrato en General. 2da. parte, 3 tomos. Biblioteca para leer el Código Civil. Vol. XV. 1994. 1,648 p.

ALFONSO W. QUIROZ

Deudas Olvidadas. 1993. 236 p.

CARLOS AUGUSTO RAMOS

Toribio Pacheco. Jurista Peruano del Siglo XIX. 1993. 312 p.

JAVIER SOLOGUREN

El Rumor del Origen. 1993. 392 p.

MARIO D. TELLO

Mecanismos Hacia el Crecimiento Económico. 1993. 284 p.

MAXIMO VEGA-CENTENO

Desarrollo Económico y Desarrollo Tecnológico. 1993. 234 p.

DE PROXIMA APARICION

PEDRO DE CIEZA DE LEON

Crónica del Perú. Cuarta Parte.

Las Guerras Civiles:

Vol. II. Guerra de Chupas

Vol. III. Guerra de Quito

OSWALDO HOLGUIN

Ricardo Palma, Infancia y Bohemios

ROGER RODRIGUEZ ITURRI

Código Didáctico de los Niños

Adolescentes

SHIMADA IZUMI

Tecnología y Organización de Producción Cerámica Prehispánica.

FRANK TORRES

*Termodinámica I: Teorías
y Problemas Resueltos*

FERNANDO DE TRAZEGNIES G.

*El País de las Colinas de Arenas
Reflexiones sobre la Inmigración
China del Siglo XIX a partir de
Derecho*

FONDO EDITORIAL

Av. Universitaria cuadra 18,
San Miguel.

Apartado 1761. Lima-Peru

Tifs: 622540, anexo 220 y 62635

