

JOSÉ SÁNCHEZ PAREDES y MARCO CURATOLA PETROCCHI
Editores



Capítulo 28



LOS ROSTROS DE LA TIERRA ENCANTADA

Religión, evangelización y sincretismo en el Nuevo Mundo

Homenaje a Manuel Marzal, S.J.

Los rostros de la tierra encantada: religión, evangelización y sincretismo en el Nuevo Mundo. Homenaje a Manuel Marzal, S.J.

José Sánchez Paredes, Marco Curatola Petrocchi, editores

© José Sánchez Paredes, Marco Curatola Petrocchi, editores

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

© Instituto Francés de Estudios Andinos, UMIFRE 17, CNRS-MAE

Av. Arequipa 4500, Lima 18, Perú

Teléfono: (51 1) 447-6070

Fax: (51 1) 445-7650

postmaster@ifea.org.pe

www.ifeanet.org

Este volumen corresponde al tomo 304 de la Colección «Travaux de l'Institut Français d'Études Andines» (ISSN 0768-424X)

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

Fondo Editorial PUCP

Primera edición, junio de 2013

Tiraje: 600 ejemplares

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

ISBN: 978-612-4146-35-0

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-06874

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300246

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

LA IMAGEN DEL MUNDO SOBRENATURAL, LA ICONOGRAFÍA TEXTIL Y EL EJERCICIO DEL PODER EN TIAHUANACO¹

Krzysztof Makowski

Pontificia Universidad Católica del Perú

Los dioses de báculos y sus interpretaciones

La decoración escultórica de la Portada del Sol en Tiahuanaco (figura 1) es, probablemente, la imagen de mayor difusión y popularidad entre las que constituyen el legado figurativo de los Andes prehispánicos. Sus reproducciones en dibujo y fotografía empezaron a circular en la segunda mitad del siglo XIX gracias a las publicaciones de Wiener (1880), Squier (1877), así como de Stübel & Uhle (1892).

La comparación de los motivos de la Portada del Sol con los diseños en la cerámica centro-andina sirvió desde los estudios de Uhle, pasando por los de Menzel hasta la actualidad, primero para definir el estilo-horizonte, y luego para debatir sobre las relaciones entre Tiahuanaco y Huari (Isbell & Mc Ewan, 1991). Resulta, por ende, natural que todos —investigadores y estudiantes— se hayan acostumbrado a considerar la existencia del «dios radiante de báculos» como uno de los axiomas de la arqueología andina. De acuerdo con la hipótesis que ha llegado a tener amplio reconocimiento en los medios académicos (Isbell & Konbloch, 2006), el ícono de la deidad con dos cetros, uno en cada mano, y rígida postura frontal (figura 2a), se habría creado en la sierra norte, en el ámbito chavín (Rowe, 1971), y de ahí se habría difundido como componente central de una doctrina religiosa hacia la cuenca de Titicaca. Se atribuía a este ícono la personalidad de una deidad celestial, con características de dios supremo, eventualmente comparable con el Wiracocha de los textos coloniales (Demarest, 1981).

Recientemente la idea sobre la hipotética difusión panandina de una deidad de báculos se ha nutrido de nuevos argumentos, a raíz del fechado C14 al que fueron sometidos dos fragmentos de mates decorados. Estos fueron recogidos en la superficie de un cementerio en el valle de Pativilca. A juzgar por los datos de superficie,

¹ La versión inglesa de este artículo fue presentada en el Tiahuanaco Symposium, Denver Museum, 14 y 15 de enero de 2005.



Figura 1. Personaje central de la Portada del Sol (foto: D. Giannoni).

entierros acerámicos colindaban en el área del hallazgo con otros, cerámicos, de periodos tardíos. Las dos fechas corresponden al tercer milenio a.C. Por su parte, las imágenes en los paneles sobre las paredes externas de los mates fueron interpretados por Haas & Creamer (2004) como la expresión figurativa más antigua del dios de báculos, aunque de manera poco convincente. En ambos fragmentos se aprecian claramente figuras de felinos, parados en posición frontal sobre las patas traseras, y con las patas delanteras abiertas y extendidas hacia el marco del panel, como si fueran manos humanas. Al respecto Haas & Creamer (2004, figura 3.2) interpretan las líneas de separación entre paneles como báculos [sic]. El personaje representado en el fragmento mejor conservado apenas roza con la extremidad de los dedos a los bordes del panel, que están constituidos por dos a tres líneas

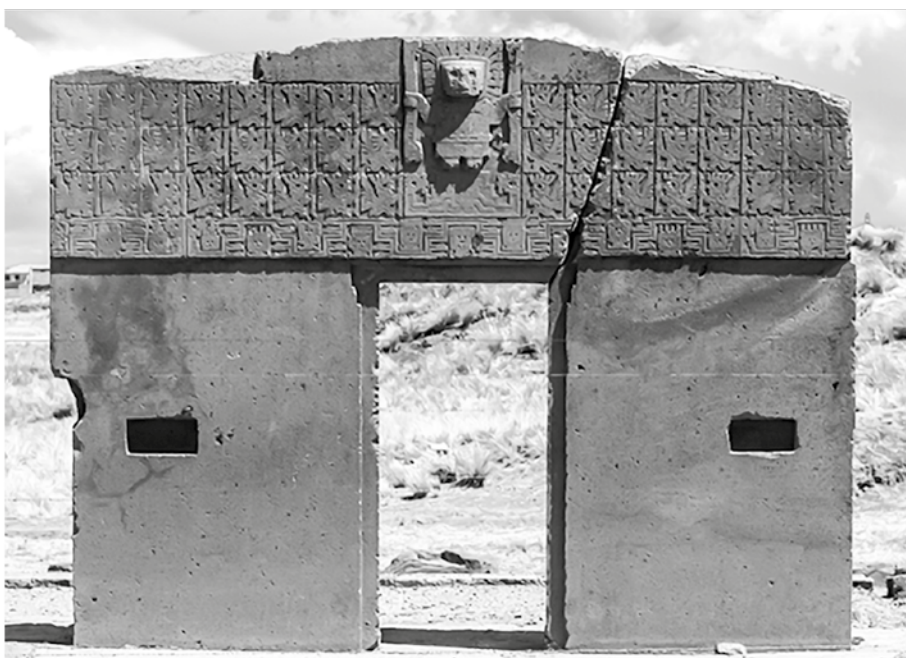


Figura 2. Portada del Sol. Imagen superior: vista desde adelante. Imagen inferior: vista posterior (foto: D. Giannoni).

verticales y por una greca paralela, compuesta del signo escalonado y voluta. En el caso del otro fragmento, no solo no existe ningún elemento vertical parecido al báculo, sino que el felino ni siquiera toca los bordes del panel, cuyos límites están anunciados por el cambio de color de la superficie. Se distingue, entonces, la boca sin colmillos, pero con dientes intercalados, la forma de la cara y de las orejas, el tocado semicircular con dos penachos, la greca con signo escalonado, la pose frontal, la traza ondulada de las extremidades delanteras extendidas hacia fuera, las extremidades inferiores con los pies hacia fuera, el faldellín de forma trapezoidal son una constante en la iconografía de seres míticos del horizonte medio 3-4 y del periodo intermedio tardío en la costa centro-norte desde Pativilca y Supe hasta Ancón (Carrión Cachot, 1959, pp. 135-142, figuras 113-114; Ugarte Eléspuru, 1999, planos 2-3; Ruiz Estrada, 1999, lámina 7; Jiménez Borja, 1999, planos 9-10). Consideramos probable que los dos mates del periodo pre cerámico final, a juzgar por las fechas arrojadas por el C14, fueron encontrados casualmente a fines de primer milenio d. C. por los habitantes del valle de Pativilca al interior de un antiguo entierro disturbado, cuando cavaron nuevas fosas. Los mates hallados fueron luego decorados (diseños del periodo horizonte medio 3-4) y se les ha vuelto a usar como ofrenda. La conservación de mates del periodo precerámico en los valles del Norte Chico suele ser excelente, y a menudo se registra el uso prehispánico de artefactos de terracota, mate o hueso, recuperados de los entierros más antiguos (Hecker & Hecker, 1992). En todo caso, ninguno de los dos motivos conservados en la superficie de los mates guarda relación directa con el ícono de «*staff god*» salvo por la pose frontal; la decoración de ambos fragmentos coincide con los estilos tardíos, que caracterizan al material diagnóstico recurrente en la superficie de cementerio y en cambio carece de paralelos realmente convincentes en el periodo precerámico.

La supuesta existencia de una sola deidad principal, y la incuestionable difusión de motivos inspirados en la iconografía tiahuanaco a lo largo de los Andes Centrales en el horizonte medio 1 y 2, fundamentaba y fundamenta hasta hoy la tesis sobre una ideología religiosa compartida por dos estados serranos independientes (Kolata, 1993b; Cook, 2001; Isbell, 2001). Este argumento sirve también para respaldar la lectura del fenómeno huari como una expresión material del surgimiento y de la rápida expansión de un imperio, que debió su éxito, entre otros aspectos, a una doctrina religiosa de gran poder proselitista (Menzel, 1964, 1977; Cook, 1983; Isbell & Cook, 1987). Cabe observar que la hipótesis de Menzel (1964, 1977) se fundamentaba en dos supuestos implícitos que han perdido sustento. En primera instancia, se asumía que el contacto entre la cuenca del Titicaca y la de Ayacucho se había dado cuando el estilo Tiahuanaco se encontraba en su etapa madura y plenamente consolidada: la fase Tiahuanaco IV (Cook, 1994, p. 323, cuadro 3; Ponce, 1969) definida a partir de la secuencia estilística establecida por Bennett (1934).

Conforme con este primer supuesto, se consideraba también que la diversidad de seres sobrenaturales, y de temas míticos que caracterizaba a la religión del altiplano, estuvo plasmada de manera sintética en los frisos de la Portada del Sol. Por ende, se asumía que la decoración de la Portada constituía un modelo canónico, el que fue imitado fielmente, o reproducido con ciertas modificaciones, en diferentes soportes líticos, textiles, de madera y cerámicos, tanto en el centro de la cultura Tiahuanaco como en las áreas distantes, incluyendo el área nuclear Huari. Cook (1994, 2001) ha sido la primera en darse cuenta de algunos rasgos relativamente arcaicos en la iconografía de seres sobrenaturales del periodo horizonte medio de Ayacucho, los que parecían haber derivado de las convenciones y diseños de estilos Pucará y Tiahuanaco III, parcialmente contemporáneos y difundidos, respectivamente, en las orillas septentrionales y meridionales del lago Titicaca. Es menester observar que similares préstamos estilísticos caracterizan también a las estatuas de personajes humanos, conservadas en el Museo de Sitio de Huari y el Museo Arqueológico de Ayacucho, cuyas poses y detalles de atuendo guardan estrechos vínculos con las esculturas en bulto Tiahuanaco III (Verde Casanova & Jiménez Díaz, 2006, p. 185, catálogo 76).

Por otro lado, la iconografía de la cerámica de Conchopata se caracteriza por la creativa reproducción de un número notable de diseños en estilo Tiahuanaco (Cook, 1987; Ochatoma & Cabrera, 2001; Isbell & Cook, 2002; Knobloch, 2000, 2001), de los que la mayoría no encuentra paralelos en la iconografía de la Portada del Sol. Las eventuales similitudes se limitan solo a reglas generales de composición propias al estilo del altiplano. Incluso en la imagen más cercana a la Portada del Sol, la de un cántaro antropomorfo de Conchopata (Cook, 1994, lámina 6), se observan notables diferencias en cuanto a la orientación, la distribución y las características de acólitos alados, cuando se la compara con el relieve de la Portada. En cambio, varios parecidos unen la iconografía del cántaro antropomorfo con la del monolito Ponce (Makowski, 2001b, 2002; Isbell & Knobloch, 2006). Uno de los acólitos alados de mayor popularidad en Conchopata, el ser con cabeza de felino, tampoco está representado en el friso de la Portada del Sol, pero sí integra el cortejo de las deidades de perfil en el monolito Ponce. Entre las esculturas de Tiahuanaco que sí proporcionan paralelos cercanos para diseños Conchopata hay varias que suelen atribuirse a las fases que preceden el periodo Tiahuanaco IV tardío del cual proviene la Portada del Sol (Cook, 1994). Por ejemplo, algunos de los personajes y detalles guardan parecido con los sacrificadores, representados horizontalmente en posición de vuelo, como en los dinteles de Kantaraita y de calle Linares (Cook, 1994, láminas 51, 56). Estas comparaciones concuerdan relativamente bien con la reciente cronología relativa (Knobloch, 2000) y absoluta de contactos intensos entre Ayacucho y el área nuclear tiahuanaco. Las nuevas series de fechas C14 de ambas áreas coinciden en ubicar el inicio de estos contactos

en el transcurso del siglo VI d.C. (Isbell, 1997, 2000), cuando recién se comenzaron a producir transformaciones estilísticas, las que dieron origen a la fase Tiahuanaco IV y, asimismo, se iniciaron los trabajos de construcción de los principales conjuntos de arquitectura monumental, como Kalasasaya y Akapana (Janusek, 2003, pp. 56-57; Augustyniak, 2004).

Cabe enfatizar, por otro lado, que la percepción del origen de estilo Tiahuanaco ha cambiado también sustancialmente desde los tiempos de estudios pioneros de Dorothy Menzel. Complejos mecanismos de síntesis en los que se amalgamarían variadas tradiciones formativas, y numerosas innovaciones que carecen de antecedentes conocidos, parecen haber caracterizado el surgimiento del estilo Tiahuanaco III y IV. En las recientes compilaciones (Young-Sánchez, 2004; Kaulicke & Isbell, 2002) se hace énfasis en el hecho de que estos antecedentes provienen no solo de la cuenca de Titicaca sino también de la costa, de los valles de Sihuas, Vitor y Majes en el Perú, y de San Pedro de Atacama en Chile (Haeberli, 2002; Isbell & Knobloch, 2006). La mayoría de los diseños de seres sobrenaturales, que caracterizarán posteriormente a la iconografía tiahuanaco, fueron creados probablemente en talleres textiles pucará y pucará costeño, provincial (Conklin, 1983, 1986; Haeberli, 2002). Entre ellos destaca la imagen del rostro en corona radiante. Los rayos adoptan, a menudo, la forma de apéndices serpentiformes (Haeberli, 2002, figuras 12-14). Por su parte, Young-Sánchez (2004, pp. 41-49) ha publicado recientemente un excepcional conjunto de vestidos ceremoniales de colecciones privadas, cuyo estilo es más cercano de Tiahuanaco que de Pucará. Las prendas posiblemente provienen de los valles de la costa del extremo sur del Perú. Por ejemplo, una de las túnicas (Young-Sánchez, 2004, p. 42, figura 2.22) está decorada por dos rostros radiantes y de cabezas humanas de perfil que hacen recordar los de la cerámica conchopata (Isbell, 2001, figura 16). La otra (Young-Sánchez, 2004, p. 7, figura 2.26.) es aún más espectacular: dos rostros frontales con coronas de 24 plumas, parados sobre podios estilizados y en compañía de dos aves fantásticas de perfil, cada uno. Los rostros se parecen a una de las variantes de este mismo motivo en el friso «calendario» de la Portada del Sol (figura 9), y aún más a uno de los dos rostros parados sobre podios escalonados en el monolito Bennett (figuras 3 y 4).

Doce deidades de báculos sin alas visibles, dispuestas frontalmente y con dos «báculos» en sus manos avanzan caminando hacia cada uno de los rostros en corona radiante. Su postura es frontal pero los pies indican la dirección del movimiento. Las coronas y los atributos que sostienen en las manos a manera de báculos no son iguales. Young Sánchez (2004, p. 49, figura 2.27 a, b) hizo énfasis en la presencia del tocado con plumas escalonadas, conocido previamente de una estatuilla de la región de Cusco, hoy en la colección de Staatliche Museen zu Berlin. Entre diferentes formas de plumas que conforman las coronas de las deidades frontales con báculos (*staff gods*) llama atención una que imita una cactácea. En varios casos,



Figura 3. Monolito Bennett. Vista desde adelante (foto: D. Giannoni).



Figura 4.
Detalle posterior Monolito Bennett.

los cetros rectos, o en forma de cinta serpentina, están sustituidos por dardos y plantas. La parte central, cerca de la apertura de la túnica, de composición bi y cuatripartita, está rellena de elementos arquitectónicos estilizados, entre las cuales destacan cuatro portadas. Young Sánchez (2004) cree que los tejedores reprodujeron un espacio ceremonial similar al de Akapana o Kalasasaya con estatuas de ancestros en medio de patios hundidos. Si comparamos la composición de la túnica con los relieves de la Portada del Sol o del monolito Bennett, resulta evidente que en esta excepcional pieza textil se invierten relaciones entre personajes y elementos que suelen ser consideradas partes esenciales del motivo canónico tiahuanaco, a saber, «*the staff god theme*» (Menzel, 1964, 1968 a, b; Cook, 1987, 2004, pp. 146-149), «*with the winged attendants, and the crowned sun-like faces on the top of stepped structures*». Las caras con corona radiante, en vez de ocupar el lugar subalterno respecto a la deidad frontal de báculos —en la Portada del Sol se encuentran a sus pies dentro

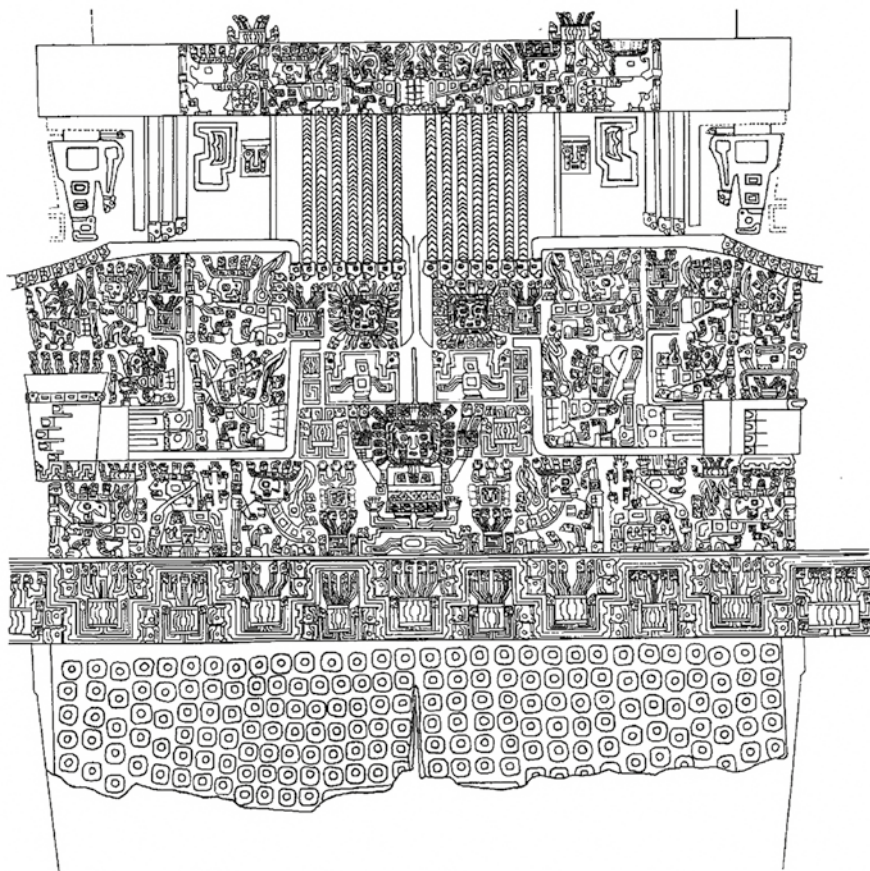


Figura 5. Relieves en el Monolito Bennett (dibujo: C. Herrera).

del supuesto friso calendario— se ubican en el lugar central privilegiado y son de mayor tamaño que las demás figuras; además cada uno de ellos está acompañado de dos acólitos alados de perfil. En cambio, la deidad frontal de báculos (*staff god*), o más bien varias deidades de báculos, a juzgar por la variedad de detalles y atributos, reemplazan el habitual cortejo compuesto por los seres alados de perfil.

Los hallazgos de tabletas de rapé (*snuff tray*) y de tubos de hueso de San Pedro de Atacama proporcionan pistas igualmente importantes acerca de la evolución del estilo Tiahuanaco (Torres, 1987, 2002). Tanto las fechas arrojadas por el C14 como la variabilidad estilística indican que los usuarios de estos implementos para inhalación de polvo de *Anadenanthera colubrina* mantuvieron contactos estrechos con el área nuclear tiahuanaco desde el periodo formativo tardío. En varios de ellos se encuentran representados diseños y personajes que constituyen posibles antecedentes de lo reproducido posteriormente en los frisos de la Portada del Sol, y en los monolitos Ponce y Bennett. Torres (1987, 2002) ha demostrado de manera convincente que no se trata de imitaciones de motivos conocidos de la litoescultura, sino de creaciones originales con un buen conocimiento de convenciones y de detalles figurativos. Los artefactos figurativos tiahuanaco (figura 14 a-c) coexisten con los objetos que fueron producidos en estilos no emparentados con Tiahuanaco (Torres, 1987, planos 100-101, 104-107, 111, 113-115, 117), o mezclando elementos de varios estilos inclusive del altiplano (planos 98, 99, 120, 32-133). Sin embargo, no faltan diseños novedosos confeccionados con pleno conocimiento de la iconografía y de reglas de composición tiahuanaco (divinidad frontal en Torres, 1987, plano 77; personaje antropomorfo de perfil con la cabeza hacia arriba, planos 79, 80, 82; felino decapitador de perfil, plano 83; ave fantástica, plano 85; cóndor, plano 86; ¿camélido?, plano 87; caras frontales, planos 90, 97; humano decapitador, plano 91; felino decapitador, plano 92; felinos rampantes, plano 95), otros inspirados eventualmente por los motivos conocidos del relieve monumental (divinidad frontal, plano 76; camélido, planos 88, 89; serpiente o nutria estilizada: plano 86), y otros posiblemente influenciados por el arte textil (divinidad frontal, planos 74, 75, 78). En conclusión, no existen pruebas para pensar que todas las piezas en el estilo Tiahuanaco son una simple imitación de modelos (temas) concebidos para reproducirlos en el relieve monumental al interior de los espacios ceremoniales, o en vestidos de oficiantes de la «metrópolis» del altiplano, si bien ambos tipos de soportes pudieron haber servido a veces de fuente de inspiración.

Las evidencias citadas sugieren que la decoración de la Portada del Sol es una adaptación en relieve, relativamente tardía, de modelos que se elaboraron en talleres textiles durante dos a cuatro siglos previos a su confección. Dichos modelos se han difundido también mediante grabados en artefactos portátiles de madera, metal y hueso. A la misma conclusión llevan los resultados de investigaciones recientes sobre el arte pucará del altiplano. En comparación con los textiles,

la iconografía de la cerámica ceremonial y de la escultura posee rasgos originales que la distancian en cierto grado de la posterior tradición tiahuanaco. Chávez (2004) demostró que el personaje de mayor importancia en la cerámica pucará es una deidad frontal de sexo femenino, a juzgar por su peinado y por su vestido. Con los *staff gods* masculinos está vinculada solo por medio de la pose frontal, porque en las manos, en lugar de báculos, armas o plantas, sostiene un gran huso y la cuerda a la que está atado un camélido domesticado. Incluso cuando está representada en tres dimensiones y sin acompañamiento de camélido, como en la estatuilla del Bern Historisches Museum (Chávez, 2004, figura 3.22), la deidad femenina no sostiene báculos en las manos. Parece tratarse, por ende, de un motivo que no se ha conservado en la posterior tradición estilística tiahuanaco. En cambio, los seres masculinos con un báculo o un arma, que a veces se encuentran representados de perfil, en el mismo soporte que la mujer mítica, constituyen un buen antecedente del motivo de acólito con cara humana y alas o cuerpo de ave en el arte tiahuanaco. A diferencia del personaje femenino, los seres de perfil masculinos se relacionan con los camélidos no domesticados, con los guanacos (*Lama guanicoe*). Felinos y aves nocturnas, representadas de frente, siguen en importancia a estos dos personajes en el repertorio iconográfico de la cerámica pucará. No se conoce, que sepamos, una representación textil del personaje femenino. Los escasos textiles pucará, de posible confección serrana, representan a un ser mítico masculino, con aspecto facial de felino y atributos de sacrificador, cabeza cortada y cuchillo (Conklin, 1983). Este motivo constituye el probable antecedente de los sacrificadores de Tiahuanaco, como los representados en dinteles de la calle Linares y Kantataita.

El motivo de *staff-god* masculino y de la cara frontal en corona radiante a manera de halo están presentes también en la escultura pucará, a pesar de que se trata de representaciones excepcionales y de tamaño reducido (Chávez, 2004, figura 3.23). La única imagen en bulto de la deidad frontal de báculos presenta a un personaje similar al que ocupa la parte central del friso de la Portada del Sol en cuanto a las características del atuendo (Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima; Cook, 2001; Young-Sánchez, 2004, p. 80, figuras 3.9 a, b); su corona con plumas largas y en zigzag, conservada solo en la parte inferior, se asemeja a diseños textiles en estilo Sigwas (Haeberli, 2002, figura 14) y en estilo Tiahuanaco temprano (Young-Sánchez, 2004, figura 1.9). Llama la atención, sin embargo, la presencia de alas y de cola de ave, similar a las que adornan a las deidades de perfil. Da la impresión de que este detalle, omitido en relieve o en tejido, pudo ser representado en escultura en bulto gracias a la tercera dimensión. De hecho, este aspecto no se aprecia de lado frontal, y hay que voltear la estatuilla para darse cuenta de su presencia. Salvo el caso citado, en los relieves y los textiles pucará se representan de manera preferente los rostros de las deidades de báculos, con su característico nimbo de rayos (Chávez, 2004), en lugar de las imágenes

de cuerpo entero. En resumen, el repertorio de antecedentes formativos (Pucará, Sigüas, Tiahuanaco III y Q'ea) de la iconografía tiahuanaco es sorprendentemente rico. Comprende convenciones para representar seres humanos de frente, de perfil, corriendo, caminado y volando (extendidos decúbito ventral), de cuerpo entero, o solo las cabezas sin cuerpo, así como la mayoría de detalles iconográficos con los que probablemente se construía las identidades míticas, por ejemplo: plumas figurativas en la corona, componentes de báculos, etcétera. En la lista se encuentran también algunos de los «personajes» de hipotéticos «temas de la deidad central» y «del sacrificador» (Cook, 1994, pp. 190-205). Solo dos de ellos poseen paralelos en la iconografía de la Portada del Sol: la deidad principal representada de cuerpo entero, o como cara frontal, y uno de los tres tipos de acompañantes con alas visibles. Los restantes, como el sacrificador, el acompañante antropomorfo con la cara de felino, se encuentran representados exclusivamente en relieves que decoraban dinteles y vestidos en las estatuas monolíticas de oficiantes humanos. Lo que sorprende aún más en este repertorio son las evidencias que ponen en duda la existencia tanto del «tema de la deidad central o de báculos» como de una sola deidad principal. Recordemos que la hipótesis de Menzel se inspiraba en las relaciones que se establecen entre los personajes antropomorfos en la composición del friso principal de la Portada del Sol:

- El personaje central es más grande que los demás, es el único parado encima de una estructura escalonada, tiene dos báculos, uno en cada mano y carece de alas.
- Los otros tres seres fantásticos restantes están repetidos varias veces, de perfil y con alas; se acercan corriendo en tres filas hacia el personaje central.

Estas características resultan excepcionales en el contexto de los evidencias formativas, y también en el caso de relieves que se atribuyen a las fases iniciales (Tiahuanaco III) y temprana de Tiahuanaco Clásico (Tiahuanaco IV), como el monolito Bennett. En el repertorio hay varias «deidades de báculos», a veces representadas una a lado de la otra (la Túnica de las Portadas, Young-Sánchez, 2004, figura 2.26; y monolitos Bennett y Pachacamac, figuras 5 y 11), y de mismo tamaño, pero con claras diferencias en cuanto a las características de la corona, de objetos verticales sostenidos en las manos, de detalles de atuendos así como de estructuras escalonadas sobre las que están paradas. Ni las alas son el atributo exclusivo de personajes de perfil (como es el caso del *staff god* pucará), ni tampoco la pose frontal se asocia como un rasgo exclusivo a una deidad masculina de báculos (la deidad femenina Pucará, Chávez, 2004, p. 91). Además, se conocen composiciones en relieve y tapiz en las que varias deidades frontales con dos báculos forman cortejos, una a lado de la otra (túnica de las Portadas, Young-Sánchez, 2004; monolito Pachacamac con deidades de perfil pero sin alas y con dos báculos uno en cada

mano, figura 11). Finalmente, los cortejos en algunos casos se orientan hacia el personaje central (figuras 2, 11), pero en otros casos, le dan la espalda (monolito Bennett, figura 5; ambas direcciones en la misma escena, monolito Ponce, figura 6).

En el contexto esbozado anteriormente se desvanecen los fundamentos empíricos y teóricos que sustentaron el papel central que se asignaba tradicionalmente a la iconografía de la Portada del Sol. Tenemos la impresión de que sobre los juicios corrientes en la literatura del tema ejerce aún su peso la imagen romántica que se desprende de grabados y fotos del siglo XIX: la portada monolítica, a manera del Arco de Triunfo romano, emerge solitaria en medio de ruinas de la gran plaza sepultada casi completamente por la tierra y por los escombros. Los relieves resaltan sobre el fondo del cielo de la sierra, y parecen ser el último y el único testimonio de una civilización perdida, la que floreció en un ambiente tan hostil en apariencia, casi inverosímil para el habitante de grandes llanuras americanas y europeas. Luego de un siglo de excavaciones, así como de trabajos de limpieza y restauración, desafortunadamente no siempre bien fundamentados y documentados (Isbell, 2001), la Portada del Sol ya no puede ser considerada el monumento más importante en los espacios ceremoniales del complejo arquitectónico de Tiahuanaco. Existe un consenso acerca de que este bloque monolítico de andesita gris fue abandonado en la esquina noroeste de un gran recinto ceremonial llamado Kalasasaya, al norte de la pirámide Akapana (Squier, 1877; Kolata, 1993a, p. 148, figuras 2-3) durante su transporte al lugar de construcción. Se especulaba que la cima de la pirámide Puma Punku (Kolata, 1993a; Isbell, 2001) era el destino final al que nunca llegó. Asimismo, Protzen (2002) demostró de manera convincente que las Portadas del Sol (figura 2) y de la Luna (Posnansky, 1945, I, plano XXI; Miranda-Luizaga, 1991), las dos únicas conocidas con la decoración en relieve, fueron hechas para ensamblarlas con otros segmentos monolíticos a manera de bloques para armar, y construir de, este modo, paredes de espacios techados. La distribución de nichos y dinteles en la cara opuesta, a la que lleva los famosos frisos en relieve, así como la ubicación de elementos de amarre y apoyo en la parte superior insinúan, a nuestro juicio, que la pared con la imagen del *staff god* estuvo destinada para ser vista desde el interior de un patio con pórtico o de una sala techada. De ser así, el relieve se encontraba en la sombra y nunca estuvo previsto como el medio visual de difusión de contenidos religiosos importantes para grandes multitudes congregadas en espacios abiertos. Una simple comparación con el repertorio conservado de esculturas monolíticas demuestra que la Portada del Sol no es ni la más grande, ni tampoco se caracteriza por la mayor complejidad iconográfica. Con sus 7,30 m de alto, el monolito Bennett la supera con creces.



Figura 6. Monolito Ponce (foto: D. Giannoni).

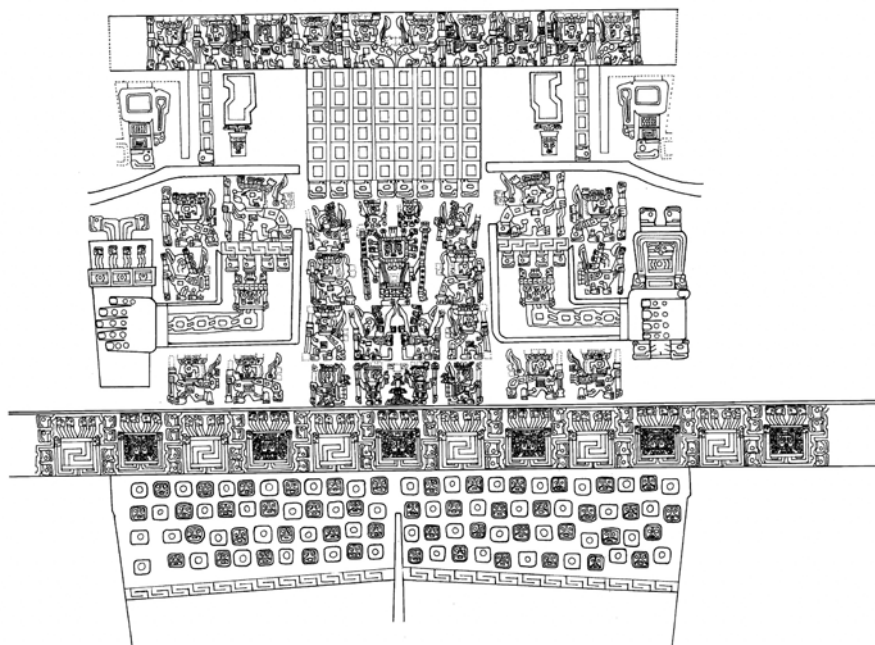


Figura 7. Detalles del relieve en el Monolito Ponce (dibujo: C. Herrera).

La iconografía del atuendo real

Al comparar las portadas con otros tipos de esculturas aún conservadas en el museo de sitio y en las ruinas de Tiahuanaco, se comprueba (Makowski, 2001b; 2002, Isbell & Knobloch, 2006) que la mayoría de variantes de composición y de tipos de personajes, seres sobrenaturales con rasgos humanos, de aves, felinos, peces, camélidos y caracoles, con poses típicas para *staff gods* y *winged attendants* se encuentra en la decoración de estatuas antropomorfas en bulto. Estas esculturas monolíticas representan a personajes ataviados con vestidos ceremoniales, decorados en relieve con personajes míticos alineados a manera de cortejos. Un personaje frontal parado en el podio o el *vaso-keru* en las manos del oficiante retratado constituyen el punto de simetría al que se dirigen los cortejos. Por su parte, los oficiantes sostienen en ambas manos, además del *vaso-keru*, algunos implementos rituales, tabletas para polvos alucinógenos y cuchillos de sacrificio (Bennett, 1934, figura 5; Ponce, 1964, figura 7; Cochamama, figura 11a; El Monje, Makowski, 2001b, pp. 92-93, figura 97a, b; y tres monolitos conservados a lado de la antigua línea del ferrocarril, Isbell, 2001, figura 20). La decoración figurativa ocupa toda la superficie del vestido ceremonial, salvo, eventualmente, el faldellín, pero incluyendo el cinturón y el tocado.

A diferencia de las portadas, cuyos salientes permanecían semiocultos, y se ubicaban en áreas de tránsito entre dos ambientes, las escenas representadas

en relieve sobre la superficie de las estatuas estaban relativamente bien visibles y potencialmente accesibles a grandes multitudes, congregadas en las plazas. Los oficiantes de ritos, fueran reyes o sacerdotes, estaban, según toda probabilidad, ataviados con túnicas, cinturones y tocados que llevaban una decoración figurativa muy similar a la de las estatuas. Los escultores encargados de decorar las estatuas se inspiraban en vestidos ceremoniales reales y reproducían sus diseños con cierta fidelidad. Así lo demuestran algunas piezas de vestimenta de excepcional calidad y complejidad de decoración que felizmente se han conservado, como por ejemplo la citada anteriormente «túnica de las Portadas» (Young-Sánchez, 2004, figura 2.22) y el manto huari-tiahuanaco del Museo de München (S.M.f.V. N.º 1237 x 440; Zuidema & De Bock 1990, pp. 463-467, figuras 364-366). La decoración del citado

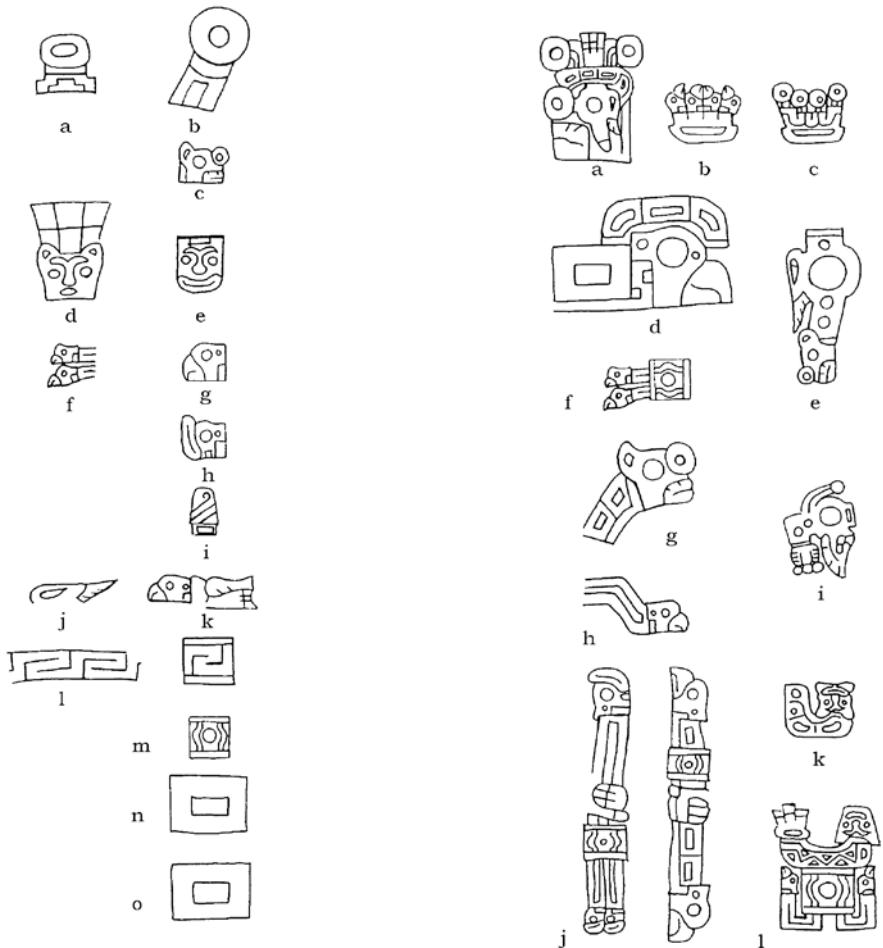


Figura 6. Repertorio de signos geométricos (izquierda) y de adornos compuestos de signos en la Portada del Sol (derecha). Derecha: a, k. Adornos del podio (dibujo: C. Lhi); b-c. Terminaciones de cola en los personajes ornitomorfos; d, f, j. Báculos y terminaciones de báculo; e, i. Lagrimales; l. Pectoral.

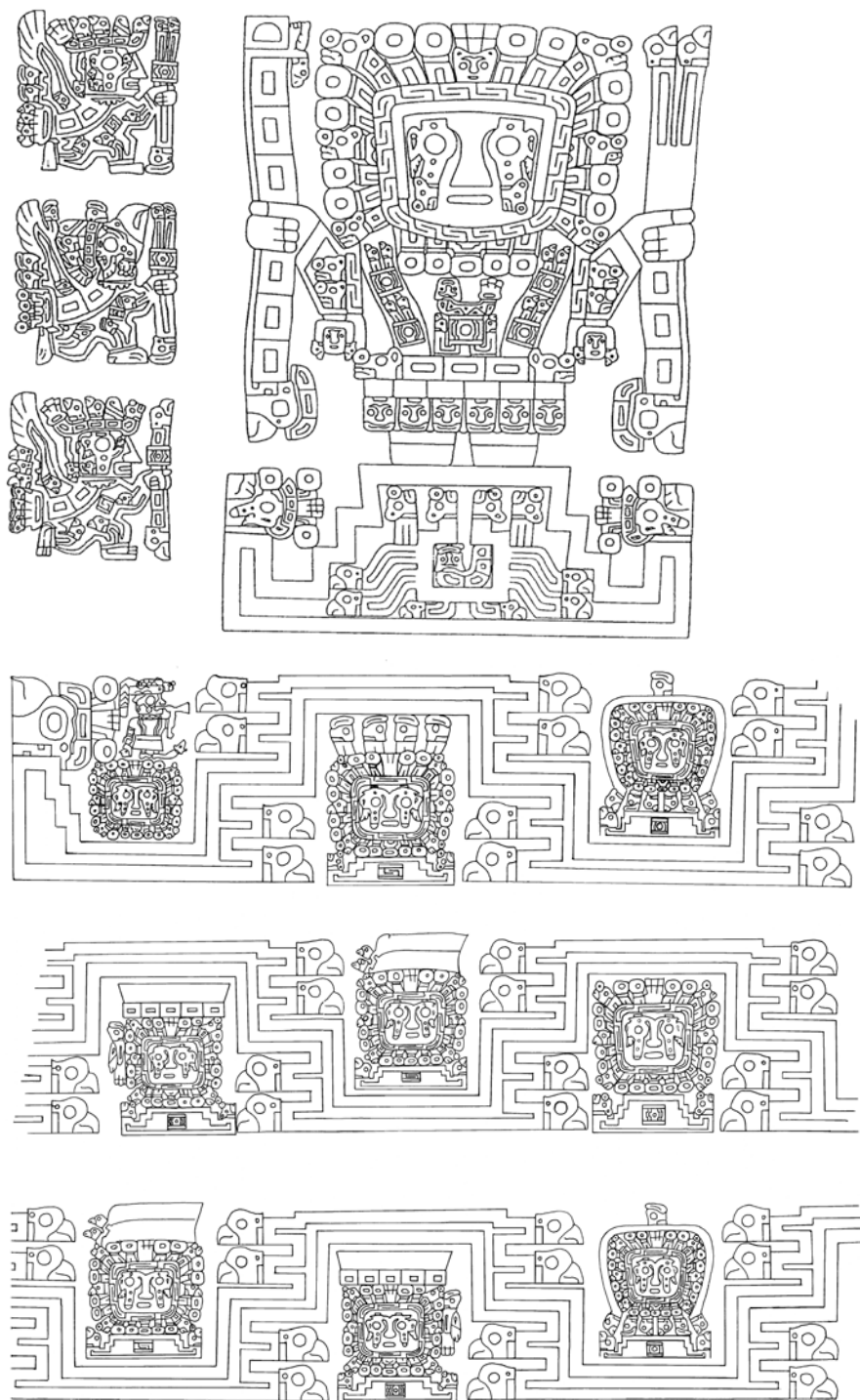


Figura 9. Portada del Sol: personajes de perfil, personaje central y friso calendario (dibujo: C. Herrera).

manto se asemeja a un conocido diseño *tie-dye* de los faldellines tiahuanaco con líneas diagonales de círculos. Los lados largos están bordeados, respectivamente, con doce deidades de báculos, todas del mismo tamaño, paradas frontalmente, con los pies hacia afuera, y alineadas una al lado de la otra. Zuidema & De Bock (1990) han descubierto complejos códigos calendarios correspondientes a un año de 365 días y 12 meses, luego del análisis de la distribución de círculos multicolores que forman parte de la decoración del manto.

Pocos monolitos fueron encontrados *in situ*. En tres casos, el de Putuni (Couture & Sampeck, 2003, pp. 250, 251, figura 3.38), el de Kalasasaya (Ponce, 1969; Kolata, 2003, p. 168), y el de Templete Semisubterráneo (Ponce, 1964), el lugar de hallazgo indica que las estatuas se erguían originalmente en el centro de plazas hundidas. El recinto de Kalasasaya se comunicaba por una monumental portada y por medio de escaleras con un gran patio hundido, conocido en la literatura del tema como «Templete Semisubterráneo. Así también, Bennett (Ponce Sanginés, 1964) ha encontrado en la parte central del patio un conjunto de cuatro estatuas, de las cuales tres, con la decoración sencilla y alterada por la erosión, provienen del periodo formativo; y la cuarta, la más grande, es el famoso monolito Bennett. Desde su descubrimiento existía un consenso en la literatura especializada acerca de que los monolitos fueron encontrados *in situ*. Conforme con este supuesto se han hecho las sucesivas reconstrucciones del templete semisubterráneo con el monolito Bennett en el centro de la plaza; la primera en la capital de Bolivia, y la segunda, en 2002, en el nuevo museo de sitio. La presencia de los monolitos formativos fue también utilizada como uno de los argumentos para fijar la fecha de la construcción del Templete Semisubterráneo como el primer edificio en el complejo, anterior a Kalasasaya y Akapana (Ponce Sanginés, 1964; Kolata, 1993a; Isbell, 2001). No obstante, gracias a las excavaciones sistemáticas de los últimos años, se han multiplicado evidencias de grandes alteraciones que el complejo monumental de Tiahuanaco ha sufrido desde la ocupación inca. Se observa que varias plataformas y pirámides han sido utilizadas como cantera. De este modo, la gran cabeza monolítica cuyo tamaño es similar al monolito Bennett (figura 13), y otros monolitos incompletos, demuestran el grado de destrucción al que fueron sometidos los componentes de la decoración escultórica de Akapana, Kalasasaya y sus alrededores.

Asimismo, la acción de los extirpadores de idolatrías ha contribuido a la destrucción intencional de imágenes prehispánicas. El monolito Ponce, que yacía sobre uno de los lados, fue probablemente derribado por ellos, a juzgar por la presencia de la cruz incisa (Vranich, 1999, p. 49).

No obstante, la ubicación, la orientación y el contexto estratigráfico, documentados en los perfiles y en los planos publicados, así como las fotografías de archivo (Bennett, 1934; Ponce, 1964), dan credibilidad a la hipótesis sobre la localización

de los cuatro monolitos en el centro de la plaza hundida del Templete Semisubterráneo. Los cuatro fueron hallados alineados uno a lado del otro, con las bases cerca del centro de la plaza y las extremidades superiores apuntando hacia el Nor-Noroeste. Según Ponce (2002, p. 51), quien ha revisado la documentación de campo de las investigaciones previas y, asimismo, ha excavado y ha reconstruido el Templete Semisubterráneo, Bennett:

Escasamente a medio metro de profundidad encontró la porción superior de la estela, que yacía con la cabeza dirigida al norte y la base al sur con desvío 20 grados al sesgo [...] La banda cefálica se encontraba apenas a 0,50 metros de profundidad, en tanto la parte inferior de la pieza a 1,80 [metros], de modo que estaba ligeramente inclinada de arriba abajo, explicable por el hecho de que antaño al desplomarse había quedado en tal posición. Bennett localizó la porción delantera de la estela, así como sus dos flancos [...] (Ponce, 1964).

Esta ubicación indica que la estatua estuvo parada durante un largo tiempo, suficiente para que se acumulen varios estratos de sedimentos (Ponce, 1964). La erosión avanzada de la parte derecha de la cara, registrada en las fotos del momento de descubrimiento, es un indicio de que en esta parte la escultura quedó largo tiempo expuesta en la superficie, luego de su caída, mientras el resto estaba protegido por los sedimentos que se estaban acumulando dentro de la depresión de la plaza hundida. Por otro lado, el alineamiento coincidente de las cuatro estatuas sugiere que se han caído todas de manera simultánea, y probablemente por la misma causa. Si fuese así, habría que suponer que el monolito Bennett estuvo originalmente parado con la parte frontal hacia la única entrada al patio, y asimismo hacia Akapana. Si la causa de la caída hubiese sido un movimiento telúrico o una acción humana premeditada, otras orientaciones serían también posibles y, entre ellas, aquella hacia el monolito Ponce, cuya cabeza asoma en medio de la portada de acceso a Kalasasaya desde el templete semisubterráneo (Kolata, 2003, p. 198; Makowski, 2000, 2004). En ambos escenarios interpretativos, las cabezas de las dos estatuas se encontrarían a la altura similar, gracias al notable desnivel entre los dos recintos, con lo cual se supera la diferencia de tamaño entre ambas esculturas. Cabe agregar que la línea que se proyecta si unimos las cimas de ambos monolitos, parados en su probable ubicación original, está trazando un perfecto eje equinoccial Este-Oeste y constituye, asimismo, el eje de simetría común de ambas plazas. El monolito Ponce estuvo orientado, según toda probabilidad, mirando en dirección de la cabeza del monolito Bennett que se erguía hacia el Este, visible en el marco de la principal portada de acceso (figura 10).

Si la lectura de evidencias presentada es correcta, los dos monolitos tuvieron una ubicación excepcionalmente privilegiada. Se consideran las dos plazas como el principal complejo ceremonial de Tiahuanaco, cuya importancia no fue opacada por la construcción posterior de dos imponentes pirámides, Akapana y Pumapunku.



Figura 10. Vista general de Kalasasaya y del templete semisubterráneo desde la cima de Akapana, con la ubicación actual de monolitos y portadas (foto: D. Giannoni).

Existe también el consenso en la literatura especializada de que debajo de las dos plazas se encuentran recintos monumentales de culto de mayor antigüedad en Tiahuanaco (Couture & Sampeck, 2003; Janusek, 2004). En todo caso, tanto el Templete Semisubterráneo como Kalasasaya evocan principios de organización de espacio ceremonial que tienen amplios antecedentes en el periodo formativo, en las culturas Chiripa y Pucará, y en la tradición Yaya Mama (Young Sánchez, 2004). Estas características y la hipotética presencia de cámaras con entierros de élite lo convierten en el probable lugar de culto de ancestros, fundado por los gobernantes que han tenido el mérito de iniciar la transformación de Tiahuanaco en el centro religioso y político con plena hegemonía en la cuenca del Titicaca (Stanish, 2002, 2003). Varios autores (Kolata, 2003, p. 194; Couture, 2004) han observado, con razón, que las cinco estatuas estaban rodeadas de otras imágenes escultóricas de personajes humanos con similar atuendo. En el Templete Semisubterráneo, sobresalían cabezas clavadas de las cuatro paredes del patio hundido. Había una clara intención de dar cierto toque individual a los rasgos fisiognómicos, a pesar de que los tocados son similares. En Kalasasaya había espacio para varias estatuas, como la que aún hoy se exhibe en el recinto, y es conocida como «El Monje» (Makowski, 2001b, pp. 92-93, figuras 97a, b). A juzgar por las piezas conservadas *in situ* y en las colecciones de museos, enteros o en fragmentos, los personajes representados de acuerdo con esta particular forma estaban ataviados con el mismo tipo de tocados y vestidos.

Sin embargo, resulta muy interesante constatar que existe una indiscutible relación entre el tamaño de la escultura de bulto, por un lado, y la complejidad de la decoración del atuendo, por el otro. Este vínculo no puede explicarse por factores objetivos, tales como el espacio disponible para la decoración en relieve, y de hecho, tuvo que ser intencional. Por ejemplo, el monolito Bennett, de lejos el más alto e imponente, es la estatua que cuenta con la mayor diversidad de personajes sobrenaturales representados. La decoración figurativa ocupa todo el espacio de la túnica-*unku*, y se extiende sobre la cinta del tocado, el cinturón y el faldellín. En cambio, en El Monje (Makowski, 2001, p. 93, figuras 97a, b), cercano al tamaño natural, y menos alto que el monolito Ponce, solo el cinturón y el faldellín están decorados. De manera significativa, entre los diseños reproducidos no encontramos ni un solo personaje mítico. Los diseños figurativos complejos se limitan a un friso de crustáceos en el cinturón. Características muy similares poseen el monolito de Putuni (Couture & Sampeck, 2003, pp. 250-251, figura 9.38), así como dos pequeñas estatuillas de las colecciones de Metropolitan Museum of Art de Nueva York y de la Colección Peter Blum de Nueva York (Young Sánchez, 2004, p. 35, 133, figuras 2.14 y 5.10). Cabe precisar que las estatuillas tienen aspecto de versiones miniatura de grandes estatuas monolíticas, como las citadas anteriormente. Comparten con ellas la misma forma, detalles y estilo. En la primera

de las estatuillas, la decoración en relieve cubre el cinturón y el faldellín; mientras que en la segunda ocupa, además, la cinta del tocado. La estatuilla de la colección Blum tiene manos alineadas al cuerpo, como el monolito de Putuni (Couture & Sampeck, 2003), pero el resto de detalles como el tocado, la presencia de lagrimales, de aretes y del collar es plenamente comparable con los monolitos Bennett y Ponce. Sorprendentemente, la decoración y la forma del tocado son exactamente las mismas que la de la cabeza monumental del Museo de Tiahuanaco (figura 12). Si el tamaño y la ubicación de estatuas guardan relación directa con el estatus del personaje retratado, la comparación que acabamos de realizar parece demostrar que la posición social de los oficiantes se expresaba exclusivamente en la decoración de sus túnicas-*unku*, de sus cinturones y de los tocados: en suma, a mayor estatus, mayor número de personajes míticos simbolizados.

¿A quiénes representaban las estatuas? ¿A los sacerdotes (Ponce, 1969)? ¿A los ancestros (Couture, 2004)? ¿O a los gobernantes (Kolata, 2003, pp. 194-197)? Al respecto, Kolata (2003) y Young-Sánchez (2004), con razón, hacen énfasis en la evidente función ceremonial de los atributos que la mayoría de los personajes humanos representados en la escultura de bulto sostienen en sus manos. El vaso-*keru* sirve para la ofrenda y el consumo ceremonial de *chicha*, bebida alcohólica hecha por lo general de maíz. El cuchillo que a veces aparece (*por ejemplo*, monolito El Monje, Makowski, 2001, p. 93, figuras 97a, b) alude a un sacrificio sangriento de seres humanos y camélidos. Las tabletas evocan la capacidad mántica que el oficiante adquiere a consecuencia de ritos extáticos que implicaban la ingesta de polvos alucinógenos. De hecho entonces, los escultores han puesto énfasis en las funciones sacerdotales de los personajes retratados. Por otro lado, la pintura facial, y concretamente los lagrimales, así como el peinado insinúan que se deseaba establecer un cierto parentesco entre los oficiantes y las deidades, cuyas imágenes adornaban a menudo sus vestidos. Los lagrimales, un rasgo característico de ojos de las falcónidas (Yacovleff, 1932), adoptan, en todos los casos analizados aquí, una curiosa forma híbrida de cuerpo acéfalo de ave, cuya cola se proyecta en la cabeza de pescado. La forma general es la misma que en los rostros de las deidades, pero el detalle de cabeza de pescado se repite solo en ciertos casos, por ejemplo, en un tipo de seres antropomorfos alados (figura 9).

El cabello trenzado remata en los mismos símbolos que a menudo adornan las plumas de las coronas radiantes: cabezas de peces (monolito Ponce, figuras 6 y 7) o cabezas de aves (monolito Bennett, figuras 4 y 5).

Otros indicios acerca de las probables funciones políticas y religiosas se desprenden del contexto arquitectónico. Kolata (1993a, 2003) con razón llamó la atención sobre la similitud entre los ritos cusqueños descritos en las crónicas españolas del siglo XVI y los resultados de interpretación de las evidencias arqueológicas concernientes a los espacios ceremoniales tiahuanaco.

En efecto, la imagen de representantes de élites tiahuanaco, congregados en dos amplias plazas, quizá correspondientes a dos mitades (*moieties*), al lado de las esculturas de sus ancestros más lejanos y de los cuerpos de sus antepasados, sepultados en cámaras al interior de plataformas laterales e incluso expuestos temporalmente para vestirlos y venerarlos, parece coincidir con la que describe Molina (el Cuzqueño) a propósito de la fiesta de La Situa. Se impone también la comparación con el conocido dibujo de Guaman Poma (1936 [1615], figura 246, junio haucaicusqui) que representa al inca «bebiendo con el sol y con el Huanacauri». Es ampliamente conocido que la libación de chicha con el vaso-*ke-ro* constituía un ritual central en la religión imperial. Los altares encima de las plataformas que servían para este fin y se erguían en medio o lado de amplias plazas, los *ushnu*, no podían faltar en ningún centro administrativo, por más pequeño que sea (Hyslop, 1990, pp. 72-101). Los historiadores (Hiltunen, 1999; Szeminski, 1997) y algunos arqueólogos (Kolata, 1993a, 2003; Cook, 2001) toman, cada vez con más seriedad, la eventual continuidad de contenidos religiosos, reclamada por la tradición oral cusqueña. Por su parte, Isbell (2001) ha llamado recientemente la atención sobre la posible similitud en la manera de concebir y organizar la residencia de gobernante en Cusco imperial y en Tiahuanaco. Su idea se origina en la comparación entre la única residencia de élite provincial conocida en Omo, valle de Moquegua (Goldstein, 1993) y el complejo de Kalasasaya. De otra parte, Couture & Sampeck (2003) interpretan a su vez, de manera convincente, el conjunto de Putuni como un complejo que cumple triple rol de la residencia palaciega, del mausoleo y del espacio ceremonial para el culto de ancestros. Se demuestra también que el centro ceremonial de Tiahuanaco crecía lentamente, primero quizá Kantataita, luego Kalasasaya, la pirámide Akapana y finalmente Putuni (Janisek, 2004). Conforme con este escenario interpretativo, bien respaldado por las evidencias de Putuni y del Palacio de los Cuartos Multicolores, las plataformas rectangulares bajas con sus plazas hundidas y sus estatuas monolíticas, contarían, a manera de anexos, con áreas de residencia de élite, destinadas a albergar varias familias, de vida, y después de la muerte. Entretanto, el proyecto Jaira Yavira (Kolata, 2003) ha reunido múltiples evidencias a favor de la hipótesis que los espacios al pie y al norte de Akapana, dentro del área circundada por una depresión (moho) fueron usados por linajes nobles, emparentados con los gobernantes y, por tanto, posiblemente comparables con las *panakas* cusqueñas. Entre estas evidencias llama la atención la importancia del consumo de maíz.

En el contexto que acabamos de esbozar resulta muy probable que las estatuas representaban a las cabezas de linajes nobles, cuyos integrantes se reunían de manera periódica en las plazas alrededor de las esculturas, con el fin, entre otros, de venerar a sus ancestros y sepultar a los familiares muertos. Es más que probable que los escultores se empeñaran en precisar la identidad de cada jefe, y su lugar

dentro del complejo sistema de parentesco, por medio de cientos de símbolos gráficos, entre diseños geométricos y motivos figurativos. Hemos visto que solo las estatuas de tamaño sobrenatural presentan vestidos decorados con la imagen de varios seres míticos antropomorfos. Por su ubicación, tamaño y decoración, los monolitos Bennett y Ponce debieron representar a gobernantes supremos, a los reyes de Tiahuanaco de la época en que estos extendieron su poder más allá de la parte meridional de la cuenca del Titicaca (Stanish, 2002, 2003; Janusek, 2004). De acuerdo con este supuesto, las otras estatuas corresponderían eventualmente a personajes de menor rango. El análisis iconográfico de las imágenes representadas en relieve que simulan la decoración de vestidos ceremoniales ofrece una buena oportunidad de contrastar esta hipótesis. Asimismo, por este camino se podrá verificar si la reconstrucción hipotética de la religión tiahuanaco como un sistema henoteísta, con un solo dios supremo, comparable con un Wiracocha o un PUNCHAO, tiene efectivamente respaldo en las fuentes arqueológicas. Conforme con la hipótesis desarrollada por Menzel (1968b) y Cook (1994, 2001b), la decoración de los vestidos debería corresponder a una variante de la totalidad o de una parte del «tema de homenaje de acólitos alados (*“winged angels”*) a la deidad de báculos (*“staff god”*)» en su versión representada en la Portada del Sol. Sería de suponer también, eventualmente, que todas las grandes estatuas de reyes lleven la misma imagen de la deidad de báculos mientras que los personajes subalternos tengan vestidos adornados con uno de los seres antropomorfos alados de perfil.

No obstante, nada de ello ocurre. En la serie compuesta por esculturas enteras y grandes fragmentos de monolitos, parcialmente destruidos, no hay dos diseños figurativos similares, y ninguno de ellos puede ser considerado ni copia ni antecedente directo de la Portada del Sol. La decoración de monolito Ponce (figuras 6a, b, 7) es la más cercana en composición, y en las características iconográficas de la deidad frontal, a la Portada del Sol, pero incluso en este caso hay notables diferencias, como la orientación de la mayoría de personajes de perfil que no se acercan a la deidad central, como en dicho monumento, sino que le dan espalda; así como la presencia de seres antropomorfos con caras de felinos y de peces, la distribución de los acompañantes de perfil respecto a la deidad frontal, la ausencia del podio escalonado debajo de los pies que caminan hacia la derecha y el número de plumas en el halo (13 en lugar de 24) (figura 7).

En el caso de monolito Bennett, los resultados de comparación son más inesperados aún. La deidad frontal, parada sobre una estructura escalonada, carece de parecido con la de la Portada del Sol, a pesar de que su ubicación respecto a los demás personajes, en el centro de composición, haría esperar vínculos iconográficos muy cercanos entre ambas imágenes, con pequeñas diferencias eventuales de orden estilístico (figuras 4b, 5; Makowski, 2001b, p. 74; figura 79a). En primera instancia, la deidad no sostiene báculos sino plantas estilizadas (??) en ambas manos;

otras de ellas conforman sus pies. Su corona-halo cuenta con 17 plumas radiantes en lugar de 24. No se representaron las siete plumas que deberían cerrar el marco alrededor de la cara, en la parte debajo de la barbilla. Las plumas en el halo adoptan la forma de rostros de frente, con expresión sonriente, en lugar de cabezas de felino o de ave de perfil, alternados con discos, como en la Portada del Sol. En vez de los seres alados de perfil (*winged angels or attendants*), el personaje frontal está rodeado de cuatro rostros correspondientes, a juzgar por la variabilidad de detalles, a por lo menos tres tipos diferentes de deidades de báculo. Se ha visto anteriormente que los rostros constituyen una manera abreviada de representar a las deidades de báculos desde el periodo formativo cuando, por alguna razón, no se opta por la versión de cuerpo entero, por ejemplo, el monolito de Chunchukala, de cuerpo entero y con manos sobre el pecho (Kolata, 2003, figura 7.5). En el monolito Bennett, de ambos lados del podio escalonado donde está parada la deidad central, hay dos rostros casi iguales, cuyos nimbos cuentan con seis plumas, tres de cada lado de la cara; aquellas terminan en cabezas zoomorfas, hoy muy erosionadas (felinos y aves en el dibujo de Posnansky [1945]). De la frente de cada cara nace un elemento de apariencia fitomorfa en forma de candelabro. Los mismos elementos brotan de los pies de la deidad principal y también del cuerpo de dos llamas míticas que la acompañan. Asimismo, arriba de la deidad principal hay dos podios escalonados más. Cada uno de ellos sirve de apoyo para un gran rostro con halo radiante, compuesto de 24 plumas, del mismo tamaño que la cara de la deidad central (figuras 6). Por la ubicación sobre el podio escalonado y por el número de plumas en el halo, las dos caras radiantes son comparables con once rostros, cuyo nimbo cuenta con 24 plumas en la Portada del Sol. Las caras aparecen intercaladas al interior del «friso calendario», que se extiende debajo del famoso relieve de la deidad central. Esta comparación es relativamente válida para las dos caras radiantes en el monolito Bennett, que se encuentra a la derecha, a pesar de algunas diferencias en los detalles del podio que podrían resultar relevantes. En cambio, el rostro de la izquierda carece de paralelos en la Portada del Sol, entre otros motivos, porque las plumas en el halo radiante adoptan la excepcional forma de alas de ave.

Las diferencias con la Portada del Sol no se limitan al grupo central compuesto por tres deidades principales sobre podios escalonados y dos pequeños rostros acompañantes. Además, hay ocho séquitos distribuidos en cuatro niveles diferentes, respectivamente a la derecha y a la izquierda del grupo de deidades frontales. Los integran dos llamas fantásticas, dos seres antropomorfos con concha de caracol, ocho seres antropomorfos con cabezas, alas u cola de ave, y diez personajes antropomorfos alados con cabeza humana. Los personajes caminan uno tras otro dando las espaldas a la deidad central. Solo algunas variantes de seres alados con cabeza humana o de ave encuentran paralelos en los cortejos de acompañantes en la Portada del Sol.

En el caso de los dos monolitos conservados solo en fragmentos, las diferencias con la Portada del Sol son aún mayores. En el monolito Cochamama (Pachamama, figura 11a), la deidad central no está parada sobre un podio sino que se encuentra al interior de lo que parece ser la portada dentro de una compleja estructura arquitectónica. Sus pies indican que camina hacia la izquierda.

En cambio, los acompañantes alados con cabezas humanas y de ave, como los de la Portada del Sol, no forman ningún cortejo, sino un friso en el que las figuras vecinas se dan la cara o la espalda en un ritmo alternante. A diferencia de los casos anteriormente analizados, el personaje central no está inmóvil y parado sobre un podio escalonado, sino que camina hacia la izquierda. Su tocado tiene solo catorce plumas en el tocado, casi todas terminadas con cabezas de pez. Este último rasgo lo vincula con la imagen de la deidad de báculos, parada sobre podio en la estela Chuki Apo Marco (figura 11).

En el fragmento conocido como monolito Pachacamac, la deidad principal sostiene dos báculos, uno en cada mano, y un halo radiante de veinticuatro plumas (figura 12). El personaje camina hacia la izquierda en vez de estar parado sobre

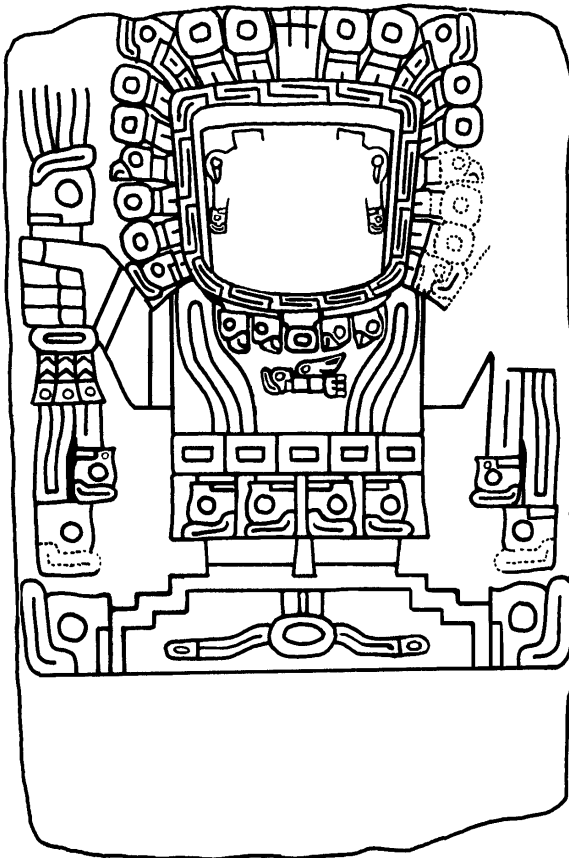


Figura 11. Estela Chuki Apo Marco (de Portugal Ortiz, 1998. Dibujo: C. Herrera).

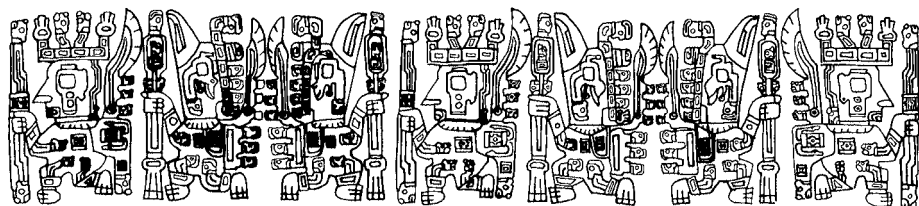
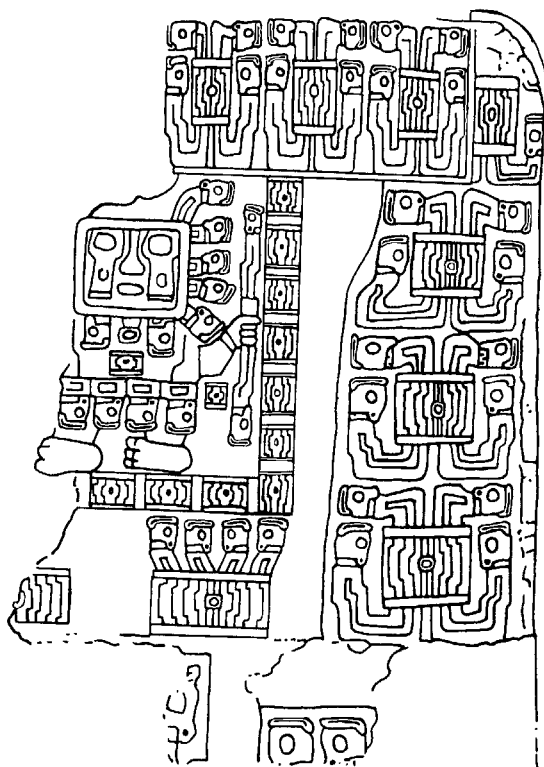


Figura 12. Personajes sobrenaturales en los monolitos conservados parcialmente, Cochamama o Pachamama y Pachacamac (de Portugal Ortíz 1998 y fotos documentales, archivo D. Giannoni y K. Makowski) (dibujo: C. Herrera).



un podio escalonado; lo rodeaba un número indeterminado de deidades de báculos que carecen de alas, de los que se han conservado solo ocho. Dichos personajes tienen el torso representado de frente y sostienen dos objetos, uno en cada mano, entre báculos, plantas estilizadas y atributos difíciles de identificar. Sin embargo, las cabezas de las deidades están representadas de perfil de acuerdo con la dirección de la marcha indicada por la orientación de los pies. En la parte conservada hay seis tipos diferentes de deidades de báculos, incluyendo a la deidad del centro. Cada tipo se distingue del otro por las características de báculos y de la corona. Cabe observar que el vestido de todos los personajes representados en este monolito

es excepcional. Se compone de una túnica larga hasta las rodillas, sin cinturón, y de un probable manto recogido en los hombros. El pecho de la mayoría de ellas está decorado con la imagen de un felino mítico. El vestido mencionado parece ser femenino (Lyon, 1979).

¿Una o varias deidades frontales de báculos?

En el contexto de las evidencias que acabamos de reunir, la pregunta formulada parece retórica. En efecto, no encontramos pruebas empíricas que sustenten de manera realmente convincente la existencia de estructura temática en el arte tiahuanaco, y menos aún que su iconografía gire alrededor de dos temas, cada uno con su protagonista único: el homenaje a la deidad de báculos (Menzel, 1964; Cook, 1983) y el sacrificio (Cook, 1983, 1994). Cuando los contenidos narrativos se expresan por medio de temas, como en el arte bizantino o en el renacentista, un grupo de episodios relativos a una historia sagrada, un cuento literario, o un mito, se difunde por medio de composiciones canónicas en las que el número



Figura 13. Cabeza gigante, Museo de Sitio de Tiwanaku (foto: K. Makowski).

de protagonistas principales, su ubicación respectiva, e incluso gestos y escenarios, quedan sellados por la tradición. Asimismo, un libro ilustrado está, por lo general, de por medio. Una composición modelo puede ser copiada en dibujo o pintura, íntegramente o en partes, con o sin pequeñas variaciones, y también adaptada a otros soportes. Donnan (1975, entre otros) ha propuesto considerar la estructura temática como el principio rector del arte moche. Al margen de las polémicas que puede despertar su punto de vista (Makowski, 1996, 2000a, 2005; Quilter, 1997), las diferencias entre la iconografía moche y la tiahuanaco saltan a la vista, tanto en cuanto a las convenciones para representar gestos y acciones, escenarios de la actuación, como respecto al número de protagonistas, el repertorio de actuaciones y la complejidad de gestas.

En el repertorio tiahuanaco no hay escenas en el sentido estricto del término. Cada personaje, con o sin de atributos de acción (armas o cuchillo de sacrificio y cabeza trofeo, planta o báculo), es tratado como una unidad independiente. Su pose y orientación respecto a las demás figuras es altamente convencional, y obedece a reglas casi heráldicas de alternancia, simetría e inversión (Rex González, 1974). Hemos visto que en la mayoría de casos las filas de personajes alados de perfil se dirigen no hacia la deidad frontal, a la que supuestamente rinden homenaje, sino en el sentido inverso, probablemente determinado por la orientación de la estatua respecto a un punto externo en el espacio ceremonial: por ejemplo, la dirección Este, hacia el centro de la portada de acceso a Kalasasaya, en el caso del monolito Ponce (figuras 3, 6, 7).

Con cierta frecuencia, la misma figura se encuentra repetida varias veces, según códigos numéricos rebuscados y sin duda intencionales. En la composición se recurre a convenciones reñidas con el realismo. Entre ellas recordemos la sustitución de las figuras míticas o reales, de frente o de perfil y de cuerpo entero, por las imágenes de sus caras. Los supuestos acompañantes de la deidad de báculos a veces le dan la cara, pero a veces, la espalda. Dicha deidad, en ciertos casos, toma parte activa en el cortejo y en otros permanece aislada, en la cima de un podio en forma de pirámide escalonada, o dentro de una portada. Cuando se intenta clasificar este variado repertorio de acuerdo con los códigos visuales propios a la estructura temática del arte occidental resulta imposible adscribirlo a un solo tema. Solo la primera de las variantes enumeradas podría denominarse el «tema de homenaje». Por su parte, las imágenes restantes corresponderían más bien a los temas de «encuentro», de «despedida» o «huida», «aparición» o «ascenso», etcétera.

Si la iconografía tiahuanaco carece de estructura temática, y si la decoración de la Portada del Sol no es ni antecedente ni síntesis de las ideas religiosas esenciales imperantes en el reino del altiplano, tampoco hay razones para creer que todas las figuras frontales sin alas visibles representen a una sola deidad. Para poder seguir sosteniendo esta idea, habría que asumir seres antropomorfos con atributos

y detalles diferentes (figura 14), alineados uno a lado del otro, como en la Túnica de la Portada, en los monolitos Bennett o Pachacamac, que representan a un solo personaje mítico repetido.

Esto sería como afirmar que todos los hombres en un fresco bizantino, con la reunión de santos, corresponden a San Juan, solo por el hecho de que adoptan la misma postura frontal, tienen el vestido largo y poseen un nimbo alrededor de la cabeza. Cabe preguntarse, por ende, qué peso poseía la variabilidad de detalles, y cómo los artesanos del altiplano construían la identidad de las deidades y otras figuras míticas. Como se verá a continuación, los artesanos tiahuanaco no creaban imitando detalle por detalle escenas-modelo. Tampoco tomaban como referencia los episodios de los mitos o los momentos vividos durante las fiestas y ceremonias religiosas para inspirarse al plasmar en textiles, en pintura o en relieve escenas llenas de acción y detalles de paisaje, como fue el caso de los artistas mochica (Makowski 2000a, 2001a).

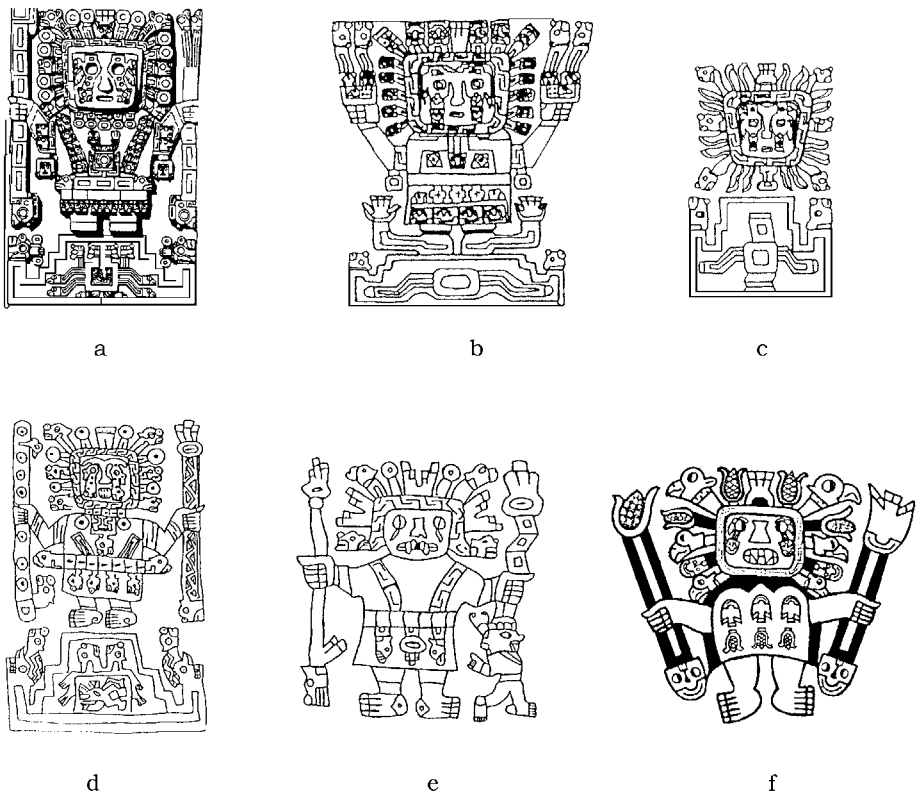


Figura 14. Personajes frontales en la iconografía huari y tiahuanaco. a. Portada del Sol; b. Monolito Bennett. Personaje central; c. Monolito Bennett. Personaje lateral izquierdo; d. Cántaro de Conchopata (de Cook 1994); e. Urna de Conchopata (de Menzel 1968b); f. Urna de Conchopata (de Menzel 1968b) (dibujo: C. Herrera).

Entonces, el artesano tiahuanaco manejaba un repertorio muy limitado y rígido de convenciones para trazar figuras antropomorfas, y distribuirlas en espacios arquitectónicos, sobre la superficie textil, o imitando esta misma sobre las caras de monolitos. Seres parados de frente, sobre un podio o caminando, y también seres de perfil corriendo, caminando o «volando» (decúbito ventral), se multiplican y se disponen en filas a manera de procesión. El interior de estas figuras, cuya postura y orientación están indicadas por el contorno, se rellena con elementos de apariencia casi abstracta, similares a glifos o *tokapus*. A partir de la decoración de la Portada del Sol se ha establecido la lista siguiente de los glifos (figura 8).

1. Signo escalonado que lleva en la cima un disco oval (figura 8a);
2. Pluma con disco (figura 8b);
3. Cabeza de felino de perfil (figura 8c);
4. Pluma tripartita (figura 8d), combinada a veces con la imagen frontal de la cabeza de felino;
5. Cara frontal (figura 8e);
6. Cabeza de un ave de rapiña doble (figura 8f);
7. Cabeza de un ave de rapiña simple (figura 8g);
8. Cabeza de pez (figura 8h);
9. Concha de caracol (figura 8i);
10. Cuerpo acéfalo de ave (figura 8j);
11. Ave de rapiña de cuerpo entero (figura 8k);
12. Meandro (figura 8l);
13. Signo concéntrico, llamado *cocha* por Posnansky (1945) y algunos arqueólogos bolivianos (figura 8m);
14. Cabeza de cóndor (ave con cresta y collar) (figura 8n).

Los signos enumerados se repiten en casi todas las esculturas tiahuanaco (tabla 1 con la comparación de plumas en los nimbos) y también en el arte huari sobre los soportes textiles y alfareros.

Tabla 1

Caso	1	2	3	4	5	6	7	8	9
N.º de plumas	24	24	24	24	(24)***	16	17	(16)***	13
Cabezas de felinos	06	04	-	06	-	04	-	-	06
Cabeza de aves	-	02	06	-	06	02	-	-	-
Caras frontales	-	-	-	-	-	-	16	-	-
Cabezas de pez	-	-	-	-	04	-	-	14	-
Alas de ave	-	-	-	16	-	-	-	-	-
Discos redondos	16	16	16	-	12	08	-	-	06
Plumas tripartitas	01	01	01	01	01	-	01	(?)	01
Discos ovales	01	01	01	01	01	02	-	01	-
Cabezas de felino*	-	02/**	-	02	-	-	02	-	-
Cabezas de ave *	-	02/**	02	-	-	-	-	-	-
Cabezas de pez *	-	-	-	-	02	02	-	-	-
Cabezas de felino/ave*	02	-	-	-	-	-	-	-	-
Plumas tripartitas*	-	-	-	-	-	-	02	-	-

* Signos representados en los podios escalonados.

** Cabezas de felino y de ave alternadas.

*** La parte conservada permite estimar el número total de elementos.

Casos analizados:

1. Portada del Sol, personaje frontal de báculos.
2. Portada del Sol, rostros radiantes del friso inferior.
3. Monolito Bennett, rostro radiante frontal a la derecha.
4. Monolito Bennett, rostro radiante frontal a la izquierda.
5. Estela Chuki Apu Marka (Portugal Ortiz, 1998, p. 244, figura 218).
6. Portada de la Luna, rostro radiante frontal.
7. Monolito Bennett, personaje frontal en el centro.
8. Monolito Cochamama, personaje frontal.
9. Monolito Ponce, personaje frontal.

Varios de ellos aparecen, además, en las tabletas de rapé (Torres, 1987, pp. 90-96; 1994), en la cerámica figurativa (Alconini, 1995) y en los adornos de metal tiahuanaco (Makowski, 2001b, figura 74). El repertorio se completa con la segunda lista de diseños excepcionales que aparecen como atributos de la figura central de la Portada y también asociados a las figuras menores de la greca escalonada que delimita la parte inferior del friso:

1. Cabeza de felino fantástico que posee rasgos faciales de una falcónida (cresta y lagrimal) y una corona (figura 8n);
2. Cara de felino de frente (figura 8d);
3. Cabezas-trofeo (suspendidas de los brazos y del faldellín) (figuras 1, 9);
4. Serpiente-felino con cuerpo cubierto de plumas y escamas (¿nutria? fantástica) (figura 8k);
5. Ave pequeña de pico corto y encorvado (figura 9);
6. Ave fantástica con cabeza de pez (figura 9);
7. Pareja de aves con alas muy largas y pico corto (figura 9);
8. Arco bicéfalo (figura 9);
9. Corona doble (figura 9);
10. Trompetero (figura 9).

Estos elementos básicos se combinan conformando atributos de personajes: lagrimales, apéndices internos (¿pintura corporal?), colas y alas de ave, coronas radiantes de plumas, decoraciones de podios escalonados, etcétera (figuras 8a-c, e-j). De este modo, el escultor, el tejedor o el ceramista estaban trazando, en el inicio de su trabajo, el contorno de la figura luego de haberla escogido dentro de un repertorio de convenciones y motivos que se acostumbraba reproducir. Como ya se ha mencionado, el repertorio de convenciones se limita a cinco variantes: figuras frontales paradas, figuras frontales caminando hacia la izquierda o derecha, corriendo o caminando de perfil, echadas decúbito ventral en posición de vuelo. En suma, el repertorio iconográfico de la escultura es tan restringido como el formal (Makowski, 2001b, figuras 84-86):

1. Personajes antropomorfos, con alas y cola de ave, cabeza humana, de felino, de ave o de pez;
2. Personajes antropomorfos con cabeza de felino y cuchillos de sacrificio;
3. Caracoles antropomorfizados;
4. Camélidos;
5. Felinos.

Luego de haber reproducido el contorno de la figura seleccionada, el artesano rellenaba el interior con detalles construidos mediante combinaciones de signos similares a glifos. Resulta razonable suponer que estos símbolos servían para dotar al personaje de identidad puesto que se ubican en lugares precisos de la cara y del cuerpo desnudo y, en ocasiones, dentro de los elementos de atuendo ceremonial

y de los atributos de función sostenidos en la mano: túnica, cinturón, faldellín, orejeras, pectoral y tocado de plumas, báculos, armas y plantas estilizadas (figuras 9, 10, 13). La sensibilidad estética subyacente en este procedimiento no es la de un escultor o pintor, sino más bien la de tejedor. Las repeticiones y combinaciones de elementos siguen reglas fijas, con frecuencia numéricas. Este procedimiento creativo no guarda ningún parecido con el trabajo de pintor que recrea temas preestablecidos copiando figuras completas con pequeñas modificaciones. Se asemeja, en cambio, a la manera como las tejedoras tradicionales de la comunidad de Q'ero construyen los significados de sus diseños de apariencia abstracta (Silverman, 1994) a partir de un repertorio fijo de elementos. Hay, por tanto, también varias similitudes funcionales con los *tokapu* inca y coloniales (Urton, 2005; Frame, 2005). El procedimiento que se acaba de reconstruir se parece también a las técnicas decorativas observadas en los textiles bordados de Paracas (Dwyer & Dwyer, 1975; Paul, 1990a, b; Frame, 1994), ya que los contornos fueron previamente marcados, trazados con bordado y luego rellenados con detalles. En el repertorio iconográfico de Paracas Necrópolis raramente se encuentran dos motivos realmente similares en todos los detalles, pero los elementos de diseño y las reglas de su combinación se repiten (Makowski, 2000b).

La hipótesis de que todas las imágenes de un personaje frontal con el nimbo radiante y dos cetros corresponden siempre a la misma deidad se sustenta en las supuestas diferencias entre los seres de frente y de perfil; los primeros poseen cara antropomorfa y carecen de alas. Al respecto, el autor está convencido de que las diferencias mencionadas no son absolutas e inmanentes a los personajes, sino que se derivan de limitaciones propias a las mismas convenciones formales, cuando estas se aplicaban a un friso en bajorrelieve. Cook (2001b) recalcó recientemente, con mucha razón, que el único antecedente pucará de las figuras frontales de Tiahuanaco, del que se tiene conocimiento, poseía alas. Ella cree, por tanto, que estas últimas las tuvieron también. Dicho antecedente es una estatuilla tridimensional en el que las alas no se ven cuando se mira al personaje de frente, pero sí aparecen de perfil, puesto que han sido esculpidas en bajorrelieve sobre los lados laterales de la pieza (Cook, 2001b, p. 54, figuras 62a, b). Por otro lado, existe por lo menos un caso entre los personajes ornitomorfos, de los que usualmente están acompañando a la «deidad de báculos», representado no de perfil sino de frente. La cabeza escultórica del personaje adorna un bello kero tiahuanaco pintado (Makowski, 2001b, p. 80, figura 88; confróntese con el kero, figura 73). El nimbo que rodea la cara de ave de rapiña cuenta con 16 plumas figurativas en las que se alternan cabezas de felinos, signos tripartitos y discos. Plumbras similares integran el halo radiante del personaje central en la Portada del Sol. Por lo visto, los nimbos radiantes compuestos de plumbras figurativas y las alas caracterizaban a todos los personajes antropomorfos (los nimbos-coronas las tienen también los animales

fantásticos: camélidos, felinos, como aquel tallado en bulto (Young-Sánchez, 2004, figura 4.1) y aves; y cualquiera de ellos pudo ser representado de perfil o de frente según el contexto. Esta conclusión se confirma adicionalmente con un breve ejercicio de imaginación. Si se voltean las figuras aladas de perfil en la Portada del Sol, de manera que aparezcan frontalmente y se las represente usando de modo exclusivo los recursos formales que manejaban los escultores tiahuanaco, el resultado sería el siguiente: las alas desaparecerían tapadas por el torso. Asimismo, las figuras tendrían hasta 24 plumas en sus coronas radiantes. Las de perfil tienen solo cinco, pero ello se desprende de la imposibilidad de proyectar la totalidad del nimbo cuando solo una mitad de la cara está expuesta; 12 plumas, correspondientes a la otra mitad de la cara, permanecen ocultas, y las siete restantes que rodean la barbilla deben omitirse por falta de espacio. Una vez volteadas de frente, las figuras de perfil podrían también sostener dos báculos, uno en cada mano. Recuérdese que los escultores tiahuanaco representan solo una mano en las figuras aladas de perfil; mientras que la otra permanece oculta. Las conclusiones que se obtienen de este ejercicio y de la discusión previa son las siguientes: los frisos con un personaje en posición frontal y varios acólitos de perfil representarían a un conjunto de deidades cuyo carácter sobrenatural se desprende de las coronas radiantes, de los cetros-báculos y de la presencia de alas en el caso de los personajes antropomorfos. La oposición entre la figura frontal y las otras de perfil expresa, según toda probabilidad, una relación de jerarquía, similar a la que se establece en un contexto de homenaje. Ello no implica, sin embargo, que la posición central y la postura frontal correspondieran necesariamente a un solo personaje de mitología. La comparación entre los relieves de la Portada del Sol, del monolito Ponce, del monolito Pachacamac y del monolito Bennett hace incluso descartar esta posibilidad. Entretanto, el esquema de dos procesiones que avanzan hacia un personaje de dos báculos o van en el sentido contrario, como despidiéndose de él, es tan únicamente un recurso formal y no se vincula con un solo protagonista principal y un tema exclusivo. En dicho contexto, pudo ser usado para representar diferentes panteones. El personaje cuyo rango lo predestinaba a asumir la posición frontal en una asamblea cambiaba de ubicación y de pose cuando se lo representaba como integrante del cortejo de una deidad de mayor jerarquía que él; en este último caso, adoptaba la pose de perfil. Para visualizar esta propuesta se podría utilizar una comparación con las fotografías de reuniones castrenses. En el encuentro de los capitanes con un coronel, este último se hará retratar de frente recibiendo el saludo reglamentario de los demás, pero se cuadrará en pose de perfil frente a un general, junto con otros coroneles durante una recepción en el Estado mayor. Este símil es útil también desde el otro punto de vista: un conocedor de las tradiciones castrenses sabrá reconocer el historial del alto oficial y su rango gracias a las insignias

y condecoraciones que lleva en su uniforme. En suma y debido a las evidencias, el autor tiene la impresión de que los símbolos-glifos cumplían, en la iconografía tiahuanaco, un papel similar, *toute proportion gardée*, al que se acaba de describir: un artesano podía transmitir, a través de una combinación de signos, varias informaciones acerca del personaje retratado, sea este un ser humano o un personaje mitológico zoomorfo.

¿Cuántos son los acompañantes alados de perfil?

Los personajes sobrenaturales de perfil cuyas siluetas forman cortejos alrededor de las deidades frontales comparten con estas últimas un rasgo del tocado: la pluma tripartita, la que en su caso se ubica en la parte trasera de la corona de rayos. Esto se ha podido comprobar mediante la comparación de los seres antropomorfos (tabla 2) y los ornitomorfos (tabla 3) representados en la Portada del Sol y en el monolito Bennett.

Es muy posible que este desplazamiento de la cúspide hacia la parte trasera del cráneo tenga su explicación en los principios de composición y se desprenda de la conversión de la representación frontal del nimbo radiante en su proyección de perfil. Un énfasis especial merece la pluma en forma de caracol que es compartida por todos los personajes de perfil, pero no aparece en los tocados de los seres de mayor jerarquía, representados de frente. Llama también la atención que en las coronas de los integrantes de cortejos se estén omitiendo las plumas de formas geométricas, como si el artesano hubiese querido poner énfasis en los detalles portadores de significado que tuvieron una relación directa con la identidad de los personajes. La pluma que cada uno de los seres de perfil lleva en su frente parece haber tenido un papel emblemático especial, puesto que existe una fuerte relación entre el motivo representado en este lugar (felino, ave o pez) y la selección de signos-glifos que decoran las otras partes del cuerpo: por ejemplo, los seres con el signo de ave en la frente suelen contener el mismo motivo representado en sus cuerpos y en sus báculos (tabla 2, casos 3-6).

Se puede comprobar, adicionalmente, que la forma de la pluma frontal guarda relación con la ubicación del personaje (arriba, parte intermedia, abajo) dentro del cortejo solo en la Portada del Sol.

Por su parte, en el monolito Bennett se ha puesto la sigla *A* a las seis variantes de personajes antropomorfos y un número correlativo.

A continuación se comparan (tabla 3) siete variantes de la figura ornitomorfa alada de perfil en la Portada del Sol y en el monolito Bennett.

Tabla 2

Emblema	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Emblema frontal										
Felino	-	+	-	-	-	-	?	-	-	?
Ave	+	-	+	+	+	+	?	-	-	?
Pez	-	-	-	-	-	-	?	+	+	?
Otros signos en el tocado										
Caracol	+	+	+	+	+	+	+	+	+	?
Pluma	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Ave	+	+	+	+	+	+	-	-	-	?
Pez	-	-	-	-	-	-	+	+	+	?
Signos en el cuerpo										
Ave	+	+	+	+	+	+	-	-	-	?
Pez	-	-	-	-	-	-	+	+	+	?
Signos en las alas										
Ave	-	+	+	+	+	+	-	-	-	+
Pez	+	-	-	-	-	-	-	+	+	-
Mixto	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
Adornos del báculo										
Ave	-	+	+	+	+	+	-	-	-	-
Pez	+	-	-	-	-	-	+	+	+	+
*	-	-	+	+	+	+	-	+	-	-

* Apéndice adicional en forma del gancho de estólita terminado con la cabeza de ave.

1. Personaje de la fila superior de la Portada del Sol.
2. Personaje de la fila inferior de la Portada del Sol.
3. Personaje A-1a de la fila superior en el monolito Bennett.
4. Personaje A-1b de la fila superior en el monolito Bennett.
5. Personaje A-2a de la fila inferior en el monolito Bennett.
6. Personaje A-2b de la fila inferior en el monolito Bennett.
7. Personaje A-3 del tocado en el monolito Bennett.
8. Personaje A-4 de la fila inferior en el monolito Bennett.
9. Personaje A-5 de la fila superior en el monolito Bennett.
10. Personaje A-6 (caracol) del tocado en el monolito Bennett.

En el caso del monolito Bennett, se ha dado un número correlativo a las cuatro variantes (O 1-4) de las figuras ornitomorfos. Cada una de ellas está representada dos veces, respectivamente, en los cortejos del lado izquierdo y del lado derecho. De otro lado, las figuras de los tipos O-1 y O-4 difieren en pequeños detalles (-a y -b; presencia/ausencia de un signo dentro del cuerpo), según el lugar donde están representados. En algunos casos señalados con el signo de interrogación, el estado de conservación impide la identificación del detalle.

Los resultados de este análisis comparativo confirman la validez de las observaciones preliminares. El panteón tiahuanaco, representado en los relieves procedentes del sitio epónimo, es frondoso y de ninguna manera se reduce a los cuatro personajes conocidos del friso superior en la Portada del Sol. ¿Cuántas deidades fueron? Resulta claro que tres grupos de seres sobrenaturales lo integraban:

1. Personajes antropomorfos alados;
2. Animales antropomorfos y alados: aves, peces, felinos, caracoles terrestres, venados (Cook, 1994, lámina 50);
3. Animales cuyo carácter sobrenatural está señalado mediante nimbos radiantes o signos-glifos en el interior del cuerpo: camélido (figura 5); cóndor (Torres, 1987, figuras 86, 88, 89); ave de rapiña (Makowski, 2001b, p. 80, figura 87).

Los personajes antropomorfos alados se diferencian unos de otros por el número de plumas en el nimbo o en la corona radiante y por la combinación de signos-glifos. Cuando están representados de perfil, su identidad parece estar indicada por la pluma figurativa de forma particular en la frente, como en la Portada del Sol (figura 9b). Los tipos restantes de plumas están compartidos por todos los personajes de perfil. En cambio, cuando los seres sobrenaturales están parados frontalmente no es una sola pluma, sino la combinación de varias de ellas en el nimbo la que les otorga personalidad particular y permite distinguirlos entre varias deidades similares. Así también, el contexto iconográfico indica que los seres antropomorfos cuyo nimbo estuvo adornado respectivamente por cabezas de felino, como en la Portada del Sol (figuras 9), y rostros sonrientes, como en el monolito Bennett (figuras 5), representaban a dioses de mayor importancia. Cada uno de ellos contaba con un nutrido séquito compuesto por dos o cuatro acólitos antropomorfos representados de frente y varios otros más de perfil, entre humanos y animales fantásticos.

Los signos-glifos, cuya combinación en el atuendo, en los atributos y la pintura corporal define la personalidad de cada uno de los seres sobrenaturales y hace posible clasificarlos en tipos y variantes (subtipos) iconográficas, conforman todo un sistema. No existe, por supuesto, ninguna posibilidad de decodificar el significado concreto de los signos por razones ampliamente conocidas: la iconografía tiahuanaco no sobrevive, salvo algunos arcaísmos, al ocaso de dicha cultura, hecho

que ocurrió entre 900 y 1100 d. C. (Kolata, 1993a); y es, por tanto, probablemente anterior al avance del aimara (Cerrón-Palomino, 2000). Por estas razones, la información etnohistórica del siglo XVI es de utilidad muy limitada como respaldo para los estudios iconográficos. Sin embargo, las constantes en el uso de los signos-glifos como elemento de composición hacen entrever algunos principios estructurales y sugieren posibles campos de significado para algunos de ellos. En primera instancia, no cabe duda de que cada uno de los signos-glifos fue usado como una unidad autónoma de diseño. Con frecuencia, un signo está repetido como el único elemento de decoración, tal es el caso del turbante con el signo de la cabeza de pez sobre una vasija-retrato (Makowski, 2001b, figura 99), o la decoración de cuencos y jarras encontrados en la Akapana de Tiahuanaco (Alconini, 1995). Por consiguiente, se tiene la certeza de que cada uno de los signos era portador de un significado concreto.

Asimismo, tres signos parecen haber sido particularmente relevantes en la iconografía religiosa tiahuanaco, a juzgar por su sistemática recurrencia en el atuendo de los seres sobrenaturales antropomorfos:

- la cabeza de perfil de felino;
- la cabeza de perfil de ave;
- la cabeza de pez.

Esta selección de símbolos llama la atención por la aparente lógica que subyace en ella. Cada uno de los animales escogidos vive en un ambiente diferente: respectivamente la tierra, el aire y el agua. En vista de que los símbolos mencionados sirven para resaltar diferencias entre tipos de deidades y oficiantes humanos, el autor sospecha que podría tratarse de un sistema comparable con los principios clasificatorios conocidos de la tradición quechua: *collana*, *payan*, *cayao* (Zuidema, 1964, 1995). En tal caso, los tres símbolos habrían remitido a categorías generales de clasificación del espacio, del tiempo y de la sociedad (arriba, abajo, medio) dentro de una lógica de tripartición.

Hacia la reconstrucción de la ideología religiosa tiahuanaco

A pesar de las limitaciones obvias que impone el estado de conservación de relieves y textiles, resulta razonable suponer que disponemos de imágenes de casi todos los dioses principales tiahuanaco, en particular gracias a la decoración de los monolitos Bennett y Ponce. Estos dos monumentos no solo se encontraban expuestos en espacios ceremoniales de mayor importancia en el crucial periodo de construcción del centro monumental de Tiahuanaco, pero con toda seguridad representaban a fundadores de linajes reales. Así, una aparente relación de oposición y complementariedad se establece entre los dos, debido a las diferencias de ubicación, tamaño y orientación. Erguido en el centro del antiguo lugar de culto,

Tabla 3

Emblema	1	2	3	4	5	6	7
Pluma frontal en el tocado							
Felino	-	-	-	-	?	?	?
Ave	-	-	-	-	?	?	?
Pez	+	+	+	+	?	?	?
Otras plumas							
Caracol	+	+	+	+	+	+	+
Pluma*	+	+	+	+	+	+	+
Ave	-	-	-	+	+	?**	-
Pez	+	+	+	-	-	+	+
Signos emblemáticos en el cuerpo							
Ave	-	-	-	+	+	-	-
Pez	+	+	+	-	-	+	+
Signos emblemáticos en las alas							
Ave	-	-	-	+	+	?	-
Pez	+	-	-	-	-	?	+
Mixto	-	+	+	-	-	?	-
Adornos de los báculos							
Ave	-	-	-	+	-	+	+
Pez	+	-	+	-	-	-	-
Mixto	-	+	-	-	+	-	-

* Pluma tripartita en la parte trasera del tocado.

** No es posible definir la forma por el estado de conservación.

1. Personaje de la fila intermedia en la Portada del Sol.

2. Personaje O-1a de la fila intermedia en el monolito Bennett.

3. Personaje O-1b de la fila intermedia en el monolito Bennett.

4. Personaje O-3 de la fila intermedia en el monolito Bennett.

5. Personaje O-2 del tocado en el monolito Bennett.

6. Personaje O-4a de la fila intermedia en el monolito Bennett.

7. Personaje O-4b de la fila intermedia en el monolito Bennett.

el monolito Bennett estuvo rodeado de tres imágenes de las deidades ancestrales de épocas pasadas, algunas de ellas esculpidas hace varios siglos, según refiere la tradición Yaya Mama (Chávez, 2004), y de cuatro grupos de rostros de oficiantes humanos, sobre las paredes del patio hundido, como si fuesen los integrantes de dos *sayas* (en aimara, *moiety*) y cuatro *suyus*. La idea de fundación del orden político y social en tiempos primigenios emana de este conjunto de imágenes y formas arquitectónicas. De manera concordante con el contexto descrito, la túnica-*unku* del rey-oficiante representa a una triada de divinidades mayores, inmóviles sobre igual número de podios escalonados, así como dos procesiones simétricas compuestas por once seres míticos, cada una, que avanzan en dirección de la ofrenda. Entonces, es de suponer que el ritual se realiza en honor a ellos. La deidad principal difiere diametralmente del dios de los báculos en la Portada del Sol tanto por sus atributos, la corona, el vestido, la recurrencia de plantas estilizadas y la ausencia de báculos, como por las características de sus acompañantes exclusivos, los camélidos y los caracoles fantásticos. Estas asociaciones trazan algunas pistas para intentar definir su personalidad; por ejemplo, la llama portadora de plantas es conocida en la iconografía Nazca 1 (Makowski, 2000b, 2005). De este modo, en los mitos coloniales de la zona de Huarochirí y en los relatos modernos de Cusco (Urton, 1981) se la describe como animal fantástico, visible bajo la forma de mancha negra sobre el fondo estrellado de la Vía Láctea, al lado de otros seres míticos, aves, serpientes, sapos y felinos. Se cree, además, que la llama es responsable por el recurso hídrico que fluye por el *mayu* (río) celestial, y por tanto de ella depende el bienestar de la humanidad. También en el arte pucará, la llama, como acompañante de la deidad femenina, parece haber tenido un significado similar. Cabe observar que estos camélidos siguen siendo representados en los sahumadores tiahuanaco, tal como en el periodo formativo. Solo la mujer ancestro-sobrenatural, la vigilante del camélido domesticado, desaparece del repertorio. Por otra parte, es sugerente el hecho de que la llama sea el único animal mítico que nunca aparece antropomorfizado, tanto en el arte pucará como en el tiahuanaco. ¿Será que el papel del pastor de los rebaños que correspondía antaño a la diosa Pucará quedó asumido por la deidad masculina (¿o andrógina?) del monolito Bennett? No faltan indicios para sospechar que la deidad parada sobre el podio pudo haber sido emparentada en cuanto a su poder, y su radio de acción, con el Wiracocha cusqueño, señor de las aguas subterráneas, el que da la vida a la tierra y recorre cada año el eje trazado por la Vía Láctea (Demarest, 1981; Urbano, 1981). Esto lo sugiere, entre otros aspectos, la presencia de caracoles, cuyo comportamiento indica con precisión los cambios en la humedad ambiental; plantas fantásticas; posible llama mítica, dueña de las lluvias, y flujos estilizados de líquido que terminan con cabezas de peces.

A diferencia de su similar del monolito Bennett, la deidad principal representada en la túnica-*unku* del monolito Ponce guarda parecido con la iconografía

de la Portada del Sol, tanto por las plumas en la corona y por los dos báculos, como por la identidad de los acompañantes alados. Estos últimos están dispuestos en tres filas y tienen cabezas humanas o de ave. A pesar de ser parecidos, hay también diferencias que podrían insinuar que las deidades frontales de ambos relieves no tuvieron el mismo rango: el número de plumas en la corona, el hecho de que carece de podio y se integra caminando en uno de los cortejos indicaría, eventualmente, un rango inferior en el caso de la deidad del monolito Ponce. Sobre la naturaleza diferente de esta deidad hablan probablemente también las características de sus acompañantes alados exclusivos: los felinos y los peces. Kolata (1983b, 2003) llamó la atención sobre el peso que el eje solar equinoccial este-oeste tiene en la organización espacial de Kalasasaya. Los recientes estudios arqueoastronómicos (este volumen) confirman el papel del recinto como observatorio. ¿Tendrían carácter solar o astral las deidades principales del monolito Ponce y de la Portada del Sol? Desde los primeros estudios de Posnansky (1945), varios autores (Anders, 1986, 1991; Makowski, 2001b; Zuidema, este volumen) han intentado entender el código calendario que posiblemente se esconde en el programa iconográfico de la portada. A pesar de que las lecturas fueron diferentes en cada caso, todos los estudiosos coincidían en considerar a las complejas alternancias y repeticiones de figuras frontales como anotaciones de cálculos de calendario, que fueron sustentadas en observaciones del ciclo solar. Algunas variaciones en las coronas radiantes y en los podios, los que se observan a la hora de comparar la imagen central con otras similares, repetidas en el friso inferior (figura 9c; Makowski, 2001b, figura 92), constituían potenciales recursos para anotar respectivamente las posiciones solsticiales, equinocciales o cenitales dentro de una secuencia lunisolar compuesta de doce meses. Obviamente, para que estas interpretaciones sean viables, hay que asumir, necesariamente de manera previa, que el famoso personaje frontal estaba representando al dios Sol y a sus epifanías.

Si nuestra lectura del programa iconográfico de ambos monolitos y de su contexto es correcta, la doctrina religiosa del orden natural y social que se quería transmitir por medio de relieves enfatizaba un juego de oposiciones entre dos tiempos-espacios:

Cuadro 1. Comparación entre el monolito Bennett y el monolito Ponce

Monolito Bennett	Monolito Ponce
Plaza hundida (abajo), construida antaño (pasado).	Plaza elevada (arriba), recién construida (presente).
Estatua de tamaño gigantesco, trenzas terminadas por cabezas de ave (¿linaje de arriba?), cinturón sin caras en nimbo radiante.	Estatua de tamaño ligeramente sobrenatural, trenzas terminadas por cabezas de pez (¿linaje de abajo?), cinturón con caras en nimbo radiante.
Vaso- <i>ke-ro</i> ofrendado hacia el sur u oeste.	Vaso- <i>ke-ro</i> ofrendado hacia el este.
Sobre la túnica: deidad de carácter tónico, de rango supremo, dos acólitos sobre podios, veintidós acompañantes (incluyendo seis sobre el tocado), dos llamas y dos caracoles, como acompañantes exclusivos, además de diez humanos y ocho aves.	Sobre la túnica: deidad de carácter solar, de rango subalterno, treinta y cuatro acompañantes (incluyendo diez sobre el tocado), seis pumas y seis peces como acompañantes exclusivos, además de dieciséis humanos y seis aves.

En la interpretación propuesta aquí, los acompañantes antropomorfos y alados representarían a ancestros míticos de diferentes linajes y, eventualmente, diferentes grupos étnicos, de los que se componía la sociedad tiahuanaco. Por ende, los cuatro cortejos conformarían una imagen ideal de la sociedad dividida en dos mitades: la de arriba y la de abajo; y cuatro parcialidades: dos en cada mitad, la izquierda y la derecha. Las relaciones de poder se reflejaban quizá por intermedio del número y la ubicación de representantes de cada uno de los cinco grupos clasificatorios respecto a la deidad principal: hombres (veintiséis), hombres-aves (catorce), hombres-pumas (seis), hombres-peces (seis), hombres-caracoles (dos).

Entonces, se impone la pregunta de si la doctrina, cuyos principios intentamos decodificar, sintetiza todos los contenidos principales de la religión del altiplano, y si sus lineamientos fueron seguidos al pie de la letra y sin cambios durante los cinco o seis siglos de la historia de Tiahuanaco, que transcurrieron desde la construcción de Kalasasaya hasta la caída de este centro político durante el siglo XI d. C. Las fuentes iconográficas disponibles brindan una respuesta negativa a esta pregunta. Las grandes diferencias entre todos los monolitos conservados de manera integral, o parcial, sugieren que el mensaje transmitido en los vestidos ceremoniales decorados era distinto en cada caso. Creemos probable que se expresaban por este medio las ideas sobre el lugar de cada linaje noble respecto a los demás competidores por el poder, y en particular en relación con la familia que conquistó el trono en el momento dado. Es probable que la inversión de trabajo en la construcción del palacio-templo de culto de ancestros formara parte de estrategias para negociar

o afirmar la posición política del linaje. Los participantes de los ritos realizados en los patios del palacio-templo (Putuni) de cada «panaca» reconocían, sin duda a primera vista, la identidad de su deidad tutelar representada en la parte central de la espalda de la estatua erguida en el centro de la plaza. También distinguían a los demás personajes de rango menor, gracias a detalles como la orientación, la presencia del podio, la pose y la combinación de los símbolos-glifos. Hoy nos faltan elementos de juicio para explicar por qué el dios principal en el monolito Pachamama (figura 1) lleva exclusivamente los signos de cabeza de pez en su tocado, vestido y entorno, y cuál fue su lugar en el panteón respecto a la deidad principal del monolito Bennett. ¿Se trata de una variante del mismo personaje sobrenatural que en la estela de Chuki Apo Marco (figura 11), a pesar de que hay algunas diferencias menores en la composición del nimbo radiante y del pectoral (ave con cabeza de pez), así como la presencia del podio escalonado? La misma pregunta sin respuesta se aplicaría a la «asamblea» de varias deidades de dos báculos, y sin alas, representada en el monolito Pachacamac (figura 12).

Por otro lado, es probable que la doctrina oficial también haya evolucionado a lo largo de varios siglos y que hayan cambiado una o varias veces las relaciones jerárquicas entre las principales deidades, cuando los representantes de nuevos linajes buscaban legitimar sus derechos de poder; como es el caso de Wiracocha y Punchao en el Tawantinsuyu (Demarest, 1981). Entonces, la decoración de la Portada del Sol se relaciona, sin duda, con una de las etapas de la evolución de la doctrina religiosa.

Asimismo, se ha visto que el friso en relieve estaba destinado para decorar un ambiente techado, de particular importancia, a juzgar por la espléndida decoración de la fachada con nichos y dinteles (figura 2; Protzen & Nair, 2001, p. 325, figura 28), similar a los elementos arquitectónicos que yacen a lado este del terraplén artificial de Pumapunku.

El acceso al recinto fue relativamente restringido, lo que se colige a partir del tamaño reducido de la entrada. Por su localización fuera de áreas accesibles a grandes multitudes, quizá en la cima de la pirámide Pumapunku, los contenidos de la representación se relacionan potencialmente con las ideas de la familia real que habría mandado a construir el templo o el palacio. Según las interpretaciones de mayor aceptación, el programa iconográfico de la Portada del Sol comprende no solo la gran imagen de un dios supremo, sino que además alude a un calendario de doce meses por medio de once imágenes (doce con la imagen principal) de las epifanías solares de esta misma deidad. Además, dos segmentos de relieve con acompañantes alados fueron añadidos a ambos lados del friso sin que la tarea haya sido terminada del todo (figura 2). Se abre, por ende, la posibilidad de que el segmento monolítico de pared que sirve de soporte al relieve nunca haya llegado a su destino.

Por su parte, la comparación del relieve de la Portada del Sol con el monolito Bennett demuestra que las deidades principales esculpidas, respectivamente en cada uno de estos dos monumentos, tuvieron características opuestas:

Cuadro 2. Comparación entre el monolito Bennett y la Portada del Sol

Monolito Bennett	Portada del Sol
Plaza hundida (abajo), centro de la plaza, lugar público.	¿Cima de pirámide? (arriba), pared interna de un ambiente de culto o de aposento real, acceso restringido.
Construida antaño (pasado) y por varios siglos presente en el paisaje de Tiahuanaco.	¿Nunca terminada y llevada al lugar del destino?
Estatua de tamaño gigantesco, con la decoración figurativa del vestido.	Relieve de tamaño menor que natural, de carácter continuado sobre un dintel ancho, en la parte superior de la pared y bajo techo.
Sobre la túnica decorada en relieve: deidad de carácter ctónico, sin báculos, de rango supremo, dos acólitos sobre podios.	Sobre el relieve: deidad de carácter solar, con báculos de rango supremo, dos acólitos repetidos once veces en seis variantes, nueve veces sobre podios escalonados.
Veintidós acompañantes (incluyendo seis sobre el tocado), diez humanos y ocho aves además de dos llamas y dos caracoles como acompañantes exclusivos.	Treinta acompañantes (sin dieciocho añadidos de ambos lados), veinte humanos y diez aves, sin acompañantes exclusivos.

El análisis iconográfico del friso calendario es una buena oportunidad para entender cómo se usaban los detalles, y en particular el repertorio de los signos-glifos con el fin de dotar a una cara o a una figura de cuerpo completo de una identidad precisa, y también señalar eventualmente su condición (Makowski, 2001b). Si el friso efectivamente representa el camino anual del Sol, las diferencias en los detalles del podio escalonado denotarían las cualidades simbólicas del astro al inicio del año (imagen principal) y en dos mitades de su recorrido. Los hipotéticos meses se representan por medio de una combinación de las características de podio y de los símbolos añadidos encima de la cara en nimbo radiante: «arco», «cabezas de pez», «aves», «trompeteros», etcétera (figura 9). Cabe enfatizar que la composición de nimbo radiante no varía, y que en los doce casos se repite el mismo esquema de la figura principal: cabezas de felino alternadas con discos circulares en las extremidades de los rayos.

Por otro lado, la comparación entre el monolito Bennett y la Portada del Sol revela un aspecto particular y de crucial importancia que podría explicar

cómo se generan el número y la variabilidad de características de deidades de mayor rango en el panteón tiahuanaco. Ambos relieves insinúan que los dioses principales podrían manifestarse mediante tres aspectos, con todos los atributos de su dignidad y como epifanías, bajo dos formas diferentes. ¿Qué significa este desdoblamiento? La comparación con la religión inca proporciona una posible respuesta. Existen indicios de que tanto el Sol y las demás deidades principales de Tawantinsuyu poseían acólitos que atendían a las dos *sayas* del universo animado y personificaban aspectos opuestos y complementarios de su compleja naturaleza. Por ejemplo, según Molina (el Cuzqueño) el dios Sol fue venerado con tres nombres en tres recintos ceremoniales diferentes:

- a) Capac Raymi en el mes *Capac raymi* (noviembre-diciembre). Sol adolescente, Huayna Punchao, escondido tras las nubes pero vigoroso, preside, durante el Capac Raymi, la iniciación de los jóvenes en la temporada de crecimiento de maíz y de papa. El Inca lo venera en el cerro Puquín (Hurin Cusco, al Suroeste del Coricancha) acompañado de cuatro llamas: dos de oro y dos de plata.
- b) Inti Raymi en el mes *Aucay cuzqui* (mayo/junio). Bienvenida al Sol joven, Inca Punchao, brillante en un cielo sin nubes, que se apresta a regresar a la tierra y fertilizarla; la fiesta se realiza finalizada la cosecha. El Inca preside la ceremonia en el recinto de Mantocalla (Hanan Cusco, al Noreste del Coricancha). Dos llamas, una de oro y otra de plata, así como dos mujeres acompañan al dios.
- c) Situa en el mes *Coya raymi* (agosto-setiembre). Sol maduro, Apin Punchao, brillante y más cercano, preside la propiciación del nuevo año agrícola y recibe el homenaje de otros dioses, del Inca y de su familia, de las panacas y sus ancestros, y de todos los incas de sangre y privilegio. Es un periodo de debilitamiento de las fuerzas vitales, entre cosecha y nuevos sembríos, lo que está remediado con el *calentamiento de sanqu* y los ritos de purificación. La fiesta se desarrolla en la plaza central del Cusco, Haucaypata, al pie del templo mayor, Coricancha. Al dios lo acompañan sus dos mujeres. De manera similar como Punchao, Wiracocha se desdobra y envía a dos acólitos, Imaymana y Tocapu, para que den vida a las plantas y a los animales: la saya occidental de arriba, en la sierra; y la saya oriental de abajo, en los llanos selváticos (Urbano, 1981). Según Ziolkowski (1997), Illapa también fue venerado en tres encarnaciones: la suya propia, como el dios del Trueno, y dos epifanías más cuyas siluetas se dibujaban sobre el firmamento del cielo nocturno.

Por su parte, Szeminski (1997) y Hiltunen (1999) creen que los incas han recordado las tradiciones religiosas e histórico-míticas de Tiahuanaco y las han incorporado a las suyas. Hay algunos indicios para pensarlo, como por ejemplo el énfasis que ponen los cronistas españoles mejor enterados como Juan de Betanzos, Cristóbal de Molina y Pedro Sarmiento de Gamboa cuando mencionan el papel

del dios Wiracocha, nacido de las aguas del lago Titicaca, en la creación de un nuevo orden social en Tiahuanaco (Demarest, Urbano, 1981). La manera de representar a este dios en la descripción que Cristóbal de Molina (El Cuzqueño), competente conocedor del quechua y de los cultos imperiales del Tahuantinsuyu, se parece también a los íconos en estilo tiahuanaco:

En la caveça del cocodrilo della, a lo alto le salían tres rayos muy resplandecientes a manera de rayos del sol los unos y los otros; y en los encuentros de los braços unas culebras enroscadas; en la caveça un llauto como Ynca y las orejas horadadas y en ellas puestas unas orejas como Ynca y los trajes y vestidos como Ynca, salíale la caveça de un león entre las piernas y en las espaldas otro león; los braços del qual parecían abraçar el un hombro y el otro, y de una manera de culebra que le tomava de las espaldas y abajo (Molina, 1989, p. 60).

Todo ello no basta, por supuesto, para comprobar que Wiracocha ha sido efectivamente escogido por el gobernante retratado en el monolito Bennett, ni que la Portada del Sol representa al Punchao. No obstante, consideramos posible que la imagen y las gestas de los dioses Tiahuanaco y Huari se hayan conservado parcialmente en la memoria, pero en una versión reinterpretada desde la perspectiva de cuatro siglos de una historia tormentosa. Finalmente, concordamos con Kolata (2003) acerca de que hay similitudes muy llamativas entre los principios estructurales de bi y cuatripartición que regían sobre el sistema de ceques y la geografía sagrada del Cusco, por un lado, y de Tiahuanaco, por el otro. Varios de estos principios encuentran paralelos cercanos en la organización social aimara (Albarracín Jordán, 2003). La tripartición también cumplía, sin duda, un papel importante como principio organizador. La decoración escultórica que se asocia a tres formas arquitectónicas diferentes, la plaza hundida, la plaza encima de la plataforma baja y la cima de la pirámide escalonada, parece indicar que las deidades veneradas en cada una de ellas tuvieron características comparables, respectivamente, con un Wiracocha, Thunupa (Kolata, 2003, p. 200), un Apu Huanacauri y un Punchao cusqueños.

Bibliografía

- Albarracín Jordán, J. (s.f.). *Arqueología de Tiahuanaco. Historia de una antigua civilización andina*. La Paz: Fundación Bartolomé de las Casas.
- Albarracín Jordán, J. (2003). Tiahuanaco: A pre-Inka segmentary State in the Andes. En Kolata, Alan (ed.), *Tiahuanaco and Its Hinterland. Archaeology and Paleocology of and Andean Civilization* (II, pp. 95-111). Washington, D.C.: Smithsonian Institute.
- Alconini, Sonia (1995). *Rito, símbolo e historia en la piramide de Akapana, Tiahuanaco: un análisis de cerámica prehispánica*. La Paz: Acción.

- Anders, Martha (1986). «Dual Organization and Calendars from the Planned Site of Azangaro: Wari Administrative Strategies». Tesis para obtener el grado de Doctor, Universidad de Cornell.
- Anders, Martha (1991). *Structure and Function at the Planned Site of Azangaro: Cautionary Notes for the Model of Huari as a Centralized Secular State*. En Isbell, William & McEwan, Gordon (eds.), *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government* (pp. 165-197). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- Augustyniak, Szymon (2004). Dating the Tiahuanaco State. *Chungará* 36(1), 19-35.
- Bennett, Wendell Clark (1934). *Excavations at Tiahuanaco*. Nueva York: American Museum of Natural History.
- Bennett, Wendell Clark (1936). *Excavations in Bolivia*. Nueva York: American Museum of Natural History.
- Carrion Cachot de Girard, Rebeca (1959). *La religión en el antiguo Perú (Norte y Centro de la Costa, periodo post-clásico)*. Lima: s.e.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo (2000). *Lingüística aimara*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Chávez, Sergio (1992). «Conventionalized Rules in Pucará Pottery, Technology and Iconography: Implications for Sociopolitical Developments in the Northern Titicaca Basin». Tesis para obtener el grado de Doctor en Antropología, Michigan State University.
- Chávez, Sergio (2004). The Yaya-Mama Religious Tradition as Antecedent of Tiahuanaco. En Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiahuanaco. Ancestors of the Inca* (pp. 70-95). Lincoln y Londres: Denver Art Museum, University of Nebraska.
- Chávez, Sergio & Mohr Chávez, Karen (1975). 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, 45-83.
- Conklin, William (1983). Pucara and Tiahuanaco Tapestry: Time and Style in a Sierra Weaving Tradition. *Ñawpa Pacha* 21, 1-44.
- Conklin, William (1986). The Mythic Geometry in the Ancient Southern Sierra. En Albert Rowe (ed.), *Junius Bird Conference on Andean Textiles* (pp. 123-136). Washington, D.C.: The Textile Museum.
- Cook, Anita (1987). The Middle Horizon Ceramic Offerings from Conchopata. *Ñawpa Pacha* 22-23, 49-90.
- Cook, Anita (1983). Aspects of State Ideology in Huari and Tiahuanaco Iconography: The Central Deity and the Sacrificer. En Daniel Sandweiss (ed.), *Investigations of the Andean Past* (pp. 161-185). Ithaca: Latin American Studies Program, Cornell University.

- Cook, Anita (1994). *Wari y Tiahuanaco: entre el estilo y la imagen*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Cook, Anita (2001). Las deidades huari y sus orígenes altiplánicos. En Krzysztof Makowski (comp.), *Los dioses del antiguo Perú* (tomo II, pp. 39-66). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Cook, Anita (2004). Wari Art and Society. En Helaine Silverman (ed.), *Andean Archaeology* (pp. 146-166). Oxford: Blackwell.
- Couture, Nicole (2004). Monumental space, courtly style, and elite life at Tiahuanaco. En Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiahuanaco. Ancestors of the Inca*. Lincoln y Londres: Denver Art Museum, University of Nebraska.
- Couture, Nicole & Sampeck, Kathryn (2003). Putuni. A History of Palace Architecture at Tiahuanaco. En Alan Kolata (ed.), *Tiahuanaco and Its Hinterland. Archaeology and Paleocology of and Andean Civilization* (II, pp. 226-263). Washington, D.C.: Smithsonian Institute.
- Demarest, Arthur (1981). *Viracocha: the nature and antiquity of the Andean High God*. Cambridge, Mass.: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology.
- Donnan, Christopher (1975). Thematic Approach to Moche Iconography. *Journal of Latin American Lore* 1(2), 147-162.
- Donnan, Christopher (1985). Arte moche. En José Antonio de Lavallo (ed.), *Moch.* (Colección Arte y Tesoros del Perú). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Dwyer, Edward & Dwyer, Jane (1975). The Paracas Cemeteries: Mortuary Patterns in a Peruvian South Coastal Tradition. En Elizabeth Benson (ed.), *Death and Afterlife in Pre-Columbian America* (pp. 145-161). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- Escalante, Javier (1996). *Arquitectura prehispánica en los Andes bolivianos*. La Paz: CIMA.
- Frame, Mary (1994). Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú. *Revista Andina* 12(22), 295-344.
- Frame, Mary (2005). «Tokapu», a graphic code of the Inkas. En Victoria Solanilla Demestre (ed.), *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro. Actas del 51.º Congreso de Americanistas, 14-18 junio de 2003* (pp. 236-260). Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Franquemont, Edward (1986). The Ancient Pottery from Pucará, Peru. *Ñawpa Pacha* 24, 1-30.
- Goldstein, Paul (1993). Tiahuanaco Temples and State Expansion: A Tiahuanaco Sunken-Court Temple in Moquegua, Perú. *Latin American Antiquity* 4(1), 22-47.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe (1936). *Nueva Crónica y Buen Gobierno (Codex perúvien illustré)*. París: Université de Paris.

- Haas, Jonathan & Creamer, Winifred (2004). Cultural Transformations in the Central Andean Late Archaic. En Helaine Silverman (ed.), *Andean Archaeology* (pp. 35-50). Oxford: Blackwell.
- Hecker, Wolfgang & Hecker, Gisela (1992). Ofrendas de huesos humanos y uso repetido de vasijas en el culto funerario de la costa norperuana. *Gaceta Arqueológica Andina* 6(21), 33-53.
- Haerberli, Joerg (2002). Tiempo y tradición en Arequipa, Perú, y el surgimiento del tema de la deidad central. *Boletín de Arqueología PUCP* 5, 89-138.
- Hiltunen, Juha (1999). *Ancient kings of Peru: the reliability of the chronicle of Fernando de Montesinos; correlating the dynasty lists with current prehistoric periodization in the Andes*. Helsinki: Suomen Historiallinen Senra.
- Hyslop, John (1990). *Inka Settlement Planning*. Austin: University of Texas.
- Isbell, William (1987). State Origins in the Ayacucho Valley, Central Highlands Peru. En Jonathan Hass, Shelia Pozorski & Thomas Pozorski (eds.), *The Origins and Development of the Andean State* (pp. 83-90). Nueva York: Cambridge University.
- Isbell, William (1997). Reconstructing Huari: A cultural chronology from the capital city. En Lina Manzanilla (ed.), *Emergence and Change in Early Urban Societies* (pp. 181-227). Nueva York y Londres: Plenum.
- Isbell, William (2002). Repensando el horizonte medio: el caso de Conchopata, Ayacucho, Perú. *Boletín de Arqueología PUCP* 4, 9-60.
- Isbell, William (2001). Huari y Tiahuanaco, arquitectura, identidad y religión. En Krzysztof Makowski (comp.), *Los dioses del antiguo Perú*. (tomo II, pp. 1-38). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Isbell, William & Cook, Anita (1987). Ideological Origins of an Andean Conquest State. *Archaeology* 40(4), 26-33.
- Isbell, William & McEwan, Gordon (eds.) (1991). A history of Huari Studies and Introduction to Current Interpretations. En *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government* (pp. 1-17). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- Isbell, William & Knobloch, Patricia (2006). Missing Links, Imaginary Links: Staff God Imagery in the South Andean Past. En William Isbell & Helaine Silverman (eds.), *Andean Archaeology* (III). Nueva York y Londres: Kluwer Academic y Plenum.
- Janusek, John (2003). Vessels, Time and Society: Toward a Chronology of Ceramic Style in the Tiahuanaco Heartland. En Alan Kolata (ed.), *Tiahuanaco and Its Hinterland. Archaeology and Paleocology of and Andean Civilization* (tomo II, pp. 30-94). Washington, D.C.: Smithsonian Institute.

- Janusek, John (2004). *Identity and Power in the Ancient Andes. Tiahuanaco Cities through Time*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Jimenez Borja, Arturo (1999). Textiles of the Sanctuary of Pachacamac. En José Antonio de Lavallo & Rosario de Lavallo (eds.), *Ancient Peruvian Textiles* (pp. 491-504). Lima: Integra AFP.
- Kaulicke, Peter & Isbell, William (eds.) (2002). Huari y Tiahuanaco: Modelos vs. Evidencias. *Boletín de Arqueología PUCP* 4, 5.
- Knobloch, Patricia (1983). «A Study of the Andean Huari Ceramics from the Early Intermediate Period to the Middle Horizon Epoch 1». Tesis para obtener el grado de Doctor, Universidad del Estado de Nueva York en Binghamton.
- Knobloch, Patricia (2000). Wari ritual power at Conchopata: an interpretation of *Anadananthera colubrine* iconography. *Latin American Antiquity* 11, 387-402.
- Knobloch, Patricia (2002). Cronología del contacto y ancestros cercanos de Wari. En Peter Kaulicke & William Isbell (eds.), *Huari y Tiahuanaco: modelos vs. evidencias* (pp. 69-87).
- Kolata, Alan (1992). Economy, Ideology, and Imperialism in the South-Central Andes. En Arthur Demarest & Geoffrey Conrad (eds.), *Ideology and Pre-Columbian Civilizations* (pp. 65-85). Santa Fe, NM: School of American Research.
- Kolata, Alan (1993a). *The Tiahuanaco: Portrait of an Andean Civilization*. Cambridge: Blackwell, Oxford University Press.
- Kolata, Alan (1993b). Understanding Tiahuanaco: Conquest, Colonization and Clientage in the South Central Andes. En Donald Rice (ed.), *Latin American Horizons* (pp. 193-224). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- Kolata, Alan (2003). The Social Production of Tiahuanaco: Political Economy and Authority in a Native Andean State. En Alan Kolata (ed.), *Tiahuanaco and Its Hinterland. Archaeology and Paleocology of and Andean Civilization*. Tomo II (pp. 449-472). Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
- Lyon, Patricia (1979). Female supernaturals in ancient Peru. *Ñawpa Pacha* 16, 95-140.
- Makowski, Krzysztof (1996). Los seres radiantes, el Águila y el Búho. La imagen de la divinidad en la cultura Mochica (siglos II-VIII d. C.). En Iván Amaro, Krzysztof Makowski & Max Hernández, *Imágenes y mitos*. Lima: Australis, SIDEA.
- Makowski, Krzysztof (2000a). Las divinidades en la iconografía mochica. En Krzysztof Makowski (comp.), *Los dioses del antiguo Perú* (tomo I, pp. 137-175). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Makowski, Krzysztof (2000b). Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca. En Krzysztof Makowski (comp.), *Los dioses del antiguo Perú* (tomo I, pp. 277-312). Lima: Banco de Crédito del Perú.

- Makowski, Krzysztof (2001a). Ritual y narración en la iconografía mochica. *Arqueológicas* 25, 175-205.
- Makowski, Krzysztof (2001b). El panteón tiahuanaco y las deidades con báculos. En Krzysztof Makowski (comp.), *Los dioses del antiguo Perú* (tomo II, pp. 67-110). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Makowski, Krzysztof (2002). Los personaje frontales de báculos en la iconografía tiahuanaco y huari: ¿tema o convención? *Boletín de Arqueología PUCP* 5, 337-374.
- Makowski, Krzysztof (2004). *Primeras civilizaciones. Enciclopedia Temática del Perú* (IX). Lima: El Comercio.
- Makowski, Krzysztof (2005). La imagen de la sociedad y del mundo sobrenatural en el manto de Brooklyn. En Victoria Solanilla Demestre (ed.), *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro. Actas del 51.º Congreso de Americanistas, 14-18 junio de 2003* (pp. 102-124). Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Makowski, Krzysztof (comp.) (2000). *Los dioses del antiguo Perú* (2 tomos). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Menzel, Dorothy (1964). Style and Time in the Middle Horizon. *Ñawpa Pacha* 2, 1-105.
- Menzel, Dorothy (1968a). New Data on the Huari Empire in Middle Horizon Epoch 2A. *Ñawpa Pacha* 6, 47-114.
- Menzel, Dorothy (1968b). *La cultura Huari*. Lima: Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza.
- Menzel, Dorothy (1977). *The Archeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*. Berkeley: Universidad de California.
- Miranda-Luizaga, Jorge (1991). *La puerta del Sol. Cosmología y simbolismo andino*. La Paz: Garza Azul.
- Molina, Cristobal de (el Cuzqueño)(1989). Relación de las fábulas y ritos de los incas. En Pierre Duviols & Henrique Urbano (eds.), *Fábulas y mitos de los Incas* (pp. 47-134). Madrid: Historia 16.
- Ochatoma, José & Cabrera, Martha (2001). Idea religiosa y organización militar en la iconografía del área ceremonial de Conchopata. En Luis Millones (ed.), *Wari: arte precolombino peruano. Catálogo de la exposición, Centro Cultural el Monte, Sevilla, enero-marzo 2001* (pp. 173-227). Sevilla: Fundación El Monte.
- Paul, Anne (1990a). *Paracas Ritual Attire: Symbols of Authority in Ancient Peru*. Norman: University of Oklahoma.
- Paul, Anne (1990b). The Use of Color in Paracas Necropolis Fabrics: What does it reveal about the Organization of Dyeing and Designing? *National Geographic Research* 6(2), 7-21.

- Ponce Sanginés, Carlos (1990[1964]). *Descripción sumaria del Templete Semisubterráneo de Tiahuanaco* (6.ª ed. revisada). La Paz: Librería y Editorial Juventud.
- Ponce Sanginés, Carlos (1969). La ciudad de Tiahuanaco. *Arte y arqueología 1*, 1-32.
- Ponce Sanginés, Carlos (2002). Aventuras y desventuras de una estela lítica. En *Tiahuanaco. Ciudad Eterna de los Andes*. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia.
- Portugal Ortiz, Max (1998). *Escultura prehispánica boliviana*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- Posnansky, Arthur (1914). *Una metrópoli prehistórica en América del Sur [Eine Praehistorische Metropole in Südamerika]*, Dietrich Reimer]. Berlin: s.e.
- Posnansky, Arthur (1945). *Tihuanacu: The Cradle of American Man* (vols. I y II). Nueva York: American Museum of Natural History.
- Posnansky, Arthur (1957). *Tihuanacu: The Cradle of American Man* (vols. III y IV). La Paz: Ministerio de Educación de Bolivia.
- Pozzi-Escot, Denise, Alarcón, Marleni & Vivanco, Cirilo (1994). Cerámica wari y su tecnología de producción: la visión desde Ayacucho. En Izumi Shimada (ed.), *Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica en los Andes* (pp. 269-294). Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Protzen, Jean-Pierre (2002). The Gates of Tiahuanaco: Ritual Passages? En Isbell, William & Silverman, Helaine (eds.), *Andean Archaeology II, Art, Landscape and Society*. Nueva York: Kluwer Academic, Plenum Publishers.
- Quilter, Jeffrey (1997). The Narrative Approach to Moche Iconography. *Latin American Antiquity 8*(2), 113-133.
- Ravines, Rogger (1968). Un depósito del horizonte medio en la sierra central del Perú. *Ñawpa Pacha 6*, 19-45.
- Ravines, Rogger (1977). Excavaciones en Ayapata, Huancavelica, Perú. *Ñawpa Pacha 15*, 49-100.
- Rex González, Alberto (1974). *Arte, estructura y arqueología*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rowe, John (1971). The Influence of Chavin Art on Later Styles. En Elizabeth Benson (ed.), *Dumbarton Oaks Conference on Chavin. 26 y 27 de octubre de 1968* (pp. 101-123). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- Ruiz Estrada, Arturo (1999). Pre-Hispanic Chancay Textiles. En José Antonio de Lavalley & Rosario de Lavalley (eds.), *Ancient Peruvian Textiles* (pp. 505-536). Lima: Integra AFP.
- Schreiber, Katharina (1992). *Wari Imperialism in Middle Horizon Peru*. Ann Arbor: Universidad de Michigan.

- Silverman, Gail (1994). *El tejido andino: un libro de sabiduría*. Lima: Banco Central de Reserva.
- Squier, Ephraim (1877). *Peru: Incidents of Travel and Explorations in the Land of the Incas*. Nueva York: Harper.
- Stanish, Charles (2002). Formación estatal temprana en la cuenca del lago Titicaca, Andes subcentrales. *Boletín de Arqueología PUCP* 5, 189-216.
- Stanish, Charles (2003). *Ancient Titicaca: The Evolution of Complex Society in Southern Peru and Northern Bolivia*. Berkeley: University of California.
- Stübel, Alphons & Uhle, Max (1892). *Die Ruinen Staette von Tiahuanaco im Hochlande des Alten Peru. Eine kulturgeschichtliche Studie aufgrund selbständiger Aufnahme*. Leipzig: Karl W. Hiesermann.
- Szeminski, Jan (1997). *Wira Quchan y sus obras: teología andina y lenguaje, 1550-1562*. Lima: IEP.
- Torres, Constantino (1987). *The Iconography of South American Snuff Trays and related Paraphernalia*. Gotenburgo: Goteborgs Etnografiska Museum.
- Torres, Constantino (1994). Archaeological Evidence for the Antiquity of Psychoactive Plant Use in the Central Andes. *Annali dei Musei Ivici-Rovereto* 11, 291-326.
- Torres, Constantino (1999). Psychoactive Substances in the Archaeology of Northern Chile and NW Argentina. A Comparative Review of the Evidence. *Chungará* 30(1), 49-63.
- Torres, Constantino (2002). Iconografía tiahuanaco en la parafernalia inhalatoria de los Andes centro-sur. *Boletín de Arqueología PUCP* 4, 9-60.
- Ugarte Eléspuru, Juan Manuel (1999). The Pre-Columbian Painted Textiles. En José Antonio de Lavallo & Rosario de Lavallo (eds.), *Ancient Peruvian Textiles* (pp. 537-552). Lima: Integra AFP.
- Urbano, Henrique (1981). *Wiracocha y Ayar: héroes y funciones en las sociedades andinas*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Urton, Gary (1981). *At the Crossroad of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*. Austin: University of Texas.
- Urton, Gary (2005). Tiempo e identidad en un manto tapiz Inka. En Victoria Solanilla Demestre (ed.), *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro. Actas del 51.º Congreso de Americanistas, 14-18 junio de 2003* (pp. 213-223). Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Verde Casanova, Ana & Jiménez Díaz, María (eds.) (2006). *Y llegaron los Incas*. Madrid: Ministerio de Cultura de España (catálogo de la exposición Museo de América, enero-agosto, 2006).

- Vranich, Alexei (1999). «Interpreting the Meaning of Ritual Spaces: The Temple Complex of Pumapunku, Tiahuanaco, Bolivia». Tesis para obtener el grado de Ph.D., Universidad of Pennsylvania, EE. UU.
- Wallace, Dwight (1980). Tiahuanaco as Symbolic Empire. *Estudios Andinos* 5, 133-144.
- Wiener, Charles (1880). *Pérou et Bolivie*. París: Hachette.
- Yacovleff, Eugenio (1932). Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos. *Revista de Museo Nacional* 2(1), 49-66.
- Young-Sánchez, Margaret (ed.) (2004). *Tiahuanaco. Ancestors of the Inca*. Lincoln y Londres: Denver Art Museum y University of Nebraska.
- Ziólkowski, Mariusz (1997). *La guerra de los wawqi. Los objetivos y los mecanismos de la rivalidad dentro de la élite inca, siglos XV-XVI*. Quito: Abya-Yala.
- Zuidema, Tom (1964). *The ceque system of Cusco: The Social Organization of the Capital of the Inca*. Leiden: E. J. Brill.
- Zuidema, Tom (1983). Lama Sacrifices and Computation: Roots of the Inca Calendar in Huari-Tiahuanaco Culture. En *Acts of Congress of Ethnoastronomy*. Washington, D.C.
- Zuidema, Tom (1989). *La civilización inca en Cusco*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Zuidema, Tom (1995). *El sistema de ceques del Cusco. La organización social de la capital de los Incas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Zuidema, Tom (2005). La identidad de las diez panacas en el Cusco incaico. *Boletín de Arqueología PUCP* 8, 277-287.
- Zuidema, Tom & Urton, Gary (1976). La constelación de la llama en los Andes peruanos. *Allpanchis Phuturinga* 9, 59-119.
- Zuidema, Tom & Bock, Edward (1990). Coherence mathématique de l'art andin. Vers un modèle global pour l'analyse de l'iconographie andine. En Sergio Purin (ed.), *Inca-Perou. 3000 ans d'histoire*. Bruselas: Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inschoot Nitgevers.