

# Sobre el Perú

Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo



## Capítulo 42



*Pontificia Universidad Católica del Perú*

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

FONDO EDITORIAL 2002

*Sobre el Perú: homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*

Editores:

Margarita Guerra Martinière

Oswaldo Holguín Callo

César Gutiérrez Muñoz

Diseño de carátula: Iván Larco Degregori

Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Plaza Francia 1164, Lima

Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Obra completa: ISBN 9972-42-472-3

Tomo I: ISBN 9972-42-479-0

Hecho el Depósito Legal: 1501052002-2418

Primera edición: mayo de 2002

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

# Vicús: revisión e inferencias iconográficas

Federico Kauffmann Doig  
*Academia Nacional de la Historia*

Vicús es el nombre de un cerro que, visto desde el sitio arqueológico de Ñañañique emerge imponente cual si fuera una colosal pirámide. Al pie y por el lado este del cerro Vicús se extiende un cementerio arqueológico, ubicado en los predios de la antigua hacienda Pabur (Chulucanas/Morropón, Piura), en la zona denominada Alto Piura; y junto a éste el caserío de Vicús. El paisaje es desértico, de suelos dependientes de agua fluvial (Falen y Revesz 1988; Hocquenghem 1987; Kaulicke 1993; Richardson III 1973).

El nombre Vicús se aplica también, por extensión, a los restos arqueológicos de un estilo local; al igual que al cementerio prehispánico desde que Ramiro Matos Mendieta (1969) le dio esta denominación a raíz de sus exploraciones de 1963. En los alrededores hay otros cementerios con tumbas y contenido cultural similar, como el conspicuo de Yécala o El Ovejero. En cuanto a la arquitectura relacionada a Vicús, tanto la comunal como la de administración y culto estarían representadas por el complejo Tamarindo (Kaulicke 1992).

El material cultural extraído de la necrópolis de Vicús y zonas adyacentes, está conformado por testimonios de una avanzada metalurgia y por diversas tradiciones estilísticas expresadas en cerámica. Éstas son principalmente tres: Tradición Vicús/Vicús, representada por un estilo de rasgos locales, Tradición Vicús asociado a Moche o Mochica, y Moche aflorado con algunas peculiaridades en el Alto Piura. También está presente la Tradición Cupisnique-chavinoide, la que al parecer corresponde a sobrevivencias estilísticas o *arcaísmos*. Como cerámica del área de Vicús, aunque éstas son más de nomenclatura que de fondo.

## I. Descubrimiento material y aproximaciones al tema

Objetos de cerámica y de metal, extraídos clandestinamente del cementerio Vicús y de otros contiguos, comenzaron a circular a partir de 1961; desde entonces concitaron admiración por las peculiaridades y por lo vigoroso de su estilo.

Las primeras muestras llegadas a Lima, debieron provenir de tumbas saqueadas algunos años antes de 1961. Quienes en primer lugar se percataron de que se trataba de objetos de un estilo nuevo, fueron traficantes de antigüedades y coleccionistas. Rumores hacían inicialmente presumir que el botín provenía de Ayabaca, probablemente debido a que en las cercanías de la citada localidad serrana de Frías habían sido hallados en 1956, suntuosos objetos de oro. Aquello quedó desvirtuado con las exploraciones que condujo en el alto Piura Ramiro Matos en compañía de Florentino Gálvez (Matos Mendieta 1969) en enero-febrero de 1963. Ellos constataron que los novedosos testimonios eran producto de actos depredatorios, que no eran cometidos en Frías sino en el cementerio de Vicús así como también en el vecino de Yécala. Inventariaron y describieron el material saqueado en poder de coleccionistas de la región, y recolectaron y registraron la fragmentaria de cerámica desechada por los buscadores de tesoros. Hans Horkheimer (1965) estimó que tan sólo entre 1960 y 1964 debieron profanarse más de 2,000 tumbas Vicús; y es que la *huaquería* se intensificó al interesarse los coleccionistas y los arqueólogos por los novedosos testimonios.

Cuando Matos y Gálvez daban por concluida su misión, Carlos Guzmán y José Casafranca arribaban a Vicús enviados por el Patronato Nacional de Arqueología. Este antiguo organismo disponía que los citados arqueólogos ejecutaran investigaciones de campo del 4 de febrero al 5 de marzo de aquel año de 1963. La misión excavó 41 tumbas en el cementerio de Yécala, situado a 6 km. del cerro Vicús (Guzmán 1967; Guzmán y Casafranca 1964). Un año después, en 1964, Toribio Mejía Xesspe inspeccionaba la zona (Mejía Xesspe 1969a).

Por entonces Rafael Larco Hoyle confirió especial atención al tema Vicús, al adquirir para el museo Rafael Larco Herrera, trasladando de Chiclín a Lima, objetos del novedoso estilo. Luego de analizar este material y el conservado en otras colecciones, publicó los resultados de su investigación en un opúsculo (Larco 1965) que años más tarde llegó a ampliar con notas sobre los "nexos [de Vicús] con las demás culturas" (Larco 1967). El "mayor aporte de Larco consistió en dar la primera definición del estilo Vicús mediante el análisis del amplio *corpus* de las colecciones mencionadas, y hacer la publicación del resultado del mismo con implicaciones de orden formal, tecnológico e iconográfico que apoyaban la definición del estilo" (Murro 1994: 9). Por entonces, en 1965, el Museo de Arte insertó una sucinta nota sobre Vicús en el catálogo que publicó sobre el material de una de sus

exposiciones (Kauffmann Doig 1965: 85). También Hans Horkheimer daba en aquel año a estampa un sumario acerca de la cultura Vicús, basado en la información de Carlos Guzmán y José Casafranca (Horkheimer 1965, 1985).

De 1966 son las excavaciones que condujo Hans Disselhoff en los cementerios de Vicús y Loma Negra, en las que tuvo activa participación Wolfgang Wurster (Disselhoff 1968: 191-206; 1971; 1972a; 1972b). Las fechas radiocarbónicas ubicaron el material recuperado entre los 250 y 650 años de la era cristiana (Disselhoff 1969); éstas daban a Vicús una antigüedad menor de la que por entonces se venía considerando, pero resultan ser en términos generales equivalentes a las que se estima como correctas en la actualidad. Son también de entonces las observaciones de Otto Klein (1967), que inciden sobre la posición cronológica de Vicús y consideran que su cerámica no habría sido la raíz originaria de la de Moche como se venía estimando en consenso.

De años después son las acotaciones y el material gráfico acerca de Vicús/Vicús publicados por el autor, base de las presentes glosas (Kauffmann Doig 1969; 1976). Años después, Luis G. Lumbreras (1979) publicaba un estudio global y ordenador de las piezas de la colección Vicús, formada en Piura por Domingo Seminario y adquirida por el Banco Popular del Perú. Al ser transferido el material al Banco Central de Reserva, esta entidad bancaria publicó un nuevo libro sobre Vicús (Banco Central de Reserva 1987). La obra anexa un inventario gráfico, y en cuanto al texto repite lo expuesto por Lumbreras en 1979.

A partir de 1986 la Pontificia Universidad Católica del Perú inauguró un programa integral de investigaciones en el Alto Piura. Además de intervenir el sitio formativo de Ñañañique, de data anterior a Vicús (Guffroy 1989; Guffroy, Kaulicke y Makowski 1989), este proyecto apuntó a dilucidar el problema tocante a las vinculaciones entre la cerámica Vicús y la Moche, percibidas desde siempre pero explicadas confusamente. Las excavaciones en Loma Negra (Disselhoff 1972a; 1972b), sitio Mochica en el área de Vicús, aportaron importantes luces al respecto (Makowski 1994), así como lo postulado por Otto Klein (1967). El resultado de las investigaciones de campo, las conclusiones obtenidas mediante la revisión de material Vicús presente en diversas colecciones, así como experiencias en temas conexos, fueron reunidos en una densa obra que editó el Banco de Crédito del Perú en 1994. Suscriben los estudios José Antonio Murro (1994) que ofrece un recuento histórico-geográfico sobre Vicús; Iván Amaro (1994)

que toca una diversidad temática respecto a la cerámica; así como Magdalena Diez-Canseco (1994) que da una visión acerca de la metalurgia. El libro incluye un detallado estudio de Krzysztof Makowski (Makowski *et al.* 1994), basado fundamentalmente en la experiencia de sus excavaciones en Loma Negra. Concluye que, según su experiencia, el estilo Vicús fue contemporáneo a fases Mochicas tempranas y aún florecientes, conforme lo había postulado Otto Klein (1967). En la obra citada y conjuntamente con Iván Amaro y Otto Eléspuru, Krzysztof Makowski profundiza sobre el tema de la ocupación Moche en el Alto Piura. Por su parte, Luis Jaime Castillo y Christopher B. Donnan (1994) tratan sobre los Mochicas del Norte y los Mochicas del Sur, en su conexión con Vicús. A la presente lista débense agregar los estudios cumplidos por Peter Kaulicke (1992) sobre la arquitectura del sitio Tamarindo, que también aportan valiosas observaciones acerca de las relaciones de Vicús con Moche.

## II. Las tumbas

Los cementerios Vicús se caracterizan por sus tumbas profundas. Éstas están constituidas por angostos pozos tubulares o cuadrangulares que penetran verticalmente, alcanzando en ciertos casos hasta 15 m. de profundidad. La cámara funeraria va emplazada hacia un costado del fondo del pozo. De esta manera y al igual que en el valle del Cauca (Colombia), la cavidad de las tumbas adopta la forma de una bota (Kauffmann Doig 1976: 135).

La forma de bota de las tumbas Vicús fue resaltada por Ramiro Matos Mendieta (1969) en base a los testimonios que recogió en 1963, cuando recorría los cementerios Vicús mientras éstos eran saqueados febrilmente. Planteaba que se dan variantes al respecto, de tumbas que acusan más de un ambiente mortuorio. Sobre el particular existen discrepancias, debido a que al alcanzar el fondo del pozo los profanadores de las tumbas suelen escarbar, en una y otra dirección, en pos de la cavidad donde presumen hallarán ofrendas áureas.

Los sepulcros abundan en oblacones de cerámica y objetos de metal, pero en ningún caso fueron identificados restos del cuerpo del difunto (Guzmán 1967; Matos Mendieta 1969). La explicación, dada por los huaqueros señala que el cadáver habría terminado por desintegrarse completamente, por putrefacción. De éste sólo quedaría, como remanente, la porción de tierra de tonalidad oscura conoci-

da como "tierra del muerto". Tampoco se dispone de tejidos del vestuario ni de aquellos que debieron envolver la momia, según costumbre generalizada. La impronta de la estructura textil estampada en algunos objetos de cobre oxidados, como aquellos donados en 1962 por Raúl Apesteuguía al Museo de Arte, son testimonios incuestionables de que los Vicús eran tejedores; lo atestiguan también las representaciones en cerámica de personajes vestidos, aunque es de advertir que en Vicús las prendas textiles fueron limitadas en número.

Con la discusión en torno a si la porción de tierra oscura en las tumbas correspondería o no a los residuos del cadáver, afloraron sórdidas sospechas acerca del uso de prácticas de antropofagia en la sociedad Vicús. Esta suposición es al parecer invalidada por el testimonio aportado por los llamados "enclaustrados", modelados en cerámica. Retratan a un individuo ubicado en medio de un cubículo, al parecer una tumba o mausoleo, ya que imita una vivienda en pequeña escala; de no graficar, como en otros casos, de hecho fardos funerarios de un tipo que dejaba una abertura a la altura del rostro. Una momia enfardelada, con el rostro parcialmente visible fue tratada en un recipiente escultórico, como lo revela una fotografía publicada por Iván Amaro (1994: 58).

El hecho que tampoco se conserven otros testimonios de origen orgánico cuya existencia debemos presumir, tales como canastas, cordeles, mates, etc., parece indicarnos que los restos humanos terminaron por desintegrarse totalmente; por otra parte, no hay escenas de actos de antropofagia en la iconografía del área de Vicús. El deterioro total del cadáver o de la momia, pudo deberse a que al estar la cámara mortuoria ubicada a gran profundidad, ésta pudo quedar inundada cuando el nivel de las aguas del subsuelo se elevan debido al exceso pluvial producido por catástrofes cismáticas como las generadas por el fenómeno de El Niño o ENSO (*El Niño and the Southern Oscillation*).

### III. Coexistencia de estilos

La cerámica procedente de cementerios Vicús está conformada por una diversidad de estilos, heterogeneidad que fue advertida hasta individualmente en una tumba (Guzmán y Casafranca 1964). Este hecho estimuló sin duda el interés de los estudiosos por resolver el problema cronológico-secuencial.

Varios han sido los criterios empleados para separar conjuntos y para ordenarlos de acuerdo a su estilo y antigüedad (Amaro 1994; Kauffmann Doig 1969: 271-277; 1976: 132-145; Larco 1965, 1967; Lumbreras 1979; Matos 1969; etc.). La presencia Moche fue advertida tempranamente, sólo que se la estimó como tardía en relación al grupo conformado por expresiones consideradas típicamente Vicús o Vicús/Vicús (Guzmán 1967; Horkheimer 1965; Larco 1965, 1967; Matos 1969). La secuencia establecida por Rafael Larco (1948) para los valles costeros situados en dirección meridional, de Chicama, Moche y Virú y representados por los estilos Blanco sobre Rojo, Virú y Mochica o Moche, sirvieron por muchos años de modelo y brújula para ordenar la variada cerámica procedente de Vicús.

El ordenamiento y la secuencia propuestos años atrás, fueron en el fondo similares, variando tan sólo la nomenclatura empleada. De este modo afloraron diversas modalidades de dividir el corpus de cerámica procedente de Vicús: *Vicús sin decoración*, *Vicús con decoración negativa*, *Vicús con pintura negativa y con positiva encima*, *Vicús con pintura blanco sobre rojo*, *Vicús anaranjado* (Larco 1967); *Vicús Negativo*, *Vicús Blanco sobre rojo* y *Vicús monocromo* (Matos 1969); *Vicús-Vicús*, *Vicús Salinar*, *Vicús-Virú*, *Vicús-Moche* (Lumbreras 1979), *Vicús chavinoide*, *Vicús/Vicús* (Blanco sobre Rojo + Técnica Negativa), *Vicús ligado a Mochica y Mochica local* (Kauffmann Doig 1969: 271-277; 1976: 133).

En relación a las propuestas secuenciales citadas, es de tomar en cuenta que el tipo de cerámica Salinar se expresa en Vicús únicamente a través de la decoración Blanco sobre rojo, que tuvo amplia difusión puesto que hasta trascendió las fronteras de la civilización ancestral peruana. No ocurre lo mismo con Virú, que se caracteriza por el empleo de la técnica de la "pintura negativa", la que alcanzó igualmente gran dispersión en el Perú antiguo. El estilo Lambayeque o Sicán, bebió igualmente de la tradición Virú (Kauffmann Doig 1980: 489).

Se advierte, por otra parte, que para elaborar sus conjuntos Rafael Larco Hoyle no tomó en debida cuenta el hecho que los elementos iconográficos Vicús suelen estar presentes en los diversos grupos de cerámica que él estableció. En años más recientes Iván Amaro (1994) ha demandado que la tarea de separar conjuntos, debería tomar también en cuenta el factor de las técnicas empleadas. El citado estudioso concluye estableciendo una división de la cerámica de Vicús en cinco conjuntos: *Vicús Temprano*, *Vicús Medio A*, *Vicús Medio B*, *Vicús Tardío A* y *Vicús Tardío B* (Amaro 1994: 30-43).

Las excavaciones y estudios en Vicús y en Loma Negra conducidos por Peter Kaulicke (1992) y por Krzysztof Makowski (Makowski 1994; Makowski y Amaro 1992), contribuyen notablemente al esclarecimiento de la secuencia de la cerámica Vicús y a fijar su posición frente al estilo Moche. Los esfuerzos mencionados han permitido determinar que a lo largo de varios siglos se produjo una coexistencia de estilos en el Alto Piura. Los productos híbridos son, por otra parte, considerados como gestados por influencias mutuas.

Fue Otto Klein (1967), sin embargo, el primero en objetar la secuencia tradicionalmente aceptada, cuando planteó que la cerámica propiamente Vicús no contenía, necesariamente, las raíces del estilo Moche. Débese recordar, por otro lado, que siempre hubo consenso entre los estudiosos respecto a la prioridad de la cerámica Cupisnique sobre la de Vicús. La presencia de expresiones cupisnicoides en el área de Vicús podría explicarse como a florada por arcaísmos, fenómeno que se exterioriza igualmente en la cerámica Moche temprano de Chicama y del valle de Moche como lo ha expuesto John H. Rowe (1971).

En cuanto a la dispersión de la cerámica típica de Vicús más allá del Alto Piura, se debe señalar que desde antes que se conocieran los cementerios Vicús ya Samuel K. Lothrop (1948) informaba "sobre tipos alfareros detectados en los valles de Pariñas y Chira", de conformación Moche y chavinoide; características éstas que son las que precisamente presenta también la cerámica Vicús (Kauffmann Doig 1970: 277). Al explorar el sitio de Huamantanga en Motupe, los miembros de una de las expediciones arqueológicas ejecutadas por la Universidad de Tokio (Ishida et al. 1960) constataron asimismo la presencia de "un tipo de cerámica que presenta un complejo interesante de colorido Mochica y diseños Virú o Huaylas" (Kauffmann Doig 1969: 277). En colecciones de antigüedades peruanas, como la "Memoria Prado" donada al Museo de Arte, se incluyen igualmente ejemplares de cerámica que podrían grosso modo calificarse como Vicús (Kauffmann Doig 1976: 138/cuadro: 141/fig. 1). Luis G. Lumbreras (1979: 20) subraya que, en la secuencia establecida para Piura por Edward P. Lanning (1963), se consigna la fase Sechura, la "que de acuerdo a su descripción corresponde íntegramente a lo que se ha encontrado en los cementerios y que ahora se conoce como Fase Vicús". Rafael Larco (1967) señaló similitudes formales entre Vicús y la cerámica Paracas-Cavernas.

Mientras no merezca más atención el análisis de las analogías perceptibles entre Vicús y tradiciones geográficamente apuntadas, ecuatorianas tanto como colombianas, tanto en lo que concierne a la cerámica

como a la metalurgia, así como también a la forma de las tumbas –que dicho sea de paso acusan con las de Vicús un sorprendente parecido con las exploradas por Henry Wassén en el valle del Cauca–, el tema de las interrelaciones seguirá sin poder revelarse de modo integral (Kauffmann Doig 1969: 275-277).

#### IV. Rasgos de la cerámica Vicús/Vicús

Entre las características generales que acusa la cerámica típica extraída de los cementerios Vicús en el Alto Piura, debe en primer lugar resaltarse su inclinación por las formas plásticas. Éstas surgen amoldadas a la constitución esférica del recipiente, a su vez resultante de su función primigenia de contenedora de líquidos. El ceramista Vicús parece haber sentido inclinación por la elaboración de cántaros de doble cuerpo, buscando de este modo conciliar la función del recipiente con su impulso de decorarlo escultóricamente. Las obras plásticas fueron adicionalmente complementadas con detalles pintados de blanco, negro, rojo y anaranjado.

Las obras escultóricas Vicús modeladas en arcilla y quemadas luego para convertirlas en cerámica, se caracterizan por su aspecto macizo y rústico; incluso aquellas que combinan rasgos Vicús con los de Moche. No son equiparables, sin embargo, a la cerámica Moche local ni sureña en cuanto a exquisiteces artísticas y artesanales.

La decoración pictórica que acompaña a la cerámica escultórica y que estuvo destinada a resaltar detalles, se expresó a través de dos modalidades: el uso de pintar motivos en blanco sobre el fondo rojo natural del recipiente, y de la llamada pintura negativa (Mejía Xesspe 1969b). Ambas técnicas fueron empleadas copiosamente por los Vicús. Como se sabe, la decoración negativa consiste en colorear las zonas adyacentes a los motivos que se pretende resaltar. Al no haber sido pintados, mantienen el color rojizo natural que adquiere la superficie del recipiente después de su cocción en horno abierto; hay variantes de esta técnica, como la que aplica pintura después de quemada de la vasija en aquellas zonas que inicialmente no recibieron color, para luego volver a someter el recipiente al calor del horno. Asimismo se decoraba, en algunos casos eliminando zonas de la pared de la vasija escultórica, como las que ocupan los ojos que de este modo eran resaltados mediante agujeros. Los detalles solían también ser subrayados mediante líneas incisas.

Atendiendo a la morfología que en lo básico presenta la cerámica Vicús/Vicús, el legado iconográfico aparte que será repasado oportunamente, se distinguen tres grupos: recipientes de un cuerpo, recipientes de dos cuerpos y obras escultóricas compactas.

1.- Recipientes de un solo cuerpo. Presentan cuerpos esféricos, cuadrados, troncocónicos y lenticulares. Los hay sin acusar forma plástica, así como otros en los que el cuerpo del recipiente es modificado para derivar en una figura escultórica. Van provistos de diversos tipos de asa: asa-cinta común y asa-cinta "canasta" (colocada por encima de la boca del cántaro), asa-estribo parcial por lo general trabajada de modo precario, asa-puente que por lo común une el pico con un motivo escultórico, más otras vacantes. El pico es recto como también soplado en su base, la que por lo general es convexa. A los recipientes de un solo cuerpo se asocia de modo particular la decoración blanco sobre rojo, la cerámica anaranjada y aun aquella que no presenta decoración pintada alguna.

2.- Recipientes de dos cuerpos. Mientras uno de los cuerpos representa una figura escultórica, el otro va conformado por un cuerpo esférico solamente. La base suele ser convexa, aunque las hay también planas. Los dos cuerpos van unidos por un asa-puente y están intercomunicados mediante un tubo troncocónico.

Especialmente entre los recipientes de dos cuerpos se encuentran los llamados "huacos silbadores". Éstos permiten emitir silbidos y tonos gracias a un aditamento especial, al ser soplados cuando están vacíos tanto como al momento de verter el líquido, presente en una proporción menor a la mitad de la capacidad del cántaro (Amaro 1994: 70-78; Crespo Toral 1966). El sonido suele corresponder al que emite el animal representado. A los recipientes de dos cuerpos se asocia, de modo particular, la técnica de la pintura negativa ya comentada.

3.- Figuras compactas. Representan figuras humanas y se constituyen en auténticas esculturas por ser compactas, o sea desprovistas de función alguna como recipientes. Al igual como sucede a lo largo de todo en el proceso arqueológico peruano las figuras compuestas son inusuales.

Las técnicas de manufactura así como aquellas empleadas en la decoración, han sido analizadas por Iván Amaro (1994: 25-30).

## V. Deducciones basadas en la iconografía expuesta en cerámica

Los temas representados por los artistas Vicús, tanto en cerámica como en metal, consisten en figuras afloradas en visiones mentales y en traslaciones gráficas de relatos mágico-religiosos. Asimismo se registran imágenes copiadas de la naturaleza circundante, por cuanto también se reproducen escultóricamente animales y frutos. Se tropieza, asimismo, aunque ocasionalmente, con imágenes concebidas al parecer con intenciones burlescas o de lo cómico, como parece demostrarlo la pieza de cerámica que retrata una cara humana conformada por partes anatómicas correspondientes a genitales masculinos (Kauffmann Doig 1979: 70, lám XL; 1981).

La cerámica escultórica Vicús/Vicús era adicionalmente complementada con motivos pintados, con el fin de remarcar detalles anatómicos o evocar elementos simbólicos.

Las representaciones humanas corresponden a individuos retratados de cuerpo entero, como también a sólo bustos y cabezas. Animales y frutos fueron representados abundantemente e incluyen una amplia gama de especies y variedades. También hay esculturas que representan viviendas, así como objetos tales como tambores, etc. Las que presentan a seres humanos y animales, son expuestas mayoritariamente con una vigorosa dosis surrealista.

El legado iconográfico Vicús/Vicús, incluyendo el de Vicús influenciado por el estilo Moche y el de Moche mismo desarrollado en el área de Vicús, representa valiosa fuente de información tocante del mundo mágico como también al de la naturaleza y al cultural.

### V. 1 *Seres míticos*

La iconografía Vicús/Vicús no representó a un ente sobrenatural de jerarquía elevada, comparable a la que ostenta el ser conspicuo presente en el arte Chavín-Cupisnique o en el de Moche, que aflora en la iconografía arqueológica de la civilización peruana antigua de todos los tiempos; articulado por tres elementos anatómicos (de ave, felino, así como humano) y al que hemos propuesto denominar Dios del Agua (Kauffmann Doig 1990: 2, 199-206; 1994: 84). En cambio, la cerámica Vicús que combina elementos Moche sí lo presenta, como lo demuestra la soberbia escultura del Dios del Agua andino, en su modalidad

de Aiapaec, que conserva el Banco Central de Reserva del Perú (Kauffmann Doig 1969: 154).

Se trata de un ser de rasgos predominantemente humanos, que recoge los dos otros elementos anatómicos que se articulan en los retratos del Dios del Agua andino. Los atributos de origen felinomórfico son resaltados por colmillos que dan apariencia fiera a la boca; los de condición ornitomorfa por otra parte, van expresados por el plumaje caudal repartido en dos segmentos hacia ambos costados. El personaje ciñe por tocado la figura de un ave, con plumaje presentado convencionalmente en forma de abanico; de modo en el fondo similar al que exhibe la figura graficada en la Estela Raimondi de Chavín de Huántar. Las plumas se enroscan en sus puntas, también al igual que en la mencionada Estela Raimondi. Este motivo emblemático aparece repetido vastamente a través de las diversas etapas que comprende la civilización ancestral peruana y alude al parecer al agua en su forma de cresta ola (Kauffmann Doig 1972; 1976: 108-9/figs. 1 y 9).

La figura del personaje que nos ocupa también es expuesta en objetos Moche de metal, como los de Sipán, así como en otras representaciones. Suele denominársele El Decapitador, por cuanto blande un instrumento cortante mientras sujeta una cabeza humana degollada. Hay estudiosos que identifican representaciones simplificadas de este ser mágico-religioso conspicuo o Dios del Agua, en su modalidad Moche, como el retrato de una especie de divinidad *araña* (Cordy-Collins 1992); lo que resulta cuestionable bajo la lupa de la investigación comparada de la iconografía, que aclara que los cuatro elementos alargados que irradian hacia sus costados son alas estilizadas, así como la frente rugosa se genera al copiar al ave del tocado comentado (Kauffmann Doig 1989: 174-175).

Sólo se tropieza con una muestra de un ser sobrenatural conspicuo, representado específicamente en el arte Vicús/Vicús. Nos referimos a una estatua conservada en el Museo Rafael Larco Herrera (Larco Hoyle 1967/carátula). Aunque irradia solemnidad, este personaje no presenta empero los atributos propios del Dios del Agua andino; como en cambio sí la escultura monumental del Banco Central de Reserva comentada en párrafos anteriores (Kauffmann Doig 1989: Lám. 5). Tentativamente, esta representación podría corresponder más bien a la de un sacerdote de muy alto nivel, encargado de los sacrificios humanos como lo parece señalar el collar conformado por cabezas humanas que porta, al parecer compuesto por *tsantsas*; el recipiente que

sostiene en sus manos sugiere ser un depósito de sangre proveniente de rituales de inmólación.

Las demás imágenes Vicús/Vicús, si bien son por lo general subrayadamente surrealistas, no se equiparan jerárquicamente con la descrita. Éstas suelen retratar a seres antropomorfos con extrañas cabezas, en algunos casos tal vez inspiradas en la forma que acusan ciertos frutos; en otros casos, exhiben dientes pronunciados y dirigidos hacia adelante que podrían ser alusivos a granos de maíz (Kauffmann Doig 1976: 139/fig. 3).

## V. 2 *Inferencias culturales*

La iconografía en la cerámica Vicús/Vicús permite aproximaciones a productos de la imaginación, aflorados en contextos mágicos de por entonces; pero también faculta hacer inferencias acerca de las instituciones y de las costumbres que regían en aquellos tiempos en la Costa extremo norte. Se demuestra, por ejemplo, que el orden social comprendía una gama intrincada de estamentos.

Algunos personajes exhiben una especie de visera a la altura de las cejas, pero este elemento parece que se difundió en Vicús con la presencia Moche en el Alto Piura; lo dicho se fundamenta en el análisis de la monumental representación Vicús mochicoide del Dios del Agua ya descrito, que porta este tipo de viseras como sucede también en objetos simbólico-ornamentales procedentes de Sipán (Kauffmann Doig 1994: 612).

La iconografía Vicús/Vicús permite conocer otros aspectos de su cultura. Por ejemplo, detalles relativos a prendas de vestir, así como a la tradición de untarse con pintura o tal vez de tatuar determinadas zonas de la cara y del cuerpo. Otros cuadros y escenas Vicús/Moche tanto como Moche-Vicús, permiten apreciar a combatientes y las armas que utilizaban; características físicas; a enfermos con dolencias cutáneas (escoriaciones); a personas que presentan contorsiones faciales como las que produce la parálisis facial; a individuos rechonchos, etc. Asimismo fueron captados por los artistas de la época animales domésticos, tales como llamas transportando atados de leña, cuyes y el pato nativo conocido en el habla local norteña como *joque*; e igualmente silvestres como venados, loros, roedores, etc.

Hay igualmente representaciones de frutos diversos; de músicos premunidos de tambores y de flautas de Pan; escenas surrealistas como

la de una mujer que durante el acto coital posa a manera de un cuadrúpedo. La cópula se ejercía empleando diversas posturas, en su mayoría envueltas en contextos mágicos (Kauffmann Doig 1979). La sexualidad incluía actos de felación y de coito anal tanto heterosexual como homosexual. En otros casos mujeres como varones exhiben sus genitales. Frecuentes son las figuras de falos representados aisladamente. El corte de cabello que hemos calificado de "peinado fálico", se presenta en Vicús/Vicús; podría derivar de una costumbre prestada de Moche (Kauffmann Doig 1976: 138-139, fig. 2; 1981: 82).

### V. 3 Elementos emblemáticos

Elementos simbólicos están representados abundantemente en la cerámica Vicús/Vicús tanto como en la de Vicús asociada a Moche y a Moche del Alto Piura. He aquí algunos de estos emblemas:

1.- *Penacho ocular*. Lo portan algunos individuos de rango, sobre los ojos, como si se tratara de cejas en extenso prominentes o una especie de viseras. Este emblema, como quedó mencionado, copia al parecer la forma del penacho supraocular, de plumas alzadas, que es característica de algunas variedades de búhos. En Sipán se le encuentra representado en metal (Kauffmann Doig 1998a: 612).

2.- *Ojos grano de café*. Esta forma de retratar el ojo arrastra un mensaje simbólico que desconocemos; su presencia se enraíza en tradiciones colombiano-ecuatorianas.

3.- *Ojos huecos*. Característica emblemática perceptible en individuos cuyos ojos están conformados por agujeros perforados en la pared del recipiente; se asocian a personajes de aspecto cadavérico o tal vez de hecho a difuntos o *carcáncha* (s).

4.- *Nariz pico de ave*. Individuos dotados de una nariz prominente, con curvatura pronunciada, son comunes. Este tipo de nariz no debió ser copia del pico de un loro, por cuanto este animal no tuvo significación mágico-religiosa. Debió más bien inspirarse en el pico de un ave de rapiña. Mediante este atributo emblemático se dotaría al individuo representado de una especie de divisa, que lo vincularía a aves que gozaban de enjundia mágico-religiosa. *La nariz-pico de ave* se presenta en rostros de personas encumbradas tanto como en la de gente común (Kauffmann Doig 1970: 277).

5.- *Emblemas del agua*. Debieron tener por función atraer la lluvia por medios mágicos, ritual que se practicaba también valiéndose de

dádivas y ofrendas ofrecidas a los *Apus* o altas montañas, una de las formas con las que era personificado el Dios del Agua andino; o también empleando *alcanzos* o pagos, más otros ritos pluviomágicos como el dejar escurrir sustancias mágicas por canaletas talladas en peñas, o utilizando otro tipo de *paccha(s)* tales como recipientes que para el efecto eran provistos de un caño (Cardón 1955; Joyce 1923).

La atención extremada que se dispensaba al culto al agua, a juzgar por sus símbolos expuestos copiosamente en la iconografía andina de todos los tiempos y latitudes, se explica por la suprema importancia que significaban las lluvias en la producción del sustento, debido a que en la sierra las sementeras eran mayoritariamente de secano y a que los campos de la árida costa dependían del agua fluvial regulada por las lluvias cordilleranas (Kauffmann Doig 1994).

5.1 *Emblema gotas de agua*. Entre los símbolos alusivos al culto al agua más repetidos, figura el de las *placas discoidales*, por lo general pintadas sobre cerámica en colores negro o blanco. Consideramos que este emblema simbolizaba el agua en su forma de gotas de lluvia. El motivo emblemático en mención era empleado desde mucho antes de Vicús, en el arte Cupisnique-Chavín; prosiguió vigente aun después del arribo de los españoles, como lo testimonia su presencia en escenas pictóricas plasmadas en *kero(s)* o vasos ceremoniales de madera (Kauffmann Doig 1992: 27; 1993: 34, fig. 34).

5.2 *Emblema pluma convencional*. Otro símbolo conectado al parecer igualmente al culto al agua, es aquél que se expresa mediante un motivo rectangular expuesto en serie; con cierta frecuencia va provisto de uno o de varios puntos. A la luz de comparaciones realizadas en el marco del método iconográfico cruzado consideramos que deriva de una forma convencional de aludir a la pluma. El emblema en cuestión se aprecia en la cola ornitomorfa partida en dos segmentos de la representación del Dios del Agua en su modalidad de Aiapaec, retratado de modo soberbio en la tantas veces citada escultura monumental Vicús/Moche que conserva el Banco Central de Reserva (Kauffmann Doig 1970: 154).

5.3 *Emblema cresta de ola*. El agua también suele expresarse como un emblema que toma la forma de un bastón. Al parecer derivada de la figura de una pluma cuyo cabo se enrosca a fin de evocar una cresta de ola. Agreguemos que en la iconografía del Perú antiguo, el símbolo *cresta de ola* suele aparecer unido al llamado *signo escalonado*, que hemos propuesto interpretar como emblema alusivo a la Pachamama –esto es, de la Diosa Tierra en su forma de terrazas agrí-

colas o andenes. La combinación de ambos emblemas, (agua y tierra cultivada) aludía así a las dos fuentes gestoras del sustento, por lo mismo se constituyó en el símbolo más repetido a lo largo de la milenaria civilización del Perú ancestral (Kauffmann Doig 1990: 2, 209 fig. 4; 1996; 1998b); en el material Vicús/Vicús, la mencionada combinación de símbolos está al parecer ausente, mas no así en Vicús/Moche.

## VI. Metalurgia

La profanación de las tumbas Vicús fue estimulada sobre todo por la abundancia de piezas de metal en ellas depositadas. Una parte es de oro, pero en su mayoría se trata de objetos simbólicos elaborados de cobre y cobre dorado. De esto se deduce que los metalistas no disponían del "rey de los metales" en las cantidades que apetecían. Esto explica que, para contrarrestar el problema, se vieran forzados a inventar técnicas sofisticadas como las diversas que emplearon para dorar.

La procedencia de los metales es asunto difícil de precisar, al igual que los métodos empleados en su extracción (Diez Canseco 1993; 1994: 204-205). En cuanto a la variedad de técnicas en uso, este tema ha sido investigado principalmente por Heather Lechtman (Lechtman 1973, 1974, 1978, 1981; Letchman, Erlij y Barry Jr. 1982), así como también por Marcela Ríos y Enrique Retamozo (1993). Magdalena Diez Canseco (1994) es, por su parte, autora de un estudio de conjunto sobre la metalurgia procedente de Vicús.

Del mismo modo como de los cementerios Vicús proviene cerámica estilísticamente heterogénea, a pesar de ser en gran medida coetánea, también los objetos trabajados en metal deben corresponder a tradiciones y fases diversas. Sin embargo, las técnicas empleadas en la metalurgia, estuvieron sujetas a cambios producidos en menor escala que los que acusa la cerámica. Atendiendo a esta circunstancia Magdalena Diez Canseco (1994: 206), refiriéndose a los estilos Vicús y a Moche del Alto Piura, sentencia que "el repertorio de metales, técnicas de manufactura y técnicas de decoración es esencialmente el mismo en los dos estilos". Naturalmente este hecho obstaculiza la tarea de separar tipológicamente los objetos de metal para ordenarlos de acuerdo a su secuencia, pero permite sospechar que la metalurgia norteña no se debió a inventos separados.

Las técnicas empleadas en la metalurgia son más abundantes que las utilizadas en la elaboración de la cerámica. No únicamente debido a que su repertorio incluye herramientas tales como cinceles y martillos, sino también en atención a la diversidad de objetos simbólicos de metal que fueron producidos. Entre los mismos figuran porras, tanto de cobre como de cobre dorado; de formas varias, en algunos casos semejan discos de engranaje por cuanto llevan aristas de tamaño uniforme. Porras como las descritas eran elaboradas fundiendo el metal, e introduciendo frecuentemente motivos calados por molde. En otros casos están decoradas en uno de sus lados con figuras simbólicas ejecutadas mediante líneas incisas.

Igualmente se confeccionaban planchas discoidales sólidas, vaciadas o sea de metal fundido en moldes llanos. Debieron poseer valor simbólico únicamente, como se desprende de los motivos emblemáticos grabados en la superficie de algunos de estos objetos. También se martillaban hojas metálicas y diversos objetos simbólicos decorativos, utilizando para ello de técnicas como el embutido y el repujado; luego que las láminas eran recortadas se les agujereaba, para que sostuvieran ganchos de alambre con el fin que éstos sujetasen, colgadas, láminas discoidales movibles. Terminales de bastones eran igualmente producidos por fundición; asimismo narigueras –en base a láminas recortadas y repujadas–, penachos, tembetás, narigueras, anillos nasales, máscaras funerarias, etc.

Otras piezas metálicas no obtenidas por fundición, eran confeccionadas en base a láminas embutidas en las que se repujaba motivos simbólicos. Estos objetos eran elaborados uniendo dos o más partes, las que se conseguía soldando en frío, doblando los bordes y utilizando grapas y remaches. Trozos de concha marina solían ser engastados para remarcar detalles tales como el globo de los ojos.

En el Alto Piura eran practicadas diversas formas de dorar. Por ejemplo la técnica del *mise en couleur*, que permitía eliminar las partículas de cobre de la superficie de una aleación de oro y cobre utilizando para ello sustancias corrosivas del cobre, que por lo mismo sólo dejaban a la vista las partículas de oro que luego se martillaban.

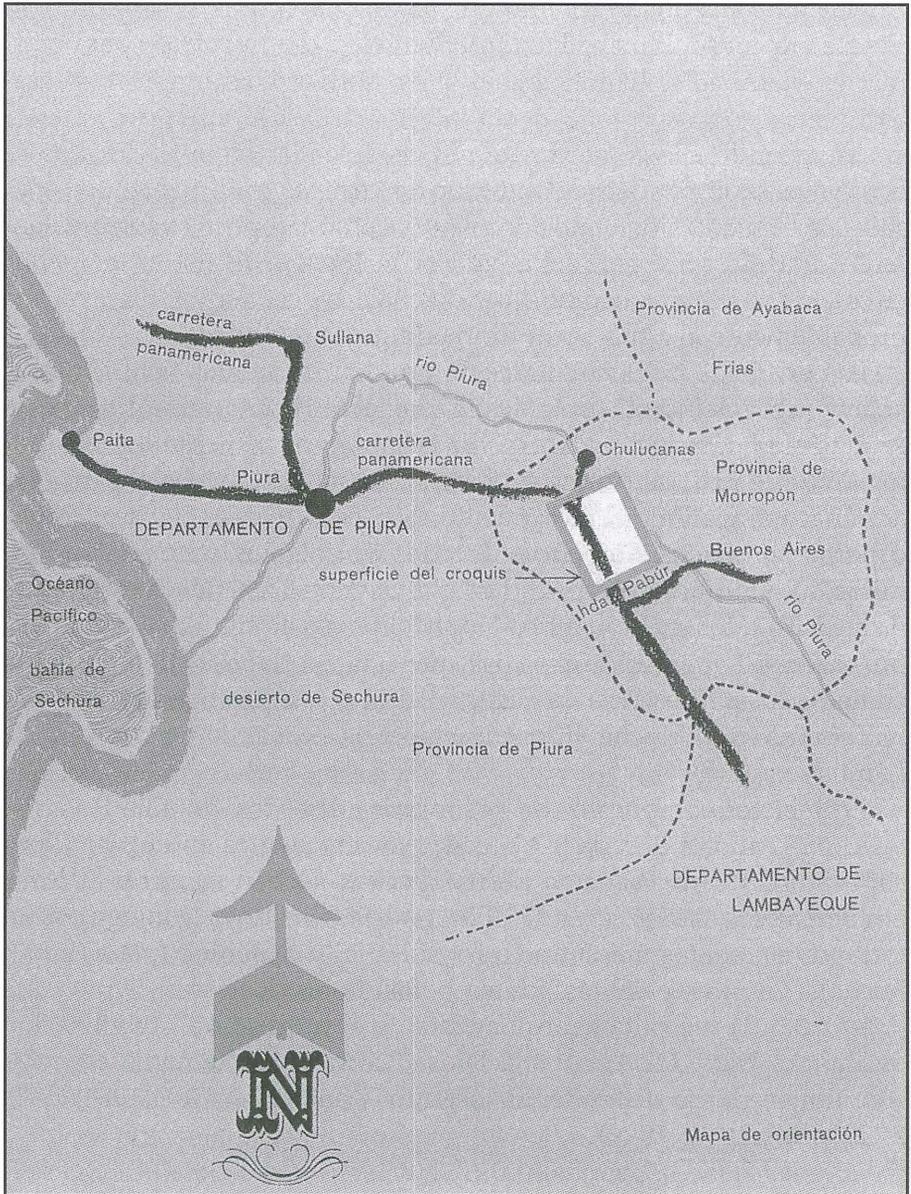
## VII. Símbolos expresados en metal

El arte era concebido en el antiguo Perú como un vehículo para plasmar emblemas. Por lo mismo, hasta los motivos más simples expresaban mensajes.

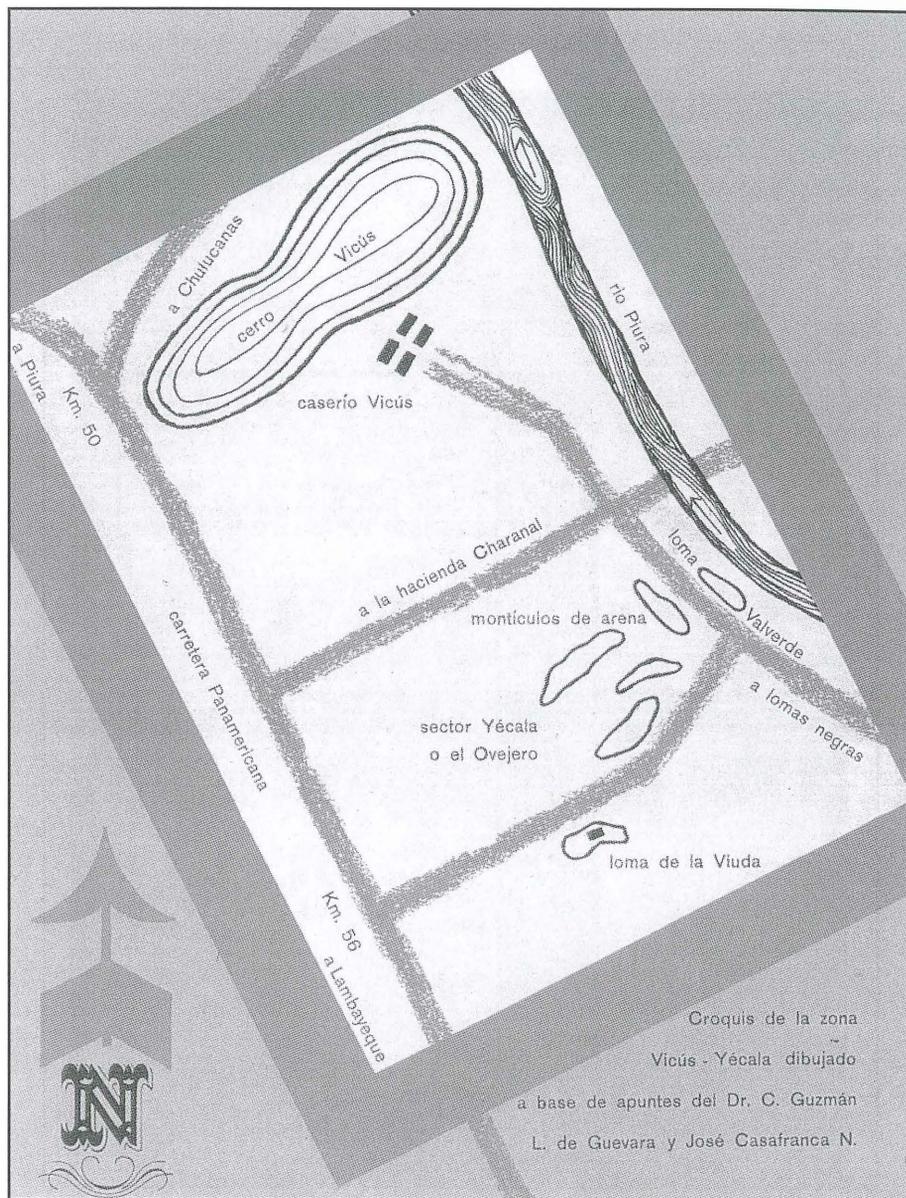
Atendiendo a lo expuesto, ni aún las delgadas láminas discoidales o colgajos, que penden del exterior de coronas y de penachos, eran simples elementos de embellecimiento; como tampoco sus equivalentes pintados sobre cerámica cual si se tratara de meras manchas circulares y círculos. Como quedó señalado, este emblema evocaba probablemente al agua en su forma de gotas de lluvia.

Las delgadas hojas circulares de oro, tan frecuentes también en el arte Moche, debieron estar destinadas asimismo a cumplir con un segundo rol. En efecto, al despedir fulgores cuando eran heridas por los rayos de luz y al producir un ruido tenue, de cascabel, apenas las accionaba el viento o el movimiento más leve, quienes ceñían coronas o portaban objetos simbólicos dotados de colgajos, despertaban admiración e infundían respeto. Los globos metálicos, de diverso tamaño y elaborados en base a dos láminas de oro embutidas y soldadas, no parecen haber sido otra cosa que una modalidad del emblema comentado; su presencia en Vicús/Vicús no está atestiguada, en cambio sí en Vicús/Moche y en la metalurgia Moche tanto como la de Lambayeque (Sicán).

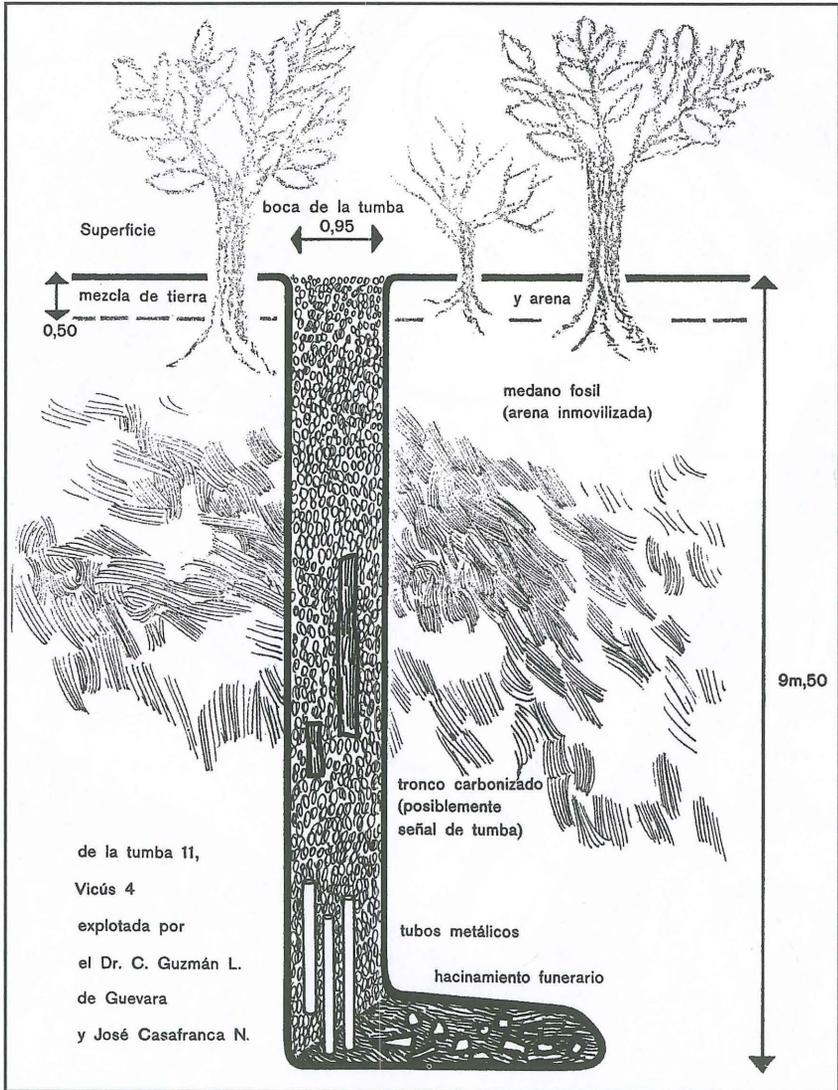
Los objetos compuestos de dos metales distintos, de mitades iguales con tonalidad dorada y plateada, son frecuentes en el Alto Piura especialmente en la forma de narigueras. Deben encerrar valores emblemáticos varios; uno de ellos podría ser el que conjuga en un todo los elementos masculino (oro/sol/día) y femenino (plata/luna/noche). En otras palabras, los símbolos de los dos seres divinos que detentaban la más alta jerarquía durante el proceso de la civilización andina: el Dios del Agua y la Diosa Tierra o Pachamama de cuyo connubio se hacía depender el sustento (Kauffmann Doig 1986; 1990: 2, 199-209; 1996; 1998).



1. Ubicación de Vicús (H. Horkheimer)



1a. Ubicación de Vicús (H. Horkheimer)



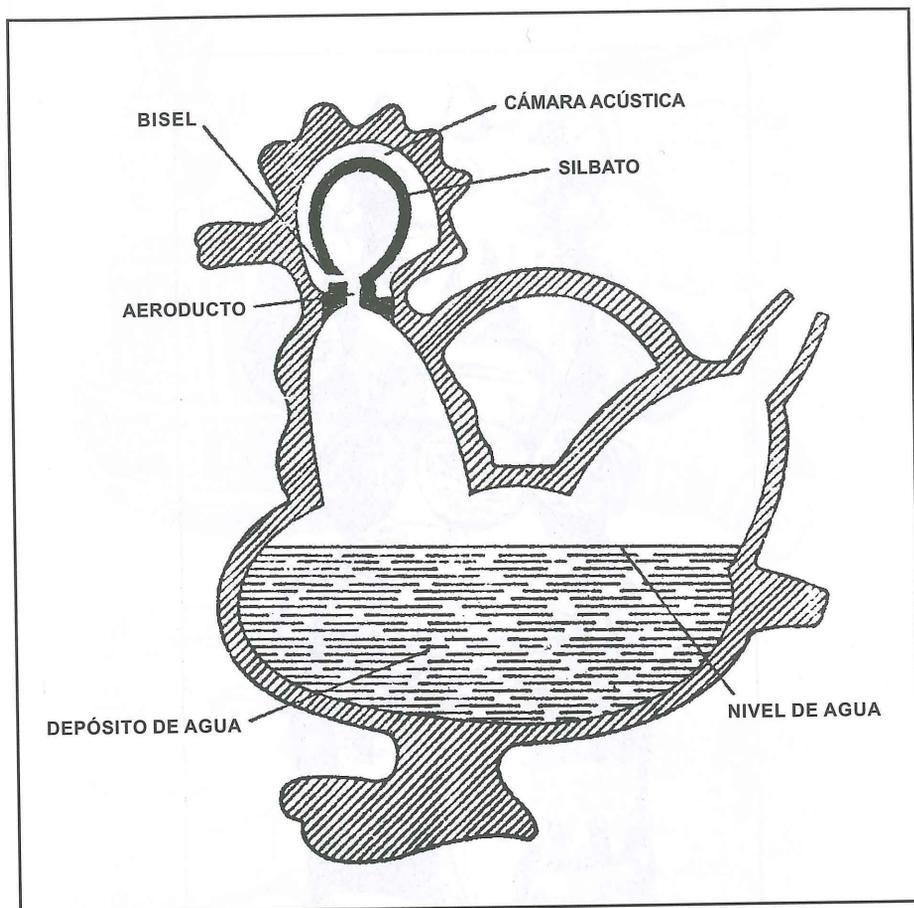
2. Corte de una tumba Vicús (según H. Horkheimer)



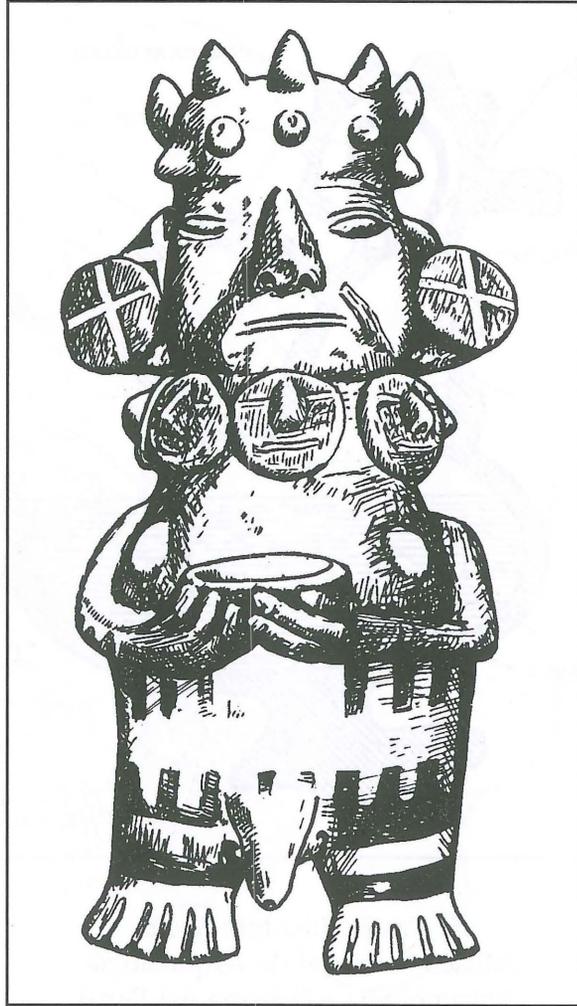
3. El Dios del Agua en su modalidad Vicús/Moche



4. El Dios del Agua en su modalidad Lambayeque/Moche.  
Adviértase la semejanza también del tocado con el  
personaje de la figura anterior



5. Vasija silbadora Vicús  
 (Museo Nacional de Arqueología,  
 Antropología e Historia del Perú)



6. Personaje de jerarquía Vicús  
(Museo Rafael Larco Herrera)



7. Muestrario de cerámica Vicús/Vicuz  
(según F. Kauffmann Doig./dibs. Evaristo Chumpitaz)

## Bibliografía

AMARO, Iván

- 1994 "Reconstruyendo la identidad de un pueblo". En Krzysztof Makowski *et al.* *Vicús*. Colección de Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, 23-81.

BANCO CENTRAL DE RESERVA

- 1987 *Vicús. Colección arqueológica*. Colaboradores principales de la publicación Luis G. Lumbreras y Cecilia Bákula. Lima: Museo Banco Central de Reserva del Perú.

BERNEX DE FALEN, Nicole y Bruno REVESZ

- 1988 *Atlas regional de Piura*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

CARRIÓN CACHOT, Rebeca

- 1955 "El culto al agua en el antiguo Perú. La paccha, elemento cultural pan-andino". *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología* 2. 2 : 50-140. Lima.

CASTILLO, Luis Jaime y Christopher B. DONNAN

- 1994 "Los mochica del norte y los mochica del sur". En *Vicús*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, 143-181.

CORDY-COLLINS, Alana Kathleen

- 1992 "Archaism or continuing tradition- the decapitador them in Cupisnique and Moche". *Latin American Antiquity*. 3. 3: 206-220.

CRESPO TORAL, Hernán

- 1966 "Nacimiento y evolución de la botella silbato". *Humanitas* 6. 1: 66-87. Quito.

DIEZ-CANSECO, Magdalena

- 1993 *Los metales Vicús de las tumbas del cementerio de Yécala*. Memoria de Bachiller. Pontificia Universidad Católica del Perú. Ms. 1. Lima.

- 1994 "La sabiduría de los orfebres". En Krzysztof Makowski *et al.* *Vicús*. Colección de Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, 183-209.

DISSELHOFF, Hans Dietrich

1968 *Oasenstädte und Zaubersteine in Land der Inka. Archäologische Forschungen in Peru.* Berlin.

1969 "Seis fechas radiocarbónicas de Vicús". En 38.º *Internationalen Amerikanisyrnkongress* 1. München, 341-345.

1971 "Vicús". *Monumenta Americana*. 7. Berlin.

1972a *Das Imperium der Inka und die indianischen Frühkulturen.* Berlin.

1972b "Metallschmuck aus der Loma Negra, Vicús (Nord-Peru)". *Antike Welt*. 2: 43-53. Zürich.

GUFFROY, Jean

1989 "Un centro ceremonial formativo en el Alto Piura". *Bulletin de l'Institute Français d'Etudes Andines* 18. 2: 161-207. Lima.

GUFFROY, Jean; Peter KAULICKE y Krzysztof MAKOWSKI

1989 "La prehistoria en el departamento de Piura: estado de los conocimientos y problemática". *Bulletín de l'Institute Français d'Etudes Andines* 18. 2: 117-142. Lima.

GUZMÁN LADRÓN DE GUEVARA, Carlos

1967 "Vicús, enigma para arqueólogos". *Fanal*. 83: 21-26. Lima.

GUZMÁN LADRÓN DE GUEVARA, Carlos y José CASAFRANCA NORIEGA

1964 *Vicús. Informaciones Arqueológicas*, 1. Lima: Ediciones de la Comisión Nacional de Cultura.

HOCQUENGHEM, Anne Marie

1987 *Iconografía mochica.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

HORKHEIMER, Hans

1965 "Vicús. Manifestaciones de una cultura nebulosa". En *Catálogo.* Lima: Museo de Arte de Lima, 728.

1985 "Vicús. Ausdrucksformen einer neu aufgefundenen Kultur". *Archiv für Völkerkunde*. 22: 85-91. Berlín.

ISHIDA, Eiichiro *et al.*

1960 *Andes 1: The report of the University of Tokyo scientific expedition to the Andes in 1958.* Tokio.

JOYCE, Thomas A.

1923 "Pakcha". En *Inca* Revista Trimestral de Estudios Antropológicos. Órgano del Museo de Arqueología de la Universidad Mayor de San Marcos 1. 4: 761-778. Lima.

KAUFFMANNDOIG, Federico

1965 "Cerámica". En *Exposición de arte prehispánico*. Patronato de las Artes "Vicús". Lima.

1969 "El Perú antiguo". En *Historia general de los peruanos*. Lima, vol. 1.

1970 *Arqueología peruana*. Lima.

1972 "La Estela Raimondi. Nuevas bases para la identificación de sus motivos". *Villarreal*, Universidad Nacional Federico Villarreal (1 de diciembre de 1971) Lima.

1976 *El Perú arqueológico. Tratado breve sobre el Perú preincaico*. Lima.

1979 *Sexual behavior in ancient Peru*. Lima.

1980 *Manual de arqueología peruana*. Séptima edición. Lima: PEISA.

1981 *Sexualverhalten im alten Peru*. Segunda edición. Lima.

1986 "Los dioses andinos: hacia una caracterización de la religiosidad fundamentada en testimonios arqueológicos y en mitos". *Revista EV. Vida y Espiritualidad*. 3: 1-16. Lima.

1989 "El mito de Qoa y la divinidad universal andina". En Moisés Lemlij (comp.). *Mitos universales, americanos y contemporáneos*. Lima: Sociedad Peruana de Psicoanálisis, 1, 248-283.

1990 *Historia del Perú antiguo: Una nueva perspectiva*. 2 vols. Lima: Kompactos.

1992 "Pinturas mágicas sobre placas de cerámica. Chucu, Condesuyos, Arequipa". *Arqueológicas*. 21. Lima, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

1993 "La pluma en el antiguo Perú". En *Las plumas del Sol y los ángeles de la Conquista*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

- 1994 "La gestación de la civilización andina y el fenómeno cultural Chavín". En *Historia y cultura del Perú*. Lima: Universidad de Lima-Museo de la Nación, pp. 51-100, fig. 1, 2.
- 1996 "Gestación y rostro de la civilización andina", en *Lienzo* (Lima) 17: 9-55.
- 1998a "Los lambayecanos ancestrales", en *Gran enciclopedia del Perú*. Barcelona: Lexus Editores, pp. 604-616.
- 1998b "Sobrepoblación en los Andes. Un nuevo modelo de interpretación de la fisonomía de la antigua civilización del Perú", en *Bonner Amerikanistische Studien* (Bonn) 30: 77-103.
- KAULICKE, Peter
- 1992 "Moche, Vicús-Moche y el Mochica Temprano". *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 21. 3: 853-903. Lima.
- 1993 "Evidencias paleolíticas en asentamientos del Alto Piura durante el período intermedio temprano, en *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 22. 1: 287-315.
- KLEIN, Otto
- 1967 "La cerámica mochica: caracteres estilísticos y conceptos". *Scientia*: 131. Valparaíso: Universidad Técnica Federico Santa María.
- LANNING, Edward P.
- 1963 "An early site from Ancón, central coast of Peru". *Ñawpa Pacha*. 1: 47-59, láms. IX-XIV. Institute of Andean Studies, Berkeley.
- LARCO HOYLE, Rafael
- 1948 *Cronología arqueológica del norte del Perú*. Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana.
- 1965 *La cerámica Vicús*. Lima: Santiago Valverde.
- 1967 *La cerámica de Vicús y sus nexos con las demás culturas ("Vicús 2")*. Lima: Santiago Valverde.
- LECHTMAN, Heather
- 1973 "The gilding of metals in pre-Columbian Peru". En *The applications of science in the examination of works of art*. Boston: Museum of Fine Arts, 31-37.

- 1974 "El dorado de metales en el Perú precolombino". *Revista del Museo Nacional*. 40: 87-110. Lima.
- 1978 "Temas de la metalurgia andina". En Rogger Ravines Sánchez (ed.). *Tecnología andina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 1981 "Copper-arsenic bronzes from the north coast of Peru". *Annals of the New York Academy of Sciences*. 376: 77-121. Nueva York.
- LECHTMAN, Heather; Antonieta ERLIJ y Edward J. BARRY Jr.  
1982 "New perspectives on Moche metallurgy: techniques of gilding cooper at Loma Negra, northern Peru". *American Antiquity* 47. 1: 3-30.
- LOTHROP, Samuel K.  
1948 "Pariñas-Chira archaeology / a preliminary report". En *Memoirs of the Society for American Archaeology*. 4: 53-65. Menasha.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo  
1979 *El arte y la vida: Vicús*. Lima: Colección del Banco Popular del Perú.
- MAKOWSKI, Krzysztof  
1994 "Los señores de Loma Negra". En *Vicús*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 83-141.
- MAKOWSKI, Krzysztof e Iván AMARO  
1992 "Presencia mochica en el Alto Piura: los cementerios de Yécala y Loma Negra". En *IX Congreso del Hombre y la Cultura Andina*. Cajamarca.
- MAKOWSKI, Krzysztof; Iván AMARO y Otto ELÉSPURU  
1994 "Historia de una conquista". En Krzysztof Makowski *et al.* *Vicús 1*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, 211-281.
- MAKOWSKI, Krzysztof *et al.*  
1994 *Vicús 1*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- MATOS MENDIETA, Ramiro  
1969 "Algunas consideraciones sobre el estilo de Vicús". *Revista del Museo Nacional*. 34 (1965-1966): 89-134.
- MEJÍA XESSPE, Toribio  
1969a "Algunas noticias sobre las tumbas precolombinas de Vicús, Piura". *Revista del Museo Nacional*. 34 (1965-1966): 85-88. Lima.

- 1969b "Técnica negativa en la decoración de la cerámica peruana".  
*Revista del Museo Nacional*. 34 (1965-1966): 28-32.
- MURRO, José Antonio  
1994 "Arqueólogos y huaqueros". En Krzystof Makowski *et al.* *Vicús*.  
Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú,  
23-81.
- RICHARDSON III, James B.  
1973 "The preceramic sequence and the pleistocene and post-pleistocene  
climate of northwest Peru". En D. Lathrap y J. Douglas (eds.).  
*Variation in Anthropology*. Urbana: Illinois Archaeological Survey,  
199-211.
- RÍOS, Marcela; Enrique RETAMOZO  
1993 "Investigaciones sobre la metalurgia Vicús". En *Gaceta Arqueológica  
Andina*. 23: 3-66. Lima.
- ROWE, John Howland  
1971 "The influence of Chavin art on later styles". En *A Conference  
Dumbarton Oaks on Chavin* (1968), 101-124. Washington D.C.