



Dioses y creencias del Perú prehispánico

**Gods and Beliefs
of Prehispanic Peru**

Krzysztof
Makowski

TOMO 3 / VOLUME 3

**Sierra sur
South Andes**

EY



Dioses
y creencias
del Perú
prehispánico

Gods and Beliefs
of Prehispanic Peru

Krzysztof
Makowski



TOMO 3 / VOLUME 3
Sierra sur
South Andes

Créditos Credits

Título de la obra / Title of the book:	Dioses y creencias del Perú prehispánico / Tomo 3 Gods and Beliefs of Prehispanic Peru / Volume 3
Autor / Author:	Krzysztof Makowski Hanula
Texto de presentación / Presentation text:	Paulo Pantigoso Velloso da Silveira
Editado y auspiciado por / Edited and sponsored by:	Ernst & Young Consultores S. Civil de R. L. Av. Víctor Andrés Belaunde 171, Urb. El Rosario, San Isidro. Teléfono: 441 4444 / Correo: eyperu@pe.ey.com
Dirección editorial / General Editor:	Anel Pancorvo Salicetti, Apus Graph Ediciones
Dirección gráfica / Graphic Direction:	Mario A. Vargas Castro, Apus Graph Ediciones
Ilustraciones / Illustrations:	Felipe Guamán Poma de Ayala, <i>El primer y nueva corónica i buen gobierno</i> , 1615, Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Dinamarca; Tom Zuidema; Brian Bauer; Berenguer Rodríguez; Agustín Llagostera; Carlos Herrera; Young-Sánchez; Julie Wilson; A. Guengerich; Ohnstad and Janusek; Knobloch; William H. Isbell de Morris y von Hagen (1993: 112) y Posnansky (1957: lámina LVIIa); Anita Cook (1994, plate 56); Chiongwend Lhi; Museo de Dumbarton Oaks, Washington; D. C. Stasia y Sergio Chávez; Mackey (2001:138, figura 28, Donnan, 1990, figura 19; Programa Valle de Pachacámac; Doménico Villavicencio; Julissa Ugarte Garay; Franco y Paredes (2016, figuras 300, 302, 307, 308, 312); Denver Art Museum, Falcón y Martínez 2009; John H. Rowe (1967); McClelland (1990, figura 8); Contantino M. Torres (2002 [2001]: 435, figura 6a).
Fotografías / Photo credits:	Daniel Giannoni, Giuseppe Orefici, Joerg Haeberli, R. Schneider, Milosz Giersz, Shippee-Johnson Aerial Photography Expedition to Peru, 1932, Krzysztof Makowski, Programa Valle de Pachacámac, James Bruncker (Magical Andes Photography), Dumbarton Oaks Library and Collections, Shutterstock (pp. 8, 12, 14, 16, 20, 29, 37, 56, 60, 69, 72, 74, 79, 83, 86, 118, 124, 134, 143, 145, 146, 152, 178, 185, 238, 292, 297, 304, 308, 312, 232, 324, 340, 346, 357, 360, 362, 363, 364, 365, 372, 374, 386, 400, 409, 412), ARTstor: University of California, San Diego y museos nacionales e internacionales.
Museos y colecciones privadas nacionales / National museums and Private collections:	Museo Nacional Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Ministerio de Cultura del Perú (pp. 186, 216, 285, 322); Museo Antonini, Nazca; Museo Regional de Ica; Museo de Oro del Perú y Armas del Mundo; Museo Fundación Amano, Lima; Museo Histórico Nacional Hipólito Unanue, Ayacucho; Laboratorios de Arqueología de la Universidad San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho; Museo de Sitio de Pachacámac; Museo de Sitio de Chavín de Huántar.
Museos y colecciones privadas internacionales / International museums and private collections:	Penn Museum, Philadelphia; Brooklyn Museum, Nueva York; The Cleveland Museum of Art, Ohio; Metropolitan Art Museum, New York; Princeton University Art Museum; Detroit Institute of Art, Michigan; Dallas Museum of Art, Texas; Dumbarton Oaks, Washington; Denver Art Museum; Museo Tiahuanaco, La Paz, Bolivia; Berniches Historisches Museum, Berna, Suiza; Museo Nacional, La Paz, Bolivia; Museo Contisuyo, Moquegua; Museum Fünf Kontinente, Múnich, Alemania; Museo Municipal, La Paz, Bolivia; Ethnologisches Museum, Berlin, Alemania; University of California, San Diego; National Library of Poland (Rps BOZ 2/II). Norman O. Stone and Ella A. Stone Memorial Fund, Colección Maiman, Herzliye Pituah, Israel.
Mapas / Maps:	Geographos / José Barreda y María Luisa Mori; Squier (1877, 428); Cosmographia Claudii Ptolomaei Alexandrini (ca. 1467).
Traducción / Translation:	Héctor Zapatero Denegri
Corrección gramatical y ortográfica / Spell Check:	Jorge Coaguila
Asistencia editorial:	Anel López de Romaña
Asistencia de producción / Production Assistance:	Doris Mandujano, Apus Graph Ediciones
Comunicaciones / Communications:	Miya Mishima, María Alejandra Barrientos, Janina Sanguineti, EY Perú
Tiraje / Print run:	2.000
Primera edición, junio 2024 / First edition, june 2024	
ISBN 978-612-5043-56-6	
Depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú 2024-01186 Legal Deposit in the National Library of Peru	
Impreso en Perú / Printed in Peru:	Comunica-2 S. A. C. (calle Omicron 218, Urbanización Parque Internacional de Industria y Comercio, Callao)

© EY, Ernst & Young Perú, 2024

*Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de este libro sin la autorización expresa de EY.
The total or partial reproduction by any means of this book is prohibited without the authorization of EY.*



■ Ofrenda de dos cántaros cara-gollete wari, depositadas en la oquedad del sello que cubre la cámara funeraria con el entierro múltiple de damas nobles, Mausoleo Rojo (Horizonte Medio Tardío, aprox. 800-950 d. C.). Castillo de Huarney. Foto/cortesía de Milosz Giersz. / Two Huari face-neck bottles deposited as offerings in an empty space within the covering of the funerary chamber that hosts multiple burials of noble women. Red Mausoleum, Late Medium Horizon period (ca. 800-950 CE), Castillo de Huarney. Photograph by courtesy of Milosz Giersz.

Contenido Contents

9 Proemio / Preface
Paulo Pantigoso Velloso da Silveira, Country Managing Partner, EY Perú

17 Introduccion / Introduction
Krzysztof Makowski, Profesor del Departamento Académico de Humanidades.
Arqueología / Department of Humanities. Archaeology. Professor Pontificia
Universidad Católica del Perú



Los dioses Tiahuanaco
The gods of Tiwanaku

25



Religión e ideología
del poder en el Imperio huari
Religion and the ideology
of power in the huari empire

151



Creencias andinas
y religiones comparadas
Andean beliefs
and compared religions

317



Bibliografía
Bibliography

419

Proemio

Preface

Paulo Pantigoso Velloso da Silveira

Country Managing Partner

EY Perú



¡Cuán enorme acervo cultural tiene nuestro Perú!

En este tercer volumen de *Dioses y creencias del Perú prehispanico* que llega a sus manos, continuamos conociendo, como lo hicimos con los tomos I y II, la cosmovisión de nuestros antepasados, sus formas de ver el mundo. Tamaño proyecto lo asume y resume nuevamente, en esta obra, Krzysztof Makowski, su brillante autor y reconocido arqueólogo polaco de la Universidad de Varsovia, quien llegó a nuestro país en 1982 invitado para colaborar en la creación de la especialidad de Arqueología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y actual profesor de Arqueología del Departamento Académico de Humanidades de tal casa de estudios, regalándole a nuestro Perú su investigación de vida y su estancia prolongada por décadas.

The cultural heritage of Peru is so big!

This 3rd volume of *Gods and Beliefs of Prehispanic Peru* is a continuation of what we learned in volumes 1 and 2 about the cosmic vision of our Peruvian ancestors. The author of this big project on the ways in which ancient Peruvians saw the world is Krzysztof Makowski, a brilliant and renowned Polish archaeologist of the University of Warsaw, who came to Peru in 1982 to participate in the creation of the Archeology specialty at the Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), and stayed in Peru since then. He is nowadays a professor of archaeology at the Humanities Academic Department of that university. Professor Makowski has given our country a lifetime of research and his prolonged stay.



■ Vestigios arquitectónicos de la Chincana en la isla del Sol. Lago Titicaca, Bolivia. / Architectural remains of the Chincana in the Island of the Sun. Lake Titicaca, Bolivia.

El presente tomo reúne sus aportes de sus últimos 25 años, y en él actualiza sus textos distribuidos en diversas revistas y libros acerca de las creencias y los rituales basados en los rastros materiales que dejaron las culturas del antiguo Perú.

Al igual que los tomos 1 y 2 de *Dioses y creencias del Perú prehispánico*, en este libro de arqueología de la religión se aprecia contar con imágenes que captan y transmiten el contexto de espacios físicos y legados culturales que procuran comunicarle al lector una evocación cultural singular, de gran calidad y con soporte en la etnohistoria, etnografía y antropología que así la invocan, de nuestro Perú y de la región altoandina del sur del país y de nuestro apreciado país vecino de Bolivia, sobre todo cuando el autor desarrolla los dioses de la cultura Tiahuanaco. Así, *Dioses y creencias del Perú prehispánico (tomo 3)* —al igual que los tomos 1 y 2— es un estudio concienzudo y sólido de una historia contada con ciencia, orden e ilustración. Guarda la esperanza de sembrar en el lector la inquietud por adentrarse y «darse un paseo» por nuestra historia precolombina, cuyos detalles asombran por no dejar de aportar conocimiento nuevo y técnico.

Este tercer y último tomo se distribuye en tres capítulos: «Los dioses Tiahuanaco» (donde disfrutamos de una rica explicación acerca de los dioses de báculos y sus relaciones interculturales prehispánicas, capítulo en el cual recomiendo admirar la extraordinaria selección de fotos y relación de cada ilustración con el tema abordado), «Religión e ideología del poder en el Imperio huari» (sus hipótesis y relaciones con Pachacámac) y «Creencias andinas y religiones comparadas» (la hipótesis del dios creador andino, además de abordarla aplicada en Chavín de Huántar, Moche, Huari, Recuay aborda el animismo y el analogismo andino).

En esta publicación podremos disfrutar y sostener nuestro entendimiento tanto con texto como con fotos de nuestro patrimonio histórico,

ilustraciones de ubicación geográfica y fotos de arte prehispánico, cuadros, figuras y diagramas; todos estos elementos gráficos que nos facilitan el entendimiento de la cosmovisión de nuestros antepasados. Asimismo, devela aspectos basados en la iconografía prehispánica, quizá antes estudiada desde un enfoque repetitivo, y nos continúa revelando, como lo expuesto en los dos tomos anteriores, diversos aportes de la etnohistoria, etnografía y antropología, aplicada a las culturas analizadas.

Esta obra nos lleva por los parajes de la historia con un lenguaje pulcro y absolutamente claro, con citas bien escogidas y una rica bibliografía para el lector que desee ahondar en publicaciones afines. Así, leer *Dioses y creencias del Perú prehispánico (tomo 3)* constituye un tiempo bien invertido y cierra la trilogía de libros de historia desarrollados con EY por su erudito y reconocido autor, con la promesa de satisfacer el resolver aquellas incógnitas que el saber del lector haya resultado anteriormente esquivo.

Nos complace divulgar el contenido de este tercer tomo y, al igual que los dos primeros, se le puede descargar digital y gratuitamente desde www.ey.com/es_pe/growth/la-historia-en-ey

De una larga lista de temas de cuya materia no existen consensos establecidos, vuelvo a extraer tres preguntas que considero que bien vale la pena repreguntarnos: 1) ¿se puede hablar de una sola religión andina? o, de lo contrario, ¿se habían desarrollado varias diferentes religiones con características por definir?, 2) ¿algunos de los dioses tuvieron el carácter universal, como rectores del orden natural, de la tierra y del cielo?, o, por el contrario, ¿todos ellos fueron concebidos como ancestros de sus respectivas comunidades de fieles, de modo tal que el reconocimiento de sus poderes se circunscribía a territorios y poblaciones restringidos de tamaño variado en relación con el prestigio del *numen-huaca*? y 3) ¿qué grado de complejidad tuvo la organización del culto?

In this volume, he updates his writings on the beliefs and rituals of the ancient Peruvian cultures as revealed by their material remains, which have appeared in several different specialized books and magazines over the last 25 years.

Like the previous two volumes, this third volume includes quality pictures that capture and reveal the essence of the religion, the physical spaces and the cultural legacy of ancient Peru, complementing the text to offer the reader exclusive first-hand information that is based on ethnography, ethnohistory and anthropology. This is how this book transmits the cultural legacy of Peru and its cherished neighbor, Bolivia —especially, in the case of the latter, when the author discusses the gods of Tiwanaku.

The three volumes of *Gods and Beliefs of Prehispanic Peru* are a thorough and solid study; a story told scientifically, knowledgeably and orderly, which hopes to instill in the reader curiosity and the will to “visit” our pre-Columbian history —which, by the way, never ceases to surprise us because of the new knowledge —including technical— that it reveals.

This third and last volume includes three chapters: 1) “The Gods of Tiwanaku”, which thoroughly explains the relations between the Staff Gods and the different prehispanic cultures, and includes an extraordinary collection of most-pertinent images; 2) “Religion and Ideology of Power in the Huari Empire”, which discusses different hypothesis about this empire, as well as its relationship with Pachacámac; and 3) “Andean Beliefs and Compared Religions”, which discusses the gods of different Andean regions and peoples (Chavín de Huántar, Moche, Huari, Recuay), the hypothesis of a creator Andean god, the Andean animism, and the Andean analogism.

This book comprises text and abundant graphic material, including pictures of prehispanic art and other historical heritage, geographical charts, illustrations, tables, figures and diagrams; all of these will

enhance our comprehension of the text and thus reveal to us the world view of the inhabitants of the prehispanic Andes. Likewise, it reveals new aspects of the prehispanic iconography, which were studied from a repetitive approach in the past. Like its predecessors, this last volume includes several contributions made by ethnography, ethnohistory and anthropology in regard to the cultures it reviews. Furthermore, this book is written using clear and precise language, it includes well chosen citations, and it has a rich bibliography that will allow the interested reader to find similar publications. Thus, reading *Gods and Beliefs of Prehispanic Peru - volume 3* is well invested time.

This third volume closes the trilogy of history books presented by EY Peru and professor Makowski. In so doing, we hope the knowledge we have provided has helped clarify any doubts on the archaeology of the religion of ancient Peru that the readers may have had before they read it.

We are pleased to offer the digital versions of this book’s three volumes for free. They can be downloaded from: www.ey.com/es_pe/growth/la-historia-en-ey

I would extract a few important questions out of the long list of discussion points in this subject for which no consensus has been reached. These are: Was there a single Andean religion?, or on the contrary: Were there different religions whose characteristics are not yet defined?; Were some gods universal rectors of the natural order of the earth and the sky?, or on the contrary: Were all of them conceived as ancestors of their respective communities of worshippers, so that the acknowledgement of their powers was limited to restricted territories and populations of different sizes with respect to the prestige of the *numen-huaca*?; and finally: How complex was the organization of the cult?

I thank professor Krzysztof Makowski and the editorial team directed by Anel Pancorvo for having produced this impeccable book —a book that shows



Agradecemos al arqueólogo Krzysztof Makowski y al equipo editorial que ha hecho posible esta obra, dirigido por Anel Pancorvo, por este impecable y nuevo libro que lleva en cada una de sus páginas la voluntad de hacer las cosas bien, de acercarnos con sencillez al conocimiento de nuestra propia historia y de entregarnos una obra potente de (re)descubrimiento.

Agradecemos también la difusión digital y gratuita del contenido de esta obra, para que conozcamos más acerca de nuestra historia. En ese sentido, nuestra gratitud es al Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú y, en particular, a su Centro Cultural Inca Garcilaso, cuya magnificencia de su dirección justamente promueve su divulgación gratuita nacional e internacional (ver www.ccincagarcilaso.gob.pe/creacion-y-patrimonio/actividades-mirador/libros-peruanos/).

the will of doing things well on each one of its pages, allows us to approach our history with simplicity, and offers us a powerful tool of discovery and rediscovery. I am also grateful for the free dissemination of the digital version of this publication, which aims at offering all of us the opportunity to learn more about our history; it has been possible thanks to the Ministry of Foreign Affairs of Peru, and especially their “Centro Cultural Inca Garcilaso” whose exemplary management promotes the dissemination of Peruvian culture locally and abroad (see www.ccincagarcilaso.gob.pe/creacion-y-patrimonio/actividades-mirador/libros-peruanos/).

At EY Peru, we meaningfully project our daily work into our community as a whole; I thank my

Finalmente, como extensión de nuestro quehacer cotidiano que se proyecta con sentido a nuestra comunidad como un todo, agradezco a mis socios y a todos los colaboradores de EY, por nuestro esmero en cada servicio profesional que acometemos, pues como una institución que vive del conocimiento particularmente técnico, es también nuestro interés el brindar conocimiento en ángulos diferentes como es el de la formación humanista en el conocimiento de la historia de los que habitamos en nuestra nación peruana. Este libro testimonia el orgullo por nuestra peruanidad.

Lima, julio de 2024

Paulo Pantigoso Velloso da Silveira
Country Managing Partner
EY Perú

associates and all the collaborators of EY for the efforts they put into every professional service we provide. Even though our organization works with specific technical knowledge, we also care about disseminating knowledge on different fields, including humanities, and in particular the knowledge of our history, for those of us who live in the Peruvian nation. Finally, this book testifies to our pride in our Peruvian identity.

Lima, July 2024

Paulo Pantigoso Velloso da Silveira
Country Managing Partner
EY Perú



■ Islas guaneras frente a Pachacámac. Cauillaca y su hijo, ambos litificados huyendo de Cuniraya Huiracocha, según los mitos de Huarochiri. Lima.

■ Cauillaca and her son (petrified) flee from Cuniraya Huiracocha, according to the Huarochiri mythology. Guano islands in front of Pachacámac, Lima.

Introducción

Introduction

Krzysztof Makowski

Profesor del Departamento Académico de Humanidades. Arqueología

Department of Humanities. Archaeology. Professor

Pontificia Universidad Católica del Perú



Con este tercer volumen estoy entregando a los lectores la última parte de la trilogía dedicada a las creencias andinas prehispánicas. Tales como estas se presentan a la luz de las evidencias materiales de la arqueología prehistórica: iconografía, arquitectura, contextos funerarios. Los resultados del análisis contextualizante, a los que se ha sometido a dichas evidencias, fueron contrastados luego con las fuentes de etnohistoria y antropología cultural. Como fue el caso de los dos volúmenes anteriores, también en el tercero he reunido los textos míos, escritos en el transcurso de las últimas tres décadas y actualizados para fines de la presente edición. Luego de haber recorrido en los dos volúmenes anteriores la costa y la sierra norte (Chavín-Cupisnique-Moche) y la costa sur (Paracas-Nazca), el tercer tomo esta dedicado a la sierra sur, a la iconografía de las culturas Tiahuanaco, sus antecedentes formativos, y Huari. Este recorrido de norte a sur a través de los Andes centrales y Andes

This third volume is the last part of the trilogy that I have dedicated to the religious beliefs in the Andean region during prehispanic times. These beliefs are revealed by the material remains (including iconography, architecture, and funerary contexts) that are studied by prehistoric archaeology; the evidence is first subjected to contextualizing analysis, and then compared to the available ethnohistorical and cultural-anthropological sources for verification.

As was the case with the two previous volumes, this volume also includes updated versions of texts that I originally wrote over the course of the last three decades. After having already reviewed the gods and beliefs of the coast and the northern Andes in volume 1 (Chavín, Cupisnique and Moche), and those of the southern Coast in volume 2 (Paracas and Nazca), this third volume is dedicated to

sur implica también un viaje en el tiempo, entre aproximadamente 1000 a. C. y 1100 d. C. El enfoque adoptado permite de someter a la crítica la influyente hipótesis presente en la literatura del tema desde los escritos de Max Uhle y Julio C. Tello. Conforme con esta hipótesis la imagen de todo ser sobrenatural, parado de frente con dos objetos, uno en cada una de las manos, verbigracia personajes esculpidos en la Estela Raimondi de Chavín de Huántar y de la Portada del Sol de Tiahuanaco, representaba al mismo dios supremo, supuestamente reconocido como tal en toda religión andina. La descripción del dios Viracocha en el mito que describe la visión que tuvo el Inca Pachacuti en la fuente *Susurpuquio* fue comparada, tanto con la Estela Raimondi, como con las imágenes de la costa norte que representan a los seres sobrenaturales con colmillos, a veces acompañados por felinos y serpientes. En estas comparaciones no se tomaba en cuenta la variabilidad de los atributos. Por ejemplo, objetos tan diferentes como haces de olas, bastones-cetros, armas y plantas, fueron definidos genéricamente como báculos. Por ende, como demuestro en el presente volumen, el tipo «deidad de báculos» no guarda relación con un solo ser divino; se trata de una convención figurativa relativamente recurrente, compartida por diferentes seres sobrenaturales. La convención mencionada aparece en lugares y tiempos distantes de los Andes y no se ha logrado demostrar que su conocimiento y uso se mantiene en la tradición iconográfica sin interrupciones. Por lo contrario; está claro que no siempre gozaba de la misma popularidad e incluso no estaba vigente por siglos enteros.

La respuesta a la pregunta si hubo en la prehistoria andina una deidad suprema venerada en los Andes enteros y por milenios, un Viracocha con la apariencia del dios de báculos, está vinculada a otro problema de mayor complejidad: ¿Qué tipos de cosmovisión y de organización de sistemas religiosos, de los que se tiene conocimiento a través de la historia de religiones, etnohistoria, etnografía y antropología,

pueden brindar el marco de referencia apropiado para reconstruir las creencias andinas prehistóricas a partir de fuentes materiales? Las opiniones al respecto están muy divididas. Influyentes y renombrados investigadores consideraron plenamente válido tomar por referencia la religión cristiana, y en particular su papel político en el Imperio romano de tiempos de Constantino, incluyendo el uso de símbolos, conceptos e instituciones. Otro grupo de estudiosos opta por la comparación con las creencias de las comunidades quechua a aimarahablantes, descritas por los informantes indígenas entre siglo XVI y XVII d. C. (verbigracias los checa de Huarochiri), o registradas en el marco de la extirpación de idolatrías. Estas creencias, que se caracterizan, entre otros, por el reconocimiento de un gran número de deidades de muy variada naturaleza y jerarquía, huacas, guardan alto parecido con los cultos animistas amerindios. En el tercer volumen explicaré por qué la segunda alternativa me parece más acertada.

Al finalizar esta breve introducción me espera una grata obligación de expresar el profundo reconocimiento a todos los que han hecho posibles que los tres volúmenes salgan impresos y también se difundan en forma digital y gratuita. Ernst & Young Perú desde un buen tiempo ha tenido la feliz idea de promover por medio de una serie editorial el acceso al conocimiento de forma masiva, libre y descentralizada. Aprovecho de la oportunidad para agradecer a Paulo Pantigoso, CEO de EY Perú, por su generoso apoyo a esta edición que ha crecido llegando a conformar tres volúmenes, a medida que estaba actualizando los capítulos subsiguientes. Estoy muy reconocido también por sus acertadas introducciones. Mi agradecimiento muy especial va a Anel Pancorvo, editora general de Apus Graph, por haber acogido y realizado el proyecto con entusiasmo y por haber superado todos los obstáculos y contratiempos. Agradezco asimismo a su equipo de colaboradores, y en particular a Mario A. Vargas Castro

the gods and beliefs of the southern Andes region; it reviews the iconographies of Huari and Tiwanaku (the latter being the formative precedent of the former). Our research moves from north to south across the central and southern Andes, in a time span that goes from ca. 1000 BCE to ca. 1100 CE.

The results of our research oblige us to critically review an influential hypothesis that has been present in the specialized literature since the time of Max Uhle and Julio C. Tello's writings; it states that all images of a supernatural being that is seen from the front and carrying one object in each hand (e.g. the personages that appear in Chavín de Huántar's Raimondi Stele and in Tiwanaku's Portal of the Sun) represent a supreme god that was acknowledged as such across the whole Andean region.

The description of the god Viracocha in the myth that describes Inca Pachacuti's vision at the Susurpuquio fountain was compared to the god in the Raimondi Stele and to the images from the northern coast that represent supernatural beings with fangs (which are sometimes accompanied by felines and serpents), but these comparisons did not take the variability of the attributes into account. For example, objects as different as waves, scepters, weapons and plants were all generally called staffs. As I prove in this volume, the "staff god" type does not refer to a single deity, but rather it is a relatively recurrent figurative convention, one that is shared by different supernatural beings. In fact, it appears in different places and times throughout the Andes, and its uninterrupted knowledge and use in the iconographic tradition has not been proven. On the contrary, the evidence suggests that it wasn't always much popular, and that sometimes it was not used for centuries.

The answer to the question if the Andean prehistory included a supreme deity that was worshipped in the whole region for millennia (supposedly a Viracocha in the form of a staff god) is linked to another, more complex problem, i.e. that

of determining which types of cosmic visions and organizations of the religious systems (among those proposed by the history of religions, ethnohistory, ethnography and anthropology) are the most adequate reference frames to reconstruct the prehistoric beliefs on the basis of the material evidence. Opinions are divided in this regard; while some renowned and influential researchers have found the use of the Christian religion as a reference frame to be justified (in particular its political role in the Roman Empire during the time of emperor Constantine, including its concepts, symbols and instructions), others have preferred to compare their sources to the beliefs of the Quechua and Aymara-speaking communities that were described by indigenous informants during the 16th and 17th centuries CE (e.g. the Checa informants from Huarochiri), or those that were included in the records of the extirpators of idolatries. Among other things, these beliefs are characterized by the presence of a big number of deities of different natures and ranks (huacas), and are very similar to the animistic Amerindian cults. In this volume, I explain why I believe the second choice to be more adequate.

As I come close to ending this brief introduction, I'm pleased to express my deepest thanks to all those who have made the publishing and free digital diffusion of the three volumes of this work possible. The Ernst & Young Perú (EY Perú) company has been promoting mass, free and decentralized access to cultural knowledge for some years now, and I thank Paulo Pantigoso, its CEO, for kindly supporting this edition —which gradually grew up to comprise three volumes as the successive chapters it includes were being updated; I am also very grateful to him for his insightful introductory remarks. My special thanks also go to Anel Pancorvo, publishing director of Apus Graph, who enthusiastically undertook and developed this editorial project, overcoming all obstacles on the way; my thanks also go to her team of collaborators, in particular to Mario A. Vargas Castro

y Jorge Coaguila. A Héctor Zapatero, gracias por su gran labor en la traducción de los tres volúmenes al inglés. En las ediciones de estudios que tienen en objetos figurativos y en arquitectura la principal fuente, la imagen no solo es tan importante como el texto, sino debe mantener una relación con lo narrado. Si este objetivo se ha logrado, parte de mérito lo tiene el equipo editorial de Apus Graph. Sin embargo, sin la colaboración, a menudo desinteresada, de amigos investigadores y fotógrafos de arte, así como de museos, no hubiéramos tenido a disposición esta

gran riqueza de material gráfico. La lista de personas e instituciones que han colaborado es larga. A todos ellos va mi gratitud. Me gustaría expresar mi particular reconocimiento a Milosz Giersz y Patrycja Prządka (Proyecto Arqueológico Castillo de Huarmey), a Daniel Giannoni y a mis colaboradores del Programa Arqueológico Valle de Pachacámac Convenio PUCP-Unacem, Cynthia Vargas y Doménico Villavicencio.

Lima, 15 de marzo de 2024
Krzysztof Makowski

and Jorge Coaguila. I am also very grateful to Héctor Zapatero for his excellent English translations of the Spanish originals. The images that are included in all publications of research work that has architecture and figurative objects as its main sources are as important as the text itself, and must be directly related to the arguments being discussed; if this has been achieved in the present edition, the merit goes to the editorial team at Apus Graph. However, we wouldn't have collected the vast and rich graphic material we offer in the three volumes of *Gods and Beliefs of Prehispanic*

Peru without the help, often disinterested, of a long list of colleague researchers, art photographers, and museums. Of these, I am particularly thankful to Milosz Giersz and Patrycja Prządka (Huarmey Castle Archaeological Project), Daniel Giannoni, and my collaborators at the Pachacámac Valley Archaeological Program (PUCP-Unacem Agreement): Cynthia Vargas and Doménico Villavicencio.

Lima, March 15, 2024
Krzysztof Makowski



■ Vista desde el Oeste de la fachada sudoeste del Templo del Sol en Pachacámac (Periodo Inca 1450–1532 d. C.) orientada hacia las orillas del océano Pacífico. Lima.

■ Western view of the southwestern facade of Pachacámac's Temple of the Sun, which faces the shores of the Pacific Ocean. Inca period (1450-1532 CE), Pachacámac, Lima.

1

Los dioses Tiahuanaco

The gods of Tiwanaku



Los dioses Tiahuanaco¹

The gods of Tiwanaku

Los dioses de báculos y sus interpretaciones

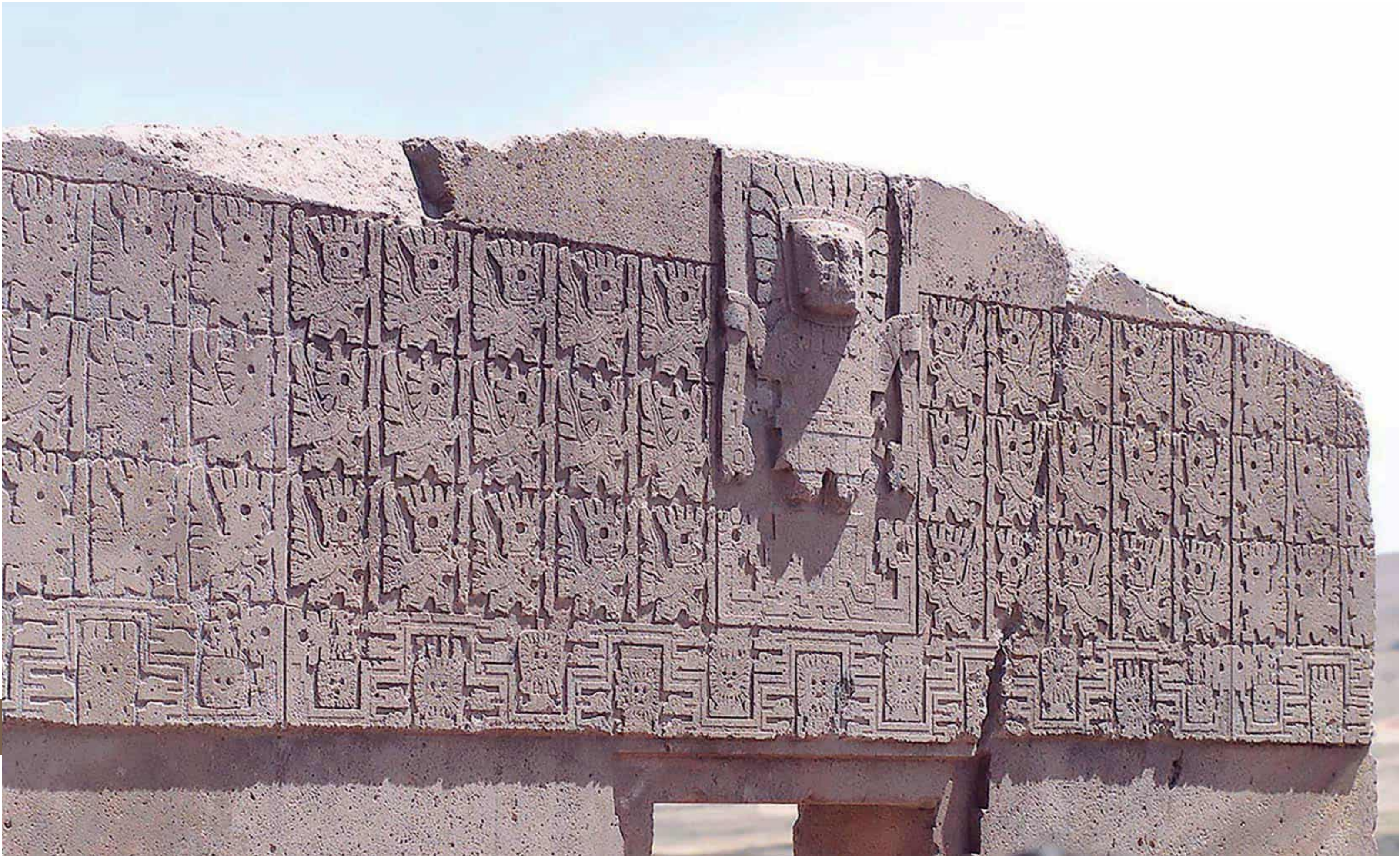
La decoración escultórica de la Portada del Sol en Tiahuanaco es, probablemente, la imagen de mayor difusión y popularidad entre las que constituyen el legado figurativo de los Andes prehispánicos (DeHavenon, 2009). Sus reproducciones en dibujo y fotografía empezaron a circular en la segunda mitad del siglo I gracias a las publicaciones de Wiener (1880), Squier (1877), así como de St bel y Uhle (1892). La comparación de los motivos de la Portada del Sol con los diseños en la cerámica centroandina sirvió desde los estudios de Uhle, pasando por los de Menzel (1964, 1968a, 1968b, 1977) hasta la actualidad, primero para definir el estilo-horizonte, y luego para debatir sobre las relaciones entre Tiahuanaco y Huari (Isbell y Mc Ewan, 1991 Isbell, 2018a).

.....
 1 Las primeras versiones de este capítulo fueron publicadas en: «Los personajes frontales de báculos en la iconografía tiahuanaco y huari: ¿tema o convención?». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, número 5, 2001; Peter Kaulicke y William H. Isbell (eds.), *Huari y Tiwanaku: modelos vs. evidencias. Segunda parte*, pp. 337-374, Lima, 2003. «La imagen del mundo sobrenatural, la iconografía textil y el ejercicio del poder en Tiahuanaco». En: José Sánchez Paredes y Marco Curatola Petrocchi (eds.), *Los rostros de la tierra encantada: religión, evangelización y sincretismo en el Nuevo Mundo. Homenaje a Manuel Marzal S. J.*, pp. 671-724, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo Editorial de la PUCP, 2013. La versión inglesa de este artículo fue presentada en el Tiwanaku Symposium, Denver Museum, 14-15 de enero de 2005 y publicado en: «King's Statues, Staff Gods and the Religious Ideology of the Tiwanaku Prehistoric State». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku. Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Museum*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 2009.

Staff gods and their interpretations

Of all the images that constitute the figurative heritage of the prehispanic Andean region, the sculptural decoration of the Gate of the Sun (Puerta del Sol) of Tiwanaku probably has the most widely known representations (DeHavenon, 2009). The first drawings and photographs of these figure appeared in publications by Wiener (1880), Squier (1877), and St bel Uhle (1892). The comparison of the motifs that appear in the Gate of the Sun with the designs of the central-Andean pottery made by Uhle, Menzel (1964, 1968a, 1968b, 1977) and other researchers was used to define the corresponding style and time horizon these and the more recent studies currently fuel the discussion on the relationships between Tiwanaku and Huari (Isbell and Mc Ewan, 1991 Isbell, 2018a).

.....
 1The first versions of this chapter were published in: «The Frontal Staff Gods in the Iconography of Tiwanaku and Huari: Theme or Convention?», in *Boletín de Arqueología PUCP*, number 5, 2001; Peter Kaulicke and William H. Isbell (eds.), *Huari y Tiwanaku: modelos vs. evidencias. Segunda parte*, pp. 337-374, Lima, 2003; «The image of the Supernatural World, the Textile Iconography and the Exercise of Power in Tiwanaku», in José Sánchez Paredes and Marco Curatola Petrocchi (eds.), *Los rostros de la tierra encantada: religión, evangelización y sincretismo en el Nuevo Mundo. Homenaje a Manuel Marzal S. J.*, pp. 671-724, Lima, French Institute of Andean Studies, PUCP Editorial Fund, 2013. The first english version of this article was presented at the Tiwanaku Symposium, Denver Museum, January 14-15, 2005 and published in «King's Statues, Staff Gods and the Religious Ideology of the Tiwanaku Prehistoric State», in Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku. Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Museum*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 2009.

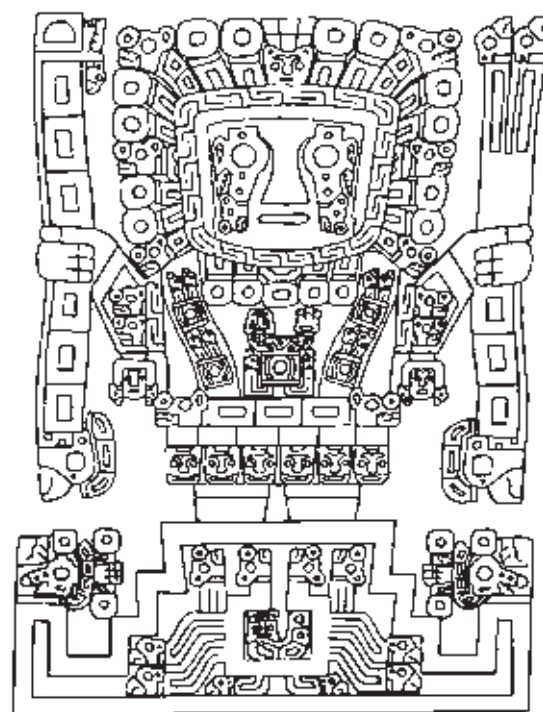


■ Relieve de la portada del Sol, aproximadamente 800-1000 d. C., Tiawanaco, Bolivia.

■ Relief of the Gate of the Sun, ca. 800-1000 CE. Tiwanaku, Bolivia.

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. Según la hipótesis que ha llegado a tener amplio reconocimiento en los medios académicos en el siglo XX (Cook, 1994; Isbell, 2018; Reinhard, 1985, 1987, entre otros) el ícono de la deidad con dos cetros, uno en cada mano, y rígida postura frontal, 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. La relación entre las deidades de báculos de Chavín y Tiahuanaco fue propuesta por Means (1931), quien, sin embargo, consideraba erróneamente que las imágenes de Chavín de Huántar derivan de las de Tiahuanaco. Este tipo de confusión fue posible en la época en la que la lógica de desarrollo estilístico en una serie tipológica, intuida por el investigador, no pudo aún ser confrontada con las fechas radiocarbónicas. Se atribuía a las imágenes de la deidad de báculos (*staff god*) la personalidad de una deidad celestial, con características de dios supremo, eventualmente comparable con el Huiracocha o Thunupa de los textos coloniales (Bouysse-Cassagne, 1998; Demarest, 1981; Rivera, 1985; Tello, 1923).

Both researchers and students have gotten used to considering the existence of the Tiwanaku “radiant staff god” as an axiom of the Andean archaeology. A hypothesis that has enjoyed wide acceptance in the academic circles since the 20th century (Cook, 1994; Isbell, 2018; Reinhard, 1985, 1987, inter alia) states that the icon of this deity (which shows him in a rigid frontal stance, holding a scepter in each hand) first appeared in the northern Andes and then spread towards the Titicaca basin as the central element of a religious doctrine. The relationship between the staff god of Chavín and the staff god of Tiwanaku was initially proposed by Means (1931), who, however, wrongly assumed that the Chavín de Huántar images derived from those of Tiwanaku. This kind of misinterpretation happened in an era when the typological series (which included the stylistic development as suspected by the researcher) could not be verified with radiocarbon datings. The images of the staff god were believed to reflect the personality of a celestial deity with the attributes of a supreme god, which could eventually be compared to the Huiracocha or Thunupa mentioned in the colonial chronicles (Bouysse-Cassagne, 1998; Demarest, 1981; Rivera, 1985; Tello, 1923).



■ Deidad frontal de báculos, personaje principal en la portada del Sol, Tiahuanaco, Bolivia. / Frontal staff deity, main personage of the Gate of the Sun. Tiwanaku, Bolivia.



■ Cara interna de la portada del Sol, con el famoso relieve en la parte superior. / Internal side of the Gate of the Sun, showing the famous relief at the top.



■ Cara externa de la portada del Sol adornada con nichos. / External side of the Gate of the Sun, adorned with niches.

Recientemente, Isbell y Knobloch (2006, 2009; Isbell, 2018a, 2018c) han propuesto que la deidad de báculos tuvo su origen, con la deidad alada de perfil y el rostro radiante, en el Periodo Formativo Tardío del Sur Andino (0-500 d. C.). Se trataría, asimismo, de los componentes medulares de la definición de las Series Iconográficas Sur Andinas (SAIS: Southern Andean Iconographic Series). Con este nuevo concepto, los autores citados pretenden evitar las ideas e interpretaciones *a priori* con las que están cargadas tanto el término Tiahuanaco como Huari. «Las SAIS [...] reconocen una interacción a largo plazo y una esfera de creencias religiosas compartidas en el sur de los Andes, quizá similar a la esfera Chavín del norte del Perú o la Mesoamérica olmeca. Las experiencias compartidas promovieron preferencias culturales similares en la forma de hacer, que los antropólogos anteriores podrían haber llamado 'estructura profunda'» (Isbell, 2018b: 427, 429, traducción de Krzysztof Makowski).

El mismo origen pretiahuanaco que la deidad de báculos tiene, según Peters (2018), es el rostro radiante que por algunos es interpretado como una deidad independiente. Otros investigadores, entre los que me incluyo, consideran que se trata de una convención formal alternativa y equivalente a la de representar a este mismo ser divino parado frontalmente y de cuerpo entero.

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. Los fragmentos fueron recogidos en la superficie de un cementerio en el valle de Pativilca. A juzgar por los datos de superficie, entierros acerámicos colindaban en el área del hallazgo con otros cerámicos de periodos tardíos. Las dos fechas corresponden al tercer milenio antes de Cristo. Las imágenes en los paneles sobre las paredes externas de los mates fueron interpretadas por Haas y Creamer (2004) como la expresión figurativa más antigua del dios de báculos de manera poco convincente. En ambos fragmentos se aprecia 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.

Haas y Creamer (2004: figura 3.2) interpretan las líneas de separación entre paneles como báculos. El personaje representado en el fragmento mejor conservado a penas roza con la extremidad de los dedos a los bordes del panel. Los bordes están constituidos por dos a tres líneas 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 el felino ni siquiera toca los bordes del panel, cuyos límites están anunciados por el cambio de color de la superficie. 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 tardía de seres míticos (del Horizonte Medio 3-4 y del Periodo Intermedio Tardío y el Horizonte Tardío, 800-1532 d. C.) en la Costa Centro-Norte desde Pativilca y Supe hasta Ancón (por ejemplo, Carrion Cachot, 1959: 135-142, figuras 113-114; Ugarte Elespuru,

More recently, Isbell and Knobloch (2006, 2009; Isbell, 2018a, 2018c) proposed that the staff god was initially the radiant-faced, winged deity seen in profile of the southern Andes, which dates to the Late Formative Period (0-500 CE); to them, this deity is one of the main elements of the Southern Andean Iconographic Series (SAIS), a definition they created to try to avoid the *a priori* ideas and interpretations that usually come with the names Tiwanaku and Huari. “The SAIS [...] acknowledge a long term interaction as well as a sphere of shared religious beliefs in the southern Andes which is probably similar to the Chavín sphere of northern Perú or the Olmec sphere of Central America. The shared experiences promoted similar cultural preferences in the way of doing things, which previous anthropologists might have called ‘deep structure’” (Isbell, 2018b: 427, 429).

While some researchers interpret the radiant face as an independent deity, Peters (2018) believes that it has the same origin as the staff god, and others –including myself– think that it is a formal convention that is equivalent and alternative to the representation of the staff god in a full-bodied standing posture.

The C-14 dating of two fragments of prehispanic decorated gourds has furnished new arguments to the hypothesis of a pan-Andean spread of a staff god. The two fragments were found in the ground at a cemetery in the Pativilca valley. The examination of the terrain in the area of the cemetery where the gourd fragments were found showed that burials with no pottery lay beside other burials of later periods that included pottery. The two C-14 datings of the gourd fragments correspond to the third millennium BCE. Haas and Creamer (2004) interpreted the images that appear inside panels in the gourd fragments as the oldest figurative manifestations of the staff god, but not convincingly. Both fragments clearly show images of felines that stand frontally on their hind legs and have their front legs opened and extended towards the frames of the panels like they were human hands.

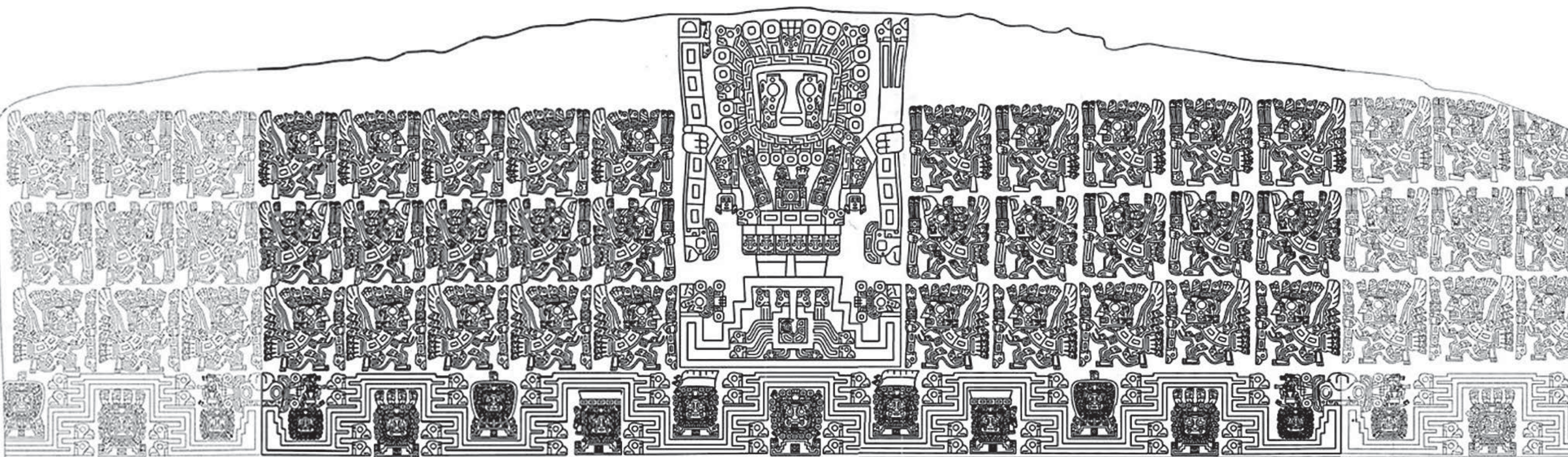
Haas and Creamer (2004: figure 3.2) also believe that the lines that divide the panels are staffs. The feline in the better conserved fragment barely brushes the borders of the panel with the tip of its fingers (the borders comprise two or three vertical lines and a parallel frieze that includes a stepped sign and a scroll). In the other gourd fragment, there are no vertical lines that resemble staffs, and the feline does not touch the borders of the panel –which are delimited by a change in the color of the surface. Some elements that repeatedly appear in the iconography of mythical beings of the later periods (Middle Horizon Period 3-4, Late Intermediate Period, and Late Horizon Period, 800-1532 BCE) in the central-northern coast from Pativilca and Supe to Ancón (e.g. Carrion Cachot, 1959: 135-142, figures 113-114; Ugarte Eléspuru, 1999: plates 2, 3; Ruiz Estrada, 1999: plate 7; Jiménez Borja, 1999: plates 9, 10) are the following: a fangless mouth with interspersed teeth, the shape of the face and the ears, the semi-circular headdress with two feathers, a stepped sign, the frontal posture, the waving design of the outward-extending forward legs, the hind legs with outward-pointing feet, and the trapezoidal short skirt.

1999: pls. 2, 3; Ruiz Estrada, 1999: lámina 7; Jiménez Borja, 1999: pls. 9, 10). Considero probable que los dos mates del Periodo Precerámico Final, a juzgar por las fechas C14, fueron encontrados casualmente siglos después por los habitantes del valle Pativilca, en 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 y 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. Cabe señalar que los casos conocidos de imágenes con las deidades frontales de báculo se distribuyen de manera discontinua tanto en el tiempo como en el espacio de los Andes prehispánicos. Siglos y milenios los separan a unos de otros. No se están formando, como es el caso de Mesoamérica o Mediterráneo, series coherentes y continuas que permiten sugerir de qué se trata de la imagen de un mismo ser sobrenatural o, por lo menos, de deidades cercanamente emparentadas por sus características y campo de acción. Ni la iconografía de las deidades de báculos chavín ni la

I believe that the two gourds which the C-14 datings assigned to the Final Preceramic period were probably found a few centuries later by people from the Pativilca valley when they casually disrupted an old burial while excavating new tombs; they then decorated the gourds (with Middle Horizon Period 3-4 designs) and reused them as offerings. The degree of conservation of gourds of the Preceramic period from the valleys to the north of Lima is usually excellent, and prehispanic artifacts of terracotta, gourd and bone are usually recovered from the oldest burials in this same area (Hecker and Hecker, 1992). No motifs represented on the surface of the two above-mentioned gourd fragments is directly related to the staff god, save for the frontal posture; they rather coincide with the decoration of later styles that characterize the other diagnostic material found in that same location (the cemetery), and those styles have no convincing parallels with the Preceramic Period.

It must be noted that the known cases of images showing frontal staff gods are distributed discontinually both in time and space throughout the Andes. In fact, they are separated by centuries and even millennia. Contrary to what happens in Central America and the Mediterranean, there are no coherent and continual series that suggest that the images depict the same supernatural being, or deities whose characteristics and spheres of action relate them closely. Neither the Chavín nor the

■ Dibujo de relieve de Portada del Sol, Tiahuanaco. Berenguer Rodríguez, 1998. / A design of the relief in the Gate of the Sun, Tiwanaku, Bolivia. Berenguer Rodríguez, 1998.



de las deidades tiahuanaco hayan sobrevivido el ocaso de las culturas respectivas. La distribución errática de las evidencias sugiere que contrariamente a la influyente hipótesis no se trata de un canon para representar a un dios supremo en los Andes prehispánicos, sino de una convención formal, como lo son las representaciones de perfil. El efecto de la aparente convergencia, en lugar de difusión, que se observa en la amplia distribución de motivo, tendría su posible explicación en las lógicas binarias compartidas (Watanabe, 2013). Al querer representar, por ejemplo, a una deidad de cierta jerarquía que se definiría como el señor de las dos mitades, el artesano podía optar por la pose frontal y las dos manos extendidas con un atributo particular en cada una de ellas.

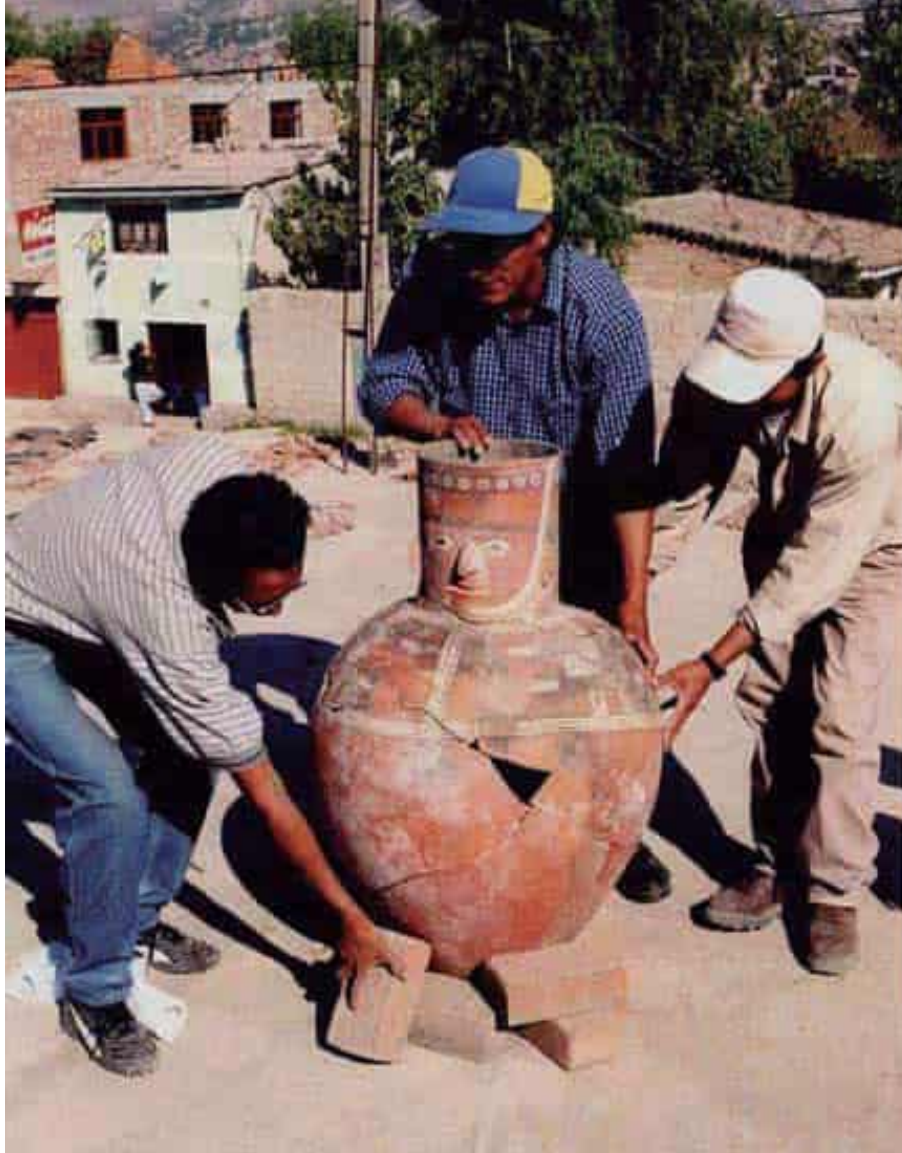
La supuesta existencia de una sola deidad principal, y la incuestionable difusión de motivos inspirados en la iconografía tiahuanaco a lo largo de los Andes Centrales en el Horizonte Medio 1 y 2 fundamentaba y fundamenta hasta hoy la tesis sobre una ideología religiosa compartida por dos Estados andinos independientes (por ejemplo, Kolata, 1993b; Cook, 2001b; Isbell, 2001). Este argumento servía también para respaldar la lectura del fenómeno huari como una expresión material del surgimiento y de la rápida expansión de un imperio (Lumbreras, 1974; Williams, 2001), que debió su éxito, entre otros, a una doctrina religiosa de gran poder proselitista (Menzel, 1964, 1977; Cook, 1983; Isbell y Cook, 1987). Cabe observar que la hipótesis de Menzel (1964, 1968a, 1968b, 1977) se fundamentaba en dos supuestos implícitos que en actualidad han perdido sustento. En primera instancia, se asumía que el contacto entre la cuenca de 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 (Ponce, 1969, *inter alia*; véase también Cook, 1994: 323, cuadro 3) definida a partir de la secuencia estilística establecida por Bennett (1934). Según 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, incluido el área nuclear huari. Cook (1994, 2001b) 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 Arqueológico de Ayacucho, cuyas poses y detalles de atuendo guardan estrechos vínculos con las esculturas en bulto Tiahuanaco III (cfr. Verde Casanova y Jiménez Díaz, 2006: 185, n° cat. 76: estatuilla del Museo de Prehistoria de Valencia).

Tiwanaku iconography of staff gods survived the decline of their respective cultures, and the irregular distribution of the evidence suggests that, contrary to what the above-mentioned widely accepted hypothesis affirms, this icon was not a canon for the representation of a supreme god of the prehispanic Andes. Rather, it was a formal convention, similar to the representations seen in profile. The convergence (rather than spread) that can be observed in the wide distribution of this motif could be explained by a shared binary logic (Watanabe, 2013), e.g. if an artisan wanted to represent a deity of some high rank defined as a “lord of the two halves”, he could choose the frontal posture with two extended hands holding some specific attribute.

The supposed existence of a single main deity and the undeniable spread of Tiwanaku-inspired motifs throughout the central Andes during the Middle Horizon 1 and 2, is at the root of a hypothesis that proposes the existence of religious ideology shared by two independent Andean states (e.g. Kolata, 1993b; Cook, 2001b; Isbell, 2001). This concept was also used to support the interpretation of the Huari phenomenon as the material manifestation of the rise and rapid expansion of an empire (Lumbreras, 1974; Williams, 2001) whose success was due, among other reasons, to a religious doctrine of great proselytizing power (Menzel, 1964, 1977; Cook, 1983; Isbell and Cook, 1987).

However, the hypothesis of Menzel (1964, 1968a, 1968b, 1977) was based on some assumptions that have nowadays lost factual support; one of these was that the contact between the Titicaca and the Ayacucho basins happened at a time when the Tiwanaku style was already mature and plainly consolidated, i.e. during the Tiwanaku IV phase (Ponce, 1969, *inter alia*; see also Cook, 1994: 323, Table 3) –as defined in the stylistic sequence established by Bennett (1934).

That assumption also implied that the religion of the highlands region (i.e. Tiwanaku) was characterized by a diversity of supernatural beings and mythical themes that was synthetically manifested in the friezes of the Gate of the Sun, and therefore that the decoration of the Gate was a canonical model that was reproduced (either exactly or modified) on lithic, textile, pottery and wooden supports, both in the area of the Tiwanaku culture itself and in more distant areas, including the nucleus of the Huari area. Cook (1994, 2001b) was the first researcher to notice the existence of some relatively archaic features in the iconography of the supernatural beings of Ayacucho during the Middle Horizon Period, which appeared to derive from the conventions and designs of the Pucará and Tiwanaku III styles that come from the northern and southern shores of lake Titicaca respectively and were partially contemporaneous. Importantly, a similar borrowing of style is also present in the statues of human characters kept at the Huari Site Museum and the Archaeological Museum of Ayacucho, whose postures and detailed garments are closely similar to the Tiwanaku III sculptures in the round (cfr. Verde Casanova and Jiménez Díaz, 2006: 185, No. cat. 76: statuette of the Valencia Museum of Prehistory).



■ Cántaro gigante cara-gollete. Conchopata, Ayacucho. Fuente: Anita Cook, Catholic University of America, and W. H. Isbell, State University of New York, Binghamton, Project Grant 2000-2001. Dumbarton Oaks, Washington. / Giant face-neck pitcher from Conchopata, Ayacucho. Source: Anita Cook, Catholic University of America; W. H. Isbell, State University of New York, Binghamton, Project Grant 2000-2001 Dumbarton Oaks, Washington, USA.

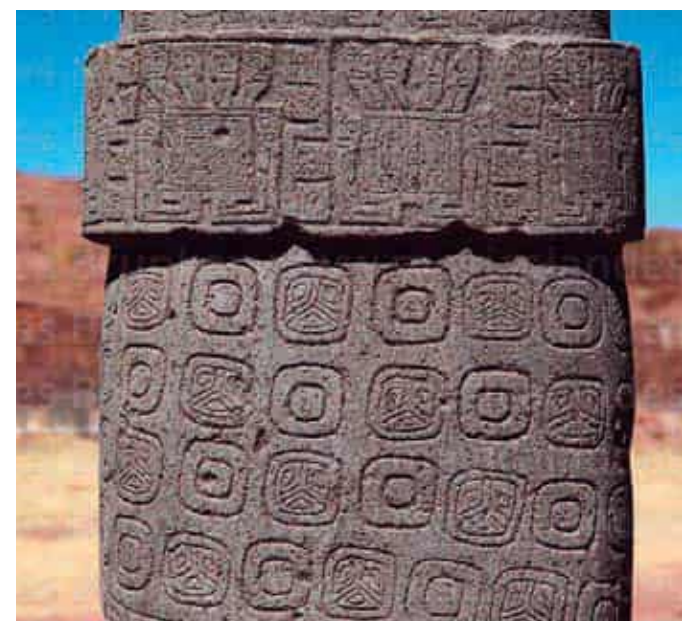
Por otro lado, la iconografía de la cerámica de Conchopata se caracteriza por la creativa reproducción de un número notable de diseños en estilo tiahuanaco (Cook, 1987; Ochatoma y Cabrera, 2001; Isbell y Cook, 2002; Knobloch, 2000, 2001, 2018), de los que la mayoría no encuentra paralelos en la iconografía 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: Lam. 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 iconografía del monolito Ponce (Makowski, 2001b, 2002; Isbell y Knobloch, 2006, 2009; Isbell, 2018b, figuras 15.13, 15.14). 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 (*loc. cit.*). 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

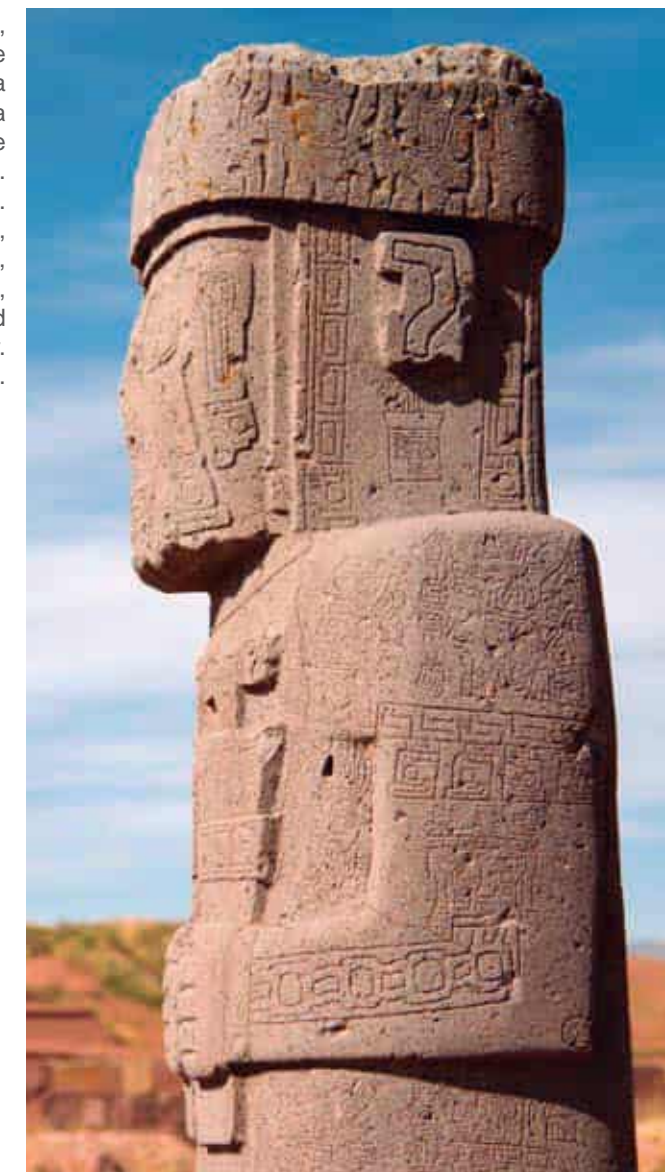
■ Fragmento de una urna gigante de Conchopata, Ayacucho, excavaciones 1942-1999: ángel C (Menzel, 1964, 1977), deidad de perfil con cabeza de felino, alas, y báculo en la mano, en vuelo. / Fragment of a giant urn from Conchopata excavations (1942-1999): angel C (Menzel, 1964, 1977), flying deity seen in profile, with feline head, wings and a staff in a hand.



■ Monolito Ponce, detalle de la decoración del cinturón y del faldellín. Tiahuanaco, Bolivia. / Ponce Monolith, detail of the decoration of the belt and small skirt. Tiwanaku, Bolivia.



■ Monolito Ponce, detalle de vista de perfil, con cabeza y torso así como la mano izquierda que sostiene un quero. Tiahuanaco, Bolivia. / Ponce Monolith, detail of a profile view, showing the head, trunk and left hand holding a Kero beaker. Tiwanaku, Bolivia.



The iconography of the Conchopata pottery is characterized by the creative reproduction of a big number of Tiwanaku-style designs (Cook, 1987; Ochatoma and Cabrera, 2001; Isbell and Cook, 2002; Knobloch, 2000, 2001, 2018), most of which have no parallels in the iconography of the Gate of the Sun, save for some similarities that regard the general rules of composition which are characteristic of the style from the highlands (Tiwanaku). Even the image that can be considered closer to the images in the Gate of the Sun, i.e. that of a Conchopata anthropomorphic pitcher (Cook, 1994: Plate 6), shows notable differences compared to the corresponding relief in the Gate, in particular in its orientation, its distribution and the characteristics of its winged acolytes.

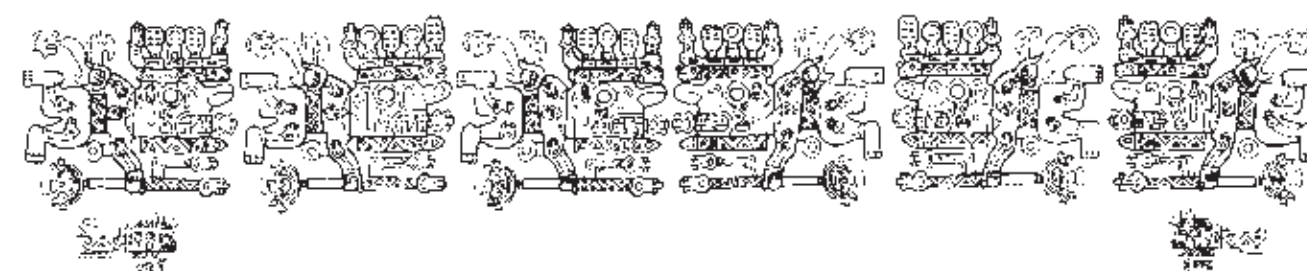
Contrary to the above, there are several similarities between the iconography of the anthropomorphic pitcher and that of the Ponce monolith of Tiwanaku (Makowski, 2001b, 2002; Isbell and Knobloch, 2006, 2009; Isbell, 2018b, figures 15.13, 15.14). One of the more popular winged acolytes in the Conchopata iconography is a being with a feline head—a character which does not appear in the friezes of the Gate of the Sun but is included among the deities seen in profile that march in procession in the Ponce monolith (*loc. cit.*). Among the Tiwanaku sculptures that do present close parallels with the Conchopata designs, there are

Tiahuanaco IV Tardío del que proviene la Portada del Sol (Agüero Piwonka y otros, 2003; Cook, 1994; Isbell y Cook, 1987). Por ejemplo, algunos de los personajes y detalles guardan parecido con los sacrificadores, representados horizontalmente en posición de vuelo, como en los dinteles de Kantataita y de calle Linares (Cook, 1994: Láms 56, 51). Estas comparaciones concuerdan relativamente bien con la cronología relativa (Knobloch, 2001 [2000]) y absoluta de contactos intensos entre Ayacucho y el área nuclear tiahuanaco. A fines del siglo XX, las series de fechas con carbono-14 calibrado (C14 cal.) de ambas áreas coincidían en ubicar el inicio de estos contactos en el transcurso del siglo VI d. C. (Isbell, 1997, 2001 [2000]), cuando recién se comenzaron a producir transformaciones estilísticas, las que originaron la fase Tiahuanaco IV, y, asimismo, iniciaron los trabajos de construcción de los principales conjuntos de arquitectura monumental, como Kalasasaya y Akapana (Janusek, 2003: 56-57; Augustyniak, 2004).

Sin embargo, los mecanismos y cronologías de contacto han ganado en complejidad a raíz de las investigaciones recientes en ambas áreas (Isbell y otros, 2018). En Huari y en Conchopata, la cultura material recuperada en contextos que Menzel (1964) asignaría a su fase 1 del Horizonte Medio (650-700 d. C.: Isbell, 2018b: 430, figura 15.3) no confirma su hipótesis de que el origen de la cultura Huari está marcado por la creciente influencia tiahuanaco. La arquitectura local, Huarpa, está asociada con estilos de cerámica en los que la interacción con las tradiciones costeñas, nazca, es notoria (Isbell, 2018b: 444-450; Knobloch, 2002 [2001]). El impacto de la iconografía y tecnología tiahuanaco es probablemente posterior y carece de carácter gradual. Isbell (2018b: 430) sugirió recientemente que la interacción intensa con el altiplano de Titicaca en el periodo que él llama SAIS Tardío sucedió del 700 al 1050 D. C., siendo plenamente contemporánea con el desarrollo del Tiahuanaco Clásico (IV y V).

several that precede the Late Tiwanaku Period IV to which the Gate of the Sun belongs (Agüero Piwonka et alia, 2003; Cook, 1994; Isbell and Cook, 1987). In fact, some of their characters and details resemble the sacrificer personages that are represented horizontally in a flying posture, e.g. those in the Kantataita lintels and in Linares street (Cook, 1994: Láms 56, 51). These comparisons agree sufficiently well with the relative chronology (Knobloch, 2001 [2000]) and the absolute chronology of the intense contacts between Ayacucho and the Tiwanaku nuclear area. Calibrated C-14 datings for both areas done at the end of the 20th century coincided in assigning the beginning of these contacts to the 6th century BCE (Isbell, 1997, 2001 [2000]), which is when the stylistic transformations that produced the Tiwanaku IV phase began, as did the construction work of the main monumental architecture complexes like the Kalasasaya temple and the Akapana pyramid (Janusek, 2003: 56-57; Augustyniak, 2004).

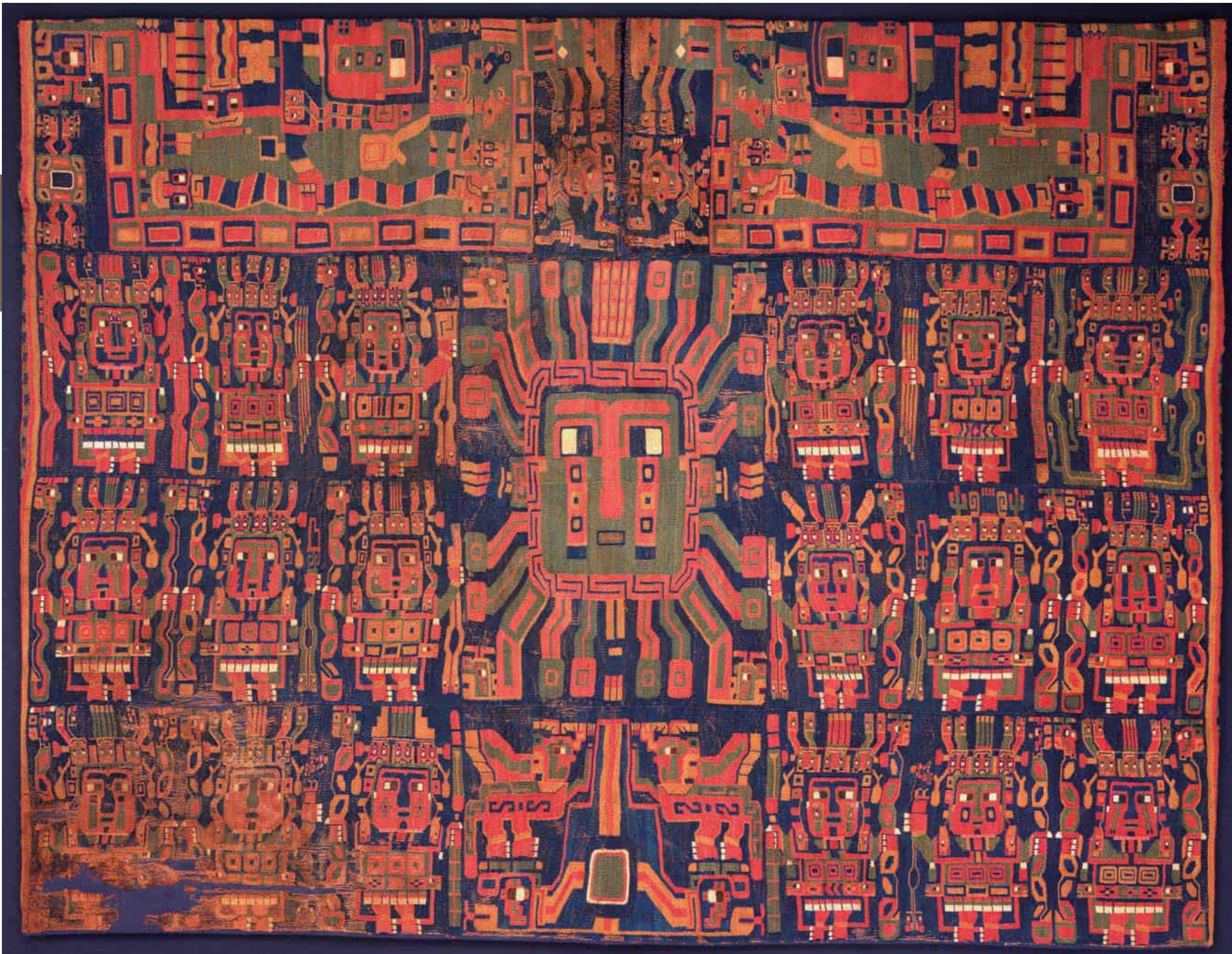
However, recent research in both areas has revealed the existence of more complex contacts and chronologies (Isbell et alia, 2018). The material culture for Huari and Conchopata that was recovered in contexts that Menzel (1964) assigned to her phase 1 of the Middle Horizon (650-700 BCE, Isbell, 2018b: 430, figure 15.3) does not confirm his hypothesis about the origin of the Huari culture as being characterized by a growing Tiwanaku influence. The local Huarpa architecture is associated with pottery styles that show a remarkable degree of interaction with the Nazca traditions of the coast (Isbell, 2018b: 444-450; Knobloch, 2002 [2001]). The impact of the Tiwanaku iconography and technology is probably later, and was not introduced gradually. Isbell (2018b: 430) has suggested that the more intense interaction with the Titicaca highlands happened during the period he calls Late SAIS (700-1050 BCE), which corresponds precisely to the development of Classic Tiwanaku (IV and V).



■ Dintel de Kantataita. Tiahuanaco, Bolivia. El relieve representa a dos filas de tres personajes antropomorfos de perfil, con báculo en la mano, volando unos al encuentro de otros. Foto: James Brunker. Redibujado por C. Herrera según Cook (1994: lámina 56). / Kantataita lintel from Tiwanaku, Bolivia. The relief represents two rows of three anthropomorphic personages seen in profile, with staffs, that fly towards each other. Photograph by James Brunker. Redrawn by C. Herrera after Cook (1994: plate 56).

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 y Isbell, 2001 [2000], 2002 [2001]; Isbell y otros, 2018) se enfatiza 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 (Haeberli, 2002 [2001], 2018; Isbell y Knobloch, 2006, 2009; Torres, 2018) y Azapa (Peters, 2018) en Chile. La mayoría de diseños de seres sobrenaturales que caracteriza-

The perception about the origin of the Tiwanaku style has changed significantly since the days of the pioneering studies done by Dorothy Menzel. The origin of the Tiwanaku III and IV styles appears to have been characterized by complex mechanisms of synthesis that amalgamated various formative traditions, as well as by numerous innovations that have no known precedents. Recent compilations (Young-Sánchez 2004; Kaulicke and Isbell, 2001 [2000], 2002 [2001]; Isbell et alia, 2018) emphasize the fact that these precedents do not only come from the Titicaca basin, but also from the coast, in particular from the valleys of Sihuas, Vitor and Majes in Peru, and San Pedro de Atacama (Haeberli, 2002 [2001], 2018; Isbell and Knobloch, 2006, 2009; Torres, 2018) and Azapa (Peters, 2018) in Chile. Most of the designs of supernatural beings that successively



■ La túnica de la Portada. Tiahuanaco temprano o Pucará costeño (250-400 d. C.). En los paneles superiores sobre los hombros está representada una deidad femenina de frente y con báculos (Haeberli, 2018: 149). En la parte inferior la cara en nimbo radiante sobre el podio aparece entre tres filas de tres deidades frontales de báculos de cada lado. Colección privada. *Reproducido de Tiwanaku: Ancestors of the Inca* (figura 2.26a). 2004 Denver Art Museum. / The Portal Tunic. Early Tiwanaku or Coastal Pucará (250-400 CE). The top panels above the shoulders include the representation of a frontal female deity with staffs (Haeberli 2018: 149). In the bottom part, a face in a radiant halo over a podium appears between three rows of three frontal deities with staffs on each side. Private collection, *Reproduced from Tiwanaku: Ancestors of the Inca* (figure 2.26a) 2004 Denver Art Museum.

rán posteriormente a la iconografía Tiahuanaco fue creada probablemente en talleres textiles Pucará y Pucará costeño, provincial (Conklin, 1983, 1986; Haeberli, 2018). El nombre de Pucará costeño fue sugerido por Haeberli (2018: 166) en vista de que algunos fragmentos de textiles fueron hallados en Sonqonata (Arequipa), Moquegua y Sihuas. En la serie de tejidos pucará costeño destaca la imagen del rostro en corona radiante (Peters, 2018). Los rayos adoptan a menudo la forma de apéndices serpentiniformes (Haeberli, 2002 [2001]: figuras 12-14). Young-Sánchez (2004: 41-49) ha publicado un excepcional conjunto de vestidos ceremoniales de colecciones privadas, cuyo estilo es más cercano de Tiahuanaco que de Pucará. Los vestidos posiblemente provienen de los valles de la costa extremo sur del Perú, en particular de Sihuas.

Una de las túnicas (*ibidem*: 42, figura 2.22) está decorada de dos rostros radiantes y de cabezas humanas de perfil que hacen recordar los de la cerámica Conchopata (Isbell, 2001 [2000]: figura 16). La otra (*ibidem*: 47, 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, y aún más a uno de los dos rostros parados sobre podios escalonados en el monolito Bennett. Doce deidades de báculos sin alas visibles, dispuestos 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: 49, figura 2.27a, 2.27b) enfatizó en la presencia del tocado con plumas escalonadas, conocido previamente de una estatuilla de la región de Cuzco, hoy en la colección de los Staatliche Museen zu Berlin (Eisleb y Strelow, 1980: pl. 2).

Entre diferentes formas de plumas que forman las coronas de las deidades frontales con báculos (*staff gods*) llama atención una que imita una cactácea. En varios casos, 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 Kalasaya 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, 1968a, 1968b; Cook, 1987, 2004: 146-149), «with the winged attendants, and the crowned sun-like faces on the top of stepped structures».

■ Monolito Bennett (aprox. 600-800 d. C.) en el centro de la copia del Templo Semisubterráneo reconstruido al lado del estadio en La Paz, actualmente en el Museo de Sitio Tiahuanaco, Bolivia. / The Bennett Monolith (ca. 600-800 CE) at the center of a clone of the Semi-subterranean Shrine of Tiwanaku, built beside the stadium of the city of La Paz, Bolivia (the monolith is currently in the Site Museum of Tiwanaku).



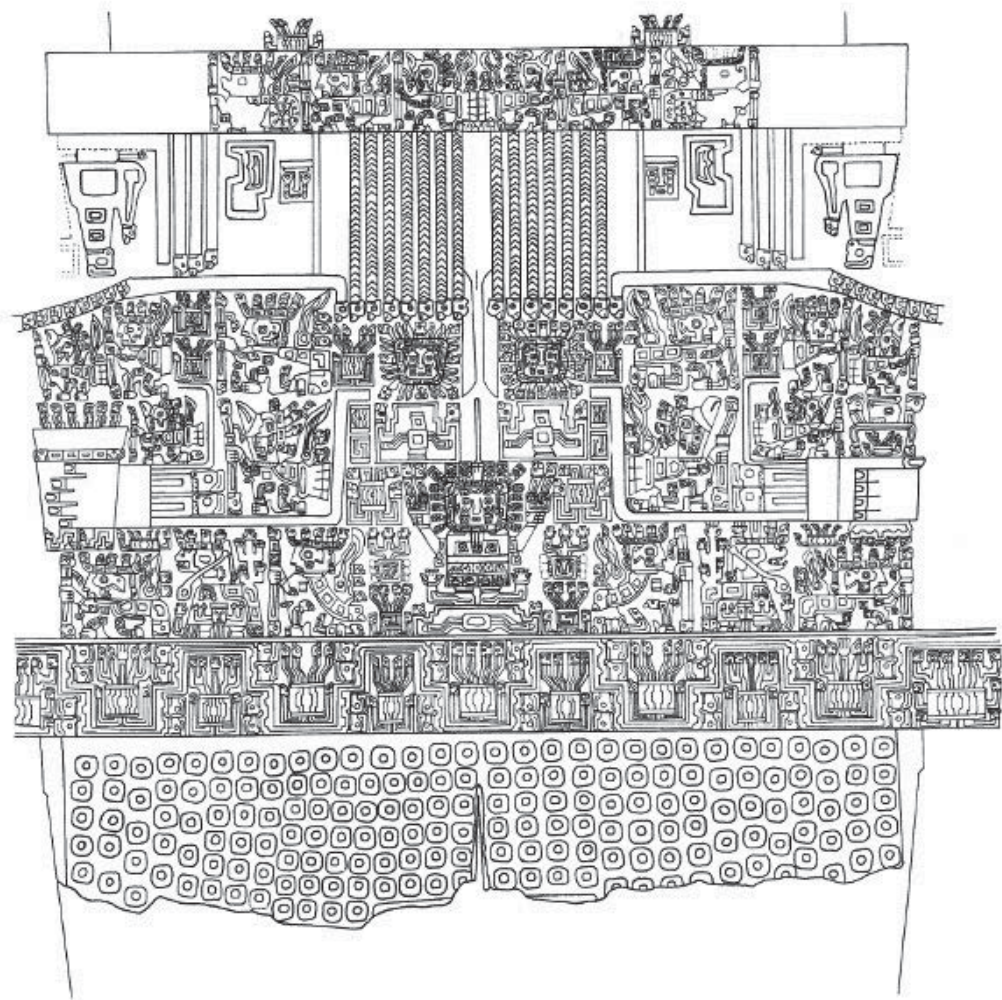
characterized tonography were probably created in the textile workshops of Pucará and provincial Coastal Pucará (Conklin, 1983, 1986; Haeberli, 2018). The name “Coastal Pucará” was suggested by Haeberli (2018: 166) in view of the fact that some Pucará textile fragments were found at Sonqonata (Arequipa), Moquegua and Sihuas (Áncash) in the coast. The image of a face with a radiant crown stands out among the Coastal Pucará textiles (Peters, 2018); its rays are often shaped like serpentine appendices (Haeberli, 2002 [2001]: figures 12-14).

Young-Sánchez (2004: 41-49) published an impressive set of ceremonial garments from private collections, whose style is closer to Tiwanaku than Pucará. One of these garments is a tunic (*ibidem*: 42, figure 2.22) decorated with two radiant faces and with human heads seen in profile that resemble those in the Conchopata pottery (Isbell, 2001 [2000]: figure 16). Another tunic, more spectacular than the first one, has two frontal faces with radiant crowns made of 24 feathers each; each face stands on a stylized podium accompanied by two fantasy birds seen in profile. The faces resemble one of the variants of this same motif that appears in the “calendar” frieze in the Gate of the Sun, and are even more similar to one of the faces on top of stepped podiums

that appear in the Bennett monolith. Twelve frontal staff gods without wings that hold a staff on each hand walk towards each one of the two faces with radiant crowns. Even though their posture is frontal, their feet indicate the direction towards which they walk. Their crowns and the attributes they hold in their hands (i.e. the staffs) are not identical. Young-Sánchez (2004: 49, figure 2.27a, 2.27b) emphasized the presence of the headdresses with stepped feathers, which was previously known from a statuette from the Cuzco region that is currently in the collection of the Staatliche Museen of Berlin (Eisleb and Strelow, 1980: plate 2).



■ Monolito Bennett, detalle de lado posterior con dos caras en nimbo radiante, cada una sobre un podio, representadas en la espalda. / Bennett Monolith detail of the back side, showing two faces in radiant halos on top of podiums, seen from the back.



■ Monolito Bennett, *roll-out* del bajorrelieve: la decoración de la pintura corporal y del atuendo (tocado, camiseta-*unku*, cinturón, faldellín) del personaje humano con el quero y la tableta de rapé en las manos. / Bennett Monolith, rollout design of the low relief, showing the decoration of the body paint and the garments (headdress, Unku shirt, belt, small skirt) of a human personage that has a Kero beaker and a snuff tray in his hands.

Las caras con corona radiante, en lugar de ocupar el lugar subalterno respecto a la deidad frontal de báculos —en la Portada del Sol se encuentran a sus pies dentro del supuesto friso calendario—, están en el lugar central privilegiado y poseen mayor tamaño que las demás figuras. Además, cada uno está acompañado de dos acólitos alados de perfil. En cambio, la deidad frontal de báculos 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. Isbell (2018b) considera que esta situación se explica por razones del orden cronológico, dado que el motivo de la cara en el nimbo radiante es recurrente en la iconografía SAIS Temprano (0-500 d. C., Habaerli, 2018; Peters, 2018), antecediendo a la deidad de báculos y sus acólitos alados, que aparecerían en el SAIS Tardío (500-1100 d. C.).

La propuesta de Isbell (2018b) se fundamenta principalmente en el reciente análisis de textiles

SAIS emprendido por Haeberli (2018: 150-152, tablas 6.1, 6.2), a partir de artefactos figurativos huari y tiahuanaco con fechados C14. Cabe observar, sin embargo, que Haeberli (2018: 171-174, figuras 6.13, 6.14-6.16, 6.35, 6.41) ha demostrado que las imágenes de las deidades frontales de báculos son recurrentes en las prendas textiles de la tradición pucará costeño y que por el tipo de vestido se trata, según él, de personajes femeninos. El manto «de las cuatro diosas de báculos», fechado por medio de C14, calibrado para el hemisferio sur, 218-382 d. C. (*loc. cit.*), es un buen representante de esta iconografía. Cada una de las cuatro diosas, de frente y caminando hasta derecha, difiere de la otra por las características de plumas en el tocado y de cetros. El repertorio de personajes de perfil representados en los textiles pucará costeños en el periodo SAIS Temprano (0-500 d. C.) es sorprendentemente nutrido. Haeberli (2018: 174-177) define 16 personajes diferentes:

Among the different shapes of the plumes that crown the frontal staff gods, one that imitates a cactus plant stands out. In many cases the gods' scepters (straight or serpentine) are replaced by darts and plants. The central part of the tunic, near its opening, has a bipartite and a quadripartite composition filled with stylized architectural elements among which four gates stand out. Young-Sánchez (2004) believes that the weavers of the tunic reproduced a ceremonial space (such as that of Akapana or Kalasaya) with statues of ancestors in the middle of sunken courtyards (also called sunken plazas). A comparison of the composition of the tunic with the reliefs in the Gate of the Sun or the Bennett monolith clearly reveals that this exceptional textile inverts the relationships between the personages and the elements which are normally considered essential components of the canonical Tiwanaku theme, i.e. "the staff god theme (Menzel, 1964, 1968a, 1968b; Cook, 1987, 2004: 146-149), with the winged attendants, and the crowned sun-like faces on top of stepped structures".

Rather than in a subordinate position with respect to the frontal staff gods, the faces with radiant crowns are placed in a privileged central area and are bigger than the other figures (in the Gate of the Sun the faces with radiant crowns are at the feet of the staff god, inside the frieze that is supposed to be a calendar; each one is accompanied by two winged acolytes seen in profile. On the contrary, the frontal staff gods (who have various details and attributes) replace the usual procession of winged beings seen in profile. Isbell (2018b) believes that these differences can be explained by chronological reasons, because the motif of a face in a radiant halo is recurrent in the Early SAIS iconography (0-500 CE, Haberli, 2018; Peters, 2018), which predates the appearance of the staff god and its winged acolytes which took place during the Late SAIS (500-1100 CE). Isbell's proposal (2018b) is mainly based on Haeberli's analysis of the Tiwanaku and Huari textile figurative artifacts that C-14 datings assigned to the SAIS (Haeberli, 2018: 150-152, tables 6.1, 6.2).

Regarding the images of the frontal staff gods, Haberli (2018: 171-174, figures 6.13, 6.14-6.16, 6.35, 6.41) has proved that they are recurrent in the textile garments of Coastal Pucará; he has also suggested that, according to the type of garments they wear, these personages are female. The "Mantle of the four staff goddesses" is a good representative of this iconography; according to a C-14 dating (calibrated for the southern hemisphere), it was produced between 218 and 382 CE (*loc. cit.*). In it, each one of the four goddesses is seen from the front and walks towards the right; they differ from each other in the characteristics of the feathers in their headdresses and their scepters. The repertoire of profile personages represented in the Coastal Pucará textiles during the Early SAIS (0-500 CE) is surprisingly rich. Haeberli (2018: 174-177) has defined 16 different personages:

1. Serpiente antropomorfa alada (*ibidem*, figura 6.33).
2. Personaje antropomorfo alado con antara (*ibidem*, figura 6.43, primer personaje de la izquierda).
3. Cuadrúpedo antropomorfo alado con antara (Estabridis, 1994: 82, primero de la izquierda).
4. Antropomorfo alado que mira hacia atrás (Haeberli, 2018, figura 6.30, abajo a la izquierda).
5. Pez alado antropomorfo en dos variantes (variante A: *ibidem*, figura 6.33, segundo a partir de abajo; variante B: *ibidem*, figura 6.17).
6. Ave A (*ibidem*, figura 6.33; figura 6.47, Young-Sánchez, 2004, figura 1.9, 6.30).
7. Ave B (Estabridis, 1994: 82).
8. Ave C asociado con los glifos de *Anadenanthera colubrina* (Haberli, 2018, figura 6.40).
9. Ave antropomorfa A (Estabridis, 1994: 82, el personaje sexto y noveno a partir de la izquierda).
10. Ave antropomorfa B (Estabridis, 1994: 82, sétimo personaje a partir de la izquierda).
11. Ave antropomorfa C (Moraga, 2005: figura 101).
12. Venado alado macho (Haeberli, 2018, figura 6.33; Young-Sánchez, 2004: figura 1.9).
13. Venado alado antropomorfo (Haeberli, 2018, figura 6.43, quinto personaje de la izquierda).
14. Felino alado antropomorfo (*ibidem*, figura 6.37; figura 6.43, tercer personaje desde la izquierda).
15. Mamífero alado antropomorfo (Estabridis, 1994: 82, quinto y octavo personajes desde la izquierda).
16. Mamífero (¿mono?) alado (Estabridis, 1994: 82, undécimo personaje desde la izquierda).

Haeberli (2018: 177) tiene, asimismo, la impresión de que este repertorio se ampliará aún más con hallazgos de nuevas telas decoradas pucará costeño. Doscientos a trescientos años separan las más recientes tejidos SAIS Temprano en estilo Pucará Costeño del inicio de la fase SAIS Tardío en Tiahuanaco y Ayacucho, a juzgar por la serie de fechas C14 reunida por Haeberli (2018). Sin embargo, el análisis de la iconografía de tabletas de rapé y algunos contextos funerarios con ofrendas textiles, como los de Niño Korin y Caserones de Tarapacé permiten llenar este vacío y definir posible eslabón perdido (*missink link*): Haeberli, 2018: 182-186).

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 [2001]). Tanto las fechas C14 como la variabilidad estilística indican que los usuarios de estos implementos para inhalación de polvo de *Anadenanthera colubrina* (Torres y otros, 1991; Torres, 2018) 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.

1. Winged anthropomorphic serpent (*ibidem*, figure 6.33).
2. Winged anthropomorphic personage with an Antara (*ibidem*, figure 6.43, first from the left).
3. Winged anthropomorphic quadruped with Antara (Estabridis, 1994: 82, first from the left).
4. Winged anthropomorphic personage that looks back (Haeberli, 2018, figure 6.30, bottom left).
5. Winged anthropomorphic fish in two variants (variant "A": *ibidem*, figure 6.33, second in the bottom part; variant "B": *ibidem*, figure 6.17).
6. Bird "A" (*ibidem*, figure 6.33; figure 6.47, Young-Sánchez, 2004, figure 1.9, 6.30).
7. Bird "B" (Estabridis, 1994: 82).
8. Bird "C", associated with glyphs of the *Anadenanthera colubrina* tree (Haberli, 2018, figure 6.40).
9. Anthropomorphic bird "A" (Estabridis, 1994: 82, sixth and ninth from the left).
10. Anthropomorphic bird "B" (Estabridis, 1994: 82, seventh from the left).
11. Anthropomorphic bird "C" (Moraga, 2005: figure 101).
12. Male winged deer (Haeberli, 2018, figure 6.33; Young-Sánchez, 2004: figure 1.9).
13. Winged anthropomorphic deer (Haeberli, 2018, figure 6.43, fifth from the left).
14. Winged anthropomorphic feline (*ibidem*, figure 6.37; figure 6.43, third from the left).
15. Winged anthropomorphic mammal (Estabridis, 1994: 82, fifth and eight from the left).
16. Winged mammal, probably a monkey (Estabridis, 1994: 82, eleventh from the left).

Haeberli (2018: 177) also believes that this repertoire will grow as new Coastal Pucará decorated textiles are found. According to the series of C-14 datings compiled by Haeberli (2018), from 200 to 300 years separate the more recent Early SAIS Coastal Pucará-style textiles from the Late SAIS phase in Tiwanaku and Ayacucho. However, the analysis of the iconography of snuff trays and some funerary contexts with textile offerings (such as those at Niño Korin and Caserones de Tarapacé) allow us to fill this void and define a possible missing link (Haeberli, 2018: 182-186).

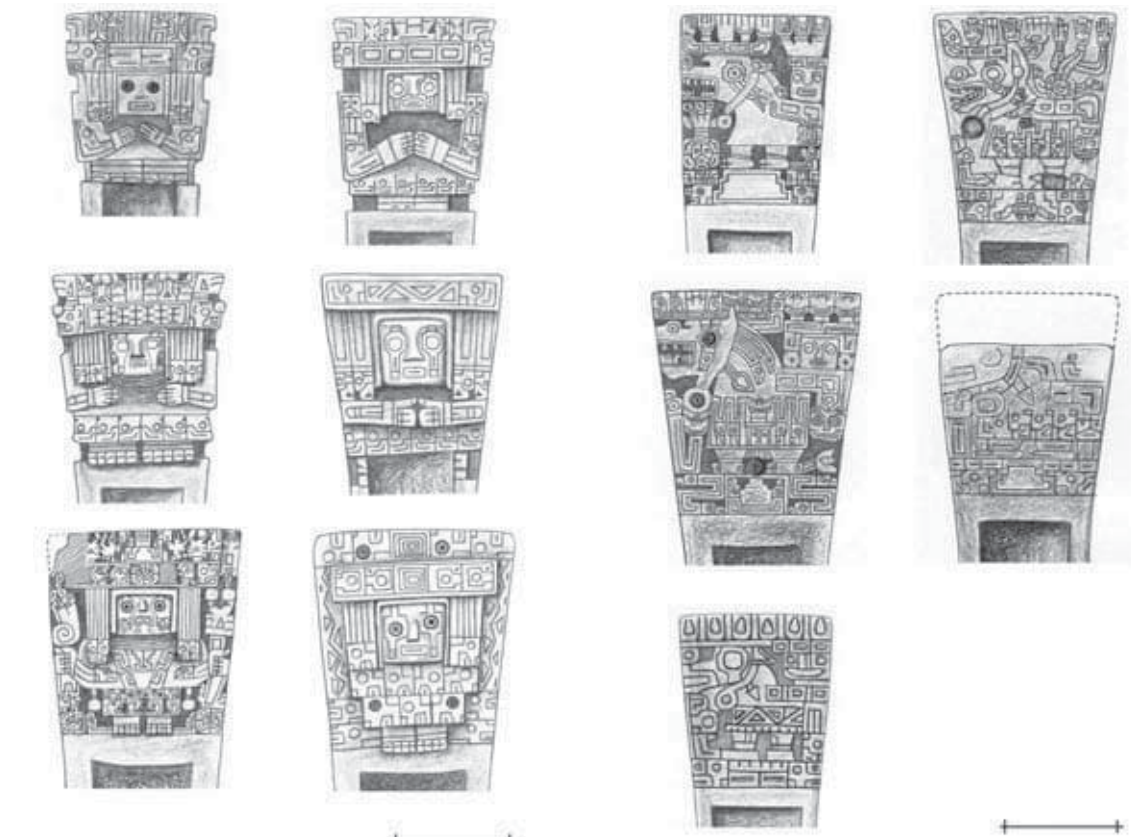
The findings of snuff trays and bone tubes in San Pedro de Atacama (Chile) give us equally important clues about the evolution of the Tiwanaku style (Torres, 1987, 2002 [2001]). Both the C-14 datings and the stylistic variability indicate that the users of these trays for inhaling dust of the hallucinogenic *Anadenanthera colubrina* tree (Torres et alia, 1991; Torres, 2018) kept close contacts with the nuclear area of Tiwanaku since the Late Formative Period. Many of the snuff trays include designs and representations of personages that may be the antecedents of the figures later reproduced in the friezes of the Gate of the Sun, the Ponce monolith and the Bennett monolith.



■ Tableta de rapé. Tiahuanaco, Museo de Tiahuanaco, Bolivia. / Tiwanaku snuff tray. Tiwanaku Museum, Bolivia.



■ Tableta de rapé tiahuanaco, probablemente de San Pedro de Atacama; representa a un oficiante entre dos cautivos. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Tiwanaku snuff tray, probably from San Pedro de Atacama (Chile), representing an officiant between two prisoners. Metropolitan Museum of Art, New York, USA.

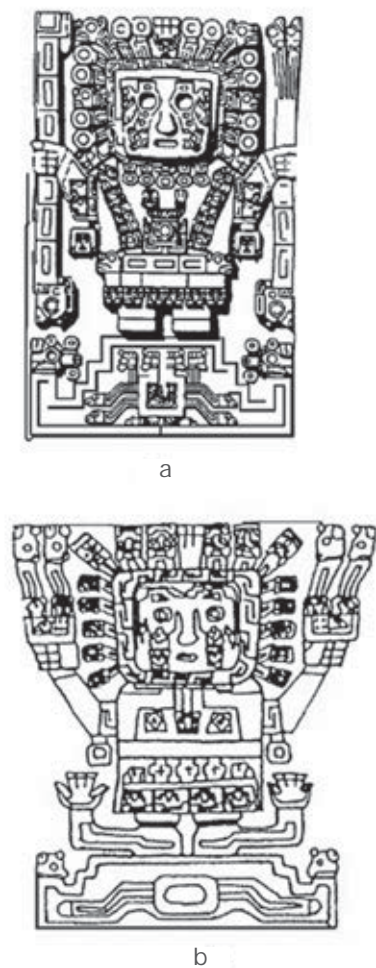


■ Iconografía de tabletas de rape Tiahuanaco de San Pedro de Atacama: deidades antropomorfas frontales y de perfil, camélidos y aves sobrenaturales. Dibujos: Agustín Llagostera. / Iconography of the Tiwanaku snuff trays from San Pedro de Atacama: anthropomorphic deities seen from the front and in profile, camelids and supernatural birds. Drawings by Agustín Llagostera.

Torres (1987, 2002 [2001], 2018) ha demostrado de manera convincente que no se trata de imitaciones de motivos conocidos de la litoescultura (por ejemplo, pp. 50, 51) sino de creaciones originales con un buen conocimiento de convenciones y de detalles figurativos que caracterizan posteriormente al estilo tiahuanaco en escultura de relieve y en la cerámica polícroma. Los artefactos figurativos tiahuanaco coexisten con los objetos que fueron producidos en estilos no emparentados con Tiahuanaco (por ejemplo, Torres 1987: pls. 100-101, 104-107, 111, 113-115, 117), o mezclando elementos de varios estilos incluyendo el del altiplano (*ibidem*: pls. 98, 99, 120, 132-133). No faltan diseños novedosos confeccionados con pleno conocimiento de la iconografía y de reglas de composición tiahuanaco (divinidad frontal en Torres, 1987: pl. 77; personaje antropomorfo de perfil con la cabeza hacia arriba en *ibidem*: pls. 79, 80, 82; felino decapitador de perfil, *ibidem*: pl. 83; ave fantástica, *ibidem*: pl. 85; cóndor, *ibidem*: pl. 86; ¿camélido?, *ibidem*: pl. 87; caras frontales, *ibidem*: pls. 90, 97; humano decapitador, *ibidem*: pl. 91; felino decapitador, *ibidem*: pl. 92; felinos rampantes, *ibidem*: pl. 95), otros inspirados eventualmente por los motivos conocidos del relieve monumental (divinidad frontal, *ibidem*: pl. 76; camélido, *ibidem*: pls. 88, 89; serpiente o nutria estilizada: *ibidem*: pl. 86), y otros posiblemente influenciados por el arte textil (divinidad frontal, *ibidem*: pls. 74, 75, 78). Recientemente, Torres (2018: 355-369; figuras 11.20-11.40) ha publicado los resultados del análisis sistemático comparativo de la iconografía de tabletas de rapé con la de relieves conservados en Tiahuanaco y ha demostrado de manera convincente que los artesanos involucrados en su producción compartían repertorios de detalles, convenciones, tipologías de personajes y reglas de sintaxis.

En conclusión, no existen pruebas para pensar que todas las piezas en el estilo tiahuanaco son una simple imitación de un reducido número de modelos (temas), los que fueron concebidos para reproducirlos en el relieve monumental al interior de los espacios

■ Comparación de deidades en pose frontal, dibujos: a. Deidad frontal sobre podio, portada del Sol b. Deidad frontal sobre podio, monolito Bennett c. Rostro frontal en nimbo radiante sobre podio, monolito Bennett. Dibujos: Carlos Herrera.



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 para el artesano en casos particulares. Los relieves de la Portada del Sol, de hecho, no pudieron servir de modelo no solo porque la gran variabilidad de personajes, detalles y poses que no tienen paralelos en las famosas esculturas lo contradice, sino porque el presunto modelo fue esculpido al final de la larga historia de la iconografía y estilo tiahuanaco.

Los resultados de las investigaciones en la isla Pariti en el lago Titicaca (Korpisaari y Pärssinen, 2005; Korpisaari, 2018; Pärssinen, 2018) han aportado nuevos y contundentes argumentos a favor del fechado tardío de las Portadas del Sol y de la Luna (Agüero y otros, 2003), al final de la secuencia de desarrollo del Tiahuanaco, del 800 al 1000 d. C. En la isla se ha encontrado vestigios de una estructura ceremonial con dos depósitos



■ Drawings comparing different deities seen from the front: a. deity on a podium from the Gate of the Sun b. deity on a podium from the Bennett monolith and c. face in a radiant halo on a podium, from the Bennett monolith. Drawings: Carlos Herrera.

the Tiwanaku iconography and rules of composition; they include the figures of the: decapitator feline seen in profile (*ibidem*: plate 83); fantasy bird (*ibidem*: plate 85); condor (*ibidem*: plate 86); probable camelid (*ibidem*: plate 87); frontal faces (*ibidem*: plates 90, 97); human decapitator (*ibidem*: plate 91); decapitator feline (*ibidem*: plate 92); and rampant felines (*ibidem*: plate 95). Other designs are eventually inspired by the known motifs of the monumental reliefs; they include the figures of the: frontal god (*ibidem*: plate 76); camelid (*ibidem*: plates 88, 89); and snake or stylized otter (*ibidem*: plate 86). And there are also motifs that were probably influenced by the textile art: figure of the frontal god (*ibidem*: plates 74, 75, 78).

Torres published the results of a systematic comparative analysis of the iconography of the sniffing trays and that of the reliefs that have survived in Tiwanaku (Torres, 2018: 355-369; figures 11.20-

Torres (1987, 2002 [2001], 2018) has convincingly proven that these are not imitations of known lithic sculpture motifs (e.g. pp. 50, 51), but rather exclusive creations that show a good use of the conventions and figurative details that will later characterize the Tiwanaku relief sculpture and polychrome pottery. The Tiwanaku figurative artifacts coexist with artifacts that were produced in styles unrelated to Tiwanaku, (e.g. Torres 1987: plates 100-101, 104-107, 111, 113-115, 117) or by mixing elements from various styles, including that of the highlands (*ibidem*: plates 98, 99, 120, 132-133). There are also some new designs that show plain knowledge of

11.40), wherein he convincingly proves that the artisans that produced both iconographies shared the repertoires of conventions, details, typologies of personages and syntactic rules.

In sum, there is no evidence to support the idea that all the pieces in the Tiwanaku style are simply imitations of a reduced number of models (themes) that were created to be reproduced on the monumental reliefs of the ceremonial spaces, or on the garments of the metropolis in the highlands (i.e. Tiwanaku), even though both of these types of supports could have represented a source of inspiration for the artisans in some particular cases. The reliefs in the Gate of the Sun could not have acted as a model, not only because their great variability of personages, details and postures have no parallels in the famous sculptures, but also because this supposed model was sculpted at the end of the long history of the Tiwanaku style and iconography.

Research done at the Pariti island in Lake Titicaca (Korpisaari and Pärssinen, 2005; Korpisaari, 2018; Pärssinen, 2018) has contributed new evidence that categorically supports placing the construction of the Gate of the Sun and the Gate of the Moon (Agüero et alia, 2003) at the end of the sequence of development of Tiwanaku, from 800 to 1000 CE. Among the remains found in the island, there are those of a ceremonial structure with two deep holes used as deposits, which contained profusely decorated cult paraphernalia that was intentionally discarded. According to the C-14 datings of some samples of the figurative objects directly associated to this hypothetical temple, the place was abandoned towards the year 1000 CE. The deposits contained, among other remains, 3 Kero vessels with the images of staff gods, 16 Kero vessels with heads surrounded by a radiant halo, and 17 vessels (12 bowls and 5 bottles) with various personages seen in profile. Even though important differences in the details (Korpisaari, 2018: 228-233, figures 7.24-7.37) discard the hypothesis that the Pariti potters

en profundos hoyos que contenían parafernalia de culto profusamente decorada y desechada intencionalmente. El hipotético templo fue abandonado hacia el 1000 d. C., según sugieren 13 fechados C14 sobre muestras directamente asociadas a los objetos figurativos. En los depósitos se encontraron, entre otros, tres queros con las imágenes de deidades de báculos, 16 queros con cabezas en nimbo radiante y 17 vasijas (12 escudillas y 5 botellas) con personajes de perfil. Si bien por las importantes diferencias en detalles (Korpisaari, 2018: 228-233, figuras 7.24-7.37) permiten descartar la hipótesis de que los relieves de la Portada del Sol fuesen copiados por los alfareros de Parí, se trata sin duda de un conjunto de hallazgos cerámicos, cuya iconografía está estilísticamente emparentada con los famosos relieves, más grande y complejo en toda la historia de investigaciones sobre la cultura Tiahuanaco.

Las evidencias citadas indican, por lo visto, que la decoración de la Portada del Sol es una adaptación en relieve, tardía, de modelos que se elaboraron en talleres textiles durante dos a cuatro siglos previos a su confección y que tienen antecedentes directos en el Periodo Formativo Tardío. Su impacto en la iconografía alfarera es relativamente limitado y tardío. Estos modelos se han difundido también mediante gravados 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 (1992, 2004, 2018) 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 las deidades de báculos masculinas, se vincula 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



■ Estatuilla. Bernisches Historisches Museum. Berna, Suiza. Deidad femenina pucará, hoy en el Museo Nacional de Arqueología de La Paz, Bolivia. / Pucará female deity (Bern Statuette). Bernisches Historisches Museum, Bern, Switzerland, today at the Museo Nacional de Arqueología de La Paz, Bolivia

tres dimensiones y sin acompañamiento de camélido, como en la estatuilla del Bernisches 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 mantenido vigente 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 guanacoe*). 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).



■ Vista frontal, lateral y posterior de la estatuilla de Berna. Calco en tinta de Stanislava R. Chávez y Sergio J. Chávez. Representa a la deidad femenina pucará con trenzas y aretes serpentiformes. Bernisches Historisches Museum. Berna, Suiza. / Front, side and back view of the Bern Statuette, which represents the Pucará female deity with braids and serpentine earrings. Ink reproduction by Stanislava R. Chávez and Sergio J. Chávez. Bernisches Historisches Museum. Berna, Suiza.

copied the reliefs of the Gate of the Sun, the iconographic style of these pottery findings is doubtlessly related to the most famous and complex reliefs in the history of the Tiwanaku culture.

The above-mentioned evidence indicates that the decoration of the Gate of the Sun is an adaptation models used by textile workshops two to four centuries before they were sculpted in the Gate, which have direct antecedents in the Late Formative Period, and whose impact in the iconography of the pottery is relatively late and limited. Such models also spread through engraved portable objects made of wood, metal and bone. The same conclusion is reached by more recent research on the Pucará art of the highlands; compared to the textiles, the iconography of the ceremonial pottery and the sculpture has some exclusive features that somewhat distinguish it from the later Tiwanaku tradition. Chávez (1992, 2004, 2018) proved that, according to her hairstyle and dress, the more important personage in the Pucará pottery is a frontal goddess, whose only similarity with the (male) staff gods is her frontal posture. In her hands she holds a big spindle and a rope that has a domesticated camelid tied to its other end. The female deity does not hold staffs in her hands, not even when she is represented in three dimensions and without the ac-

companying camelid e.g. in the statuette owned by the Bernisches Historisches Museum (Chávez, 2004, figure 3.22). Apparently this goddess is a motif that was discontinued in the later Tiwanaku stylistic tradition.

On the contrary, the male beings with a staff or a weapon that are sometimes represented in a profile view (in the same support that includes the mythical woman) are a good antecedent, in the Tiwanaku art, of the acolyte motif that shows a being with a human face and wings or a bird's body. Likewise, contrary to the female personage, the male personages seen in profile are related to the undomesticated camelids, i.e. the guanacos (*Lama guanacoe*). Next in importance in the iconographic repertoire of the Pucará pottery are the images of felines and nocturnal birds that appear in frontal postures. But turning back to the female personage for a moment, no representation of her is known on textile material; very few extant Pucará textiles of possible Andean origin represent a mythical male personage with the facial features of a feline and the attributes of a sacrificer, i.e. a cut head and a knife (Conklin, 1983). This motif is probably the antecedent of the Tiwanaku sacrificers, such as those represented in the lintels of Kantataita and Linares street.

The motifs of the staff god and the frontal face with a crown that radiates as a halo are also present in the Pucará sculpture, though only on some rare and small-sized representations (Chávez, 2004: figure 3.23); the only existing sculpture in the round of the frontal staff god wears garments that are similar to those of the personage at the center of the frieze in the Gate of the Sun (Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima, Cook 2001 a: 54, figures 62 a, b.; Young-Sánchez, 2004: 80, figures 3.9a, 3.9b); his crown (of which only the bottom part has survived) has long, zigzagging feathers and resembles those on some textile designs of Sigwas style (Haerberli, 2002 [2001]: figure 14) and Early Tiwanaku style

Este motivo constituye el probable antecedente de los sacrificadores de Tiahuanaco, como los representados en dinteles de la calle Linares y Kantataita.

El motivo del dios de báculos masculino y de la cara frontal en corona radiante a manera de halo están presentes también en la escultura pucará, si bien 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 a: 54, figuras 62 a, b.; Young-Sánchez, 2004: 80, figuras 3.9a, 3.9b). Su corona con plumas largas y en zigzag, conservada solo en la parte inferior, se asemeja a diseños textiles en estilo siguas (Haeberli, 2002 [2001]: figura 14) y en estilo del Tiahuanaco Temprano (Young-Sánchez 2004: figura 1.9). Llama, sin embargo, la atención la presencia de alas y de cola de ave, similar a los 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, el detalle de alas y de cola de ave 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 representa de manera preferente los rostros de las deidades de báculos, con su característico nimbo de rayos (Chávez, 2004, 2018; Peters, 2018a), en lugar de las imágenes de cuerpo entero.

En resumen, el repertorio de antecedentes formativos tardío (Pucará Serrano y Costeño, 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 los detalles iconográficos con que probablemente construían las identidades míticas. Por ejemplo, plumas figurativas en la



■ Jarra tiahuanaco (aprox. 700-1100 d. C.) con la representación de cara frontal en el nimbo radiante. Museo Nacional de La Paz, Bolivia. / Tiwanaku jug with representation of a frontal face in a radiant halo (ca. 700-1100 CE). National Museum, La Paz, Bolivia.



■ uero con la representación de la cara frontal con el nimbo radiante, estilo tiahuanaco. Museo Contisuyo, Moquegua. / Kero beaker with representation of a Tiwanaku-style frontal face in a radiant halo. Contisuyo Museum, Moquegua, Peru.

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: 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 solo 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

(Young-Sánchez 2004: figure 1.9). Remarkably, this statuette of a staff god has a couple of wings and a bird tail like those of the deities that are seen in profile, and apparently this detail –which is not present in the textiles and reliefs– was represented in the sculpture in the round thanks to the availability of the third dimension. In fact, the wings and the bird tail are not visible from the front, and one needs to turn the statuette to see them. As regards the Pucará textiles and reliefs, they mostly represent the faces of the staff gods with their characteristic rayed halos (Chávez, 2004, 2018; Peters, 2018a), to the exclusion of full-bodied images.

In sum, the repertoire of antecedents from the late formative phase of the Tiwanaku iconography (which includes Andean and Coastal Pucará, Tiwanaku III and Q'ea) is surprisingly rich. It includes conventions, iconographic details, personages and deities. There are conventions for the representation of human beings seen from the front, seen in profile, running, walking, flying with their bodies extended in a prone position, full-bodied, and only heads without a body; most of the included



■ Tubo de hueso esculpido. Felino sobrenatural con tocado, estilo tiahuanaco Temprano, 400-800 d. C. Museo de Arte de Cleveland. Ohio. / A feline with a headdress sculpted on a bone tube, of Early Tiwanaku style (400-800 CE). The Cleveland Museum of Art, Ohio, USA.

iconographic details (such as figurative feathers in the crowns and different types of staffs) were probably used to build the mythical identities of the personages that had them; and as regards the included personages, they belong to the hypothetical “theme of the central deity” and “theme of the sacrificer” (Cook, 1994: 190-205). Only two of these personages have parallels in the iconography of the Gate of the Sun: the main deity, which is represented full-bodied or as a face seen from the front, and one of the three types of accompanying beings with visible wings (the rest of the accompanying beings, such as the sacrificer or the being with the feline face, only appear in the reliefs that adorned lintels, and in the garments of the monolithic statues of human officiants). A surprising fact in this repertoire is that it includes evidence that casts a shadow of doubt on the existence of single main deity, or of the “theme of the main god” (or “staff god”). We must remember that Menzel’s hypothesis (Menzel, 1964, 1968b) was based on the relationships between the different anthropomorphic personages included in the composition of the main frieze of the Gate of the Sun:



■ Calero de madera tallada. Felino antropomorfo alado con parte de nimbo radiante representado a manera de corona sostiene cabeza humana en sus garras. Museo de Arte de Cleveland. Ohio. / Carved-wood lime container showing a winged anthropomorphic feline wearing a crown and holding a human head in its claws the crown appears as a partial radiant halo. Museum of Art of Cleveland, Ohio, USA.

Menzel (1964, 1968b) 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.

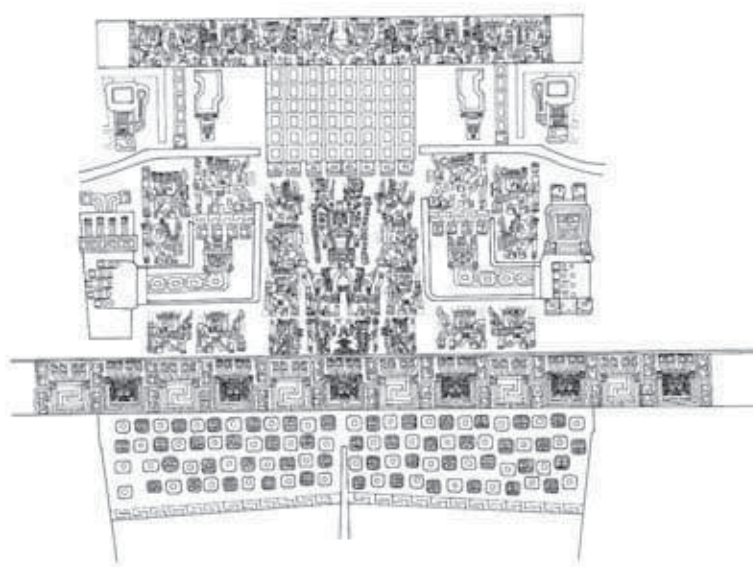
Estas características resultan, sin embargo, excepcionales en el contexto de las evidencias formativas, y también en el caso de relieves que se atribuyen a las fases iniciales (Tiahuanaco III) y temprana de Tiahuanaco clásico (Tiahuanaco IV), como el monolito Bennett (*cf. infra*). En el repertorio hay varias «deidades de báculos», a veces representadas una a lado de la otra (por ejemplo, *Túnica de las Portadas*, Young-Sánchez, 2004: figura 2.26 y monolitos Bennett y Pachacámac), y del 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 (por ejemplo, el *staff god* Pucará) ni la pose frontal se asocia como un rasgo exclusivo a una deidad masculina de báculos (por ejemplo, la deidad femenina Pucará, Chávez, 2004: 91).

Además, se conoce composiciones en relieve y tapiz en las que varias deidades frontales con dos báculos forman cortejos, una a lado de la otra (por ejemplo, *túnica de las portadas*, Young-Sánchez, *loc. cit.* y el monolito Pachacámac con deidades de perfil, pero sin alas y con dos báculos uno en cada mano). Finalmente, los cortejos en algunos casos se orientan hacia el personaje central. En otros casos, en cambio, le dan espalda (monolito Bennett, ambas direcciones en la misma escena, monolito Ponce).

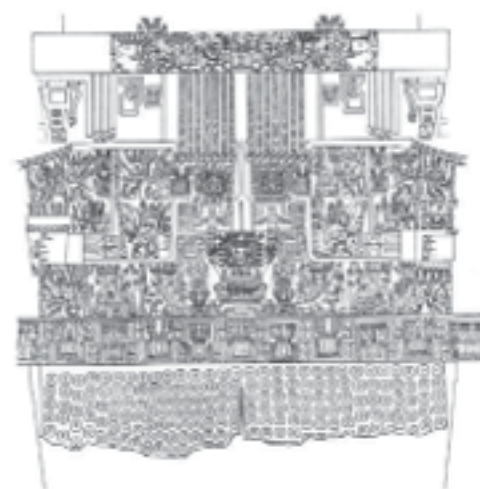
En el contexto esbozado arriba se desvanecen los fundamentos empíricos y teóricos que sustentaron el papel central que se asignaba tradicionalmente a la iconografía de la Portada del Sol. Tengo la impresión



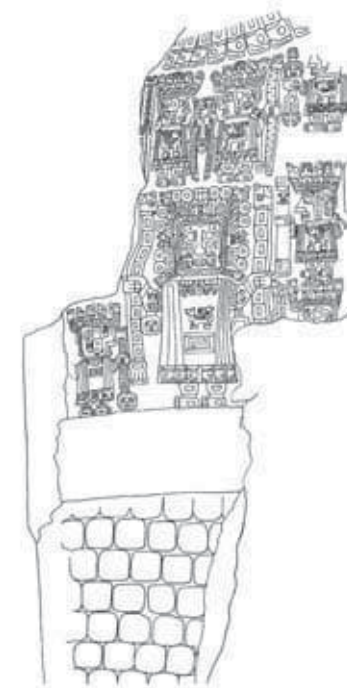
■ Monolito Ponce, Kalasasaya, Tiahuanaco (700-900 d. C.). / Ponce Monolith (700-900 CE). Kalasasaya, Tiwanaku, Bolivia.



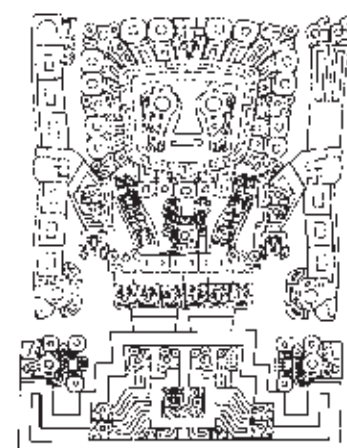
■ La decoración en bajorrelieve en el monolito Ponce, Kalasasaya, Tiahuanaco (700-900 d. C.). *Roll-out* de diseños pintura corporal y vestidos. Dibujos: Carlos Herrera. / Roll-out designs of the dress and body paint in the low relief decoration of the Ponce Monolith (700-900 CE). Kalasasaya, Tiwanaku, Bolivia. Drawing by C. Herrera.



■ La decoración en bajorrelieve del vestido y de la pintura corporal, monolito Bennett, Tempete Semisubterráneo, Tiahuanaco (600-900 d. C.). Dibujos: Carlos Herrera. / Dress and body paint in the low relief decoration of the Bennett Monolith (600-900 CE). Semi-subterranean Shrine, Tiwanaku, Bolivia. Drawing by C. Herrera.



■ La decoración en bajorrelieve del vestido, fragmento de estatua llamada monolito Pachacámac, Tiahuanaco (700-1000 d. C.). Noten la ausencia de alas en las figuras de acompañantes. Dibujo: Carlos Herrera según Posnansky, 1945: fig.133. / The low relief decoration of the dress in a fragment of the Pachacámac Monolith from Tiwanaku (700-1000 CE). Note that the accompanying figures have no wings. Drawing by C. Herrera according to Posnansky's description (1945: fig. 133).



■ Deidad de báculos, personaje principal en el friso de la Portada del Sol, Tiahuanaco (700-1000 d. C.). Dibujo: Carlos Herrera. / Image of the frontal staff deity, the main personage in the frieze of the Gate of the Sun (700-1000 CE). Tiwanaku, Bolivia. Drawing by C. Herrera.

- The central personage is bigger than the rest; he is the only one that stands on top of a stepped structure; has two staffs, one in each hand; and lacks wings.
- The other three fantasy beings are repeated several times; they are seen in profile, have wings; and run in three rows towards the central personage.

However, these characteristics are exceptional in the context of the formative evidence, the Bennett monolith (*cf. infra*), and those reliefs assigned to the initial (Tiwanaku III) and early phases of classic Tiwanaku (Tiwanaku IV). The repertoire includes several “staff gods” which are sometimes represented one beside the other (e.g. in the *Tunic of the Gates* [Túnica de las Portadas], Young-Sánchez, 2004: figure 2.26; Bennett monolith, and Pachacámac monolith), and of equal size but with noticeable differences in the characteristics of: their crowns, the vertical objects they hold in their hands, the details of their garments, and the stepped structures on top of which they stand. Neither the wings are an exclusive attribute of the personages seen in profile (e.g. the Pucará staff god), nor the frontal posture is an exclusive attribute of a (male) staff god (e.g. the Pucará goddess, Chávez, 2004: 91).

Moreover, there are some relief and tapestry compositions in which several frontal gods form processions where they appear one beside the other, e.g. the *Tunic of the Gates* (Young-Sánchez, *loc. cit.*) and the Pachacámac monolith (in which the gods are seen in profile but without wings, and carry a staff in each hand). Finally, these processions may be oriented towards the central personage, moving away from him (Bennett monolith), or in both of the above orientations in the same scene (Ponce monolith).

The above-described context nullifies the theoretical and empirical arguments used to support the traditional view of a central role played by the Gate of the Sun's iconography. I am under the impression that the current opinions in the dedicated literature are still under the influence of the romantic image that derives from



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 (DeHavenon, 2009): 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 Tiwanaku.

Existe un consenso 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, *op. cit.*; Kolata, 1993a: 148, figuras 2, 3) durante su transporte al lugar de construcción. Se especulaba que la cima de la pirámide Puma Punku (Kolata, *loc. cit.*; Isbell, 2001) fue su destino final al que nunca llegó. Protzen (2002 [2001], 2002) demostró de manera convincente que las Portadas del Sol y de la Luna (Posnansky, 1945, t. I: pl. XXI; Miranda-Luizaga, 1991), las dos únicas conocidas con la decoración en relieve fueron hechas para ensamblarlas con otros segmentos monolíticos a manera de Lego, y construir de este modo paredes de espacios techados.

■ Vista panorámica de la parte delantera de la Portada del Sol. Tiwanaku. Foto: Daniel Giannoni. / Panoramic view of the front side of the Gate of the Sun. Tiwanaku, Bolivia. Photograph by Daniel Giannoni.

the 19th century engravings and pictures of the Gate of the Sun (DeHavenon, 2009), in which the monolithic gate stands like a roman triumph arch among the ruins of a great plaza that is almost completely buried by rubble and earth. Its reliefs stand out against the background of the Andean sky, and appear as the only and last testimony of a lost civilization that once flourished in an apparently hostile environment –something that may seem hard to believe to the inhabitants of the great North American and European plains. Nowadays, after a century of excavations, cleaning and preservation work –which unfortunately has not always been well conducted and documented (Isbell, 2001)– it is clear that the Gate of the Sun is not the more important monument among those in the ceremonial spaces of the Tiwanaku architectural complex.

There is consensus about the fact that this monolithic block of grey andesite (the Gate of the Sun), which is located in the northeastern corner of the great ceremonial precinct called Kalasasaya, to the north of the Akapana pyramid (Squier, *op. cit.*; Kolata, 1993a: 148, figures 2, 3), was abandoned in that place during its transportation to the site that was supposed to be its final destination. In the past, scholars believed that its final destination was the top of the Puma Punku pyramid (Kolata, *loc. cit.*; Isbell, 2001), but Protzen (2002 [2001], 2002) convincingly proved that both the Gate of the Sun and the Gate of the Moon (Posnansky, 1945, vol. I, plate XXI; Miranda-Luizaga, 1991) –the two only known gates with relief decorations– were originally intended to be assembled together with other monolithic segments –like pieces of Lego– to build the walls of roofed areas.

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 mi 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 se caracteriza por la mayor complejidad iconográfica. Con sus 7,30 metros de alto, el monolito Bennett la supera con creces.

In my opinion, the distribution of lintels and niches on the side opposite to the one with the relief friezes, as well as the location of the locking and support points at its top, suggest that the side with the image of the staff god was intended to act as the interior wall of a courtyard with a portico, or a roofed hall. If that was the case, then the relief of the staff god was always under shadow and it was not supposed to act as a visual medium to communicate important religious contents to big crowds gathered in open spaces. A simple comparison of the Gate of the Sun with the other surviving monolithic sculptures shows that this gate was neither the bigger nor the more iconographically complex monolithic sculpture of all. For example, the Bennett monolith, which is 7.30 meters tall, is much bigger.



■ Vista panorámica del templete semisubterráneo contiguo a Kalasasaya, Tiahuanaco. Nótese la presencia de alargadas estelas de la tradición Yaya Mama, a juzgar por los casos mejor conservados, así como de cabezas clavos con retratos de oficiales humanos. Las estelas están insertas cada cierta distancia en las paredes laterales.

■ Panoramic view of the Semi-subterranean Shrine, which is adjacent to Kalasasaya, in Tiwanaku. Note the presence of the Tenon heads representing human officiants, and the elongated steles (apparently of the Yaya Mama tradition) that are inserted in the lateral walls at fixed distances.

La iconografía del atuendo real

Al comparar las portadas con otros tipos de escultura aún conservadas en el museo de sitio y en las ruinas de Tiahuanaco se comprueba (Makowski, 2001b, 2002 [2001]; Isbell y Knobloch, 2006, 2009; Isbell, 2018b; Torres, 2018; Watanabe, 2012), que la mayor variedad 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 quero en las manos del oficiante retratado constituyen el punto de simetría al que se dirigen los cortejos. Los oficiantes representados en la escultura en bulto sostienen en ambas manos además del quero, 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: 92-93, figura 97a, 97b; tres monolitos conservados al lado de la antigua línea del ferrocarril, Isbell, 2001: figura 20; Gargurevich y Janusek, 2021: 22, tabla 1). La decoración figurativa ocupa toda la superficie del vestido ceremonial, salvo eventualmente el faldellín, pero incluidos el cinturón y el tocado. Recientemente, Gargurevich y Janusek (2021) han llamado la atención sobre el hecho de que no todas las estatuas monolíticas representan a los oficiantes humanos aprestándose para realizar la libación con el quero en la mano. Cuatro de la serie de nueve monolitos conservados de mayor tamaño se caracterizan por tener extremidades superiores alineados a lo largo de torso.

A diferencia de las portadas, cuyos relieves 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 encima de las plataformas ceremoniales. Los oficiantes de ritos, reyes y/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. Lo demuestran algunas piezas de vestimenta de excepcional calidad y complejidad de decoración que felizmente se han conservado, como la citada túnica de las Portadas (Young-Sánchez, 2004, figura 2.22) y el manto Huari-Tiahuanaco del Museo de Múnich (S.M.f.V. n° 1237 × 440; De Bock y Zuidema, 1990: 463-467, figuras 364-366). La decoración del citado 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 a lado de la otra. Zuidema y de Bock (*loc. cit.*) descubrieron complejos códigos calendarios

The iconography of the royal garments

A comparison of the gates with other kinds of sculpture from the Tiwanaku site museum or the ruins themselves (Makowski, 2001b, 2002 [2001]; Isbell and Knobloch, 2006, 2009; Isbell, 2018b; Torres, 2018; Watanabe, 2012) reveals that the bigger number of variants of composition and of personage types (including supernatural beings with human features, birds, felines, fish, camelids and snails in postures that are typical of the staff gods or their winged attendants) is found in the decoration of the anthropomorphic statues in the round. These are monolithic sculptures that represent personages wearing ceremonial garments that are decorated in relief with the figures of mythical personages aligned in procession-like units.

A frontal personage standing on a podium or a Kero ceremonial vessel in the hands of an officiant constitute the symmetry point towards which those processions move. Besides the Kero vessels, the officiants in these sculptures also hold some ritual utensils in their hands, in particular sniffing trays for inhaling hallucinogenic dusts, and sacrificial knives (Bennett, 1934: figure 5; Ponce, 1964: figure 7; Cochamama, figure 11a; El Monje [The Friar], Makowski, 2001b: 92-93, figure 97a, 97b; three monoliths found beside the old railway track, Isbell, 2001: figure 20; Gargurevich and Janusek, 2021: 22, table 1). The figurative decoration occupies the whole surface of the ceremonial attire, including the head-dress and the belt but not the small skirt in some cases. Gargurevich and Janusek (2021) have emphasized the fact that not all the monolithic statues represent human officiants about to make libations with the Kero vessels in their hands. In four out of the nine bigger monoliths, the top extremities of the represented personage are aligned along the trunk.

Contrary to the gates, whose reliefs were placed in transit areas between different spaces and thus remained partially hidden, the scenes sculpted in relief on the statues were relatively well visible and, potentially, were accessible to big crowds gathered in the plazas located on top of the ceremonial platforms. Most probably, the officiants of the rites (kings and/or priests) wore tunics, belts and headdresses whose figurative decoration was very similar to that in the statues. The sculptors who decorated the statues got their inspiration from real ceremonial garments, whose designs they reproduced with some fidelity. This fact is proven by some ceremonial clothing pieces of extraordinary quality and complexity that, fortunately, have survived, e.g. the Tunic of the Gates (Young-Sánchez, 2004, figure 2.22) and the Huari-Tiwanaku Mantle of the Munich Museum (S.M.f.V. n° 1237 × 440; De Bock and Zuidema, 1990: 463-467, figures 364-366).

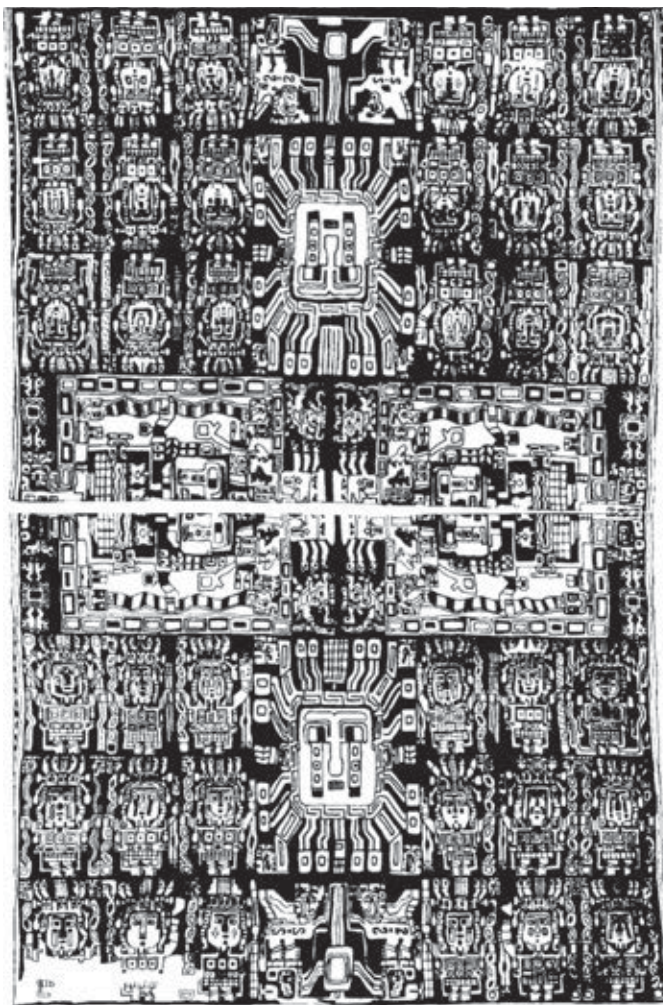
The decoration of the Huari-Tiwanaku Mantle resembles a known tie-dye design used in the Tiwanaku small skirts, which has diagonal lines made of circles; the figures of twelve frontal staff gods of equal size who stand one beside the other with their feet pointing outwards run along the border of each long side of the mantle. Zuidema and de Bock (*loc. cit.*) studied the distribution of the multicolor circles in the decoration of the mantle and discovered that they are complex calendar codes that represent a year of 365 days and 12 months.

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*. De los aproximadamente 50, cuya existencia ha sido mencionada en el transcurso de los últimos dos siglos, según Guengerich y Janusek (2021: 20-22, tabla 1), solo nueve cuentan con la información acerca del lugar donde fueron hallados. En tres casos, el de Putuni (Couture y Sampeck, 2003: 250, 251, figura 3.38), el de Kalasaya (Ponce, 1969, Kolata, 2003: 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. En otros tres casos, los monolitos con relieves seriamente afectados por la erosión e irreconocibles (Kochamama Este y Oeste) estuvieron ubicados en relación con el canal perimétrico que circunda el núcleo ceremonial de Tiwanaco.

El recinto de Kalasaya 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. Bennett (1934: 428-444; 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 Tardío (0-500 d. C.), y la cuarta, la más grande, es el famoso monolito Bennett. Desde su descubrimiento, existía un consenso en la literatura que los monolitos fueron encontrados *in situ*. Según 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.

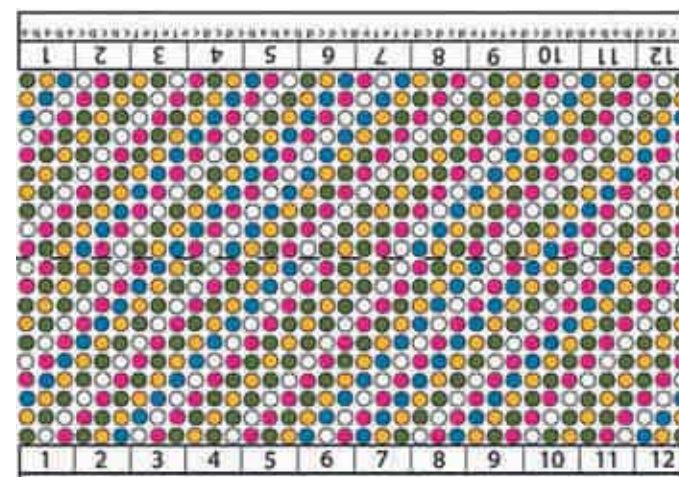
La presencia de los monolitos formativos fue también utilizada como uno de los argumentos para fijar la fecha de la construcción del Templete Semisubterráneo como el primer edificio en el complejo, anterior a la Kalasaya y Akapana (Ponce Sanginés, 1964; Kolata, 1993a; Isbell, 2001). No obstante, gracias a las excavaciones sistemáticas de los últimos años, se han multiplicado evidencias de grandes alteraciones que el complejo monumental de Tiwanaco ha sufrido desde la ocupación inca. Varias plataformas y pirámides han sido utilizadas como cantera. La gran cabeza monolítica cuyo tamaño es similar al monolito Bennett (Watanabe, 2013: 130, figura 2.30) y otros monolitos incompletos demuestran el grado de destrucción al que fueron sometidos los componentes de la decoración escultórica de Akapana, Kalasaya y sus alrededores. La acción de los extirpadores de idolatrías ha contribuido en la destrucción intencional



■ Dibujo de la túnica de la Portada. Tiwanaco Temprano o Pucará costero (250-400 d. C.). En los paneles superiores sobre los hombros está representada una deidad femenina de frente y con báculos (Haerberli, 2018: 149). En la parte inferior una cara en nimbo radiante sobre el podio aparece entre tres filas de tres deidades frontales de báculos de cada lado. Denver Art Museum. Dibujo según Young-Sánchez, 2004: 48, figura 2.26b. / Drawing of the Portal Tunic, which belongs to the Early Tiwanaku or the Coastal Pucará style (250-400 CE). The top panels over the shoulders include the representation of a staffed female deity seen from the front (Haerberli, 2018: 149). In the bottom part, a face surrounded by a radiant halo on top of a podium appears between three rows of frontal deities with staffs on each side. Denver Art Museum, USA. Drawing according to Young-Sánchez (2004: 48, Fig. 2.26b).



■ Pieza textil huari. Museum Fünf Kontinente, Múnich. / Huari textile. Museum Fünf Kontinente, Munich, Germany.



■ Reconstrucción de códigos numéricos en la pieza textil del Museum Fünf Kontinente, Múnich. Los números corresponden a las figuras frontales de pie que representan a doce deidades de báculos. Las letras representan los rostros pequeños. Recreación del diagrama de Zuidema (2015: 133, figuras 1a y 1b) por Julie Wilson. / Alpha-numeric codes in the Huari textile of the Museum Fünf Kontinente (Munich). The numbers correspond to the standing frontal figures that represent 12 staff gods, while the letters represent the small faces. Recreation of Zuidema's diagram (2015: 133, figs 1a, 1b) by Julie Wilson.

has been altered by erosion, and belong to the Late Formative Period (0-500 CE), and the fourth and bigger one is the famous Bennett monolith. Since the beginning, there has been consensus about the fact that these monoliths were found at their original locations, and the successive reconstructions of the Semi-subterranean Temple (in the city of La Paz, Bolivia and in the site museum that was opened in 2002) were made following that assumption.

The presence of the monoliths of the formative period was used as an argument to fix the date of construction of the Semi-subterranean Temple, which was the first building erected in the complex and pre-dated the Kalasaya temple and the Akapana pyramid (Ponce Sanginés, 1964; Kolata, 1993a; Isbell, 2001). However, more recent systematic excavations have furnished multiple evidence of big alterations suffered by the Tiwanaku monumental complex since it was occupied by the Incas, e.g. several platforms and pyramids were used as quarries. The big monolithic head whose size is similar to that of the Bennett monolith (Watanabe, 2013: 130, figure 2.30) and other incomplete monoliths show the degree of destruction suffered by the elements of the sculptural decoration of the Akapana pyramid, the Kalasaya temple, and their surroundings.

Few monoliths were found in their original locations. According to Guengerich and Janusek (2021: 20-22, table 1), there is information about the place of discovery for only 9 monoliths out of the approximately 50 whose existence has been mentioned during the last two centuries. In 3 out of these 9 cases the information reveals that the statues originally stood at the center of sunken plazas; these three cases are: Putuni (Couture and Sampeck, 2003: 250, 251, figure 3.38), Kalasaya (Ponce, 1969, Kolata, 2003: 168), and Templete Semisubterráneo (Semi-subterranean Temple, Ponce, 1964). In another three cases –including two monoliths that were almost unrecognizable due to the effects of erosion (those at Kochamama East and West)– the location of the monoliths was somewhat related to the channel that runs along the perimeter of the Tiwanaku ceremonial nucleus.

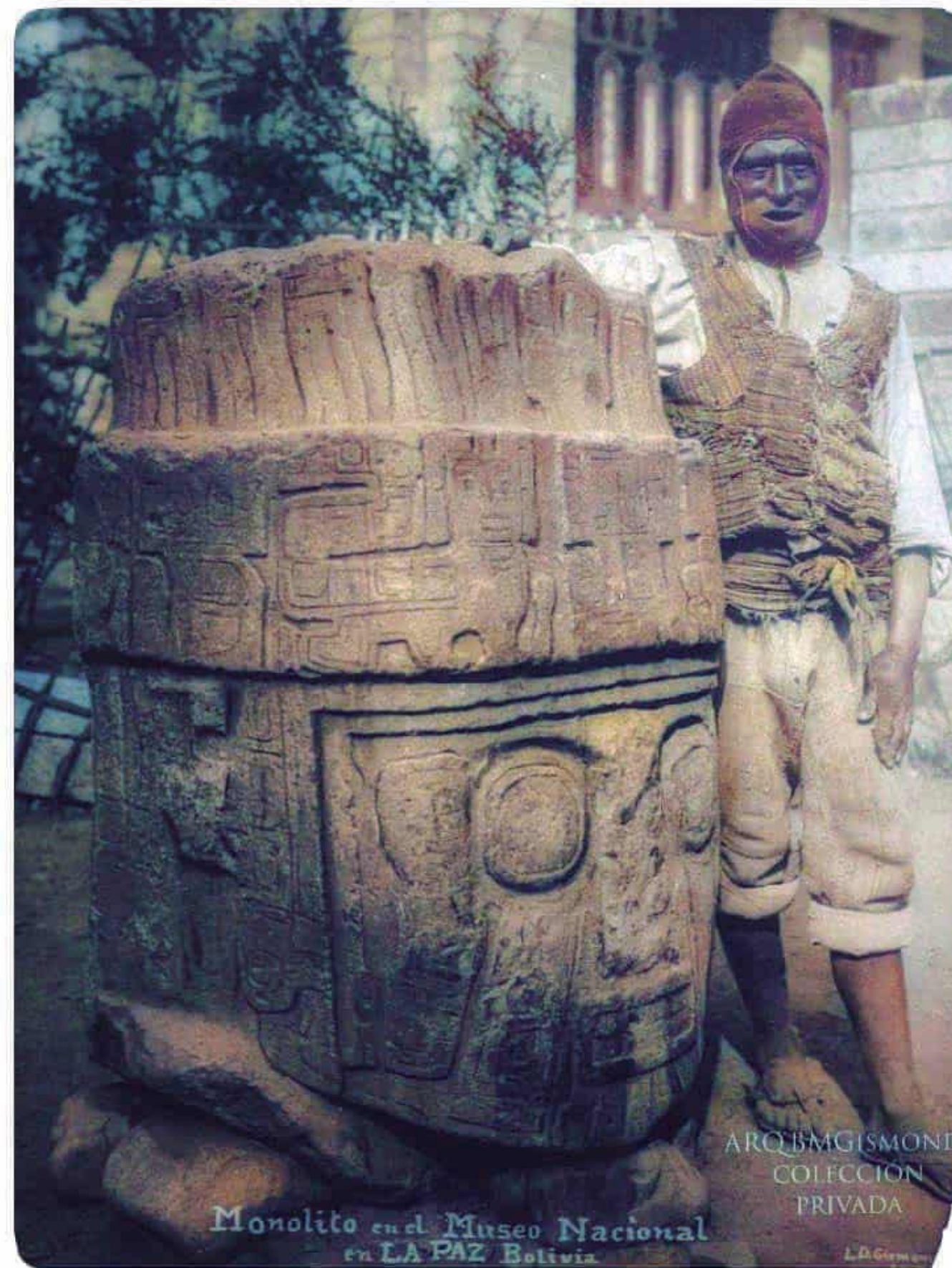
de imágenes prehispánicas. El monolito Ponce, que yacía sobre uno de los lados, fue probablemente derivado por ellos, a juzgar por la presencia de la cruz incisa (Vranich, 2009).

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 de Templo 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 nornoroeste. Según Ponce (2002: 51), quien ha revisado la documentación de campo de las investigaciones previas, y ha excavado y ha reconstruido el Templo Semisubterráneo (Ponce, 1964), 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, 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». Esta ubicación indica que la estatua estuvo parada durante un largo tiempo, suficiente para que se acumulen varios estratos de sedimentos (Ponce, 1964).

Moreover, the action of the extirpators of idolatries contributed to the destruction of the prehispanic images, e.g. judging by the presence of a cross incised on one of its sides, they probably ordered the downing of the the Ponce monolith (Vranich, 2009).

But despite the alterations suffered by the complexes, the archived photographs (Bennett, 1934; Ponce, 1964) and the locations, orientations and stratigraphic contexts documented in the published plans of the site support the hypothesis that the four monoliths were originally placed at the center of the sunken plaza of the Semi-subterranean Temple. The four monoliths were found aligned one beside the other, with their bases near the center of the plaza and their top parts pointing towards the northwest. Ponce (2002: 51), who reviewed the field notes of previous researches, excavated the Semi-subterranean Temple and also rebuilt it (Ponce, 1964), says about the Bennett monolith that “(Bennett) found the top part of the stele buried in the ground by scarcely half a meter, and laying with the head pointed towards the north, with a deviation of 20 degrees (...). While the cephalic band was buried just 0.50 meters, the bottom part of the piece was buried 1,80 meters in the ground, so it was slightly inclined from top to bottom, and this can be explained by the fact that it remained in that position after it fell. Bennett found the forward portion of the stele and its two flanks”. This description reveals that the statue remained in a standing position during a very long time, enough to allow several strata of sediments to accumulate (Ponce, 1964).

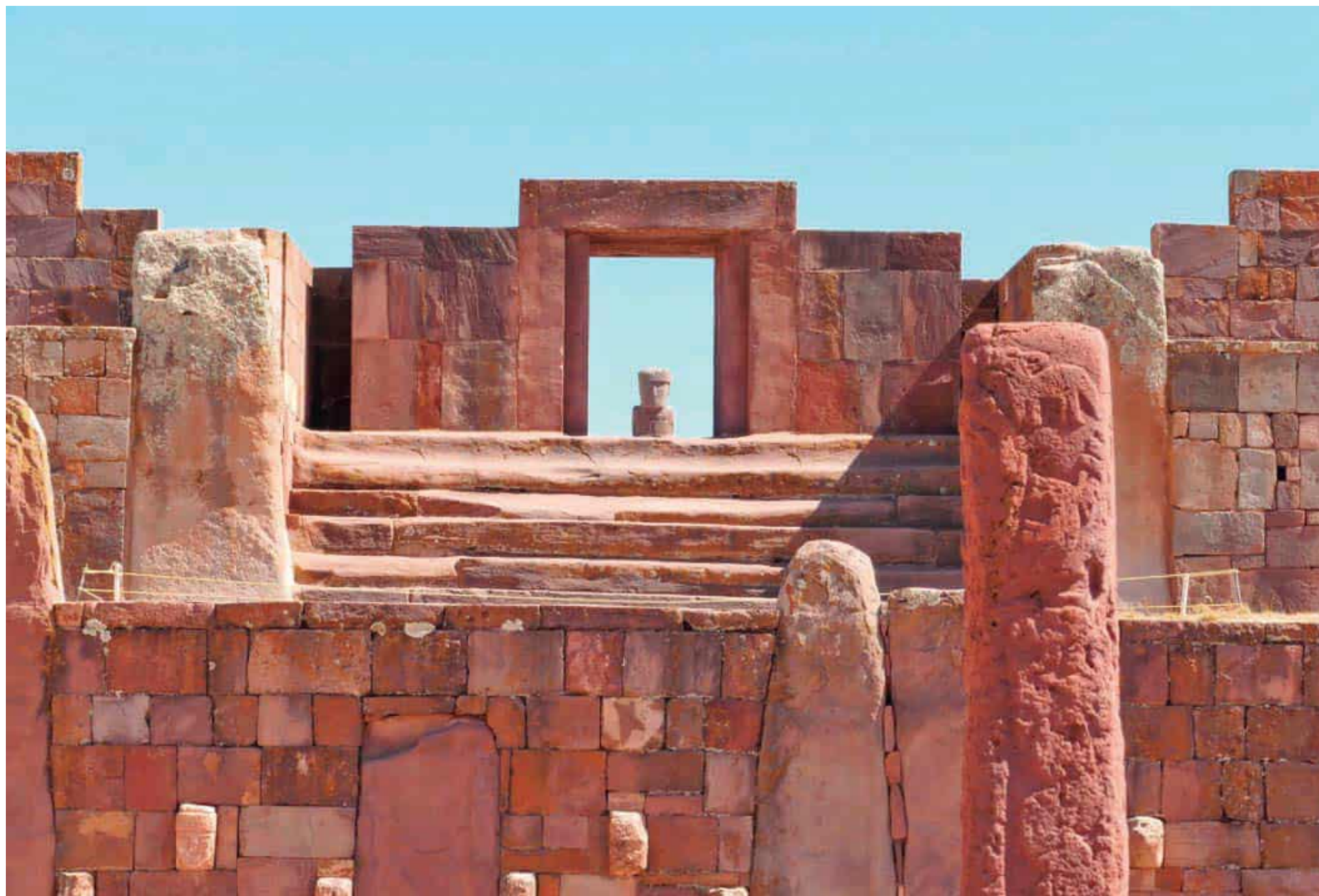
■ Cabeza monolítica, fragmento de estatua de tamaño monumental (600-800 d. C.) Tiahuanaco, Museo Nacional de La Paz. Foto de la colección privada.
/ Fragment of a colossal monolithic head from Tiwanaku (600-800 CE). La Paz National Museum, La Paz, Bolivia. Photograph in Private Collection.



La erosión avanzada de la parte derecha de la cara, registrada en las fotos del momento de descubrimiento, es un indicio que esta parte de 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 en 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 a raíz de 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 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, la orientación hacia el monolito Ponce, cuya cabeza asoma en medio de la portada de acceso a Kalasasaya desde el Templo Semisubterráneo (Kolata, 2003b: 198; Makowski, 2001b, 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 (Benitez, 2009). 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.

The high degree of erosion of the right side of the face, which was recorded photographically at the moment of the discovery, reveals that this part of the sculpture remained exposed on the ground for a long time after the monolith fell, while the rest of it remained protected by the sediments that gradually accumulated in the depression of the sunken plaza. On the other hand, the coinciding alignment of the four statues suggests that all of them fell down simultaneously, probably because of the same reason. If such was the case, then we could assume that the Bennett monolith stood with its frontal part pointing towards the only entrance of the courtyard, towards the Akapana pyramid. But if the reason of the fall was an earthquake or some premeditated human action, then other orientations could be possible, including towards the Ponce monolith – whose head is visible from the gate that gives access to the Kalasasaya from the Semi-subterranean Temple (Kolata, 2003b: 198; Makowski, 2001b, 2004).

In both interpretations, the heads of the statues would have reached a similar height. This is because the different levels of the ground in both plazas would have overcome the difference in size between the two statues. It must also be noted that if an imaginary line connecting the tops of both monoliths when they stood at their original locations is drawn, then that line projects a perfect equinoctial East-West axis and also constitutes the common symmetry axis of both plazas (Benitez, 2009). In all probability, the Ponce monolith was oriented towards the head of the Bennett monolith, which looked to the east and was visible from the main access gate.



■ En el primer plano, vista de perfil del monolito barbudo (tradición Yaya Mama, aprox. 0-400 d. C.), uno de tres que acompañaban al monolito Bennett en el centro del patio del templo semisubterráneo. En el segundo plano, la portada de la entrada al templo Kalasasaya. Al fondo asoma la cabeza del monolito Ponce. Tiahuanaco, Bolivia. / The foreground of this image shows a profile view of the Monolith with a Beard (Yaya Mama tradition, ca. 0-400 CE), one of the three other monoliths that accompanied the Bennett Monolith at the center of the square of the Semi-subterranean Shrine. The background shows the entrance portal to the Kalasasaya temple, with the head of the Ponce monolith showing behind it. Tiwanaku, Bolivia.

Si la lectura de evidencias presentada arriba es correcta, los dos monolitos tuvieron una ubicación excepcionalmente privilegiada. Se considera 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. Existe también el consenso en la literatura que debajo de las dos plazas se encuentran recintos monumentales de culto de mayor antigüedad en Tiahuanaco (Couture y Sampeck, 2003; Janusek, 2004). En todo caso, tanto el templete como Kalasasaya evocan principios de organización de espacio ceremonial que tienen amplios antecedentes en el Periodo Formativo, en la tradición Yaya Mama (Chávez, 2018; Janusek, 2015; Janusek y Ohnstad, 2018; 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 de Titicaca (Stanish, 2002 [2001], 2003).

Recientemente, Janusek (2015; Guengerich y Janusek, 2021: 22-24) ha sugerido de manera convincente de que los monolitos-wak'as son la verdadera razón por la que se construye a las plataformas con plazas ceremoniales en su cima. Las estatuas fueron consideradas por los fieles seres vivos con la capacidad de actuar. Kolata (2003: 194) y Couture (2004) han recordado asimismo que las cinco estatuas estaban rodeadas de otras imágenes escultóricas de personajes humanos con similar atuendo. En el Templete Semisubterráneo cabezas clavadas sobresalían 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 bajo el nombre El Monje (Makowski, 2001b: 92-93, figura 97a, 97b). A juzgar por las piezas conservadas *in situ*, y en las colecciones de museos, enteros o en fragmentos, los personajes representados bajo 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. Esta relación no se explica por factores objetivos, como el espacio disponible para la decoración en relieve, y, de hecho, debió ser intencional. Por ejemplo, el monolito Bennett, de lejos el más alto e imponente, es la estatua que cuenta la mayor diversidad de personajes sobrenaturales representados. La decoración figurativa ocupa todo el espacio del *unku* (túnica), se extiende sobre la cinta del tocado, el cinturón y el faldellín. En cambio, en el monolito El Monje (Makowski, 2001: 93, figura 97a, 97b), 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 y Sampeck, 2003: 250-251, figura 9.38) y dos pequeñas

If the above interpretation of the evidence is correct, then the two monoliths had exceptionally privileged locations, because the two plazas are considered to be the main ceremonial complex of Tiwanaku, and their importance was not diminished by the later construction of two imposing pyramids, the Akapana and the Pumapunku. There is consensus in the specialized literature about the fact that there are older monumental cult precincts below the two plazas (Couture and Sampeck, 2003; Janusek, 2004). Both the Semi-subterranean Temple and the Kalasasaya Temple show principles of organization of the ceremonial space that have many antecedents in the Yaya Mama tradition of the Formative Period (Chávez, 2018; Janusek, 2015; Janusek and Ohnstad, 2018; Young-Sánchez, 2004); these characteristics and the hypothetical presence of chambers with elite burials in them would mean that also the cult of the ancestors was practiced in this ceremonial center, which was probably founded by rulers who had the merit of beginning the transformation that gave the Tiwanaku religious and political center complete hegemony over the Titicaca basin (Stanish, 2002 [2001], 2003).

Janusek (2015; Guengerich and Janusek, 2021: 22-24) convincingly suggested that the monoliths (Wak'as) are the real reason for the construction of the platforms with ceremonial plazas on top of them, and that the faithful saw the statues as living and active beings. In this regard, Kolata (2003: 194) and Couture (2004) have emphasized that the five statues of the complex were surrounded by other sculptural images of human characters wearing similar garments. In the Semi-subterranean Temple, Tenon heads project out of each of the four walls of the sunken courtyard, and there is a clear intention to give each of these Tenon heads an individual physiognomy, despite the fact that their headdresses are all similar. The Kalasasaya temple has enough room to host several statues like the one currently exhibited there, which is known as El Monje (The Friar, Makowski, 2001b: 92-93, figure 97a, 97b). Judging by the complete and the fragmented pieces that are kept on the site and also in private collections, the personages represented in this specific way (i.e. in statues) all wear the same type of dresses and headdresses.

Interestingly, there is an undeniable relationship between the size of the sculptures in the round and the complexity of the decoration of the garments worn by the sculpted personages. The reasons for this relationship are not objective (e.g. the space available for the relief decoration) and was surely intentional. For example, the Bennett monolith –by far the tallest and most imposing statue of all– is the one with the greatest variety of supernatural personages represented in it; its figurative decoration occupies the whole surface of the tunic (Unku), the band of the headdress, the belt, and the small skirt. In contrast to this, in the El Monje monolith (Makowski, 2001: 93, figure 97a, 97b), which is shorter than the Ponce monolith (and closer to real size), only the belt and the small skirt are decorated. Significantly, there is not a single mythical personage among the designs reproduced in the Bennett monolith; the complex figurative designs are limited to a line of crustaceans on

estatuillas de las colecciones del Museo Metropolitano de Arte y de Peter Blum, ambos de Nueva York (Young-Sánchez, 2004: 35, 133, figuras 2.14 y 5.10).

Las estatuillas tienen aspecto de versiones miniatura de grandes estatuas monolíticas, como las citadas. Comparten con ellas la misma forma, detalles y estilo. En la primera de ellas, la decoración en relieve cubre el cinturón y el faldellín. En la segunda, ocupa además la cinta del tocado. La estatuilla de la colección Blum tiene manos alineadas al cuerpo, como los monolitos de Putuni (Couture y Sampeck, *loc. cit.*) y Suñawa (Guengerich y Janusek, 2021), pero el resto de detalles, como el tocado, la presencia de trenzas, lagrimales, de aretes y del collar es plenamente comparable con los monolitos Bennett y Ponce. Sorprendentemente, la decoración y la forma del tocado es exactamente la misma que la de la cabeza monumental del Museo de Tiahuanaco. 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 solo en la decoración de sus *unkus*, cinturones y tocados: a mayor estatus, mayor número de personajes míticos representados.

¿A quiénes representaban las estatuas, a los sacerdotes (Ponce, 1969), a los ancestros (Couture, 2004; Janusek, 2015; Janusek y Ohnstad, 2018) o a los gobernantes (Kolata, 2003: 194-197)? Kolata (*loc. cit.*) y Young-Sánchez (2004), con razón, enfatizan 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 quero 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, el monolito El Monje: Makowski, 2001: 93, figura 97a, 97b) alude a un sacrificio sangriento de seres humanos y camélidos. Las tabletas evocan la capacidad mántica que el oficiante adquiere por ritos extáticos que implicaban la ingesta de polvos alucinógenos. De hecho, entonces, los escultores han enfatizado las funciones sacerdotales de los personajes retratados.

Por otro lado, la pintura facial, concretamente los lagrimales, y 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 falcónidos (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.



■ Monolito Fraile (el Monje). Tiahuanaco, Bolivia. / The Friar's Monolith. Tiwanaku, Bolivia.



■ Pequeña estatuilla. Piedra tallada. El oficiante humano comparte elementos de vestido, la pose y los atributos con los personajes representados en los monolitos de gran tamaño. Tiahuanaco (700-1000 d. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Carved stone statuette from Tiwanaku showing a human officiant (700-1000 CE). The sculpted personage shares his posture, attributes and elements of his dress with the personages represented in the big monoliths. Metropolitan Museum of Art, New York, USA.

the belt. Similar characteristics are shared by the Putuni monolith (Couture and Sampeck, 2003: 250-251, figure 9.38) and two small statuettes in the collections of the Metropolitan Museum and Peter Blum, both in New York (Young-Sánchez, 2004: 35, 133, figures 2.14 and 5.10).

In fact, the New York statuettes look like miniature versions of the above-described monolithic statues; they share the same shapes, details and style. In one of them, the relief decoration covers the belt and the small skirt, and in the other one it also covers the band of the headdress. The statuette of the Blum collection has its hand aligned to the body like the Putuni monolith (Couture and Sampeck, *loc. cit.*) and the Suñawa monolith (Guengerich and Janusek, 2021), but the rest of the details –such as the headdress, braids, lachrymals, earrings and necklaces– are fully comparable to those in the Bennett and Ponce monoliths. Surprisingly, the shape and decoration of the headdress are exactly the same as those in the monumental head at the Tiwanaku Museum. If the size and location of the statues are directly related to the statues of the personage, then our above comparison shows that the social status of the officiants was only revealed by the decoration of their *Unkus* (tunics), belts and headdresses; and thus the higher was the status of the officiant, the bigger was the number of mythical personages

represented in the decoration of his garments.

Did the statues represent the priests (Ponce, 1969), the ancestors (Couture, 2004; Janusek, 2015; Janusek and Ohnstad, 2018) or the rulers (Kolata, 2003: 194-197)? Kolata (*loc. cit.*) and Young-Sánchez (2004) correctly emphasize the obvious ceremonial function of the attributes that most of the human personages represented in the sculptures hold in their hands: the Kero vessel was used for the ceremonial offerings and the drinking of the Chicha (an alcoholic beverage usually made from corn); the knife (e.g. that in the El Monje monolith [Makowski, 2001: 93, figure 97a, 97b]) alludes to the bloody sacrifice of humans and camelids; and the tablets evoke the mantic capacity that the officiants acquired after practicing ecstasy rites that included sniffing hallucinogenic dusts. Thus, it is clear that the sculptors intended to emphasize the priestly functions of the personages they represented.

On the other hand, the facial paint (in particular the lachrymals) and the hairstyle suggest the intention of establishing some relationship between the officiants and the deities whose images often adorned their garments. In all the cases here described, the lachrymals –which are a characteristic feature of falconid eyes (Yacovleff, 1932)– have the curious hybrid shape of an acephalic bird body with a tail that projects into a fish head; the general shape is the same as that in the faces of the

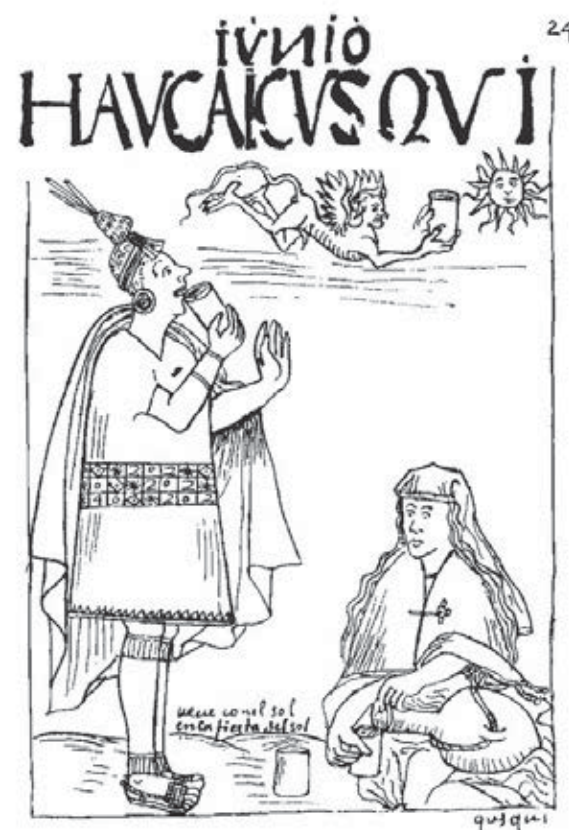
■ pp 74-75. Cabezas clavos de oficiantes humanos sobre las paredes laterales del Templo Semi-subterráneo. Tiahuanaco. Bolivia. / Tonan heads representing human officiants in the lateral walls of the Semi-subterranean Shrine. Tiwanaku, Bolivia.



Por ejemplo, en un tipo de seres antropomorfos alados. El cabello trenzado re-mata en los mismos símbolos que a menudo adornan las plumas de las coronas radiantes: cabezas de peces (por ejemplo, monolito Ponce) o cabezas de aves (por ejemplo, monolito Bennett). Otros indicios acerca de las probables funciones políticas y religiosas se desprenden del contexto arquitectónico. Kolata (1993a, 2003) con razón llamó atención sobre la similitud entre los ritos cuzqueños, 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 y quizá, incluso, expuestos temporalmente para vestirlos y venerarlos, parece coincidir con la que describe Cristóbal de Molina (El Cuzqueño) a propósito de la fiesta de Citua. Se impone también la comparación con el conocido dibujo de Guamán Poma (1936 [1615]: figura 246, junio *haucaicusqui*) representando al inca «bebiendo con el sol y con el Huanacauri». Es ampliamente conocido que la libación de chicha con el quero constituía un ritual central en la religión imperial. Los altares en la cima 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: 72-101). Algunos historiadores (Hiltunen, 1999, Pärsinnen, 2018; Szeminski, 1997) y arqueólogos (Kolata, *loc. cit.*; Cook, 2001; Watanabe, 2013) toman con la seriedad cada vez mayor la eventual continuidad de contenidos religiosos, reclamada por la tradición oral cuzqueña. Isbell (2001) ha llamado la atención sobre la posible similitud en la manera de concebir y organizar la residencia de gobernante en el Cuzco 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. Couture y 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 (Janusek, 2004).

■ Portada del Sol (800-1000 d. C.): repertorio de personajes alados de perfil que forman parte de tres cortejos dispuestos de cada lado de la deidad frontal de báculos: dos seres antropomorfos con diferente combinación de glifos y un ser ornitomorfo. Dibujos: Carlos Herrera. / Repertoire of winged personages seen in profile that compose the three processions which appear to the left and right of the frontal staff god in the Gate of the Sun (800-1000 CE) this repertoire includes ornithomorphic being and two anthropomorphic beings that have different combinations of glyph signs. Drawings by Carlos Herrera.



Some historians (Hiltunen, 1999, Pärsinnen, 2018; Szeminski, 1997) and archaeologists (Kolata, *loc. cit.*; Cook, 2001; Watanabe, 2013) are taking more and more seriously the continuity of the religious contents which the oral tradition from Cuzco claims. Isbell (2001) has emphasized a possible similarity between the way the residence of the ruler was organized in Cuzco and Tiwanaku; he made his proposal after comparing the only known provincial elite residence, which is located at Omo in the Moquegua valley (Goldstein, 1993), with the Kalasasaya complex. On the other hand, Couture and Sampeck (2003) convincingly interpret the Putuni site as a complex with the triple role of palatial residence,

■ Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*. 246 248 *IVNIO, HAVCAI CVSQVI* descanso de la cosecha. El sapan inca, acompañado de la coya y del demonio, levantando el quero para brindar con el Sol en el solsticio de junio. / Nueva Crónica y Buen Gobierno (New Chronicle and Good Government) by Felipe Guamán Poma de Ayala, section 246: Harvest Break ([248] *IVNIO, HAVCAI CVSQVI*): The Sapan Inca (king), raises a Kero beaker to toast to the Sun during the June solstice, accompanied by the Coya and the devil.

gods, but the detail of the fish head is only repeated in a few cases, e.g. in a type of winged anthropomorphic being; the hair braids end in the same symbols that often adorn the feathers of the radiant crowns, in particular the fish head symbol (e.g. in the Ponce monolith) or the bird head symbol (e.g. in the Bennett monolith). The architectural context furnishes other evidence regarding the probable political and religious functions of the sculpted personages. Kolata (1993a, 2003) correctly noted the similarity between the Cuzco rites (as described in the Spanish chronicles of the 16th century) and the interpretations of the archaeological remains of the Tiwanaku ceremonial spaces.

Thus for example the images of the representatives of the Tiwanaku elites appear to coincide with the description by Cristóbal de Molina –called “the Cuzqueño”– of the Citua festivity; in the Tiwanaku iconography, these personages can appear in two ample plazas (which probably correspond to moieties), dead or alive in different positions: beside the sculptures of their farther ancestors, beside the bodies of their more recent ancestors, buried in chambers inside the lateral platforms, and maybe even as corpses temporarily exposed to be dressed and worshipped. Another comparison to be done is that against a known design by Guamán Poma (1936 [1615]: figure 246, “junio haucaicusqui”) which shows the Inca (king) “drinking together with the Sun and with the Huanacauri (mountain)”. The fact that a Chicha libation using the Kero vessel was a central ritual of the Cuzco imperial religion is widely known, and the altars where these rituals were performed were built at the center or on the sides of ample plazas on top of platforms called Ushnu, which were never absent in the administrative centers, even if they were quite small in some cases (Hyslop, 1990: 72-101).

Según 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. 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, en el área circundada por una depresión (moho) fueron usados por linajes nobles, emparentados con los gobernantes, y, por lo tanto, posiblemente comparables con las *panacas* cuzqueñas. Entre estas evidencias llama atención la importancia de 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

mausoleum and ceremonial space for the cult of the ancestors. It has also been proven that the Tiwanaku ceremonial center grew gradually: its first expansion was probably Kantataita, followed by the Kalasasaya precinct, the Akapana pyramid and finally the Putuni area (Janisek, 2004). According to this interpretation, which is well supported by the evidence from Putuni and the Palace of the Multicolored Rooms, the lower rectangular platforms with their sunken plazas and monolithic statues had appended residential areas that could host several families of the elite, both while alive and after death. The Jaira Yavira project (Kolata, 2003) gathered multiple evidence in support of the hypothesis that the spaces at the foot and to the north of the Akapana, in the area surrounded by a Moho depression were used by the lineages of the nobility that were related to the rulers (these could resemble the Panaca families of Cuzco). Among the evidence gathered by Jaira Yavira project, there is a remarkably high consumption of maize.

reunían de manera periódica en las plazas alrededor de las esculturas, con el fin, entre otros, de venerar sus ancestros y sepultar a los familiares muertos. Es más que probable que los escultores se empeñaron de precisar la identidad de cada jefe, y su lugar en el 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 de Titicaca (Stanish, 2002 [2001], 2003; Janusek, 2004). Según este supuesto, las otras estatuas corresponderían a cabezas de linajes nobles de menor rango.

In the above context, it is very probable that the statues represented the heads of the nobility lineages whose members met periodically around the sculptures in the plazas to worship their ancestors and bury their dead, among other purposes. The sculptors most probably indicated the identity of each chief and the place they occupied in the complex familial system through the use of hundreds of different graphical symbols, including geometrical designs and figurative motifs, and as we have seen, only the statues of bigger-than-normal size have dresses decorated with the images of several anthropomorphic mythical beings. The location, size and decoration of the Bennett and Ponce monoliths suggest that they represented supreme rulers, in particular the kings that extended the Tiwanaku power beyond the southern part of the Titicaca basin (Stanish, 2002 [2001], 2003; Janusek, 2004). If so, then the rest of the monolithic statues probably represented the heads of lesser-rank lineages of noble families.



■ Sector llamado Kantataita, núcleo monumental, Tiahuanaco, Bolivia. Modelo monolítico de arquitectura ceremonial abandonado entre otras lajas trabajadas. / The Kantataita sector of the monumental nucleus of Tiwanaku. A monolithic piece of ceremonial architecture that was abandoned together with other elaborated slabs.



■ Kalasasaya, vista desde Akapana. Tiahuanaco, Bolivia. / View of the Kalasasaya from the Akapana pyramid.



■ Pirámide Akapana en proceso de reconstrucción. Tiahuanaco, Bolivia. / The Akapana pyramid being reconstructed.



■ Plataforma ceremonial y palacio de Putuni. Tiahuanaco, Bolivia. / Ceremonial platform and the Putuni Palace.

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, se podrá por este camino verificar si la reconstrucción hipotética de la religión tiahuanaco como un sistema henoteísta, con un solo dios supremo, comparable con un Huiracocha o un Punchao, tiene efectivamente respaldo en las fuentes arqueológicas. De misma manera se podrá revisar los fundamentos empíricos de la hipótesis de Isbell (2018b), quien ha sugerido la existencia de una triada tiahuanaco compuesta, al lado del dios de báculos, por una deidad alada de perfil y una cara en nimbo radiante de frente. Según la propuesta 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» en su versión representada en la Portada del Sol. Haeberli

The iconographic analysis of the images in relief in the decoration of the ceremonial garments offers a good opportunity to: a) verify the above hypothesis; b) verify if the hypothetical reconstruction of the Tiwanaku religion as a henotheistic system with a single supreme god (that may be compared to a Huiracocha or a Punchao) does indeed have archaeological support; and c) review the empirical bases of Isbell's hypothesis (Isbell, 2018b) about the existence of a Tiwanaku triad composed of the staff god, a winged deity seen in profile, and a face in a radiant halo seen from the front. According to the proposals of Menzel (1968-b) and Cook (1994, 2001-b) the decoration of the garments should correspond to a variant of the whole or a part of the “theme of homage of winged angels to the staff god” that is represented in the Gate of the Sun. Haeberli (2018) proved that this hypothetical motif has an

(2018) demostró que este hipotético motivo tiene por antecedente en el Periodo Formativo Tardío al «tema de la cara en nimbo radiante». Por consiguiente, sería de suponer que todas las grandes estatuas de reyes lleven la misma imagen de la deidad de báculos o, en su lugar, de la cara radiante, mientras que los personajes subalternos tengan vestidos adornados con uno de los seres antropomorfos alados de perfil.

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 del monolito Ponce (foto y dibujo, página 56) 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. Por ejemplo, la orientación de la mayoría de personajes de perfil que no se acercan a la deidad

antecedent in the “theme of a face in a radiant halo” of the Late Formative Period. We could assume that all the big statues of kings include the same image of the staff god (or the image of the radiant face instead), while the subordinate personages have their dresses adorned with one of the winged anthropomorphic beings seen in profile, but that is not the case.

In the set that includes complete sculptures and big fragments of partially destroyed monoliths, there are no two similar figurative designs, and any of them can be considered to be a copy or an direct antecedent of the Gate of the Sun. The composition of the decoration and the iconographic characteristics of the central god in the Ponce monolith (photograph and drawing: page 56) make this statue the most similar to the Gate of the Sun, but there are remarkable differences even in this case, including: most of the personages seen in profile do not move towards the



■ Olla polícroma de estilo Robles Moqo, adquirida por Arthur Posnansky en Ayacucho. Museo Tiahuanaco. La Paz, Bolivia. En cada cara de la olla está representada una deidad frontal diametralmente diferente, una con el nimbo radiante y báculos, la otra con dos protuberancias en la frente y dardos. / Polychrome pot of Robles-Moqo style, with a representation of two opposing frontal gods, one of which has staffs and a radiant halo, and the other one has darts and two bumps in its forehead. This piece was bought by Arthur Posnansky in Ayacucho, Peru, and is now at the Tiwanaku Museum of La Paz, Bolivia.

central, como en la Portada del Sol, sino le dan espalda, 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 de la deidad de báculos que camina hacia la derecha, el número de plumas en el halo (13 en lugar de 24; el dibujo de *roll-out*, p. 56).

En el caso del 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 (dibujo *roll-out*, p. 44; Makowski, 2001b: 74, figura 79a). En primera instancia, la deidad no sostiene báculos, sino plantas estilizadas (?) en ambas manos. Otras plantas estilizadas conforman sus pies. Su corona-halo cuenta con 17 plumas radiantes (dibujo detalle, p. 50: b) 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. Pärssinen (2018: 665-666, figura 22.5) identifica estas particulares terminaciones de apéndices radiante como representaciones de un pez/serpiente, símbolos de Pachamama o Mamacocha. En lugar 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. Desde mi punto de vista, los rostros constituyen una manera abreviada y equivalente de representar a las deidades de báculos desde el Periodo Formativo (Peters, 2018) cuando por alguna razón no se optaba por la versión de cuerpo entero (por ejemplo, el monolito de Chunchukala, de cuerpo entero y con



■ Puerta de la Luna, Kerikala, Tiahuanaco, Bolivia, grabado. / Engraving of the Kerikala, the Moon Portal of Tiwanaku, Bolivia. creativecommons.org

manos sobre el pecho: Kolata, 2003: figura 7.5). Lo sugiere, entre otros, el relieve en las paredes del recipiente de piedra encontrado por Ponce Sanginés (1982: lam. 14-16) durante las excavaciones en el Templo Semi-subterráneo de Tiahuanaco.

El relieve en las paredes externas del recipiente cilíndrico representa a un meandro de apéndices ofídicos comparable con los frisos de las puertas del Sol y de la Luna y del cinturón del monolito Ponce (Watanabe, 2013, figuras 2.8, 2.11, 2.28; este volumen, dibujo *roll-out* p. 56; y dibujo, p. 84 a-d). Sin embargo, las caras en nimbo radiante fueron en este caso reemplazadas por imágenes de deidades de báculos parados frontalmente de cuerpo entero. Podría pensarse que se optaba por reproducir el rostro radiante cuando se pretendía representar al aspecto celestial de una deidad cuando esta se desplaza por el firmamento. Cuando, en cambio, esta misma deidad adoptaba la forma de un ser antropomorfo de pie con cara en el nimbo radiante la imagen se refería a su presencia en la tierra.

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. Las plumas terminan en cabezas zoomorfas, hoy muy erosionadas (felinos y aves en el dibujo de Posnansky [1945]). De la

central god like in the Gate of the Sun, but on the contrary, they move away from him; the presence of anthropomorphic beings with feline and fish faces; the distribution of the attendants seen in profile with respect to the frontal deity; the absence of the stepped podium under feet that walk towards the right; and the number of feathers in the halo (13 instead of 24; the roll-out drawing, p. 56).

In the case of the Bennett monolith, the results of the comparison are even more unexpected. The frontal god that stands on a stepped structure is not similar to the one in the Gate of the Sun, despite the fact that its location with respect to the other personages (at the center of the composition) suggests that both images should have close iconographic ties, probably with some minor differences of style (roll-out drawing, p. 44; Makowski, 2001b: 74, figure 79a). In particular, the god of the Bennett monolith does not hold staffs, but rather what look like stylized plants in both hands; his feet are made of other stylized plants; and his crown/halo only has 17 radiant feathers in it (detail drawing, p. 50: b), instead of 24 (the 7 feathers below the chin that should close the frame around the face are not present).

The feathers in the radiant halo have the shape of smiling frontal faces, and not of feline or bird heads



■ Puerta de la Luna. Kerikala. Tiahuanaco, Bolivia. / The Kerikala, or Moon Portal. Tiwanaku, Bolivia.

seen in profile that alternate with disks, like the halo of the frontal god in the Gate of the Sun. Pärssinen (2018: 665-666, figure 22.5) has identified the particular endings of the halo as representations of the fish or snakes that symbolize the Pachamama (goddess of the earth) or the Mamacocha (goddess of the waters). Instead of the winged angels or attendants seen in profile, the frontal personage in the Bennett monolith is surrounded by four faces that, judging by their various details, represent at least three different types of staff gods. In my opinion, these faces are a short and equivalent way of representing the staff gods that began to be used during the Formative Period (Peters, 2018), when for some unknown reason the full-bodied version ceased to be preferred (in the Chunchukala monolith the god is represented full-bodied, with his hands over his chest, Kolata, 2003: figure 7.5).

One of the pieces of evidence that supports Pärssinen's interpretation is a stone vessel found by Ponce Sanginés (1982: plate 14-16) during his excavations at the Semi-subterranean Temple of Tiwanaku. The relief in the external side of this stone vessel represents a meander of ophidian appendixes that can be compared to the friezes in the Gate of the Sun and the Gate of the Moon, and also to those in the belt of the Ponce monolith (Watanabe, 2013, figures 2.8, 2.11, 2.28; this volume, roll-out drawing, p. 56; and drawing, p. 84 a-d). However, in this case the faces on radiant halos are replaced by full-bodied images of standing staff gods seen from the front. One could think that the radiant face was the choice for reproducing the celestial character of a deity moving across the sky, while on the contrary when the same deity was on the earth it was reproduced in the shape of a standing anthropomorphic being with his face surrounded by a radiant halo.

In the Bennett monolith, there are two very similar faces on both sides of the stepped podium where the central deity stands; their halos have six feathers, three on each side, that end in zoomorphic heads, which

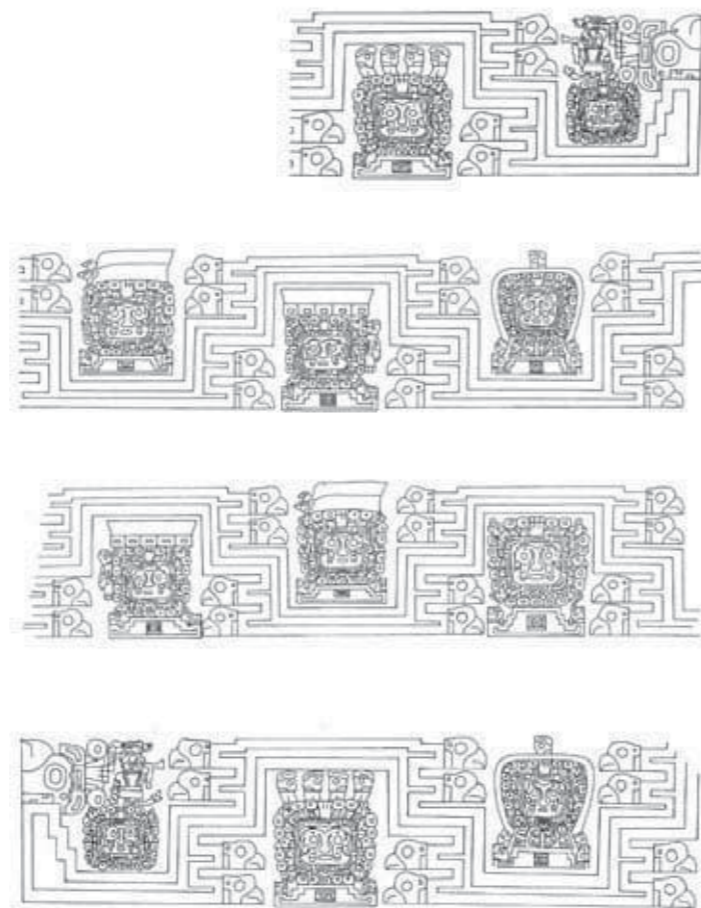
frente de cada cara nace un elemento de apariencia fitomorfa en forma de candelabro. Los mismos elementos brotan de los pies de la deidad principal y también del cuerpo de dos llamas míticas que la acompañan. Arriba de la deidad principal hay dos podios escalonados más. Cada uno sirve de apoyo para un gran rostro con halo radiante, compuesto de 24 plumas, del mismo tamaño que el rostro de la deidad central (dibujos, p. 51: b, c; p. 56). Por la ubicación sobre el podio escalonado y por el número de plumas en el halo las dos caras radiantes son comparables con 11 rostros, cuyo nimbo cuenta con 24 plumas en la Portada del Sol (dibujo, p. 84).

Los rostros aparecen intercalados en el friso calendario que se extiende debajo del famoso relieve de la deidad central. Esta comparación es relativamente válida para esta de 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, porque las plumas en el halo radiante adoptan la excepcional forma de alas de ave. Pärssinen (2018: 665-666, figura 22.5) considera posible que los rostros representan respectivamente a las deidades del Sol y de la Luna acompañando a Pachamama o Mamacocha, parada de pie en el centro.

Las diferencias en comparación con la Portada del Sol no se limitan al grupo central compuesto por tres deidades principales sobre podios escalonados y dos pequeños rostros acompañantes. Hay ocho séquitos distribuidos en cuatro niveles diferentes, respectivamente a la derecha y 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 o colas de ave, diez personajes antropomorfos alados con cabeza

humana. Los personajes caminan uno tras otro dando 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.

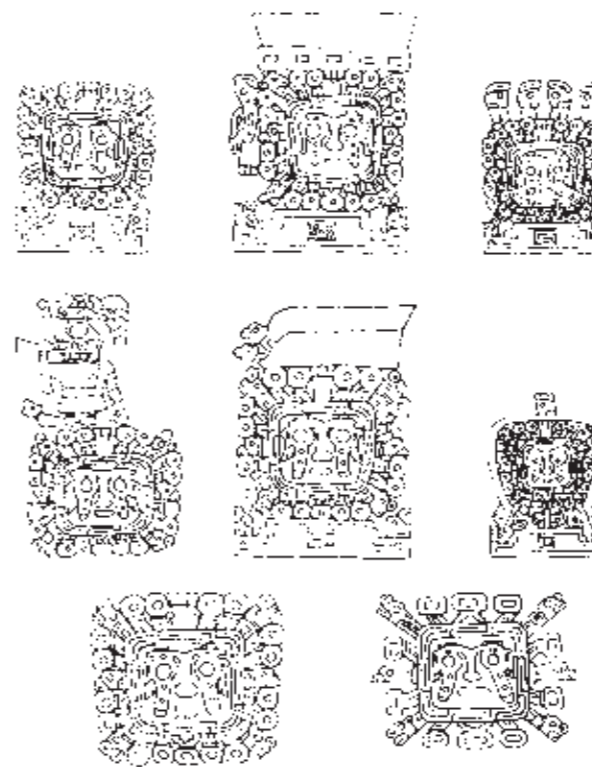
En el caso de los dos monolitos conservados solo en fragmentos, las diferencias en comparación con la Portada del Sol son aún mayores. En el monolito Cochamama (Pachamama, dibujo, p. 122), la deidad central no está parada sobre un podio, sino se encuentra al interior de lo que parece ser la portada dentro 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 cara o espalda, en un ritmo alternante. A diferencia de los casos analizados, el personaje central no está inmóvil y parado sobre un podio escalonado, sino camina hacia la izquierda. Su tocado tiene solo 14 plumas, casi todas terminadas con cabezas de pez.



■ Friso de probable contenido calendárico en la Portada del Sol con 11 rostros cercados por nimbo radiantes, hipotéticamente representando el desplazamiento del Sol a lo largo del año. Dibujo: C. Herrera. / Probable calendar frieze in the Gate of the Sun it has 11 faces surrounded by radiant halos that hypothetically represent the movement of the sun in the sky throughout the year. Drawing by C. Herrera.

nowadays are very damaged by erosion (they appear as feline and bird heads in the design made by Posnansky [1945]). A phytomorphic-looking element in the shape of a candelabrum emerges out of the forehead of each face, out of the feet of the main deity, and out of the bodies of the two llamas that accompany the main deity. There are two more stepped podiums above the main deity, each one supporting a big face with a radiant halo composed of 24 feathers (drawings, p. 51: b, c; p. 56); the sizes of these faces are equal to that of the face of the central deity; their location on top of the stepped podium and the number of feathers in their halos make them comparable to the 11 faces with halos of 24 feathers each, that appear interspersed in the calendar frieze that runs below the famous relief of the central deity in the Gate of the Sun Sol (drawing, p. 84).

The above comparison is sufficiently valid for the radiant face that appears on the right side of the Bennett monolith, despite some possibly relevant differences in the details of the podium. On the contrary, the face on the left side of the monolith has no parallels on the Gate of the Sun, among other reasons because the feathers in its radiant halo exceptionally



have the shape of bird wings. Pärssinen (2018: 665-666, figure 22.5) believes it is possible that the radiant faces represent the deities of the Sun and the Moon accompanying the Pachamama (or the Mamacocha), who would be standing at the center.

The differences with respect to the Gate of the Sun are not limited to the central set (composed of three main frontal deities on stepped podiums and two small accompanying faces). There are eight retinues distributed on four different levels located to the left and the right of the central set. These retinues include 2 fantasy llamas; 2 anthropomorphic beings with snail shells; 8 anthropomorphic beings with bird heads, wings or tails; and 10 winged anthropomorphic personages with human heads; they all walk in a line, away from the central deity. Only some variants of the beings with human or bird heads have parallels in the processions of attendants that appear in the in the Gate of the Sun.

The differences in comparison with the Gate of the Sun are even bigger in the case of the two monoliths that have survived only as fragments. In the Cochamama monolith (Pachamama, figure 11a), the central deity does not stand on a podium, but inside what looks like the gate of a complex architectural structure; the position of his feet indicate that he walks towards the left. For their part, the winged attendants with human and bird heads are similar to those of the Gate of the Sun, but do not form a procession; rather, they alternately stand face to face or back to back in a frieze. Contrary to the cases we have seen so far, the central personage does not stand motionless on a podium, but rather walks towards the left side. His headdress only has

■ Variabilidad iconográfica de las imágenes de la cara rodeada de nimbo radiante en la Portada del Sol (siete variantes) y de la Portada de la Luna (octava variante). Dibujo: C. Herrera. Nótese la presencia/ausencia del podio, eventuales figuras simbólicas acompañantes (trompetero, arco, aves, ave-pep), combinación diferenciada de glifos. / Iconographic variability of the images of faces in radiant halos in the Gate of the Sun (first seven faces) and the Moon Portal (eight face). Note the presence or absence of a podium, accompanying symbolic figures (e.g. trumpeters, arches, birds, fish-birds), and the different combinations of glyphs. Drawing by C. Herrera.



■ Vista panorámica de templo de Kalasasaya. / Panoramic view of the Kalasasaya temple. Tiwanaku, Bolivia.

Este último rasgo lo vincula con la imagen de la deidad de báculos, parada sobre podio en la estela Chuki Apo Marco (dibujo, p. 88). En el fragmento conocido bajo el nombre del monolito Pachacámac, la deidad principal sostiene dos báculos, uno en cada mano, y un halo radiante de 24 plumas (dibujo, p. 57).

El personaje camina hacia la izquierda en lugar de estar parado sobre un podio escalonado. Lo rodeaba un número indeterminado de deidades de báculos que carecen de alas de los que se han conservado solo ocho. Estos 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 según la dirección de la marcha indicada por la orientación de los pies. En la parte conservada, hay seis tipos diferentes de deidades de báculos, incluida 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).

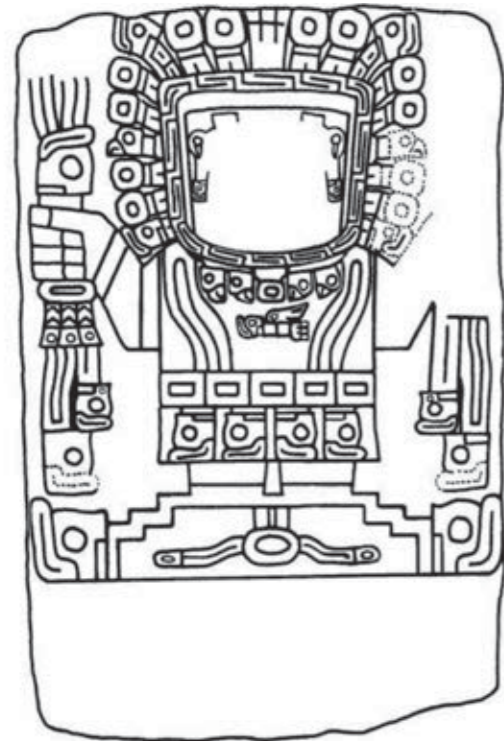
La decoración del monolito Suñawa, recientemente publicado por Guengerich y Janusek (2021, figuras 6, 9), es la más distante de la Portada del Sol, tanto desde el punto de vista de la composición como del repertorio, en comparación con todos los casos analizados, pues los personajes sobrenaturales no integran séquitos procesionales, sino se distribuyen simétricamente, y como símbolos autónomos, sobre el cuerpo. A diferencia de otros monolitos, el Suñawa parece presentar un torso desnudo, cinturón, faldellín largo con apertura como si fuese un pantalón, pectoral de 16 placas con cabeza de ave y tocado (dibujos, pp. 90, 91). La decoración

14 feathers, almost all of which end in a fish head—a feature that links it to the image of a staff god that appears standing on a podium in the Chuki Apo Marco stele (drawing, p. 88).

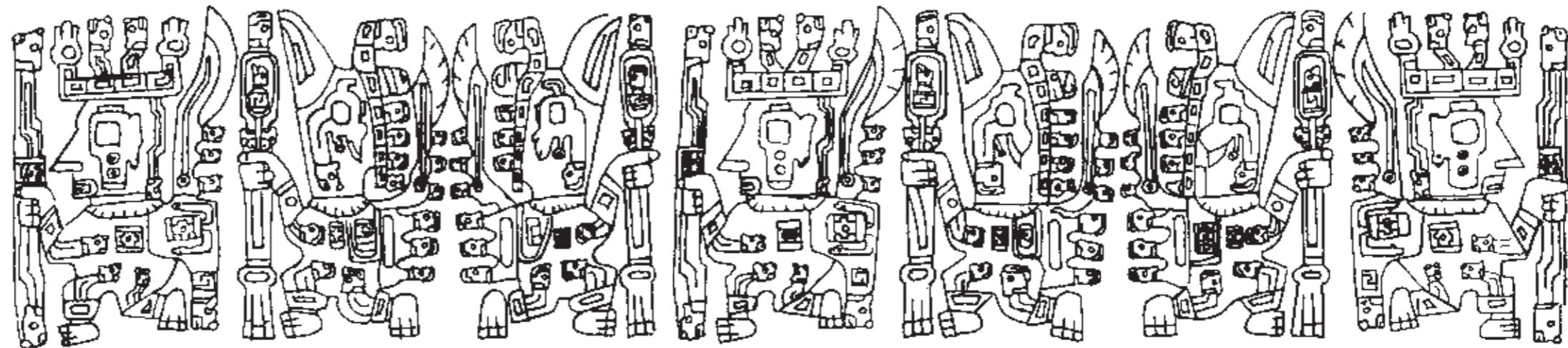
In the fragment known as the Pachacamac monolith, the main deity holds two staves (one on each hand) and has a radiant halo composed of 24 feathers (drawing, p. 57); he walks towards the left instead of standing on a stepped podium, and is surrounded by an unknown number of wingless staff gods, of which only eight have survived. The latter personages are represented with their bodies seen from the front and holding an object on each hand (these objects can be staves, stylized plants or other attributes that are difficult to identify); their heads are seen in profile, pointing in the same direction towards which their feet move. Including the central one, there are six different types of staff gods in this fragment; each one different from the rest in the characteristics of its staves and crown. Their exceptional garments, which look like women clothes

(Lyon, 1979), include a tunic that reaches to the knees (without a waist belt) and a kind of mantle over their shoulders. The chest of most of these beings is decorated with the image of a mythical feline.

The decoration of the Suñawa monolith (Guengerich and Janusek, 2021, figures 6, 9) is even less similar to that of the Gate of the Sun than all the cases we have seen so far, both with respect to its composition and its repertoire. In it, the supernatural personages do not form processions of retinues, but rather they are distributed symmetrically throughout the body of the central deity, as autonomous symbols. Contrary to what is the case in the other monoliths, the main deity is (apparently) represented with its trunk naked and a bird head; he wears a headdress, a belt, a long skirt with an opening that makes it resemble a pair of trousers, and a pectoral with sixteen plates (drawings, pp. 90, 91). The figurative decoration is present in the headdress and throughout parts of the body—in particular the trunk, back and arms—in the form of body paint.



■ Estela Chuki Apo Marko, según Portugal Ortiz, 1998. Dibujo: C. Herrera. / The Chuki Apo Marko stele. Drawing by C. Herrera according to Portugal Ortiz (1998).



■ Deidades aladas de perfil y con báculo, corriendo en direcciones opuestas las de aspecto antropomorfo alternan con las ornitomorfos. Relieve del monolito Cochamama, parcialmente conservado, según Posnansky, 1945, y Portugal Ortiz, 1998. Dibujo: C. Herrera. / Alternating anthropomorphic and ornithomorphic staffed winged deities, seen in profile running in opposing directions, in the partially conserved Cochamama monolith. Drawing by C. Herrera according to Posnansky (1945) and Portugal Ortiz (1998).

figurativa se distribuye a manera de pintura corporal en el torso, espalda, ambos brazos y también está en el tocado. Esto no es inusual porque la pintura corporal aparece también en los brazos de estatuas de Bennett (dibujo *roll-out*, p. 44) y Ponce (dibujo *roll-out*, p. 56; véase también, Guengerich y Janusek, 2021, figuras 6, 8, 9). En la parte superior del torso aparecen dos caras con nimbo radiante que se compone de 28 plumas en forma de vainas bipartitas. Las vainas se parecen a las de la planta alucinógena *Anadenanthera colubrina* (Knobloch, 2000). En los omoplatos corren de derecha a izquierda mirando hacia arriba dos seres con cuerpo humano, pero el pico, alas y cola son de ave. Cada uno sostiene un báculo en la única mano representada. A esta misma altura, en los brazos, se ubican dos personajes similares a los anteriores, pero sin pico de ave y mirando hacia adelante, los que vuelan en posición decúbito dorsal.

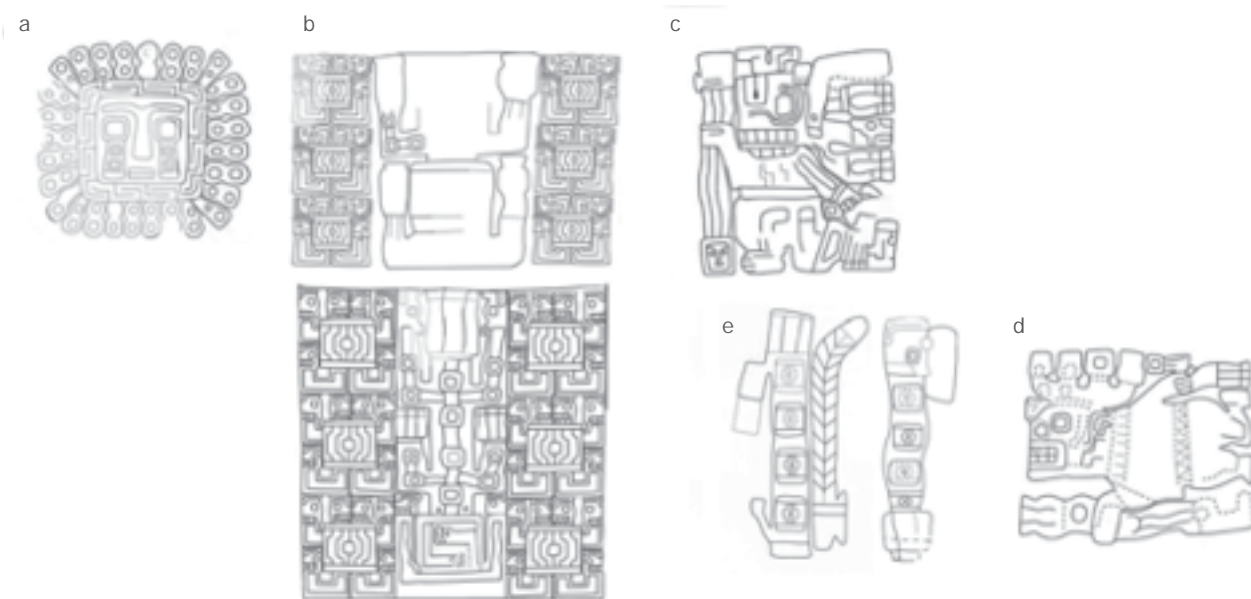
Los demás diseños no representan a seres antropomorfos, sino combinan formas geométricas complejas con motivos fitomorfos. Sin embargo, ocupan la extensión mayor de la superficie del cuerpo y se encuentran en lugares visualmente privilegiados. Un con-

junto de estos diseños ocupa la parte inferior del torso debajo de los dos rostros radiantes y el otro se extiende en la espalda. La composición mencionada comprende a 12 signos que Posnansky (1945: 128-130) llamó «casa de la luna» (*moon house*). Recientemente Smith (2012: 23) y Guengerich y Janusek (2021: 31) propusieron otra interpretación, cuyo tenor resume el nuevo nombre aimara: *nayra*, 'ojo'. Se trataría, según ellos, de una manera particular de representar a las fuentes, como ojos de la montaña. Este mismo signo se repite en la decoración del cinturón, esta vez con apéndices terminados por las cabezas del pez lacustre (*Orestias sp.*; Posnansky, 1945; Janusek, 2015). Los *nayra* están alineados en cuatro columnas verticales que comprenden respectivamente tres símbolos uno sobre el otro. Entre las dos columnas aparecen formas fitomorfas, las que Guengerich y Janusek (2021: 33-35) identifican con la cactácea alucinógena sampedro (*Trichocereus pachanoi*). Cabe enfatizar que la *nayra* es el símbolo de mayor recurrencia en el monolito Suñawa, pues está repetido en decenas de filas sobre el faldellín con apertura central alternando con otro símbolo recurrente en forma de meandro o volutas *interlocking*.

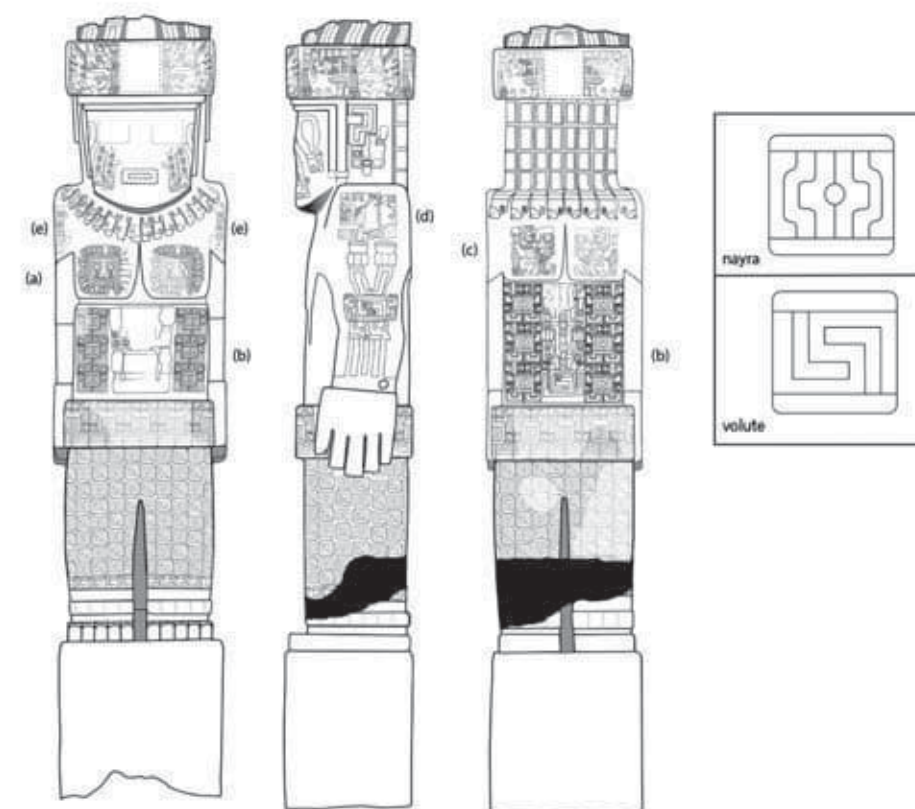
The presence of body paint is not unusual, as it is also present in the arms of the personages represented in the Bennett (roll-out drawing, p. 44) and Ponce monoliths (drawing, p. 56; Guengerich and Janusek, 2021, figures 6, 8, 9). The top part of the trunk of the main deity has two faces on radiant halos, each halo being made of 28 feathers shaped as bipartite sheaths that resemble those of the *Anadenanthera colubrina* hallucinogenic tree (Knobloch, 2000). In his shoulders, there are two beings that run from right to left while looking up; each one has a human body with a bird's beak, wings and tail, and holds a staff in the only hand that is shown. At the same height, but in his arms, there are two more personages that resemble the two previous ones; they fly in a supine position, do not have bird's beaks, and look forward.

The rest of the designs do not represent anthropomorphic beings, but combine complex geometrical shapes with phytomorphic motifs; they occupy most of the body's surface, in visually privileged areas. There is a set of these designs in the lower trunk below the two radiant faces, and another one in the back. The composition of this monolith includes 12

instances of a sign that Posnansky (1945: 128-130) initially called "moon house", but which Guengerich and Janusek (2021: 31) have reinterpreted, giving it the new name "Nayra", which is the Aymara word for "eye" – a word that hints at their new interpretation: they believe that these designs constitute a new way of representing the sources of rivers that bring water, as the eyes of the mountains. This same design is repeated in the decoration of the belt, but in this case with appendixes that end in the heads of the Orestias flat-headed fish (*Orestias sp.*; Posnansky, 1945; Janusek, 2015). The "Nayras" are aligned in four vertical columns, each one including three symbols placed one on top of the other. Between two of the columns, there are some phytomorphic shapes which Guengerich and Janusek (2021: 33-35) have identified as the San Pedro hallucinogenic cactus (*Trichocereus pachanoi*). It must be emphasized that the Nayra is the most recurrent symbol in the Suñawa monolith: in fact, it is repeated dozens of times in the decoration of the long skirt with a central opening, where it appears interspersed with another recurrent symbol in the shape of a meander or interlocking scrolls.



■ Elementos iconográficos individuales representados en Suñawa, con su ubicación asociada: (a) cabezas de figuras rayadas que miran de frente (pecho) (b) planta con tallos y botones florales trilobulados, en el vientre (figura superior) y la espalda (figura inferior) (c) figura decapitadora (omóplatos) (d) figura voladora (parte superior de los brazos) (e) posible estólica y hacha (unión del pecho y la parte superior del brazo). Dibujo: A. Guengerich. / Individual iconographic elements in the Suñawa monolith, with their associated locations: (a) heads of front-facing rayed figures (chest); (b) sprouting, stalked plant with tri-lobed flower buds (in the belly upper figure and in the back lower figure) (c) decapitator figure (shoulder blades) (d) flyer figure (upper arms) (e) possible dart thrower and axe (junction of the chest and the upper arm). Drawing by A. Guengerich.



■ Monolito Suñawa, vista frontal, lateral izquierda y posterior. Tiahuanaco, Bolivia (aprox. 700-1000 d. C.). En recuadro motivos de *nayra* y volutas entrelazadas. Porciones de iconografía representadas con líneas discontinuas expresan reconstrucciones de áreas dañadas basadas en iconografía simétrica en porciones adyacentes del cuerpo las partes en blanco indican áreas que han sido demasiado dañadas para reconstruirlas. Dibujo: A. Guengerich. / Front, left and back view of the Suñawa Monolith (ca. 700-1000 CE) from Tiwanaku, Bolivia. The box includes Nayra motives and interlaced scrolls. The portions drawn with dotted lines indicate the reconstruction of damaged areas, made in accordance with the symmetry of adjacent body parts the blank portions indicate areas that were too damaged to be reconstructed. Drawing by A. Guengerich.

¿Una o varias deidades frontales de báculos?

En el contexto de las evidencias que acabamos de reunir, la pregunta del subtítulo parece retórica. En efecto, no encontramos pruebas empíricas que sustenten de manera 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 tema del homenaje a la deidad de báculos (Menzel, 1964; Cook, 1983) y el tema del sacrificio (Cook, 1983, 1994).

Cuando los contenidos narrativos se expresan por medio de temas, como en el arte bizantino, o 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 de protagonistas, su ubicación respectiva, e incluso gestos y escenarios quedan sellados por la tradición. 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 pequeñas variaciones o sin ellas, y también adaptada a otros soportes. Donnan (1975, *inter alia*) 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, 2022; 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 el número de protagonistas, el repertorio de actuaciones y la complejidad de gestas.

En el repertorio tiahuanaco no hay escenas en el sentido estricto de este término. Cada personaje, con atributos de acción o sin ellos (por ejemplo, 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 hacia 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 (dibujos y fotos pp. 56, 60, 86).

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; a veces, por el contrario, le dan la espalda. La deidad de báculos, 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 en una portada. Cuando se intenta clasificar este variado repertorio, según los códigos visuales propios a la estructura temática del arte occidental, resulta imposible adscribirlo a un solo tema. Solo la primera de variantes enumeradas antes podría llamarse el «tema de homenaje». 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 tampoco síntesis de las ideas religiosas esenciales imperantes en el

One or several frontal staff gods?

In the context of the evidence we have reviewed, this question may appear rhetorical, because no empirical evidence supports affirming that there is a thematic structure in the Tiwanaku iconography, or even less that the Tiwanaku iconography is based on two themes, each one with a single protagonist (the theme of the homage paid to the staff god [Menzel, 1964; Cook, 1983], and the theme of the sacrifice [Cook, 1983, 1994]).

In the cases where the narrative contexts are organized in themes (e.g. the Byzantine or the renaissance art), groups of episodes that are part of a sacred story, a literary tale or a myth are spread by means of canonical compositions in which the number of protagonists, their placements and even the gestures and the sceneries are fixed by tradition; this type of cultural diffusion often involves an illustrated book. A model composition may be copied in whole or in part in a design or painting, with or without slight variations, and may also be adapted to different kinds of supports. Donnan (1975, *inter alia*) has proposed considering the thematic structure as the guiding principle of the Moche art, and despite the debate caused by his proposal (Makowski, 1996, 2000a, 2005, 2022; Quilter, 1997), the differences between the iconographies of Moche and Tiwanaku are evident, especially in regard to the conventions for the representation of gestures and actions, sceneries, number of protagonist characters, repertoire of actions and complexity of the heroic deeds.

The Tiwanaku repertoire does not include scenes in the strict sense of the term. Each personage is treated as an independent unit, whether or not it has attributes of actions (e.g. weapons, a ceremonial knife and a trophy-head, a plant or a staff); its pose and orientation with respect to the rest of the figures is highly conventional and obeys to almost heraldic rules of alternation, symmetry and inversion (Rex González, 1974). As we have seen, in most cases the rows of winged personages seen in profile do not move towards the frontal deity (to whom they pay homage), but in the opposite direction, and this probably depended on the orientation of each statue with respect to a specific external point in the ceremonial space, e.g. to the east towards the access gate of the Kalasasaya temple, in the case of the Ponce monolith (drawings and photos pp. 56, 60, 86).

The same figure is frequently repeated several times following doubtlessly premeditated complex numerical codes. The composition uses conventions that are at odds with realism, such as the substitution of real or mythical full-bodied figures (seen from the front or in profile), by the images of their faces. The supposed attendants of the staff god sometimes face him and sometimes turn their back to him; the god sometimes plays an active role in the procession, while in other occasions he stays isolated, either on top of a podium in the shape of a stepped pyramid or in a gate. Any attempt to classify this varied repertoire using the visual codes in the thematic structure of the western art reveals the impossibility of assigning the whole repertoire to a single theme. Thus only the first one of the above-mentioned variants could properly be called “theme of homage”, and the rest of the images would have to be called theme of “encounter”, “goodbye”, “escape”, “appearance”, “ascent”, etc.

If the Tiwanaku iconography in fact lacks a thematic structure, and if the decoration of the Gate of the Sun is neither an antecedent nor a synthesis of the religious ideas of the this

reino del Altiplano, no hay tampoco razones para creer que todas las figuras frontales, y sin alas visibles, representen a una sola deidad. Para seguir sosteniendo esta idea, habría asumir que seres antropomorfos con atributos y detalles diferentes (por ejemplo, fotos y dibujos, pp. 40, 41, 44, 57), alineados uno a lado del otro, como en la Túnica de la Portada, en los monolitos Bennett o Pachacámac, representan a un solo personaje mítico repetido.

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 potencial 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 por referencia los

episodios de los mitos o los momentos vividos durante las fiestas y ceremonias religiosas para inspirarse con el fin de plasmar en textiles, en pintura o en relieve, escenas llenas de acción y detalles de paisaje, como los artistas mochica (Makowski, 2000a, 2001a, 2022).

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 alinean en filas a manera de procesión. El interior de estas figuras, cuya postura y orientación están indicados por el contorno, se rellena con elementos de apariencia casi abstracta, similares a glifos o *tocapus*. A partir de la decoración de la Portada del Sol, se ha establecido la siguiente lista de los «glifos» (**repertorio gráfico, p. 96**):

Tabla 1

Caso:	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Número de plumas:	24	24	24	24	(24) ***	16	17	(16) ***	13
Cabezas de felinos:	6	4	-	6	-	4	-	-	6
Cabeza de aves:	-	2	6	-	6	2	-	-	-
Caras frontales:	-	-	-	-	-	-	16	-	-
Cabezas de pez:	-	-	-	-	4	-	-	14	-
Alas de ave:	-	-	-	16	-	-	-	-	-
Discos redondos:	16	16	16	-	12	8	-	-	6
Plumas tripartitas:	1	1	1	1	1	-	1	(?)	1
Discos ovales:	1	1	1	1	1	2	-	1	-
Cabezas de felino*:	-	2/**	-	2	-	-	2	-	-
Cabezas de ave*:	-	2/**	2	-	-	-	-	-	-
Cabezas de pez*:	-	-	-	-	2	2	-	-	-
Cabezas de felino/ave*:	2	-	-	-	-	-	-	-	-
Plumas tripartitas*:	-	-	-	-	-	-	2	-	-

** Signos representados en los podios escalonados.

** Cabezas de felino y de ave alternadas.

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

Lista de casos

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 Apo Marco.

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.

kingdom of the highlands, then there are no reasons to believe that all the frontal figures and the figures without visible wings represent the same deity. Such idea could only be maintained by assuming that the anthropomorphic beings that have different attributes and details (e.g. drawings and photos 40, 41, 44, 57) which appear aligned one beside the other (e.g. Tunic of the Gates, Bennett and Pachacamac monoliths) represent a single repeated mythical personage.

That would be like saying that all the men that appear in a Byzantine fresco showing a meeting of saints are St. John, only because they all share the same posture, wear long dresses and have a halo around their heads. We could ask the following question: What was the potential weight of the variability of details, and how did the artisans of the highlands built the identities of the gods and other mythical figures? As we will see below, the Tiwanaku artisans did not create by imitating model scenes detail by detail, or use different

episodes of myths or moments lived during religious feasts and ceremonies as a font of inspiration for reproducing scenes that were full of action and landscape details on their textiles, paintings or reliefs –like the Mochica artists did (Makowski, 2000a, 2001a, 2022).

The Tiwanaku artisan had a very limited and rigid repertoire of conventions for the design of anthropomorphic figures and their distribution on architectural spaces, textiles surfaces, or monoliths (imitating the textiles in the latter case). There are beings seen from the front standing on a podium or walking, and also beings seen in profile walking, running or “flying” in a prone position that appear repeatedly and aligned in rows that resemble processions. The interior of these figures, whose postures and orientations are indicated by their contours, are filled with elements that look almost abstract and resemble glyphs or “Tocapu” symbols. The following list of glyphs (graphic repertoire, p. 96) has been compiled on the basis of the decoration of the Gate of the Sun:

Table 1

Case:	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Number of feathers:	24	24	24	24	(24) ***	16	17	(16) ***	13
Feline heads:	6	4	-	6	-	4	-	-	6
Bird heads:	-	2	6	-	6	2	-	-	-
Frontal faces:	-	-	-	-	-	-	16	-	-
Fish heads:	-	-	-	-	4	-	-	14	-
Bird wings:	-	-	-	16	-	-	-	-	-
Round disks:	16	16	16	-	12	8	-	-	6
Tripartite feathers:	1	1	1	1	1	-	1	(?)	1
Oval disks:	1	1	1	1	1	2	-	1	-
Feline heads*:	-	2/**	-	2	-	-	2	-	-
Bird heads*:	-	2/**	2	-	-	-	-	-	-
Fish heads*:	-	-	-	-	2	2	-	-	-
Fish/Bird heads*:	2	-	-	-	-	-	-	-	-
Tripartite feathers*:	-	-	-	-	-	-	2	-	-

** Signs in the stepped podiums.

** Interspersed bird and feline heads.

*** The total number of elements was estimated from the surviving part.

List of cases

1. Frontal personage with staffs in the Portal of the Sun.
2. Radiant faces in the lower frieze of the Portal of the Sun.

3. Frontal radiant face (right) in the Bennett Monolith.

4. Frontal radiant face (left) in the Bennett Monolith.

5. Chuki Apo Marco stele.

6. Frontal radiant face in the Portal of the Moon.

7. Frontal personage (middle) in the Bennett Monolith.

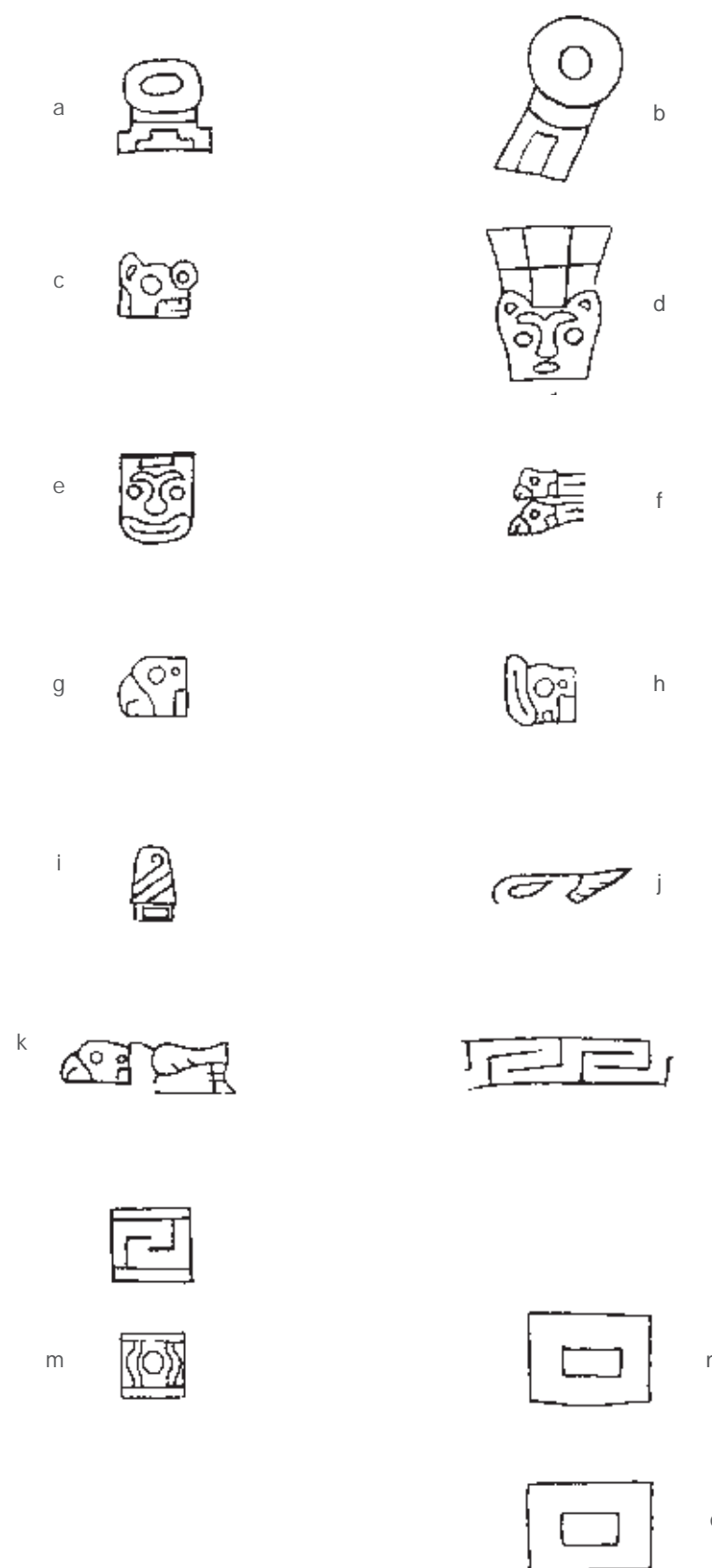
8. Frontal personage in the Cochamama Monolith.

9. Frontal personage in the Ponce Monolith.

1. Signo escalonado que lleva en la cima un disco oval (a).
2. Pluma con disco (b).
3. Cabeza de felino de perfil (c).
4. Pluma tripartita (d), combinada a veces con la imagen frontal de la cabeza de felino.
5. Cara frontal (e).
6. Cabeza de un ave de rapiña doble (f).
7. Cabeza de un ave de rapiña simple (g).
8. Cabeza de pez (h).
9. Concha de caracol (i).
10. Cuerpo acéfalo de ave (j).
11. Ave de rapiña de cuerpo entero (k).
12. Meandro (l).
13. Signo concéntrico, que Posnansky (1945: 128-130) llamó «casa de la Luna», mientras que Smith (2012: 23) y Guengurich y Janusek (2021: 31) le dieron nombre aimara: *nayra*, ojo, fuente o cocha (m).
14. Rectángulos concéntricos de variadas proporciones, cuadrados o alargados (n, o).

Los signos enumerados se repiten en casi todas las esculturas tiahuanaco (por ejemplo, tabla 1 con la comparación de plumas en los nimbos) y también en el arte huari sobre los soportes textiles y alfareros. Varios de ellos aparecen también en las tabletas de rapé (Torres, 1987: 90-96; 1994; 2018: figuras 11.39, 11.40), en la cerámica figurativa (Alconini, 1995) y en los adornos de metal tiahuanaco (por ejemplo, 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:

■ Repertorio de glifos, símbolos figurativos y geométricos, que reproducidos en combinaciones determinadas crean diseños de pintura corporal y la decoración de vestidos. Este repertorio concierne a la Portada del Sol (Dibujo: C. Herrera). Para la comparación con otras esculturas y tabletas de rapé, véase Torres (2018: 368, 369, figura 11.39).

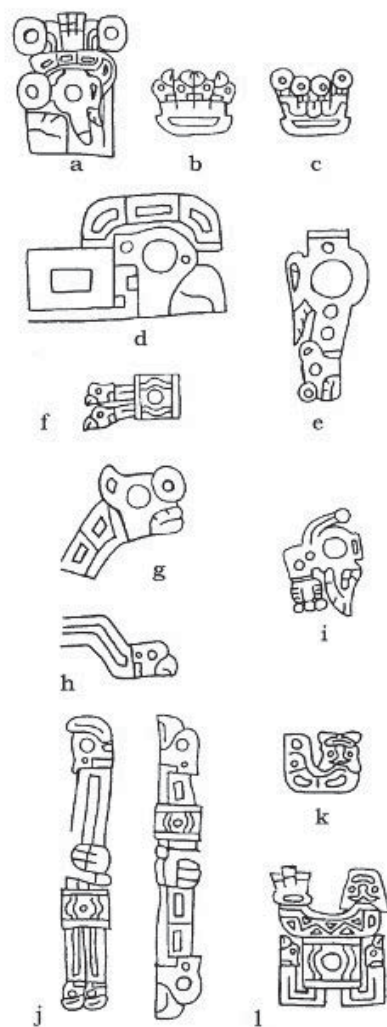


1. Stepped sign with an oval disk on top (a).
2. Feather with a disk (b).
3. Feline head seen in profile (c).
4. Tripartite plume (d), sometimes combined with the image of a feline head seen from the front.
5. Face seen from the front (e).
6. Double head of a bird of prey (f).
7. Single head of a bird of prey (g).
8. Fish head (h).
9. Snail shell (i).
10. Acephalic bird body (j).
11. Full-bodied bird of prey (k).
12. Meander (l).
13. Concentric sign, which Posnansky (1945: 128-130) called “moon house”, but Smith (2012: 23) and Guengurich & Janusek (2021: 31) called “Nayra”, an Aymara word that means “eye”, “water source” or “Cocha reservoir” (m).
14. Concentric, squared or elongated quadrilaterals of different proportions (n, o).

The above signs appear in almost all of the Tiwanaku sculptures (e.g. **Table 1**, comparison of the feathers in the halos) and also on textile and pottery supports in the art of the Huari culture. Many of them also appear in the sniffing trays (Torres, 1987: 90-96; 1994; 2018: figures 11.39, 11.40), figurative pottery (Alconini, 1995) and metal ornaments (e.g. Makowski, 2001b: figure 74). The above repertoire is completed with the designs that appear in the Gate of the Sun both as attributes of the central figure, and associated with the minor figures in the stepped frieze at the bottom of the main frieze. Below is the list of these exceptional designs:

■ Repertoire of figurative and geometric glyphs specific combinations of these symbols were painted directly in the body or used as decoration for dresses. This particular repertoire comes from the Gate of the Sun (for a comparison with the glyphs in other sculptures and snuff trays, see Torres, 2018:368, 369, fig. 11.39). Drawing by C. Herrera.

1. Cabeza de felino fantástico que posee rasgos faciales de una falcónida (cresta y lagrimal) y una corona (dibujo, p. 98: a).
2. Cabeza de ave con cresta (cóndor) de perfil (dibujo p. 98: d).
3. Cabezas-trofeo (suspendidas de los brazos y del faldellín, dibujos pp. 28, 32).
4. Serpiente-felino con cuerpo cubierto de plumas y escamas (¿nutria?, dibujo, p. 98 k).
5. Ave pequeña de pico corto y encorvado (dibujo, p. 98 h).
6. Ave fantástica acéfala con una cabeza de felino en la cola (dibujo, p. 98 e).
7. Pareja de aves con alas muy largas y pico corto (dibujo, p. 32, 84, 85, 99).
8. Arco bicéfalo (dibujos, pp. 32, 84, 85, 99).
9. Corona doble (dibujo, 32, 84, 85, 99).
10. Trompetero (dibujo, p. 32, 84, 85, 99).



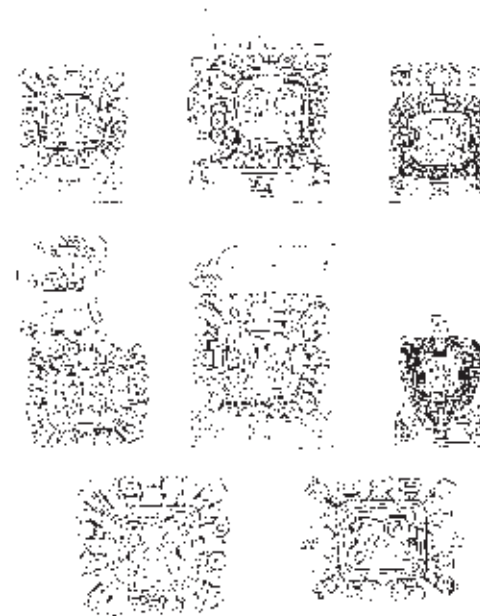
■ Ejemplos de elementos de pintura corporal, vestidos y podios diseñados mediante la combinación de signos-glifos en la Portada del Sol (Dibujo: C. Herrera). / Some decorations in the Gate of the Sun, made using different combinations of glyph-signs in body paintings, dresses and podiums. Drawing by C. Herrera.

Los elementos básicos que se acaban de enumerar se combinan formando atributos de personajes: lagrimales, apéndices internos (¿pintura corporal?), colas y alas de ave, coronas radiantes de plumas, decoraciones de podios escalonados, etcétera (por ejemplo, dibujos, pp. 98, 99). El escultor, el tejedor o el ceramista estaban trazando en el inicio de su trabajo el contorno de la figura tras haberla escogido en un repertorio de convenciones y motivos que se acostumbraba a reproducir. Como ya mencioné, 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. El repertorio iconográfico de la escultura es tan restringido como el repertorio de las formas (Makowski, 2001b: figuras 84-86):

- Personajes antropomorfos, con alas y cola de ave, cabeza humana, de felino, de ave o de pez.
- Personajes antropomorfos con cabeza de felino y cuchillos de sacrificio.
- Caracoles antropomorfizados.
- Camélidos.
- Felinos.

Tras haber reproducido el contorno de la figura seleccionada, el artesano rellenaba su interior con detalles construidos mediante combinaciones de signos similares a glifos. Resulta razonable suponer que estos signos servían para dotar el personaje de identidad, pues se ubican en lugares precisos de la cara y del cuerpo desnudo y/o al interior 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, plantas estilizadas. La sensibilidad estética subyacente en este procedimiento no es la de un escultor o pintor, sino la de tejedor. Las repeticiones y combinaciones de elementos siguen reglas fijas, con frecuencia numéricas.

■ Repertorio de caras en el nimbo radiante representadas en las portadas del Sol y de la Luna. Nótese las diferencias en la combinación de glifos, la presencia/ausencia de podios, la presencia/ausencia de figuras asociadas (Dibujo: C. Herrera). / Repertoire of faces in radiant halos represented in the Gate of the Sun and the Gate of the Moon. Note the different combinations of glyphs, and also the presence or absence of podiums and associated figures. Drawing by C. Herrera.



1. Head of fantasy feline with the facial features of a falconid bird (the crest and a lachrymal) and a crown (drawing p. 98: a).
2. Bird's head with crest (condor) in profile (drawing p. 98: d).
3. Trophy-heads (which appear hanging from the personages' arms and small skirts, drawings pp. 28, 32).
4. Snake-feline with its body covered by feathers and scales (probably a otter, drawing p. 98: k).
5. Small bird with a short and curved beak (drawing, p. 98 h).
6. Acephalous fantastic bird with a feline head on its tail (drawing, p. 98 e).
7. A couple of birds with very long wings and short beaks (drawing, p. 32, 84, 85, 99).
8. Bicephalic arch (drawing, pp. 32, 84, 85, 99).
9. Double crown (drawing, p. 32, 84, 85, 99).
10. Trumpet player (drawing, p. 32, 84, 85, 99).

The basic elements in the above list are combined to create the different attributes of the personages, including lachrymals, internal appendixes (probably body paint), bird wings and tails, radiant crowns made of feathers, decorated stepped podiums, etc. (drawings pp. 98, 99). The sculptor, weaver or potter began by drawing the contours of the figures they chose from the established repertoire of motifs and conventions, which was limited to the following items: standing frontal figures, frontal figures walking to the left or the right, figures running or walking seen in profile, and flying figures lying in a prone position. The iconographic repertoire of the sculpture is also restricted (Makowski, 2001b: figures 84-86):

- Anthropomorphic personages with bird wings and tail, and the head of a human, feline, bird or fish.
- Anthropomorphic personages with feline heads and sacrificial knives.
- Anthropomorphized snails.
- Camelids.
- Felines.

After having drawn the contour of the chosen figure, the artisan filled it with details built by combining the signs that resemble glyphs; and it is reasonable to assume that these glyph signs were used to give an identity to the personage, because they are placed in specific points of the face, the uncovered parts of the body, the different elements of the ceremonial garments (tunic, belt, small skirt, earflares, pectoral, headdress, and/or the functional attributes held in the hands (staves, weapons, stylized plants). This procedure has a subjacent aesthetic sensibility which is not that of a sculptor or painter, but that of a weaver; the repetitions and combinations of elements follow fixed rules that often have a numerical character.



■ uero, cerámica policromada. Estilo tiahuanaco (600-900 d. C.). Nótese el glifo de ave asociado a la figura de cuadrúpedo fantástico. Tiahuanaco. Museo Nacional de La Paz. Bolivia. / Polychrome Tiwanaku-style Kero beaker from Tiwanaku (700-1100 CE). Note the bird-figure glyph associated with a fantasy quadruped. National Museum, La Paz. Bolivia.



■ uero, cerámica policromada. Estilo tiahuanaco (700-1100 d. C.). Museo de Sitio de Tiahuanaco. En la parte central del cuerpo está la cabeza escultórica de cóndor (*Vultur gryphus*). La rodea un nimbo radiante, el mismo que enmarca las caras de las deidades frontales de báculos. Foto: Daniel Giannoni. / Polychrome Tiwanaku-style Kero beaker from Tiwanaku (700-1100 CE). The middle section has the sculptural head of a condor (*Vultur gryphus*), surrounded by a radiant halo that also includes the faces of frontal staff gods. Tiwanaku Site Museum. Photograph by Daniel Giannoni.

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 Quero construyen los significados de sus diseños de apariencia abstracta (Silverman, 1994) a partir de un repertorio fijo de elementos. Hay, por lo tanto, también varias similitudes funcionales con los *tocapus* incas 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 y Dwyer, 1975; Paul, 1990a, 1990b; Frame, 1994). Los contornos fueron previamente marcados, trazados con bordado y luego rellenos con detalles. En el repertorio iconográfico paracas necrópolis raramente se encuentran dos motivos similares en todos los detalles, pero los elementos de diseño y las reglas de su combinación se repiten (Makowski, 2000b, 2017).

Una propuesta similar a la expuesta (Makowski, 2001b, 2002 [2001]) fue formulada por Torres (1987, 2002 [2001]) a partir del fino análisis de la iconografía de tabletas de rapé y de otros implementos para la ingesta de alucinógenos. Recientemente el investigador ha publicado (Torres, 2018: 268-269, figuras 11.39, 11.40) los resultados de una revisión sistemática de uso del repertorio de signos-glifos en la iconografía de tabletas de rapé y en los relieves de las estatuas monolíticas de Bennett, Ponce y de la Portada del Sol. El grado de coincidencia de repertorio es muy alto y, sin duda, los artesanos comparten los procedimientos de la composición y las reglas de sintaxis. Sin embargo, para Torres (2018: 368), se trata de un «sistema de notación, un intento de codificación, más que expresión de una ideología constante» (Torres, 2018: 368).

La hipótesis que todas las imágenes de un personaje frontal con el nimbo radiante y dos cetros corresponden siempre a la misma deidad, en última instancia, se sustenta en las supuestas diferencias entre los seres de frente y de perfil. Estos primeros poseen cara antropomorfa y carecen de alas. El autor está convencido de que las diferencias mencionadas no son absolutas e inmanentes a los personajes, sino se derivan de limitaciones propias a las mismas convenciones formales, cuando estas se aplicaban a un friso en bajorrelieve. Conklin (2009) y Clados (2009) han descrito de manera convincente los principios de conversión de la realidad tridimensional en la proyección que sigue la lógica de dos dimensiones. Cook (2001b) recalcó, con mucha razón, que el único antecedente pucará de las figuras frontales de Tiahuanaco, del que se tiene conocimiento, poseía alas. Ella cree, por lo tanto, que estas últimas las tuvieron también. El mencionado antecedente es una estatuilla tridimensional. Las alas no se ven cuando se mira al personaje de frente, pero sí aparecen de perfil, pues han sido esculpidas en bajorrelieve sobre los lados laterales de la pieza (*ibidem*: 54, figuras 62a, 62b).

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

Thus, the creative procedure is not similar to that of a painter who recreates preestablished themes by copying complete figures and only applies slight modifications. Rather, it resembles the way in which the weaver women of the Quero community traditionally compose the meaning of their apparently abstract designs on the basis of a fixed repertoire of elements (Silverman, 1994). This implies that there are also several functional similarities with the “Tocapu” textile decorations of the Inca and Colonial times (Urton, 2005; Frame, 2005). The procedure we have reviewed also resembles the decorative techniques that can be observed in the decorations of the Paracas embroidered textiles (Dwyer and Dwyer, 1975; Paul, 1990a, 1990b; Frame, 1994), wherein the contours of the figures are previously drawn, after which the figures are embroidered before the details are filled in. In the Paracas Necropolis iconographic repertoire, there are very few cases of closely similar motifs, but the elements used in the designs and the rules for their combinations are recurrent (Makowski, 2000b, 2017).

A similar proposal to the one above (Makowski, 2001b, 2002 [2001]) was made by Torres (1987, 2002 [2001]) after a detailed analysis of the iconography in the sniffing trays and other utensils used for inhaling hallucinogenic dusts. More recently, he has published (Torres, 2018: 268-269, figures 11.39, 11.40) a systematic review of the use of the glyph signs repertoire in the iconography of the sniffing trays and the reliefs of the Bennett monolith, Ponce monolith, and the Gate of the Sun. His results show that the degree of coincidence of the repertoire is very high, and that the artisans shared the compositional procedures and the syntactic rules. However, to Torres (2018: 368) this is “a notation system and an attempt at codifying rather than the expression of a constant ideology” (Torres, 2018: 368).

The hypothesis that all the images of a frontal personage with a radiant halo and two staffs always represent the same deity is based on the supposed differences between the beings seen from the front and those seen in profile, and especially in the fact that the former have an anthropomorphic face and wings. I am convinced that these differences are not absolute and inherent to the personages, but that they derive from limitations of the formal conventions when they were applied to friezes in low relief. Conklin (2009) and Clados (2009) convincingly described the principles of conversion of the three-dimensional reality in the projection that follows a two-dimensional logic. Cook (2001b) correctly emphasized that the only known Pucará antecedent of the Tiwanaku frontal figures (a three-dimensional statuette) has wings, and she believes that the Tiwanaku frontal figures also have them. However, the wings are not visible when the personage is seen from the front, even though they do appear in the profile views sculpted on the sides (*ibidem*: 54, figures 62a, 62b).

On the other hand, there is at least one case of an ornithomorphic personage (they usually attend the “staff god”) that is not represented in profile, but

no de perfil, sino de frente. La cabeza escultórica del personaje adorna un bello quero pintado tiahuanaco (Makowski, 2001b: 80, figura 87; compárese con el quero de la figura 73). El nimbo que rodea la cara de ave de rapiña (foto, p. 101) cuenta con 16 plumas figurativas en las que se alternan cabezas de felinos, signos tripartitos y discos. Plumas similares integran el halo radiante del personaje central en la Portada del Sol. Por lo visto, los nimbos radiantes compuestos de plumas figurativas y las alas caracterizaban a todos los personajes antropomorfos (los nimbos-coronas las tienen también los animales fantásticos: camélidos, felinos; véase el felino 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, además, con un breve ejercicio de imaginación. Si se voltean las figuras aladas de perfil en la Portada del Sol de tal manera que aparezcan de manera frontal y se las represente usando de modo exclusivo los recursos formales que manejaban los escultores tiahuanaco, el resultado sería: las alas desaparecerían tapadas por el torso. 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, la otra permanece oculta.

Las conclusiones que se desprenden 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 correspondían necesariamente a un solo personaje de mitología. La comparación entre los relieves de la Portada del Sol, y de los monolitos Ponce, Pachacámac y Bennett permite descartar esta posibilidad.

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 solo un recurso formal y no se vincula con un solo protagonista y tema. Como tal, pudo ser usado para representar diferentes panteones. El personaje cuyo rango le predestinaba a asumir la posición frontal en una asamblea, cambiaba de ubicación y de pose cuando se le 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

in a frontal view; his head appears in a beautiful Tiwanaku painted Kero vessel (Makowski, 2001b: 80, figure 87; compare with the Kero on figure 73); his face of a bird of prey (photo, p. 101) is surrounded by a halo made of 16 figurative feathers with interspersed feline heads, tripartite signs and disks. Similar figurative feathers compose the radiant halo of the central personage in the Gate of the Sun. Apparently the radiant halos with figurative feathers and the wings characterized all the anthropomorphic personages and birds, anyone of which could be represented seen from the front or in profile, depending on the particular context. Regarding the halos/crowns, it must be observed that also fantasy animals like llamas and felines have them (see feline sculpted in the round in Young-Sánchez, 2004: figure 4.1).

The difference between the representations from the front and those in profile can be better understood through a brief exercise of imagination: If the winged figures seen in profile in the Gate of the Sun were turned to a frontal view and were represented using only the formal resources of the Tiwanaku sculptors, then the wings would disappear because they would be covered by the personage's trunk. While the frontal figures have up to 24 feathers in their radiant crowns, those seen in profile only have 5, but that is because it was impossible to project the complete halo when only half of the face was shown; the 12 feathers of the other half of the face remained hidden, and there was no room to include the 7 feathers that surround the chin. Once turned to be seen from the front, the personages seen in profile could carry two staffs, one on each hand (we should remember that the Tiwanaku sculptors only represented one hand of the winged personages seen in profile; the other one remained hidden).

We can draw the following conclusions from the above discussion and exercise: the friezes with a personage in a frontal position and several acolytes seen in profile represent a set of deities whose supernatural character is revealed by their radiant crowns, their staffs-scepters, and their wings in the case of the anthropomorphic beings. The opposition between the frontal figure and the figures seen in profile conveys, in all likelihood, a hierarchical relationship of the kind that is established when homage is being paid; however, this does not imply that the central position and the frontal posture necessarily correspond to a single mythological personage (the results of a comparison between the reliefs in the Gate of the Sun and the Ponce, Pachacamac and Bennett monoliths discards such possibility).

The representation of two processions that move towards a personage with two staffs or move away from him (like saying goodbye to him) is only a formal resource that, because it is not related to a single protagonist and theme, could be used to represent different pantheons. The personage (deity) whose rank entitled him to be represented in the frontal position in a gathering changed his posture to a profile view (and his place in the composition) when he was represented as a member of the procession of a deity of even higher rank. We could get a better

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, con otros coroneles durante una recepción en el Estado Mayor. La comparación que se acaba de hacer 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. Considero que los símbolos-glifos cumplían en la iconografía tiahuanaco un papel similar, guardando las proporciones, 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.

idea of this fact by comparing it to the photographs of a military meeting: in a meeting between some captains and a colonel, the latter would be photographed from the front, receiving the salute of the captains. But he would be photographed from the side together with other colonels if he were saluting a general during a reception at the general staff. A military example can also be useful in regard to the social ranks: The military record and rank of a high officer is revealed by the badges and medals in his uniform; keeping the due proportions, I believe that the glyph signs played a similar role in the Tiwanaku iconography: an artisan could transmit different information about a personage he represented (human or zoomorphic mythical being) through a combination of glyph signs.



■ Contenedor con cabeza de deidad y asistentes alados, 700-1000 (fecha de termoluminiscencia, 730-1190). Andes centrales, costa central, estilo huari costero. Cerámica engobada y pintada. Museo de Arte de Cleveland, Norman O. Stone y Ella A. Stone Memorial Fund / Pottery-and-slip container of Coastal-Wari style, showing a deity's head and winged attendants, from the central coast. This piece has been thermo luminescence dated to 730-1190. The Cleveland Museum of Art, USA; Norman O. Stone and Ella A. Stone Memorial Fund, 1999.

¿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 seres 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 desprende de la conversión de la representación frontal del nimbo radiante en la proyección de perfil del mismo.

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 están omitiendo las plumas de formas geométricas, como si el artesano hubiese querido enfatizar los detalles portadores de significado que tuvieron una relación directa con la identidad de los personajes. La pluma que cada ser de perfil lleva en su frente parece haber tenido un papel emblemático especial, pues existe una fuerte relación entre el motivo representado en este lugar (felino,

How many winged attendants seen in profile are there?

The supernatural beings seen in profile whose silhouettes form processions around the frontal deities share with those deities the tripartite feathers of their headdresses (also spoken of as rayed crowns or radiant halos): in their case, the tripartite feathers are placed in the back. This was verified after comparing the anthropomorphic beings (Table 2) to the ornithomorphic beings (Table 3) in the Gate of the Sun and the Bennett monolith. The change of location of the tripartite feather to the back of the head can very probably be explained by the principles of composition in regard to the conversion of the frontal representation of the radiant halo into a profile view.

Special emphasis should be attributed to the feather that has a snail-like shape, which appears in the headdresses of the higher rank beings that are all seen from the front. Also noteworthy is the fact that the crowns of the members of the processions have no geometrically-shaped feathers, as if the artisans had wanted to emphasize the meaning-carrying details that were directly related to the identity of the personage. The feather that the beings seen in profile carry in their forehead

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). En la tabla 2 comparamos la selección y la distribución de signos-glifos en los personajes de perfil antropomorfos (sigla «A») representados en la Portada del Sol y en el monolito Bennett.

Los diez casos analizados son los siguientes:

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 inferior en el monolito Bennett.
10. Personaje A-6 (caracol) del tocado 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 estólica terminado con la cabeza de ave.

appears to have had a special emblematic function, because the motif it includes (feline, bird or fish) is closely related to the selection of glyph signs that decorate other parts of their bodies, e.g. the beings with the sign of a bird on their foreheads usually have that motif represented on their bodies and their staffs (Table 2, cases 3-6).

List of the 10 analyzed cases:

1. Personage at the top row of the Portal of the Sun.
2. Personage at the bottom row of the Portal of the Sun.
3. Personage A-1a of the top row in the Bennett monolith.
4. Personage A-1b of the top row in the Bennett monolith
5. Personage A-2a of the bottom row in the Bennett monolith.
6. Personage A-2b of the bottom row in the Bennett monolith.
7. Personage A-3 of the headdress in the Bennett monolith.
8. Personage A-4 of the bottom row in the Bennett monolith.
9. Personage A-5 of the bottom row in the Bennett monolith.
10. Personage A-6 (snail) of the headdress in the Bennett monolith.

Table 2

Emblem	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Frontal emblem:										
Feline	-	-	-	-	-	-	?	-	-	¿?
Bird	+	-	-	+	+	+	?	-	-	¿?
Fish	-	-	-	-	-	-	?	+	+	¿?
Other signs in the headdress:										
Snail	+	+	+	+	+	+	+	+	+	¿?
Feather	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Bird	+	+	+	+	+	+	-	-	-	¿?
Fish	-	-	-	-	-	-	+	+	+	¿?
Signs in the body:										
Bird	+	+	+	+	+	+	-	-	-	¿?
Fish	-	-	-	-	-	-	+	+	+	¿?
Signs in the wings:										
Bird	-	+	+	+	+	+	-	-	-	+
Fish	+	-	-	-	-	-	-	+	+	-
Mixed	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-
Decoration of the staff::										
Bird	-	+	+	+	+	+	-	-	-	-
Fish	+	-	-	-	-	-	+	+	+	+
*	-	-	+	+	+	+	-	-	-	-

* Additional appendix in the shape of a dart-thrower hook that ends in a bird head.

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

En el monolito Bennett, se ha puesto la sigla «A» a las seis variantes de personajes antropomorfos y un número correlativo. Con la sigla «O» y el número correlativo se ha registrado, en cambio, a los personajes ornitomorfos de perfil.

Se comparan a continuación (tabla 3) siete variantes de la figura ornitomorfa alada de perfil en la Portada del Sol y en el monolito Bennett:

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.

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

In the Gate of the Sun, the shape of the frontal feather is related to the position of the personage inside the procession (on top, in the middle, or at the bottom).

In the Bennett monolith, the letter A and a correlative number have been applied to the six variants of anthropomorphic personages seen from the front, and the letter O and a correlative number have been applied to the four variants of the ornithomorphic figures seen in profile. **Table 3** below shows a list of the 7 variants of the ornithomorphic figure seen in profile that appear in the Gate of the Sun and the Bennett monolith:

1. Personage in the intermediate row in the Gate of the Sun.
2. Personage O-1a in the intermediate row in the Bennett monolith.
3. Personage O-1b in the intermediate row in the Bennett monolith.
4. Personage O-3 in the intermediate row in the Bennett monolith.
5. Personage O-2 in the headdress in the Bennett monolith.
6. Personage O-4a in the intermediate row in the Bennett monolith.
7. Personage O-4b in the intermediate row in the Bennett monolith.

Table 3

Emblem:	1	2	3	4	5	6	7
Front feather on the headdress							
Feline	-	-	-	-	¿?	¿?	¿?
Bird	-	-	-	-	¿?	¿?	¿?
Fish	+	+	+	+	¿?	¿?	¿?
Other feathers:							
Snail	+	+	+	+	+	+	+
Feather*	+	+	+	+	+	+	+
Bird	-	-	-	+	+	¿?*	-
Fish	+	+	+	-	-	+	+
Emblematic signs on the body:							
Bird	-	-	-	+	+	-	-
Fish	+	+	+	-	-	+	+
Emblematic signs on the wings::							
Bird	-	-	-	+	+	¿?	-
Fish	+	-	-	-	-	¿?	+
Mixed	-	+	+	-	-	¿?	-
Decoration of the staff							
Bird	-	-	-	+	-	+	+
Fish	+	-	+	-	-	-	-
Mixed	-	+	-	-	+	-	-

* Tripartite feather in the back of the headdress.

** Shape cannot be defined due to poor state of conservation.

En el caso del monolito Bennett, se ha dado un número correlativo a las cuatro variantes (O 1-4) de las figuras ornitomorfas. Cada una de las variantes está representada dos veces, respectivamente, en los cortejos del lado izquierdo y del lado derecho. 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 donde están representados. En algunos casos señalados con el punto de interrogación, el estado de conservación impide la identificación del detalle.

Los resultados del análisis comparativo que se acaban de presentar 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 integraban el panteón tiahuanaco:

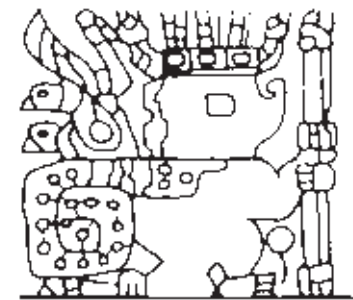
1. Personajes antropomorfos alados.
2. Animales antropomorfos y alados: aves, peces, felinos, caracoles terrestres, venados (por ejemplo, Cook, 1994: lám. 50).
3. Animales cuyo carácter sobrenatural está señalado mediante nimbos radiantes y/o signos-glifos en el cuerpo (dibujo Monolito Bennett, p. 112): camélido; por ejemplo, Torres, 1987: figuras 88, 89), cóndor (por ejemplo, Torres, 1987: figura 86), ave de rapiña (Makowski, 2001b: 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 (por ejemplo, Portada del Sol, fotos pp. 26, 27, dibujos p. 77). 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 plumas en el nimbo, la que otorga personalidad particular a cada uno de ellos y permite distinguirlo entre varias deidades similares. El contexto iconográfico indica que los seres antropomorfos cuyo nimbo estuvo adornado respectivamente por cabezas de felino (Portada del Sol, dibujo, p. 50) y rostros sonrientes (monolito Bennett, dibujos, pp. 44, 50) representaban a dioses de mayor importancia. Cada uno 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.

La combinación de signos-glifos en el atuendo, en los atributos y la pintura corporal define la personalidad de cada ser sobrenatural y posibilita clasificarlo en tipos y variantes (subtipos) iconográficas. Es decir, forman 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 la cultura del mismo nombre, hecho que ocurrió entre el 1000 y el 1100 d. C. (Haeberli, 2018; Isbell, 2018b; Kolata, 1993a; Janusek, 2003, 2004) y es, por lo tanto, probablemente anterior al avance del aimara (Cerrón-Palomino, 2000b). Por ello, la información etnohistórica del siglo XVI es de utilidad muy limitada como respaldo para los estudios iconográficos.

■ Monolito Bennett, detalles. Personaje antropomorfo alado con concha de caracol terrestre en la espalda y camélido mítico con plantas, probable cactácea *Trichocereus Pachanoi*, creciendo en su cuerpo. Ambos personajes aparecen exclusivamente en el monolito Bennett.

/ Detail of the Bennett Monolith: anthropomorphic winged personage with a terrestrial snail shell in his back and a mythical camelid with plants (probably the *Trichocereus pachanoi* cactus) growing out of its body both of these beings appear only in the Bennett monolith.



Each one of these variants is represented twice (in the procession of the left side and in that of the right side). The figures of the variants O-1 and O-4 differ in small details (-a and -b; presence or absence of a sign inside their bodies). In some cases the poor state of preservation makes the identification of the detail impossible.

This comparative analysis confirms the validity of our preliminary observations. The Tiwanaku pantheon, which is represented in the reliefs found at the eponymous site, is copious and by no means limited to the four personages that appear in the top frieze of the Gate of the Sun. So, how many gods were there? Clearly, the pantheon consisted of three different groups of supernatural beings.

1. Anthropomorphic winged personages.
2. Anthropomorphic and winged animals: birds, fish, felines, land snails, deer (e.g. Cook, 1994: plate 50).
3. Animals whose supernatural character is revealed by their radiant halos and/or the glyph signs in their bodies (**drawing Monolith Bennett, p. 112**): camelids (e.g. Torres, 1987: figures 88, 89), condor (e.g. Torres, 1987: figure 86), birds of prey (Makowski, 2001b: 80, figure 87).

The winged anthropomorphic personages differ from one another by the number of the feathers in their halos or radiant crowns, and by the combination of the glyph signs in them. When they are represented in profile, their identity appears to be indicated by the figurative feather (of a particular shape) in their foreheads (e.g. Gate of the Sun, **photos pp.26, 27, drawings p. 77**), while the rest of the personages seen in profile have other kinds of feathers. On the contrary, when they appear standing in a frontal view, they have halos composed of several feathers; and the combination of these feathers is what gives them their particular personalities and makes them distinguishable among various similar deities. The iconographic context reveals that the anthropomorphic beings whose halo is adorned by feline heads (Gate of the Sun, **drawing, p. 50**) and smiling faces (Bennett monolith, **drawings, pp. 44, 50**) represented more important gods. Each one has a numerous retinue that includes two or four anthropomorphic acolytes seen from the front, as well as many others (including humans and fantasy animals) seen in profile.

The combination of glyph signs in the garments, attributes and body paint defines the individual personalities of the supernatural beings, and makes their classification into types and variants (subtypes) possible. In short, the supernatural beings represent a complete system. Of course, there is no way of codifying the specific meaning of the signs, for well known reasons that include the fact that the Tiwanaku iconography did not survive –save for a few archaisms– the decay of the Tiwanaku culture, which took place during the 11th century CE (Haeberli, 2018; Isbell, 2018b; Kolata, 1993a; Janusek, 2003, 2004), before the probable advance of the Aimara people (Cerrón-Palomino, 2000b). This is why the ethnohistoric information of the 16th century (i.e. of the colonial times) is of little use for the iconographic research.

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. Por ejemplo, el turbante con el signo de la cabeza de pez sobre una vasija-retrato (Makowski, 2001b: figura 99, este volumen, p. 114) o la decoración de cuencos y jarras encontrados en la Akapana de Tiahuanaco (Alconini, 1995). Por consiguiente, se tiene la certeza de que cada signo era portador de un significado concreto.

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 animal escogido 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, sospecho 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) en una lógica de tripartición (Makowski, 2001b, 2002 [2001]).



■ Tres queros con retratos de oficiantes, estilo tiahuanaco (700-1100 d. C.). Museo Tiahuanaco, Bolivia. Nótese las diferencias en la forma y la decoración de tocados. Solo el tocado del personaje a la extrema derecha ostenta una franja de glifos en forma de la cabeza de pez lacustre. / Three Kero beakers with portraits of officiants, made in the Tiwanaku-style (700-1100 CE). Tiwanaku Museum, Bolivia. Notice the differences in the shapes and decorations of the headdresses—only the one worn by the personage at the far right has a strip with glyph signs in the shape of lake fish heads. Tiwanaku Museum, Bolivia.

Anyway, the constants in the use of the glyph signs as compositional elements reveal some structural principles, and suggest possible meaning for some of them. First of all, there is no doubt that each of the glyph signs was used as an autonomous unit of design. Often a single design is repeated as the only decorative element, e.g. the turban with the (glyph) sign of the fish head on a portrait-vessel (Makowski, 2001b: figure 99, this volume, p. 114), or the decoration of some bowls and pitchers found at the Akapana pyramid in Tiwanaku (Alconini, 1995). Therefore, the fact that each (glyph) sign carried a specific meaning is certain.

Judging by their systematic recurrence in the garments of the anthropomorphic supernatural beings, the following three symbolic signs appear to be particularly relevant in the Tiwanaku religious iconography:

- The feline head seen in profile.
- The bird head seen in profile.
- The fish head.

This selection of symbols draws our attention because of the subjacent logic it appears to imply. In fact, each of these animals lives in a different environment: earth, air and water. In view of the fact that these symbols are used to emphasize the differences between the different types of gods and the human officiants, I suspect that this system could be similar to the classificatory principles of the Quechua tradition: *Collana*, *Payan* and *Cayao* (Zuidema, 1964, 1995). If so, then the three symbols in the above list alluded to the general categories of classification of space, time and society (above, in the middle, or below) in a logic of tripartition (Makowski, 2001b, 2002 [2001]).



■ uero con la decoración en bajorrelieve. Estilo Tiwanaku (700-1100 d. C.). En la circunferencia de este quero hay cuatro figuras aladas antropomorfizadas en bajo pero nítido relieve. Las cuatro figuras llevan en la mano derecha el báculo. Dos tienen rostros felinos que miran hacia el cielo, los otros dos tienen cabezas de rapaces que miran hacia delante. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Tiwanaku-style Kero beaker with low relief decoration (700-1100 CE). Four anthropomorphic winged personages carrying staffs in their right hands appear in a sharp low relief around the beaker—two of these personages have feline faces that look towards the sky, while the other two have bird of prey heads that look forward. Metropolitan Museum of Art, New York, USA.

Hacia la reconstrucción de la ideología religiosa tiahuanaco

A pesar de 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 monolitos Bennett y Ponce. Estos dos monolitos no solo se encontraban expuestos en espacios ceremoniales de mayor importancia en el crucial periodo de construcción del centro monumental de Tiahuanaco, pero —según toda probabilidad— representaban a fundadores de linajes reales. 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, el monolito Bennett estuvo rodeado de tres imágenes de las deidades ancestrales de épocas pasadas, algunas de ellas esculpidas hace varios siglos (tradición Yaya Mama: Chávez, 2004, 2018), y de cuatro grupos de rostros de oficiantes humanos, sobre las paredes del patio hundido, como si fuesen los integrantes de dos *sayas* (aimara: *moiety*) y cuatro *suyos*.

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, el *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 11 seres míticos cada una, que avanzan hacia la ofrenda. Es de suponer que el ritual se realiza en honor de 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. La llama portadora de plantas es conocida en la iconografía Nazca Temprano (Makowski, 2000b, 2005). En los mitos coloniales de la zona de Huarochirí y modernos del Cuzco (Urton, 1981), se la describe como animal fantástico, visible bajo la forma de mancha negra sobre el fondo estrellado de Vía Láctea, al lado de otros seres míticos, aves, serpientes, sapos y felinos.

Se cree que la llama es responsable del recurso hídrico que fluye por Mayu, el río celestial, y, por lo tanto, depende de ella el bienestar de la humanidad. También en el arte pucará la llama, como acompañante de la deidad femenina (cf. *supra*), parece haber tenido el significado similar. Cabe observar que las llamas siguen siendo representadas en los sahumadores tiahuanaco, como lo fueron en el Periodo Formativo. Solo la mujer ancestro-sobrenatural, la vigilante del camélido domesticado, desaparece del repertorio. Capta poderosamente la atención el hecho de que la llama es 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?

Towards the reconstruction of the Tiwanaku religious ideology

Despite the obvious limitations imposed by the state of conservation of the reliefs and the textiles, it is reasonable to assume that we have the images of most of the main Tiwanaku gods, especially thanks to the decoration of the Bennett and Ponce monoliths. These two monoliths were exhibited in the more important ceremonial spaces during the crucial period when the monumental center of Tiwanaku was built, and—in all likelihood— they represented the founders of royal lineages. An apparent relation of opposition and complementarity is established between both monoliths because of the differences in their location, size and orientation. Standing at the center of the ancient place of cult, the Bennett monolith was surrounded by three images of ancestral deities from past eras, some of which were sculpted several centuries ago (Yaya Mama tradition, Chávez, 2004, 2018) as well as by four groups of faces of human officiants fixed on the walls of the sunken courtyard like they were members of two “Sayas” (“moiety” in Aimara) and four “Suyos” (“partialities” in Quechua).

This set of images and architectural forms evokes the idea of the foundation of the political and social order in primitive times. In this context, the “Unku” tunic of the king-officiant includes the representation of a triad of main deities that stand motionless on stepped podiums, and two symmetric processions (each one composed of 11 mythical beings) that move towards the offering; supposedly the ritual is performed to honor of the three main deities. The main deity is very different from the staff god in the Gate of the Sun in his attributes (crown, dress, recurrence of stylized plants, and absence of staffs) and the features of his exclusive attendants (camelids and fantasy snails). These associations imply some guidelines that can help us define his personality. The llama that carries plants is known in the Early Nazca iconography (Makowski, 2000b, 2005); in the myths of the Huarochirí area of colonial times and in the modern myths of Cuzco (Urton, 1981) the llama is described as a fantasy animal that can be seen as a dark spot against the starry background of the Milky Way, beside other mythical animals such as birds, snakes, frogs and felines.

According to these myths, the llama is responsible for the water that flows along the Mayu celestial river, and thus the well-being of the humans depends on her. A similar meaning is assigned to the llama as an attendant of the frontal goddess (cf. *supra*). It should be noted that figures of llamas continued to be represented in the censers, just like they were during the formative period, and only the supernatural ancestor woman disappeared from the repertoire. Moreover, the fact the llama is the only mythical animal that is never anthropomorphized in the Tiwanaku and the Pucará art is remarkable; Did the role of shepherd which in ancient times belonged to the Pucará goddess pass to the male (or possibly androgenic) deity of the Bennett monolith?

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 Huiracocha cuzqueño, 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). Lo sugiere, entre otros, la presencia de caracoles, cuyo comportamiento indica con precisión los cambios en la humedad ambiental, plantas fantásticas, posible llama mítica, dueña de las lluvias, flujos estilizados de líquido que terminan con cabezas de peces. Pärssinen (2018: 665) no descarta que el personaje pudo ser femenino y representaba a Pachamama o Mamacocha.

A diferencia de su similar del monolito Bennett, la deidad principal representada en el *unku* del monolito Ponce guarda parecido con la iconografía de la Portada del Sol, tanto por las plumas en la corona

There is enough evidence to suspect that the deity standing on a podium was related to the Huiracocha of Cuzco, in regard to his power and sphere of action; Huiracocha was the lord of the underground waters, the one who gave life to the earth and that every year traveled along the axis formed by the Milky Way (Demarest, 1981; Urbano, 1981). The evidence includes the presence of snails (whose behavior is taken as a precise indication of the changes in the environment's humidity), fantasy plants, possibly the mythical llama (owner of the rains), and stylized liquid flows that end in fish heads. Pärssinen (2018: 665) does not discard the possibility that the deity standing on a podium was of the female sex, and that she represented the Pachamama (goddess of the earth) or the Mamacocha (goddess of the waters).

Contrary to the case of the deity in the Bennett monolith, the iconography of the main deity represented in the Unku tunic of the Ponce mono-

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. Sin embargo, hay también diferencias, las 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) se interesó mucho acerca del peso que el eje solar equinoccial este-oeste tiene en la organización espacial de Kalasasaya. Los recientes estudios arqueo-astronómicos (Benítez, 2009)

lith resembles that in the staff god of the Gate of the Sun, especially regarding the feathers in the crown, the two staffs, and the identity of the winged attendants that stand in three rows and have human or bird heads. However, there are also differences which could suggest that the frontal deities of both reliefs did not have the same rank. In fact, the different number of feathers in the crown, and the fact that that the deity in the Ponce monolith has no podium and moves towards one of the processions, suggest that the deity in the Ponce monolith probably was of inferior rank. It is probable that the characteristics of the exclusive winged attendants of the deity in the Ponce monolith (felines and fish) hint at the different nature of this deity.

Kolata (1983b, 2003) studied in detail the importance of the east-west equinoctial axis in the spatial organization of Kalasasaya precinct, whose role as an observatory; has been confirmed by some

■ Primer plano de monolito Ponce. Tiahuanaco, Bolivia. / Close-up view of the Ponce Monolith. Tiwanaku, Bolivia.



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, 2009; Zuidema y De Bock, 1990) 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 (dibujo, pp. 84, 85; Makowski, 2001b: figura 92), constituían potenciales recursos para anotar, respectivamente, las posiciones solsticiales, equinocciales o cenitales dentro de una secuencia lunisolar compuesta de 12 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 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 deseaba transmitir por medio de relieves enfatizaba un juego de oposiciones entre dos tiempos-espacios:

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.
Quero ofrendado hacia el Sur u Oeste.	Quero ofrendado hacia el Este.
Sobre la túnica: deidad de carácter ctónico, de rango supremo, 2 acólitos sobre podios, 22 acompañantes (incluidos 6 sobre el tocado), 2 llamas y 2 caracoles como acompañantes exclusivos, además de 10 humanos y aves.	Sobre la túnica: deidad de carácter solar, de rango subalterno, 34 acompañantes (incluidos 10 sobre el tocado), 6 pumas y 6 peces como acompañantes exclusivos, además de 16 humanos y 6 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 formarían 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. 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 (26), hombres-aves (14), hombres-pumas (6), hombres-peces (6), hombres-caracoles (2).

Se impone la pregunta si la doctrina, cuyos principios intentamos decodificar, sintetiza todos los contenidos principales de la religión del Altiplano, y si sus lineamientos fueron seguidos a la letra y sin cambios durante los cinco o seis siglos de la historia de Tiahuanaco que transcurrieron desde

archaeoastronomical studies (Benitez 2009). Did the main deities in the of the Ponce monolith and the Gate of the Sun have a solar or an astral nature? Starting with the first studies by Posnansky (1945), various authors (Anders, 1986, 1991; Makowski, 2001b; Zuidema, 2009; Zuidema and De Bock, 1990) have tried to understand the calendar code that the iconographic program of the Gate of the Sun supposedly hides. Despite their different conclusions, all these researchers have coincided in interpreting the complex alternations and repetitions of the frontal figures as indications of calendar calculations that were based on observations of the solar cycle. Some variations in the radiant crowns and the podiums that can be observed when comparing the central image with similar images that appear repeated in the bottom frieze of the Gate of the Sun (drawing, pp. 84, 85; Makowski, 2001b: figure 92), are potential resources where the calendar calculations could be recorded. These calendar calculations include the position of the solstices, equinoxes and zeniths in a lunisolar calendar of 12 months. Obviously, a previous assumption that the famous frontal personage in the Gate of the Sun represented the Sun god and its epiphanies is necessary for the above interpretation to be viable.

If our interpretation of the iconographic program and context of both monoliths is correct, then the religious doctrine of the natural and social order conveyed through the reliefs emphasized a set of oppositions between two times-spaces:

Bennett Monolith	Ponce Monolith
Anciently built (past) sunken plaza (below)	Newly built (present) elevated plaza (on top)
Gigantic statue with braids ending in bird heads (top lineage?) and belt without faces in a radiant halo.	Statue of slightly bigger-than-normal size with braids ending in fish heads (bottom lineage?) and belt with faces in a radiant halo.
Kero vessel offered towards the south or west.	Kero vessel offered towards the east
On the tunic: Chthonic deity of supreme rank, with 2 acolytes standing on podiums, 22 attendants (including 6 over the headdress), 2 llamas and 2 snails as exclusive attendants, plus 10 humans and 8 birds.	On the tunic: Solar deity of subordinate rank with 34 attendants (including 10 over the headdress), 6 cougars and 6 fish as exclusive attendants, plus 16 humans and 6 birds.

In this interpretation, the anthropomorphic and winged attendants represent mythical ancestors of different lineages, and eventually the different ethnic groups that composed the Tiwanaku society. Therefore, the four processions would represent an ideal image of the division of society in two halves (the one above and the one below) and four partialities (two in each half: left and right). The power relationships were probably reflected by means of the number and placement of the representatives of each one of the following five classificatory groups (with respect to the main deity): men (26), bird-men (14), cougar-men (6), fish-men (6), snail-men (2).

The question arises whether the doctrine whose principles we are trying to decode synthesizes all the main contents of the religion of the highlands, and whether its guidelines remained unaltered and were followed strictly during the five or six centuries that passed between the moment when the Kalasasaya was built and the fall of the Tiwanaku political center in the 11th

la construcción de Kalasasaya a 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. Creo 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 ha conquistado el trono en el momento dado.

Es probable que la inversión de trabajo en la construcción del palacio-templo de culto de ancestros formaba parte de estrategias para negociar o afirmar la posición política del linaje. Los participantes de los ritos realizados en los patios del palacio-templo (por ejemplo, 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 reconocían a los demás personajes de rango menor. Lo facilitaban detalles como la orientación, la presencia del podio, la pose, la combinación de los símbolos-glifos. Hoy nos faltan elementos de juicio para explicar por qué el dios principal en el monolito Pachamama (dibujo p. 57; Watanabe, 2013: 110, 111, figuras 2.13-2.16) lleva solo los signos de cabeza de pez en su tocado, vestido y entorno, y cuál había sido 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 (dibujo, p. 88), a pesar de 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 Pachacámac (dibujo, p. 57).

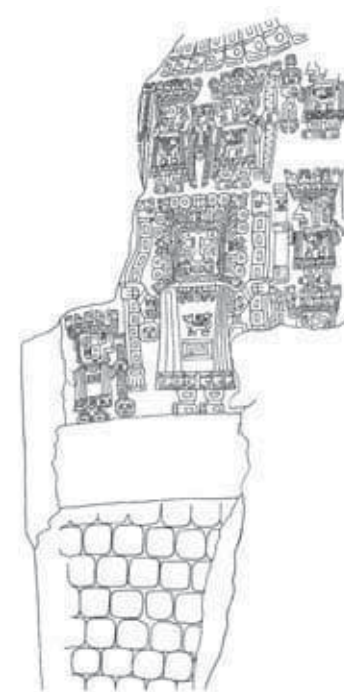
Por otro lado, es probable que la doctrina oficial también haya evolucionado a lo largo de varios siglos y que hayan cambiado una o varias veces las relaciones



■ Monolito Cochamama (Poznansky, 1945) o Pachamama. Dibujo: C. Herrera / Cochamama Monolith (Poznansky 1945) also known as Pachamama Monolith. Drawing by C. Herrera

jerárquicas entre las principales deidades, cuando los representantes de nuevos linajes buscaban legitimar sus derechos de poder. Por ejemplo, Huiracocha y PUNCHAO en Tahuantinsuyo (Demarest, 1981; Peace G,Y, 2014 [1973]). La decoración de la Portada del Sol se relaciona, sin duda, con una de las etapas de la evolución de la doctrina religiosa. Se ha visto que el friso en relieve estaba destinado para decorar un ambiente techado, de particular importancia, a juzgar la espléndida decoración de la fachada con nichos y dinteles (fotos pp. 29, 58/59, 126/127; Protzen y Nair, 2001: 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 desprende 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 además alude a un calendario de



■ Monolito de Pachacámac. Dibujo: C. Herrera. / Pachacamac Monolith. Drawing by C. Herrera.

■ pp. 124-125. Lajas y bloques tallados, destinados para construir recintos techados en la cima de la pirámide los bloques se ensablaban a manera de Lego y eventualmente unía con grampas. La Portada del Sol estaba destinada a formar parte de una construcción de este tipo. Pirámide Puma Punku. Tiahuanaco, Bolivia. / Carved slabs and blocks that were used in the construction of roofed precincts at the top of the Puma Punku pyramid the blocks were assembled like Lego pieces, and were sometimes fixed using staples. The Gate of the Sun was originally intended to be a part of one of these precincts. Tiwanaku, Bolivia.

century CE. The available iconographic fonts give a negative answer to that question. The big differences between all the monoliths that have survived (complete or as fragments) suggest that the message conveyed by the decorated ceremonial garments was different in each case. I think that probably this means was used to illustrate the position that specific lineages occupied with respect to the rest of the nobility, and especially with respect to the ruling family.

Probably the effort involved in building a palace-temple for the cult of the ancestors was part of a strategy aimed at negotiating or affirming the political standing of the lineage in charge. The people that participated in the rites performed in the courtyards of the palace-temple (e.g. Putuni) of each *Panaca* (extended family) doubtlessly recognized the identity of their tutelary god as soon as they saw it represented in the back of the statue that stood at the center of the plaza. They could also recognize the lower ranking personages thanks to details such as their orientation, the figure of a podium, their posture, and the combinations of glyph signs (symbols). Nowadays, we do not have enough information to explain why the main god of the Pachamama monolith (drawing p. 57; Watanabe 2013: 110, 111, fig. 2.13-2.16) only has fish-head signs in its headdress, garments and surrounding surface, or what position it occupied in the pantheon with respect to the main deity of the Bennett monolith.

Is it a variant of the supernatural personage of the Chuki Apo Marco stele (drawing, p. 88), despite the presence of the stepped podium and some minor differences in the composition of the radiant halo and the pectoral (bird with a fish head)? A similar question without no clear answer could be made about the “assembly” of several wingless gods with two staffs that appears in the Pachacamac monolith (drawing, p. 57).

On the other hand, the official doctrine might have evolved over the course of several centuries, and the hierarchical relationships between the main deities might have changed once or even many times, especially when the representatives of new lineages tried to legitimize their rights to power, e.g. Huiracocha and PUNCHAO in the Tahuantinsuyo (Demarest, 1981; Peace G,Y, 2014 [1973]). The decoration of the Gate of the Sun is doubtlessly related to one of the phases in the evolution of the religious doctrine. As we have seen, the frieze in relief was originally destined to decorate a roofed space which, judging by the splendid decoration with niches and lintels of its facade (photographs pp. 29, 58/59, 126/127; Protzen and Nair, 2001: 325, figure 28), was very important and resembled the architectural elements that lie on the eastern side of the artificial embankment at Pumapunku.

Judging by the small size of the entrance, the access to this important precinct was relatively restricted. Because of their location away from areas of easy access to big crowds (probably at the top of the Pumapunku pyramid) the contents of the representation are potentially related to the ideas of the royal family that presumably ordered the construction of the palace or temple. The mostly accepted interpretations assert that the iconographic program of the Gate of the Sun not only includes the great image of a supreme god, but also that the 11 images of the solar epiphanies of the main god it includes (the images become 12 if the image of the main god itself is



12 meses por medio de 11 imágenes (12 con la imagen principal) de las epifanías solares de esta misma deidad. Dos segmentos de relieve con acompañantes alados fueron añadidos de ambos lados del friso, sin que la tarea nunca haya sido terminada del todo (dibujos pp. 32/33; fotos pp. 29, 142/143). Se abre, por ende, la posibilidad de que el segmento monolítico de pared que sirven de soporte al relieve nunca llegó a su destino. 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:

Monolito Bennett	Portada del Sol
Plaza hundida (abajo), centro de la plaza, lugar público.	¿Cima de pirámide? (arriba), pared interna de un recinto techado, de acceso restringido, lugar de culto o aposento real
Escultura destinada para estar expuesta en medio de la plaza, construida en el Periodo Formativo Tardío y, por varios siglos presente como centro en el paisaje ceremonial de Tiahuanaco.	Portada destinada para la fachada de un edificio, y abandonada en el transcurso de transporte antes de que esté terminada.
Estatua de tamaño gigantesco con la decoración figurativa del vestido en relieve.	Relieve, de carácter continuado sobre un dintel ancho, en la parte superior de la pared interna de un recinto y bajo techo.
Representación sobre la túnica decorada en relieve: deidad de carácter ctónico, sin báculos, de rango supremo, 2 acólitos (caras radiantes) sobre podios.	Representación en relieve sobre el dintel: deidad de carácter solar, con báculos, de rango supremo, 2 acólitos repetidos 11 veces en 6 variantes, 9 veces sobre podios escalonados.
22 acompañantes (incluyendo 6 sobre el tocado),	30 acompañantes (sin 18 añadidos de ambos lados),
10 humanos y 8 aves, además de 2 llamas y 2 caracoles como acompañantes exclusivos, que aparecen solo en este contexto.	20 humanos y 10 aves, sin acompañantes exclusivos.

El análisis iconográfico del friso calendario brinda una buena oportunidad para entender cómo se usaban los detalles, en particular el repertorio de los signos-glifos, para dotar una cara o una figura de cuerpo completo de una identidad precisa, y también señalar eventualmente su condición (Makowski, 2001b). Si el friso, efectivamente, representa al camino anual del sol, siguiendo el camino trazado por la gran serpiente de los cielos (Clados, 2009), 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 (dibujos, pp. 126/127, 129). Cabe enfatizar que la composición de nimbo radiante no varía, y en los 12 casos se repite el mismo esquema de la figura principal: cabezas de felino alternados 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 genera 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 bajo tres aspectos, con todos los atributos de



■ Friso calendario con 11 caras, cada una en nimbo radiante, en la parte inferior del relieve de la Puerta del Sol (800-1100 d. C.). Dibujo: C. Herrera.



■ Calendar frieze in the lower part of the Gate of the Sun (800-1100 CE) it includes 11 faces inside radiant halos. Drawing by C. Herrera.

counted) allude to a 12-month calendar. Two relief segments with the images of winged attendants were added on both sides of the frieze, but because the work was never completed (drawings pp. 32/33; photos pp. 29, 142/143), it is possible that the monolithic wall segment that was supposed to support the relief was never installed. The comparison of the reliefs in the Gate of the Sun with the Bennett monolith shows that the main deities sculpted in these monoliths had opposable characteristics, as shown below:

Bennett Monolith	Gate of the Sun
Sunken plaza (bottom): center of the plaza, public space.	Top of pyramid (top): internal wall of a roofed precinct, limited access, cult space or royal chambers.
A sculpture that was placed in the middle of the plaza, built during the Late Formative Period, which was at the center of the Tiwanaku ceremonial landscape for many centuries.	Incomplete portal that was going to be the facade of a building, but was abandoned during its transportation
Gigantic statue with the figurative decoration of the personage's dress sculpted in relief.	Continuous relief on a wide lintel; it was placed in the top part of one of the internal walls of a roofed precinct.
Representations on a tunic with decorations in relief: High-ranking chthonic deity without staffs; two acolytes standing on podiums, with radiant faces.	Representations on a lintel with decorations in relief: Supreme solar deity with staffs; two acolytes that are repeated 11 times in 6 variants (9 of them stand on podiums).
22 accompanying figures (including 6 in the head-dress).	30 accompanying figures (excluding 18 that are added on both sides).
Exclusive accompanying figures that only appear in this context: 10 humans, 8 birds, 2 llamas and 2 snails	20 humans and 10 birds with no exclusive accompanying figures.

The iconographic analysis of the calendar frieze is a good opportunity to understand the way in which the details –and especially the repertoire of glyph signs– were used to give a face or a full-bodied figure a specific identity, eventually indicating also their condition (Makowski, 2001b). If the calendar frieze in fact represented the annual movement of the sun along the path drawn by the great snake of the sky (Clados, 2009), then the differences in the details of the stepped podium conveyed the symbolic qualities of the sun at the beginning of the year (main image) and in each of the two halves in which its trajectory was divided. The hypothetical months were represented through a combination of the characteristics of the podium and of the symbols added on top of the face with a radiant halo; “arch”, “fish heads”, “birds”, “trumpet players”, etc. (drawings, pp. 126/127, 129). It should be noted that the composition of the radiant halo does not vary; the 12 cases of it repeat the pattern of the halo in the main figure, i.e. feline head interspersed with disks at the tips of the rays.

On the other hand, the comparison between the Bennett monolith and the Gate of the Sun reveals a particular and crucially important aspect that could explain the way in which the number and variability of the characteristics of the higher-ranking deities in the Tiwanaku pantheon were created.

su dignidad, y también como epifanías, bajo dos formas diferentes. ¿Qué significa este desdoblamiento? La comparación con la religión inca proporciona una posible respuesta. Existen indicios que tanto el Sol como las demás deidades principales de Tahuantinsuyo 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, 1989), el dios Sol fue venerado bajo tres nombres en tres recintos ceremoniales diferentes:

1. Cápac Raymi en el mes Cápac Raymi (noviembre/diciembre).

Sol adolescente, Huayna Punchao, escondido tras las nubes, pero vigoroso, preside durante Cápac 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 Cuzco, al suroeste de Coricancha) acompañado de cuatro llamas: dos de oro, dos de plata.

2. Inti Raymi en el mes Aucay Cuzqui (mayo/junio).

Bienvenida al Sol joven, Inca Punchao, brillante en un cielo sin nubes, al Sol que se apresta para regresar a la tierra y fertilizarla; la fiesta se realiza finalizada cosecha. El inca preside la ceremonia en el recinto de Mantocalla (Hanan Cuzco, al nordeste de Coricancha). Dos llamas, una de oro y otra de plata, así como dos mujeres, acompañan al dios.

3. Citua 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 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 Cuzco, Haucaypata, al pie del templo mayor, Coricancha. Al dios lo acompañan sus dos mujeres. Como Punchao, Huiracocha se desdobra y envía a dos acólitos, Imaymana y Tocado, para que den vida a las plantas y a los animales, respectivamente, la saya occidental de arriba, en la sierra y en la saya oriental de abajo, en los llanos selváticos (Urbano, 1981). Según Ziolkowski (1997), también Illapa fue venerado bajo tres encarnaciones, la suya propia, como el dios del Trueno y dos epifanías más, cuyas siluetas se dibujaban sobre el firmamento del cielo nocturno.

Szeminski (1997, 2009) y Hiltunen (1999) creen que los incas han recordado las tradiciones religiosas e histórico-míticas de Tiahuanaco y los han incorporado en sus propias. Hay algunos indicios para ello, como 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 Huiracocha, nacido de las aguas del lago Titicaca, en la creación de un nuevo orden social en Tiahuanaco (Urbano, 1981; Demarest, 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 Tahuantinsuyo, se parece también a los iconos en estilo tiahuanaco

Both reliefs suggest that the main deities could appear under three forms that include all the attributes of their dignity, and as two different epiphanies. What does this unfolding mean? A comparison with the Inca religion may give us an answer. There is evidence that the Sun and other main deities of the Tahuantinsuyo had acolytes that attended the two “Sayas” (moieties) of the animated universe, and personified opposite and complementary aspects of its complex nature, e.g. according to Molina (El Cuzqueño, 1989) the Sun god was worshipped under three different names in three different ceremonial precincts:

1. *Cápac Raymi*, in the month of *Capac Raymi* (November/December), was the adolescent sun (Huayna Punchao) who, hidden behind the clouds but vigorous, presided over the initiation of the young in the season when the maize and the potato grew. The Inca king worshipped him in the Puquín mountain (Hurin Cuzco, to the southwest of the Coricancha temple) accompanied by four llamas (2 made of gold and 2 made of silver).

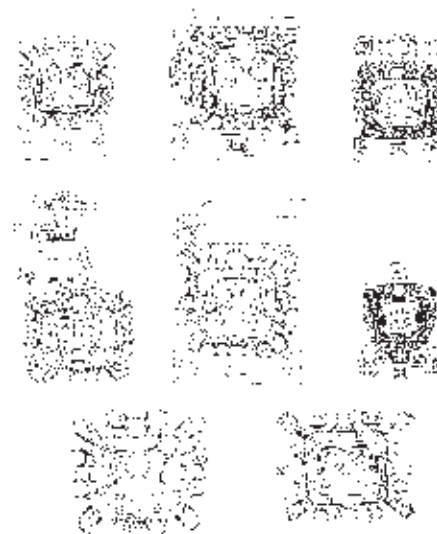
2. *Inti Raymi*, in the month of *Aucay Cuzqui* (May/June), was a welcome to the young sun (Inca Punchao) who, brilliant in a cloudless sky; was about to return to fertilize the earth. The feast took place at the Mantocalla precinct (Hanan Cuzco, to the northeast of the Coricancha temple) after the harvest, presided by the Inca king. The god was accompanied by two women and two llamas (2 made of gold and 2 made of silver).

3. *Citua*, in the *Coya Raymi* month (August/September), was the mature sun (Apin Punchao) who, brilliant and closer, presided over the rites of propitiation of the new agrarian year, and received the homage of: other gods, the Inca king and his family, the Panacas and their ancestors, and all the noble families. It was a period between the harvest and the new sowing when the weakness of the vital forces was mitigated by the heating of the “Sanqu” and the purification rites. The feast took place in the central plaza of Cuzco (Haucaypata) at the foot of the main temple (Coricancha). The god was accompanied by two women.

Like Punchao, Huiracocha unfolds and sends two acolytes, Imaymana and Tocado, to give life to the plants (the eastern Saya of above, in the Andes) and the animals (the western Saya of below, in the Amazonian plains) – (Urbano, 1981). According to Ziolkowski (1997), also the god Illapa was worshipped in three incarnations: his own as god of the thunder, and two epiphanies whose silhouettes were seen in the night sky.

Szeminski (1997, 2009) and Hiltunen (1999) believe that the Incas incorporated the Tiwanaku religious and historical-mythical traditions into their own. There is some evidence to support this idea, e.g. the emphasis of the more knowledgeable Spanish chroniclers (such as Juan de Betanzos, Cristóbal de Molina and Pedro Sarmiento de Gamboa) in describing the role of the god Huiracocha (who was born from the waters of Lake Titicaca) and the creation of a new social order in Tiwanaku (Urbano, 1981; Demarest,

■ Repertorio de caras en el nimbo radiante representadas en las portadas del Sol y de la Luna. Nótese las diferencias en la combinación de glifos, la presencia/ausencia de podios, la presencia/ausencia de figuras asociadas. Dibujo: C. Herrera. / Repertoire of faces in radiant halos represented in the Gate of the Sun and the Gate of the Moon. Note the different combinations of glyphs, and the presence or absence of podiums and associated figures. Drawing by C. Herrera.



«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: 60).

Todo ello no basta por supuesto para comprobar que Huiracocha ha sido efectivamente escogido por el gobernante retratado en el monolito Bennett, y que la Portada del Sol representa al PUNCHAO. Considero posible que la imagen y las gestas de los dioses Tiahuanaco y Huari se hayan conservado parcialmen-

te en la memoria, pero en una versión reinterpretada desde la perspectiva de cuatro siglos de una historia tormentosa. Concordamos, asimismo, con Kolata (2003) 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 Cuzco, por un lado, y de Tiahuanaco, por otro. Varios de estos principios encuentran paralelos cercanos en la organización social aimara (Albarracín Jordán, s. f., 2003). La tripartición cumplía, sin duda, también 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 pudieron haber tenido características comparables, respectivamente, con un Huiracocha (Thunupa: Kolata, 2003: 200), un *apu* Huanacauri y un *Punchao* (*Inti*) cuzqueños.

1981). The way in which Cristóbal de Molina (El Cuzqueño) –a capable expert on the imperial cults of the Tahuantinsuyo and the Quechua language– describes the god Huiracocha partly coincides with the Tiwanaku-style iconography. For example, he says in a text (in old Spanish):

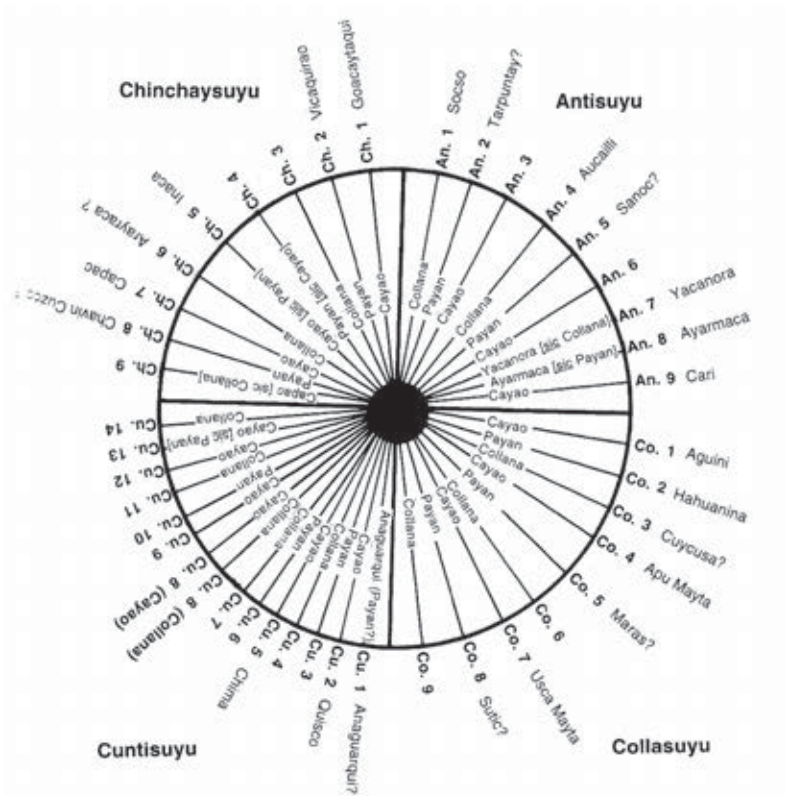
“...from the head of the crocodile three very bright rays emerged, like they were all sun rays, and from the points where the arms met emerged some coiled snakes; in the head a Llauto like that of the Inca king, and the ears were embroidered with ears and dresses like those of the Inca king; from between its legs emerged the head of a lion, and from its back another lion whose arms seemed to reach both of its shoulders like a snake that caught its back, and below” (Molina, 1989: 60) .

Of course these arguments are not enough to affirm that Huiracocha was in fact the god that the ruler represented in the Bennett monolith chose,

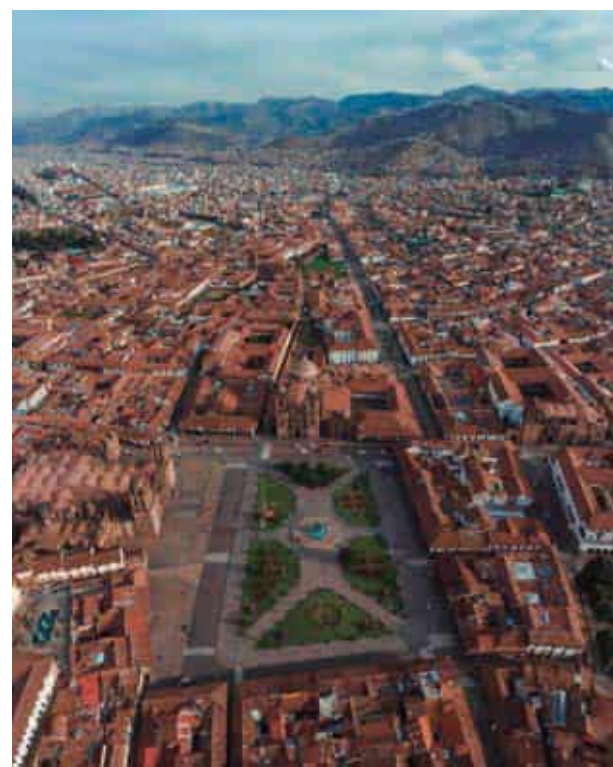
and that the Gate of the Sun represents the PUNCHAO. I believe the memories of the heroic deeds of the Tiwanaku and Huari gods were possibly kept alive, but in a version that was reinterpreted after four centuries of a convulsed history. Likewise, I agree with Kolata (2003) when he affirms that there are important similarities between the structural principles of bipartition and quadripartition at the base of the Ceques system and the sacred geographies of both Cuzco and Tiwanaku. Many of those principles have close parallels in the Aimara social organization (Albarracín Jordán, 2003). The tripartition was no doubt an important organizing principle. The sculptural decoration associated to three different architectural forms (the sunken plaza, the plaza on top of the lower platform, and the top of the stepped platform) appears to indicate that the deities that were worshipped in each of these three areas could have had characteristics that were similar to the Huiracocha (Thunupa: Kolata, 2003: 200), Apu Huanacauri, and PUNCHAO (*Inti*) of Cuzco.



Mapa de la ciudad del Cuzco (Squier, 1877: 428). / Plan of the city of Cuzco. Source: Squier (1877, 428).



Los ayllus y las panacas de Cuzco y la organización espacial de los ceques de Cuzco según Zuidema y Bauer. Redibujado de Bauer (2000). / The ayllus and panacas of Cuzco and the spatial organization of the ceques of Cuzco according to Zuidema and Bauer. Redrawn from Bauer (2000).



Vistas aéreas del templo Coricancha y ciudad del Cuzco. / Aerial view of the Coricancha temple and the city of Cuzco, Peru.

La SAIS y las creencias tiahuanaco

A medida que avanzaban las investigaciones sobre la cultura Tiahuanaco, y sobre sus antecedentes, en el transcurso del siglo presente, quedaba cada vez más claro que el fenómeno estuvo percibido de manera sesgada, sin dar el debido lugar a las evidencias procedentes de amplios territorios del Sur andino, fuera de Tiahuanaco. «Siguiendo esta perspectiva, todas las rutas históricas conducen a Tiahuanaco, y todas las raíces culturales parten de Tiahuanaco», observaron Janusek y Ohnstad (2018: 87). Sin embargo, los recientes estudios (Chávez, 2004, 2018; Janusek, 2015; Janusek y Ohnstad, 2018; Haerberli, 2002 [2001], 2018; Torres, 2002 [2001], 2018; Torres-Rouff y Hubée, 2018) demostraron de manera convincente que la formación del estilo tiahuanaco clásico, con su particular repertorio iconográfico, no se puede entender a partir de antecedentes registrados en el famoso sitio mismo.

Quedó claro que no se trata de una evolución local en el sitio Tiahuanaco ni en la parte meridional de la cuenca de Titicaca en el Periodo Formativo Temprano 1-2 (0-500 d. C.). Por el contrario, es absolutamente necesario considerar las fuentes dispersas en la considerable área que abarca no solo la cuenca del lago Titicaca, sino también los valles de la vertiente occidental, como Sihuas. Se ha documentado también el recurrente traslado de objetos con decoración figurativa relacionada con la cultura Tiahuanaco a muy larga distancia a través del Altiplano, incluidas provincias de Chile y Argentina, y su uso por las élites locales no-tiahuanaco (Agüero y Uribe, 2018; Tarragó, 2018). Un consenso se está formando en la literatura del tema (Isbell, 2018a, 2018c) de que la historia del estilo y de la iconografía tiahuanaco antecede por cinco siglos a las primeras manifestaciones registradas en los relieves esculpidos de piedra, encontradas en el sitio de Tiahuanaco.

Contrariamente a lo que se podría pensar, el desarrollo de la iconografía tiahuanaco en los primeros cinco siglos de su historia (SAIS Temprano; 0-500 d. C.) no se observa en monolitos decorados en relieve ni tampoco en la cerámica. Los diseños emparentados con el tiahuanaco clásico (SAIS Tardío; 500-1000 d. C.) aparecen, en cambio, en los objetos para la inhalación de alucinógenos. A saber, la tableta de rapé, el tubo y la cuchara (Torres, 2018: 336, figura 11.1) y, en particular, en la vestimenta tejida de carácter ceremonial (Haerberli, 2018). Cabe enfatizar en el hecho de que esta situación se mantiene en el periodo SAIS Tardío (500-1000 d. C.) con la diferencia que el impacto de la iconografía textil en la decoración de la cerámica ceremonial parece ser mayor al final de la secuencia, a juzgar por los hallazgos de Pariti (Korpisaari, 2018). No hay que perder, asimismo, de vista el hecho de que la iconografía de mayor complejidad no aparece en las portadas y dinteles de Tiahuanaco, sino en relieves que imitan vestidos decorados en los monolitos antropomorfos.

The SAIS and the Tiwanaku beliefs

The progress of the research on the Tiwanaku culture and its antecedents during the last couple of decades has plainly shown that the Tiwanaku phenomenon was previously perceived in a biased manner, without duly assessing the evidence that comes from ample territories of the Andean south, beyond Tiwanaku. Janusek and Ohnstad (2018: 87) have said that “According to this perspective, all historical routes lead to Tiwanaku, and all the cultural roots start at Tiwanaku”, but other studies (Chávez, 2004, 2018; Janusek, 2015; Janusek and Ohnstad, 2018; Haerberli, 2002 [2001], 2018; Torres, 2002 [2001], 2018; Torres-Rouff and Hubée, 2018) have convincingly proven that the formation of the Classic Tiwanaku style and its special iconographic repertoire cannot be understood only on the basis of the antecedents found at the famous site itself.

It is in fact evident that the Tiwanaku evolution was not specific to the Tiwanaku site itself or the southern part of the Titicaca basin during the Early Formative Period 1 and 2 (0-500 CE), and that taking into account the remains dispersed in the wide area of influence that –besides the Titicaca basin– comprises also the western valleys (e.g. Sihuas) is absolutely necessary. Agüero and Uribe have documented the transportation of objects with figurative decoration related to the Tiwanaku culture to places as far as provinces in Chile and Argentina, where they were used by non-Tiwanaku local elites (Agüero and Uribe, 2018; Tarragó, 2018). Consensus is being reached in the specialized literature (Isbell, 2018a, 2018c) about the fact that there is a gap of 5 centuries between the moment when the Tiwanaku style and iconography were developed, and the first manifestations of them on record (i.e. the reliefs sculpted on stone found at the Tiwanaku site).

Contrary to what could be expected, the development of the Tiwanaku iconography during the first five centuries of its history (Early SAIS; 0-500 CE) is not observable in the monoliths decorated with reliefs and the pottery. Designs related to Classic Tiwanaku (Late SAIS; 500-1000 CE) appear in the objects used for inhaling hallucinogenic dusts (i.e. sniffing trays, tubes and spoons, Torres, 2018: 336, figure 11.1) and especially in the woven ceremonial garments (Haerberli, 2018). This situation persisted during the Late SAIS period (500-1000 CE) when, judging by the findings of Pariti, the impact of the textile iconography on the decoration of the ceremonial pottery apparently increased towards the end of the sequence (Korpisaari, 2018). Another important consideration is the fact that in Tiwanaku the more complex iconography does not appear in the gates or the lintels, but in the reliefs that imitate decorated garments of the anthropomorphic monoliths.

A juzgar por la historia de la arquitectura ceremonial en el Altiplano de Titicaca, reconstruida a partir de las investigaciones recientes (Janusek, 2004, 2015; Stanish, 2001 [2002], 2003), las estatuas y las estelas de la tradición *yaya mama* (Chávez, 2004, 2009, 2018; Janusek y Ohnstad, 2018) son antecedentes directos de los monolitos antropomorfos en estilo tiahuanaco clásico (SAIS Tardío). Como ellos, las esculturas *yaya mama* estuvieron erguidos en el centro de patios elevados, encima de plataformas. Sin embargo, su función y carácter podrían ser diferentes, a juzgar por la iconografía, pues no representan a oficiantes humanos vestidos, como los monolitos en estilo tiahuanaco, sino a seres sobrenaturales. Según Janusek (2010, 2015) y Chávez (2018), estas imágenes de culto fueron *huacas*, dotadas de vida y agencia propias. Las plataformas ceremoniales fueron construidas para ellas. En la mayoría de casos, los monolitos *yaya mama* representan a seres humanos de sexo in-

definido, ocasionalmente también a parejas en estatuas bifrontes, aparentemente de ambos sexos. Hay también caras con nimbos de apéndices (Chávez, 2018: figura 2.2). Es notoria la diversidad de estilos y niveles de pericia de los escultores, que no siempre se explica por las eventuales diferencias cronológicas. Todos los relieves provienen de los centros ceremoniales distribuidos de manera relativamente equidistante, alrededor de la mitad sur del lago Titicaca, incluido el propio sitio Tiahuanaco (Chávez, 2018: 18-27, figura 2.2).

Esta situación contrasta con la relativa uniformidad del estilo pucará, recurrente en la mitad septentrional del lago, y contemporáneo con *yaya mama* (Chávez, 2018: 18-27, figura 2.3). Los cuatro monolitos de Khonko Wankané (Janusek, 2010) son los únicos, cuyo contexto arqueológico fue excavado y analizado. Cada una de las estatuas se erguía originalmente en el centro de una de las cuatro plazas del centro ceremonial.

The history of the ceremonial architecture in the Titicaca highlands has been reconstructed by the researchers (Janusek, 2004, 2015; Stanish, 2001 [2002], 2003); it reveals that the statues and steles of the *Yaya Mama* tradition (Chávez, 2004, 2009, 2018; Janusek and Ohnstad, 2018) are direct antecedents of the anthropomorphic monoliths of Classic Tiwanaku style (Late SAIS). Like the statues and steles, the *Yaya Mama* monolithic statues were also erected at the center of the elevated courtyards built at the top of ceremonial platforms; however, their iconography suggests that they could have had a different function and character, because they do not represent dressed human officiants like the Tiwanaku-style monoliths, but supernatural beings instead.

According to Janusek (2010, 2015) and Chávez (2018), these cult images were “*Wak'as*”, that had their own life and agency, and the ceremonial platforms were built for them. Most of the *Yaya Mama* monoliths are

bi-frontal statues that represent human beings of undefined sex, and occasionally also couples of humans of different sex. There are also faces with halos made of appendices (Chávez, 2018: figure 2.2). As regards the technical capacity of the sculptors, there is a notorious diversity that can not always be explained by any chronological differences. All the reliefs come from ceremonial centers that are distributed relatively equidistantly around the southern part of Lake Titicaca, including the site of Tiwanaku itself (Chávez, 2018: 18-27, figure 2.2).

This situation is in contrast with the relative uniformity of the Pucará style, which is recurrent in the northern half of Lake Titicaca and is contemporaneous with the *Yaya Mama* style (Chávez, 2018: 18-27, figure 2.3); the four monoliths at Khonko Wankané (Janusek, 2010) are the only monoliths whose archaeological context has been excavated and analyzed. These four statues originally stood at the center of one of the plazas of the ceremonial center.

■ Vista panorámica desde los vestigios de la arquitectura inca en la Chincana. Isla del Sol. Lago Titicaca, Bolivia. / Panoramic view from the Inca ruins at Chincana. Isla del Sol (Sun Island), Lake Titicaca, Bolivia.



La comparación con las estatuas conservadas en el sitio de Tiahuanaco permitió a Janusek y Ohnstad (2018) definir cronológicamente la relativamente brusca transformación de la imagen de un ancestro sobrenatural (Yaya Mama-SAIS Temprano) en la de un noble, vestido en el atuendo profusamente decorado con imágenes de deidades, y eventualmente con implementos rituales en las manos (Tiahuanaco-SAIS Tardío). Las estatuas yaya mama representan a seres antropomorfos cuyo cuerpo a menudo parece emerger de las entrañas de la tierra y servir de nexo con el cielo y con las montañas en el horizonte. En los monolitos de Khonko Wankane, felinos y figuras antropomorfas se desplazan hacia arriba. Las figuras humanas con las costillas expuestas, tal vez recientemente fallecidas, caen hacia abajo representadas sobre los costados. Criaturas serpenteantes, tal vez bagres neonatos o seres míticos híbridos, mitad serpientes, mitad peces, se deslizan de abajo hacia arriba.

Según Janusek (2010: 43), las imágenes aluden a episodios narrativos míticos con seres terrestres y de agua, vivos y muertos, así como a poderes de los ancestros para animar la naturaleza, ordenar los ciclos de la vida y de la muerte. Las plataformas gemelas de Khonko Wankane imitan en la percepción de Janusek (*ibidem*) a la montaña sagrada en la cordillera de Kimsachata, donde se ubican las fuentes de agua. Estas fuentes alimentan el canal que corre de ambos lados de las plataformas del templo y a la zanja circular alrededor. Otro canal, esta vez subterráneo, drenaba las aguas de las lluvias que bañaban las estructuras durante la estación húmeda. Es probable, por ende, que ha sido la intención de los constructores trasladar a los poderes animadores de la montaña sagrada, la fuente del vital recurso hídrico al centro de la planicie productiva, lugar de pasturas y cultivos.

Vista desde esta perspectiva, la consolidación del estilo tiahuanaco clásico (SAIS Tardío) parece haberse originado en el contexto de la formación del Estado tiahuanaco que ha sometido su autoridad a la cuenca del Titicaca. Cabe resaltar que, a diferencia de la tradición yaya mama, cuyas expresiones materiales en escultura tienen amplia dispersión en todo el espacio circunlacustre del Titicaca, la casi totalidad de relieves tiahuanaco clásico (SAIS Tardío) proviene del centro monumental del sitio de Tiahuanaco. Es también muy probable que varias estatuas yaya mama fueron intencionalmente traídas por los gobernantes tiahuanaco a la capital del Estado para consolidar así la conquista.

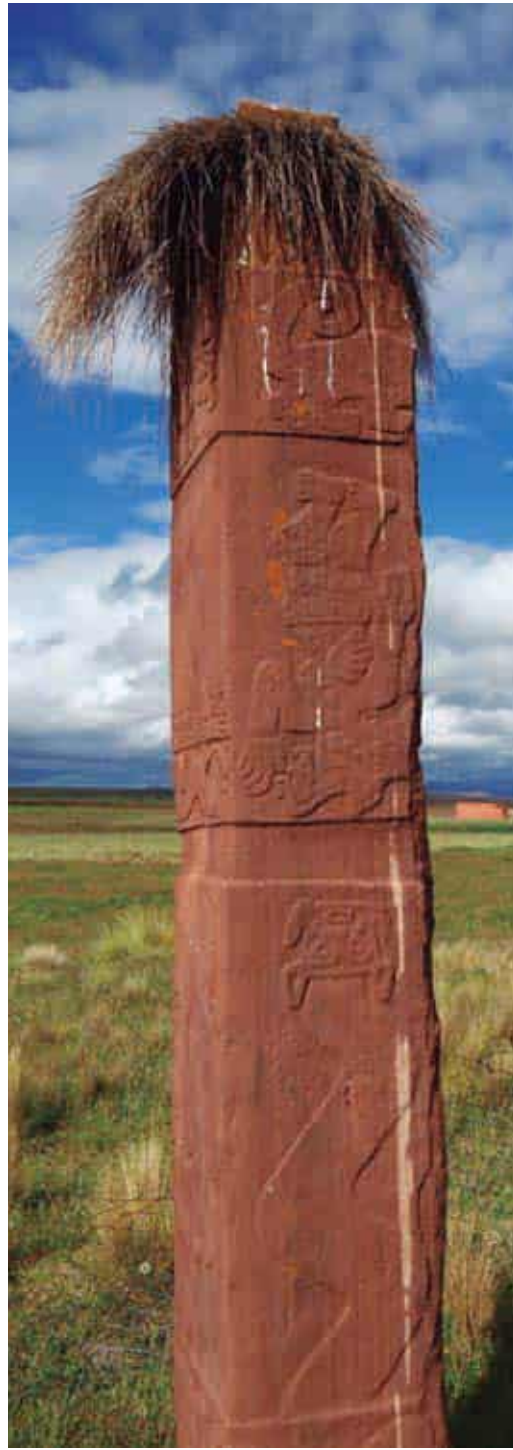
El gran cambio en la iconografía de monolitos antropomorfos tiahuanaco, que se da en la transición entre los periodos SAIS Temprano y SAIS Tardío, a partir del siglo VI-VII d. C., se interpretaría como la consecuencia de la instauración del culto de cabezas de linajes nobles, convertidas en ancestros, y, asimismo, de la deificación, ¿*post mortem*? (Makowski, 2005b), de los gobernantes supremos. El hipotético rey fundador representado en el monolito Bennett se presenta con claridad en el centro del patio hundido en posición de dominio, respecto a los cuatro ancestros de antaño que lo acompañan, y de decenas de ancestros cuyas cabezas o estelas adornan a las cuatro

Their comparison with the statues kept at the Tiwanaku site allowed Janusek and Ohnstad (2018) to establish the chronology of the relatively abrupt transformation of the image of a supernatural ancestor (Yaya Mama, Early SAIS period) into that of a noble whose tunic is richly decorated with the images of deities, and who probably held ritual utensils in his hands (Tiwanaku, Late SAIS period). The Yaya Mama statues represent anthropomorphic beings whose body often seems to emerge from the entrails of the earth and act as a link with the sky and the mountains in the horizon. In the Khonko Wankane monoliths, feline and anthropomorphic figures move towards the top; vice versa, human figures with their ribs exposed (probably recently dead) are seen laterally falling down towards the bottom. Some creatures (probably bagre fish or hybrid mythical beings) slither upwards like serpents from the bottom to the top.

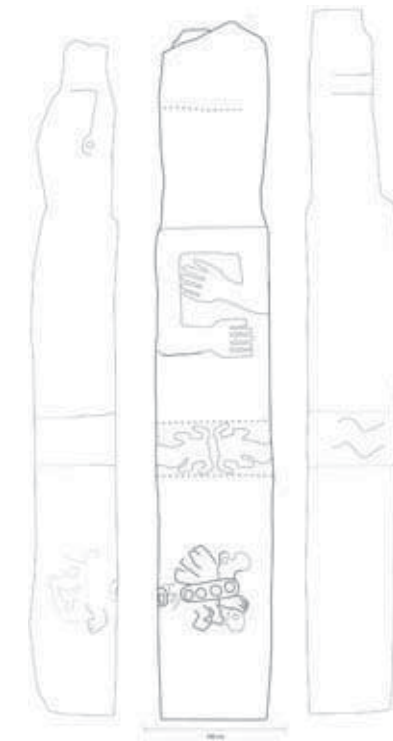
According to Janusek (2010: 43), images like these –that include dead and alive land and water beings– allude to mythical narrative episodes and to the powers of the ancestors to animate nature and put order in the cycles of life and dead. To him, (Janusek, *ibidem*), the twin platforms at Khonko Wankane imitate the sacred mountain in the Kimsachata mountain range where the sources of the water are located; these same sources feed the channels that run on both sides of the temple's platforms, and also the circular moat around it, while an underground channel was used to drain the water that washed the structures during the rainy season. In view of the above, it is probable that the builders intended to take the animated powers of the sacred mountain (the source of the vital water resource) to the center of the productive plain that hosted the agricultural and pastoral lands.

When seen from this perspective, the consolidation of the Classic Tiwanaku style (Late SAIS) appears to have taken place during the formation of the Tiwanaku State –which subjected the whole Titicaca basin to its authority. It should be noted that, contrary to the Yaya Mama tradition –whose sculptural manifestations were widely dispersed in the area around Lake Titicaca–, practically all of the Classic Tiwanaku reliefs come from the monumental center of the Tiwanaku site; moreover, the Tiwanaku rulers very probably brought many Yaya Mama statues to their capital city as a means of consolidating their conquest of the area.

The great change in the iconography of the Tiwanaku anthropomorphic monoliths that happened during the transition from the Early SAIS period to the Late SAIS period (beginning in the 6th or 7th centuries CE) could have occurred as a consequence of the establishment of the cult of the heads of noble lineages turned into ancestors, and of the (possibly post-mortem) deification of the Tiwanaku supreme rulers (Makowski, 2005b). The hypothetical founder-king represented in the Bennett monolith clearly appears at the center of the sunken plaza in a commanding position with respect to the four ancestors that accompany him and the dozens of ancestors whose heads or steles adorn the four walls of the shrine.



■ Monolito Tatakala o el descabezado (Formativo Tardío 2, 250-500 d. C.). Tiahuanaco. Bolivia. Foto: James Brunker. / Tatakala Monolith, also known as The Headless (Late Formative 2 period, 250-500 CE). Tiwanaku, Bolivia. Photograph by James Brunker.



■ Cara frontal del monolito Tatakala. (Dibujo según Arik Ohnstad en Janusek y Ohnstad, 2018: 94, figure 4.13. / Front side of the Tatakala Monolith. Drawing according to Arik Ohnstad, in Janusek and Ohnstad (2018:94, figure 4.13).



■ Caras frontal y lateral del monolito Wilakala. Dibujo: Ohnstad y Janusek, 2018: 93, figura 4.11). / The front and a side of the Wilakala Monolith. Drawing according to Ohnstad and Janusek (2018:93, fig.4.11).



■ Monolito Wilakala caído y con ofrenda. Bolivia (250-500 d. C.). Foto: James Brunker. / The fallen Wilakala Monolith (250-500 CE), with an offering. Bolivia. Photograph by James Brunker.

■ Monolito Jinchunkala cara frontal y cara posterior. El más complejo entre los monolitos que se erguían por pares en el centro de las plazas hundidas de los que se compone el centro ceremonial Khonko Wankane. (Formativo Tardío 2, 250-500 d. C.), Bolivia. Foto: James Brunker. / Front and back sides of the Jinchunkala Monolith, the more complex monolith of all those that stood in pairs at the center of the sunken plazas of the Khonko Wankané ceremonial center (Late Formative 2 period, 250-500 CE), Bolivia. Photograph by James Brunker.

■ Las cuatro caras del monolito Jinchunkala (250-500 d. C.). Khonko Wankané. Dibujo según Arik Ohnstad en: Janusek y Ohnstad (2018: 93, figura 4.12). / The four sides of the Jinchunkala Monolith (250-500 CE). Khonko Wankané, Bolivia. Drawing according to Arik Ohnstad, in Janusek and Ohnstad (2018:93, fig. 4.12).



paredes de templete. Una pregunta se impone: ¿Cómo interpretar las creencias a las que alude la iconografía de los atuendos? Hay, por lo menos, dos alternativas en la literatura del tema.

La primera ha sido recientemente formulada por Isbell y Knobloch (2006, 2009; Isbell, 2018), modificando las propuestas de Menzel (1964, 1968b) y Cook (1983, 1987, 1994). Según su tenor, la iconografía tiwanaco posee estructura temática y es una expresión de la ideología religiosa compartida por dos Estados expansivos o, tal vez, imperios, Tiwanaco y Huari. El sistema religioso en que se fundamenta esta ideología ha nacido al sur de los Andes centrales entre la costa del Pacífico y la cuenca del lago Titicaca. La cabeza en nimbo de apéndices radiantes fue la deidad principal en el periodo SAIS Temprano. En el periodo SAIS Tardío, el sistema religioso se organizaba alrededor del culto de una tríada:

- Deidad frontal de báculos.
- Cara con nimbo radiante.
- Deidad alada de perfil.

En la propuesta alternativa (Makowski, 2001b, 2002 [2001], 2004, 2009, 2018), el sistema religioso es abierto, relativamente dinámico, y no se parece a las religiones reveladas ni a sus recursos y modalidades iconográficas para difundir la fe. Resulta posible que la competencia entre linajes nobles se reflejaba también en el plano religioso. Cada conjunto de vestimentas decoradas compartía con las demás tanto los principios estructurales de la cosmovisión compartida, incluido el repertorio de deidades y de signos glifos, como el sistema de codificación visual de contenidos. Sin embargo, la narrativa estuvo plasmada en las imágenes desde un ángulo particular con la intención de sustentar y legitimar la posición social del individuo retratado y de su linaje. El panteón Tiwanaco guardaría, según esta lectura de evidencias, similitud con las creencias cuzqueñas.

Las imágenes clasificadas como «deidad de báculos», desde la perspectiva tipológico-formal, corresponden a varios dioses de distinta naturaleza, masculinos y femeninos (Knobloch, 2009: 167-168, figuras 4-5; Chávez, 2018: 42), de la Tierra, del Sol, de la Luna, del agua y fenómenos atmosféricos, etcétera. Estas mismas deidades pudieron haber sido, asimismo, representadas en forma reducida, como la cara con nimbo radiante, obviando el resto del cuerpo. Ello es particularmente evidente en el caso de la hipotética deidad solar representada en el friso de la Portada del Sol. Es probable que se escogía esta modalidad cuando el escultor o tejedor quería representar a la epifanía celestial de un dios desplazándose radiante por el firmamento. La identidad (el nombre) y el carácter de cada deidad se expresaba por medio de la combinación de signos-glifos, en particular como parte de tocados-nimbos y de atributos, sostenidos en las manos, que no siempre son báculos-cetros. El número y la variedad de seres sobrenaturales, que por lo general fueron representados de perfil, es aún mayor, y se desprende no solo de la combinación de signos-glifos, sino del componente zoomorfo o antropomorfo de su identidad icónica.

Su rango fue probablemente menor que el de las deidades esculpidas de preferencia en pose frontal. A parte de seres humanos alados, hay entre ellos caracoles, peces del lago, pumas, aves, venados, todos ellos híbridos, antropomorfos. Solo el camélido conserva su apariencia plenamente animal. Todos estos seres son alados y su cabeza está cercada de un nimbo radiante. Por ello, resulta plausible la hipótesis de que se trata de ancestros fundadores de linajes-ayllus menores identificados con las constelaciones de forma zoomorfa. La distribución de estos seres en dos cortejos, que se desplazan en sentidos opuestos, se relacionaría con la división de un universo cósmico y social en dos mitades, sayas (*moieties*).

At this point, the following question arises: How to interpret the beliefs to which the iconography of the garments alludes? There are at least two alternative answers in the specialized literature. The first one was proposed by Isbell and Knobloch (2006, 2009; Isbell, 2018) on the basis of a reinterpretation of the proposals by Menzel (1964, 1968b) and Cook (1983, 1987, 1994); it states that the Tiwanaku iconography has a thematic structure and is a manifestation of a religious ideology that was shared by two expanding states (or empires): Tiwanaku and Huari. The religious system at the root of this ideology was born in the southernmost part of the central Andes, between the coast and the Lake Titicaca basin. The face in a halo of radiant appendices was its main deity during the Early SAIS period. During the Late SAIS period, the religious system was based on the cult of a triad of deities:

- The Frontal staff god.
- The Face with a radiant halo.
- The Winged deity seen in profile.

The second answer, proposed by Makowski (2001b, 2002 [2001], 2004, 2009, 2018), says that the Tiwanaku religious system is open, relatively dynamic, and different than that of the revealed religions, including their iconographic modes and other resources they use to propagate their faith. The competition between the noble lineages was probably also reflected in the religious sphere, and the different sets of decorated garments shared the structural principles of the cosmic vision (including the repertoire of deities and glyph signs, and the system of visual codification of the contents); the narrative was incorporated into the images with the specific aim of supporting and legitimizing the social position of the represented individual and his lineage. This interpretation makes the Tiwanaku pantheon resemble the beliefs from Cuzco.

The images classified as “staff gods” under the typological-formal perspective correspond to various gods and goddesses of different nature, e.g. of the earth, moon, water and climate events (Knobloch, 2009: 167-168, figures 4-5; Chávez, 2018: 42). These same deities could also be represented in a reduced scale, e.g. the face with a radiant halo, which omits the rest of the body; this is especially evident in the case of the supposed solar deity that appears in the frieze of the Gate of the Sun. The reduced-scale method was probably preferred when the sculptor or weaver chose to represent the celestial epiphany of a god that traveled across the sky. The identity (i.e. the name) and the nature of each deity was conveyed through a combination of glyph signs that were preferably placed in their headdresses and the attributes they held in their hands (which were not always staffs/scepters). The big number and variety of supernatural beings (usually represented in profile views) is revealed by the combination of glyph signs and the anthropomorphic or zoomorphic component of their iconic identity.

The rank of these supernatural beings was probably lower than that of the deities (preferably) sculpted in a frontal view; besides the winged human beings, there are among these lesser rank deities snails, camelids, fish of the lake (Titicaca), cougars, birds and deer. All these beings –save for the camelids– are anthropomorphic, hybrid, and winged, and have their heads surrounded by a radiant halo (the camelids maintain their real-life look). This is what gives plausibility to the hypothesis that these animals represent the ancestor founders of minor lineages (Ayllus) –which identified themselves with the zoomorphic constellations. The distribution of these beings in two processions that move in opposite directions would relate to the division of the cosmic and social universe into two Sayas (*moieties*).

La primera alternativa de interpretación puede resultar convincente para los investigadores que tienen en mente a ciertas variantes en la iconografía huari en las que los motivos son altamente simplificados y convencionalizados sin uso del complejo repertorio de signos-glifos. Llama, sin embargo, la ausencia en la propuesta de un motivo muy recurrente e importante en los análisis de Menzel (1964, 1968b). A saber, de la cabeza zoomorfa de perfil. En el caso de imágenes tiahuanaco, es clara la intención de representar un frondoso panteón con deidades de variada naturaleza. El supuesto que haya existido solo una deidad de perfil se contradice con las evidencias.

Como he mencionado, los seres sobrenaturales de perfil pueden adoptar formas corporales tan diferentes unos de otros. Pueden ser humanos, felinos, camélidos, peces, caracoles y aves, y esta diversidad se mantiene incluso si están representados en el cortejo unos tras otros. Es difícil aceptar que todos ellos representan a un solo «dios alado» de perfil, y que no ha sido intencional la hibridación con los seres que viven respectivamente en la tierra, en el cielo y en el agua, esgrimiendo como la única razón la relativa similitud en la pose que es de perfil. En el contexto de la primera alternativa de interpretación el complejo sistema de la construcción de la personalidad iconográfica de seres sobrenaturales con sus reglas de sintaxis y con su repertorio compartido de signos-glifos se queda sin sustento y sin razón.

The first alternative interpretation may seem convincing for those researchers who see this religious system in terms of some variants of the of the Huari iconography, in which the motifs are highly simplified and conventionalized without the use of glyph signs. Noteworthy in this proposal is the absence of a motif that in the studies made by Menzel (1964, 1968b) is very important and recurrent, i.e. the zoomorphic head seen in profile. In the case of the Tiwanaku images, there is clearly the intention to represent a copious pantheon that included deities of varied nature. The assumption that there existed only one deity represented in profile view contradicts the evidence.

As I have mentioned above, the supernatural beings seen in profile may assume different body shapes; they may be humans, felines, camelids, fish, snails or birds. This diversity is kept even when they are represented in a procession standing one behind the other. Therefore, it is difficult to accept that all of them represent a single “winged god seen in profile”, and that their hybridization with the beings that live in the land, sky and water was not intentional, especially when the only argument used to support these ideas is the fact that their figures share the same posture, i.e. in profile.

In the context of the first alternative interpretation, the complex system of creation of the iconographic personality of the supernatural beings (with its syntactic rules and its shared repertoire of glyph signs) makes no sense and has no supporting evidence.



■ Detalle de la parte superior interna de la Portada del Sol con los famosos relieves de la deidad frontal, de los acompañantes de perfil y del friso calendárico con las caras en el nimbo radiante. Tiwanaco, Bolivia. / Detail of the top innermost part of the Gate of the Sun, with the famous reliefs of the frontal deity, its companions seen in profile, and the calendar frieze with faces in radiant halos. Tiwanaku, Bolivia.

¿Por qué tanto esfuerzo y destreza para lograr imágenes de seres diferentes en numerosos aspectos iconográficos, si lo que se pretendía en realidad era representar un solo representante de la tríada? Por ello, los investigadores que han reconocido y estudiado el complejo sistema de signos que mencionamos suelen reconocer la existencia de un amplio repertorio de las deidades frontales de báculos y las de perfil (por ejemplo, Clados, 2009; con reservas Knobloch, 2010; Torres, 2018, Pärsinnen, 2018).

Desde mi perspectiva, la influyente clasificación en dos tipos, la deidad frontal, y la deidad de perfil a la que se ha agregado el tercer tipo, el de cabeza en nimbo radiante, dejando de lado la nutrida categoría de cabezas zoomorfas de perfil, atañe al problema de convenciones figurativas, usadas en el área SAIS, y no permite acceder a la personalidad iconográfica

de cada deidad, y, por lo tanto, a la probable identidad de personajes sobrenaturales. La convención es una solución técnica que adoptan artistas y artesanos (Panofsky, 1980: 70-130) en respuesta a la pregunta ¿cómo represento a una pose en reposo, en movimiento o eventualmente en interacción con otro personaje? Por ejemplo, la pose frontal y el nimbo luminoso alrededor de la cara son las características formales que corresponden a la imagen convencional de cualquier santo en la iconografía cristiana. En particular, en la románica o la bizantina. Sin embargo, es necesario fijarse en atributos y detalles secundarios para conocer el nombre del Santo, sea este San José, San Juan o San Judas Tadeo. Por ello, la definición precisa del número, identidad de los dioses Tiahuanaco, es una tarea pendiente, cuyos alcances están limitados por el estado de conservación de las fuentes.



■ Cuenco de paredes rectas huari (aprox. 700-1000 d. C.) con la decoración figurativa policroma. Dos personajes alternan en cuatro paneles sobre las paredes externas de la vasija. Un ser parado en posición frontal pero sin báculos es uno de ellos. Su cara está rodeada de nimbo radiante con plumas en forma de discos. El otro diseño es la cabeza de ave de rapiña de perfil. El nimbo radiante que rodea la cabeza del ave destaca por la complejidad de plumas en el contorno. Estos adoptan la forma de glifos en forma de cabezas de ave, de mazorcas de maíz y de plumas tripartitas. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Wari bowl with straight walls and polychrome figurative decoration (ca. 700-1000 CE). Two personages appear alternately in the panels on the four external walls of the bowl. One of them is seen standing frontally, has no staffs, and has his face inside a radiant halo that comprises feathers shaped as disks. The other personage is a head of a bird of prey seen in profile it is surrounded by a radiant halo made of complex feathers (these are shaped as bird-head, corn and tripartite-feather glyphs). Metropolitan Museum of Art, New York, USA.



■ Botella cara-gollete huari (650-1000 d. C.) que representa a un personaje humano cuyo vestido (cuerpo de la vasija) lleva la imagen de la cara frontal en nimbo radiante. En las 12 plumas del nimbo se alternan los glifos de plumas tripartitas, de mazorcas de maíz y de cabezas de ave de perfil, además de un disco. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Wari face-neck bottle (650-1000 CE) representing a human personage whose dress (the vessel's body) has the image of a frontal face inside a radiant halo. The halo is composed of 12 feathers in which the glyphs (bird heads seen in profile, tripartite feathers, corn, and a disk) appear in an alternating sequence. Metropolitan Museum of Art, New York, USA.

Why so much effort and technical capability to produce images of different beings with numerous iconographic aspects, if the final purpose was to represent only one representative of the triad? The researchers that have acknowledged and studied the complex system of glyph signs we have reviewed usually acknowledge the existence of a wide repertoire of frontal staff gods and of other deities seen in profile. (e.g. Clados, 2009; with reservations Knobloch, 2010; Torres, 2018, Pärsinnen, 2018).

From my point of view, the influential classification in two types (frontal god and profile god) –to which a third type has been added (the face in a radiant halo) leaving aside the crowded group of zoomorphic heads seen in profile– regards the problem of the figurative conventions used in the SAIS area, and reveals the iconographic personality of each deity, including the



■ Detalle del personaje principal de la Portada del Sol, Tiahuanaco, Bolivia. / Detail of the Gate of the Sun's main personage. Tiwanaku, Bolivia.

identity of the supernatural personages. The convention is a technical solution adopted by the artists and artisans (Panofsky, 1980: 70-130) in reply to the question: How do I represent a posture that is resting, moving or eventually interacting with another personage?

For example, the frontal posture and the luminous halo around the head face are formal characteristics that correspond to the conventional image of all saints in the Christian iconography, in particular in that of the Roman and Byzantine Christian iconographies. To find out who the represented saint is (e.g. St. Joseph, St. John, St. Jude Thaddaeus) the attributes and secondary details must be observed. The above arguments take me to conclude that a precise definition of the number and identity of the Tiwanaku deities is a pending task. But it is a task whose completion depends on the state of preservation of the available source material.

■ pp. 146-147. Vista panorámica de muro meridional de Kalasasaya, Tiahuanaco, Bolivia. / Panoramic view of the southern wall of Kalasasaya. Tiwanaku, Bolivia.



2

Religión e ideología del poder
en el Imperio huari

Religion and the ideology of power
in the huari empire

Religión e ideología del poder en el Imperio huari¹

Religion and the ideology of power in the huari empire¹



Mapa de sitios arqueológicos huari y tiahuanaco en los Andes Centrales y Meridionales (área de SAIS, Southern Andean Iconographic Series). / Map of Huari and Tiwanaku archaeological sites in the central and southern Andes (SAIS area; SAIS = Southern Andean Iconographic Series).

La historia se inicia en Pachacámac. La idea de que la difusión de una religión proselitista es uno de los principales factores que generaron el efecto horizonte acompaña a las investigaciones sobre los fenómenos huari y tiahuanaco desde sus orígenes. Ya Uhle (2003 1903) ha constatado que los elementos de diseño de la Portada del Sol parecen repetirse en la cerámica pintada y textiles hallados en Pachacámac y en el valle de Moche, entre otros. Las similitudes fueron de orden muy general. Se referían a la pose frontal de un personaje con brazos extendidos y un objeto en cada mano.

History began in Pachacamac. The idea that the spread of a proselytizing religion is one of the main factors that produced the Horizon effect has always accompanied the research on the Huari and Tiwanaku phenomena. In 1903, Uhle (2003 1903) noted that some elements that are part of the design of the Gate of the Sun are similar to elements that appear in the textiles and painted pottery found at Pachacamac, the Moche valley, and other places. These similarities are very generic and regard only the frontal posture of a personage with extended arms and an object in each hand.

¹ Las primeras versiones de este capítulo se publicaron en español —«Vestido, arquitectura y mecanismos del poder en el Horizonte Medio», en K. Makowski (ed.), *Señores de los imperios del Sol*, pp. 57-71, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2010— y en inglés —«Huari, Tiahuanaco and SAIS: the Local and the Foreign in the Iconography of the Empire», en William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi and Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 631-659, Cotsen Institute of Archaeology Press, Los Ángeles, 2018—.

¹ The first versions of this chapter were published in Spanish as “Dress, Architecture and Mechanisms of Power in the Middle Horizon”, in K. Makowski (ed.), *Lords of the Sun’s Empires*, pp. 57-71, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2010; and in English as “Huari, Tiwanaku and SAIS: the Local and the Foreign in the Iconography of the Empire”, in William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi and Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 631-659, Cotsen Institute of Archaeology Press, Los Angeles, 2018.



■ Vista aérea oblicua de Norte a Sur de parte del complejo monumental de Pachacámac, valle de Lurín, Lima. En el primer plano, el complejo de la pirámide con rampa (PCR) número 1. En el segundo plano, los templos Viejo, Pintado y del Sol, así como el litoral del océano Pacífico.

■ Oblique aerial photograph of a north-south section of the Pachacámac monumental complex. The Pyramid with Ramp Complex (PRC) No. 1 is seen in the front, while the Old Temple, Painted Temple, Sun Temple and part of the Pacific Ocean's shore are seen behind. Pachacámac, Lurin valley, Lima.

Los demás detalles, incluida la forma de tocado y la naturaleza de atributos sostenidos, no coincidían. La comparación iconográfica le ha proporcionado a Uhle argumentos empíricos necesarios para construir la cronología preínca de los Andes Centrales y crear fundamentos para proponer la existencia de horizontes estilísticos. La idea de horizontes fue desarrollada posteriormente por Willey (1945) y Rowe (1967; véase también Jennings, 2006, Makowski, 1995; Ramón Joffré, 2005). A la autoridad de Uhle (2003 [1903]) se debe, entre otros, la persistencia de la hipótesis sobre el papel de Pachacámac como el centro ceremonial responsable por la difusión de la hipotética religión huari.

Los seminales trabajos de Dorothy Menzel (1964, 1968a, 1968b) han proporcionado argumentos adicionales a favor de esta hipótesis, además de afinar la cronología relativa del Horizonte Medio. Menzel ha sugerido que la iconografía religiosa inspirada en los diseños Tiahuanaco ha llegado primero en los centros políticos huari en la sierra, a Huari (estilo Robles Moqo) y Conchopata (estilo Conchopata), ya en el inicio del Horizonte, en la época 1 A. El estilo local del Horizonte Medio 1 A es Chakipampa A. Las influencias Tiahuanaco que se observan en Chakipampa son muy leves: dientes caninos cruzados en las representaciones de animales míticos derivados de Nazca (Menzel, 1968a: 185).

However, the rest of the details—including the shape of the headdress and the type of objects held in the hands—do not coincide. A comparison of the iconography gave Uhle the necessary empirical arguments to build the pre-Inca chronology of the central Andes and to propose the existence of stylistic “horizons”. The idea of the stylistic horizon was further developed later, by Willey (1945), and by Rowe (1967; see also Jennings, 2006, Makowski, 1995; Ramón Joffré, 2005). Uhle’s prestige (2003 [1903]) explains the persistence of many of his ideas, including his hypothesis about the central role of Pachacamac as a ceremonial center that was in charge of spreading the hypothetical Huari religion.

The seminal work of Dorothy Menzel (1964, 1968a, 1968b) contributed further arguments in support of the latter hypothesis, and also improved the chronology of the Middle Horizon. Menzel suggested that the religious iconography inspired on the Tiwanaku designs first appeared in the Huari political centers of the Andes at the beginning of the Horizon set of periods, during the the 1A epoch; these centers were Huari (Robles Moqo style) and Conchopata (Conchopata style). The local style of the Middle Horizon 1A is called Chakipampa A. The Tiwanaku influence that can be observed in Chakipampa is quite weak, and includes only crossed canine teeth that appear in the representations of Nazca-derived mythical animals (Menzel, 1968a: 185). On the contrary, at Conchopata:

■ Cántaro cara-gollete, estilo conchopata. En el cuerpo la imitación de *unku* decorado representa las cabezas de perfil de deidades ornitomorfas con un nimbo radiante. Estilo Conchopata (800-1000 d. C.), Conchopata, Ayacucho. / Conchopata face-neck pitcher (800-1000 CE). The imitation of a decorated Unku-shirt in its body includes heads of ornithomorphic deities with radiant halos seen in profile. Ayacucho.



En cambio, en Conchopata

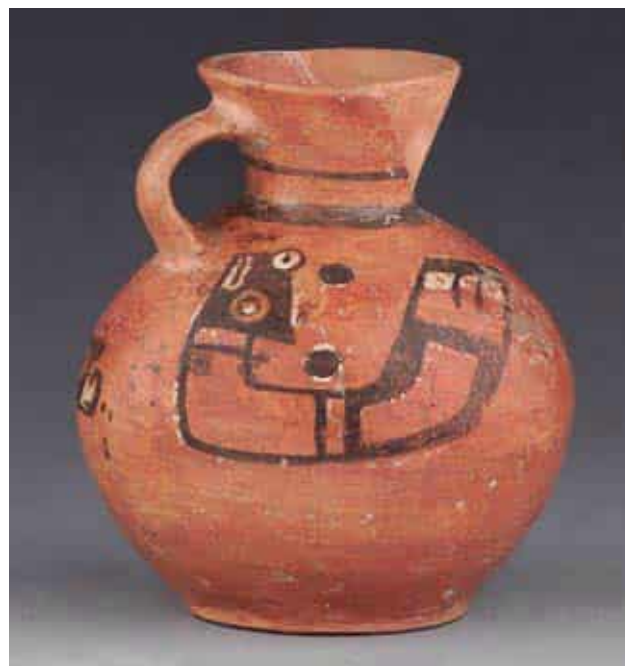
«los temas míticos diseñados en la nueva alfarería ceremonial y el estilo en que ellos son ejecutados tienen una semejanza tan estrecha con las representaciones míticas de Tiahuanaco en Bolivia, particularmente con las representaciones en relieve de la portada monolítica o incisiones hechas en algunas grandes estatuas que una conexión estrecha salta a la vista [...]. La nueva religión debe haber llegado al área de Ayacucho y Huari desde el sur, probablemente desde el mismo Tiahuanaco o de algún otro centro semejante aún no descubierto. Ningún espécimen [...] correspondiente a vasijas de tamaño corriente de Tiahuanaco se ha encontrado jamás en el Perú al norte u oeste de los departamentos de Arequipa y Puno, como tampoco ningún espécimen peruano ha sido encontrado en Bolivia. Por ello, parece inverosímil una conquista militar [...]. Los testimonios sugieren que nos hallamos frente a un movimiento puramente religioso y que el origen de las nuevas ideas se halla en un muy reducido número de individuos que traficaban entre las áreas de Ayacucho y Huari. Tales viajes pueden haber sido realizados por misioneros que partían del centro de Tiahuanaco o por hombres del área de Ayacucho y Huari quienes aprendieron la nueva religión en el extranjero y la llevaron a sus hogares [...] la segunda de las citadas posibilidades parece la más factible» (Menzel, 1968a.)

En la época 1B del Horizonte Medio se iniciaría la supuesta expansión de la religión tiahuanaco fuera del área nuclear en una amplia franja de la sierra y de la costa entre los valles de Santa y Acarí. Sin embargo, las evidencias no lo confirman necesariamente, pues Menzel afirma que, «salvo pequeñas cabezas del águila» en la vajilla Chakipampa B, la cerámica huari de

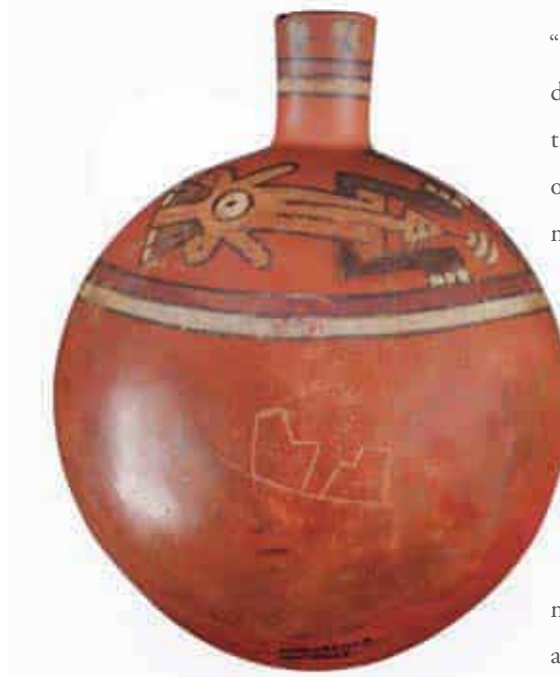
tamaño ordinario Chakipampa y Robles Moqo carece de decoración con diseños míticos.

Recién, en la época 2, los elementos de la iconografía tiahuanaco se difundieron a lo largo de la costa con los estilos Viñaque, Atarco y Pachacámac. Los tres son producto del «cruce de alfarería ceremonial de la época 1 con las características correspondientes a la tradición secular de sus respectivas áreas de origen» (Menzel, 1968b). Para Menzel, cada uno de estos estilos se especializaba en diversos temas mitológicos. La más frecuente representación mítica en el estilo Viñaque es la cabeza de la deidad vista de frente y la cabeza en perfil de un ser ornitomorfo, ambas representaciones sin cuerpo, la última con rasgos exhibiendo características de los «ángeles B y C» del estilo Conchopata.

En los estilos Atarco y Pachacámac, la más típica representación mítica es de cuerpo entero, refiriéndose tanto a los animales antropomorfos como a los seres humanos alados, denominados por Menzel «ángeles» del estilo Conchopata. El estilo Atarco se



■ Jarra tiahuanaco con asa lateral y decoración pictórica (700-1100 d. C.). El motivo está construido de dos signos, la cabeza de felino y el cuerpo de ave con alas. Foto: Daniel Giannoni. / Tiwanaku jug with lateral handle and painted decoration (700-1100 CE). The motif is composed by two signs: a feline's head and a bird's body and wings. Photo: Daniel Giannoni.



■ Botella cantimplora huari (700-1000 d. C.) decorada con la imagen pintada de animal ventral, un ser mítico que tiene origen en la imaginería Nazca tardía. Museo Tiahuanaco, Bolivia. Foto: Daniel Giannoni. / Huari painted canteen (700-1000 CE). The painted image represents the ventral animal, a mythical being originally from the Late Nazca imagery. Tiahuanaco Museum, Bolivia. Photo: Daniel Giannoni.

“the mythical themes on the new ceremonial pottery and the style in which they are designed so closely resemble the mythical representations of Tiwanaku in Bolivia, particularly the relief-sculpted representations in the monolithic portal and the incisions on some big statues, that a close relationship appears evident (...). The new religion must have arrived to the Huari and Ayacucho area from the south, probably from Tiwanaku itself or from some other similar center that has not yet been discovered. However, no pieces of Tiwanaku pottery of normal size have ever been found to the north and west of Puno, nor to the north of Arequipa in Peru. Likewise, no Peruvian piece of pottery has been found in Bolivia. This is why the possibility of a military conquest appears unlikely. The evidence suggests that this was a purely religious movement and that the origin of the new ideas can be ascribed to a very short number of individuals that moved between Ayacucho and Huari; these travelers might have been missionaries that departed from Tiwanaku, or men from the Huari and Ayacucho area who learned the new religion abroad and then took it home (...) the latter possibility appears more likely” (Menzel, 1968a).

The supposed expansion of the Tiwanaku religion outside of the Tiwanaku nuclear area apparently began during the 1B epoch of the Middle Horizon. This expansion reached a wide tract of land in the Andes and the coast, between the Santa and Acarí valleys. However, the evidence does not necessarily confirm this extension, and Menzel says that “save for some small eagle faces” in the Chakipampa B pottery, the decoration of the Huari pottery of normal size of both the Chakipampa and the Robles Moqo styles does not include mythical designs.

The elements of the Tiwanaku iconography spread along the coast later, in the Epoch 2, with the Viñaque, Atarco and Pachacamac styles. These three styles are a product of a “mix of the ceremonial pottery of the Epoch 1 with the characteristics of the ancient traditions of their respective areas of origin” (Menzel, 1968b). To Menzel, each one of these three styles specialized on a different mythological theme. The more frequent mythical representations in the Viñaque style are the head of the god seen from the front, and the head of an ornithomorphic being seen in profile —both without bodies; the representations of the head of the ornithomorphic being show characteristics of the “angel B” and “angel C” of the Conchopata style.

In the Atarco and Pachacamac styles, the more typical mythical representation are full bodied anthropomorphic animals and winged humans —which Menzel calls angels— of Conchopata style. The Atarco style is characterized by the fact that it only reproduces mythical beings with feline heads, while the Pachacamac style includes mythical representations of the heads of felines and birds of prey. Mythical heads (without bodies) of the Viñaque style appear as loans in the Atarco and Pachacamac styles. Also according to Menzel (1968: 142, 145), “the angel of Atarco has an almost identical double in the design on a bone tube recovered in an excavation near Mizque, in Bolivia”. This would imply a direct relationship between these two areas.

distingue por reproducir únicamente seres míticos de cabeza felínica, mientras que hay representaciones míticas tanto de cabeza de felino como de ave rapaz en el estilo Pachacámac. Cabezas míticas sin cuerpo del estilo Viñaque aparecen como prestamos en los estilos Atarco y Pachacámac. Siempre según Menzel (1968: 142, 145) el «El Ángel Atarco tiene un doble casi idéntico en el diseño sobre un tubo de hueso excavado cerca de Mizque en Bolivia», lo que implicaría una relación directa entre ambas áreas.

La idea de que Pachacámac fue un centro de la nueva religión originaria del altiplano estuvo fundamentada empíricamente por los escasos contextos funerarios excavados por Uhle y, por el otro lado, a partir de la constatación que el componente Nievería, estilo originario de la costa central, está presente en los estilos híbridos que Menzel llamó Pachacámac y Pachacámac-Ica. «En los entierros más antiguos» — escribe Menzel (1968: 150)—, «Uhle (1903: 24, figuras 10-13) [...] encontró cerámica que llamó Tiahuanaco y

Estilo Epigonal, y que yo asigno al Horizonte Medio, Época 2B y 3. Los entierros de la segunda categoría contenían alfarería que pertenece al final del Horizonte Medio y al Periodo Intermedio Tardío». Los fragmentos y objetos asignables a la fase 2 A en Pachacámac carecen de contexto y hasta el presente no se ha confirmado la presencia de artefactos de esta fase en Pachacámac (Eeckhout, 2018; Kaulicke, 2001). Posiblemente por estas razones Menzel (1968: 195) creía que «Durante la época 2 B el Imperio huari se expandió muy rápidamente y alcanzó su máxima extensión» y también llegó al ocaso.

Los planteamientos y las sugerencias de Menzel fueron recogidas y desarrolladas por varios autores. Anita Cook (1987, 1994, 2001, 2004) propuso que las ideas centrales de la religión tiahuanaco se expresaban en un solo tema, definido por el relieve de la Portada del Sol. Ha formulado también la hipótesis que las relaciones entre Huari y Tiahuanaco anteceden el desarrollo del estilo tiahuanaco IV.

The idea that Pachacamac was a center of the new religion from the highlands was based on the few funerary contexts that Uhle excavated, as well as on the fact that the Nievería style of the central coast appears in the hybrid styles that Dorothy Menzel called Pachacamac and Pachacamac-Ica. She writes (1968: 150) that “In the oldest burials Uhle (1903: 24, figures 10-13) [...] found pottery that he called Tiwanaku and Epigonal style, and I assign to the Middle Horizon, epochs 2B and 3. The burials of the second epoch had pottery that belonged to the end of the Middle Horizon and the Late Intermediate Period”. The fragments and objects that can be assigned to phase 2A of Pachacamac lack a context, and no artifacts

of this phase have been found in Pachacamac so far (Eeckhout, 2018; Kaulicke, 2001).

This is probably why Menzel (1968: 195) believed that “During the 2B epoch the Huari Empire expanded very quickly until it reached its maximum extension”, and then declined.

Menzel’s ideas and proposals were adopted and further developed by several researchers. Anita Cook (1987, 1994, 2001, 2004) proposed that the central ideas of the Tiwanaku religion were manifested in a single theme; the one defined by the reliefs in the Gate of the Sun. Cook hypothesized that the relationships between Huari and Tiwanaku preceded the development of the Tiwanaku IV style.



■ Urna gigante de Conchopata, estilo conchopata. Franja de cabezas de felinos sobrenaturales de perfil adorna el borde externo. Nótese el nimbo radiante con cinco tipos de plumas figurativas en los que alternan cinco tipos diferentes de glifos. Museo Histórico Regional Hipólito Unanue de Ayacucho / Conchopata-style giant urn from Conchopata. Its external rim is decorated with the heads of supernatural felines seen in profile. Note the radiant halo with five different types of figurative feathers in which five different types of glyphs alternate. Museum “Hipólito Unanue”, Ayacucho.



■ uero tiahuanaco (600-1000 d. C.) decorado con una banda de cabezas humanas de perfil debajo del borde y de dos figuras de felino. Penn Museum, Filadelfia. / Tiwanaku highly polished Kero beaker (600-1000 CE), decorated with a strip under its rim which includes human heads seen in profile, and two feline figures. Penn Museum.

William Isbell (2009, 2018b, 2018c; Isbell y Knobloch, 2006, 2009) ha sugerido que las imágenes e ideas se mueven desde el Periodo Formativo en la amplia área de interacción que él denominó Southern Andean Iconographic Series (SAIS), véase capítulo 4 de este volumen). Ha defendido también la hipótesis que el repertorio huari de deidades, como el de Tiahuanaco, se componía de tres personajes: personaje frontal, personaje de perfil y la cabeza frontal en el nimbo radiante.

En cambio, Patricia Knobloch (2010, 2016, 2018) se ha propuesto demostrar que las imágenes huaris se refieren a hechos políticos expresados mediante la convención del mito. Según ella, el principio de composición poco tiene que ver con la Portada del Sol. La unidad sintagmática recurrente se compone de un personaje frontal, y otro de perfil. Ambos representan a los contendores de un combate mítico en la que el vencido termina atado de manos y cuello. La derrota y la captura pueden esperar tanto a los seres con rasgos sobrenaturales, de frente y de perfil, como a los seres humanos. Estos últimos aparecen en la cerámica como cabezas sin cuerpo, cántaros caras-gollete o representaciones de cuerpo entero. A los seres humanos Knobloch (2010, 2016, 2018) denomina «agentes» y les asigna números según la presencia o ausencia de rasgos de tocado y vestido, que se asocian con cada uno de ellos de manera particularmente recurrente.

Por ejemplo, el más antiguo de la serie estudiada, el agente 102, se distingue de los demás por la cinta chevrón en el tocado y la presencia del rectángulo multipartito en ambas mejillas. Este agente es el motivo más antiguo entre unos 50 personajes de élite huari, posibles de diferenciar, según Knobloch (2010, 2016, 2018). Se trata, asimismo, del grupo de personajes representados sobre cántaros cara-golletes fragmentados, los que fueron encontrados en 1977 en Conchopata y que se distinguen de los demás por contar con la decoración figurativa compleja de la camiseta (*unku*) pintado sobre el cuerpo de la vasija. La decoración se parece al relieve



■ Fragmento de urna gigante huari, estilo conchopata (750-1000 d. C.) con la decoración policroma externa que representa guerreros con hachas y trajes tiahuanaco desplazándose sobre las embarcaciones, conocidas como caballitos de totora. Conchopata, Ayacucho. Histórico Regional Hipólito Unanue de Ayacucho / Fragment of a Conchopata-style Huari giant urn (750-1,000 CE), whose polychrome decoration shows warriors with Tiwanaku axes and dresses, traveling on Totora-reef rafts known as Caballitos de Totorá (Totorá Little Horses). Conchopata, Ayacucho. Museum "Hipólito Unanue", Ayacucho.

en el *unku* del monolito Ponce, y antes fue comparada también con la Portada del Sol (Knobloch, 2018: 23.9, 23.13-23.14). Knobloch (2018: 695-696) sospecha que los golletes retratan a un individuo o un grupo de individuos que hayan introducido la religión tihuanacota en Ayacucho en el Horizonte Medio 1B (750-775 d. C.).

El mapa de la distribución de imágenes que corresponden a los tipos de agentes, y seguimiento de sus asociaciones con los seres sobrenaturales, alude potencialmente tanto a la historia de las conquistas, como de las luchas por el poder entre los linajes nobles, originarios o no de la capital huari en Ayacucho (Gibbon y otros, 2022).

Los análisis de Makowski (2001b, 2002 [2001], 2004, 2009 y este volumen) lo han llevado a la conclusión que la Portada del Sol no ha sido el modelo para las imágenes huari. La iconografía Tiahuanaco se ha difundido por medio de objetos muebles, como textiles y objetos tallados de hueso y madera, como lo sospechaban Menzel (1964, 1968a, 1968b) y Conklin (1983, 1986, 2009). La validez de este supuesto ha sido últimamente demostrado de manera contundente por Haerberli (2018), Isbell (2018a, 2018c), y Torres

William Isbell (2009, 2018b, 2018c; Isbell and Knobloch, 2006, 2009) suggested that, beginning in the Formative Period, the images and ideas spread throughout a wide area of interaction that he called Southern Andean Iconographic Series, or SAIS (see Chapter 4). Isbell has also hypothesized that like that of Tiwanaku, the Huari repertoire of deities also included three personages: a personage seen from the front, a personage seen in profile, and a head with a radiant halo seen from the front.

For her part, Patricia Knobloch (2010, 2016, 2018) tried to prove that the Huari images describe political facts manifested through the convention of a myth, and believes that the principle of their composition is practically unrelated to the Gate of the Sun. The recurrent syntagmatic unit comprises two personages, one seen from the front and the other one in profile, who represent the adversaries of a mythical combat in which the loser ends up with his neck and hands tied. Defeat and capture can fall on the humans or the beings with supernatural features, whether they appear seen from the front or in profile. The humans are represented in the pottery as bodiless heads, face-neck



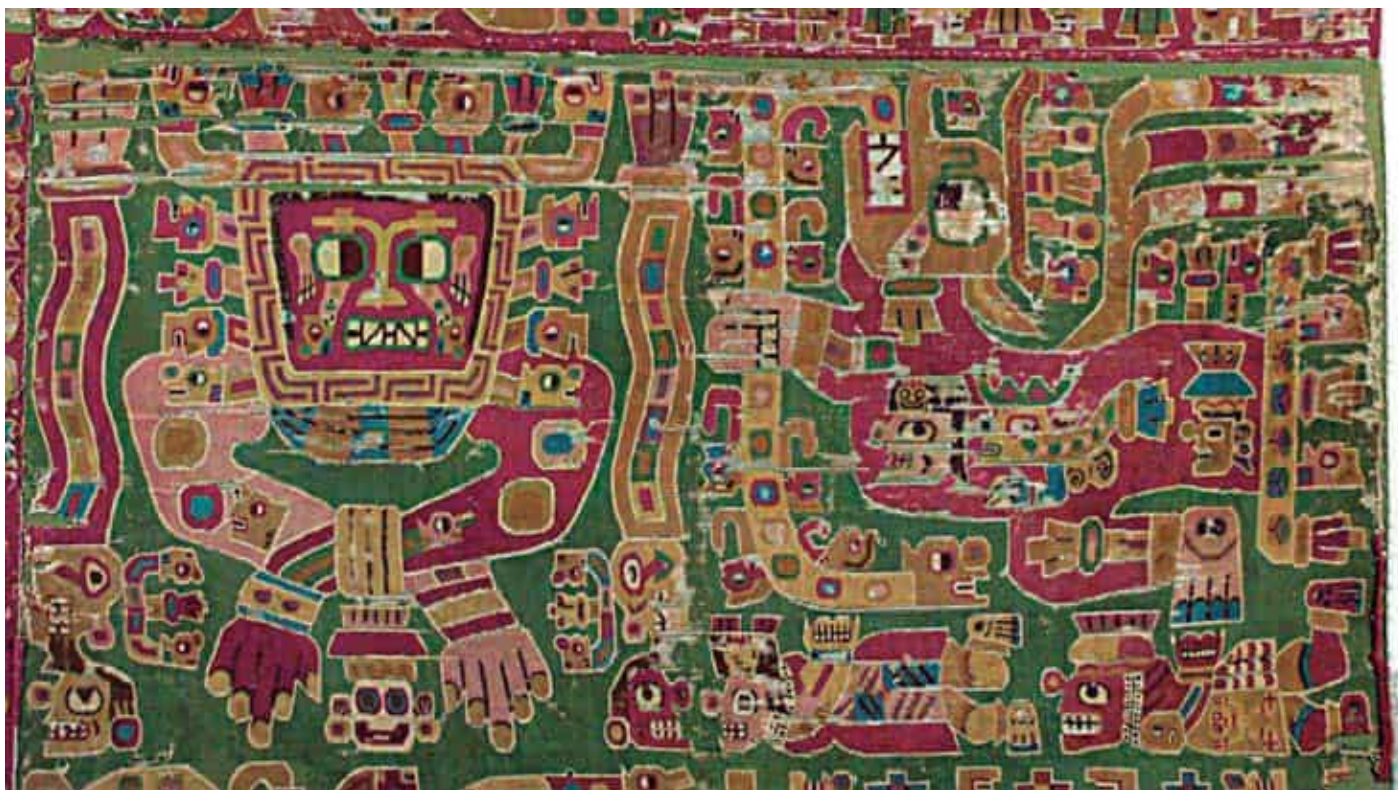
■ Fragmento de urna gigante decorada con franja de cabezas humanas de perfil alineadas, cada cabeza con otro tipo de tocado. Estilo Conchopata. Proveniente de Conchopata. Museo Histórico Regional Hipólito Unanue de Ayacucho. / Fragment of a Conchopata-style giant urn from Conchopata, whose decoration includes a strip of aligned human heads with different headdresses, seen in profile. Museum "Hipólito Unanue", Ayacucho.

bottles, or full bodied representations. Knobloch (2010, 2016, 2018) calls these humans "agents" and assigns them numbers according to the presence or absence of some features of the dresses and headdresses that they recurrently include.

For example, agent 102, the oldest in the studied series, is different from the rest in that he has a chevron band in his headdress and a multi-segmented rectangle on each cheek. According to Knobloch (2010, 2016, 2018), this agent is the oldest motive among some 50 elite Huari personages that can be individualized. It belongs to the group of personages represented on the face-neck bottles that were found as fragments in Conchopata in 1977, which differs from the other groups of personages that appear in the complex figurative decoration of the Unku shirt that is painted in one of the vessels. This decoration resembles that of the Unku shirt in the Ponce monolith, and has also been compared to the decoration of the Gate of the Sun (Knobloch, 2018: 23.9, 23.13-23.14). Knobloch (2018: 695-696) suspects that the bottle necks portray the individual or group of individuals who took the Tiwanaku religion to Ayacucho during the Middle Horizon 1B (750-775 CE).

Both the map of the distribution of the images that correspond to the types of agents, and the tracking of the associations of those agents with the supernatural beings, potentially allude to both the history of the conquests, and to the fights for the control of power between different lineages of the Huari nobility, including those from the capital city in Ayacucho and those from outside (Gibbon and others, 2022).

My own analyses (2001b, 2002 [2001], 2004, 2009 and this volume) have taken me to conclude that the Gate of the Sun was not taken as a model for the Huari images. As Menzel (1964, 1968a, 1968b) and Conklin (1983, 1986, 2009) suspected, the Tiwanaku iconography spread through movable objects such as textiles and engraved articles of wood and bone. The validity of this assumption has been definitely proven by Haerberli (2018), Isbell (2018a, 2018c), and Torres



■ Túnica de los Cautivos, estilo huari-conchopata (Haeberli, 2018): la deidad parada de frente con la cara rodeada de nimbo radiante no sostiene báculos porque sus manos están atadas. Se le acerca un personaje alado de perfil y con báculo, así como seres humanos cautivos, con manos atadas en las espaldas (agentes 147, 110), pero en posición de vuelo. Colección privada. Según Knobloch, 2018: 701, figura 23.21. / The Captives Tunic, of Huari-Conchopata style (Haeberli 2018). The standing deity seen from the front with a radiant halo surrounding its face does not hold staffs, because its hands are tied. A winged personage with a staff seen in profile and human captives in flying position but with their hands tied ("agents" 147 and 110) move towards the standing deity. Private collection. According to Knobloch (2018:701, fig. 23.21).

(2018). Los diseños textiles reproducidos en relieve en las estatuas de Tiahuanaco y algunos tapices excepcionales llevan la decoración figurativa de mayor complejidad y antigüedad que la Portada del Sol (Agüero y otros, 2003; Haeberli, 2018; Young-Sánchez, 2004).

Sin embargo, el factor aún más importante fueron los desplazamientos de artesanos, ceramistas, tejedores, y eventualmente, escultores en madera y hueso. Una parte de ellos se caracteriza por una gran destreza en el manejo de técnicas y un profundo conocimiento de la sintaxis y del repertorio de la iconografía de altiplano. Este conocimiento solo puede explicarse por su formación en un asentamiento tiahuanaco. Gracias a la pericia de los artesanos, los diseños de Conchopata o Pacheco (Knobloch, 2010, 2018) no son imitaciones más o menos logradas, sino creaciones originales. A la misma conclusión lleva el estudio comparativo de algunos textiles de mayor complejidad, como la Túnica de los Cautivos (Knobloch, 2018: 700-712), en la que la deidad frontal de dos báculos está representada bajo la forma de la cara frontal con el nimbo radiante y de dos manos cruzadas para hacer visible la atadura, símbolo de su inesperada condición de cautivo. El otro personaje sobrenatural asociado está parado a lado, orientado hacia la deidad de báculos cautiva en un caso o dándole espalda en el otro (Knobloch, 701, figuras 23.20, 23.21).

(2018). The figurative decoration of the textile designs that are reproduced in relief in the Tiwanaku statues and in some exceptional tapestries is older and more complex than the Gate of the Sun (Agüero and others, 2003; Haeberli, 2018; Young-Sánchez, 2004).

However, the movements of the artisans, potters, weavers and eventually also sculptors of wood and bone configured an even more important factor in the spread of the Tiwanaku iconography. Some of these persons applied their techniques with great skill and knew the syntax and the repertoire of the highlands' iconography deeply, a fact that can only be explained if they learnt their crafts in a Tiwanaku settlement. The skill of the artisans explains why the designs of Conchopata or Pacheco (Knobloch, 2010, 2018) are original creations and not just more or less good imitations. The comparative study of some complex textiles, such as the Tunic of the Captives (Knobloch, 2018: 700-712), takes to the same conclusion. In the Tunic of the Captives, the frontal deity with two staffs (staff god) is represented as a frontal face with a radiant halo, and also as two tied crossed hands (which symbolize the unexpected condition of him being a prisoner); there is also an associated supernatural being who stands on his side in both instances; in the first case it points towards the staff god, and in the second one it points away from him (Knobloch, 701, figures 23.20, 23.21).



■ Túnica de los Cautivos con el personaje sobrenatural alado dando la espalda al personaje frontal con nimbo radiante. Estilo huari-conchopata (Haeberli, 2018). / The Captives Tunic, of Huari-Conchopata style (Haeberli 2018). The winged supernatural being moves away from the frontal personage with a radiant halo.

Debajo de los pies se encuentra una pareja de seres humanos decúbiteo ventral y con manos atadas en la espalda, respectivamente, los agentes 104 y 147, así como 110 y 146 (*ibidem*: figuras 23.22-2325). Los tejedores manejaron con destreza todas las convenciones del estilo tiahuanaco, incluido el repertorio de signos-glifos y han sido, sin duda, creativos tanto a nivel de composición como de detalles. Como se desprende de la descripción, la imagen de la Túnica de los Cautivos no encuentra casos comparables en el repertorio conocido de relieves, esculturas y tejidos tiahuanacos. Su potencial mensaje se contradice con lo esperado por generaciones de investigadores, persuadidas que la deidad frontal y con dos báculos representa a un ser supremo, digno de homenaje de sus acompañantes alados de perfil. En esta particular pieza textil, los «ángeles» de perfil son los únicos libres, su tamaño, ubicación y pose sugiere el estatus similar a la figura frontal de la cara en nimbo radiante.

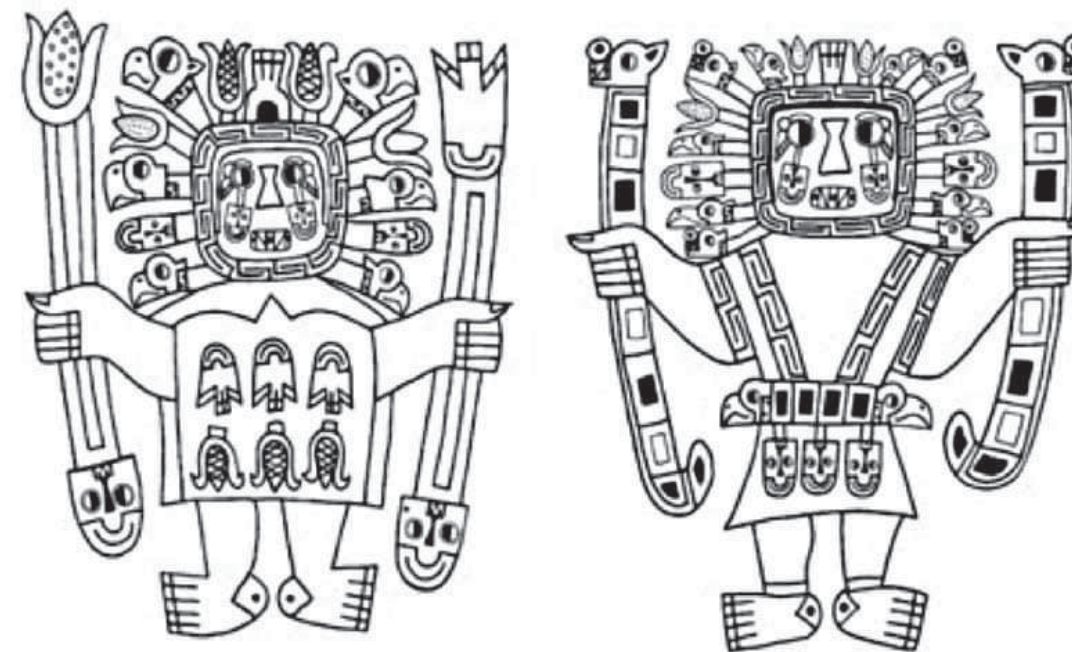
Por otro lado, los resultados del análisis iconográfico realizado por Makowski (2001b, 2002 [2001], 2004, 2009, 2010, 2018 y este volumen, capítulo 4) sugieren que las religiones huari y tiahuanaco guardaban mayor parecido con los cultos andinos de tiempos coloniales tempranos que con una religión proselitista, antigua o moderna. Los conceptos clasificatorios «personaje frontal», «acólitos alados de perfil», «cabeza frontal», «cabeza de perfil» no corresponden a deidades distintas, sino a convenciones figurativas. Una misma deidad podía ser representada frontalmente, de cuerpo entero, o de forma reducida, como cara en nimbo radiante.

En casos determinados, los seres sobrenaturales que aparecen con mayor frecuencia de perfil adoptan también la pose frontal. La identidad de un ser sobrenatural, como una deidad solar, lunar, ctónica o de tormenta, no estuvo determinada por la pose, sino por su aspecto corporal, de ser humano o de animal, y por atributos sostenidos en las manos que no siempre son báculos. No menos importante era la combinación

Under their feet, there is a couple of human beings that have their hands tied behind their backs and lie in a prone position; they are agents 104 and 147 in the first case, and agents 110 and 146 in the second one (*ibidem*: figures 23.22-23.25). The weavers of the tunic applied all the conventions of the Tiwanaku style very skillfully (including the repertoire of glyph signs), and were doubtlessly creative in the composition and the details of the piece. As the above description suggests, the image in the Tunic of the Captives has no parallels in the known repertoire of Tiwanaku reliefs, sculptures and textiles. Its potential message contradicts the expectations of several generations of researchers who believed that the frontal deity with two staffs represented a supreme being to whom the accompanying beings seen in profile must pay tribute. In Tunic of the Captives, the “angels” seen in profile are the only free figures; their size, placement and posture suggest that their status was similar to that of the frontal face in a radiant halo.

On the other hand, the results of my own iconographic analyses (2001b, 2002 [2001], 2004, 2009, 2010, 2018 and this volume, Chapter 4) suggest that the Huari and Tiwanaku religions were more similar to the Andean cults of the early colonial period than to any ancient or modern proselytizing religion. The classifications of “frontal personage”, “winged acolytes seen in profile”, and “frontal head” do not correspond to different deities, but to figurative conventions instead; a single deity could be represented from the front as a full bodied figure or (in a smaller version) as a face in a radiant halo.

In some specific cases the supernatural beings that are normally represented in profile adopt a frontal stance. The identity of a supernatural being or that of a solar, lunar, ctónica or storm deity is not determined by its stance, but by its body features (animal or a human) and the attributes it holds in its hands, which are not always staffs. No less important is the combination of figurative signs similar to glyphs that appear in the



■ Figuras de Dioses de Báculos Masculinos (con cinturón) y Femeninos (sin cinturón, pero con manta), en las grandes urnas huari descubiertas en Pacheco, Nazca. Estilo Pacheco. Redibujado por William H. Isbell de Morris y von Hagen (1993: 112) y Posnansky (1957: lámina LVIIa). / Male staff gods (with belts) and female staff gods (without belts) in the big Huari urns of Pacheco style found at Pacheco, Nazca. Redrawn by William H. Isbell, from Morris von Hagen (1993:112) and Posnansky (1957: plate LVII-a).

de signos figurativos, similares a glifos de los que se componen los halos, las diademas, los pectorales, los objetos sostenidos en las manos etcétera (fotos pp. 28, 145, dibujo p. 48). Hay muchas deidades frontales y muchas más que suelen adoptar la pose de perfil. Todas ellas pudieron ser representadas de forma abreviada como cabeza con o sin podio escalonado.

Los avances que acabamos de sintetizar en un apretado resumen invitan a repensar el fenómeno huari. La presencia de los componentes culturales originarios del altiplano es más contundente y variada en Ayacucho que en San Pedro de Atacama, al área tradicionalmente considerada parte del fenómeno cultural Tiahuanaco. Gracias a los trabajos de Uribe y Agüero (2002; Agüero y otros, 2003), así como los de Berenguer (2000) y Torres (2002, 2018), se ha replanteado el polémico tema de relaciones entre Tiahuanaco y el altiplano circunlacustre, por un lado, y San Pedro de Atacama, por el otro.

halos, diademas, pectorales, objects held in the hands, etc. (photos pp. 28, 145, drawing p. 48). Moreover, many gods appear in a profile stance (including many gods that are normally seen from the front) and could be represented in an abbreviated form as a head with or without a stepped podium.

The facts I have very synthetically presented so far call for a rethinking of the Huari phenomenon. The presence of cultural components from the highlands is bigger and more varied in Ayacucho than in San Pedro de Atacama, an area traditionally considered to be part of the Tiwanaku culture. The work of Uribe and Agüero (2002; Agüero and others, 2003), Berenguer (2000) and Torres (2002, 2018) has resulted in a review of the controversial subject about the relationships between Tiwanaku and the circunlacustrine highlands on the one hand, and between Tiwanaku and San Pedro de Atacama, on the other.

Ha quedado en claro que la presencia Tiahuanaco en los sitios del desierto de Atacama se restringe a un número muy limitado de objetos importados y/o imitaciones, en medio de ajuares de contados líderes, sepultados conforme con el ritual local. Por otro lado, las interacciones iconográficas de ningún modo se restringen a la época de la Portada del Sol y abarcan una larga y compleja secuencia de varias centurias (Young Sánchez, 2004, 2010; Isbell, 2018a, 2018c). Finalmente, Torres (2002, 2018) ha demostrado que la iconografía de las tabletas de rapé no puede ser considerada una simple imitación de la litoescultura de Tiahuanaco, incluidos los relieves de la Portada del Sol.

A diferencia de los valles desérticos del extremo sur del Perú y al norte de Chile, la aparición de los componentes culturales tiahuanaco (SAIS) en la cuenca ayacuchana causa una rápida y contundente aculturación (Isbell, 1991, 2001b, 2009; Ochatoma, 2007) de la población local, Huarpa, perceptible en todos los aspectos de la cultura material. Por ello, en la opinión del autor, llegó el tiempo de replantear el problema de las relaciones políticas entre los dos centros del Horizonte Medio —Tiahuanaco y Huari—, así como entre ellos y las provincias supuestamente conquistadas (Jennings [ed.], 2010). Resulta, asimismo, obvio que el análisis iconográfico comparativo y el estudio del papel de la imagen en los espacios públicos y de uso ritual, incluidos los contextos funerarios, se constituye en el punto de partida obligado para esta tarea.

A la luz de los trabajos citados y de las investigaciones propias (Makowski, 2001, 2002, 2009, 2010), la hipotética difusión del culto de una sola deidad principal, la de la Portada del Sol, desde el asentamiento de Tiahuanaco a lo largo y ancho del territorio conquistado por los señores de Ayacucho e incluso más allá, carece de fundamentos empíricos. Los frondosos panteones Huari y Tiahuanaco tienen en común varias deidades, tanto las representadas por lo general en posición frontal como las que están de perfil y, por ello, pueden lucir sus alas. Algunos personajes frontales de báculos, por ejemplo, los que aparecen vestidos como mujeres (Lyon, 1979), podrían ser exclusivos de la imaginaria huari, a pesar de que la imagen de la divinidad femenina no es ajena a las iconografías pucará y tiahuanaco (Chávez, 2004, 2009, 2018; Haeberli 2018).

Las nuevas evidencias brindan sustento a la hipótesis que las élites de Ayacucho, fundadoras de un Estado expansivo huari, al que se atribuye las características de un imperio, legitimaban sus derechos para gobernar, de manera similar como lo hicieron el inca Pachacútec y sus descendientes. Los vestidos y los tocados, la decoración figurativa de textiles y de cerámica ceremonial, entre otros, hacían creer a participantes de las ceremonias oficiales que los linajes gobernantes Huari vinieron de la lejana cuenca del lago Titicaca, y descendían en línea recta de deidades celestiales (de ahí los atributos recurrentes de todo ser sobrenatural antropomorfo Tiahuanaco: alas y nimbos radiantes), veneradas en los templos de la ciudad Tiahuanaco.

La iconografía referente a este origen mítico, que pudo bien tener fundamento real, aparece en objetos producidos localmente, pero en estilo tiahuanaco, y por artesanos muy diestros. Su uso parece restringido a integrantes de alta élite. Los objetos decorados

It now appears clear that the Tiwanaku presence in the sites of the Atacama desert is limited to a very small number of imported or imitated objects that were part of the funerary goods of a few local lords that were buried following the local rites. On the other hand, the iconographic interactions are by no means restricted to the time of the Gate of the Sun, but rather they took place throughout a long and complex sequence that comprises several centuries (Young Sánchez, 2004, 2010; Isbell, 2018a, 2018c). On the other hand, Torres (2002, 2018) proved that the iconography of the Huari snuff trays cannot be considered a simple imitation of the Tiwanaku lithic sculpture —including the reliefs in the Gate of the Sun.

Contrary to what happened in the desert valleys of southern Peru and northern Chile, the appearance of the Tiwanaku cultural components (SAIS) in the Ayacucho basin produced a fast and complete acculturation of the local Huarpa population (Isbell, 1991, 2001b, 2009; Ochatoma, 2007), that included all aspects of the material culture. This is why I believe that it is now time to reconsider the problem of the political relationships between the two bigger centers of the Middle Horizon (i.e. Tiwanaku and Huari), as well as the relationships between these two and the provinces that they supposedly conquered (Jennings [ed.], 2010). Obviously, a comparative iconographic analysis and a study of the role of the image in the public and ritual spaces (including the funerary contexts) are the mandatory first steps in this task.

In the light of the works I have cited and my own research (Makowski, 2001, 2002, 2009, 2010), the hypothetical spread of the cult of a single main deity (the one in the Gate of the Sun) from the Tiwanaku settlement to the whole territory conquered by the lords of Ayacucho and even farther, lacks any empirical base. The copious Huari and Tiwanaku pantheons have several common deities that are represented in a frontal or a profile stance (the latter can show their wings). Some frontal personages with staffs, e.g. those that appear dressed as women (Lyon, 1979), could belong exclusively to the Huari imagery, even though the image of a female deity is not absent in the Pucará and Tiwanaku iconographies (Chávez, 2004, 2009, 2018; Haeberli 2018).

The new evidence supports the hypothesis that the Ayacucho elites that founded the expansionistic Huari State (with the characteristics of an empire), legitimized their right to rule in a way that was similar to that used by Pachacútec (the Inca king) and his descendants. Among other things, their dresses and headdresses, as well as the figurative decorations of their textiles and ceremonial pottery, were designed to convince the participants of the official ceremonies that the ruling Huari lineages came from the far Lake Titicaca basin, and thus that they descended from the celestial deities that were worshipped in the temples of Tiwanaku (hence the presence of the attributes that were recurrent for all the Tiwanaku anthropomorphic supernatural beings, e.g. the wings and the radiant halos).

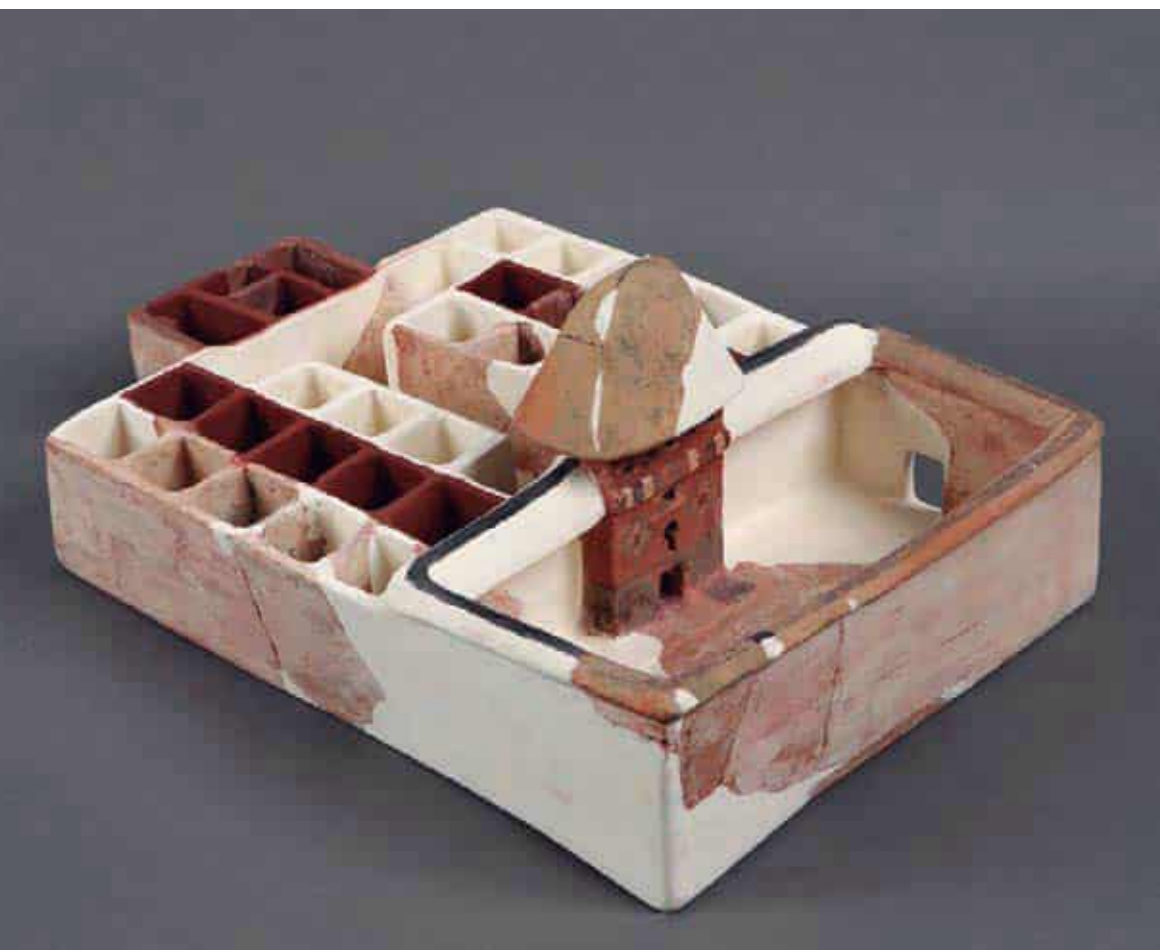
The iconography that referred to this mythical origin (which could well have been based on a real event) appears in objects that were produced locally in the Tiwanaku style by very skilled artisans; apparently these objects were used only by the members of the higher



■ Máscara de oro y turquesas tiahuanaco: rostro de la deidad frontal con el nimbo radiante de 24 plumas con los glifos de portada con disco, cabezas de felinos de perfil y cuadrados concéntricos, y cabeza de felino de frente. Foto: Museo de los Metales Preciosos Precolombinos, La Paz, Bolivia. / Tiwanaku gold mask with turquoise stones, representing the face of a deity and decorated with a radiant halo made of 24 feathers, glyphs of portals with disks, various feline heads seen in profile, one feline head seen from the front, and concentric squares. Photo: Museum of Pre-Columbian Precious Metals, La Paz, Bolivia.



■ Fragmento de cántaro cara-gollete con diseño figurativo complejo, similar a la decoración de la túnica que viste el personaje retratado en el monolito Ponce. Conchopata. Estilo conchopata. Museo Histórico Nacional Hipólito Unanue, Ayacucho. / Fragment of a Conchopata-style face-neck pitcher from Conchopata. Its complex figurative design resembles the tunic worn by the personage in the Ponce Monolith. Hipólito Unanue National History Museum, Ayacucho.



■ Maqueta restaurada de un hipotético edificio palaciego huari (800-1100 d. C.). Conchopata, Ayacucho. Laboratorios de Arqueología de la Universidad San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho. / Restored model of an hypothetical Huari palace from Conchopata, Ayacucho (800-1100 CE). Archaeology Laboratory of the San Cristóbal de Huamanga University, Ayacucho.

con motivos que aluden de manera muy simplificada, esquemática, a principales emblemas de aquel estilo de poder —por ejemplo, caras radiantes y de perfil o grifos— están en cambio destinados para uso de élites intermedias, probablemente no emparentadas con los linajes gobernantes. Estos objetos, *unkus*, gorras, queros, botellas, etcétera, suelen aparecer en ajuares funerarios mezclados con artefactos de estilos locales, típicos de cada región integrada al imperio ayacuchano (por ejemplo, Pachacámac: Eeckhout, 2018; Franco y Paredes, 2001; Kaulicke, 2001; Castillo de Huarmey: Giersz, 2017; Prümers, 2001; Przadka Giersz, 2019; San José de Moro: Castillo, 2001; Castillo y otros, 2008).

Las características y funciones de la arquitectura huari, y de los objetos, símbolos y expresiones del poder con su típica iconografía, sugieren que las estrategias políticas de los conquistadores se caracterizaban por un hábil manejo de alianzas. La

inclusión de ciertos linajes locales en los espacios ceremoniales destinados al culto de ancestros, y a otros ritos festivos que implicaban el consumo de chicha, no solo reforzaba efectos de la política de comensales, sino sellaba y legitimaba aquellas alianzas. Asimismo, las nuevas jerarquías políticas recibían la legitimación religiosa. De ahí, no debe sorprender que la presencia de la administración huari en la mayoría de los casos, en particular en la costa centro-norte del Perú, haya dejado nulas huellas de control territorial por medio de centros administrativos (Schreiber y Matthew, 2010). En cambio, las evidencias de poder imperial ejercido por medios hegemónicos son muy recurrentes. Se trata, por ejemplo, de probables entierros de jefes locales, sepultados en cámaras funerarias elaboradas y con los símbolos de su nueva lealtad política: *unkus*, gorras, queros y otras vasijas ceremoniales, decoradas con la imitación esquemática y simplificada de motivos emblemáticos del estilo imperial.



■ Túnica (700-1100 d. C.) de la Costa Sur, cultura huari, Horizonte Medio. Tapiz. Tramas entrelazadas y zonas de tejido excéntrico: lana y algodón. Museo de Arte de Cleveland, Ohio. / Huari wool and cotton tapestry with interwoven wefts and parts with eccentric weaving (Middle Horizon, 700-1100 CE), from the Peruvian southern coast. Cleveland Art Museum.

elites. Other objects that were decorated with motifs that alluded to the main emblems of power (e.g. radiant and profile faces, glyphs) were destined to be used by the intermediate elites that were probably not related to the ruling lineages; these objects included Unku shirts, caps, Kero beakers, bottles, etc.) that usually appear in the funerary goods together with artifacts made in the local styles of the regions that were assimilated by the empire of Ayacucho (e.g. Pachacamac: Eeckhout, 2018; Franco and Paredes, 2001; Kaulicke, 2001; Castillo de Huarmey: Giersz, 2017; Prümers, 2001; Przadka Giersz, 2019; San José de Moro: Castillo, 2001; Castillo and others, 2008).

The characteristics, functions and typical iconography of the Huari architecture and of the objects that manifest and symbolize the Huari power suggest that the Huari conquerors consolidated their power by forming strategic political alliances. The incorporation

of certain local lineages in the ceremonies dedicated to the cult of the ancestors and other ceremonies or festivities (in which the Chicha beverage was drunk) was part of a policy of offering them banquets to seal and legitimize the alliances. Moreover, the new political hierarchies received a religious legitimation. This is why we should not be surprised by the fact that in most cases (in particular in the central-northern coast of Peru) the presence of the Huari administration did not leave any traces in the form of administrative centers (Schreiber and Matthew, 2010). On the contrary, evidence of power being exercised through hegemonic means is abundant, e.g. there are tombs of probable local chiefs that were buried in elaborated funerary chambers that included the symbols of their new political loyalty: Unku shirts, caps, Kero beakers and other ceremonial pottery decorated with schematic and simplified representations of emblematic imperial motifs.



■ Los gorros de cuatro puntas, aunque se encuentran en los enterramientos como ofrendas funerarias, en su mayoría llevan signos de uso repetido, como bordes desgastados, remiendos antiguos y manchas de aceite para el cabello. En las sociedades huari y tiahuanaco, los gorros de cuatro puntas eran probablemente usados por hombres de alto rango como símbolos de poder y estatus, tanto en vida como después de la muerte. Las figuras ataviadas de gorros de cuatro puntas aparecen con frecuencia en las cerámicas de ambas culturas, junto con otros atuendos de élite, como elaborados tejidos, plumajes y collares de cuentas. Camélido. Tiahuanaco/Huari. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. / Four-cornered hat, made of camelid fiber. Even though four-point hats are often found in burial sites as funerary offerings, most of their total number show signs of continual use, such as worn edges, mends and stains hair oils. This kind of hat was likely used in the Tiwanaku and Huari societies as a high-rank and power symbol by important men, both while they were alive and after death. Figures with four-point hats frequently appear in the pottery of both of these cultures together with other elite garments, such as richly decorated dresses, feathered headdresses and bead collars. Metropolitan Museum of Art, New York.

El papel político de las imágenes en las culturas Tiahuanaco y Huari

Dos grupos de soportes iconográficos juegan, sin duda, el papel central en la difusión de contenidos de la ideología del poder y en la legitimación de la posición política de individuos y grupos, tanto en Tiahuanaco como en Huari:

1. Los textiles de lana, con algodón o sin él (Bergh, 1999, 2009, 2012; Haeberli, 2018; Oakland y Fernández, 2001), decorados figurativamente, en particular los *unkus*, los faldellines y los tocados (gorras cilíndricas y de cuatro puntas, Young Sánchez, 2010).
2. La representación de los vestidos decorados sobre la superficie de estatuas humanas esculpidas en bajo relieve o, en su defecto, en el cuerpo de las vasijas cara-golletes.

Los diseños de mayor complejidad, que cuentan, asimismo, con el repertorio variado de personajes sobrenaturales y signos simbólicos, parecidos a glifos, aparecen en los dos grupos mencionados, así como en las tabletas de rapé y en los queros, atributos de poder que figuran también en las manos de estatuas antropomorfas halladas en Tiahuanaco. Hay que incluir también en este listado a los adornos de metal que complementan el vestido, por ejemplo, plumas de plata y oro (Chávez, 1984-1985).

Casi la totalidad de los soportes muebles proviene de contextos funerarios, y en particular de fardos. En el caso huari, los fardos de mayor complejidad, entre los que se hallaron en la costa en buen estado de conservación de restos orgánicos, se caracterizan por la forma antropomorfa, la máscara y el *unku* decorado que cubre la superficie (por ejemplo, Ancón: Kaulicke, 1997: figuras 15-23; Menzel, 1968b: 125; Pachacámac: Owens e Eeckhout, 2015; Uhle, 2003 [1903]: 133, 142, láms. 4, 5. Así, se perfila un parecido seguramente no casual entre las vasijas cara-gollete y los fardos.

Podría pensarse que la decoración de los primeros alude a los difuntos enfardados y convertidos en la imagen del ancestro. En el caso de la sierra sur, es menester traer a colación la importancia del retrato convencional, ocasionalmente fisionómico, tanto en el arte figurativo tiahuanaco como en el arte huari (Korpisaari y Pärssinen, 2005; Makowski, 2001, 2010, figuras 2, 3, 5; Knobloch, 2010). Estos retratos escultóricos fueron confeccionados tanto en tobas (estatuas) como en cerámica (recipientes ceremoniales). La iconografía compleja forma parte de la decoración de las gorras y *unkus* que visten los retratados.

Como se desprende de lo expuesto, las sociedades huari y tiahuanaco invirtieron una gran cantidad de tiempo social y notables conocimientos tecnológicos para eternizar y, asimismo, individualizar ciertos difuntos con notable posición política. Por ende, resulta muy probable que la decoración de los textiles contenga información codificada sobre la identidad, y sobre la posición jerárquica del individuo en el complejo sistema de parentesco de linajes de élite. Esta hipótesis encuentra un buen respaldo en las evidencias registradas en el sitio mismo de Tiahuanaco. La comparación de tamaño y complejidad de las estatuas, por un lado, y del tamaño y complejidad de plataformas ceremoniales en las que estas fueron halladas, por el otro, lleva a la siguiente conclusión.



■ Gorro huari de cuatro puntas (700-1000 d. C.). Textil y plumas. En la decoración figurativa alternan dos signos-glifos: la cabeza de felino de perfil y la cruz andina-chacana. Museo de Arte de Cleveland, Ohio. / Huari four-cornered hat (700-1000 CE). Its figurative decoration includes two alternating glyph-signs: a feline head seen in profile and a Chacana (Andean Cross). The Cleveland Museum of Art.

The political role of the images in the Tiwanaku and Huari cultures

In Tiwanaku and in Huari, two types of iconographic supports played a central role in spreading the contents of the ideology of power and in legitimizing the political position of individuals and groups. These were:

1. The woolen textiles with figurative decorations (Bergh, 1999, 2009, 2012; Haeberli, 2018; Oakland and Fernández, 2001). These could include cotton fibers, and in particular comprised the Unku shirts, the small skirts and the cylindrical headdresses (cylindrical caps with four points, Young Sánchez, 2010).
2. The sculptures of human personages or face-neck bottles with the decorations of the sculpted personages' dresses on their surfaces; in the case of the sculptures, the decorations were sculpted in low relief.

The more complex designs include a wide repertoire of supernatural personages and symbolic signs that resemble glyphs; these appear in the two above-mentioned groups of supports and also in the snuff trays and Kero beakers —power attributes that also appear in the hands of some anthropomorphic statues found at Tiwanaku. Other items that should also be included in the list of iconographic supports are the metal ornaments that complemented the dresses, e.g. silver and gold feathers (Chávez, 1984-1985).

Almost all the movable supports come from funerary contexts, and in particular from the funerary bundles. In the case of Huari, some bundles found in the coast had well preserved organic remains. The more complex of these funerary bundles are characterized by having an anthropomorphic shape, a mask and a decorated Unku shirt covering the bundle's surface (e.g. Ancón: Kaulicke, 1997: figures 15-23; Menzel, 1968b: 125; Pachacamac: Owens and Eeckhout, 2015; Uhle, 2003 [1903]: 133, 142, plates 4, 5). There is a resemblance between the bundles and the face-neck vessels which is certainly not casual, and we could assume that the decoration of the vessels necks alluded to the deceased that were bundled and converted into the image of an ancestor. In the case of the southern Andes, we should remark the importance that the conventional portrays (which were sometimes physiognomic) had in the Tiwanaku figurative art —but also in the Huari figurative art (Korpisaari and Pärssinen, 2005; Makowski, 2001, 2010, figures 2, 3, 5; Knobloch, 2010); these were sculptural portrays made in tufa (statues) and ceramic (ceremonial vessels); the portrayed individuals wear caps and Unku shirts with complex iconography.

As the above explanation suggests, the Huari and Tiwanaku societies invested a big amount of social time and applied remarkable technical knowledge in immortalizing and individualizing certain dead people that had high political positions when alive. Therefore, it appears very probable that the decoration of the textiles contained codified information about the identity and the hierarchical position of the deceased individuals, in the context of what was a complex system of kinship of the elite lineages. This hypothesis is well supported by some evidence found at the Tiwanaku site itself. A comparison of the size and complexity of the statues on the one hand, and of the size and complexity of the ceremonial platforms where these statues were found, on the other, reveals the following facts:

Las estatuas de tamaño igual o mayor que el promedio de la estatura humana están ataviadas de vestidos con la decoración figurativa compleja (Makowski, 2001, 2002, 2009, 2010; Berenguer, 2000). Estas estatuas, como los monolitos Bennett o Ponce, estuvieron expuestas en el centro de grandes plazas, véase Kalasasaya y Templo Semisubterráneo (Ponce, 1964; Kolata, 2003, Vranich, 2010) y en este volumen páginas 86/87, donde su frondosa iconografía podía ser apreciada por cientos de concurrentes. En cambio, las prendas de los personajes retratados en las estatuas de menor tamaño; Makowski, 2001: figuras 97a, 97b), como la encontrada en Putuni (Couture y Sampeck, 2003: 226-231, figuras 9.1 y 9.38), carecen de decoración figurativa compleja. El caso de la escultura de Putuni y otros casos similares, registrados recientemente, sugieren que había una relación proporcional directa entre el número de participantes en los ritos, determinado por la extensión del patio y el tamaño de la escultura, a menor número, menor tamaño de la estatua. Esta fue hallada rota in-

The statues whose size is equal or taller than the normal human stature wear garments with complex figurative decoration (Makowski, 2001, 2002, 2009, 2010; Berenguer, 2000). This group of statues —which includes the Bennett monolith and the Ponce monolith, were exhibited at the center of big plazas such as the Kalasasaya and the Semisubterranean Temple (Ponce, 1964; Kolata, 2003, Vranich, 2010; this volume, pp. 86/87), where the copious iconography of the statues could be appreciated by hundreds of visitors. In contrast to the above fact, the figurative decoration of the garments sculpted in the smaller statues (Makowski, 2001: figures 97a, 97b) is not complex, e.g. the statue found at Putuni (Couture and Sampeck, 2003: 226-231, figures 9.1 and 9.38) which, together with other similar cases, suggests that there was a direct proportional relationship between the size of the plaza and that of the sculpture: the smaller was the number of participants, the smaller was the size of the sculpture. The Putuni statue, which appears to

tencionalmente, cerca del centro del patio, encima de la plataforma.

Cabe observar que no hay diferencias en cuanto al tipo de tocado, de vestido y de atributos entre las estatuas de gran tamaño y las de talla reducida (Young Sánchez, 2004: figuras 2.14, 5.10), salvo en el caso de algunas estatuillas más pequeñas; estas tienen manos vacías alineadas a lo largo del cuerpo (*ibidem*: figura 5.10). Esta misma pose adoptan algunas estatuas excepcionales de tamaño natural (Guengerich y Janusek, 2021). Por consiguiente, la complejidad iconográfica de los vestidos, el gran tamaño y, por lo tanto, el tiempo social necesario para confeccionar la estatua son las únicas variables que hacen la diferencia entre los retratos que adornaban, respectivamente, el centro de las plazas grandes y las de tamaño reducido. Es de suponer que la cantidad de personas que se podían congregarse era directamente proporcional al poder político acumulado por los que construyeron la estructura y posiblemente se consideraban descendientes del personaje representado en el centro del patio.

have been broken intentionally, was found on top of the platform near the center of the plaza.

There are no differences between the types of garments, headdresses and attributes of the personages sculpted in the bigger and the smaller statues (Young Sánchez, 2004: figures 2.14, 5.10), save for some very small statuettes (*ibidem*: figure 5.10) and some rare natural-sized statues (Guengerich and Janusek, 2021) in which the hands are empty and aligned to the body. Thus, the size of the statues (and therefore the time needed to sculpt them) and the iconographic complexity of the garments sculpted in them are the only variables that distinguish the statues that adorned the center of the bigger and the smaller plazas. Supposedly the number of people that could assemble in the ritual space was a measure of the political power of those who ordered its construction, who happened to be the descendants of the personage represented in the statue at the center of the plaza.



■ Estatua huari. Representación de un personaje vestido de túnica larga con cinturón y manta sobre la espalda, así como tocado. Ayacucho. Museo Histórico Regional Hipólito Unanue, Ayacucho. / Huari statue from Ayacucho with representation of a personage wearing a headdress, a cloak and a long tunic with a belt. Hipólito Unanue Regional History Museum, Ayacucho, Peru.

Las investigaciones recientes (Chávez, 2004: *inter alia*; Janusek, 2010; Stanish, 2003) han demostrado que la tradición de erigir estatuas antropomorfas en el centro de plazas hundidas, las que se extienden por lo general en la cima de plataformas ceremoniales, tiene amplios antecedentes pre-Tiahuanaco, y forma parte del fenómeno cultural que Chávez (*loc. cit.*) denominó «tradición Yaya-Mama». Janusek (2010) considera que Khonko Wankané fue construido como el centro gemelo para Tiahuanaco con su conocido Templo Semisubterráneo. Orígenes pre-Tiahuanaco poseen también las portadas monumentales.

Existe un consenso de que las estatuas de la tradición Yaya-Mama representan a los ancestros solo de sexo masculino, o de ambos sexos, en este último caso representados en caras opuestas de una estatua bifronte. El carácter sobrenatural de estos seres antropomorfos está insinuado en varios casos por la imagen de animales que ascienden o descienden, esculpidas en bajo relieve, a lo largo del monolito: batracios, peces y/o serpientes (Chávez, 2004; Janusek, 2010). Hay una clara diferencia iconográfica entre las estatuas y los posteriores monolitos tiahuanaco. Estos últimos representan personajes cuyo estatus sobrenatural no es nada evidente. Más bien, parece tratarse de simples mortales. Los escultores han puesto énfasis en el papel político y, asimismo, religioso del individuo representado (Makowski, 2001, 2010). Este es de sexo masculino, a juzgar por el vestido, y no se tiene claros indicios de la imagen de mujer mortal o sobrenatural en la iconografía tiahuanaco



■ Detalles de cabezas clavadas con rostros individualizados en la pared del templo Kalasasaya. Tiahuanaco, Bolivia. / Details of Tenon heads with individual faces, from the walls of the Kalasasaya temple. Tiwanaku, Bolivia.

en contraste con los antecedentes Pucará (Chávez, 2004). El rol religioso desempeñado por los personajes retratados en los monolitos se expresa por medio de atributos sostenidos en las manos, el quero para la libación y la tableta de rapé. Asimismo, los lagrimales figurativos y las trenzas que terminan en las cabezas zoomorfas a modo de serpientes fantásticas y, ante todo, la frondosa decoración de los vestidos llena de imágenes de seres sobrenaturales, por lo general, alados y radiantes, indican que estos mantenían una relación privilegiada con las deidades del cielo.

Knobloch (2000), Torres (2001 [2002], 2018), Kolata (2003: 195; 2004) coinciden en considerar que la comunicación con la dimensión sobrenatural se realizaba por medio de la ingesta de sustancias alucinógenas, extractos

Recent research (Chávez, 2004: *inter alia*; Janusek, 2010; Stanish, 2003) has proven that the tradition of erecting anthropomorphic statues at the center of ceremonial platforms inside sunken plazas has many precedents in pre-Tiwanaku times, and that it was part of a cultural phenomenon that Chávez (*loc. cit.*) called “Yaya-Mama tradition”. Janusek (2010) believes that Khonko Wankané was built as a twin center of Tiwanaku and its well-known Semisubterranean Temple. Also the monumental portals have a pre-Tiwanaku origin.

There is consensus about the fact that the statues of the Yaya-Mama tradition only represent a male ancestor or both a female and a male ancestor at the same time; in the latter case the male and female ancestors are represented on the opposing sides of a bifrontal statue. In several

cases the supernatural character of these anthropomorphic beings is suggested by the low-relief-sculpted images of animals that move towards the top or the bottom along the monolith’s length; these animals can be frogs, fish and/or snakes (Chávez, 2004; Janusek, 2010). An important difference between these statues and the later Tiwanaku monoliths is the fact that in the latter case the supernatural status of the represented personages is not evident at all; they rather look like mere mortals (figure 2). Moreover, the Tiwanaku sculptors emphasized the political and religious role of the represented individual (Makowski, 2001, 2010) who, judging by the clothes it wears is always a man. In fact, and contrary to the Pucará precedents (Chávez, 2004), there are no known images of mortal or supernatural women in the Tiwanaku iconography. The religious role of the personages sculpted in the monoliths is revealed by: the attributes they hold in their hands (Kero beakers for libations and snuff trays); their figurative lachrymals; their braids, which end in zoomorphic heads shaped as fantasy snakes; and more importantly, by the copious decoration of their garments, whose abundant images of supernatural beings —mostly winged and radiant— indicate that they held a privileged relationship with the heavenly gods.

Knobloch (2000), Torres (2001 [2002], 2018), and Kolata (2003: 195; 2004) agreed in pointing out that the communication with the supernatural dimension was achieved by consuming hallucinogenic substances, in particular an extract made with the fruit of the *Anadenanthera colubrina* tree, and the

de la *Anedanthera colubrina* y de la cactácea *Trichocereus pachanoi*. Así, el oficiante no solo propiciaba el bienestar, sino que estaría dotado de poderes oraculares (Curatola, 2008). Tal como lo he señalado, la posición social del oficiante retratado, su posible papel de gobernante supremo está sugerido únicamente por la ubicación de la escultura, por su tamaño y por la decoración de vestidos. Que sepa, solo en el caso del monolito Bennett se ha insinuado que el personaje retratado es el más importante entre los ancestros, pues fue rodeado de tres otros monolitos, mucho más antiguos y relacionados con la tradición Yaya-Mama, dispuestos alrededor de él en el centro de la plaza. Asimismo, otros monolitos más, muy mal conservados, fueron incrustados —con las cabezas clavadas que representan a seres humanos ataviados de tocados iguales que los monolitos— en los altos muros que circundan la plaza hundida (Ponce Sanginés, 1964; Chávez, 2004; Couture, 2004, figuras 5.1-5.2).

Los monolitos antropomorfos conservados en el Museo Arqueológico de Ayacucho y en el Museo de

Sitio de Huari (Cook, 2001, figura 47b; Makowski, 2004: 181; 2010: 58, figuras 2-3) no son simples imitaciones de las esculturas registradas y conservadas en Tiahuanaco, a pesar de que comparten con ellas el tipo de vestido. Su estilo, provincial y tosco, se asemeja hasta cierto punto al de las estatuas consideradas Tiahuanaco III (Young Sanchez, 2004: 49, figura 2.27a, véase también Makowski, 2010: 60, figura 5). La calidad de la toba, muy porosa, no permitía esculpir finos detalles en bajo relieve, así que los vestidos carecen de detalles de decoración. Los atributos, el quero y la tableta de rapé también están ausentes. Cabe recordar que no se han hallado tabletas de rapé en los contextos huari (Knobloch, 2000).

En cambio, los queros estuvieron, por supuesto, muy difundidos. Los detalles del vestido y algunos atributos, como el quero en la mano, están con relativa frecuencia representados en las vasijas escultóricas, entre los cuales destacan grandes cántaros cara-golletes, tan característicos para el sitio Conchopata y su estilo de

Trichocereus pachanoi cactus; besides propitiating the welfare of the people, these substances also gave divination powers to the person that consumed them (Curatola, 2008). As mentioned above, the social rank of the sculpted personage and his or her possible role as the supreme chief is only suggested by the placement of the statue, its size, and the decoration of the dress in it. The only case in which there seems to be a deliberate intention of marking the sculpted personage as the most important of the ancestors is the Bennett monolith, which was surrounded (in the middle of the plaza) by three much older monoliths related to the Yaya-Mama tradition. Other very poorly preserved monoliths were inserted in the high walls around the sunken plaza (Ponce Sanginés, 1964; Chávez, 2004; Couture, 2004, figures 5.1-5.2), together with Tenon heads that represent humans wearing headdresses that are similar to those in the monoliths.

The anthropomorphic monoliths kept at the Archaeologic Museum of Ayacucho and the Huari Site

Museum (Cook, 2001, figure 47b; Makowski, 2004: 181; 2010: 58, figures 2-3) are not mere imitations of the sculptures found and kept at Tiwanaku, even though they share the same type of garments. Their rude and provincial style somehow resembles the statues of Tiwanaku III (Young Sanchez, 2004: 49, figure 2.27a, see also Makowski, 2010: 60, figure 5). The very porous tufa used for these monoliths did not allow for the low-relief sculpting of fine decoration details, including in the garments. The Kero beakers and the snuff trays are also absent —but we must note that no snuff trays have been found in any Huari archaeological context (Knobloch, 2000), while on the contrary the Kero beakers abound.

The details of the garments and some attributes such as a Kero beaker in a hand often appear also in the sculptural pottery, out of which the big face-neck vessels are among the more important; these vases characterize the Conchopata site and its elitist style (Cook, 1994;



■ Estatua huari (izquierda). Representación de un personaje vestido de túnica larga con cinturón y manta sobre la espalda, así como tocado. Ayacucho. Museo Histórico Regional Hipólito Unanue de Ayacucho. / Left: Huari statue from Ayacucho, with representation of a personage wearing a headdress, a cloak and a long tunic with a belt. Hipólito Unanue Regional History Museum, Ayacucho, Peru.

■ Estatua huari (derecha). Representación de un personaje humano vestido en unku, faldellín y manta, con tocado compuesto en la cabeza. Ayacucho. Museo Histórico Regional Hipólito Unanue, Ayacucho. / Right: Huari statue from Ayacucho with representation of a personage wearing a composite headdress, a cloak, an Unku shirt, and a short skirt. Hipólito Unanue Regional History Museum, Ayacucho, Peru.



■ Estatua huari. Representación de un felino sentado. Museo Histórico Regional Hipólito Unanue, Ayacucho. / Huari statue from Ayacucho with representation of a sitting feline. Hipólito Unanue Regional History Museum, Ayacucho, Peru.



■ Estatua huari de tamaño reducido. Representación de un personaje humano parado, con un gorro de cuatro puntas en la cabeza. Tiahuanaco, Ayacucho. Museo Regional de Ayacucho. / Small Huari statue from Ayacucho with representation of a standing human personage wearing a four-cornered hat. Hipólito Unanue Regional History Museum, Ayacucho, Peru.

élite (Cook, 1994; Cook y Benco, 2001, Ochatoma y Cabrera, 2001a, 2001b, 2002; Ochatoma, 2007). Cabe mencionar que los cántaros cara-golletes representan a una variedad de personajes, probablemente de diferente origen étnico y cultural, a juzgar por los detalles iconográficos dominantes en la decoración de los *unkus* representados de manera esquemática en el cuerpo de la vasija. Muchas imágenes en los cántaros cara-golletes pudieron ser asignados a un tipo particular de «agentes» en el estudio de Knobloch, 2010, 2016, 2018).

Solo algunos de los *unkus* están decorados con la iconografía compleja en estilo tiahuanaco (Cook, 2001, figuras 50, 53; Isbell, 2001b: figura 21 D; Knobloch, 2010: figura 3, 19 y en el cuerpo de cántaro antropomorfo, figura 5). Otros más poseen vestidos simples, por ejemplo, adornados con los círculos *tie-dye* (Cook, 2001: figuras 56, 68; compárese con tejidos en: Oakland y Fernández 2001, figura 7). Hay también, por supuesto, personajes con vestidos decorados con motivos del repertorio Nazca 8 y 9 o local Huarpa (Ochatoma y Cabrera, 2001b: 187; Isbell, 2001b: figura 24; Ochatoma, 2007: 126 i). Ciertos detalles, como la famosa gorra de cuatro puntas, podrían indicar que el personaje estuvo relacionado con la tradición cultural de los valles de la costa sur del Perú y, eventualmente, del norte de Chile (Berenguer, 2000: 51-53), pero siempre dentro del ámbito estilístico SAIS (Isbell y Knobloch, 2006, 2009; Isbell, 2018b).

Varios de estos personajes humanos parecen haber sido representados también en forma de cabezas de perfil, pintadas previa cocción en las paredes de las urnas de gran tamaño hallados en Conchopata (Knobloch, 2010: figura 22), en cántaros cara-golletes (Cook, 2001: figura 30), así como en recipientes de tamaño habitual, vasos y ollas (Knobloch, 2010: figuras 12-13, 15). Parte de esta decoración está, según toda probabilidad, inspirada en textiles (Knobloch, 2010: figuras 3, 19), como los que se atribuyen a los talleres de la costa sur, a pesar de que su estilo anticipa en todos los detalles Tiahuanaco clásico de la sierra (por ejemplo, Young Sánchez 2004: 42, figura 2.22; 2010: figura 2). En estas urnas se representan

también escenas míticas con la participación de deidades y seres humanos (Cook, 2001: figura 40), que incluyen a veces la captura de prisioneros humanos (Knobloch, 2010: figuras 16a-16b y la versión textil: figura 17; véase también Isbell y Knobloch, 2009: figuras 4-5).

Otras escenas podrían remitir a hechos históricos, como la navegación de guerreros tiahuanaco sobre las embarcaciones de totora (Ochatoma y Cabrera, 2001a: 200-204; Isbell, 2001b: 37-44; figuras 26.30). Gracias a las excavaciones de rescate realizadas bajo la dirección de Isbell, se pudo determinar que por lo menos algunas de las urnas estuvieron empotradas en los pasadizos de acceso a patios centrales. Otras estaban expuestas o, por lo menos, usadas en las estructuras ceremoniales con forma de D. En cambio, los cántaros estuvieron empotrados en filas frente a las cámaras funerarias (Isbell, 2001b: 37-44; 46-54, 2018b; Rodríguez, s. f.; Isbell, 2018b). De ello, se desprende que la rica iconografía estilísticamente tiahuanaco adornaba patios relacionados directamente con áreas funerarias. Por ende, a pesar de las evidentes diferencias en la arquitectura y en las formas de soportes de la iconografía, no cabe duda de que el mensaje y la función de la iconografía figurativa en los ámbitos respectivos de Tiahuanaco y de Conchopata fueron similares.

En ambos casos los ambientes para posibles festines (Vranich, 2010; Cook y Benco, 2001), en los que estaban expuestos, respectivamente, los monolitos o los cántaros antropomorfos, colindaban con cámaras funerarias y espacios de culto de ancestros (Couture, 2004; Isbell, 2001b). En este ambiente tan especial se sellaban posiblemente pactos y alianzas entre los convites, y el papel político conquistado o negociado por algunos de los participantes recibía legitimación religiosa. La decoración evocaba directa o metafóricamente los mitos dinásticos y los mitos de origen de linajes nobles (Cook, 2001), en los que se pudo haber reflejado su historia política (Knobloch, 2010). Este último aspecto requiere de un sustento aparte, pues atañe la comprensión de las convenciones figurativas y la identidad de personajes representados.

Cook and Benco, 2001, Ochatoma and Cabrera, 2001a, 2001b, 2002; Ochatoma, 2007). Judging by the iconographic details that prevail in the Unku shirts that appear schematically represented in the bodies of these big face-neck vessels, they represented various personages, probably of different ethnic origin and culture. According to Knobloch, many of the images in the face-neck bottles could be assigned to a specific type of “agent” (Knobloch, 2010, 2016, 2018).

Only some of the Unku shirts are decorated with Tiwanaku-style complex iconography (Cook, 2001, figures 50, 53; Isbell, 2001b: figure 21 D; Knobloch, 2010: figure 3, 19, and in the body of the anthropomorphic pitcher, figure 5). Other personages are represented wearing simple dresses adorned with motifs such as tie-dye circles (Cook, 2001: figures 56, 68; compare with the textiles in: Oakland and Fernández 2001, figure 7). There are also personages whose dresses are decorated with motives of Nazca 8, Nazca 9, and local Huarpa motifs (Ochatoma and Cabrera, 2001b: 187; Isbell, 2001b: figure 24; Ochatoma, 2007: 126 i). Certain details, like the cap with four points, appear to indicate that the personage wearing it was related to the cultural tradition of the valleys in the southern coast of Peru, and probably also the northern coast of Chile (Berenguer, 2000: 51-53), but within the SAIS stylistic horizon (Isbell and Knobloch, 2006, 2009; Isbell, 2018b).

Several of these human personages were also represented as heads seen in profile, which were painted on the piece's body before it was fired; vessels of this kind include some very big urns (found at Conchopata, Knobloch, 2010: figure 22); face-neck pitchers (Cook, 2001: figure 30); beakers; pots and containers of natural size (Knobloch, 2010: figures 12-13, 15). In all probability, part of the decoration of the big urns was inspired on textiles (Knobloch, 2010: figures 3, 19) such as those attributed to the workshops of the southern coast, despite the fact that their style anticipates the classic Andean Tiwanaku style in all its details (see Young Sánchez 2004: 42, figure 2.22; 2010: figure 2). The urns

also represent mythical scenes in which both humans and deities participate (Cook, 2001: figure 40), and where human prisoners are sometimes captured (Knobloch, 2010: figures 16a-16b and the textile version: figure 17; see also Isbell and Knobloch, 2009: figures 4-5).

Other scenes could refer to historical facts, such as the travels of Tiwanaku warriors on Totora-reed boats (Ochatoma and Cabrera, 2001a: 200-204; Isbell, 2001b: 37-44; figuras 26.30). Rescue excavations done under Isbell's supervision evidenced that at least some of the urns were fitted in the corridors that lead to the central plazas, while others were placed (or probably only used) in the D-shaped ceremonial structures of the site. In the case of the bottles, these were bundled in rows before the funerary chambers (Isbell, 2001b: 37-44; 46-54, 2018b; Rodríguez, n.d.; Isbell, 2018b). This information suggests that the rich, Tiwanaku-style iconography adorned courtyards that were directly linked to the funerary areas. In sum, the function and the message of the figurative iconography in the equivalent environments of Tiwanaku and Conchopata were similar, despite the obvious differences in the architecture and the supports used for the iconography.

In fact, both in Tiwanaku and Conchopata the areas where banquets could be celebrated (Vranich, 2010; Cook and Benco, 2001) —where the monoliths or the anthropomorphic bottles were kept— where adjacent to funerary chambers and spaces for the cult of the ancestors (Couture, 2004; Isbell, 2001b). These areas were probably the places where the guests to the banquets sealed their pacts and alliances, and also where the political role imposed or brokered by some individuals was religiously legitimized. Their decoration directly or indirectly evoked different dynastic myths, including those myths about the origin of the noble lineages (Cook, 2001) that could narrate their political history (Knobloch, 2010). Because the latter aspect implies an understanding of the figurative conventions and knowledge of the identities of the represented personages, it requires separate treatment.



■ Escultura de madera policromada. Representación de hombre navegando en el caballito de totora. Estilo mochica huari. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Polychrome wood sculpture of Mochica-Huari style, with representation of a man sailing on a Totora-reed raft. Metropolitan Museum of Art, New York.



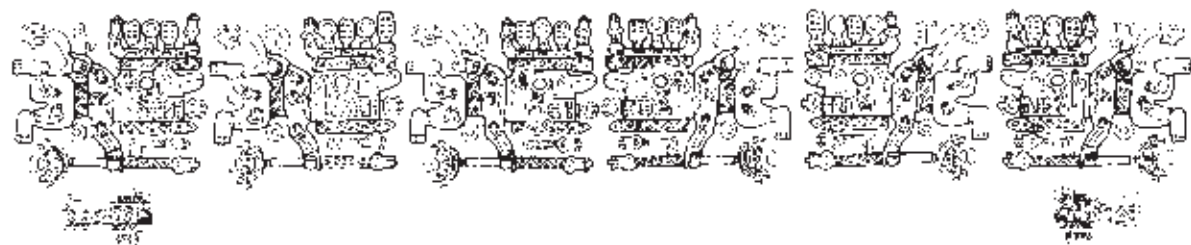
■ Marco de espejo de madera huari (800-1000 d. C.), cuya cara trasera está decorada en bajo relieve con la representación de una travesía mítica: la deidad antropomorfa con el tocado semicircular y dos penachos está parada de perfil, sobre el caballito de totora sobrenatural, inspirado por el caballito-dragón bicéfalo de la iconografía moche. La deidad está ceñida de cinturón de serpientes. Apéndices serpentiformes con cabezas de zorros o felinos emergen de su boca y otras partes del cuerpo sostiene el cuchillo-tumi en su mano derecha y una porra en la mano izquierda. Cuatro cabezas humanas con tocados en relieve profundo están aplicadas a la parte superior del marco. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Back side of a Huari wooden mirror frame (800-1000 CE), decorated in low relief with the representation of a mythical sea voyage in which an anthropomorphic deity stands on a supernatural Totora-reed raft (this raft derives from the figure of a two-headed dragon raft in the Moche iconography). The anthropomorphic deity, which is seen in profile holding a Tumi knife in its right hand and a club in its left hand, wears a semi-circular headdress with two plumes and a serpents belt, and has serpentine appendices ending in fox or feline heads emerging from its mouth and other parts of its body. Four human heads with headdresses carved in deep relief extend up from the top of the mirror frame. Metropolitan Museum of Art, New York.



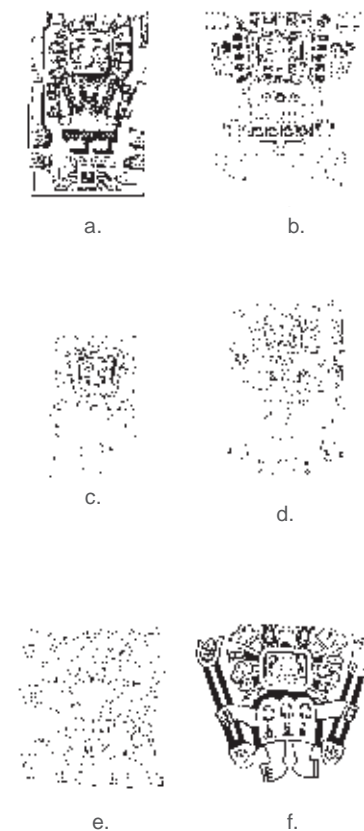
■ Vista panorámica de la pared occidental del templete semisubterráneo colindante con la plataforma de Kalasasaya. Tiwanaco, Bolivia. / Panoramic view of the Semi-subterranean Shrine's western wall, which is adjacent to the platform of the Kalasasaya temple. Tiwanaku, Bolivia.



■ Urna gigante huari -Robles Moqo- de Pacheco (valle de Nazca) con la representación de dos parejas de deidades frontales de báculos al interior y de una pareja en la cara interna. Las diferencias en el vestido sugieren que una deidad masculina está frente a la otra femenina. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Pueblo Libre. / Huari giant urn of Robles-Moqo style from Pacheco (Nazca valley), with the representations of two couples of frontal deities on the inside, and one couple of frontal deities on the outside. The different dresses suggest that each couple represents a god and a goddess. National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru, Pueblo Libre, Lima.



■ Tiahuanaco. Dintel Kantataita: dos cortejos de tres deidades de báculos vuelan al encuentro uno del otro. Dibujo de C. Herrera según Anita Cook (1994, lámina 56). / Tiahuanaco. The Kantataita lintel, which shows two processions of three staff gods that fly towards each other. Drawing by C. Herrera according to Anita Cook (1994, plate 56).



■ Deidades frontales, de cuerpo entero o representadas como cara en el nimbo radiante, en las iconografías tiahuanaco (a-c) y huari (d-e): a) Portada del Sol, personaje central. b) Monolito Bennett, personaje central. c) Monolito Bennett, personaje lateral izquierdo. d) Cántaro de Conchopata (de Cook, 1994). e) Urna de Conchopata. f) Urna de Pacheco. Dibujo: Carlos Herrera. / Full-bodies and faces on radiant halos of frontal deities, from the Tiwanaku (a-c) and the Huari (d-e) iconographies: a) Central personage of the Portal of the Sun b) Central personage of the Bennett Monolith c) Left-side personage of the Bennett Monolith d) Pitcher from Conchopata (Cook 1994) e) Urn from Conchopata and f) Urn from Pacheco. Drawing by Carlos Herrera.

Los signos glifos y la personalidad iconográfica de las deidades de báculos

El análisis sistemático comparativo de las representaciones de mayor complejidad pertenecientes a la tradición SAIS nos llevó a la conclusión (Makowski, 2000, 2006, 2009), que las imágenes no corresponden ni a un solo tema de «homenaje a la única deidad frontal», ni tampoco fueron concebidos como variantes derivadas de algún modelo común, como lo suponían Dorothy Menzel (1964, 1968a, 1968b) y, posteriormente, Anita Cook (1994). Tampoco comparten estructura temática, tan recurrente en el arte europeo. La composición de la Portada del Sol con tres filas de personajes alados de perfil que avanzan corriendo hacia un personaje similar, pero sin alas visibles, y parado de frente sobre un podio, no se repite en otros casos. Varía de relieve en relieve, tanto la orientación como la postura, además de muchos otros detalles; cambia, asimismo, la identidad iconográfica de los personajes de perfil.

En algunos casos, los seres de perfil corren, como en la Portada del Sol, en otros caminan (Makowski, 2002: figura 11C), acercándose o alejándose del personaje central (*ibidem*: figura 7). Estos seres pueden tener o no tener alas (dibujo, p. 186), y en este último caso sostienen dos objetos, uno en cada mano, por lo general un cetro-báculo o un arma (*ibidem*: figura 11C; compárese con Young Sanchez, 2004: 47, figura 22.26a, 22.26b); Las figuras frontales de báculos, ubicadas en el centro de la composición, adoptan una variedad de poses: están paradas frontalmente sobre un podio (dibujo, p. 187) o caminan en ambas direcciones.

The glyph signs and the iconographic personality of the staff gods

In the comparative systematic analysis of the more complex representations of the SAIS tradition that I did (Makowski, 2000, 2006, 2009), I concluded that the images do not correspond to a single theme of “homage to a single frontal deity”, and that that they were not conceived as variants that derived from a common model, as Dorothy Menzel (1964, 1968a, 1968b) and (later) Anita Cook (1994) supposed. They also do not share a thematic structure, contrary to what is very frequently the case in European art. The composition of the Gate of the Sun (in which three rows of winged personages seen in profile run towards a personage that resembles them, but has no visible wings and is seen from the front standing on a podium) is not repeated in other representations. In fact, different reliefs show different orientations and postures, as well as many other different details and also a different iconographic identity of the personages seen in profile.

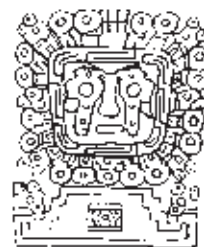
In some cases the personages seen in profile run (e.g. the Gate of the Sun), while in others they walk (Makowski, 2002: figure 11 C), either moving towards the central personage or away from it (*ibidem*: figure 7). These personages may have wings or not (drawing, p. 186); and where they don't, they hold an object in each hand —usually a staff/scepter or a weapon (*ibidem*: figure 11C; compare with Young Sanchez, 2004: 47, figure 22.26a, 22.26b). The frontal staff figures at the center of the composition may appear standing on a podium (drawing, p. 187) or walking to the left or right.

Los escultores y los tejedores optan por reducir la silueta y remplazan la imagen de una figura de pie por la de una cara rodeada de nimbo sobre un podio (Makowski, 2002: figuras 4b y 5; Young Sanchez, *loc. cit.*; Isbell y Knobloch, 2006: figura 12.4). A pesar de que el cuerpo fue omitido, queda claro para el observador que la cara representa la versión intencionalmente reducida de un personaje de pie entero. La comparación entre los frisos supuestamente calendarios de las Portadas de Sol y de la Luna (Benitez, 2009; Clados, 2009: figura 14; Makowski, 2002 [2001]; Watanabe, 2013: figuras 2.8 y 2.11; Zuidema, 2009) con la decoración en relieve del mortero hallado en la esquina sudoeste del templete semisubterráneo (Ponce, 1964, figuras 15, 23, lám. 11) proporciona premisas adicionales en respaldo de la interpretación de caras con nimbos radiantes como la manera equivalente para representar estos mismos personajes de cuerpo entero.

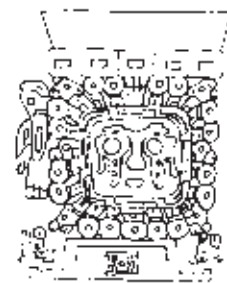
En el relieve sobre las paredes laterales del mortero se ha esculpido una serpiente mítica bicéfala cuyo cuerpo ondulante (Clados, 2009) adopta la forma de meandro compuesto de signos escalonados. Se trata, por ende, de un diseño plenamente comparable con los frisos calendario de las portadas. Sin embargo, en lugar de distribuir caras con nimbo radiante en cada espacio entre y sobre la cima de signos escalonados dobles, el artesano ha optado esculpir un personaje con esta misma cara, pero dotado de cuerpo entero. Cabe observar que los investigadores que desarrollan la hipótesis de que los frisos aluden a una secuencia calendárica anual (Benitez, 2009; Makowski, 2002 [2001]; Watanabe, 2013: figuras 2.8 y 2.11; Zuidema, 2009) implícita o explícitamente concuerdan que las caras en nimbo radiante y el dios de báculos de pie representan a este mismo personaje sobrenatural, al sol en recorrido por el firmamento en los doce meses del año.

Esta convención *pars pro toto* se gestaría, a juzgar por los estudios de Isbell y Knobloch (2006 y 2009) y Peters (2018), en el Periodo Formativo. Contrariamente a lo que se esperaría en el ámbito de un arte figurativo, cuya composición, a decir de varios estudiosos, haya estado dominada por la estructura temática, no se encuentran en los repertorios SAIS verdaderas escenas. No hay composiciones que involucren a más de dos personajes en otras actividades que la de correr, caminar o volar con algún atributo en la mano; los gestos y poses no crean vínculos semánticos entre personajes vecinos en un friso. Como veremos, la composición del arte figurativo SAIS podría ser, eventualmente, considerada de tipo metonímico-metafórico, cuyos métodos de transmitir contenidos narrativos se parecen a las que usaba, por ejemplo, la heráldica europea o la glíptica mesopotámica.

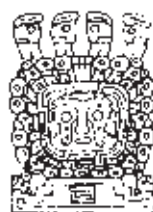
A pesar de la inmensa variedad a nivel de detalles se percibe, sin duda, cierto rango de similitud cuando se compara los relieves de Tiahuanaco. Esta sensación de parecido se desprende del hecho de que toda la decoración de vestidos en bajo relieve y también la decoración de las portadas, fueron hechas de acuerdo con el mismo procedimiento, el que guarda estrecha relación con el arte textil. El escultor marcaba el contorno de la figura después de haber seleccionado el modelo de la figura antropo- o zoomorfa, parada, caminando, corriendo, «volando», echada decúbiteo ventral, orientada hacia la izquierda o hacia la derecha.



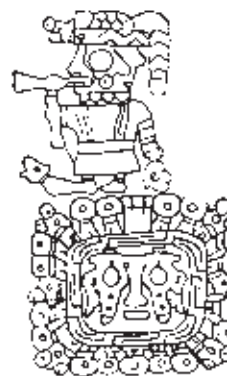
a.



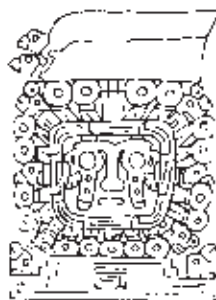
b.



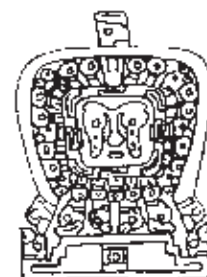
c.



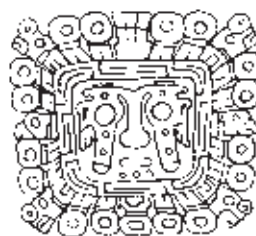
d.



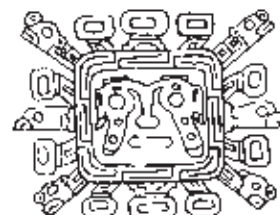
e.



f.



g.



h.

■ Ocho variantes de la cara en nimbo radiante en el friso calendárico de la Portada del Sol (a-g) y la cara radiante repetida seis veces en el friso de la Portada de la Luna. Nótese el manejo de repertorio de glifos, así como de otros elementos asociados, verbigracia trompetero, tocado, con el probable fin de representar los cambios en la identidad de la hipotética deidad solar en relación con su desplazamiento anual.

■ Eighth variants of the face in a radiant halo from the calendar frieze in the Portal of the Sun (a-g), and the face in a radiant halo repeated six times in the frieze of the Moon Portal. The glyph repertoire and its associated elements (i.e. trumpet player and headdress) probably aimed at representing the changes in the identity of the hypothetical sun deity in relation to its movement across the sky throughout the year.

The sculptors and the weavers sometimes chose to reduce the silhouette, and replaced the figure of a standing figure for that of a face surrounded by a halo and placed on a podium (Makowski, 2002: figures 4b and 5; Young Sanchez, *loc. cit.*; Isbell and Knobloch, 2006: figure 12.4). Despite the absence of the body, the observer knew that the face in a halo was an intentionally reduced version of a full-bodied standing personage. A comparison of the (supposedly) calendar friezes of the Gate of the Sun and Gate of the Moon (Benitez, 2009; Clados, 2009: figure 14; Makowski, 2002 [2001]; Watanabe, 2013: figures 2.8 and 2.11; Zuidema, 2009) with the relief decoration of a mortar found in the southeastern corner of the Semisubterranean Temple (Ponce, 1964, figures 15, 23, plate 11) provides additional evidence in support of the interpretation of the faces with radiant halos as an alternative way of representing the full-bodied personages.

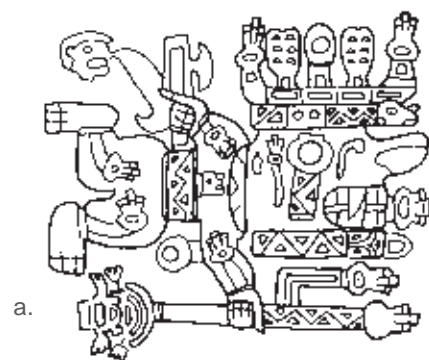
In the relief of the lateral walls of the mortar there is a mythical two-headed serpent whose undulating body (Clados, 2009) has the shape of a meander made of stepped signs. Even though this design is clearly similar to those in the calendar friezes of the Gate of the Sun, in this case the artisan chose to sculpt a single personage with a face in a radiant halo and a full body, instead of filling the available space around the double stepped signs of the top with faces in radiant halos. Regarding the calendar friezes, it must be noted that the researchers who work on the hypothesis that these friezes allude to a yearly calendar (Benitez, 2009; Makowski, 2002 [2001]; Watanabe, 2013: figures 2.8 and 2.11; Zuidema, 2009) agree implicitly or explicitly in that both the faces in a radiant halo and the staff god represent the same supernatural being, i.e. the Sun that travels across the sky during the twelve months of the year. Considering the studies of Isbell and Knobloch (2006 and 2009) and Peters (2018), we can assume that this *pars pro toto* convention began to be used during the Formative Period.

Contrary to what would be expected in the context of a figurative art whose composition—according to several experts—depended on the thematic structure, there are no real scenes in the SAIS repertoires; no compositions involve more than two personages in other activities besides walking, running or flying with some attribute in a hand, and the gestures and postures do not create semantic links between the personages that are close to each other in a frieze. As we will see in more detail below, the SAIS figurative art could eventually be a metonymic-metaphoric type of composition in which the narrative contents were spread using methods that resembled those used in the European heraldry or the Mesopotamian glyphs, among others.

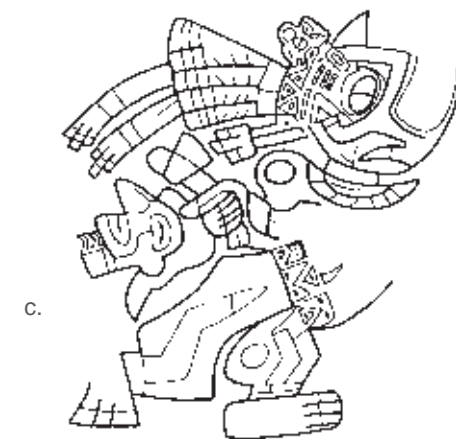
The resemblance between the Tiwanaku reliefs becomes evident when they are compared to each other—despite the presence of many different details. It lies in the fact that the decoration of the portals and that of the garments (which are made in low relief) were made following the same procedure—a procedure which was closely related to the textile art. The sculptor started by choosing the model of the figure to be represented, which could be: anthropomorphic or zoomorphic; oriented towards the left or the right; and lying in a prone position, standing, walking, running, or “flying”. Next, he drew the contour of the figure on the support material.

Luego de haber trazado el contorno, el artesano construía detalles —pectorales, nimbos, báculos, decoración de plumas, rayos, etcétera— mediante combinación intencional de signos figurativos convencionales que se parecen en algún grado a glifos (dibujo, p. 194). Basta una simple y rápida comparación de los personajes frontales (dibujos, p.187; véase también Makowski, 2002 [2001]: 346-360, tablas 1-2) para comprobar que solo en algunos casos contados se repiten combinaciones similares de signos-glifos, y de atributos sostenidos en las manos. Contrariamente a lo que podría pensarse teniendo en mente la composición de los relieves de la Portada de Sol, son recurrentes los casos en los que el tejedor o el escultor ha optado por representar a varios personajes con cuerpo y cara de frente, uno al lado del otro (*ibidem*: figura 11C; compárese con Young Sanchez, 2004: 47, figuras 22.26a-22.26b). El rango de similitud entre ellos podría compararse con el rango de similitud entre dos figuras de santos en la iconografía cristiana, por ejemplo, San

Juan, San Pedro y San Pablo. Están parados, de frente y tienen un nimbo alrededor de la cara. Numerosos detalles indican, sin embargo, que se trata de personajes diferentes, y que fueron representados según la misma convención, apropiada para su condición de Santos. En el caso de los relieves y textiles SAIS, todos los personajes sobrenaturales tienen nimbos compuestos de plumas y pueden poseer alas si están representados de perfil. La forma de las plumas figurativas en el nimbo y, eventualmente, en las alas, la forma y el diseño de los atributos, marcan las diferencias entre un personaje y el otro (dibujos, pp. 190, 191). Estas diferencias saltan a la vista cuando dos o más personajes en posición frontal están representados, uno al lado del otro, como en los casos citados. En estos casos, la hipótesis de que los personajes con rasgos sobrenaturales, el cuerpo de frente y dos objetos sostenidos en las manos extendidas representen a una sola deidad suprema, rodeada de otras secundarias a manera de ángeles de perfil, pierde por completo el sustento empírico.

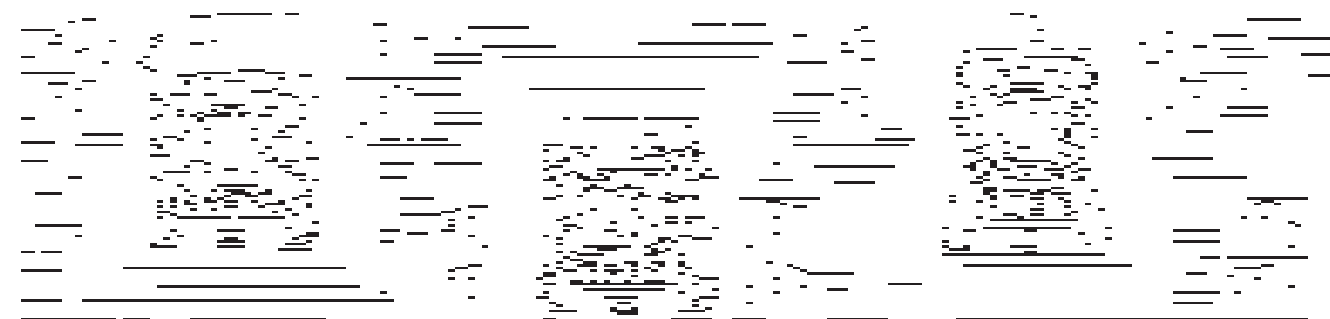


■ Comparación entre personajes alados tiahuanaco (a), huari (b) y pucará (c), según Cook (1993, lámina 54). / Comparison of Tiwanaku (a), Huari (b) and Pucará (c) winged personages, according to Cook (1993, plate 54).

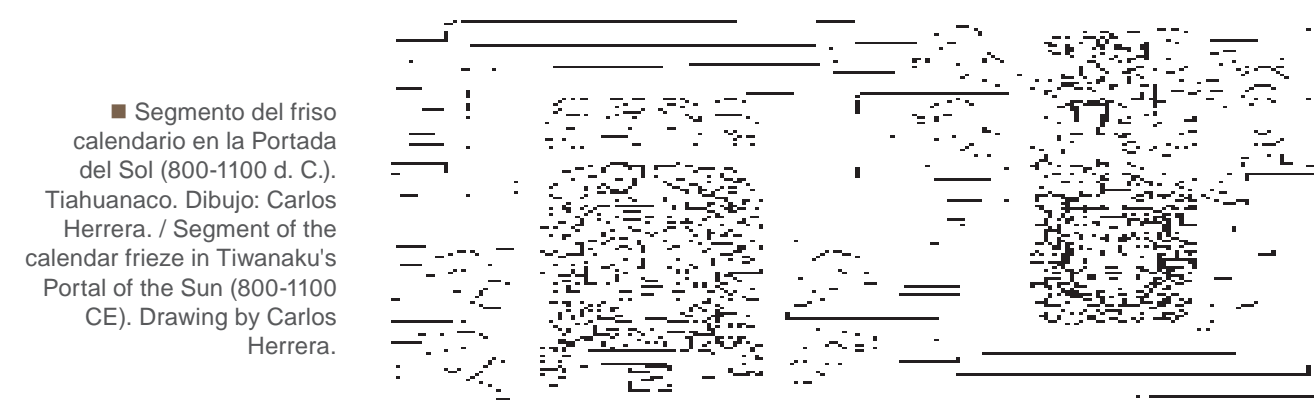


Then he created the details (e.g. pectorals, halos, staffs, feather decorations, rays, etc) by intentionally combining conventional figurative signs (drawing p. 194) —which somehow resemble the Mesoamerican glyphs. A simple and quick comparison of the frontal personages (Makowski, 2002 [2001]: 346-360, tables 1-2) is enough to verify that similar combinations of glyph signs (drawings, p.187; see also Makowski, 2002 [2001]: 346-360, tables 1-2) and of attributes held in the hands only appear in very few cases. Contrary to what could be expected if the composition of the Gate of the Sun is taken into account, the cases in which the sculptor or the weaver chose to represent several full-bodied personages seen from the front and one beside the other are frequent (*ibidem*: figure 11C; compare with Young Sanchez, 2004: 47, figures 22.26a-22.26b). The similarity between them could be compared to that between the figures of two saints in the Christian iconography, e.g. Saint John and

St. Paul, who are seen from the front, standing and with a halo around their heads; however, many details reveal that they are two different personages, and that they were represented following the same convention —one that was adequate to their status as saints. In the case of the SAIS textiles and reliefs, all the supernatural beings have halos made of feathers and can be winged when they are seen in profile. The personages are differentiated from one another by the figurative feathers in their halos and wings (if present), as well as by the shape and design of their attributes (drawings, pp. 190, 191). These differences can be easily perceived when two or more frontal personages are represented beside one another. These cases contradict and also deprive of any empirical support the hypothesis that the personages with supernatural features, a frontal stance, and two objects held in their extended hands represent a single supreme god that is surrounded by secondary, angel-like personages seen in profile.



■ Segmento del friso-calendario en la Portada del Sol (800-1100 d. C.). Tiahuanaco. Dibujo: Carlos Herrera. / Segment of the calendar frieze in the Portal of the Sun (800-1100 CE). Tiwanaku, Bolivia. Drawing by Carlos Herrera.



■ Segmento del friso calendario en la Portada del Sol (800-1100 d. C.). Tiahuanaco. Dibujo: Carlos Herrera. / Segment of the calendar frieze in Tiwanaku's Portal of the Sun (800-1100 CE). Drawing by Carlos Herrera.

En la escultura lítica de Tiahuanaco y en general en la iconografía SAIS, como en tantos otros casos de artes figurativas en el mundo, la pose frontal no es una variable vinculada directamente con la personalidad de quien la adopta, sino es una manera convencional de indicar el mayor rango del personaje respecto a los que circunstancialmente lo rodean. La deidad o el gobernante del segundo rango jerárquico estarían representados de frente en compañía de otros del tercer rango, pero de perfil cuando se encuentran al lado de un personaje de primer rango. Por todo ello, no cabe duda que diferentes deidades fueron representadas en el arte tiahuanaco y en sus antecedentes formativos, con el torso y la cara de frente, y con dos manos extendidas portando objetos. La deidad de la Portada del Sol es una entre varias, cuyo número y características puede revelarse con ciertas limitaciones solo a partir de un análisis comparativo fino y respetuoso de detalles, incluido el complejo sistema de uso de signos-glifos. Es más, resulta plenamente posible que algunos personajes, en la mayoría de los casos representados de frente, en otros contextos iconográficos puedan aparecer de perfil y al revés. Este es el caso del personaje ornitomorfo, el que normalmente aparece de perfil, pero se le conoce también representaciones frontales (por ejemplo, Makowski, 2001b: 80, figuras 87, 88).

Del mismo modo, los seres antropomorfos alados llamados por Menzel (1964) «ángeles», y esculpidos de perfil en los cortejos de la Portada del Sol, están representados de frente en la escultura de bulto (Cook, 2001: figura 62a, 62b; Young Sanchez, 2004: figura 4.1). Cuando se los mira de frente, las alas se esconden detrás de los báculos. Hay que voltear la estatuilla de perfil para darse cuenta de que posee alas (por ejemplo, foto, p. 193). Este hecho no es de extrañar. Dado que en el arte tiahuanaco se desconoce convenciones de perspectiva de línea de fuga, al cambiar la postura de personaje de la frontal o la de perfil, el artesano no puede trazar las dos manos con los báculos porque se sobreponen, pero en cambio sí tiene sitio para agregar las alas en la espalda de la figura (véase, por ejemplo, la desaparición de alas y plumas laterales del nimbo en los acompañantes de dos báculos en la Túnica de la Portada: Young Sanchez, 2010: figura 1). Asimismo, las plumas abajo y de ambos lados de la cara, así como a una mano con el báculo, tuvieron que ser forzosamente borradas cuando se representaba a un personaje de perfil (Makowski, 2001: figuras 83-86. Véase dibujos pp. 186, 190; fotos pp. 144, 158).

Hemos comprobado también por medio del análisis comparativo que el repertorio de personajes de perfil tiahuanaco no se reduce a tres tipos de figuras aladas que conforman los cortejos en la Portada del Sol y comprende por lo menos seis personajes diferentes, con alas o sin ellas, entre seres de apariencia humana, de ave, felino, pez, caracol y camélido (Makowski, 2001: 78-81, figura 86). Los camélidos del monolito Bennett son los únicos integrantes del repertorio de seres sobrenaturales que no adoptan rasgos antropomorfos, ni poseen alas. Los casos de seres antropomorfos reunidos por Bergh (2009) podrían corresponder más bien a venados. Las diferencias en atributos llevados en la mano, entre báculos, armas y plantas estilizadas, así como en la selección de símbolos geométricos y figurativos que conforman las plumas del nimbo radiante y decoran el cuerpo, demuestran

■ Calero figurativo de madera. El cuerpo de la vasija representa a una deidad antropomorfa, parada de frente con dos báculos, uno en cada mano. El personaje, sin embargo, posee alas que se ven en la pared lateral. El tapón del calero, también tallado adopta la forma de la cabeza humana con boca felínica. Estilo huari (800-1100). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Huari-style carved-wood figurative lime container (800-1100), representing a standing anthropomorphic winged deity with a staff in each hand. Even though the deity is seen from the front, its wings are visible in the side walls. The container's stopper, also carved, has the shape of a human head with a feline mouth. Metropolitan Museum of Art, New York.



In the Tiwanaku lithic sculpture and in general in the SAIS iconography, as in many other cases of figurative arts around the world, the frontal stance is not a variable that is directly linked to the personality of the personage. Rather, it is a convention that indicates a higher rank of the personage in the frontal stance with respect to those that happen to be around him. Other deities and rulers that are second in the hierarchy are represented frontally when they are accompanied by personages of the third rank, but in profile when they themselves accompany a personage of the first rank. This leaves no doubt about the fact that different deities were being represented in the Tiwanaku art at the time of its formative precedents; these personages appear with a frontal torso and face, and with the two arms extended, holding an object in each hand. The deity in the Gate of the Sun is one of the many gods whose characteristics can be revealed, though with certain limitations, only after a detailed comparative analysis that takes the complex

system of glyph signs into account has been made. But turning back to the postures of the personages, some of the personages that are mostly represented frontally may appear seen in profile on some occasions, and some who mostly appear seen in profile sometimes appear seen from the front; the ornithomorphic personage, for example, normally appears seen in profile, but there are also frontal representations of it (e.g. Makowski, 2001b: 80, figures 87, 88).

Likewise, the winged beings that Menzel (1964) called “angels”, which in the processions of the Gate of the Sun appear sculpted in profile, are represented frontally in the sculptures in the round (Cook, 2001: figure 62a, 62b; Young Sanchez, 2004: figure 4.1); if one looks at one of these statuettes from the front, the wings remain hidden behind the staffs, so one needs to turn the statuette laterally to see that the personage has wings (e.g. photo, p. 193). This is not surprising, because the Tiwanaku art did not have the concept of a vanishing point; when the artisan changed the posture of the personage from frontal to the (left or right) profile view, he could not draw both sets of hand-and-staff (left and right), because one of the sets remained on top of the other, but he did have room to draw the left or the right wing (e.g. the Tunic of the Portal, where the wings and the lateral feathers of the halo of the accompanying personages with staffs disappear, Young Sanchez, 2010: figure 1). Likewise, the feathers on top and on both sides of the face, and one of the hands with a staff, had to be eliminated when a personage that had them was represented in a profile view (Makowski, 2001: figures 83-86. See drawings pp. 186, 190; photos pp. 144, 158).

My comparative analysis has also shown that the Tiwanaku repertoire of personages seen in profile is not limited to the three types of winged figures that appear in the processions of the Gate of the Sun, but includes at least the following six different types of personages, with or without wings: anthropomorphic beings, ornithomorphic beings, felines, fish, snails and camelids (Makowski, 2001: 78-81, figure 86). The camelids in the Bennett monolith are the only members

con claridad la intención de representar seres distintos, en lugar de repetir la misma figura. En unos casos, estos seres diferentes están alineados en la misma fila (por ejemplo, el monolito Bennett, Makowski, 2002: figura 5; 2009: figura 6). En otros, como en la Portada del Sol, cada friso sobrepuesto integra a personajes del mismo tipo, distinto de las restantes.

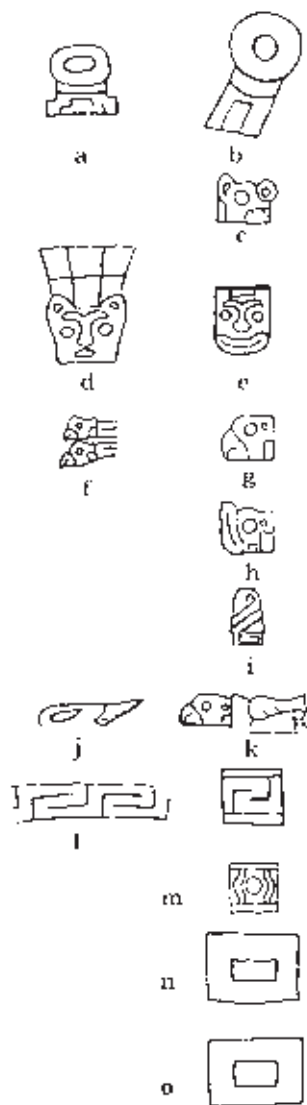
El análisis comparativo demuestra que los escultores de estatuas y frisos, de las tabletas de rapé (Torres, 2002, 2018) y de los tubos para inhalar (Isbell y Knobloch, 2009: figura 16; Young Sanchez (ed.), 2004: figuras 4.17-4.18), así como ciertos alfareros por

ejemplo, Janusek, 2002: figuras 5, 6, 12, 18; Isbell y Knobloch, 2009: figuras 23-24; Young-Sanchez (ed.): figuras 5.13; 6.33; Buckholder, 2002: figuras 18, 19, 21, 22, estilo Mamani; Makowski, 2001: figuras 103, 108), tejedores (Bergh, 2009: figuras 1-2, 4-9, 11) y metalurgistas (Young Sanchez (ed.): figuras 2.41a-2.41b y 2.44) utilizaron el mismo repertorio de pequeños signos, similares a glifos (dibujos, p. 194) para marcar las diferencias entre un personaje antropomorfo sobrenatural y otro (dibujos, pp. 190-191, 195); los usaron también como diseños autónomos (por ejemplo, Makowski, 2001: figura 99).

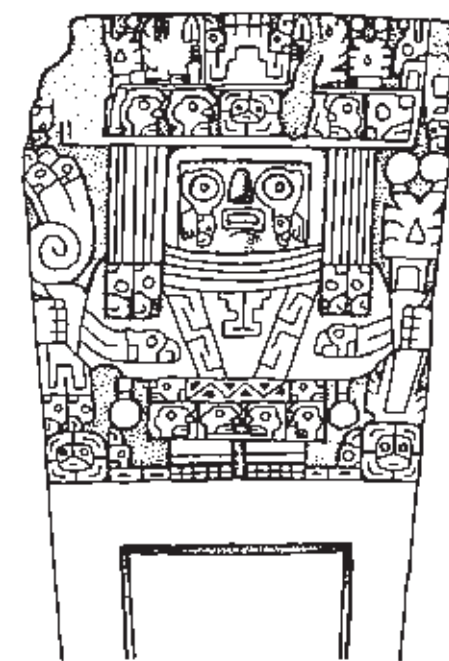
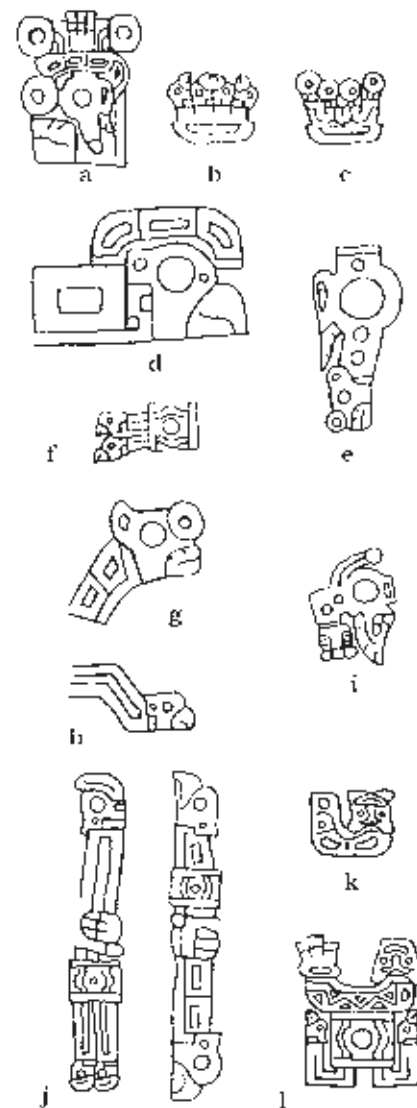
of the repertoire of supernatural beings that do not adopt anthropomorphic features or have wings. In the case of the anthropomorphic beings collected by Bergh (2009), these could be deer. The deliberate intention of representing different beings instead of repeating the same figure is clearly evidenced by the attributes that the personages hold in their hands (staves, weapons and stylized plants) and by the choice of figurative and geometrical symbols that make up the feathers in the radiant halo and decorate the body. While in some cases, these different beings appear in the same row (e.g. in the Bennett monolith, Makowski, 2002: figure 5; 2009: figure 6), in others each individual frieze includes personages of the same type, but different from the rest (e.g. the Gate of the Sun).

The comparative analysis reveals that the sculptors of the statues and friezes, the engravers of snuff trays (Torres, 2002, 2018) and tubes (Isbell and Knobloch, 2009: figure 16; Young Sanchez [ed.], 2004: figures 4.17-4.18), some potters (e.g. Janusek, 2002: figuras 5, 6, 12, 18; Isbell and Knobloch, 2009: figuras 23-24; Young-Sanchez [ed.]: figuras 5.13; 6.33; Buckholder, 2002: figuras 18, 19, 21, 22, Mamani style; Makowski, 2001: figuras 103, 108), the weavers (Bergh, 2009: figuras 1-2, 4-9, 11) and the metalworkers (Young Sanchez [ed.]: figuras 2.41a-2.41b and 2.44) used the same repertoire of small symbols that resemble glyphs (drawings, p. 194) to differentiate the different supernatural anthropomorphic personages (drawings, pp. 190-191; 195); however, they also used these symbols as autonomous drawings (e.g. Makowski, 2001: figure 99).

■ Repertorio de glifos reproducidos en los relieves de la Portada del Sol: a) Podio escalonado con disco. b) Portada con disco. c) Cabeza de felino de perfil. d) Cara de mamífero con tocado. e) Cara sonriente. f) Dos cabezas de ave de perfil. g) Cabeza de ave de perfil. h) Cabeza de pez. i) Caracol terrestre. j) Cuerpo acéfalo de ave. k) Ave de perfil. l) Meandro o voluta. m) Nayra u ojo de agua. n) Rectángulos de variadas dimensiones. Véase también Torres (2018: 368, figura 11.39), para la comparación de la iconografía de tabletas de rapé y de relieves en los monolitos. Dibujo: Chiongwend Lhi. / Repertoire of the glyphs reproduced in the reliefs of the Portal of the Sun: a) stepped podium with disk b) portal with disk c) feline head seen in profile; d) mammal face with a headdress e) smiling face f) two bird heads seen in profile; g) one bird head seen in profile; h) fish head i) land snail j) headless bird body; k) bird seen in profile; l) meander or scroll m) Nayra or water eye and n, o) rectangles of different sizes (see also Torres [2018:368, fig.11.39] for a comparison of the iconography in the snuffing trays and in the reliefs of the monoliths). Drawing by Chiongwend Lhi.



■ Atributos del personaje y de los detalles del podio y del cuerpo, los que fueron construidos combinando glifos en la Portada del Sol: a, g, h, k) Detalles del podio escalonado. b, c) Terminación de las colas de ave. d) Segmento inferior de báculo. e) Diseño de lagrimal. f) Decoración de la túnica. g) Una de las plumas de nimbo, interior del podio escalonado. h) Interior del podio escalonado. i) Lagrimal del personaje ornitomorfo de perfil. j) Báculos. k) Interior del podio escalonado. l) Pectoral en el pecho. / Attributes and details of the personage and the podium in the Portal of the Sun (both of these elements were created by combining glyph-signs): a, g, h, k) details of the stepped podium b, c) ending of the bird tails d) lower portion of the staff e) design of a lachrymal f) decoration of the tunic g) one of the feathers that form the radiant halo h) inner side of the stepped podium i) lachrymal of the ornithomorphic personage that is seen in profile; j) staffs; k) inner side of the stepped podium l) pectoral.



■ Decoración en relieve de la tableta de rapé de madera, Coyo Oriente, Tumba 4093-95, San Pedro de Atacama. El relieve representa a una deidad parada frontalmente sin podio, sosteniendo en las manos en lugar de báculos al caracol (mano derecha) y a la planta alucinógena *Anadenanthera colu rina*. Dibujo digital, según Torres (2002 [2001]: 435, figura 6a). / Relief decoration of a wooden snuff tray from tomb 4093-95 at Coyo Oriente, San Pedro de Atacama (Chile). It represents a frontal standing deity without a podium or staffs, which holds a snail shell in its right hand and an *Anadenanthera colu rina* hallucinogenic plant in its left hand. Digital drawing according to Torres (2002 [2001]:435, fig.6a).



■ Decoración en relieve de la tableta de rapé de madera, Solcor 3, Tumba 44, San Pedro de Atacama. El relieve representa a una llama fantástica muy parecida al camélido del monolito Bennett. La llama está parada en la cima de un podio escalonado, como las deidades de báculos. De su cuerpo brotan plantas, quizá la cactácea alucinógena sampedo, *Trichocereus pachanoi*. Dibujo digital según Torres (2002 [2001]: 440, figura 10a). / Relief decoration of a wooden snuff tray from tomb 44, Solcor 3, San Pedro de Atacama (Chile). It represents a fantasy llama which is very similar to the camelid that appears in the Bennett Monolith the llama, which stands on top of a stepped podium like the staff gods do, has hallucinogenic plants (possibly the San Pedro cactus, *Trichocereus pachanoi*) emerging from its body. Digital drawing according to Torres (2002 [2001]: 440, fig.10a).

Esta conclusión se impone con particular fuerza cuando se hace el análisis comparativo de figuras representadas en el mismo friso, una al lado de la otra, pues en múltiples casos los artesanos no repiten las mismas combinaciones de signos, sino que optan de manera sistemática por dotar cada ser sobrenatural de la personalidad iconográfica propia. No se repiten ni los nimbos de plumas, ni los objetos llevados en las manos, ni los lagrimales y otros elementos figurativos en el cuerpo. Reglas precisas parecen normar la combinación numérica de signos. A la conclusión similar, sobre el papel de signos-glifos, llegó de manera paralela e independiente Torres (2002) al investigar la iconografía tiahuanaco en las tabletas de rapé. Contrariamente a lo que podría creerse, el repertorio de mayor variedad en cuanto a personajes, poses y detalles no se encuentra en el famoso relieve de la Portada del Sol, sino en las estatuas monolíticas originalmente erguidas en el centro de plazas hundidas ceremoniales, encima de plataformas, como las de Kalasasaya, Putuni y Temples Semisubterráneo.

A la luz de las investigaciones recientes (Conklin, 1983; Chávez, 2004,2018; Haeberli, 2002, 2018; Isbell y Knobloch, 2006, 2009; Torres, 2002, 2018; Uribe y Agüero, 2002; Young Sanchez, 2004, 2009, 2010) queda, asimismo, claro que tanto las convenciones que rigen sobre la composición de relieves tiahuanaco, como varios componentes del sistema de signos-glifos, fueron elaborados en el Periodo Formativo Medio y Tardío en la cuenca de Titicaca en probable interacción con algunos valles de la costa (Isbell, 2018b, 2018c), Haeberli 2018.

Las características inmanentes al soporte textil de esta iconografía, tecnológicamente complejo, hecho de insumos que requieren de una desarrollada red de intercambios en cuanto a fibras y colorantes, muypreciado, simbólica y funcionalmente vinculado con el ejercicio del poder, fácil de transportar, han creado condiciones propicias para la amplia difusión de convenciones y técnicas. Cabe enfatizar en la ausencia de correlación simple y directa entre la iconografía textil y los diseños usados por los alfareros. El caso mejor estudiado de Pucará demuestra que si bien algunos pocos recipientes excepcionales fueron decorados con motivos similares que los vestidos ceremoniales (cara radiante: Isbell y Knobloch, 2009: figura 6; Chávez, 2004: figuras 3, 23 [recipiente de piedra]; Conklin, 1983). Por lo general, los alfareros utilizaban su propio repertorio de diseños figurativos (véase, por ejemplo, la deidad femenina con camélido, Dibujo A, Chávez, 2004: figuras 3.24a, 3.26; Chávez, 2002) o geométricos.

■ Fragmento del manto pucará provinciano con la representación de cara frontal felinizada en nimbo radiante compuesto por plumas figurativas con glifos. De lado derecho se han conservado tres felinos realistas. Según Haeberli (2018: 169, figura 6.35), la deidad es de sexo femenino. Foto: oerg Haeberli. / Fragment of a mantle of Provincial-Pucará style, with the frontal representation of a feline face in a radiant halo which is made up of feathers that include glyphs. According to Haeberli (2018: 169, fig. 6.35), this figure is a goddess. Three realistic figures of felines can be seen on the right side. Photograph by oerg Haeberli.

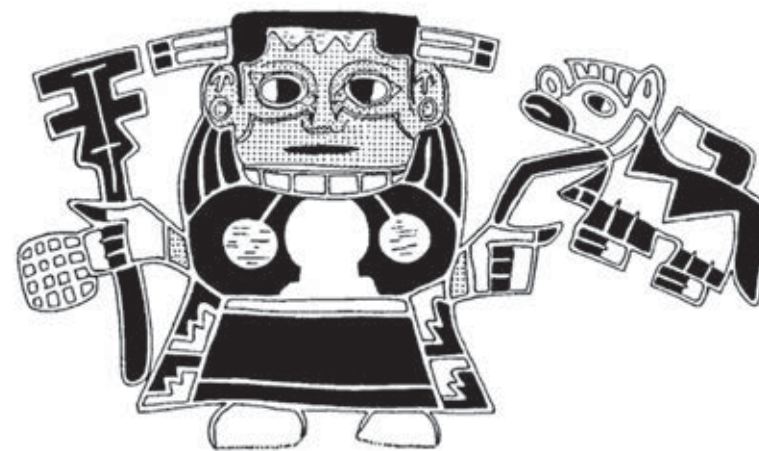


This conclusion appears especially evident after a comparative analysis of the figures represented one beside the other in the same frieze. In many cases the artisans did not repeat the same combinations of signs, but systematically gave each supernatural being an iconographic personality of its own. There is no repetition of the halos made of feathers, the objects held in the hands, or the lachrymals and other figurative elements in the body. The signs are combined numerically, apparently following precise rules. Torres (2002) reached a similar conclusion regarding the role of the glyph signs after he studied the Tiwanaku iconography in the snuff trays.

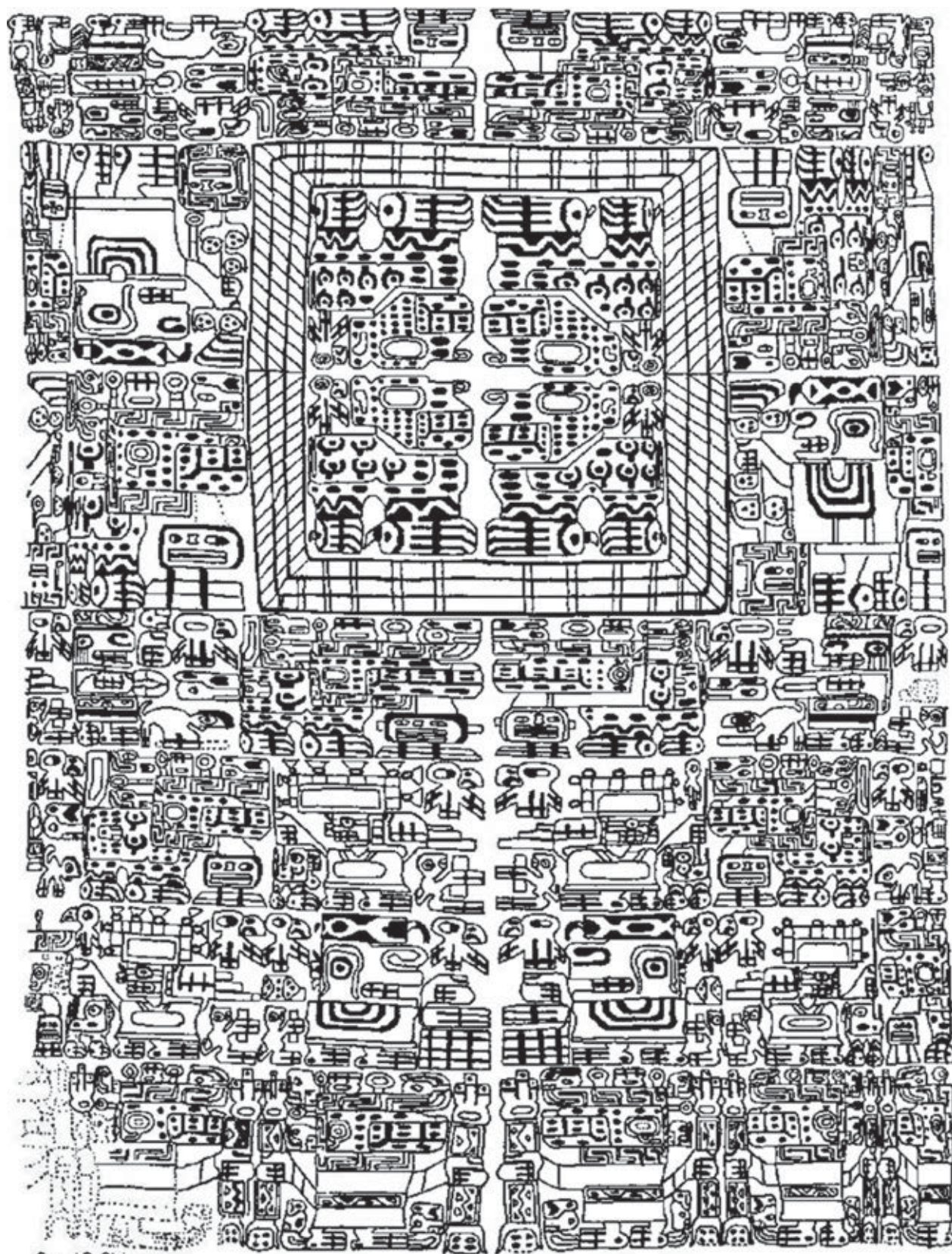
Contrary to what could be expected, the repertoire with the greater variety of personages, postures and details is not found in the famous relief of the Gate of the Sun, but rather in the monolithic statues that were originally erected at the center of sunken ceremonial plazas (e.g. Kalasasaya, Putuni and Semisubterranean Temple).

The research work (Conklin, 1983; Chávez, 2004,2018; Haeberli, 2002, 2018; Isbell y Knobloch, 2006, 2009; Torres, 2002, 2018; Uribe y Agüero, 2002; Young Sanchez, 2004, 2009, 2010) confirms that both the conventions that guide the composition of the Tiwanaku reliefs and several components of the glyph signs system were developed during the Middle Formative Period and the Late Formative Period in the Lake Titicaca basin, probably in a context of interaction with some coastal valleys (Isbell, 2018b, 2018c), Haeberli 2018.

The characteristics of the textiles used as support for this iconography facilitated the wide spread of the conventions and techniques used to create the designs. The production of these much appreciated and easy to transport textiles—which were symbolically and functionally associated to the exercise of power—was technologically complex, and the necessary fibers and dyes required an elaborate network of exchange. Importantly, there is no simple and direct correlation between the textile iconography and the designs used by the potters. The better studied case of pottery iconography is that of Pucará; it reveals that even though a few rare vessels were decorated with motifs that resembled those of the ceremonial garments (the radiant face: Isbell and Knobloch, 2009: figure 6; Chávez, 2004: figures 3, 23 [stone container]; Conklin, 1983), the potters normally used their own repertoire of geometrical or figurative designs (e.g. female deity with camelid, Chávez, 2004: figures 3.24a, 3.26; Chávez, 2002).



■ Deidad femenina pucará jalando un camélido de pelo largo (alpaca) con la mano izquierda y sosteniendo un huso de la mano derecha. Fragmento de un cuenco con pedestal, incensario, Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Pueblo Libre. Según Chávez, 2004: 91, figura 3.24a. / Fragment of a Pucará censer with a pedestal, showing a goddess that pulls a long-haired camelid (possibly an alpaca) with her left hand and holds a spindle in her right hand (Chávez, 2004:91, fig. 3.24a). National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru, Pueblo Libre, Lima.



S. and S. Chávez

■ La túnica de la fiesta de Pumas huari. Número B-501, Museo de Dumbarton Oaks, Washington, D. C. Dibujo según Stasia y Sergio Chávez (cita). / Huari tunic known as the Tunic of the Cougar Party. Article N° B-501, Dumbarton Oaks Museum, Washington, D. C. Drawing according to Stasia and Sergio Chávez.



■ Túnica huari (700- 1000 d. C.) de la fiesta de Pumas (Conklin 1996: 392-394), parcialmente conservada, costa sur (Nazca). Dumbarton Oaks Library and Collection, Washington, D. C. Una de las composiciones de mayor complejidad entre los tapices huari de algodón y lana conservados. En el cerco cuadrado, alrededor de la apertura, se distribuyen cuatro felinos. En la franja inferior hay cinco figuras frontales de deidades de báculos. En la superficie restante un nutrido número de personajes menores están distribuidos creando la relación de simetría espejo entre las dos mitades longitudinales del manto. Se logra identificar entre ellos músicos con antara y con tambor, dos especies de aves, felinos adultos y cachorros. / Partially preserved Huari tunic from the southern coast (possibly from Nazca), called Tunic of the Cougar Party (700-1000 CE, Conklin 1996: 392-394). This is one of the more complex of all the surviving Huari cotton and wool tapestries. There are four felines in the square near the opening, and the bottom strip includes the figures of five frontal staff gods the remaining surface of the tunic is occupied by the figures of several minor personages that are distributed symmetrically, thus creating a mirror image along the sides of the mantle's longitude among these personages, there are musicians with Antara flutes and drums, two different species of birds, and adult felines with their cubs. Dumbarton Oaks Library and Collection, Washington, DC. USA.

Situación similar, con el agudo contraste entre la cerámica esencialmente monocroma y sin decoración figurativa, y los textiles con una frondosa iconografía de rica gama cromática, se observa en esta misma época en la costa. Por ejemplo, en Paracas de la fase Necrópolis (Topará: Makowski y Kolomanski 2018; Peters 2018; Peters y Tomasto 2018; Tello y Mejía Xesspe, 1979; Tinteroff 2018; Wallace, 1986; Silverman, 1997) y en los valles del norte chileno (Uribe y Agüero, 2002; Uribe, 2009; Bergh, 2009: figura 6.12). Recién en el Periodo Tiahuanaco IV y V algunas variantes del estilo clásico en cerámica se caracterizan por el uso de amplio repertorio de motivos figurativos con antecedentes en la iconografía textil: personajes frontales de perfil y glifos (Buckholder, 2002; Janusek, 2008; Isbell y Knobloch: 188-189, figuras 23-24). La formación del estilo tiahuanaco clásico en el contexto de consolidación de la hegemonía Tiahuanaco en la cuenca de Titicaca no debe ser entendido, sin embargo, ni como una simple síntesis de las tradiciones antecedentes ni menos una continuidad. De hecho, ocurre un salto cualitativo que se traduce en la nueva complejidad iconográfica, en el enriquecimiento del repertorio de personajes y de signos-glifos que servían para dotarlas de personalidad individual.



■ Cuenco huari con decoración pintada interna: cabezas de felinos de perfil. Museo Histórico Regional Hipólito Unanue, Ayacucho. / Huari bowl with internal painted decoration consisting of feline heads seen in profile. Hipólito Unanue Regional Historical Museum, Ayacucho.



■ Tazón huari con la decoración pintada externa que representa a la cabeza del felino sobrenatural rodeada de nimbo radiante en lugar de diadema, a pesar de que la cara está dibujada de perfil. Nótese el uso de glifos en el nimbo. Museo Histórico Regional Hipólito Unanue, Ayacucho. / Huari bowl with external painted decoration consisting of the head of a supernatural feline it has a radiant halo instead of a diadem despite the fact that it appears in a profile view. Note the presence of the glyphs in its halo. Hipólito Unanue Regional Historical Museum, Ayacucho.

In the coast, there is during the same period a sharp contrast between the mostly monochrome pottery that lacks figurative decoration, and the textiles, with their copious iconography and their multiplicity of colors, e.g. Paracas during the Necropolis phase (Topará: Makowski y Kolomanski 2018; Peters 2018; Peters y Tomasto 2018; Tello y Mejía Xesspe, 1979; Tinteroff 2018; Wallace, 1986; Silverman, 1997); and the valleys in the north of Chile (Uribe and Agüero, 2002; Uribe, 2009; Bergh, 2009: figure 6.12). Some pottery variants of the classic style became characterized by the use of a wide repertoire of figurative motifs that had precedents in the textile iconography only during the Tiwanaku IV and Tiwanaku V periods; these motifs include frontal personages, personages in profile, and glyphs (Buckholder, 2002; Janusek, 2008; Isbell and Knobloch: 188-189, figures 23-24). The formation of the classic Tiwanaku style in the context of the consolidation of the Tiwanaku hegemony in the Lake Titicaca basin was neither a mere synthesis of the precedent traditions nor —much less so— a continuity of those same traditions. In fact, a qualitative leap forward that was inevitable occurred, and produced a new iconographic complexity, with a bigger repertoire of personages and the glyph signs that were used to give them their individual personalities.



■ Fragmento de un manto huari (800-1100 d. C.) con decoración figurativa. Tejido llano con trama suplementaria (brocado), fibra de algodón con lana. Museo de Arte de Cleveland, Ohio. Tres tipos de personajes oritomorfos se distribuyen en los paneles de varios colores alineados en cuatro bandas, desde abajo hacia arriba: 1. Deidad alada de báculo con cabeza de ave. 2. Deidad de báculo sin alas, pero con cola de ave y cabeza de felino. 3. Ave sobrenatural en sobrevuelo distribuida en los paneles de dos bandas de arriba. A pesar de la complejidad de diseño y de la destreza técnica el tejedor no ha hecho uso del repertorio de glifos tiahuanaco. / Fragment of a Huari mantle with figurative decoration and a supplementary weft or brocade (800-1100 CE), made of cotton and camelid fiber. Three types of orithomorphic personages appear in the multi-colored panels that are aligned in four strips. These three personages are, from bottom to top: 1) Bird-headed staff god with wings 2) Staff god with a bird's tail and a feline's head, with no wings and 3) Flying supernatural bird (it appears in the panels of the two top strips). Despite the complexity of its design and the obvious technical skill of its producers, the repertoire of Tiwanaku glyphs is not present in this textile. The Cleveland Museum of Art, Ohio.

■ Cuenco huari (800-1000 d. C.) con la decoración de línea fina al interior. Huari. Ayacucho. Museo Histórico Regional Hipólito Unanue, Ayacucho. En la mitad del cuenco está pintada la deidad alada de báculos con la cabeza de ave. Nótese el empleo de glifos en el tocado, en el báculo y en el lagrimal, en particular se trata de glifos que representan el choclo de maíz, la cabeza de felino, y la cara sonriente. / Huari bowl with fine line internal decoration (800-1000 CE), from Huari, Ayacucho. A winged bird-headed staff god appears in the center of the bowl. The glyphs in its headdress, staff and lachrymal are those that represent corn, the feline head and the smiling face. Hipólito Unanue National History Museum, Ayacucho.



Relaciones iconográficas entre Huari y Tiahuanaco

Tanto en Conchopata, como en menor escala en Huari se han encontrado vasijas decoradas en el puro estilo tiahuanaco, hechos con el pleno conocimiento no solo de un variado repertorio de personajes humanos y sobrenaturales, sino también de todos los más mínimos detalles (Isbell, 2018b; Isbell y Knobloch, 2006; Knobloch, 2010). Sin embargo, y a diferencia de San Pedro de Atacama (Agüero y Uribe 2018; Stovel y Deibel 2018), no cabe duda de que no se trata de importaciones, sino de la producción local. En el caso de Conchopata se ha excavado talleres alfareros cercanos a las áreas donde las vasijas fueron usadas y descartadas (Isbell, 2018b; Ochatoma, 2007; Tschauner e Isbell 2012; Rodríguez, s. f.).

Es fácil constatar, incluso a partir de un análisis preliminar, que solo ciertos alfareros supieron reproducir los diseños y las convenciones figurativas tiahuanaco

Iconographic relationships between Huari and Tiwanaku

Vessels decorated in purely Tiwanaku style have been found both in Conchopata and —to a lesser extent— in Huari. These pieces reveal that the artisans had a wide repertoire of human and supernatural personages, and knew even the smallest details of the manufacture (Isbell, 2018b; Isbell and Knobloch, 2006; Knobloch, 2010). Contrary to the case of San Pedro de Atacama (Agüero y Uribe 2018; Stovel y Deibel 2018”), there is no doubt that these vases were not imported, but were produced locally. In Conchopata, pottery workshops have been excavated that were near the areas where their vessels were used and discarded (Isbell, 2018b; Ochatoma, 2007; Tschauner e Isbell 2012; Rodríguez, s. f.).

Even a preliminary analysis reveals that only some potters knew how to reproduce the Tiwanaku designs and figurative conventions with precision,

con precisión en cuanto a la traza, gama cromática y el repertorio de signos glifos (Isbell, 2018b). Cabe enfatizar que se trata de alfareros que producían grandes recipientes «oversized» (Menzel, 1964, 1968a), urnas y cántaros para el uso ceremonial local en los espacios que Isbell (2006) considera palaciegos. Por el estado de conservación de restos orgánicos, estamos privados de información sobre textiles producidos, sin duda, en Huari y Conchopata (Isbell, 2001). A juzgar por los textiles huari conservados en la costa, en este caso tampoco se trataba de imitaciones tiahuanaco (Ángeles, 2018). Algunos tejedores supieron manejar con maestría el repertorio tiahuanaco e innovar en la técnica utilizando tintes locales y fibras tanto de algodón como de lana (Oakland y Fernandez, 2001; Young, 2010).

Desde la perspectiva analítica que acabamos de esbozar, ninguna de las imágenes actualmente registradas y procedentes de la cuenca de Ayacucho es una imitación directa fiel de alguna de las litoesculturas halladas

especially regarding the design, the variety of colors and the repertoire of glyph signs that were used (Isbell, 2018b). These potters produced big, oversized containers (Menzel, 1964, 1968a), urns and pitchers for local ceremonial use in spaces that Isbell (2006) defined as palatial. As regards the textiles that were doubtlessly produced at Huari and Conchopata (Isbell, 2001), the poor state of conservation of the organic material has denied us any useful information. Some Huari textiles that have survived in the coast are also not imitations of the Tiwanaku textiles (Ángeles, 2018). Some weavers handled the Tiwanaku repertoire masterfully and innovated the technique by adding local dyes, cotton fibers, and wool fibers (Oakland and Fernandez, 2001; Young, 2010).

The analytical perspective I have just delineated shows that any of the images currently on record that come from the Ayacucho basin is a faithful direct imitation of any of the lithic sculptures found at Tiwanaku. An influential



■ Túnica huari (750-1100 d. C.). Algodón y lana de camélido. Dimensiones: 103.5 x 101 cm. Personajes sobrenaturales de perfil de traza geometrizada. Donación de Claudia Uentín, 2021. Número: 2021.146. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Huari tunic made in cotton and camelid wool (750-1100 CE), showing geometrically designed supernatural personages seen in profile. Measurements: 103.5 x 101 cm. Donation by Claudia Uentín (2021), No.: 2021.146, The Metropolitan Museum of Art, New York.

en Tiahuanaco. La influyente hipótesis que la representación del friso mayor en la Portada del Sol ha servido de modelo para algunos artesanos huari solía apoyarse en un solo caso del gran cántaro antropomorfo de Conchopata (Cook, 1994: 183-295, láms. 9-10; 2000: figura 53; véase también Knobloch, 2010: figura 5; Isbell, 2018b) que tiene cierto parecido con el relieve en el monolito Ponce, pero incluso en este caso no se trata de una imitación (foto, p. 169, derecha). La pose, el número, la distribución y la orientación y el trazo de personajes de perfil son diferentes en cada uno de los dos casos (Makowski, 2002 [2001]: figuras 7 y 12; Isbell y Knobloch, 2009: figuras 20, 26). Los acompañantes antropomorfos que corren en ambas direcciones poseen solo cabezas de ave (Knobloch 2018: figs. 23.9; Isbell 2018b: 15.28, 15.36). Algunas de las representaciones guardan en cambio cierto parentesco en estilo y composición con los tapices, que se cree procedentes de la costa sur, y a los que se atribuye el estilo Pucará costeño (Haberli, 2002, 2018; Isbell y Knobloch, 2006, 2009). Es probable que los textiles hayan servido de modelos al apoyo de la memoria visual de alfareros.

Los artefactos figurativos del Horizonte Medio, tanto los que fabricaron en Ayacucho como en otros lugares del área huari, se pueden clasificar en tres grupos, desde la perspectiva que acabamos de esbozar:

1. Los objetos que revelan plena pericia de sus creadores en cuanto al manejo del repertorio figurativo, de las convenciones y reglas de composición, así como de la gama cromática característica para el estilo tiahuanaco. Este grado de pericia sugiere, por un lado, que los artesanos habían sido formados en el contexto de la cultura del altiplano, y, por el otro, que los usuarios de los productos querían que los demás apreciaran su plena identificación con las élites sureñas, en particular

tiahuanaco, en cuanto al vestido y la parafernalia de culto. En este grupo no solo la imagen, sino también la forma de soporte evoca a menudo su origen foráneo: por ejemplo, el gorro de cuatro puntas, el *unku*, el quero (por ejemplo, dibujos, p. 204, fotos pp. 206, 210, 216, 221).

2. Los objetos influenciados por el estilo tiahuanaco en cuanto a los motivos decorativos y convenciones, pero que acusan, asimismo, una incapacidad o imposibilidad de usar el complejo repertorio de signos-glifos. Los soportes de estas imágenes son de origen variado, a menudo local, ocasionalmente influenciados por el estilo tiahuanaco (por ejemplo, fotos, pp. 217, 219).

3. Los artefactos en estilos locales, con el repertorio de personajes y actuaciones que tiene su origen también en las tradiciones locales, pero con claras influencias huari y tiahuanaco en cuanto a las preferencias por la composición, por la postura y la manera de distribuir a los personajes, así como en cuanto a algunos detalles menores, por ejemplo, forma de dedos, estilización de animales míticos, etcétera (por ejemplo, dibujos pp. 220, 221).

Los artefactos que conforman el primer grupo provienen esencialmente de dos centros principales huari en Ayacucho, del sitio epónimo (por ejemplo, Gonzalez Carré y otros, 1996: 68 sq., 74 sq., estilo Robles Moqo) y de Conchopata (Knobloch, 2018). Fuera del



■ Una pareja de deidades de sexo opuesto, a juzgar por los vestidos, en pose frontal y con dos báculos en una gigante huari en estilo Robles Moqo, hallada en Pacheco (valle de Nazca). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Pueblo Libre. El ceramista ha sido diestro en el uso de las convenciones tiahuanaco y del repertorio de glifos para crear imágenes que potencialmente corresponden a deidades huari. / Huari giant urn in Robles-Moqo style, from Pacheco (Nazca valley). Two deities that (judging by their dresses) are of opposite sex appear in a frontal posture, each one holding two staffs. The potter carefully used the Tiwanaku conventions and glyph repertoire to create images that potentially correspond to Huari deities. National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru, Pueblo Libre, Lima.

hypothesis that states that the representation in the main frieze of the Gate of the Sun was used as a model by some Huari artisans is only supported by a single case; that of a great anthropomorphic pitcher found at Conchopata (Cook, 1994: 183-295, plates 9-10; 2000: figure 53; see also Knobloch, 2010: figure 5; Isbell, 2018b), which more or less resembles the relief of the Ponce monolith. Also the Conchopata pitcher is not an imitation (photo, p. 169, right). In fact, the number, design, posture, distribution and orientation of the personages seen in profile are different in each case (Makowski, 2002 [2001]: figures 7 and 12; Isbell and Knobloch, 2009: figures 20, 26). The anthropomorphic companions that run in both directions have only bird heads (Knobloch 2018: figs. 23.9; Isbell 2018b: 15.28, 15.36). On the other hand, the style and the composition of some of its representations are similar to those of some tapestries which are believed to come from the southern coast and have been assigned to the Coastal Pucará style (Haberli, 2002, 2018; Isbell and Knobloch, 2006, 2009). These textiles were probably used as a visual memento by the potters.

Under the perspective I have delineated above, the figurative artifacts of the Middle Horizon that were produced in Ayacucho and other Huari areas can be classified into the following three groups:

1. Objects that reveal that their creators fully knew the figurative repertoire, the compositional rules and conventions, and the chromatic range that characterize the Tiwanaku style. This deep knowledge reveals that the artisans were formed in the context of the highlands' culture, and also that the end users of their products wanted the rest of the people to see that they identified themselves plainly with the elites of the south (i.e. of Tiwanaku) through their dresses and cult paraphernalia. The images and the shapes of these objects (e.g. the four-point cap, the Unku shirt, and the Kero beaker) often reveal their foreign origin (for example, drawings, p.204, photos pp. 206, 210, 216, 221).

2. Objects whose decorative motives and conventions were influenced by the Tiwanaku style, but that reveal an inability or impossibility of using the Tiwanaku complex repertoire of glyph signs. The material supports for these images could come from various places, but were often local; their manufacture was occasionally influenced by the Tiwanaku style (for example, photos, e.g. 217, 219).

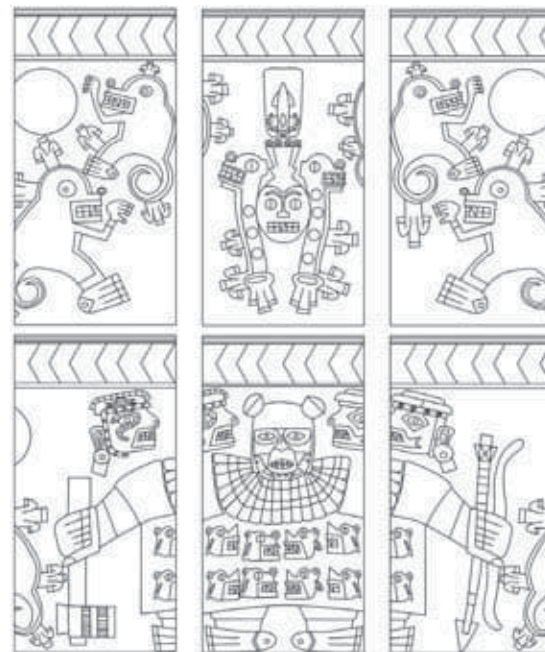
3. Artifacts made in the local style whose repertoire of personages and actions came from the local traditions, but have clear Huari and Tiwanaku influences in the compositional choices (e.g. postures and distribution of the personages) and some minor details (e.g. shape of the finger, stylization of mythical animals, for example, drawings pp. 220, 221).

Most of the artifacts belonging to the first group come from two main Huari centers in Ayacucho: the eponym site of Ayacucho (Gonzalez Carré and others, 1996: 68 sq., 74 sq., Robles Moqo style) and Conchopata (Knobloch, 2018), and findings of group 1 objects outside of these areas are rare; some examples are the Atarco Kero beaker found at Aqo Wayqo (Ochatoma, 1988: plate 11 and cover), the grave goods of tomb M-U1242 at



■ Urna huari (700-1000 d. C.), Museo Regional de Ica. Registro 00178-01. Foto: Daniel Giannoni. / Huari Urn (700-1000 CE). Regional Museum of Ica (No. 00178-01). Photograph by Daniel Giannoni.

■ Dibujos de las vistas delantera y posterior de la urna huari. Dibujo de Tom uidema (2015: 109, figura 3.8). La urna representa a un guerrero humano victorioso que adopta la pose de una deidad frontal y sostiene el hacha en la mano derecha y el arco y flecha en la izquierda. Dos cabezas humanas de perfil sin cuerpo aparecen una encima de cada hombro. Cuatro monos están trepando en la cara trasera de ambos lados de una cara frontal de mono entre dos báculos. / Front and back views of a Huari urn representing a victorious human warrior. He adopts the stance of a frontal god and holds an axe in his right hand and a bow and arrow in his left hand. Two human heads seen in profile appear above his shoulders, and four monkeys climb on both sides of a frontal monkey face, between two staffs. Drawings by Tom uidema (2015:109, fig.3.8)..



ámbito mencionado los hallazgos de este tipo son siempre excepcionales, como el quero Atarco en Aqo Wayqo, (Ochatoma, 1988: lám. 11 y carátula), el ajuar de la tumba M-U1242 de San José de Moro (figura 9; Castillo y otros, 2008: figuras 22, 53-54; Castillo, 2017), o hallazgos fortuitos en Chicama (Donnan, 1968). En Ayacucho el estilo Huamanga o Viñaque secular de Menzel (1968), carente de iconografía compleja, constituye un 97-99 por ciento del material cerámico decorado (González Carré y otros, 1996: 63-68, compárese, por ejemplo, con Schreiber 1992: 205-258). Recordemos la extrema escasez de fragmentos con la iconografía compleja en el material cerámico de Pikillacta (Glowacki, 2005). Ello contrasta con el despliegue iconográfico de la decoración de plumas de plata de Pomacanchi (Chávez, 1984-1985).

La mayoría de piezas del primer grupo provienen de contextos de ofrendas (Cook, 1994: 95-159, Menzel, 1968a; Ravines, 1968, 1977; Isbell, 2001; Isbell y Knobloch, 2006), depósitos de descarte de vajilla ceremonial (Rodríguez, s. f.; Isbell, 2018b), y de entierros

San José de Moro (figure 9; Castillo and others, 2008: figures 22, 53-54; Castillo, 2017), and some random findings in Chicama (Donnan, 1968). In Ayacucho the Huamanga style (Menzel's Secular Viñaque style, 1968), which lacks complex iconography, makes up to 97-99% of the total decorated pottery material (González Carré and others, 1996: 63-68, compare to Schreiber 1992: 205-258) [the extreme scarcity of pottery fragments with complex decoration at Pikillacta (Cuzco) comes to mind (Glowacki, 2005)]; this is in contrast to the rich iconographic display in the decoration of the silver feathers of Pomacanchi, in Cuzco (Chávez, 1984-1985).

Most of the pottery pieces of group 1 were found among offerings (Cook, 1994: 95-159, Menzel, 1968a; Ravines, 1968, 1977; Isbell, 2001; Isbell and Knobloch, 2006), in ceremonial-vessel dumps (Rodríguez, n.d.; Isbell, 2018b), and in elite burials —findings of this type of Huari pottery with complex designs and quality

de élite. En la costa centro-sur y sur, entre Cañete y Moquegua (por ejemplo, Ica y Nazca: Menzel 1964; pl.VII, IX; Menzel, 1968b: figuras 18, 20, Goldstein y Rivera 2004: figuras 6.5-6.6), los hallazgos de este tipo son quizá más frecuentes que en otras partes de la extensa área en la que el fenómeno Huari se manifiesta bajo alguna forma, gracias a la difusión del estilo Atarco (Menzel, 1968a: pl. XXXVII, XXXVIII. 45). Por otro lado, se trata casi siempre de piezas excepcionales en cuanto a la complejidad de diseño y calidad de acabado. Por estas características, resulta muy probable que el uso de estos artefactos fue restringido a los representantes de la élite gobernante. Los mejores ejemplos provienen de la cerámica oversized de Conchopata (Ochatoma y Cabrera, 2001b: 2002; Cook, 2001; Isbell, 2018b; Isbell y Cook, 2002; Isbell y Knobloch, 2006; Knobloch, 2010, 2018). Ochatoma (2007) ha observado que hay fuertes influencias de las tradiciones alfareras del altiplano en la cerámica doméstica de Conchopata (compárese con Knobloch, 1983).

finishes appear to be more frequent in the central and southern-central coast between Cañete and Moquegua (for example, Ica and Nazca: Menzel 1964; pl.VII, IX; Menzel, 1968b: figures 18, 20, Goldstein and Rivera 2004: figures 6.5-6.6) than in any other part of the wide territory in which the Huari phenomenon manifested itself in some form, thanks to the spread of the Atarco style (Menzel, 1968a: plates XXXVII, XXXVIII. 45). The characteristics of the group 1 artifacts, of which one of the best examples is the oversized pottery of Conchopata (Ochatoma and Cabrera, 2001b: 2002; Cook, 2001; Isbell, 2018b; Isbell and Cook, 2002; Isbell and Knobloch, 2006; Knobloch, 2010, 2018), suggest that their use was limited to the representatives of the ruling elites. Ochatoma (2007) has observed that strong influences from the pottery traditions of the highlands can be observed in the domestic Conchopata pottery (compare with Knobloch, 1983).

Los diseños figurativos emparentados con la imaginería tiahuanaco, en estilos Conchopata, Robles Moqo, Pacheco, y, en menor grado, Atarco no constituyen simples imitaciones de modelos textiles o líticos del área de origen de la iconografía SAIS y en particular de la cuenca de Titicaca. Se trata de creaciones originales, pero ejecutadas con todo el respeto por las reglas y repertorios de la iconografía tiahuanaco. No se perciben errores ni malentendidos. Si bien algunos personajes sobrenaturales con báculos o armas y nimbos radiantes encuentran paralelos cercanos en la litoescultura del sitio epónimo de Tiahuanaco, en un buen número de casos parece tratarse de deidades potencialmente locales a las que se está incorporando al panteón del altiplano.

Un énfasis particular merece la frecuente oposición binaria entre dos deidades frontales representadas en la misma urna o, como recientemente ha demostrado Knobloch (2010), la asociación entre un personaje sobrenatural de frente y otro, humano o sobrenatural de perfil. Las diferencias de vestido, atributos y selección de símbolos-glifos dejan en claro que no se trata de la misma deidad repetida sino de dos diferentes, y opuestas en algún grado (Makowski, 2001; Knobloch, 2010, 2018). Como bien ha observado Lyon (1978, figura 14; Bergh, 2009: figuras 13-14), una de estas deidades tiene a veces vestido femenino y su nimbo cuenta con un signo-glifo particular: el choclo de maíz. El personaje está representado al lado de un ser masculino con armas cuyo nimbo también contiene el mismo glifo (Schreiber y Edwards, 2010: figura 7). En cualquier caso, ni las deidades de la Portada del Sol ni las del monolito Bennett fueron reproducidas de manera fiel ni tampoco aproximada, por los artesanos de Ayacucho. Basta una comparación somera para comprobarlo (Makowski, 2009: 150, figura 12).

Se nota, asimismo, que tanto en el altiplano como en la cuenca de Ayacucho los signos-glifos están combinados de la misma manera para crear nimbos, báculos, armas, lagrimales (Menzel, 1968a, figura 45; Ravines, 1977, figura 32; Isbell, 2001, figuras 3-5; 2018b: figuras 15.13-15.14; 15.35-15.52; Knobloch, 2010: figura 21; Haeberli, 2018: figuras 6.1-6.2; Torres, 2018: figuras 11.39-11.40). En ambas áreas culturales se usa cada uno de estos signos como un diseño autónomo que puede estar reproducido por separado (por ejemplo, Huari: Isbell, 2001: figura 19; Tiahuanaco: Janusek, 2010: figura 19; Makowski, 2001: figura 99), o en combinación con otros (por ejemplo, Young Sanchez [ed.]: figura 6.3), para adornar tocados, pinturas faciales (Huari: Schreiber y Edwards, 2010: figura 1; lagrimales en Bennett; Makowski, 2010: figura 7), camisas-*unkus* (Huari: Ochatoma y Cabrera, 2010: figura 10; Cook, 2001: 38; Makowski, 2001: figura 91) o escudos (Huari: Ochatoma y Cabrera, 2001b: 200; Makowski, 2010: figura 14), a manera de símbolo heráldico. El uso de los símbolos-glifos en la iconografía SAIS se puede comparar en varios aspectos con el uso de los *tokapus* en las sociedades inca e indígena colonial de Cuzco (Ziólkowski y otros, 2008; Timberlake, 2008). En ambos casos un repertorio cerrado y bien definido de signos geométricos y figurativos se maneja a manera de inscripciones ideográficas y escudos nobiliarios en la decoración de *unkus* y de otras partes de vestido ceremonial, por un lado, y de queros, por el otro.

The figurative designs in the Conchopata, Robles Moqo, and Pacheco styles (and to a lesser extent also in the Atarco style), that relate to the Tiwanaku imagery are not mere imitations of lithic or textile models from the area of origin of the SAIS iconography, i.e. the Titicaca basin; rather, they are original creations that were produced following the rules and using the repertoires of the Tiwanaku iconography faithfully, in which no errors or misunderstood concepts are manifest. Even though some supernatural personages with staffs or weapons and radiant halos have close parallels in the lithic sculpture of the eponym Tiwanaku site, in many instances these appear to be local deities to whom the highlands' pantheon is incorporated.

Particular emphasis should be put on the frequent binary opposition between two frontal deities represented in the same urn or, as Knobloch proved (2010), the association of a frontal supernatural being with a human or supernatural being represented in profile. The differences in the dresses, attributes and choice of glyph symbols show that these are not cases of single deities that appear repeated twice, but of two different deities that, to a certain extent, are opposable (Makowski, 2001; Knobloch, 2010, 2018). As Lyon has noted correctly (1978, figure 14; Bergh, 2009: figures 13-14), one of these deities can sometimes appear wearing a woman's dress and with a specific glyph sign (i.e. a corn) in its halo; the personage appears beside a male being that carries weapons and the same halo with a corn (Schreiber and Edwards, 2010: figure 7). In any event, the artisans of Ayacucho did not reproduce faithfully or even approximately the deities of the Gate of the Sun and those of the Bennett monolith. A quick comparison is enough to verify this fact (Makowski, 2009: 150, figure 12).

Also evident is the fact that in the southern highlands and in the Ayacucho basin the glyph signs appear combined in the same manner to create halos, staffs, weapons and lachrymals (Menzel, 1968a, figure 45; Ravines, 1977, figure 32; Isbell, 2001, figures 3-5; 2018b: figures 15.13-15.14; 15.35-15.52; Knobloch, 2010: figure 21; Haeberli, 2018: figures 6.1-6.2; Torres, 2018: figures 11.39-11.40). In both of these cultural areas each of these signs was used as an autonomous design that might be reproduced separately (e.g. Huari: Isbell, 2001: figure 19; Tiwanaku: Janusek, 2010: figure 19; Makowski, 2001: figure 99), or combined with other glyph signs (e.g. Young Sanchez [ed.]: figure 6.3) to adorn headdresses, facial paints (Huari: Schreiber and Edwards, 2010: figure 1; lachrymals in Bennett; Makowski, 2010: figure 7), Unku shirts (Huari: Ochatoma and Cabrera, 2010: figure 10; Cook, 2001: 38; Makowski, 2001: figure 91) or shields —as a heraldry symbol (Huari: Ochatoma and Cabrera, 2001b: 200; Makowski, 2010: figure 14). Several aspects of the glyph signs in the SAIS iconography can be compared to the use of the *Tokapu* decorations in the Inca society and the indigenous colonial society of Cuzco (Ziólkowski and others, 2008; Timberlake, 2008). In both cases, figurative and geometrical signs that belonged to a closed and well defined repertoire were handled like they were ideographic inscriptions and coats of arms in the decoration of the Kero beakers and the Unku shirts.



■ Recipiente globular huari (700-1000 d. C.) sin cuello, pero con dos orificios, uno cuadrangular otro redondo. La decoración polícroma representa a una serpiente bicéfala draconiana y un felino sobrenatural. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Huari globular container with no spout, but a square hole and a round hole instead (700-1000 CE). Its polychrome decoration represents a draconian two-headed serpent and a supernatural feline. Metropolitan Museum of Art, New York.



■ Fragmento rectangular de un tejido de tamaño mayor huari (700-1100 d. C.), de algodón y lana de camélido, decorado con dos glifos empleados como signos autónomos: la cara frontal, y el apéndice draconiano. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Rectangular fragment of a big Huari textile made of cotton and camelid wool (700-1100 CE). Its decoration includes the frontal face glyph and the draconian appendix glyph, both used as autonomous signs. Metropolitan Museum of Art, New York.



■ Vasija escultórica huari (700-1000 d. C.) que representa a gobernante levantando el quero durante la ceremonia de ofrenda líquida. La gorra de cuatro puntas, la camisa-unku decorada y el manto sobre espaldas son los símbolos de su alto rango. Museo Regional de Ica. / Huari sculptural vessel (700-1000 CE) representing a ruler raising a Kero beaker during a ceremony of offering to a god. His high rank is symbolized by his four-cornered hat, his decorated Unku shirt and the cloak on his shoulders. Regional Museum of Ica. Photograph by Daniel Giannoni.

Tal parece que en el ámbito de la cultura política huari y tiahuanaco, de la misma manera como en la inca (Cummins, 2002), el vestido, el tocado y el quero cumplían el papel de símbolos materiales de poder tanto en vida como después de la muerte en el ajuar funerario. Por razones que acabamos de exponer, cabe poca duda que cada uno de los signos usados por los artesanos tiahuanaco y huari remitía a un significado concreto, fácil de decodificar para los usuarios y los observadores competentes, de la misma manera como lo fueron los escudos nobiliarios para la sociedad colonial. Es razonable sospechar que un símbolo de ave (Isbell, 2001: figura 19) se relacione con el ámbito del aire y del cielo, el de pez o nutria con el agua y el del felino (véase alternando con ave: Goldstein y Rivera 2004: figura 6.3) o venado con la tierra. Estos símbolos podrían, por lo tanto, denotar a categorías clasificatorias generales, comparables con las nociones collana, payan, cayao en quechua o a los términos referentes a las sayas y a los suyos (Zuidema, 1989a, 1989b: *inter alia*; Watanabe, 2013).

Apparently, in the context of the Huari and Tiwanaku political culture, just as in the Inca political culture (Cummins, 2002), the dress, the headdress and the Kero beaker played the role of material symbols of power for important people, both during life and after death, when they were included among the grave goods. The above reasons convincingly suggest that all the signs used by the Tiwanaku and Huari artisans had a specific meaning, which was easy to decodify for all the end users of the objects that carried them and all capable observers, similar to what was the case with the coats of arms in the colonial society. Thus for example, we can reasonably suspect that the symbol of a bird (Isbell, 2001: figure 19) referred to the air and the sky, that of a fish or otter to the water, and that of a feline (see this symbol alternating with that of a bird in Goldstein and Rivera 2004: figure 6.3) or a deer to the earth. Therefore, these symbols could denote general classificatory categories that could be compared to the Quechua notions of

Las deidades de báculos, las de frente y también las de perfil se diferencian una de la otra, entre otros y ante todo, por la recurrencia de uno de estos símbolos; y, en el caso de Ayacucho también por símbolo de maíz. En otro trabajo (Makowski, 2001b: 99-107) hemos fundamentado la hipótesis sobre la posible similitud entre el panteón tiahuanaco y el panteón inca con sus cuatro dioses supremos masculinos, Punchao, Huanacauri, Illapa y Viracocha. Los recientes estudios de Knobloch (2010, 2018) sobre la iconografía huari coinciden con la hipótesis de Makowski (2001b) acerca de la existencia de un frondoso panteón de deidades en Ayacucho, cuya personalidad —nombre particular, rango, poderes y rango de acción— se expresaría por medio de la combinación de signos-glifos. En cambio, la postura, de frente o de perfil, remitiría de manera circunstancial a la relación de rango entre los personajes representados uno al lado del otro. Esta hipótesis ofrece una explicación a la sorprendente variabilidad de las

Collana, Payan, and Cayao, or other terms referred to the Sayas and the Suyos (Zuidema, 1989a, 1989b: *inter alia*; Watanabe, 2013).

The presence of one of these symbols is the main difference between the frontal and profile staff gods, and also between the staff gods and other deities; in the case of Ayacucho, also the presence or absence of the corn sign makes the difference. I have supported elsewhere (Makowski, 2001b: 99-107) the hypothesis about a possible resemblance between the Tiwanaku pantheon, and the Inca pantheon with its four supreme male deities: Punchao, Huanacauri, Illapa and Viracocha. Knobloch's studies (2010, 2018) on the Huari iconography coincide with my own hypothesis (Makowski, 2001b) regarding the presence of a copious pantheon of Ayacucho gods whose personality —name, rank, powers and sphere of action— would be manifested through the combination of glyph signs. On the other hand, their frontal or profile posture would circumstantially refer to the social-rank

imágenes de rostro frontal radiante grabados en las plumas de plata halladas en Pomacanchi cerca de Cuzco (Chávez, 1984-1985). Solo en dos casos el diseño es idéntico. En los trece casos restantes varía el repertorio de glifos, la manera como alternan y el número de plumas (9, 11, 13, 14 o 16) en el nimbo. Una pluma representa a la cabeza de un felino de perfil y dos no están decoradas. Es razonable suponer que este emblema llevado encima de la frente, como la parte esencial del tocado, denotaba el origen noble de su portador, su alto rango, y remitía de manera codificada a la historia de su linaje. Como bien lo subrayó Chávez (*ibidem*), muchos de estos rostros tienen paralelos en la iconografía del altiplano, pero otros no, y se vinculan más bien con el ámbito huari.

Estas últimas conclusiones permiten entender, por lo menos en parte, el probable origen de la profunda diferencia entre los talleres cuyos integrantes manejaban con pericia todos los códigos visuales tiahuanaco (compare el repertorio de glifos, p. 194 con el grupo 1, dibujos, p. 204, fotos pp. 206, 210, 216, 221) y los demás artesanos (grupos 2 y 3, por ejemplo: fotos, pp. 217, 219, 220, 221). Estos primeros conjugaron creativamente las formas, los diseños y las técnicas foráneas con algunos materiales y formas de soportes de origen local con el fin de crear objetos, vestidos y vasijas ceremoniales, cuya alta calidad y estilo exótico debían crear un gran impacto entre la población autóctona de Ayacucho o Cuzco. Los artesanos agrupados en estos talleres fueron capaces de crear las imágenes de seres sobrenaturales, posiblemente procedentes del imaginario local, Huarpa y Nazca, al igual que las deidades de las orillas de Titicaca, sirviéndose para ello de todas las convenciones del arte SAIS incluyendo el complejo y hermético repertorio de signos-glifos. Ellos fueron los responsables de la creación de la particular iconografía imperial huari. Existe un consenso entre los estudiosos que los usuarios de los artefactos producidos por estos talleres se reclutaban de la cúspide de la élite gobernante huari. Conforme con la hipótesis de Knobloch (2010, 2018; Gibbon y otros, 2022), las asociaciones recurrentes entre personajes humanos con atavíos característicos y los seres sobrenaturales aludirían a las relaciones políticas entre élites de diferente origen e identidad.

En cambio, recordemos, el segundo grupo de artefactos huari se diferencia del primero por el hecho de que, si bien sus productores recurrieron al repertorio figurativo y a las convenciones tiahuanaco, así como algunas formas de soportes como el quero y el *unku*, se abstuvieron sistemáticamente de hacer uso de signos-glifos figurativos. Estos símbolos fueron remplazados por signos redundantes como la pluma tripartita que aparece sin excepción en todas las representaciones de seres sobrenaturales tiahuanaco. Por otro lado, llama atención el número excepcionalmente reducido de plumas en el tocado o nimbo radiante. Las deidades frontales cuando están representadas con todos los detalles que permiten identificarlas como hipotéticos dioses supremos, cuentan con el número de plumas mayor que 12, por lo general 24 (Makowski, 2001, 2002). El número posiblemente guarda relación con su posición jerárquica dentro del panteón, a mayor número, mayor rango. Ello podría significar que los artesanos cuyos productos se clasifican en nuestro segundo grupo imitan de manera genérica a las imágenes de personajes subalternos en la mitología huari, entre los cuales están el famoso «grifo Pachacámac» y «el animal jorobado».



■ Plumas de tocado huari (700-1000 d. C.) en plata recortada y repujada, hallados en Pomacanchi, Cuzco. La cara en nimbo radiante representada en la placa cuadrada se parece a la de la deidad frontal de báculos en el monolito Ponce y a una de las variantes de la hipotética imagen del sol en el friso calendario de la Portada del Sol. Por lo visto, el taller orfebre que ha producido la pluma estaba plenamente familiarizado con la iconografía tiahuanaco, incluido el repertorio de glifos. Princeton University Art Museum. / The feathers of a Huari headdress made in cut silver, from Pomacanchi, Cuzco (700-1000 CE). The face in a radiant halo in the square plate resembles that of the frontal staff god in the Ponce Monolith, and also one of the variants of the hypothetical image of the sun in the calendar frieze of the Portal of the Sun. Apparently, the metalworking workshop that produced these silver feathers mastered the Tiwanaku iconography, including the glyph repertoire. Princeton University Art Museum.

relationships between the personages that appear represented one beside the other. This explains the surprising variability of the images of a radiant frontal face that appear engraved in a series of silver feathers found at Pomacanchi, near Cuzco (Chávez, 1984-1985). There are only two cases of feathers with identical an design; in the remaining 13 cases, the repertoire of glyphs, the way they alternate, and the number of feathers in the halo (9, 11, 13, 14 o 16) vary. One of the feathers has the representation of a feline head seen in profile, and another two feathers lack any decoration. We can reasonably assume that this feather emblem, which was worn on top of the forehead as an essential component of the headdress, denoted the noble origin and high rank of its bearer, while at the same time referring to the history of his lineage in a codified way. As Chávez (*ibidem*) correctly observed, many of these engraved faces have parallels in the highlands' iconography, while others are related to the Huari cultural sphere.

The above conclusions allow us to elucidate, at least partially, the probable origin of the deep differences that existed between the artisans of the workshops where all the Tiwanaku visual codes were mastered (compare the repertoire of glyphs, p. 194 with group 1, drawings, p. 204, photos pp. 206, 210, 216, 221), and the rest of the artisans (**group 2 and 3, for example: photos, pp. 217, 219, 220, 221**). The former creatively combined the foreign shapes, designs and techniques with some local materials and shapes (of the material supports) to produce objects, dresses and ceremonial pottery whose high quality and exotic style were admired by the indigenous people of Ayacucho and Cuzco. The artisans of these workshops created the images of supernatural beings (probably taken from the local, Huarpa and Nazca imagery, as well as from the gods around the shores of Lake Titicaca) by applying all the conventions of the SAIS art, including the complex and closed repertoire of glyph signs; they were the ones who developed the exclusive imperial Huari iconography. There is consensus among researchers about the fact that the end users of the artifacts produced in these workshops belonged to the top echelons of the Huari ruling elite. According to Knobloch's hypothesis (Knobloch, 2010, 2018; Gibbon and others, 2022), the recurrent associations between humans wearing characteristic garments and the supernatural beings alluded to the political relationships between elites of different origins and identity.

On the other hand, we shall remember, the second group of Huari artifacts is different than the first in that even though their producers used the Tiwanaku figurative repertoire and conventions —and some material supports such as the Kero beaker and the Unku shirt—, they systematically abstained from using the figurative glyph signs, which they replaced by redundant signs such as the tripartite feather (which appears in all the representations of Tiwanaku supernatural beings, with no exception). Also worth noting is the exceptionally small number of feathers in the headdresses or the halos; when the frontal deities are represented with all the details that allow their identification as hypothetical supreme gods, the number of their feathers is always higher than 12, and is normally 24 (Makowski, 2001, 2002). The number of their feathers is probably related to their position in the pantheon's hierarchy: the higher the number, the higher the rank. These could mean that the artisans whose products belong to the second group generically imitated the images of subordinate personages in the Huari mythology, such as the famous “Pachacamac griffin” and the “hunchback animal”.

A diferencia del primer grupo, el segundo está constituido por artefactos producidos tanto en la cuenca de Ayacucho como en diferentes regiones culturales a lo largo y a lo ancho del área afectada por el fenómeno huari. Si bien no disponemos de estadísticas precisas, no cabe duda de que el segundo grupo de artefactos es incomparablemente más nutrido que el primero, pues comprende a piezas en estilos ampliamente difundidos, como: Chakipampa (Millones [comp.], 2001: 387); Atarco de Nazca (Menzel, 1968: figuras 10, 19); Viñaque (Millones [comp.] 2001: 361, 367, 391, 395; Ochatoma, 1998: figura 10), Pachacámac (Eeckhout, 2018: figura 18.17; Kaulicke, 2001: figuras 15-16, 25, 32; Millones, 2001: 363, 421, 423, 429, 431); algunos estilos regionales, como Josjopa (Millones [comp.], 2001: 365) y Huari Norteño (Larco, 1948; Prümers, 2001: figura 8). Por otro lado, las vasijas soportes de esta iconografía recurren muy a menudo a formas que tienen amplios antecedentes en el ámbito local (pp. 218, 220, 257, 265, 278/279). Por consiguiente, resulta claro que los productores de estos objetos no conocían los complejos contenidos míticos que forman parte de la tradición oral dinástica de los supremos gobernantes, no tuvieron intención o no tuvieron derecho de reproducirlos. Ellos simplemente imitaron las formas emblemáticas de la iconografía SAIS para emular el estilo imperial. A juzgar por los contextos en los que se hallan los artefactos producidos por este grupo de talleres —entierros de élite provincial y centros administrativos de variado rango—, los usuarios de los objetos se reclutaban entre élites de menor rango, no emparentadas con las familias nobles de Ayacucho.

El tercer grupo de artefactos, considerados diagnósticos para el Horizonte Medio, agrupa a objetos cuya decoración está inspirada total o parcialmente en los diseños huari-tiahuanaco, a pesar de que la técnica y/o la forma del soporte de la imagen, y a menudo también el tema iconográfico, acusan un origen local. Personajes frontales con báculos cuya forma y decoración remite a la tradición Nazca (Frame, 1999: 296-297, plate 23) o Huarpa (Ravines: 1077, lám. XXVI, figura 30a) son un buen ejemplo de los resultados de este diálogo estilístico. Según los estudios pioneros de Menzel (1964, 1968a, 1968b), y siguiendo su hipotética reconstrucción de las tendencias estilísticas, estos objetos deberían ser recurrentes solo en las épocas 1a, 2b, 3, antes y después de la hipotética consolidación del dominio imperial, cuya legitimidad se sustentaría en la exitosa religión proselitista tiahuanaco.



■ uero gigante huari (700-1000 d. C.) en estilo Robles Moqo. Representa el rostro del felino sobrenatural en la parte central del cuerpo de la vasija sus lagrimales comprenden el glifo de la cara frontal sonriente. El taller productor se clasifica en nuestro grupo 1. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima. / Giant Huari Kero beaker of Robles-Moqo style (700-1000 CE), with a representation of the face of a supernatural feline at its center the lachrymals include the glyph that represents the frontal smiling-face. In our classification of producing workshops, this Kero beaker belongs to Group 1. Photograph by Daniel Giannoni, DG. National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Art, Pueblo Libre, Lima.

■ Cantimplora cara gollete huari (700-1000 d. C.). La cara escultórica realista del felino adorna la base del gollete. Estilo Atarco. El cuerpo de la vasija en forma de tambor lleva imágenes policromas del animal jorobado y del animal ventral. Ambos personajes sobrenaturales forman parte de la tradición Nazca-Ayacucho. El taller productor se clasifica en el grupo 3. Legado de Arthur M. Bullowa y Fondo Rogers. 1996, 1996.290. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Huari face-neck canteen of Atarco style (700-1000 CE). While the base of the spout is adorned by a realistic sculptural feline face, the body of this drum-shaped vessel has the images of two supernatural personages which are part of the Nazca-Ayacucho tradition: the hunchback animal and the ventral animal. In our classification of producing workshops, this canteen belongs to Group 3. Arthur M. Bullowa Bequest and Rogers Fund, 1996 (1996, 290). The Metropolitan Museum of Art, New York.



Contrary to what is the case in the first group, the second group includes artifacts produced in the Ayacucho basin and also in other cultural regions distributed throughout the territory touched by the Huari phenomenon. Even though there are no precise statistics available, there is no doubt that this second group of objects is incomparably more numerous than the first one, especially as it includes pieces made in widely spread styles such as: Chakipampa (Millones [comp.], 2001: 387); Atarco of Nazca (Menzel, 1968: figures 10, 19); Viñaque (Millones [comp.] 2001: 361, 367, 391, 395; Ochatoma, 1998: figure 10), Pachacamac (Eeckhout, 2018: figure 18.17; Kaulicke, 2001: figures 15-16, 25, 32; Millones, 2001: 363, 421, 423, 429, 431); and some regional styles such as Josjopa (Millones [comp.], 2001: 365) and Northern Huari (Larco, 1948; Prümers, 2001: figure 8). On the other hand, the vessels used as supports for this iconography very often have shapes that have numerous precedents at the local level (pp. 218, 220, 257, 265, 278/279). It therefore appears evident that the producers of these objects did not know the complex mythical contents of the dynastic oral traditions of the supreme rulers, or that they did not intend or did not have the right to reproduce them, so they limited themselves to imitating the emblematic forms of the SAIS iconography in order to emulate the imperial style. Judging by the contexts where the artifacts produced by these workshops have been found —burials of the provincial elites and administrative centers of varying rank—

the end users of these products came from the lower-rank elites that were not kinship-related to the noble families of Ayacucho.

The third group of artifacts is considered to be diagnostic for the Middle Horizon Period; it includes those objects whose decoration is partially or totally inspired by Huari-Tiwanaku designs despite being produced using local techniques and/or shapes of the support material, and often also local iconographic themes. The frontal personages with staffs whose shape and decoration allude to the Nazca tradition (Frame, 1999: 296-297, plate 23) or the Huarpa tradition (Ravines: 1077, plate XXVI, figure 30a) are good example of the results of this stylistic dialogue. According to the pioneering research by Menzel (1964, 1968a, 1968b), and following her hypothetical reconstruction of the stylistic tendencies, these objects should have only become recurrent during the 1a, 2b, and 3 epochs before and after the hypothetical consolidation of the Huari imperial power —whose legitimacy was based on the successful Tiwanaku proselytizing religion.

Sin embargo, las evidencias recientes procedentes de las excavaciones estratigráficas de contextos primarios en la costa, como por ejemplo, las de San José de Moro (Castillo, 2001; Castillo y otros, 2008; Rucabado, 2008, 2009), de los valles de Culebras y Huarmey (Giersz y Przdka, 2003; Giersz, 2017; Makowski, 2014; Prümers, 1990, 2001; Przdka Giersz, 2019), Cajamarquilla (Guerrero y Palacios, 1994; Mogrovejo y Segura, 2001), o del valle de Palpa (Isla, 2002), o de Arequipa (Yépez y Jennings 2012; Yépez 2016) demuestran con claridad, que los estilos locales no solo no se extinguieron, sino se mantuvieron plenamente vigentes, no sin eventuales préstamos y cambios, entre aproximadamente 700-1000 d. C., cuando el fenómeno huari se manifestaba con toda fuerza en los Andes Centrales. Además, junto con los especímenes huari aparecen en los contextos del Horizonte Medio 2 otros estilos exóticos (por ejemplo, Nievería, Cajamarca, Teatino o Casma en San José de Moro, Castillo, *loc. cit.*; Eeckhout, 2018).

Hay indicios que su influencia en la producción alfarera local también tiene que tomarse en cuenta. Varios investigadores lo interpretaron como prueba del fracaso de las iniciativas expansionistas del imperio en la costa (Isbell y McEwan, 1991: 5-10; Castillo, 2001a: 176-177; 2001b) e incluso sierra norte (Topic 1991 y Topic Lange 1991), o de la inexistencia de una entidad política con las características imperiales (Shady, 1988). Sin embargo, estas alternativas no ofrecen explicación convincente para el profundo cambio de los hábitos tecnológicos (por ejemplo, en el campo de metalurgia: Shimada, 1999; Lechtman, 2003), ni culturales durante el Horizonte Medio y menos para la transformación de la iconografía y los símbolos del poder. Basta recordar que los gobernantes de Lambayeque entre los siglos IX y X dejaron de lado la copa y los tocados Moche para sustituirlos por los símbolos universales huari: el quero (aquilla de oro) y la gorra de cuatro puntas (Rucabado, 2008: 182, figuras 2-4, 6, 16). La difusión de estos símbolos a lo largo de la costa coincide con el abandono probablemente casi simultáneo de grandes



■ Botella asa-puente Viñaque con la representación de una cara radiante. Nótese que el nimbo comprende cinco plumas tripartitas en lugar de una alternancia de plumas con signos-glifos. La botella se clasifica en el segundo grupo de talleres huari. Museo Histórico Regional Hipólito Unanue de Ayacucho. / Viñaque bridge bottle with the representation of a face in a radiant halo. Notice that the halo includes five tripartite feathers instead of an alternating series of feathers with glyph signs. This bottle belongs to group 2 in the classification of Huari workshops. Hipólito Unanue Regional History Museum of Ayacucho.

centros regionales como Cerro del Oro en el valle de Cañete (Ruales, 2001; Fernandini y Alexandrino, 2016), Maranga y Cajamarquilla (Mogrovejo y Segura, 2001), del Templo Viejo de Pachacámac de la fase Maranga (Franco y Paredes, 2001; Makowski, 2016b), Huacas del Sol y de la Luna (Uceda, 2010: 135, tabla 1), Galindo y Pampa Grande (Shimada 1994: 247, 254).

La persistencia e incluso la predominancia de los estilos locales durante el Horizonte Medio 2a y 2b, a pesar del probable éxito de las políticas expansivas huari se está comprobando también paulatinamente para el caso de Cajamarca (Watanabe 2001, 2016), Huamachuco (Topic y Topic Lange, 2001), en los callejones (Isbell, 1997) y la sierra de Cuzco (Glowacki y McEwan, 2002; Bauer, 2004: 55-56). Por otro lado, el supuesto impacto avasallador de la ideología religiosa imperial merece una revisión a fondo. Espero haber demostrado que la hipótesis acerca de la difusión de una sola deidad de los cielos con su séquito de acólitos alados, la misma que adorna la Portada del Sol de Tiahuanaco, ha perdido el sustento con el avance de investigaciones. Por otro lado, como se verá, el papel de Pachacámac como hipotético centro difusor del culto imperial carece de sustento firme. No hay indicios de la producción local de cerámica o textiles con la iconografía de tipo Conchopata, y la presencia de los materiales del

However, more recent evidence from the stratigraphic excavation of primary contexts in the coast, (e.g. at San José de Moro [Castillo, 2001; Castillo and others, 2008; Rucabado, 2008, 2009]), in the valleys of the Culebras and Huarmey rivers [Giersz and Przdka, 2003; Giersz, 2017; Makowski, 2014; Prümers, 1990, 2001; Przdka Giersz, 2019]), at Cajamarquilla [Guerrero and Palacios, 1994; Mogrovejo and Segura, 2001], and the Palpa valley [Isla, 2002]), or from Arequipa (Yépez and Jennings 2012; Yépez 2016), clearly prove that the local styles did not only not disappear, but that they remained fully valid (though with some loans and changes) between approximately 700 CE to 1000 CE, when the Huari phenomenon began to be strongly felt in the central Andes. Besides the Huari specimens, other exotic styles appeared in the contexts of the Middle Horizon 2, e.g. Nievería, Cajamarca, and Teatino or Casma in San José de Moro (Castillo, *loc. cit.*; Eeckhout, 2018).

Some evidence suggests that the influence of these other styles in the local pottery productions should also be taken into account. Several researchers interpreted the



■ uero huari, estilo pachacámac, con la representación del personaje sobrenatural frontal con nimbo radiante. El nimbo comprende solo plumas tripartitas y triangulares. No hay ni un solo signo glifo. El alfarero productor del vaso se clasifica en el segundo grupo de talleres huari. Ethnologisches Museum Berlin. Foto: Martin Branton. / Huari Kero beaker of Pachacámac style, with the representation of a frontal supernatural being with a radiant halo. The halo comprises tripartite and triangular feathers exclusively (no glyph signs are present). This beaker belongs to group 2 in the classification of Huari workshops. Ethnologisches Museum Berlin. Photograph by Martin Branton.

persistence of the local pottery styles as proof of the failure of the Huari empire to expand towards the coast (Isbell and McEwan, 1991: 5-10; Castillo, 2001a: 176-177; 2001b) and even towards the northern Andes (Topic, 1991, and Topic & Lange, 1991), or as proof of the absence of an political entity with imperial characteristics (Shady, 1988). However, these alternatives do not provide a good explanation for the deep change in the technical practices (e.g. in the metalwork field: Shimada, 1999; Lechtman, 2003) or the culture during the Middle Horizon, and much less for the transformation of the iconography and the symbols of power. We must mention that between the 9th and the 10th centuries the Lambayeque rulers gradually left aside the Moche cup and headdresses and substituted them with the Huari universal symbols: the Kero beakers and the cap with four points (Rucabado, 2008: 182, figures 2-4, 6, 16). The spread of these symbols along the coastal areas coincides with the (probably almost simultaneous) abandonment of great regional centers such as: Cerro del Oro in the Cañete valley (Ruales, 2001; Fernandini and Alexandrino, 2016), Maranga and Cajamarquilla (Mogrovejo and Segura, 2001), the Old Temple in Maranga-phase Pachacámac (Franco and Paredes, 2001; Makowski, 2016b), Huaca of the Sun and Huaca of the Moon (Uceda, 2010: 135, table 1), Galindo, and Pampa Grande (Shimada 1994: 247, 254).

The persistence and even predominance of the local styles during the Middle Horizon 2a and 2b despite the probable success of the Huari expansion policies also applies to the case of Cajamarca (Watanabe 2001, 2016), Huamachuco (Topic and Topic Lange, 2001), the land corridors (Isbell, 1997) and the sierra of Cuzco (Glowacki and McEwan, 2002; Bauer, 2004: 55-56). On the other hand, the supposed resounding impact of the imperial religious ideology deserves a full review. I have already attempted to prove that the latest research has deprived the hypothesis about the spread of a single winged sky deity (the one in the Gate of the Sun of Tiwanaku) and its entourage of any support. As we will see more in detail below, the hypothetical role of Pachacámac as a center in charge of spreading the imperial cult lacks any firm support, as there is no evidence

Horizonte Medio 2 en Pachacámac es muy reducida (Kaulicke, 2001; Eeckhout, 2018). Tampoco se ha encontrado arquitectura monumental de la época.

El motivo emblemático —el grifo Pachacámac— es un personaje sobrenatural subalterno que se clasifica en nuestro segundo grupo para la mayoría de sus versiones y, por lo tanto, no guarda relación directa con los contenidos centrales de la ideología religiosa de élites huari. A juzgar por la reducida cantidad de hallazgos de la iconografía compleja huari-tiahuanaco, la difusión de las ideas religiosas de las élites imperiales no ha implicado el abandono de los cultos y de los panteones locales. Eventualmente pudo haber causado su reestructuración, el cambio de posición jerárquica de unas deidades frente a las otras, así como algunos sincretismos. Botellas polícromas con decoración en relieve Mochica-Huari (Larco, 1948; Castillo, 2001: figura 25-32) o Lambayeque (Sicán Temprano, Rucabado, 2009) constituyen un buen ejemplo que ilustra estos probables mecanismos.

Los alfareros imitan a menudo ciertas formas de origen sureño (por ejemplo, quero, botella cantimplora, botella asa-puente de dos picos divergentes), y, asimismo, las convenciones de composición del mismo origen transforman la apariencia de personajes y escenas



procedentes del repertorio local y reproducidas desde hace varios siglos (Rucabado, 2009: figuras 115-116, cat. 61). Algunas de las deidades principales de la imaginaria local siempre representadas de perfil aparecen en proyección frontal y con dos objetos (dibujos, pp. 220, 221: botella Casma impreso), uno en cada mano, bajo la indudable influencia huari (Rucabado, 2009: figura 110, 115, 116, 117). Fenómenos y mecanismos muy similares afectan la coherente tradición iconográfica costeña que caracteriza al Horizonte Medio 2b, 3, 4 en la terminología de Menzel (1968b); su área de influencia cubre gran parte de la costa entre Lambayeque (Huaca Chotuna: Donnan, 1990) y Lurín (ídolo Pachacámac: Dulanto, 2001).



■ Imagen recurrente de la hipotética deidad chimú con el tocado semicircular, interpretada como una deidad de báculos, a pesar de que en la mayoría de casos los objetos sostenidos no son báculos, sino armas, como en este caso o plantas. Dibujo según Mackey (2001: 138, figura 28). / A recurrent image of the hypothetical Chimú deity with a semi-circular headdress, which is interpreted as a staff god despite the fact that in most cases the objects it holds are not staffs but plants or weapons (like in this case). Drawing according to Mackey (2001:138, fig.28).

■ Botella asa-puente doble cuerpo, escultórica, huari-pachacámac (800-1100 d. C.). La mitad escultórica representa a un gobernante con la gorra de cuatro puntas sentado en la cima de una estructura escalonada entre dos serpientes que bajan al frontis escalonado. La vasija es el resultado de encuentro de tradiciones y hábitos diferentes, en particular de la costa norte y de la costa central. El taller productor se clasificaría en nuestro grupo 3. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Huari-Pachacámac double-bodied sculptural bridge bottle (800-1100 CE). The sculptural half represents a ruler wearing a four-cornered hat who sits at the top of a stepped structure, between two descending serpents. This vessel's characteristics reveal a mixture of different cultural traditions and habits, in particular from the north coast and the central coast. In our classification of producing workshops, this vessel belongs to Group 3. Metropolitan Museum of Art, New York.

in Pachacamac of the local production of pottery or textiles with Conchopata iconography, and the quantity of Middle Horizon 2 material in the site is quite small (Kaulicke, 2001; Eeckhout, 2018). Moreover, there is no Middle Horizon 2 monumental architecture in Pachacamac.

The emblematic motif of Pachacamac, i.e. the “Pachacamac griffin”, is a subordinate supernatural personage that, in most of its versions, belongs to the second group of figurative artifacts that I have established, which means that it is not directly linked to the central contents of the Huari elites’ religious ideology. Judging by the small number of findings of objects with complex Huari-Tiwanaku iconography, the spread of the religious ideas of the imperial elites did not involve the abandonment of the local cults and pantheons. However, it could have triggered an internal restructuring (some gods changing their positions in the hierarchy) as well as some syncretisms.



■ La representación de la deidad de tocado semicircular en una variante de mayor complejidad debajo de la serpiente bicéfala. Lo acompañan dos felinos. La presencia de peces arriba y de aves abajo sugiere que la deidad se encuentra con otros seres sobrenaturales del más allá en el límite entre el océano y el cielo. Detalle de una botella casma impresa de molde (800-1100 d. C.), según Donnan, 1990, figura 19. / Detail of a Casma mold-printed bottle (800-1100 CE) representing a complex variant of the deity with a semi-circular headdress, which appears under a two-headed serpent, accompanied by two felines. The presence of fish at the top and birds at the bottom suggests that the deity meets other supernatural beings of the afterlife at the border of the sea and the sky (Donnan, 1990: fig. 19).

■ Figurina en terracota policromada huari (TLC 590-1090 d. C.) representa a un gobernante sobre litera. El señor, quizá difunto a juzgar por los detalles inusuales en las representaciones de guerreros vivos, a saber, la boca con colmillos y la serpiente bicéfala debajo de la barba, está vestido en el típico *unku* huari-tiahuanaco adornado con círculos de láminas de plata. En las manos sostenía objetos, quizá armas, que no se han conservado. Sobre la litera aparecen dos glifos alternando en una franja de izquierda a derecha, la cabeza de ave de perfil y la cabeza de felino de perfil. Por estas características la estatuilla debió haber sido producida por los alfareros del grupo 1. Museo de Arte de Cleveland, Ohio. / Huari polychrome terracotta figurine (TL dating: 590-1090 CE) representing a ruler in a litter. He wears the typical Huari-Tiwanaku *nku* shirt adorned with circular golden plates. The objects he originally held in his hands (possibly weapons) have not survived. The glyphs of the bird head and the feline head (both seen in profile) appear alternately on a strip that runs from left to right on top of his litter. Judging by his fanged mouth and a two-headed serpent under his beard (unusual traits for a living warrior he is probably dead). In our classification of producing workshops, this figurine belongs to Group 1. The Cleveland Museum of Art, Ohio.





■ Orejera de oro decorada en relieve repujado. Travesía de seres sobrenaturales por el mar. Diámetro: 10,8 cm. Elaborada entre el 900 y 1375 d. C. Lambayeque. ARTstor: Universidad de California, San Diego. / Earflange decorated with embossed reliefs representing a journey of supernatural beings across the sea. Diameter: 10.8 cm. Made between the year 900 and 1375 AD. Lambayeque. ARTstor: University of California, San Diego.



■ *nku* chimú. Algodón teñido con colorantes naturales y tejido en telar de cintura con profusa decoración a base de flecos torcidos del mismo material. Costa central y norte de Perú. Pieza elaborada entre el 900 y el 1470 d. C. Foto: R. Schneider. Museo Amano, Lima. / An Unku that was woven in a waist loom using cotton dyed with natural dyes, and is profusely decorated with twisted fringes made of the same material. This piece comes from the Chimú culture of the central-northern coast of Peru, and was produced sometime between 900 and 1470 CE. Amano Museum, Lima. Photograph by R. Schneider.

Los textiles parecen ser el soporte material que facilitó la difusión (Ángeles, 2018; Berg, 1999, 2009, 2012; Knobloch, 2018; Makowski, 2006; Makowski y otros, 2006: 75-85, cat. 37-42, 46, 94-95, cat. 55-56, 105, cat. 65, 136, cat. 194). Las expresiones más consistentes y complejas en la cerámica provienen del área de los valles entre Virú y Huarmey (Wilson 1988: 259-261, figura 248, 249, 250, 255), así como en el Norte Chico y corresponden al estilo Casma Impreso de molde (Carrion Cachot, 1959) y otros estilos emparentados como Huaura (Usera, 1972; Vallejos, 2010). Los resultados de las investigaciones polaco-peruanas en el valle de Culebras (Przadka y Giersz, 2003; Giersz, 2007; Przadka, s. f.) me hacen coincidir con la idea difundida en la literatura del tema (Menzel, 1977; Shimada, 1991: LI-LIV) que este particular estilo se ha gestado en las fronteras meridionales del mundo Moche. A juzgar por sus atributos, algunos de los personajes principales parecen proceder del panteón moche (dibujo p. 221), otros podrían tener orígenes Recuay, como bien lo demuestra Carrion Cachot (1959); algunos otros podrían provenir de la tradición oral local que recién ha tenido su expresión material figurativa en el Horizonte Medio. Sin embargo, tanto la composición como los personajes secundarios se inspiran en los modelos sureños huari.

Como se desprende de lo expuesto, el tercer grupo de artefactos del Horizonte Medio fue producido por talleres que trabajaban para las élites gobernantes locales. Ellos pudieron optar por el uso de técnicas, formas de soportes o convenciones de composición foráneas por varias razones. En primera instancia, resultaba atractivo imitar el estilo exótico, relacionado con un exitoso poder foráneo cuyos tentáculos se acercaban a la zona donde moraban los productores y usuarios. Con mayor razón, ciertas características de la iconografía y del estilo imperial fueron emuladas cuando el área quedaba subordinada al poder de los señores de Ayacucho, posiblemente por medio de sus vasallos de variado origen cultural. Las élites advenedizas, estando en minoría, tuvieron, sin duda, que negociar con las mayorías locales.

La existencia simultánea de los tres grupos de artefactos figurativos confeccionados, respectivamente, para el uso de linajes nobles huari, de las élites que representaban al gobierno huari a nivel local, y de las élites no huari como de los gobernantes de los estados poshuari, demuestra que el fenómeno Huari tiene el carácter esencialmente político. No se trata de la adopción selectiva de ciertos dioses foráneos, ni de eficaz proselitismo religioso que caracterizaba a las religiones reveladas. Es menester recordar que en la capital Huari no se han encontrado hasta el presente ni pirámides ni tabletas de rapé, similares a las de Tiahuanaco.

similar phenomena and mechanisms affected what in Menzel's terms (Menzel, 1968b) was the coherent iconographic tradition that characterized the Middle Horizon 2b, 3, and 4 in the coast, which included a big part of the coastal lands between Lambayeque (Huaca Chotuna: Donnan, 1990) and Lurín (Pachacamac idol: Dulanto, 2001).

The textile material support was apparently the one that mostly facilitated the spread of the religious ideas (Ángeles, 2018; Berg, 1999, 2009, 2012; Knobloch, 2018; Makowski, 2006; Makowski and others, 2006: 75-85, cat. 37-42, 46, 94-95, cat. 55-56, 105, cat. 65, 136, cat. 194). The more consistent and complex pottery manifestations come from an area located between the Virú and Huarmey valleys (Wilson 1988: 259-261, figure 248, 249, 250, 255) and from the valleys to the north of Lima; all these vessels belong to the mold-imprinted Casma style or some of its related styles, such as the Huaura style (Usera, 1972; Vallejos, 2010). After having taken into account the results of the combined Polish-Peruvian archaeological research in the Culebras valley (Snakes valley; Przadka and Giersz, 2003; Giersz, 2007; Przadka, n.d.), I agree with the idea that circulated in the specialized literature to the effect that the Imprinted Casma style originated in the area around the southern border of the Moche territory (Menzel, 1977; Shimada, 1991: LI-LIV). Judging by their attributes, some of the main deities appear to derive from the Moche pantheon (drawing p. 221), while others originated in Recuay, as Carrion Cachot (1959) proved. Still other deities could have derived from the local oral traditions that began to be manifested in the figurative art since the Middle Horizon Period. However, both the composition and the secondary personages are inspired on the (Huari) models of the south.

As the above exposition suggests, the third group of artifacts from the Middle Horizon was produced by workshops that worked for the local ruling elites. There are several reasons why they could deliberately choose to use the foreign compositional conventions, manufacturing techniques and/or shapes of supports, and among these the more important one was the temptation to imitate the exotic style of a successful foreign power whose influence nearly reached the area where the producers and end users lived. The choice became all the more obvious after the area fell before the power of the Ayacucho lords (possibly through their vassals, who probably had different cultural origins); this is when the new minority elites had to negotiate with the local majorities, and also when certain characteristics of the imperial iconography and style began to be emulated.

The three groups of figurative artifacts existed contemporaneously and were intended to be used each one by a specific type of end user: the first one by the Huari noble lineages, the second one by the elites that composed the Huari government at the local level, and the third one by the non-Huari elites, such as those of the post-Huari rulers. This proves that the nature of the Huari phenomenon was essentially political. Thus, it was not a case of selectively adopting certain foreign gods, or the case of an efficient Huari religious proselytism such as that of the revealed religions. The fact that so far no pyramids or snuff trays like those of Tiwanaku have been found in the Huari capital is revealing in this respect.

Pachacámac y la hipotética difusión de cultos imperiales huari

Las excavaciones realizadas desde 2005 en Pachacámac, cerca de Lima, y desde 2010 en el Castillo de Huarmey han aportado nuevas evidencias para contrastar las hipótesis de Menzel (1968b, 1977) acerca del papel y la ubicación de los centros religiosos y políticos del Imperio huari, respectivamente, en los valles de Lurín y de Huarmey. Ambos yacimientos eran contemporáneos, aproximadamente entre el 800 y el 1100 d. C., y comparten la cultura cosmopolita típica del Horizonte Medio. Sin embargo, solo en el caso de Castillo de Huarmey, la existencia de la estructura palaciega, la necrópolis con tres grupos de mausoleos (Giersz, 2017) y los talleres a cargo de hábiles artesanos, foráneos o locales (Druc y otros, 2020; Giersz y otros, 2022; Makowski, 2016; Przadka Giersz, 2019), pero entrenados en el extranjero o por extranjeros, indican claramente que se trató de una capital regional del imperio. Las evidencias encontradas en Pachacámac son más modestas en comparación con las del Castillo de Huarmey, y la iconografía del famoso ídolo de madera (Dulanto, 2001) sugiere que los artesanos que lo tallaron, y las ideas que subyacen en su programa iconográfico, llegaron a Lurín desde el norte y no de la sierra de Ayacucho (Lyon, 1979; Menzel, 1968b, 1977).

Pachacamac and the hypothetical spread of the Huari imperial cults

The excavations carried out since 2005 in Pachacamac (near Lima), and since 2010 in Castillo de Huarmey, have provided evidence that refutes Mendel's hypotheses (Menzel, 1968b, 1977) about the role and location of the political and religious centers of the Huari Empire in the valleys of Lurín and Huarmey. Both settlements were contemporary, shared the cosmopolitan culture that characterized the Middle Horizon Period, and flourished between ca. 800 CE and 1100 CE. Of these two centers, only Castillo de Huarmey was the capital of a regional empire, as clearly revealed by the palatial structure, the necropolis with its three groups of mausoleums (Giersz, 2017), and the workshops. These latter reunited skillful artisans that could be either foreigners, or local artisans (Druc and others, 2020; Giersz and others, 2022; Makowski, 2016; Przadka Giersz, 2019) that were trained abroad. Compared to the evidence recovered at Castillo de Huarmey, the evidence from Pachacamac is more modest. The iconography of the famous wooden idol found at Pachacamac (Dulanto, 2001) suggests that the artisans who sculpted it and the subjacent ideas of its iconographic program came to Lurín from the north, and not from Ayacucho in the Andes (Lyon, 1979; Menzel, 1968b, 1977).



■ Fotografía aérea de la zona monumental de Castillo de Huarmey: en la parte central el espolón con uno de los tres conjuntos de chulpas en proceso de excavación. En la parte inferior, sur, vestigios de complejo palaciego. Foto: Milosz Giersz, cortesía: Milosz Giersz y PIA Castillo de Huarmey. / Aerial photograph of the monumental area of Castillo de Huarmey archaeological site. A buttress and one of the three sets of Chulpa mausoleums being excavated can be seen in the middle, while the remains of the palace complex can be seen at the bottom (south). Photograph by Milosz Giersz courtesy of Milosz Giersz and PIA.

La historia de la ocupación Huari en ambos sitios, percibida a través de los estudios cerámicos, tiene algunas similitudes y también algunas diferencias. En Huarmey no se detecta ni la continuidad de la anterior ocupación Moche con estilos Huari, advenedizos del sur, ni la interacción entre ambas tradiciones, salvo préstamos ocasionales de algunos detalles en textiles y metales. Por otro lado, tampoco hay continuidad con el Periodo Intermedio Tardío. El estilo inciso Casma, dominante en los contextos del Periodo Intermedio Tardío y Horizonte Tardío de Huarmey y Culebras, está ausente en el Castillo de Huarmey, y aparece en los valles mencionados tras el abandono del centro de poder imperial Huari (Makowski y otros, 2012; Prządka Giersz, 2012, 2019).

En Pachacámac, en cambio, el estilo Ychsma característico del Periodo Intermedio Tardío de la costa central, se manifiesta en sus fases Ychsma Inicial y Temprano (Eeckhout, 2018) de manera recurrente junto con la cerámica Huari, acompañándola en los mismos niveles estratigráficos y en los mismos contextos funerarios. Por otro lado, a pesar de que la presencia huari implicó el abandono de la arquitectura monumental lima en toda la costa central, incluyendo Pachacámac, se conocen evidencias que demuestran la interacción entre alfareros de estilo Nievería, relacionados con la élite lima-maranga y los alfareros huari (Valdez, 2015). Las ofrendas depositadas en la cima del Templo Viejo (Franco y Paredes, 2016) y los recientes hallazgos en el Montículo 6 de Catalina Huanca (Cornejo Guerrero, 2021) aportan abundantes evidencias de este fenómeno.

Nuevas evidencias que permiten replantear el tema de la ocupación huari en Pachacámac provienen del área al final de la calle Norte-Sur, al pie del Templo Viejo (**foto aérea, p. 229**). A lo largo de las seis temporadas de excavación (2013, 2016, 2017, 2018, 2019, 2022) realizadas en el edificio denominado El Cuadrángulo, hemos acumulado evidencias que sustentan firmemente la cronología relativa de eventos

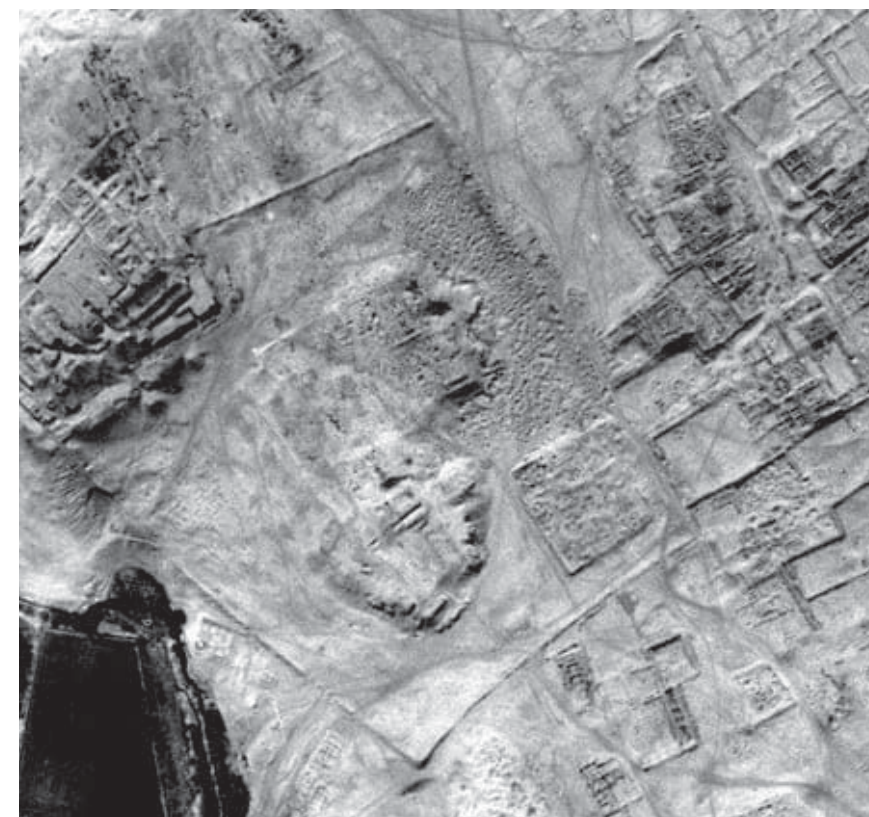
There are some resemblances and also some differences between the histories of the Huari occupations of Pachacamac and Huarmey. In Huarmey, there is no trace of a continuity between the Moche occupation and the new Huari styles that arrived from the south, or of any interaction between both traditions, except for some occasional loaned details in the textile and metal products. Likewise, there is no trace of a continuity with the Late Intermediate Period. The Incised Casma style that prevailed in the contexts of the Late Intermediate Period and the Late Horizon period in Huarmey and Culebras is absent in Castillo de Huarmey; it only appeared in these valleys after the demise of the Huari imperial capital city (Makowski and others, 2012; Prządka Giersz, 2012, 2019).

On the contrary, in Pachacamac the characteristic Ychsma style of the Late Intermediate period in the central coast is recurrent in its Initial and its Early phases (Eeckhout, 2018), in parallel with the Huari pottery. In fact, both have been found in the same stratigraphic levels and funerary contexts. Even though the arrival of the Huari phenomenon caused the abandonment of the Lima monumental architecture in the whole central coast including Pachacamac, some evidence proves that there was an interaction between the potters of the Nievería style (which was related to the Lima-Maranga elite) and the Huari potters (Valdez, 2015). The findings of offerings deposited at the top of the Templo Viejo (Old Temple, Franco & Paredes, 2016) and more recent findings at Mound 6 in Catalina Huanca (Cornejo Guerrero, 2021) furnish abundant evidence to this effect.

Some new evidence recovered in an area at the end of the North-South street, at the foot of the Templo Viejo (**aerial photo, p. 229**) call for a reformulation of the ideas about the Huari occupation of Pachacamac; our six excavating seasons (2013, 2016, 2017, 2018, 2019, 2022) at the El Cuadrángulo (The Quadrilateral) building have yielded evidence that strongly support the relative chronology of the area's construction and

de construcción y ocupación (Makowski y otros, 2020). El muro perimetral, todas las actividades constructivas que implicaron movimientos de tierra, numerosos niveles superpuestos, así como la destrucción y nivelación de las estructuras de periodos anteriores se enmarcaron en un proyecto inca para modificar la organización espacial de esta área. He elegido como área principal de excavación la zona del promontorio cuya ladera norte apunta al hipotético eje simbólico del santuario, que atraviesa las portadas en la Segunda y Tercera Muralla y discurre por la calle n-s.

occupation events (Makowski and others, 2020). The remains on an Inca project to modify the spatial organization of this area includes a perimeter wall, land movements, construction activities, several overlapping levels, and deliberately demolished and leveled older structures. I chose to excavate the area of the promontory whose northern slope points towards the hypothetical symbolic axis of the sanctuary; it runs across the portals of the Second Wall and the Third Wall, along the North-South street.



■ Foto aérea del área de los templos en Pachacámac tomada en 1932 por the 1931 Shippee-ohnson Aerial Photography Expedition to Peru. En la esquina superior izquierda, el Templo del Sol (Inca 1450-1532), en la parte central, dentro del recinto de la primera muralla (Inca), el Templo Viejo (Lima 500-800 d. C.), el Templo Pintado (Inca construido encima del templo Ychsma, 800-1100 d. C.), el Cuadrángulo (Inca y Colonial Temprano (1450-1570), áreas funerarias depredadas por huaqueros (Lima-Maranga, Huari-Ychsma, Ychsma e Inca), registradas por Uhle (1903) como el Cementerio 1. En la esquina superior derecha, la Plaza de los Peregrinos y algunos complejos de Pirámides con Rampa (PcR). / Aerial photograph of the temples area of Pachacámac. Top left corner: Sun temple, built by the Incas (1450-1532). Middle (inside the precinct formed by the first Inca wall): Old Temple, built by the Lima culture (500-800 CE) Painted Temple, built by the Incas above the Ychsma temple (800-1100 CE) quadrangle, built during the Inca and Early Colonial periods (1450-1570) graveyards of the Lima-Maranga, Huari-Ychsma, Ychsma and Inca periods, which have been depredated by tomb robbers (these were recorded as Cemetery 1 by Max Uhle in 1903). Top right corner: The Pilgrims Plaza and some complexes of Pyramids with Ramps (known in Spanish as PCRs). Photograph by the Shippee-ohnson Aerial Photography Expedition to Peru, 1932.



■ Calle amurallada Norte-Sur, la vía principal de Pachacámac inca, luego de trabajos de puesta en valor, vista de Norte a Sur. Foto: Krzysztof Makowski. / View of the north-south walled street after enhancement works this was the main street of Pachacámac during the Inca period. Photograph by Krzysztof Makowski.



■ El vestíbulo de la entrada al recinto del Cuadrángulo al final de la calle amurallada norte-sur atravesando la plaza hundida. Vista desde el Norte hacia el Sur. Excavaciones del Programa Arqueológico Valle de Pachacámac, temporada 2016. Foto: Krzysztof Makowski. Nótese que la calzada se interrumpe de manera brusca siendo parte de un proyecto de construcción sin acabar. / North-south view of the vestibule at the entrance of the quadrangle, which is located at the end of the north-south walled street that runs across the sunken plaza. The road ends abruptly, because it was part of an unfinished building project. Photographs by Krzysztof Makowski.

Hemos identificado en esta área una secuencia de siete diferentes episodios sucesivos de ocupación sobre la capa estéril, ubicados cronológicamente desde el Periodo Lima hasta el Periodo Colonial Temprano, cuando el recinto amurallado inca probablemente se convirtió en tambo (**dibujo de perfil, p. 230**). Como puede verse en el perfil mayor este-oeste, cada una de estas ocupaciones tiene características diferentes. Lo que sorprende en esta secuencia estratigráfica, dada su ubicación privilegiada al final de la calle principal norte-sur, frente a los templos Viejo y Pintado, es la ausencia de evidencias de pavimentos de calles o plazas o, en cambio, de vestigios arquitectónicos de gran escala. Dada la ubicación del lugar dentro de Pachacámac y las hipótesis presentes en la literatura del tema uno esperaríamos encontrar aquí el fin de la calle norte-sur, o una plaza con múltiples calzadas sobrepuestas, o tal vez una entrada monumental, a algún edificio de culto de importancia.

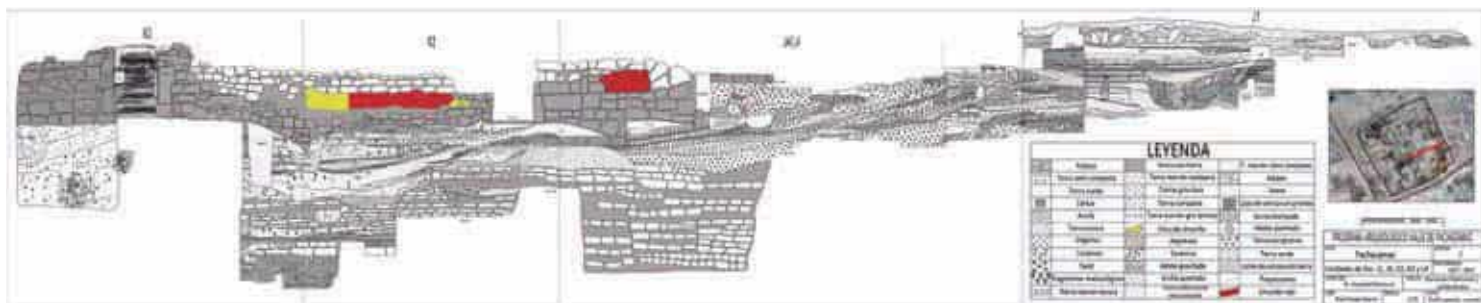
Los niveles por encima de la capa Lima, que corresponden a la segunda mitad del Horizonte Medio, contienen evidencias domésticas y funerarias con cerámica ychsma inicial y huari, del Horizonte Medio 2B y 3. Los enterramientos formaban parte de esta gran área funeraria, que Uhle denomina Cementerio 1 (**plano y foto aérea, p. 230**). En uno de los contextos se ha conservado la característica máscara, cosida a la falsa cabeza del fardo (fotos, p. 231).

En estos mismos niveles hemos encontrado el depósito votivo con dos báculos de madera tallada (foto, p. 232, abajo). Las dos figuras humanas, con tocados diferentes en cada caso, fueron esculpidas en el mismo estilo que el famoso ídolo de madera de dos caras. Por encima de los niveles del Horizonte Medio hay una intensa ocupación doméstica de los principios del Periodo Intermedio Tardío con cerámica asociada del Ychsma Temprano (**foto p. 233, izquierda**), y tras un paréntesis, hay evidencias de múltiples actividades del Horizonte Tardío.

There is in this area, over the sterile layer, a sequence of seven different and successive occupation episodes that chronologically go from the Late Lima Period to the Early Colonial Period —which is when the Inca walled precinct was probably turned into a Tambo (**profile drawing, p. 230**). As can be seen in the east-west major profile, all these occupations have different characteristics. A surprising fact about the stratigraphic sequence, given its important location at the end of the north-south main street (in front of the Old Temple and the Painted Temple), is the absence of any traces of the pavements of streets or plazas, as well as the absence of any big-scale architectural remains. In fact, in view of the location of this area inside the Pachacamac complex and the different hypotheses that circulate in the specialized literature about it, one would expect to find in this area the end of the north-south street, a plaza with multiple overlapping streets, a monumental entrance, or some important religious building, but that is not the case.

The levels on top of the Lima layer, which correspond to the second half of the Middle Horizon, yielded some domestic and funerary remains that include pottery of the Initial Ychsma and Huari styles (Middle Horizon 2B and 3); this is the large funerary area which Uhle called Cemetery-1 (**plan and aerial photo, p. 231**). A mask which is characteristic was found in one of the funerary contexts; it was sewn to the false head of its funerary bundle (**photo, p. 232, below**).

We also found, in these same levels, an offering consisting of two wooden staffs with human figures engraved in them (photos, p. 232); these were sculpted in the same style as the famous two-faced wooden idol. Above the levels of the Middle Horizon, and in correspondence to the beginning of the Late Intermediate Period, there is an intense domestic occupation that has pottery of the Early Ychsma style (**photo p. 233, left**). After a parenthesis in the stratigraphy, there is evidence of multiple different activities during the Late Horizon Period.



■ Perfil estratigráfico este-oeste, vista desde el Norte, corte a través del montículo artificial ubicado en el parte central del área que fue cercada de alta muralla del Cuadrángulo en las época inca y colonial y que se extendía al final de la calle norte-sur. Nótese el cambio de características de uso de esta estratégica zona:

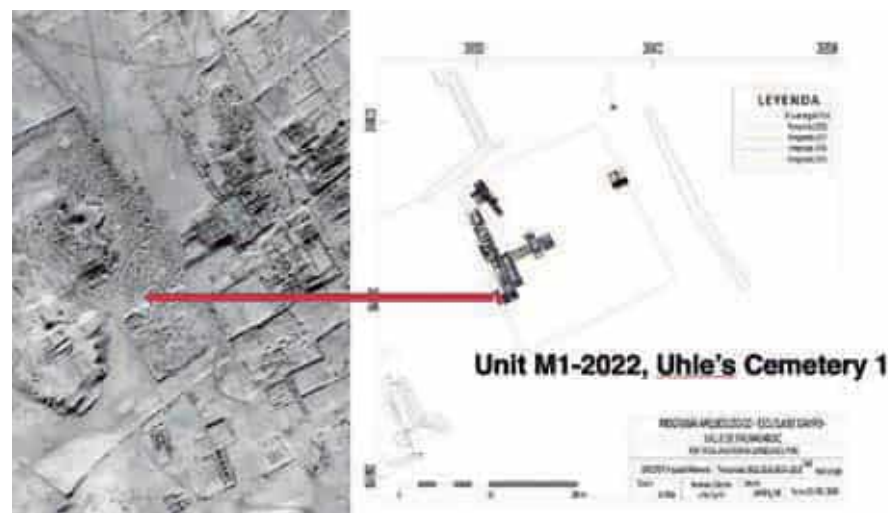
- ◆ reas de actividad con la arquitectura Lima.
- ◆ reas habitacionales y funerarias del Horizonte Medio 2, 3 y 4 (Ychsma Inicial y Huari: 900-1100 d. C.).
- ◆ reas de banquete y entierros del Periodo Intermedio Tardío (Ychsma, 1100-1300 d. C.).
- ◆ Hiato y breves episodios ocupacionales varios.
- ◆ rea de actividad con producción de chicha del Periodo Horizonte Tardío (1450-1500 d. C.).
- ◆ Edificio de culto inca con pintura mural figurativa, afectado por terremoto y parcialmente reconstruido en la época de contacto.
- ◆ Reúso colonial temprano como tambo (1533-1571 d. C.).

Esta situación y otras parecidas halladas en las demás unidades excavadas proporciona las pruebas al respaldo de la tesis que la administración inca es la única responsable de la traza planificada de Pachacámac. Dibujo del Programa Valle de Pachacámac, según Makowski y otros (2020).

■ An east-west stratigraphic profile of the artificial mound located in the central space at the end of the north-south street, seen from the north. This area was enclosed by the high walls of the uadrangle during the Inca and Colonial times. Note that there were changes in the way this strategic area was used through time:

- ◆ Work areas with Lima architecture
- ◆ Residential and funerary areas of the Middle Horizon 2,3 and 4 periods (Initial Ychsma and Huari, 900-1100 CE)
- ◆ Feasting and burial areas of the Late Intermediate Period (Ychsma, 1100-1300 CE)
- ◆ Hiatus and several brief occupation episodes
- ◆ Work area for the production of the Chicha beverage (Late Horizon Period, 1450-1500 CE)
- ◆ Inca temple with figurative mural painting (it was damaged by an earthquake, and rebuilt at a later stage)
- ◆ Reutilization as a Tambo station during colonial times (1533-1571 CE).

The characteristics of this and other similar areas support the thesis that only the Incas were responsible for the planned layout of Pachacámac. Drawing by the Pachacámac Valley Archaeological Program, according to Makowski et al. (2020)



■ Ubicación de áreas excavadas por el Programa Arqueológico Valle de Pachacámac de 2013 a 2022 en el plano de Cuadrángulo y en la foto aérea de Shippee-ohnson Aerial Photography Expedition to Peru, tomada en Pachacámac en 1932. / Location of the areas excavated by the Pachacámac Valley Archaeological Program between 2013 and 2022, both in the plan of the uadrangle and in an aerial photograph taken by the Shippee-ohnson Aerial Photography Expedition to Peru (1932).



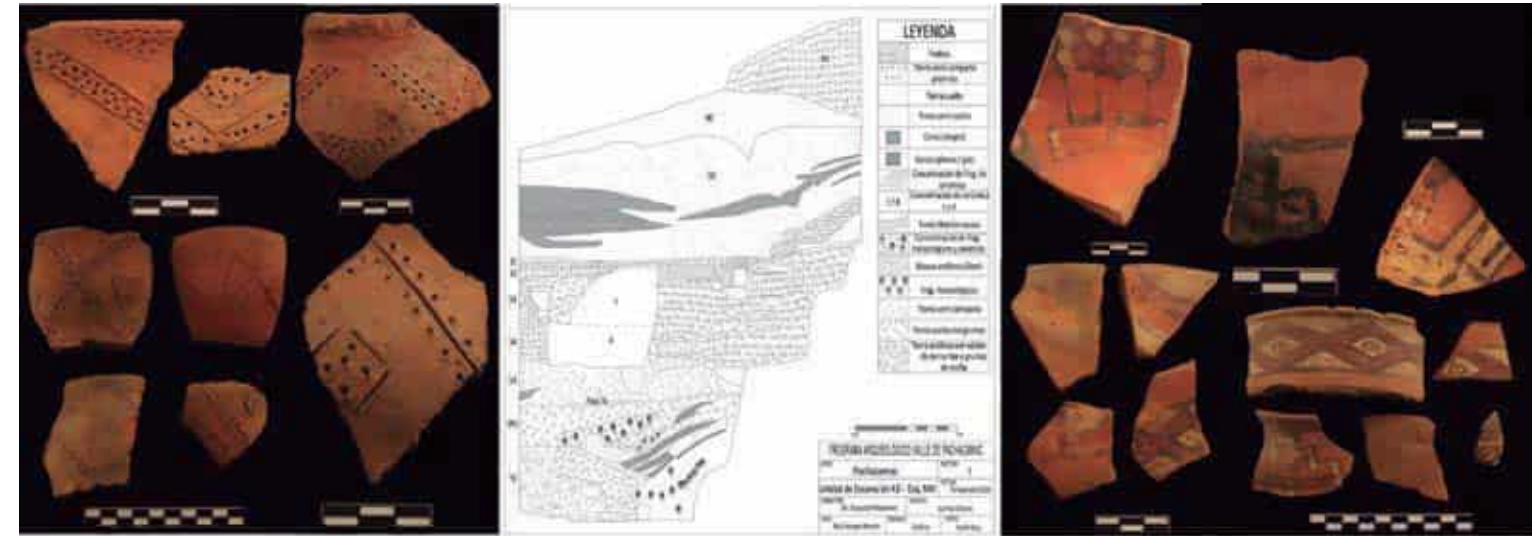
■ Entierro de un fardo, mal conservado, con máscara de cerámica cocida a la cabeza postiza, y asociaciones de cerámica huari llamada epigonal, por Uhle (1903-2003) y de vasijas ychsma inicial, juntos en el mismo contexto: Unidad 5/2017, contexto funerario CF 1. Fotos del Programa Arqueológico Valle de Pachacámac. / Burial with a poorly preserved funerary bundle that has a pottery mask sewn to its false head. This burial context includes associated pottery of two different styles: Huari (which Max Uhle called Epigonal, 1903-2003) and Initial Ychsma. Unit 5/2017, funerary context CF-1. Photograph by the Pachacámac Valley Archaeological Program.



■ Unidad L2, L3/2019, vista desde un dron. En esta unidad en el nivel debajo de la arquitectura superpuesta colonial, inca, e ychsma temprano se ha encontrado el depósito votivo con dos báculos escultóricos en forma de trompetas. Foto del Programa Arqueológico Valle de Pachacámac. / Unit L2, L3/2019 seen from a drone. An offerings yard that included two sculptural staffs shaped as trumpets was found below the superimposed Colonial, Inca and Early Ychsma architecture of this area. Photographs by the Pachacámac Valley Archaeological Program.



■ Detalle de dos báculos en forma de trompetas, talla de madera, Horizonte Medio 2B/3 (800-1100 d. C.). Foto: Juan Tío, del Programa Arqueológico Valle de Pachacámac. / Details of the two cut-wood staffs shaped as trumpets. Middle Horizon 2B/3 period (800-1100 CE). Photograph by Juan Tío, Pachacámac Valley Archaeological Program.



■ Fragmentos de cerámica llana o con decoración incisa Ychsma Inicial (izquierda) asociada con la cerámica huari (derecha: huari-pachacámac, imitaciones huamanga, epigonal, tricolor) en los niveles de uso doméstico colindantes con las áreas funerarias. Foto y perfil del Programa Arqueológico Valle de Pachacámac. / Fragments of plain and incised Initial Ychsma pottery (left) that were found associated with Huari pottery and its imitations (right): Huari-Pachacámac, Huamanga, Epigonal, Tricolor. These fragments were found in the levels corresponding to domestic use, which are adjacent to the graveyards. Photograph and profile: Pachacámac Valley Archaeological Program.

■ Dos cantaros cara cuello miniatura, con la representación de un glifo de cabeza de felino de perfil, estilo Huari, Epigonal según Uhle (1903), Unidad M1/2022, Rasgo 42, CF6, hallado al interior del Fardo 2 de una mujer adulta, Pachacamac, cementerio 1. (800-1100 d.C.), foto Milosz Giersz, Programa Arqueológico - Escuela de Campo Valle de Pachacámac. / Two miniature neck-faced cantaros, with the representation of a feline head glyph in profile, Huari style, Epigonal according to Uhle (1903), Unit M1/2022, Feature 42, CF6, found inside the Fardo 2 of an adult woman, Pachacamac, cemetery 1. (800-1100 C.E.). Photo: Milosz Giersz, Archaeological Program - Field School Pachacamac Valley.



Además de la probable producción de chicha a gran escala, se inició la construcción de un edificio de uso ritual, a juzgar por la decoración figurativa de la fachada. La decoración está plenamente comparable a la del vecino Templo Pintado, atribuido por Uhle (2003 [1903]) a Pachacámac. Un terremoto, posiblemente hacia 1512 d. C., destruye el edificio casi por completo salvo la esquina nordeste. Su reconstrucción con el uso de adobes policromados de la fase anterior ya no implica una decoración figurativa parietal, sino de dos colores, en rojo y amarillo. Sin embargo, la sacralidad e importancia de la pequeña construcción, quizá inacabada, cuando llegan los españoles, se pone de manifiesto por cuatro ofrendas de tipo imperial en igual número de fosas profundas a lo largo de la fachada (Makowski y otros, 2020).

La secuencia estratigráfica que acabamos de comentar, nos invita a tomar en consideración las ideas expresadas por Max Uhle sobre el perfil que el estudioso

documentó en la gigantesca abertura que atraviesa la fachada del Templo Pintado. En ambos casos, la arquitectura inca está construida sobre rellenos que nivelan las estructuras anteriores en ruinas, cubiertas por escombros.

Para Uhle (2003 [1903]), el Templo Pintado está estratigráficamente relacionado con las capas que contienen el material diagnóstico inca. El edificio está construido sobre la capa que forma terrazas que a su vez se asienta sobre un gran derrumbe que cubre un edificio mucho más antiguo (Makowski y otros, 2020). Otro derrumbe se registra al pie del edificio. Este último derrumbe está relacionado con los enterramientos que, según Uhle, contienen materiales huari, llamados tiahuanaco y epigonales en su terminología. De este último edificio, antiguo y abandonado durante varios siglos antes del inicio de la construcción del Templo Pintado, procede probablemente el famoso ídolo (perfiles, pp.235, 236 y dibujo del ídolo, p. 250).



■ Similitudes en las estratigrafías registradas por Uhle (1903 2003 : 121-129) en la parte superior del Templo Pintado y por Makowski y otros (2020) en el montículo artificial situado en la parte central del recinto llamado El Cuadrángulo. En ambos casos, los niveles que contienen evidencias respectivas huari (b, c Horizonte Medio 2B/3) e inca (h, p, q, r, s, t Horizonte Tardío) están separados por un largo periodo sin actividad humana importante, que dejó como huella material capa de derrumbe (e) y depósitos coluviales (g). / Comparison of the stratigraphies recorded by Uhle (1903 2003: 121-129) in the top part of the Painted Temple and by Makowski *et al.* (2020) in the artificial mound located at the center of the quadrangle precinct. The levels containing Huari remains (b, c Middle Horizon 2B/3) and those containing Inca remains (h, p, q, r, s, t Late Horizon) are separated by a long period with no important human activity, which is indicated by a collapsed layer (e) and colluvial deposits (g). Pachacámac, Lima.

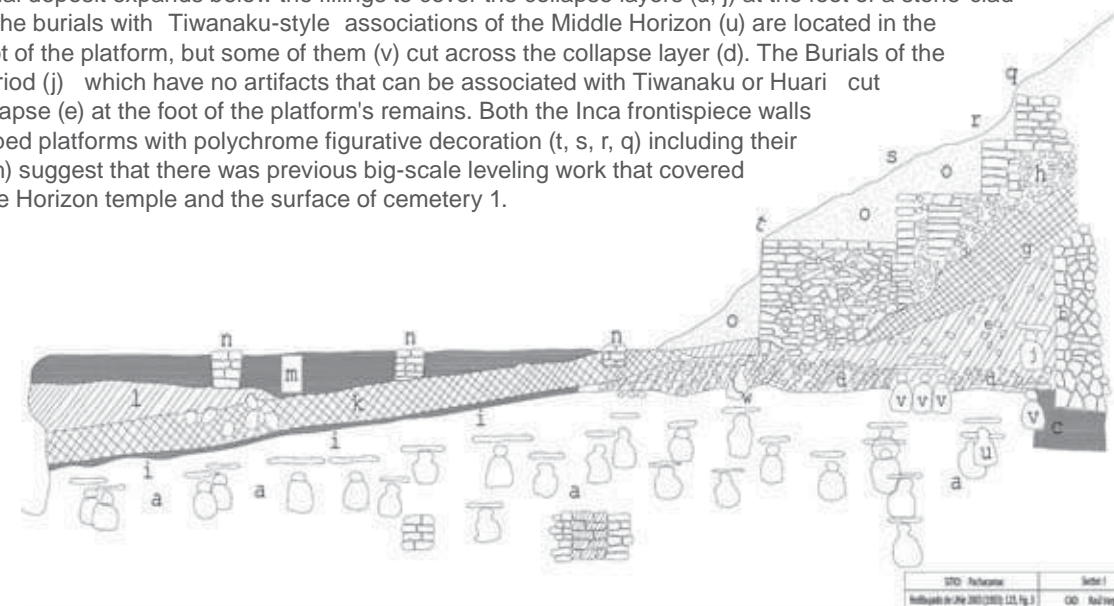
These activities include the probable big-scale production of the Chicha beverage, and the beginning of the construction of a building that, judging by the figurative decoration of its facade, was probably intended for ritual use (this decoration is very similar to the one of the neighboring Painted Temple (also known as Pachacamac Temple), which Uhle (2003 [1903]) assigned to Pachacamac). An earthquake that probably happened towards 1512 CE destroyed the temple almost totally, save for its northeastern corner; it was then reconstructed using polychrome adobe bricks taken from the previous phase, and the figurative decoration of the walls was substituted for a two-color decoration in red and yellow. The sacredness and importance of this small building, which was probably still unfinished when the Spaniards arrived, is evidenced by the four offerings of imperial type that were placed in four deep wells along its facade (Makowski and others, 2020).

I shall now complement the above-described stratigraphic sequence by considering Max Uhle's

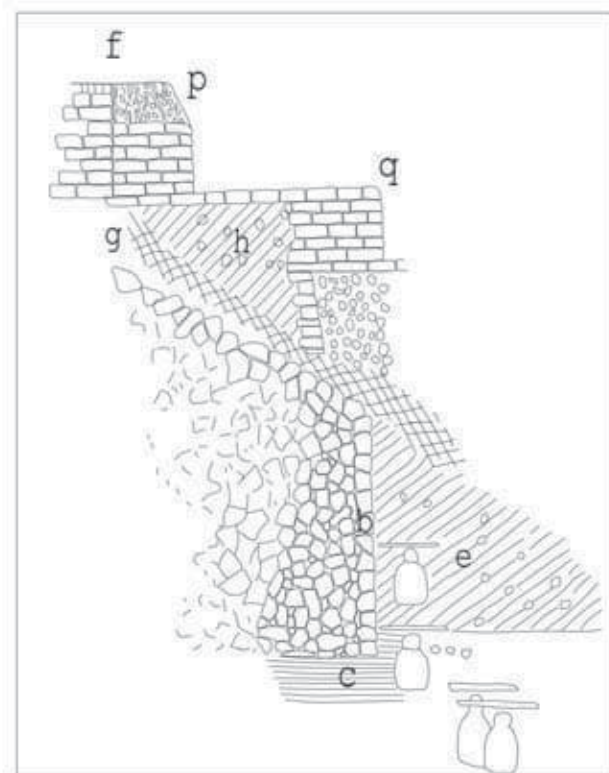
ideas about the enormous opening that runs across the facade of the Painted Temple of Pachacamac. In the stratigraphy from the excavations and in the Painted Temple we see that the Inca architecture was built on top of fillings that leveled the previous structures after having demolished them.

Uhle (2003 [1903]) believed that the Painted Temple was stratigraphically related to the layers that contain the Inca diagnostic material. The building sits on a layer that forms terraces, which in turn sits on a large collapse of earth that covers a much older building (Makowski and others, 2020). Another collapse of earth, located at the foot of the edifice, is associated with some burials that Uhle termed Tiwanaku and Epigonal; he believed these burials have Huari materials in them. The older building, which was abandoned for several centuries before the Painted Temple began to be built, is probably the original location of the famous wooden idol (profiles, pp.235, 236 and drawing of the idol, p. 250).

■ Gran perfil norte-sur, visto desde Oeste, redibujado según Uhle (2003 1903 : 121-129). El perfil corta cuatro terrazas (t, s, r, q) de Templo Pintado inca, construidas sobre rellenos de nivelación (h). El depósito coluvial (g) se extiende debajo de dichos rellenos cubriendo las capas de derrumbe (d, j) al pie de una plataforma revestida de piedra (b). Los enterramientos con las asociaciones del Horizonte Medio, de estilo tiahuanaco, con la letra u se encuentran en la capa estéril al pie de la plataforma, pero algunos de ellos (v) cortan con su matriz la capa del derrumbe (d). Los enterramientos del Periodo Intermedio Tardío, sin la presencia de artefactos relacionables con Tiahuanaco o con huari (j) cortan con sus fosas al gran derrumbe (e) que se formó al pie de la plataforma en ruinas. Las construcciones incas, tanto los muros en el frontis (n), como las plataformas escalonadas con la decoración figurativa policroma (t, s, r, q) y su relleno constructivo (h), implican trabajos de nivelación previos a gran escala tapando las ruinas del templo del Horizonte Medio y la superficie de cementerio 1. / A large north-south profile, viewed from the west to east, redrawn according to Uhle (1903 2003: 121-129). The profile cuts across four terraces of the Inca Painted Temple (t, s, r, q), that were built on top of leveling fillings (h). The colluvial deposit expands below the fillings to cover the collapse layers (d, j) at the foot of a stone-clad platform (b). Most of the burials with Tiwanaku-style associations of the Middle Horizon (u) are located in the sterile layer at the foot of the platform, but some of them (v) cut across the collapse layer (d). The Burials of the Late Intermediate Period (j) which have no artifacts that can be associated with Tiwanaku or Huari cut across the Great Collapse (e) at the foot of the platform's remains. Both the Inca frontispiece walls (n) and the Inca stepped platforms with polychrome figurative decoration (t, s, r, q) including their construction fillings (h) suggest that there was previous big-scale leveling work that covered the ruins of the Middle Horizon temple and the surface of cemetery 1.



■ Perfil corto, redibujado de Uhle (2003 1903 : 124, figura 4), ubicado en la parte cercana a la cima del promontorio del Templo Pintado (ibidem, croquis, p. 122, figura 2), vista desde Nor-Este. / Short profile, redrawn from Uhle (2003 1903 : 124, figure 4), located in the part near the top of the promontory of the Painted Temple (ibidem, sketch, p. 122, figure 2), view from North-East.

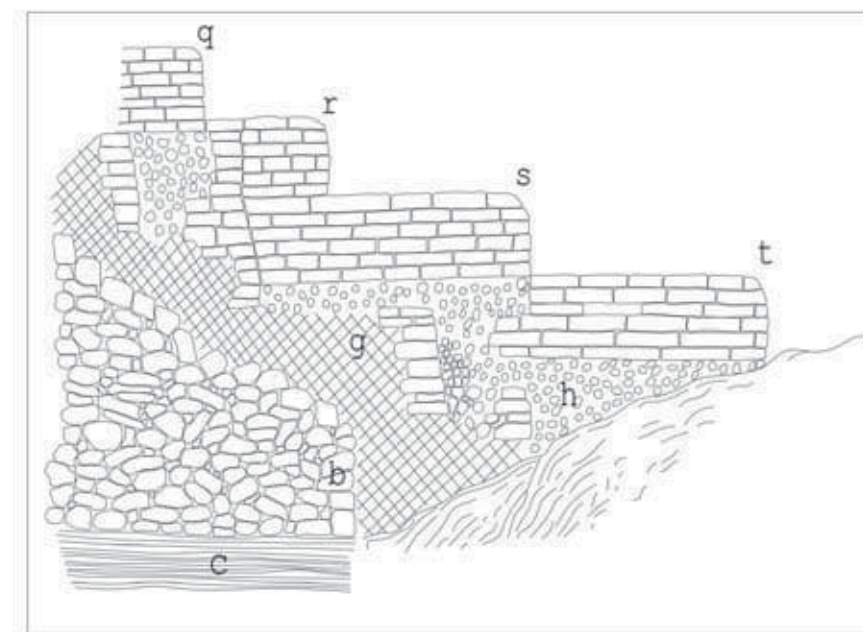


Analicemos esta situación estratigráfica en detalle revisando los famosos perfiles del Templo Pintado publicados por Uhle (2003 [1903]: 121-129, figuras 2-5 y revisados por Makowski y otros (2020). Para excavarlos, Uhle aprovechó de un amplio forado que aún hoy se presenta en la fachada norte del Templo Pintado; ha cortado y perfilado las paredes este y suroeste del forado. En el corte de mayor extensión (**dibujo de perfil, p. 235**) registró con gran precisión, tomando en cuenta la época, la relación estratigráfica entre los entierros de cámara, las capas que cubren y sellan la superficie de las áreas funerarias denominadas Cementerio 1. Ha dibujado también las estructuras de piedra y adobe expuestas en el perfil (**dibujos de perfil, pp. 235, 236, 237**). Una plataforma recubierta de mampostería de piedra sin argamasa, construida desde el nivel de la capa de arcilla «de dos pies de espesor» (*ibidem*: 124) —**dibujos de perfil, pp. 235, 236, 237, letras «b» y «c»**— es la construcción de mayor antigüedad. Uhle (*loc. cit.*) la califica como «ruina antiquísima». Al pie de la estructura se extiende «un estrato de adobe destrozado y de dimensiones irregulares, algunos adobes decorados de todos los

lados» (*loc. cit.*) que se depositó sobre la capa de arena (**perfil, p. 235: letras «d» y «a»**).

Algunos entierros de cámara «Tiahuanacoides» (Uhle, 2003 [1903]: 122-123, 129; figura 3, letra «u») (**perfil, p. 235, letra u**) se encuentran debajo de este estrato cortando la capa inferior de arena «a» (**perfil, p. 235**), en el perfil registrado. Las cámaras cilíndricas o cónicas de adobe y piedra estuvieron techadas con caña y esteras, raramente con piedra y contenían fardos orientados hacia el Este, «con una falsa cabeza humana superpuesta, cuyo rostro es de madera labrada o simplemente pintada, sobre un cojín relleno o a veces hecho de arcilla quemada y toscamente teñida» (Uhle, 2003 [1903]: 133). No se conoce el registro detallado de estos hallazgos. Uhle consagra particular atención solo a uno de ellos (Uhle, 2003 [1903]: 134-140, lám. 4, figuras 1, 13, 3, letra «u») que contenía una gran tela pintada, comparable desde el punto de vista iconográfico con los textiles de Castillo de Huarmey y Chimú Cápac. El textil estuvo asociado a la cerámica, en varios estilos, del Horizonte Medio 2B y 3 (Menzel 1964) como Pachacámac y Nievería derivado, y una importación o imitación de cántaro escultórico de la costa norte (*ibid.*, lám. 5; figuras 1, 9, 10, 11).

SITIO: Pachacamac	Sector: I
Redibujado de Uhle 2003 [1903]: 124, Fig. 4 y 5	CAD: Raúl Vargas



■ Perfil corto redibujado de Uhle (2003 1903 : 124, fig.5), ubicado en la parte cercana a la cima del promontorio del Templo Pintado, al Oeste del precedente (ibidem, croquis, p.122, fig.2), vista desde Nor-Este. / Short profile redrawn by Uhle (2003 1903 : 124, fig.5), located in the part near the top of the Templo Pintado promontory, to the west of the preceding one (ibidem, sketch, p.122, fig.2), seen from the north-east.

Let's analyze this stratigraphy in more detail by reviewing the famous profiles of the Painted Temple as published by Uhle (2003 [1903]: 121-129, figures 2-5, and reviewed Makowski and others [2020]). To excavate them, Uhle took advantage of a big hole in the north facade of the Painted temple, which is there still today; he cut and profiled the east and south-east walls of the hole. In the bigger cut (**profile drawing, p. 235**), he recorded (very precisely, considering when he did it) the stratigraphic relationship between the chamber burials (the layers that cover and seal the surface of the funerary areas termed "Cemetery 1") and the adobe and stone structures exposed by the profile (**profile drawings, págs. 235, 236, 237**). The oldest construction is a stonemasonry platform without mortar, which runs from the level of the "two feet wide" (*ibidem*: 124) —**profile drawings, pp. 235, 236, 237 letters "b" and "c"**— clay layer. Uhle (*loc. cit.*) qualified this structure as a "very ancient ruin". At the foot of this structure there is "a broken stratum of adobe bricks, of irregular dimensions, with some bricks being decorated on all sides" (*loc. cit.*) which settled on the sand layer at the bottom (**perfil, p. 235: letras "d" and "a"**).

Below this stratum, across the inferior sand layer, there are some "Tiwanaoid" chamber burials (Uhle, 2003 [1903]: 122-123, 129; figure 3, letter "u") (**perfil, p. 235, letra "u"**). The burial chambers, which could be cylindrical or conical, were made in stone or adobe bricks, and had wood and mat roofs that in some rare occasions were covered with stones; the funerary bundles inside them were pointed towards the east, "with a false human head on top, whose face is made in wood —engraved or simply painted—, placed on a cushion that can be filled, or sometimes made in burnt clay and coarsely dyed." (Uhle, 2003 [1903]: 133). A detailed record of these findings does not exist. Uhle paid particular attention to one of them (Uhle, 2003 [1903]: 134-140, plate 4, figures 1, 13, 3, letra "u"), one that included a big painted textile, which from the iconographic point of view could be compared to the textiles found at Castillo de Huarmey and Chimú Cápac; it was associated with various styles of pottery from the Middle Horizon 2B and 3 (Menzel 1964) such as Pachacamac and Derived Nievería, and an import or imitation of a sculptural pitcher from the north coast (*ibidem*, plate 5; figuras 1, 9, 10, 11).

■ pp. 238-239. Vista aérea del Templo del Sol inca (1450-1532 d. C.), desde el litoral del océano (fachada Sur). / Aerial view, from the southern shoreline, of the Inca-built Temple of the Sun (1450-1532 CE).



Al pie de la plataforma revestida de piedra (**perfil, p. 235, letra «b»**) y encima del estrato anterior (**perfil, p. 235, letra «d»**), se acumuló un gran derrumbe (**perfil, p. 235 letra «e»**), cortado por las matrices de los entierros «Epigonales» con cerámica Ychsma del Periodo Intermedio Tardío (Uhle, 2003 [1903]: 122-123, 129; figura 3, letra «v»; 175-178) (**perfil, p. 235 letra «v»**). La misma plataforma está cubierta por otro derrumbe, marcado con la letra «g» (**perfil, p. 235 letra «g»**) y que baja de las partes altas del promontorio del Templo Viejo. El segundo derrumbe está compuesto de «cascajo, lleno de fragmentos de todas clases; era un revoltijo de trozos de caña, huesos de llama, cráneos, trenzas de cabello humano, pedazos de sogá de junco, jirones de tela, algunos fragmentos de alfarería tosca, etcétera» (Uhle, 2003 [1903]: 124-126). Recién, sobre este último derrumbe «g» se edifica, en dos fases constructivas, el Templo Pintado que, para Uhle, es estratigráficamente contemporáneo, a juzgar por los

At the foot of a platform covered with stone (**profile, p. 235, letter “b”**) and on top of the forward stratum (**profile, p. 235, letter “d”**), there is a large accumulation of debris from a collapse (**profile, p. 235, letter “e”**), which is cut by the matrixes of “Epigonal” burials that have Ychsma pottery from the Late Intermediate Period in them (Uhle, 2003 [1903]: 122-123, 129; figure 3, letter “v”; 175-178; **profile, p. 235, letter “v”**). This same platform is also covered by the debris of another collapse, marked “g” (**profile, p. 235, letter “g”**), which descends from the higher parts of the Templo Viejo’s promontory. The debris of this second collapse includes “heaps of fragments of all kinds; it was a jumble of pieces of cane, llama bones, skulls, braids of human hair, pieces of reed ropes, fabric shreds, some fragments of coarse pottery, etc.” (Uhle, 2003 [1903]: 124-126). It is only on top of this second collapse (“g”) that the Painted Temple was built—in two different construction phases. Judging by his profiles and descriptions, to Uhle

perfiles y la descripción, con los muros y entierros del Periodo Inca (**perfil, p. 235 letra «w»**).

Con la construcción del Templo Pintado se relacionan, en la descripción analítica de Uhle, los trabajos de nivelación en el frente del edificio. Sobre la superficie afirmada del área funeraria del Horizonte Medio y del Periodo Intermedio Tardío, marcada con la letra «i» (**perfil, p. 235, letra “i”**), una gruesa capa de cascajo fue extendida (**perfil, p.235, “letra k”**) y sobre ella se depositó una capa de hojas de paca (*Inga feuilleei*)— letra «l» (**perfil, p.235, “letra l”**). Desde la superficie de estas dos capas de nivelación fueron construidos los muros este-oeste, marcados con la letra «n» (**perfil, p.235, “letra n”**), aquellos que sostenían el relleno «m» (**perfil, p.235, “letra m”**), conformando una amplia terraza en el frontis del templo (Uhle, *op. cit.*: 129). Desde este relleno, o desde el interfaz m/k-l se cavaron fosas que contenían entierros «marcados por objetos de tipo «cuzqueño» y que estuvieron marcados con la letra «w» (*ibidem*: 122, 123, 129, figura 3) (**perfil, p.235, letra “w”**).

the Painted temple was contemporaneous with the walls and burials of the Inca period, marked “w” (**profile, p. 235, letter “w”**).

In the analytical description of Uhle, the leveling of the terrain at the front of this area was linked to the construction of the Painted Temple: a thick layer of debris (**profile, p. 235, letter “k”**) was first laid on the surface of the Middle Horizon and Late Intermediate Period funerary area, marked “i” (**profile, p. 235, letter “i”**), and then a layer of paca (*Inga feuilleei*) leaves was extended over it (figure @, letter “l”). The east-west walls were then built on top of these two leveling layers (**profile, p. 235, letter “n”**); these walls supported the filling, marked “n” (**profile, p. 235, letter “m”**), that formed a wide terrace in front of the temple building (Uhle, *op. cit.*: 129). Burials with “objects of Cuzco type” (“w”) were found in holes excavated in the filling “n” or the m/k-l interface (*ibidem*: 122, 123, 129, figure 3) (**profile, p. 235, letter “w”**).

■ Ortofoto de drone: vista general del área de excavación en la cima del montículo artificial que se localiza en la parte central del área cercada a partir del Horizonte Tardío por el muro perimétrico del Cuadrángulo. Temporada 2019, unidades L2 y L3. Se aprecia la estructura alargada con el corredor central del Periodo Colonial, sobre las ruinas ychsma temprano (900-1200 d. C.). Foto: Programa Valle de Pachacámac. / Drone orthophotograph showing a general view of the excavation area at the top of the artificial mound. This mound is located in the central part of the area that was enclosed by the quadrangle’s perimeter wall during the Late Horizon period. Also visible is the elongated structure with a central corridor that was built over the Early Ychsma (900-1200 CE) ruins during the Colonial period. Orthophotograph by the Pachacámac Valley Archaeological Program, Excavation season 2019, Units L2 and L3



■ Fachada principal, norte, escalonada del Templo Pintado (Horizonte Tardío 1450-157 d. C., Pachacámac, Lima). / North-facing stepped frontispiece of the Painted Temple (Late Horizon, 1450-1500 CE), Pachacámac. Lima.

Como se deduce de esta comparación estratigráfica, en ambos casos —Cuadrángulo y Templo de Pachacámac o Pintado— la arquitectura inca no vuelve a utilizar después de haber remodelado ni conserva a los edificios huari e ychsma, previamente construidos. Por lo contrario, estas estructuras antiguas se encontraban en ruinas en tiempos del Tahuantinsuyo y los constructores incas los desmontaban parcial o totalmente y nivelaban si fuese necesario. Así, los vestigios de estructuras, construidas en el transcurso de la segunda mitad del Horizonte Medio y de las primeras fases del Periodo Intermedio Tardío (aprox. 800-1100 d. C.), quedaron no solo cubiertos de gruesos rellenos, sino, encapsulados mediante muros de contención.

La configuración estratigráfica resultante ha sido de difícil lectura para generaciones de estudiosos que siguieron a Uhle. Los arqueólogos que excavaron sondeos en la cima del volumen de Templo Pintado (Franco, 1994; Franco y Paredes, 1985) encontraron niveles correspondientes al periodo Epigonal de Uhle (Horizonte Medio 2B-3-4) relativamente cerca de la superficie. Esto ha creado una apariencia de contemporaneidad de los pisos encontrados con las paredes policromadas, en la que se sustenta la hipótesis de que el Templo Pintado, cuya fachada se presenta en actualidad libre de escombros y en proceso de

conservación, fue construida para el dios Pachacámac en la época Huari, y desde aquel entonces, hasta la conquista española, haya permanecido en uso ininterrumpido.

Se debe recordar que, tanto el ídolo como las bases de postes, cuentan con fechas C-14 (calib.) correspondientes a los siglos VIII/IX d. C. (Dulanto, 2001; Sepúlveda y otros, 2020). Los fechados mencionados brindaron sustento parcial para que Franco y Paredes (1985; Franco 2004) puedan sustentar la existencia de dos fases en la historia del Templo Pintado, la fase Roja (Horizonte Medio 2, 650-750 d. C.) y la fase del Templo Policromado (Horizonte Medio 3 hasta el Horizonte Tardío, 750-1533 d. C.). En la luz de las evidencias presentadas, esta última propuesta cronológica no solo carece de fundamentos estratigráficos, sino, que entra en clara contradicción con las evidencias registradas y discutidas por Uhle (2003 [1903]). En concordancia con estas evidencias y acorde con las opiniones de Bonavía (1974: 113-126, figuras 59-67; 1985: 135-147, figuras 98-109) sobre la fecha de las pinturas polícromas, el Templo Pintado fue construido por la administración inca, pero usando mano de obra especializada de origen Ychsma, después de haber nivelado y cubierto de terrazas a las ruinas del edificio de la segunda mitad del Horizonte Medio y a los derrumbes que lo cubrían.



■ Vestigios de la pintura mural polícroma en la fachada principal del templo pintado. Pachacámac, Lima. Foto: Ministerio de Cultura. Museo de Sitio Pachacámac. / Remains of the Painted Temple frontispiece's polychrome wall painting. Pachacámac. Lima. Photo: Ministry of Culture. Pachacámac Site Museum.

As the above stratigraphic comparison reveals, in the cases of both the El Cuadrilateral building and the Painted Temple (or Pachacamac Temple) the Inca architects did not remodel or reuse the ancient Huari and Ychsma buildings, which were already in ruins when they arrived; they rather demolished them partially or totally and leveled the terrain when necessary. Thus, the remains of the structures that were built during the second half of the Middle Horizon and the first phases of the Late Intermediate Period (ca. 800 CE to 1000 CE) were covered by thick fillings and encapsulated by means of retaining walls.

Some generations of archaeologists after Uhle found the site's stratigraphic configuration difficult to understand. The archaeologists who excavated drilling surveys at the top of the Painted Temple (Franco, 1994; Franco and Paredes, 1985) found levels that corresponded to Uhle's Epigonal period (Middle Horizon 2B-3-4) relatively close to the surface. This gave the impression that the floors were contemporaneous with the polychrome walls, an idea which lies at the root of the hypothesis that the Painted Temple was built for the god Pachacamac during the Huari period, and remained in use uninterruptedly until the Spanish

conquest (the temple's facade is currently cleared of debris, and under restoration work).

It must be noted that both the Pachacamac idol and the bases of the pillars have calibrated C-14 datings that correspond to the 8th and 9th centuries CE (Dulanto, 2001; Sepúlveda and others, 2020). These datings and other information were used by Franco and Paredes (1985; Franco 2004) to propose the existence of two phases in the history of the Painted Temple: The Red Phase (Middle Horizon 2, 650-750 CE) and the Polychrome Temple phase (from the Middle Horizon 3 to the Late Horizon, 750 CE to 1533 CE). But in view of our discussion above, this two-phase chronology not only lacks any stratigraphic support, but it also contradicts the evidence recorded and described by Uhle (2003 [1903]).

According to the evidence on record and the ideas of Bonavía (1974: 113-126, figures 59-67; 1985: 135-147, figures 98-109) about the datings of the polychrome datings, the Painted Temple was built by the Inca administration using specialized Ychsma workforce, after having leveled the ruins of the second half of the Middle Horizon building and the demolition debris that covered it, and built terraces on top.



■ Detalle de la pintura mural: cortejo de seres humanos bailando. Templo Pintado. Pachacámac, Lima. Foto: Ministerio de Cultura. Museo de Sitio Pachacámac. / Detail of wall painting from the Painted Temple, showing a procession of dancing human beings. Pachacámac. Lima. Photo: Ministry of Culture. Pachacámac Site Museum.

Durante la temporada 2022 hemos conseguido localizar un amplio sector intacto del área funeraria, que Uhle denominó Cementerio 1 (foto oblicua, p. 244). Los derrumbes del muro perimetral del Cuadrángulo han protegido esta zona de la codicia de los huaqueros. En la unidad M1-2022 (foto oblicua, p. 244) hemos excavado dos cámaras funerarias y 31 enterramientos en fosa. Los contextos contenían un total de 73 individuos y 140 vasijas enteras asociadas. Tanto los individuos, las fosas y las múltiples cámaras funerarias se excavaron en arena suelta y sus bocas se situaron muy cerca de la superficie sometidas sistemáticamente a la erosión eólica. Los constructores del muro Inca no han respetado la zona del cementerio y sus cimientos atraviesan las tumbas, causando la destrucción parcial de algunas de ellas. Por lo tanto, se repite la situación del otro lado del muro, donde la arquitectura ychsma inicial y temprana, contemporánea a los entierros, es parcialmente destruida y nivelada en el Horizonte Tardío para posibilitar nuevas construcciones.

La tipología de los fardos hallados en el interior de las cámaras con entierros múltiples es plenamente comparable con los hallazgos de Uhle en esta misma zona y también en Ancón (Watson, 2019), así como los

recientes de la Huaca Pucllana (Flores, 2013). Llama la atención la presencia recurrente de máscaras de madera y cerámica, el uso de palos de caña o componentes del telar de cintura, así como finas envolturas con cuerdas trenzadas, que ocasionalmente forman una red.

Las ofrendas cerámicas asociadas representan estilos, vinculados tanto a los valles vecinos del norte, como al sur, con los Huari, a los que Menzel asignaría a sus épocas Horizonte Medio 2B, 3 y 4 (Eeckhout, 2018): el estilo epigonal de Uhle, ocasionalmente con diseños típicos del estilo Pachacámac B, o con diseños relacionados con Viñaque o Huamanga, y también el estilo geométrico Tricolor. La cerámica en estilo Ychsma Temprano tiene particular recurrencia, con su típica decoración incisa zonal, al igual que Ychsma Temprano liso. A diferencia del primer grupo —huari— que incluye formas ceremoniales, y para servir líquidos como quero-tazas, cuencos y botellas, el estilo Ychsma está representado por formas utilitarias como cántaros y ollas. Como su nombre lo indica, el estilo Ychsma temprano es considerado un antecedente directo de la tradición cerámica que se mantuvo en uso en la costa central del Perú hasta la Colonia Temprana.



■ Entrada al recinto ceremonial B-15 (Colonna-Preti y otros, 2020). / Entrance to the B-15 ceremonial precinct (Colonna-Preti et al. 2020). Pachacámac, Lima.



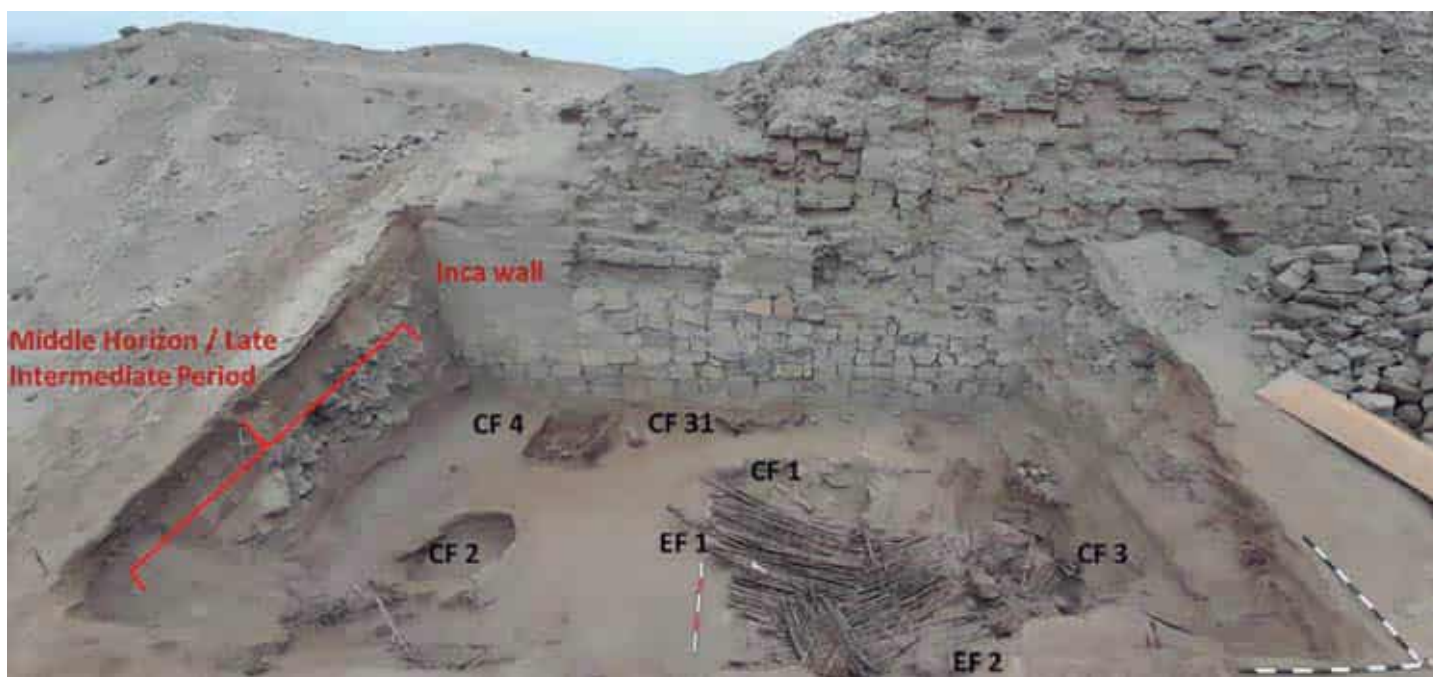
■ El diseño de esta túnica se parece a los murales recientemente excavados en el sitio de Pachacámac. Banda central y bordes con diseño de volutas en la misma paleta de colores: azul, rojo, morado, y naranja en dos tonalidades. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / A tunic with designs that are similar to some recently excavated wall paintings of Pachacámac. These include a central strip and edges with scrolls of the same colors: blue, red, purple, and two shades of orange. Metropolitan Museum of Art, New York.

During the 2022 excavation season, we found the wide funerary area which Uhle called “Cemetery-1” (oblique photo, p. 244). The collapses of the perimeter walls of the Quadrilateral protected this area from the greedy tomb robbers. In Unit M1-2022 (oblique photo, p. 244) we excavated two funerary chambers and 31 burials in wells. These contexts included a total of 63 buried individuals and 140 intact pottery vessels that were associated to the burials. Because the wells and the funerary chambers were excavated in the loose sand and the mouths of the corpses were very close to the surface, these tombs show the effects of wind erosion. The builders of the wall from the Inca period evidently did not respect the cemetery area, because the foundations of their walls ran across some of the tombs and destroyed them partially. Thus the situation in this area is similar to that on the other side of the wall, where the Initial and Early Ychsma architecture (which was contemporary to the burials) was partially demolished and leveled during the Late Horizon to prepare the area for the construction of new buildings.

The typology of the funerary bundles we found inside the funerary chambers with multiple burials is very similar, and so it can be perfectly compared, to

those found by Uhle in this same area, but also to those found at Ancón (Watson, 2019), and at Huaca Pucllana (Flores, 2013). There is in these bundles a remarkable recurrence of cane sticks or the components of waist looms, and fine wrappings made with braided chords that in some cases form a net.

The associated pottery offerings belong to styles from the valleys to the north and the south, Ychsma, and Huari (which Menzel assigned to her Middle Horizon 2B, 3 and 4 epochs [Eeckhout, 2018] and Uhle called Epigonal Style; these occasionally have designs that are typical of the Pachacamac B style), but there are also pottery offerings related to the Viñaque style, the Huamanga style, and the geometrical Tricolor style. Pottery of the Early Ychsma style is particularly recurrent, both in its incised and its plain manifestations. Contrary to the pottery of the Huari style, which is ceremonial and includes such water-serving vessels as Kero beakers, bowls and bottles, the Ychsma style pottery only includes utilitarian vessels, such as pitchers and pans. As its name suggests, the Early Ychsma style is considered to be a direct precedent of the pottery tradition that remained in use in the central coast of Peru until the Early Colonial period.



■ La unidad M1-2022 en el transcurso de excavaciones con la localización de parte de contextos funerarios del fin de Horizonte Medio y comienzos del Periodo Intermedio Tardío. Foto del Programa Valle de Pachacámac. Procesamiento digital de Doménico Villavicencio. / Unit M1-2022 during excavations, with indication of the locations of some funerary contexts dated to the end of the Middle Horizon Period and beginning of the Late Horizon Period. Photograph by the Pachacámac Valley Archaeological Program, digitally processed by Doménico Villavicencio.

Los contextos funerarios de Pachacámac son en gran medida contemporáneos con los mausoleos de Huarmey a juzgar por la cronología relativa y las fechas C14 calibradas. Ambos valles costeros fueron considerados por Menzel (1964, 1968b, 1977) como centros de poder y de difusión de la ideología religiosa huari. En este contexto, la comparación de la cerámica y otros componentes del ajuar funerario, registrado en ambos casos es especialmente relevante. Se ha demostrado que en el valle de Huarmey se desarrolló un importante centro de producción cerámica con múltiples talleres (Druc y otros, 2020; Giersz y otros, 2022; Kalaska y otros, 2020). En la tecnología, en el repertorio de formas, y en la decoración que caracteriza la producción, se combinan varios estilos (Giersz y Pardo, 2014; Prządka Giersz, 2019) cuyo origen está al norte y al sur de Castillo de Huarmey, a pesar de que las características de pastas acusan el origen local (Makowski y Pimentel, s. f.). La materia prima proviene de las vetas de arcilla localizadas en los valles bajos de Huarmey y Culebras.

La calidad de esta producción es muy alta, digna de un centro de poder imperial. En comparación, con pocas excepciones, la mayor parte de la cerámica de Pachacámac tiene el carácter provincial. La validez de las hipótesis de Menzel (1964, 1968b, 1977) sobre el papel del sitio como el gran centro de culto huari a partir del Horizonte Medio 2 A, ni sobre el origen del estilo cerámico Pachacámac en el valle de Lurín, no han sido comprobadas hasta la fecha. Por el contrario, las dudas se multiplican (Eeckhout, 2018; Kaulicke, 2001). En cambio, se acumulan evidencias a favor de la prominente posición política del valle de Huarmey, sugerida por Menzel (1968b). Las notables influencias norteñas se perciben no solo en la iconografía del Ídolo Pachacámac, sino también en la cerámica y tienen carácter de imitaciones provincianas de diseños originales concebidos en el ámbito de la costa norte, en contradicción a lo intuido por Menzel (1964, 1968b, 1977). Las ideas de Menzel sirvieron de punto

Judging by the relative chronology and the available calibrated C-14 datings, the funerary contexts of Pachacamac are mostly contemporaneous with the mausoleums of Huarmey, and Menzel proposed (Menzel, 1964, 1968b, 1977) that these two coastal valleys were power centers from whence the Huari religious ideology was spread. If such was the case, then the comparison between the pottery and other components of the funerary goods of both places becomes particularly relevant. The fact that the Huarmey valley was an important pottery production center that included several workshops has already been proven (Druc y otros, 2020; Giersz and others, 2022; Kalaska and others, 2020). The technology, repertoire of shapes, and decoration of these workshops combined several styles (Giersz and Pardo, 2014; Prządka Giersz, 2019) from the north and south of Castillo de Huarmey, even though the characteristics of the clays they used reveal a local origin (Makowski and Pimentel, n.d.). In fact the raw material came from the clay deposits of the lower Huarmey and Culebras valleys.

The quality of the objects that the Huarmey workshops produced was very high, worthy of an imperial power center. In contrast, most of the pottery from Pachacamac, with very few exceptions, has a provincial character. However, the validity of Menzel's hypotheses (Menzel, 1964, 1968b, 1977) about the role of the Huarmey valley as a big center of Huari cult, and as the place of origin of the Pachacamac pottery style of the Lurín valley, has not been proven to date. On the contrary, there are more doubts (Eeckhout, 2018; Kaulicke, 2001). But the evidence in support of her proposal (Menzel, 1968b) about the Huarmey valley as a prominent political center has multiplied. The remarkable influence from the north can be perceived in the iconography of the Pachacamac Idol and also in the pottery, but, in contrast to what Menzel believed (Menzel, 1964, 1968b, 1977), these manifestations have the character of provincial imitations of the designs from the north

de partida y fundamento a Rostworowski (2001, 2002) y a Shimada (1991: LI-LII; Shimada y otros, 143-144, 168-169) cuando formularon sus respectivas hipótesis sobre el supuesto impacto del santuario huari de Pachacámac en las creencias de la costa norte. Los resultados de las excavaciones recientes no han aportado evidencias a favor de este escenario.

coast. Menzel's ideas were at the root of the hypotheses proposed by Rostworowski (2001, 2002) and Shimada (1991: LI-LII; Shimada and others, 143-144, 168-169) about the supposed impact of the Huari temple of Pachacamac in the beliefs of the north coast, but the more recent excavations have not yielded any evidence in support of this idea.



■ Muestra de vasijas en diferentes estilos (Epigonal, Tricolor Geométrico) del Horizonte Medio (800-1100 d. C.) que formaban parte de ajuares de fardos excavados en la unidad M1-2022, en el área de Cementerio 1 de Pachacámac. Llamen la atención las imitaciones locales no muy bien logradas de botellas cara-gollete del estilo Lambayeque (costa norte), incluyendo al personaje con el tocado semicircular. Programa Arqueológico Valle de Pachacámac. Foto/cortesía: Milosz Giersz. / A sample of vases produced in the Epigonal and Geometric Tricolor styles of the Middle Horizon period (800-1100 CE). These pieces were found among the funerary goods excavated at Unit M1-2022 of Cemetery 1, Pachacámac. Remarkably, some pieces that include a personage with a semi-circular headdress are poor imitations of Lambayeque style face-neck bottles from the northern coast. Pachacámac Valley Archaeological Program. Photograph courtesy of Milosz Giersz.

Pachacámac en el Horizonte Medio 2 no tuvo ninguna similitud con Pachacámac inca: no existieron calles amuralladas ni las tres murallas, ni grandes pirámides escalonadas en uso (Makowski, 2015; 2016b, 2022; Makowski y otros, 2020), salvo el Templo Viejo, casi abandonado, cuya cima mantuvo su sacralidad, siendo lugar de ofrendas (Franco y Paredes, 2016: 123-136). La arquitectura del Horizonte Medio 2B-3, según la terminología de Menzel, está probablemente representada por la plataforma revestida de piedra que yace bajo los escombros nivelados para construir el Templo Pintado del Horizonte Tardío. Esta estructura tiene envergadura modesta, particularmente si se la compara con el gran volumen del Templo Viejo lima, cuya cima fue usada de manera esporádica para depositar ofrendas de vasijas en estilo Ychsma inicial (Franco y Paredes, 2016: 123-136) en los tiempos huari.

Las poblaciones que se reunían para celebrar, banquetear y enterrar a sus muertos al pie del Templo Viejo, tenían hábitos muy diferentes en cuanto a comportamientos funerarios, así como formas y decoraciones de la cerámica ceremonial y utilitaria en comparación con las poblaciones lima que las precedieron. Solo el estilo nievería constituye un vínculo con el pasado lima (Cornejo, 2021; Valdez, 2015). Estas poblaciones se beneficiaron de la cultura material cosmopolita; utilizaban por igual cerámicas con diseños inspirados por el estilo huamanga de Ayacucho, como vasijas marcadas por influencias de forma y decoración procedentes de la Costa Norte, por ejemplo, con la impresión tipo piel de ganso obtenida de molde.

Uhle (2003 [1903]: 111, 191) sugería a partir del relato de Pedro Cieza de León (1984 [1553]: capítulo 73), que la densidad de enterramientos y la riqueza de fardos se incrementaba con la cercanía del Templo Pintado, el supuesto santuario del dios Pachacámac. Afirmaba, asimismo, que los fardos estuvieron orientados mirando al templo. Estos supuestos no se han comprobado en la luz de las excavaciones recientes de Eeckhout (2010) y Owens (Owens e Eeckhout, 2015), Franco y Paredes (2016), Makowski (Palma y Makowski, 2018) y Shimada y otros (2010, 2015). Las orientaciones registradas son variadas. Los entierros se agrupan en núcleos y a menudo están distanciados unos de otros. Por otro lado, a juzgar por las asociaciones registradas que son comparables con las de Ancón (Watson, 2019), no se trata de un cementerio de alta élite, por lo menos en el Periodo Horizonte Medio, sino el área está destinada a recibir sepulturas de familias y linajes de rango medio/bajo salvo excepciones.

Los resultados de las excavaciones de arquitectura, de niveles de ocupación de carácter residencial, y de entierros humanos que acabamos de resumir, permiten reconstruir el contexto cultural del famoso Ídolo bifronte de Pachacámac. Se trata de un caso excepcional de imagen de culto, sin paralelos en los Andes salvo el Lanzón de Chavín de Huántar. Es de suponer que en su compleja decoración se expresa de manera sintética una parte o incluso la totalidad de las ideas centrales relativas al carácter y origen de las deidades veneradas en el edificio cuyos vestigios en ruinas se encuentran debajo del Templo Pintado inca. Esta información se complementa gracias al corpus de imágenes representadas en las ofrendas del Horizonte Medio depositadas en la cima del Templo Viejo lima, antes de su



a.



b.



c.



d.



e.

■ Cinco máscaras provenientes de contextos funerarios excavados por Uhle (1903 2003): debajo del Templo Pintado (c, e), en los niveles más antiguos del cementerio 1 (a, b), en otra zona de Pachacámac (d). / Five masks found in funerary contexts excavated by Uhle (1903 2003) in Pachacámac: (a, b) masks found in unspecified areas (c, e) masks found in the oldest levels of Cemetery 1 and (d) masks found under the Painted Temple. Pachacámac, Lima.

Pachacamac during the Middle Horizon 2 was different than Pachacamac during the Inca times. During the Middle Horizon 2 the three walls and the walled streets did not exist, and the big stepped pyramids were not in use (Makowski, 2015; 2016b, 2022; Makowski and others, 2020); only the Templo Viejo (Old Temple) remained, but it was almost abandoned (its top part remained as a sacred area where offerings were deposited, Franco and Paredes, 2016: 123-136). The architecture of the Middle Horizon 2B-3 (following Menzel's terminology) is probably represented by the stone-covered platform that lies under the debris that was leveled to build the Painted Temple of the Late Horizon. This platform appears as a modest structure, especially when compared to the Templo Viejo built by the Lima Culture —on whose top offerings of Initial-Ychsma-style pottery were sometimes placed, during Huari times (Franco and Paredes, 2016: 123-136).

Compared to the people of the Lima culture that preceded them, the different peoples that in later times gathered at the foot of the Templo Viejo to celebrate rites, feast and bury their dead had different funerary traditions

and used ceremonial and utilitarian pottery of different styles (with different shapes and decorations); only the Nievería style is linked to the preceding Lima culture (Cornejo, 2021; Valdez, 2015). These populations shared a cosmopolitan material culture, for example, they could use pottery with designs inspired on the "Huamanga A" style of Ayacucho, and also vessels with shape and decoration from the north coast, e.g. with a molded goose-skin pattern.

On the basis of a narrative by Pedro Cieza de León (1984 [1553]: chapter 73), Uhle (2003 [1903]: 111, 191) hypothesized that in Pachacamac the density of the burials and the richness of the funerary bundles' contents increased as the burials got closer to the Painted Temple (the supposed sanctuary of the Pachacamac god), and that the bundles themselves were oriented towards the Temple. However, the excavations by Eeckhout (2010) and Owens (Owens e Eeckhout, 2015), Franco and Paredes (2016), Makowski (Palma and Makowski, 2018) and Shimada and others (2010, 2015) have not verified these hypotheses: the recorded orientations vary, and the burials are grouped in nuclei that are often far from each other. On the other hand, and judging by the recorded associations that can be compared to what is the case at Ancón (Watson, 2019), these burials were not part of a cemetery for the higher elites, but rather of one for families and lineages of the lower and middle ranks —at least during the Middle Horizon Period, though with a few exceptions.

The evidence resulting from the above-summarized excavations of the architectural, residential and burial areas allows us to reconstruct the cultural context of the bifrontal Pachacamac Idol. This famous idol is an exceptional cult image with no parallel in the Andes, save for the Lanzón of Chavín de Huántar. We can assume that the complex decoration of the idol reflects —although quite synthetically— some or all of the central ideas about the nature and origin of the gods that were worshipped at the building whose ruins are below the Painted Temple of the Inca period. The information provided by the images on the idol is complemented by that in the images represented on

abandono definitivo. Finalmente, los objetos figurativos que formaban parte de ajuares de los entierros humanos en el área llamada Cementerio 1 por Uhle (2003 [1903]) deberían brindar información adicional para lograr una respuesta bien fundamentada a la pregunta, si efectivamente, y de qué manera, el centro ceremonial huari de Pachacámac habría contribuido en la difusión de la ideología religiosa del imperio, tal como lo estaba sugiriendo Menzel (1964, 1968b, 1977).

El ídolo bifronte representa dos deidades diferentes unidas por la espalda. Como bien lo observa Dulanto (2001: 163-165), solo la mano derecha de cada una de ellas está esculpida, a juzgar por la ubicación del pulgar. En cambio, ambas piernas se presentan por separado. La diferente personalidad de cada uno de los dioses, incluyendo el sexo opuesto (Lyon, 1978), está sistemáticamente señalada por medio de tocados, elementos de atuendo y atributos. El personaje «A» (Dulanto, 2001: figuras 48, 51-52, 57; **foto y dibujo**, p. 251), probablemente femenino, se caracteriza por el tocado cilíndrico con dos penachos en la parte frontal, bifurcados y compuestos de plumas arqueadas hacia lados opuestos, el cinturón con cuatro mazorcas de maíz pendientes y dos probables tupus o quizá discos atados a una cinta. El personaje «B» (Dulanto, 2001: figuras 53-55, 58), en cambio, tiene sobre la cabeza un tocado cilíndrico adornado con seis cabezas de serpiente-felino con cuerpo acerrado. Seis cabezas similares cuelgan del cinturón.

Cabe resaltar que ninguno de los dos personajes sostiene objetos comparables con los «báculos» en las iconografías tiahuanaco y huari. Dos discos unidos por una sogá aparecen en la mano de la deidad «A» (Dulanto, 2001: 165, figura 57), mientras que la deidad «B» agarra, tal vez, dos de las seis cabezas de felino-serpiente con cuerpo aserrado que cuelgan del cinturón. Cabe observar que una deidad de báculos (personaje antropomorfo 1 según Dulanto, 2001: 168, figuras 56.1 y 64) está representada en el relieve que cubre la parte intermedia del Ídolo, debajo de los pies

the offerings from the Middle Horizon that were laid at the top of the Templo Viejo of the Lima culture, before it was definitely abandoned. Moreover, the figurative objects in the grave goods of the human burials of the area Uhle (2003 [1903]) called “Cemetery-1” can yet provide additional information that helps us give a well-supported answer to the question of whether Menzel’s hypotheses (Menzel, 1964, 1968b, 1977) that state that the Huari ceremonial center of Pachacamac contributed to the spread of the Huari imperial religious ideology is true or not, and, in case of a positive answer, also to the question about how that happened.

The Pachacamac bifrontal idol represents two different deities that are joined at their backs. As Dulanto correctly observed (Dulanto, 2001: 163-165), the positions of the thumb reveals that only the right hand of each deity is sculpted. On the contrary, both sets of legs appear separated. The different personality of each one of these two deities, including their opposite sex (Lyon, 1978), is systematically indicated by their headdresses, the elements of their attire and their attributes. Personage “A” (Dulanto, 2001: figures 48, 51-52, 57; photo and drawing, p. 251), which may be a female, is characterized by her cylindrical headdress with two plumes that bifurcates into two opposing arching feathers, its belt with four hanging corns, and two Tupus (or disks) tied to a string. Personage “B” (Dulanto, 2001: figures 53-55, 58), also has a cylindrical headdress, but it is adorned with six snake-headed felines with serrated bodies; six similar figures hang from its belt.

It’s worth noting that any of these two deities hold “staves” comparable to those that appear in the Huari and Tiwanaku iconographies: as already mentioned, deity “A” holds two disks joined by a string in its hand (Dulanto, 2001: 165, figure 57), while deity “B” has what looks like six snake-headed felines with serrated bodies hanging from its belt. However, according to Dulanto (2001: 168, figures 56.1 and 64) a staff god is represented in the relief that covers the central part of the idol, below the feet of the main personages. The latter personage appears to hold a scepter in each hand, despite being seen



■ Dibujo en *roll-out* del ídolo bifronte de Pachacámac. / Roll-out drawing of the Pachacámac bi-frontal idol. Dibujo/ Drawing: Sepúlveda M, Pozzi-Escot, ngeles Falcón, Bermeo, Lebon, Moulherat y otros (2020). / Unraveling the polychromy and antiquity of the Pachacamac Idol, Pacific coast, Peru. PLoS ONE 15(1): e0226244. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0226244>

■ El ídolo bifronte Pachacámac. Museo de sitio de Pachacámac, Lima. / The Pachacámac bi-frontal idol. Pachacámac Site Museum, Lima.

de los dos personajes principales. La deidad sostiene un cetro en cada mano, a pesar de que esté representada de perfil, caminando hacia la derecha. Tres choclos en el pecho y maíces estilizados en forma de rombos en el tocado, y en uno de los cetros, vinculan al personaje estrechamente con la planta maíz. No está claro si se trata de una manera de representar a la deidad A, en medio de una composición de probable contenido cosmogónico, o es otro ser mitológico con cierto grado de parentesco con la hipotética diosa de maíz. Desde el fino análisis iconográfico de Menzel (1977), se ha formado un consenso de que la compleja decoración del Ídolo bifronte no se inspira directamente en modelos ayacuchanos, sino en la iconografía de la costa y sierra centro-norte del Horizonte Medio, marcada por las influencias de las tradiciones Recuay y Moche (Dulanto, 2001; Eeckhout, 1999; Lyon, 1978; Makowski, 2006; Shimada, 1991).

La decoración en relieve que ocupa la parte media del poste bifronte se distribuye en seis secciones (Shimada, 1991: XXXIII, figura 4; Dulanto, 2001: 165, figura 56). Cuatro secciones superiores abarcan equitativamente la cara A y la cara B, pero las dos inferiores se centran solo en la cara A. Un total de veinte figuras independientes se reparte entre las seis secciones. Cuatro de ellas comprenden la representación de una cabeza humana de frente o de perfil:

- Deidad de báculos de perfil (Dulanto, 2001: 168, figuras 56.1 y 64).
- Personaje antropomorfo híbrido con cresta, representado de perfil, que sostiene una planta (??) en la mano (Dulanto, 2001: 170, figuras 56.5 y 73).
- Probable cabeza-trofeo de perfil (Dulanto, 2001: 170, figuras 56.6, 74).
- Parte superior del torso y cabeza frontal de la deidad de dos penachos que rematan en cabezas de serpiente (Dulanto, 2001: 171, figuras 56.20, 82).

Detalles, como apéndices de cabezas de serpientes-felinos y de aves, apéndices bucales, tipos y grados de hibridación, no dejan lugar a duda que en los cuatro casos se trata de seres sobrenaturales probablemente involucrados en la trama del mismo mito. Los demás componentes de la composición refuerzan esta impresión puesto que se trata de felinos rampantes y serpientes monstruosas con cabezas de felinos. Las representaciones de felinos en posición rampante, con dos patas delanteras levantadas, son relativamente uniformes (Dulanto, 2001: figuras 56.3, 8, 11, 17, 18; 67, 68, 69, 70, 71). Algunos de ellos (*ibidem*: figuras 56.3, 67) tienen carácter fantástico, con cola transformada en un serpiente-felino, y con nariz en forma de triángulos. Otros tienen aspecto realista y se presentan en parejas con la orientación en direcciones opuestas (*ibidem*: figuras 56.8, 56.11, 68, 69), sosteniendo (*ibidem*: figura 56.17-56.18, 70, 71) o no plantas en las garras. Se diferencian también por formas de hocicos y de manchas en la piel.

Las serpientes fantásticas juegan un papel de importancia en esta particular composición. Las hay de una sola cabeza (Dulanto, 2001: 168, figuras 56.2, 56.13, 65-66) y cuerpo liso o acerrado, de dos cabezas con cuerpo acerrado formando un arco (Dulanto, 2001: 170-171, figuras 56.9-56.10, 56.12, 56.14, 76, 77, 78), de dos cabezas y cuerpo liso en S (Dulanto, 2001: 171, figuras 56.20, 82) y de dos cabezas con cuerpo recto reducido



■ Diseños norteños en el ídolo de Pachacámac. / Designs of northern origin in the Pachacámac idol.

in profile, walking towards the right; the three corns on his chest and the diamond-shaped stylized corns that appear in his headdress and in one of his scepters link him closely to the corn plant. It is not clear whether this is a way of representing deity "A" in the context of a composition of probable cosmogonic content, or if this is a different mythological being that resembles the hypothetical goddess of corn. Since Menzel (1977) published her detailed iconographic analysis, consensus has been reached among researchers on the idea that the Pachacámac bifrontal idol is not directly inspired on models from Ayacucho, but rather on the Middle Horizon iconography of the northern coast and the Andes, especially under the influence of the Recuay and Moche traditions (Dulanto, 2001; Eeckhout, 1999; Lyon, 1978; Makowski, 2006; Shimada, 1991).

The relief decoration on the central part of the bifrontal, pole-like idol, is divided into six different sections (Shimada, 1991: XXXIII, figure 4; Dulanto, 2001: 165, figure 56). The top four sections cover side A and side B evenly, while the two lower sections are only present on side A. A total of 20 independent figures is distributed throughout the six different sections, and four of these 20 figures include the representation of a human head, which can be seen from the front or in profile; these four figures are:

- A staff god, seen in profile (Dulanto, 2001: 168, figures 56.1 and 64).
- A hybrid anthropomorphic personage with a crest that holds an undetermined plant in his hand, seen in profile (Dulanto, 2001: 170, figures 56.5 and 73).
- A probable trophy-head, seen in profile (Dulanto, 2001: 170, figures 56.6, 74).
- The head and upper torso of a deity with two plumes that end in snake heads, seen from the front (Dulanto, 2001: 171, figures 56.20, 82).

Details such as the appendixes of serpent-feline heads or bird heads, mouth appendixes, and the types and degrees of hybridization suggest that these four figures represent supernatural beings that probably took part in the plot of a single myth. The other components of the composition (i.e. rampant felines and monstrous serpents with feline heads) reinforce the above impression. As regards the representations of the rampant felines (with their two frontal legs risen), they are relatively uniform (Dulanto, 2001: figuras 56.3, 8, 11, 17, 18; 67, 68, 69, 70, 71); some of them are fantasy representations (*ibidem*: figuras 56.3, 67), with their tails turned into snake-felines and their noses in the shape of triangles, while others look realistic and appear in couples that are oriented in opposite directions (*ibidem*: figuras 56.8, 56.11, 68, 69), sometimes holding plants in their claws. These fantasy and realistic rampant felines also differ in the shapes of their snouts and the spots on their skins.

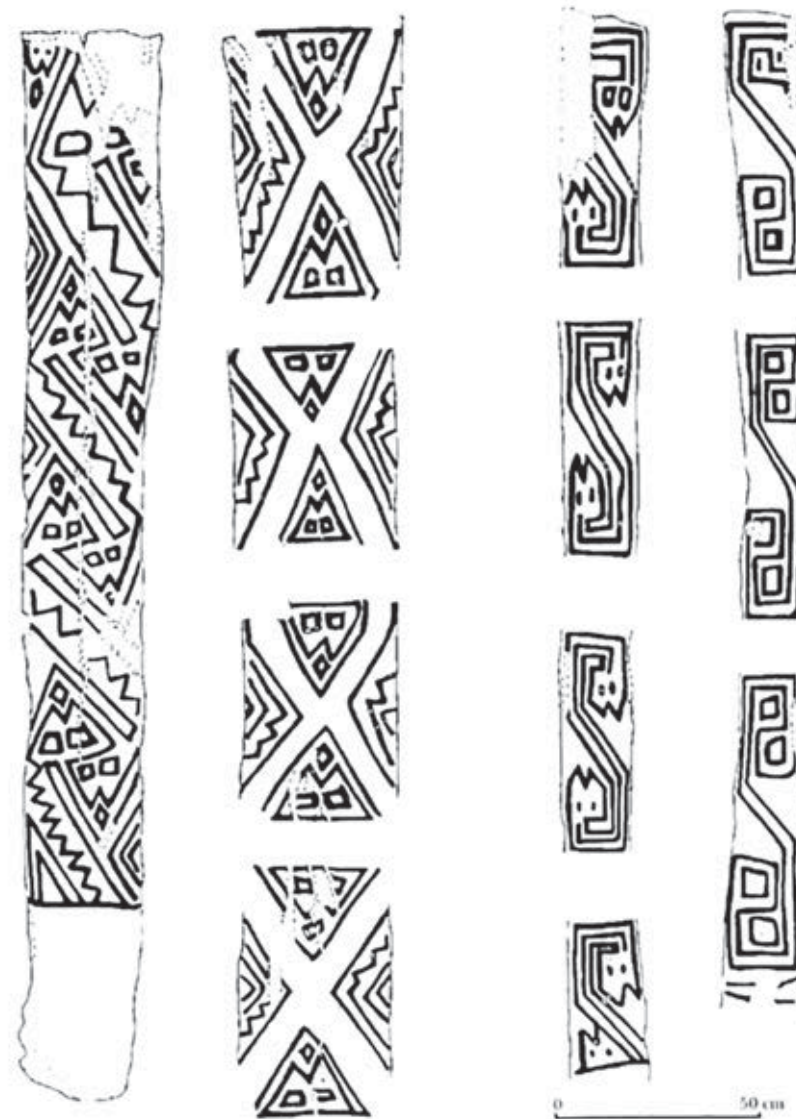
On the other hand, the fantasy snakes play an important role in this particular composition. They can have one head (Dulanto, 2001: 168, figuras 56.2, 56.13, 65-66) and a plain or serrated body, two heads with a serrated body forming an arch (Dulanto, 2001: 170-171, figuras 56.9-56.10, 56.12, 56.14, 76, 77, 78), two heads and a plain, "S" shaped body (Dulanto, 2001: 171, figuras 56.20, 82), or two heads with a short segment of a straight body (Dulanto, 2001: 171, figuras 56.15-56.16;

a un corto segmento (Dulanto, 2001: 171, figuras 56.15-56.16; 79, 80). Las serpientes-felinos representados en diferentes secciones se diferencian adicionalmente por la presencia/ausencia de bandas suplementarias en el cuerpo o de apéndices nasales en forma de voluta. En la mayoría de casos, las serpientes-felinos bicéfalas aparecen en parejas. Relevante en cuanto al potencial significado es también la orientación del cuerpo de la serpiente que puede ser paralela o transversal al eje del ídolo bifronte. Dos motivos más se agregan a la lista de veinte imágenes en relieve que adornan el segmento medio del ídolo bifronte: la planta de maíz con choclos (Dulanto, 2001: 169, figuras 56.4 y 72) y ave híbrida (*ibidem*: 170, figuras 56.7 y 75). Como bien lo observa Eeckhout (1999: 88), el ave fue concebida de manera similar como el «grifo de Pachacámac», pues se combina el cuerpo de un felino, la cabeza, la cola y las alas de un ave con el pie y la mano humana.

Como se desprende de esta descripción analítica, los escultores del ídolo bifronte no han hecho uso del sistema iconográfico SAIS (Isbell, 2018a, 2018b, 2018c). El repertorio de símbolos en el ídolo no acusa el empleo de las convenciones figurativas tiahuanaco, ni tampoco de las combinaciones de signos glifos. En cambio, es evidente el parentesco de la imagería presente en el poste esculpido, tanto con las tradiciones Lima y Recuay, como, en mayor grado, con la iconografía de la costa central y norte en la segunda mitad del Horizonte Medio. Basta recordar, por ejemplo, el famoso poste esculpido de Playa Grande, con cuatro variantes muy estilizadas de la serpiente bicéfala; dos de ellas tienen cuerpo acerrado, otras dos, liso. Cada una de estas variantes ocupa otra cara del poste (Falcón, 1998: figura 1). En la iconografía moche, la serpiente bicéfala parece representar el arco del cielo nocturno y/o la Vía Láctea (Clados, 2009).

En todo caso, el arco de estrellas se representa de manera alternativa cuando se quiere remplazar a este particular monstruo mítico por símbolo equivalente (Giersz y otros, 2005: 176, 181, 187, figuras 130-131, 149, 152-156, 184-185). Para Golte (2009: 79, figura 5.2), las serpientes acerradas bicéfalas definen la identidad del dios nocturno de la Vía Láctea, cuyos poderes dominan en la estación húmeda. Makowski (2005c: 80, 81, figuras 43-44) considera en cambio que se trata de un detalle que indica el tiempo espacio en que se mueve el protagonista sobrenatural en el caso dado. Por ejemplo, la deidad solar, Guerrero del Águila suele presentar un nimbo radiante, el que desaparece, sustituido por la serpiente bicéfala, cuando el ser se desplaza de noche. Una comparación con los nutridos casos que publican en sus precursoras obras Carrión Cachot (1959) y Menzel (1977) bastan para demostrar que la iconografía del ídolo está en orígenes de una especie de horizonte iconográfico de amplia difusión, cuyas expresiones se registran en los valles de la costa del Perú entre la Huaca Chotuna en Lambayeque y Pachacámac en Lurín.

El horizonte mantiene su vigencia hasta la conquista inca (Makowski, 2006). Dulanto (2001: 163-171, notas 404-421) hace un detallado resumen de las comparaciones realizadas en este sentido por varios autores desde el siglo pasado. Las analogías cercanas a los diseños del Ídolo de Pachacámac se encuentran en la cerámica Casma impreso de molde, textiles, particularmente pintados, y en relieves arquitectónicos como los de las huacas



■ Poste esculpido de Playa Grande, cultura Lima (300-800 d. C.). Dibujo de ulissa Ugarte Garay (basado en Falcón, 1998). / Sculpted post of Playa Grande. Lima culture (300-800 CE). Drawing by ulissa Ugarte Garay, according to Falcon, V. (1998).

79, 80). The serpents-felinos represented in different sections also differ from each other by the presence or absence of supplementary bands in the body or scroll-like nasal appendices. In most cases, the two-headed serpents-felinos appear in couples. The orientations of the snake's bodies —which can be parallel or transversal to the axis of the bifrontal idol— are also relevant because of their potential meaning. Two other motives can be added to the list of 20 relief-engraved images that adorn the middle segment of the bifrontal idol: the corn plant with its corns (Dulanto, 2001: 169, figures 56.4 and 72) and a hybrid bird (*ibidem*: 170, figures 56.7 and 75). As Eeckhout (1999: 88) correctly notes, the bird was conceived as the “Pachacamac griffin”, because it combines the body of a feline with the head, tail and wings of a bird, and a human hand or foot.

As the above analytical description suggests, the sculptors of the bifrontal idol did not use the SAIS iconographic system (Isbell, 2018a, 2018b, 2018c). The repertoire of symbols in the idol does not reveal the use of Tiwanaku figurative conventions or glyph sign combinations. On the contrary, the imagery of this sculpted pole is evidently related to the Lima and Recuay traditions and, even to a higher extent, to the iconography of the central and northern coast of the middle part of the Middle Horizon Period, an example of which is the famous sculpted post of Playa Grande, which has four very stylized variants of the two-headed snake (two with plain bodies and two with serrated bodies); each one of these variants is placed on a different side of the post (Falcón, 1998: figure 1). In the Moche iconography, the two-headed snake appears to represent the arch of the night sky and/or the Milky Way (Clados, 2009).

The arch of the starry night is represented differently when the intention is to replace the two-headed snake by an alternative and equivalent symbol (Giersz and others, 2005: 176, 181, 187, figuras 130-131, 149, 152-156, 184-185). To Golte (2009: 79, figura 5.2), the two-headed serrated snakes defined the identity of the nightly god of the Milky Way, whose powers prevailed during the rainy season. For my part (Makowski, 2005c: 80, 81, figuras 43-44), I believe the two-headed serrated snakes were a detail that referred to the time-space in which a protagonist supernatural being moved at any given moment, e.g. the Eagle Warrior (solar deity) usually had a radiant halo, but this attribute turned into the two-headed snake when the god traveled by night.

A comparison of the idol's iconography with some of the many cases published by Carrión Cachot (1959) and Menzel (1977) in their pioneering works are enough to prove that the idol's iconography is at the origin of a kind of widespread iconographic horizon —whose manifestations have been recorded in the valleys of the coast of Peru located between Huaca Chotuna in Lambayeque and Pachacamac in Lurín. This new iconographic horizon then remained valid until the Inca conquest (Makowski, 2006).

Dulanto (2001: 163-171, notes 404-421) made a detailed summary of the comparisons between Cachot and Menzel's cases made by several authors beginning in the 20th century. The closer analogies to the designs in the Pachacamac Idol are found

Chotuna y el Dragón. Las deidades de báculos en forma de porra con choclos de maíz (Carrión Cachot, 1959, figuras 42, 56-58, 70-72), felinos y serpientes de una y dos cabezas aparecen con frecuencia en esta iconografía. La aparente oposición entre dos seres sobrenaturales, cuando estas fueron representados en la misma vasija, es también recurrente en el corpus de evidencias iconográficas reunido por Carrión Cachot (1959), y hace recordar de cerca a las diferencias entre las deidades A y B en el ídolo. A partir del análisis de estas diferencias y el seguimiento de las asociaciones, Carrión Cachot propone identificar a la deidad suprema de la tempestad y del rayo, a la diosa tierra, a la pareja de dioses del sol y de la luna, al dios solar, protector del maíz, a su pareja lunar, a la tríada de aves míticas, entre otros.

En el contexto descrito, se hace menos sorprendente la completa ausencia de las imágenes relacionables con la doctrina religiosa, hipotéticamente difundida desde Huari en Ayacucho y luego desde

Pachacámac, en el conjunto de ofrendas de artefactos figurativos que fueron hallados en el recinto en la cima del Templo Viejo (Franco, 2004; Franco y Paredes, 2016: 115-136). Se trata de 145 vasijas escultóricas y pintadas. El repertorio comprende a los oficiantes humanos de cuerpo entero, o como cabezas, (Franco y Paredes, 2016: figuras 300, 313, 315), a peces, moluscos y crustáceos (*ibidem*: figuras 301-305, 314, 316), aves y felinos (*ibidem*: figura 306), maíces y ajíes (*ibidem*: figuras 307, 317c, 317d). Dos botellas excepcionales representan a la serpiente bicéfala, y a la cabeza de felino-serpiente (*ibidem*: figura 307, h, i, k). Diseños de estilos de origen ayacuchano aparecen solo en escasos fragmentos (*ibidem*: 262-263, figuras 311, 312). Tengo la impresión de que se trata de fragmentos importados como tales después de haber roto la vasija en su lugar de origen y con el fin preciso de depositar el tiesto como ofrenda (fotos p. 259). Situación parecida se ha presentado en Castillo de Huarmey.



■ Museo de Pachacámac, ofrendas del Templo Viejo en el depósito del museo de sitio. / Offerings originally found at the Old Temple, now in the Pachacámac Site Museum.



■ Vaso antropomorfo, una de las ofrendas depositadas en el recinto de la cima del Templo Viejo, poco antes de la clausura. / Anthropomorphic vessel that was one of the offerings deposited in the precinct at the top of the Old Temple shortly before it was closed and abandoned.

in the molded pottery of the Casma Imprinted style, in some painted textiles, and in some architectural reliefs such as those at Huaca Chotuna and Huaca El Dragón. A couple of motifs that appear frequently in this iconography are the staff gods whose staffs have the shape of clubs with corns (Carrión Cachot, 1959, figures 42, 56-58, 70-72), one and two-headed felines and snakes. The apparent opposition between two supernatural beings, when they are represented in the same pottery vessel, is also recurrent in the corpus of iconographic evidence gathered by Carrión Cachot (1959), and reminds us of the differences between personages “A” and “B” in the idol. On the basis of these differences and the associations she followed, Carrión Cachot proposed the identification of some gods, including, among others: the supreme god of the storms and the lightning bolts; the goddess of the earth; the deities of the sun (protector of corn) and the moon, and the triad of mythical birds.

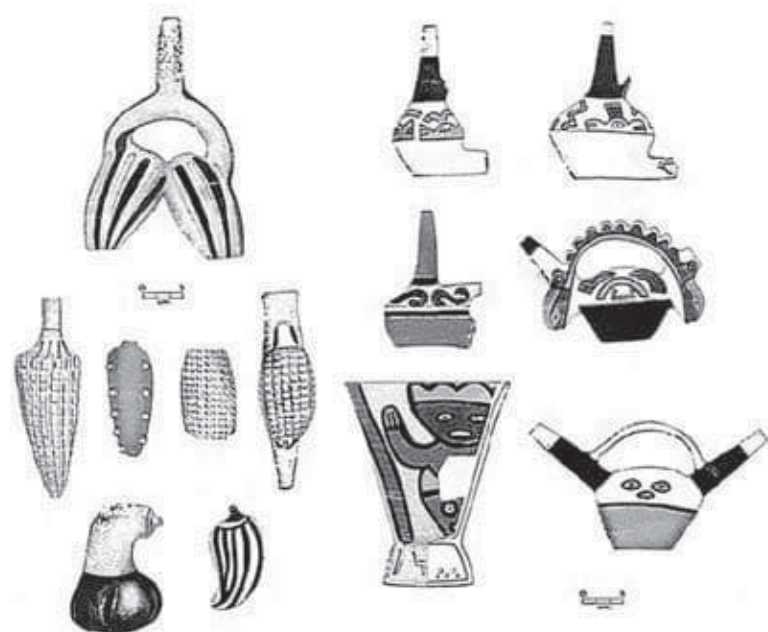
In the above context, the apparently surprising absence of images related to the religious doctrine among the offerings of figurative artifacts found in the precinct at the top of the Templo Viejo (Franco, 2004; Franco and Paredes, 2016: 115-136) becomes much less so. These offerings comprise 145 sculptural and painted vessels; their iconographic repertoire includes full-bodied or head-only human officiants (Franco and Paredes, 2016: figures 300, 313, 315), fish, mollusks and crustaceans (*ibidem*: figures 301-305, 314, 316), birds and felines (*ibidem*: figure 306), corns, and chili peppers (*ibidem*: figures 307, 317c, 317d). Two exceptional bottles represent the two-headed snake and the head of the feline-snake (*ibidem*: figure 307, h, i, k). A few fragments show designs made in styles from Ayacucho (*ibidem*: 262-263, figures 311, 312); in my opinion, these fragments might have come from vessels that were deliberately broken at the place of origin, and then imported to be used as offerings (photos p. 259). A similar situation happened in Castillo de Huarmey.



■ Cántaro escultórico antropomorfo huari (800-1100 d. C.). El personaje lleva alto tocado con el glifo de cabeza de felino. Una serpiente-felino asoma detrás de su cara. Un rostro radiante adorna su pecho. Colección Pachacámac. Museo Etnológico de Berlín. / Huari anthropomorphic sculptural pitcher (800-1100 CE). The anthropomorphic being in it wears a high headdress that includes the feline-head glyph. A feline-serpent peeks behind its face, while a radiant face adorns its chest. Pachacámac collection, Ethnologisches Museum, Berlin, Germany.



■ Botella escultórica asa-puente con la representación de felino realista. Colección Pachacámac. Museo Etnológico de Berlín. / Sculptural bridge bottle with a realistic representation of a feline. Pachacámac collection, Ethnologisches Museum, Berlin, Germany.



■ Ofrendas cerámicas huari y nievería del Horizonte Medio 2 y 3, depositadas en la cima del Templo Viejo, hacia 800-900 d. C. antes de la clausura y el abandono del templo. Dibujo: Franco y Leyva (2003), Franco y Paredes (2016, figuras 300, 302, 307, 308, 312). A la derecha: reducidos fragmentos correspondientes a cerámica con los diseños del repertorio huari ayacuchano. / Huari and Nievería pottery offerings from the Middle Horizon 2 and 3 periods, which were deposited at the top of the Old Temple of Pachacámac around 800-900 CE, before the temple was closed and abandoned. The small fragments to the right belong to pottery with drawings of the Ayacuchan Huari repertoire. Drawings by Franco and Leyva (2003), Franco and Paredes (2016, figs. 300, 302, 307, 308, 312).

En ambos casos no se ha logrado reconstruir piezas enteras, tratándose de hallazgos completamente aislados, cuyo estilo y pasta difieren de los demás. Por curiosa coincidencia, un tiesto pintado similar, con un oficiante humano cargando serpientes de cuerpo liso, uno en cada mano, fue encontrado en ambos sitios (foto, p. 259). Franco (*op. cit.*) lo interpreta como una «versión local de la divinidad Pachacámac» insinuando que es una variante de la deidad de báculos tiahuanaco y huari. Sin embargo, el personaje tiene vestido y apariencia corporal de un oficiante humano y ningún detalle insinúa su condición sobrenatural. Cabe poner énfasis en el hecho que los vasos y tazones pintados enteros que formaban parte de la ofrenda (*ibidem*: figuras 308-310, 317) están decorados con caras humanas y diseños geométricos y no con seres sobrenaturales huari-tiahuanaco. El último evento de ofrendas en los recintos de la cima del Templo Viejo corresponde al depósito de 14 cántaros ychsma temprano, sin decoración figurativa (*ibidem*: 265-273, figuras 218-219), enterrados *ex profeso*.

Es menester de volver a recordar en esta revisión de evidencias que el debate sobre el tema ha sido iniciado

por Uhle (2003 [1903]: 133-171) a partir del análisis estilístico-formal de un número reducido de textiles y de cerámica que el investigador ha encontrado en el área denominada Cementerio 1. Un textil fragmentado del Horizonte Medio, de clara procedencia de la costa norte del Perú (*ibidem*: lám. 4-1a, 4-1b, 4-1c), pero hallado en el entierro «u» (*ibidem*: figura 3), le sirve de punto de partida para demostrar la presencia del estilo tiahuanaco en Pachacámac. La tela de algodón pintado representa a tres figuras sobrenaturales, una frontal, flanqueada por dos de perfil, siendo, para Uhle (*op. cit.*: 135) «la agrupación la misma que en el relieve escultórico de la gran Portada de Tiahuanaco». Sin embargo, ninguno de los tres personajes lleva báculos en las manos ni presenta alas. En su lugar sostienen un tumi y una cabeza cortada. Están, asimismo, completamente circundados por rayos en forma de serpientes-felinos, de los que se componen sus halos respectivos. Por el tocado de dos penachos conformados por serpientes-felinos en el lugar de pelo, las deidades se asemejan al personaje B del Ídolo. El ajuar cerámico asociado comprendía vasijas de diferente procedencia, a juzgar por la variedad de estilos:



■ Cántaro de gollete recto cara cuello. Base plana, cocción reductora. Superficie pulida. Estilo Teatino (800-1000 d. C.). El cuerpo de la botella está modelado como una montaña de cuatro cimas redondeadas que sirven de apoyo a una pareja de serpientes monstruosas de dos cabezas que se enroscan alrededor de ellos y trepan por el pecho y por espalda. Pachacámac. Expedición peruana de William Pepper Max Uhle, suscripción de Phebe A. Hearst, 1897. Museo Penn, Filadelfia. / Narrow-necked jar/bottle of Teatino style (800-1100 CE) from



Pachacámac, with an anthropomorphic body, anthropomorphic neck, inward sloping rim, no handles, a flat base, and no molded or modeled additions. There in effigy figure with nodes (possibly arms) on one side and a two-headed serpent wrapped over the shoulders. The vessel, whose external finishing is burnished, was likely fired in a reducing atmosphere, as suggested by the black and gray color of the ceramic paste. William Pepper Peruvian Expedition Max Uhle, subscription of Phebe A. Hearst (1897). Penn Museum, Philadelphia.

The reconstruction of a complete piece from the fragments has not been possible, either at Pachacamac or Castillo de Huarmey, probably because these were totally marginal findings, whose style and clay are different from the rest. By a curious coincidence, a similar fragment with a human officiant carrying a plain-bodied snake in each hand was found in both locations (photo, p. 259); Franco (*op. cit.*) interpreted this fragment as being “a local version of the Pachacamac deity”, suggesting also that this deity is a variant of the staff god of Tiwanaku and Huari. But the personages in the fragments have the bodies and wear the dresses of human officiants, and no detail in the fragments suggest that they are supernatural beings. It is worth emphasizing the fact that the painted beakers and bowls that were found among the offerings (*ibidem*: figures 308-310, 317) are decorated with human faces and geometrical designs, and not with Huari or Tiwanaku supernatural beings. The last event of offerings found in the precincts at the top of the Templo Viejo includes 14 bottles of Early Ychsma style that have no figurative decoration on them (*ibidem*: 265-273, and were buried *ex profeso* (figures 218-219),

In the context of this review of the evidence, we recall that the debate on this subject was began by Max Uhle (2003 [1903]: 133-171) after his formal-stylistic analysis of a reduced number of pottery and textiles he found in the area he called “Cemetery-1”. He proved the presence of the Tiwanaku style in Pachacamac on the basis of a fragmented textile of the Middle Horizon which clearly came from the north coast (*ibidem*: plate 4-1a, 4-1b, 4-1c) but was found at burial “u” (*ibidem*: figure 3); the painted cotton textile represents three supernatural beings, one of which is seen from the front, flanked by the other two seen in profile. To Uhle (*op. cit.*: 135), this was “the same group that can be seen in the sculptural relief of the great portal of Tiwanaku” (i.e. the Gate of the Sun). However, any of the three personages in the textile carries staffs in his hands or has wings. Rather, they carry a Tumi knife and a severed head; are completely surrounded by rays in the shape of snakes-felines; and felines that cover their hair. The latter attribute makes these deities similar to personage “B” of the idol.



■ Fragmento de tela huari (800-1100 d. C.). Algodón y fibra de camélido. Representa a una deidad con el tocado de doble penacho, parada frontalmente y con dos báculos fitomorfos (). El taller productor se clasificaría en nuestro grupo 3, dado que el diseño no guarda relación con la tradición iconográfica de la sierra sur. Gravefield I, Oldest Part. Pachacámac. Expedición peruana de William Pepper Max Uhle, suscripción de Phebe A. Hearst, 1897. Museo Penn, Filadelfia. / Fragment of a Huari textile made in cotton and camelid fiber (800-1100 CE), with the representation of a deity with a double-plumed headdress that stands frontally, holding two apparently phytomorphic staffs. The producing workshop is assigned to Group 3 of our classification, because the design is not related to the iconographic tradition of the southern Andes. The fragment comes from the oldest part of funerary area 1 of Pachacámac. William Pepper Peruvian Expedition Max Uhle, subscription of Phebe A. Hearst (1897), Penn Museum, Philadelphia.

- Dos ollas huari con cabeza de felino, uno con rasgos sobrenaturales (Uhle, (2003 [1903]: lám. 4, figura 3; lám. 5, figura 9).
- Un vaso epigonal con la cara frontal en el nimbo compuesto por solo cinco plumas tripartitas (Uhle, (2003 [1903]: lám. 5, figura 1).
- Una botella asa-puente inspirada en formas nievería (Uhle (2003 [1903]: lám. 5, figura 10).
- Un cántaro escultórico de la costa norte con la representación de cánido (Uhle (2003 [1903]: lám. 5, figura 11).

La argumentación de Uhle (2003 [1903]: 145-169) se sustenta adicionalmente en los casos de cerámica y de textiles decorados que califica de «epigonales». Mención aparte merece la tela con un personaje sobrenatural parado de frente, ataviado con el cinturón de serpientes-felinos y un tocado de doble penacho. El personaje sostiene dos símbolos fitomorfos, quizá plantas de maíz, a manera de báculos (*ibidem*: 158, 159, figura 30, lám. 6, figura 1). Como se puede apreciar, Uhle no ha encontrado en sus excavaciones objetos figurativos que darían sustento sólido a la hipótesis de que Pachacámac ha sido el lugar del culto de un «dios de báculos» tiahuanaco. Lo que si resulta evidente es el impacto de los estilos huari en la elección de poses y ciertos detalles secundarios. Esta situación no ha variado posteriormente con las investigaciones de campo, realizadas en esta misma zona por Eeckhout (2010) y Owens (Owens & Eeckhout, 2015), Franco y Paredes (2016), Makowski (Palma y Makowski, 2018) y Shimada y otros (2010, 2015).

Dada la ubicación de las unidades excavadas, y la intensidad de trabajos, se puede presumir que la muestra de contextos de la que se dispone en actualidad puede ser considerada representativa para el Cementerio 1. Llama atención la ausencia de evidencias para el sustento de la hipótesis de Menzel (1964, 1968a, 1968b) sobre el papel de cerámica en estilo Pachacámac A como medio de difusión de la ideología religiosa huari desde el centro ceremonial de Pachacámac. Como bien lo observa Eeckhout (2018: 541-548), no se han registrado piezas en este estilo en contextos excavados y no hay evidencias al sustento de la hipótesis sobre su origen en el centro ceremonial de Pachacámac. Los hallazgos de piezas correspondientes al estilo Pachacámac B (Horizonte Medio 2B) en la clasificación de Menzel (1964, 1968b, 1977) son también poco frecuentes. Eeckhout (2018: 541-545, figuras 18.10-18.11) ha encontrado solo dos tazones (bowls), uno entero y otro fragmentado, con la cabeza de ave de rapiña de perfil. Las hipótesis de Menzel (*op. cit.*) sobre Pachacámac huari se desprendieron en buena parte del estudio de las colecciones de Baessler y Gretzer, hoy en el Museo Etnográfico de Berlín (Kaulicke, 2000; Schmidt, 1929). Si bien el lugar de procedencia sugerida de estas piezas es Pachacámac, en realidad pudieron haber sido hallados también en otros sitios de la costa central. Cabe poner énfasis en el hecho que salvo escasas y modestas excepciones (por ejemplo, Eeckhout, 2018: figura 18.10) no se registra casos del uso de signos-glifos en la cerámica considerada procedente de Pachacámac.

The associated pottery goods include five vessels that, judging from the variety of styles, came from different places. These are:

- Two Huari pans with feline heads, one of which has supernatural features (Uhle, (2003 [1903]: plate 4, figure 3; plate 5, figure 9).
- One beaker of Epigonal style that has a frontal face in a halo made of five tripartite feathers (Uhle, (2003 [1903]: plate 5, figure 1).
- One bridge bottle that is inspired on Nievería shapes (Uhle (2003 [1903]: plate 5, figure 10).
- One sculptural pitcher of north coast origin, with the representation of a canid animal (Uhle (2003 [1903]: plate 5, figure 11).

Uhle (2003 [1903]: 145-169) further discussed the cases of decorated textiles and pottery which he classified as “Epigonal”. A cloth decorated with a standing supernatural being seen from the front deserves special attention; the supernatural being wears a belt with snakes-felines and a headdress with two plumes, and holds two phytomorphic symbols, probably corn plants, like they were staffs (*ibidem*: 158, 159, figure 30, plate 6, figure 1). As our review shows, Uhle’s excavations did not yield any figurative objects that could solidly back his hypothesis of a Tiwanaku “staff god” being worshipped at Pachacamac. Rather, these objects clearly reveal the impact of the Huari styles on the choice of postures and some secondary details. This situation remained unaltered after the later field research made in the same area by Eeckhout (2010) and Owens (Owens & Eeckhout, 2015), Franco and Paredes (2016), myself (Palma and Makowski, 2018) and Shimada and others (2010, 2015).

Given the location of the excavated units and the thoroughness of the work done in them, we can say that the sample of context gathered for the Cemetery-1 area is representative. There is in this sample a remarkable absence of evidence that can support Menzel’s hypothesis (Menzel, 1964, 1968a, 1968b) about the use of the pottery that she classified as “Pachacamac A style” as a means to spread the Huari religious ideology, from the Pachacamac ceremonial center. As Eeckhout (2018: 541-548), correctly observed, no pieces of this style have been recorded in the excavated contexts, and no evidence suggests a Pachacamac origin for this style. The findings of pieces belonging to the “Pachacamac B style” (Middle Horizon 2B) in Menzel’s classification (Menzel, 1964, 1968b, 1977) are also rare; Eeckhout (2018: 541-545, figures 18.10-18.11) found only two bowls (one complete and the other one broken in pieces; both of them are decorated with a bird of prey in a profile view). Menzel’s hypotheses (*op. cit.*) about Pachacamac and Huari were to a large extent based on the study of the Baessler and Gretzer collections, which are currently hosted at the Ethnological Museum of Berlin (Kaulicke, 2000; Schmidt, 1929). Even though Pachacamac has been suggested as the place of origin of the pieces in these collections, in truth they could have come from other sites in the central coast of Peru. It is important to emphasize that, save for a few exceptions (e.g. Eeckhout, 2018: figure 18.10), there are no recorded cases of the use of glyph signs in the Pachacamac pottery.

El motivo más recurrente, en la opinión compartida por los investigadores, es el denominado «grifo de Pachacámac». A pesar del nombre, como bien lo demuestra Knobloch (2001: [2000] 81, figura 9), es una representación de un ave sobrenatural, en algunos casos claramente cóndor, que tiene su origen en el estilo tiahuanaco IV. Contrariamente a lo esperado, las caras en nimbo radiante son tan poco recurrentes como los personajes de báculos de frente. Las deidades de báculos de perfil brillan por su ausencia. La principal novedad en los estudios realizados durante las últimas décadas es el reconocimiento del impacto de la iconografía de la deidad Lambayeque, llamada también señor Sicán (Carcedo, 1989, 2017; Narváez, 2014 a, b; Shimada y Santillán, 2014b). Uhle (2003 [1903]: lám. 10.7) publicó una botella cara-gollete, conocida como huaco-rey, con la cabeza de la deidad enmascarada, probablemente importada de la costa norte, junto con dos botellas en estilo ychsma inicial, hechas, sin duda,

Researchers agree on the fact that the most recurrent motif is the one called “the griffin of Pachacamac”. As Knobloch (2000: 81, figure 9) rightly showed, and despite its name, this motif is the representation of a supernatural bird (sometimes clearly a condor), and originally appeared in the Tiwanaku IV style. Contrary to what could be expected, faces in radiant halos and frontal staffed gods appear rarely, and there is a total absence of staff gods seen in profile. The main novelty resulting from the studies made during the last decade is the acknowledgement of the importance of the Lambayeque’s deity iconography (this deity is also known as Sicán God; Carcedo, 1989, 2017; Narváez, 2014 a, b; Shimada and Santillán, 2014b). Uhle (2003 [1903]: plate 10.7) published a study on three bottles: a type of face-neck bottle known as King-huaco, in which the deity wears a mask on its face (this bottle was probably imported from the north coast) and two bottles of Initial Ychsma style that no doubt were made locally as an imitation —a quite crude one— of the

localmente con la intención de imitar, si bien de manera burda, a la deidad lambayeque. Recientemente, Segura y Shimada (2014, figuras 6, 7, 8, 9) y Castillo (2017, figuras 2, 6, 11) han reunido, y discutido, un número mayor de casos de importaciones e imitaciones de esta particular iconografía, en estilos ychsma inicial y tricolor (Eeckhout, 2018). Los casos provienen tanto de Pachacámac, como de otros sitios de la costa central, entre ellos, Ancón y Huallamarca.

La iconografía compleja no se difunde, sin embargo, gracias al intercambio de recipientes cerámicos decorados. El principal medio para este fin parecen ser los tejidos, incluyendo telas llanas pintadas. Segura y Shimada (2014, figuras 12-15) mencionan cuatro fragmentos, uno excavado en el sector de las Palmas, y tres de la Colección M. Gretzer, Museo Etnográfico de Berlín. Todos ellos representan al personaje con el imponente tocado semicircular. En un caso es un ser mitológico con el cuerpo de jaguar (Segura y Shimada,

Lambayeque deity. More recently, Segura and Shimada (2014, figures 6, 7, 8, 9) and Castillo (2017, figures 2, 6, 11) gathered and discussed a bigger number of imported cases of this particular iconography in the Initial Ychsma and the Tricolor styles (Eeckhout, 2018); these cases came from sites along the central coast, especially Ancón and Huallamarca.

The complex iconography did not spread through the exchange of decorated pottery vessels; rather, its main means of diffusion apparently were the textiles, including some plain painted cloths. Segura and Shimada (2014, figures 12-15) mention four particular textile fragments, one of which was excavated in the Las Palmas sector, and the other three came from the M. Gretzer collection of the Ethnological Museum of Berlin. These four textile fragments have a representation in them of a personage with an impressive semicircular headdress. In one case this personage is a mythological being with the body of a jaguar (Segura and Shimada, 2014, figure 13); in another



■ Botella de gollete angosto y cuerpo globular, cuello efigie-antropomorfo, con borde evertido, dos asas auriculares en los hombros y base pedestal calada de sonaja. La vasija con un diseño pintado al estilo tiahuanaco en rojo y negro. Imitación de huari Norteño (800-1100 d. C.). El Templo Pintado. Pachacámac. Llama la atención la presencia de doble glifo de cabeza de felino sobre el pecho del personaje, por un lado, y, por el otro, la forma de base pedestal calada, recurrente en Sicán-Lambayeque. Expedición peruana de William Pepper Max Uhle, suscripción de Phebe A. Hearst, 1897. Museo Penn, Filadelfia. / Globular narrow-lip bottle with everted lip, anthropomorphic-figgy neck, two outer handles, and openwork pedestal base with a rattle. Painted in the red and black Tiwanaku style, it imitates the Northern Huari style (800-1100 CE). Templo Pintado (Painted Temple), Pachacámac. It is worth highlighting the presence of a feline-head double glyph on the personage's chest, as well as the openwork pedestal base which is recurrent in Sicán-Lambayeque. Peruvian expedition of William Pepper, by Max Uhle.

■ Botella cantariforme cara cuello, con el gollete ancho, alto y evertido, en forma de tocado, 2 asas escultóricas, zoomorfas, laterales, en forma de monos parados sobre los hombros de la vasija. Base plana. Imitación del estilo huari norteño (800-1100 d. C.). El cuerpo de la vasija tiene forma de melón constreñido en el centro con seis lóbulos. El cuerpo sirve de base a la protoma de flautista que lleva una flauta de pan a la boca y tiene un pigmento rojo brillante en la flauta y en la cara. La vasija está pintada al estilo huari en rojo, negro, blanco, naranja y gris con motivos figurativos. Hay una cara frontal con tocado sobre cada lóbulo. Templo Pintado. Pachacámac. Expedición peruana de William Pepper Max Uhle, suscripción de Phebe A. Hearst, 1897. Museo Penn, Filadelfia. / Pitcher-like face-neck bottle with a tall, thick and everted lip in the shape of a headdress it includes two sculptural zoomorphic lateral handles shaped as monkeys that stand on the vessel's shoulders, and a flat base. The vessel's body, which is shaped as a melon and is constrained at its center by six lobules, supports the protoma of a flute player that takes a pan flute to his mouth both the pan flute and the personage's face are colored with a bright red pigment. The vessel is painted in the Huari style, with black, white, grey, red and orange figurative motifs. Each one of the six lobules has a frontal face with a headdress in it.





■ Tumi de bronce, dorado y plateado, con el mango figurativo incrustado de crisocola estilo Sicán medio de la cultura Lambayeque (900-1100 d. C.). El mango representa a dios Sicán con su característico tocado semicircular y ojos alados, parado sobre pedestal, con dos discos, uno en cada mano extendida. La hoja del tumi intencionalmente se divide en dos mitades cada una de color diferente. Museo Oro del Perú-Armas del Mundo, Fundación Miguel Mujica Gallo, Lima. Foto: Daniel Giannoni. / Silver and gold-plated Tumi knife with a chrysocola inlaid handle, Lambayeque culture, Middle Sicán style (900-1100 CE). The handle has a representation of the Sicán god with its characteristic semicircular headdress and winged eyes, who stands on a pedestal and holds a disk on each hand. The knife's blade is intentionally divided into two halves, each one of a different color. Museo de Oro del Perú - Armas del Mundo (Gold Museum of Peru and Weapons of the World), Miguel Mujica Gallo Foundation, Lima. Photograph by Daniel Giannoni.

2014, figura 13). En el otro, parece tratarse de un ser humano, un gobernante llevado en litera por cuatro cargadores (*ibidem*: figura 14). En el tercer textil (*ibidem*: figura 15), el protagonista es, sin duda, una deidad de muy alto rango rodeada de nutrido cortejo de seres sobrenaturales subalternos. Cabe recordar que las características de esta deidad principal pudieron ser reconstruidos gracias a la conservación de telas pintadas que adornaban las paredes de cámaras funerarias en la capital del Estado Sicán, en Batán Grande. Las más complejas e importantes de ellas provienen del interior de la tumba sur del sector sur al pie del templo-palacio Huaca Las Ventanas (Shimada, 2014a). En una de las telas (Shimada, 2014a: 30), el dios de tocado semicircular está representado parado de frente en medio del océano, con olas agitadas. El ser divino sostiene una cabeza cortada en la mano derecha y el tumi en la mano izquierda. El Sol está a su lado derecho y la Luna a lado izquierdo. Por esta razón, Shimada (*ibidem*) considera que la deidad Sicán personificará un significado cósmico siendo el centro del universo. En otra tela procedente de la Huaca de las Ventanas (Shimada, 2014a: 30, figuras 13a-13b), el personaje frontal descrito, ha sido reconstruido a partir del detalle de la cabeza cortada, el único detalle que se ha conservado. El ser está parado debajo del doble arco. Uno de los arcos es bicéfalo con dos cabezas de felinos serpientes. El otro arco está formado debajo del primero por dos filas de lobos marinos (*Otaridae sp.*) que avanzan a su encuentro. De ambos lados del arco se encuentra parado un felino rampante. Se trata de los mismos seres mitológicos que conforman la representación hipotética del cielo nocturno debajo de los pies de las deidades A y B del Ídolo de Pachacámac.

Shimada (2014: 30-34) considera que dos clases de personajes distintos conforman la serie de imágenes con el gran tocado semicircular a partir del Periodo Sicán Medio, una deidad masculina suprema, dueña de la vida y de la muerte que se manifiesta en el día y en la noche, en la tierra y en el mar, el dios Sicán y el «Señor Sicán, término colectivo para los líderes de

case it appears as a human ruler being transported on a litter carried by four men (*ibidem*: figure 14); and in a third case the protagonist (*ibidem*: figure 15) is no doubt a deity of a very high rank, who is surrounded by a crowded procession of subordinate supernatural beings. At this point, it is worth noting that the characteristics of this main deity could be reconstructed thanks the good state of preservation of the painted textiles that adorned the walls of the funerary chambers found in the capital city of the Sicán State, which was located in Batán Grande, Lambayeque. The more complex and important textiles come from the southern tomb of the sector at the foot of the Huaca Las Ventanas temple-palace (Shimada, 2014a). In one of them (Shimada, 2014a: 30), the god with the semicircular headdress is seen from the front, standing in the middle of an agitated sea; he holds a severed head in his right hand and a Tumi knife in his left hand; the sun is on his right-hand side, and the moon is on his left-hand side. This is why Shimada (*ibidem*) believes the Sicán God personified the center of the universe, and thus had a cosmic meaning. In another textile recovered at Huaca de las Ventanas (Shimada, 2014a: 30, figures 13a-13b), only the severed head carried by the frontal god with the semicircular headdress has survived, but this detail was used to attempt a reconstruction of the personage, who stands below a double arch. While one of these arches has two feline-serpent heads at its ends, the other one is located below the first one and is formed by two rows of sea lions (*Otaridae sp.*) that move towards the first arch; there is a rampant feline on each side of this second arch. These are the same mythological beings that configure a hypothetical representation of the night sky under the feet of deities “A” and “B” in the Pachacamac idol.

Shimada (2014: 30-34) believes that starting with the Sicán Middle Period, two types of different personages configure the series of images with the big semicircular headdress: The Sicán God, a male supreme god who owns life and death and manifests itself as the day/night and land/sea couples, and the “Lord of Sicán”, a collective term used to describe the Sicán rulers. The latter

Sicán. Estos son representados portando la máscara de la deidad con los ojos inclinados hacia arriba, pero sin algún rasgo sobrenatural como alas o garras en los pies» (Shimada, 2014: 31) Las criaturas como sapos, moluscos *Spondylus princeps*, iguanas, loros y abejas acompañan a la deidad en su travesía aludiendo, según Shimada (*ibidem*), a los eventos del Niño (ENSO). En efecto, es cuando estos animales aparecen en gran cantidad en la costa norte del Pacífico presagiando el incremento de lluvias. Cabe observar que ocasionalmente el dios Sicán aparece frontalmente con dos objetos, por ejemplo, porras o queros, uno en cada mano (Shimada, 2014: figuras 16-17; Carcedo, 2017: figuras 10-13, 16-21). Esta percepción de la cosmovisión que se organiza alrededor de la figura de un solo dios con el poder sobre el Sol y la Luna, sobre la tierra y el mar, se desvanece y se transforma drásticamente en la luz de una fuente iconográfica de riqueza y complejidad particulares: se trata de una pareja de aquillas, vasos de plata de Denver Museum (Mackey y Pillsbury, 2013; Narváez, 2014b; Pillsbury y Mackey, 2020; Wester, 2018: 255-269, figura 256).

El platero ha reproducido en el relieve repujado todo un paisaje mítico. Un río animado nace de dos lagunas, cada una con la imagen de una deidad femenina diferente en pose de alumbramiento. A cada laguna corresponde otro tipo del árbol. El río atraviesa la tierra en la que decenas de seres humanos y míticos realizan diferentes actividades dentro y afuera de la arquitectura ceremonial. En uno de los dos recintos arquitectónicos está parada una deidad masculina frontal con el tocado semicircular, en el otro se desarrollan la procesión y la ofrenda de valvas de *Spondylus princeps* (Mackey y Pillsbury, 2023: figura 10, sección A). Doce deidades frontales con tocados semicirculares se alinean en la parte superior del vaso. Seis están parados de lado del mar (*ibidem*: figura 15) y seis sobre una franja ocupada por aves y dragones, la que por la presencia de estos seres y empalme con el mar puede representar el cielo y no necesariamente la tierra firme (*ibidem*: figura 16).

Cabe observar que las deidades antropomorfas se parecen una a otra en la pose frontal, características de la cara, o tal vez de la máscara, y el trazo general del tocado semicircular. Este tipo de tocado poseen también personajes de tamaño y rango menor involucrados en varias escenas rituales y representadas de perfil. Sin embargo, es clara la intención del orfebre para dotar a cada uno de los seres míticos, parados de frente, de atributos diferenciados que hacen posible reconocerlos y relacionarlos con el rango de acción y poderes que le son propios (Narváez, 2014a, 2014b). Por ejemplo, en el extremo derecho de la fila de doce deidades frontales se encuentra el personaje sobrenatural femenino con el tocado de dos penachos, y con el telar en X, como atributo a sus pies. Wester (2018) ha demostrado que la mujer de alta élite sepultada en el complejo palaciego y ceremonial de Chornancap ha sido deificada; a juzgar por la iconografía de su ajuar, los oficiantes del ritual funerario la quisieron identificar con la deidad mencionada.

En el otro extremo (Mackey y Pillsbury, 2013: 135, figura 16; Wester, 2018: figura 256) de la franja que representa el mar y el cielo, se encuentra un personaje que sostiene choclos de maíz (*Zea mays*), uno en cada mano extendida. Esta deidad está cargada en litera en medio de un cortejo de acompañantes que lo preceden. A su izquierda se encuentra un ser de mayor tamaño que los demás de cuyo cuerpo emanan vainas y tubérculos y cuyas extremidades terminan en cabezas de felinos. Hay también en este cortejo un ser con cuerpo de escorpión. En la opinión de Narváez (2014a, 2014b), es posible reconocer por lo menos treinta personajes sobrenaturales distintos (Narváez, 2014a: 488-489) en la iconografía Lambayeque. La mayoría de ellos aparece frontalmente con las manos extendidas hacia los lados. Su tocado es semicircular en el caso si el ser mítico es masculino, y bipolar (con dos mechones), si la deidad es femenina.

Después de haber cruzado todas las fuentes de información disponibles sobre el número y carácter de

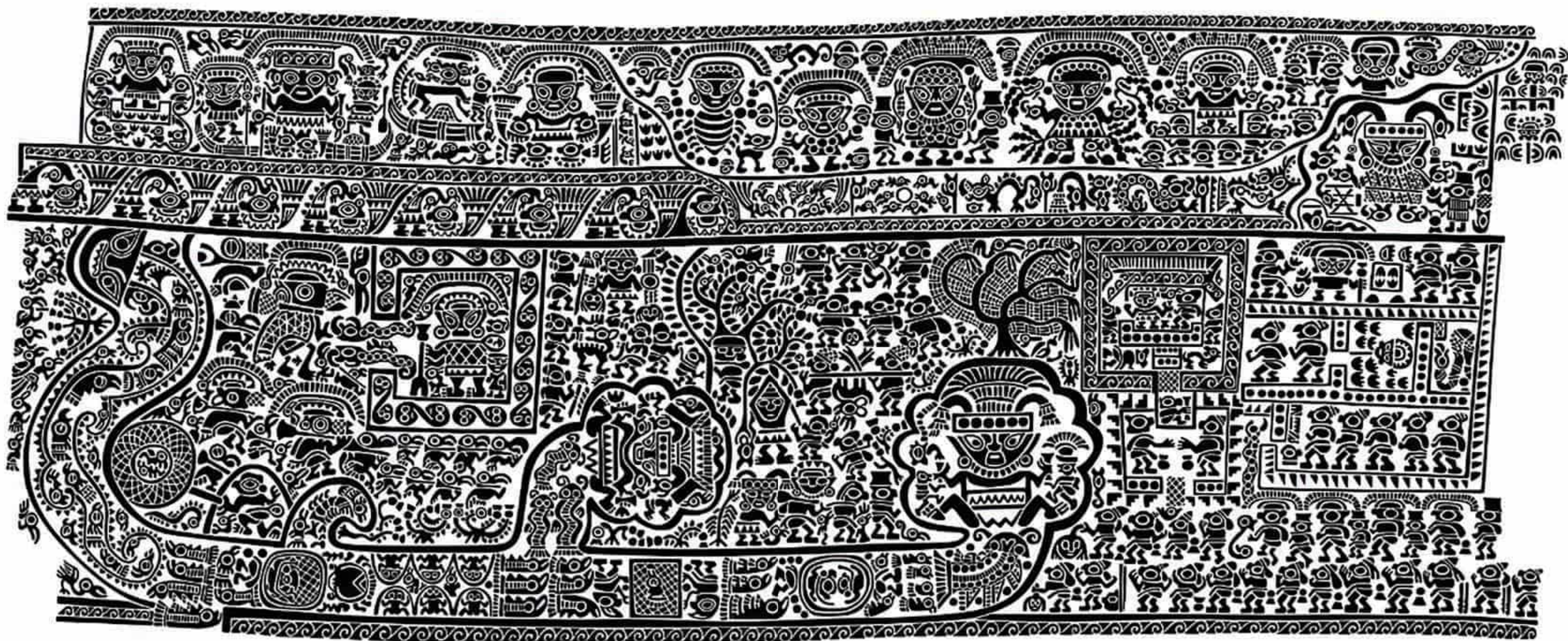
are represented wearing a mask representing the deity that has the eyes leaning towards the top, but without any supernatural features such as wings, or claws in his feet (Shimada, 2014: 31); creatures such as frogs, mollusks, oysters (*Spondylus princeps*), parrots and bees accompany the deity in his journey, alluding —according to Shimada (*ibidem*)— to the El Niño (ENSO) climatic events. In fact, these animals abound in the north coast during the ENSO events —and this presence is an indication of an increase in the rainfall. It's worth noting that the Sicán God occasionally appears seen from the front holding two objects in his hands, e.g. cups or Kero beakers (Shimada, 2014: figures 16-17; Carcedo, 2017: figures 10-13, 16-21). This perception of a cosmic vision organized around the figure of a single deity that has power over the sun, the moon, the sea and the land, suddenly gives way to a particularly rich and complex iconographic source in the form of a couple of eagles that appear in the silver beakers of the Denver Museum (Mackey and Pillsbury, 2013; Narváez, 2014b; Pillsbury and Mackey, 2020; Wester, 2018: 255-269, figure 256).

The silversmith reproduced a complete mythical landscape in the embossed reliefs of one of the beakers; an animated river springs out of two lakes, each of which has the image of a different goddess giving birth; a different kind of tree is associated to each of the lakes. The river runs across a land where dozens of human and mythical beings perform different activities inside an outside two ceremonial buildings. A frontal male deity that wears a semicircular headdress stands on one of these architectural precincts, while on the other one a procession and an offering of oyster (*Spondylus princeps*) shells take place (Mackey and Pillsbury, 2023: figure 10, section A). Twelve frontal deities wearing semicircular headdresses appear aligned in the top part of the beaker; six of these stand by the seaside (*ibidem*: figure 15), while the other six stand on a strip that is populated by birds and dragons. Because of the presence of the birds and dragons and its link to the sea, the latter strip may represent the sky and not necessarily firm land (*ibidem*: figure 16).

It is worth noting that the anthropomorphic deities in the beakers resemble one another in their frontal stance, the features of their faces (which may be masks), and the general design of their semicircular headdress. A semicircular headdress is also worn by personages of lower rank and size, which appear in various ritual scenes that are seen in profile. However, there is a clear intention on the part of the silversmith to give individual attributes to every mythical being, whether seen from the front or in profile, and these different attributes allow us to recognize them and define their respective range of power and action (Narváez, 2014a, 2014b). For example, in the right end of the row of twelve frontal deities, there is a female deity with a two-plume headdress and an X-shaped loom at her feet. Wester (2018) proved that the woman of the high elite buried in the Chornancap palatial-ceremonial complex was deified, and judging by the iconography in her funerary goods, the officiants of the funerary rituals tried to associate her with the above-mentioned deity.

At the other end of the row that represents the sea and the sky (Mackey and Pillsbury, 2013: 135, figure 16; Wester, 2018: figure 256), there is a supernatural personage with his arms extended and a corn (*Zea mays*) in each hand, who is being transported on a litter that is preceded by a procession of accompanying beings. To his left side, in the procession, there is a being that is taller than the others, from whose body sheaths and tubers emerge, and whose extremities end in feline heads. The procession also includes a being with the body of a scorpion. Narváez (2014a, 2014b) believes that at least 30 different supernatural personages can be recognized in the Lambayeque iconography (Narváez, 2014a: 488-489); most of them are represented frontally with their hands extended to the sides, and wearing a headdress that can be semicircular if the personage is a god, or bipolar (with two locks of hair) if it is a goddess.

After having cross-examined all the available sources of information on the number and character



■ Varias deidades de ambos sexos comparten máscaras y tocados con el Señor Sicán, hipotético dios supremo de Lambayeque, descendiente de aimlap, en la compleja secuencia narrativa representada en el vaso de plata repujada Lambayeque (1100-1470 d. C.). Museo de Arte de Denver. / Lambayeque embossed silver beaker (1100-1470 CE). A complex narrative sequence wherein various deities of both sexes share masks and headdresses with the Lord of Sicán the hypothetical supreme god of the Lambayeque culture, and a descendant of aimlap. Denver Art Museum.

deidades cuyas imágenes fueron encontrados en el famoso oráculo inca del valle de Lurín, estoy en condiciones de concluir que hasta el presente no se han obtenido evidencias al sustento de la afirmación de que Pachacámac ha sido el centro del culto imperial huari. Las fuentes analizadas, a saber, la imagen de culto (el ídolo de Pachacámac), el repertorio de vasijas figurativas ofrecidas (ofrendas de Templo Viejo), y las imágenes presentes en los ajuares funerarios (entierros del Cementerio 1) indican que tres deidades principales pudieron haber sido veneradas en Pachacámac en la segunda mitad del Horizonte Medio, de 800 a 1100 d. C. aproximadamente:

- Una deidad con dos penachos, quizá femenina, de la tierra y del maíz, originaria de la costa centro-norte, (ídolo, cara A).
- Una deidad, con el tocado de serpientes-felinos, quizá masculina, del cielo y de fenómenos atmosféricos, originaria de la costa centro-norte (ídolo, cara B).
- Una deidad masculina relacionada fuertemente con el mar y el cielo nocturno, con el tocado semicircular y/o la gorra de cuatro puntas (dios Sicán), originaria de Lambayeque.

La relación entre estas tres deidades y los motivos pertenecientes a la imaginería huari, pero reproducidos en versiones sumamente simplificadas (grupo 2), no queda del todo clara. Una botella asa-puente del Museo Etnográfico de Berlín, ofrece ciertas

of the deities whose images were found at the famous Inca oracle in the Lurín valley, I can conclude that to this day no evidence supports the idea that Pachacamac was the center of the Huari imperial cult. The analyzed sources from Pachacamac include the cult image (i.e. the Pachacamac idol), the repertoire of figurative vessels found as offerings at the Templo Viejo, and the images available among the funerary goods in the burials of the Cemetery-1. All of this material indicates that three main deities could have been worshipped at Pachacamac during the second half of the Middle Horizon, from ca. 800 CE to ca. 1100 CE. These are:

- A deity of the land and corn, probably female, who wears two plumes and originally came from the central north coast (deity "A" on the idol).
- A deity of the sky and the atmospheric phenomena, probably male, who wears a headdress of serpents-felines and originally came from the central north coast (deity "B" on the idol).
- A male deity strongly associated with the sea and the night sky, who wears a semicircular headdress and/or a four-point cap and originally came from Lambayeque (the Sicán God),

The relationship between these three deities and the motifs of the Huari imagery that were reproduced at Pachacamac (in extremely simplified versions, group 2) is not totally clear. A bottle at the Ethnological Museum of Berlin offers some clues, because it



■ Botella huari negro (800-1100 d. C.) de un solo gollete producida por un taller de grupo 1 que tuvo manejo competente de reglas de composición y del repertorio de glifos en la representación de la cara rodeado de nimbo de plumas figurativas. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. / Huari single-spout black bottle (800-1100 CE), produced by a workshop of Group 1 that mastered the rules of composition and the glyph repertoire in the representation of the face surrounded by a halo made of figurative plumes. Metropolitan Museum of Art, New York.



■ Aquilla (quero de oro) lambayeque (Sicán Medio, 900-1100 d. C.) con una imagen repujada de la deidad Sicán de tocado semicircular, en pose frontal y con armas-porra en ambas manos. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Lambayeque gold Kero beaker (called Aquilla, Middle Sicán, 900-1100 CE) with the image of the Sicán deity in a frontal stance, wearing a semi-circular headdress and carrying a club in each hand. Metropolitan Museum of Art, New York.



■ Panel textil de algodón con fibra de camélidos. huari Norteño (900-1100 d. C.) representa a la cara frontal de la deidad con el tocado de dos penachos. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Northern Huari tapestry made in cotton and camelid fiber (900-1100 CE), with a frontal representation of the face of the deity with a double-plumed headdress. Metropolitan Museum of Art, New York.



■ Fragmento de tapiz. Algodón y fibra de camélido. Estilo Lambayeque (Sicán Medio 900-1100 d. C.). El panel representa a la deidad de tocado semicircular Lambayeque en la pose frontal, con dos borlas, una en cada mano. Detrás de espalda se proyectan las alas. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Fragment of a Lambayeque-style tapestry made in cotton and camelid fiber (Middle Sicán, 900-1100 CE). The tapestry represents the Lambayeque deity with a semi-circular headdress, seen from the front. The deity has a pom-pom in each hand, and its wings project from behind his back. Metropolitan Museum of Art, New York.

pistas al respecto, por combinar un motivo iconográfico norteño con otro sureño (Castillo, 2017: figura 8a). En esta vasija, el lugar en el centro del asa puente, donde en las botellas de estilo Sicán Medio (900-1100 d. C.) suele estar el busto o la cabeza de la deidad enmascarada Sicán, flanqueada por dos nadadores humanos (Carcedo, 2017; Shimada, 2014a, 2014b), ocupa un personaje con el tocado semicircular. Lo acompañan dos sapos, uno de cada lado. Este personaje puede tener puesto el gorro huari de cuatro puntas, o ambos tocados al mismo tiempo, el circular siempre adelante, como se aprecia en algunas botellas asa-puente (por ejemplo, Castillo, 2017: figuras 7a, 7b; Shimada, 2014a: 45, figura 35).

En la parte superior del cuerpo de la vasija, arriba de la carena y debajo del asa-puente se encuentra pintada la cara frontal en el nimbo radiante, compuesto por tres juegos de cuatro plumas, imitación tiahuanaco; se trata de un diseño conocido en el estilo epigonal de Pachacámac. Da impresión que el alfarero ha hecho uso de este motivo sureño en vista de su origen y con la intención de emular el estilo de prestigio. Ha querido, tal vez, representar al sol de día como un complemento de la imagen central de la deidad lambayecana sobre el arco de los cielos insinuado por el asa-puente de la botella. Me parece probable que usos similares tuvieron las cabezas de aves de perfil e incluso el «grifo de Pachacámac». En ningún caso estos simples diseños formaban parte de composiciones complejas que podían transmitir contenidos de las ideologías religiosas imperiales. De hecho, las vasijas con la iconografía huari de Pachacámac no fueron hechas por alfareros especialmente diestros y conocedores de las iconografías huari y tiahuanaco. Se trata más bien de la emulación de ciertas características y convenciones generales del estilo imperial sin prestar mucha atención al mensaje contenido en cada diseño particular.

El análisis de objetos figurativos registrados durante las excavaciones del Castillo de Huarmey (Giersz y Pardo, 2014; Giersz, 2017; Prządka Giersz, 2019) en el valle del mismo nombre ofrece una oportunidad adicional para contrastar la hipótesis acerca de la difusión de la ideología religiosa ayacuchana hacia el norte, como consecuencia de la expansión imperial. El Castillo de Huarmey fue, sin duda, un centro político y una capital provincial del imperio huari. Ha sido construido, usado y abandonado en corto tiempo, entre 770 y 970 d. C. (fechas AMS calibradas con corrección del hemisferio sur). La ausencia de piezas de estilo Moche IV del sur es significativa, e indica una fecha posterior al abandono del templo de la Huaca de la Luna. No menos significativa —esta vez como *terminus ante quem*— es la ausencia de cerámica Lambayeque Medio, en el estilo llamado por Shimada (1995, 2014a) «Sicán Medio» y de la cerámica local decorada con improntas de caña, conocida en la literatura bajo los nombres Casma Inciso o Huarmey Inciso (Makowski y otros, 2012; Prządka Giersz, 2012), cuya aparición ha sido frecuentemente atribuida al Horizonte Medio. Se ha encontrado en cambio piezas de cerámica en estilo Proto-Lambayeque (Rucabado, 2009; Prieto, 2014).

combines an iconographic motif from the north with one from the south (Castillo, 2017: figure 8a). In this vessel, there is a personage wearing a semicircular headdress at the center of the bridge handle, a point that in the bottles of the Middle Sicán period (900 CE to 1100 CE) is usually occupied by a head or torso of the Sicán masked deity, flanked by two human swimmers (Carcedo, 2017; Shimada, 2014a, 2014b). The personage with the semicircular headdress is accompanied by two frogs that appear on his sides; he may be wearing the four-point Huari cap, or both headdresses at the same time, with the cylindrical one always in front, as is the case with some other bridge bottles (e.g. Castillo, 2017: figures 7a, 7b; Shimada, 2014a: 45, figure 35).

In the top part of the vessel's body, on top of the fairing and below the bridge handle, there is painted a frontal face in a radiant halo; the halo comprises three sets of four feathers, in an imitation of the Tiwanaku motif. This design is known in the Epigonal style of Tiwanaku. The potter might have chosen to emulate this prestigious motif to emulate the southern style, probably intending to represent the sun as a complement to the central image of the Lambayecan god that travels across the arch of the skies, as symbolized by the bottle's bridged handle. I believe it is probable that the bird heads seen in profile and even the "Pachacamac griffin" were used likewise. However, in no case these simple designs were part of complex compositions that could transmit the contents of the imperial religious ideology. In fact, the Pachacamac pottery vessels with Huari iconography in them were not produced by specialized potters who mastered the Tiwanaku and Huari iconographies. Rather, these are attempts at emulating some general characteristics and conventions of the imperial style without much regard to the specific message of each particular design.

The analysis of the figurative objects recovered during the excavations at the Castillo de Huarmey (Giersz and Pardo, 2014; Giersz, 2017; Prządka Giersz, 2019) in the Huarmey valley, offers an additional opportunity to contrast the hypothesis about the spread of the Ayacuchan (i.e. Huari) religious ideology towards the north, as a result of the imperial expansion. There is no doubt about the fact that Castillo de Huarmey was a political center and a provincial capital of the Huari Empire; it was built, used and abandoned within a relatively short span of time, between the years 770 CE and 970 CE (AMS datings, calibrated for the southern hemisphere). The absence of pieces of southern Moche IV style is significant, because it implies a date that is successive to the abandonment of the temple at the Huaca de la Luna. No less significant —this time as a *terminus ante quem*— is the absence of Middle Lambayeque pottery of the style Shimada (1995, 2014a) called "Middle Sicán", and also the absence of the local pottery, which was decorated with cane imprints —a style known in the specialized literature as Incised Casma or Incised Huarmey (Makowski and others, 2012; Prządka Giersz, 2012), and whose appearance has often been assigned to the Middle Horizon Period. In contrast to the above absences, pottery of the proto-Lambayeque style was found during the excavations at the Castillo de Huarmey (Rucabado, 2009; Prieto, 2014).



■ Selección de vasijas halladas dentro de la tumba femenina del Mausoleo Rojo de Castillo de Huarney. En esta selección se encuentran vasijas producidas y decoradas con molde, tanto motivos figurativos en relieve, y con piel de ganso, mediante la impresión de molde y recipientes escultóricos, todos los ceramios están cocidos en el ambiente reductor, por lo menos en enfriamiento. Este tipo de cerámica producido localmente comprende tanto en las formas ceremoniales, como utilitarias. La técnica y la cocción fueron heredados del Periodo Moche (200-800 d. C.). Fotografía/cortesía: Milosz Giersz y PIA.

■ Selection of pottery vessels found inside the women's tomb of the "Red Mausoleum" of Castillo de Huarney. It includes vessels produced and decorated by molding (with both relief and "goose skin" figurative motifs) as well as sculptural containers, all of them cooked in a reducing environment—at least by cooling. These type of local pottery prevails among both the ceremonial and the utilitarian pieces. The manufacturing and cooking techniques were inherited from the Moche period (200-CE). Photograph/courtesy: Milosz Giersz and PIA.

En la cima del espolón rocoso, tres complejos compuestos de varias torres mortuorias (*chullpas*) dominan el paisaje. Al pie se extienden los patios amurallados de una probable residencia palaciega, intercomunicada con la necrópolis por una calle amurallada y escaleras que ascienden a la cima del espolón. Durante las excavaciones se ha tenido suerte de documentar una cámara intacta y varias más con algunos entierros preservados. La cámara bien conservada contenía restos de cincuenta y ocho mujeres nobles, seis sacrificios humanos, dos «guardianes» y más de mil trescientos objetos, muchos de ellos de carácter suntuario que formaban las ofrendas ceremoniales y objetos funerarios, incluyendo finas cerámicas de diferentes formas y estilos. En el transcurso de las excavaciones se ha registrado una muestra significativa de cerámica, que ya en 2018 sobrepasaba de 30.000 especímenes, entre piezas enteras y fragmentos.

Según Pimentel (Makowski y Pimentel, s. f.), quien ha estado a cargo del registro y estudio del material cerámico, las asociaciones encontradas dentro de la cámara sellada e intacta son representativas para el total de hallazgos, en cuanto al repertorio de formas, estilos y técnicas. El caso excepcional es el de los cuencos decorados con impresión de molde, ausentes en la cámara y muy populares en los demás contextos. La cerámica diagnóstica se divide a primera vista, y de forma gruesa, en tres grupos en función del acabado y del tipo de decoración:

1. La cerámica monocroma, gris, con relieve impreso o decoración escultórica. Algunas de las formas encuentran paralelos cercanos en Chimú Temprano y Proto-Lambayeque, otras en Huari Negro, otras en el estilo Casma-Supe impreso en molde. Se trata de los estilos clasificados por Menzel (1964, 1968b) como pertenecientes a su Horizonte Medio 3 (foto, pp. 276-277; Giersz y Pardo, 2014: figuras 51, 89a, 89b, 90-92).

2. La cerámica policroma, de cocción oxidante en enfriamiento, que encuentra paralelos en los estilos Huari, en particular en los hallazgos de Pachacámac, pero también del propio Huari, como los estilos Viñaque y Huamanga o Atarco, pertenecientes, según Menzel (1964, 1968b) al Horizonte Medio 2 (foto, pp. 278-279; Giersz y Pardo, 2014: figuras 24, 26, 50, 64, 69, 80a-80c, 84a-84c, 86a-86b, 87).

3. La cerámica monocroma recubierta con engobe rojo o crema, generalmente sin decoración, salvo algunos diseños simples de precocción. Este tercer grupo es, sin duda, el más recurrente.



■ Selección de vasijas halladas dentro de la tumba femenina del Mausoleo Rojo de Castillo de Huarmey. (En esta segunda selección se ha agrupado vasijas en estilos huari sur, algunos importados, otros, la mayoría, producidos localmente siguiendo tradiciones foráneas. Nótese la presencia de vasijas en estilos de la época 2 y 3 de Menzel (1968a, 1977) dentro del mismo contexto funerario. Fotografía/cortesía: Milosz Giersz y PIA Castillo de Huarmey).

■ Selection of pottery vessels found inside the women's tomb of the Red Mausoleum of Castillo de Huarmey. This second selection includes vessels of Southern Huari style. While some vessels of this style were imported, most of them were produced locally following foreign traditions. Note the presence of vessels that correspond to Menzel's Epochs 2 and 3 (1968a, 1977) inside the same funerary context. Photograph/courtesy of Milosz Giersz and PIA.

included pottery of different shapes and styles. An important sample of the pottery was gathered, which by 2018 counted more than 30,000 pieces, including complete specimens and fragments.

According to Pimentel (Makowski and Pimentel, n.d.), who was in charge of the record and the study of the pottery material, the associations that regard the repertoire of shapes, styles and techniques that were found inside the intact chamber are representative of the sample. However, there is the exceptional case of some bowls with mold-imprinted decorations that were not present in the intact chamber and were very recurrent in the rest of the contexts. According to its type of finish and its decoration, the diagnostic pottery can be initially and generically divided into the following three groups, or categories:

1. Grey monochrome pottery with imprinted reliefs or sculptural decoration. Some of these shapes have close parallels in the Early Chimú, Proto-Lambayeque, Black Huari, and mold-imprinted Casma-Supe styles—which, according to Menzel's classification (Menzel, 1964, 1968b)—are all Middle Horizon 3 styles (photo, pp. 276-277; Giersz and Pardo, 2014: figures 51, 89a, 89b, 90-92).

2. Polychrome pottery manufactured by oxidation firing. This pottery has parallels in the Huari styles, in particular in the Huari pieces found at Pachacamac—but also in Huari itself, e.g. Viñaque, Huamanga, Atarco, which in Menzel's classification (Menzel, 1964, 1968b) belong to the Middle Horizon 2 (photo, pp. 278-279; Giersz and Pardo, 2014: figures 24, 26, 50, 64, 69, 80a-80c, 84a-84c, 86a-86b, 87).

3. Red or cream monochrome pottery covered with slip. Even though this pottery generally has no decoration, there are cases of pre-firing simple designs. This is undoubtedly the more recurrent group of pottery in the sample.

On top of the rocky ridge, the landscape is dominated by three funerary complexes, each one with several funerary towers (*Chullpas*) inside. At the foot of the rocky ridge, there are the walled plazas of what was probably a palatial residence that was linked to the necropolis through a walled street and a stairway that went up to the top of the ridge. Luckily, a closed and intact funerary chamber and several other chambers with well-preserved burials were found during the excavations. The intact chamber yielded the remains of 58 women of the nobility, 6 human sacrifices, 2 “guardians”, and more than 300 objects. Many of these were sumptuary objects that were part of the offerings, while the rest of them were funerary goods, and

Desde la etapa de análisis convencionales, multivariables a las que se ha sometido a las pastas, formas, acabados y diseños, así como en el transcurso de los estudios arqueométricos de fuentes de arcilla y de pastas (Druc y otros, 2020; Giersz y otros, 2022) se ha ido fortaleciendo la hipótesis que la gran mayoría de la cerámica huari policroma de Huarmey fue producida en talleres locales, y de arcillas procedentes de la vecindad, en los valles bajos de Huarmey y Culebras. Este mismo origen local han tenido también los dos grupos restantes, de la cerámica gris, y crema o roja, monocroma.

El hallazgo de la cámara intacta en Castillo de Huarmey ha permitido demostrar de manera contundente que las vasijas en los estilos diagnósticos para las fases 2 y 3 en la clasificación de Menzel (1964, 1968b) se produjeron y se usaron en el mismo lapso. No se trata, por lo tanto, de fases consecutivas en el marco de un proceso en el que las tradiciones de forma y decoración locales resucitaron (Horizonte Medio 3) desplazando a las tradiciones imperiales ayacuchanas, previamente impuestas (Horizonte Medio 2). Esta misma situación de contemporaneidad o traslape entre los estilos del Horizonte Medio 2 y 3 se ha observado en Pachacámac (Eeckhout, 2018; Makowski y otros, 2020, y este volumen).

La comparación entre las evidencias procedentes de Castillo de Huarmey y de Pachacámac ofrece la oportunidad de revisar escenarios interpretativos acerca del papel de la iconografía compleja huari como medio de la difusión de la religión imperial. Lo que sorprende en primera instancia es la muy baja recurrencia de cerámica con la iconografía huari-tiahuanaco compleja (grupo 1). Los artefactos producidos por artesanos que manejan con destreza el repertorio de diseños y las reglas de sintaxis del estilo tiahuanaco están representados hasta el presente solo por escasos fragmentos y no se han hallado al interior de la cámara intacta. El repertorio de personajes conocidos del estilo Casma-Supe impreso de molde y también del ídolo de Pachacámac si está representado en la muestra de Castillo de Huarmey, tanto en piezas enteras como en fragmentos. En la cámara intacta se han encontrado cántaros con cuello estrecho y cóncavo, y vasos-lira en este estilo. Los relieves impresos de molde sobre la superficie de recipientes cerámicos representan a una deidad frontal con el tocado y nimbo de serpientes-felinos, debajo del arco de olas, a un felino rampante lunar y a una ola animada.

En los fragmentos descontextualizados, Pimentel (Makowski y Pimentel, s. f.) registra también a la deidad frontal sentada con dos báculos, cinturón de serpientes y el nimbo de choclos de maíz, así como un fragmento posiblemente perteneciente a la escena de cúpula mítica. A este mismo universo de imágenes míticas aluden las representaciones de aves guerreras de perfil y de felinos en las orejeras de oro (Giersz y Pardo, 2014: figuras 108, 109; Prządka, 2019: figuras 68, 74, 94-96). Por consiguiente, si ha habido una intencionalidad de aludir en el ajuar de ofrendas a las deidades, y a sus gestas, por medio de vasijas figurativas, estas narrativas parecen haberse originado no en Ayacucho sino en la costa centro-norte.

A hypothesis that has gained much support states that most of the polychrome Huari pottery (including that of group 2) was produced in local workshops and with clay from nearby areas in the lower Huarmey and Culebras valleys. This support for this idea began with the conventional and multi-variable analyses of the clays, shapes, finishes and designs of the pottery, and continued during the archaeometrical studies of the clay and paste sources (Druc and others, 2020; Giersz and others, 2022). The pottery in the other two groups (Grey monochrome, and Red or cream monochrome) was also of local origin.

The finding of the intact funerary chamber at Castillo de Huarmey conclusively proved that all the vessels made in the styles that are diagnostic for phases 2 and 3 in Menzel's classification (Menzel, 1964, 1968b) were produced and used during the same time lapse. Therefore, there is no support for the idea that there were consecutive phases in a process of resurrection of the local traditions of shape and decoration during the Middle Horizon 3 —which supposedly replaced the Ayacuchan imperial traditions that had been imposed during the Middle Horizon 2. The same contemporaneity or overlapping of the Middle Horizon 2 and Middle Horizon 3 styles exists in Pachacamac (Eeckhout, 2018; Makowski and others, 2020, and this volume).

A comparison of the evidence from Castillo de Huarmey and Pachacamac gives us an opportunity to review the interpretations about the role of the complex Huari iconography as a means used to spread the Huari imperial religion. To begin with, there is a surprisingly low recurrence of pottery with complex Huari iconography (group 1). To this day, there are only a few fragments of objects produced by artisans that mastered the designs and syntax rules of the Tiwanaku style; likewise, objects of this type have not been found inside the intact funerary chamber. Both the repertoire of known personages of the mold-imprinted Casma-Supe style and the repertoire of personages that appear in the Pachacamac idol are present in the Castillo de Huarmey sample, either as complete specimens or fragments. Pitchers with narrow and concave necks of the mold-imprinted Casma-Supe style were found in the intact funerary chamber; their mold-imprinted reliefs represent: a frontal deity with a headdress and a halo made of serpents-felines that stands below an arch of waves, a lunar rampant feline, and an animated wave.

Among the non-contextualized fragments, Pimentel (Makowski and Pimentel, n.d.) also records the presence of the frontal god (which appears seated, holding two staffs, and wearing a snakes belt and a halo made of corns) and also a scene that probably corresponds to the mythical dome. Other objects found among the funerary goods include gold earflares (Giersz and Pardo, 2014: figures 108, 109; Prządka, 2019: figures 68, 74, 94-96) with representations of warrior birds seen in profile and felines; these belong to the same universe of mythical images as the rest of the objects. The intention of alluding to the deities and their deeds in the figurative pottery offerings thus appears evident, but these narratives apparently came from the central north coast, and not from Ayacucho.

Cabe observar, sin embargo, que las 15 vasijas de mayor calidad y con la decoración sofisticada (Przadka, 2019: 95-116), las que fueron depositados alrededor del fardo de dama noble de mayor jerarquía entre las sepultadas en la cámara no representan a deidades sino a seres humanos de ambos sexos con tocados cilíndricos, típicos para huari. Se trata por lo general de botellas y cantaros cara-gollete. Solo una cantimplora (Przadka, 2019: 95-101, figuras 52-53) escultórica y policroma, posiblemente importada desde el Sur, presenta detalles iconográficos sugerentes de carácter mítico. La vasija (foto p. 282) representa a un personaje de sexo femenino, a juzgar por el arreglo de cabello. La mujer está sentada sobre la embarcación de totora. Su atuendo y tocado es de estilo tiahuanaco. Dos parejas de monstruos marinos flotan debajo de la embarcación, la cabeza hacia arriba. Se trata, sin duda, del desarrollo tardío de la tradición iconográfica nazca prolífero. Estos animales fantásticos, llamados «animal ventral» y «aguijón» aparecen en la iconografía de estilos huari conocidos como Chakipampa, Viñaque y Atarco. Tomando en cuenta el hecho de que la forma de la cantimplora es recurrente en las tradiciones alfareras de la costa central, la producción de la vasija ha requerido la colaboración de destreza manual y de imaginación creativa de ceramistas de diverso y variado origen cultural.

Knobloch (2010, 2012, 2016, 2018) ha desarrollado en los últimos años una sugerente interpretación de la recurrencia y de la importancia, que tienen en la cultura Huari las vasijas cara-gollete, como el soporte de la iconografía imperial, tanto las de tamaño regular como las sobredimensionadas. Knobloch ha clasificado, según detalles de vestido y tocado, a las representaciones de seres humanos, llamados por ella agentes, y ha seguido su distribución en el mapa del Imperio Huari. En su percepción se trata de seres humanos reales, que realmente han existido y fueron venerados como líderes y como ancestros de determinados linajes

nobles. Estas poderosas familias se encontrarían en constante lucha por el poder, la que quedó registrada por ser conmemorada en cerámica y en tejidos. El mapeo de las imágenes de «agentes» aporta a la reconstrucción dinámica de la formación de imperio huari (Gibbon y otros, 2022). La competencia se refleja en los mitos representados en los tejidos (Túnica de Captivos: Knobloch, 2018: figuras 23.20-23.25) y en la cerámica. Las deidades frontales con y sin cinturón, así como las deidades de perfil, corresponden a dioses ancestrales de las familias nobles en conflicto. Ambas categorías de seres, los humanos y los dioses, aparecen capturados en ciertas escenas. Knobloch (2018) cree que cuando se deseaba representar a las deidades de dos linajes en pugna, una adoptaba convencionalmente la pose frontal y la otra, de perfil.



■ Botella cantimplora escultórica, policroma, hallada dentro de la tumba femenina del Mausoleo Rojo de Castillo de Huarmey, en asociación con el entierro femenino principal está representando a una mujer noble en vestido tiahuanaco navegando sobre una embarcación tipo caballito de totora dos seres monstruosos que pertenecen a la tradición Huarpa-Nazca están pintados nadando debajo de la embarcación. Foto: Milosz Giersz, cortesía: Milosz Giersz y PIA Castillo de Huarmey. / A sculptural polychrome canteen that was found associated with the main burial of the women's tomb at the Red Mausoleum of Castillo de Huarmey. It represents a noble woman in a Tiwanaku dress that sails on a Totorareed raft two monstrous beings that belong to the Huarpa-Nazca tradition are depicted swimming below the raft. Photograph by Milosz Giersz, courtesy of Milosz Giersz and PIA.

However, it is worth noting that the 15 vessels of the highest quality and more sophisticated decoration (Przadka, 2019: 95-116), which were lain around the funerary bundle of the noble lady of higher rank (among those in the intact chamber) do not represent deities, but human beings of both sexes wearing cylindrical headdresses that are typical of the Huari style; these vessels are mostly face-neck bottles and pitchers. Only one polychrome sculptural water bottle (Przadka, 2019: 95-101, figures 52-53) that was probably imported from the south, shows iconographic details that suggest a mythical nature; judging by its headdress, the personage represented in this vessel (photo p. 282) is a female; she sits on a Totorareed raft and wears a headdress and attire of typical Tiwanaku style, while two couples of marine monsters float under the raft with their heads up. These fantasy animals, known as “ventral animal” and “sting”, appear in the iconography of some known Huari styles, such as Chakipampa, Viñaque and Atarco. This water bottle undoubtedly belongs to the later development of the Proliferous Nazca iconographic tradition. Considering the fact that the water bottle shape is recurrent in the pottery traditions of the central coast, the manual skill and creativity necessary to produce this vessel imply that there was collaboration by various potters of different cultures.

Patricia Knobloch (2010, 2012, 2016, 2018) developed an interesting interpretation of the importance that the face-neck vessels had in the Huari culture as a support where the imperial iconography was manifested (these vessels could be of regular size or oversized). She used the details of the dresses and headdresses to classify the representations of human beings—who she calls “agents”—and follow their distribution in the map of the Huari empire. In her opinion, these agents were real people who were followed as leaders while alive and worshipped as ancestors of the noble lineages after death; their powerful families permanently fought each other for the control of power, as recorded in the myths represented in the pottery and the textiles (e.g. Captives Tunic, Knobloch, 2018: figures 23.20-23.25). Knobloch’s mapping of the images of the “agents” contributes to the dynamic reconstruction of the formation of the Huari empire (Gibbon and others, 2022). Both the frontal deities (with or without a belt) and the deities seen in profile correspond to the ancestral deities of the noble families that fought for the control of power, and both the deities and the humans appear as captives in different scenes. Knobloch (2018) believes that when the deities of two rival lineages were represented, by convention one of the deities was represented frontally and the other one in profile.

Turning back to the burial of the noble lady of higher rank in the intact chamber—the “queen” of Castillo de Huarmey—and following the tenor of Knobloch’s interpretation, the images of human beings among her funerary goods would correspond to ancestors that were probably linked to her by kinship and/or political relations; there are no iconographic allusions

Conforme con el tenor de la interpretación de Knobloch, las imágenes de seres humanos corresponderían a ancestros, vinculados quizá por medio de los lazos de sangre y/o de relación política con la difunta. En el ajuar de la «reina» de Castillo de Huarmey no hay alusiones iconográficas a la lucha por el poder entre seres sobrenaturales que representarían a linajes nobles en competencia, pero sí al combate entre los guerreros de probable origen local, costeño, que se enfrentan con estólicas a los advenedizos. Estos últimos luchan con hachas, el arma preferida huari (Przadka Giersz, 2019: 108, 109, figura 59). Otras representaciones de relativa complejidad aluden a la llegada de hombres y mujeres por el mar. El episodio aparece no solo en la cantimplora descrita antes, sino también en un tapiz entrabado en algodón y fibra de camélido que forma parte de un grupo de textiles, conservados en el Museo Amano y provenientes de Huarmey, probablemente saqueados en otras cámaras funerarias en el mismo Castillo (Giersz y Pardo, 2014: 273, figura 235).

En el pequeño fragmento se ha conservado parte de una banda figurativa, enmarcada en dos franjas paralelas de olas animadas en la que avanza el cortejo de

cuatro caballitos de totora con proas y popas en forma de doble dragón, serpiente-felino. En cada caballito navega parado el mismo personaje, repetido varias veces, cuyo tocado se compone de un tumi central con dos penachos laterales. El personaje está rodeado de un nimbo radiante compuesto de serpientes-felinos. Un ser con las mismas características aparece en el tambor de cuero pintado adquirido por Tello en 1934 en Huarmey (Falcón y Martínez, 2009; Giersz y Pardo, 2014: 270-271, figuras 230-232); no obstante, varía la orientación. El ser está parado frontalmente con una porra o tal vez una estaca anillada en cada mano. Así, adopta la pose de «dios de báculos». Es uno de los casos que indican con claridad que la pose no define la identidad de un ser representado en las iconografías del Horizonte Medio, sino, por un lado, es una convención potencialmente preferente, dentro los hábitos que condicionan una tradición estilística (por ejemplo, Huari en comparación con Moche), y, por otro lado, es circunstancial, guardando relación con la actuación y con el contexto narrativo.

Las imágenes discutidas antes sustentan bien la hipótesis de Przadka Giersz (2017: 96) que podría tratarse



■ Fragmento de textil de algodón y fibra de camélido con la representación de deidades en nimbo radiante navegando, cada una, en un caballito de totora sobrenatural. La embarcación adopta la forma de serpiente bicéfala huari (800-1000 d. C.). Fundación Amano (FMAT-000190). / Fragment of a textile made of cotton and camelid fiber (800-1000 CE), with the representation of deities with radiant halos that sail, each one in its own supernatural Totorá-reed raft. The rafts have the shape of Huari two-headed serpents. Amano Foundation (FMAT-000190, DG).

to a fight for power between supernatural beings supposedly representing rival noble lineages, but there are iconographic allusions to combat between warriors from the coast (probably locals), who fight against invaders. The local warriors fight with dart-throwers, while the invaders fight with axes, the preferred weapon of the Huari people (Przadka Giersz, 2019: 108, 109, figure 59). Other relatively complex representations allude to the arrival of men and women by sea. The latter episode appears in the above-mentioned water bottle and in a fragment of a cotton/camelid fiber interlocked tapestry which is part of a group of textiles that was probably plundered from another funerary chamber at Castillo de Huarmey (Giersz and Pardo, 2014: 273, figure 235), but is now kept at the Amano Museum in Lima.

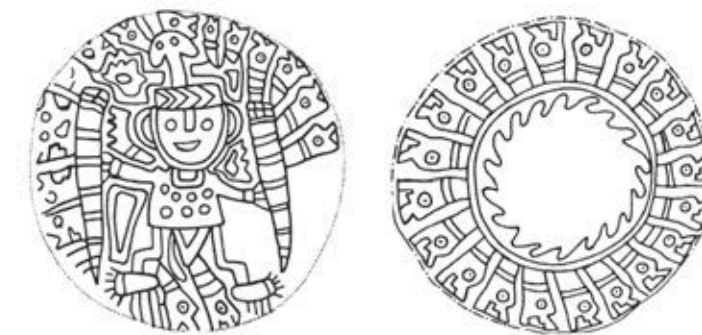
The small fragment includes part of a figurative band that lies between two parallel rows of animated waves among which there is a moving procession of four Totorá-reed rafts whose bows and sterns each have the shape of a dragon/serpent-feline. A personage surrounded by a radiant halo made of serpents-felines and wearing a headdress with a central Tumi knife and two lateral



■ Tambor pintado. Cuero. Huari (800-1000 d. C.). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Pueblo Libre (Mo.1713) (DG) Giersz y Pardo (2014: 270, 271, figuras 230-232). / Huari painted leather drum (800-1000 CE). Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru, Pueblo Libre, Lima (Mo.1713, DG). Giersz and Pardo (2014:270- 271, figs. 230-232).

plumes appears repeated several times on each raft. A similar being appears in a painted leather drum that Tello bought in Huarmey in 1934 (Falcón and Martínez, 2009; Giersz and Pardo, 2014: 270-271, figures 230-232). Even though the personage on the drum is similar to the one on the rafts, its orientation is different; he appears standing in a frontal stance, holding a club (or probably a ringed stake) in each hand, in a posture that corresponds to that of a “staff god”. This is one of those cases that clearly reveal that the posture does not define the identity of a being represented in the Middle Horizon iconographies, but rather that it is both a potentially preferred convention within the habits that condition a stylistic tradition (e.g. Huari compared to Moche), and a circumstantial posture which results from the action and the narrative context.

The images I have discussed above configure an adequate support for Przadka Giersz’s hypothesis (Przadka Giersz, 2017: 96) which states that these representations could be related to myths (of similar structure and contents) about the founders of the ruling lineages of Lambayeque and the Chimor kingdom (Makowski, 2021). Ñaimlap arrived to



■ Dibujos publicados en el catálogo de Castillo (Giersz y Pardo, 2014: 271, figura 231 a, b y Falcón y Martínez, 2009). Una deidad parada frontalmente con un bastón anillado en cada mano y el tocado de tumi dentro de nimbo compuesto de serpientes monstruosas como rayos en la cara superior del tambor. En la cara inferior se ve solamente el anillo-nimbo de serpientes monstruosas. / Drawings published in the Castillo catalog (Giersz and Pardo, 2014: 271, figure 231a, b and Falcón and Martínez, 2009) depict a deity standing frontally with a hooped staff in each hand and a tumi headdress within a nimbus composed of monstrous serpent-like rays on the upper surface of the drum. The lower surface only shows the hoop-nimbus of monstrous serpents.

de representaciones relacionadas con un mito similar en su estructura y varios aspectos de contenido a las historias de fundadores de linajes gobernantes de Lambayeque y del reino Chimor (Makowski, 2021). Ñaimlap, con su consorte Ceterni, y bajo la protección del dios Yampallec, han llegado en un cortejo de balsas y acompañados con toda su corte a las costas de Lambayeque (Wester, 2021). Tacaynamo en cambio, ha desembarcado en el estuario del río Moche (Quilter, 2021).

El estudio de las asociaciones, provenientes de la cámara funeraria de las damas nobles de Castillo de Huarmey, evidencia que se obtiene un panorama incompleto del manejo de imágenes en el Imperio huari, si el repertorio analizado se reduce a la cerámica. Se ha visto que las vasijas decoradas del Castillo pueden ser asignadas a nuestra categoría 3. Es decir, su producción no ha involucrado a los artesanos diestros en el manejo del repertorio de diseños, reglas de composición y convenciones figurativas, propias a la iconografía de seres míticos tiahuanaco, ni en la versión altiplánica, ni en la de los talleres imperiales ayacuchanos. Una situación diferente se presenta cuando la investigación abarca también a textiles, artefactos de metal y madera. Yoshitaro Amano ha adquirido para su colección en el valle de Huarmey un *unku* bien conservado (Giersz y Pardo, 2014: 272, figura 233), con las figuras de seres alados de perfil y con un báculo en la mano. Este *unku* se clasificaría en nuestra categoría 1 por revelar alta pericia en los principios de la iconografía imperial. A la misma categoría pertenecen también algunos objetos tallados en madera. Por ejemplo, contenedores-caleros (Giersz y Pardo, 2014: 180-185, figuras 141, 143-144) con seres míticos tiahuanaco, como un puma decapitador, y un felino alado. Este último está representado también en cuchara (*ibidem*: 168-169, figura 123).

La complejidad del problema de diversidad de estilos e iconografías que coexisten en los contextos del Horizonte Medio, y varían según el tipo de soporte material, se vuelve aún más evidente en la luz de evidencias provenientes de la Huaca Malena, en el valle costero de Asia, al Sur de Pachacámac. El sitio excavado en 1925 por Tello y en 1997 por Pozzi-Escot y Ángeles (Ángeles, 2018) es un área funeraria con entierros individuales y múltiples de fardos en pozos circulares, ocasionalmente revestidos de adobes, con sello de adobe de caliche y marcadores de postes o adobes. Los entierros son intrusivos en estructuras de adobe que datan de fines del Periodo Intermedio Temprano e inicio del Horizonte Medio. El área funeraria estuvo en uso desde el Horizonte Medio 2B hasta los comienzos del Periodo Intermedio Tardío (800-1100 d. C.) y es contemporánea con el Cementerio 1 de Pachacámac y con la necrópolis del Castillo de Huarmey. El estilo de cerámica en ajuares de los fardos es local, monocromo de pasta marrón, y se origina probablemente en el valle alto (Ángeles, 2018: 508-510, figura 17.13). Hay también vasijas con la decoración tricolor (Eeckhout, 2018), en particular cántaros caragolletes, como los llamados del estilo Epigonal por Uhle (2003 [1903]).



■ Seis pequeños caleros de madera tallada y pintada huari (800-1000 d. C.). Llama atención el parecido con Tiahuanaco lo que se percibe por ejemplo en la imagen del felino antropomorfo con cuchillo y cabeza cortada, considerado a veces un tipo autónomo y llamado sacrificador. Fotografía/cortesía: Milosz Giersz y PIA Castillo de Huarmey.

■ Six small Huari lime containers made of carved and painted wood (800-1000 CE). There is a striking resemblance with the Tiwanaku iconography, especially as regards the image of the anthropomorphic feline with a knife and a severed head which is sometimes considered an autonomous type called the Sacrificer. Photograph/courtesy: Milosz Giersz and PIA.

Lambayeque with his spouse Ceterni and all his entourage in rafts from the sea, under the protection of the god Yampallec (Wester, 2021). The god Tacaynamo, on the other hand, disembarked in the estuary of the Moche river (Quilter, 2021).

If the analyzed repertoire is limited to the pottery objects in the funerary chamber of the noble women of Castillo de Huarmey, the result is an incomplete panorama of the images management in the Huari Empire. As we have seen, the decorated vessels of Castillo de Huarmey can be assigned to our category 3. This means that their manufacture did not see the participation of those artisans that mastered the repertoire of designs, rules of composition, and figurative conventions of the Tiwanaku iconography of mythical beings, neither in its version from the highlands nor in that of the imperial workshops of Ayacucho. But a different picture emerges if the textiles and the metal and wooden objects are included in the analysis. Yoshitaro Amano acquired, in the Huarmey valley, a well preserved *Unku* shirt for his collection (Giersz and Pardo, 2014: 272, figure 233). This textile has the figures of winged beings with a staff in their hands, seen in profile; because it reveals a highly skilled knowledge of the principles of the imperial iconography on the part of its manufacturers, it classifies into our category 1, the same category to which also some wooden objects belong, e.g. some lime/generic containers (Giersz and Pardo, 2014: 180-185, figures 141, 143-144) with the images of mythical beings in them (e.g. decapitator puma and winged dolphin [the latter also appears represented in a spoon]; *ibidem*: 168-169, figure 123).

The complexity of the problem of the diversity of styles and iconographies that coexisted in the Middle Horizon and changed according to the material support used, becomes even more evident in the light of the remains that come from Huaca Malena, in the coastal valley of Asia, to the south of Pachacámac. The site was excavated in 1925 by Tello and in 1997 by Pozzi-Escot and Ángeles (Ángeles, 2018); it has a funerary area with individual and multiple burials of funerary bundles in circular wells that are occasionally covered by adobe bricks, sealed with hardpan bricks, and marked with adobe bricks or stakes. The burials are intrusive, and are placed inside structures dating from the end of the Early Intermediate Period and the beginning of the Middle Horizon. The funerary area was used from the Middle Horizon 2B until the beginning of the Late Intermediate Period (800 CE to 1100 CE), and is contemporaneous with Pachacámac's Cemetery-1 and the necropolis at Castillo de Huarmey. Most of the pottery found with the bundles is of local style (monochrome, made with a brown paste) and probably originally came from the upper valley (Ángeles, 2018: 508-510, figure 17.13). However, there are also some vessels with tricolor decoration (Eeckhout, 2018), in particular neck-face pitchers like those Uhle classified as "Epigonal style" (2003 [1903]).

Con el carácter provinciano de la cerámica, la que carece por lo general de decoración, contrasta la riqueza y variedad de estilos de tejidos. Estos igualan e incluso superan lo que se observa en Pachacámac. Entre los fragmentos recuperados, destaca la serie de tapices de lana y algodón con la iconografía comparable con la de Conchopata, que se clasifica, sin duda, en nuestra categoría 1 (Ángeles, 2018: 510-514, figuras 17.14-17.18, 17.19c, 17.20). En el fragmento de mayor complejidad (*ibidem*: figura 17.17) un personaje zoomorfo de perfil captura a un humano de perfil. En otro, caras frontales alternan con una versión compleja del Grifo Pachacámac (*ibidem*: figura 17.19c, 17.20). Sin embargo, los tapices huari que llevan imágenes emparentados con la tradición huari de Conchopata son escasos, y la iconografía religiosa aparece también en tapices originarios de la costa norte, algunos comparables con los de Huarmey, otros vinculados con la tradición Lambayeque (*ibidem*: 517-519, figuras 17.23-17.25).

Es menester observar que en la muestra de la Huaca Malena no aparecen las representaciones de las deidades frontales de báculos de tipo tiahuanaco, con nimbos radiantes y una combinación de signos-glifos en los detalles del cuerpo, de la vestimenta y de báculos. Por lo contrario, Ángeles (2018: 521, figura 17.26a, 17.26b, 17.26f) publica tejidos con variantes de un ser con dos penachos, que sostiene bastones o porras, este mismo que se volvería popular en las iconografías chimú y lambayeque. La mayor parte de prendas textiles de Huaca Malena está confeccionada en el estilo local y se caracteriza por la iconografía zoomorfa y geométrica en parte inspirada por los antecedentes lima (*ibidem*: figura 17.27).

■ Camisa-*unku*. Representación de personajes con báculos. Algodón y fibra de camélido. Huari (800-1000 d. C.). Fundación Amano. / Huari Unku shirt made of cotton and camelid fiber (800-1000 CE), with representation of personages with staffs. Amano Foundation. Photograph by Daniel Giannoni.



The pottery in general lacks any decoration, a situation that is in contrast with the richness and variety of the textile styles, which can equal or exceed the case of Pachacamac. Among the more remarkable recovered fragments, there is a series of wool and cotton tapestries whose iconography is similar to that of Conchopata, which can be assigned to our category 1 (Ángeles, 2018: 510-514, figures 17.14-17.18, 17.19c, 17.20). The more complex fragment (*ibidem*: figure 17.17) shows a zoomorphic personage capturing a human; both seen in profile. In another fragment, some frontal faces alternate with a complex version of the Pachacamac griffin (*ibidem*: figure 17.19c, 17.20). But these Huari tapestries of Huaca Malena that have images related to the Huari tradition of Conchopata are few. On the other hand, the religious iconography also appears on tapestries native



■ Botella asa-puente de oro con decoración figurativa escultórica y en relieve, cultura Lambayeque, estilo Sicán Temprano/Medio (800-1000 d. C.). El asa-puente tiene forma de la serpiente bicéfala en cuya iconografía se combinan las tradiciones moche y huari su cuerpo arqueado probablemente alude al firmamento o a la Vía Láctea. En la cúspide del arco se encuentra la cabeza de Dios Sicán que esta vez porta la gorra de cuatro puntas en el lugar del tocado semicircular que ostentan los seis acompañantes en pose de nadadores. Dos de estos nadadores flanquean a la deidad y los otros cuatro se distribuyen encima del cuerpo de la botella. Museo Oro del Perú-Armas del Mundo, Fundación Miguel Mujica Gallo, Lima. Foto: Daniel Giannoni. / Gold bridge bottle with sculptural and relief figurative decorations, Lambayeque culture, Early/Middle Sicán period (800-1000 CE). The bottle's bridge has the shape of a two-headed serpent that combines the Moche and Huari traditions its arched body probably alludes to the sky or the Milky Way. The head of the Sicán god appears at the top of the arch, in this case wearing a four-cornered hat instead of the semicircular headdress. However, the semicircular headdress is worn by the six personages in a swimming-like posture that accompany the god two of these swimmers are on the sides of the god, while the four others are distributed along the top part of the bottle's body. Museo de Oro del Perú - Armas del Mundo (Gold Museum of Peru and Weapons of the World), Miguel Mujica Gallo Foundation, Lima. Photograph by Daniel Giannoni.

Algunas inferencias sobre la producción y distribución de artefactos figurativos, la religión y la política en el Imperio huari

Cuando escribía las primeras versiones de este texto (Makowski, 2001b, 2002 [2001], 2018) estuve convencido, como la mayoría de investigadores, que las élites imperiales de Ayacucho tuvieron la capacidad de controlar de manera efectiva y eficiente la producción de imágenes a lo largo del territorio conquistado, y que por este medio difundían contenidos de la doctrina religiosa del poder. De ello se desprendía la hipótesis que la administración huari disponía de una red de talleres con artesanos especializados en la producción de artefactos figurativos, además de un sistema de redistribución entre súbditos locales, conforme con el rango jerárquico y méritos. En esta lectura de las evidencias, los investigadores se hacían guiar por la convicción implícita o explícita que haya existido una marcada similitud en cuanto al funcionamiento de los dos imperios, el Huari y el Inca en los aspectos mencionados.

Los avances en las investigaciones sobre las expresiones provincianas del fenómeno huari (Castillo y Jennings, 2014 [2012]; Jennings [ed.], 2010; Giersz y Makowski, 2016; Isbell y otros, 2018) no han proporcionado sustento empírico a estas ideas. Contrariamente a lo esperado, no se ha encontrado, hasta el presente, evidencias de que talleres especializados, capaces de producir volúmenes de cerámica huari figurativa, cuya decoración se clasificaría en nuestras categorías 1 y 2, existían en los centros administrativos como Pikillacta (McEwan, 2005), Viracochapampa (Topic y Topic, 2001 [2000]), Azángaro (Anders, 1986, 1991), o en palacios como el Palacio en Cajamarca (Watanabe, 2016), el Castillo en Huarmey (Giersz y Pardo, 2014; Prządka Giersz, 2019) y el Cerro Baúl (Williams, 2009; Nash, 2011, 2012, 2018). El análisis de distribución de hallazgos muebles en los hipotéticos complejos palaciegos de Conchopata llevó a Tchauner e Isbell (2014 [2012], véase también Rodríguez, s. f., e Isbell, 2018b) a la conclusión que la famosa cerámica decorada con personajes sobrenaturales de frente y de perfil fue producida, usada y descartada localmente. No se ha comprobado su exportación. Tampoco hay evidencias de la imitación directa de estos diseños en la cerámica y en otros soportes, por ejemplo, en Pachacámac.

El caso de Conchopata llama a una reflexión más amplia sobre el contexto de uso y de destrucción de la cerámica que se distingue por la compleja iconografía imperial. La gran mayoría de vasijas con la decoración figurativa que se clasifica en el grupo 1, según los criterios propuestos en este libro, fue hallada fragmentada intencionalmente a manera de ofrenda, o descartada en un hoyo (Cook, 1987; Glowacki, 2012; Ravines, 1968, 1977), al finalizar ceremonias que implicaban el consumo masivo de chicha y posiblemente ingesta de alucinógenos (Jennings y otros, 2023). De manera sorprendente, varios de estos sitios, como Pacheco o Maimi, carecen de arquitectura monumental, relacionable con las actividades administrativas, y menos con el ejercicio de poder en presencia de multitudes. Parece tratarse de rituales relacionados con cultos agrarios y funerarios, estos últimos en memoria de ancestros de comunidades determinadas, cuyos integrantes, según

Some inferences on the production and distribution of figurative artifacts, the religion and politics in the Huari Empire

When I wrote the first versions of this text (Makowski, 2001b, 2002 [2001], 2018) I was convinced, —as most researchers were in those years— that the imperial elites of Ayacucho were able to efficiently and effectively control the production of images throughout the territory they conquered, and that they used this means to spread the contents of their religious doctrine of power. This conviction lied at the root of the hypothesis that the Huari administration had a network of workshops with artisans that specialized in the production of figurative objects, as well as a system for the distribution of those objects among the local subjects according to their social rank and merits. In this interpretation of the evidence, the scholars followed the implicit or explicit conviction that the Huari Empire managed these aspects in a way that was similar to how the Inca Empire did.

However, the successive development of the research on the provincial manifestations of the Huari Empire (Castillo and Jennings, 2014 [2012]; Jennings [ed.], 2010; Giersz and Makowski, 2016; Isbell and others, 2018) did not furnish any empirical support to those ideas. Contrary to what could be expected, no evidence has been found to date about the existence, in the provincial Huari administrative or palatial centers, of specialized workshops that could produce Huari figurative pottery whose decoration would classify in our categories 1 and 2. While the provincial Huari administrative centers included places such as Pikillacta (McEwan, 2005), Viracochapampa (Topic and Topic, 2001 [2000]), and Azángaro (Anders, 1986, 1991), some examples of the Huari palaces are the Cajamarca Palace (Watanabe, 2016), Castillo de Huarmey (Giersz and Pardo, 2014; Prządka Giersz, 2019) and Cerro Baúl (Williams, 2009; Nash, 2011, 2012, 2018). The analysis of the distribution of findings of movable goods in the hypothetical palatial complexes at Conchopata took Tchauner and Isbell (2014 [2012], see also Rodríguez, n.d., and Isbell, 2018b) to conclude that the famous pottery with decoration of supernatural beings seen from the front and in profile was manufactured, used and discarded locally; there is no proof that it was exported. Likewise, there is no evidence of direct imitation of these designs in the pottery or other objects made abroad, for example at Pachacamac.

The case of Conchopata calls for a more detailed review of the context and the use of the pottery decorated with the complex imperial iconography. Most of the vessels with figurative decoration that falls into our category 1 was found broken in pieces; this can be explained by the fact that it was either deliberately broken to use the fragments as offerings, or because it was discarded and thrown into a hole (Cook, 1987; Glowacki, 2012; Ravines, 1968, 1977) at the end of some ceremonies that involved the mass consumption of the Chicha beverage, and possibly also of some hallucinogenic substances (Jennings and others, 2023). Surprisingly, several of the sites where this kind of ceremonies were performed (e.g. Pacheco or Maimi) lack any monumental architecture that can be related to administrative



toda probabilidad, estuvieron a cargo de la organización de ceremonias. Por lo visto, las evidencias disponibles en actualidad no ofrecen respaldo a la idea que el imperio ayacuchano haya tenido capacidad, ni tampoco interés, en difundir una sola doctrina religiosa sea por medio de las imágenes de una deidad particular, sea de dos deidades opuestas y complementarias, de una tríada o de varias deidades de distinta jerarquía y carácter.

Hay otro aspecto importante en el estado de conocimientos que ha cambiado durante el presente siglo. Se trata de la fecha en la que se iniciaría el contacto entre Ayacucho y el mundo tiahuanaco (SAIS). Un consenso reciente se manifiesta en la literatura del tema de que la propuesta de Menzel (1964a, 1964b), para quien la presencia de elementos del estilo tiahuanaco marcaría el inicio del Horizonte Medio y correspondería a la fase 1 A, ya no concuerda con las evidencias estratigráficas y estilísticas disponibles. Knobloch (1983, 2001 [2000]) ha ubicado primero este episodio en el Horizonte Medio 1 B, pero últimamente (Knobloch, 2018) se ha convencido que recién el Horizonte Medio 2A (825-900 d. C.) ha sido el escenario de la interacción intensa. En esta fase uno de los cantaros cara-gollete asignado al tipo denominado «agente 102», aparece vestido de *unku*, cuya decoración figurativa es comparable con la del monolito Ponce (Knobloch, 2018: 689-700). Se trata de la principal evidencia contundente de comunicación directa entre Conchopata y Tiahuanaco, la que ha servido para fortalecer la hipótesis que Huari y Tiahuanaco compartían el mismo sistema religioso (Cook, 1987, 1994, 2001, 2004, 2012; Isbell y Knobloch, 2006, 2009). La propuesta de Knobloch (2018: 689-700) se basa en una detallada discusión de estratigrafías comparadas de Conchopata y en menor grado de Huari, y la comparación estilística de hallazgos de cerámica decorada en niveles y contextos registrados durante las excavaciones de 1977 y de 2000.

A conclusiones en buena parte compatibles con la propuesta cronológica reciente de Knobloch, llega Haeberli (2018) a partir del enfoque metodológico diferente, y con otro tipo de evidencias. El investigador somete una amplia serie de tejidos con compleja iconografía, cuya procedencia es por lo general desconocida, al análisis estilístico fino y confronta los resultados con la serie de fechas C14. Los fechados cuentan con la calibración para el hemisferio Sur. Las muestras analizadas fueron extraídas de los mismos textiles decorados (Haeberli, 2018: 150-152, tablas 6.1- 6.2). Sihuas es uno de los valles de donde proviene parte de estos hallazgos. La serie comprende 27 tejidos de varios periodos sucesivos que cubren aproximadamente 1500 años de historia de la iconografía SAIS: Periodo Formativo Medio (Sihuas 1: 550-120 a. C.), Pukara Provincial (25-427 d. C.), Nazca 9 (668-694 d. C.), Chakipampa (663-877 d. C.), «Huari-pre-SAIS» (630-669 d. C.), «Huari-incursión SAIS» (685-782 d. C.), «Huari-SAIS» (769-897 d. C.).

Como ya se mencionó, Haeberli llegó en base al estudio de esta serie a la conclusión que tanto el estilo, como buena parte del repertorio iconográfico, conocidos de la litoescultura tiahuanaco, se originan fuera del sitio de Tiahuanaco, en el telar de tejedores, probablemente en el ámbito de la cultura Pucará (200 a. C.-200 d. C.); de ahí la propuesta de la denominación «Pucará costeño o provincial» que Haeberli propone como filiación cultural de textiles. No se conoce la localización precisa de talleres responsables por el desarrollo de esta tradición luego del ocaso del centro ceremonial de Pucará por 200 d. C. (Missink Link, en la terminología de Haeberli, 2018:

tasks, and much less to the exercise of power in the presence of big crowds. As regards the rituals performed therein, they were apparently agrarian and funerary cults (the latter to honor the ancestors of the community that, in all likelihood, was the one in charge of organizing a given ceremony). The available evidence does not support the idea that the Empire of Ayacucho (i.e. the Huari Empire) had the capacity or even the will to spread its religious doctrine, whether through the image of a single deity, two opposing and complementary deities, a triad, or several deities of different rank and character.

Another important idea that has evolved during the last decades regards the date when the contact between Ayacucho and the Tiwanaku world (SAIS) began. Researchers now agree in that the latest stratigraphic and stylistic evidence does not support Menzel's idea (1964a, 1964b) that the appearance of Tiwanaku-style elements in Ayacucho marked the beginning of the Middle Horizon and corresponded to phase 1A. Knobloch (1983, 2001 [2000]) initially assigned the appearance of the Tiwanaku-style elements to the Middle Horizon 1B, but more recently she proposed that an intense interaction only began during the Middle Horizon 2A (825 CE to 900 CE). A neck-face pitcher of the latter period portrays the personage called "agent 102" wearing an Unku shirt whose figurative decoration is comparable to that in the Ponce monolith (Knobloch, 2018: 689-700). This is the first solid piece of evidence of direct communication between Conchopata and Tiwanaku, and has reinforced the hypothesis that Huari and Tiwanaku shared their religious system (Cook, 1987, 1994, 2001, 2004, 2012; Isbell and Knobloch, 2006, 2009). Knobloch's proposal (Knobloch, 2018: 689-700) is based on an in-depth comparison of Conchopata stratigraphies (and to a lesser extent also of Huari stratigraphies), as well as on a stylistic comparison of the decorated pottery found in different levels and contexts during the excavations of 1977 and 2000.

Haeberli (2018) studied this problem using other evidence and a different methodological approach, but arrived to conclusions that are compatible with Knobloch's latest chronology. He subjected an ample series of decorated textiles that had complex iconography to a detailed stylistic analysis, and then confronted the results with the recorded calibrated C-14 datings. Meanwhile, samples of these textiles' fibers were also analyzed (Haeberli, 2018: 150-152, tables 6.1- 6.2). The origin of most of these textiles was for the most part unknown, but some of them came from the Sihuas valley; the series, which included 27 textile pieces, covered approximately 1500 years of the SAIS iconography history, including the following successive periods: Middle Formative Period (Sihuas 1: 550 CE to 120 CE, Provincial Pucará (25 CE to 427 CE), Nazca 9 (668 CE to 694 CE), Chakipampa (663 CE to 877 CE), Pre-SAIS Huari (630 CE to 669 CE), SAIS-Incursion Huari (685 CE to 782 CE), and SAIS-Huari (769 CE to 897 CE).

As already mentioned, Haeberli's conclusion at the end of his study was that the place of origin of the style and much of the iconography of the Tiwanaku lithic sculpture was not the Tiwanaku site itself, but that it was foreign —apparently some textile workshops of the Pucará Culture, around 200 BCE. This is why Haeberli proposed the term Coastal Pucará (or Provincial Pucará) to define this textile tradition as a cultural affiliation.

153). La serie de fechados indica que «la aparición en Ayacucho de la iconografía temática del Dios de Báculos estilo SAIS (Missing Link tardío) puede asignarse tentativamente a aproximadamente cal. AD SH 690 a 890. La iconografía del estilo Konchopata evolucionó a partir de la iconografía de incursión introducida y/o producida en Ayacucho alrededor de cal. SH 780 a 900». (*loc. cit.*; traducción de Krzysztof Makowski).

Las propuestas cronológicas de Knobloch (2018) y Haeberli (2018) encuentran respaldo en los resultados de las excavaciones recientes en Huari mismo. Por ejemplo, en el sector I de Vegachayuq Moqo, Ochatoma y colaboradores (2022) encontraron una compleja estratigrafía debajo del piso (capa C) con la cerámica del Horizonte Medio 1B/2 A «vinculada al arte y la religión de la cultura Tiahuanaco» (ibidem: 49). Cuatro niveles de ocupación inferiores, con la arquitectura cubierta con rellenos luego de abandono (capas D, E,

F, G), corresponden a la fase temprana de ocupación huari con la presencia de la cerámica Huarpa, mientras que el nivel inferior (H) fue construido y abandonado a fines del Periodo Intermedio Temprano, a juzgar por las asociaciones Huarpa tardío. Es amplio el repertorio de estilos y variedades de acabado incluyendo la pintura bicolor y tricolor sugiriendo la presencia de grupos de diferente origen: Huarpa, Cruz Pata, Acuchimay, Ocros, Chakipampa. Los diseños figurativos, en cambio, son de poca complejidad, acusan influencias nazca 7, 8, 9 y se limitan a pulpo, serpiente y «flor de Lis».

En base a las evidencias mencionadas, y como conclusión del monumental volumen consagrado al sustento y crítica del concepto de SAIS, Isbell (2018c) propone diferenciar dos grandes periodos: SAIS tempranos (800 a. C.-500/750 d. C.) que se caracterizan por la difusión del motivo de la cara en nimbo radiante y SAIS tardíos (500/750-1000/1100 d.

This tradition was developed after the demise of the Pucará ceremonial center, around 200 CE, in workshops whose precise location is unknown (Missing Link, in Haeberli's terms, 2018: 153). The datings suggest that:

“... the appearance in Ayacucho of incursión (late Missing Link) SAIS-style Staff God theme iconography may be assigned tentatively to approximately cal. AD SH 690 to 890. Conchopata-style iconography evolved out of incursión iconography being introduced at and/or produced in Ayacucho around approximately cal. AD SH 780 to 900” (*loc.cit.*).

The results of the excavations at the Huari complex support the chronologies proposed by Knobloch (2018) and Haeberli (2018). In the Vegachayuq Moqo sector, under the ground (layer C), Ochatoma et al. (2022) found a complex stratigraphy with Middle Horizon 1B/2 pottery “associated with the art and religion of the Tiwanaku culture (ibidem:

49). Four lower levels that correspond to the early phase of the Huari occupation have Huarpa pottery and include architecture that was covered with fillings after it was abandoned (layers D, E, F, G). Judging by the Late Huarpa associations found in it, the next lower level (layer H) was built, used and abandoned at the end of the Early Intermediate Period. The wide repertoire of styles and finishes (including bicolor and tricolor painting) suggests the presence of groups of different origin, including Huarpa, Cruz Pata, Acuchimay, Ocros, and Chakipampa. The figurative designs, which are not very complex, have Nazca 7, Nazca 8 and Nazca 9 influences, and are limited to the figures of octopuses, snakes and designs that resemble a fleur de lis.

On the basis of the above evidence, and as a conclusion to his extensive review of the concept of SAIS, Isbell (2018c) proposed a division of the SAIS into the following two periods: Early SAIS (800 BCE to

■ Estructuras en D son tipos de edificios de culto estrechamente relacionados con el desarrollo y expansión del poder imperial huari. / These D structures are Huari cult buildings that played a crucial role in the development and expansion of the Huari Imperial power.



■ Recintos de piedra rustica y labrada. Tiene hornacinas con dintel de madera. Cheqowasi, Huari. / Rustic and carved stone precincts with niches supported by wooden lintels. Cheqowasi, Huari, Ayacucho.



■ Mausoleo de un linaje real con galerías subterráneas. Monqachayuc, Huari. / Mausoleum of a royal dynasty, with underground galleries. Monqachayuc, Huari, Ayacucho.



■ Sobreposición intencional de una estructura circular en D y de cámaras funerarias subterráneas, construidas de lajas de piedra labrada en el interior de la primera implica dos usos diferentes y sucesivos del mismo lugar, primero ceremonial, luego funerario. Cheqowasi, Huari. / Intentional superimposition of a circular D-shaped structure and subterranean funerary chambers, built of carved stone slabs inside the first one it implies two different and successive uses of the same place, first ceremonial, then funerary. Cheqowasi, Huari.

C.) con su hipotético «panteón tríadico»: dios frontal de báculos, acolito(s) de perfil, y la cara radiante. Desde el punto de vista del autor, las transformaciones propuestas por Isbell no conciernen a los cambios en la composición del panteón, y otras transformaciones de fondo en las creencias religiosas, sino a las convenciones figurativas seleccionadas por artesanos a lo largo de siglos, o sea las maneras preferentes de representar a seres sobrenaturales antropomorfos. Se ha comprobado en las páginas anteriores que la misma deidad pudo haber sido representada como «dios de báculos frontal», «dios de báculos de perfil» o bajo la forma sintética, reducida, de una cabeza radiante. El repertorio de seres sobrenaturales antropomorfos y zoomorfos que se diferencian uno del otro por las características corporales híbridas con componentes zoomorfos, atributos y la combinación de signos-glifos es muy amplio y no se deja reducir a dos o tres.

En la luz de la nueva cronología de relaciones Huari-Tiahuanaco, el nacimiento del imperio en Ayacucho se relaciona con dramáticas rupturas en la continuidad de la cultura material. Muy pocos rasgos y técnicas Huarpa se mantienen en la producción de alfarería (Knobloch 1983; Ochatoma 2007). Para que los hábitos domésticos de una sociedad preindustrial, relativamente aislada (Huarpa), cambien drásticamente por la adopción de costumbres extranjeras, y para que esta transformación se exprese en el uso generalizado de formas y decoraciones ajenas, es necesaria no solo una fuerte presencia física de grupos foráneos sino también su ubicación privilegiada en la jerarquía social. En efecto, hay varios indicios materiales para pensar en aquella presencia de élites que se consideran oriundas del altiplano. La metalurgia y la arquitectura monumental funeraria con su característica mampostería tallada (Pérez, 2001; Cabrera y otros, 2022), de mismo modo que los canales construidos de segmentos tallados y ensamblados tienen indudable origen foráneo. Si bien se ha sugerido un eventual origen norteño para el diseño ortogonal de los espacios de poder (Topic y Topic, 2001), las técnicas de la talla y de los enlucidos coloreados, sugieren desde mi punto de vista que la inspiración pudo haber venido también desde Tiahuanaco con su larga tradición de arquitectura con traza ortogonal y estructuras cuadrangulares alrededor de un patio.

Los más espectaculares hallazgos de artefactos que se clasifican en nuestro grupo 1, dada la pericia de sus creadores en el manejo de las convenciones y repertorio tiahuanaco, provienen de los contextos arquitectónicos ceremoniales de Conchopata y Huari, relacionados con el culto de ancestros. Se impone, por ende, la conclusión que los linajes gobernantes se esmeraron en enfatizar su origen foráneo por medio de tocados, *unku*, queros, sin que esto signifique marginar o avasallar tradiciones conservadas por otros linajes de origen diferente. En los vestidos y parafernalia de culto usada por estos últimos los motivos y formas de origen Huarpa o Nazca mantuvieron cierta recurrencia. Coincido con Cook (2001a) que, a pesar de varias diferencias, hay una notable similitud entre las estrategias de poder incaica y huari. Los hallazgos en Conchopata (Isbell y Cook, 2002; Isbell, 2018b) proporcionan pruebas sugerentes para pensar que buena parte del despliegue iconográfico que se aprecia en objetos de nuestro

500/750 CE), characterized by the spread of the motif of a face in a radiant halo, and Late SAIS (500/750 CE to 1000/1100 CE), characterized by a hypothetical “triad pantheon” made up of the frontal staff god, the acolytes seen in profile, and the radiant face. In my opinion, the changes proposed by Isbell do not regard the composition of the pantheon and other deep changes in the religious beliefs, but rather the figurative conventions that the artisans used throughout the centuries, i.e. the ways in which they chose to represent the anthropomorphic supernatural beings. Our discussion so far has proven that the same deity could be represented as a frontal staff god, as staff god seen in profile or, in a reduced version, as a radiant face. There is a wide repertoire of anthropomorphic and zoomorphic supernatural beings that differ from each other by their hybrid body features with zoomorphic elements, their attributes, and the combinations of glyph signs in them.

The new chronology of the Huari-Tiwanaku relationships suggests that the Huari Empire was born in a context of dramatic ruptures in the continuity of the material culture. For example, very few Huarpa features and techniques were maintained in the pottery production (Knobloch 1983; Ochatoma 2007). For the domestic habits of a relatively isolated preindustrial society (the Huarpa society, in this case) to change drastically because of the adoption of foreign customs, and for this transformation to manifest itself in the generalized use of alien shapes and decorations, there needs to be a strong physical presence of foreign groups that occupy a privileged position in the social hierarchy. And in fact, a lot of material evidence suggests that presence, which in this case corresponded to the elites from the highlands. Moreover, the metalworking, the funerary architecture —with a characteristic carved masonry (Pérez, 2001; Cabrera and others, 2022),— and the water channels made of joined segments are undoubtedly of foreign origin. Even though a northern origin has been proposed for the orthogonal plan of the buildings where power was centered (Topic and Topic, 2001), in my opinion the carving techniques and the colored finishes suggest that the orthogonal plan could have also been imported from Tiwanaku —with its long tradition of orthogonal-plan architecture and quadrangular structures around a courtyard.

The more spectacular findings of artifacts that belong to group 1 (in view of the masterful application of the Tiwanaku repertoire and conventions on the part of their manufacturers) have been found in the areas with ceremonial architectural of Conchopata and Huari that are associated to the cult of the ancestors. The ruling lineages strived to emphasize their foreign origin through their headdresses, Unku shirts and Kero beakers without intending to marginalize or overwhelm the traditions of the rest of the lineages, which had a different origin. However, the motives and shapes of Huarpa and Nazca origin remained present to a certain extent in their dresses and cult paraphernalia. I agree with Cook's idea (Cook, 2001a) that, despite several differences, there is a remarkable similarity between the Inca and the Huari power strategies. The findings at Conchopata (Isbell and Cook, 2002; Isbell, 2018b) provide evidence in support of the idea that much of the iconography of the objects in group 1 was directed at spreading myths that emphasized the fact that Lake Titicaca was the place of origin of the ruling lineages of Ayacucho. The stone statues, sunken plazas, and carved funerary chambers (Cabrera and others, 2022; Makowski, 2010; Pérez, 2001) built in the unequivocal Tiwanaku (Protzen, 2002) style had the same function.

primer grupo se orientaba hacia la difusión de mitos dinásticos en los que el lago Titicaca habría sido señalado como el lugar de origen de linajes gobernantes de Ayacucho. Las estatuas de piedra, las plazas hundidas y las cámaras funerarias talladas (Cabrera y otros, 2022; Makowski, 2010; Pérez, 2001), en el inequívoco estilo registrado en Tiahuanaco (Protzen, 2002), tuvieron la misma función.

Las funciones política y religiosa de los artefactos que hemos asignado a nuestro segundo y tercer grupo pueden compararse también, guardando las proporciones y respetando las diferencias, con las funciones que desempeñaban los arríbalos, las botellas, los queros, y los *unkus* de los estilos inca-provinciales e híbridos, por ejemplo, Chimú-Inca, Casma-Inca, etcétera. Estos vestidos y estos recipientes formaban potencialmente parte de la parafernalia de rituales de libación que se constituían en el episodio central de las

Keeping the due proportions and acknowledging the existing differences, the political and religious functions of the artifacts I have assigned to groups 2 and 3 can be compared to those of the aryballos, bottles, Kero beakers and Unku shirts of the provincial Inca styles, e.g. Chimú-Inca and Casma-Inca. These containers and garments were probably part of the paraphernalia used during the libation rites that were central events in the local versions of the religious imperial festivals—such as those that took place in the plazas in front or around the *Ushnu* buildings. We can assume that, just as it happened in Cuzco, during the celebration of the festivals in the Huari provinces the political pacts were renewed, the hierarchies of power were given religious legitimacy, and the young warriors acquired noble status through passage rites. Cook (2001), and recently Reid (2023) have suggested that the D-shaped temples—a very particular type of architecture which is directly related to the Huari imperial culture—were the scenery of ceremonies that included ritual combats and offer-

réplicas locales de las fiestas religiosas imperiales, como las que tuvieron lugar en las plazas frente o alrededor de los *ushnu*. Es de suponer que como en Cuzco, también en las provincias huari, durante las fiestas se renovaban los pactos políticos, las jerarquías de poder recibían la legitimación religiosa y jóvenes guerreros participaban en los ritos de pasaje, que condicionaban su admisión en la estirpe noble. Cook (2001) y recientemente Reid (2023) sugirieron que los templos en forma de D, un tipo de arquitectura muy particular, relacionado directamente con la cultura imperial huari, han sido escenario de ceremonias relacionadas con los combates rituales y las ofrendas de cabezas-trofeo. En opinión de Cook (2015), se trata de templos dedicados al culto de ancestros que, asimismo, se convierten en huacas, lugares sagrados con agencia propia. El mapa de esta clase de vestigios arquitectónicos coincide bastante bien con la hipotética expansión huari.

ings of trophy heads. In Cook's opinion (Cook, 2015), these temples were dedicated to the cult of the ancestors and became *Huacas*, i.e. sacred spaces with an agency of their own. The map of this type of architectural remains very well coincides with that of the Huari expansion.

In the times of the *Tabuaintinsuyo* (i.e. Inca Empire) and of the Huari Empire, the differences between the imperial style and its imitations appear to be directly related to the political rank of those who presided the ceremonies, and of the ceremonies themselves; the objects made in the imperial style and their provincial imitations were destined to be used by the elites that represented the central power in the ceremonies where the deities that protected the ruling lineage were worshipped. On the contrary, the dresses and other objects made in the local style—which show a more or less marked influence of the imperial style—were destined to be used in the feasts to honor the local and regional deities, whether these were linked to the official religious doctrine or not.



■ Túnica en cuya decoración se repite la imagen del felino Sacrificador. Tapiz de fibra de camélido y algodón. El motivo del felino sobrenatural extremadamente abstracto se repite en diferentes colores y orientaciones a lo largo y ancho de esta túnica, que fue acortada por un lado en la antigüedad. En la cabeza del sacrificador, que mira hacia arriba, se aprecia una boca dentada en blanco y negro; otros rasgos faciales son una nariz de botón y un ojo dividido verticalmente. La figura sostiene un hacha a la espalda y, en la parte delantera de su cuerpo, un corto bastón con una cabeza humana cortada e invertida en la parte superior.

Museo de Arte de Cleveland, Ohio. / Camelid-fiber and cotton tunic, with the repeated image of the sacrificer feline. The extremely abstract motif of the supernatural feline is repeated in different colors and orientations across the body of this tunic, which was shortened on one side in ancient times. The sacrificer's upward-gazing head has a toothy black-and-white mouth; other facial features include a button nose and a vertically divided eye. The figure holds the L-shaped haft of an axe behind its back and, at the front of its body, a short staff with a severed, upside-down human head. The Cleveland Museum of Art, Ohio.

Tanto en los tiempos de Tahuantinsuyo como en la época huari, las diferencias entre el estilo imperial y sus imitaciones parecen guardar relación directa con el rango político de la ceremonia y de quien la preside. Los objetos en estilo imperial y sus imitaciones provinciales estaban destinados para el uso de las élites que representaban al poder central en las ceremonias dedicadas al culto de las deidades protectoras del linaje reinante. En cambio, los vestidos y otros objetos en estilo local, marcados por una influencia más o menos notoria del estilo imperial estuvieron destinados para las fiestas ofrecidas a dioses locales y regionales, sean estas vinculadas o no con la doctrina religiosa oficial.

En medio de similitudes hay también diferencias entre las estrategias políticas de ambos imperios, el huari y el inca, en materia de manejo de iconografía como medio de difusión de ideologías religiosas del poder. Como se sabe, hay un solo estilo imperial incaico de origen básicamente cusqueño, con una iconografía muy idiomática, inaccesible para los que no están iniciados en su lenguaje de signos mayormente geométricos o fitomorfos. En cambio, las élites gobernantes huari no intentaron promover un solo estilo de la cultura material relacionada con el ejercicio de poder. Sus estrategias políticas fueron probablemente mucho más inclusivas, de modo que se vuelve manifiesto un discurso abierto entre lo local y lo foráneo por medio de una multitud de estilos emparentados uno con otro, por medio de recurrentes préstamos.

Estas conclusiones, en parte obvias, resultan sin embargo muy útiles para evaluar la aplicabilidad de modelos de poder imperial, empleados de manera consecuente en la segunda mitad del siglo XX. En estos modelos la cultura material de Imperio huari es concebida a semejanza de estados totalitarios modernos, a saber, caracterizada por la imposición universal y avasalladora de un estilo oficial, de un universo de formas y diseños y de un sistema de administración secular, altamente burocratizada, articulado mediante hipotéticos centros administrativos y lugares de acopio de impuestos. La religión henoteísta, el culto del «dios de báculos» y de sus acólitos alados, daba sustento a la organización de poder muy centralizada, despótica con el uso preponderante de medios coercitivos. Los Estados regionales conquistados también fueron interpretados de manera similar, como entes integrados cada uno por una cultura étnica uniforme en todos los aspectos, y cimentada por la religión y costumbres funerarias compartidas (véase el caso moche: Castillo y Quilter, 2010; Fash, 2010).

Ni la discusión sobre las características del desarrollo de Estados e imperios preindustriales (Castillo y otros, 2014 [2012]); Gibbon y otros, 2022; Jennings, 2006; Jennings y Earl, 2016; Jennings y otros, 2023; Meddens, 2023; Nash, 2012, 2018, 2019; Schreiber, 2014 [2012]) ni el análisis de contextos excavados o de la iconografía ha aportado argumentos a favor del modelo imperante. Todo lo contrario, a medida que avanzan las excavaciones sistemáticas, está asomando una realidad política multidimensional, muy dinámica y con un gran número de actores sociales, algunos aliados, otros en pugna. Grupos que hablaban idiomas distintos pudiendo compartir una lengua general y se diferenciaban por estilos de vida, vestidos y costumbres, han negociado o disputado agua, tierras agrícolas y pasturas, así como el tránsito por los caminos de caravanas en el marco de una situación política y de un

Despite the similarities between the political strategies of the Huari and the Inca empires, there are differences that regard the use of iconography as a means of diffusion of the religious power ideologies. As is known, there is only one Inca imperial style, which for the most part originated in Cuzco; it has a very idiomatic iconography that is inaccessible for those who do not know its language of mostly geometric and phytomorphic signs. On the contrary, the Huari ruling elites did not try to promote a single style in the material culture related to the exercise of power. Their political strategies were probably much more inclusive, and there was an open dialogue between the local and the foreign, which manifested itself through several styles that related with each other through borrowed elements.

These conclusions, which may partially seem obvious, are very useful when it comes to evaluating the applicability of the Imperial Model of territorial control, which scholars developed, with variants, during the second half of the 20th century. In this interpretation the Huari material culture is viewed as if it had been a modern totalitarian State, i.e. with characteristic features such as the global and overwhelming imposition of an official style, an exclusive universe of shapes and designs, and a highly bureaucratized system of secular administration —which apparently was based on territorial administrative and tax-collecting centers. Furthermore, a henotheist religion (the cult of the “staff god” and its winged acolytes) is at the root of a very centralized and despotic organization of power which imposes its will mostly through the use of coercive means. The conquered regional States are interpreted in a similar fashion: they were different entities, each comprising an ethnic culture that was uniform in all its aspects, and was kept together by means of a shared religion and shared funerary traditions (see the case of Moche: Castillo and Quilter, 2010; Fash, 2010).

However, neither the discussion on the characteristics of the development of preindustrial States and empires (Castillo and others, 2014 [2012]); Gibbon and others, 2022; Jennings, 2006; Jennings and Earl, 2016; Jennings and others, 2023; Meddens, 2023; Nash, 2012, 2018, 2019; Schreiber, 2014 [2012]) nor the study of the excavated sites and the iconography have furnished evidence in support of the Imperial Model of territorial control. On the contrary, a new multidimensional political reality appears to emerge —one that was very dynamic and included a big number of social groups and actors (some of which were allied, while others were rivals). The social groups that were part of the empire were different from one another in the languages they spoke (though they could share a more generic one), their lifestyles, the way they dressed and their customs; they could have negotiated or fought each other for water, agricultural lands, grazing lands, or the transit of caravans along the roads —all in the context of a changing political situation and an unpredictable environment. Neither the regional States nor the Huari Empire itself had the necessary means (technological or otherwise) to uniformly establish bureaucratic and military control in the conquered territories, e.g. there were no beasts of burden or ships that could transport large numbers of supplies and troops. The task was further rendered difficult by the big tracts of desert and arid mountains that divided the valleys-oases under imperial control.



condicionamiento ambiental cambiantes. Ni los Estados regionales ni el imperio disponían de medios tecnológicos para desplegar de manera uniforme el control burocrático o militar en los territorios conquistados, en ausencia de animales de tiro ni de buques capaces de transportar grandes cantidades de víveres y de tropa. El medio ambiente centro-andino con grandes distancias de desierto y de montañas áridas que separan los valles-oasis no facilitaba tampoco esta tarea.

En este contexto, el sistema hegemónico, basado en alianzas selladas por matrimonios y compadrazgos rituales (Meddens, 2022), reafirmadas en medio de fiestas y banquetes, resultaba la única salida viable si se pretendía mantener por algunas generaciones el control sobre los pueblos y territorios conquistados (Jennings y otros, 2023; Makowski, 2018; Reid, 2023). Ahora bien, es de esperar que el sistema hegemónico no deje los mismos vestigios materiales que el sistema territorial en el registro arqueológico. El lugar de centros administrativos en los paisajes de poder lo ocupan las necrópolis de élite y complejos de palacios-templos en cuyos patios y espacios techados se desarrollaron ceremonias en honor de ancestros comunes reales y míticos. Tanto Conchopata como el Castillo de Huarmey, recientemente excavado por Giersz y Przadka (Giersz, 2017; Przadka, 2017; Makowski, 2016a; véase también Prümers 2001), tienen el carácter mencionado. Es relevante en este contexto la relación entre la monumentalización de las chullpas en la sierra y la expansión huari (Isbell, 1997; Lau 2016: 150-159). Escasos, pero elocuentes detalles en el ajuar funerario de un curaca local pueden indicar que este haya aceptado seguir gobernar como vasallo en representación de un poder foráneo: un *unku* o un tocado exótico y un quero, así como otros bienes traídos desde lejos gracias a una nueva red de alianzas. Cabe observar que el intercambio de bienes suntuarios entre élites no se desarrollaba en el contexto de una economía de mercado generalizada, como sugiere Shady (1988) en su polémico artículo en el que niega la existencia del imperio ayacuchano.

A consecuencia de las conquistas territoriales que se dieron entre 750 y 850 d. C. se incrementó la movilidad de las élites y de los artesanos. Varios individuos y comunidades se desplazaron lejos de su lugar de origen. Se formaron de esta manera condiciones para que una nueva cultura cosmopolita se desarrolle. Los resultados de estudios respectivos sobre las series de vasijas cara-gollete (Knobloch, 2010, 2012, 2016, 2018), y de las estatuillas de turquesa, depositadas como ofrenda en Pikillacta (Cook, 1992; véase también nuevos hallazgos: Cuba y Amachi, 2022: 439-443, figuras 5-9), coinciden en señalar que el mensaje de la iconografía imperial en ambos casos es inclusivo, resaltando la diversidad de atuendos, y a través de ellos, el origen y estatus variado de los hipotéticos ancestros, integrantes de la élite huari.



■ Figurillas de turquesa halladas en Pikillacta, Cuzco, estilo huari (700-1000 d. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Turquoise figurines found at Pikillacta, wari style (700-1000 AD). Metropolitan Museum of Art, New York.

Only a system based on hegemony —and not the imperial model— configured a viable option that could allow the empire to keep the conquered territories and peoples under control for some generations (Jennings and others, 2023; Makowski, 2018; Reid, 2023). This hegemony system included matrimony-based alliances and ritual godfatherhoods (Meddens, 2022) that were consolidated through feasts and banquets. Predictably, the hegemony system does not leave the same archaeological material remains as the imperial model (or other systems of territorial control). Instead of administrative centers, there are across the territory elite necropolis and complexes of palaces-temples in whose courtyards and roofed spaces ceremonies to honor real and mythical common ancestors took place, e.g. Conchopata and Castillo de Huarmey — which was excavated by Giersz and Przadka (Giersz, 2017; Przadka, 2017; Makowski, 2016a; see also Prümers 2001). The relationship between the monumental character of



the *Chullpa* funerary towers and the Huari expansion (Isbell, 1997; Lau 2016: 150-159) is important in this context. A few funerary goods in the tomb of a local ruler have details that suggest that at some point he agreed to continue his rule as vassal of a foreign power; these funerary goods include an Unku shirt, what looks like an exotic headdress, a Kero beaker, and other goods that were brought from afar thanks to a new network of alliances. It is worth noting that the exchange of sumptuous goods between the elites did not take place in the context of a widespread market economy, as Shady (1988) proposed in a polemical paper in which she denies the existence of the Ayacuchan (Huari) Empire.

The territorial conquests that took place between 750 CE and 850 CE resulted in an increase in the movements of people across the territory, including the elites and artisans; many individuals and communities moved to places far from their places of origin, and thus the conditions for the birth of a new cosmopolitan culture were given. The results of the studies on a series of neck-face bottles (Knobloch, 2010, 2012, 2016, 2018) and some turquoise statuettes that were laid as offerings at Pikillacta (Cook, 1992; see also newer findings: Cuba and Amachi, 2022: 439-443, figures 5-9) indicate that in both cases the imperial iconography had an inclusive character and emphasized the origin and the varied status of the hypothetical ancestors of the Huari elite through the diversity of their attires.

Supposedly, the decoration of garments and headdresses comprised visual codes whose semantic meanings were obvious to the participants in the rites, and the diversity of styles in the dresses and designs was the result —deliberately sought for— of the inclusive iconographic system. The style that Haerberli (2018) called Conchopata (because of its resemblance with the iconography of the oversized pottery found at the Conchopata site [Cook, 1987, 1994; Knobloch, 2018; Isbell, 2018b]) does not prevail in the representations that appear in the known textiles from the Middle Horizon, or in the pottery: there



Es de suponer, que la decoración de vestidos y tocados contenía códigos visuales transparentes semánticamente para los partícipes de los rituales, y que la diversidad de estilos y diseños en la vestimenta es el producto intencional de este sistema inclusivo al que hemos aludido. Las representaciones en los textiles conocidos del Horizonte Medio no están dominadas por el estilo que Haeberli (2018) llama Konchopata, debido a su similitud con la iconografía de la cerámica de grandes dimensiones, hallada en el sitio de Konchopata (Cook, 1987, 1994; Knobloch, 2018; Isbell, 2018b). Hay una coincidencia en este sentido con la cerámica, en vista de la poca recurrencia de vasijas de los grupos 1 y 2 respecto al grupo 3, la que es aún más patente si tomamos en cuenta las vasijas monocromas y las que poseen solo una simple decoración geométrica. Por ende, queda claro que la administración imperial no promovía a gran escala la

producción de indumentaria con las imágenes de las deidades ayacuchanas en estilo Konchopata.

El uso de esta clase de objetos se restringía quizá a los integrantes de alta élite gobernante. A juzgar por los complejos de patios y las galerías techadas, como los de Konchopata y Pikillacta, y por los templos en D (Reid, 2023), la arquitectura ceremonial parece restringir el uso de espacios a grupos determinados, y de cierta manera inscribe en el paisaje (Mc Ewan y Williams, 2012) las reglas de complejas relaciones de parentesco que se establecen entre linajes y comunidades. Si esta suposición es cierta, el acceso a imágenes y símbolos sobre los artefactos figurativos de uso ceremonial no estaría libre, abierto a amplias mayorías de súbditos, sino por lo contrario, se restringiría a parientes, y, eventualmente, a los clientes políticos emparentados por medio del ritual quienes se reunían periódicamente en lugares y ambientes determinados.

is a low recurrence of vessels belonging to groups 1 and 2 with respect to group 3, a fact that becomes more evident if the monochrome vessels and the vessels with simple geometrical decorations are taken into account. As the above analysis shows, the imperial administration did not promote the large-scale production of attire with images of the Ayacuchan deities in the Konchopata style.

The use of this kind of objects was probably limited to the members of the ruling elite. Judging by the characteristics of the complexes of plazas and roofed galleries (e.g. Konchopata and Pikillacta) and the D-shaped temples (Reid, 2023), the use of the different areas of the ceremonial buildings was apparently reserved for specific groups, which somehow adds to the equation the rules (Mc Ewan and Williams, 2012) of the complex kinship relationships that were established

between the noble lineages and the communities. If this assumption is correct, access to the images and symbols on the figurative artifacts of ceremonial use was not free and open to the multitude of crown subjects but, on the contrary, it was limited to the relatives of the ruling elites and, eventually, also to those political clients who were related to the ruling elites through the rituals—and met with them periodically in predetermined places and areas.



■ Túnica emplumada (vista frontal y posterior). Algodón, plumas. Huari. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Front and back of a Huari cotton feathered tunic. Metropolitan Museum of Art, New York.

■ pp. 312-313. Tradicionales arcos de piedra tallada en la isla Taquile, lago Titicaca, Puno. / Traditional carved stone arches on Taquile island, Lake Titicaca, Puno.



3

Creencias andinas y religiones comparadas

Andean beliefs and compared religions



■ Vaso Tiahuanaco III, t'ewa (300-600 d. C.), modelado y policromo con la imagen del rostro en el nimbo radiante. Museo Tiahuanaco. Foto: Daniel Giannoni. / Modeled polychrome t'ewa beaker of the Tiwanaku III period (300-600 CE), with the image of a face in a radiant halo. Tiwanaku Museum. Photograph by Daniel Giannoni.

Creencias andinas y religiones comparadas

Andean beliefs and
compared religions.

La hipótesis del dios creador andino
En los capítulos anteriores y en el primer volumen de este libro he mencionado y discutido con frecuencia diversas interpretaciones presentes en la literatura del tema. La mayoría de autores citados defendía la hipótesis que un ser divino con el poder de crear y/o animar presidía los panteones en todos los periodos y todas las áreas de los Andes centrales y meridionales que dejaron evidencias iconográficas.

Este ser actuaba solo o, era eventualmente, integrante de una tríada, y pudo también tener múltiples y variadas manifestaciones. Se pensaba, entonces, en sistemas de carácter mono- o henoteísta. En la mayoría de casos, los arqueólogos identifican a este ser supremo con una figura masculina parada frontalmente y, por lo general, aunque no siempre, con manos extendidas para sostener centros, armas u otros objetos y seres, como animales o humanos cautivos.

The hypothesis of an Andean creator god

In the previous chapters and the first volume of this book, I have often mentioned and discussed varying interpretations of the Andean beliefs. Most of the authors I have cited support the hypothesis that in all the areas of the central and southern Andes where iconographic evidence has been found, an animating and/or creating being presided over the pantheons. This being could act alone, or it could be part of a triad, and could manifest itself in multiple and varying ways. Archaeologists thought there existed a monotheistic or a henotheistic system, and in most cases this supreme being was identified with a “staff god”, a male figure that appeared in a standing frontal view, usually with extended arms and grabbing scepters, weapons and other objects or beings, such as animals or human prisoners.

Los análisis expuestos en estas páginas me han llevado a resultados diferentes. El culto de la deidad de báculos no se difunde desde los Periodos Precerámico e Inicial ni tampoco se impone en la iconografía cupisnique-chavín del Periodo Horizonte Temprano para permanecer en el repertorio de las imágenes religiosas hasta la conquista española (Rowe, 1971). El hecho de que la imagen con las características mencionadas representa a deidades tanto masculinas como femeninas, provistas de diferentes atributos y características corporales de variadas especies de aves y cuadrúpedos, demuestra de manera contundente de que el tipo «deidad de báculos» no guarda relación con un solo ser divino. Se trata de una convención figurativa relativamente recurrente, compartida por diferentes seres sobrenaturales.

La convención mencionada aparece en lugares y tiempos distantes de los Andes, y no se ha demostrado que su conocimiento y uso se mantiene en la tradición iconográfica sin interrupciones. Por el contrario, está claro que no siempre gozaba de la misma popularidad e, incluso, no estaba vigente por siglos enteros. En el caso nazca, el ser frontal de báculos (Doyon, 2006), que adopta la pose sentada, es recurrente solo en las fases Nazca Medio y Tardío (5-6), y en numerosos casos que se asignan a la fase Nazca 6 estuvo representado también de perfil (Proulx, 2006: 97-98, figuras 5-77).

En la iconografía moche, la pose frontal es un rasgo que caracteriza a la deidad Señor de la Tierra (Makowski, 2022; Campana y Morales, 1997), con frecuencia representada sobre el fondo de las montañas. Este personaje, sin embargo, no suele sostener báculos. Otras deidades moches de pie adoptan también circunstancialmente la pose frontal cuando están bajo la serpiente bicéfala, o cuando sostienen plantas cosechadas en ambas manos. Por lo visto, las deidades frontales nazcas y moches no guardan ninguna relación con los dioses y las diosas de báculos de la costa chavín-cupisnique (Cordy-Collins, 1983).

La coherente tradición SAIS (Southern Andean Iconographic Series, Series Iconográficas Sur Andinas) (0-1100 d. C.; Chávez, 2018; Haeberli, 2018; Isbell, 2018a), con el nutrido repertorio de deidades de báculos, masculinos y femeninos, no logró sobrevivir el ocaso de Tiahuanaco y de Huari, y, por lo tanto, no ha contribuido en la formación de la iconografía imperial inca. Algunas convenciones huari, en cambio, sí han ejercido una fuerte y duradera influencia sobre la iconografía de periodos tardíos en la costa centro-norte y en la costa norte (Carrión Cachot, 1959) desde la segunda mitad del Horizonte Medio hasta la conquista española (Mackey, 2001).

En algunas imágenes, las deidades de estos periodos adoptan la pose frontal y sostienen un amplio repertorio de objetos, raramente bastones, con mayor frecuencia cuchillos de sacrificio (*tumi*), porras, estólicas y plantas. Son deidades que «perdieron los colmillos», con los ojos oblicuos, las orejas no humanas y el cabello de serpientes (Menzel, 1977: 38; Mackey, 2001: 138-142). Varias de ellas han dejado también de lado sus ocasionales características animales, resultado de una hibridación intencional con ciertas especies. Esta situación salta a la vista si los comparamos con sus antecedentes moche.

But the analyses I have described in this volume produce a different result. The cult of the Staff God did not spread beginning in the Preceramic and Initial periods, and it did not prevail in the Cupisnique-Chavín iconography of the Early Horizon period, to then remain as part of the repertoire of religious images until the Spanish conquest (Rowe 1971). The fact that the image with the above-mentioned characteristics represents both male and female deities (with the attributes and body features of different birds and quadrupeds) categorically proves that the “Staff God” type is not related to a single divine being; it is rather a relatively recurrent figurative convention that can represent different supernatural beings. It appears in different places and at different times throughout the Andes. Moreover, there is no proof that it was known and used continuously in the iconographic tradition.

On the contrary, it clearly did not always enjoy the same degree of popularity, and sometimes it was not used for entire centuries. In the case of Nazca, the frontal staff being (“Jagged-Staff God”, Doyon 2006) –which appears in a sitting position– is only recurrent during the Middle Nazca and Late Nazca phases (5-6); it also appears in a profile view in numerous cases that have been assigned to the Nazca 6 phase (Proulx 2006: 97-98, fig. 5-77). In the Moche iconography, the frontal stance characterizes the Lord of the Earth deity (Makowski, 2022; Campana and Morales, 1997), which was frequently represented with mountains in the background. However, this personage usually does not hold staffs in his hands. In some occasions the frontal stance is also adopted by other Moche deities, e.g. when they appear under the two-headed snake, or when they hold harvested plants in both hands. The Nazca and Moche frontal deities do not appear to be related to the Chavín-Cupisnique staff gods and goddesses of the coast (Cordy-Collins, 1983).

The coherent SAIS tradition (0-1100 CE; Chavez, 2018; Haeberli, 2018; Isbell, 2018a), which had a copious repertoire of staff gods and goddesses, did not survive the decline of Tiwanaku and Huari, and thus it did not contribute to the formation of the imperial Inca iconography. On the other hand, the Huari conventions did have a strong and lasting influence on the iconography of later periods in the central-northern and northern coast (Carrión Cachot, 1959), since the second half of the Middle Horizon and up to the Spanish conquest (Mackey 2001). In the images, the deities of these periods sometimes appear in a frontal stance and holding a wide variety of different objects, including sacrificial knives (*Tumis*), clubs, dart throwers and plants), but seldom staffs. These deities “lost their fangs” and have oblique eyes, animal ears and hair made of snakes (Menzel, 1977: 38; Mackey, 2001: 138-142). Many of them appear without the occasional animal features that result from a deliberate hybridization with some specific animal species (this appears evident when they are compared to their Moche precedents). However, some in cases they have motifs that are associated with the Chimú frontal personage (e.g. the monstrous serpents that climb behind the personage), which

Sin embargo, en algunos casos, los motivos asociados al personaje frontal chimú hacen sospechar que la imagen representa a la deidad comparable con el Señor de la Tierra moche (Mackey, 2001: 139, figura 30b). Lo sugiere la presencia de las serpientes monstruosas que trepan detrás del personaje. La compañía de la iguana a lado de otra deidad frontal con el mismo tipo de tocado quizá indica que se trata de una variante tardía de Mellizo Terrestre. Hay que poner énfasis en el hecho de que la pose frontal la adoptan también los dos personajes de apariencia humana restantes, que Mackey (2001: 138-150) consideraba integrantes del panteón chimú, a partir de una clasificación tipológico-formal de amplio corpus comparativo chimú y lambayeque-sicán.

Se trata en primera instancia de un ser masculino, Deidad del Tocado de dos Penachos. Su pose es idéntica a la que caracteriza al hipotético Dios de los Báculos de Mackey, pero varía el repertorio de objetos sostenidos en las manos. Por lo general, es un bastón y una bolsa o un cuchillo (*ibidem*, figuras 33-34). La segunda deidad frontal es femenina. Su sexo es posible identificar gracias al peinado y la asociación

con el niño en cuna (*ibidem*, figuras 35-39). La Diosa Chimú mantiene características de la Diosa del Mar y de la Luna moche: es tejedora, guarda relación directa con la Luna, representada mediante la creciente y con el mar lleno de pesca abundante.

Un perfil iconográfico similar tiene la Diosa Lambayeque (Wester, 2018). Es menester recordar que Narváez (2014a, 2014b), Mackey y Pillsbury (2013; Pillsbury y Mackey, 2020) han evidenciado a partir del análisis del quero de Denver que en el lugar de una sola deidad principal lambayeque (Mackey, 2001: 115-132), llamada también Señor Sicán (Shimada, 2014a, 2014b), hay todo un frondoso panteón de dioses con personalidades y rangos de acción diferenciados, incluidas las de sexo femenino. La aparente uniformidad de rasgos de cara convertida en máscara engaña.

Los cuatro casos estudiados a fondo en los tres volúmenes de este libro, Cupisnique-Chavín, Moche, Paracas-Nasca, Pucará-Tiahuanaco-Huari, resultaron diferentes uno del otro en cuanto a las características y contenido de las creencias. Compartieron, sin embargo, algunos principios estructurales en la organización de panteones.

suggests that these images represent a deity that could be compared to the Moche Lord of the Earth (Mackey 2001:139, fig. 30b). An iguana that appears beside another frontal deity with the same type of headdress probably indicates that the latter god is a late variant of the Terrestrial Twin. Remarkably, the other two human-like personages also appear in a frontal stance; Mackey (2001: 138-150) included these two personages as part of the Chimú pantheon in his comparative typological-formal classification of the Chimú and Lambayeque-Sicán corpus. The first personage is a male being, the “Deity of the Two-Plum Headdress”, whose stance is identical to the one that characterizes Mackey’s “Staff God”, even though he holds other objects in his hands (usually a staff and a bag or knife; *ibidem*, figs. 33-34). The second one is a female deity, whose gender is indicated by her headdress and her association with a baby in a cradle (*ibidem*, figs 35-39). This “Chimú Goddess” shares some characteristics with the Moche Sea and Moon Goddess, e.g. she is a weaver, she is directly related to the moon, and

she is represented in the shape of a crescent moon above the sea with abundant fish. The Lambayeque Goddess also shares a similar iconographic profile (Wester, 2018). In regard to the Lambayeque pantheon, it must be observed that after analyzing the Denver Kero beaker, Narváez (2014a, b), Mackey and Pillsbury (2013; Pillsbury and Mackey 2020) have shown that in Lambayeque there is not a single main deity (Mackey’s “Lambayeque Main Deity” [Mackey, 2001:115-132]; or Shimada’s “Lord of Sicán” [Shimada, 2014 a,b]), but rather a copious pantheon that includes gods and goddesses with different personalities and spheres of action. On the other hand, the apparent uniformity of the face features in the masks is confusing.

The four cases I have analyzed in the three volumes of this book (i.e. Cupisnique-Chavín, Moche, Paracas-Nasca, and Pucará-Tiwanaku-Huari) are different from each other as regards the characteristics and contents of the beliefs, even though the organization of their pantheons shared some structural principles of organization.



■ Orejera de oro con la deidad de tocado semicircular llevado en andas sostenidas por dos personajes con este mismo tipo de tocado. Estilo Sicán de la cultura Lambayeque (900-1100 d. C.). an Mitchell and Sons Collection, Gift of an Mitchell, 1991. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. / Lambayeque gold earflare of Sicán style (900-1100 CE), with the image of a god with a semicircular headdress, being carried on a litter by two personages wearing the same type of headdress. an Mitchell and Sons Collection, Gift of an Mitchell, 1991. Metropolitan Art Museum, New York. Accession Number: 1991.419.68.



■ Orejera de plata y oro con la imagen de la deidad de gran tocado semicircular, estilo Sicán-Chimú (1350-1470 d. C.) parada frontalmente. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Gift of Nelson A. Rockefeller, 1969. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. / Silver and gold earflare of Sicán-Chimú style (1350-1470 CE), with the image of a god with a semicircular headdress, seen in a frontal standing position. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Gift of Nelson A. Rockefeller, 1969. Metropolitan Art Museum, New York. Accession Number: 1978.412.189.



■ Orejera de oro chimú (1100-1470 d. C.) con la imagen de una deidad probablemente femenina con doble penacho en forma de serpientes draconianas, rodeada de aves y de valvas de *pond lus princeps*. El medallón central con la deidad está circunscrito por un friso con la procesión de oficiantes humanos cargando haces de dardos. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Bequest of Nelson A. Rockefeller, 197. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. / Chimú gold earflare (1100-1470 CE), with the image of a standing deity (supposedly a goddess) wearing a double plume which is shaped as two draconian serpents, and surrounded by birds and shells of *pond lus princeps*. The central medallion has a frieze showing a procession of human officiants carrying darts. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Bequest of Nelson A. Rockefeller, 197. Metropolitan Art Museum, New York. Accession Number: 1979.206.719.



■ Estatuilla de un ser sobrenatural femenino, probablemente la diosa del Mar y de la Luna, con sus frecuentes atributos, la copa y el disco, Moche Medio (300-600 d. C.). Donación Mr. and Mrs. Nathan Cummings, 1964. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. / Statuette of a supernatural female being (probably the Goddess of the Sea and the Moon) holding a cup and a disk her usual attributes. Middle Moche (300-600 CE). Gift of Mr. and Mrs. Nathan Cummings, 1964. Metropolitan Art Museum, New York. (Accession Number: 64.228.58).

Las divinidades de Chavín de Huántar

La iconografía conservada en las esculturas de Chavín de Huántar ha revelado un complejo sistema de creencias, el que no se circunscribe a la personalidad felínica y poder del Lanzón, indudable imagen de culto en una de las dos alas-ejes del templo. En los bajos relieves del Obelisco Tello se representa el mundo como un todo bipartito, animado por la pareja de dos lagartos draconianos, parados, con las garras traseras en las entrañas de la tierra y las delanteras en el océano. Los flujos que emanan de los órganos sexuales, boca y nariz de los lagartos míticos, simbolizan a las fuentes, y ríos que se llenan con las aguas de la avenida y circulan entre las dos mitades del cosmos, la masculina y la femenina.

La unión sexual de estos seres es el condicionante de la vida y del ritmo de las estaciones (Makowski, 2000, 2022; Roe, 2008). A juzgar por sus cabezas inspiradas en cocodrilos o caimanes, estas deidades residirían lejos del mundo conocido por experiencia directa. Tuvieron, sin embargo, sus representantes en la tierra poblada por los fieles del santuario de Chavín de Huántar. El águila pescadora (*Pandion haliaetus*) representa al lagarto femenino; y el jaguar (*Panthera onca*), al lagarto masculino. Los cuerpos de los lagartos con sus columnas vertebrales en forma de una gran boca monstruosa, llena de dientes parecen formar el eje del mundo (*axis mundi*) al cuidado de tres parejas de seres míticos antropomorfos: una en los fundamentos del eje, en las entrañas de la tierra; otra en la entrada al océano y la tercera en el espacio intermedio.

Una cuarta pareja en pose de contorsionistas jala la sogá haciendo posible que los dos lagartos puedan procrear la vida. En la personalidad del ser mítico representado en el Lanzón se combinan las características de las deidades que residen en el inframundo, a juzgar por la compleja iconografía del Obelisco Tello, lo que concuerda bien con la ubicación de la Gran Imagen. Sin embargo, los relieves de las columnas y del arquitrabe del Pórtico Blanco y Negro, llamado también de los Falcónidos, indican en mi opinión que el ala principal del templo (edificio sur del Templo Nuevo) estuvo dedicada al culto de la pareja de dioses ornitomorfos, el águila pescadora (*Pandion heliaetus*) hembra y una falcónida macho.

■ Vista del obelisco de Tello expuesto en la sala del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima actualmente en el Museo de Sitio de Chavín de Huántar en la figura arriba *roll-out* según Rowe (1967, 1972). / The Tello Obelisk on display at the National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru, Lima currently at the Chavín de Huántar Site Museum/ in the figure above roll-out according to Rowe (1967, 1972).

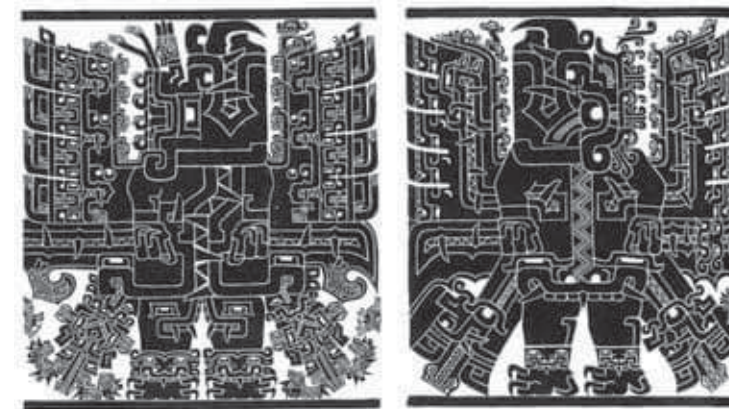


■ Los relieves en el obelisco Tello: el *roll-out* de las cuatro caras según John H. Rowe, redibujado de Rowe (1967). / Rollout view of the four sides of the Tello Obelisk. Drawing according to John H. Rowe (1967).



The Chavín de Huántar deities

The iconography in the Chavín de Huántar sculptures is part of a complex system of beliefs that is not limited to the feline personality and power of the Lanzón –which was, without doubt, the cult image of one of the two wings (and axes) of the Chavín temple. The low reliefs of the Tello obelisk represent the world as a bipartite whole that is animated by the couple of draconian crocodilians that stand with their hind claws grasping the bowels of the earth and their front legs in the ocean. The fluxes that emanate from the sexual organs, mouth and nose of the mythical crocodilians symbolize the water springs and the rivers with their rising flood waters, which run across the male and the female halves of the cosmos. The sexual union of these beings determines life and the rhythm of the seasons (Makowski 2000, 2022; Roe 2008). Their heads, which are inspired on those of crocodiles or caimans, suggest that these deities lived away from the world where everyday life took place. However, they had representatives that the people worshipped at the Chavín de Huántar temple, i.e. the osprey (*Pandion haliaetus*), which represented the female crocodilian, and the jaguar (*Panthera onca*), which represented the male crocodilian. The bodies of the crocodilians (with their spines in the shape of a big monstrous mouth with lots of teeth) appear to configure the *axis mundi* –which is guarded by three couples of mythical anthropomorphic beings. The first one of these couples stands at the root of the axis (in the bowels of the earth), the second one is located at the entrance of the ocean, and the third one occupies the intermediate space. A fourth couple appears in a contortionist position pulling a rope, which act enables the two crocodilians to generate life. Judging by the complex iconography of the Tello obelisk, the personality of the mythical being that appears in the Lanzón combines the characteristics of the deities that live in the infraworld; this agrees with the location of the Great Image. However, I believe that the reliefs in the columns and the architrave of the Black and White Portal (also called Falconid Portal) indicate that the main wing of the temple (i.e. the southern building of the New Temple) was dedicated to the cult of a couple of ornitomorphic gods: a female osprey (*Pandion heliaetus*) and a male falconid.



■ Dos deidades principales en la iconografía del templo de Chavín de Huántar representadas en bajo relieve sobre las columnas del Pórtico de Falcónidas, el águila marina antropomorfa (*andion haliaetus*) femenina y el halcón antropomorfo masculino, posiblemente *alco peregrinus*. Dibujo según Rowe (1967). / Anthropomorphic representations of a marine eagle (*andion haliaetus*) and a male falcon (possibly *alco peregrinus*) in the low reliefs that adorn the columns of the Falconid Portal. These two figures are among the main deities in the iconography of the Chavín de Huántar temple. Drawing according to Rowe (1967).



■ Pórtico de Falcónidas, entrada simbólica al edificio principal, del templo de Chavín de Huántar, en el eje de las dos plazas cuadrangulares. Nótese la tonalidad más oscura de la mitad norte del pórtico. Chavín de Huántar. / View of the Falconid Portal, the entrance gate to the main building of the of the Chavín de Huántar temple. The Portal is symbolically in line with an axis that joins the two quadrangular plazas. Note the darker tone of the northern portion of the portal.

Si mis criterios son acertados, una tríada de deidades supremas habría sido venerada en el templo de Chavín de Huántar, dos deidades del cielo bajo las formas respectivas del águila marina y del halcón, así como una deidad del inframundo con rasgos de felino y pelo de serpientes. La pareja draconiana de lagartos míticos y su papel en animar el mundo era recordada en la plaza mayor. Las imágenes de dioses principales difieren de los demás seres míticos porque sus imágenes tienen dimensiones sobrenaturales, no se dejan reconocer a primera vista y requieren de un guía que los interprete.

Asimismo, se distinguen de los demás por albergar en su cuerpo otros seres sobrenaturales subalternos. Las lajas en relieve que servían para revestir las paredes de las plazas hundidas no cumplen con los criterios mencionados, y, por lo tanto, corresponden a deidades menores. Se puede tratar de ancestros míticos fundadores de las comunidades de fieles que reconocían la autoridad del templo de Chavín de Huántar. En la plaza circular, debajo de sus pies avanzaban cuatro procesiones de felinos hibridados con águilas marinas.

El mal estado de conservación de la mayoría de lajas no permite un análisis comparativo fino de personajes. Tampoco se conoce su ubicación exacta, salvo siete relieves (Lumbreras, 2015: 186-189, figura 115). La muestra es suficiente para percatarse de que todos estos seres combinan en su personalidad rasgos de humanos con los de animales, felinos, monos, aves, insectos, entre otros. Podríamos imaginarnos tentativamente que los relieves de la plaza circular hundida representan a la organización de la confederación religiosa chavín (Burger, 1992: 193, 195), a dos mitades (sur y norte separados por el eje de escaleras) y cuatro parcialidades en las que se distribuyen las comunidades territoriales de parentesco, identificadas, cada una, por una relación especial que la une con un animal en particular. Los atributos sostenidos en las manos, cactácea alucinógena, sampedro (*Trichocereus pachanoi*), conchas tropicales de *Strombus sp.*, utilizados como *pututus* (trompetas) aluden a la función ritual de los participantes de las cuatro procesiones.

No se ha llegado a comprobar que los dioses principales de Chavín se hayan impuesto de manera generalizada y contundente en otros centros de culto del Horizonte Temprano, en los Andes Centrales. La adopción del repertorio de elementos simbólicos como tipos de ojos, mandíbulas, bocas con dientes y colmillos, cabezas y caras agnáticas de seres humanos y animales, con la particular sintaxis que sirve para construir a los seres míticos (Roe, 2008), no ha implicado la incorporación de dioses foráneos en los panteones locales. Hasta el presente, solo las imágenes de deidades con la apariencia de aves de rapina míticas se reportan de sitios localizados en la sierra norte, en la costa centro-norte y en la costa sur (Makowski, 2022: 146-227).



■ Laja cuadrangular con representación en relieve de una de las deidades subalternas que comparte varios atributos con el dios de Lanzón, como rasgos felínicos y antropomorfos a la vez, el cabello de serpientes. En lugar de la sogá, la deidad sostiene valvas de moluscos tropicales, *tromus sp.* y *pondus sp.* Museo de Sitio. Chavín de Huántar. / uadrangular slab with a relief representation of one of the subordinate deities. This deity shares its serpentine hair and its feline/anthropomorphic features with the god in the Lanzón monolith, but carries tropical mollusks' shells (*tromus sp.* and *pondus sp.*), and not a rope. Chavín de Huántar Site Museum.

If my assumption is correct, then a triad of supreme deities was worshipped at the Chavín de Huántar temple. This triad included two sky gods under the shape of an osprey and a falcon, and a god of the infraworld that had feline features and snake skin. The couple of draconian crocodilians and their role as animators of the world was honored at the main square. Three characteristics distinguish the images of the main gods from those of the rest of the mythical beings: a) their dimensions are supernatural; b) they are not easily recognizable at first sight (expert guidance is required for their interpretation); and c) they include subordinate supernatural beings inside the main god's bodies. Because the reliefs in the plates that cover the walls of the sunken plazas do not show the above characteristics, we can assume that they represent minor deities, probably the mythical ancestors of the communities that acknowledged the authority of the Chavín de Huántar temple. In the sunken circular plaza, four processions of hybrid osprey-felines move at the feet of the minor deities. Unfortunately, the bad state of preservation of most of the plates does not allow for a detailed comparative analysis of the personages in them. Moreover, the original location of most of these plates is unknown (save for seven of them; Lumbreras, 2015: 186-189, fig. 115). However, the available material shows that the personalities of all of these beings combine the features of humans and animals, including, felines, monkeys, birds, insects, and others. We can assume that the reliefs of the sunken circular plaza represent the organization of the Chavín religious confederation (Burger 1992:193, 195). The space was divided into a northern and a southern half that were divided by an axis that joined the stairs, and also into four parts that were occupied by the territorial kinship-related commu-



■ Laja cuadrangular con representación en relieve de una de las deidades subalternas con alas de traza geométrica y un cactus sampedro (*Trichocereus pachanoi*) en las manos. Es uno de los seres sobrenaturales que forman parte de cuatro cortejos representados en las paredes de la plaza circular hundida, en el templo de Chavín de Huántar. / uadrangular slab with a relief representation of one of the subordinate deities. This deity, which has geometrically designed wings and carries a San Pedro cactus (*Trichocereus pachanoi*), is one of the supernatural beings that appears in the four processions sculpted in the walls of the circular sunken plaza of the Chavín de Huántar temple.

nities (these were identified by their own special relationship with a specific animal). The attributes that the personages hold in their hands (i.e. the hallucinogenic San Pedro [*Trichocereus pachanoi*] cactus, and the shells of the tropical oyster [*Strombus sp.*; which were used as trumpets]), allude to a ritual function of the personages that participate in the four processions.

No evidence supports claiming that the main gods of Chavín prevailed decisively in other cult centers of the Early Horizon period in the Central Andes. The adoption, in the different local pantheons, of particular symbolic elements (e.g. eyes, mandibles, mouths with teeth and fangs, agnatic human and animal faces and heads) and the special syntax used in the creation of the mythical beings (Roe 2008) did not imply an assimilation of foreign gods. To date, the only images of mythical deities that have been found in sites of the northern Andes, the central-northern coast, and the southern coast are those of mythical deities with the features of birds of prey (Makowski 2022:146-227).

Los ancestros míticos paracas-nazca

A diferencia de los periodos Cupisnique y Chavín (c. 1100-c. 400 a. C.) con abundantes evidencias de la escultura figurativa en los templos, incluidas imágenes de culto, imágenes que forman el corpus iconográfico paracas y nasca (c. 200 a. C.-c. 700 d. C.), provienen de objetos hallados en contextos funerarios, en particular de cerámica, mates pirograbados y de textiles. Hay un caso de la decoración parietal (las Ánimas de Ica) y amplia serie de geoglifos figurativos. Esta diferencia tiene relevancia porque las funciones de un objeto —soporte de la imagen— repercuten en la elección de los motivos, mientras que la forma, así como la técnica, pueden condicionar el diseño figurativo. Invito al lector que intente reconstruir en su mente las creencias cupisnique y chavín, y que lo haga solo a partir de las representaciones conservadas en la cerámica, para luego comparar el resultado con el panorama que se dibuja gracias a los relieves y a los textiles pintados de estas mismas culturas (Makowski, 2022). Los resultados de este ejercicio aportarán sin duda un cuadro diferente según el tipo de fuentes considerado. La cerámica permitirá una percepción incompleta,



■ Fragmento de tejido pintado chavín (800-400 a. C.) con la imagen de un ser sobrenatural femenino de cuyo cuerpo y báculos emanan ramas de algodón con copos, de ahí el nombre de Diosa de Algodón, costa sur del Perú. Dimensiones: 34,3 36,2 cm. Museo de Arte de Cleveland, Ohio, Severance and Greta Millikin Purchase Fund 2017.56. / Fragment of a Chavín painted textile from the Peruvian southern coast (800-400 BCE), with the image of a female supernatural being. This personage is known as the Cotton Goddess because blooming cotton plants emerge from her body and staffs. Dimensions: 13 1/2 14 1/4 in. (34.3 36.2 cm.). The Cleveland Museum of Art, Severance and Greta Millikin Purchase Fund 2017.56.

simplificada, de la iconografía religiosa. Véase, por ejemplo, Fux y Pardo, 2015: 342-370.

En el caso paracas-nazca, hay una diferencia notable entre la iconografía de textiles y de cerámica, a pesar de que los diseños textiles sirvieron probablemente de modelo para que sean imitados en cerámica pintada y mates. Cabe recordar que en las áreas funerarias de Huari Kayan-Cerro Colorado y Cabezas Largas, investigadas por Tello y famosas por el hallazgo de los fardos funerarios muy bien conservados, la cerámica en el estilo Topará es esencialmente monocroma, salvo el agregado ocasional de la banda en rojo.

No cabe duda, por ende, que son los encargados de bordar las prendas tejidas los autores de la compleja iconografía. En los valles de Nazca e Ica, donde se desarrolla el estilo de la cerámica policroma figurativa nazca, esta relación es también posible de demostrar. Es más, ella probablemente condiciona el desarrollo de la iconografía alfarera en los tiempos de construcción y uso del gran centro ceremonial de Cahuachi (c. 50-350 a. C.). Lo que salta a la vista a la hora de comparar la serie de imágenes provenientes de tejidos bordados y telas pintadas, por un lado, y de la cerámica, por el otro, es la gran variedad de seres naturales y sobrenaturales en el repertorio textil.



■ Recipiente de esteatita cupisnique (1200-400 a. C.) con decoración en relieve. Dimensiones: 6,6 9,3 cm. Museo de Arte de Cleveland, Ohio, Purchase from the . H. Wade Fund 1955.167. / Cupisnique steatite container with relief decoration (1200-400 BCE). Dimensions: 2 5/8 3 11/16 in. (6.6 9.3 cm). The Cleveland Museum of Art, Purchase from the . H. Wade Fund 1955.167.

The Paracas-Nazca mythical ancestors

Contrary to the case of the Cupisnique and Chavín periods (ca. 1100-400 BCE), which have abundant evidence of figurative sculpture in the temples (including cult images), the images that make up the Paracas and Nazca (ca. 200 BCE to 700 CE) iconographic corpus mostly come from funerary contexts, in particular from pottery vessels, pyrography-carved gourds, and textiles, even though there is a case of wall decorations (Las Animas, in Ica), as well as several figurative geoglyphs. This difference in the availability of archaeological material is important, because the functions that the objects that supported the images had influenced the choice of motifs that were represented in them. Likewise, the shape of the object and the techniques used could condition the figurative design. The reader might mentally reconstruct the Chavín and Cupisnique beliefs exclusively from the representations in the pottery remains, and then do the same thing again, but this time considering only the reliefs and the painted textiles of these same two cultures (Makowski 2022). The result would no doubt be different for each of the two types of sources used. The pottery sources result



■ Vaso Nazca Temprano (100-400 d. C.) con la imagen frontal del Ser Mítico Antropomorfo, de cuya cara de felino con máscara bucal y diadema emana un apéndice unido con otra cabeza del felino. Diámetros: 12,8 17,7 cm altura 13 cm. Museo de Arte de Cleveland, Ohio, Gift of ohn Wise 1949.561 / Earthenware cup of the Early Nazca period (100-400 CE), with a frontal image of an Anthropomorphic Mythical Being that has a feline face, a mouth mask, a diadem, and an appendix that joins its face to the head of another feline. Diameters: 5 1/16, 6 15/16 in. (12.8, 17.7 cm) height: 5 1/8 in. (13 cm.). The Cleveland Museum of Art, Gift of ohn Wise 1949.561.

in a simplified and incomplete perception of the religious iconography (see for example Fux and Pardo, 2015: 342-370).

In Paracas and Nazca, there is a remarkable difference between the iconography in the pottery and that in the textiles, despite the fact that the textile designs were probably used as models in the production of the pottery and the carved gourds. It is worth mentioning that the Topará-style pottery found at the Huari funerary areas of Kayan-Cerro-Colorado and Cabezas Largas (which Tello studied and became famous for their excellently preserved funerary bundles) is essentially monochrome, save for some occasional red stripes. This reveals that the authors of the complex iconography were the artisans that embroidered the woven textiles. This is also valid for the Nazca and Ica valleys, where the Nazca polychrome figurative pottery style developed. Moreover, the production of textiles probably conditioned the development of the pottery iconography during the period of time when the Cahuachi ceremonial complex was built and used (ca. 50 BCE to 350 CE). A great variety of natural and supernatural beings in the textile repertoire becomes evident when the embroidered and painted textiles are compared to the pottery. On the



■ Cuenco Nazca Tardío (500-700 d. C.) decorado con dos frisos compuestos cada uno por parejas alineadas de cabezas de seres sobrenaturales, felinos híbridos y orcas-tiburones, rodeados de un halo de olas-volutas (sangre). Dimensiones: 10,4 14 cm. Museo de Arte de Cleveland, Ohio, ames Albert Ford Memorial Fund 1946.279. / Decorated bowl of the Late Nazca period (500-700 CE). Each one of its two friezes includes aligned heads of supernatural beings, hybrid felines, and sharks/killer-whales surrounded by a halo of scrolls/waves (possibly symbolizing blood). Dimensions: 4 1/8 5 1/2 in. (10.4 14 cm.). The Cleveland Museum of Art, ames Albert Ford Memorial Fund 1946.279.

En cambio, salvo contadas excepciones, en la cerámica se observa progresiva esquematización de seres antropomorfos que se acentúa después de la caída de Cahuachi. La presencia del antifaz de felino en la mayoría de las imágenes de deidades es la razón por la que se asigna a todos los seres sobrenaturales antropomorfos a una sola categoría tipológico-formal, la de Ser Enmascarado (Carmichael, 2017: 164), llamado Ser Mítico Antropomorfo (AMB) por Proulx (2006). Se supone, asimismo, que el Ser Enmascarado sustituye al Ser Oculado que lo antecede cronológicamente.

En mi percepción, la bigotera del felino es un detalle redundante que alude posiblemente a la capacidad tanto de matar como de iniciar la nueva vida, que posee todo ser sobrenatural. Se asemeja, en este sentido, al uso de colmillos en la iconografía moche de la costa norte en el Periodo Intermedio Temprano y el Horizonte Medio (Golte, 2009; Makowski, 2022). Hay, en cambio, otros detalles de mayor relevancia en el aspecto de cada ser sobrenatural antropomorfo (AMB). Estos detalles indicaban al espectador, partícipe de la cultura Nazca, quién es y cómo se llamaba deidad dada, qué puede hacer, y con qué grupo humano se relaciona por medio de los lazos de parentesco mítico.

Los detalles determinantes de la personalidad de cada deidad parecen derivarse de la hibridación corporal con una especie determinada de fauna. El repertorio es amplio y abarca al depredador marino, al tiburón-orca, el depredador terrestre, el felino de las pampas, al cóndor, al halcón, al perdiz-*kiula*, al picaflor, al vencejo, al crustáceo, etcétera. Los programas iconográficos de un tambor, excepcional en su riqueza iconográfica, y de los mantos Nazca Temprano encontrados en Cahuachi, evidencian la coexistencia en el imaginario de una multitud de seres sobrenaturales diferentes en lugar de un solo ancestro todopoderoso, como lo sugería Carmichael (2017).

Comparto la percepción de Proulx (2006: 200-201) que la religión nazca se asemeja a las creencias de las sociedades organizadas en comunidades territoriales de parentesco que los incas han incorporado a su imperio (*ibidem*). La cosmovisión subyacente parece tener carácter animista. En este sentido, Proulx (2006: 200) afirma que «la religión Nasca era de naturaleza más mágica que religiosa» (traducción de Krzysztof Makowski), y chamanes en lugar de sacerdotes estuvieron a cargo de las ceremonias. Por consiguiente, creo que tanto los seres antropomorfos con rasgos fantásticos, zoomorfos híbridos, como animales y plantas integraban el frondoso universo de deidades nazca, con capacidad de ver, hablar e influir los destinos de humanos.



■ Botella escultórica Nazca Medio (400-600 d. C., fecha TLC, 410-1010 d. C.) representa a un guerrero humano vestido de taparrabo y faldellín con un arma y una cabeza humana cortada en las manos. Dimensiones: 28,8 16 17 cm. Museo de Arte de Cleveland, Ohio, Severance and Greta Millikin Purchase Fund 2012.116. / Effigy bottle of the Middle Nazca period (400-600 CE), TL dated to 410-1010 CE, representing a human warrior that wears a short skirt and a backflap, and carries a weapon and a severed human head in his hands. Dimensions: 11 5/16 6 5/16 6 11/16 in. (28.8 16 17 cm). The Cleveland Museum of Art, Severance and Greta Millikin Purchase Fund 2012.116.

other hand, the pottery shows progressively more schematic anthropomorphic beings, save for a few exceptions. This tendency increased after the demise of Cahuachi. All anthropomorphic supernatural beings are assigned to a single typological-formal category, that of Masked Being (Carmichael 2017: 164), which Proulx (2006) calls Anthropological Mythical being (AMB). The reason for the name Masked Being is because most of the images of deities show them wearing a feline mask. It is assumed that the Masked Being category succeeded that of the Oculate Being.

In my opinion, the fake feline moustache (i.e. the mask) is a redundant detail that possibly alludes to the capacity of killing and giving new life, which characterizes all supernatural beings. In this regard, it resembles the use of the fangs in the iconography of Moche (northern coast) during the Early Intermediate and Early Horizon periods (Golte, 2009; Makowski, 2022). Other details in the representations of the anthropologic supernatural beings (AMB) were more important because they revealed the deity's identity and attributes to the Nazca spectator, including the deity's name, what it could do, and to what human groups it was related through mythical kinship. Thus, the determining details of each deity's personality appear to derive from their bodily hybridization with a specific type of animal. The wide repertoire includes, among others, the shark or killing whale (marine predator), the terrestrial predator, pampas cat, condor, falcon, Kiula partridge, hummingbird, common swift, crustaceans, etc. The iconographic programs of an exceptionally richly decorated drum and the Early Nazca mantles found at Cahuachi, prove that instead of a single all-powerful ancestor (as Charmichael suggested [2017]) a multitude of different supernatural beings coexisted in the social imaginary of the Nazca people. I share Proulx's idea (2006: 200-201) that the Nazca religion resembled the beliefs of the societies that were organized in territorial kinship-related communities, which the Incas incorporated into their empire (*ibidem*). The underlying cosmic vision appears to be animistic, and in this sense, Proulx (2006: 200) says that the "Nazca religion was more magical in nature than religious", and that the religious ceremonies were conducted by shamans rather than by priests. I therefore believe that the copious universe of Nazca deities comprised animals, plants and anthropologic beings with fantasy, zoomorphic and hybrid features, all of which could see, talk, and influence the destiny of the humans.

La hipótesis precursora de Dwyer y Dwyer (1975), contrastada con éxito en los estudios sobre los fardos funerarios realizados durante los últimos cincuenta años (véase Makowski 2023, capítulo 2), ofrece una buena explicación a la diferencia en la manera como los tejedores, por un lado, y los ceramistas, por el otro, están aludiendo a estas tradiciones míticas a la hora de producir los artefactos figurativos. Dwyer y Dwyer (1975) propusieron interpretar el ritual de construcción de fardo como proceso de volver a vestir al muerto, como si fuese un recién nacido. Se hacía uso para este fin de tejidos especialmente producidos como ofrenda funeraria, cuya iconografía alude a la gesta del difunto y su transformación en el poderoso ancestro sobrenatural. Véase también DeLeonardis y Lau, 2004; Peters, 2010.

El ajuar compuesto de tejidos decorados es considerado obra de representantes de la comunidad de deudos, quienes deseaban propiciar con sus ofrendas a la transformación del difunto en el más allá y lograr que se inicie su nueva vida en el mundo paralelo donde moran los muertos. Esta participación se inicia luego del deceso, y acompaña la preparación del fardo y la ceremonia fúnebre. En el caso de muertos de alto rango de Paracas, rituales en los que se vuelve a vestir el fardo con una nueva capa de ofrendas textiles se organizan varias veces luego del entierro. En estos mismos casos, se

Dwyer and Dwyer' precursor hypothesis (1975), which the studies on funerary bundles of the last 50 years contradict (see Makowski 2023, chapter 2), offers a good explanation for the different ways in which the weavers and the potters alluded to the mythical traditions when they produced their figurative artifacts. Dwyer and Dwyer (1975) proposed that the ritual of the assembly of the funerary bundles should be interpreted as a process of dressing and re-dressing the corpse, like it were a newborn. The textiles that were used to this end were deliberately produced as funerary offerings. The iconography in these textiles alludes to heroic acts of the dead person, and his or her transformation into a powerful supernatural ancestor (see also DeLeonardis and Lau 2004, Peters 2010).

As mentioned, the decorated textiles that were part of the funerary offerings are believed to have been made by members of the deceased person's closest circle, who thus intended to propitiate its transformation and the beginning of its new life in the land of the dead. The participation of the people from the dead person's closest circle began right after the decease, and accompanied the process of preparation of the funerary bundle, as well as the funerary ceremony. In the case of the death of high-ranking people of the Paracas culture, the original first burial was followed by several instances of a rite in which the funerary bundle was first unburied, and then reburied after hav-



■ Fragmento de textil Nazca Temprano (100-350 d. C.) con decoración figurativa pintada muy compleja. Se aprecian varios tipos diferentes de seres sobrenaturales, serpientes-gusanos bicéfalos. La personalidad iconográfica de cada ser está construida combinando un tipo determinado de apéndices serpentiformes, con características determinadas de rellenos y de cabezas. En la foto, se aprecia cabezas humanas y de monos, y frutos de ají y lúcumo, así como raíces de jícuma (Cahuachi, Sector Y16 E P67 5-T1, Textil 13. Foto: Giuseppe Orefici). / Fragment of a Cahuachi textile from the Early Nazca period (100-350 CE), with complex figurative painted decoration. It includes two-headed serpents/worms and several different types of other supernatural beings. The iconographic personality of each supernatural being is built using a specific serpentine appendix that includes exclusive heads and fillings (the image shows human and monkey heads, chili peppers, lúcuma fruits, and jícama roots. Cahuachi, Sector Y16 E P67 5-T1, Textile 13. Photograph by Giuseppe Orefici).



■ Manto Paracas Cavernas (300 a. C.-200 d. C.) con la decoración bordada con fibra de camélido sobre la tela llana. En los paneles repetidos en toda la tela se repite la imagen geometrizada de un ave fantástica de dos cabezas en vuelo con alas desplegadas. Dimensiones: 154,9 292,1 cm. Museo de Arte de Cleveland, Ohio, The Norweb Collection 1946.226.

■ Mantle of Paracas Cavernas style (300 BCE-200 CE), made in plain weave of camelid fiber with embroidered decoration. A geometrized image of a flying two-headed fantasy bird appears in the panels along the textile. Dimensions: 154.9 292.1 cm (61 115 in.). The Cleveland Museum of Art, The Norweb Collection 1946.226.

registra una diversidad de estilos e iconografías acordes con la variada identidad de poblaciones de la costa-centro sur, probables súbditos del difunto. En este contexto, no extraña que los encargados de diseñar y realizar la decoración estructural y los bordados representen con debido esmero toda la variabilidad de seres míticos acorde con sus tradiciones.

En el caso de Cahuachi y de su área de interacción en los valles de Nazca e Ica se esperaría que la iconografía transmita contenidos de una doctrina religiosa coherente con el panteón estructurado y que estos mantengan su vigencia durante toda la historia del centro ceremonial, frecuentemente comparado con Chavín y Pachacámac (Llanos, 2009, Orefici, 2009, 2012, 2016 b, c; Silverman, 1994). Lo esperado por aquellos que consideran a Cahuachi capital de Estado y/o residencia de poderosa casta sacerdotal, no se manifiesta, sin embargo, en las evidencias.

La diversidad de estilos e iconografías iguala a la de Paracas. Los personajes sobrenaturales que alguna vez fueron considerados buenos candidatos para ser cabezas de panteón están representados en igualdad de condiciones y a lado de otros. Los tejidos encontrados por Orefici (2012) y analizados por Frame (2009, 2016) sorprenden por agrupar en bandas figurativas a todos

los estilos y a todos los seres míticos que fueron concebidos en el seno de las tradiciones Topará, Paracas y Nazca Temprano (Makowski 2023: 228-229). Pareciera que los artesanos insistían en afirmar su identidad y asegurar la presencia de su grupo de origen en los rituales supracomunitarios. Asimismo, el usuario de la prenda decorada afirmaba sus derechos de representar a la variopinta comunidad.

La motivación de los alfareros fue distinta, suponemos, de la de tejedores. La decisión de escoger la forma y el o los motivos para decorar el recipiente en buen grado se desprendía del deseo de asegurar la eficiencia ritual, mágica de la vasija según los usos que se le iba a dar. Los recipientes cerámicos no fueron concebidos como soportes de narraciones que sustentaban y legitimaban el poder de autoridades vivas y muertas, como es el caso de muchas prendas textiles más elaboradas. La evolución del estilo alfarero nazca va en el sentido de priorizar la presencia, incluso redundante, repetitiva, de aquellas formas que aluden a poderes específicos o en episodios rituales en lugar de concentrarse en identidades. Las figuras del ancestro mítico (AMB) enmascarado se convencionalizan, como las correspondientes a otros personajes del repertorio. Lo observado concuerda bastante bien con nuestro supuesto.

ing added a new layer of textile offerings to it. These cases include different styles and iconographies, which suggests the participation of different populations of the central-southern coast, that were probably subjects of the dead leader. Not surprisingly in this context, the artisans that designed the structural decoration of the textiles and those who embroidered them took much care in representing the whole variability of the mythical beings, following their respective traditions.

In the case of Cahuachi and its area of interaction in the Nazca and Ica valleys, those who believe that this site was the capital city of a State and/or that it hosted a powerful priestly caste, expect its iconography to transmit the contents of a religious doctrine that corresponded to its structural pantheon, and also these contents to remain valid during the whole period when the Cahuachi ceremonial center was in use (it has frequently been compared to Chavín and Pachacamac [Llanos, 2009, Orefici, 2009, 2012, 2016 b, c; Silverman, 1994]. However, the evidence suggests otherwise, because there is as much diversity of styles and iconographies as there was in Paracas. The supernatural personages that some past archaeologists thought were good candidates to become head-deities in the pantheon appear represented beside other supernatural personages, in equal conditions. The textiles found by Orefici (2012)

and studied by Frame (2009, 2016) are surprising, because they include all the styles and mythical beings of the Topará, Paracas and Early Nazca traditions in their figurative stripes (Makowski 2023: 228-229). Apparently the artisans intended to affirm their identity and mark the presence of their communities of origin in the rituals that were attended by all the subject communities. Likewise, the persons who wore these decorated textiles affirmed their right to represent their picturesque communities.

We assume that the motivation of the potters was different than that of the weavers; the choice of shape and motives for the decoration of their vessels much depended on their wish to maximize their products' ritual/magical efficiency for any specific ritual ceremony. The pottery vessels were not conceived as supports for narrations that explained and legitimized the power of the living or dead authorities, as was the case with many elaborate textile pieces. Rather than concentrating on individual identities, the evolution of the Nazca pottery style prioritized the presence –sometimes even redundant and repetitive– of shapes that alluded to specific powers or ritual episodes. The figure of the masked mythical ancestor (AMB) and other figures of the iconographic repertoire were conventionalized. This agrees quite well with our assumptions.

El frondoso panteón moche

Para disponer de una perspectiva suficiente y entender las particularidades de las creencias paracas-nazca, una comparación con el caso Moche puede resultar útil para el lector. La mayor parte de las evidencias que tomamos en cuenta para reconstruir el sistema religioso imperante en la costa norte del Perú proviene de las fases tardías de la cultura Moche (c. 600-800 d. C.). Se trata, por ende, de una época posterior al desarrollo de la cultura Nazca. En este periodo, entre la costa y la sierra sur se gesta el fenómeno cultural y político llamado Huari, en la etapa previa al impacto cultural SAIS tardío (Tiahuanaco: Isbell, 2018b; Knobloch, 2018).

La decoración de la cerámica en pintura de línea fina, relieve y escultura modelada es la principal fuente de información para el estudio de la cultura Moche. A juzgar por la representación de rituales, las formas de vasijas decoradas corresponden a usos exclusivamente ceremoniales. Se usan estas vasijas, entre otros, en relación con los sacrificios y ofrendas de sangre y con la preparación de cuerpos para el entierro. Se trata de botellas asa estribo, asa lateral, cancheros, vasos acampanados («floreros») y cántaros medianos. La cerámica usada y también la que fue especialmente confeccionada como parte de ofrendas se encuentra en contextos funerarios.

■ Botella asa-estribo Moche IV (400-650 d. C.) con la representación del juego con palitos. *Roll-out* digital. La deidad Guerrero del guila que adopta aquí su personalidad del águila pescadora se enfrenta en el juego con dos deidades menores, un puma y una libélula. Dimensiones: 29,2 14 14 cm). Brooklyn Museum, Gift of Mrs. Eugene Schaefer, 36.328. Creative Commons-BY (Photo: Brooklyn Museum, 36.328 acetate bw.jpg).

■ Digital rollout view of a stirrup spout bottle of Moche IV style (400-650 CE), in which the Eagle Warrior (depicted here under its fishing eagle manifestation) appears playing a sticks game against two minor deities a cougar and a dragonfly. Dimensions: 11 1/2 5 1/2 5 1/2 in. (29.2 14 14 cm). Brooklyn Museum, Gift of Mrs. Eugene Schaefer, 36.328. Creative Commons-BY (Photo: Brooklyn Museum, 36.328 acetate bw.jpg).

The copious Moche pantheon

A comparison with the case of Moche might give the reader a broader context and help him or her understand the particularities of the Paracas-Nazca beliefs. Most of the evidence we use for the reconstruction of religious system of the northern coast of prehispanic Peru belongs to the later phases of the Moche culture, from circa 600 CE to circa 800 CE –a period of time that comes after the development of the Nazca culture (this period saw the development of the Huari political and cultural phenomenon in the southern coast and Andes, which preceded the Late SAIS cultural impact [Tiwanaku: Isbell, 2018b; Knobloch, 2018]). The evidence for Moche includes mostly pottery with fine-line painting, architectural reliefs and modeled sculpture. Some pottery pieces are decorated with the representation of rituals, which suggests that they were produced exclusively for ceremonial use, such as blood sacrifices/offerings and the preparation of corpses for burial; these pieces include stirrup spout bottles, side-handle bottles, vessels for toasting corn (Cancha), flared containers (called “flower vases”) or medium-sized pitchers. Both pottery for everyday use and pottery produced to be used as funerary offerings were found in funerary contexts.



Muchos talleres, en particular los que estaban localizados en el valle de Moche y Chicama, han logrado superar las limitaciones que impone la forma y la superficie reducida del cuerpo de una vasija y crear escenas con la participación de varias decenas de personajes dentro de un escenario con elementos de paisaje. Este avance se dio gracias al perfeccionamiento de las técnicas de pintura bicolor de línea fina y del relieve impreso de molde. La superación de las barreras técnicas ha hecho posible el reemplazo de la estructura de composición metonímico-metafórica, comparable con la que caracteriza a la iconografía paracas-nazca, por la estructura narrativa (Makowski, 2022: 231-289).

En la primera, las imágenes aisladas de seres sobrenaturales y humanos en acción, de atributos, componentes del paisaje, etcétera, se constituyen en llamadas a las escenas de vida real y/o a episodios de narraciones de los que fueron sustraídas en una operación mental previa a la confección del proyecto de la vasija. En las imágenes que poseen estructura narrativa, el episodio, un conjunto de personajes en acción eventualmente ubicados en el escenario, es decir, una escena, es la unidad elemental de narración. Las escenas pueden concatenarse en secuencias continuas o discontinuas ordenadas en el tiempo en un antes y un después. El análisis descriptivo contextualizante brinda la oportunidad de no solo decodificar los contenidos de la narración de manera fehaciente, sino además reconstruir el carácter, personalidad y campo de acción de los protagonistas humanos y sobrenaturales.

La comparación con otros tipos de soportes y materiales, como la pintura parietal, tejidos con la ornamentación estructural y pintada, artefactos de metal, madera, hueso, indica que todos estos grupos de objetos comparten repertorios de diseños y, según toda probabilidad, también contenidos temáticos. Hay en este sentido una unidad del mensaje iconográfico. Gracias a las excavaciones recientes en varios templos moche, se dispone de registro de la decoración figurativa parietal en relieve policromado y en pintura, a saber: huaca de la Luna (valle de Moche; Uceda y otros, 2016), huaca Cao (valle de Chicama; Franco, 2021), Pañamarca (valle de Nepeña: Bonavia y Makowski, 1999; Trever, 2017, 2022).

El programa iconográfico en los tres casos citados coincide en algunos aspectos de importancia. Las escenas con narraciones de mitos en las que participan las deidades moche se vuelven recurrentes a partir del siglo VII d. C. Su ubicación en los ambientes techados de la cima de la plataforma piramidal, y con acceso restringido es, sin duda, intencional. En contraste con las escenas míticas, la secuencia de rituales que comprende el combate, la captura de prisioneros, la procesión de los vencedores con el botín, el baile de guerreros y de los sacerdotes, ocupa las paredes y gradas inferiores de la fachada que da a la gran plaza ceremonial.

■ pp. 340-341. Detalle de relieves policromos modelados en barro, en la fachada escalonada del templo moche de la huaca de la Luna (siglo VI-VII d. C.), valle de Moche. Desde abajo hacia arriba se aprecia en los subsiguientes niveles: prisioneros desnudos con la soga en el cuello, sacerdotes en pose frontal bailando, arañas realistas, pescadores sobrenaturales con las características del dios Mellizo Marino, dragones portando cabeza humana en sus garras.

Many workshops, in particular those of the Chicama and Moche valleys, managed to overcome the limitations imposed by the reduced shape and surface of the vessels they produced, to create scenes with landscape backgrounds in which dozens of personages participate. This advancement was possible thanks to the improvements in the painting techniques (bicolor and fine-line) and the molded reliefs. The overcoming of the technical limitations allowed for a change in the structure of the composition, which went from metonymic-metaphoric (similar to that of the Paracas-Nazca iconography) to narrative (Makowski 2022: 231-289). In the former structure, isolated images of acting supernatural beings and humans, attributes, landscape components, and the like recall scenes of real life and/or past episodes from which they were conceptually extracted before the pottery vessel was designed. On the other hand, the narrative structure of composition presents an episode and a basic narrative unit that comprises a set of acting personages that are located on a scenery and form a scene. These scenes can be concatenated in continuous or discontinuous sequences that are chronologically ordered in time. A contextualizing descriptive analysis allows for a definite decodification of the narrative contents, and also for a reconstruction of the nature, personality and sphere of action of their human and supernatural protagonists.

A comparison of the pottery with other kinds of supports and materials (e.g. wall paintings, textiles with painted and structural decoration, and metal, wood or bone artifacts) suggests that all of these groups of objects share their design repertoires and, in all likelihood, also their thematic contents. In this regard, we see that there is unity in the iconographic message. Recent excavations have allowed researchers to update the register of the parietal figurative decorations, both in paint and polychrome relief, for the following Moche temples: Huaca de la Luna (Moche valley, Uceda et al., 2016), Huaca Cao (Chicama valley, Franco, 2021), and Pañamarca (Nepeña valley, Bonavia and Makowski, 1999; Trever, 2017, 2022). The iconographic program of these three temples coincides in some important features. The scenes that narrate myths in which the Moche deities participate become recurrent beginning in the 7th century CE. The fact that they were all placed inside roofed precincts at the top of pyramidal platforms with limited access was undoubtedly deliberate. On the other hand, and contrary to what happens with the mythical scenes, the sequences of rituals (including combat, capture of prisoners, parade of the victors with their war booties, dance of warriors and priests) appear in the walls and lower steps of the facade in front of the grand ceremonial plaza. In the Huaca de la Luna, the images in the preserved part of the upper steps of the pyramid represent the “God of the Earth” with a monstrous serpent under it. The intermediate steps configure a liminal space between the place where the gods live and the land populated by the humans. This is why these walls are decorated with a procession of dragons, a row of figures of the Marine Twin (the deity of the sea and the fishermen), and a row of spiders (in scenes that show them weaving bridges to the afterlife).

■ pp. 340-341. Detail of the mud relief with polychrome decoration in the stepped facade of the Huaca de la Luna temple (Moche, 6th-7th century CE). The following scenes appear in consecutive levels from bottom to top: naked prisoners with ropes in their necks, dancing priests seen from the front, realistic spiders, supernatural fishermen with the features of the Marine Twin god, and dragons carrying human heads in their claws. Moche valley.



Las imágenes en las gradas superiores de la pirámide representan, en el caso de la huaca de la Luna, donde esta parte se ha conservado, al Dios de la Tierra, y debajo de él, una serpiente monstruosa. Las gradas intermedias forman un espacio liminal entre la morada de las deidades y la tierra poblada por humanos. Por ello, las adornan respectivamente la procesión de dragones, la fila de figuras de Mellizo Marino, deidad del mar y de los pescadores y, finalmente, la fila de las arañas, en otras escenas encargadas de tejer los puentes hacia el más allá.

Gracias al número y riqueza de las evidencias iconográficas, se está esbozando, a mi parecer (Makowski, 2022), una imagen del panteón moche compuesto por seis deidades principales, coherente y de relativo consenso. El dios supremo tiene apariencia de anciano masculino con ocasionales rasgos andróginos (vestido y uso para hilar), cabeza calva y cejas prominentes; serpientes monstruosas le trepan por la espalda. Lo representan, por lo general, de frente, inmóvil, eventualmente sentado en el corazón de las montañas de varios picos.

Con suma frecuencia su boca adquiere forma arcaizante, característica para el estilo cupisnique. La diosa, que se ubica probablemente en el mismo nivel jerárquico, es la única en el panteón moche que tiene trenzas y viste larga túnica con cinturón. Los colmillos, la corona de rayos, las trenzas y el cinturón en forma de la serpiente con la cabeza del dragón cuentan entre rasgos de mayor recurrencia que le dan estatus sobrenatural al personaje. El manto de llamas y alas de insecto cuentan entre atributos menos recurrentes. La diosa preside las ceremonias del sacrificio en las islas, la pesca, su bote de totora se transforma en el creciente lunar. Por las características y el ámbito de ac-

tuación el nombre de la Diosa del Mar y de la Luna, es probablemente el más acertado. Esta pareja de dioses primordiales comparte el tipo de vestimenta, respectivamente, con los sacerdotes masculinos y con las oficiantes mujeres.

De las cuatro deidades principales restantes, dos se visten como guerreros de alto rango y otros dos como guerreros jóvenes y subalternos. Consideramos que gobiernan sobre las dos mitades del mundo concebido a imagen y semejanza de un valle costero, con el río que discurre del Este (sierra) al Oeste (océano), posee dos orillas bajo riego en la parte baja y, eventualmente, en la parte media en medio del ecosistema de lomas. Cada orilla está bajo la autoridad de un curaca principal y de una segunda persona. Así, el gobierno de un valle bajo riego se reparte entre cuatro jefes jerárquicamente interdependientes al mando directo de una de las cuatro parcialidades.

La deidad principal tiene carácter del dios del cielo diurno, quizá solar. Se desplaza en una litera resplandeciente cargada por aves y está a la cabeza de un destacamento de guerreros que tienen aspecto de animales antropomorfizados. Se viste como el guerrero de alto rango de la costa. En algunos contextos narrativos tiene cara y cuerpo humano, en otros adquiere atributos, el pico, las alas y la cola, del águila pescadora (*Pandion haliaetus*). De ahí propongo llamarlo Guerrero del Águila. Su contraparte, con la autoridad sobre la otra mitad del mundo, por lo general antropomorfa, ocasionalmente posee cuerpo y cabeza de un búho. El nombre Guerrero del Búho alude a esta particularidad. En el mito representado en las escenas de la «Rebelión de los Objetos», que fueron pintados, entre otros, en el edificio tardío de la huaca de la Luna, el Guerrero del Búho es aliado de la Diosa del Mar y de la Luna y se enfrenta sin éxito a la autoridad del Guerrero del Águila.

In my opinion (Makowski 2022: @), the number and quality of the iconographic evidence reveals a coherent Moche pantheon that included six main deities. There is relative consensus about this fact. The supreme god looks like an old man with a bold head and prominent eyebrows; monstrous serpents climb up his back, and he occasionally has androgynous features (a dress and a spindle). He is usually represented standing still in a frontal view, but sometimes sitting surrounded by mountains with many peaks. His mouth very often has an archaic shape which is characteristic of the Cupisnique style. There is a goddess who probably shared the same hierarchical level with the supreme god (i.e. she was probably a supreme goddess); she is the only deity in the Moche pantheon to have braids and wear a long tunic with a belt. Some recurrent attributes that give this personage its supernatural status are its fangs, a rayed crown, its braids, and a belt in the shape of a serpent with a dragon head. On the other hand, some of her less frequent attributes include a mantle of flames and insect wings. This goddess presides over the fishing activities and the ceremonies of sacrifice of prisoners in the islands. Her Titora-reef boat becomes a lunar crescent. Her characteristics and her sphere of action probably justify her name: the Goddess of the Sea and the Moon. The supreme god shared his attire with the priests, and the supreme goddess shared her attire with the officiant women.

Out of the four remaining main deities, two were dressed as high-rank warriors, and the other two were dressed as young, subordinate warriors. I believe they ruled over the two halves of the world, which was conceived in the shape and form of a coastal valley. The valley's river ran from East (Andes) to West (ocean); its two shores were irrigated in the area of the lower river, and probably also in the hilly environment of the middle river area. Each shore was under the jurisdiction of a main chieftain (Curaca) and a second person. Thus, the government of an (artificially) irrigated valley was subdivided between the hierarchically interdependent chiefs of each one of four partialities.

The main deity has the nature of a god of day sky, and probably also that of a solar god; it moves along a glowing line which is carried by birds, and commands a group of warriors that look like anthropomorphized animals; his attire is that of a high-rank warrior from the coast. Some narrative contexts show him with a human face and body, while in others he has the attributes of an osprey (*Pandion haliaetus*), in particular the beak, wings and tail. This is why I propose to call it the Eagle Warrior (the osprey is called "fishing eagle" in Spanish). A companion god has authority over the other half of the world; in general this other god is anthropomorphic, but it occasionally has the head and body of an owl, the bird to which its name, "Owl Warrior", alludes.

El nombre de mellizos míticos alude a la relativa similitud entre estos dos personajes, quienes son fáciles de distinguir cuando aparecen en el duelo a muerte frente a frente. Uno de ellos, el Mellizo Terrestre, se viste como los participantes del chaco, caza ritual de venado, está acompañado de iguana y de un perro manchado. El destino de esta deidad, percibido a través de las escenas en las que aparece, guarda similitud con la vida de un habitante moche valle adentro, incluida la relación procreativa con las mujeres mortales y la muerte. La contraparte del Mellizo Terrestre, el Mellizo Marino, tiene atuendo sencillo de pescadores y cazadores de lobos marinos (*Otaria flavescens*). Las actividades en el ámbito marino, la travesía en los caballitos de totora hacia las islas, la caza de lobos y la pesca son también las actividades en las que aparece con mayor frecuencia. El Mellizo Marino se desempeña también como el compañero de la Diosa del Mar y de la Luna en los viajes por el océano y en las escenas de banquete.

El repertorio de deidades subalternas en la iconografía moche es amplio. Lo integran jaguares,

pumas, águilas pescadoras, halcones, patos picos de cuchara, búhos, lechuzas, picaflones, gallinazos, picudos, zorros, cánidos, venados, moluscos, cangrejos, peces, insectos como ciempiés y libélulas, arañas (Lieske, 1992). La mayoría de estos seres adquiere rasgos antropomorfos cuando asume papeles de guerreros o sacerdotes. Ello concierne también a las plantas, en particular tubérculos, maíz y frejol. Este último tiene un sitio especial en los mitos, pues, en una narrativa, los frejoles se transforman en guerreros y libran un combate con venados (Hocquenghem 1984).

Los venados, a su vez, acompañan a los ancestros, a los muertos con vida y luchan de su lado en la batalla contra los objetos animados. Los animales antropomorfos están representados en los mismos papeles que los humanos participando en los rituales previstos por el calendario ceremonial. Tal parece que la clasificación del mundo natural, según el hábitat y los rasgos generales de comportamiento de cada especie, sirvió para describir al orden social que se había creado en el tiempo pretérito del mito de origen.



■ Botella asa-estribo Moche V, estilo de San José de Moro (700-850 d. C.). Roll-out redibujado según McClelland (1990, figura 8). La escena pintada en línea fina representa a dos centros ceremoniales, uno ubicado en el cuerpo de la vasija y el otro, de extensión menor, en la cara opuesta y entre los estribos. Los espacios dentro y fuera del primer complejo están repletos del botín de guerra, vestidos arrebatados a los vencidos y su sangre almacenada en cántaros y copas. La diosa del Mar y de la Luna dentro el nimbo radiante ofrece una copa al dios Mellizo Marino en su apariencia ornitomorfa. / Rollout view of a stirrup spout bottle of the Moche V period, of San José de Moro style (700-850 CE). The vessel, which is painted in fineline, includes the representation of two ceremonial centers: one in the vessel's body, and the other one (smaller) underneath the stirrup. The spaces inside and outside the first complex are filled with war booty, including the dresses of the vanquished soldiers and their blood which is kept in pitchers and cups. The Goddess of the Sea and the Moon (who appears surrounded by a radiant halo), offers a cup to the marine Twin god (who appears in its ornithomorphic manifestation). Redrawn according to McClelland (1990, fig.8).

In the myth of the Revolt of the Objects, which scenes were painted in the later building of the Huaca de la Luna and elsewhere, the Owl Warrior is an ally of the Goddess of the Sea and the Moon; he fights in combat against the Eagle Warrior, but loses before the latter's authority. The name Mythical Twins that has been assigned to the Owl Warrior and the Eagle Warrior alludes to the relative resemblance between them, but despite this resemblance, both are easily distinguishable when they appear face to face in a combat to the death. The Mythical Twins are also called the terrestrial Twin and the Maritime Twin. The Terrestrial twin is dressed like those who participate in the *Chaco*, or ritual deer hunting, and appears accompanied by an iguana and a spotted dog. Judging by the scenes in which this deity appears, his destiny resembles the life of a Moche inhabitant of the inner valley, including his procreation with mortal women and death. His counterpart is the Maritime Twin, who wears the simple garments of the fishermen and the sea lion (*Otaria flavescens*) hunters. Besides fishing and hunting sea lions, he frequently appears traveling towards the islands on Totora-reed rafts. The Maritime Twin also accompanies the Goddess of the Sea

and the Moon, especially when she travels across the ocean and in the feasting scenes.

The Moche iconography has a wide repertoire of subordinate deities. It comprises jaguars, pumas, ospreys, falcons, red shoveler ducks, owls, hummingbirds, black vultures, beetles, foxes, canids, deer, mollusks, crabs, fish, insects, centipedes, dragonflies, and spiders (Lieske, 1992). Most of these beings have anthropomorphic features when they appear in the role of warriors or priests. Also some plants, in particular tubercles, maize and beans, can have anthropomorphic features. Beans play an important role in the myths; in one of them, they become human warriors and fight against deer (Hocquenghem, 1984). For their part, the deer accompany the dead and revived ancestors, by whose side they fight against the animated objects in revolt. In the Moche iconography, the anthropomorphic animals perform human roles; they participate in the rituals of the ceremonial calendar. Apparently the classification of the natural world (which was based on the habitat and the general behavior of each species) was used to describe the human social order (which was created in the ancient times of the myth of origin).

■ Roll-out de la botella asa-estribo Moche Tardío (600-850 d. C.) con la representación del sacrificio de un cánido antropomorfo por otro cánido y un puma en presencia de iguanas antropomorfas. En la otra cara Mellizo Terrestre transformado en un ciempiés llega en una litera, sube a una plataforma y recibe la copa de un cánido y un buitre antropomorfo, acompañados de un cocodrilo realista. Redibujado de Devigne, 1993: 200-203. / Rollout view of a stirrup spout bottle of the Late Moche period (600-850 CE), with two scenes. The first one shows an anthropomorphic canid being sacrificed by another canid and a cougar before anthropomorphic iguanas. In the second image (on the other side of the vessel) the Marine Twin appears as a centipede that arrives in a litter, climbs up a platform, and receives a cup offered to him by a canid and an anthropomorphic vulture that are accompanied by a realistic crocodilian. Redrawn from Devigne 1993:200-203.



■ pp. 346-347. Panorama de la parte alta de la cuenca del río Santa, un valle interandino que vierte sus aguas en el océano Pacífico y es el eje de interacción Moche-Recuay. El área Moche Sur en la costa se extiende hasta Huarney. / Panoramic view of the Santa river's higher basin which forms the inter-Andean valley that was at the center of the Moche-Recuay interaction. (Note: To the south, the Moche area in the coast reaches the city of Huarney).



No se representa todo en lo que se cree: el caso Recuay

Con el caso moche, se abre la pregunta si y hasta qué punto la reconstrucción expuesta es representativa también para los periodos Moche Temprano y Moche Medio, así como para estos valles al norte de las Pampas de Paiján en los que no se han encontrado hasta el presente objetos y contextos arquitectónicos con las iconografías de complejidad comparable con San José de Moro o con la producción de los talleres de Moche y Chicama. La respuesta a esta pregunta requiere que abordemos el problema metodológico mucho más amplio.

Un buen número de arqueólogos parece estar convencido de que las sociedades del pasado prehistórico mandaban a representar todos los contenidos importantes de sus creencias. Por ello, muchos creen que la más antigua imagen referente a una deidad o un ritual debería indicar la fecha en la que estas creencias se manifestaron por primera vez en la historia de una sociedad. Desde el punto de vista histórico, el supuesto mencionado no es necesariamente cierto. Con las fuentes escritas en la mano, el especialista egiptólogo o sumerólogo puede demostrar a menudo que las creencias y rituales mencionados en los textos anticipan por siglos e incluso milenios a las primeras evidencias iconográficas referentes a ellas. Las historias de imágenes y de las ideas van con frecuencia por caminos independientes.

La comparación entre las iconografías religiosas moche meridional y la recuay resulta útil para ilustrar estas reflexiones con un caso concreto. Las expresiones materiales del estilo y de la cultura Recuay (c. 100-800 d. C.) se registran en la cuenca del río Santa, un valle interandino en la vecindad inmediata del área Moche Sur (Lau). A pesar de esta vecindad, del desarrollo contemporáneo y paralelo, y de las estrechas relaciones (Lau, 2013; Makowski, 2008 b; Makowski y Rucabado, 2000; Rucabado, 2020; Woloszyn, 2021), el lugar que ocupa el imaginario sobrenatural en las dos iconografías es diametralmente distinto.

Las imágenes moche representan, recordemos, mitos y rituales que no tienen un protagonista, sino son varios, tanto sobrenaturales como humanos. En cambio, el protagonista indudable en la iconografía recuay es el jefe (guerrero con orejeras). Su tocado está compuesto de diadema y dos garras, manos o alas. Las imágenes de seres sobrenaturales decoran su vestido. Se viste de manera claramente diferenciada de sus subordinados y también de oficiantes representados jalando camélidos. El jefe (guerrero) está asumiendo papeles de combatiente victorioso o perdedor, y de oficiante supremo en los ritos de libación, y, como tal, derrama la sangre propia y ajena, así como la chicha, con la probable intención de propiciar la fertilidad de la tierra y la reproducción de los rebaños.

Se lo representa en ritos de libación levantando la copa, llevado en procesión debajo de baldaquín, bailando, sentado en un recinto, parado con porra y escudo. A menudo su imagen se reduce a la cabeza acoplada al cuerpo de la vasija con vertedera. En las ceremonias orgiásticas, se une con varias mujeres que lo acompañan también en otros ritos. Las mujeres visten una túnica larga hasta los tobillos decorada con líneas verticales o puntos. Siempre llevan una especie de banda o faja que les ciñe la vestimenta a la altura del vientre. La cabeza está cubierta con velo. Algunas parecen gozar de alto estatus (Gero, 2001; Moretti, 2022).

The case of Recuay: Not all that is believed is represented

The Moche case opens the question of whether –and eventually to what extent– the above reconstruction is also valid for the Early Moche period, the Middle Moche period, and those valleys to the north of the Paiján Pampas that so far have not yielded any objects and have no architectural contexts with complex iconography similar to the one found at San José de Moro or the one produced in the Moche and Chicama workshops. To answer this question, we need to give a wider look to the archaeological methodologies. Apparently, many archaeologists are convinced that all prehistoric human societies made graphic representations of the more important contents of their religious beliefs. This is why many of them think that the oldest image of a god or ritual reveals the moment in time when such beliefs appeared for the first time. But this assumption is not necessarily true from the historical point of view; the scholar who studies Egypt or Sumer can often prove, with written evidence on hand, that the rituals mentioned in that written material anticipate the iconographic manifestations of those same rituals by centuries, even millennia in some cases. The history of the ideas and that of the images often follow different roads.

A comparison between the southern Moche and the Recuay iconography provides a good example. The material manifestations of the Recuay culture and style (circa 100 - 800 CE) come from an inter-Andean valley that is part of the Santa river basin and is located in the immediate vicinity of the southern Moche area (Lau, n.d.). But despite this vicinity, the contemporaneous and parallel cultural development of these two areas, and the close relationships that existed between them (Lau, 2013; Makowski, 2008 b; Makowski y Rucabado, 2000; Rucabado, 2020; Woloszyn, 2021), the supernatural imaginary in their respective iconographies is totally different. As we have seen, the Moche images represent rituals and myths that do not have a single main protagonist. Rather, they have many human and supernatural protagonists. On the contrary, the Recuay iconography does have a main protagonist: a Warrior-Chief that wears earflares, a headdress that includes two claws, hands or wings, and a dress which is decorated with supernatural beings. His attire is clearly different from those of his subordinates and the officiants (who appear pulling camelids). The Warrior-Chief can appear as the winner or loser of a combat, but also as the supreme officiant in a ritual libation ceremony. In the libation rituals, he spills blood (his own and others') or Chicha, probably to propitiate the fertility of the land and the reproduction of the herds. He is also represented rising a cup, being carried under a baldachin in a procession, sitting inside a precinct, or on foot with a club and a shield. In the pottery bottles with spouts, his representation is often reduced to the head, which is appended to the bottle's body. The Warrior-Chief appears accompanied by several women in some rites, including some orgiastic ceremonies in which he couples with them. The women wear veils in their heads and long tunics that reach their ankles and are decorated with vertical lines or dots; they always wear straps or wide belts that fix their dresses to their waists. Some of them appear to be of high social rank (Gero, 2001; Moretti, 2022).

El jefe (guerrero) aparece también a menudo con los atributos sobrenaturales y/o rodeado de seres fantásticos de aspecto zoomorfo en la escultura de bulto y en relieve arquitectónico. En tal caso, apéndices en forma de serpientes con cabeza de dragón brotan de su frente.

Es menester poner énfasis en la ausencia en la iconografía Recuay de escenas de mitos y de seres sobrenaturales antropomorfos actuando, comparables con las deidades moche. Son tres los íconos directamente relacionados con la percepción del mundo sobrenatural:

- La Cara Radiante en el limbo de apéndices serpentiformes (Makowski y Rucabado, 2000: 200, figura 20).
- El dragón conocido también como Felino Rampante (Makowski y Rucabado, 2000: 201, figura 22).
- La Serpiente Bicéfala tipo *interlocking* (Makowski y Rucabado, 2000: 201, figura 21).

Los artesanos crearon otros seres fantásticos mediante la combinación de componentes de los primeros tres. Por ejemplo, dos felinos rampantes unidos por el torso se transforman en un dragón bicéfalo (Hohmann, 2010: 238, figura 135; 245, figura 145, 246, figura 146; Grieder, 1978: 167). La cara radiante frontal se combina con dos o cuatro partes delanteras de felino rampante que emergen en direcciones opuestas (Hohmann, 2010: 229-230, figuras 127-128), o con las serpientes de cabeza de dragón que se proyectan a manera de volutas (p. 222, figura 119).

El dragón rampante presenta la cara frontal y su apéndice dorsal tiene forma de la serpiente *interlocking* (Makowski y Rucabado, 2000: 216, figura 39). Cabe mencionar que estas imágenes decoran, de manera similar a la heráldica, los vestidos y los escudos de los seres humanos que participan en los ritos y en los combates (Hohmann, 2010: 215, figura 110; Makowski y Rucabado, 2000). Están presentes también en los vestidos de mujeres y de *tupus* que forman parte de su atuendo (Moretti 2022). La comparación con los escasos tejidos decorados que se han conservado (Brito, 2022) demuestra que los diseños cerámicos repiten con fidelidad probables modelos textiles.



■ Maqueta arquitectónica de cerámica policromada Recuay (100-700 d. C.). La maqueta representa un edificio ceremonial de dos pisos. Al interior del ambiente del segundo piso se encuentran tres personajes, aparentemente de sexo femenino, cada uno con una copa en la mano. Las paredes del edificio están decoradas con las imágenes de los principales seres sobrenaturales Recuay, caras frontales, con apéndices ornitomorfos y sin ellos, serpientes bicéfalas, felinos rampantes. Dimensiones: 24,3 19,4 16 cm. Museo de Arte de Cleveland, Ohio, Severance and Greta Millikin Purchase Fund 2020.222.

In the sculptures in the round and in the architectural reliefs, the Warrior-Chief often appears with supernatural attributes, and/or surrounded by zoomorphic fantasy beings. In this cases, he has appendixes in the shape of snakes with dragon heads that come out of his forehead. I must emphasize the fact that the Recuay iconography does not include scenes from myths or acting supernatural anthropomorphic beings that could be compared to the Moche deities. Rather, three icons are directly related to the perception of the supernatural world:

- A Radiant Face in a halo of snake-like appendixes (Makowski and Rucabado, 2000: 200, fig. 20);
- A Dragon, which is also known as the Rampant Feline (Makowski and Rucabado, 2000: 201, fig. 22);
- The interlocking Two-headed Snake (Makowski and Rucabado, 2000: 201, fig. 21).

The artisans created other fantasy beings by combining different components taken from the first three, e.g. two rampant felines joined at the trunk created a two-headed dragon (Hohmann, 2010, p. 238 fig. 135; p. 245 fig. 145, p. 246 fig. 146; Grieder, 1978: 167). The frontal radiant face combines with two or four frontal parts of the rampant feline that project in opposite directions (Hohmann, 2010, pp. 229-230 Figs. 127, 128), or with the dragon-headed snakes that appear as volutes (@, p. 222, fig. 119). The face of the rampant dragon is seen from the front; its dorsal appendix has the shape of interlocking snakes (Makowski and Rucabado, 2000: 216, fig. 39). It is worth noting that the way



in which these images decorate the dresses and shields of the humans that take part in the rites and combats recalls heraldry (Hohmann 2010: 215, fig. 110, Makowski and Rucabado, 2000). These decorations are also present in the dresses and the *Tupus* worn by the women (Moretti, 2022). A comparison with the few preserved decorated textiles (Brito, 2022) shows that the pottery designs faithfully reproduce probable textile models.

■ Polychrome Recuay ceramic architectural model (100-700 CE), representing a two-story building. There are three apparently female personages in the second story, each one with a cup in her hand. The walls of the building are decorated with the images of the main Recuay supernatural beings: frontal faces with or without appendixes, two-headed serpents, and rampant felines. Dimensions: 9 9/16 7 5/8 6 5/16 in. (24.3 19.4 16 cm.). The Cleveland Museum of Art, Severance and Greta Millikin Purchase Fund, 2020.222.

Vasijas cuyo cuerpo imita estructuras ceremoniales construidas sobre las pendientes y en la cima de una montaña (Hohmann, 2010: 231, 247, figuras 97, 129, 147) indican que estas edificaciones de carácter ceremonial tuvieron también decoración parietal pintada con las imágenes de seres sobrenaturales mencionados, además de vigas y estelas en relieve con la representación de ancestros desnudos (Lau, 2000; Lau y DeLeonardis, 2004). Se conoce también cabeza clava de felino rampante (Makowski y Rucabado, 2000: 217, figura 42). Felinos, aves de carroña, rapiña, diurnas y nocturnas, generalmente realistas, aparecen ocasionalmente al lado de los seres fantásticos.

Como se desprende de este breve recuento de evidencias, la iconografía Recuay comprende el universo muy restringido de personajes sobrenaturales que aparecen aislados sin ningún contexto que permita conocer su identidad o sus gestas. Llama la

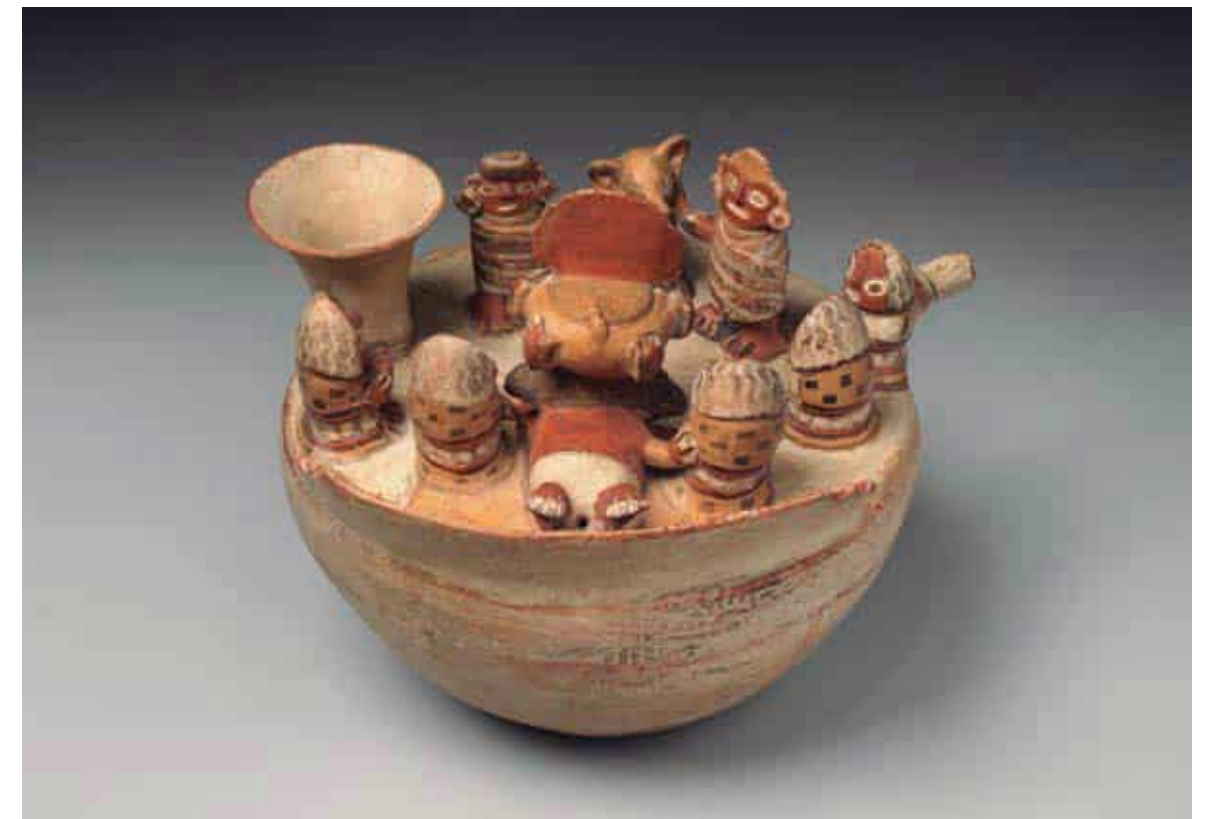
Some pottery vessels that imitate ceremonial structures built on the hills and mountain tops (Hohmann 2010: 231, 247, Figs. 97, 129, 147) suggest that these ceremonial structures also had painted wall decorations with the figures of the above-mentioned supernatural beings; they also had beams and relief steles with the representations of ancestors, which appear naked (Lau, 2000, Lau and DeLeonardis, 2004). There is also a Tenon head of a rampant feline (Makowski and Rucabado, 2000: 217, fig. 42). Generally realistic representations of felines, carrion-eating birds, and diurnal and nocturnal birds of prey occasionally appear beside the fantasy beings.

As the above brief review of the evidence suggests, the Recuay iconography includes a very limited repertoire of supernatural personages; these appear

atención en primera instancia la falta de continuidad en relación con el pasado chavín de esta misma área, lo que se entiende dada la notable distancia de cinco siglos que separa el ocaso del templo de Chavín de Huántar (c. 400 d. C.) y la fecha en la que se habría formado el estilo Recuay (c. 100-200 d. C.).

Dar testimonio de una relación de parentesco entre una deidad particular y un señor o una señora noble determinada es la primera razón aparente para que la imagen de los seres sobrenaturales aparezca en los atuendos, y en las paredes de edificios que tienen posible función de palacio y templo del culto funerario (Grieder 1978; Lau et al. 2023). Es también probable que el mensaje icónico pueda ser interpretado en términos jerárquicos, haciendo referencia visual al poder ejercido sobre un todo compuesto de cuatro partes, sobre la mitad superior, la mitad inferior, y sobre una de las cuatro parcialidades del curacazgo, etcétera.

isolated and out of any context that suggests their identity or their deeds. The lack of continuity with the Chavín past of this area is noticeable, but it is understandable in view of the fact that a good five centuries passed since the demise of the Chavín temple (ca. 400 BCE) and the moment when the Recuay style was born (ca. 100-200 CE). Apparently the main reason for a specific image to appear in the garments and the walls of buildings, possibly palaces, or temples for funerary cults (Grieder 1978; Lau et al. 2023), was the desire to leave a testimony of a kinship relationship between the corresponding deity and some noble lord or lady. The iconic message can also be interpreted in hierarchical terms. In such case, the images would refer to the power being exercised over: a whole made up of four parts, the top half, the bottom half, one of the four partialities, etc.



■ Botella cantariforme con cuello alto y evertido y decoración figurativa escultórica modelada y pintada. Representa una escena ritual con la participación del curaca en el centro, rodeado de siete personajes subalternos, incluidas cinco mujeres, dos oficiantes masculinos y un camélido. De la figura de una de las mujeres emerge una vertedera que convierte la vasija en una paccha. La parte plana del cuerpo de la vasija que adopta la forma de un cuenco. La decoración en línea fina sobre las paredes está mal conservada. Dimensiones: 21 22.9 21.6 cm. Estilo Recuay (200-700 d. C.). The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Purchase, Nelson A. Rockefeller Gift, 1966. Accession Number: 1978.412.153. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Bottle with high everted neck and sculptural figurative decoration modeled and painted. It represents a ritual scene with the participation of the curaca in the center, surrounded by seven subordinate characters, including five women, two male officiants and a camelid. From the figure of one of the women emerges a pourer that turns the vessel into a paccha. The flat part of the body of the vessel takes the form of a bowl. The fine line decoration on the walls is poorly preserved. Dimensions: (21 22.9 21.6 cm). Recuay. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Purchase, Nelson A. Rockefeller Gift, 1966. Accession Number: 1978.412.153. Metropolitan Museum of Art. New York.

Los seres luminosos con alas: Tiahuanaco

De manera similar como ello ha ocurrido en los Andes septentrionales, valle de Santa, también en los valles andinos centro-sur y meridionales, en el área nuclear SAIS (Isbell, 2018a), la iconografía de seres sobrenaturales tuvo su origen sobre telares, y en talleres de tabletas de rapé, cucharas y tubos de inhalación de alucinógenos. Es cierto que se la relaciona a menudo con la imitación de vestidos decorados en escultura. Se trata de bajo relieve que cubre la superficie de estatuas que representan gobernantes del reino Tiahuanaco y probablemente también a otros individuos, cabezas de linajes nobles (Guengerich y Janusek, 2021; Janusek, 2015; Janusek y Ohnstad, 2018; Kolata, 2003 b: 194-200; Makowski, 2000, 2008).

El análisis cuyos elementos acabamos de exponer en el capítulo 4 de este volumen lleva a las siguientes conclusiones en cuanto a las características de las divinidades tiahuanaco, así como sobre las relaciones jerárquicas entre ellas. En términos generales, hay tres grandes grupos de seres sobrenaturales:

1. Personajes antropomorfos alados, siendo las alas invisibles cuando el ser adopta la pose frontal.
2. Animales antropomorfos y alados: aves, peces, felinos, caracoles terrestres, venados (por ejemplo, Cook, 1994: lámina 50; Makowski, 2001: figura 86).
3. Animales cuyo carácter sobrenatural está señalado mediante nimbos radiantes y/o signos (glifos) en el interior del cuerpo: camélido (figura 5) (por ejemplo, Torres, 1987: figuras 88-89), cóndor (por ejemplo, Torres, 1987: figura 86), ave de rapiña (Makowski, 2001b: 80, figura 87), serpiente monstruosa (Clados, 2018).

En la cabeza del panteón, se sitúan seres plenamente antropomorfos, vestidos en camiseta (*unku*) bordada, cinturón y faldellín. Estos seres pueden estar representados de cuerpo entero, parados, o caminando a la izquierda o a la derecha. En ciertas circunstancias, se opta por representar su cuerpo de forma reducida a la de la cabeza omitiendo las partes restantes del cuerpo. En ambos casos, tanto el personaje de pie como su cabeza pueden aparecer parados en posición frontal, sobre un podio (pirámide escalonada) o sobre el nivel del suelo.

En ambos casos también las deidades principales pueden estar acompañadas de filas de personajes secundarios, de frente o de perfil. Estos se acercan o se alejan a la deidad principal dándoles espalda. El carácter sobrenatural y el rango de cada personaje están señalados por los detalles del vestido, por la presencia de lagrimales figurativos, y por el tocado radiante con plumas figurativas en forma de glifos, el que en la mayoría de casos tiene 24, con un mínimo de 10 plumas. Algunas representaciones escultóricas tridimensionales sugieren que las deidades principales tienen alas, como los seres sobrenaturales subalternos representados de perfil, pero estas están omitidas para hacer posible la representación de ambas manos con objetos sostenidos en ellas, báculos, armas, plantas.

The winged luminous beings of Tiwanaku

Just as it happened in the northern Andes, the iconography of supernatural beings of the Santa valley, the central-southern and southern Andean valleys, and the nuclear SAIS area (Isbell 2018 a) also originated in the weaving workshops and the workshops that produced sniffing tablets, spoons and tubes. However, this iconography is also associated with the decorated dresses that appear in the sculptures (these are low reliefs that cover the surface of statues that represent Tiwanaku kings and probably also the heads of noble lineages [Guengerich y Janusek 2021; Janusek, 2015; Janusek y Ohnstad 2018; Kolata 2003 b:194-200; Makowski, 2000, 2008]). Regarding the characteristics of the Tiwanaku supernatural beings (deities) and the relationships between them, the analysis described in chapter 4 of this volume produces the conclusion that, in general, there are three big groups of supernatural beings:

1. Winged anthropomorphic personages (the wings become invisible whenever the personage is seen from the front);
2. Winged and anthropomorphic animals: birds, fish, felines, land snails, deer (Cook, 1994: Lam 50; Makowski, 2001: fig. 86);
3. Animals whose supernatural character is indicated by radiant halos and/or glyph-signs in their bodies: camelids (Fig. 5; Torres, 1987: figs. 88, 89), condors (Torres, 1987: fig. 86), birds of prey (Makowski, 2001b: 80, fig. 87), monstrous snakes (Clados, 2018).

At the head of the pantheon, there are plainly anthropomorphic beings that wear embroidered *Unku* shirts, belts and short skirts. These main deities usually appear represented full-bodied, standing still, or walking to the left or right, though in some cases the body is omitted and only the head is represented. They may be accompanied by rows of secondary personages seen from the front or in profile that walk towards them or away from them (giving them their backs in the latter case). The figure of a standing main god or only his head may appear in a frontal position, on top of a stepped pyramidal podium, or directly on the ground. The supernatural character and rank of each one of these deities is revealed by the details in their dresses, the presence of figurative lachrymals, and a radiant headdress with figurative feathers in the shape of glyphs. The number of feathers in these headdresses is usually 24, with a minimum of 10 feathers in those cases where it is not 24. Some three-dimensional sculptural representations suggest that these main deities have wings like those of the subordinate personages that appear in a profile view, even though their wings are omitted to allow for the representation of both hands holding different objects (staves, weapons or plants).

¿A qué fuerzas del universo habitado representaban estos personajes en la imaginación de los sacerdotes y de los escultores tiahuanaco? No hay respuestas fáciles a esta pregunta, ni menos seguras. Si tomamos por nuestra la interpretación consensuada de la gran imagen de la Portada, como la representación del dios Sol, habría que admitir que las cuatro variantes restantes, las que comparten su postura, aspecto general y el número de plumas en la diadema, remiten a diferentes aspectos del astro rey.

Recordemos que la gran imagen y sus variantes en forma de cabeza radiante sirvieron, se supone, como signos de meses en el friso calendárico de la Portada. El gran mortero monolítico hallado por Ponce Sanginés (1964: figuras 15, 23, lámina 11) en la plaza hundida del Templo Semisubterráneo brinda la prueba empírica contundente que las representaciones de cuerpo entero y de la cabeza eran las maneras equivalentes de representar a un perso-

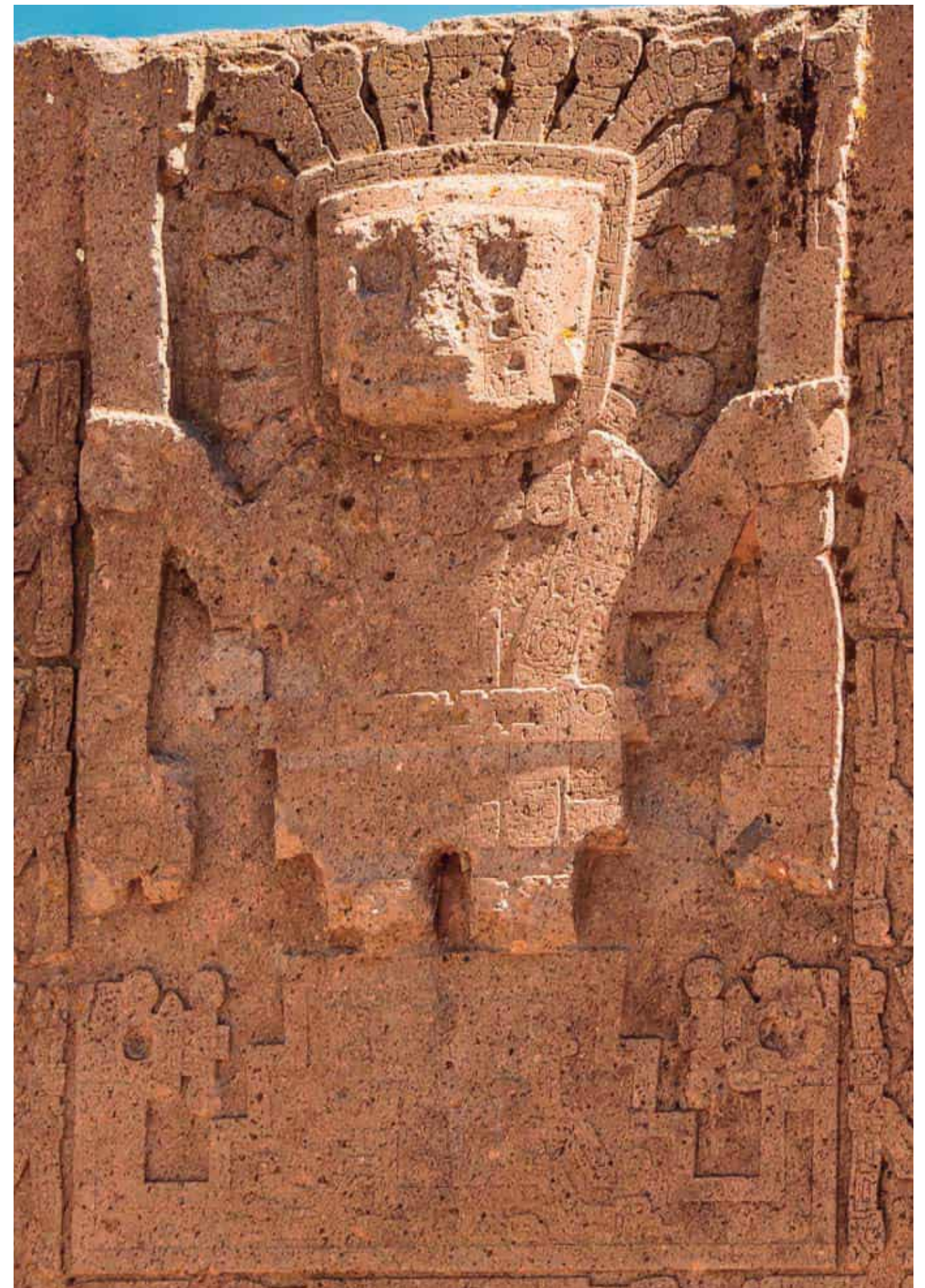
¿What forces of the inhabited universe did these deities represent in the imagination of the Tiwanaku sculptors and priests? There is no easy or sure answer to this question. If we assume the generally agreed interpretation of the Great Image in the Portal of the Sun as a representation of the sun god, then we would have to admit that the other four variants (which share its stance, general look and number of plumes in the headdress) refer to different attributes of the sun. We should remember that the great image and its radiant-face variants were used (supposedly) as signs that indicated the months in the calendar frieze of the Portal of the Sun. The great monolithic mortar that Ponce Sanginés (1964: figures 15, 23, plate 11) found in the sunken plaza of the Semisubterranean Shrine configures a categorical empirical proof that the full-bodied and head-only representations were equivalent ways

naje sobrenatural de alto rango, por ejemplo, el Sol. En las paredes de mortero, se ha conservado parcialmente la imagen del meandro escalonado, que corresponde al cuerpo de la gran serpiente bicéfala, parecida a la de las portadas (Clados, 2009), con la diferencia de que en lugar de las cabezas radiantes encontramos a deidades de báculos, personajes de pie y de cuerpo entero sosteniendo armas y cautivos. El relieve está desafortunadamente dañado por la erosión (Chávez, 2018: figura 2.27).

Si ciertas caras radiantes representan al Sol en los episodios relevantes de su recorrido anual, como los cenit, los nadir, los solsticios y los equinoccios, sería de interés intentar descifrar el código. Desafortunadamente, en la literatura del tema encontramos varias propuestas discrepantes una de la otra en cuanto a la lectura del calendario, y ninguna de ellas toma en cuenta todas las características del diseño (Anders, 1986; Benítez, 2009; Zuidema, 2009).

of representing a high-ranking supernatural personage, e.g. the Sun. The image of a stepped meander has partially survived in the body of the mortar; it corresponds to the body of the great two-headed snake like that in the portals (Clados 2009), save for the fact that, instead of radiant heads, it has standing, full-bodied staff gods holding weapons and prisoners. Unfortunately, the relief in the mortar is damaged by erosion (Chávez, 2018: Figure 2.27).

If it is indeed true that some radiant faces represented the sun during different phases of its yearly journey (zeniths, nadirs, solstices and equinoxes) then deciphering the calendar code would be of interest. Unfortunately, the specialized literature offers several contradicting proposals on the way the calendar should be read, and anyone of them takes the whole of the elements of the design into account (Anders, 1986;



■ Detalle de la Portada del Sol: deidad frontal de pie sobre el podio escalonado con los báculos en las manos y el nimbo radiante alrededor de la cara, estilo tiahuanaco (800-1100 d. C.). Tiahuanaco, Bolivia. / Detail of the Portal of the Sun, showing a deity standing on a stepped podium with staffs in its hands and a radiant halo surrounding its face, seen from the front. Tiwanaku style (800-1100 CE). Tiwanaku, Bolivia.

He sugerido (Makowski, 2001) una cuarta posibilidad de interpretación, la que presento a continuación. La propuesta se desprende, entre otros, de las sugerentes oposiciones que percibimos en el programa iconográfico del hipotético friso calendárico: los cinco podios de la mitad superior del friso están adornadas con cabezas de felinos, mientras que los cuatro de la mitad inferior llevan cabezas de aves. Los escultores de la Portada agregaron, con la evidente intención de transmitir algún significado particular, los signos de cabeza de pez y del híbrido ave-pez a los signos de la mitad de arriba. En su lugar, las caras de la mitad de abajo llevan a los signos del arco bicéfalo con cabeza de pez (¿arco iris?) y de aves.

Comparto con Anders (1986) la sospecha de que aquellos signos remiten a los fenómenos atmosféricos relacionados con el régimen anual de lluvias. Por ello, sugiero que la mitad superior pudo haber representado los meses de la estación de lluvias, mientras que la inferior a los meses de la estación seca. Según mi propuesta de interpretación, las dos imá-

genes centrales, ambas arriba de los demás íconos de meses correspondientes a sus estaciones respectivas, representarían a los meses solsticiales: la gran imagen personificaría al mes solsticial de la estación húmeda (diciembre), mientras que la cara central del friso sería el símbolo del mes solsticio de la estación seca (junio).

Las caras radiantes con los trompeteros (motivo F) remitirían a los meses equinociales que anuncian el fin y el inicio de la estación húmeda: el equinoccio de primavera (setiembre) a la izquierda y el equinoccio de otoño (marzo) a la derecha. Esta interpretación va bien con los significados expresivos del signo: trompetero parece anunciar el inicio y el fin de la temporada de lluvias, fechas que marcan, asimismo, el inicio de la cosecha y el inicio del año agrícola. Por otro lado, la omisión del podio escalonado podría insinuar la cercanía del Sol, parado encima de los campos al mediodía, lejos de sus sedes solsticiales en las alturas de las montañas. Estoy resumiendo mi propuesta y las reglas de composición percibidas en el cuadro siguiente:

Fila inferior de de caras radiantes sobre podios escalonados			Fila superior de caras radiantes sobre podios escalonados	
con aves			con felinos	
setiembre	trompetero	F (izquierda)		
		E	peces	octubre
agosto	"arcoiris"	D		
		C	ave/pez	noviembre
julio	aves	B		
		A	Gran imagen	diciembre
junio	Cara central			
		B		
mayo	aves	C	ave/pez	enero
		D		
abril	«arco-iris»	E	peces	febrero
		F (derecha)		
marzo	trompetero			
Estación seca			Estación húmeda	

Benitez, 2009; Zuidema, 2009). In 2001, I proposed a new interpretation (Makowski, 2001), which I will describe next. Among other considerations, my proposal derives from the suggestive oppositions in the iconographic program of the hypothetical calendar frieze of the Portal of the Sun: the five podiums of the top half are adorned with feline heads, while the four podiums on the bottom half are adorned with bird heads; the sculptors of the Portal added the signs of the fish head and bird-fish hybrid to the signs of the top half, evidently with the intention to convey some specific meaning; in the bottom half, the faces have the sign of the two-headed arch (with the heads of a fish [possibly symbolizing the rainbow] and a bird. I share Anders' suspicion (Anders, 1986) that these signs refer to climate phenomena related to the yearly raining cycle. This is why I suggest that the top half could have represented the months of the rainy season, while the bottom half could have represented the dry season. Thus, the two central images (both located

on top of the rest of the icons that represent months and their corresponding seasons) would represent the solstice months: the Great Image would represent the solstice month of the rainy season, (i.e. December), and the central face in the frieze would symbolize the solstice month of the dry season (i.e. June). The radiant faces with the trumpeters (motif F) would refer to the equinox months that announce the beginning and end of the wet season: the spring equinox, (i.e. September) to the left, and the autumn equinox (i.e. March) to the right. This interpretation agrees with the expressive meanings of the trumpeter sign, which appears to announce the beginning and the end of the rainy season, and thus the beginning and end of the harvests and the agricultural year. On the other hand, the omission of the stepped podium could indicate the proximity of the sun, which shines above the fields at midday, away from its solstice hidings in the mountain heights. My above proposal and the rules of composition it includes are summarized in the following table:

Bottom row of radiant faces on staggered podiums			Top row of radiant faces on staggered podiums	
with birds			with felines	
September	trompeter	F (left)		
		E	fish	October
August	«rainbow»	D		
		C	bird/fish	November
July	birds	B		
		A	Great Image	December
June	Central face			
		B		
May	birds	C	bird/fish	January
		D		
April	«rainbow»	E	fish	February
		F (right)		
March	trompeter			
Dry season			Wet season	



■ Vista panorámica de la Pirámide Akapana. Tiahuanaco, Bolivia. /
Panoramic view of the Akapana pyramid. Tiwanaku, Bolivia.



■ Detalle de las laderas de la pirámide Akapana en proceso de puesta en valor. La pirámide, como otras estructuras cercanas, sirvió de cantera para conseguir piedra de construcción que fue transportada a La Paz, incluso por vía férrea. Por ello, solo los rellenos se han conservado, pero no los bloques de revestimiento. Tiawanaco, Bolivia. / Detail of the slopes of the Akapana pyramid, under maintenance work. Only the inner fillings of the pyramid have survived (and not the outer stone cladding), because in modern times this pyramid and other nearby structures were used as quarries from whence stones were extracted and transported by train to La Paz, to be used in building projects. Tiwanaku, Bolivia

Según esta lectura de la secuencia calendárica, las dos variantes de la figura frontal con el tocado radiante de 24 plumas representaban al Sol en posiciones solsticiales: la Gran Imagen es el Sol del solsticio de diciembre, mientras que las caras radiantes remiten a toda otra posición del Sol, incluido el solsticio de junio. En los meses de la estación húmeda las pirámides escalonadas, sedes del Sol, están adornadas con felinos, en la estación seca llevan la imagen de aves (Makowski, 2001: 84-85, figuras 92-93).

El signo escalonado, idéntico en forma como los que sirven de pedestal a varias deidades radiantes, sirvió de modelo para la planta de la gran pirámide Akapana que domina el centro monumental de Tiawanaco. (Kolata, 1993, figuras 5.5a-5.5b; Benítez, 2009: figura 22). En la percepción de Kolata (2003b), las dos pirámides, la Akapana y la Pumapunku, cercadas por el hipotético foso, configuran un cosmograma de la isla sagrada (contra: Isbell, 2013). ¿Los pedestales debajo de caras radiantes y debajo de ciertas figuras paradas con el halo radiante representarían acaso a las pirámides concebidas como montañas, donde el sol se alberga en su ruta anual? Es una interpretación que considero probable. Kolata (1993: 109-111) piensa que las grandes cantidades de grava verde traída *ex profeso* de los distantes cerros Quimsichata y Chila, y

depositadas en los rellenos y en la cima de La Akapana tuvieron como propósito establecer un vínculo de parentesco directo entre el templo y la montaña sagrada (véase también Janusek, 2010).

La deidad principal parada frontalmente de pie sobre el podio, en el relieve del monolito Bennett, difiere de manera sustancial tanto de la que tiene una ubicación similar en el centro de la espalda del monolito Ponce, como de la «gran imagen» en la Portada del Sol (compárese fotos y dibujos, pp. 32, 44, 50, 51,56, 57, 357). Las diferencias conciernen a la pose, al tipo de podio, a los atributos, al repertorio de los glifos, como plumas del nimbo radiante y detalles del atuendo. Este cúmulo de diferencias sugiere que el personaje sobrenatural representado en el monolito Bennett carece de naturaleza solar y representa el universo de poderes opuesto al ámbito celestial y diurno, tal vez es de carácter ctónico. En cambio, la deidad frontal del monolito Ponce guarda mayor parentesco con las hipotéticas imágenes del dios Sol en la portada del mismo nombre. Todos ellos se distinguen por tener el mismo tipo de nimbo con las plumas alternadas con cabezas de felinos, cabezas de aves y discos. La diferencia consiste en la ausencia del podio y en la pose: la deidad, a pesar del torso y cara de frente, está marchando a la derecha (véase dibujos pp. 56, 57).



■ Portada del Sol y detalle del monolito Ponce. Tiawanaco, Bolivia. / The Portal of the Sun, and a detail of the Ponce monolith. Tiwanaku, Bolivia.



According to this interpretation of the calendar sequence, the two variants of the frontal figure with the 24-feather headdress represents the sun in the solstice positions: the Great Image is the sun of the December solstice, and the radiant faces refer to a different position of the sun, that includes the June solstice. While during the wet season, the stepped pyramids, which host the sun, are adorned with the images of felines, during the dry season they are adorned with the images of birds (Makowski 2001:84,85, figs. 92, 93).

A stepped sign of the exact same shape as the pedestals of many radiant deities was used as model for the plan of the great Akapana pyramid, which dominates the Tiwanaku monumental area (Kolata, 1993, figs. 5.5a and 5.5b; Benitez, 2009: fig. 22). Contrary to Isbell's opinion (Isbell, 2013), to Kolata (2003b) the Akapana and Pumapunku pyramids –which hypothetically were encircled by a moat– configured a cosmogram of the sacred island. Did the pedestals under the radiant faces and some standing figures with radiant halos represent the pyramids conceived as mountains, where the Sun was hosted during its annual journey? I consider such interpretation to be probable. Kolata (1993: 109-111) believes that the big quantity of green gravel deliberately brought from the distant Quimsichata and Chila rivers to be deposited in the different fillings and at the

top of the Akapana pyramid had the purpose of establishing a direct kinship relation between the temple and the sacred mountain (see also Janusek, 2010).

In the Bennett monolith, the main frontal deity that stands on a podium is substantially different than the one that also stands on a podium at the center of the back side of the Ponce monolith, and also than the “Great Image” of the Portal of the Sun (compare photos and drawings, pp. 32, 44, 50, 51,56, 57, 357). The main differences regard its stance, the type of podium, its attributes, the repertoire of glyphs (e.g. feathers in the radiant halo and the details of its garments). This differences suggest that the supernatural being represented in the Bennett monolith does not have a solar nature, but that it rather represents a universe of powers which is opposite to the celestial diurnal realm; it may have a ctonic nature. On the contrary, the frontal deity of the Ponce monolith is related to the hypothetical images of the Sun god that appear in the Portal of the Sun, at least to some degree. All these images of the Sun god share the same kind of halo with feathers that alternate with feline heads, bird heads, or disks; the difference between them is the presence or absence of the podium and their stance. Even though the face and torso of the main deity are seen from the front, the personage marches towards the right side (see drawings pp. 56, 57).

La información adicional acerca de la posible identidad de las deidades principales se desprende de las características de cortejos acompañantes. Como ya se ha mencionado, la distribución y la orientación de estos cortejos varía de caso en caso. No se trata, por ende, de la potencial escena de homenaje al dios supremo que rinden sus acólitos alados. Solo en el caso de la Portada del Sol, dos tipos de acompañantes antropomorfos alados y un ave antropomorfa, alineados en tres filas sobrepuestas, se repiten ocho veces de cada lado de la deidad frontal con báculos, la que representa presumiblemente al dios Sol. Hay, por lo tanto, 48 figuras de perfil.

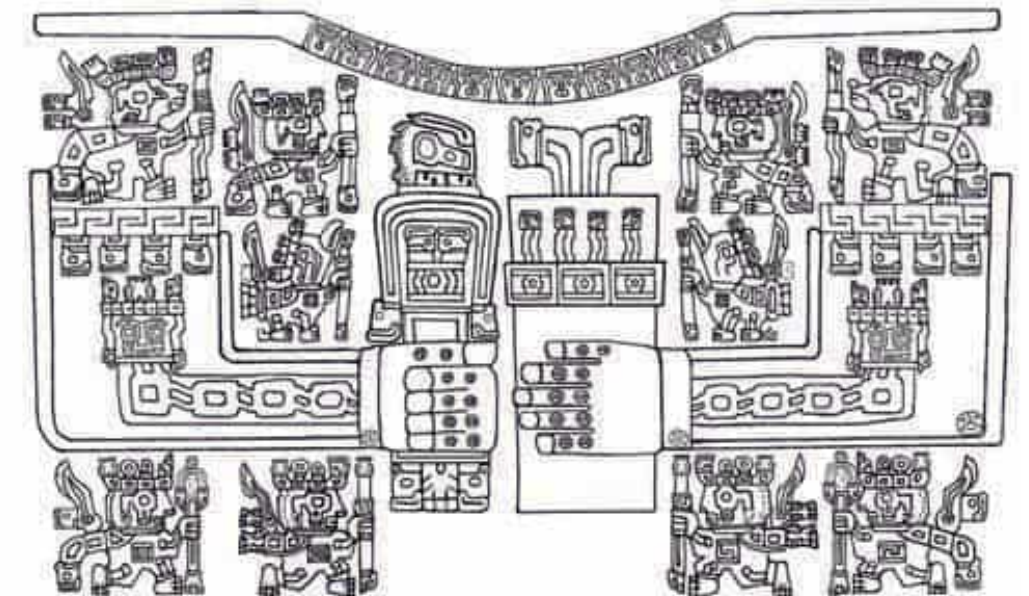
Los tres tipos mencionados se repiten en los relieves de monolitos Bennett y Ponce, que comprenden menos figuras a pesar de que la variabilidad iconográfica es mucho mayor. En el monolito Ponce (Isbell, 2018b: 437, figura 15.11; Makowski, 2000 [2001]: 345, figura 7) 14 figuras en la espalda, y 10 figuras en la parte frontal, forman procesiones que dan espaldas a la única deidad frontal, la que, sin embargo, no está parada, sino camina, a juzgar por la orientación de sus pies hacia la derecha. En los cortejos, hay dos tipos exclusivos de participantes que no aparecen en otros relieves: el ser alado con la cabeza de pez (foto, p. 364) y el ser alado con la cabeza de puma (foto, p. 364). Dos cortejos independientes caminan a su encuentro en la banda que decora el tocado. Amy Oakland (Isbell, 2018b: figura 15.11) registra en el lugar de encuentro a una deidad frontal de báculos sumamente dañada.



■ Dibujo de personaje alado con cabeza de pez. Monolito Ponce. Tiahuanaco, Bolivia. Detalle de dibujo: Constantino M. Torres (2018). / Drawing of a winged personage with a fish head. Ponce monolith. Tiwanaku, Bolivia. Drawing detail: Constantino M. Torres (2018).

■ Detalle de personaje alado con cabeza de felino. Monolito Ponce. Tiahuanaco, Bolivia. / Detail of the Ponce monolith, showing a winged personage with a feline head. Tiwanaku, Bolivia.

Additional information about the possible identity of the main deities comes from the characteristics of their accompanying processions. Because – as already mentioned – the distribution and orientation of these processions varies in each case, they are not a scene of homage to the supreme god by its winged attendants. In the Portal of the Sun, two types of winged anthropomorphic accompanying beings and an anthropomorphic bird appear aligned in three overlapping rows that repeat eight times on each side of the frontal staff god – which apparently represents the Sun god. The total number of personages seen in profile is 48. The three above mentioned types also appear in the reliefs of the Bennett and Ponce monoliths, which have a lower total number of figures despite having a more varied iconography. In the Ponce monolith (Isbell, 2018b: 437, fig. 15.11; Makowski, 2000 [2001]: 345, fig. 7) there is a procession of 10 figures in the front side, and a procession of 14 figures in the back side; in both sides, the marching personages give their backs to a single main deity which, judging by the position of its feet, walks towards the right. These processions include two types of participants that do not appear in other reliefs: a winged being with a fish head (photo, p. 364) and a winged being with a puma head (photo, p. 364); they appear in a band that decorates the deity's headdress, with two separate processions that walk towards them. Amy Oakland (Isbell, 2018b: fig. 15.11) recorded the presence in this scene of a very damaged frontal staff god.



■ Detalle del monolito Ponce el torso, las manos y los atributos, el quero con líquido y la tableta de rapé con el glifo de *Anadenanthera colubrina*, foto y dibujo. Nótese el uso de glifos en la pintura corporal, y en los detalles de atributos. Redibujado según Constantino M. Torres (2018). / Picture and drawing showing some details of the Ponce monolith, including the personage's trunk, hands and attributes, as well as a kero beaker filled with a liquid and a snuff tray with the glyph of the *Anadenanthera colubrina* hallucinogenic tree. Note the use of glyphs in the body and the attributes. Redrawn according to Constantino M. Torres (2018).

En la decoración de vestimenta del monolito Bennett destacan 3 figuras frontales en la espalda de la estatua, cada una sobre su podio, y 24 figuras de perfil, caminando en las partes laterales y frontales. Los personajes de perfil están distribuidos simétricamente 12 al lado izquierdo y 12 al lado derecho. Todas las figuras de perfil dan espaldas a la deidad principal y se dirigen al encuentro del otro grupo. En los cortejos del monolito Bennett aparecen también dos tipos nuevos, sin paralelos en otros relieves, el ser alado-caracol y la llama sobrenatural. A juzgar por las recurrencias numéricas, una relación particular unía a la divinidad frontal del monolito Bennett, por un lado, y a los personajes antropomorfos y ornitomorfos que llevan en la frente el emblema (glifo) de pez, por el otro. Los primeros se repiten seis veces y los segundos ocho veces en tres variantes.

Los escultores utilizaron un sistema compuesto de tres signos emblemáticos, a saber, la cabeza de ave/la cabeza de felino/la cabeza de pez, con la probable intención de expresar gráficamente conceptos como arriba/abajo, Sol/Luna, temporada seca/temporada de lluvias (Makowski, 2000; Watanabe, 2013: 131-137). El signo de la cabeza de pez se relaciona de manera transcultural y obvia con el agua; del mismo modo la cabeza del felino evoca, por el intermedio de la asociación con el modo de vida del animal que representa, a la tierra y a la noche, mientras que el comportamiento del ave y, asimismo, el signo de la cabeza del ave genera asociaciones naturales con el día y con el aire.

El comportamiento de caracoles, cuyas conchas llevan auestas algunos de los personajes alados en el cortejo, es un in-

dicador fino de la humedad ambiental. Por consiguiente, resulta razonable esperar que la divinidad del monolito Bennett, rodeada de acólitos con el emblema de pez, sea un *numen* responsable por el régimen de aguas. La presencia de la llama mítica, un ser sobrenatural que en los mitos de Huarochirí (Taylor, 1999; Salomon y Urioste, 1991) y en las tradiciones de los campesinos quechuahablantes cuzqueños vive en la orilla del río celestial, la Vía Láctea, bebe el agua del océano, e impide que un diluvio destruya a la tierra (Urton 1985b, 1988; Zuidema y Urton, 1976), refuerza esta impresión.

Otra diferencia notable entre el monolito Ponce y el monolito Bennett se percibe cuando se compara los cinturones que ciñen las estatuas con el friso calendárico de la Portada del Sol (Clados, 2009: figura 14). Los frisos de cinturones adoptan, como el relieve de la Portada, la forma de signos escalonados continuos. Sin embargo, solo el cinturón de monolito Ponce presenta caras radiantes, potenciales rostros del Sol, que hacen emanar hacia arriba cuatro apéndices con cabezas de pez cada uno. Se trata, además, solo de seis rostros radiantes —en lugar de once en la Portada— intercalados con cinco paneles rellenos de cabezas de ave traslapadas y dos paneles con el glifo de *nayra*, ojo de agua (Guengerich y Janusek, 2021: 28-32, figura 6), en su interior. En cambio, ninguna cara radiante aparece en el monolito Bennett. En los diez paneles que tienen ancho variado y están enmarcados por los signos escalonados del friso se repiten únicamente los glifos *nayra* con apéndices que emanan hacia arriba y están terminados por cabezas de peces o de aves.

In the back side of the Bennett monolith, the decoration of the garments includes three separate frontal figures that stand on a podium. The monolith also has 24 symmetrically distributed figures seen in profile; 12 of them appear in a group on the right side, and the other 12 appear in a group on the left side. All of these figures give their backs to the main deity and walk towards the opposite group of figures seen in profile. The processions in the Bennett monolith include two new types of personages that do not appear on other reliefs: a snail winged being and a supernatural llama. Judging by the number of instances in which they appear, there was a special relationship between the frontal god in the Bennett monolith and the anthropomorphic and ornitomorphic beings that have the emblem (glyph) of a fish in their foreheads; the anthropomorphic beings are repeated 6 times, and the ornitomorphic beings are repeated 8 times (in three variants). The monolith's sculptors used a system of 3 emblematic signs (fish-head, feline-head and bird-head) with the probable intention of graphically conveying the concepts of up/down, sun/moon and dry/wet season (Makowski, 2000, Watanabe, 2013: 131-137). The fish-head sign is associated (obviously, and across different cultures) with water; the feline head sign is associated with the earth and the night, through the lifestyle of the animals it evokes; and the bird-head sign is associated with daytime and air, also through the lifestyle of the animals it evokes. The behavior of snails (whose shells are carried by some winged personages in the processions) is a good indicator of the humidity in the environment. It appears

reasonable to assume that the deity which is represented in the Bennett monolith surrounded by attendants that carry the fish-head sign was a numen that was responsible for the water regime. The presence of the mythical llama reinforces this assumption, considering that in the myths of Huarochirí (Taylor, 1999; Salomon and Urioste, 1991) and in the traditions of the Quechua-speaking farmers of Cuzco the supernatural llama lives by the shores of the celestial river (the Milky Way), drinks the water of the ocean, and prevents the earth from being destroyed by deluges (Urton 1985b, 1988; Zuidema y Urton, 1976).

A notable difference between the Bennett monolith and the Ponce monolith comes to light when the belts in these statues are compared to the calendar frieze in the Gate of the Sun (Clados, 2009; fig. 14). Both the belt friezes in the statues and the relief in the Portal are shaped as continuous stepped signs. However, only the belt in the Ponce monolith has radiant faces from which four appendixes with fish heads project upwards; these figures might well represent faces of the sun; there are only 6 of them, while the total number of radiant faces in the Portal is 11. The six radiant faces in the Ponce monolith are interspersed with five panels that are filled with overlapping fish heads, and two panels with the *Nayra* glyph (or “water eye”; Guengerich and Janusek, 2021: 28-32, fig. 6). There are no radiant faces in the Bennett monolith, where stepped signs serve as frames for a total of 10 panels of varying width. Inside these panels, there are repetitions of *Nayra* glyphs that have upward-projecting appendixes that end in fish or bird heads.

Es significativa aún más la presencia en el relieve de monolito Bennett de dos caras rodeadas de nimbo radiante, cada una parada sobre el podio escalonado. La de la derecha (izquierda heráldica) es casi idéntica a una de las variantes de la deidad solar en la Portada del Sol, pero la de la izquierda carece de paralelos conocidos, porque las plumas en el halo radiante adoptan la inusual forma de alas de ave. ¿Será que la deidad central se puede desdoblar y presentar bajo dos aspectos distintos? Si fuese correcta esta interpretación, las características de la figura frontal principal en el monolito Bennett recordarían a las de Huiracocha (Duviols, 2016-2017: 23-36; Peace, 2014[1973], Szeminski, 1997; Urbano, 1981) en el mito que narra cómo el mundo fue poblado.

En esta historia, el dios Huiracocha envía dos *alter ego*, llamados Imaimana y Tocapu Huiracocha, para que, saliendo del lago Titicaca y dirigiéndose al noroeste hacia el mar, recorran, respectivamente, uno a los caminos de la sierra y el otro al de los llanos, y les den vida a las dos mitades de la *pacha*, haciendo que aparezcan los seres humanos, las plantas y los animales. Sin duda y objetivamente, el rey Tiahuanaco retratado en el monolito Bennett ha hecho representar a una tríada divina en el centro de la compleja composición con la participación de 24 deidades ancestrales originarias de las dos mitades-sayas de su reino. No se trata, por supuesto, de la expresión figurativa de un concepto emparentado con

el dogma cristiano, sino de un principio dialectico con profundas raíces en las cosmogonías andinas. Las deidades principales se desdoblan para atender a las dos mitades del universo animado, opuestos y complementarios, como lo son en el imaginario las dos estaciones a las que corresponden, respectivamente, las tierras altas y las tierras bajas de un territorio.

En la luz de los resultados de análisis de iconografías de la sierra sur, que acabo de resumir, es necesario repensar las relaciones entre Huari y Tiahuanaco como centros religiosos y políticos, y en este contexto redefinir el carácter de las creencias que supuestamente se difundieron en todos los Andes centrales desde la cuenca del lago Titicaca. Espero haber convencido al lector de que la diversidad del repertorio que Isbell y Knobloch (2006, 2009; Isbell, 2013; 2018a, 2018b) denominan SAIS, con su compleja sintaxis de signos (glifos), y de convenciones de pose y movimiento, no se deja captar y resumir por medio de solo tres tipos formales: la deidad frontal de báculos, la deidad de perfil y la cara en el nimbo radiante. De hecho, varias deidades de báculos, y bien diferentes una de la otra, aparecen lado a lado en relieves y textiles, contradiciendo el supuesto que la pose frontal y dos objetos en las manos son indicadores exclusivos de una sola personalidad divina. Resulta plenamente posible que el panteón Tiahuanaco fuese comparable en muchos aspectos con el inca del que pudo haber sido el antecedente directo.

Even more significantly, the relief in the Bennett monolith includes two faces in radiant halos that stand on stepped podiums. Though the one in the right side (heraldic left) is almost identical to one of the variants of the solar deity in the Portal of the Sun, the one on the left side has no known parallels; the feathers in its radiant halo adopt the unusual shape of bird wings. Was the main deity capable of unfolding itself to appear under two different forms? If that was the case, then the characteristics of the main frontal figure in the Bennett monolith would evoke the figure of Wiracocha (Duviols, 2016-2017: 23-36; Peace, 2014[1973]; Szeminski, 1997; Urbano, 1981) in the myth that tells how the world was populated: the god Wiracocha ordered two of his alter egos (Imaimana and Tocapu Wiracocha) to come out of lake Titicaca and walk towards the sea in a north-west direction, one of them across the roads of the mountains and the other one across the roads of the plains, to give life to the two halves of the *Pacha* (earth) and create the humans, animals and plants. Undoubtedly and the Tiwanaku king represented in the Bennett monolith ordered the representation of a divine triad at the center of a complex composition that includes 24 ancestral deities from the two *Sayas* (halves) of his kingdom. Obviously, this figurative manifestation is not related to Christianity; rather, it is a dialectic principle that is deeply rooted in the Andean

cosmogonies. The main deities unfolded themselves to attend the two halves of the animated world, which were opposite but complementary, just like the seasons that corresponded to the highlands and the lowlands of a territory in the social imaginary.

In the light of the results of the analyses of the iconography of the southern Andes that I have summarized in the above paragraphs, we must reassess the relationship between Huari and Tiwanaku religious and political centers, and in this context also redefine the nature of the beliefs that supposedly spread from the basin of Lake Titicaca to the whole of the central Andes. I hope my arguments have convinced the reader that the diversity of the repertoire that Isbell and Knobloch (2006, 2009; Isbell, 2013, 2018a, 2018b) call SAIS –with its complex syntax of glyph-signs and conventions for postures and movement– cannot be understood and summarized by just subdividing it into the three formal types of frontal staff god, profile attendant deity, and rayed head. In fact, several staff gods that are very different from one another appear side by side in the reliefs and the textiles, which contradicts the assumption that the frontal posture and two objects in the hands are exclusive indicators of a single divine personality. The fact that many features of the Tiwanaku pantheon resembled the Inca pantheon is quite possible, and in fact, it could have been its direct predecessor.

De ser así, lo integraría la tríada Sol-Trueno-Cocha-Almacigo (Inti-Punchao, Inti-Illapa-Huiracochoa). A esta tríada se sumaría el *apu* principal (quizá Quimsichata en lugar de Huanacaure), la Luna (Quilla), Mama Pacha y Mama Cocha y millares de lugares o entes sagrados (huacas). D'Altroy (2002: 145) con razón señala: «La idea de que los tres formaban una trinidad fue una imposición cristiana a la religión andina, pero los dioses estaban claramente entrelazados». En un trabajo previo (Makowski, 2001), sugerí que la coincidencia con la tríada cristiana haya podido ocurrir de manera casual.

La necesaria existencia de tres dioses principales se desprendía del principio ontológico universal que regía en la cosmovisión inca. Me refiero a la necesaria subdivisión de todo lo existente en mitades distintas y complementarias, como lo son los sexos, las dos estaciones, el día y la noche. Cuzco, la capital, y el Tahuantinsuyo entero adoptaron el principio rector de organización de la naturaleza animada, del espacio-tiempo de la pacha en cuatro partes y dos mitades (Bauer, 1998, 2000, Farrington, 2013: 325-358, Sherbondy, 1982, 1986, 1987, Zuidema, 2010, 2015). Inti-Sol e Intillapa-Trueno personifican el poder sobre las dos mitades opuestas de la Hanan Pacha. Huiracochoa y Huanacaure gobiernan las mitades opuestas de Luren Pacha. Cada uno de los cuatro se manifiesta, asimismo, a los fieles de tres maneras y bajo tres personalidades distintas, lo que suele implicar lugares de culto y fechas festivas diferentes dedicadas a cada una de las tres epifanías. En el caso del Sol, las fiestas y fechas aproximadas son los siguientes, según Molina (1989 [c. 1575]):

1. Fiesta Cápac Raymi en el mes Cápac Raymi (noviembre-diciembre). Lugar: Cerro Puquín.

Sol joven, Huayna Punchao, escondido tras las nubes, pero vigoroso, preside durante Cápac Raymi la iniciación de los jóvenes en la temporada de crecimiento de maíz y de papa.

2. Inti Raymi en el mes Aucay Cuzqui (mayo-junio). Lugar: Mantocalla. Bienvenida al Sol adulto, Inca Punchao, brillante en un cielo sin nubes, al Sol que se apresta para regresar a la tierra y fertilizarla; la fiesta se realiza finalizada cosecha.

3. Citua en el mes Coya Raymi (agosto-setiembre). Lugar: Aucaypata. 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 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 *sangu* y los ritos de purificación.



■ Fiesta Cápac Raymi en noviembre-diciembre. Lugar: Cerro Puquín. / Cápac Raymi festival (November-December) at Cerro Puquín.



■ Inti Raymi en el mes Aucay Cuzqui (mayo-junio). Lugar: Mantocalla. En el grabado de Guamán Poma de Ayala el sapa inca en presencia de la coya levanta el quero para beber chicha con el Sol en el rito de libación. El demonio sirve de intermediario. / The Inti Raymi festival (May- June Aucay Cuzqui) at Mantocalla. In this design by Guaman Poma de Ayala, the Sapan Inca raises a Kero-vase to drink Chicha with the Sun during a libation rite the act is performed before the Coya, and the devil acts as an intermediary.



■ Citua en el mes Coya Raymi (agosto-setiembre). Lugar: Aucaypata. En el grabado de Guamán Poma de Ayala los guerreros de la cuatro suyos realizan el ritual de la purificación enviando al aire bolas de fuego con el heno prendido. Este ritual precede a las demás. / The Citua festival (August-September Coya Raymi) at Aucaypata. In this design by Guaman Poma de Ayala, warriors from the four Suyus perform a ritual purification by throwing straw fireballs into the air.

If so, the Tiwanaku pantheon would have consisted of a triad that included the Sun, the Thunder and the Cocha-Almacigo (Inti-Punchao, Inti-Illapa and Wiracochoa). This triad would have been integrated with the addition of the main *Apu* (probably the Quimsichata mountain instead of the Huanacauri mountain of the Incas), the Moon (*Quilla*), the *Mama Pacha*, the *Mama Cocha*, and thousands of sacred *Wak'as* (or *Huacas*, places-entities). D'Altroy (2002: 145) rightly points out that “the idea that the three formed a trinity was a Christian imposition on the Andean religion, but the gods were clearly intertwined”. I have suggested, in a previous work (Makowski, 2001), that the coincidence with the Christian trinity may have been casual. The necessity of the existence of three main gods derived from the universal ontological principle that was at the basis of the Inca cosmic vision, and involved the necessary subdivision of all that existed into halves that were different but complemented each other, e.g. the sexes, a division of the year into two seasons, and day/night. The Tawantinsuyu and its capital Cuzco organized the animated nature and the space-time of the *Pacha* by dividing the land into four parts and two halves (Bauer, 1998, 2000, Farrington, 2013: 325-358, Sherbondy, 1982, 1986, 1987, Zuidema, 2010, 2015). *Inti* (Sun) and *Intillapa* (Thunder) are the personification of power over the two opposing halves of the *Hanan Pacha*. *Wiracochoa* and *Huanacauri* govern the opposing halves of the *Luren Pacha*. Each one of these four gods appears before the people in three different forms and personalities, which implies that there were different cult places and different festive dates for these epiphanies. The Spanish chronicler Molina (1989 [c. 1575]) lists the following festivities dedicated to the Sun, and their approximate dates:

1. *Cápac Raymi*, at the Puquín mountain, during the *Capac Raymi* month (November/December). During the *Capac Raymi*, *Huayna Punchao*, the Young Sun that hid in the clouds, presided over the initiation of the youth while the potatoes and the corn grew.

2. *Inti Raymi*, at Mantocalla, during the month of *Aucay Cuzqui* (May/June). The *Inti Raymi* festivity was a welcome to the *Inca Punchao*, the adult Sun that shone in a cloudless sky and got ready to fertilize the land again. This feast took place after the harvest.

3. *Citua*, at Aucaypata, during the month of *Coya Raymi* (August/September). This festivity honored the *Apin Punchao*, the shinier and closer mature Sun, which presided over the propitiation of the new agricultural year and received the homage of the other gods, the Inca king and his family, the *Panacas* and their ancestors, and all the Inca people of blood and privilege. It took place during a period of weakness of the vital forces, between the harvest and a new sowing; the weakness of the environment was remedied for by heating up *Sangu* and performing purification rites.

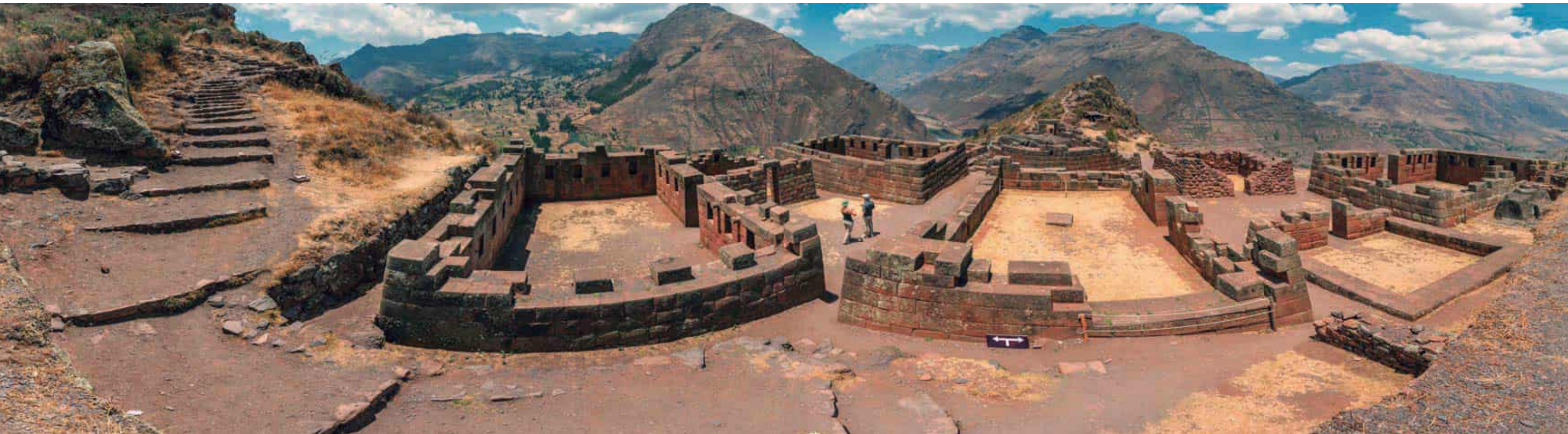
Como he mencionado, la capacidad de presentarse en los ojos de los fieles bajo una forma desdoblada no es exclusiva del Sol. Ziolkowski (1996, 2001) demostró que el Trueno-Illapa fue también venerado bajo dos formas y en dos recintos diferentes. Una de estas identidades fue la de la estrella de la mañana, la otra, la de la estrella de la tarde.

La comparación con el panteón inca resulta útil para entender desde el contexto andino la manera como la personalidad de una huaca se definía respecto a las demás deidades de rango similar. Los personajes de la iconografía religiosa tiahuanaco comparten características, unos con otros, como parecen haberlo hecho los dioses incas (Demarest, 1981). Ningún atributo es realmente exclusivo para un solo ser sobrenatural.

Si los glifos simbolizan a poderes y esferas de acción, tal como sospecho, ninguno de los dioses principales tiahuanaco se identificaba de manera definitiva y exclusiva con un elemento vital o con un cuerpo celeste, como los dioses del Olimpo en la mitología griega. Sus personalidades responden a la lógica de agricultor y no la del filósofo, residente de la *polis* griega. La tierra, el sol, el agua son indispensables de la misma manera, pero en diferentes proporciones para que las plantas broten, se desarrollen y den frutos. Del mismo modo, la potestad de dar vida, el *camaquen* de los textos quechua (Taylor, 1974), requiere de la combinación de todos estos elementos y poderes.

As already mentioned, The capability of a god to unfold itself to appear before the eyes of the people was not exclusive to the Sun. Ziolkowski (1996, 2001) proved that *Illapa* (Thunder) was worshipped under two different forms (i.e. the morning star and the evening star) and in two different precincts.

A comparison with the Inca pantheon may help us see, from the Andean perspective, the way in which the Huacas were defined, with respect to the rest of the deities of similar rank. The different personages of the Tiwanaku religious iconography shared their characteristics, as apparently also the Inca gods did (Demarest, 1981). No attribute belongs exclusively to a single supernatural being. If, as I suspect, the glyphs symbolize powers and spheres of action, then anyone of the main Tiwanaku gods was definitely and exclusively identified as or linked to any natural element or celestial body (e.g. like the Olympian gods were in Greek mythology). Their personalities respond to the needs of the Andean a farmer –and not to those of the philosopher of a Greek polis. The earth, the sun and water are equally indispensable, though in different proportions, for the plants to grow, develop, and give fruits. The capacity to give life (the Quechua “*Camaquen*”; Taylor ,1974) requires a combination of all the above elements and powers.



■ Vista panorámica de Pisac, Cuzco, con edificios de planta rectangular, sistema de nichos y el acceso en la pared larga, conocidos como callancas. Es probable que las orientaciones arquitectónicas no fueran aleatorias y guardaban relación con las observaciones astronómicas en el horizonte. / Panoramic view of Pisac (Cuzco), showing some Kallanka buildings. Buildings of this type have a rectangular plan, a system of niches, and their entrance in the longer wall. The architectural orientations may not be casual, but rather they may be related to astronomical observations.

■ pp. 374-375. Vía Láctea sobre el *apu* Ausangate. Cordillera Vilcanota, Cuzco. / The Milky way above the Ausangate mountain (Apu). Vilcanota mountain range, Cuzco.



Las divinidades del Imperio huari

Cabe preguntarse cuándo y en qué medida las creencias tiahuanaco fueron aceptadas en Huari y si desde ahí, eventualmente por medio de Pachacámac, se hayan difundido hacia el norte acompañando a la expansión del imperio, en concordancia con la hipótesis formulada a mediados del siglo XX (Bennett, 1953; Lumbreras, 1969; Menzel, 1964; véase resumen en: Isbell, 2018a y Schreiber, 2014[2012]). La respuesta a esta pregunta depende en buen grado de la manera como se define a la hipotética religión tiahuanaco a partir de su iconografía. Recientemente, Isbell (2013; 2018a, 2018b; Isbell y Knobloch, 2006, 2009) ha propuesto reemplazar los conceptos Huari y Tiahuanaco, enmarañadas en interpretaciones *a priori* y pasiones políticas, por una perspectiva metodológica más neutral, la de las SAIS.

En palabras de Isbell (2018b: 428-429), «SAIS reconoce una interacción a largo plazo y una esfera de creencias religiosas compartidas en el sur de los Andes, quizá similar a la esfera chavín del norte de Perú o a la olmeca. Las experiencias compartidas promovieron preferencias culturales similares en la forma de hacer, que antropólogos han llamado antaño ‘estructura profunda’. Al perdurar durante milenios, las relaciones culturales inclinaron a los pueblos de lugares distantes hacia prácticas religiosas, rituales e ideologías similares, haciéndolos también susceptibles a procesos similares de cambio social» (traducción de Krzysztof Makowski).

Cronológicamente, las SAIS Tempranas (800 a. C.-650/700 d. C.) abarcan la tradición religiosa Yaya Mama (Chávez y Chávez, 1976), Pucará (Chávez, 2002, 2018) y la parafernalia de tabletas de rapé Atacameño (Torres, 1987, 2018). Las SAIS Tardías (650/700-1050 d. C.) corresponden al Periodo Horizonte Medio cuando «se formalizaron en una tríada icónica: Dios de Báculos, Cabeza Radiante y Asistente de Perfil» (Isbell 2018b: 427, traducción de Krzysztof Makowski). En esta nueva propuesta se enfatiza el hecho actualmente bien sustentado de que los cimientos de la cultura Tiahuanaco no se forjaron en el sitio de Tiahuanaco, sino en una amplia área sur-andina, el área nuclear SAIS Temprano.

El territorio del Imperio huari se extiende al norte de esta área y su historia previa carece de antecedentes SAIS Temprano, incluso en la sierra de Ayacucho, con la excepción quizá de Paracas Tardío y de sus recurrentes Cabezas Radiantes (Peters, 2018). En cambio, sí, hay evidencias contundentes de interacción previa con Chavín de Huántar, tanto en la sierra como en la costa centro-sur (Makowski, 2022; Matsumoto, 2019; Menzel y otros, 1964). Por ende, la definición de las SAIS Tempranas no se aplica a las SAIS Tardías y no proporciona explicación a la difusión de la iconografía inspirada por el estilo tiahuanaco en los Andes Centrales.

Isbell reconoce que «el intercambio iconográfico inicial entre Tiahuanaco y Huari abarcaba una notable diversidad, lo que implica que muchas tradiciones y sub-estilos contribuyeron al producto final» (traducción de Krzysztof Makowski) y sugiere: «Considerando esto, sostengo que el panteón compartido por Tiahuanaco y Huari, y

The deities of the Huari empire

The question arises of how, and to what extent, did the Tiwanaku beliefs were accepted at Huari, and whether these beliefs, in accordance with an idea that was developed during the last century (Bennett, 1953; Lumbreras, 1969; Menzel, 1964; see abstract in: Isbell, 2018a and Schreiber, 2014[2012]) indeed spread to the north together with the expansion of the Huari Empire, possibly through Pachacamac. The answer to this question very much depends on the way in which the hypothetical Tiwanaku religion is defined on the basis of its iconography. Isbell (Isbell 2013, 2018a, 2018b; Isbell and Knobloch, 2006, 2009) proposed replacing the terms Tiwanaku and Huari –which are trapped in a web of *a priori* interpretations and political disputes– for a more neutral methodological perspective, that of the Southern Andean Iconographic Series (SAIS). In Isbell’s words (Isbell, 2018b: 428-429), “SAIS recognizes long-term interaction and a sphere of shared religious beliefs in the southern Andes, perhaps similar to the Chavín sphere of north Peru or that of the Olmecs. Shared experiences promoted similar cultural preferences in the way of doing, which earlier anthropologists have called ‘deep structure’. Enduring for millennia, cultural relations inclined peoples in distant places toward similar religious practices, rituals, and ideologies – also making them susceptible to similar processes of social change”.

Chronologically, the Early SAIS (800 BCE to 650/700 CE) includes the Yaya Mama Religious Tradition (Chavez and Chavez, 1976), Pucará (Chavez, 2002, 2018) and the paraphernalia of sniffing tablets from Atacama (Torres, 1987, 2018). During the Late SAIS (650/700 CE to 1050 CE), which corresponds to the Middle Horizon Period, the SAIS “became formalized into an iconic triad: Staff God, Rayed Head, and Profile Attendant” (Isbell, 2018b:427). This proposal emphasized that the Tiwanaku culture did not originate at the Tiwanaku site, but rather in a wide area of the southern Andes (the Early SAIS nuclear area) –a fact which is currently well supported by the evidence. As regards the Huari Empire, its territory extends to the north of the Early SAIS nuclear area, and its history lacks any Early SAIS precedents even in the Ayacucho highlands, probably with the exception of Late Paracas and its recurrent rayed heads (Peters, 2018). On the contrary, there is definite evidence of a previous interaction of Huari with Chavín de Huántar, both in the Andean highlands and the central-southern coast (Makowski, 2022; Matsumoto, 2019; Menzel et al., 1964). This is why the definition of the Early SAIS is not applicable to the Late SAIS and does not explain the spread of the Tiwanaku-inspired iconography throughout the central Andes. Isbell acknowledges that “the initial iconographic exchange involving Tiwanaku and Huari embraced remarkable diversity, implying that many regional traditions and sub styles contributed to the final product”, and suggests that “Considering this, I argue that the pantheon shared by Tiwanaku and Huari, and probably by other cultures of the Middle Horizon, was the outcome of deliberate negotiation among religious specialists representing many influential participants

probablemente por otras culturas del Horizonte Medio, fue el resultado de una negociación deliberada entre especialistas religiosos que representaban a muchos participantes influyentes de la antigua esfera SAIS. Sugiero un gran concilio ecuménico en el que se acordó un nuevo dogma, liturgia e iconografía, creando la nueva religión con el panteón triádico adoptada oficialmente en ambos grandes centros del Horizonte Medio» (Isbell, 2018b: 424, traducción de Krzysztof Makowski).

Isbell (2018b) no ha hecho explícitas las razones por las que, en su opinión, la religión imperial huari fue fruto de una reforma de las creencias tiahuanaco. En particular, no queda claro el fundamento que sirvió para postular la instauración del culto de una tríada, ni tampoco la razón por la que los tres hipotéticos dioses no se distinguían, uno de otro, por la apariencia corporal, sexo y atributos, sino lo hacían por medio de la postura convencional: de frente, de perfil y como una cabeza sin cuerpo. Tengo la impresión de que la hipótesis sobre la tríada se desprende de la aplicación del método de clasificación tipológico-formal. Isbell lo ha adoptado para lograr objetivos de orden cronológico y para afinar la propuesta de Menzel (1964, 1968, 1977).

Se trataba de correlacionar las evidencias de Conchopata con la secuencia estilística tiahuanaco de cinco fases, construida a partir de la seriación de relieves y esculturas de piedra por Agüero y otros (2003). La clasificación gruesa en tres tipos formales mencionados ha sido muy conveniente para comparar dentro de la misma seriación a varios conjuntos de gran variabilidad iconográfica, estilística, y diferente estado de conservación —piezas enteras y fragmentos— tanto aquellos que se caracterizan por la compleja sintaxis y empleo de glifos como aquellos con el manejo simplificado de formas, limitado a contornos. Los rasgos corporales zoomorfos o antropomorfos, los atributos e incluso la presencia o ausencia de podios fueron considerados meros variables de estilo.

El método ha permitido a Isbell (2018b) brindar sustento a la hipótesis que las evidencias iconográficas más antiguas de la presencia SAIS en Conchopata guardan gran similitud con los relieves del monolito Ponce, asignado a la tercera fase en la secuencia de Agüero y otros (2003). Los fragmentos huaris comparables formaban parte de un cántaro gigante cara gollete, intencionalmente roto y depositado junto con otras vasijas. Este hallazgo de 1977 fue casual y no se conoce su contexto preciso (Cook, 1987, 1994; Isbell y Cook, 1987). Sin embargo, evidencias similares excavadas permiten relacionarlo con las ceremonias públicas en la plaza cubierta de arena rojiza de Conchopata, donde luego se excavó fragmentos correspondientes a por lo menos 23 cántaros gigantes (Isbell, 2018b: 449-456). En base a la revisión de la información estratigráfica en la documentación de campo, Isbell (2018b) y Knobloch (2018) coinciden en fechar la introducción de la iconografía SAIS en Conchopata para el Horizonte Medio 1b «medio/tardío», entre 775 y 825 d. C. (Isbell, 2018b: 471).

from the old SAIS sphere. I suggest there was a great ecumenical council in which new dogma, liturgy, and iconography were agreed upon, creating the new triadic pantheon religion officially adopted in both great Middle Horizon centers” (Isbell, 2018b: 424).

Isbell (2018b) does not explain the reasons why, in his opinion, the imperial Huari religion resulted from a reform of the Tiwanaku beliefs. In particular, it is not clear: a) on what grounds he suggested that the cult of a triad of gods was implemented; and b) why the hypothetical gods did not distinguish from one another by their physical look, sex and attributes, but rather by their conventional posture (frontal or in profile) and a headless body. I am under the impression that the triad hypothesis derives from applying the typological-formal method of classification; Isbell adopted it to achieve chronology-related objectives, as well as to refine Menzel’s proposal (Menzel, 1964, 1968, 1977). He wanted to correlate the evidence from Conchopata to the five-phase Tiwanaku stylistic sequence that was built by Agüero and his associates (Agüero et al., 2003) on the basis of a seriation of stone reliefs and sculptures. The above-mentioned gross classification into three formal types was very useful when comparing several sets with great variability in their iconography, style and degree of preservation, inside a single seriation. These sets include fragments and complete pieces, both those characterized by a complex syntax and the use of glyphs, and those with simplified shapes (contours only). Anthropomorphic or zoomorphic body features, attributes and even the presence or absence of stepped podiums were taken as mere elements of style. The typological-formal method allowed Isbell (2018b) to support the hypothesis that the older iconographic evidence of SAIS presence in Conchopata is very similar to the iconography on the Ponce monolith –which the sequence of Agüero (Agüero et al., 2003) assigns to the third phase. A comparable Huari finding is an oversized face-neck pitcher that was intentionally broken and deposited as an offering together with other vessels, which was found in 1977 by chance; even though its precise context is unknown (Cook, 1987, 1994; Isbell and Cook, 1987), similar pieces of evidence found during archaeological excavations allow us to relate it to public ceremonies that took place at the plaza which is covered with reddish sand in Conchopata, where fragments corresponding to at least 23 other oversized pitchers were later found (Isbell, 2018b: 449-456). After their revision of the stratigraphic information in the field report, Isbell (2018b) and Knobloch (2018) coincided in dating the introduction of the SAIS iconography to Conchopata to the Middle Horizon 1b “Middle/Late”, between 775 and 825 CE (Isbell, 2018b: 471). As regards the development of the Conchopata style, it took place during the Middle Horizon 2 (825-900 CE; Knobloch, 2018: 705). Contrary to what Menzel initially proposed (Menzel, 1964, 1968, 1977), the iconography of the Middle Horizon 2 did not suffer a “secularization” that would have resulted in a simplification and conventionalization of shapes, at least in Conchopata.

El desarrollo del estilo Conchopata se proyecta hacia el Horizonte Medio 2 (825-900 d. C.; Knobloch, 2018: 705). Contrariamente a lo planteado inicialmente por Menzel (1964, 1968, 1977), la iconografía del Horizonte Medio 2 no sucumbe a una «secularización», la que se traduciría en la simplificación y convencionalización de formas, por lo menos en Conchopata.

Los finos análisis estilístico-cronológicos de Isbell (2018b) y Knobloch (2018) aportan muchas nuevas evidencias a la hipótesis que formulé años atrás (Makowski, 2001, 2004) y la que parece convertirse en el hecho comprobado: las imágenes reproducidas en cerámica policroma en estilos huaris que se adscriben a la tradición SAIS no son imitaciones fieles de ningún relieve tiahuanaco conocido ni de ningún otro artefacto del área nuclear SAIS Temprano publicado hasta el presente. Se trata de creaciones originales, hechos por artesanos que manejan la misma sintaxis de gran complejidad y el mismo repertorio de componentes figurativos, a partir de los cuales se

The detailed stylistic-chronological analyses of Isbell (2018b) and Knobloch (2018) furnished much new evidence in support of a hypothesis that I had previously formulated (Makowski, 2001, 2004), which thus now appears to be proven; it states that the images reproduced in the pottery of the polychrome Huari styles that have been assigned to the SAIS are not faithful imitations of any known Tiwanaku reliefs, or any other artifact from the Early SAIS nuclear area that has been published to date. Rather, they are exclusive images created by artisans that shared a common and very complex syntax, as well as a repertoire of figurative components that they used to “assemble” their figures, not without a certain degree of innovation. Both the syntax and the repertoire of figurative elements originated in the Early SAIS nuclear area (southern Andes), outside of Ayacucho.

«ensamblan» las figuras, no sin ciertas innovaciones. Ambos, la sintaxis y el repertorio de componentes figurativos, tienen su origen en sur andino, en el área de SAIS Temprano nuclear, fuera de Ayacucho.

Otro descubrimiento significativo reciente en Conchopata, que contradice las ideas previas, concierne a la relación entre las tradiciones alfareras Ayacucho Nazca (estilos Huarpa, Chakipampa y Ocros) y SAIS (estilo Conchopata). Los hallazgos de 2003 (Isbell, 2018b: 439-449, figuras 15,16-15,19) evidencian que la costumbre de usar cántaros gigantes, antropomorfos, en ceremonias festivas y luego romperlos, para depositar luego juntos los fragmentos, quizá en el marco de los rituales funerarios, es local y antecede a las primeras evidencias de contactos con el área SAIS. El estilo de estos cántaros con caras aplicadas como botones-agarraderas, y manos pintadas de manera esquemática sobre el cuerpo del cerámico, es muy distante del que caracteriza a los cántaros gigantes, Conchopata, del Horizonte Medio 1B.

Other significant relatively recent discoveries at Conchopata contradict the previous ideas about the relationship between the “Nazca-Ayacucho” pottery traditions (Huarpa, Chakipampa and Ocros styles) and the “SAIS” Conchopata style. In fact, the pottery findings of 2003 (Isbell, 2018b: 439-449, figs. 15, 16-15, 19) have shown that using oversized anthropomorphic pitchers during festivities and then breaking them into pieces to then deposit the fragments (probably) during funerary rituals, is a local custom that predates the first evidence of contacts with the SAIS area. These beakers had representations of faces on buttons-handles, and hands painted schematically on the vessel’s body; their style is very different than the one that characterizes the Conchopata oversized pitchers of the Middle Horizon 1b. Another set of intentionally broken pottery was found in the year 2000; it included oversized pitchers with Chakipampa-type



■ Botella huari (700-1000 d. C.) con el gollete cónico modelado en forma de cabeza humana con tocado decorado y pintura facial. En el tocado se ve el glifo de la cabeza del felino de perfil, mientras que otro glifo, de ave, dibuja lagrimales debajo de ojos. La imagen de otro señor noble, de pie, frontalmente, salvo la cabeza y los pies que están de perfil, decora el cuerpo de la vasija. El personaje tiene vincha en la cabeza, pintura facial geométrica y la túnica decorada con ganchos traslapados de cuatro colores. A pesar de que carece de rasgos sobrenaturales sostiene dos báculos, uno en cada mano. Uno de los báculos tiene en el extremo el glifo de la mazorca del maíz y el otro de ave. Dimensiones: 17,8 11,4 11,4 cm, Brooklyn Museum, Henry L. Batterman Fund, 41.418. Creative Commons-BY. (Photo: Brooklyn Museum, 41.418 front PS6.jpg). / Huari earthenware face-neck bottle (700-1000 CE) with slip and pigments. The neck of this bottle is shaped as the head of a noble man that wears a headdress and has facial paint in his face the headdress includes the glyph of the feline head seen in profile, while another glyph that of a bird forms lachrymals under the eyes. The body of the vessel is decorated with the image of another noble lord, with his body seen from the front and his head and feet seen in profile this personage has geometric designs applied as facial paint, and wears a Wincha ribbon in his head and a tunic which is decorated with four-colored overlapping hooks. It holds a staff in each hand but lacks any supernatural features the staffs have glyphs at their ends: one is that of the corn plant, and the other one is that of a bird. Dimensions: 17.8 11.4 11.4 cm. Brooklyn Museum, Henry L. Batterman Fund, 41.418. Creative Commons-BY (Photo: Brooklyn Museum, 41.418 front PS6.jpg).

En 2000 fue encontrado otro conjunto de cerámica rota intencionalmente, compuesto de cantaros gigantes con engobe tipo Chakipampa y de cántaros medianos de estilo Ocros (Cook y Bencho, 2001; Isbell 2018b: 447-449, figuras 15.21-15.23). Las caras aplicadas quedaron remplazadas en este lote por caras-cuello modeladas, lo que es un anticipo de cantaros antropomorfos conchopatas con la iconografía SAIS. Sin embargo, la decoración pintada del cuerpo, la que probablemente imita el vestido decorado, no guarda ninguna relación con el repertorio SAIS. Se compone de círculos concéntricos radiantes a manera de soles y aves fantásticas, llamadas Superpájaro. Tal como se ha mencionado, la iconografía SAIS aparece, por primera vez, en el conjunto de 23 cántaros gigantes excavados en 1977 (Cook, 1987, 1992) y de manera masiva, porque la mayor parte de vasijas (aproximadamente 20) está decorada con personajes en estilo tiahuanaco, comparables con el monolito Ponce (Isbell, 2018b: 450-456, figuras 15.27-15.40).

Llama atención, sin embargo, la presencia de un grupo minoritario integrado por dos vasijas con la iconografía Nazca-Ayacucho, que comprende a animales ventrales y signos en D (Isbell, 2018b, figuras 15.25-15.26). Cabe observar que los motivos Nazca-Ayacucho, como los animales jorobados, aparecen también en la parte superior del cuerpo de cantaros cara-gollete, estos mismos que llevan la representación de las deidades SAIS en la parte central del cuerpo (Isbell, 2018b, figuras 15.27, 15.29, 15.39). Una combinación similar de motivos de estilo conchopata con los de la tradición Nazca-Ayacucho caracteriza a la cantimplora hallada frente a la mujer noble de mayor importancia entre las sepultadas en Castillo de Huarmey (Giersz y Pardo, 2014: 138, 139, figuras 84a, b, c; Prządka, 2019: figuras 52, 53).

Las evidencias discutidas por Isbell (2018b) que acabo de resumir sugieren que algunos linajes locales de élite huarpa se empezaron a identificar con el ancestro ataviado en el *unku* tiahuanaco. Este ancestro se distingue entre las demás representaciones de seres humanos de sexo masculino huari por el cheurón en el tocado y lleva eventualmente un tipo de pintura facial en forma de rectángulo tripartito. El personaje ha sido registrado en la terminología de Knobloch (2018) con la sigla de «agente 102». Sin embargo, no todos los integrantes de la élite que se reunía en Conchopata para honrar a sus ancestros o, eventualmente, residía en el hipotético palacio hayan querido o podido imitar este ejemplo, a juzgar por la recurrencia de cántaros, cuyos *unkus* llevan pintados los seres fantásticos inspirados por la tradición Nazca-Ayacucho.

Queda claro que ciertas élites ayacuchanas tuvieron pleno acceso al trabajo de artesanos especializados, diestros en el estilo del altiplano, y conocedores de la iconografía tiahuanaco (SAIS tardío). En este tema hay consenso. Cabe preguntarse, sin embargo, cuáles de las múltiples deidades antropo- y zoomorfos tiahuanacos (véase en este volumen el capítulo 2) han sido asimiladas en Ayacucho. Dado el avance de investigación y el mal estado de conservación de muchas piezas figurativas, el listado no puede tener carácter cerrado y definitivo.

slip, as well as middle-sized beakers in the Ocros style (Cook and Bencho, 2001; Isbell, 2018b, 447-449, figs. 15.21, 15.22, 15.23). In these pieces, the faces are replaced by molded face-necks, which anticipates the Conchopata anthropomorphic beakers with SAIS iconography, even though the painted decoration of the pitchers' bodies (which probably imitates the decorated dresses) is in no way related to the SAIS repertoire; it includes concentric circles that project radially and resemble suns, and fantasy birds (the latter are called "Super Birds"). As already mentioned, the SAIS iconography appeared for the first time in the set of 23 oversized pitchers found during an excavation in 1977 (Cook, 1987, 1992), but we can now add that the presence of the SAIS iconography in these pieces was massive, because most of the vessels (around 20 of them) are decorated with Tiwanaku-style personages that resemble those in the Ponce monolith (Isbell, 2018b: 450-456, figs. 15.27-15.40).

A noteworthy presence within this set is a minority group of two vessels with Nazca-Ayacucho iconography that includes animals in a ventral position and D-shaped signs (Isbell, 2018b, figs. 15.25, 15.26). It must also be noted that Nazca-Ayacucho motifs such as hunchback animals also appear in the top part of the face-neck beakers' bodies –which also include the representations of SAIS deities (in the central part of the vessels' bodies; Isbell, 2018b, figs. 15.27, 15.29, 15.39). A similar combination of Conchopata-style motifs with motifs of the Nazca-Ayacucho tradition characterizes a water bottle that was found in front of the more important noble woman among those buried at the Castillo de Huarmey (Giersz and Pardo, 2014: 138, 139, figs. 84a, b, c; Prządka, 2019: fig. 52, 53). The evidence described by Isbell (2018b) which I have just described suggests that some local lineages of the Huarpa elite began to identify themselves with the ancestor that is adorned with the Tiwanaku *Unku* shirt; this ancestor distinguishes itself from the rest of the Huari representations of male humans by the fact that he has a chevron in his headdress, and sometimes has the figure of a tripartite triangle as face paint; he has been called "agent 102" by Knobloch (2018). However, judging by the quantity of beakers in which the represented *Unku* shirts are decorated with fantasy beings inspired on the Nazca-Ayacucho tradition, not all the members of the Huari elite that met at Conchopata to honor their ancestors or resided at the hypothetical palace imitated the example and also identified themselves with the ancestor that wears the Tiwanaku *Unku* shirt.

Clearly, certain Ayacucho elites had full access to the work of specialized artisans that mastered the southern highlands' style and knew the Tiwanaku iconography of the Late SAIS very well; there is consensus among the scholars about this fact. However, the question arises of which of the multiple Tiwanaku anthropomorphic and zoomorphic deities (see this volume, chapter 2) were assimilated in Ayacucho. Even though the current state of the research and the poor state of preservation of many figurative pieces do not allow for a definite list, it is indeed possible to reach some interesting conclusions on this matter. Judging by the repertoire of glyph-signs and

Permite, a pesar de ello, llegar a varias conclusiones de interés. A juzgar por el repertorio de signos (glifos) en las plumas de nimbo radiante —solo cabezas de felino de perfil alternados con discos— y dada cierta similitud con el personaje frontal de báculos en el monolito Ponce (Isbell, 2018b, figuras 15.13-15.14) la personalidad iconográfica de la deidad de Conchopata reproducida en los cántaros cara-gollete, hallados en 1977, coincide con una de las variantes de la cara radiante del dios Sol en el friso calendárico en la portada del Sol.

Podría tratarse de la representación del Sol en su recorrido durante la estación húmeda, a juzgar por la recurrencia de glifos con la cabeza de felino de perfil tanto en el halo radiante como en el podio escalonado. El dios de báculos de Conchopata pudo haber tenido el rango inferior que la deidad del monolito Ponce, dada la limitada variedad de acólitos alados que lo acompañan. En los fragmentos publicados (Isbell, 2018b: figuras 15.28, 15.35-15.40) se trata exclusivamente de seres ornitomorfos. En 2003, se encontraron también fragmentos con acólitos alados de perfil (Isbell, 2018b: figuras 15.41-15.42) que tienen cabeza de felino.



■ Deidad en pose frontal, con estólida y cautivo sostenidos en las manos. Conchopata. Dibujo según Menzel 1968b, Carlos Herrera. / Deity in frontal pose, with stolic and captive held in hands. Conchopata. Drawing after Menzel 1968b, Carlos Herrera.



■ Detalle de la cara en nimbo radiante del personaje central de la Portada del Sol (800-1100 d. C.). Tiahuanaco, Bolivia. / Detail of the face in a radiant halo of the central personage in the Portal of the Sun (800-1100 CE). Tiwanaku, Bolivia.

A diferencia de los contextos mencionados, los depósitos de cerámica gigante, rota intencionalmente, los que fueron hallados en 1942 y 1999 (Isbell, 2018b: 459-463) no contenían cántaros, sino urnas. El análisis de su compleja iconografía SAIS ha proporcionado evidencias para que Knobloch (2010, 2018) plantee una novedosa interpretación de la relación entre los dioses antropomorfos de báculos, las deidades representadas de perfil y los seres humanos. Los dioses de báculos representados en las urnas difieren en casi todos los detalles de los que aparecían en el cuerpo de cántaros cara-gollete y carecen de paralelos cercanos en la iconografía SAIS tardío (Knobloch, 2018: 23.29-23.30; Isbell, 2018b: figura 15.44).

Su corona-nimbo radiante se compone de haces de cuatro plumas rectangulares en V, alternadas con cabezas de felinos y de aves de perfil (dibujo, p. 384). Ataviados en una túnica larga con o sin cinturón según el caso, los dioses están parados en el suelo, sin podio escalonado. En las manos, a parte de los báculos, sostienen cautivos. Otro aspecto novedoso, sin paralelo conocido en la iconografía tiahuanaco, concierne a la composición. Cada personaje frontal está parado a la izquierda de uno de perfil, alternándose de esta manera alrededor de la circunferencia de la urna.

the radiant-halo feathers (i.e. only feline heads seen in profile and interspersed with disks) and the relative resemblance to the frontal personage with staffs in the Ponce monolith (Isbell, 2018b, figs. 15.13 - 15.14), the iconographic personality of the Conchopata deity that is reproduced in the face-neck pitchers found in 1977 coincides with one of the variants of the radiant face of the Sun god that appears in the calendar frieze of the Portal of the Sun; the repetition of glyphs with profile feline heads both in the radiant halo and the stepped podium, suggests that it could be a representation of the Sun in its journey across the sky during the wet season. Given the limited variety of winged attendants that accompany him, the Conchopata staff god could have had an inferior rank than that of the Ponce monolith's deity. In the fragments published by Isbell (2018b, figs.15.28, 15.35-15.40) all of these attendants are ornomorphic beings. In 2003, some fragments were found that included representations of winged attendants seen in profile that have feline heads (Isbell, 2018b, figs. 15.41, 15.42).

On the other hand, the deposits of intentionally-broken oversized pottery found in 1942 and 1999 (Isbell, 2018b: 459-463) did not include pitchers, but

urns. Based on the evidence furnished by the analysis of their complex SAIS iconography, Knobloch (2010, 2018) proposed a new interpretation of the relationship between the anthropomorphic gods with staffs, the deities represented in profile view, and the human beings. The staff gods that appear in the urns are different (in almost all of their details) from those that appear in the bodies of the neck-face pitchers, and lack any close parallels in the Late SAIS iconography (Knobloch, 2018: 23.29, 23.30; Isbell, 2018b, fig. 15.44). Their radiant crown-halos have rays made up of 4 rectangular feathers in a V-shaped arrangement, that alternate with bird and feline heads seen in profile (Drawing, p. 384). Dressed in a long tunic with or without a belt, the gods stand on the ground and not on stepped podiums; besides their staffs, they also hold prisoners in their hands.

Also the composition of the images in the urns has aspects that are unknown in the Tiwanaku iconography; each frontal personage stands to the left of a personage seen in profile, in an alternating row that runs around the urn's circumference. The decoration of other urns only includes the images of winged beings seen in profile that fly in a prone position. The



■ Urna gigante en estilo conchopata, huari (750-1000 d. C.) con el friso compuesto por cabezas de felinos sobrenaturales de perfil. Nótese la proyección de la perspectiva del nimbo en forma de L y la alternancia de plumas figurativas con glifos diferentes. Conchopata. / Huari giant urn of Conchopata style (750-1000 CE), from Conchopata, with a frieze that is made up of the heads of supernatural felines seen in profile.

■ pp. 386-387. Vista aérea del complejo ceremonial inca de culto a Illapa, Trueno, en Sacsayhuamán, que domina la capital imperial en el extremo norte Cuzco. / Aerial view of the Inca ceremonial center that was dedicated to the cult of Yllapa (Thunder) in Sacsayhuamán (Cuzco), which dominates the landscape to the north of the imperial capital.



Otras urnas están decoradas únicamente con las imágenes de seres alados de perfil, volando, de cúbito ventral. El cortejo en el que se alternan aves de rapiña y felinos antropomorfos puede ser también remplazado por la fila de cabezas de perfil sin cuerpo (Isbell, 2018b: figuras 15-45-15.49). La sorprendentemente compleja decoración de la Túnica de Cautivos ha permitido a Knobloch (2018: 706-712, figuras 23.20-23.21) contextualizar las imágenes de las urnas y otras vasijas y proponer una sugerente interpretación. No se conoce el contexto ni la fecha de la Túnica de Cautivos. Knobloch la ubica cronológicamente en el Horizonte Medio 2B (850-900 d. C.).

La túnica representa a dos parejas de deidades. Cada una de las parejas están formadas por una cabeza en nimbo radiante, de frente, y un ser alado con cabeza de felino de perfil a su izquierda. Este ser se dirige hacia la gran cara radiante, en un caso, o le da espalda, en el otro. La cara con nimbo radiante se parece a las variantes de la hipotética deidad solar, parada o no sobre un podio escalonado. Sin embargo, en el potencial lugar de podio, el tejedor ha representado manos cruzadas y atadas del personaje. Una cabeza humana cortada cuelga de la atadura. Las 15 plumas que rodean la cara de la deidad frontal adoptan la forma innovadora de cabeza humana de perfil; en las esquinas se ha mantenido la acostumbrada pluma con cabeza de felino.

Cada una de las cabezas radiantes está enmarcada por un par de báculos con cabezas humanas cortadas y colgadas. El espacio debajo cada felino alado de perfil está ocupado por dos seres humanos decúbito ventral, pero con piernas flexionadas. Los cuatro son cautivos, por las manos atadas. Por lo visto, los felinos alados de perfil son los únicos personajes victoriosos y libres. Gracias a ricos detalles de tocado y vestido, Knobloch (2018: 23.22-23.25) ha podido identificar a los cuatro hombres de la túnica con los agentes 104, 147, 110 y 146 de su base de da-

tos, donde quedaron registradas representaciones de hipotéticos ancestros de linaje de élite en cerámica y textiles de toda el área huari.

A partir de estas evidencias, Knobloch cree posible que las imágenes con dioses y hombres cautivos aluden a conflictos reales en el seno de la sociedad imperial huari y, por lo tanto, íconos con seres sobrenaturales antropomorfos de frente y zoomorfos de perfil representan a dioses de un bando preciso. Las urnas de Conchopata y la Túnica de Cautivos brindan, en todo caso, pruebas concretas que los huari no han adoptado mecánicamente todo un sistema de creencias canónico desde Tiahuanaco. Tampoco se logra imponer una reforma religiosa instaurando el culto de una tríada compuesta por el dios de báculos, la cabeza en nimbo radiante y el acolito alado de perfil.

Menos convincente aún es la hipótesis tradicional de que todas las deidades de báculos en el registro representan al dios Sol de la portada Tiahuanaco de mismo nombre. A las evidencias en contra ya discutidas se suman otras, conocidas desde los estudios pioneros de Menzel, como las urnas de Pacheco en el valle de Nazca (Menzel, 1977: figuras 122-123; Menzel, 1964: 53, 72; Cook, 2000: figura 40) decoradas exclusivamente con las figuras de las deidades de báculos paradas en pose frontal. Una de ellas tiene el atuendo masculino y armas en la mano y la otra, el vestido femenino y cetros-maíces (Lyon, 1978). Ambas parecen guardar estrecha relación con el maíz que aparece no solo pintado, y de gran tamaño, cerca de las asas, sino también integra el repertorio de glifos en las plumas del nimbo radiante. La deidad masculina tiene el cinturón, mientras que la hipotéticamente femenina carece de él.

Estas imágenes hacen recordar a la pareja de deidades que unidos por espalda forman el famoso ídolo de Pachacámac, pues el personaje con maíces parece llevar vestimenta femenina con *tupus*, mientras que su contraparte lleva atuendo masculino.

usual procession in which birds of prey alternate with anthropomorphic felines can be replaced by a row of bodiless heads seen in profile (Isbell, 2018b: figs. 15.45-15.49). Knobloch analyzed the surprisingly complex decoration of the Tunic of the Captives (Knobloch, 2018: 706-712, figs. 23.20, 23.21) to contextualize the images in the urns and other vessels, and to propose an interesting new interpretation.

The context and the dating of the Tunic of the Captives are unknown, but Knobloch believes it belongs to the Middle horizon 2b (850-900 CE). The Tunic includes the representation of two couples of deities, each one of which is formed by a big head in a radiant halo seen from the front, and a winged being with a feline head that is seen in profile and appears to the left of the radiant head. In one case the winged being moves towards the big radiant head, and in the other one it moves away from it. There is a big face in a radiant halo that resembles some of the variants of the hypothetical solar deity, whether the latter stands on a stepped podium or not; however, the weaver placed the crossed and tied hands of this personage in the space that the stepped podium would have occupied, with a cut human head hanging from the tying. The 15 feathers that surround the face of the main deity adopt the innovative shape of a human head seen in profile, while in the corners the usual plume with a feline head was maintained. Each radiant head is framed by a pair of staffs from which cut human heads hang. The space under each winged feline seen in profile is occupied by two human beings in a prone position that have their legs folded; all of these humans (four in total) have their hands tied, which indicates that they are captives. The rich details of their dresses and headdresses suggest that the winged felines seen in profile are the only free victorious personages in the composition. Knobloch (2018: 23.22-23.25) determined that the four men in the Tunic corre-

sponded to Agents 104, 147, 110 and 146 of his own database of representations of hypothetical ancestors of the elite lineages, in the pottery and textiles of the whole Huari area. On the basis of this evidence, Knobloch suggests that the images that include gods and captive men allude to real conflicts that took place at the core of the Huari imperial society, and therefore that icons with anthropomorphic supernatural beings seen from the front and zoomorphic beings seen in profile represent the gods of the conflicting sides. In any event, the Conchopata urns and the Tunic of the Captives are material evidence that proves that the Huari people did not mechanically adopt a full canonic system of beliefs that came from Tiwanaku.

There is no proof that a religious reform established the cult of a triad of gods that included the Staff God, the Rayed Head, and the Winged Attendant seen in profile; the renowned hypothesis which states that all the recorded staff deities represent the Sun god that appears in the Portal of the Sun is even less convincing. The evidence to the contrary we have already discussed is integrated by other evidence, which has been known from the time when Dorothy Menzel made her pioneering studies. Part of this other evidence are the Pacheco urns of the Nazca valley (Menzel, 1977: Figs. 122, 123; Menzel, 1964: 53, 72; Cook, 2000, fig. 40), which are decorated exclusively with the figures of two standing staff gods seen from the front. One of these figures wears male clothes and carries weapons, while the other one appears to wear female clothes and carries scepters-corns (Lyon, 1978); both seem to be closely related to corn, which does not only appear in a big size, painted near the handles of the urns, but is also part of the repertoire of glyphs that appear in the feathers of the radiant halo. The male deity wears a belt, while the hypothetically female deity does not. These images resemble the couple of deities that appear one at the back of the other in the famous

De hecho, se trata de dos deidades muy diferentes una de la otra. Una parece relacionarse con el cielo, y la otra, la femenina, con la tierra. No hay manera de relacionarlos con Urpahuachac y Pachacámac. En estilo de la talla prevalecen elementos de diseño originarios de la costa y de la sierra norte.

Mis investigaciones, cuyos resultados he resumido en este volumen (capítulo 3), conducen a la conclusión que Pachacámac nunca fue el centro difusor de la iconografía religiosa imperial huari que se conoce esencialmente a partir de las evidencias de Conchopata. La variedad de estilos e iconografías, habla de un ambiente cosmopolita, típico para el Horizonte Medio. Ningún dios de báculos, de frente o de perfil domina con su recurrencia en la decoración de cerámica y textiles ni en el área de ofrendas en la cima de Templo Viejo antes de su clausura ni en el área del cementerio 1. Los contenidos de cultos y creencias originarias del sur se expresan eventualmente por medio de símbolos simplificados, reducidos a su mero contorno, como la cara en el nimbo radiante o la cabeza de ave de rapiña de perfil, o, incluso, el famoso grifo, probable versión de acólito ornitomorfo en vuelo. Estos símbolos coexisten y conviven, a veces en el cuerpo del mismo cerámico, con otras imágenes vinculadas con las creencias de la costa norte y centro-norte.

Cabe mencionar que esta diversidad de orígenes de ideas se percibe también en la cerámica de uso utilitario y decoración inexistente o muy simplificada: estilos huamanga y epigonal, tricolor *versus* ychsma inicial (Eeckhout, 2018; Makowski y otros, 2022). En el material decorado de Castillo de Huarmey, la capital provincial huari del IX siglo d. C., nos hemos topado con el mismo sabor cosmopolita y con la misma bipolaridad entre las ideas del norte y las del sur. No se han encontrado pruebas de que el Imperio huari ha querido y ha podido controlar la producción de artefactos figurativos para difundir el mensaje acorde con la ideología religiosa del poder. Hay todos indicios para pensar que las creencias huari no tuvieron características de una religión proselitista, de un libro y de una ortodoxia.

Por el contrario, como las religiones tildadas de paganas en el Viejo y en el Nuevo Mundo, las creencias andinas admitían la existencia de cientos de fuerzas sobrenaturales con el poder sobre una parcela del territorio en un tiempo determinado de la historia. Solo las más importantes de estas deidades han dejado huella en la iconografía, en la toponimia o en el mito.

Pachacamac idol, because the personage that holds the corns appears to be dressed as a woman with *Tupus*, while its counterpart is wears a man's garments; but in reality these two deities in the urns are very different from each other, especially because the male deity appears to be associated with the sky, and the supposedly female deity appears to be related to the earth. In no way can they be related to Urpahuachac and Pachacamac, even though elements that originated in the coast and the northern Andes prevail in the carving style.

According to the results of my own research –which I summarized in Chapter 3 of this volume– Pachacamac never played the role of center for the diffusion of the imperial Huari religious iconography (this iconography is mostly known from the evidence found at Conchopata). The variety of styles and iconographies in Pachacamac suggests a cosmopolitan environment –which is typical of the Middle Horizon period; no staff god (seen from the front or in profile) prevails in the decoration of the pottery and textiles, among the deposited offerings at the top of the Templo Viejo, or in the area of Cemetery 1. Eventually, the contents of the cults and beliefs that originated in the south are manifested through simplified symbols (contour only), such as the face in a radiant halo, the head of a bird of prey, or even the famous glyph which probably represents a flying winged attendant. In some cases, the body of a single pottery vessel includes these symbols and also images that represent the beliefs of the northern coast and the central-northern coast. It is worth noting that this variety of ideas of different origin is also present in the utilitarian pottery, which has very simple decoration or none at all, and includes the Huamanga, Epigonal, Tricolor and Initial Ychsma styles (Eeckhout, 2018; Makowski et al., 2022). The same cosmopolitan environment and bipolarity of northern and southern ideas is present in the Castillo de Huarmey site, which was the Huari provincial capital during the 9th century CE. No evidence proves that the Huari Empire controlled the production of figurative artifacts with the aim of spreading the message of its religious power ideology, or even that it could do it if it wanted.

All the evidence points to the fact that the Huari beliefs lacked the characteristics of a proselytizing orthodox religion that was based on a book. On the contrary, the Andean beliefs admitted the existence of hundreds of supernatural forces that had power over parts of the land at any given moment –just like the religions termed “pagan” in the Old World and also the New World. Only the more important gods left a trace in the iconography, the myths or the toponymy.



■ Fotografía aérea de la necrópolis huari de castillo de Huarmey en curso de excavación luego del descubrimiento en 2012 de la sepultura colectiva de las damas nobles. Uno de los tres complejos de mausoleos-chullpas está expuesto. Fotografía: cortesía de Milosz Giersz y PIA Castillo de Huarmey. / Aerial photograph of the Huari necropolis at Castillo de Huarmey, being excavated after the discovery in 2012 of a collective tomb of noble women (one of the three complexes of mausoleums in the necropolis is exposed). Photograph courtesy of Milosz Giersz and PIA.



■ Revestimiento monumental de las laderas escalonadas del promontorio en cuya cima se encuentra la necrópolis imperial huari del castillo de Huarmey en proceso de excavación. Fotografía: cortesía de Milosz Giersz y PIA Castillo de Huarmey. / Excavation of the monumental cladding of the stepped slopes of the promontory that hosts the imperial Huari necropolis at Castillo de Huarmey. Photograph courtesy of Milosz Giersz and PIA.

El animismo y el analogismo andino

Al finalizar este breve repaso de resultados alcanzados por medio de análisis iconográfico, conviene detenerse en el aspecto de fondo, cuya discusión por cierto ameritaría escribir una o varias monografías aparte. Me refiero a la pregunta: ¿Qué tipos de cosmovisión y de organización de sistemas religiosos, de los que se tiene conocimiento a través de la historia de religiones, etnohistoria, etnografía y antropología, pueden brindar el marco de referencia apropiado para reconstruir las creencias andinas prehistóricas que conocemos de manera limitada a partir de fuentes materiales?

Las opiniones al respecto están muy divididas. Influyentes y renombrados investigadores consideraron plenamente válido tomar por referencia la religión cristiana, y, en particular, su papel político en el Imperio romano de tiempos de Constantino, incluido el uso de símbolos y conceptos. Demarest (1991) comparó Tiahuanaco y Huari con Roma y Constantinopla, y sus roles diferenciados en la administración y política imperial. Isbell (2018b: 424) ha sugerido que un gran concilio ecuménico acordó un nuevo dogma, liturgia e iconografía, creando la «nueva religión con el panteón trídico» en el inicio del Periodo SAIS tardío. Donnan (2010) comparó directamente la religión moche con la cristiana, subrayó su carácter estatal y puso en el papel de obispos a los seres sobrenaturales, partícipes de las escenas de sacrificio y entrega de la copa (Presentation Theme).

Es menester recordar también que para Larco (2001-2002), las creencias moche tuvieron carácter henoteísta: el misericordioso y espiritual dios Aiapaec se manifiesta en múltiples epifanías, es uno y muchos a la vez. Es, asimismo, un dios que se sacrifica por sus fieles. Donnan (2010) propuso también que se puede seguir la difusión exitosa de la religión moche viendo cómo se distribuyen en la costa norte los hallazgos de artefactos con imágenes, correspondientes, según él, a una tríada.

No se trata, sin embargo, de la tríada similar a la cristiana, tampoco a una de las paganas, compuestas de tres deidades diferentes. Citemos, a título de ejemplo, la tríada atribuida por los cronistas al culto imperial inca y compuesta por Viracocha, Inti e Inti-Illapa, o la tríada accadiense (Shamash-Sol, Sin-Luna e Ishtar-Venus). La tríada moche, según Donnan (2010: 59, figura 18), estuvo constituida por símbolos figurativos que aluden al combate ritual y al sacrificio humano que sigue a la contienda. La integran el conjunto de armas, similar a la panoplia en el arte clásico, la serpiente monstruosa con orejas y la araña antropomorfa decapitadora.

The Andean animism and analogism

Towards the end of this brief review of the results of the iconographic analyses, we should now try to answer the question at the root of this subject (which complete discussion, by the way, would need one or more whole separate works). The question is: Which cosmic visions and types of organization of the religious system (among all those developed throughout history and in ethnohistory, ethnography and anthropology) furnish an adequate framework for the reconstruction of the prehistoric Andean beliefs that we incompletely know from the available material remains? The opinions on how this question should be answered are much divided. Some renowned and influential researchers thought that taking the Christian religion as a reference was plainly justified, especially regarding to its political role during the Roman Empire during Constantinian times, and including its use of concepts and symbols. Thus for example Demarest (1991) compared Tiwanaku and Huari with the different roles that the cities of Rome and Constantinople played in the imperial administration and politics of the Roman Empire. Isbell (2018b: 424) suggested that at the beginning of the Late SAIS period a great ecumenical council established a new dogma, liturgy and iconography, thereby creating a “new religion with a triadic pantheon”. Donnan (2010) made a direct comparison of the Moche and Christian religions, in which he emphasized the State character of the Moche religion and assigned the role of bishops to those Moche supernatural beings that participate in the scenes of the sacrifice and presentation of the cup (i.e. the Presentation Theme). We must also consider that to Larco (2001, 2002) the Moche beliefs were henotheistic: the spiritual and pitiful god Aiapaec had multiple epiphanies, thus being one and many at the same time; Aiapaec was also a god that sacrifices himself for the good of his worshippers. Donnan (2010) also suggested that the successful spread of the Moche religion can be traced by analyzing the distribution of artifacts that have been found in the north coast and have images that, in his view, represent a triad. However, such triad is different from the Christian or some pagan triads that include three different deities (e.g. the triad of the imperial Inca cult, which according to the Spanish chroniclers included Viracocha, Inti and Inti-illapa; or the triad of Akkad that included Shamash [Sun], Sin [Moon] and Ishtar [Venus]). According to Donnan (2010: 59, fig. 18) the Moche triad was made up of figurative symbols that alluded to ritual combat and the human sacrifice that comes after it; these symbols comprise “a weapons bundle” (similar to a panoply in the classic art), an “eared serpent”, and an anthropomorphic “spider decapitator”.

En los últimos cincuenta años se está incrementando el número de autores quienes optan por asumir el reto de hacer uso de manera crítica de las informaciones históricas y etnográficas sobre las creencias y comportamientos de pueblos andinos, en particular quechua y aimarahablantes, y a partir de esta base reconstruir aspectos de las religiones prehistóricas. Un papel particularmente importante, por tratarse de fuente indígena, han tenido las ediciones críticas de los relatos de los Checa de Huarochirí por Salomon y Urioste (1991) y Taylor (1987, 1999).

Por otro lado, los trabajos sobre la cosmovisión de los pueblos amazónicos contemporáneos, y, en particular, los aportes de Descola (2005) y de Viveiros de Castro (1992, 2004), han incentivado un nuevo debate sobre los conceptos de animismo y totemismo, y su utilidad en la antropología e historia de las religiones comparadas. Estos conceptos, en particular el animismo, han permitido crear un marco epistemológico cómodo para hacer el intento de acercarse desde la posición emic a la cosmovisión de las comunidades altoandinas contemporáneas (Allen, 2015). En la luz de estas nuevas fuentes e ideas, la percepción de aspectos centrales en las creencias andinas ha dado un giro dramático.

Se ha tenido que repensar la utilidad de la mayoría de conceptos clasificatorios que muchos creían universales, pero resultaron marcados por eurocentrismo, y en todo caso resultaron inaplicables para el estudio de la cosmovisión andina. Citemos como ejemplo el tiempo definido como una dimensión autónoma en abstracción del espacio, y el espacio en abstracción del tiempo, el binomio sagrado-profano, las definiciones de acción de crear, de la divinidad, de seres con agencia, etcétera.

Voy a presentar algunas de las características particulares de la cosmovisión andina, empezando por el concepto clave, el de la huaca. Albornoz (1989 [1581-1585]: 161-197) hace una larga y variopinta lista de seres, objetos y lugares que son huacas: insectos y aves, lugares tocados por el relámpago, fardos ancestrales, pacariscas (lugares de origen de poblaciones y ayllus), altares-ushnus, abras, réplicas de plantas, amuletos-conopas, piedras de bezoar, planta alucinógena vilca. El Inca Garcilaso (1943 [1609]: 72-73; Mc Cormack, 1991: 335-339; Bray, 2015: 7) precisa que «huaca» quiere decir una cosa sagrada, «ídolo, objeto o lugar», por medio del cual «el maligno habla».

Su lista incluye: rocas, piedras grandes y árboles, así como artefactos como figuras de hombres, aves y animales ofrecidas al Sol y construcciones como «todos los templos, grandes o chicos [...] sepulcros en medio de campos [...] y esquinas de casas». Se incluyen también cosas bellas o feas de extraordinaria manera, fenómenos y acontecimientos excepcionales como el nacimiento de mellizos. Bray (2015: 5) señala que en las primeras referencias de la mitad del siglo XVI d. C. se llama «huaca» a los ídolos (estatuas, imágenes), fardos funerarios y adoratorios, lugares de culto. Esta usanza claramente concuerda con la connotación de lo potencialmente sagrado en la ontología occidental.

The last fifty years have seen an increase in the number of authors that choose to take on the challenge of using the historic and ethnographic information on the behaviors and beliefs of the Andean peoples (in particular those of the Quechua-speaking and Aymara-speaking peoples) as a basis for the reconstruction of some aspects of the prehistoric religions. Because they come from an indigenous source, the narrations of the Checa people of Huarochirí that were reviewed and published by Salomon y Urioste (1991) and Taylor (1987, 1999) have played a particularly important role. On the other hand, work on the cosmic vision of the Amazonian peoples, and in particular the contributions by Descola (2005) and Viveiros de Castro (1992, 2004), gave way to a new debate on the applicability of the concepts of Animism and Totemism in the anthropology and history of compared religions. These concepts, and especially that of Animism, has been quite useful for an emic approach to the cosmic vision of the contemporary high-Andean communities (Allen, 2015). In the light of these new sources and ideas, the perception of some central aspects of the Andean beliefs has changed dramatically. The usefulness of most of the classification methods which many saw as being universal has had to be reconsidered because they are biased by eurocentrism, or in any event because they now appear inadequate for the study of the Andean cosmic vision (some of this inadequacies refer to time defined as an autonomous dimension that is independent from space and vice versa, the sacred/profane binomial, and the definitions of action, creation, deity, agency of the beings, etc.).

Next, I will describe some of the exclusive characteristics of the Andean cosmic vision, starting with the key concept of *wak'a* (or *Huaca*). Albornoz (1989 [1581-1585]: 161-197) presents a long and picturesque list of beings, objects and places that are *Huacas*; it includes insects, birds, places touched by thunder, funerary bundles of ancestors, Pacariscas (places of origin of the *Ayllus* and communities), Ushnu altars, Abras (mountain passes), replicas of plants, Conopa charms, Bezoar stones, and the *Vilca* hallucinogenic tree.

Garcilaso (1943 [1609]: 72, 73; Mc Cormack, 1991: 335-339; Bray, 2015: 7) says that *Huaca* means something sacred, “idol, object or place” through which “the malign speaks”. His lists includes rocks, big stones, trees and artifacts (e.g. figures of men, birds and animals sacrificed to the Sun), buildings (e.g. “all the temples, big and small, sepulchers in the middle of the fields, and corners of houses”), very beautiful or awful things, and extraordinary phenomena and events (e.g. the birth of twins). Bray (2015: 5) says that the first references to the *Huacas* of the 16th century CE define them as idols, funerary and cult bundles, and places of cult. This agrees with what is considered sacred in the Western ontology.

Los encargados de extirpación de idolatrías pronto se toparon, sin embargo, con la dificultad parecida a la que se presenta al antropólogo de tiempos modernos cuando intenta entender a profundidad a sus informantes quechuahablantes. A decir de Allen (1998: 20), «centrarse en la materialidad y la agencia de las huacas desafía los supuestos ontológicos occidentales y las concepciones de sentido común de objetos y sujetos como entidades individuales y con esencia que habitan mundos distintos e impermeables, del mismo modo que desafía la división entre sagrado y secular. En el contexto andino, diversos estudios etnográficos sugieren que todos los seres materiales (incluidos los que normalmente llamamos inanimados) son agentes potencialmente activos en los asuntos humanos» (Allen, 1998: 20, traducción de Krzysztof Makowski).

En la ontología andina, la deidad (las huacas) puede ser un inmueble, con ubicación fija y material, y, al mismo tiempo, desplazarse, adoptar varias esencias y personalidades, formar parte inmóvil e inamovible del paisaje como montaña o nevado, ser portátil, ver y hablar (Allen, 2015; Bray, 2015) puede tener también capacidades oraculares (Curatola, 2008). Como se desprende de los listados de extirpación de idolatrías que cité, y, asimismo, de la descripción del paisaje sagrado del Cuzco, conocido como el sistema de *ceques* (Cobo, 1979 [1653]); Bauer (1998, 2000); McEwan, 2015; van de Guchte, 1990; Zuidema, 2010, 2015), entre otras fuentes, todo el entorno de un habitante andino está animado y poblado de innumerables personas no humanas con agencia, es decir, con la capacidad de actuar e influir en los destinos y también en el simple día a día de cualquier ser humano. Estas personas no humanas controlan a su alrededor con la mirada, ven, oyen y pueden hablar (Allen, 2015).

Por consiguiente, no tiene asidero clasificar espacios y edificaciones repartiéndolos entre las categorías de profano y de sagrado (Eliade, 1981). Tampoco crear límites y barreras que separan la naturaleza y el mundo civilizado, el espacio rural y el espacio urbano.

Para interpretar las fuentes así, hay que, por supuesto, cruzarlas con las vivencias y los registros del antropólogo (Allen, 2015: 25-27), y arriesgar, en palabras de Viveiros de Castro (1998: 470), «una reestructuración etnográfica de nuestros esquemas conceptuales».

En este sentido, es necesario repensar lo que llamamos desde la perspectiva de las ontologías occidentales «dioses creadores». Para la cosmovisión quechua, el concepto clave es *callpa*, animar (Taylor, 1987: 24-27; Van de Guchte, 1990: 257-358). Topic (2015: 369-370) revisa diccionarios coloniales y concluye que *callpa* es tanto la fuerza física para realizar obras como la fuerza espiritual (memoria, juicio y voluntad). Los significados de la palabra incluyen también la capacidad de moverse o fluir rápido. Los chamanes y las huacas poseen *callpa* (Taylor, 1987: 26).

The Spanish extirpators of idolatries quickly found themselves before a difficulty that resembles that of the modern anthropologists when they try to completely understand their Quechua-speaking informants. In Allen's words (Allen, 1998:20): "Focusing on the materiality and agency of the *Huacas* (*wak'as*) challenges western ontological assumptions and commonsense understandings of objects and subjects as discrete and essential entities inhabiting distinct and impermeable worlds, in the same way it challenges the division between sacred and secular. In the Andean context, various ethnographic studies suggest that 'all material things (including things we normally call inanimate) are potentially active agents in human affairs' (Allen 1998: 20).

In the Andean ontology, the deity (i.e. the *Huaca*) can be immovable (with a fixed material location) but at the same time move and adopt various essences and personalities; it can be a fixed an immovable part of the landscape as a mountain (snowcapped or not) but also be portable, and see and talk (Allen, 2015; Bray, 2015): it can also have oracular capabilities (Curatola, 2008). The lists of the extirpators of idolatries, the description of the sacred landscapes of Cuzco known as the *Ceque* system (Cobo, 1979 [1653]); Bauer (1998, 2000); McEwan, 2015; van de Guchte, 1990; Zuidema, 2010, 2015), and other sources reveal that the whole environment where the inhabitants of the Andes lived was animated and populated by countless non-human persons that had agency, i.e. that could act and influence the daily life and the destinies of any human being. These non-human persons controlled their surroundings with their sights; and they could also hear and speak (Allen, 2015). Therefore, the classification of the spaces and buildings into the categories of sacred and profane makes no sense (Eliade, 1981), and the same is true for the limits and barriers that separate nature from the civilized world, or the rural space from the urban space.

Interpreting the sources in this way implies that they must be cross-checked with the experience and records of the anthropologist (Allen, 2015: 25-27), with the evident risk of (in the words of Viveiros de Castro [1998: 470]): "an ethnographic restructuring of our conceptual framework".

In this context, we need to rethink what the Western ontologies call the "creator gods". The Quechua cosmic vision has a key concept, *Callpa*, which means "to animate" (Taylor, 1987: 24-27; van de Guchte, 1990: 257-358). After reviewing colonial dictionaries, Topic (2015: 369-370) concluded that besides being the physical energy that is necessary to do work, *Callpa* was also the spiritual energy that includes memory, judgment and will; the word also refers to the capacity to move or flow quickly. The shamans and the *Huacas* had *Callpa* (Taylor 1987: 26).



Los dioses, con la capacidad creadora, *camac*, transfieren *callpa*, la fuerza vital contenida en su ser, hacia el objeto de la creación (*camasca*). La creación, sin embargo, no es un acto unitario y definitivo, sino un proceso en el que la vida terrenal depende del mantenimiento de flujo de energía vital entre la multitud de huacas y todo lo que vive, incluidos los seres humanos. Si bien los mitos indígenas registrados en las fuentes coloniales atribuyen a las huacas con nombre propio como Huiracocha, Kon, Tunupa, Huari, el papel de haber poblado la Tierra en una de las eras sucesivas haciendo salir a los hombres y mujeres de sus *pacarinas*, y también dotándolos de alimentos, ninguno de ellos tiene características del creador del universo (Rostworowski 1983, 2001: 187, 211).

La palabra «universo», el mundo en el que vivimos, suele ser traducida con la voz «*pacha*». Frank Salomon (1991: 14) comenta que *pacha* «es una palabra intraducible que denota, al mismo tiempo, un momento o intervalo en el tiempo y un lugar o extensión en el espacio, y no solo eso, y lo hace, además, a cualquier escala». Allen (2015) señala, a su vez, que la palabra *pacha* puede referirse tanto a todo el mundo como a un momento concreto. *Pacha* es también el cuerpo prototípico, un orden material de la naturaleza concreta, y es un orden moral, pues materia y moral son aspectos inseparables el uno del otro.

La elección del modelo ontológico con el fin de comparación escogiendo entre la(s) cosmovisión(es) del Mediterráneo antiguo y la cosmovisión andina, reconstruida cruzando fuentes históricas y etnográficas, es un dilema para el investigador. El tenor de la decisión tiene inevitablemente el impacto decisivo tanto en la evaluación de la función social de las fuentes materiales que se somete al análisis, o sea, el artefacto figurativo y la arquitectura, como en la interpretación de sus supuestos contenidos. He aquí algunos ejemplos.

Con el primer modelo de referencia (Mediterráneo antiguo), sus partidarios se afirman en la convicción que las imágenes fueron instrumentos de la propaganda política, reproducían temas de un discurso controlado por élites, para hacer posible la legitimación del poder. Esta función ha sido atribuida, por ejemplo, por numerosos autores a los relieves de Chavín de Huántar y las pinturas en las botellas asa estribo moche del valle de Chicama, entre otros (véase el volumen 1: Makowski, 2022).

En la arquitectura se busca demostrar, a menudo en contra de las evidencias, el carácter urbano y secular de los asentamientos de mayor extensión. Los investigadores pretenden diferenciar templos de palacios, para fundamentar la hipótesis sobre la formación de sociedades estructuradas en clases antagónicas. Se espera que la doctrina religiosa del poder que respalde el funcionamiento de Estados, como Moche, e imperios, como Huari, tenga por eje principal la creencia en que un solo dios principal con acólitos o epifanías es el responsable de la creación del mundo. Asimismo, los investigadores admiten con frecuencia la posibilidad que haya existido una religión panandina proselitista, la que antecedería el culto imperial inca del Sol-Inti.

The gods with *Camac* (creating capacity) transferred *Callpa* (the vital energy of their being) to the *Camasca* (the created object). Creation is not a unitary and definite act, but rather a process in which terrestrial life depended on the continuity of the flux of vital energy from the *Huacas* to all that living entities, including the human beings. Even though the indigenous myths recorded in the colonial sources attribute the population of the land (in an era when they made men and women come out of their *Pacarinas*, and also giving them food) to the *Huacas* with proper names (e.g. Wiracocha, Kon, Tunupa, Huari), any of them has the characteristics of a creator of the universe (Rostworowski, 1983, 2001: 187, 211). The Quechua word “*Pacha*” is often translated with the word “universe”, the world where humans live. But Frank Salomon (1991:14) thought that “it is a word that does not have a translation; it denotes a moment or interval in time and a place or extent of space, and more; furthermore, it does it at any scale”. For his part, Allen (2015) says that the word *Pacha* can refer both to the whole world and to a specific moment. *Pacha* is also the prototypical body, a material order of concrete nature, and a moral order as well, because matter and moral are inseparable.

The choice of an ontological model becomes a researcher’s dilemma; The Andean reality can be compared to the cosmic vision(s) of the Ancient Mediterranean world, or different Andean realities can be compared after they have been reconstructed by cross-checking the historical and ethnographic sources. The choice undoubtedly has a decisive impact on the assessment of the social function of the material sources being analyzed (i.e. the figurative artifacts and the architecture) as well as on the interpretation of the contents of those sources.

For example, the first reference model is that of the comparison with the Ancient Mediterranean; its followers are convinced that images were instruments of the political propaganda that reproduced themes of a narrative controlled by the elites and aimed at legitimizing their power. Many authors have attributed this function, among others, to the Chavín de Huántar reliefs and the Moche stirrup spout bottles of the Chicama valley (see vol. I of this book, Makowski 2022). In the architecture, attempts are made to prove an urban and secular character of the bigger settlements, often against what the available evidence suggests, and trying to differentiate temples from palaces, to justify the hypothetical formation of societies that included antagonist classes. The researchers who work under this reference model also expect the religious doctrine of power that supported the administration of the States (e.g. Moche) and Empires (e.g. Huari) to have been rooted on the belief that a single main god that had attendants or epiphanies was responsible for the creation of the world. These researchers often admit the possibility pan-Andean proselytizing religion that preceded the imperial Inca cult of the Sun (Inti) could have existed.

On the other hand, those researchers who prefer the comparison between different Andean realities usually assume that the images they analyze were created as cult objects, funerary offerings or components of the ritual paraphernalia, and that

Los partidarios de la comparación con las realidades andinas suelen tener presente, en cambio, que las imágenes analizadas fueron creadas como objeto de culto, como ofrenda en el ajuar funerario, o componente de parafernalia ritual y, según toda probabilidad, una vez terminados, se convertían en huacas o participaban en el poder de una de ellas. En todo caso, difundir mensajes con el trasfondo ideológico, narrar, no fue la razón principal de producir el artefacto figurativo. En la interpretación de Janusek (2010, 2015), según el modelo andino, los monolitos de Khonkho Wankané y Tiahuanaco no representan o simbolizan a los ancestros, sino son ancestros, dotados de agencia, capaces de brindar o no el bienestar a las comunidades.

Es por la presencia de estos ancestros que la población organizada se reunía periódicamente en las plazas hundidas. Cook (2015), con premisas similares a las que emplea Janusek, explora cómo los edificios huari, en particular las estructuras en D, se convierten en huacas. La mayoría de los asentamientos principales centroandinos tiene carácter de centros ceremoniales poblados. Su organización espacial no es antropocéntrica como la de una ciudad mediterránea grecorromana (Makowski, 2016, 2023).

Parece regirse por los principios cosmocéntricos (Gavazzi, 2012: 27): los ejes visuales interrelacionan plazas, pasadizos, portadas y otros lugares de importancia con las huacas de entorno, rocas, fuentes, lagunas, cerros, astros y constelaciones, etcétera. Los asentamientos considerados urbanos fueron construidos sin abstraer la arquitectura del entorno del paisaje. Los asentamientos no se separan de la campiña, y, en general, de la naturaleza, ni por medio de fronteras simbólicas (*pomerium*) y/o por las murallas de defensa, ni como consecuencia del sistema de planificación en damero, como era el caso de ciudades del Mediterráneo.

El tema de la relación cambiante entre la cultura y la naturaleza durante el desarrollo de la humanidad ha sido materia de la reflexión antropológica de Philippe Descola (2005), ya mencionada en relación con el renovado interés por el estudio de las ontologías animistas en los Andes. Descola (2005: 221, figura 1) considera que cuatro tipos de cosmovisión bastan para caracterizar etapas de esta larga historia. A cada uno de ellos corresponden ciertos criterios generales que sirven para definir las similitudes y diferencias que el imaginario atribuye a los seres con vida que cohabitan el territorio dado:

- Animismo: Los seres diferentes en aspecto físico (física) pueden compartir, sin embargo, el mismo interior. Seres humanos, animales, plantas, rocas tienen por igual personalidad y agencia.
- Totemismo: La semejanza en lo físico entre seres humanos y no humanos implica la semejanza de interioridades. Los parentescos se establecen entre ciertos grupos e individuos humanos y ciertas especies animales.
- Analogismo: Los seres vivos en el imaginario, humanos y no humanos, se organizan en complejas cadenas de relaciones dentro de sistemas clasificatorios, a pesar de que se reparten en categorías diferentes en cuanto al aspecto físico, siendo distintos también en cuanto a su interior respectivo.

in all likelihood they successively participated of the power of a *Huaca*, or became *Huacas* themselves. Surely the main reason for the production of the figurative objects was not that of narrating, or transmitting messages with ideological contents. In Janusek's interpretation (Janusek, 2010, 2015), which agrees with the Andean model, the Khonko Wankané and Tiwanaku monoliths do not represent or symbolize ancestors, but rather they are ancestors themselves and have agency, i.e. they can give or deny prosperity to the community. The organized communities periodically gathered before these ancestors, in the sunken plazas. On the basis of premises that were similar to those of Janusek, Cook (2015) studied the way in which the Huari buildings, and in particular the D-shaped structures, became Huacas.

Most of the prehispanic settlements of the central Andes were residential ceremonial centers. Their spatial organization was not anthropocentric like those of the Greco-Roman Mediterranean cities (Makowski, 2016, 2023). Rather, they appear to have been guided by cosmocentric principles (Gavazzi, 2012: 27), whereby the visual axes related the plazas, passageways, portals and other important places to the surrounding *Huacas*, such as rocks, springs, lakes, mountains, celestial bodies and constellations. The settlements that are considered to have been urban were built without separating their architecture from nature; they remained part of the countryside and of nature because they had no symbolic boundaries like the Roman "Pomerium", they had no defensive walls, and they were not planned in checked patterns like the cities of the ancient Mediterranean.

Philippe Descola's anthropological studies have included the subject of the changing relationship between culture and nature during the evolution of human societies (Philippe Descola, 2005). Descola (whose contributions have already been cited in this chapter, in the context of the renewed interest for the study of animism in the Andes) believes that the human experience can be defined by subdividing it in just four phases that correspond to four types of cosmic vision (Descola 2005: 221, fig. 1). Each one of these four types has general its own criteria to define the similarities and differences that the social imaginary attributes to the living beings that share any given territory. These four phases / types of cosmic vision are:

- Animism: Beings that are different in their physical features (physicality) may share a common interiority: humans, animals, plants and rocks all have personality and agency.
- Totemism: Physical similarity between human and non-human beings implies a similarity of their interiorities; kinships are established between some groups of humans and certain animal species.
- Analogism: The human and non-human beings that live in the imaginary are organized into complex chains of relationships inside different classification systems (despite belonging to different categories according to their physical features), and also have different interiorities.
- Naturism: The physical similarity allows for a systematization of the species, but the interiorities are not shared, e.g. only the human beings have a soul and agency.

- Naturismo: Semejanza en lo físico permite sistematizar a las especies, pero las interioridades no están compartidas, por ejemplo, solo los seres humanos poseen el alma y tienen agencia.

Cabe observar que la amplia casuística que utiliza Descola al respaldo de sus tesis atañe a realidades muy diferentes según el caso: las sociedades aborígenes amerindias (animismo), las sociedades cazadoras-recolectoras australianas (totemismo), las sociedades complejas preindustriales, antiguas y modernas de Europa, Asia, África y América (analogismo), las sociedades modernas a partir de la Revolución Industrial y el Siglo de las Luces (naturismo). Como es de esperar, la percepción del mundo en la que la naturaleza es indisociable de la cultura siendo el origen del orden social caracteriza a las dos primeras cosmovisiones.

La separación dramática de la naturaleza y de la cultura, en el contexto de la secularización y la formación de cosmovisión científica caracteriza a la etapa de naturismo. Descola (2005: 460-480) ha considerado que las ontologías de las civilizaciones andinas se clasifican en la categoría de analogismo. Lo fundamenta con el ejemplo de los Chipaya de Bolivia (Wachtel, 1990). La organización del mundo humano y no humano de los Chipaya guarda estrecho parecido estructural con la organización de los *ceques* del Cuzco inca y sus principios de cuatripartición y complementariedad de mitades opuestas (masculino-femenino, arriba-abajo, etcétera).

El lector atento con seguridad se dará cuenta de la contradicción entre lo planteado por Allen (1998, 2015) y las ideas de Descola (2005). La antropóloga defiende con argumentos empíricos firmes su punto de vista acerca de las características animistas de las creencias andinas, las que son, por lo tanto, comparables, con las ontologías amazónicas, estudiadas por Descola. Esta contradicción podría ser considerada aparente, siempre y cuando se acepte la crítica constructiva de las ideas de Descola por Sahlins (2014), quien sostiene de manera convincente, que el animismo, el totemismo y el analogismo no son sino tres formas de animismo. Las manifestaciones de los tipos de ontología se encuentran a menudo en diversos grados de prominencia cuando se analiza las mismas creencias.

Cada uno de estos tres tipos de la cosmovisión animista se gestan, sin embargo, en el seno de sociedades que difieren estructuralmente unas de otras. «El animismo clásico es una forma comunal, en el sentido de que todos los individuos humanos comparten esencialmente el mismo tipo de relaciones con todas las personas no humanas. El totemismo es un animismo segmentario en el sentido de que las distintas personas no humanas, como especies-seres, se identifican con diferentes colectivos humanos, como linajes y clanes [...]. El analogismo es un animismo jerárquico, en el sentido de que la plenitud diferenciada de lo que hay está englobada en el ser de los dioses-personas cosmocráticas y se manifiesta como otras tantas instancias de la deidad antropomórfica. Compartiendo el mismo suelo anímico, cada uno de estos tipos predominantes, además, puede incluir elementos de los otros como forma subdominante» (Sahlins, 2014: 282; traducción de Krzysztof Makowski). Además, Sahlins (2014) caracteriza como «antropomorfismo por defecto» a aspectos centrales de la cosmovisión naturista de tiempos modernos.

It must be observed that each of the cases Descola uses to support his theses in turn include several different realities: aboriginal Amerindian societies (Animism), Australian hunter-gatherer societies (Totemism), ancient and modern European, Asian, African and American preindustrial complex societies (Analogism), modern societies since the Industrial Revolution and the Enlightenment (Naturism). Animism and Totemism are characterized by a perception of the world in which nature cannot be separated from culture, both being at the root of the social order. Naturism is characterized by a dramatic separation of nature and culture in the context of a secularization and the formation of a scientific cosmic vision. Descola (2005: 460-480) assigned the ontologies of the Andean civilizations to Analogism; he supported his choice by putting the Chipaya people of Bolivia (Wachtel, 1990) as an example. The organization of the human and non-human world of the Chipayas is structurally very similar to that of the *Ceque* organization of imperial Cuzco, with its principles of quadripartition and complementation of opposing halves (male/female, top/bottom, etc.).

Some readers may have noticed a contradiction between Allen's (1998, 2015) and Descola's (2005) ideas. In fact, Allen's defense of her view of the animistic nature of the Andean beliefs with solid empirical arguments implies that the Andean beliefs can be compared to the Amazonian ontologies that Descola studied. These contradiction may seem apparent, especially if Sahlins' constructive critique of Descola's ideas (Sahlins, 2014) are accepted; he argues, quite convincingly, that Animism, Totemism and Analogism are in reality three forms of Animism; the analyses of the beliefs often reveal aspects of these three types of ontology, which appear in varying degrees. However, these three types of Animist cosmic vision appear in societies that are structurally different from each other.

“Classical animism is a communal form, in the sense that all human individuals share essentially the same kinds of relationships to all non-human persons. Totemism is segmented Animism, in the sense that different non-human persons, as species-beings, are substantively identified with different human collectives, such as lineages and clans. (Apologies to Marx for this adaptation of “species-being”). Analogism is hierarchical animism, in the sense that the differentiated plenitude of what there exists is encompassed in the being of cosmocratic god-persons, and manifests as so many instantiations of the anthropomorphic deity. Sharing the same animic ground, each of these predominant types, moreover, may include elements of the others as subdominant forms...” (Sahlins 2014: 282). Additionally, Sahlins (2014) characterized some central features of the modern naturist cosmic vision as “anthropomorphism by default”.

This debate shows that those concepts, ritual behaviors, and classification systems that were initially recorded and studied as features of the cosmic vision of the Australian hunter-gatherers and the Amazonian farmers, were in reality universally recurrent and remain valid in the context of both the kinship-based societies (prehispanic Andes) and the class-based societies (ancient Mediterranean).

Este debate evidencia que los conceptos, comportamientos rituales, y sistemas de clasificación, los que fueron inicialmente registrados y analizados como aspectos de la cosmovisión de cazadores-recolectores australianos y agricultores amazónicos, tuvieron recurrencia universal y mantuvieron la vigencia en el contexto tanto de sociedades complejas de parentesco (Andes) como de sociedades de clases (Mediterráneo antiguo). Sin embargo, estos puentes de comparación, lejos de ocultar, desde mi punto de vista, profundas diferencias que se manifiestan a la hora de comparar el Mediterráneo de la era de imperios (ateniense, persa, romano, parta, sasánida) y los Andes de los huari y de los incas, las ponen en evidencia.

Algunas de estas diferencias son obvias, pero no por ello a veces pasan al olvido, cuando se compara y equipara de manera simplificada imperios con imperios, civilizaciones con civilizaciones. En los Andes, en medio de sociedades ágrafas, no han podido, por supuesto, surgir las religiones reveladas, las de libro canónico, comparables con el mazdeísmo y mitraísmo, judaísmo, cristianismo e islam. En su ausencia, y tomando en cuenta las características universales comprobables de cultos «paganos», es improbable que se haya manifestado en el pasado prehispánico el fenómeno de proselitismo religioso. No se han formado en el área andina populosas ciudades de cientos de miles, ocasionalmente millones de habitantes, un sistema urbano viable y duradero por siglos, sostenido por las redes de comercio masivo y a larga distancia.

In my opinion, however, far from hiding the deep differences that come to light when the Mediterranean of the age of empires (Persian, Athenian, Parthian, Roman, Sassanid) is compared to the Andes of the Huari and the Inca empires, the above types of bridged comparisons highlight them. Despite the fact that some of these differences are obvious, they are sometimes ignored when simplified comparisons between different empires and civilizations are made. Obviously, a revealed religion based on a book (such as Zoroastrianism, Mithraism, Judaism, Christianity or Islam) could not emerge in the illiterate societies of the prehispanic Andes. In view of this fact, and considering the verifiable universal characteristics of the “pagan” cults, a phenomenon of religious proselytism is unlikely to have emerged in the Andes, where there were no big cities with populations of hundreds of thousands –much less of millions– of individuals, and viable urban systems that, supported by long-distance and intense commerce, could last for centuries.

People of different areas of the Mediterranean world who spoke different languages traveled with relative freedom and frequency between, for example, the British Isles and China, or the Baltic Sea and Africa, following maritime and terrestrial commercial routes. The frequency of these movements of people and

■ Asentamiento inca
Choquequirao en las
estribaciones del nevado
Salcantay, provincia de
Anta, departamento del
Cuzco. / Choquequirao, an
Inca settlement in the slopes
of the Salcantay mountain,
Anta province, Department
of Cuzco.

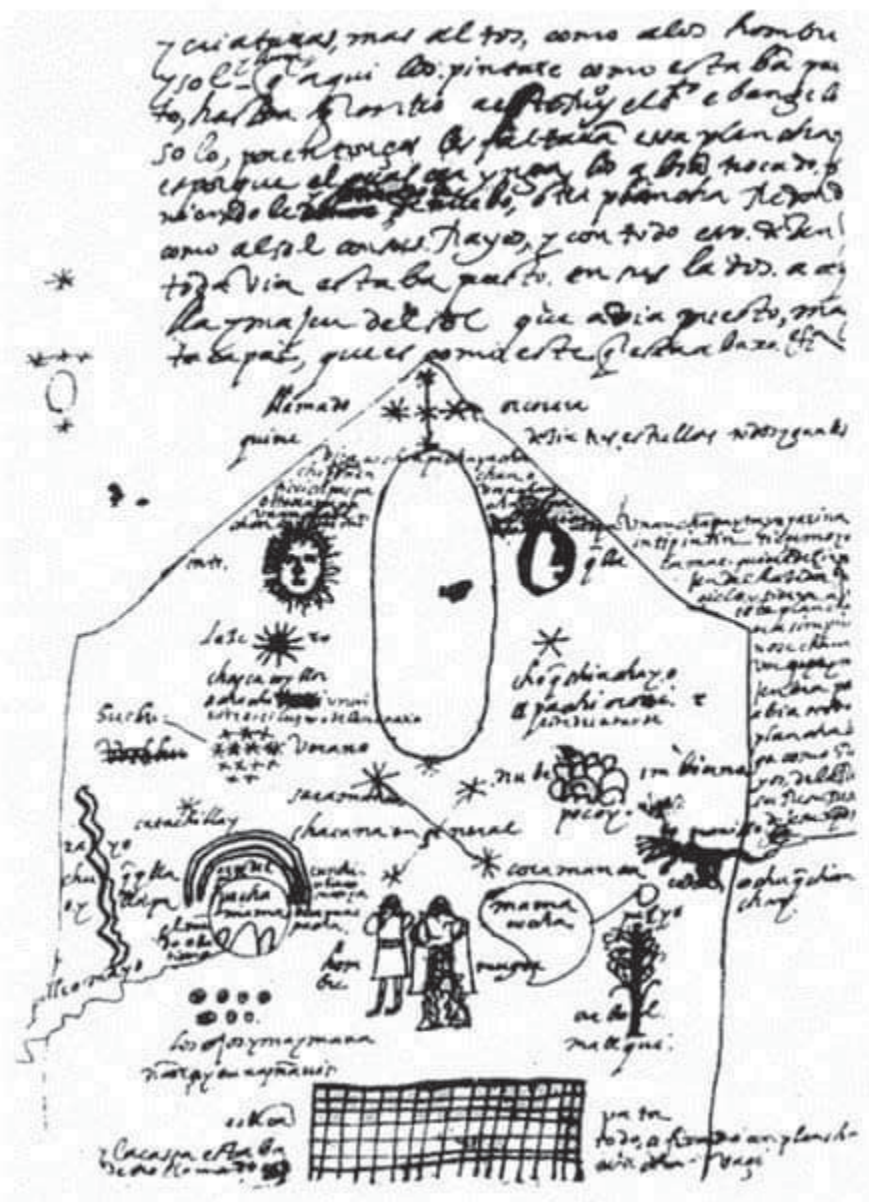


■ Maqueta de la parte central de Roma antigua entorno al foro, Museo della Civiltà Roma. A la izquierda está el río Tiber, en el centro el Circo Máximo con los palacios imperiales sobre el Palatino y al fondo el Coliseo con las termas de Trajano. La maqueta se fundamenta, entre otros, en el plano gravado en placas de mármol (18 x 13m), Forma Urbis Romae, entre 203-211 d. C, y expuesto durante el reino de la dinastía severiana en el Templum Pacis (fuente: www.enroma.com/mapa-roma/). / Model of the central part of ancient Rome, around the forum. The Circus Maximus and the imperial palaces on the Palatine can be seen at the center of the image, with the Colosseum and the Baths of Trajan behind them. The Tiber river is on the left hand side. This model was built, among other sources, on the basis of the Forma Urbis Romae map that was carved on marble plates between 203-211 CE and measured 18 x 13 meters (the Forma Urbis Romae was on public display at the Templum Pacis during the reign of the Severian imperial dynasty). Museo delle Civiltà (Civilizations Museum), Rome. (source: www.enroma.com/mapa-roma/).

En el Mediterráneo, los representantes de varias culturas y lenguas circulaban con relativa libertad y frecuencia entre China y las Islas Británicas, y entre África y el Mar Báltico, siguiendo rutas comerciales de mar y tierra. Gracias a la intensidad de estos movimientos y la convivencia de culturas, lenguas y credos, se difundían las ideas y ampliaban los horizontes. Cultos de origen egipcio, indo-iraní, sirio, conocidos como religiones de misterios, ganaban cientos de miles de adeptos a lado del cristianismo, difundándose en particular entre las poblaciones urbanas y en las legiones romanas. Los emperadores estaban en libertad de escoger como oficial a uno de estos cultos.

Sin el desarrollo sostenido de las culturas urbanas, las que en los tiempos de Constantino el Grande tuvieron ya más de 3.500 años de historia ininterrumpida (contando desde la fecha de la cultura Uruk en Mesopotamia), y sin la expansión y la consolidación exitosa del sistema mundo central antiguo, no hubiese sido posible la asombrosa revolución en el estado de conocimientos, llamada con frecuencia el milagro griego. Entre sus logros, es menester mencionar a la cartografía y al modelo del cosmos geocéntrico por Claudio Ptolomeo (siglo II d. C.), que fue adoptado por la doctrina de la Iglesia cristiana como la única verdadera imagen del mundo creado, hasta que los estudios críticos de Copérnico y Galileo anticiparon otra revolución científica, la del siglo XVIII.

Si bien el «mapa cosmográfico» de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (1993) no representa al altar mayor de Coricancha, contra lo que afirma su autor indígena (Duviols, 2016b: 217-254 y Makowski 2023: 28-39), es la única fuente figurativa de primera mano que informa como se concebía en los Andes el universo; es cierto esta es una imagen dibujada por un cristiano creyente. Las reglas de bipartición y cuatripartición son las mismas que Guamán Poma de Ayala (1968[1936]) aplica en su representación del «mundo pontificio» (p. 411, dibujo).



■ Dibujo de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua. / Drawing by Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua.



■ Pontifical mundo: Las Indias del Perú y el reino de Castilla por Guamán Poma de Ayala (1968 1936). / Pontifical World: The Indies of Peru and the Kingdom of Castille, by Guamán Poma de Ayala (1968 1936).

(2nd century CE), which was adopted by the Roman Church as the only real image of the created world. Later, the studies and critiques of Copernicus and Galileo on this subject anticipated a new scientific revolution, which finally took place during the 18th century.

Even though the “cosmographic map” of the indigenous author Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (1993) does not represent the main altar of the Coricancha temple, as he claims (Duviols, 2016b: 217-254 and Makowski 2023: 28-39), it is the only first hand figurative source that tells us how the universe was conceived in the Andes. Admittedly, he was a Christian, but his rules of bipartition and quadripartition are identical to those that Guamán Poma de Ayala (1968[1936]) uses in his representation of the “pontifical world” (p. 411, drawing).

the coexistence of several cultures, languages and faiths facilitated the spread of ideas and thus widened the cultural horizons. Some foreign cults (e.g. Egyptian, Indo-Iranian, Syrian) known as Mystery religions gained hundreds of thousands of followers besides Christianity, especially among the urban populations and the soldiers in the Roman legions. The Roman emperors could make anyone of these cults the official religion of the Empire. By the time of Emperor Constantine the Great the urban lifestyle of the Mediterranean had been developing for as long as 3,500 years (counting from the days of Uruk in Mesopotamia). Without this development and the expansion and successful consolidation of the ancient centralized world system, the wonderful intellectual and cultural flourishing sometimes called “the Greek miracle” would not have been possible. Some of the more important results of this age include cartography and the geocentric model of the cosmos by Claudius Ptolemy

Las religiones reveladas del Viejo Mundo, con su manera particular de concebir a Dios y a la creación, con su mensaje de universalismo y con su afán proselitista, han surgido en el contexto histórico bien definido, cuyas características muy generales he intentado recordar líneas antes. En mi percepción, los procesos, mecanismos, y condicionamientos que hicieron posible que el desarrollo adopte estos caminos no se dieron en los Andes prehispánicos. Por ende, la complejidad del pasado andino en todas sus dimensiones requiere ser estudiada en primera instancia dentro de su propio contexto, y recién luego con la perspectiva comparativa, por supuesto, inevitable e inspiradora.

Lima, 11 de marzo de 2024
Krzysztof Makowski

The revealed religions of the Old World (with their peculiar ways of conceiving God and the creation, their message of universalism, and their eagerness for proselytism) emerged in a well-defined historical context, –whose essential characteristics I have delineated in the above paragraphs. In my opinion, the processes, mechanisms, and limiting factors that produced this development did not happen in the prehispanic Andes. Therefore, the complexity of the Andean past in all of its dimensions should be studied first and foremost from within its own context, and only successively under the comparative perspective, which of course is inevitable and inspiring.

Lima, March 11, 2024
Krzysztof Makowski



■ Valle Sagrado de los Incas: vista panorámica del valle de Vilcanota desde la andenería de Pisac, Cuzco. / Sacred Valley of the Incas: panoramic view of the Vilcanota Valley from Pisac, Cusco.



■ Mapa del mundo del manuscrito iluminado por Donnus Nicolaus Germanus conteniendo la Cosmographia Claudii Ptolomaei Alexandrini (c. 1467). Biblioteca Nacional de Polonia (Rps BO 2/II). / World map included in the illuminated manuscript by Donnus Nicolaus Germanus, which includes the Cosmographia Claudii Ptolomaei Alexandrini (ca. 1467). National Library of Poland (Rps BO 2/II)

Bibliografía

Bibliography



Agüero, Carolina y Uribe, Mauricio I. (2018). «Tiwanaku in the Tarapacá Region (Chile): Realities or Illusions in the Desert?». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 305-332. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.

Agüero Piwonka, Carolina; Uribe Rodríguez, Mauricio y Berenguer R., José (2003). «La iconografía tiwanaku: el caso de la escultura lítica». En: *Textos Antropológicos*, vol. 14, nro. 2, pp. 47-82.

Albarracín-Jordán, Juan V. (s. f.). *Arqueología de Tiabuanaco: historia de una antigua civilización andina*. La Paz: Centro Bartolomé de las Casas.

——— (2003). «Tiwanaku: A Pre-Inka Segmentary State in the Andes». En: A. Kolata (ed.), *Tiwanaku and its Hinterland*, vol. 2, *Urban and Rural Archaeology: Archaeology and Paleocology of an Andean Civilization*, pp. 95-111. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.

——— (2007). *La formación del Estado prehispánico en los Andes. Origen y desarrollo de la sociedad segmentaria indígena*. La Paz: Fundación Bartolomé de las Casas.

Albornoz, Cristóbal de (1989 [1581-1585]). «Instrucción para descubrir todas las guacas del Piru y

sus camayos y Haciendas». En: Enrique Urbano y Pierre Duviols (eds.), *Fábulas y mitos de los incas*, pp. 161-198. Madrid: Crónicas de América 48, Historia 16.

Alconini, S. (1995). *Rito, símbolo e historia en la pirámide de Akapana, Tiwanaku: un análisis de cerámica prehispánica*. La Paz: Acción.

Allen, Catherine J. (1981). «The Nasca Creatures: Some Problems of Iconography». En: *Anthropology*, nro. 5, pp. 43-70. Nueva York: Department of Anthropology, Universidad Estatal de Nueva York.

——— (1998). «When Utensils Revolt: Mind, Matter and Modes of Being in the Pre-Columbian Andes», *RES*, nro. 33, pp. 19-27.

——— (2015). «The Whole World is Watching: New Perspectives on Andean Animism». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 23-46. Boulder: University Press of Colorado.

——— (2019a). «El animismo en los Andes». En: M. Muñoz (ed.), *Interpretando huellas. Arqueología, Etnohistoria y Etnografía en los Andes y sus Tierras Bajas*, pp.589-604, Cochabamba: INIAM-UMSS.

——— (2019b) «Acerca del animismo andino», en: Marco Curatola (ed.) *El estudio del mundo andino*, pp.275-284, Colección Estudios Andinos 24, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

■ Fragmento de túnica huari (700-1000 d. C.) con la representación de las deidades de báculos de perfil. Nótese la familiaridad del tejedor con las convenciones tiahuanaco, incluyendo el repertorio de signos- glifos. Fibra de camélido, algodón. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. / Fragment of a Wari tunic (700-1000 AD) with the representation of the staff deities in profile. Note the weaver's familiarity with Tiahuanaco conventions, including the repertoire of sign-glyphs. Camelid hair, cotton. Metropolitan Museum of Art, New York.

- Anders, Martha. B.** (1986). «Dual Organization and Calendars from the Planned Site of Azángaro: Wari Administrative Strategies», tesis doctoral inédita, Cornell University.
- (1990). «Maymi: un sitio del Horizonte Medio en el valle de Pisco». En: *Gaceta Arqueológica Andina*, vol. 5, nro. 17, pp. 27-39.
- (1991). «Structure and Function at the Planned Site of Azangaro: Cautionary Notes for the Model of Huari as a Centralized Secular State». En: W. H. Isbell y G. F. McEwan (eds.), *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, pp. 165-197. Washington D. C.: Dumbarton Oaks.
- Ángeles Falcón, Rommel** (2018). «Wari Textiles, Vehicles of Ideology, and Power during the Andean Middle Horizon. Iconography of the Weavings from Huaca Malena, Asia Valley». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 503-528. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Aponte, D.** (2006). «Presentación de los materiales del fardo funerario 290 de Wari Kayán, Paracas Necrópolis». En: *Arqueológicas*, nro. 27, pp. 9-99.
- Aponte, Delia y Thays, Carmen** (2013). «Rituales de sangre en Paracas Necrópolis: una revisión iconográfica». En: *Paracas*, pp. 51-64. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
- Archivo Julio César Tello** (2009). «Paracas Cavernas». En: Carina Sotelo (comp.), *Cuaderno del Archivo Tello 7*. Lima: Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- (2012). «Wari Kayan». Carina Sotelo (comp.),

Cuaderno del Archivo Tello 9. Lima: Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Astuhuamán, César W.** (2008). «Los otros Pariacaca: oráculos, montañas y parentelas sagradas». En: Marco Curatola y Mariusz S. Ziolkowski (eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*, pp. 97-119, Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Augustyniak, Szymon** (2004). «Dating the Tiwanaku State». En: *Chungará*, vol. 36, nro. 1, pp. 19-35.
- Aveni, Anthony** (1986). «The Nazca Lines: Patterns in the Desert». En: *Archaeology*, vol. 39, nro. 4, pp. 32-39.
- (1990). «Order in the Nazca Lines?». En: A. Aveni (ed.), *The Nazca Lines*, pp. 44-113. Filadelfia: American Philosophical Society.
- Aveni, Anthony (ed.)** (1990). *The Lines of Nazca*. Filadelfia: American Philosophical Society.
- Ávila, Francisco de** (1980 [¿1608?]). *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Edición y traducción de Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press.
- (1987 [¿1608?]). *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*. Edición y traducción de Gerald Taylor, estudio biográfico de Antonio Acosta. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Bachir Bacha, Aïcha** (2017). «El edificio de los frisos de Ánimas Altas. Ser Paracas en el valle bajo

de Ica». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 22, pp. 191-225.

- Bachir Bacha, Aïcha y Llanos Jacinto, Óscar Daniel** (2013). «¿Hacia un urbanismo paracas en Ánimas Altas/Ánimas Bajas (valle de Ica)?». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 17, pp. 169-204.
- Bauer, Brian. S.** (1998). *The Sacred Landscape of the Inca: The Cusco Ceque System*. Austin: University of Texas Press.
- (2000). *El espacio sagrado de los incas: el sistema de ceques de Cuzco*. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas.
- (2004). *Ancient Cuzco. Heartland of the Inca*. Austin: University of Texas Press.
- Bauer, Brian S. y Dearborn, David S. P.** (1995). *Astronomy and Empire in the Ancient Andes. The Cultural Origins of Inka Sky Watching*. Austin: University of Texas Press.
- Baulenas i Pubill, Ariadna** (2016). *La divinidad Illapa. Poder y religión en el Imperio inca*. Arequipa: Ediciones El Lector.
- Benítez, Leonardo** (2009). «Descendants of the Sun: Calendars, Myths and the Tiwanaku State». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 49-82. Denver: Denver Art Museum.
- Bazan Pérez, Augusto** (2021). *El contexto funerario de la Señora de Cao. Hallazgo e investigación de entierros de elite mochica en la Huaca Cao Viejo, Complejo Arqueológico El Brujo*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.

- Bennett, Wendell. C.** (1934). «Excavations at Tiahuanaco». En: *Anthropological Papers American Museum of Natural History*, vol. 35, nro. 3.
- (1936). «Excavations in Bolivia». En: *Anthropological Papers American Museum of Natural History*, vol. 35, nro. 4.
- (1953). «Excavations at Wari, Ayacucho Perú, Yale University Publications». En: *Anthropology*, nro. 49. New Haven: Yale University Press.
- Berenguer, José** (2000). *Tiwanaku: Lords of the Sacred Lake*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Bergh, Susan E.** (1999). «Pattern and Paradigm in Middle Horizon Tapestry Tunics», tesis doctoral inédita, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University.
- (2009). «The Bird and the Camelid (or Deer): A Ranked Pair of Wari Tapestry Tunics?». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 225-245. Denver: Denver Art Museum.
- (2012). «Tapestry Woven Tunics». En: Susan E. Bergh (ed.), *Wari, Lords of Ancient Andes*, pp. 158-191. Nueva York: Thames and Hudson.
- Betanzos, Juan de** (1986 [1551]). *Suma y narración de los incas*. Transcripción, notas y prólogo de María del Carmen Martín Rubio. Madrid: Ediciones Atlas [Ms 1551b].
- (1996 [1551]). *Narrative of the Incas*. Traducción y edición de Roland Hamilton y Dana Buchanan. Austin: University of Texas Press [Ms 1551b].

- Bialostocki, Jan** (1973). *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral.
- Blagg, Mary M.** (1975). «The Bizarre Innovation in Nazca», tesis de maestría inédita, Department of Art History, University of Texas en Austin.
- Blasco Bosqued, María Concepción y Ramos Gómez, Luis Javier** (1980). *Cerámica Nazca*. Valladolid: Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid.
- (1986). *Catálogo de la cerámica nazca del Museo de América*, dos volúmenes. Madrid: Dirección de los Estudios Estatales del Ministerio de Cultura.
- Bonavía, Duccio y Makowski, Krzysztof** (1999). «Las pinturas murales de Pañamarca: un santuario mochica en el olvido». En: *Iconos*, Revista Peruana de Conservación, Arte y Arqueología, nro. 2, pp. 24-36.
- Bouysson-Cassagne, Thérèse** (1998). *Lluvias y cenizas: Dos Pacacuti en la historia*. La Paz: Hisbol.
- Bray, Tamara L.** (2009). «An Archaeological Perspective on the Andean Concept of Camaquen: Thinking Through Late Pre-Columbian Ofrendas y Huacas». En: *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 19, nro. 3, pp. 357-366. <https://doi.org/10.1017/S0959774309000547>
- (2015). «Andean Wak'as and Alternative Configurations of Persons, Powers and Thinks». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 3-22. Boulder: University Press of Colorado.
- Bray, Tamara L.** (ed.) (2015). *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*. Boulder: University Press of Colorado.
- Brito, Marco** (2022). «Los textiles recuay y sus rasgos técnicos. Alcances para la definición material del estilo tecnológico andino». En: Jorge Gamboa y George F. Lau (eds.), *Paisaje, identidad y memoria. La sociedad recuay (100-800 DC) y los Andes norentales de Perú*, pp. 297-324. Lima: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, University of East Anglia, Norwich, Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas.
- Brosseder, Claudia** (2018). *El poder de las huacas*. Arequipa: Ediciones El Lector.
- Buckholder, Jo Ellen** (2001). «La cerámica de Tiwanaku: ¿que indica su variabilidad?». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 5, pp. 337-373.
- Bueno, Alberto** (1982). *El antiguo valle de Pachacamac: espacio, tiempo y cultura*. Lima: Editorial Los Pinos.
- Burger, Richard L.** (2019). «Understanding the Socioeconomic Trajectory of Chavín de Huántar: A New Radiocarbon Sequence and its Implications». En: *Latin American Antiquity*, vol. 30, nro. 2, pp. 373-392. <https://doi.org/10.1017/laq.2019.17>
- (2022). «Evaluating the Architectural Sequence and Chronology of Chavín de Huántar: the Case of Circular Plaza». En: *Peruvian Archaeology*, nro. 5, pp. 26-48.
- Cabrera, Martha; Ochatoma P., José y Ochatoma C., José** (2022). «El mausoleo real de Monqachayuq: Un ejemplo de la arquitectura funeraria de poder en Wari». En: José Ochatoma y Marta Cabrera (eds.), *Wari. Nuevos aportes y perspectivas*, pp. 21-46. Huamanga: Pres.
- Campana, Cristóbal y Morales, Ricardo G.** (1997). *Historia de una deidad mochica*, con prólogo de Cristóbal Makowski Hanula. Lima: A&B Editores e Impresores.
- Canziani, José** (1992). «Arquitectura y urbanismo del periodo Paracas en el valle de Chincha». En: *Gaceta Arqueológica Andina*, nro. 22, pp. 87-117.
- (2009). *Ciudad y territorio en los Andes: contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Carcedo Muro de Mufarech, Paloma, and Izumi Shimada** (1989). «Anda ceremonial lambayecana: iconografía y simbología». En: José Antonio de Lavallo (ed.), *Lambayeque*, pp. 249-290. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú.
- (2017). «Personajes de élite en la orfebrería sicán; deidades, linajes y ancestros». En: A. Aimi, Krzysztof Makowski y E. Perassi (eds.), *Lambayeque: nuevos horizontes de la arqueología peruana*, pp. 183-218, segunda edición. Milán: Ledizioni.
- Carcedo, Paloma** (1985). «Behind the Golden Mask: Sicán Gold Artifacts from Batán Grande, Peru». En: *The Art of Precolumbian Gold: The Jan Mitchell Collection*, Julie Jones (edit.), pp. 60-75. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- Carmichael, Patrick H.** (1988). «Nasca Mortuary Customs: Death and Ancient Society on the South Coast of Peru», tesis doctoral inédita, Department of Archaeology, University of Calgary, Calgary.
- (1992). «Interpreting Nasca iconography». En: A. S. Goldsmith, S. Garvie, D. Selin y J. Smith (eds.), *Ancient Images. Ancient Thought: The Archaeology of Ideology*, pp. 187-197. Calgary, Department of Archaeology, University of Calgary.
- (1994). «The Life from Death Continuum in Nasca Imagery». En: *Andean Past*, nro. 4, pp. 81-90.
- (1995). «Nasca Burial Patterns: Social Structure and Mortuary Ideology». En: Tom D. Dillehay (ed.), *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices*, pp. 161-187. Dumbarton Oaks Library and Collection. Dumbarton Oaks.
- (2015). «Proto-Nasca Art and Antaras». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 35, nro. 2, pp. 117-172. <https://doi.org/10.1080/00776297.2015.1108122>
- (2016). «Nasca Origins and Paracas Progenitors». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 36, nro. 2, pp. 53-94. <https://doi.org/10.1080/00776297.2016.1239874>
- (2017). «Evidencia iconográfica de la génesis nasca». En: C. Pardo y P. Fux (eds.), *Nasca*, pp. 154-165. Lima: Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg de Zúrich.
- (2019). «Stages, Periods, Epochs and Phases in Paracas and Nazca Chronology». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 39, nro. 2, pp. 145-179.
- (2020). «Nasca Pottery Production: Retrospect and Prospect». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 40, nro. 2, pp. 133-161. <https://doi.org/10.1080/00776297.2020.1732590>
- Carranza Orbegoso, Jorge** (2010). «Relectura de fuentes primaria para la documentación de geoglifos en el valle bajo del río Chillón, costa central del Perú». En: *Arqueología y Sociedad*, nro. 22, pp. 177-192.

- Carrión Cachot de Girard, Rebeca** (1949). *Paracas: Cultural Elements*. Lima: Corporación Nacional de Turismo
- (1959). *La religión en el antiguo Perú (Norte y Centro de la Costa, Periodo Post-Clásico)*. Lima: Tipografía Peruana.
- (2005). *El culto al agua en el antiguo Perú. La paccha, elemento cultural panandino*, segunda edición. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Castillo, Luis Jaime** (2001 [2000]). «La presencia Wari en San José de Moro». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 4, pp. 143-179.
- (2017). «La costa norte durante el surgimiento de Pachacamac». En: Denise Pozzi-Escot (comp.), *Pachacamac, el oráculo en el horizonte marino del sol poniente*, pp. 114-125. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Castillo, Luis Jaime; Isla, Johnny; Servan, Fabrizio y Patroni, Karla** (2019). «The Palpa Figures: Were these Images Created before the Nazca Lines?». En: *Current World Archeology*, nro. 95, pp. 16-21.
- Castillo, Luis Jaime y Jennings, Justin (eds.)** (2014 [2012]). «Los rostros de Wari: perspectivas interregionales sobre el Horizonte Medio». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 16.
- Castillo, Luis Jaime y Quilter, Jeffrey** (2010). «Many Moche Models. An Overview of Past and Current Theories and Research on Moche Political Organization». En: Jeffrey Quilter y Luis Jaime Castillo (eds.), *New Perspectives on Moche Political Organization*, pp. 1-16. *Dumbarton Oaks: Dumbarton Oaks Library and Collection*, Washington, D. C.
- Castillo, Luis Jaime; Rucabado, Julio; Del Carpio, Martín; Bernuy, Katiusha; Ruiz, Karim; Rengifo, Carlos; Prieto Gabriel y Fraresso, Carole** (2008). «Ideología y poder en la consolidación, colapso y reconstitución del Estado mochica del Jequetepeque: el Proyecto Arqueológico San José de Moro (1991-2006)». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, nro. 29, pp. 1-86.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo** (2000a). «Hurín: un espejismo léxico opuesto a Hanan». En: Javier Flores Espinosa y Rafael Varón Gabai (eds.), *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G. Y.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2000b). *Lingüística aimara*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- (2015). «The Languages of the Inkas». En: Izumi Shimada (ed.), *The Inka Empire. A Multidisciplinary Approach*, pp. 39-54. Austin: University of Texas Press.
- Chase Zachary, J.** (2015). «What Is a Wak'a? When Is a Wak'a?». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 75-126. Boulder: University Press of Colorado.
- Chávez, Sergio** (1984-1985). «Funerary Offerings from a Middle Horizon Context, Pomacanchi, Cuzco». En: *Ñawpa Pacha* nros. 22-23: 1-48.
- (2004). «The Carved Slab of Copacabana». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiahuanaco, Ancestor of the Inca*: pp. 88-95, Denver Art Museum, Denver.
- (1992). «Conventionalized Rules in Pucara Pottery, Technology and Iconography: Implications for Sociopolitical Developments in the Northern Titicaca Basin», tesis doctoral inédita, Department of Anthropology, Michigan State University.
- (2004). «The Yaya-Mama Religious Tradition as Antecedent of Tiwanaku». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku. Ancestors of the Inca*, pp. 70-95. Lincoln y Londres: Denver Art Museum, University of Nebraska Press.
- (2009). «New Perspectives on Tiwanaku Iconography». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku. Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 101-114. Denver: Denver Art Museum.
- (2018). «Identification, Definition, and Continuities of the Yaya-Mama Religious Tradition in the Titicaca Basin». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi and Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 17-49. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Chávez, Sergio J. y Mohr Chavez, Karen L.** (1976). «A Carved Stela from Taraco, Puno, Peru, and the Definition of an Early Style of Stone Sculpture from the Altiplano of Peru and Bolivia». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 13, pp. 45-83.
- Cieza de León, Pedro de** (1984 [1551]). *Crónica del Perú. Primera parte*. Introducción de Franklin Peace G. Y. Colección Clásicos Peruanos. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Academia Nacional de Historia.
- Clados, C.** (2009). «New Perspectives on Tiwanaku Iconography». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku. Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 101-114. Denver: Denver Art Museum.
- Clarkson, Persis B.** (1990). «The Archaeology of the Nazca Pampa: Environmental and Cultural Parameters». En: Anthony F. Aveni (ed.), *The Lines of Nazca*, pp. 117-172. Filadelfia: American Philosophical Society.
- (1996). «Técnicas en la determinación de las edades cronológicas de geoglifos». En: *Chungará*, vol. 28, nros. 1-2, pp. 419-460.
- Clarkson, Persis B. y Dorn, Ronald I.** (1991). «Nuevos datos relativos a la antigüedad de los geoglifos y pukios de Nazca, Perú». En: *Boletín de Lima*, nro. 78, pp. 33-47.
- Cobo, Bernabé** (1956). *Historia del Nuevo Mundo*. Francisco Mateos, ed., *Obras completas del P. Bernabé Cobo*, dos volúmenes. Biblioteca de Autores Españoles, tomos XCI-XCII. Madrid: Ediciones Atlas.
- (1979). «An Account of the Shrines of Ancient Cuzco». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 17, pp. 1-80.
- Colonna-Preti, Kusi, Eeckhout, Peter, y Luján Dávila, Milton R.** (2020). «Pinturas y pintores en Pachacámac: un estudio multidisciplinario del Edificio B15». En: *Boletín De Arqueología PUCP*, (26), 9-31. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.201901.001>
- Conklin, William J.** (1978). «Huari Tunics», En: Elizabeth Hill Boone (ed.), *Andean Art at Dumbarton Oaks*, vol. 2: pp. 375-398.
- (1978). «The Revolutionary Weaving Inventions of the Early Horizon». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 16, pp. 1-12. <https://doi.org/10.1179/naw.1978.16.1.001>
- (1983). «Pucara and Tiahuanaco Tapestry: Time and Style in a Sierra Weaving Tradi-

- tion». En: *Nawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 21, pp. 1-44.
- (1986). «The Mythic Geometry in the Ancient Southern Sierra». En: A. P. Rowe (ed.), *Junius Bird Conference on Andean Textiles*, pp. 123-136. Washington D. C.: The Textile Museum.
- (2009). «The Iconic Dimension in Tiwanaku Art». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 115-132. Denver: Denver Art Museum.
- Conlee, Christine** (2014). «Nasca Culture Integration and Complexity: A Perspective from the Site of La Tiza». En: *Journal of Anthropological Archaeology*, nro. 35, pp. 234-247.
- Cook, Anita, Catholic University of America, and W. H. e Isbell** State University of New York, Binghamton, Project Grant 2000-2001. Dumbarton Oaks, Washington.
- Cook, Anita G.** (1983). «Aspects of State Ideology in Huari and Tiwanaku Iconography: The Central Deity and the Sacrificer». En: D. Sandweiss (ed.), *Investigations of the Andean Past*, pp. 161-185. Ithaca: Latin American Studies Program, Cornell University.
- (1987). «The Middle Horizon Ceramic Offerings from Conchopata». En: *Nawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vols. 22-23, pp. 49-90.
- (1992). «The Stone Ancestors: Idioms of Imperial Attire and Rank among Huari Figurines». En: *Latin American Antiquity*, vol. 3, nro. 4, pp. 341-64. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/971953>.).
- (1994). *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2001a). «Las deidades huari y sus orígenes altioplánicos». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 2, pp. 39-66. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2001b). «Huari D-Shaped Structures, Sacrificial Offerings, and Divine Rulership». En: Elisabeth Benson y Anita Cook (eds.), *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, pp. 137-164. Austin: University of Texas Press.
- (2004). «Wari Art and Society». En: H. Silverman (ed.), *Andean Archaeology*: pp. 146-166.
- (2012). «The Coming of the Staff Deity». En: Susan E. Bergh (ed.), *Wari, Lords of Ancient Andes*, pp. 103-121. Nueva York: Thames and Hudson.
- (2015). «The Shape of Things to Come: The Genesis of Wari Wak'as». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 295-334. Boulder: University Press of Colorado.
- Cook, Noble David** (2010). *La catástrofe demográfica andina: Perú 1520-1620*. Colección Estudios Andinos 6. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cordy Collins, Alana** (1983). «The Dual Divinity Concept in Chavin Art». En: *Museum of Anthropology. Miscellaneous Series*, vol. 48, pp. 47-72, University of Northern Colorado, Greeley.
- Cornejo, Miguel** (2021). *Complejo arqueológico Catalina Huanca, montículo 6*. Lima: Ediciones Rafael Valdez.
- Couture, Nicole C.** (2004). «Monumental Space, Courtly Style, and Elite Life at Tiwanaku». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku. Ancestors of the Inca*. Lincoln y Londres: Denver Art Museum y University of Nebraska Press.
- Couture, Nicole C. y Sampeck, Kathryn** (2003). «Putuni. A History of Palace Architecture at Tiwanaku». En: A. L. Kolata (ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland. Archaeology and Paleoecology of and Andean Civilization*, vol. 2, pp. 226-263. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.
- Cuba, Irina y Amachi, Elvard** (2022). «Pikillacta, una ciudad wari en la cuenca del Vilcanota». En: José Ochatoma y Marta Cabrera (eds.), *Wari. Nuevos aportes y perspectivas*, pp. 423-443. Huamanga: Pres.
- Cummins, Tom** (2002). *Toast with the Inca. Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- (2015). «Inka Art». En: Izumi Shimada (ed.), *The Inka Empire. A Multidisciplinary Approach*, pp. 165-196. Austin: University of Texas Press.
- Curatola, Marco** (2008). «La función de los oráculos en el imperio Inca». En: Marco Curatola y Mariusz S. Ziolkowski (eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*, pp. 15-69, Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2017) «Los oráculos del fin del mundo. Pachacamac, Titicaca y el Inca Tupa Yupanqui». En: Denise Pozzi-Escot (ed.), *Pachacamac, el Oráculo en el Horizonte Marino del Sol Poniente*, pp. 166-197. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- D'Altroy, Terence N.** (2002). *The Incas*. Malden: Blackwell Publ.
- Daniel, Glyn E.** (1981). *Historia de la arqueología: De los anticuarios a V. Gordon Childe*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1987). *Un siglo y medio de arqueología*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Dean, Carolyn** (2015). «Men Who Would Be Rocks: Te Inka Wank'a». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 213-238. Boulder: University Press of Colorado.
- De Bock, Edward y Zuidema Tom R.** (1990). «Cohérence mathématique de l'art andin. Vers un modèle global pour l'analyse de l'iconographie andine». En: Sergio Purin (ed.), *Inca-Pérou. 3000 ans d'histoire*. Bruselas: Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
- De Havenon, Georgia** (2009). «The Power of an Icon: References to the Gateway of the Sun from the 19th Century to the Present». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Museums*, pp. 35-48. Denver: Denver Art Museum.
- De la Torre Zevallos, Juan Carlos; Lapi, Bárbara y Dávila Manrique, Daniel** (2019). «Proyecto Arqueológico Pisco Temprano: hacia la interpretación de los espacios arquitectónicos en los conjuntos monumentales de Chongos (siglos III ANE y II DNE)». En: *Actas del IV Congreso Nacional de Arqueología, 8-11 de agosto de 2017*, pp. 133-142. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.
- DeLeonardis, Lisa** (1997). «Paracas Settlement in Callango, Lower Ica Valley, 1st Millennium BC, Peru» tesis doctoral inédita, Department of Anthropology, Catholic University of America, Washington D. C.

- DeLeonardis, Lisa y Lau, George F.** (2004). «Life, Death and Ancestors». En: Helaine Silverman (ed.), *Andean Archaeology: 77-115*, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton.
- Demarest, Arthur A.** (1981). *Viracocha, The Nature and Antiquity of the Andean High God*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Descola, Philippe** (2005). *Par-delà nature et culture*. París: Gallimard.
- Devigne, François** (1993). *Tesoros olvidados*. Lima: Diselpesa.
- D'Harcourt, Raoul** (1948). «Un tapis brodé de Paracas, Pérou». En: *Journal de la Société des Américanistes*, vol. XXXVII, pp. 241-257.
- (1974 [1962]). *Textiles of Ancient Peru and their Techniques*. Seattle: University of Washington Press.
- Donnan, Christopher B.** (1975). «Thematic Approach to Moche Iconography». En: *Journal of Latin American Lore*, vol. 1, nro. 2, pp. 147-162. Los Ángeles: Latin American Center, University of California.
- (1985). «Arte moche». En: José Antonio de Lavallo (ed.), *Moche*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito de Perú.
- (2010). «Moche State Religion. A Unifying Force in Moche Political Organization». En: Jeffrey Quilter y Luis Jaime Castillo B. (eds.), *New Perspectives on Moche Political Organization*, pp. 47-69, Washington D. C.: Dumbarton Oaks Library and Collection.
- Doyon, Suzette** (2006). «Water, Blood and Semen: Signs of Life and Fertility in Nasca Art». En: William H. Isbell y Helaine Silverman (eds.), *Andean Archaeology III*, pp. 352-373. Nueva York: Springer.
- Druc, Isabelle, Milosz Giersz, Maciej Kałaska, Rafal Siuda, Marcin Syczewski, Roberto Pimentel Nita, Julia M. Chyla y Krzysztof Makowski** (2020). «Offerings for Wari Ancestors: Strategies of Ceramic Production and Distribution at Castillo de Huarmey, Peru». En: *Journal of Archaeological Science: Reports*, nro. 30.
- Dulanto, Jahl** (2001). «Dioses de Pachacamac: el ídolo y el templo. En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 2, pp. 159-184. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Duviols, Pierre** (1986). *Cultura Andina y Represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías, Cajatambo, siglo XVI*. Archivos de Historia Andina 5. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas.
- (2016). «Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Juan de Santa Cruz (siglo XVII)». En: Joanne Pillsbury (ed.), *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900*, vol. 3, pp. 1567-1581. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2016-2017). *Escritos de historia andina*, vols. 1 y 2, Javier Flores Espinoza y César Itier (eds.). Lima: Biblioteca Nacional del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Duviols, Pierre y Itier, César** (1993). *Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Relación de antigüedades deste reyno del Piru. Estudio etnográfico y lingüístico*. Lima: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Dwyer, Edward B. y Dwyer, Jane Powell** (1975). «The Paracas Cemeteries: Mortuary Patterns in a Peruvian South Coastal Tradition». En: Elizabeth P. Benson (ed.), *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America*, pp. 145-161. Washington D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- Dwyer, Jane Powell** (1971). «Chronology and Iconography in Late Paracas and Early Nasca Textile Designs», tesis doctoral inédita, Berkeley: Universidad de California, Departamento de Antropología.
- (1979). «The Chronology and Iconography of Paracas-Style Textiles». En: Ann Pollard Rowe, Elizabeth P. Benson y Anne-Louise Schaffer (eds.), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, pp. 105-128. Washington D. C.: The Textile Museum y Dumbarton Oaks.
- Earls, John y Silverblatt, Irene** (1976). «La realidad física y social en la cosmología andina». En: *Actas del Congreso Internacional de Americanistas*, cinco volúmenes, vol. 4, pp. 299-325.
- Eeckhout, Peter** (1999). *Pachacamac durant l'Intermédiaire récent. Etude d'un site monumental préhispanique de la Côte centrale du Pérou*. BAR International Series 747. Oxford: Hadrian Books Ltd.
- (2010). «Nuevas evidencias sobre costumbres funerarias en Pachacamac». En: P. Kaulicke, M. Fischer, P. Masson y G. Wolff (eds.), *Max Uhle (1856-1944). Evaluaciones de sus investigaciones y obras*, pp. 151-164. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2018). «The Middle Horizon and Southern Andean Iconographic Series on the Central Coast of Peru». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 528-570. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Eisleb, Dieter y Strelow, Renate** (1980). *Altperuanische Kulturen III. Tiabuanaco*. Berlín: Museum für Völkerkunde.
- Elera, Carlos G.** (2013). «The Face Behind the Mask». En: *Peru: Kingdoms of the Sun and the Moon*, Victor Pimentel (ed.), pp. 96-107. Montreal: Montreal Museum of Fine Arts.
- Eliade, Mircea** (1981). *Lo sagrado y lo profano*, cuarta edición. Madrid: Guadarrama, Punto Omega.
- Engel, Frederic André** (1966). *Paracas, cien siglos de cultura peruana*. Lima: Ediciones Juan Mejía Baca.
- Escalante, Javier** (1993). *Arquitectura prehispánica en los Andes bolivianos*. La Paz: CIMA.
- Estabridis, R.** (1994). *Arte en el antiguo Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura y Petróleos del Perú.
- Estenssoro, Juan Carlos** (2003). *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Falcón, Víctor** (1998). «El Poste Sagrado de Playa Grande». En: *Boletín del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, año 1, nro. 8, pp. 14-15.

- Falcón, Víctor y Martínez, Rosa** (2009). «Un tambor de cuero pintado del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú». En: *Anales del Museo de América*, nro. 16, pp. 9-28.
- Fash, William L.** (2010). «An Outsider's Reflections on Moche Political Organization». En: Jeffrey Quilter y Luis Jaime Castillo (eds.), *New Perspectives on Moche Political Organization*, pp. 306-322. *Dumbarton Oaks: Dumbarton Oaks Library and Collection*, Washington, D. C.
- Feren-Schmitz, Lars** (2012). «Dinámica poblacional y desarrollo cultural prehispánicos en la costa sur del Perú: lo que revelan los análisis de ADN antiguo». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 14, pp. 329-353.
- Fehren-Schmitz, Lars; Reindel, Markus; Tomasto-Cagigao, Elsa; Hummel, Susanne y Herrmann, Bernd** (2010). «Pre-Columbian Population Dynamics in Coastal Southern Peru: A Diachronic Investigation of mtDNA Patterns in the Palpa Region by Ancient DNA Analysis». En: *Journal of Physical Anthropology*, vol. 141, nro. 2, pp. 208-221. <https://doi.org/10.1002/ajpa.21135>
- Fernandini, Francesca y Alexandrino, Grace** (2016). «Cerro de Oro: desarrollo local, cambio y continuidad durante el Periodo Intermedio Temprano y el Horizonte Medio». En: Milosz Giersz y Krzysztof Makowski (eds.), *Nuevas perspectivas en la organización política wari, Andes*, nro. 9, pp. 171-216, Varsovia y Lima.
- Ferretti, Silvia** (1989). *Cassirer, Panofsky and Warburg: Symbol, Art and History*. Londres y New Haven: Yale University Press.
- Fink, Rita** (2001). «La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kancha según don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua». En: *Histórica* 25, nro. 1, pp. 9-75.
- Flores, Isabel** (2013). *Huaca Pucllana. El antiguo origen de un distrito moderno*. Lima: Argos.
- Foucault, Michel** (1972). *The Archaeology of Knowledge*. Nueva York: Harper Colophon.
- Frame, Mary** (1990). *Andean Four-Cornered Hats: Ancient Volumes*. New York: The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- (1994). «Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú». En: *Revista Andina*, vol. 12, nro. 22, pp. 295-344.
- (1995). *Ancient Peruvian Mantles: 300 B.C.-A.D.300*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- (1999). «Textiles de Estilo Nasca/Textiles of the Nasca Style». En: José Antonio de Lavalley y Rosario de Lavalley (eds.), *Tejidos milenarios del Perú/Ancient Peruvian Textiles*, pp. 261-310. Lima: AFP Integra.
- (2001). «Blood, Fertility and Transformation: Iterwoven Themes in the Paracas Necropolis broderies». En: Elisabeth Benson y Anita G. Cook (eds.), *Ritual sacrifice in Ancient Peru*, pp. 55-92. Austin: University of Texas Press.
- (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 de junio de 2003*: 236-260. Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins, Department d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2009). «Los textiles de Cahuachi». En: Giuseppe Orefici (ed.), *Nasca. el desierto de los dioses de Cahuachi*, pp. 188-211. Lima: Graph Ediciones.
- (2016). «Cahuachi and the Paracas Peninsula: Identifying Nasca Textiles at the Necropolis of Wari Kayan». En: Rosa Laponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insight from Science and Archaeology*, pp. 397-447. Nueva York: Springer.
- Franco Jordán, Régulo G.** (2004). «Poder religioso, crisis y prosperidad en Pachacamac: del Horizonte Medio al Intermedio Tardío». En: P. Eeckhout (ed.), *Arqueología de la Costa Central del Perú en los periodos tardíos, Bulletin de Institut Francais d'Etudes Andines*, vol. 33, nro. 3, pp. 465-506. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Franco Jordán, Régulo G. (ed.)** (2021). *El contexto funerario de la Señora de Cao. Hallazgo e investigación de entierros de elite mochica en la Huaca Cao Viejo, Complejo Arqueológico El Brujo*, Lima: Fundación Augusto-Wiese.
- Franco Jordán, Régulo G. y Paredes, Ponciano** (1985). «Excavaciones en la Huaca Pintada o el Templo de Pachacamac». En: *Boletín de Lima*, vol. 7, nro. 41, pp. 78-84.
- (2016). *Templo Viejo de Pachacamac. Dioses, arquitectura, sacrificios y ofrendas*. Lima: Fundación Augusto-Wiese.
- Franquemont, Edward M.** (1986). «The Ancient Pottery from Pucara, Peru». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 24, pp. 1-30.
- Fraresso, Carole** (2016) «Textiles and Divine Feathers of Ancient Peru» En: *Feathers: Visions of Pre-Columbian America*, Fabien Ferrer-Joly (ed.), pp. 22-41. París: Somogy éditions d'art; Auch: Musée des Jacobins.
- García Soto, Rubén** (2013). «Geoglifos paracas de la costa Sur: Cerro Lechuza y Cerro Pico». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 17, pp. 151-168.
- Gargurevich, Anna y Janusek, John W.** (2021). «The Suñawa Monolith and a Genre of Extended-Arm Sculptures at Tiwanaku, Bolivia». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 41, nro. 1, pp. 19-46.
- Gavazzi, Adine (ed.)** (2012). *Microcosmos. Visión andina de los espacios prehispánicos*. Lima: Apus Graph.
- Geertz, Clifford** (1975). *The Interpretation of Cultures*. Londres: Hutchinson.
- Gero, Joan M.** (2001). «Field knots and ceramic beads: interpreting gender in the Peruvian Early Intermediate Period». En: Cecilia Klein (ed.), *Gender in Pre-hispanic America*, pp.15-55, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Library and Collection.
- Gibbon, Elisabeth; Knobloch, Patricia J. y Jennings, Justin** (2022). «Complicating an Early State Social Network Analysis of Agents in Wari Art (c. AD 700-850)». En: *Antiquity*, vol. 96, nro. 387, pp. 646-661.
- Giersz, Milosz** (2017). *Castillo de Huarmey. un centro del imperio Wari en la costa norte del Perú*. Lima: Ediciones del Hipocampo.

- Giersz, Milosz; Makowski, Krzysztof y Prządka, Patrycja** (2005). *El mundo sobrenatural moche. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. Lima: Universidad de Varsovia y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.
- Giersz, Milosz y Makowski, Krzysztof (eds.)** (2016). «Nuevas perspectivas en la organización política wari». En: *Andes*, vol. 9, Varsovia y Lima.
- Giersz, Milosz; Makowski, Krzysztof; Pimentel, Roberto; Prządka-Giersz, Patrycja; Druc, Isabelle; Kałaska, Maciej; Siuda, Rafal; Syczewski, Marcin y Chyła, Julia** (2022). «La organización de la producción artesanal en el Imperio wari: tradiciones tecnológicas y estilísticas del Horizonte Medio a la luz nuevas investigaciones de cerámica proveniente del Castillo de Huarmey». En: José Ochatoma y Marta Cabrera (eds.), *Wari. Nuevos aportes y perspectivas*, pp. 213-238. Huamanga: Pres.
- Gisbert, Teresa** (1993). «Pachacamac y los dioses del Callao». En: Duviols Pierre (coordinador), *Religions des Andes et langues indigènes. Équateur-Pérou-Bolivie. Avant et après la conquête espagnole. Actes du Colloque III d'études andines*, pp. 183-201. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Giuntini, Christine** (2017) «Four-Cornered Hat». En: *Golden Kingdoms: Luxury Arts in the Ancient Americas*, Joanne Pillsbury, Timothy Potts, and Kim N. Richter (ed.), pp. 160-161. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum and The Getty Research Institute.
- Glowacki, Mary** (2012). «Shattered Ceramics and Offerings». En: Susan E. Bergh (ed.), *Wari: Lords of the Ancient Andes*, pp. 145-157. Nueva York: Thames and Hudson y The Cleveland Museum of Art.
- Goldstein, P. S.** (1993). «Tiwanaku Temples and State Expansion: A Tiwanaku Sunken-Court Temple in Moquegua, Perú». En: *Latin American Antiquity*, vol. 4, nro. 1, pp. 22-47.
- Goldstein, Paul, and Mario Rivera** (2004) «Arts of Greater Tiwanaku: An Expansive Culture in Historical Context.» In *Tiwanaku: Ancestors of the Inca*, edited by Margaret Young-Sánchez, 150-184. Denver: Denver Art Museum; Lincoln: University of Nebraska Press.
- Golte, Jürgen** (1998). «Las formas de generación de sentido en los cuerpos de íconos moche y nasca». En: *Encuentro Internacional de Peruanistas: Estado de los estudio histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX, 3-6 setiembre 1996*, vol. 2, pp. 55-106. Lima: Universidad de Lima, Fondo de Cultura Económica y Unesco.
- (1999). «Die Nasca-Ikonographie. Separata del catálogo de la exposición *Nasca-Geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru*». Zürich: Museum Rietberg.
- (2003). «La iconografía nasca». En: *Arqueológicas*, nro. 26, pp. 179-218.
- (2009). *Moche, cosmología y sociedad: una interpretación iconográfica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Centro Bartolomé de las Casas.
- Gombrich, Ernst H. y Saxl, Fritz** (1970). *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Austin: University of Texas Press.
- Grieder, Terence** (1978). *The Art and Archaeology of Pashash*. Londres: The Warburg Institute, University of London.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe** (1968 [1936]). *El primer nueva corónica y buen gobierno*, edición facsimilar de Paul Rivet. París: Institut d'Ethnologie.
- (1987). *El primer nueva corónica y buen gobierno*, tres volúmenes, edición de John V. Murra, Rolena Adorno y J. Urioste, Historia 16, Madrid.
- Guengerich, Anna y Janusek, John W.** (2021). «The Suñawa Monolith and a Genre of Extended-Arm Sculptures at Tiwanaku, Bolivia». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 41, nro. 1, pp. 19-46. <https://doi.org/10.1080/00776297.2020.1830974>
- Gundrum, Darrell S.** (2000). «Fabric of Time». En: *Archaeology*, vol. 53, nro. 2, pp. 46-51.
- Haas, Jonathan y Creamer, Winifred** (2004). «Cultural Transformations in the Central Andean Late Archaic». En: H. Silverman (ed.), *Andean Archaeology*, pp. 35-50, Oxford: Blackwell Publ. Malden.
- Haeberli, Joerg** (1995). «The Brooklyn Museum Textile nro. 38.121: A Mnemonic and Calendarical Device, a Huaca». En: *Journal of the Steward Anthropological Society*, vol. 23, nros. 1-2, pp. 121-151.
- (2002 [2001]). «Tiempo y tradición en Arequipa, Perú, y el surgimiento del tema de la deidad central». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 5, pp. 89-138.
- (2006). «When and Where did the Nasca Proliferous Style Emerge?». En: W. H. Isbell y H. Silverman (eds.), *Andean Archaeology III: North and South*, pp. 410-434. Nueva York: Kluwer Academic y Plenum.
- (2009). «Tradiciones del Horizonte Temprano y del Periodo Intermedio Temprano en los valles de Sihuas, Vitor y Majes, departamento de Arequipa, Perú». En: M. S. Ziólkowski, J. Jennings, L. A. Belen Franco y A. Drusini (eds.), *Arqueología del área centro sur andino: Actas del simposio internacional 30 de junio-2 de julio de 2005, Arequipa, Perú*, pp. 205-227. Varsovia: Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia.
- (2018). «Front-Face Deity and Themes in the Southern Andean Iconographic Series». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 143-206. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Hasenmueller, Christine** (1978). «Panofsky, Iconography, and Semiotics». En: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 36, nro. 3, pp. 289-301.
- Hawkins, Gerald S.** (1969). *Ancient lines in Peruvian desert. Final Scientific Report for the National Geographic Society Expedition*. Cambridge: Smithsonian Institution, Astrophysical Observatory.
- Hecker, Wolfgang y Hecker, Gisela** (1992). «Ofrendas de huesos humanos y uso repetido de vasijas en el culto funerario de la costa norperuana». En: *Gaceta Arqueológica Andina*, vol. 6, nro. 21, pp. 33-53.
- Hiltunen, Juha J.** (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 Seura.
- Hocquenghem, Anne Marie** (1984a). «Hanan y Hurin». En: «Chantier Amerindia», suplemento de *Amerindia*, nro. 9. París.
- (1984). «El hombre y el pallar». En: *Antropológica*, 2(2), pp. 403-411.
- (1987). *Iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hocquenghem, Anne Marie y Aguilar, Hernán** (1985). «Le piment et l'iconographie mochica». En: *Indiana*, nro. 10, pp. 383-400.
- Hohmann, Carolina** (2010). *Das Spiel mit den Welten Die Ikonographie von Recuay zur Erlangung des Doktorgrades eingereicht am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin im März 2010, Berlin*.
- Horkheimer, Hans** (1947). «Las plazoletas, rayas y figuras prehispánicas en las pampas y crestas de la Hoya del Río Grande». En: *Revista de la Universidad Nacional de Trujillo*, vol. II, nro. 1, pp. 45-63.
- Hyslop, John** (1990). *Inka Settlement Planning*. Austin: University of Texas Press.
- Isbell, William H.** (1987). «State Origins in the Ayacucho Valley, Central Highlands Peru». En: J. Haas, S. Pozorski y T. Pozorski (eds.), *The Origins and Development of the Andean State*, pp. 83-90. Nueva York: Cambridge University Press.
- (1997). *Mummies and Mortuary Monuments: A Postprocessual Prehistory of Central Andean Social Organization*. Austin: University of Texas Press.
- (2001 [2000]). «Repensando el Horizonte Medio: el caso de Conchopata, Ayacucho, Perú». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 4, pp. 9-60.
- (2001). «Huari y Tiahuanaco, arquitectura, identidad y religión». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 2, pp. 1-38. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2013). «Reconstructing Huari: A Cultural Chronology from the Capital City». En: Linda Mazanilla (ed.), *Emergence and Change in Early Urban Societies*, pp. 181-227. Nueva York: Springer.
- (2018a). «Introduction: Social Interaction in the Southern Andes». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 1-11. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- (2018b). «Ayacucho and the Staff God Pantheon: Wari, Tiwanaku and the Late SAIS Era». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 423-478. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- (2018c). «Conclusion: SAIS and the Study of Southern Andean Prehistory». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 785-801. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Isbell, William H. y Cook, Anita G.** (1987). «Ideological Origin of an Andean Conquest State». En: *Archaeology*, vol. 40, nro. 4, pp. 26-33.
- Isbell, William H. y Knobloch, P.J.** (2006). «Missing Links, Imaginary Links: Staff God Imagery in the South Andean Past». En: W. H. Isbell y H. Silverman (eds.), *Andean Archaeology*, vol. III, pp. 307-351. Nueva York: Springer.
- (2009). «SAIS-The Origin, Development and Dating of Tiahuanaco-Huari Iconography». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Museum*, pp. 163-210. Denver: Denver Art Museum.
- Isbell, William H. y McEwan, Gordon F.** (1991). «A History of Huari Studies and Introduction to Current Interpretations». En: W. H. Isbell y G. F. McEwan (eds.), *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, pp. 1-17. Washington D. C.: Dumbarton Oaks.
- Isbell, William H.; Uribe, Mauricio I.; Tiballi, Ann y Zegarra, Edward P. (eds.)** (2018). En: *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Isbell, William H.; Uribe, Mauricio I.; Tiballi, Ann y Zegarra, Edward P. (eds.)** (2018) «Visual database», <https://doi.org/10.25346/56/1B33FN>.
- Isla, Elizabeth** (2019). «La ocupación Paracas en el sitio El Mono, valle de Chíncha, Perú». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 25, pp. 255-283.
- Isla, Johnny** (2001a). «Una tumba nasca en Puente Gentil, valle de Santa Cruz, Perú». En: *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, nro. 21, pp. 207-239.
- (2001b). «Wari en Palpa y Nasca: perspectivas desde el punto de vista funerario». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 5, pp. 555-583.
- (2009). «From Hunters to Regional Lords: Funerary Practices in Palpa, Peru». En: M. Reindel y G. A. Wagner (eds.), *New Technologies for Archaeology: Multidisciplinary Investigations in Palpa and Nasca, Perú*, pp. 119-139. Berlín: Natural Science in Archaeology.
- Isla, Johnny y Reindel, Marcus** (2006). «Burial Patterns and Sociopolitical Organization in Nasca 5 Society». En: William H. Isbell y Helaine Silverman (eds.), *Andean Archaeology III: North and South*, pp. 274-400. Nueva York: Springer.
- (2019). «La transición Paracas-Nasca en los valles de Palpa». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 25, pp. 173-206.
- Janusek, John W.** (2003). «Vessels, Time and Society: Toward a Chronology of Ceramic Style in the Tiwanaku Heartland». En: A. L. Kolata (ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland. Archaeology and Paleoecology of and Andean Civilization*, vol. 2, pp. 30-94. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.
- (2004). *Identity and Power in the Ancient Andes. Tiwanaku Cities through Time*. Nueva York y Londres: Routledge.
- (2010). «El surgimiento de urbanismo en Tiwanaku y del poder político en el altiplano andino». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los imperios del Sol*, pp. 39-56. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2015). «Of Monoliths and Men: Human-Lithic Encounters and the Production of an Animistic Ecology at Khonko Wankane». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as: Exploration of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 335-365. Boulder: University Press of Colorado.
- Janusek, John Wayne y Ohnstad, Arik** (2007) «Centralidad regional, ecología religiosa y complejidad emergente durante el Periodo

- Formativo en la cuenca del lago Titicaca». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 11, pp. 23-51.
- (2018). «Stone Stelae of the Southern Basin: A Stylistic Chronology of Ancestral Personages». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 79-106. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Jennings, Justin** (2006). «Understanding Middle Horizon Peru: Hermeneutic Spirals, Interpretative Traditions and Wari Administrative Centers». En: *Latin American Antiquity*, vol. 17, nro. 3, pp. 265-285.
- Jennings, Justin (ed.)** (2010). *Beyond the Wari Walls. Regional Perspectives on Middle Horizon Peru*. Nuevo México: University of New Mexico Press.
- Jennings, Justin y Earle, Timothy** (2016). «Urbanization, State Formation and Cooperation: A Reappraisal». En: *Current Anthropology*, vol. 57, nro. 4, pp. 474-493.
- Jennings, Justin; Alaica, Aleksa K. y Biber, Matthew E.** (2023). «Beer, Drugs and Meat: A Reconsideration of Early Wari Feasting and Statecraft». En: *Archaeology of Food and Foodways*. <https://doi.org/10.1558/aff.20801>
- Jiménez Borja, Arturo** (1999). «Textiles of the Sanctuary of Pachacamac». En: José Antonio de Lavalle y Rosario de Lavalle (eds.), *Ancient Peruvian Textiles*, pp. 491-504. Lima: Integra AFP.
- Jones, Julie** (1985). *The Art of Precolumbian Gold: The Jan Mitchell Collection*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- Jones, Julie, and Heidi King** (2002). «Gold of the Americas». En: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, nro. 59 (4): 1-59.
- Julien, Catherine** (2000). *Reading Inca History*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Kałaska, Maciej; Druc, Isabelle C.; Chyla, Julia; Pimentel, Roberto; Syczewski, Marcin; Siuda, Rafal; Makowski, Krzysztof y Giersz, Miłosz** (2020). «Application of Electron Microprobe Analysis to Identify the Origin of Ancient Pottery Production from the Castillo de Huarmey, Peru». En: *Archaeometry*, nro. 62: 1095-1114.
- Kantner, John y Vaughn, Kevin J.** (2012). «Pilgrimage as Costly Signal: Religiously Motivated Cooperation in Chaco and Nasca». En: *Journal of Anthropological Archaeology*, vol. 31, nro. 1, pp. 66-82. <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2011.10.003>
- Kauffmann Doig, Federico** (1988). «El mito de Qoa y la divinidad universal andina». En: Mariusz S. Ziolkowski (ed.), *El culto estatal del Imperio inca*, pp. 1-34. Varsovia: Centro de Estudios Latinoamericanos, Studia i Materialy 2, Universidad de Varsovia.
- Kaulicke, Peter** (2001). «La sombra de Pachacamac. Huari en la Costa Central». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 4, pp. 313-358.
- Kaulicke, Peter y Isbell, William H. (eds.)** (2001 [2000], 2002 [2001]). «Huari y Tiwanaku: modelos vs. evidencias». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nros. 4-5. Lima: Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Knobloch, Patricia J.** (1983). «A Study of the Andean Huari Ceramics from the Early Intermediate Period to the Middle Horizon Epoch 1», tesis doctoral inédita, State University of New York.
- (2000). «Wari Ritual Power at Conchopata: An Interpretation of Anadanathera Colubrine Iconography». En: *Latin American Antiquity*, nro. 11, pp. 387-402.
- (2001 [2000]). «Cronología del contacto y ancestros cercanos de Wari». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 4, pp. 69-87.
- (2010). «La imagen de los Señores de Huari y la recuperación de una identidad antigua». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los imperios del Sol*, pp. 197-209. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2012). «Archives in Clay: The Styles and Stories of Wari Ceramic Artists». En: S. E. Bergh (ed.), *Wari: Lords of the Ancient Andes*, pp. 122-144. Cleveland: Cleveland Museum of Art.
- (2016). «La vida y los tiempos del Señor Wari de Vilcabamba: cronología e identidad del Agente 103 en el Imperio wari durante el Horizonte Medio». En: Miłosz Giersz y Krzysztof Makowski (eds.), *Nuevas perspectivas en la organización política wari*, pp. 91-120, *Andes Boletín del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia* 9, Varsovia y Lima.
- (2018). «Founding Fathers of the Middle Horizon: Quests and Conquests for Andean Identity in the Wari Empire». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi and Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 683-721. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Kolata, Alan** (1992). «Economy, Ideology, and Imperialism in the South-Central Andes». En: A. A. Demarest y G. W. Conrad (eds.), *Ideology and Pre-Columbian Civilizations*, pp. 65-85.
- Nuevo México: School of American Research Press, Santa Fe.
- (1993). *The Tiwanaku: Portrait of an Andean Civilization*. Cambridge: Blackwell.
- (1993b). «Understanding Tiwanaku: Conquest, Colonization and Clientage in the South Central Andes». En: D. S. Rice (ed.), *Latin American Horizons*, pp. 193-224. Washington D. C.: Dumbarton Oaks.
- (2003a). «The Social Production of Tiwanaku: Political Economy and Authority in a Native Andean State». En: A. L. Kolata (ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland. Archaeology and Paleoecology of and Andean Civilization*, vol. 2, pp. 449-72. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.
- (2003b). «Tiwanaku Ceremonial Architecture and Urban Organization». En: A. Kolata (ed.), *Tiwanaku and its Hinterland. Archaeology and Palaeoecology of an Andean Civilization*, vol. 2, Urban and Rural Archeology, pp. 175-201. Washington D. C. y Londres: Smithsonian Institution Press.
- (2023). *El poder de los incas. La organización social, económica, religiosa y política de un imperio*, Colección de Estudios Andinos 33. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Korpisaari, Antti** (2018). «The Tiwanaku Ceramic Offerings of the Island of Pariti, Lake Titicaca, Bolivia». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 209-238. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Korpisaari, Antti y Pärsinnen, Martti** (2005). *Pariti: isla, misterio y poder. El tesoro cerámico de la cultura Tiwanaku*. La Paz: República de Bolivia, República de Finlandia y CIMA.

- Kosiba, Steve** (2015). «Of Blood and Soil: Tombs, Wak'as, and the Naturalization of Social Difference in the Inka Heartland». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 167-212. Boulder: University Press of Colorado.
- Kosok, Paul** (1965). *Life, Land and Water in Ancient Perú*. Nueva York: Long Island University Press.
- Kusonoki, Ricardo; Pardo, Cecilia y Rucabado, Julio** (2023). *Los incas. Más allá de un imperio*. Catálogo de exposición del 20 de junio al 26 de noviembre de 2023. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Lambers, Karsten** (2006). *The Geoglyphs of Palpa, Peru: Documentation, Analysis, and Interpretation (Forschungen zur Archäologie Ausereuropäischer Kulturen 2)*. Bonn: Deutsches Archäologisches Institut & Aichwald.
- (2017). «Los geoglifos: imágenes y escenarios en el desierto de Nazca y Palpa». En: Cecilia Pardo y Peter Fux (eds.), *Nasca*, pp. 112-123. Lima: Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg de Zúrich.
- Lanning, Edward P.** (1960). «Chronological and Cultural Relationships of Early Pottery Styles in Ancient Peru», tesis doctoral inédita, Department of Anthropology, University of California, Berkeley.
- Larco Hoyle, Rafael** (1948). *Cronología arqueológica del norte del Perú*. Buenos Aires: Sociedad de Arqueología Americana.
- Lau, George F.** (2013). *Ancient Alterity in the Andes. A Recognition of the Others*. Londres y Nueva York: Routledge.
- (2016). *An Archaeology of Ancash. Stones, Ruins and Communities in Andean Peru*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Lau, George y DeLeonardis, Lisa** (2004). «Life, Death and Ancestors». En: Helaine Silverman (ed.), *Andean Archaeology*, pp. 77-115. Oxford: Blackwell Publ.
- Lau, George F.; Luján Dávila, Milton; Bongers, Jacob L. y Chicoine, David** (2023). «The Rise of Native Lordships at Pashash, a.d. 200-600, North Highlands of Ancash, Peru». En: *Journal of Field Archaeology*, 48:1, pp. 36-54, doi:10.1080/00934690.2022.2087993
- Lehmann-Nitsche, Roberto** (1928). «Coricancha. El templo del sol en el Cusco y las imágenes de su altar mayor». En: *Revista del Museo de la Plata*, nro. 31, pp. 1-260.
- Lévi-Strauss, Claude** (1969). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lévy Contreras, Jessica G.** (2017). «Los apéndices serpentiformes en la iconografía nasca: repertorio y significado», tesis de maestría de Arqueología, del Programa de Estudios Andinos de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lévy Contreras, Jessica G. y Wołoszyn, Janusz Z.** (2020). «A Pyro-Engraved Gourd from Cahuachi: An Iconographic and Technical Analysis of a Nasca Masterpiece». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 40, nro. 1, pp. 21-40. https://doi.org/10.1080/00776297.2020.1717031
- Lieske, Baerbel** (1992). *Mythische Erzählungen in den Gefaessmalereien der altperuanischen Moche-Kultur. Versuch einer ikonographischen Rekonstruktion*. Bonn: Holos Verlag.
- LLagostera Martinez, Agustin** (2006) «Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama». En: *Revista de Antropología Chilena*, ISSN 0716-1182, Vol. 38, nro. 1, 2006, pp. 83-112.
- Llanos Jacinto, Óscar Daniel** (2009). «Le bassin du Rio Grande de Nazca, Pérou». En: *Archéologie d'un État andin 200 av. J.-C.-650 ap. J.-C.* Oxford: BAR S1990.
- (2017). «La readaptación cultural paracas a la entidad nasca: un enfoque desde el asentamiento Cerro Córdova». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 22, pp. 159-190. https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.201701.007
- Lumbreras, Luis Guillermo** (1969). *Las fundaciones de Huamanga, hacia una prehistoria de Ayacucho*. Ayacucho: Club Huamanga.
- (1974). *Los orígenes de la civilización en el Perú*, segunda edición. Lima: Editorial Milla Batres.
- (1975). *Las fundaciones de Huamanga*. Lima: El Club Huamanga. Editorial Nueva Educación.
- (2006) «Middle Horizon (Wari and Tiwanaku)». En: *Peru: Art from the Chavín to the Incas*, editado por Patrick Lemasson, 109-127. Paris: Skira.
- (2008). «La présence de Paracas à Chincha». En: D. Lavallée (ed.), *Paracas: Trésors inédits du Pérou ancien*, pp. 34-39. Paris: Musée du Quai Branly.
- Lyon, Patricia** (1978). «Female supernaturals in ancient Peru». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 16, pp. 95-140.
- MacCormack, Sabine** (1991). *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru*. Princeton: Princeton University Press.
- Mackey, Carol** (2001). «Los dioses que perdieron los colmillos». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 2, pp. 111-157. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Mackey, Carol y Pillsbury, Joanne** (2013). «Cosmology and Ritual on a Lambayeque Beaker». En: *Art of the Pre-Columbian World: Honoring the Contributions*. de Frederick R. Mayer, Margaret Young-Sánchez (ed.), pp. 115-141. Denver: Denver Art Museum.
- Makowski, Krzysztof** (1987). «Prefacio». En: *Iconografía mochica*, pp. 9-17. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (1995). «El tiempo y la prehistoria: reflexiones sobre la naturaleza del hecho en la arqueología andina». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, nro. 22, pp. 163-176.
- (1996). «Los seres radiantes, el águila y el búho. La imagen de la divinidad en la cultura Mochica, siglos II-VIII d. C., costa norte del Perú». En: Krzysztof Makowski, Iván Amaro y Max Hernández (eds.), *Imágenes y mitos. Ensayos sobre las artes figurativas en los Andes prehispanicos*. pp.13-114. Lima: Fondo Editorial Sidea y Australis.
- (2000a). «Las divinidades en la iconografía mochica». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 1, pp. 137-175. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2000b). «Los seres sobrenaturales en la iconografía paracas y nazca». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 1, pp. 277-312. Lima: Banco de Crédito del Perú.

- (2001a). «El panteón Tiahuanaco y las deidades con báculos». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 2, pp. 67-107. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2001b). «Ritual y narración en la iconografía mochica». En: *Arqueológicas*, nro. 25, pp. 175-205. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
- (2002a). «El manto de Gotenburgo y los calendarios prehispánicos». En: Javier Flores Espinoza y Rafael Varón Gabai (eds.), *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Peace G. Y.*, vol. I, pp. 469-496. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2002b [2001]). «Los personajes frontales de báculos en la iconografía tiahuanaco y huari: ¿tema o convención?». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 5, pp. 337-374.
- (2004). *Primeras civilizaciones. Enciclopedia temática del Perú*, vol. IX. Lima: Ediciones El Comercio.
- (2005a). «Deificación frente a la ancestralización del gobernante en el Perú prehispánico: Sipán y Paracas». En: Krzysztof Makowski (comp.), *Arqueología, geografía e historia: aportes peruanos en el 50.º Congreso de Americanistas, Varsovia, 2000*, pp. 39-80. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2005b). «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 de junio de 2003*, pp. 102-124. Barcelona. Grup d'Estudis Precolombins, Department d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2005c). «Hacia la reconstrucción del panteón moche: tipos, personalidades iconográficas, narraciones». En: Milosz Giersz, Krzysztof Makowski y Patrycja Prządka (eds.), *El mundo sobrenatural mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*, pp. 15-120. Lima: Universidad de Varsovia y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.
- (2006). «Late Prehispanic Styles and Cultures of the Peruvian North Coast: Lambayeque, Chimú, Casma». En: Krzysztof Makowski, A. Rosenzweig y M. J. Jiménez Díaz (eds.), *Weaving for the Afterlife. Peruvian Textiles from the Maiman Collection*, vol. II, pp. 103-136.
- (2007). «Las plantas alimenticias y el papel social de la comida en el Perú prehispánico: una aproximación desde la arqueología simbólica». En: Maritza Villavicencio (comp.), *Historia de la cocina peruana. Seminario*, pp. 63-119. Lima: Escuela Profesional de Turismo y Hotelería de la Universidad de San Martín de Porres.
- (2008). «Prefacio». En: *Los rostros silenciosos: los huacos retratos de la cultura Moche*, pp. 11-19. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2008b). «Poder e identidad étnica en el mundo moche». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los reinos de la Luna*, pp. 55-76. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2009). «King's Statues, Staff Gods and the Religious Ideology of the Tiwanaku Prehistoric State». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Museum*, pp. 133-164. Denver: Denver Art Museum.
- (2010). «Vestido, arquitectura y mecanismos del poder en el Horizonte Medio». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los imperios del Sol*, pp. 57-71. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2015). «Pachacamac. Old Wak'a or Inca Sincretic Deity? Imperial Transformation of Sacred Landscape in the Lower Ychsma (Lurín) Valley». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as: Explorations of the Sacred in the Precolumbian Andes*, pp. 127-166. Boulder: University Press of Colorado.
- (2016a). «*A Game of Thrones: mecanismos del poder e identidades en la cultura material del Horizonte Medio*». En: Milosz Giersz y Krzysztof Makowski (eds.), *Nuevas perspectivas en la organización política wari, Andes*, vol. 9, pp. 331-368.
- (2016b). «Prólogo». En: Régulo G. Franco y Ponciano F. Paredes (eds.), *Templo Viejo de Pachacamac. Dioses, arquitectura, sacrificios, ofrendas*, pp. 13-34. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.
- (2017). «Lo real y lo sobrenatural en las iconografías paracas y nasca». En: Cecilia Pardo y Peter Fux (eds.), *Nasca*, pp. 144-153. Lima: Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg de Zúrich.
- (2018). «Huari, Tiahuanaco and SAIS: the Local and the Foreign in the Iconography of the Empire». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 631-659. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- (2022a). *Dioses y creencias del Perú prehispánico/Gods and Beliefs of Prehispanic Peru*, vol. 1, Costa y Sierra Norte. Lima: Ernst and Young Consultores y Apus Graph.
- (2022b). «The Architecture and Spatial Organization of Pachacamac in the Late Horizon». En: G. Marcone (ed.), *Unveiling Pachacamac. New Hypotheses for an Old Andean Sanctuary*, pp. 120-158. Gainesville: University Press of Florida.
- (2022c). «Introducción/Introduction». En: Carlos Wester (comp.), *Ñaimlap. Memoria lambayeque y materialidad/Ñaimlap. Lambayeque Memory and Historical Materiality*, pp. 18-39. Lima: Ernst and Young Consultores y Apus Graph.
- (2023). «The Formation of Warrior Cultures and the 'Ritualized War' in the Central Andes». En: Yamilette Chacon y Richard J. Chacon (eds.), *Archaeological and Ethnographic Evidence of Evidence of Domination in Indigenous Latin America*, pp. 41-74. Gainesville: University of Florida Press.
- Makowski, Krzysztof (ed.)** (2000). *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 1. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2001). *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 2. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Makowski, Krzysztof; Amaro Bullon, Iván y Hernández, Max** (1996). *Imágenes y mitos: ensayos sobre los artes figurativos en los Andes prehispánicos, Australis*. Lima: Fondo Editorial Sidea.
- Makowski, Krzysztof y Kołomański, Tomasz** (2018). «Paracas Cavernas, Topará y Ocucaje, en el origen de los conceptos: materiales cerámicos de Cerro Colorado (excavaciones de Julio C. Tello)». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 25, pp. 19-56.
- Makowski, Krzysztof y Giersz, Milosz** (2016). «El imperio en debate: hacia nuevas perspectivas en la organización política wari». En: M. Giersz y Krzysztof Makowski (eds.), *Nuevas perspectivas en la organización política wari, Andes*, nro. 9, pp. 5-37. Varsovia y Lima.
- Makowski, Krzysztof; Giersz, Milosz y Prządka-Giersz, Patrycja** (2012). «La guerra y la paz en el valle de Culebras: hacia una arqueología de fronteras». En: *Andes. Boletín del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia*, nro. 8, pp. 231-270.

- Makowski, Krzysztof y Pimentel, Roberto** (2018). «Skilled Craftsmen, Ancestors Cult, and Hegemonic Strategies of the Wari Empire», *paper* presentado a la Society for American Archaeology, 83rd Annual Meeting, Washington D. C.
- Makowski, Krzysztof; Rosenzweig, Alfredo y Jiménez Díaz, María Jesús** (2006). *Weaving for the Afterlife. Peruvian Textiles from the Maiman Collection*, vols. I-II, AMPAL/MERHAV, Maiman Collection, Herzliya Pituach.
- Makowski, Krzysztof y Rucabado, Julio** (2000). «Hombres y deidades en la iconografía recuay». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. I, pp. 199-238. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Makowski, Krzysztof; Vargas, Cynthia y Villavicencio, Doménico** (2020). «La estratigrafía, los procesos deposicionales y la secuencia ocupacional de Pachacamac». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 29, pp. 7-38. <https://doi.org/10.18800/boletinarqueologia-pucp.202002.001>.
- Malpass, Michael A.** (2016). «Clash of the Titans? Tiwanaku, Wari, and the Middle Horizon». En: *Ancient People of the Andes*, pp. 142-192. Ithaca: Cornell University Press.
- Mariscotti de Görlitz, Ana María** (1978). *Pachamama Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro meridionales*. Berlín: Gebr. Mann Verlag.
- Masini, Nicola; Orefici, Giuseppe y Lancho Rojas, Josué** (2016). «Nasca Geoglyphs: Technical Aspects and Overview of Studies and Interpretations». En: Rosa Laponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insight from Science and Archaeology*, pp. 217-238. Nueva York: Springer.
- Masini, Nicola; Orefici, Giuseppe; Danese, Maria; Pecci, Antonio; Scavone, Manuela y Laponara, Rosa** (2016). «Cahuachi and Pampa de Atarco: Towards Greater Comprehension of Nasca Geoglyphs». En: Rosa Laponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insight from Science and Archaeology*, pp. 239-278. Nueva York: Springer.
- Massey, Sarah A.** (1986). «Sociopolitical Change in the Upper Ica Valley, BC 400 to 400 AD: Regional States on the South Coast of Peru», tesis doctoral inédita, Department of Anthropology, University of California, Los Ángeles.
- (1991). «Paracas». En: *Los incas y el antiguo Perú: 300 años de Historia*, pp. 230-241. Madrid: Centro Cultural de la Villa del Ayuntamiento de Madrid.
- Matsumoto, Yuichi** (2019). «South of Chavin: Initial Period and Early Horizon Interregional Interactions between the Central Highlands and South Coast». En: Richard L. Burger, Lucy C. Salazar y Yuji Seki (eds.), *Perspectives on Early Andean Civilization in Peru. Interaction, Authority and Socioeconomic Organization during the First and Second Millenia BC*, pp. 173-188. New Haven y Londres: Yale University Department of Anthropology y Yale Peabody Museum of Natural History
- MacCormack, Sabine** (1991). *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru*. Princeton: Princeton University Press.
- McClelland, Donna** (1990). «A maritime passage from Moche to Chimú». En: *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*, Michael E. Moseley y Alana Cordy-Collins (eds.), pp. 75-106, Washington D. C., Dumbarton Oaks Library and Collections.
- McEwan, Colin** (2015). «Ordering the Sacred and Recreating Cuzco». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 265-295. Boulder: University Press of Colorado.
- McEwan, Gordon F. (ed.)** (2005). *Pikillacta: The Wari Empire in Cuzco*. Iowa City: University of Iowa Press.
- McEwan, Gordon F. y Williams, Patrick Ryan** (2012). «The Wari Built Environment: Landscape and Architecture of Empire». En: Susan E. Bergh (ed.), *Wari, Lords of Ancient Andes*, pp. 65-81. Nueva York: Thames and Hudson.
- Means, Philip A.** (1931). *Ancient Civilizations of the Andes*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Meddens, Frank M.** (2015). «The Importance of Being Inka. Ushnu Platforms and Their Place in the Andean Landscape». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as: Explorations of the Sacred in the Precolumbian Andes*, pp. 239-263. Boulder: University Press of Colorado.
- (2021). «Wari Women as Symbols of Power; and a Case for Client States». *Estudios Latinoamericanos*, nro. 40, pp. 87-120. <https://doi.org/10.36447/Estudios2020.v40.art4>
- Meddens, Frank. y Lane, Kevin** (2023). «Ploughing up the Battlefield; Inca Warfare, Conquest and Resilience». En: *Estudios Latinoame-*
- ricanos*, nro. 42, pp. 71-107. <https://doi.org/10.36447/Estudios2022.v42.art4>
- Mejía Xesspe, Toribio** (1940). «Acueductos y caminos antiguos de la Hoya del Río Grande de Nazca». En: *Actas y Trabajos Científicos del 27.º Congreso Internacional de Americanistas*, vol. 1, pp. 559-569.
- Menzel, Dorothy** (1977). *The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*. R. H. Lowie Museum of Anthropology. University of California, Berkeley.
- (1964). «Style and Time in the Middle Horizon». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 2, pp. 1-106.
- (1968a). *La cultura Huari*. Lima: Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza.
- (1968b). «New Data on Middle Horizon Epoch 2 A». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 6, pp. 47-114.
- (1977). *The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*, University of California, Berkeley.
- Menzel, Dorothy; Rowe, John H. y Dawson, Lawrence E.** (1964). *The Paracas Pottery of Ica: A Study of Style and Time*. Berkeley: University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, vol. 50.
- Merluzzi, Manfredi** (2014). *Gobernando los Andes. Francisco de Toledo, virrey del Perú (1569-1581)*. Colección Estudios Andinos (15). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Millones, Luis** (2016). «Albornoz, Cristóbal de (ca. 1529-ca. 1610)». En: Joanne Pillsbury (ed.), *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900*, vol. 3, pp. 793-800. Lima: Center

for Advanced Study in the Visual Arts y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Millones, Luis y Castro Klarén, Sara (eds.) (1990). *El retorno de las huacas: estudios y documentos sobre el Taki Onqoy*. Lima: Fuentes e Investigaciones para la Historia, Instituto de Estudios Peruanos y Sociedad Peruana de Psicoanálisis.

Miranda-Luizaga, Jorge (1991). *La Puerta del Sol. Cosmología y simbolismo andino*. La Paz: Garza Azul.

Molina, Cristóbal de (El Cuzqueño) (1989 [1575]). «Relación de las fábulas i ritos de los incas». En: Enrique Urbano y Pierre Duviols (eds.), *Fábulas y mitos de los incas*, pp. 47-134. Crónicas de América 48. Historia 16, Madrid.

Moore, Jerry D. (2010). «Making a Huaca: Memory and Praxis in Prehispanic far Northern Peru». En: *Journal of Social Archaeology*, vol. 10, nro. 3, pp. 398-422.

Moore Jerry D., y Carol J. Mackey (2008). «The Chimú Empire». En: *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), pp. 783-807. Nueva York: Springer.

Moraga, Vanessa Drake (2005). *Animal Myth and Magic: Images from Pre-Columbian Textiles*. Larkspur: Ololo Press.

Morales Chocano, Daniel (1982). «Tambor nasca». En: *Historia Andina*, nro. 14, pp. 1-30.

——— (1995). «Estructura dual y tripartita en la arquitectura pacopampa y en la iconografía chavín y nasca». En: *Ciencias Sociales. Revista*

del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, vol. 1, nro. 1, pp. 83-95.

Moretti, Alexia (2022). «¿Hombres y mujeres? La complejidad de las representaciones antropomorfas en las esculturas líticas Recuay». En: Jorge Gamboa y George F. Lau (eds.), *Paisaje, identidad y memoria. La sociedad Recuay (100-800 DC) y los Andes norentales de Perú*, pp. 271-296. Lima: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, University of East Anglia, Norwich, Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas.

Morgan, Alexandra (1988). «The Master or Mother of Fishes: An Interpretation of Nasca Pottery Figurines and Their Symbolism». En: Nicholas J. Saunders y Olivier de Montmollin (eds.), *Recent Studies in Precolombian Archaeology*, pp. 327-361, BAR International Series 421, Oxford.

Morrison, Tony (1978). *Pathways to the Gods: The Mystery of the Andes Lines*. Nueva York: Harper & Row.

——— (1971). «Estudios arqueológicos en los valles de Ica, Pisco, Chincha y Cañete». En: *Arqueología y Sociedad*, nro. 6, pp. 1-161.

Mumford, Jeremy R. (2012). *Vertical Empire: The General Resettlement of Indians in the Colonial Andes*. Durham y Londres: Duke University Press.

Narváez, Alfredo (2014a). «Introducción a la mitología lambayeque». En: Julio César Fernández Alvarado y Carlos Eduardo Wester La Torre (eds.), *Cultura Lambayeque en el contexto de*

la costa norte del Perú, pp. 471-495. Chiclayo: Emdecosege.

——— (2014b). *Estudio introductorio de la mitología tardía de la costa norte del Perú*. Lambayeque: Ministerio de Cultura, Unidad Ejecutora 005 Naylamp Lambayeque y Museo de Sitio de Túcume.

——— (2017). «Túcume y Pachacamac, entre el mito y la arqueología». En: Denise Pozzi-Escot (comp.), *Pachacamac, el oráculo en el horizonte marino del sol poniente*, pp. 126-135. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Nash, Donna J. (2011). «Fiestas y la economía política wari en Moquegua, Perú». En: *Chungará*, vol. 43, nro. 2, pp. 221-242. <https://doi.org/10.4067/S0717-73562011000200005>

——— (2012). «The Art of Feasting: Building an Empire with Food and Drink». En: Susan E. Bergh (ed.), *Wari: Lords of the Ancient Andes*, pp. 82-102. Cleveland: Cleveland Museum of Art.

——— (2018). «Art and Elite Political Machinations in the Middle Horizon». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 481-499. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.

——— (2019). «Craft Production as an Empowering Strategy in the Emerging Empire». En: *Journal of Anthropological Research*, vol. 75, nro. 3, pp. 328-360. <https://doi.org/10.1086/704144>.

Nieves, Ana (2009). «More than Meets the Eye: A Study of Two Nasca Motifs». En: *Andean Past*, vol. 9, artículo 13, pp. 229-247. https://digitalcommons.library.umaine.edu/andean_past/vol9/iss1/13

Nigra, Benjamin (2017). «Huaca Soto and the Evolution of Paracas Communities in the Chincha Valley, Perú», tesis doctoral inédita, University of California, Los Ángeles.

Ochatoma, José y Cabrera, Marta (2001). «Idea religiosa y organización militar en la iconografía del área ceremonial de Conchopata». En: L. Millones (ed.), *Wari: arte precolombino peruano. Catálogo de la exposición, Centro Cultural el Monte, Sevilla, enero-marzo de 2001*, pp. 173-227, Colección América, Fundación El Monte, Sevilla.

Ochatoma, José; Cabrera, Martha y Vega, Yoliño (2022). «Evidencias de ocupación Huarpa en Vegachayuq Moqo-Wari: análisis estilístico de la cerámica». En: José Ochatoma y Marta Cabrera (eds.), *Wari. Nuevos aportes y perspectivas*, pp. 47-74. Huamanga: Pres.

Orefici, Giuseppe (1996). «Nuevos enfoques sobre la transición Paracas-Nasca en Cahuachi (Perú)». En: *Andes: Boletín de la Misión Arqueológica Andina-Universidad de Varsovia*, nro. 1, pp. 173-198.

——— (2009). «Cahuachi: el centro ceremonial de adobe más grande del mundo». En: G. Orefici (ed.), *Nasca: el desierto de los dioses de Cahuachi*, pp. 36-59. Lima: Graph Ediciones.

——— (2012). *Cahuachi: capital teocrática nasca*, dos volúmenes. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres.

——— (2016a). «The Paracas-Nasca Cultural Sequence». En: Rosa Laponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insight from Science and Archaeology*, pp. 121-161. Nueva York: Springer.

——— (2016b). «Religion in Nasca Culture». En: Rosa Laponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici

- (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insight from Science and Archaeology*, pp. 163-180. Nueva York: Springer.
- (2016c). «The Ceremonial Center of Cahua-chi: Its Origins and Evolution». En: Rosa Laponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insight from Science and Archaeology*, pp. 329-342. Nueva York: Springer.
- (2019). *Cultura alimentaria de los antiguos nasca: significado sagrado y profano de sus tradiciones culinarias*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro** (1980). *Huaro-chirí, 400 años después*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Owens, Lawrence S. y Eeckhout, Peter** (2015). «To the God of Death, Disease and Healing: Social Bioarchaeology of Cemetery 1 at Pachacamac». En: Peter Eeckhout y Lawrence S. Owens (eds.), *Funerary Patterns and Models in the Ancient Andes: The Return of the Living Dead*, pp. 158-185. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palma Málaga, Martha. R. y Makowski, Krzysztof** (2018). «Bioarchaeological Evidence of Care Provided to a Physically Disabled Individual from Pachacamac, Peru». En: *International Journal of Paleopathology*, vol. 25, pp. 139-149. <https://doi.org/10.1016/j.ijpp.2018.08.002>
- Panofsky, Erwin** (1955). *Meaning in the Visual Arts*. Nueva York: Doubleday and Anchor Books.
- (1972). *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Nueva York: Harper & Row.
- (1980). «La historia de la teoría de las porciones humanas como reflejo de la historia de los estilos». En: *El significado en las artes visuales*, pp.77-130, segunda edición. Madrid: Alianza Editorial.
- Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz** (1933). «Classical Mythology in Mediaeval Art». *Metropolitan Museum Studies*, vol. 4, nro. 2, pp. 228-280.
- Parker, David (ed.)** (1992). *The Figured Landscape of Nazca*. Mánchester: Cornehouse.
- Pardo, Cecilia y Fux, P.** (2017). *Nasca*, pp. 144-153. Lima: Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg de Zúrich.
- Pärssinen, Martti** (2018). «Snake, Fish and Toad/Frog Iconography in the Ceramic Caches of Pariti, Bolivia». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 659-682. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Paul, Anne** (1979). *Paracas Textiles: Selected from the Museum's Collections*. Gotemburgo: Göteborg Etnografiska-Museum.
- (1982). «The Chronological Relationship of the Linear, Block Color, and Broad Line Styles of Paracas Embroidered Images». En: A. Cordy-Collins (ed.), *Pre-Columbian Art and History: Selected Readings*, pp. 255-277. Palo Alto: Peek Publications.
- (1986). «Continuity in Paracas Textile Iconography and its Implications for the Meaning of Linear Style Images». En: A. P. Rowe (ed.), *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles, April 7th and 8th, 1984*, pp. 81-89, Washington D. C.: The Textile Museum.
- (1990a). *Paracas Ritual Attire: Symbols of Authority in Ancient Peru*. Londres: University of Oklahoma Press.
- (1990b). «The Use of Color in Paracas Necropolis Fabrics: What Does It Reveal about the Organization of Dyeing and Designing?». En: *National Geographic Research*, vol. 6, nro. 2, pp. 7-21.
- (1991a). «Paracas Necropolis Burial 89». En: A. Paul (ed.), *Paracas Art and Architecture: Object and Context in South Coastal Peru*, pp. 171-221. Iowa City: University of Iowa Press.
- Paul, Anne (ed.)** (1991). *Paracas: Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Peru*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Paul, Ann y Turpin, Solveig** (1986). «The Ecstatic Shaman Theme in Paracas Textiles». En: *Archaeology Magazine*, vol. 39, nro. 5, pp. 10-27.
- Peace G. Y., Franklin** (1967-1968). «Religion andina en Francisco de Ávila». En: *Revista del Museo Nacional*, nro. 35, pp. 62-76.
- (2014 [1973]). *El dios creador andino*. Cuzco: Ministerio de Cultura del Perú.
- Pérez Bocanegra, Juan** (1631). *Ritual formulario e institucion de curas, para administrar a los naturales deste reyno los santos sacramentos*. Lima: Gerónimo de Contreras.
- Peters, Ann H.** (1991). «Ecology and Society in Embroidered Images from the Paracas Necropolis». En: Anne Paul (ed.), *Paracas: Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Peru*, pp. 240-314. Iowa City: University of Iowa Press.
- (1997). «Paracas, Topará and Early Nasca: Ethnicity and Society on the South Central Andean Coast», tesis doctoral inédita, Department of Anthropology, Cornell University, Ithaca.
- (2010). «Paracas: liderazgo social, memoria histórica y lo sagrado en la Necrópolis de Wari Kayan». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los imperios del Sol*, pp. 211-224. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2011). «Diversidad en el componente textil y modelos de las relaciones sociales: un ejemplo de Paracas Necrópolis». En: V. Solanilla Demestre (ed.), *Actas V Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos*, pp. 231-256. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2012). «Identity, Innovation and Textile Exchange Practice at the Paracas Necropolis, 2000 BP». En: *Textile Society of America Symposium Proceeding, Washington D. C., September 18-September 22, 2012*, paper 726. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/726>
- (2013). «Topará en Pisco: patrón de asentamiento y paisaje». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 17, pp. 77-101.
- (2016). «The Cemetery of Paracas Necropolis: Mortuary Practice and Social Network». En: Carole Sinclair, Andrea Torre y José Berenguer (eds.), *Tres ensayos sobre Paracas Necrópolis. Historia de la investigación, tecnologías textiles y prácticas mortuorias. Arte Encuentro*, vol. 2, pp. 43-66. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino. www.precolombino.cl/biblioteca/tres-ensayos-sobre-paracas-necropolis/
- (2017). «Paracas y Nasca en Wari Kayan». En: C. Pardo y P. Fux (eds.), *Nasca*, pp. 294-327. Lima: Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg de Zúrich.
- (2018a). «Travels of Rayed Head: Textile Movement and Concepts of Center and Periphery in the Southern Andes». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images*

- in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 107-138. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- (2018b). «Pre-Columbian South Coast Textiles of Peru: Paracas and Nasca Attire, Relationships and Significance». En: Serge Lemaître (ed.), *Inca: Textiles and Ornaments of the Andes*. Bruselas: Musées Royaux d'Art et d'Histoire. www.kmkg-mrah.be/fr/inca-0
- (2018c). «¿Qué constituye la transición Paracas-Nasca en Paracas Necrópolis? Prácticas mortuorias, artefactos presentes, formas de indumentaria y diversidad sociocultural». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 25, pp. 91-135. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.201801.003>
- (2020). «Two-Headed Serpents and Rayed Heads: Precedents and Reinterpretations in Paracas Necrópolis Imagery». En: L. Bjerregaard y A. H. Peters (eds.), *PreColumbian Textile Conference VIII / Jornadas de Textiles PreColombinos VIII*, pp. 23-49. Lincoln: Zea Books. <https://doi.org/10.32873/unl.dc.zea.1203>
- Peters, Ann y Tomasto-Cagigao, Elsa** (2017). «Masculinities and Feminities: Forms and Expressions of Power in the Paracas Necropolis». En: Sarahh E. M. Scher y Billie J. A. Follensbee (eds.), *Dressing the Part: Power, Dress, Gender, and Representation in the Pre-Columbian Americas*, pp. 371-449. Gainesville: University Press of Florida.
- (2018). «De Paracas a Nasca: ¿por qué la necesidad de estudiar una época 'transicional'?». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 25, pp. 5-18.
- Petersen, Georg** (1980). *Evolución y desaparición de las altas culturas Paracas-Cahuachi (Nasca)*. Lima.
- Phipps, Elena** (1989). «Cahuachi Textiles in the W. D. Strong Collection: Cultural Transition in the Nasca Valley, Peru», tesis doctoral inédita, Department of Art History, Columbia University.
- Piacenza, Luigi** (2009). «Función de las plantas en la cultura Nasca». En: G. Orefici (ed.), *Nasca: el desierto de los dioses de Cahuachi*, pp. 168-187. Lima: Graph Ediciones.
- (2016). «The Role of Plants in the Nasca Culture». En: Rosa Laponara, Nicola Masini y Giuseppe Orefici (eds.), *The Ancient Nasca World. New Insight from Science and Archaeology*, pp. 101-119. Nueva York: Springer.
- Pillsbury, Joanne** (2017). «Imperial Radiance: Luxury Arts of the Incas and their Predecessors». En: *Golden Kingdoms: Luxury Arts in the Ancient Americas*, Joanne Pillsbury, Timothy F. Potts, y Kim Richter (eds.), pp. 33-43. Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum.
- Pillsbury, Joanne, Timothy Potts, and Kim N. Richter, eds. Golden Kingdoms** (2017). *Luxury Arts in the Ancient Americas*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum.
- Pillsbury, Joanne y Mackey, Carol** (2020). «Lambayequ Silver Beakers: Further Considerations». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 40, nro. 2, pp. 223-247.
- Polo de Ondegardo, Juan** (1985 [1584-1585]). «Los errores y supersticiones de los indios sacadas del tratado y averiguación que hizo el licenciado Polo». En: *III Concilio Provincial de Lima (1583). Doctrina christiana y catecismo para instruccion de indios*, facsímil del texto trilingüe elaborado bajo la dirección de Luciano Pereña, pp. 285-292. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1916 [1585]). «De los errores y supersticiones de los indios sacados del tratado y averiguación que hizo el licenciado Polo». En: *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas*, vol. 3, pp. 3-43. Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú, I serie. Lima: Sanmartí y Cía.
- (1990 [1571]). *El mundo de los incas. Notables daños de no guardar a los indios sus fueros*. Edición de L. González y A. Alonso. Madrid: Historia 16.
- Ponce Sanginés, Carlos** (1990 [1964]). *Descripción sumaria del templo semisubterráneo de Tiwanaku*, sexta edición. La Paz: Librería y Editorial Juventud.
- (1969). «La ciudad de Tiwanaku». En: *Arte y Arqueología*, nro. 1, pp. 1-32.
- (2002). «Aventuras y desventuras de una estela lítica». En: *Tiwanaku. 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, A.** (1914). *Una metrópoli prehistórica en América del Sur [Eine Praehistorische Metropole in Südamerika]*. Berlín. Dietrich Reimer.
- (1945). *Tiwanacu: The Cradle of American Man*, vols. I-II. Nueva York: American Museum of Natural History.
- (1957). *Tiwanacu: The Cradle of American Man*, vols. III-IV. La Paz: Ministerio de Educación.
- Pozzi-Escot, Denise; Alarcón, M. y Vivanco, C.** (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: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Presta Ana, María y Julien, Catherine** (2016). «Polo de Ondegardo (ca 1520-1575)». En: Joanne Pillsbury (ed.), *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900*, vol. 3, pp. 1635-1646. Lima: Center for Advanced Study in the Visual Arts y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Protzen, Jean Pierre** (2002). «The Gates of Tiahuanaco: Ritual Passages?». En: W. H. Isbell y H. Silverman (eds.), *Andean Archaeology II, Art, Landscape and Society*. Nueva York: Kluwer Academic y Plenum Publishers.
- Protzen, Jean Pierre y Nair, Stella** (2002 [2001]). «Pumapunku: plataforma y portales». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 5, pp. 309-336.
- Proulx, Donald A.** (1989a). «A Thematic Approach to Nasca Mythical Iconography». En: *Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, vol. 75, nros. 4-5, pp. 141-158.
- (1989b). «Nasca Trophy Heads: Victims of Warfare or Ritual Sacrifice?». En: D. C. Tkaczuk y B. C. Vivian (eds.), *Cultures in Conflict: Current Archaeological Perspectives: Proceedings of the Twentieth Annual Conference of the Archaeological Association of the University of Calgary*, pp. 73-85. Calgary: University of Calgary Archaeological Association.
- (1991). «Iconografía nasca». En: S. Purin (ed.), *Los incas y el antiguo Perú: 3000 años de*

- historia*, vol. 1, pp. 242-257. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid.
- (1996). «Nasca». En: E. Hill Boone (ed.), *Andean Art at Dumbarton Oaks*, vol. 1, pp. 107-122. Washington D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- (1999). «The Nasca Culture: An Introduction». En: J. Rickhenbach (ed.), *Nasca: Geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru*, pp. 59-79. Zürich: Museum Rietberg.
- (2006). *A Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography: Iconography: Reading a Culture Through its Art*. Iowa City: University of Iowa Press.
- (2010). «Curacas y guerreros en la costa sur del Perú». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los imperios del Sol*, pp. 19-38. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Prümers, Heiko** (1990). «Der fundort 'El Castillo' im Huarmeytal. Peru. Ein Beitrag zum Problem des Moche-Huari textilstils». En: *Mundus Reihe Alt Amerikanistik*, Band 4. Bonn: Holo Verlag.
- (2001 [2000]). «El Castillo de Huarmey: una plataforma funeraria del Horizonte Medio». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 4, pp. 289-312.
- Przadka-Giersz, Patrycja** (2012). «La presencia de casma, chimú e inca en el valle de Culebras». En: *Andes. Boletín del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia*, nro. 8, pp. 327-355.
- (2019). *Mujer, poder y riqueza. La tumba de elite femenina wari del castillo de Huarmey*. Lima: Ediciones de Hipocampo.
- Quilter, Jeffrey** (1997). «The Narrative Approach to Moche Iconography». En: *Latin American Antiquity*, vol. 8, nro. 2, pp. 113-133.
- (2005). «*Treasures of the Andes: The Glories of Inca and Pre-Columbian South America*» London: Duncan Baird.
- (2021). «El águila pescadora llega con vientos de cambio: Ñaimlap, Lambayeque, Chimor y Huari/The Osprey Comes on Winds of Change: Ñaimlap, Lambayeque, Chimor and Wari». En: Carlos Wester (comp.), *Ñaimlap. Memoria Lambayeque y materialidad/Ñaimlap. Lambayeque Memory and Historical Materiality*, pp. 118-158. Lima: Ernst and Young Consultores y Apus Graph Ediciones.
- Ramírez, Susan** (1996). *The World Upside Down. Cross-Cultural Contact and Conflict in Sixteenth-Century Peru*. Stanford: Stanford University Press.
- (2002). *El mundo al revés. Contactos y conflictos transculturales en el Perú del siglo XVI*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2005). *To Feed and be Fed: The Cosmological Bases of Authority and Identity in the Andes*. Stanford: Stanford University Press.
- (2008). «Negociando el imperio: el Estado inca como culto». En: Chantal Caillavet and Susan Elizabeth Ramírez (eds.), *Dinámicas del poder: historia y actualidad de la autoridad andina. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 37(1), <https://doi.org/10.4000/bifea.3193>.
- Ramón Joffré, Gabriel** (2005). «Periodificación en arqueología peruana: genealogía y aporía». En: *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 34, nro. 1, pp. 5-33.
- Ramos Gómez, Luis Javier y Blasco Bosqued, María Concepción** (1977). «Las representaciones de aves fantásticas en materiales nazcas del Museo de América de Madrid». En: *Revista de Indias*, vol. 37, nros. 147-148, pp. 265-276.
- Randal, Robert** (1982). «Qoyllur Rit'i, an Inca Fiesta of the Pleiades: Reflections on Time and Space in the Andean World». En: *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. XI, nros. 1-2, pp. 37-81.
- Ravines, Roger** (1968). «Un depósito del Horizonte Medio en la sierra central del Perú». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 6, pp. 19-45.
- (1977). «Excavaciones en Ayapata, Huancaavelica, Perú». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 15, pp. 49-100.
- Reiche, María** (1976). *Geheimnis der Wüste/Mystery on the desert/Secreto de la Pampa*. Stuttgart: Heinrich Fink GmbH and Co.
- Reid, David A.** (2023). «The Role of Temple Institutions in Wari Imperial Expansion at Pakaytambo, Peru». En: *Journal of Anthropological Archaeology*, vol. 69, 101485, <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2023.101485>.
- Reindel, Marcus** (2004). «Las tumbas de La Muña, Palpa, Perú. Una contribución a la discusión acerca de la organización social y política de la cultura Nasca (200 a. C.-600 d. C.)». En: Maria S. Cipoletti (ed.), *Los mundos de abajo y los mundos de arriba. Individuo y sociedad en las tierras bajas, en los Andes y más allá. Tomo de homenaje a Gerhard Baer en su 70 cumpleaños*, pp. 555-576. Quito: Abya Yala Ed.
- (2009). «Life at the Edge of the Desert-Archaeological Reconstruction of the Settlement History of the Valleys of Palpa, Perú». En: Marcus Reindel y Günther A. Wagner (eds.), *New Technologies for Archaeology: Multidisciplinary Investigations in Palpa and Nasca, Perú*, pp. 439-461. Nueva York: Springer.
- Reinhard, Johan** (1985). «Chavin and Tiahuanaco: A New Look at Two Andean Ceremonial Centers». En: *National Geographic Research*, vol. 1, nro. 3, pp. 395-422.
- (1987). «Chavín y Tiahuanaco: una nueva perspectiva de dos centros ceremoniales andinos». En: *Boletín de Lima*, nro. 50, pp. 29-49 y nro. 51, pp. 35-52.
- (1988). «The Nazca Lines, Water and Mountains in Ethnoarchaeological Study». En: Nicholas J. Saunders y Olivier Montmollin (eds.), *Recent Studies in Pre-Columbian Archaeology*, pp. 363-414, Oxford.
- (1996). *The Nazca Lines: A New Perspective on their Origin and Meaning*, sexta edición. Lima: Editorial Los Pinos.
- Rex González, Alberto** (1974). *Arte, estructura, arqueología*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rick, John W.; Mesia, Christian; Contreras, Daniel; Kembel, Silva R.; Rick, Rosa M.; Sayre, Matthew y Wolf, John** (2009). «La cronología de Chavín de Huántar y sus implicancias para el Periodo Formativo». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 13, pp. 87-132.
- Rivera, Mario A.** (1985). «Alto Ramírez y Tiwanaku, un caso de interpretación simbólica a través de datos arqueológicos en el área de los valles occidentales, S. del Perú y N. de Chile». En: *Diálogo Andino*, nro. 4, pp. 39-58.
- Roark, Richard P.** (1965). «From Monumental to Proliferous in Nasca Pottery». En:

- Nawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 3, pp. 1-92. <https://doi.org/10.1179/naw.1965.3.1.001>
- Rodríguez Carpio, Gonzalo Javier** (2004). *Urnas de Conchopata: contextos, imágenes e interpretaciones*, tesis para optar por el título de licenciado en Arqueología, Pontificia Universidad Católica. Lima.
- Rodríguez R., Aurelio** (1999). «Los campos de geoglifos en la costa central del Perú». En: *Cuadernos de Investigación*. Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rodríguez Kembel, Sivia y Haas, Herbert** (2015). «Radiocarbon Dates from the Monumental Architecture at Chavín de Huántar, Perú». En: *Journal of Archaeological Method and Theory*, vol. 22, pp. 345-427. <https://doi.org/10.1007/s10816-013-9180-9>
- Roselló Truel, Lorenzo** (1978). «Sistemas astronómicos de campos de rayas». En: Ramiro Matos (ed.), *El hombre y la cultura andina*, pp. 521-530. Lima: Secretaría General del III Congreso Peruano el Hombre y la Cultura Andina.
- Rostworowski de Diez Canseco, María** (1977). *Etnia y sociedad. Ensayos sobre la costa central prehispánica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- (1986). *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*, segunda edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- (1993). «Origen religioso de los dibujos y rayas de Nasca». En: *Journal de la Société des Américanistes*, nro. 79, pp. 189-202. <https://doi.org/10.3406/jsa.1993.1474>
- (2000). «La religiosidad andina». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 2, pp. 185-222. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2002). *Pachacamac. Obras completas*, vol. II. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Rowe, John. H.** (1960a). «Nuevos datos relativos a la cronología del estilo Nasca». En: *Antiguo Perú. Espacio y Tiempo, Semana de Arqueología Peruana*, pp. 29-43. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva, S. A.
- (1960b). «The Origins of Creator Worship Among the Incas». En: S. Diamond (ed.), *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*. Nueva York: Brandeis University, Columbia University pp. 408-429.
- (1967). «Stages and Periods in Archaeological Interpretation». En: J. H. Rowe y D. Menzel (eds.), *Peruvian Archaeology: Selected Readings*, pp. 72-103. Palo Alto: Peek Publications.
- (1971). «The Influence of Chavín Art on Later Styles». En: E. P. Benson (ed.), *Dumbarton Oaks Conference on Chavin, October 26 th and 27 th, 1968*, pp. 101-123. Washington D. C.
- (1967). «Form and Meaning in Chavín Art». En: J. H. Rowe y D. Menzel (ed.), *Peruvian Archaeology: Selected Reading*, pp. 72-103. Palo Alto: Peek Publications.
- (2003). «Los orígenes del culto al creador entre los incas». En: J. H. Rowe, *Los incas del Cuzco. Siglos XVI-XVII-XVIII*, Cuzco: Instituto Nacional de Cultura. Región Cuzco, pp. 145-164.
- Rucabado, Julio** (2008). «En los dominios de Naymlap». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los reinos de la Luna*, pp. 183-200. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2009). «Transformaciones estilísticas en el bajo Jequetepeque durante el Periodo Horizonte Medio». En: Luis Jaime Castillo y Cecilia Pardo (eds.), *De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque*, pp. 244-265. Lima: Museo de Arte de Lima (MALI).
- (2020). «Los otros, los ‘no moche’. Reflexiones en torno a la formación y representación de identidades colectivas». En: Marco Curatola, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever (eds.), *El arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo*. Colección de Estudios Andinos 29, pp. 259-290. Lima: University of California Humanities Research Institute y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ruggles, Clive y Saunders, Nicholas J.** (2012). «Desert Labyrinth: Lines, Landscape and Meaning at Nazca, Peru». En: *Antiquity*, vol. 86, nro. 334.
- Ruiz Estrada, A.** (1999). «Pre-Hispanic Chancay Textiles». En: José Antonio de Lavalley y Rosario de Lavalley (eds.), *Ancient Peruvian Textiles*, pp. 505-536. Lima: Integra AFP.
- Sahlins, Marshall** (2014). «On the Ontological Scheme of Beyond Nature and Culture». *Journal of Ethnographic Theory*, vol. 4, nro. 1, pp. 281-290.
- Saito, Akira y Rosas Lauro, Claudia (eds.)**. (2017). *Reducciones. La concentración forzada de las poblaciones indígenas en el Virreinato del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y National Museum of Ethnology de Osaka.
- Sakai, Masato y Olano, Jorge** (2017). «Líneas y figuras de las Pampas de Nazca». En: Cecilia Pardo y Peter Fux (eds.), *Nasca*, pp. 124-131. Lima: Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg de Zúrich.
- Salomon, Frank L.** (1991). «Introductory Essay». En: Salomon Frank and George L. Urioste (eds.), *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*, pp. 1-38, Austin: University of Texas Press.
- «The beautiful grandparents»: Andean ancestor shrines and mortuary ritual as seen through Colonial records». En: Tom D. Dillehay (ed.), *Tombs for the living: Andean Mortuary Practices*, pp. 315-353, Washington D. C.: Dumbarton Oaks.
- (2015). «Inka thought Texts. The Primary Sources». En: Izumi Shimada (ed.), *The Inka Empire. A Multidisciplinary Approach*, pp. 23-38. Austin: University of Texas Press.
- Salomon, Frank; Feltham, Jane y Grossboll, Sue** (2009). *La revisita de Sisicaya, 1588. Huarochiri veinte años antes de ‘Dioses y hombres’*. Lima: Colección Valle de Pachacamac y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Salomon Frank and George L. Urioste (eds.)**, (1991). *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Austin: University of Texas Press.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan de** (1993). *Relación de antigüedades [sic] deste reyno del Perú*. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier. Lima y Cuzco: Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Sawyer, Alan R.** (1961). «Paracas and Nazca Iconography». En: Samuel K. Lothrop y otros, *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, pp. 269-298. Cambridge: Harvard University Press.

- (1979). «Painted Nasca Textiles». En: Ann Pollard Rowe, Elisabeth P. Benson y Anne-Louise Schäffer (eds.), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, May 19th and 20th, 1973*, pp. 129-150. Washington D. C.: The Textile Museum and Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
- (1997). *Early Nasca Needlework*. Londres: Lawrence King Publishing.
- Schmidt, Max** (1929). *Kunst und Kultur von Peru*. Berlín: Propyläen Verlag.
- Schreiber, Katharina J.** (1992). «Wari Imperialism in Middle Horizon Peru». En: *Anthropological Papers of the Museum of Anthropology*, nro. 87, University of Michigan, Ann Arbor.
- (2014 [2012]). «Una aproximación a las investigaciones sobre Wari: paradigmas y perspectivas sobre el Horizonte Medio». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 16, pp. 11-22.
- Schreiber, Katharina J. y Lancho Rojas, Josué** (2003). «Irrigation and Society in the Peruvian Desert: The Puquios of Nasca». Lanham: Lexington Books.
- Segura Llanos, Rafael y Shimada, Izumi** (2014). «La interacción Sicán Medio-costa central, hacia 1,000 d. C.». En: Izumi Shimada (ed.), *Cultura Sicán. Esplendor preincaico de la costa norte*, pp. 303-322. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Seler, Eduard G.** (1923). «Die buntbemalten Gefasse von Nasca im südlichen Perú und die Hauptelemente ihrer Verzierung». En: Seler-Sachs, Caecilie (ed.), *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde*, nro. 4, pp. 169-338.
- Sepúlveda, Marcela; Pozzi-Escot, Denise; Ángeles, Rommel; Bermeo, N.; Lebon, M.; Moulh  rat, C.; Sarrazin, P. y Walter, P.** (2020). «Unraveling the Polychromy and Antiquity of the Pachacamac Idol, Pacific Coast, Peru». En: *Journal community Plos One*, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0226244>.
- Severi, Carlo** (2007). *Le principe de la chim  re: une anthropologie de la mémoire*. Paris: Editions Rue d'Ulm y Musée du Quai Branly.
- Sherbondy, Jeanette** (1982). *The Canal Systems of Hanan Cuzco*. Ann Arbor: University Microfilms.
- (1986). «Los ceques: código de canales en el Cuzco de los incas». *Allpanchis Phuturinga*, nro. 27, pp. 39-73.
- (1987). «Organización hidráulica y poder en el Cuzco de los incas». *Revista de Antropología Americana*, nro. 17, pp. 117-153.
- Shimada, Izumi** (2000). «The Late Prehispanic Coastal States». En: *The Inca World*, Laura L. Minelli (ed.), pp. 49-110. Norman: University of Oklahoma Press, 2000.
- (1991). «Pachacamac Archaeology: Retrospect and Prospect». En: *M. Uhle. Pachacamac: Report of the William Pepper, M.D., LL.D., Peruvian Expedition of 1896*, pp. XV-LXVI. Filadelfia: University of Pennsylvania y The University Museum of Archaeology and Anthropology.
- (1995). *Cultura Sic  n. Dios, riqueza y poder en la costa norte el Perú*. Lima: Banco Continental.
- (con la colaboración de C. Santillán Torres) (2014). «Arte, religion y cosmología de Sic  n Medio: nuevos enfoques». En: Izumi Shimada (ed.), *Cultura Sic  n. Esplendor preincaico de la costa norte*, pp. 169-194. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Shimada, Izumi; Klaus, Haagen D. Klaus, Rafael A. Segura y Go Matsumoto** (2015). «Living with the Dead: Conception and Treatment of the Dead on the Peruvian Coast». En: Izumi Shimada y J. L. Fitzsimmons (eds.), *Living with the Dead in the Andes*, pp. 101-172. Tucson: The University of Arizona Press.
- Shimada, Izumi; Segura, Rafael; Goldstein, David J.; Knudson, Kelly J.; Shimada, Melody J.; Shinoda, Ken-ichi; Takigami, Mai y Wagner, Ursel** (2010). «Un siglo después de Uhle: reflexiones sobre la arqueología de Pachacamac y Perú». En: Peter Kaulicke, Manuela Fischer, Peter Masson y Gregor Wolff (eds.), *Max Uhle (1856-1944). Evaluaciones de sus investigaciones y obras*, pp. 109-150. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Silverman, Gail** (1994). *El tejido andino: un libro de sabiduría*. Lima: Banco Central de Reserva.
- Silverman, Helaine** (1990). «The Early Nasca Pilgrimage Center of Cahuachi and the Nazca Lines: Anthropological and Archaeological Perspectives». En: A. F. Aveni (ed.), *The Lines of Nazca*, pp. 208-244. Filadelfia: American Philosophical Society.
- (1991). «The Paracas Problem: Archaeological Perspectives». En: A. Paul (ed.), *Paracas Art and Architecture: Object and Context in South Coastal Peru*, pp. 349-415. Iowa City: University of Iowa Press.
- (1992). «The Nazca Lines: Sacred Geography and Cult Archaeology». En: D. Parker (ed.), *The Figured Landscape of Nasca*. M  nchester: Cornehouse.
- (1993). *Cahuachi in the Ancient Nasca World*. Iowa City: University of Iowa Press.
- (2000). «Nasca: geografía sagrada, ancestros y agua». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 1, pp. 239-276. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2002). *Ancient Nasca Settlement and Society*. Iowa City: University of Iowa Press.
- (2009). «Comparaciones y contrastes entre la costa sur y la costa central del Perú durante el Perodo Formativo». En: R. L. Burger y Krzysztof Makowski (eds.), *Arqueología del período formativo en el valle de Pachacámac*, pp. 427-488. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Silverman, Helaine y Proulx, Donald A.** (2002). *The Nasca. The Peoples of America*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Smith, Scott** (2012). «Generative Landscapes: The Step Mountain Motif in Tiwanaku Iconography». En: *Ancient America*, vol. 12, pp. 1-69.
- Spalding, Karen** (1984). *Huarochirí: An Andean Society Under Inca and Spanish Rule*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Squier, E. G.** (1877). *Peru: Incidents of Travel and Explorations in the Land of the Incas*. Nueva York: Harper and Brothers.
- Stanish, Charles** (2001 [2002]). «Formación estatal temprana en la cuenca del lago Titicaca, Andes surcentrales». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 5, pp. 189-216.
- (2003). *Ancient Titicaca: The Evolution of Complex Society in Southern Peru and Northern Bolivia*. Berkeley: University of California Press.
- Stanish, Charles y Tantaleán, Henry** (2022). *El complejo de ge  glifos de Chincha/The Chincha Geoglyph Complex*. Lima: Instituto Peruano de

Estudios Arqueológicos y Proyecto Arqueológico Chíncha.

Steele, Paul Richard y Allen, Catherine (2004). *Handbook of Inca Mythology*. Londres: Bloomsbury Academic.

Stovel, Emily M. y Deibel, Michael M. (2018) «San Pedro de Atacama, Northern Chile: The Domestic Ceramics of the Late Formative and Middle Period». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 373-386. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.

Stübel, Alphons y Uhle, Max (1892). *Die Ruinen Staette von Tiabuanaco 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, 1550-1662*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Banco Central de Reserva del Perú.

——— (2006). «Textiles and Memory in the Inca Empire». En: K. Makowski, A. Rosenzweig y M. J. Jiménez Díaz (eds.), *Weaving for the Afterlife. Peruvian Textiles from the Maiman Collection*, vol. II, pp. 163-169.

Tantaleán, Henry (2016). «Paisajes rituales y políticos paracas en el valle de Chíncha, costa sur del Perú». En: *Latin American Antiquity*, vol. 27, nro. 4, pp. 479-496. <https://doi.org/10.7183/1045-6635.27.4.479>

Tantaleán, Henry y Stanish, Charles (eds.) (2017). *Cerro del Gentil: un sitio Paracas en el valle de*

Chíncha, costa sur del Perú. Lima: Editorial Programa Arqueológico Chíncha.

Tantaleán, Henry; Stanish, Charles; Pérez, Kelita y Rodríguez, Alexis (2017). «Las ocupaciones paracas y topará en cerro del Gentil, valle de Chíncha». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 22, pp. 61-89. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.201701.003>

Tantaleán, Henry; Stanish, Charles; Zegarra, Michiel; Pérez, Kelita y Nigra, Ben (2013). «Paracas en el valle de Chíncha: nuevos datos y explicaciones». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 17, pp. 31-56.

Tarragó, Myriam N. (2018). «Symbols, Offerings, and Metallic Goods from Puna and Quebrada de Humahuaca, Northwestern Argentina». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 399-420. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.

Taylor, Gerald (1974). «Camay, camac, camasca dans le manuscrit quechua de Huarochirí». En: *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 63, nro. 1, pp. 231-244. <http://dx.doi.org/10.3406/jsa.1974.2128>

——— (1999). *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Banco Central de Reserva del Perú y Universidad Ricardo Palma.

——— (2000). *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. Cuzco: Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Taylor, Gerald (ed.) (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Tello, Julio César (1923a). «Wira Kocha». En: *Inca: Revista trimestral de estudios antropológicos*, vol. 1, nro. 1, pp. 93-320.

——— (1923b). «Wira Kocha». En: *Inca: Revista trimestral de estudios antropológicos*, vol. 1, nro. 3, pp. 583-606.

——— (1929). *Antiguo Perú: primera época*. Lima: Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo.

——— (1959). *Paracas. Primera parte*. Lima: Empresa Gráfica T. Scheuch.

Tello, Julio César y Mejía Xesspe, Toribio (1979). *Paracas. Segunda parte: cavernas y necrópolis*. Publicación Antropológica del Archivo Julio C. Tello. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos e Institute of Andean Research of New York.

Thays, Carmen (2016). «Reproducción del ritual funerario: preparación del cuerpo, orden y distribución de las ofrendas». En: *Arqueológicas*, nro. 30, pp. 69-86.

Tinteroff, Vanessa (2018). «Las vasijas de Necrópolis, península de Paracas (costa sur, Perú): ensayo de análisis de su producción, su distribución y su depósito en contextos funerarios». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 25, pp. 57-90. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.201802.002>

Topic, John R. (2015). «Final Reflections: Catequil as One Wak'a among Many». En: Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 369-396. Boulder: University Press of Colorado.

Topic, John R. y Topic, Theresa (2001 [2000]). «Hacia la comprensión del fenómeno Huari: una perspectiva norteña». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 4, pp. 81-217.

Torres, Constantino M. (1987). «The Iconography of South American Snuff Trays and Related Paraphernalia». En: *Ethnological Studies*, vol. 37. Gotemburgo: Göteborg Etnografiska Museum.

——— (1994). «Archaeological Evidence for the Antiquity of Psychoactive Plant Use in the Central Andes». En: *Annali dei Musei Ivi-ci-Rovereto*, nro. 11, pp. 291-326.

——— (1999). «Psychoactive Substances in the Archaeology of Northern Chile and NW Argentina. A Comparative Review of the Evidence». En: *Chungará*, vol. 30, nro. 1, pp. 49-63.

——— (2002 [2001]) «Iconografía tiwanaku en la parafernalia inhalatoria». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 5, pp. 427-454.

——— (2018). «Visionary Plants and SAIS Iconography in San Pedro de Atacama and Tiahuanaco». En: William H. Isbell, Mauricio I. Uribe, Ann Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 335-371. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.

Towle, Margaret A. (1952). «Plant Remains from a Peruvian Mummy Bundle». En: *Botanical Museum Leaflets: Harvard University Peabody Museum*, vol. 15, nro. 9, pp. 223-246.Ç

Trever, Lisa (2017). *The archaeology of Mural Painting at Pañamarca*. Con aportes de Jorge Gamboa, Ricardo Toribio y Ricardo Morales. Washington, D. C.: *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*.

——— (2022). *Image Encounters. Moche Murals and*

- Archaeo Art History*. Austin: University of Texas Press.
- Trigger, Bruce G.** (1992). *Historia del pensamiento arqueológico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Tschauner, Hartmut y Isbell, William** (2014 [2012]). «Conchopata: urbanismo, producción artesanal e interacción interregional en el Horizonte Medio». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 16, pp. 131-164.
- Tschopik, Harry** (1946). «The Aymara». En: Julian H. Steward (ed.), *Handbook of South American Indians*, vol. 2, p. 567.
- Uceda, Santiago; Morales, Ricardo y Rengifo, Carlos** (2016). *Huaca de la Luna, templos y dioses moche*. Lima: World Monuments Fund y Fundación Backus.
- Ugarte Eléspuru, Juan Manuel** (1999). «The Pre-Columbian Painted Textiles». En: José Antonio de Lavalley y Rosario de Lavalley (eds.), *Ancient Peruvian Textiles*, pp. 537-552. Lima: Integra AFP.
- Unkel, Ingmar y Kromer, Bernd** (2009). «The Clock in the Corn Cob: On the Development of a Chronology of the Paracas and Nasca Period Based on Radiocarbon Dating». En: M. Reindel y G. A. Wagner (eds.), *New Technologies for Archaeology: Multidisciplinary Investigations in Palpa and Nasca, Peru*, pp. 439-461.
- Urbano, Henrique** (1981). *Wiracocha y Ayar, héroes y funciones en las sociedades andinas*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Urton, Gary** (1980). «Celestial Crosses: The Cruciform in Quechua Astronomy». En: *Journal of Latin American Lore*, vol. 6, nro. 1, pp. 87-110.
- (1981). *At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*. Austin: University of Texas Press.
- (1985a). «La orientación en la astronomía quechua e inca». En: Heather Letchman y Ana María Soldi (eds.), *La tecnología en el mundo andino*, pp. 475-490. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1985b). «Animal Metaphors and the Life Cycle in an Andean Community». En: Gary Urton (ed.), *Animal Myths and Metaphors in South America*, pp. 351-384. Salt Lake City: University of Utah Press.
- (1988). «At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology». En: *LLI-LAS Latin American Monograph Series*. Austin: University of Texas Press.
- (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 de junio de 2003*, pp. 213-223. Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins, Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Urton, Gary y Aveni, Anthony** (1990). «Andean Ritual Sweeping and the Nazca Lines». En: Anthony F. Aveni (ed.), *The Lines of Nazca*, pp. 173-206. Filadelfia: American Philosophical Society.
- Van de Guchte, Maarten J. D.** (1990). «Carving the Inca World': Inca Monumental Sculpture and Landscape», tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, Ann Arbor: University Microfilms.
- Valdez, Rafael** (2015). «Revisión de la definición del estilo Nievería: un estudio de los materiales recuperados por Max Uhle, Louis M. Stumer y la Misión Arqueológica Italiana», tesis de licenciatura, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vaughn, Kevin J.** (2009). «The Ancient Andean Village: Marcaya». En: *Prehispanic Nasca*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Vaughn, Kevin J. y Linares Grados, M.** (2006). «Three Thousand Years of Occupation in Upper Valley Nasca: Excavations at Upanca». En: *Latin American Antiquity*, nro. 17, pp. 595-612.
- Vaughn, Kevin J. y Neff, Hector** (2004). «Tracing the Clay Source of Nasca Polychrome Pottery: Results from a Preliminary Raw Material Survey». En: *Journal of Archaeological Science*, vol. 31, nro. 11, pp. 1577-1586.
- Vaughn, Kevin J.; Conlee, Christina A.; Neff, Hector y Schreiber, Katharina J.** (2006). «Ceramic Production in Ancient Nasca: Provenance Analysis of Pottery from the Early Nasca and Tiza Cultures through INAA». En: *Journal of Archaeological Science*, vol. 33, nro. 5, pp. 681-689.
- Vaughn, Kevin J.; Dussubieux, Laure. y Ryan Williams, P.** (2011). «A Pilot Compositional Analysis of Nasca Ceramics from the Kroeber Collection». En: *Journal of Archaeological Science*, vol. 38, pp. 3560-3567.
- Vaughn, Kevin J. y Van Gijseghem** (2007). «A Compositional Perspective on the Origins of the 'Nasca cult' at Cahuachi». En: *Journal of Archaeological Science*, nro. 34, pp. 814-822.
- Vaughn, Kevin J.; Eerkens, Jelmer W.; Lipo, Carl; Sakai, Sachiko y Schreiber, Katharina J.** (2014). «It's About Time? Testing the Dawson Ceramic Seriation Using Luminescence Dating, Southern Nasca Region, Peru». En: *Latin American Antiquity*, vol. 25, nro. 4, pp. 449-461. <https://doi.org/10.7183/1045-6635.25.4.449>
- Vaughn, Kevin J.; Conlee, Christina A.; Whalen, Verity y Gijseghem, Henrik van** (2016). «Plazas and Communal Space in Nasca: Changing Patterns of Public Ritual Through the Formative and Early Intermediate Periods (800 B.C.-A.D. 650) on the South Coast of Peru». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 36, nro. 2, pp. 111-138.
- Verde Casanova, Ana y Jimenez Díaz, María Jesús (eds.)** (2006). *Yllegaron los incas*. Catálogo de la exposición de Museo de América. Madrid: Ministerio de Cultura de España.
- Viveiros de Castro, Eduardo** (1998). «Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism». En: *Journal of Royal Anthropological Institute*, 4(3), pp. 469-488. <http://dx.doi.org/10.2307/3034157>.
- (1992). *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2004). «Exchanging Perspectives; The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies». En: *Common Knowledge*, vol. 10, nro. 3, pp. 463-484, <http://dx.doi.org/10>
- Vranich, Alexei** (1999). *Interpreting the Meaning of Ritual Spaces: The Temple Complex of Pumapunku, Tiwanaku, Bolivia*, tesis doctoral inédita, University of Pennsylvania.
- (2009). «The Development of the Ritual Core

- of Tiwanaku». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 11-34. Denver: Denver Art Museum.
- Wachtel, Nathan** (1976). *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1990). *Le retour des ancêtres. Les indiens urus de Bolivie, XIIème-XVIème siècle*. París: Gallimard.
- Wallace, Dwight T.** (1963). «Early Horizon Ceramics in the Cañete Valley of Peru». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 1, nro. 1, pp. 35-38. <https://doi.org/10.1179/naw.1963.1.1.003>
- (1971). «Sitios arqueológicos del Perú: valles de Chíncha y de Pisco». En: *Arqueológicas*, nro. 13, pp. 4-131.
- (1985a). «Paracas in Chíncha and Pisco: A Reappraisal of the Ocucaje Sequence». En: Daniel H. Sandweiss y Peter D. Kviatok (eds.), *Recent Studies on Andean Prehistory and Protohistory: Papers from the Second Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, pp. 67-94. Ithaca: Cornell University, Latin American Studies Program.
- (1985b). «The Topara Tradition: An Overview». En: D. H. Sandweiss y D. Peter Kviatok (eds.), *Perspectives on Andean Prehistory and Protohistory. Papers from the Third Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*. Ithaca: Cornell University-Latin American Program, pp. 35-47.
- Warburg, Aby** (2004). *El ritual de la serpiente*. Traducido por J. Etorena Homaeche. Ciudad de México: Sexto Piso.
- Watanabe, Shinya** (2013). *Estructura en los Andes antiguos*. Yokohama: Shumpusha L.
- (2016). «Cronología y dinámica social durante el periodo Wari: nuevos descubrimientos en el sitio arqueológico El Palacio, sierra norte del Perú». En: *Andes*, Boletín del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia 9/Travaux de l'Institut Français d'Études Andine, nro. 322, pp. 263-286. Lima y Varsovia.
- Watson, Lucía** (2019). *Los fardos de Ancón-Perú (800d.C-1532d.C). Una perspectiva bioarqueológica de los cambios sociales en la Costa Central del Perú*. BAR International Series 2957.
- Wester, Carlos** (2018). *Personajes de elite en Chornancap. Una nueva visión de la cultura Lambayeque*. Chiclayo: Museo Arqueológico Nacional Brüning, Ministerio de Cultura.
- (2016). *Chornancap: Palacio de una gobernante y sacerdotisa de la cultura Lambayeque*. Chiclayo: Ministerio de Cultura del Perú
- Wester, Carlos (comp.)** (2022). *Ñaimlap. Memoria Lambayeque y materialidad/Ñaimlap. Lambayeque Memory and Historical Materiality*. Lima: Ernst and Young Consultores y Apus Graph.
- Wiener, Charles** (1880). *Pérou et Bolivie*. París: Hachette.
- Willey, Gordon** (1945). «Horizon Styles and Pottery Traditions in Peruvian Archaeology». En: *American Antiquity*, nro. 11, pp. 49-56.
- Williams, Patrick R.** (2009). «Wari and Tiwanaku Borderlands». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Museum*, pp. 211-224. Denver: Denver Art Museum.
- (2001) «Cerro Baúl: A Wari Center on the Tiwanaku Frontier». En: *Latin American Antiquity* 12, nro. 1, pp. 67-83. www.jstor.org/stable/971758.
- Williams, Patrick Ryan y Nash, Donna J.** (2003) «Clash of the Andean Titans: Wari and Tiwanaku at Cerro Baúl» En: «*The Field*», pp. 16-17.
- Woloszyn, Janusz Z.** (2008). *Los rostros silenciosos. Los huacos retrato de la cultura Moche*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú.
- (2021). *Enemy-Stranger-Neighbour. The image of the Other in Moche Culture*. Archaeopress Pre-Columbian Archaeology 13. Oxford: Archaeopress Publishing.
- Wolfe, Elizabeth Farkass** (1981). «The Spotted Cat and the Horrible Bird: Stylistic Change in Nasca 1-5 Ceramic Decoration». En: *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, vol. 19, pp. 1-62.
- Yacovleff, Eugenio** (1931). «El vencejo (Cypselus) en el arte decorativo de Nasca». En: *Wira Kocho*, vol. 1, nro. 1, pp. 25-35.
- (1932a). «La deidad primitiva de los Nasca». En: *Revista del Museo Nacional*, vol. 1, nro. 2, pp. 101-160.
- (1932b). «Las falcónidas en el arte y las cerámicas de los antiguos peruanos». En: *Revista de Museo Nacional*, vol. 2, nro. 1, pp. 49-66.
- Yacovleff, Eugenio y Herrera, Fortunato L.** (1935). *El mundo vegetal de los antiguos peruanos*, dos volúmenes. Lima: Impresión del Museo Nacional.
- Yépez, Willy J. y Jennings, Justin (eds.)** (2012). *¿Wari en Arequipa? Análisis de los contextos funerarios de la Real*. Arequipa: Museo Arqueológico
- José María Morante y Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- Yépez, Willy J.; Jennings, Justin y Tung, Tiffany A.** (2016). «La Real: un contexto funerario influenciado por los waris en el sur peruano». En: *Andes*, Boletín del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia 9/Travaux de l'Institut Français d'Études Andine, nro. 322, pp. 121-170. Lima y Varsovia.
- Young-Sánchez, M.** (2009). *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Museum*. Denver: Denver Art Museum.
- (2010). «Los *unkus* de los señores del sur: Huari y Tahuanao». En: Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los imperios del Sol*, pp. 225-237. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Ziólkowski, Mariusz S.** (1996). *La guerra de los wawqi. Los objetivos y los mecanismos de la rivalidad dentro de la élite inca, siglos XV-XVI*. Quito: Biblioteca Abya-Yala 41.
- (2008) «Coropuna y Solimana: los oráculos de Condesuyos». En: Marco Curatola y Mariusz S. Ziolkowski (eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*, pp. 121-159. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2009). «En busca de la astronomía de los nascas». En G. Orefici (ed.), *Nasca: el desierto de los dioses de Cabuachi*, pp. 232-49. Lima: Graph Ediciones.
- Ziólkowski, Mariusz S. y Sadowski, Robert M.** (1989). *Time and Calendars in the Inca Empire*. BAR International Series, nro. 479.

- Zuidema, Tom R.** (1964). *The Ceque System of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Inca*. Leiden: E. J. Brill.
- (1977). «The Inca Calendar». En: Anthony F. Aveni (ed.), *Native American Astronomy*, pp. 219-259. Austin: University of Texas Press.
- (1989b). «El significado en el arte nazca. Relaciones iconográficas entre las culturas Inca, Huari y Nazca». En: *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*, pp. 386-401. Lima: Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales (Fomciencias).
- (1991 [1986]). *La civilización inca en el Cuzco*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (1990). *Inca Civilization in Cuzco*. Austin: University of Texas Press.
- (1995 [1964]). *El sistema de ceques del Cuzco. La organización social de la capital de los incas, con un ensayo preliminar*, traducción de Ernesto Salazar. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (1997). «Debate: Pachacuti Yamqui andino». En: Thérèse Bouysse-Cassagne (ed.), *Saberes y memorias en los Andes: in memoriam Thierry Saignes*, pp. 115-123 y 149-154. París y Lima: Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- (2005 [2004]). «La identidad de las diez panacas en el Cuzco incaico». En: *Boletín de Arqueología PUCP*, nro. 8, pp. 277-287.
- (2009). «Tiwanaku Iconography and the Calendar». En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 83-100. Denver: Denver Art Museum.
- (2010). *El calendario inca. Tiempo y espacio en la organización ritual del Cuzco. La idea del pasado*. Lima: Fondo Editorial del Congreso

del Perú y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- (2015). *Códigos del tiempo. Espacios rituales en el mundo andino*. Lima: Apus Graph Ediciones.
- (2015). *Ceque System of Cuzco: A Yearly Calendar-Almanac in Space and Time. Handbook of Archaeoastronomy and Ethnoastronomy*, editado por Ruggles, Clive L. N.: pp. 851-863. Springer New York.

Zuidema, Tom R. y Urton, Gary (1976). «La constelación de la Llama en los Andes peruanos». En: *Allpanchis Phuturinga*, nro. 9, pp. 58-119.

Zuidema, Tom R. y Quispe, Ulpanio (1989 [1967]). «Un viaje al encuentro de dios: narración e interpretación de una experiencia onírica en la comunidad de Choque-Huarcaya». En: Manuel Burga (ed.), *Reyes y guerreros: ensayos de cultura andina*, pp. 33-53. Lima: Asociación para el Fomento de las Ciencias Sociales (Fomciencias).





PARA DESCARGAR ESTE LIBRO PUEDE DIRIGIRSE A:
TO DOWNLOAD THIS BOOK GO TO:

www.ey.com/pe/la-historia-en-ey

