

## ESCENAS DE SACRIFICIO EN MONTAÑAS EN LA ICONOGRAFIA MOCHE

*Ari Zigelboim*

### INTRODUCCION

El estilo cerámico Moche (ca. 1 a 700 DC) es uno de los más complejos de los Andes. Debido a su aparente realismo, la relativa amplitud de su temática y la rica variabilidad al interior de ésta, es particularmente apropiado para estudios iconológicos. No es por tanto sorprendente que, entre todos los estilos prehispánicos de los Andes, sea el que ha recibido mayor atención. En las últimas décadas los estudiosos del arte Moche han analizado sus características en términos convergentes, a pesar de diferencias de enfoque (Donnan 1976, 1978; Hocquenghem 1987). De acuerdo a estos autores, el arte Moche es esencialmente religioso en su temática y en su intención. En él, las actividades y los lugares nunca aparecen por sí mismos, sino que funcionan como partes de un sistema simbólico.

A pesar de la apariencia de arbitraria variedad, el número de temas complejos representados en el arte cerámico Moche es limitado (Donnan 1976: 117; Hocquenghem 1987: 19). Representaciones elementales, por ejemplo animales o personajes humanos, pueden relacionarse con uno o más de los temas complejos, como partes o versiones abreviadas de esos temas. El desafío último presentado por el arte Moche consiste en identificar esos temas y develar las relaciones entre ellos, con el fin de reconstruir el sistema religioso del cual el arte Moche es la representación visible y sobreviviente. Como tal, el arte Moche puede estudiarse como un sistema iconográfico,

como un reflejo de la religión Moche y como una instancia particular de una posible tradición religiosa y artística general andina.

El examen de los principales temas de la iconografía Moche revela el lugar central que tenían las prácticas y creencias sacrificiales en esa cultura (De Bock 1988).<sup>1</sup> El presente ensayo se concentrará en un aspecto particular de las prácticas sacrificiales Moche reveladas en el arte: el Sacrificio en Montañas (SM). Las escenas de Sacrificio en Montañas constituyen uno de los temas mayores del sistema iconográfico Moche. Al igual que los otros temas del arte Moche, éste es discreto sólo idealmente. En el análisis presente he limitado la muestra de escenas de Sacrificio en Montañas a vasijas ("huacos") con la forma más o menos convencionalizada de una montaña y con una figura humana echada sobre la barriga sobre el pico central. A este figura lo llamo el Personaje Postrado. Es la víctima sacrificial, presta a lanzarse al precipicio en lo que parece ser una forma de autosacrificio por despeñamiento (Cordy-Collins 1979: 233; Hocquenghem 1987: 183; Donnan 1976: 109; De Bock 1988: 162; véase más abajo BREVE RESEÑA DE LA LITERATURA).

En el transcurso de mi investigación recolecté información sobre 68 vasijas (denotadas aquí SM-n) que cumplían los dos requerimientos: (1) forma de montaña y (2) presencia del Personaje Postrado (véase APÉNDICE DE LÁMINAS I-V).<sup>2</sup> Propongo que, a pesar



Mapa de la región de estudio.

de las diferencias considerables y significativas en el tratamiento del tema, todas las vasijas que incluyen al Personaje Postrado refieren al mismo tema mítico y ritual. Presento evidencias para reforzar la hipótesis según la cual el tema de Sacrificio en Montañas es parte integral del sistema sacrificial Moche, compuesto por elementos agrícolas y sacerdotales, por un lado, y gubernamentales y militares, por el otro. El Sacrificio en Montañas es un episodio del acto sacrificial complejo que culmina en las escenas de Presentación analizadas por Donnan (1978). Como tal, el tema de Sacrificio en Montañas está relacionado con el mundo silvestre, la agricultura, la fertilidad y la provisión y administración de los recursos hídricos. Presento también evidencias que permiten

avanzar hipótesis sobre la ubicación calendárico-espacial del sacrificio, así como sobre la organización de las escenas iconográficas mismas.

### BREVE RESEÑA DE LA LITERATURA<sup>3</sup>

Las escenas de Sacrificio en Montañas han sido tratadas con cierto detalle en la literatura de estudios iconográficos. Los autores tempranos se contentaron en general con señalar el carácter sacrificial y mitológico de las escenas. Más recientemente, varios autores han propuesto interpretaciones más detalladas en el contexto general del estudio de la iconografía Moche. En su breve descripción de SM-19 (lám.

Iib), Elizabeth Della Santa señala que representa

[...] el sacrificio de un adúltero despeñado en un sacrificio desde la cima de una montaña sagrada. La montaña con pico de pan de azúcar [...] podría ser una montaña famosa del valle de Runaguanaac. Se habría dado la costumbre de despeñar a quienes hubiesen faltado a la ley (Della Santa 1960: 66).

SM-19 representaría asimismo “una montaña sagrada en el Callejón de Huaylas, en la que se sacrificaba mujeres jóvenes” (Della Santa 1960: 178). El texto no especifica fuente alguna, si bien la referencia a sacrificios de mujeres en la región de Huaylas permite reconocer la relación de la visita de 1622 del extirpador Hernández Príncipe a Ocros, en las serranías del río Pativilca (véase *infra* y Zuidema 1977).

Según Elizabeth Benson (1972) los Moche ubicaban su mitología cosmogónica en las montañas al este de su territorio. Allí el culto del dios creador incluía sacrificios humanos:

Sin duda los mochica subían a las montañas para ofrendar vidas humanas al dios creador. Una escena sacrificial común, representada en vasijas modeladas, se lleva a cabo en las montañas, donde, rodeado de picos, un grupo de individuos, uno de ellos cargando un venado u otro animal, rodean la forma escultural de la deidad suprema [*Divinidad de la Plataforma*; véase abajo la discusión de cada personaje en la sección LOS ACTORES]. En la cima del pico central se ve a una figura a punto de caer, con el cabello fluyendo hacia adelante, más abajo en el valle otra figura yace muerta o moribunda. El concepto de dos víctimas representa un tema de dualidad que recorre toda la textura del arte Moche [...]. La otra forma de escena sacrificial representada en las vasijas modeladas incluye al Dios de los Colmillos [*Wrinkle Face*] y parece tener lugar en el mar. El cuerpo de una de las víctimas monta la cresta de una ola, la que se fusiona con un motivo de escalera, sin duda un símbolo de poder, derivado tal vez de la estilización de la forma de las montañas. La segunda víctima yace en el escalón inferior. El Dios de los Colmillos observa la escena desde un lado de la ola-escalera, mientras su asistente lagartija [Iguana] lo hace del otro. Es posible que la escena en la ola-escalera no sea sacrificial, sino que se refiera a la muerte accidental en el mar; las víctimas por ahogamiento pudieron ser dedicadas automáticamente al Dios de los Colmillos (Benson 1972: 34).

En su incisiva descripción Benson (1972: figs. 2-11 y 2-12) hace una distinción entre dos escenarios para el sacrificio en las escenas modeladas. Su primer ejemplo se refiere sin duda a SM-49, el segundo, a SM-17, ilustrado por ella. Por medio del análisis de una amplia muestra de vasijas con la escena de

Sacrificio en Montañas, demostraré que hay una continuidad esencial entre los diferentes modelos de representación, de modo que las escenas se refieren –con distinto énfasis– a la misma circunstancia sacrificial. La autora insiste en que

[...] hay dos víctimas en la mayoría de las escenas de sacrificio en montañas [...]. Es obvio que no se trata de representaciones de dos momentos de la misma víctima sino que hay dos víctimas (una para la montaña y otra para el mar?) (Benson 1972: 86).

En tanto que la percepción de la dualidad es esencialmente correcta, demostraré que –al menos en ciertos casos– la víctima moribunda (=Personaje Supino) es la figura a punto de despeñarse (=Personaje Postrado) después de la caída.

Anne-Marie Hocquenghem relaciona las escenas de Sacrificio en Montañas con los rituales de purificación conectados etnohistóricamente con el equinoccio de septiembre, la limpieza de los canales de irrigación (*yarqa aspiy*) y el mes inka de Coya Raymi, la fiesta de la reina. Según ella,

[...] las escenas de la iconografía Moche que representan figuras despeñándose desde picos de montaña y prisioneros desmembrados estaban [...] relacionadas con los rituales del equinoccio de primavera [...]. Están presentes en las escenas animales que habitan las lomas costañas entre los meses de junio y noviembre, tales como venados, zorros y caracoles. Puesto que hasta hoy los días que preceden a los equinoccios son considerados propicios para ofrendas, las escenas podrían ilustrar los sacrificios presentados hacia el equinoccio de primavera, en agosto en el tiempo de la siembra (Hocquenghem 1979: 229).

Hocquenghem señala en esas líneas puntos de referencia calendáricos y espaciales para el Sacrificio en Montañas. En su colección de ensayos traducidos al castellano (Hocquenghem 1987) la autora organizó los temas mayores de la iconografía Moche en un sistema calendárico inclusivo. Usando tanto datos etnográficos y etnohistóricos como propiamente iconográficos, ubica los temas principales del arte Moche en un calendario regulado por las oposiciones dobles entre períodos secos y húmedos, y fríos y cálidos. Mientras en febrero, en conexión con el pasaje del sol por el cenit, se propiciaba el mundo doméstico por medio de batallas rituales seguidas por sacrificios humanos (El Tema de la Presentación de Donnan), en relación con los “ancestros mayores” (Hocquenghem 1987: 181), el mundo salvaje era pro-

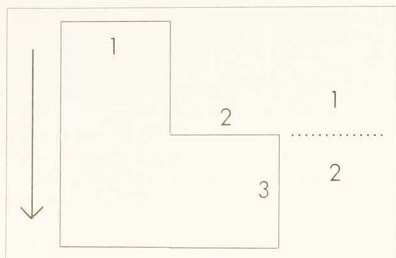


Figura 1. Diagrama de división de las escenas de montañas: 1. los picos; 2. la zona plana; y 3. la zona vertical inferior.

picado con sacrificios a los "ancestros menores" seis meses después de agosto, durante el pasaje del sol por el nadir o anticenit (Hocquenhem 1987: 182). El Sacrificio en Montañas correspondería, pues, al segundo término de la oposición. En el presente artículo propondré que esta dicotomía puede referirse a dos aspectos fundamentales de un mismo acto sacrificial.

En su estudio del arte Moche, Christopher Donnan (1976; nueva edición en 1978) demostró la validez del enfoque temático (*The Thematic Approach*) para el estudio de la iconografía Moche. Su ejemplo mejor desarrollado fue el del tema sacrificial de la Presentación. Donnan no entró en detalles con respecto al Sacrificio en Montañas, pero señaló la importancia de los gestos manuales, el cabello y el puño semicerrado en las escenas de montañas (1976: 108; véase *infra*). Basándose en analogías etnográficas, Donnan (1976: 109) subrayó el rol de las montañas como espíritus guardianes y como sedes de iniciación chamánica.

Las escenas de Sacrificio en Montañas tienen un rol prominente en la tesis de maestría de Ann Mester (1983) sobre el papel del buzo en la iconografía Moche. Mester propuso una organización dual para la sociedad Moche, dividida entre las funciones agrícolas y las de pesca, análoga al dualismo Llacat/Llacuaz (agrícola/pastoral) de las sociedades centroandinas al tiempo de la conquista española (Mester 1983: 38). El Sacrificio en Montañas estaría relacionado con la función agrícola, dominada por el sol nocturno, del cual el búho sería una de sus representaciones (véanse SM-63 y SM-64). Más adelante me referiré al análisis de Mester de la compleja escena en SM-49.

En su tesis doctoral sobre la representación del sacrificio en Moche, Edward De Bock (1988: 83) distingue tres tipos de escenas de montaña, de acuerdo a la ubicación en ellas del ser sobrenatural principal en ellas. Más allá de esas diferencias, todas las escenas están divididas en tres áreas: los picos, la zona plana en el medio y la zona vertical inferior (fig. 1):

Según De Bock (1988: 85) las escenas de montaña con un pico son esencialmente diferentes de las de picos múltiples; mientras que éstas últimas denotan un movimiento descendente, las primeras denotan un movimiento ascendente. Central en la tesis De Bock es la noción de que la montaña simboliza la totalidad del espacio Moche, en el cual el agua fluye de este a oeste, desde la cordillera hacia el mar, donde se forman las nubes que devuelven la humedad hacia las montañas al este, en un ciclo hidráulico vital (De Bock 1988: fig. 103a). Presentaré evidencias iconográficas para reforzar la noción de que las escenas de Sacrificio en Montañas explícitamente representan conceptos de ciclicidad.

## EL ESCENARIO

Los pueblos Moche vivían en los valles fértiles y estrechos de la costa norte del Perú, desde Piura por el norte hasta Huarmpy por el sur. Cada valle presenta características naturales y agrícolas semejantes: hacia el este lo delimitan la Cordillera de los Andes, al oeste el océano, y hacia el norte y el sur, el desierto y las secas y rocosas estribaciones andinas. Los pueblos de la costa norte expandieron significativamente las tierras con aptitud agrícola por medio de sofisticados canales de irrigación (Moseley 1992: 125, pl. 7). Al correr paralelos al río en las laderas de las montañas, estos canales representaban la frontera física del estado Moche: a un lado, los campos irrigados; al otro, los áridos promontorios del desierto. Era ésta una frontera frágil, que requería dedicada atención técnica y ritual.

Los valles de Chicama y Moche han sido considerados tradicionalmente como el corazón de la civilización Moche temprana (Larco-Hoyle 1938). Su centro ceremonial principal, la "capital Moche en Cerro Blanco" (Moseley 1992: 166), estaba ubicada en el borde sur del valle de Moche, a unos 5 km del mar. Un corte transversal del valle a lo largo del eje formado por las huacas del Sol y de la Luna propor-

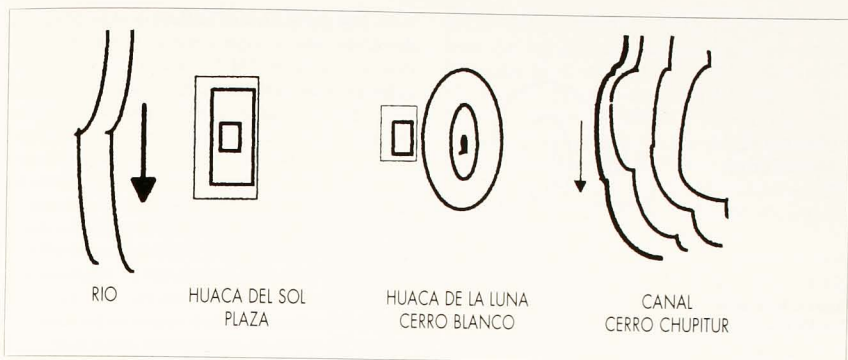


Figura 2. Corte transversal esquemático del valle con localización de las huacas del Sol y de la Luna, además de la plaza central que hay entre ellas, en relación a rasgos hidrográficos y orográficos.

ciona un atisbo de la geografía sagrada de los Moche (véase aquí fig. 2 y mapa del valle de Moche en Larco-Hoyle 1938: 60). El río corría a lo largo del eje central este-oeste de la pólite valluna, rodeado por los campos agrícolas intensivamente irrigados.<sup>4</sup> Hacia el sur se erguía la Huaca del Sol, una imponente montaña artificial, seguida por la plaza central que hay entre aquella y la Huaca de la Luna, construida contra el Cerro Blanco, una estribación andina aislada en forma de cono. Más allá de Cerro Blanco se yergue el Cerro Chupitur, una alta montaña rocosa que avanza hacia el sur y donde prospera una rica vegetación de loma durante los meses de invierno austral. En su ladera norte —hoy cubierta por el avance de las dunas— se distinguen aún los restos de un canal de irrigación cuya toma de aguas se encontraba a unos 40 kilómetros río arriba. Sugiero que esta montaña; ubicada al borde de la tierra cultural Moche (definida aquí como la que era irrigada por canales tales como el que corría por su ladera), representa un escenario paradigmático para los sacrificios representados míticamente en el tema de Sacrificio en Montañas.

Otra montaña, visitada y excavada a fines del siglo XVIII por el Arzobispo de Trujillo B. J. Martínez Compañón y Bujanda (1936: pl. LXXXV) [figura] e ilustrada en su obra *Trujillo del Perú*, presenta notable semejanza con las vasijas de Sacrificio en Montañas. La montaña, llamado Cerro Tantalluc, se encontraba en la Provincia de Cajamarca. Esta región

limitaba con Trujillo por el norte y el este. No he hallado el nombre del cerro en ninguno de los diccionarios geográficos a mi disposición. El arzobispo-arqueólogo descubrió un sitio sobre ese cerro, del cual no se sabe más. Sin embargo, si Cerro Tantalluc se encuentra —como sospecho— en la actual provincia de Contumazá del Departamento de Cajamarca, podría muy bien estar a unos 40 km río arriba sobre el Chicama o el Jequetepeque, una área álgida de tomas de agua de canales artificiales en casi todos los ríos de la costa peruana. En su ilustración, Martínez Compañón distinguió la abrupta montaña principal de una área hacia el norte, llamada por él “loma”. Sobre esta loma excavó un “pequeño montículo artificial que cubría la entrada de la huaca”. Debajo encontró un pozo profundo, tal vez una tumba, que contenía “muchas piezas de oro y algunas de cobre” (Martínez Compañón 1936: Lám. LXXXV, aquí fig. 3).

Un contraste topográfico semejante al de la montaña abrupta y la loma plana es siempre enfatizado por las representaciones de Sacrificio en Montañas. Sugiero que el montículo artificial se halla en el lugar de la Divinidad de la Plataforma, un ser sobrenatural que a menudo aparece en el tema de Sacrificio en Montañas sentado sobre una plataforma en la superficie plana de las vasijas en forma de montaña (véase por ejemplo SM-37). Por lo tanto una montaña con las características de Cerro Tantalluc pudo ser también escenario del ritual representado en el tema de Sacrificio en Montañas.



Figura 3. Esquema de la "loma" y pozo profundo donde excavó B. J. Martínez Compañón.

Tanto en Tantalluc como en Chupitir, la ladera de la montaña en la que se habría llevado a cabo la actividad sacrificial enfrenta al norte. La composición de las vasijas podría referirse, sin embargo, a la geografía total de los Moche a lo largo del eje este-oeste, con las planicies vallunas de la zona central limitadas al este por las altas cordilleras y al oeste por el océano (De Bock 1988: fig. 103).

El escenario natural del Sacrificio en Montañas es uno de tierras áridas silvestres, como lo indica la presencia de varias especies de cactus, en particular *Opuntia*, *Tillandsia* y *Cereus* (Larco-Hoyle 1938: 80-90, véanse SM-49, SM-55 [lám. Vb], SM-57 y SM-66) y animales salvajes como el venado, caracoles y felinos (por ejemplo, en SM-60, SM-61 y SM-62). Estos detalles deberían permitirnos determinar el lugar y el tiempo asociados con el ritual representado en el Sacrificio en Montañas. SM-63 y SM-64 –dos vasijas de calidad divergente, la primera muy lograda, la segunda de mediocre hechura– representan la escena exactamente de la misma manera: vegetación de tierras áridas, una pareja de venados (claramente macho y hembra en SM-64), un búho en posición prominente (en el lugar del ser sobrenatural *Wrinkle Face* [Mester 1983: 18]; véase discusión en sección LOS ACTORES) y una figura humana que viste una camisa de rayas verticales en el otro lado (en el lugar de Iguana, el compañero de *Wrinkle Face*). Los participantes en el Sacrificio en Montañas, tanto en escenas complejas como SM-49 y en otras más simples como SM-61, tienen roles simbólicos; pero son también elementos en una gramática iconográfica que opera a un nivel más con-

creto. Los cactus *Cereus* actúan como un adverbio, denotando tanto el lugar como el tiempo de la acción. Los cactus en SM-55 (lám. Vb), por ejemplo, aparecen en flor, una condición estacional. Más aún: si se identifican estos cactus como *Trichocereus pachanoi*, el San Pedro, de uso común entre curanderos de la costa peruana, su presencia indicaría también el estado de inebriación de los participantes en las escenas. Entre los efectos de este alucinógeno se cuenta el de "ponerse a bailar de súbito o hasta arrojarse al suelo retorciéndose" (Schultes & Hoffman 1979: 157), acciones compatibles con el autosacrificio por despeñamiento.

Los elementos animales y vegetales presentes en el tema de Sacrificio en Montañas pertenecen a las lomas, áreas de vegetación silvestre alimentadas por concentraciones de aire húmedo provenientes del mar durante el invierno austral, la estación seca en las alturas, de donde proviene el agua de irrigación (Peñaherrera 1970). El fenómeno climático de las lomas, común en la costa central, se da también en la costa norte. Si tal es el escenario del Sacrificio en Montañas, puede proponerse una primera aproximación a su ubicación calendárica: es decir, entre mayo y noviembre, la estación seca en las alturas andinas. Es la época del año más seca en la sierra, donde se origina el agua de irrigación, de modo que cuando las lomas silvestres están en flor, los campos cultivados se encuentran secos e inactivos, y viceversa. Los animales silvestres de las serranías aún hoy bajan a las lomas para cazar y pacer durante los meses del invierno. Estas oposiciones espaciales y temporales entre cultura y naturaleza, verano e invierno, estación húmeda y seca, fueron sin duda *bonnes à penser* para los Moche. Datos etnohistóricos a presentarse más adelante indican la realización de sacrificios relativos a la agricultura durante la cosecha y el almacenamiento (abril-mayo) y, en menor medida, durante el arado y la siembra (agosto-septiembre), como dos momentos importantes en un sistema de tres periodos de cuatro meses cada uno, en el cual la tercera culminación ocurría en diciembre y enero durante la iniciación de los jóvenes guerreros. A falta de mejor evidencia, puede proponerse tentativamente que el Sacrificio en Montañas se realizaba durante la estación seca en la frontera de la pólite Moche, más allá de los campos irrigados que la sostenían.

## TIPOLOGIA Y PARADIGMAS DE LA MUESTRA

Traté de definir tipos de vasijas en la muestra clasificándolas primeramente por el número de picos. Este ejercicio reveló el alto grado de variabilidad, a la vez que de homogeneidad de la muestra. Sin embargo, esta variabilidad es tan sólo semicontinua, como se ve por el hecho de que las vasijas se agrupan alrededor de dos conjuntos definidos por el número de picos (véase Tabla 1). En general, las vasijas que más divergen de los dos grupos por el número de picos, divergen también por otros aspectos. Estos casos inusuales sirven de transiciones entre los dos grupos principales y permiten demostrar la unidad del tema.

*Primer conjunto.* Corresponde a vasijas con la forma de una montaña de un solo pico (de SM-1 a SM-24). Además del pico, la vasija puede presentar otras puntas más o menos acentuadas, pero de forma y distribución irregular. Estas denotan lo accidental del terreno, pero no están distribuidas de una manera hierática y organizada:

Montañas de un solo pico sin otras puntas (SP): SM-11, SM-12, SM-20 (lám. IIc), SM-21 (lám. IId), SM-22 (lám. IIe), SM-23 (lám. IIIf) y SM-24. Montañas de un solo pico con otras puntas levemente pronunciadas (LP): SM-3 (lám. Ia), SM-4, SM-5, SM-6 (lám. Ib), SM-7 (lám. Ic), SM-8 (lám. Id), SM-9 (lám. Ie), SM-14, SM-15 y SM-16 (lám. IIa). Montañas de un solo pico con otras puntas pronunciadas (PP): SM-1, SM-2 y SM-13 (1 => 2). SM-13 es un caso único en la muestra de vasija de dos picos, con un Personaje Postrado en cada uno. Finalmente, en tres casos (SM-17, SM-18 y SM-19 [lám. IIb]) las vasijas tienen la forma del motivo de ola y escalera, común en la iconografía andina. Salvo en este caso, la tipología es aproximativa y sirve como un primer paso hacia una clasificación más significativa.

*Segundo conjunto.* Se agrupa alrededor de vasijas con cinco picos bien definidos, pero incluye también vasijas con tres, cuatro y siete picos, o con picos menos definidos (3 => 5, 5 => 7).

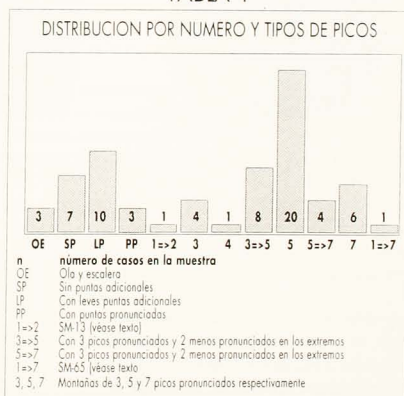
Vasijas de cinco picos pronunciados: SM-25, SM-29, SM-30 (lám. IIIc), SM-41, SM-42, SM-43 (lám. IVd), SM-44, SM-45, SM-46, SM-47 (lám. IVe), SM-48, SM-49, SM-51 (lám. IVf), SM-52, SM-54,

SM-57, SM-60, SM-61 y SM-67. Vasijas de cinco picos con los picos exteriores menos pronunciados (montañas de "3 => 5 picos"): SM-27 (lám. IIIb), SM-31 (lám. IIIId), SM-32 (lám. IIIe), SM-33 (lám. IIIf), SM-62, SM-63, SM-64 y SM-68 (lám. Vf). Vasijas de siete picos con los picos exteriores menos pronunciados (montañas de "5 => 7 picos"): SM-28, SM-40 (lám. IV c), SM-56 y SM-66. Vasijas de siete picos pronunciados: SM-34, SM-35, SM-36, SM-37, SM-38 (lám. IVa) y SM-39 (lám. IVb).

Asimismo, hay cuatro casos de vasijas de tres picos, SM-26 (lám. IIIa), SM-55 (lám. Vb), SM-58 (lám. Vc) y SM-59 (lám. Vd), y un caso único de vasija con cuatro picos, SM-53 (lám. Va). Por último, SM-65 (lám. Ve) tiene la forma de vasija con un pico principal, pero rodeado por seis picos bien marcados (1 => 7).

No se ha considerado en este estudio el caso de vasijas con la forma clara de montaña, pero sin figuras modeladas ni pintadas. En el MNAHP hay unas ocho, y aproximadamente otras tantas en el Museo Larco Herrera. En general estas vasijas presentan cinco picos, ya sea de la forma "5 picos pronunciados" o "3 => 5 picos". También se da el caso de vasijas sin decoración con la forma de ola y escalera (Museo Chileno 1990: fig. 26). Debe suponerse que todas ellas se refieren explícitamente a la montaña de los sacrificios e implícitamente a los sacrificios mismos.

TABLA 1



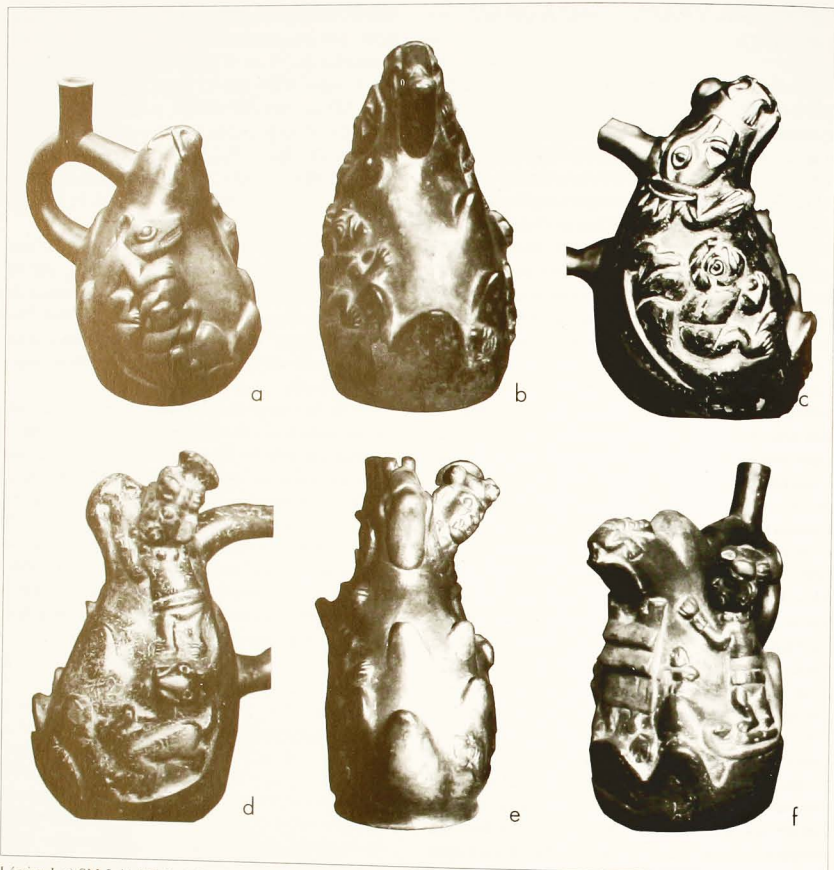


Lámina I. a) SM-3; b) SM-6; c) SM-7; d) SM-8; e) SM-9; f) SM-15.



## LOS ACTORES

En una segunda etapa del trabajo se creó una tipología combinando la forma de la montaña con los actores representados en ella. Nuevamente coexisten un alto grado de regularidad y de variación, una regla general en todo el corpus de la iconografía Moche. Además de los elementos animales o florales tratados aquí como afijos que describen el lugar y tiempo del ritual de Sacrificio en Montañas, una serie de figuras humanas, antropomorfas o animales, aparecen consistente y prominentemente en un número significativo de representaciones. Son los actores del Sacrificio en Montañas. Los he llamado el Personaje Postrado (PP), *Wrinkle Face* (siguiendo a Donnan 1976, 1978) (WF), Iguana (I), la Deidad de la Cueva (DC), la Deidad de la Plataforma (DP), el Personaje Supino (PS) y los Acompañantes (Acs), éstos últimos divididos entre los Acompañantes-Observadores y los Acompañantes-Participantes. En seguida, discutiré a estos actores.

### Personaje Postrado (PP)

Esta figura aparece en todas las escenas ya que su presencia fue una condición necesaria en la definición que hice del tema de Sacrificio en Montañas. Sin embargo, PP aparece a veces de manera abstracta (SM-29, SM-30 [lám. IIIc], SM-31 [lám. IIId] y SM-68 [lám. VI]) o simplificada (SM-20 [lám. IIc] y SM-21 [lám. IIId]). Se deduce que la forma abstracta representa al Personaje Postrado por su presencia naturalista en escenas comparables. En la mayoría de los casos hay un solo Personaje Postrado, siempre en la posición más alta y central. Hay dos Personajes Postrados en SM-13, y tres en varias representaciones de cinco picos: SM-27 (lám. IIId), SM-45, SM-55 (lám. Vb) y SM-56. En cuatro casos, SM-10, SM-45, SM-48 y SM-55, el rostro del Personaje Postrado es visible. En SM-45 el Personaje Postrado tiene varios de los atributos de *Wrinkle Face* (véase *infra*). El personaje Postrado podría relacionarse con las efigies de *Wrinkle Face* lavándose el cabello (Donnan 1978: 132). El cabello del Personaje Postrado siempre es largo y recto, y generalmente le cubre la cara y corre hacia abajo. Su traje varía, pero siempre incluye un taparrabos y con frecuencia una camisa. Nunca aparece desnudo.

En varios casos la camisa presenta uno de dos diseños básicos, la pirámide invertida *ahuauqui*<sup>5</sup> o bandas verticales. El motivo *ahuauqui* (como en SM-23 [lám. IIIf] y SM-54) es el tipo de camisa usada generalmente por *Wrinkle Face*. Iguana frecuentemente lleva en cambio una camisa totalmente cubierta por bandas verticales. Cuando el PP viste una camisa a rayas, sin embargo, las bandas están generalmente a los costados y no cubren todo el atuendo (SM-64 y SM-66). Debido a la calidad dispareja de las fotografías publicadas, el examen de las piezas mismas podría ayudar a refinar el análisis de los trajes usados por los personajes en Sacrificio en Montañas. El punto esencial, sin embargo, es que el Personaje Postrado nunca aparece desnudo. Se ha pensado con frecuencia que el Personaje Postrado es una mujer (por ejemplo en Mester 1983: 29). Sin embargo, hay indicaciones de que se trata de un varón. En primer lugar, las mujeres nunca llevan taparrabos en el arte Moche. Más aún, al Personaje Postrado se lo ve cayendo en alguna escena, tales como SM-26 (lám. IIIa), SM-27 (lám. IIIb), SM-46 y SM-48. Esto indicaría que el Personaje Supino y el Personaje Postrado pertenecen a la misma categoría de personajes, representados simultáneamente antes y después del despeñamiento. Puesto que el Personaje Supino con frecuencia exhibe genitales masculinos, por los menos algunos de los Personajes Postrados, y muy probablemente todos ellos, representan varones.

### *Wrinkle Face*

Este ser sobrenatural aparece en muchos de los temas de la iconografía Moche. El *Wrinkle Face* de Donnan corresponde en general al "Fanged God" de Benson (1972: 28), al "God A" de Berezkin (1980: 7), al "Mellizo de Cinturón de Serpientes" de Hocquenghem (1987: 183) y al "Personaje Antropomórfico de Cinturón de Serpientes (PACS)" de Castillo (1989: 135 y ss.). Mantengo el nombre neutralmente descriptivo de Donnan para no agregar un más a la lista.

*Wrinkle Face* aparece con algunos o todos sus atributos en las escenas de un pico, siempre en compañía de Iguana (véase SM-1 a SM-24) y en forma menos clara en algunas de las escenas de picos múltiples (por ejemplo en SM-25). Sus atributos consisten



Lámina II. a) SM-16; b) SM-19; c) SM-20; d) SM-21; e) SM-22; f) SM-23.

en un tocado de felino, la camisa con el motivo *ahuáqui* y el cinturón de serpientes (como en SM-11). Puede llevar también orejeras de cabezas de serpiente (SM-10), soplar una concha *Strombus* sp. (quechua: *pututu*) (SM-1 y SM-2), y con frecuencia es acompañado por Perro (SM-1 a SM-9 [ lám. Ie]), su fiel mascota (Berezkin 1980: 7). La relación entre *Wrinkle Face* y su compañero Iguana será discutida en detalle en la sección interpretativa del artículo.

## Iguana (I)

En todas las escenas de un pico Iguana aparece al lado opuesto a *Wrinkle Face* o bajo él (SM-1 y SM-2). Se lo representa de modo casi natural (SM-2), como un ser parcialmente antropomorfizado (véase SM-12 ó SM-23 [ lám. II f]) o completamente antropomorfizado (SM-24) reconocible sólo por la cola y su posición en la escena. Cuando Iguana aparece con su atuendo completo lleva puesto un tocado de cóndor (en contrapartida al de felino de *Wrinkle Face*: SM-12 y SM-17). Iguana aparece también en algunas escenas de picos múltiples (SM-26 y SM-27 [láms. IIIa,b]), en las que, como en otras escenas del corpus iconográfico, lleva una bolsa en lugar del cinturón y un bastón, posiblemente un atlatl o propulsor (Daniel Arsenault, comunicación personal). En dos casos (SM-52 y SM-53 [ lám. Va]) Iguana ocupa el lugar del Personaje Supino. La identificación del Personaje Postrado con *Wrinkle Face* (SM-45 y SM-46) y del Personaje Supino con Iguana permitirán hipotetizar sobre la naturaleza del binomio Personaje Postrado / Personaje Supino en el tema de Sacrificio en Montañas.

## Deidad de la Cueva (DC)

Este ser sobrenatural es una manifestación de una divinidad ctónica considerada como la "deidad suprema" de los Moche (Benson 1972: 27), el "Dios C" de Berezkin (1980) y el "Ai Aepec" de Larco-Hoyle (1945). Al igual que la Deidad de la Cueva en el tema de Sacrificio en Montañas (SM-20 [ lám. IIc] a SM-24), se encuentra sentado en la entrada de una cueva con las manos en los tobillos y las piernas dobladas en una posición semejante a la de "lotus" en yoga. En las representaciones completas (SM-21 [ lám. II d] a

SM-24) aparece flanqueado por *Wrinkle Face* e Iguana, y por una serpiente bicéfala. Su tocado varía, pero suele tener una forma semicircular; viste además un collar hecho de grandes cuentas. Lo considero masculino, pero es difícil precisar su sexo. Usa a veces un vestido largo (por ejemplo, en SM-20), pero tales prendas no son exclusivamente femeninas en la iconografía Moche. Esta ambigüedad puede ser intencional.

## Deidad de la Plataforma (DP)

Este ser sobrenatural es la manifestación de la deidad ctónica en las escenas de picos múltiples (sobre todo, de SM-34 a SM-53 [ lám. Va]). Hay evidencias para suponer que la Deidad de la Cueva y la Deidad de la Plataforma son dos manifestaciones del mismo ser sobrenatural. La Deidad de la Plataforma generalmente porta un tocado semicircular y un collar grueso que le cubre el pecho (compárense SM-21 [ lám. II d] y SM-33 [ lám. III f], y SM-24 y SM-37). Su posición sentada también es semejante. Es más, en algunas escenas (SM-34 y SM-36) la Deidad de la Plataforma emerge de la tierra, un estado intermedio entre la cueva y la plataforma. En otras escenas presenta un brazo asido a la montaña, como denotando su conexión con ésta (SM-45, SM-46 y SM-47 [ lám. IV e]). Sugiero que la cueva y la plataforma son comparables en el sentido de que ambas son puntos de salida de este mundo, ya sea hacia el mundo celestial o hacia el inframundo. Esto lo ejemplifica la ambigüedad del término quechua *ushnu* en la literatura etnohistórica, ya que denota tanto un agujero vertical subterráneo como una plataforma elevada (Zuidema 1980). En la mayoría de los casos la Deidad de la Plataforma está sentada sobre una plataforma elevada a la derecha del Personaje Postrado, en la superficie llana entre el nivel superior, representado por la montaña modelada, y el nivel inferior, con frecuencia pintado. La Deidad de la Plataforma/Deidad de la Cueva ha sido definida como una divinidad suprema, pasiva y no involucrada, un *deus otiosus* (Benson 1972; Berezkin 1980). En la mayoría de los casos también, la Deidad de la Plataforma no observa el sacrificio realizado en su nombre. Sin embargo, se da el caso en que sí observa al Personaje Postrado a punto de precipitarse al abismo (SM-46 y SM-47).<sup>6</sup>



Lámina III. a) SM-26; b) SM-27; c) SM-30; d) SM-31; e) SM-32; f) SM-33.

## Personaje Supino (PS)

El Personaje Supino también aparece de dos maneras, de acuerdo al tipo de escena. En montañas de un pico aparece decapitado en la parte inferior de la vasija (SM-3 [lám. Ia] a SM-18), frecuentemente en una superficie llana especialmente diseñada para contenerlo (por ejemplo, SM-11). En montañas de picos múltiples se encuentra echado en posición supina en la superficie llana en la que se yergue la plataforma de la Deidad de la Plataforma. Se lo ve también en escenas en las que aquella deidad no está presente, como en SM-54, o en las que aparece de manera no convencional (SM-32 y SM-33 [láms. IIIe,f], véase más adelante). Aunque en estas escenas el cuerpo del Personaje Postrado parece intacto, hay alusiones a mutilaciones corporales, como en SM-22 (lám. IIe), SM-35 y SM-39 (lám. IVb). Dado que al Personaje Postrado se lo ve cayendo en algunas escenas, el Personaje Supino parece ser el Personaje Postrado después de la caída (SM-26 [lám. IIIa], SM-27 [lám. IIIb], SM-46 y SM-48). La diferencia en el tratamiento del Personaje Supino entre el grupo de un pico y el de picos múltiples podría deberse a convenciones interpretativas distintas. En todo caso, se deduce que el Personaje Supino está muerto. Sugiero, por tanto, que las versiones de un pico muestran al Personaje Supino después de su decapitación, mientras que las de picos múltiples lo muestran antes de ese acto final de sacrificio. Así, las escenas “congelan” diferentes momentos de la actividad ritual. El problema persiste, sin embargo, en que en las escenas de picos múltiples el Personaje Supino aparece desnudo, en tanto que en las de un pico conserva su taparrabos. Si bien muchos Personajes Supinos llevan el pelo largo, otros lo llevan corto, en contraste

con su supuesta condición previa como Personajes Postrados. Algunos de los Personajes Supinos son explícitamente masculinos (por ejemplo, en SM-36 y SM-49), por lo que puede suponerse que todos lo son. El Personaje Supino aparece en 42 de las 68 escenas de la muestra.

La distribución, desde la perspectiva del Personaje Postrado y de acuerdo al tipo de vasija y la orientación de la cabeza del Personaje Supino, se muestra en la Tabla 2.

La relación entre derecha e izquierda es de 3:14 (82% hacia la izquierda) en vasijas de un pico en las que aparece el Personaje Postrado, y de 21:4 (84% hacia la derecha) para las vasijas de picos múltiples. Parece existir, pues, una orientación convencional en cada grupo y tal vez hasta una oposición intencional entre los dos.

## Acompañantes (Acs)

Esta categoría heterogénea incluye a todas las demás figuras humanas presentes en el tema de Sacrificio en Montañas. Los llamo Acompañantes porque parecen estar presentes ya sea como observadores en el sacrificio (como en SM-25) o como participantes en él (como en SM-4 ó SM-56). La distinción depende más de las posiciones relativas en la escena que de diferencias categóricas. Los Acompañantes se hallan ya sea en el nivel intermedio de la vasija (participantes) o en los pasos de montaña entre los picos en el caso de montañas de picos múltiples (observadores). Generalmente llevan el cabello largo y suelto, relacionándose por ello con el Personaje Postrado. Siempre están vestidos, pero en grado variable.

TABLA 2

DISTRIBUCION DE PS EN RELACION A TIPO DE VASIJA Y ORIENTACIÓN DE LA CABEZA

	Cabeza hacia la derecha	Cabeza hacia la izquierda
1 pico	12, 17, 18.	3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 21.
Múltiples picos	27, 28, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 49, 50, 52, 52, 53, 54, 55, 56, 57.	34, 46, 47, 48.



Lámina IV. a) SM-38; b) SM-39; c) SM-40; d) SM-43; e) SM-47; f) SM-51.

## Acompañantes-Observadores

Puesto que los Observadores, según mi propia definición, están sentados o parados en las abras entre picos, ellos aparecen únicamente en las escenas de picos múltiples (en SM-25, SM-28 y SM-33 [lám. IIIf] a SM-55 [lám. Vb], y SM-57). Los Observadores pueden ser idénticos entre sí, como en SM-46 o SM-54, o claramente diferenciados, como en SM-36 o SM-49. Estas diferencias se denotan por la ropa que llevan, por su sexo (SM-36; nótese el taparrabos vs. el triángulo genital, posiblemente femenino) y, especialmente, en los gestos manuales. Los Moche contaban con un rico repertorio de tales gestos (véase por ejemplo Castillo 1989: 62). Estos tenían sin duda valor simbólico (véase *infra*). Algunos de los Observadores están parados en las abras entre picos, pero con los pies en la superficie llana central (SM-36). Ellos ejemplifican la fluidez que existe entre esta subcategoría y la de los Participantes. Los Acompañantes-Observadores podrían ser representantes de sectores de la sociedad Moche presentes en el sacrificio, en vida o muertos (nótese la representación convencional de órbitas oculares vacías en SM-45 a SM-47 [lám. IVe]), asociados con los picos de montañas como lo son los *wamanis* del registro etnográfico (Hocquenghem 1977: f. 180). También podrían ser cautivos, potenciales víctimas sacrificiales comparables al Personaje Postrado, indicando su condición por los gestos manuales interpretados como signos de sumisión y consagración (Daniel Arsenaault, comunicación personal).

## Acompañantes-Participantes

Estas figuras parecen tener un rol activo en la ejecución del sacrificio. En las escenas de un pico aparecen por lo general entre el Personaje Supino y *Wrinkle Face* o Iguana. Con frecuencia tienen objetos en las manos, tal vez una concha marina (SM-4), un palo (quizás del tipo usado para coger caracoles [Golte 1985], [SM-10]), una caña (SM-14) o llevan una soga alrededor del cuello (SM-5 a SM-9 [lám. Ie]), indicando su condición de cautivos. En las escenas de picos múltiples en las que aparecen, suelen rodear al Personaje Supino (e.g., en SM-35, SM-50 y SM-56). En algunos casos uno de los Participantes carga un animal cuadrúpedo en brazos, ya sea una

cría de venado o un zorro (SM-35, SM-36, SM-37, SM-38 [lám. IVa], SM-39, SM-49, SM-50, SM-51 [lám. IVf] y SM-57; en SM-40 [lám. IVe] dos Participantes cargan sendos animales,<sup>7</sup> o los agarran por la cola en la parte trasera de la vasija (SM-32 [lám. IIIe], SM-33 [lám. IIIf] y SM-58 [lám. Vc]). Esta figura existe también como elige aislada en el corpus iconográfico. En el registro etnográfico el zorro, como animal salvaje, es considerado como el perro de los espíritus de las montañas (Michaud 1970: 12). La oposición es explícita en SM-49, donde un perro aparece pintado exactamente debajo de la persona que carga el zorro. Una oposición similar podría contrastar al perro doméstico con el venado o el felino salvajes. En todo caso, el animal cargado y posiblemente sacrificado (SM-45) es salvaje y no doméstico, resaltando la conexión entre el Sacrificio en Montañas y el mundo silvestre (Hocquenghem 1987: 182). Los Acompañantes-Participantes parecen ser los "sacrificadores", especialistas rituales empleados para llevar a cabo el sacrificio para los "sacrificantes" (Valéri 1985: 37); en este caso, los seres sobrenaturales ubicados detrás o junto a ellos, a quienes el sacrificio les es dedicado. Por su relación iconográfica con el Personaje Postrado y su condición explícita de cautivos en algunos casos, podrían también haber tomado parte en el ritual como auto-sacrificadores.

## ESQUEMAS BASICOS DE LAS ESCENAS DE SACRIFICIO EN MONTAÑAS

A pesar de la variabilidad en el tratamiento plástico del tema, es posible presentar ESQUEMAS básicos en lo que se fundamentan todas las representaciones. Los cuatro ESQUEMAS presentados a continuación (fig. 4) están divididos en tres áreas principales: superior, media, e inferior. En el caso de las escenas de picos múltiples, no se ha considerado la parte inferior de las vasijas, que con frecuencia presenta información tangencial al tema del sacrificio, de modo que en los ESQUEMAS el nivel inferior corresponde a la superficie llana de las vasijas. Los dos primeros ESQUEMAS corresponden al tipo de montaña de un pico y los otros dos al de picos múltiples. El Personaje Postrado aparece en el nivel superior de todos ellos, mientras que el Personaje Supino yace en el nivel inferior



Lámina V. a) SM-53; b) SM-55; c) SM-58; d) SM-59; e) SM-65; f) SM-68.



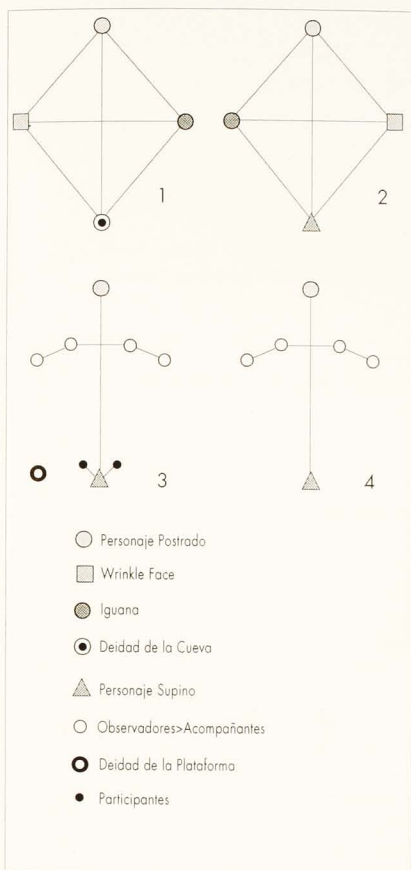


Figura 4. Cuadros esquemáticos de las principales escenas de Sacrificio en Montañas.

de los esquemas 2, 3 y 4. En el ESQUEMAS 1 la Deidad de la Cueva aparece en el nivel inferior, mientras que lo mismo ocurre con la Deidad de la Plataforma en el ESQUEMAS 3, compartiendo el nivel con el Personaje Supino y los Acompañantes-Participantes.

El nivel intermedio lo ocupan *Wrinkle Face* e Iguana (ESQUEMAS 1 y 2) o los Acompañantes-Observadores (ESQUEMAS 3 y 4). En el ESQUEMAS 2 los Acompañantes-Participantes han sido colocados en un nivel intermedio entre *Wrinkle Face* e Iguana, por un lado, y el Personaje Supino. Los ESQUEMAS 1 y 4 están relacionados por ser básicos y seguir una organización simétrica estricta, en oposición a los ESQUEMAS 2 y 3, en los que la riqueza de detalles produce asimetrías marcadas. Sin embargo, los ESQUEMAS 1 y 3 también están relacionados, pues pertenecen a la deidad mayor, ya sea la de la Cueva o la de la Plataforma, mientras que se la omite en los ESQUEMAS 2 y 4. En las vasijas mismas los esquemas son modificados para acomodar variaciones particulares, con elementos agregados o sustraídos según el caso. Estos ESQUEMAS apuntan hacia la existencia de dos enfoques iconográficos relacionados, pero distintivos en el tratamiento del tema. La Tabla 3 clasifica 46 vasijas de la muestra de acuerdo al ESQUEMAS en el que se basa su estructura. Las demás vasijas se alejan de los cuatro ESQUEMAS presentados aquí, pero sin contradecirlos significativamente.

TABLA 3

CLASIFICACION DE LAS VASIJAS DE ACUERDO A LOS 4 ESQUEMAS BASICOS

Esquema	SM #
1	22, 23, 24.
2	3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.
3	28, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48.
4	49, 50, 51, 52, 53.
5	54, 55, 56, 57, 58.

## TABLA 4

## TIPOLOGIA GENERAL DE LAS ESCENAS

1. 1 Pico
  - 1.1. *Wrinkle Face* e Iguana
    - 1.1.1. SM-1, SM-2: Iguana bajo *Wrinkle Face*
    - 1.1.2. SM-3, SM-4, SM-5, SM-6, SM-7, SM-8, SM-9, SM-10: Iguana frente a WF
    - 1.1.3. SM-11, SM-12, SM-13, SM-14, SM-15, SM-16: Plataforma Central
  - 1.2. *Deidad de la Cueva*
    - 1.2.1. SM-20, SM-21: *Deidad de la Cueva*
    - 1.2.2. SM-22, SM-23, SM-24: *Deidad de la Cueva*, *Wrinkle Face*, Iguana
  
2. Picos Múltiples
  - 2.1. *Transicional: Iguana Wrinkle Face* (número de picos variable)
    - 2.1.1. SM-25: *Wrinkle Face*
    - 2.1.2. SM-26, SM-27: Iguana con bastón
    - 2.1.3. SM-28: Iguana en la sección inferior
  - 2.2. *Transicional: Doble Deidad de la Plataforma* (5 picos)
    - 2.2.1. SM-29, SM-30, SM-31, SM-32, SM-33
  - 2.3. *Deidad de la Plataforma* (5 o 7 picos)
    - 2.3.1. SM-34, SM-35, SM-36, SM-37, SM-38, SM-39, SM-40: 7 picos
    - 2.3.2. SM-41, SM-42, SM-43, SM-44: 5 picos con línea ondulada
    - 2.3.3. SM-45, SM-46, SM-47: 5 picos, garra de felino
    - 2.3.4. SM-48, SM-49, SM-50, SM-51: 5 picos, otros
    - 2.3.5. SM-52, SM-53: Iguana = Personaje Supino
  - 2.4. *Sin Deidad* (número de picos variable)
    - 2.4.1. SM-54, SM-55, SM-56, SM-57, SM-58, SM-59
  - 2.5. *Fauna y Flora, etc.* (5 picos, especialmente 3=>5)
    - 2.5.1. SM-60, SM-61, SM-62, SM-63, SM-64, SM-65, SM-66, SM-67, SM-68

## TIPOLOGÍA GENERAL DE LAS ESCENAS DE SACRIFICIO EN MONTAÑAS

Combinando la tipología por tipo de montaña y el estudio de los actores protagonistas en las escenas de Sacrificio en Montañas es posible proponer una tipología más refinada, si bien en parte aún tentativa. Las escenas menos convencionales, es decir, aquellas que divergen más de los esquemas básicos, son difícilmente clasificables, pero utilísimas por su misma heterogeneidad al momento de interpretar el tema. La tipología general presentada en la Tabla 4 será la base para el análisis sintagmático de la siguiente sección.

### ANÁLISIS SINTAGMÁTICO

La tipología general presentada en la Tabla 4, derivada del análisis de denominadores comunes entre las vasijas de la muestra, provee la base para la discusión de escenas específicas. Partiendo de la hipótesis de la unidad del tema, puede entenderse su complejidad por el análisis de la variación y la desviación en las representaciones. En términos estrictos, hay tantas versiones del tema como vasijas en la muestra; para establecer una tipología es necesario priorizar algunas variables y minimizar otras. El análisis paradigmático, que estudia las diferencias entre las escenas, debe complementarse con el análisis sintagmático, que trata cada representación como un texto organizado (Tilley 1991: 22).

#### 1. Un pico

La primera división de la muestra contrasta las vasijas de un pico con las de picos múltiples. Los dos grupos son distintos y podrían referirse a dos subtemas diferentes (De Bock 1988: 82). Hay, sin embargo, casos transicionales que suavizan la aparente discontinuidad. Las vasijas de un pico corresponden desde SM-1 a SM-24. La categoría se divide a su vez en dos grupos principales.

#### 1.1 *Wrinkle Face* e Iguana

Este es un grupo de 19 vasijas en las cuales *Wrinkle Face* e Iguana son los principales protagonistas. Está dividido en cuatro subgrupos.

1.1.1 *Iguana bajo Wrinkle Face*. En SM-1 y SM-2 la relación entre las dos figuras es explícitamente vertical y jerárquica. *Wrinkle Face* está sentado junto al Personaje Postrado en el nivel superior de la vasija, en tanto que Iguana lo mira desde abajo con manos implorantes como en oración. En la iconografía Moche este gesto parece denotar sumisión. Es más, Iguana aparece de manera casi naturalista, sin atributos sobrenaturales o signos claros de antropomorfización. También en el nivel inferior hay un pequeño cuadrúpedo, probablemente Perro, la fiel mascota de *Wrinkle Face*. Este último sopla un *pututu*, la concha marina *Strombus* sp., y lleva un tocado de plumas. No muestra los colmillos ni arrugas claras, pero además de su ubicación, su identidad la confirma una conocida efígie cerámica de *Wrinkle Face* con el *Strombus* (Donnan 1978: 141). SM-1 y SM-2 son inusuales también en que el Personaje Postrado está echado con las rodillas dobladas hacia arriba. En estas vasijas la “dirección de lectura” vertical del tema es particularmente explícita.

1.1.2 *Iguana frente a Iguana*. En SM-3 (lám. Ia) a SM-10, *Wrinkle Face* e Iguana se hallan en lados opuestos de la vasija. En todos estos casos *Wrinkle Face*, acompañado por Perro, está parado a la izquierda, e Iguana a la derecha del Personaje Postrado. El personaje Supino aparece decapitado en el nivel inferior de la vasija: su cabeza mira hacia arriba, del lado de *Wrinkle Face*. Hay Acompañantes-Participantes en todas las escenas, pero su número varía. Están generalmente en el lado de Iguana y llevan cuerdas al cuello, indicando su rol de cautivos. El segundo Participante, cuando está presente, lleva el pelo largo y está parado más lejos de Iguana. En SM-10, una vasija negra de calidad particularmente alta con incrustaciones de piedras semipreciosas, hay también caracoles terrestres, un tipo de molusco recolectado por los Moche en “cazas” ceremo-

niales, probablemente por sus virtudes alucinógenas debidas a su dieta cactácea (cf. Bourget 1990). La coherencia de este subgrupo es realzada por características técnicas comunes tales como la carencia de pintura y la alta calidad del cocido. Más generalmente, la mayoría de las vasijas de un pico se caracterizan por su color oscuro resultante del tipo de quemado, en tanto que las de picos múltiples suelen ser bicromas, crema y naranja, como la gran mayoría de las piezas decoradas Moche (véase *infra*).

1.1.3 *Plataforma Central*. SM-11 a SM-16 (lám. IIa) pertenecen a un subgrupo en el cual un diseño de escalera y pirámide invertida ocupa el frente del nivel central de las vasijas. En todos los casos salvo uno (SM-13) Iguana está a la derecha y *Wrinkle Face* a la izquierda del Personaje Postrado. La representación de Iguana es menos realista que en los subgrupos anteriores. En SM-12 lleva su vestido característico, consistente en un tocado de cóndor y un morral en vez de cinturón. Tiene en la mano una vasija de asa y estribo común en el corpus cerámico Moche (véase e.g., Benson: 1972, fig. 5-21). En SM-14 y SM-15 (lám. IIc), un Acompañante del lado de *Wrinkle Face* lleva la cuerda alrededor del cuello. La distinción entre los tres niveles es más explícita en algunas de las vasijas de este subgrupo. En SM-11 y SM-12 hay una superficie llana en la parte baja del nivel central, en la que yace el Personaje Supino. En SM-14, una vasija bicroma, la cima del pico del Personaje Postrado fue dejada en el color rojo original, distinguiéndose así el nivel superior del medio, sobrepintado en crema.

El motivo de escalera aparece más claramente en SM-15. Consiste en tres terrazas flanqueadas en lo alto por dos medias pirámides frente a frente, y en la parte baja por dos formas redondeadas. Las medias pirámides enfrentadas reproducen el diseño de la camisa *ahuauqui*, llevada con frecuencia por *Wrinkle Face* y el Personaje Postrado. El motivo parece tener el rol de portal divisor entre los niveles superior y medio. Indica un *locus* ceremonial, como cuando aparecen en los techos de templos en modelos arquitectónicos de cerámica.

1.1.4 *Ola y Escalera*. El motivo de Escalera se combina con el de la Ola para conformar la forma de la vasija completa en SM-17 a SM-19 (lám. IIb). El motivo de Ola y Escalera así obtenido es uno de los

diseños geométricos más comunes en el arte prehispánico. Su universalidad y uso ecléctico no excluyen que tenga sentidos específicos en contextos particulares (véase *infra*). La sustitución de la montaña por el motivo de Ola y Escalera crean una nueva oposición:

superior:inferior :curvo:angular

Las posiciones respectivas de los Personajes Postrado y Supino crean una tercera oposición:

superior:inferior :curvo:angular :vivo:muerto

## 1.2 Deidad de la Cueva

El segundo grupo de la categoría de vasijas de un pico se caracteriza por la presencia de la Deidad de la Cueva.

1.2.1 *Sólo Deidad de la Cueva*. En SM-20 y SM-21 (láms. IIc,d) la Deidad de la Cueva aparece sola. El Personaje Postrado está representado de manera simplificada y semiabstracta en la parte superior de la vasija, sobre la cueva.

1.2.2 *Deidad de la Cueva, Wrinkle Face, Iguana*. En SM-22 (lám. IIe) a SM-24 la Deidad de la Cueva aparece rodeada por *Wrinkle Face* (a su derecha) e Iguana (a su izquierda), y por una serpiente bicéfala que circunda la montaña por encima de la cueva. Las dos cabezas son distintas en SM-22 e idénticas entre sí en los otros dos casos. El Personaje Postrado está claramente representado en SM-22 y SM-23 (láms. IIe,f), pero sólo se le alude en SM-24. En este último caso Iguana está tan antropomorfizado que se le reconoce únicamente por su larga cola. El Personaje Supino no aparece en este subgrupo. Como variante del tema de Sacrificio en Montañas, el subgrupo 1.2 centra la atención en la deidad ctónica que habita en una cueva y a la que se dedica el sacrificio. Mientras *Wrinkle Face* e Iguana están parados a los costados y el Personaje Postrado aparece echado sobre el estómago en la cima, la Deidad de la Cueva está sentada en una posición de "semilotus", con las manos en los tobillos.

A riesgo de dejar muchas interrogantes abiertas, es necesario señalar el carácter significativo de los

gestos, posiciones corporales y emplazamiento relativo de los actores en éstas y otras escenas.

## 2. Picos Múltiples

Las vasijas de picos múltiples están representadas en la muestra por SM-25 a SM-68 (lám. VI). Este grupo de 44 vasijas es más heterogéneo que el de vasijas de un pico, indicando tal vez que fue producido durante un período más largo o en una área más extensa. Con sólo unas pocas excepciones (SM-52 y SM-56), las vasijas de este grupo son policromas, generalmente bicromas crema sobre rojo o rojo sobre crema, con hasta cuatro colores en por lo menos un caso de muy buena factura (SM-49). La gran variedad entre escenas en montañas de picos múltiples incluye escenas transicionales, así llamadas porque proveen lazos entre los paradigmas de un pico y picos múltiples.

### 2.1. Transicional: Iguana o *Wrinkle Face*

2.1.1. *Wrinkle Face*. SM-25 es una vasija de montaña de cinco picos con Acompañantes-Observadores en los pasos o abras entre picos. Son cuatro, en dos grupos de dos de acuerdo a los gestos manuales. Los dos más cercanos al Personaje Postrado tienen las manos en las rodillas, mientras que los otros dos doblan un brazo contra el pecho y el otro contra la montaña. La disposición es simétrica. Debajo de los Acompañantes se extiende el nivel central llano. Lo que distingue a esta escena de otras vasijas de cinco picos es la presencia central, en el nivel inferior, de un ser sobrenatural con los atributos de *Wrinkle Face*: el tocado felino y el cinturón de serpientes, así como el estar de pie, a diferencia de la Deidad de la Plataforma, característica de las escenas de picos múltiples. En SM-25 *Wrinkle Face* lleva dos objetos en las manos, quizá cascabeles.

2.1.2. *Iguana con bastón*. SM-26 y SM-27 (láms. IIIa,b) son semejantes en su esquema básico, a pesar de la calidad técnica y complejidad superior de SM-27. Ambos muestran al Personaje Postrado durante su caída, confirmando la percepción de que el Personaje Postrado, en su posición habitual, está a punto de precipitarse al abismo, reforzando así la noción de

que el Personaje Postrado y el Personaje Supino son la misma persona, antes y después de la caída. En las dos escenas Iguana aparece en una posición única, con el tocado de cóndor, el morral alrededor de la cintura y un bastón en la mano, observando la caída de la víctima sacrificial. En SM-26 la distinción entre los niveles superior, medio e inferior, es explicada por un cambio de color y de textura en el nivel medio. SM-27 es mucho más complejo. Aparecen tres Personajes Postrados (únicamente se conserva bien el del pico central). Al Personaje Postrado central se lo ve cayendo en dos etapas. Se lo ve también subiendo por detrás del pico central y ya muerto y mutilado, como el Personaje Supino debajo de la llanura central. Los picos 1 y 5 están sólo levemente indicados (SM-27 pertenece al grupo de 3 => 5), en color marrón oscuro, como la base de la vasija y el pico central. La sección clara, que cubre los picos 2 y 4, el nivel medio, incluyendo el área llana y la parte alta del nivel inferior, es el *locus* de extensiva acción. Hay por lo menos nueve Acompañantes intactos, así como miembros y cabezas mutiladas. Junto a Iguana está Perro, la mascota de *Wrinkle Face*. En el estado actual de la vasija falta un elemento en el medio de la zona llana. Sugiero que se trata de un busto de la Deidad de la Plataforma (véase SM-36) de la que sólo queda el collar. Si Iguana porta una vara para plantar, el Acompañante delante suyo podría ser una mujer depositando la semilla. Sin embargo, podría tratarse también de un palo con cascabeles como el que él y *Wrinkle Face* llevan en el Tema del Entierro (*The Burial Theme*, Donnay & McClelland 1979), un propulsor o un bastón para caminar "usado para seguir una línea recta en terrenos difíciles" (Hocquenghem 1987: 112). El pico 2 se opone al pico 4 en que es en este último que ocurren caídas y mutilaciones. Otra oposición, entre el Personaje Postrado, bien vestido y aseado, y el Personaje Supino, desnudo y desaliñado, podría indicar que SM-27 (lám. IIIb) está combinando dos prácticas sacrificiales en un solo medio.

2.1.3. *Iguana en la sección inferior*. SM-27 pertenece al subgrupo 2.3.1. de vasijas de siete picos, salvo que muestra pintado claramente a Iguana con un vara en el nivel inferior. Esta vasija constituye un lazo entre las vasijas de un pico con *Wrinkle Face* e Iguana, y las de picos múltiples, con la Deidad de la Plataforma. Las características principales de las va-

sijas de siete picos se discuten bajo el mencionado subgrupo 2.3.1.

## 2.2. Transicional: Doble Deidad de la Plataforma

2.2.1. Es un subgrupo de cinco representaciones en el que la distinción entre los Acompañantes y la Deidad de la Plataforma es difusa. Además, las vasijas de este subgrupo acentúan la simetría de la misma manera como la mayor parte de las vasijas de picos múltiples las rompen con el emplazamiento de la Deidad de la Plataforma a un lado, generalmente a la derecha del Personaje Postrado. En SM-29, SM-30 (lám. IIIc) y SM-31 (lám. III d), esta última figura sólo puede inferirse por comparación con otras representaciones. La vasija muestra una corriente ondulada roja semejante a la que une al Personaje Postrado y el Personaje Supino en SM-49. La cima del pico central se mantiene crema. El Personaje Postrado se ha vuelto completamente abstracto. Para reforzar la identificación de SM-29 y SM-30 (lám. IIIc) como una escena de Sacrificio en Montañas, está la plataforma semicircular bajo la corriente, comparable a la de SM-67, y el venado, como en SM-63 y SM-64. Los dos personajes se contrastan por sus ropas y por el hecho de que uno de ellos lleva un escudo. Ambos llevan bastones o porras, ya sea en alto o hacia abajo. La oposición entre las dos figuras es manifiesta en SM-32 (lám. IIIc), en la que el Personaje Postrado y el Personaje Supino también están representados. A la derecha del Personaje Postrado se sienta una figura con un brazo en alto y una concha en la mano, tal vez del género *Strombus*. En el lado opuesto, la figura está en proceso de convertirse en un asiento de piedra (véase también SM-51 [lám. IVf]). Viste un cinturón de serpientes, como *Wrinkle Face* y la Deidad de la Plataforma. Detrás suyo, al dorso de la vasija, yace un cuadrúpedo, tal vez Perro o un felino. Las oposiciones

cuadrúpedo terrestre:concha marina :piedra:carne :cuadrado:  
redondo

parecen referirse a una oposición andina básica entre la tierra y el mar o el mundo de arriba y el inframundo, reconocible en la iconografía Moche y en la de otros estilos artísticos. En una placa de oro de la colección

de Dumbarton Oaks, Washington D.C. (Bliss Collection 1965: cat. 357), dos seres sobrenaturales opuestos cogen un bastión coronado por una cabeza trofeo. Uno de ellos lleva una concha *Strombus* bajo el codo y viste un cinturón con el motivo de ola, representativo del mar, en tanto que al otro lo acompaña Perro y lleva un cinturón con el motivo de zigzag y apéndices de cabezas de serpientes, que representan la tierra. Una oposición semejante se evidencia en los caimanes del famoso Obelisco Tello de Chavín (Lathrap 1973).

En SM-33 (lám. III f) la Deidad de la Plataforma se distingue de los Acompañantes por su mayor tamaño y vestido elegante, pero se mantiene la simetría. Dos de los Acompañantes están sentados en las abras de montaña en el dorso de la vasija; uno de ellos coge un pequeño animal por la cola. Otra oposición entre el frente y el dorso de esta vasija es el esquema de colores del primero, no repetido en el segundo. Este esquema se parece a la pintura facial y corporal con sangre, una práctica común durante sacrificios en la época incaica (Betanzos 1987 [1551]: 51).

## 2.3. Deidad de la Plataforma

Aproximadamente la mitad de las escenas en la muestra de picos múltiples se estructura de acuerdo a un esquema complejo (fig. 4, esquema 3) caracterizado por la presencia de la Deidad de la Plataforma, sentada en la mayoría de los casos a la derecha del Personaje Postrado, en una plataforma en el área llana central de la vasija, y por los Acompañantes, jerárquicamente ubicados y frecuentemente diferenciados. El número de picos varía de cinco a siete. Cuando hay cinco, son cuatro las abras entre picos; si son siete los picos, el número de abras es seis. Estas abras entre picos son tan importantes como estos últimos. Los números 4 y 6 podrían referirse a divisiones básicas de la sociedad Moche, como los *ayllus* o *suys* de tiempos posteriores (Zuidema 1986: 67 y ss.; véase también Taylor 1987: 63, en que a una lista básica de cuatro animales le fueron agregados otros dos). En estos casos etnohistóricos, el modelo de seis partes fue una expansión del modelo básico de cuatro.

2.3.1. *Siete picos*. Hay seis vasijas de siete picos en la muestra (SM-34 a SM-39 [lám. IVb]) más cuatro del tipo 5 => 7 (SM-28, SM-40 [lám. IVc], SM-56 y

SM-66). En todas ellas la Deidad de la Plataforma aparece a la derecha del Personaje Postrado en el área llana del nivel medio. En SM-36 sólo aparece el busto de la deidad, como acentuando la identidad entre la montaña y el dios. Las vasijas de siete picos forman un grupo homogéneo en el sentido que en ellas se muestra a los Acompañantes en gran detalle. En SM-36 y SM-37, por ejemplo, hay seis Acompañantes, uno en cada abra de montaña. Todas muestran a por lo menos un Acompañante-Participante, sosteniendo en los brazos a un animal, ya sea un zorro o una cría de venado. Estos personajes que portan animales y criaturas humanas para el sacrificio aparecen frecuentemente como efigies aisladas en el corpus Moche. Parece tratarse de un (una) especialista ritual, con su vestido largo y tocado de felino. El animal salvaje está a punto de ser ofrendado. Esto se infiere porque aparece tras su muerte en SM-45. En todos los casos los Acompañantes-Observadores se distinguen entre sí por la posición de sus brazos y otros detalles. En SM-36 cada cual porta ropa distinta y tiene los brazos en posiciones diferentes, ya sea cruzados sobre el pecho, extendidos a los lados del cuerpo vertical u horizontalmente, etc. Se sabe que los brazos eran usados para contar en algunas culturas americanas.<sup>8</sup> Las diferencias acentuadas aquí pueden referirse a distinciones de rango expresadas en números ordinales. Este grupo de escenas contiene además un motivo de decorado en el nivel inferior que parece aludir al agua (véase *infra*).

2.3.2. *Cinco picos con línea ondulante*. Un motivo semejante al antes aludido distingue al subgrupo 2.3.2. de las otras vasijas de cinco picos que presentan a la Deidad de la Plataforma. Se trata de una línea ondulante a lo largo del nivel inferior de las vasijas, que podría indicar la presencia de agua y, más explícitamente, canales. En SM-42 y SM-43 (lám. IVd) hay sólo cuatro Observadores idénticos; en los demás casos hay también Participantes (incluyendo la figura que carga al animal) y los Observadores se diferencian por los gestos manuales. Parece que una tendencia hacia una forma de simplicidad hierática crea un esquema simétrico, roto solamente por la posición de la Deidad de la Plataforma, como en SM-42 y SM-43. Las representaciones más complejas incluyen figuras y detalles, tales como el cargador del animal y los gestos manuales, ricos en significado, pero considerados innecesarios para cono-

tar el mensaje del tema, una tendencia llevada a su máxima expresión en SM-68 (lám. Vf) y otras vasijas que sólo representan la montaña de los sacrificios.

2.3.3. *Cinco picos, garra de felino*. Este subgrupo de tres vasijas (SM-45 a SM-47 [lám. IVe]) fue sin duda producido por un mismo individuo o taller. Proveen un buen caso para comparar el tratamiento de un tema por el mismo artista, pero con detalles variables. En las tres vasijas los Acompañantes-Observadores son idénticos, con los brazos sobre el pecho y ojos redondos y protuberantes, indicando que están muertos, tratándose tal vez de los ancestros divinos de divisiones sociales cosmológicas Moche. Sin embargo, la característica principal del subgrupo es la forma general de las vasijas, que representan la garra abierta de un felino, de modo que el área es su palma (véase *infra*). SM-45 es la vasija mejor conservada. Hay en ella tres Personajes Postrados, todos con los rostros visibles y mostrando algunos de los atributos de *Wrinkle Face*, tales como arrugas y aretes de serpiente. La Deidad de la Plataforma está sentada en una plataforma que sigue perfectamente los contornos de sus piernas cruzadas. Como en los otros casos, tiene una mano puesta sobre la rodilla y la otra contra la ladera, como demostrando su identidad con la montaña. Pintada detrás suyo hay una enorme serpiente hecha de segmentos con dos diseños distintos, de un tipo que aparece de manera aislada en el corpus Moche. En lugar del Personaje Supino hay un venado sacrificado, a mitad de camino hacia el nivel inferior, junto a un mazo. Hay también miembros humanos mutilados cayendo por la ladera. Sobre la cabeza de la serpiente, que se asemeja a la de un zorro, hay un torso humano con elementos abstractos.

En SM-46 había sólo un Personaje Postrado. Aparece también pintado en el acto de caer, de cabeza, con un tallo de maíz en la mano. Viste como *Wrinkle Face* un cinturón de serpientes y una camisa con el motivo *ahuauqui*. Se le ve de nuevo como el Personaje Supino, exactamente en la misma posición que el venado en SM-45. Hay otra figura cayendo en la parte baja del quinto pico y puede haber un segundo Personaje Supino, pero la fotografía disponible no lo permite asegurar. La Deidad de la Plataforma en SM-46 y SM-47 (lám. IVe) viste de manera particularmente elegante. Sin embargo, lo que distingue a

estas escenas de las demás es el hecho de que el dios mira hacia arriba la escena sacrificial, reforzando el carácter vertical del tema.

2.3.4. *Cinco picos, otros.* También SM-48 representa el acto de la caída por la ladera de la montaña del Personaje Postrado, a quien se le ve mirando hacia su derecha en la cima del pico central. Esto parece confirmar nuevamente que el Personaje Postrado y el Personaje Supino son uno y el mismo, o, en todo caso, que el Personaje Supino estuvo anteriormente en la posición del Personaje Postrado y que este último terminará como el Personaje Supino. Se ve a otra figura cayendo por la ladera del cuarto pico. Sus huesos visibles indican que está muerto. Se lo representa de cabeza nuevamente en el nivel inferior, junto a una figura que bien podría ser el Personaje Postrado en el acto de subir la montaña para ocupar nuevamente el pico central.

De todas las escenas de Sacrificio en Montañas la más conocida es SM-49. Su acabado es magistral y pródigo en detalles. La Deidad de la Plataforma está ricamente ataviada, sentada en una plataforma de dos niveles. El más bajo imita la forma creada por sus piernas cruzadas. Hay seis Acompañantes, cada uno con sus características distintivas, incluyendo al cargador del pequeño animal. El traje de cada uno está representado con gran detalle. No obstante, lo que distingue a esta vasija de las otras (con la excepción, tal vez, de SM-27 [ lám. IIIb]) es la escena pintada que cubre su nivel inferior. Representa a dos Acompañantes conduciendo a un cautivo semejante al Personaje Supino. La escena muestra también dos plantas del desierto, y a Perro. Se ha sugerido (Mester 1983: 29) que en SM-49 los niveles superior e inferior desarrollan oposiciones básicas, tales como:

mujer:hombre : modelado:pintado : vestido:desnudo :  
postrado:supino

El Personaje Supino está unido al Personaje Postrado por la roja corriente ondulante que baja desde los cabellos largos de este último hasta los cabellos cortos del primero. El Personaje Supino parece como en SM-27, con el pelo desordenadamente corto, como el de cautivos humillados. SM-49 puede estar combinando dos temas sacrificiales distintos o dos aspectos del mismo sacrificio. Este problema es explorado más adelante.

SM-50 podría considerarse una escena de transición entre el grupo de un pico y el de picos múltiples, debido a la disposición de los dos Acompañantes Participantes en el nivel inferior, que recuerda la disposición típica de esas figuras en SM-11, SM-12 y otras vasijas de un pico. En SM-50 los Acompañantes-Observadores visten camisa de rayas verticales, un tipo de vestimenta asociado con Iguana.

2.3.5. *Iguana=Personaje Supino.* SM-52 y SM-53 ( lám. Va) son dos casos excepcionales en que Iguana aparece echado de lado, probablemente muerto, en lugar del Personaje Supino. Además, en SM-52 la Deidad de la Plataforma, dañada y apenas visible, está sentada a la izquierda del Personaje Postrado. Le falta la cabeza y se ven restos de resina aplicada en tiempos antiguos, probablemente para pegar la parte rota. Es decir, la cabeza fue rota o se rompió, se la reparó, pero volvió a ser desprendida o se desprendió por sí sola antes o después de la colocación de la vasija en la famosa tumba del "Warrior Priest" en el valle del Virú (Strong & Evans 1952). También en SM-38 y SM-39 ( láms. IVa,b) falta la cabeza del dios, pero no hay evidencia de reparación como en SM-52. SM-53 ( lám. Va), por otro lado, es la única vasija de cuatro picos: el segundo pico fue eliminado para realzar el tocado de la Deidad de la Plataforma. La identidad de Iguana y el Personaje Supino en estas dos escenas, y la de *Wrinkle Face* y el Personaje Postrado en SM-35 y SM-36 se expresa en la oposición:

Wrinkle Face:Personaje Postrado : Iguana:Personaje Supino

Estas identidades y oposiciones, como se verá más adelante, dan indicaciones sobre los roles respectivos de estas figuras en el tema de Sacrificio en Montañas.

## 2.4. Sin Deidad

2.4.1. Se trata de un subgrupo heterogéneo, que incluye tanto una representación minimalista, SM-54, como una extremadamente barroca, SM-57. En todas ellas no está presente la Deidad de la Plataforma. Esta ausencia da a algunas de las escenas una simetría casi absoluta. En SM-54 a SM-56 la simetría es rota por la posición del Personaje Supino, cuyo cuer-



po mira hacia la derecha del Personaje Postrado, la dirección más frecuente en las vasijas de picos múltiples (véase *supra*). En SM-54 hay cuatro Acompañantes-Observadores idénticos. SM-55 (lám. Vb) tiene sólo tres picos y, por lo tanto, dos Acompañantes-Observadores. Sin embargo, hay un Personaje Postrado sobre cada pico, con el pico central levantado, de modo que se le ve el rostro. La equivalencia aritmética entre SM-54 y SM-55

$$(4 \text{ Acompañantes}) + (1 \text{ Personaje Postrado}) = (2 \text{ Acompañantes} + 2 \text{ Personajes Postrados}) + (1 \text{ Personaje Postrado})$$

parece indicar que el Personaje Postrado y los Acompañantes no pertenecen a categorías totalmente discretas. También hay tres Personajes Postrados en SM-56, pero no hay Acompañantes en las abras. Esta es la única pieza monocroma negra entre las vasijas de picos múltiples de la muestra. Esta y otras características la acercan a vasijas de un pico tales como SM-4, SM-5 y SM-14.

SM-57 es una de las escenas más complejas de la muestra. Su nivel inferior es cubierto por nueve calaveras, todas mirando hacia la derecha del Personaje Postrado. Los esqueletos de la primera y la tercera fila miran hacia arriba, mientras que los de la segunda lo hacen hacia abajo. La organización ordenada del nivel inferior contrasta con el aparente desorden del nivel superior. Es claro en esta representación que el nivel superior es el mundo de los vivos, en tanto que el inferior lo es de los muertos. Esto ilustra la importancia del nivel medio y, más explícitamente, del área llana que la mayor parte de las representaciones complejas contienen, como la región ambigua e intermediaria en la que se comunican la

vida y la muerte de la misma manera como, en general, "el personaje muerto [=supino] es intermediario entre el área llana central y la zona vertical inferior" (De Bock 1988: 83). El desorden del nivel superior es sólo aparente. Es posible reconocer al Personaje Postrado en la cima del pico central, los Acompañantes-Observadores con gestos manuales diferenciados en las abras entre picos, y el Participante con la cría de venado en brazos. El registro pintado incluye una figura cayendo en el segundo pico, otras figuras pequeñas corriendo hacia la derecha, así como cactus y caracoles, indicadores geográficos y calendáricos que aparecen también en otras vasijas de Sacrificio en Montañas. Descendiendo por el primer pico hay una serpiente, semejante a la de SM-45. Su posición es otro indicador del movimiento básicamente vertical que domina el tema de Sacrificio en Montañas.

## 2.5. Fauna y flora, etc.

Plantas y animales aparecen en varias vasijas de Sacrificio en Montañas como indicadores adverbiales del tiempo y el lugar de la acción. Esta categoría es un subgrupo de escenas en las que la acción se ha eludido en mayor o menor medida, de modo que, además del Personaje Postrado, aparecen sobre todo animales, plantas u objetos inanimados. La presencia de estos seres, empero, no es puramente adverbial, sino que tiene un valor simbólico comparable al de los protagonistas principales del tema. En SM-60 hay un felino, una lagartija y un venado. La distribución es comparable a la de SM-1 y SM-2, con dos seres en cada uno de los dos niveles (véase Tabla 5).

TABLA 5

DISTRIBUCION DE PERSONAJES Y ANIMALES EN RELACION A NIVELES DE LAS VASIJAS

	SM-1, SM-2	SM-60
superior	Personaje Postrado : Wrinkle Face	Personaje Postrado : felino
inferior	Iguana : Perro	lagartija : venado

TABLA 6

DISTRIBUCION RESUMIDA DE PERSONAJES Y ANIMALES					
SM-63, SM-64		SM-60		SM-1, SM-2	
P Postrado	búho	P Postrado	felino	P Postrado	Wrinkle Face
venado	Acompañante	venado	lagartija	Perro	Iguana

La escena se simplifica aún más en SM-61. El Personaje Postrado esta cayendo en el nivel superior, mientras que en el nivel inferior un solo caracol se desplaza hacia arriba. El caracol está presente también en el nivel inferior de SM-62, en el que el escenario central está ocupado por una pareja de venados, probablemente un macho y una hembra. Tal pareja aparece también en dos representaciones semejantes (SM-63 y SM-64) ya analizadas.

Es posible resumir la distribución en estas escenas en los mismos términos que las representaciones simplificadas presentadas antes (véase Tabla 6).

Una característica común en varias de las escenas es una planter representada como tres ramas distintas (SM-63 y SM-64) o como dos ramas flanqueando un objeto central (SM-66 y SM-67). En SM-64 las ramas laterales se dividen nuevamente en tres. En SM-66 las dos ramas flanquean un arroyo que fluye desde el Personaje Postrado, como el de SM-49. Finalmente, en SM-67 las ramas flanquean una forma semicircular vista también en SM-29, que representa tal vez una plataforma. La superficie de SM-67 está cubierta de vasijas de asa y estribo típicas del estilo cerámico Moche. Estas vasijas se usaron en actividades rituales además de ser ofrendas funerarias. Iguana lleva una en SM-12 a SM-16 (lám. IIa).

La última vasija de la muestra, SM-68 (lám. VI), parecería no contener elementos iconográficos más allá de la forma de montaña del soporte cerámico. Sin embargo, ya familiarizados con los elementos básicos de las escenas de Sacrificio en Montañas, es posible reconocer al Personaje Postrado en la mancha oblonga en el pico central. Los picos están pintados de blanco y hasta el Personaje Supino aparece tal vez en las dos líneas verticales del nivel inferior. Toda la complejidad de los mitos y rituales del tema de Sacrificio en Montañas podía ser aludida con un

par de pinceladas o incluso tan sólo con la forma de montaña, como en varios ejemplos sin pintura ni modelado no incluidos en la presente muestra.

## INTERPRETACIONES

### Fertilidad

El tema de Sacrificio en Montañas está relacionado iconográficamente con un tipo de gesto manual asociado con fertilidad y poder de generación, tanto fálico como agrícola. El gesto manual, un puño semicerrado, tiene la forma del modelo de cinco picos del Sacrificio en Montañas (Tello 1938: 254; Ubbelohde-Doering 1973). Aparece también en una vasija modelada de un hombre (Donnan 1978: 153) cuyo falo desproporcionado funciona como una *paccha*, una vasija para libaciones relacionada con ritos de agua y fertilidad entre los inkas, conectando de esa manera el poder generativo del falo con el del agua. El gesto puede verse también en una representación antropomórfica de la yuca (*Manihot esculenta*) (Idem), una raíz cuya importancia económica y simbólica para los Moche era comparable a la del maíz. Hay, pues, lazos iconográficos mutuos entre la montaña de cinco picos, el modelo más común del Sacrificio en Montañas, un gesto manual, el poder fálico y la fertilidad agrícola.

Hay también lazos explícitos entre la Deidad de la Cueva, la Deidad de la Plataforma, la fertilidad agrícola, las montañas y el sacrificio. Que la Deidad de la Cueva y la de la Plataforma son dos manifestaciones de la misma divinidad es puesto de relieve por una representación de la deidad sentada en una plataforma dentro de una cueva bajo una serpiente-arco iris bicéfala y una montaña de 2 => 4 picos (Kutcher

1954: pl. 77). Vasijas similares con forma de montaña presentan una figura modelada contra la ladera, como indicando que son uno y el mismo. En una vasija de este tipo, un ser sobrenatural lleva una cabeza "trofeo" en su mano derecha y un cuchillo sacrificial en la izquierda. En otra vasija en forma de montaña, un personaje con atributos sobrenaturales lleva en las manos, cual sendas varas, un tallo de yuca y uno de maíz, en la derecha e izquierda respectivamente (Hocquenghem 1977: 190). La distribución semejante de las vasijas "parecen indicar que las plantas se obtienen [...] a cambio de sacrificios" (Idem), en el contexto de la montaña.

## Agua

El tema de Sacrificio en Montañas está explícitamente relacionado con el agua por medio del motivo de Ola que reemplaza a la montaña en tres vasijas muy estilizadas (SM-17 a SM-19 [lám. IIb]); Este motivo claramente representa el agua, como se puede ver en vasijas con escenas marítimas (e.g., en Donnan 1978: 104). Hay vasijas con la forma de Ola y Escalera desprovistas de decoración, tales como en Hocquenghem (1987: f. 190), interpretadas por esta autora como la representación del agua que baja de las montañas. Era ésta la manera como los Moche (y con ellos todos los pueblos de la costa peruana) obtenían el agua para la agricultura, siendo el caso que en su territorio prácticamente no llueve. Más generalmente, en toda la región centroandina, y hasta el presente, las montañas son adoradas como dadoras de lluvia y domicilio de las deidades meteorológicas. La Ola curvilínea es, pues, signo de agua, en contraste con la Escalera rectilínea que significa la tierra. Ambos motivos aparecen juntos también en el hocico plano de felinos teratomorfos en efigies (Lavalley, J. A. de 1985: 127), en que parecen aludir al perimetro de una plaza sagrada. EL motivo de Escalera, que denota montañas y terrazas, es también el trono de la deidad en cuyo nombre se realiza el sacrificio y funciona como el portal del área sacrosanta de la actividad ritual (e.g., en SM-13 a SM-16 [lám. IIa]).

El nivel inferior de algunas vasijas de picos múltiples (especialmente SM-36, SM-42 a SM-44) contiene información pintada que podría reforzar las conexiones ya establecidas con el agua y los felinos. Incluye una línea ondulada que, sugiero, representa

una vía acuática y, más específicamente, un canal de irrigación. Esto es particularmente explícito en SM-36. En SM-44 la línea se combina con dos objetos cóncavos oscuros, que tal vez representan cuerpos de agua. Esta vasija actúa como intermediaria entre las que incluyen el canal propuesto y las de garra de felino (SM-45, SM-46 y SM-47 [lám. IVe]), en las que nuevamente se establece una conexión con este animal. En este último subgrupo, la vasija entera tiene la forma de una garra de felino, de modo que la superficie llana del nivel es su palma y los charcos cóncavos son sus uñas. De acuerdo con esta representación, la Deidad de la Plataforma y el Personaje Supino están sentados o echados sobre la palma de la garra del felino. La palma de la garra se opone así a los picos de montañas. En una extrapolación quechua, esto podría indicar un contraste entre *pampa* (una superficie llana) y *urqu* (montaña). En algunos contextos, no obstante, la palma de la mano es llamada *makiqucha* (*maki* = mano, *qucha* = lago), lago o concavidad de la mano (Alencastre & Dumézil 1953: 34), de modo que:

superior:inferior :urqu:qucha :convexo:cóncavo :tierra:agua

También el cabello del Personaje Postrado puede referirse al agua. El pelo largo, especialmente femenino, es un símbolo común del agua (Guamán Poma 1936: 140, 316). Ya he mencionado la conexión entre el Personaje Postrado y el lavado de cabellos de *Wrinkle Face* en una tinaja con motivos relativos al agua. En SM-29, SM-49 y SM-66 parece correr agua de los cabellos del Personaje Postrado. El hecho de que la corriente aparece en color rojo señalaría una conexión entre el agua y la sangre. Una parte importante del corpus cerámico Moche es bicromo rojo sobre crema. En vista de la centralidad del sacrificio en la iconografía Moche y el posible uso de vasijas ceremoniales como recipientes de la sangre de los (las) sacrificados (as) (SM-12 y SM-67), sugiero que la pintura roja usada en vasijas decorativas aludía de manera general a la sangre.

La conexión entre el agua, el cabello y la sangre parecería sugerir que la víctima sacrificial tenía connotaciones femeninas relativas quizás a la menstruación. Existe una analogía etnohistórica en la visita del extirpador Hernández Príncipe en Oeros (Provincia Bolognesi, Ancash) a inicios del siglo XVII (Hernández Príncipe 1923 [1622]; Mester 1983;

Zuidema 1977). El informe de la visita describe el culto de una joven mujer enterrada en vida unas generaciones antes como sacrificio de *Capac Hucha*. Este sacrificio tenía una función doble. Servía los intereses de su padre, que por él recibió del Inka el cargo de señor local. Fue también un sacrificio fundacional para la protección de un canal de irrigación. Con anterioridad a la inmolación de la muchacha, magos-ingenieros habían sido contratados para cavar el canal por un sector dificultoso. Los que fracasaron en el intento fueron desbarrancados o decapitados, en tanto que los que tuvieron éxito se transformaron en estrellas y serpientes. El culto que Hernández Príncipe trató de abolir incluía no sólo a la mujer sacrificada; incluía también a los magos-ingenieros y al peñasco que había constituido el obstáculo original. El informe conecta el sacrificio exangüe de una mujer, el sacrificio sangriento de hombres, el despeñamiento y la decapitación, la construcción y mantenimiento de un canal de irrigación, y la transformación de magos exitosos en seres sobrenaturales con atributos ctónicos y celestiales.

En su informe Hernández Príncipe mencionó el despeñamiento y la decapitación en un mismo contexto. De acuerdo a otras fuentes etnohistóricas, hubo castigos reservados para crímenes contra la ética sexual y especialmente por incesto (e.g., Anónimo 1992 [1591?]: 102-103) y adulterio. El castigo por crímenes sexuales se relaciona con frecuencia a actos de purificación y es compatible con nociones de sacrificio. Las víctimas sacrificiales pueden ser totalmente inocentes, como en *Capac Hucha*, o totalmente culpables, como en el caso de acusados de crímenes contra la moral, considerados responsables por desórdenes sociales y naturales.

## Rango

Por sus roles en el sistema iconográfico Moche, los actores sobrenaturales de las escenas de Sacrificio en Montañas, la Deidad de la Cueva = Deidad de la Plataforma, *Wrinkle Face* e Iguana, parecen estar relacionados con el inframundo y las funciones sacerdotales y económicas, en contraste con las funciones de gobierno y guerreras (Berezkin 1980: 11). En la mayoría de las escenas de Sacrificio en Montañas en las que están *Wrinkle Face* e Iguana, éstos se encuentran en lados opuestos de la vasija, denotando

una relación esencialmente horizontal.

No obstante, en dos instancias (SM-1 y SM-2) Iguana parece estar subordinado a *Wrinkle Face*. Esto lo denotan su gesto manual de aparente imploración y su posición inferior en la vasija. La condición de Iguana como servidor de *Wrinkle Face* aparece explícitamente en dos vasos campanuliformes en los cuales *Wrinkle Face* lucha contra una serie de enemigos sobrenaturales (Larco-Hoyle 1945: 23; Castillo 1989). En otra vasija (Benson 1972: fig. 2-9), *Wrinkle Face* e Iguana se encuentran frente a frente. *Wrinkle Face* está sentado en una plataforma elevada, denotando su posición jerárquica superior. También el traje de *Wrinkle Face*, con la camisa de *ahuauqui* y el cinturón de serpientes, lo pone en una posición más elevada que Iguana, con su camisa a rayas verticales, relacionada con el complejo funerario (Benson 1972: 294) y la bolsa (de semillas o de pescador) relacionada con actividades de producción. Empero, la posición inferior de Iguana se ve equilibrada por su tocado de ave, en alusión al mundo celestial, en oposición al tocado felino y terreno de *Wrinkle Face*. La conexión con el cóndor refuerza la relación de Iguana con la muerte por ser las aves de rapiña mediadoras entre la vida y la muerte (Schaffer 1984). En las fuentes etnohistóricas se dice también que el cóndor podía trascender a la muerte (Taylor 1987: 63n). En tanto que *Wrinkle Face* es claramente masculino y terrestre, Iguana tiene atributos ambiguos. Además de la conexión propuesta con la agricultura, está relacionado con la pesca (De Bock 1988: 97). Su rol limítrofe lo enfatiza la oposición cóndor:iguana. Iguana representa al mar y al cielo, sobre y bajo la tierra, el mundo de *Wrinkle Face*.

Sin embargo, *Wrinkle Face* no ocupa el ápex del complejo mitológico. El análisis de piezas decoradas permite proponer su posición y la de otros personajes en el contexto de la jerarquía mitológica Moche, como se refleja en su arte. En una vasija que representa a hombres y animales antropomorfos ocupados en un juego ritual con frijoles (Larco-Hoyle 1939: 99), se ven tres niveles jerárquicos. Las figuras de los pisos inferiores visten la camisa de *ahuauqui*, como *Wrinkle Face*. En el piso superior de la vasija hay dos personajes que representan dos niveles jerárquicos altos. El de mayor rango lleva un pectoral ancho que le cubre el pecho y un tocado semicircular. Estos son los atributos de la Deidad de la Cueva

= Deidad de la Plataforma. De ello puede inferirse que la Deidad de la Plataforma (>)= Deidad de la Cueva > *Wrinkle Face* > Iguana, una ecuación comparable a la de Berezkin (1980: 8): Dios C > Dios A > Dios B.<sup>9</sup>

El complejo sacerdotal sacrificial, por otro lado, complementaba al complejo guerrero, como se deduce de otros dos artefactos cerámicos. En un recipiente que representa una procesión (Ubbelhode-Doering 1952: 170-171), hay tres posiciones jerárquicas principales. La más alta ocupa el centro de la escena: son los guerreros, con sus porras y escudos; su jefe lleva un tocado de luna creciente. Los sacerdotes, en segundo lugar, tocan música para los guerreros. Llevan tocados de cóndor y de felino (o zorro), como Iguana y *Wrinkle Face*, y rodean al grupo por delante y por detrás. En tercera posición están los representantes de las funciones productivas, más pequeños que el resto, con ropas sin decoración y una bolsa semejante a la de Iguana. En otro grupo de vasijas que representan el Tema del Entierro (Donnan 1978: 90-91), *Wrinkle Face* e Iguana aparecen llevando a cabo actos rituales y funerarios para el señor principal, que lleva un collar ancho y el tocado de luna creciente.

## EL SACRIFICIO EN MONTAÑAS EN EL CONTEXTO DEL COMPLEJO SACRIFICIAL MOCHE

Hocquenghem (1987: 180) distingue dos complejos sacrificiales en la iconografía Moche, uno relaciona-

do con las batallas rituales y el Tema de la Presentación (Donnan 1978), que ella sitúa en febrero, al tiempo del pasaje postsolsticial del sol por el cenit, y otro relacionado con el Tema de Sacrificio en Montañas, ubicado temporalmente en agosto, al tiempo del anticenit post-solsticial. El interés por el cenit y el anticenit o nadir se basa en los estudios de Zuidema sobre astronomía inka (e.g., Zuidema 1982), según los cuales los pasajes del sol por el cenit y el nadir eran observados por medio de líneas imaginarias idénticas, pero en direcciones opuestas. Esta oposición empírica simbolizaría dualidades cosmológicas.

No obstante, las evidencias iconográficas permiten proponer que las escenas de sacrificio en la cerámica Moche forman todas parte de un complejo sacrificial único, que en cada una de sus partes enfatizaba un aspecto distinto de las preocupaciones religiosas de los Moche. Según esta hipótesis unitaria, los temas principales referentes al sacrificio representarían estadios temporales distintos de un ritual complejo, de acuerdo a la siguiente orden:

Batalla Ritual => Carrera de los Cautivos => *Sacrificio en Montañas* => Sacrificio de los Cautivos => Presentación

El ciclo se iniciaría con la Batalla (fig. 5). El Sacrificio en Montañas se ubicaría entre la carrera de los cautivos (Hocquenghem 1987: fig 187; aquí fig. 6.) y el sacrificio en la plaza ceremonial (Hocquenghem 1987: fig. 188; aquí fig. 7). El Tema de la Presentación (de la sangre del sacrificio) sería la culminación del ritual, representada generalmente de manera particularmente hierática (Hocquenghem 1987: fig 100; aquí fig. 8).



Figura 5. La Batalla (según Kutscher 1983: fig. 102, tomado de Hocquenghem 1987: fig. 87).



Figura 6. El Sacrificio (según Kutscher 1983: fig. 124, tomado de Hocquenghem 1987: fig. 187).



Figura 7. El Sacrificio en la Plaza Ceremonial (según Kutscher 1983: fig. 123, tomado de Hocquenghem 1987: fig. 188).

Según el modelo unitario propuesto aquí, el ceremonial complejo que incluye el Sacrificio en Montañas se iniciaría con batallas rituales cuyo objetivo sería la obtención de cautivos para el sacrificio. Estos cautivos, desposeídos de sus atuendos e insignias, desnudos y con el cabello suelto y desordenado, habrían participado en carreras cuya meta final era la plaza ceremonial central. En estas carreras los jefes de los cautivos eran llevados en andas, como una comitiva real. La Figura 6 combina la carrera de los cautivos desnudos con el Tema de Sacrificio en Montañas. La montaña era un obstáculo en la sanguinaria carrera ritual, con consecuencias fatales para algunos de los participantes. Este escenario explicaría el carácter aparentemente autosacrificial del tema de despeñamiento. Los sobrevivientes del Sacrificio en Montañas continuaban su carrera hasta la plaza ceremonial, denotada por los dos templos. Estos, ocupados el uno por hombres y el otro por mujeres, podrían referirse a las huacas del Sol y de la Luna del centro ceremonial de Moche, donde se ha hallado evidencia arqueológica de sacrificios (Steve Bourget, comunicación personal). La Figura 7 representaría la llegada de los señores cautivos y sus acompañantes a la pirámide principal. Esta escena, de estilo

realista, sería en buenas cuentas equivalente (aunque ligeramente anterior en el orden de eventos) al famoso Tema de la Presentación (fig. 8), descrito por Donnan (1978), de representación más hierática y simbólica. Ambas escenas están divididas en dos sectores por una línea horizontal. En el piso inferior ocurre la mayor parte de los actos sacrificiales, que incluyen la extracción del corazón de las víctimas (fig. 7, esquina superior derecha; fig. 8, parte inferior central; véase también los corazones en las garras de la serpiente bicéfala que sirve de soporte a la parte superior). Posiblemente incluyen también la recolección de su sangre, ofrecida al señor principal o a su representación divinizada, según el caso, en una copa cubierta por un mate.

## OBSERVACIONES FINALES

A través del análisis de una muestra relativamente amplia de vasijas con escenas de Sacrificio en Montañas he intentado demostrar la unidad y centralidad del tema en el contexto del corpus iconográfico Moche y, más explícitamente, del principal complejo

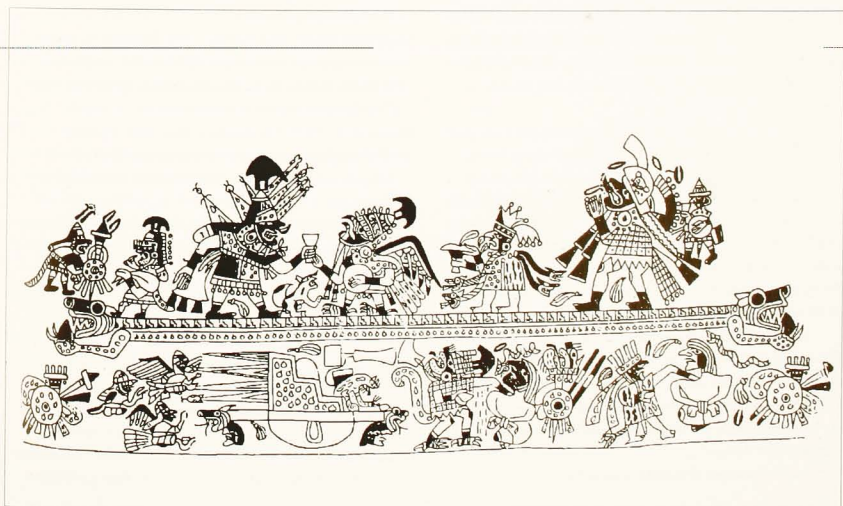


Figura 8. El Tema de la Presentación (según Kutscher 1983: fig. 299, tomado de Hocquenghem 1987: fig.100).

sacrificial representado en éste. A pesar de la riqueza de detalles divergentes que las distingue, las escenas respetan dos esquemas básicos, reflejos de convenciones iconográficas distintas para representar el tema. El Sacrificio en Montañas es parte de una lista relativamente corta de temas semidiscretos e interrelacionados que los Moche representaron en su arte sagrado. Como parte del ciclo sacrificial principal, que se iniciaba con las batallas rituales y culminaba con el Tema de la Presentación, el Tema de Sacrificio en Montañas representaba, en el lenguaje iconográfico mítico, un ritual relacionado con las funciones sacerdotales y agrícolas por medio de la apropiación -a través del sacrificio- de las fuerzas ctónicas y celestes de las que se obtenía fertilidad y agua.

La identificación del Personaje Postrado con *Wrinkle Face* (e.g., en SM-45) y de Iguana con el Personaje Supino (en SM-52 y SM-53 [ lám. Va]) indicaría que las víctimas del sacrificio personificaban a la divinidades a las que los Moche dedicaban sus sacrificios. Estos personajes eran cautivos de batallas rituales, probablemente entre grupos Moche rivales. Su inmolación ante los señores, que probablemente ingerían su sangre, reflejaba una ideología de apropiación de las fuerzas naturales por medio del sacrificio. Mientras que el Tema de la Presentación enfatizaba el aspecto político del sacrificio, el derramamiento ritual de sangre en la montaña resaltaba su aspecto de fertilizador de la tierra y de propiciador de las fuerzas naturales.

## NOTAS

<sup>1</sup> Ya escrito este trabajo llegó a mi conocimiento información sobre otras dos tesis de carácter iconográfico, una de D. Arsenault (1994) y otra de S. Bourget (1994). Aunque todavía no las he podido consultar (no aparecen en mi lista de Referencias), entiendo que ambas subrayan, desde perspectivas distintas, la centralidad de los temas sacrificiales en el arte cerámico Moche.

<sup>2</sup> Cuando el lector vea una referencia SM-n debe ir al APEN-DICE. Si la vasija ya salió publicada, aparecerá allí la referencia más accesible. Si la vasija es inédita, dirá "Fotografía del Autor" o "Archivo Zuidema", en cuyo caso se muestra la vasija en una de las ilustraciones referidas como LAMINAS, generalmente referida como "lám.-n".

<sup>3</sup> Las traducciones al castellano son mías.

<sup>4</sup> N. del E.: pólite = anglicismo del autor por polity, que se podría traducir aproximadamente como "unidad política".

<sup>5</sup> Uso el término quechua *ahuauqui* en el sentido amplio que le da Zuidema (1991), esto es, como el motivo textil de pirámide escalonada invertida dispuesto alrededor del cuello.

<sup>6</sup> Nótese que el pico central de esta vasija fue restaurado incorrectamente, de modo que el Personaje Postrado no aparece en lo que sin duda alguna era su ubicación original.

<sup>7</sup> Se trataría de un zorro (en brazos del segundo Acompañante desde la izquierda) y una cría de venado (cuarto Acompañante). La identificación es posible por la cola de los animales: larga, gruesa y caída en el caso del zorro; pequeña, en punta y levantada en el del venado (Donnan 1978; Lavallée 1972).

<sup>8</sup> La cuenta con los dedos de las manos es un procedimiento casi universal; el uso de los brazos, aludido aquí, es menos común (Closs 1986, Ed.).

<sup>9</sup> El Dios B de Berezkin no es equivalente a Iguana, pues es enemigo y no asistente de *Wrinkle Face*; pero tanto Iguana como el Dios B tienen atributos de pesca (De Bock 1988: 97; Berezkin 1980: 5).

## REFERENCIAS

- ALENCASTRE, A. G. & G. DUMÉZIL, 1953. Fêtes et usages des indiens de Langui. *Journal de la Société Américanistes*, Nouvelle Série 42: 1-118.
- ANONYMOUS (Seudo Blas Valera), 1992. Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú. En: *Antigüedades del Perú*, H. Urbano & A. Sánchez (Eds.), pp.43-122. Madrid: Crónicas de América 70, Historia 16.
- BENSON, E. P., 1972. *The Mochica*. New York: Praeger.
- 1978 Mochica art and symbolic language. En: *Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes*, vol. 7, pp. 291-299, París.
- BEREZKIN, Y., 1980. An identification of anthropomorphic mythological personages in Moche representations. *Nawpa Pacha* 18: 1-26.
- BETANZOS, J. DE., 1987 [1551]. *Suma y narración de los Incas*. Madrid.
- BLISS COLLECTION, 1963. *Handbook of the Robert Woods Bliss Collection of Pre-Columbian Art*, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- BOURGET, S., 1990. Caracoles sagrados en la iconografía Moche. *Gaceta Arqueológica Andina* 5 (20): 45-58, Lima.
- CASTILLO, L. J., 1989. *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial PUCP.



- CLOSS, M. P. (Ed.), 1986. *Native American Mathematics*. Austin: University of Texas Press.
- COLLIER, D., 1959. *Indian Art of the Americas*. Chicago: Catálogo de Exposición, Chicago Natural History Museum.
- CONKLIN, W. J. & E. P. Benson, 1981. *Museums of the Andes*. New York: Newsweek.
- CORDY-COLLINS, A., 1979. Andean Area. En: *Pre-Columbian Art from the Land Collection*. L. K. Land (Ed.), pp. 210-264. San Francisco.
- DI BOCK, E. K., 1988. *Mensenoffers voor cosmische orde: structuur en betekenis in Moche iconografie*. Tesis Doctoral. Universidad de Leiden.
- DELLA SANTA, E., 1960. *La Collection de vases Mochicas des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*. Bruselas.
- DORNAN, C. B., 1976. *Moche Art and Iconography*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications.
- 1978. *Moche Art of Peru: Pre-Columbian Symbolic Communication*. Los Angeles: UCLA Museum of Natural History.
- DORNAN, C. B. & D. MC CLELLAND, 1979. *The Burial Theme in Moche Iconography*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- FÜRHMANN, E., 1922. *Reich der Inka*. Hagen: Folkwang-Verlag.
- GÖRTE, J., 1985. Los recolectores de caracoles en la cultura Moche. *Indiana* 10: 355-370, Berlín.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F., 1936. *Nueva corónica y buen gobierno*. París: Musée de l'Homme.
- HERNÁNDEZ PRINCIPLE, R., 1923 [1622]. Mitología andina. *Inca* 1: 25-68.
- HOCQUENGHEM, A.-M., 1977. Quelques projections sur l'iconographie des mochicas: une image de leur monde d'après leurs images du monde. *Baessler-Archiv*, Neue Folge 25: 163-191.
- 1979. L'iconographie mochica et les rites de purification. *Baessler-Archiv*, Neue Folge 27: 211-252.
- 1980. Forme, décor et fonction: les vases à sonnaile des collections Mochicas. *Baessler-Archiv*, Neue Folge 28: 181-202.
- 1987. *Iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- KUBLER, G., 1975. *The Art and Architecture of Ancient America: the Mexican, Mayan, and Andean Peoples*. Baltimore: Penguin.
- KUTSCHER, G., 1954. *Nordperuanische keramik*. Monumenta Americana I. Verlag Gebr. Mann, Berlín.
- LARCO-HOYLE, R., 1927. *Hacia el despertar del alma india*. Lima.
- 1938. *Los Mochicas*. Vol. I, Lima.
- 1939. *Los Mochicas*. Vol. II, Lima.
- 1945. *Los Mochicas*. Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana.
- LATHRAP, D. W., 1973. Gifts of the Cayman: Some Thoughts on the Subsistence Basis of Chavin. En: *Variations in Anthropology*, D. Lathrap & J. Douglas (Eds.), pp. 91-105. Urbana: Illinois Archaeological Survey.
- LAVALLE, J. A. de, 1978. *Arte y tesoros del Perú: cerámica y escultura*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- 1985. *Culturas precolombinas: Moche*. Lima: Banco de Crédito.
- LAVALLEE, D., 1972. *Les représentations animales dans la céramique mochica*. Mémoires de L'Institut d'Ethnologie. IV. Musée de l'Homme, París.
- MARTÍNEZ COMPANÓN Y BUJANDA, B. J., 1936. *Trujillo del Perú a fines del Siglo XVIII*. J. Domínguez Bordona (Ed.). Madrid: Real Biblioteca.
- MESTER, A. M., 1983. *The Owl in Moche Iconography: Implications for Ethnical Dualism on the Peruvian North Coast*. Tesis de Maestría inédita, Universidad de Illinois.
- MICHAUD, A., 1970. La religiosidad en Qollana. *Allpanchis* 2: 12.
- MUSELEY, M. E., 1992. *The Incas and Their Ancestors*. New York: Praeger.
- MOSER, C. L., 1974. Ritual Decapitation in Moche Art. *Archaeology* 27 (1): 30-37.
- MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE, GENEVE, 1943. *L'Empire des Incas*. Ginebra.
- MUSEO CHILENO DE ARTE-PRECOLUMBINO, 1990. *Moches: señores de la muerte*. Santiago: Catálogo de Exhibición.
- OHARA RYU GEIUTSU SANKOKAN, 1991. *The Andes...* Tokyo: Catálogo de Exhibición.
- PEÑAHERRERA DEL AGUILA, C., 1970. *Atlas histórico geográfico y de paisajes peruanos*. Lima: Instituto Nacional de Planificación.
- PERUVIAN ANTIQUITIES, 1985. *Peruvian Antiquities: A Manual for United States Customs*. Washington, D.C.: Organización de Estados Americanos.
- PURIN, S., s.f. *Vases anthropomorphes Mochicas des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Fascicule 1, Bruselas.
- RANDALL, R., 1990. The mythstory of Kuri Qoyllur: sex, seque, and sacrifice in Inka agricultural festivals. *Journal of Latin American Lore* 16 (1): 3-45.
- RAUNTENSTRAUCH-JOIST-MUSEUM KÖLN, 1959. *Schätze aus Peru von Chavin bis zu den Inka*. Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen.
- SCHAFFER, A.-L., 1984. *Cathartidae in Moche Art and Culture*. En: *Proceedings of the International Congress of Americanists*, Manchester 1982. BAR International Series, Londres.
- SCHULTS, R. E. & A. HOEMANN, 1979. *Plants of the Gods: Origins of Hallucinogenic Use*. New York: McGraw-Hill.

- SOTHEBY, 1978. *Fine Pre-Columbian Art*. Auction of November 22, 1978. Nueva York.
- STRONG, W. D. & C. EVANS JR., 1952. Cultural Stratigraphy in the Viru Valley, Northern Peru. *Columbia University Studies in Archaeology and Ethnology* 4.
- TAYLOR, G., 1987. *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- TEEL The University Prints, 1979. *Pre-Columbian Art*. Winchester, Mass.: TEEL-The University Prints.
- TELLO, J. C., 1938. *Arte antiguo peruano*. Primera parte. *Inca*, Vol. II, Lima.
- TILLEY, C., 1991. *Material Culture and Text: The Art of Ambiguity*. London & Nueva York: Routledge.
- UBBELOHDE-DOERING, 1952. *The Art of Ancient Peru*. New York: Praeger.
- 1973. Die hand des Wettergottes von Moche. *Indiana* 1: 169-177.
- VALERI, V., 1985. *Kingship and Sacrifice*. Chicago: University of Chicago Press.
- WASSERMANN-SAN BLAS, B. J., 1938. *Cerámicas del antiguo Perú de la Colección Wassermann-San Blas*. Buenos Aires.
- ZUIDEMA, R. T., 1977. Shafttombs and the Inca Empire. *Journal of the Steward Anthropological Society* 9 (1-2): 133-178.
- 1980. El ushnu. *Revista de la Universidad Complutense* 28 (117): 317-362, Madrid.
- 1982. Inca Observations of the Solar and Lunar Passages Through Zenith and Anti-zenith at Cuzco. En: *Archaeoastronomy in the Americas*, R. A. Williamson (Ed.). Los Altos, Londres: Ballena Press.
- 1986. *La civilisation inca au Cuzco*. Essais et Conférences. Collège de France, PUF, Paris.
- 1991. Guamán Poma and the Art of Empire: Toward an Iconography of Inca Royal Dress. En: *Transatlantic Encounters*, K.J. Andrien & R. Adorno (Eds.). Los Angeles: University of California Press.

## APENDICE

### Muestra de vasijas de Sacrificio en Montañas

SM	Colección	Número	Proveniencia <sup>2,3</sup>	Fuente de la Ilustración <sup>4</sup>
1	MRAH, Bruselas	A.AM.39-128	Godefroy (Chimbote)	Purim n.d. pl.XLVI
2	MMA, Nueva York		W-SB (Chimbote)	Donnan 1978:f.226
3	MU, Trujillo			Archivo Zuidema p.8:7-8
4	Land Collection			Cordy-Collins 1979:f.192
5	AIC, Chicago	55.24		Moser 1974:34
6	MU, Trujillo			Archivo Zuidema p.3:10-12
7	MNAAHP, Lima	C-0.3281		Fotografía del autor
8	MNAAHP, Lima	C-0.3282		Fotografía del autor
9	Cassinelli, Trujillo			Fotografía del autor
10	MNAAHP, Lima			Lavalle 1978:110
11	FMNH, Chicago	4,719		Collier 1959:#73
12	MfV, Berlín	VA 48090		Hocquenghem 1979:251(f.25)
13				W-SB 1938:f.547
14	MfV, Berlín	VA 7676	W-SB (Chimbote) (Lambayeque)	Hocquenghem 1979:251(f.26)
15	MU, Trujillo			Archivo Zuidema p.3:13-15
16	Cassinelli, Trujillo			Fotografía del autor
17	Linden-M, Stuttgart			Benson 1972:36(2-11,12)
18	MfV, Berlín	VA 18094	Gretzer (Chimbote)	Kutscher 1954:pl.79

19	Mayrock, Santiago			Archivo Zuidema p.28:25-27
20	UM, Philadelphia			Archivo Zuidema p.59:17
21	MNAAHP, Lima	C-0.3071		Fotografía del Autor
22	MH, París			Archivo Zuidema p.52A:18
23	MU, Trujillo			Archivo Zuidema p.27:17-19
24			W-SB (Chimbote) (Trujillo)	Benson 1972:2-2
25	M d'Eth..., Ginebra			Musée d'Eth. 1943:f.45
26	MU, Trujillo			Archivo Zuidema p.3:4
27	Mayrock, Santiago			Archivo Zuidema p.28:31-33
28	Seized antiquities	408/276		Peruvian Antiquities n.d.:12
29	MdeA, Madrid			Donnan 1978:f.223
30	MNAAHP, Lima	C-0.3249		Fotografía del autor
31	MNAAHP, Lima	C-0.3311		Fotografía del autor
32	AIC, Chicago	55.23		Archivo Zuidema p.34:6-7
33	M Pigorini, Roma			Archivo Zuidema p.49:33-34
34			Private coll., Florida Macedo (Trujillo)	Sotthey 1978:76
35	MfV, Berlín	VA 4669		Kutscher 1954:f.78A
36			(Sorcapa; Chicoma)	Kubler 1975:f.97
37	MNAAHP, Lima	C-0.3308		MChAP 1990:f.46
38	MNAAHP, Lima	C-0.3305		Fotografía del autor
39	MNAAHP, Lima	C-0.3306		Fotografía del autor
40	MNAAHP, Lima	C-0.3303		Fotografía del autor
41	MNAAHP, Lima			TEEL 1979:N429
42				Benson 1972:2-1
43	MfV, Berlín			Archivo Zuidema p.27:1
44			W-SB (Lambayeque)	W-SB 1938:f.545
45	ORGS, Tokio			Ohara 1991:f.77
46	MNAAHP, Lima			Conklin 1981:39
47	MdeA, Madrid			Archivo Zuidema p.48:24
48	MNAAHP, Lima	C-0.3300		Donnan 1978:f.224
49	MfV, Berlín		Gretzer (Chimbote)	Donnan 1978:f.225
50	MfV, Berlín			RJM 1959:f.41
51	MNAAHP, Lima	C-0.3309		Fotografía del autor
52	MNAAHP, Lima	C-0.3301	(V-162, Huaca de la Cruz, Virú)	Strong 1952:pl.XXVIII
53	MNAAHP, Lima	C-0.3310		Fotografía del autor
54	MfV, Berlín	VA 18287		Hocquenghem 1977:188(pl.24)
55	Ambrossetti, BsAs			Archivo Zuidema p.27:2-3
56	MfV, Berlín	VA 47803		Hocquenghem 1987:183
57				Hocquenghem 1987:f.186

58	MNAAHP, Lima	C-0.3299		Fotografía del autor
59	MNAAHP, Lima	C-0.3273		Fotografía del autor
60	MNAAHP, Lima			Golte 1985:366(f.5)
61	MNAAHP, Lima	C-0.3289		Golte 1985:367(f.6)
62	Cassinelli, Trujillo			Golte 1985:367(f.7)
63			W-SB (Lambayeque)	W-SB 1938:f.546
64	MRAH, Bruselas	A.AM.46-7-182	Grenade	Purin n.d.:pl.XLVII
65	Cassinelli, Trujillo			Fotografía del autor
66	Cardoen, Santiago			MChAP 1990:f.27
67	MfV, Berlin	VA 14066		Hocquenghem 1987:f.182
68	MNAAHP, Lima	C-0.3297		Fotografía del autor

<sup>1</sup> Códigos de Museos:

AIC	Art Institute of Chicago
FMNH	Field Museum of Natural History
MdeA	Museo de América, Madrid
MfV	Museum für Volkerkunde, Berlin
MH	Musée del Homme, Paris
MMA	Metropolitan Museum of Art, New York
MNAAHP	Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú
MRAH	Musée Royaux d'Art et d'Historie, Bruxelles
MU	Museo de la Universidad, Trujillo
ORGS	Ohara Ryu Geijutsu Sankokan
UM	University Museum, Philadelphia

<sup>2</sup> Códigos de referencia:

MChAP	Museo Chileno de Arte Precolombino
RJM	Rautenstrauch-Joest-Museum
TEEL	TEEL The University Press
W-SB	Wassermann-San Blas

<sup>3</sup> Colección original a la que perteneció la pieza seguida entre paréntesis por la proveniencia argüida o establecida.

<sup>4</sup> Se da la publicación más reciente o de mayor acceso. Vasijas inéditas aparecen como Archivo Zuidema o Fotografía del autor, y se las ilustra en las láminas que acompañan este artículo.