

ARCHAEOLOGIA MVNDI

PERÚ

Rafael Larco Hoyle



Editorial Juventud

ARCHAEOLOGIA MVNDI

Colección dirigida por Jean Marcadé, Profesor
de la Facultad de Letras Burdeos.

© 1966 by EDICIONES NAGEL, GINEBRA
Derechos reservados para todos los países, incluyendo la U.R.S.S.
Impreso en Suiza. Printed in Switzerland.

RAFAEL LARCO HOYLE

PERÚ

91 ilustraciones en color. 76 ilustraciones en negro y blanco.

EDITORIAL JUVENTUD, S.A. · BARCELONA

ÍNDICE GENERAL

	Página
<i>Prefacio</i>	9
<i>Prólogo</i>	11
<i>Capítulo I Época Pre-Cerámica</i>	43
<i>Capítulo II Época Inicial de la Cerámica</i>	47
<i>Capítulo III Época Evolutiva o Formativa</i>	49
Vicus	49
Cupisnique	61
Nepeña	63
Ancón	65
Paracas-Cavernas	66
Paracas-Inciso	68
Chongoyape	69
Cupisnique Transitorio	69
Virú	71
Salinar	76
Complejo Mochica	88
Anaranjados	88
<i>Capítulo IV Época Auge</i>	91
Lambayeque	91
Mochica	94
Santa	109
Lima	111
Paracas-Pinilla	113
Paracas-Necrópolis	113
Nazca-A	118
Chanca	121
Nazca-B	123
Cajamarca	134
Pallasca	135
Callejón de Huaylas	135
Chavín	136
Huari	138

	Página
Pucara	141
Tiahuanaco	142
Inca	144
<i>Capítulo V Época Fusional</i>	147
Huari Imperial	147
Huari Norteño-A	148
Huari Lambayeque	165
Humaya	166
Rukana	166
Huari Norteño-B	167
Huari Norteño-C	168
Huari Central-B	168
Teatino	169
Huari Sureño-A	199
Huari Arequipense	169
<i>Capítulo VI Época Imperial</i>	171
Chimú	172
Chancay	189
Chincha	191
Pukina	192
Inca Imperial	192
Conquista	236
<i>Cuadro sinóptico cronológico de las culturas peruanas por centros y regiones</i>	239
<i>Cuadro cronológico de la costa Norte</i>	241
<i>Cuadro cronológico de la costa Central</i>	243
<i>Cuadro cronológico de la costa Sur</i>	245
<i>Cuadro cronológico de las culturas y de montañas</i>	247
<i>Bibliografía</i>	249
<i>Índice de ilustraciones</i>	251
<i>Índice general</i>	259

PREFACIO

Del libro “Perú” (1966)

El presente volumen aparece un tanto aparte de la colección Archaeología Mvndi. No significa esto, ni mucho menos, que hayamos intentado excluir el continente americano de esta encuesta universal sobre los aspectos de la arqueología moderna. Sin embargo, como se podrá apreciar, ésta es una obra de arqueología más que una disertación razonada sobre los problemas, métodos y resultados de la arqueología en el Perú.

No obstante el cambio de óptica en el modo de enfocar el problema, cambio del cual el autor no es, por lo demás, el único responsable, los resultados conseguidos son interesantes. Efectivamente, nuestros especialistas deseaban, desde hace tiempo, poder leer en su lengua original, con un estilo espontáneo que es el «del hombre mismo», y presentadas en una obra de práctico manejo, las teorías de un sabio que pertenece a una ilustre familia, y que, además, es una autoridad en América. Por fin, esta aspiración ha podido realizarse. Hace bastante tiempo también que el renombre de una colección privada prodigiosamente rica causaba entre los especialistas un deseo impaciente por conocer cierto número de piezas arqueológicas reunidas en número suficiente. Don Rafael Larco Hoyle ha tenido la gentileza de autorizar al señor Luis Nagel, cuando estuvo en el Perú, a fotografiar y publicar todos los objetos inéditos escogidos por él, con el fin de ilustrar su texto.

El lector no prevenido ha de saber que constituye un privilegio suyo poder ser iniciado, merced a las ilustraciones de la presente obra, en una documentación que no solamente es de especial curiosidad, sino que contiene, además, un valor científico. No debe tampoco extrañarse de algunas reiteraciones e insistencias que hallará en el texto, cuyo encendido tono puede apreciarse, ni tampoco de cierto tecnicismo utilizado en el mismo, al referirse a cuestiones en las cuales, archaeologi certant, me atrevería a decir. Espero que esta experiencia directa merezca toda su atención.

*Jean Marcade
Profesor de la Facultad de Letras de la
Universidad de Burdeos*

PROLOGO

Cuando en 1924, el amor al pasado vital de mi Patria, del que mi padre hizo escuela, me llevó al estudio de la arqueología peruana, encontré que era muy poco lo que teníamos a mano para establecer una base que facilitara el ordenamiento de las culturas del Perú.

Se conocían entonces los trabajos que hasta la fecha son la piedra fundamental de esos estudios. Sus tres grandes pioneros fueron: Max Uhle, Julio C. Tello y Alfred Kroeber. Pero si bien es cierto que sus investigaciones abrieron trocha en estas disciplinas, no eran aún suficientes para encaminarnos y conocer el desenvolvimiento cultural de este conglomerado de pequeños pueblos que habitaron el Perú Precolombino.

Comencé a escribir *Los Mochicas*, pero luego encontré en mi búsqueda arqueológica lagunas que tuve que salvar. Antes de dar cima al trabajo que emprendí era imperativo que me consagrara a fijar el orden cronológico y las diferentes etapas culturales que existían y que vislumbrara desde el momento que puse mi empeño en la obra cuyos frutos di a conocer, por primera vez, en *Los Mochicas*, obra publicada en 1938.

En 1946 había completado, ya con los nuevos descubrimientos que yo mismo hiciera en forma ordenada, un cuadro con la secuencia cronológica de las culturas en el Norte del Perú. Fue en la Mesa Redonda de Chiclín donde, efectivamente, después de largos años y convocados, por primera vez, los más notables arqueólogos de Norteamérica (no estuvieron presentes los doctores Kroeber ni Masson) y algunos del Perú, que se modificaron por completo los estudios de la Arqueología y se fundamentaron los trabajos futuros.

Como está dicho en mi libro *Las Épocas Peruanas*, los arqueólogos norteamericanos admitieron las *Siete Épocas* en que dividí la secuencia cultural en el Perú, cambiando en algunos casos sólo los nombres, sin que esto modificara el fondo mismo de la cosa. O sea, el sistema, clasificando el proceso cultural peruano en las siete épocas siguientes: Precerámica, Inicial de la Cerámica, Evolutiva o Formativa, Auge, Fusional, Imperial y Conquista.

A su vez, estas Épocas han sido subdivididas, cada una, en tres periodos con el objeto de continuar en forma ordenada la trayectoria de la evolución de las culturas. Las Épocas tienen mucha duración y en el lapso que transcurre desde el comienzo de una Época y el inicio de la siguiente se pueden formar culturas.

Esto se explica porque los ciclos culturales pueden cerrarse o las culturas comenzar a decaer hasta el final. También dentro de estas Épocas pueden iniciarse varias culturas, como puede haber Etapas culturales que sin tener la importancia de las culturas en sí, constituyeron un nexo entre ellas. De ahí es que se impone la subdivisión para facilitar la *sistematización cronológica* que estamos siguiendo.

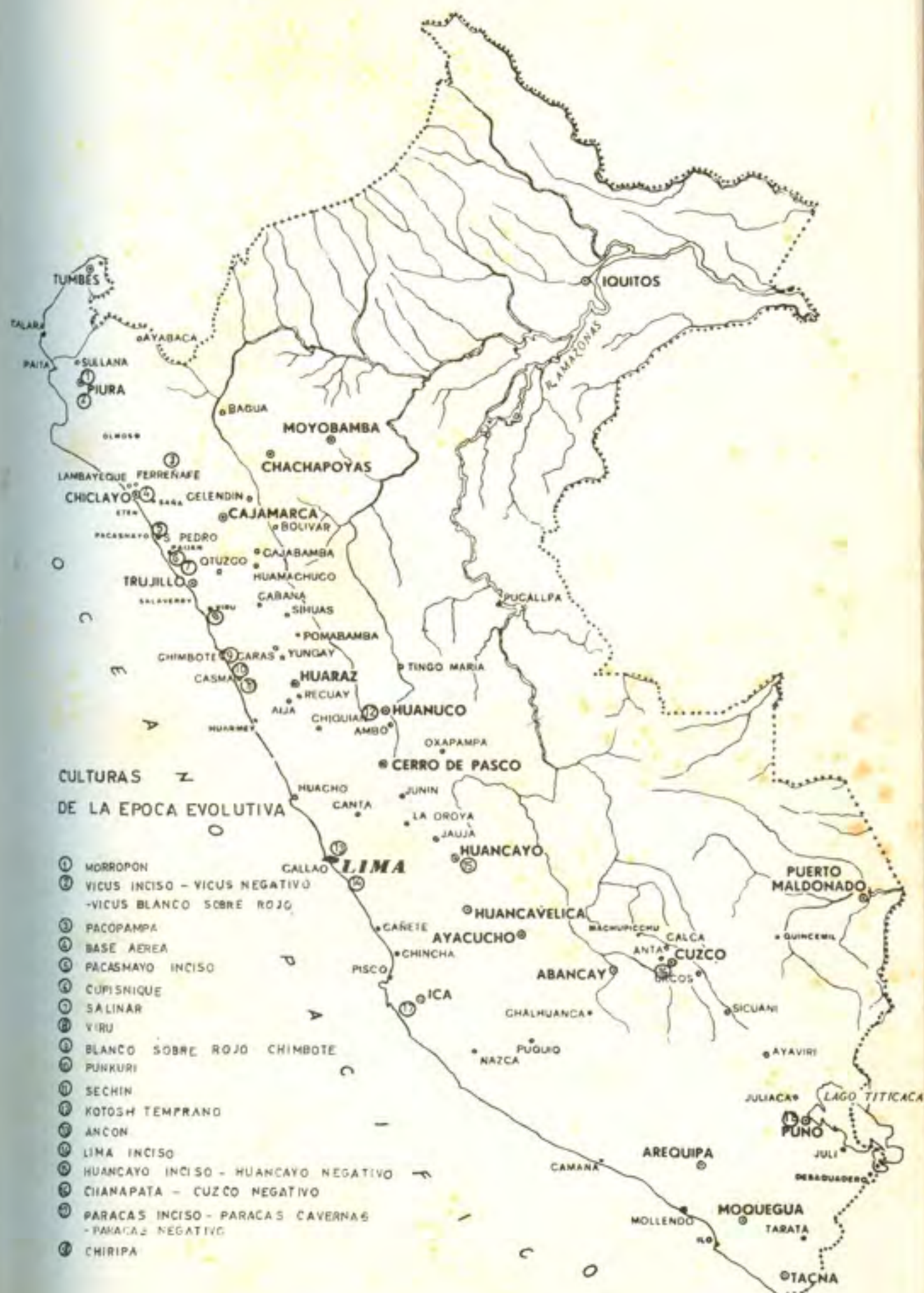
La cerámica es el más completo elemento diagnóstico y de trabajo que tenemos los arqueólogos en el Perú. De ahí que en las dos primeras épocas utilizara la ausencia y la iniciación de la cerámica para determinarlas y clasificarlas. Sin dejar de emplear a la cerámica como elemento principal entre los elementos diagnósticos de cada época, en las cinco épocas siguientes en las que se produce la formación, el florecimiento, la fusión, la constitución de los grandes réculos o imperios y por último la destrucción de nuestras culturas autóctonas, *he aprovechado, más bien, para nombrarlas, las diferentes etapas del desenvolvimiento político y económico de los pueblos hasta la llegada de los invasores, con lo que se origina la destrucción de las culturas aborígenes.*

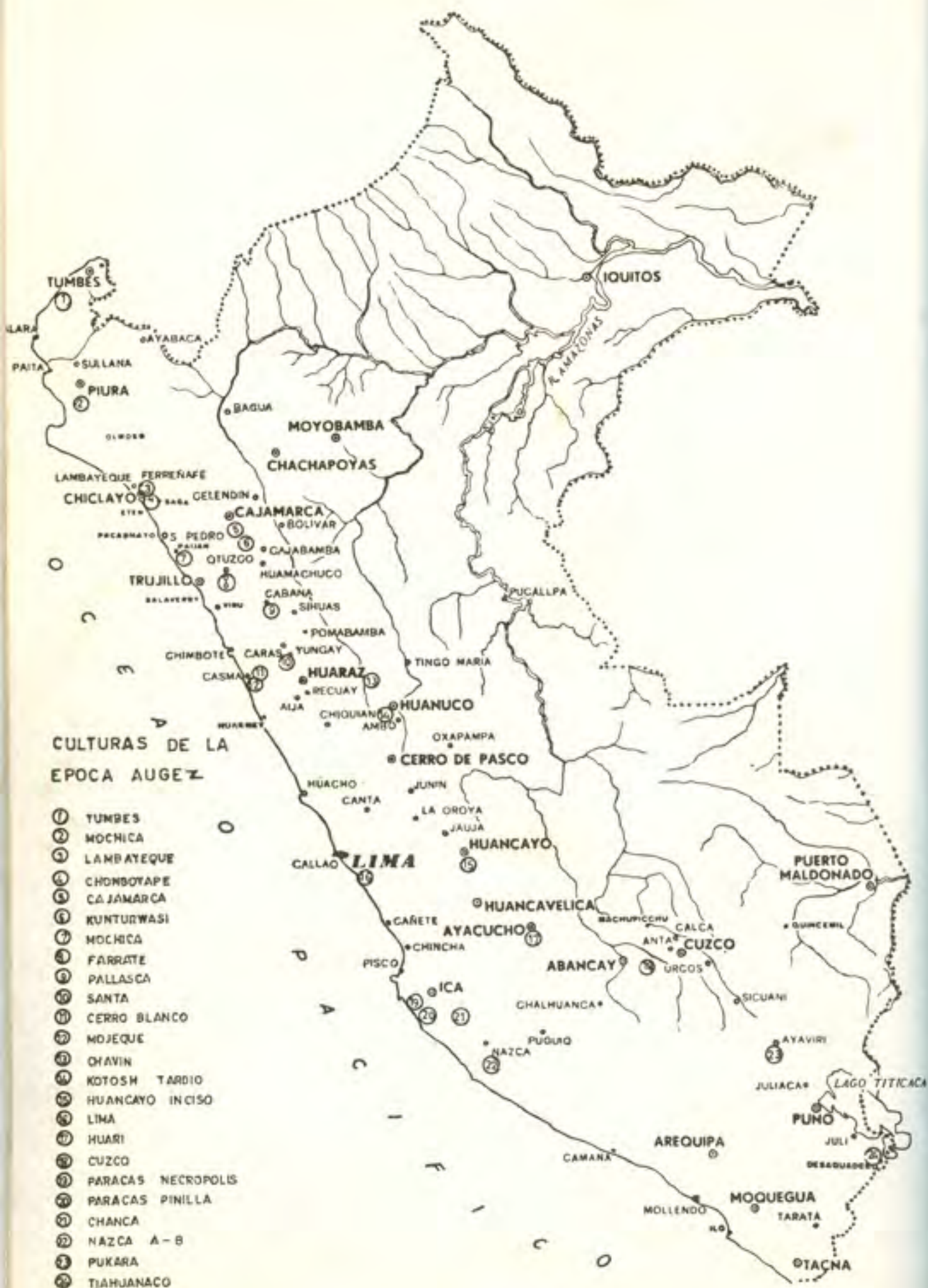
Son, pues, las siete Épocas que nos van a servir como fondo para el estudio arqueológico integral del Perú y la descripción somera de las principales culturas que sobresalieron en cada una de ellas.

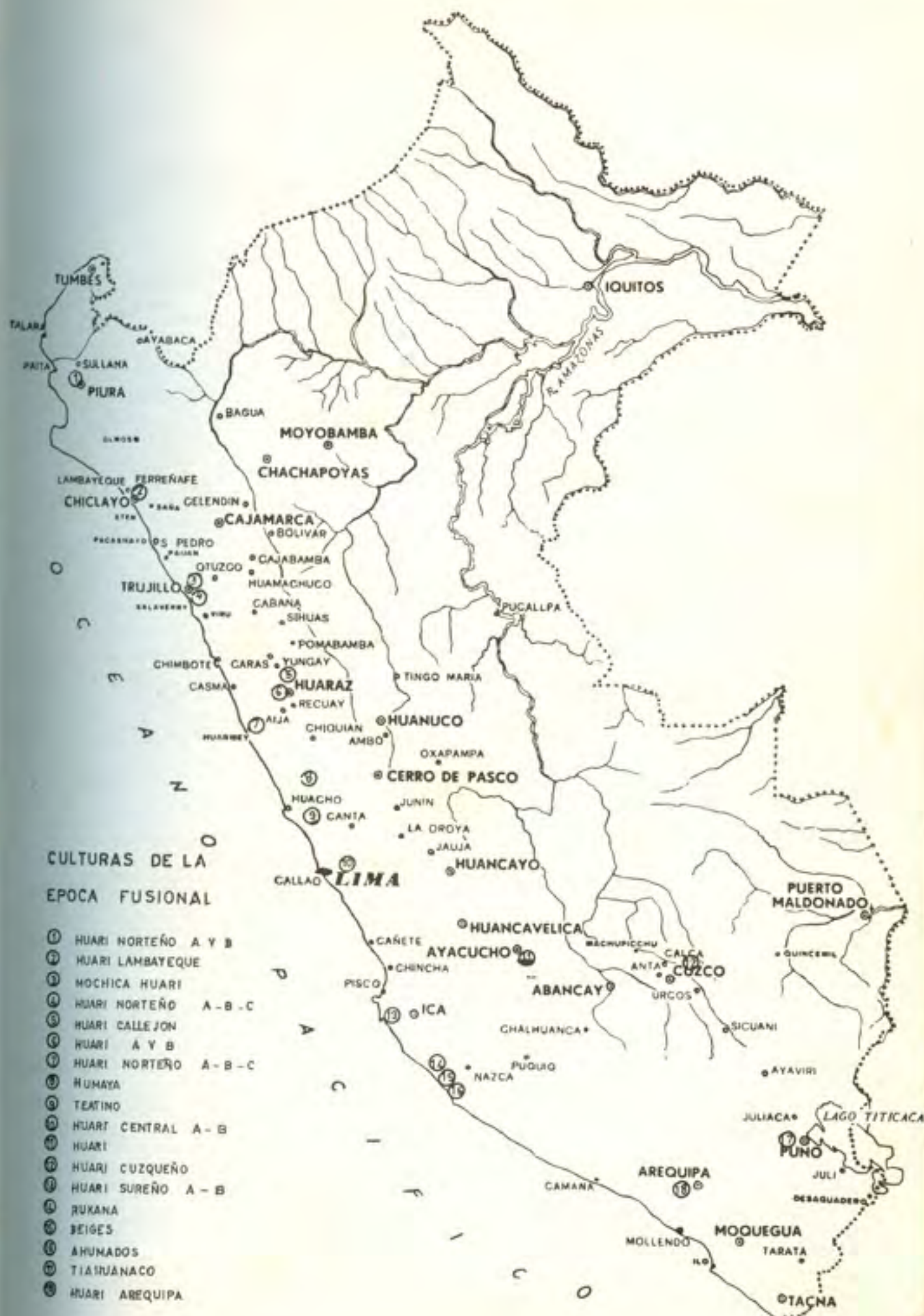
Algunos arqueólogos pretenden volver a la clasificación antigua y dividen el proceso cultural peruano, sin tener en cuenta el verdadero proceso del desarrollo de las culturas, en: Periodo Inicial; Periodo antiguo intermedio; Periodo intermedio reciente, cambiando únicamente los nombres.

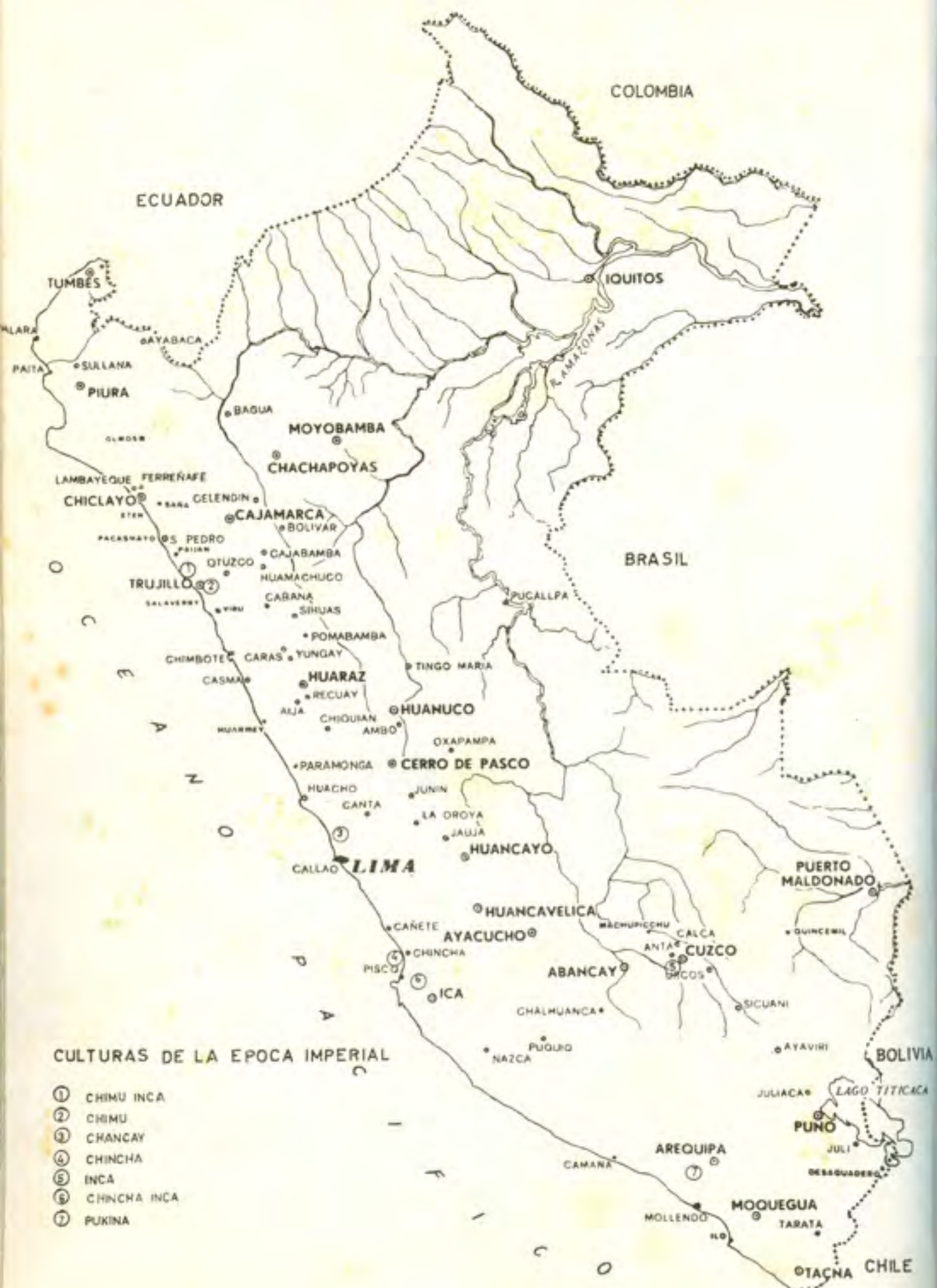
Dentro de estos periodos, que ya hemos conocido desde que se comenzó a ordenar la arqueología peruana, incluyen los Horizontes: Horizonte Antiguo, señalado por lo que ellos llaman la cultura Chavín; el Horizonte Medio, constituido por la cultura Tiahuanaco o Huari; y, por último, el Horizonte reciente, representado por el dominio Inca.

Mantengo — como lo he sostenido siempre — que en nuestra ciencia resulta errado hacer una división muy elemental de algo tan importante. Esto es, la forma como se ha desarrollado la cultura de un conglomerado de pueblos diversos. Tiene, por eso, que estar totalmente de acuerdo esa división con las diferentes etapas de su desenvolvimiento.









El dividir el proceso cultural peruano en Inicial, Antiguo intermedio e Intermedio reciente nos da una idea del tiempo, pero no la noción de lo que ocurrió en ese lapso en que los hombres fueron venciendo, poco a poco, la ignorancia hasta lograr el florecimiento cultural, entrando luego en la etapa de la decadencia, seguida por las magnas conquistas que dieron por resultado la formación de los poderosos régulos y, finalmente, el dominio por el vasto y dominante imperio incano. La subdivisión de este proceso desenvolvente no debe ser sólo de tiempo, sino que cada etapa debe reflejar el estado del desarrollo de las culturas.

Sin embargo, no es esta elemental división lo más deleznable. Se ponen de lado los últimos descubrimientos científicos como el del Carbono 14 para tornar de nuevo al viejo método de los Horizontes, arrancados de los basurales y de las superposiciones de tumbas que nos permitían poner jalones que considerábamos, más o menos, efectivos en los estudios cronológicos.

Los Horizontes en el Perú constituyen un espejismo. Las culturas, las pseudo culturas y los estilos decorativos que se consideran Horizontes, no son tales Horizontes. Y no lo son, porque su desarrollo es irregular. Además, *en algunos lugares lo que fue un estilo, perdura hasta pasar de una época a otra época, dentro de nuestra clasificación, o de un periodo a otro periodo, dentro de la división interna de las épocas, cosa que no podemos aceptar.*

En otras partes las culturas comprenden un largo periodo de desarrollo hasta que luego se expanden. Por ejemplo, la cultura Huari y la misma cultura Inca se desarrolla en Ayacucho y en el Cuzco hasta su florecimiento en la Época Auge, en un plazo aproximado de 1.500 años. Al final de la Época Auge, 800 años después, tenemos a la cultura Huari invadiendo el Perú. Desconocemos el tiempo que duró la conquista de todo el país por los hombres de Huari, pero si solo partimos del comienzo de la época Auge hasta el comienzo de la Época Fusional, tenemos 800 años de diferencia. Por tanto, en el panorama cultural peruano no debemos considerar a Huari como un Horizonte. Promedian muchos años entre el comienzo de la Época Auge de Huari y el del periodo expansionista de esta cultura. Y debe de haber tomado muchos siglos para que Huari pudiera conquistar todo el territorio peruano. Lo mismo ocurre con lo incano. Existen vasos con formas Inca y con motivos Huari. Del tiempo en que Huari dominó el Collao, con su conquista, los ejércitos incanos llegaron al Norte del Perú alrededor del año 1.400 después de J.C. ¿Cuántos años, asimismo, habrá tomado desde la formación de la cultura incana en las montañas cuzqueñas hasta el momento en que los incas completaron la dominación del Perú?

En distintos casos, *estas culturas y pseudo culturas sobreviven en algunos lugares mucho más tiempo que en otros*. Por ejemplo, algunas de las culturas de la Época Evolutiva o Formativa siguen desarrollándose con los rasgos característicos de la Época Evolutiva y florecen en la Época Auge. Otras culturas, que ya han florecido en la Época Auge, pasan a la Época Fusional para extenderse por todo el territorio peruano.

Se considera Horizonte Antiguo al que está constituido por las culturas Chavín, Paracas, Cupisnique, etc. Dentro de Chavín se involucra una serie de culturas locales diseminadas por todo el Perú y que tienen como elementos en común los vasos cocidos en horno cerrado, la cerámica de color pardo negruzco con dibujos incisos. Sus motivos decorativos principales son geométricos como las representaciones de hojas y flores, pero, sobre todo, son elementos de carácter religioso como el felino o parte del mismo y las divinidades menores. Aun más, dentro de esto involucran una serie de vasos en los que el color se ha obtenido aplicando al vaso una engalba de color negro.

Excavaciones efectuadas en Vicús, en Chongoyape y otros lugares del Departamento de Lambayeque, los descubrimientos que he realizado en Cupisnique, las excavaciones en Virú, Casma, Nepeña, Ancón, Cotosh, Paracas y otros puntos del territorio peruano, nos permiten afirmar categóricamente que si bien podría ser cerámica correspondiente a una Época, se advierten diferencias notables en las formas, en los motivos y en las diversas representaciones escultóricas.

Las culturas correspondientes al Periodo Medio de la Época Evolutiva se manifiestan por la ornamentación incisa, ya que los hombres de ese periodo todavía no habían descubierto la pintura positiva. En esta etapa tampoco encontramos el oro porque aún no se conocían los metales. Y por lo que atañe al desenvolvimiento espiritual del pueblo, a su sentimiento religioso, sólo vemos al felino erguido sobre las patas posteriores en un primer intento de antropomorfizarlo.

Los artistas ponen de su parte una fecunda imaginación y desde ese momento se inicia la estilización de la Divinidad, pero las excavaciones realizadas en Chiclayo, Cupisnique, Cotosh y otros lugares evidencian que existieron varias etapas de este arte inciso que caracterizó a la cerámica del Periodo Medio de la Época Evolutiva. Estos diferentes periodos en la cerámica incisa de la Época Evolutiva los he puntualizado ya desde el Precupisnique hasta el Cupisnique de Santa Ana, y en la Época Auge con el templo de Chavín y Cerro Blanco en

mi libro *Los Cupisniques*. Las excavaciones efectuadas posteriormente en años recientes han confirmado la teoría que yo he sostenido hace tanto tiempo en ambos libros.

En Chongoyape, juntamente con la cerámica de dibujos incisos, aparecen trabajos en oro. En la Hacienda Farrate, antes de llegar a Sallapuyo, aguas arriba, en la cuenca del río Chicama, se ha encontrado este mismo tipo de cerámica, pero más refinada que Cupisnique, y también preciosas laminas de oro repujado representando a las tres divinidades.

En el Valle de Nepeña hallamos dos etapas representadas por el templo de Puncurí y el templo de Cerro Blanco. En Paracas son tres las etapas: Cavernas, Necrópolis y Pinilla. Todas esas tumbas en las que encontramos oro corresponden ya a la Época Auge.

Paracas - Necrópolis, con los preciosos mantos y bellas piezas de oro, y Paracas - Pinilla también pertenecen a la Época Auge. Por último, el templo de Chavín, que constituye la culminación de este artístico estilo nacido en la Época Evolutiva, es coetáneo del Periodo III Mochica en cuya cerámica vemos los típicos relieves pintados característicos de los motivos que exornan este gran templo, acaso el más hermoso de la antigüedad peruana. Existe, pues, en el Perú la tradición artística, que perdura como perduran todos los grandes estilos de arte creados en diferentes lugares del mundo.

Para el menos docto en arte, bastaría comparar los relieves de Sechín, Cupisnique y de toda la cerámica que sacamos en las tumbas del Periodo Inicial de la Época Evolutiva, con los maravillosos relieves del templo de Chavín, para darse cuenta de que estos constituyen una etapa avanzadísima de arte correspondiente a la Época en que florecen las culturas. Por momentos parece que en Chavín este estilo artístico entrara en decadencia, porque los motivos son abundantes y abigarrados.

Es un error decir que sólo por el hecho de mostrar motivos incisos o en relieve las construcciones, los monolitos y todo pertenece a un Horizonte: sinónimo de tiempo.

Tenemos en la Época Evolutiva tres estilos de decoración que constituyen los tres estilos básicos del arte decorativo de la cerámica peruana. Paralelamente a

estos estilos decorativos nacen y evolucionan las formas de la cerámica, las características de la arquitectura, se inicia la metalurgia, las diferentes técnicas y rasgos del arte textil. En pocas palabras, alrededor de los tres estilos decorativos panperuanos evolucionan y se generan — dando los primeros pasos — las culturas que más tarde florecen en la Época Auge.

Se ha puesto en tela de juicio la efectividad — como arriba dejamos indicado — de las pruebas del Carbono 14 porque se han obtenido fechas diferentes para clasificar una misma cultura, resultando la formación de algunos cuadros incluyendo una y otra fecha. Es lógico, a mi entender, que las fechas pueden ser distintas, porque como ya he manifestado, hay culturas o estilos que prolongan su existencia en algunos lugares más que en otros. Esto determina que en ciertos casos encontremos culturas o estilos que pasan de la Época Evolutiva a la Auge o de la Auge a la Fusional. Las tumbas Cupisniques de las cuales he extraído cerámica de estilo llamado «Clásico Chavín», no podrán dar jamás la misma edad que una tumba de Chongoyape o del templo de Chavín, de las que también se extrae cerámica incisa. Tampoco puede suministrar la misma data la cerámica de Vicús y la cerámica de Virú y la cerámica de Santa que la encontramos en los vasos denominados Recuay asociados con vasos de decoración negativa; como tampoco la cerámica negativa de Paracas. Tal sucede con la cerámica conocida como Huari y que otros designan como Tiahuanaco o Tiahuanacoide. La hay en tres etapas diferentes desde el momento en que Huari, como hemos dicho, conquista todo el Perú. Y estos tres tipos de Huari, que a mí me ha cabido clasificar como A, B y C, no pueden contar la misma edad que la cerámica típica obtenida en las excavaciones de Huari mismo y en sus alrededores.

Bennett — cuando hablaba de Horizontes — al referirse al Negativo y al *White on Red*, tuvo razón en el fondo, ya que los considero Horizontes en vez de tomarlos como estilos decorativos. Pero es que en ese tiempo todavía no se habían descubierto los diferentes tipos de cerámica negativa, salvo los que yo le mostré en el Museo Rafael Larco Herrera. Pretender minimizar de cualquier modo la formidable importancia del estilo de decoración negativa y del *White on Red* es negarse a ver el arte decorativo peruano en sus albores y con ello no seguir por la senda firme y segura del desenvolvimiento cultural peruano.

Tampoco es la cultura Chavín madre de las civilizaciones en el Perú, como aseveraba un renombrado arqueólogo. De ser así, tendríamos hoy que referimos



1

2



3

4



5



6





10



11



12





















23

24



25



26



27







a varias pseudo culturas. Y lo digo porque son técnicas y estilos en plena formación, o sea en proceso de ensayo en la Época Evolutiva, los que dan vida en la Época Auge a las culturas con características precisas e indelebles que nos permiten clasificarlas, sin temor a yerros, en culturas de carácter propio y definido.

Wendell Bennett argumentó muchas veces, y conversó conmigo, sobre los tres Horizontes: el que denominaba Chavín, el Negativo y el *White on Red*.

Si vamos a considerar un Horizonte a lo que se conoce como cultura Chavín porque su cerámica es incisa y porque se adora al felino estilizado de la Época Evolutiva, también tenemos opción a calificar de Horizonte y de cultura a todo aquello que muestre pintura negativa o pintura blanco sobre rojo. Si bien los últimos descubrimientos nos han permitido aumentar el número de localidades donde se ha descubierto cerámica incisa similar a la de Cupisnique, otras excavaciones nos han facilitado el acceso a un mayor número de centros con decoración negativa y cerámica blanca sobre rojo. Cuando se hace ver a los que mantienen que Chavín es una cultura que la cerámica incisa de Paracas - Cavernas es en todo diferente a la cerámica Cupisnique y que existe diferencia entre la cerámica correspondiente a Ancón, Virú y la cerámica incisa de Morropón, arguyen que sólo se trata de variaciones locales. Frágil argumento, porque no es solamente una variación local, como ellos pretenden. Son culturas diferentes de la Época Evolutiva, en las que se esbozan las características de la cultura principal de la Época Auge. El hecho de que toda la cerámica tenga decoración incisa se debe a que entonces no se había descubierto la pintura positiva ni la pintura negativa.

En la etapa transitoria únicamente se limitan a colorear los planos bordeados por líneas incisas como ocurre en Cupisnique, en Paracas - Cavernas, en Chongoyape, en Morropón y en Vicús. Que encontremos al felino erguido estilizado es conforme. Aun no habían alcanzado los peruanos un suficiente grado de desarrollo espiritual, y a todo lo largo del territorio era aquella la Divinidad principal con sus Divinidades menores las que regían el mundo del espíritu en ese periodo de la misma época. Si nosotros llamamos a la cultura de los vasos con decoración incisa vasos de la cultura Chavín, nos asiste el perfecto derecho de denominar cultura, también, a la de los vasos con decoración negativa. Los hemos encontrado en Tumbes, en Vicús, en Lambayeque, en La Libertad, en Virú, en Santa, en Nepeña, en el Callejón de Huaylas, en Lima, en Paracas, en Arequipa, Cuzco y Puno, produciéndose exactamente lo que ocurre con los vasos incisos de la

Época Evolutiva, en que la cerámica de cada uno de los lugares se diferencia sin dejar de contribuir con sus elementos a la formación de las culturas de la Época Auge.

El felino que encontramos en cada lugar es el mismo, aún no antropomorfizado, pero comenzando a estilizarse.

Nos quedan todavía, como manifestaciones de la misma importancia, los vasos con decoración blanco sobre rojo. Los hay en Vicús, en La Libertad, en Santa, en el Callejón de Huaylas, en Lima, en Paracas, etc., y tienen la misma influencia.

Igual que ocurre con los vasos que ofrecen decoración negativa, la cerámica blanco sobre rojo de Vicús es una cerámica que no resiste paralelo con la cerámica blanco sobre rojo extraída en el Valle de Chicama, ni ésta puede compararse a la de Lima y menos a la de Nazca. Son, pues, estilos decorativos panperuanos que se extienden en toda la longitud del Perú y que utilizaron las culturas en formación de la Época Evolutiva. Si solamente por uno, dos o tres elementos en común queremos dar carta de cultura a una serie de pueblos que se diferencian por otros elementos, estamos en un error.

La decoración incisa no solamente es propia del Perú. La encontramos en el Ecuador, en Colombia, en México, en los Estados Unidos de Norteamérica y, por último, en África. No debe olvidarse que en estos vasos del Continente negro tenemos los vasos con decoración incisa, habiéndolos de gruesa asa de estribo y grueso gollete, parecidos a los que se extrajeron de Cupisnique. No por ello vamos a decir que toda esa cerámica pertenece a una misma cultura. Otro tanto sucede con la decoración negativa, tan común en muchos pueblos de América. Pensar por un segundo que toda esta cerámica negativa pertenece a una cultura, así como toda la cerámica incisa, y que la cultura blanco sobre rojo es de una cultura diferente, nos precipitaría a un abismo de desaciertos.

Siguiendo, pues, el raciocinio antes expresado, si Chavín es una cultura hay que aceptar que en la Época Evolutiva o Formativa hubo dos culturas más panperuanas: la cultura de los vasos con decoración negativa y la cultura de los vasos con decoración blanco sobre rojo. Pero esa aserción no la aceptan los nuevos arqueólogos, que pretenden modificar la clasificación cronológica de las culturas. No admiten los vasos con decoración negativa ni los vasos con decoración blanco sobre rojo, ni como cultura ni como Horizonte, pese a que la

cerámica de ambas está esparcida por todo el ámbito peruano. En Arqueología, como en la Ley, no caben excepciones. El pensamiento debe ser uniforme, ya que lo mismo que ocurre en el estilo decorativo de la cerámica incisa, ocurre con el arte decorativo negativo y la decoración positiva blanco sobre rojo que cubre la cerámica en otras dos etapas de la Época Evolutiva. Estos tres estilos de arte decorativo que se extienden por todo el territorio peruano, contribuyen con sus elementos a la cristalización de los distintos estilos artísticos que, visiblemente, diferencian a las grandes culturas de la Época Auge o Clásica del desarrollo cultural peruano. Es de suyo interesante anotar que en algunos lugares desaparece, en otros continua, como en el Valle de Chicama, donde encontramos vasos Mochicas cubiertos con decoración negativa, en otros florece en forma pura como en Virú, y en Santa imprime su sello para la formación de la cultura Santa (Callejón de Huaylas). Es decir, su trayectoria es idéntica a las culturas de los vasos con decoración incisa. Posteriormente, el blanco sobre rojo estimula e impone la decoración positiva, que perdura hasta el ocaso de las culturas autóctonas. Es, en consecuencia, injusto cegarse ante la evidencia de lo que realmente existe cuando se ponen de lado estos dos últimos grandes estilos panperuanos. Pero de su estudio sacamos algo de sumo interés para las investigaciones arqueológicas peruanas. Son estos tres estilos de decoración, sumados a todos los descubrimientos paralelos a ellos, los que forjan la estructura recia y fundamental destinada a la formación de lo que fuera más tarde, en la Época Auge, las grandes culturas que habiendo cristalizado llegan al clímax en la Época Clásica Peruana, formando el grandioso conglomerado de culturas que no sufren menoscabo al compararlas con las de México y Mesopotamia.

Por último, si se acepta la afirmación de que el Horizonte Chavín se halla constituido por la cultura Chavín, debido a que en su cerámica figuran dibujos incisos y gruesas asas de estribo, entonces tendríamos que considerar a la pseudo cultura panperuana Chavín como cultura panamericana. Y tendríamos que considerarlo así porque vasos con dibujos incisos, similares a los llamados Chavín, los hay en el Ecuador, Colombia, México, Estados Unidos, Bolivia, etc. En seguida tendríamos que considerar como culturas panperuanas y panamericanas las de los pueblos que tuvieron los vasos con decoración negativa y *White on Red*. Por las mismas razones que acabamos de enumerar, no se puede confundir culturas y horizontes con estilos decorativos generalizados, sobre todo en la Época Evolutiva o Formativa de las culturas en que vemos la decoración incisa y el relieve en sus albores, la aparición fugaz de la decoración negativa y los primeros vasos, sencillos e ingenuos, de la decoración positiva del arte pictórico,

que, unido más tarde a la escultura, le imprimen sello autóctono para que el arte peruano ocupe el destacado lugar que por derecho propio le corresponde en la Historia del Arte Antiguo de América.

Cuanto más profundizamos y cuanto más nos extendemos en el estudio de estas etapas iniciales en toda la América, más se aproxima el momento en que estos tres estilos, que en realidad vienen a constituir las bases de la formación del arte pictórico en el Perú, son, no sólo tres estilos panperuanos como lo hemos comprobado, sino que podemos hacer extensivo este nombre — sin temor alguno — y considerarlos, ahora, como panamericanos.

Los estudios que estoy realizando sobre la religión de los Mayas y la de los Mochicas me llevan a la conclusión de que las ideas religiosas de estos pueblos tuvieron mucho en común. Que el felino, centro del mundo espiritual de los peruanos, fuera personaje capital en las creencias de este pueblo, cuyos centros principales se encuentran entre Yucatán y Guatemala, no es una base suficiente para sostener la existencia de conexiones entre estos dos pueblos.

Es semejante la escritura descubierta por mí a la escritura de los mayas, y por eso, hoy, puedo asegurar que las representaciones pictóricas de los jeroglíficos que encontramos en los códices y los jeroglíficos en relieve que cubren las estelas, son representaciones pictóricas o escultóricas del pallas (*faseolus lunatus*) que se convierte en los jeroglíficos mayas. Son estas conexiones las que debemos buscar, porque significan unidad de fe, de concepciones religiosas y unidad de divinidades a las cuales les rindieron culto y homenaje. La escritura es una prueba testimonial de que existió un estrecho vínculo entre los mayas y los peruanos. Ambas escrituras se confunden en una sola fuente de inspiración. La maya y la peruana son las dos únicas escrituras que existen en el mundo encerradas en una cápsula y las dos se encuentran en el mismo Continente: el de América. En las estatuillas de jade olmeca encontramos la evolución del felino, que se convierte más tarde en una Divinidad antropomorfa felínica, como el jaguar en el Perú. Desde el Periodo Inicial de la Época Formativa se tiende a formar lentamente a través de la Época Auge, y se convierte en AIA PAEC, como la Divinidad antropomorfa de los Mochicas y de todo el conglomerado de pueblos peruanos. La existencia de estas relaciones y de todo este intercambio de ideas culturales entre México y el Perú, la sostengo desde mis primeros libros sobre la similitud de la escritura maya con la escritura peruana. Todavía no podemos dar una respuesta definitiva sobre el origen de estos elementos intercambiados, así como no podemos decir en que momento se produjo el tantas veces mencionado intercambio. Nuestra palabra, por hoy, se limita a la afirmación de su existencia.

Doy fin a este prólogo, en el que formulo un sucinto análisis de algunas tendencias modernas sobre la clasificación de las culturas, para entrar de lleno al estudio de las Épocas, señalando en ellas y en sus diferentes periodos las culturas que destacaron en el antiguo Perú, sin dejar de reconocer que, en las investigaciones actuales, existen ciertas lagunas, especialmente desde la Época Inicial de la Cerámica hasta la Época Evolutiva, que no permiten completar el desarrollo ordenado de las culturas.

La perspectiva arqueológica se ha despejado con los nuevos descubrimientos. Y creemos, sinceramente, que con un poco más de trabajo científico debidamente sistematizado se puede, sobre todo en el Norte del Perú, efectuar los estudios añadiendo lo poco que falta para completarlos. Aún no se han agotado las investigaciones que descubrieron las olas culturales que han podido venir de fuera, ni podemos decir a ciencia cierta en qué momento algunos pueblos americanos fueron por las culturas peruanas. Semejante empeño requiere un estudio profundo y cuidadoso. No se trata de establecer nexos entre el Perú y México u otro país porque encontremos una técnica decorativa semejante o un motivo como la greca, las volutas o los círculos concéntricos. Estos motivos o estilos parecen crearse en forma diferente y en diversas partes del mundo sin existir conexión entre los pueblos que los utilizaron. Tampoco podemos sostener que por haberse encontrado el anzuelo y la aguja, así como otros implementos o formas de cerámica en común, sea todo ello motivo que nos induzca a deducir que hubo interrelación entre ambos pueblos del mundo antiguo. Para establecerlo es indispensable ahondar, no solamente en el mundo objetivo de la materia arqueológica y en sus vestigios perdurables, sino muy singularmente situarse en la esfera espiritual e intelectual de los pueblos que de ese modo nos abren las páginas, para muchos indescifrables, de su oculto pasado.

ÉPOCA PRE-CERÁMICA

8.000 A. C. - 2.000 A. C. I

Max Uhle, el consagrado arqueólogo alemán, que tiene prioridad en el estudio de la arqueología peruana, mantuvo que nuestras culturas, ya desarrolladas, como la Mochica y Nazca, tuvieron origen centroamericano. Aunque, en principio, estaba errado, el notable hombre de ciencia reclama, en nuestro concepto, el honor de haber sido quien sentó las bases para el estudio cultural del conglomerado panperuano. El Dr. Julio C. Tello, infatigable investigador del antiguo Perú, encontró una estrata de cerámica incisa con representaciones religiosas y piedras esculpidas ostentando al felino erguido. Fue, en tomo de estos hallazgos, que elaboró la teoría de la existencia del Imperio Megalítico de Chavín, anterior a las culturas de la Época Auge, modificando los estudios estratigráficos y agregando a éstos la etapa que llamaba Chavín y que él consideraba Madre de las culturas peruanas.

Fui el primero en disentir, objetando la tesis del maestro por quien guardo profundo respeto y lo recuerdo con admiración. Y es que en mis excavaciones encontré, en estratos inferiores a los de Chavín, cerámica de color rojo mal cocida.

Mis colegas americanos, que trabajaron en la expedición Virú — la expedición arqueológica más importante y mejor organizada que ha venido a nuestro país — encontraron, también, dicha cerámica y la bautizaron con *Early Guañape*. Anteriormente yo había descubierto la cerámica de Queneto en tumbas excavadas entre grandes recintos contruidos de alineamientos de piedras y Menhires antiquísimos, similares a las más antiguas construcciones del Viejo Mundo. Este hallazgo de cerámica tan burda de Queneto, con un tipo de construcciones que se considera la más antigua del mundo, permanece como tal en pie. Nadie ha podido probar que dicha cerámica no tenga la edad que desde el primer momento calculé.

Aquellos descubrimientos modificaron en sí completamente la noción de la etapa anterior a la que el Dr. Tello denominó Chavín. Y cambió su afirmación de que este imperio hubiese sido el génesis de las culturas peruanas.

Con la expedición de Virú vino el notable arqueólogo Dr. Junius Bird, a quien le cupo haber realizado primero valiosos estudios en los yacimientos precerámicos de Chile. Sus descubrimientos en Huaca Prieta, con posterioridad en Cerro Prieto, en el Valle de Virú, comprobaron la existencia de la Época Precerámica en el Perú. Después, él encuentra las puntas de dardos de los cazadores en la Pampa de San Pedro y cúpome la satisfacción de hallar estos implementos tanto

en la Pampa de Paiján, como en la Pampa de los Fósiles, donde yo antes había encontrado miles de fragmentos de la cerámica Cupisnique que Tello calificaba como Chavin. (*Ilustr. núm. 1.*)

No se han encontrado en Huaca Prieta puntas de lanza ni osamentas de animales terrestres. Solamente huesos de lobos de mar, de marsopas y de pájaros, también marinos. La mayor parte de su alimentación se componía, por lo visto, de pescado.

Bird cree que había una agricultura rudimentaria y que por lo general se alimentaban de cangrejos, erizos, estrellas de mar, peces, almejas y otras especies de moluscos. Su principal comida componíase de raíces y pequeños tubérculos de junco y algunas frutas típicas. Se ha encontrado, por otra parte, la lenteja bocona, el ají, la achira, los tomates, la lúcuma y el algodón. Éste pertenece a la variedad de 26 cromosomas y hay dos tipos de cucurbitáceas, de la que la lagenaria (*Sicemná*) era la mas útil. Es que se empleaba no sólo como alimento, sino como materia prima destinada a la fabricación de los recipientes, así como para flotadores para pesca. La comida se cocía en piedras calientes. Se ha encontrado una considerable cantidad de piedras que sirvieron para tal menester. Vivían en casas pequeñas, que eran prácticamente albergues de una sola habitación cuvas paredes estaban revestidas de piedra. No hay ningún indicio de religión. Sus tumbas eran sencillos fosarios irregulares. Parece que no empleaban ninguna clase de abalorios. Las telas de 2.500 años de J. C. tienen bellísimos motivos que son los del arte decorativo más antiguo en el Perú. Así también las lagenarias decoradas nos dicen mucho de un arte que ya no es de carácter inicial, sino bastante desarrollado.

Empleaban el algodón que tejían valiéndose de una técnica muy rudimentaria: la del torcido, pero también es cierto que se han encontrado algunos fragmentos en los que se anuncia ya el nacimiento del arte textil. Con una técnica, naturalmente, bastante primitiva.

Con posterioridad — tal como se publicó entonces en el Boletín del Museo Rafael Larco Herrera editado en Chicla — descubrí implementos precerámicos en la Península de Paracas.

Se habían, pues, logrado los iniciales avances en el descubrimiento de una Etapa Precerámica en el Perú, haciéndose una primera división: la de los Cazadores y Pescadores, siendo esta segunda etapa posterior a la primera.

Transcurrido otro tiempo encontré en la Pampa de Paiján, como en la de los Fósiles, los primeros albergues levantados con piedras superpuestas y formando paredes semicirculares de 10 a 14 metros con el objeto de romper el viento. Dentro de uno de estos abrigos descubrí las puntas de piedra y las esquirlas. Igualmente di con lo que considero el primer templo fabricado de una piedra de gran tamaño con dos aletas que salen de los costados para formar una construcción semicircular, similar a la anterior.

Si no divido las primeras Épocas Peruanas en Preagrícola y Agrícola, y lo hago en Precerámica e Inicial de la Cerámica, es porque considero que resulta mucho más efectivo determinar en qué momento se inició la cerámica al encontrar los fragmentos de tierra cocida. En cambio, no podemos decir, *ex cátedra*, cuándo empieza el sembrío de las plantas y la domesticación de las mismas para que sirvan al hombre en el uso de la vida diaria.

Excavaciones diversas, llevadas a cabo más tarde, han proyectado nuevas luces, y hoy, los descubrimientos realizados en Lauricocha nos permiten aseverar, verificadas las pruebas del Carbono 14, que los restos humanos encerrados en las cuevas de Huánuco tienen una antigüedad, aproximada, de 10.000 años.

En cuanto a los implementos de piedra encontrados en Lauricocha, aunque mantienen semejanza, no son iguales a los de la Pampa de Paiján, ni a los de la Pampa de San Pedro, ni a la Pampa de los Fósiles. La técnica es parecida. Hay implementos toscos y otros retocados. Los raspadores y cuchillos son similares. En Lauricocha, las puntas de dardos tienen en su base una forma de arco, mientras que las descubiertas en el Norte están hechas con un pequeño apéndice que les da mayor seguridad.

Además de los implementos de piedra de Lauricocha, se han encontrado astas de tarugo (venado de las punas), utilizadas corrió instrumentos punzantes. Es que entonces, como los hombres del Norte, también se dedicaron a la caza para su manutención, que por lo común se componía de carne de llama, de huanaco y vicuña, siendo la del venado la consumida en la Costa.

No podemos dejar el pensamiento de que en estos 8.000 años, que cubren la Época Precerámica, se logran inventos e innovaciones en horticultura, y que con la experiencia domina el conocimiento de las plantas que puede aprovechar para su alimentación, o que debe utilizar en la manufactura de tejidos que le procuran

vestimenta para defenderse de las inclemencias del tiempo, o que las industrializa para las redes de pesca. Junius Bird ha sometido el material orgánico a prueba del Carbono 14 obteniendo por este método, ya anotado, una antigüedad de 2.600 años. De ahí que yo sitúe a Huaca Prieta en el Periodo Medio y último de la Época Precerámica. La fecha aceptada por Junius Bird para el Precerámico es de 4.320 a 4.528, más o menos, 2.370 a 2.578 años A. C.

Subsiguientemente, en Paracas, Federico Engel encontró restos humanos en Cabeza Larga. Tenían 5.000 años. Mantiene su descubridor que practicaron una agricultura incipiente. Y que, al comienzo de la agricultura, la gente utilizaba las calabazas y los pallares. En realidad, la mayor parte de los pobladores de esa Época eran recolectores. No creo que existiera un cultivo efectivo de estas plantas para obtener su alimentación.

Los cazadores se agenciaban alimentos con la cacería de animales de la zona en que ellos vivían. Los pescadores se entregaban a su actividad inherente, a recoger mariscos y, posiblemente, a la caza de lobos marinos. Fue así como transcurrió el final de la Época Precerámica.

Emplearon el junco para vestirse y además le dieron otros usos domésticos, practicando una serie de ensayos del tejido que les llevaron, más tarde, al descubrimiento del telar. Ya en los últimos periodos se agrupan los pobladores y constituyen pequeños conjuntos que nos sugieren la idea de la formación de los pueblos.

Debemos señalar que el basural de Huaca Prieta necesitó un corte de 18 metros para encontrar los estratos inferiores. Por lo tanto, ha requerido muchos años y una agrupación bastante numerosa de individuos para que se pudiera acumular una cantidad tan considerable de basuras y desechos.

Toquepala ha permitido a la Arqueología descubrir en ese lugar una serie de dibujos, no tan primitivos en las paredes desenterradas. Ancón, Asia, Chivateros son sitios en los que también se han verificado descubrimientos de este tipo. La Etapa Precerámica es larga, pero los hallazgos son relativamente escasos, y, por lo tanto, van a requerir estudios más exhaustivos a fin de lograr una clasificación definitiva de esta Época, que si bien hoy se ubica entre 8.000 a 10.000 años A. C., no me cabe la menor duda de que muy pronto han de efectuarse descubrimientos de mayor antigüedad que los de Lauricocha.

ÉPOCA INICIAL DE LA CERÁMICA

2.000 A. C. - 1.250 A. C.II

Al llegar a «San Ildefonso», en el Valle de Virú, Departamento de La Libertad, en el lugar donde se bifurca ese Valle, en una quebrada, a la izquierda del Valle «Aguas Arriba», están las ruinas de Queneto. Estas ruinas son únicas en el Perú por la forma como fueron construidas y porque dentro de los rectángulos hechos con alineamientos de grandes piedras planas, encontramos Menhires, piedras de enorme tamaño que demuestran haber sido ligeramente desbastadas para darles forma. En Tiahuanaco se han hallado obras similares y se les ha bautizado como *Kalasadaya*, que en *aimara* significa *Piedras Paradas*. Pero esa similitud se debe solamente al hecho de que sus paredes forman rectángulos. Las Kalasadayas de Tiahuanaco son una serie de piedras grandes separadas una de otra y colocadas en línea recta y rellenas con piedras chicas para formar las paredes. En cambio, Queneto nos presenta grandes lajas de superficie, más o menos plana, colocadas unas al lado de otras.

Dentro de uno de los pequeños recintos de Queneto descubrimos nueve tumbas que contenían los cadáveres cuya ofrenda funeraria consistía en pequeños reci-pientes de barro, manufacturados imitando sus formas, las de la laganaria, cuyas paredes demuestran que los materiales no han sido debidamente escogidos en su composición se ha empleado mucha arena. Parece, igualmente, que su manufactura se hubiese utilizado, solamente, la tierra ordinaria. No se trata del hallazgo de una tumba, sino de una serie de tumbas, con la misma clase de ofrendas funerarias.

El hecho de que esta burda cerámica, que por su forma demuestra mala cocción, falta de pulimento y el empleo de materiales no seleccionados, se encuentre en el tipo de construcciones más antiguas, me lleva al convencimiento de que se trata la iniciación de la cerámica o de los primeros pasos en la industria de la misma.. (*Ilustrum. núm. 3.*)Contiguas a estas construcciones, hallamos muchas piedras con petroglifos, cuyos dibujos demuestran su auténtico primitivismo. Petroglifos similares a los Queneto hay diseminados en todo el Perú. Pero también se cuentan los del todo Medio de la Época Evolutiva que por el adelanto que revelan se diferencian de los que vemos en Queneto. En aquellos días se inició el culto a los Menhires, así como el culto a los muertos, al emplearse los ceramios como ofrendas póstumas. Precisamente en uno de los petroglifos distinguimos la representación del felino al lado de dibujos antro-

pomorfos. El hombre comenzaba ya a considerar como ente de importancia al felino y no es raro que desde ese momento se inicie el culto de este animal como Divinidad.

Cerámica similar, al compás de nuestros trabajos, ha salido a luz en el Valle de Chicama y en el Valle de Santa Catalina y Vicus, teniendo, además, noticias de hallazgos de esta clase de cerámica en otras zonas de nuestro país, en las estratas más profundas.

Sigue su marcha el tiempo y el hombre emprende la decoración. Lo intenta haciéndolo con protuberancias en algunos de esos vasos. Luego nace la escultura de los antiguos peruanos. Son figuras rudimentarias. Balbuceos de arte que se asemejan al espíritu creador de la infancia. Menos quizás, porque apenas se esboza la forma de los animales, (*Ilustr. núm. 2.*)

Me obliga este capítulo a expresar una palabra más. Y es la de que a la Época Inicial de la Cerámica han contribuido con sus descubrimientos Lanning, en la Península de Paita, en la Costa del Sur y en Ancón. Matos la reveló en Ancón y Engel en Paracas.

Dicha estrata de cerámica anterior a la estrata de cerámica incisa, denominada Chavín, que yo llamo Cupisnique, en el sector del Valle de Chicama se extiende a todo lo largo del Perú, advirtiéndose los primeros pasos que da la cultura en su formación.

Los nuevos descubrimientos realizados comprueban lo que establecí por primera vez en los estudios arqueológicos peruanos en el tomo I de mi libro *Los Mochicas*.

Meditando ante los vestigios que yo estudiaba, pensé que en la última Etapa de esta Época habríase iniciado el uso del molde, pero he llegado al convencimiento de que en los comienzos de la Época Evolutiva todavía se trabaja la cerámica a mano y que, por lo tanto, los moldes se hicieron y emplearon después. Es evidente que en esta Época se inicia el arte cerámico. El hombre, con elementos de los que antes carecía, deletrea la belleza en el arte escultórico, y al consagrar sus ofrendas funerarias inicia el culto de los muertos. Práctica que le formula un interrogante desde el misterio. Sus pensamientos brotan ya de una raíz de ultratumba. Es la vida del más allá que estimula sus facultades para buscar el destino de la inmortalidad.

ÉPOCA EVOLUTIVA O FORMATIVA

III

Quizá sea la Época Evolutiva o Formativa la más interesante, si no la más importante de las Épocas del desarrollo cultural peruano. Siguiendo paso a paso sus diferentes periodos, conviértese en el gigantesco crisol que después va a moldear con diversidad y abundancia de elementos el conjunto de culturas que se agrupan en el territorio peruano. Es la Época en la que al insinuarse por vez primera, las culturas adquieren sus características iniciales, que, más tarde, han de cristalizar.

Es la Época de la inventiva. Ya no es, únicamente, la cerámica que surge vigorosa en motivaciones y formas. Por esta Época aparece la metalurgia. Toma fuerza la arquitectura. El arte textil se perfecciona con el dominio de la técnica e invéntanse implementos. Todo va adquiriendo forma para que en la Época Auge de las culturas florezcan en forma violenta con personalidad propia, que se forja indeleble en la Época Evolutiva.

En la Época Evolutiva o Formativa comienza la agricultura en grande y el aprovechamiento de los Valles, los que por falta de irrigación adecuada son ciénagas, quedando muy poco espacio para el sembrío de las plantas domésticas. Estos Valles comienzan a conquistarse desecando las tierras desde su parte alta, y siguiendo el curso del agua fluvial que conducen por medio de canales, de acuerdo a sus necesidades, poco a poco, en dirección al mar.

Ya en la Época Evolutiva los elementos culturales de su iniciación se extienden *rápidamente a lo largo de todo el Perú, contribuyendo a la formación de las culturas locales*. Conforme se desparraman van sembrando la semilla que germina con fuerza en el brote de las culturas. Los estilos pictóricos, escultóricos, arquitectónicos, las construcciones religiosas, ideas primarias de la imagen de la Divinidad, son captados por las pequeñas culturas locales, se modifican ulteriormente para satisfacer sus sentimientos artísticos o bien sus necesidades materiales y espirituales. Así van formando las culturas que nacen como brotes poderosos en esta Época Evolutiva en la que el empuje y la inventiva humana predominan como fuerza generadora de conceptos propios en un mundo nuevo. (*Ilustraciones números 12, 117, 130, 132.*)

Vicus.

El último descubrimiento de Vicus y las excavaciones en Virú han abierto nuevos nexos para el estudio de esta Época trascendental en el desarrollo de las culturas peruanas. Vicus viene a convertirse, así, en un dardo cultural lanzado desde el Valle de Santa Catalina, Chicama y Virú hacia los médanos cubiertos de algarrobo y lugares adyacentes hasta Ayabaca.

En Vicus se encuentra la misma secuencia de la Época Evolutiva que en el Valle de Virú y que pasa a la Época Auge al periodo I y II de la gran cultura Mochica.

Es Vicus el centro capital de la cerámica confeccionada a mano que tenemos en el Perú.

Aquel tipo de alfarería que solamente se descubre en el Valle de Virú, con formas similares a los de Vicus en el Periodo Inicial de la Época Evolutiva, lo he llamado Precupisnique.

Por desgracia, ni los excavadores clandestinos como tampoco los enviados del Museo Nacional, han podido hallar osamenta alguna ni material orgánico para determinar la edad de Vicus en sus diferentes Etapas.

Es indudable que en Vicus se encuentra una serie de etapas que conduce desde los vasos sin decoración alguna hasta el blanco sobre rojo, correspondiente este último al Salinar, del Valle de Chicama, Santa Catalina, Virú y Vicus.

Encontramos cerámica sin decoración y cerámica con ligeras líneas incisas, cerámica con decoración negativa y positiva y cerámica con motivos blanco sobre rojo, pero con motivos negativos convertidos en positivos, y, por último, el típico *White on Red*.

Conocemos la cerámica que sale en Vicus. Sin embargo, no sabemos con qué objeto está asociada, como metales, piedras, piedras semipreciosas u otros.

Los excavadores sostienen que las tumbas se encuentran a mucha profundidad y que los cadáveres se hallan prácticamente integrados a la tierra. Nadie ha sido capaz de poder unir, como hemos apuntado ya, los múltiples objetos que están saliendo, con los diversos tipos de cerámica correspondientes a diferentes culturas que se han descubierto en Vicus. Vale decir que Vicus resulta importante porque en esta cerámica hemos hallado las formas principales de la cerámica del Norte del Perú, que se compone por lo común de un recipiente de asa de estribo, y la cerámica del Sur, que es de figura pico y puente, y la de doble pico y puente. Más aún, hemos descubierto el de asa plana. Ésta aparece, solamente, milenios después en la cultura Huari. Lo más llamativo de todo es que en Vicus hayamos encontrado la forma como se originó el asa de estribo y el pico y puente, cosa que se ha investigado desde que se comenzaron los estudios arqueológicos peruanos

sin tener éxito. Este hecho y el de que en ese entonces aún no se habían inventado los moldes y que se hacía la cerámica a mano son motivo de mis aseveraciones sobre esa antigüedad.

Se pensó que el asa de estribo, característica de la cerámica del Norte peruano, provenía de fuera, ya que no habíamos descubierto el proceso del desarrollo de este aditamento tan generalizado en la cerámica nuestra. No obstante, en Vicus, no solamente la hemos contemplado en los vasos que representan cabezas, sino también en las representaciones antropomorfas de cuerpo entero. En las cabezas que son recipientes botelliformes hay un pico ligeramente inclinado, del que nace un asa que remata en la frente. Posteriormente se curva este pico formando el pico de asa de estribo y uno de los lados se sostiene por la frente con un asa sólida que le da resistencia. En la última etapa el asa sólida es sustituida por una sección tubular, formando entonces el asa de estribo con su pico.

Aquel desarrollo del asa de estribo que hemos descrito es muy similar en los vasos antropomorfos de cuerpo entero.

Pues bien, el origen de los vasos de pico y puente se remonta al tiempo en que, por primera vez, aparece el recipiente globular con cabeza y con un pico en la parte posterior unido con un asa redonda.

En la segunda etapa uno de los lados del asa se une a la cabeza del animal que está en la parte frontal. En la tercera etapa el otro extremo del asa se levanta y se une al pico formando el puente.

Estos dos descubrimientos son de positiva trascendencia en los estudios arqueológicos peruanos, porque, gracias a ellos, hoy podemos afirmar que en el Perú tenemos la evolución progresiva, y para ser más categóricos, la forma como se originó el asa de estribo y el pico y puente, formas que dan las características principales de la cerámica de las culturas del Norte, como Cupisnique, Salinar, Mochica, etc. Y la última, la de las culturas del Sur, como Paracas, Nazca y Huari. Ya no queda lugar, por consiguiente, a considerar estas formas como exóticas.

En el Valle de Virú hemos encontrado, igualmente, el mismo desarrollo progresivo en la cerámica; y los fragmentos de la cerámica hecha a mano son muy similares a los que clasificamos como Pre-Cupisnique. Conozco un ceramio de asa de

estribo, obtenido en el Marañón, trabajo manual que tiene formas similares. La cerámica es burda. Los rasgos faciales mal delineados. No hay vestigios de color. Tiene un parecido con la cerámica trabajada a mano de Vicus tanto como de Virú.

Coloco este periodo en mi trabajo «La cerámica de Vicus» entre los Pre-Cupisniques y Cupisniques y estoy por pensar que corresponde a una etapa anterior a Cupisnique.

Nada podemos dejar sentado hasta este momento sobre las culturas de esta etapa. No tenemos el contenido de las tumbas ni los datos sobre su arquitectura. No podemos decir cuáles eran específicamente *las formas de la cerámica* que se han encontrado con cada tipo de tumba, porque, como he adelantado ya, no existen datos científicos que sirvan de referencia.

Estudiando esta Etapa, vemos que comienza a desarrollarse la agricultura, y el felino, que lo descubrimos en forma animal, se estiliza conservando el cuerpo característico del felino, agrandada la boca y comunicando a los labios un grosor exagerado. Los dientes salen de la boca, ya sea en forma de puntas o sobresalen hasta entrelazarse de modo exagerado.

En otros, este mismo felino aparece con una lengua de gran tamaño fuera de la boca y levantada hacia la nariz, y en la mayoría, los ojos están delineados por un círculo en relieve con una hendidura al centro. Es sugestivo anotar que al hacer de perfil el dibujo de estos felinos, nos damos con que la representación pictórica ofrece una marcada semejanza con las representaciones incisas del felino que encontramos en Cupisnique o en otras culturas del mismo periodo.

El ojo redondo con una concavidad al centro puede fácilmente evolucionar al ojo típico de los felinos estilizados de la llamada cultura Chavín.

La lengua larga y exagerada que hemos anotado debe de tener relación con la lengua que aparece conectando las dos cabezas de los felinos estilizados que conforman la decoración de algunos vasos de cerámica incisa.

Tendríamos, pues, en estas representaciones los indicios del culto al felino estilizado que se generaliza en las culturas posteriores y que se cristaliza en el templo de Chavín y las maravillosas estelas que aparecieron en los alrededores.









36



37

38, 39→







40



41



Es, pues, en este periodo de esta Época cuando las culturas, al comenzar a tomar forma, se dan los primeros pasos en nuestras culturas autóctonas. Si bien en estos momentos tenemos centros iniciales en los que se fabricaba la cerámica a mano, me asiste la convicción de que en lo futuro, y efectuándose excavaciones regulares, encontraremos en el Perú toda una estrata de cerámica de dibujos incisos con aplicaciones de protuberancias y crestas de ceramio, así como cerámica variada en forma, pero hecha a mano, de acuerdo con el lugar en que se manufacturaron. Muchos años han de haber transcurrido para que se asomara este momento tan lleno de sugestión en que las culturas dan su primer paso. Existe una laguna entre los pueblos que tuvieron cerámica como la de Queneto y los pueblos como Precupisnique y Vicus Inicial.

Ulteriormente estas culturas evolucionan y pasan de lo primitivo e incipiente a tomar características propias. Se esfuma ese primitivismo para dar lugar a un impulso incontenible de progreso, demostrado en su inventiva y su anhelo de superación.

Cupisnique.

Acontece este fenómeno como una secuela de creaciones que rápidamente abarcan todo el territorio, contribuyendo en cada grupo a su progreso cultural. Surge la decoración incisa y el relieve en Nepeña y se extiende hacia Sechín, Paracas, Cupisnique, Morropón, Chongoyape, Huánuco, Chanapata. Todos toman la decoración incisa con el fin de embellecer, no solamente su cerámica, sino sus objetos de hueso y los utensilios de uso diario.

Es el arte que se adueña de todo el Perú. El felino ha evolucionado. Su estilización se perfecciona. Y el hombre da la primera señal que pone de manifiesto la humanización de la divinidad felínica. En todo el territorio encontramos estas representaciones y las divinidades menores: el cóndor, el búho y la serpiente.

Todavía no se habían descubierto los metales. Se utilizaba el hueso para los implementos de diferentes tipos, como cucharas, espátulas y punzones, anillos, aretes, etc. Cuando necesitan objetos que requieren mayor consistencia, emplean la piedra, haciendo así sus morteros y recipientes. La piedra es también utilizada para esculpir sus divinidades. La antracita para la confección de espejos, abalorios

y recipientes. Si es cierto que usan un gorro y un taparrabo, se adornan con lindos collares, brazaletes y petos de turquesas, lapislázuli, hueso, concha, etc. (*Ilustrs. núms. 97, 145.*)

Sus sentimientos religiosos giran con más fuerza alrededor del felino, hasta el punto de inducir a error a quienes consideraron esta Etapa como un Imperio teocrático, cuando en realidad era el despertar espiritual de los pueblos abrazando con fervor el culto del felino semihumanizado.

A su vez, el culto a los muertos incorpora nuevas prácticas, y los cadáveres, flexionados, son cubiertos con un tinte rojo sin que se trate de enterramiento secundario. Alrededor de los cadáveres hallan los vasos con motivos religiosos, los vasos antropomorfos, zoomorfos y fitomorfos, morteros, espátulas, espejos y otras prendas, mientras que los cadáveres estaban al centro, cubiertos de tela sencilla y exornados con sus mejores joyas.

La agricultura entonces había avanzado. Y las representaciones fitomorfas nos muestran frutos y tubérculos que han sido cuidadosamente cultivados, tales como la yuca, la papa y el camote.

Sus casas en la Costa, muchas con base de piedra, fueron levantadas con adobes cónicos de tamaño diferente, pero tropezaron con serios problemas de carácter técnico, al emplear aquellos adobes. No se contentan con la construcción destinada a la vivienda. También aprovechan el mismo material para sus tumbas. Se industrializaron de grandes piedras aristasas, sin argamasa, aunque asegurándolas con piedras más pequeñas para afirmar las paredes de sus edificios. No se contentan con la construcción destinada a la vivienda, sino que levantan fortalezas circulares y templos piramidales. En Punkuri, por ejemplo, las paredes están delicadamente pintadas de colores, entre los que se destacan el rojo, azul y verde. El gran felino que corona el templo es también policromado. La cerámica no es bien cocida porque esta operación la realizan en hornos cerrados, los materiales no son bien escogidos. Pero cabe señalar que su pulimento y sus formas son mucho más bellos. En la cerámica de este Periodo de esta Época se advierte un vigoroso progreso. Sobre todo surge espléndido el arte escultórico que, de preferencia, se impone en el Norte peruano, después de los dibujos incisos, al mismo tiempo que van desarrollándose las culturas en Paracas, Cupisnique y en Morropón, así como en otros lugares.

Aparece por vez primera, en el Perú, el colorido en la cerámica dentro siempre de los planos bien delineados por trozos incididos. Generalmente en el Norte se aplica negro, marrón, y en el Sur, la paleta es más rica en su policromía. (Ilustrs. núms. 4, 6, 9, 10.)

Los principales lugares donde hemos descubierto la cerámica incisa de color pardo y sus derivados son: Morropón, Vicus, Base Aérea, Valle de Chicama, Virú, Santa Catalina, Chao, Santa, San Jacinto, Nepeña, Ancón, Lima, Paracas, Chanapata, Huancayo, etc.

De estas culturas, cuya característica es la cerámica incisa, hemos podido obtener la mayor parte de los datos relacionados con las culturas. En las excavaciones realizadas en Barbacoa, comprensión del Valle de Chicama, y en excavaciones en Santa Catalina y Virú, escenario de nuestro encuentro con la cultura Cupis-nique, se hubo de exhumar en las tumbas necesarias que pudieran ofrecernos los datos requeridos para formular unas respuestas a nuestras preguntas, y de ese modo, poder explicar y definir las características de todos estos pueblos, trabajo que aparece en mi libro Los Cupisniques.

Excavaciones empíricas se han llevado a cabo en Santa, Chongoyape, Nepeña, etcétera. Pero las únicas que se han practicado para allegar los datos necesarios han sido las de Barbacoa. También proporcionó abundante material científico la Expedición japonesa que trabajó en Cotosh.

Nepeña.

Capítulo especial merece en esta Etapa el Valle de Nepeña.

Nepeña es, a no dudarlo, uno de los centros más importantes de la Época Evolutiva, principalmente por los maravillosos templos que encontramos, contruidos con adobes cónicos, y cuyas paredes fueron bellamente policromadas.

El Dr. Tello practicó excavaciones en el templo de Punkuri y encontró cadáveres con un mortero y con su respectivo moledor de piedra. Remataba el templo citado una acabada efigie del felino sentado, que aunque mantenía sus distintivos de animal en sí, se plasmaba ya una considerable estilización. El templo de Cerro Blanco, que corresponde a esta etapa posterior al relieve cintado, es decir, de la Época Chavín, es otra de las magníficas construcciones que se conoce en dicho Valle.

A su habilidad como arquitectos, unían su espíritu artístico para combinar sus recintos bellamente trazados con la decoración multicolor de carácter religioso que cubría las paredes de sus templos.

El dominio de Nepeña no solamente estaba circunscrito al Valle del mismo nombre, sino que se extiende al de Sechín. En este Valle su templo es por demás singular. Su estructura se levanta con piedras grandes y chicas alternadas, formando paredes con relieves que demuestran un estilo de la Época Evolutiva, muy primitiva. La mayor parte son representaciones de guerreros, cabezas de hombre estilizadas, como también fueron estilizados los personajes religiosos en esta Época.

El templo de Mojeque, en el citado Valle de Casma, muestra en sus paredes efigies escultóricas monumentales de seres míticos, verdaderas creaciones de artistas que no sólo fueron maestros en la escultura, sino también en el policromado de la pintura.

Estimo que estas construcciones, así como las de Cerro Blanco, no pertenecen a la Época Evolutiva, sino a la Auge, porque ya reflejan en su evolución la madurez del arte.

En los únicos Valles donde encontramos aquella diferencia tan notable es en los Valles de Casma y Nepeña. Poca fortuna se ha tenido al no encontrar hasta ahora los cementerios, aunque se han descubierto innumerables fragmentos que corresponden a la cerámica de esta Época. También en este sector se han encontrado platos de oro, un recipiente de asa de estribo de oro y un plato que se exhibe en el Museo Rafael Larco Herrera. Explica lo dicho que esta cultura pasó de la Época Evolutiva a la Época Auge. Su arquitectura también me afirma en lo ya expuesto.

Nada sabemos de su cerámica, excepción hecha de un ceramio obtenido en Casma, conservado en el Museo Rafael Larco Herrera, y de uno sacado por un particular en Nepeña.

Es raro que no encontremos tumbas, pero sí restos arquitectónicos. El descubrimiento de esas tumbas es muy difícil. Para encontrar Cupisnique tardé doce años, habiendo días en que me acompañaba de una brigada de cien hombres para la búsqueda de esas tumbas.

La importancia de las construcciones arquitectónicas y la evolución que constataba en el arte pictórico, escultórico y arquitectónico, me sugirieron que de este centro cardinal se irradiaron el estilo y las creencias religiosas que abarcaron a todo lo largo del Perú. Más aún. Si continuamos aguas arriba en el Valle de Nepeña, llegamos a Chavín, la obra máxima con el estilo de la Época Evolutiva, en pleno florecimiento. Me convence ello, como ya lo he sostenido antes, de que éste fue el núcleo religioso del cual surgió el culto al felino en la Época en que teníamos el estilo decorativo inciso como motivo principal en la Época Auge.

Ancón.

Veamos, ahora, las excavaciones de Ancón y las de Paracas-Cavernas. Ellas aportan los siguientes datos para el estudio de esta Época:

La mayoría de los vasos extraídos en esta zona son en todo diferentes a los obtenidos en Cupisnique. Muchos están coloreados con una engalba negra y por lo tanto corresponden a una etapa posterior a Cupisnique. Los motivos son por lo general geométricos, grandes, y para diferenciarlos del resto del vaso se emplea el punteado, el rayado, también el rayado alternado y el escarchado.

Las formas principales son las platiformes, las troncocónicas, las cilíndricas globulares. Encontramos algunas de color rojo. Otras de doble recipiente y pico y puente redondo, y como una excepción de estas formas geométricas hay una figurilla de color negro.

Sus pobladores vivieron cerca del mar, dedicados a la pesca, y habitando en cavernas subterráneas. Enterraban los cadáveres sobre una tarima de estera. Cerca de la cabeza o alrededor del cuerpo halláronse ofrendas de mimbre.

Se han examinado cajas de madera, cuyo tallado pone de relieve su belleza, recipientes cilíndricos de piedra, espátulas de hueso y los ceramios a que ya nos hemos referido. Entre los objetos de madera encontrados tenemos que mencionar los platos, fuentes de sección rectangular, recipientes cuádruples, cajas de madera, algunas con motivos religiosos que se diferencian mucho de las de Cupisnique y de las de otros lugares que corresponden a este Periodo. Solamente hemos verificado en Ancón, como en Paracas, que sus habitantes se dedicaban a la cestería.

Confeccionaban no solamente los canastos de uso diario, sino unos que afectaban la figura de un sombrero. El hueso y la piedra fueron también utilizados, destinándose el primero para hacer agujas, raspadores, colgajos de collares y algunos objetos de arte. Según se constata en todas las culturas de este Período, se extraen objetos de piedra como platos, algunos de ellos trípode, morteros con sus mazas y los pesos que se empleaban en los husos trabajados del mismo material.

Paracas- Cavernas.

Más al Sur, en la Península de Paracas, el Dr. Tello encontró la cultura Paracas que él asevera pertenece también a la llamada cultura Chavín. O un derivado de Chavín. Antes que ésta existió una cerámica mal cocida y anterior a Paracas-Cavernas. Esta cerámica es de color marrón con deficiencias en la cocción, pero incisa. En ella ya se observan las formas de la cerámica de Paracas-Cavernas, sin alcanzar su refinamiento.

Efectivamente, Paracas-Cavernas corresponde a las culturas de la Época Evolutiva. Se le llama así porque esta cerámica ha sido hallada en enterramientos hechos en las cavernas, las que se comunican al exterior por medio de un tubo que por lo general está formado con piedra. En el interior de la caverna se encuentran los restos humanos y las ofrendas funerarias. Estas tumbas son múltiples. A veces su interior revela que eran cementerios familiares donde se enterraba, como era costumbre, penetrando por el túnel.

Se ha hecho una clasificación excesiva en la división de las diferentes Etapas del desarrollo de la cultura Paracas, que debería reducirse a un máximo de cuatro, porque, en realidad, las otras divisiones corresponden, más bien, a lugares diferentes de aquellos en los que se ha encontrado cerámica, que a la diferencia del estilo en sí mismo.

No estoy de acuerdo en que por el hecho de que los vasos tengan asa de estribo y una representación del felino sean realmente los más antiguos.

Los vasos de asa, pico y puente no corresponden ni a la Etapa de Chavín como tampoco ala de Cupisnique. Es un periodo tardío. Lo que está verazmente demostrado por el asa que se asemeja a Mochica I. Asa que no es tan gruesa como las

típicas del Período Medio de la Época Evolutiva y que tienen un grueso reborde similar a la cerámica de este tipo de Huancayo, Morropón, a la que se saca en el periodo transitorio de Santa y especialmente a la que se ha extraído en el mismo templo de Chavín.

No se observa en el felino una mayor estilización y por lo tanto se aproxima a la concepción religiosa que descubrimos en Mochica I. En una de las representaciones pertenecientes a un periodo temprano, que tenemos en el Museo Rafael Larco Herrera, y otras representaciones que hemos visto en colecciones particulares, el felino como felino en sí, tiene en la cabeza tres puntas que son típicas del felino en Chongoyape.

En algunos vasos encontramos representaciones del felino antropomorfizado. Considero que ello es ulterior a aquella que representa al felino animal, aunque esté mayormente estilizado. La peculiaridad de que la cerámica tenga dibujos del tipo Chavín no le da prioridad al unificarla antes que todos los otros tipos de cerámica; como encontramos en Mochica III, los motivos del templo de Chavín exornan la cerámica de este periodo. Es por eso que insisto en mi clasificación estudiada hace veinte años, al poner en último lugar la cerámica de Pinilla que puede ser anterior a la cerámica Paracas-Necrópolis.

En algunos otros lugares, tanto en el Valle de Nazca, especialmente en el de Ica, como en la Hacienda Ocucaje y en el Valle de Palpa, se han encontrado enterramientos en fosarios irregulares del tipo corriente. Y también algunos en Cavernas, cuyas paredes están tachonadas con paja doblada introducida al barro y enlucida después.

La cerámica tiene todas las características de la Época Evolutiva. Está mal cocida. Cubierta de decoración incisa, destacándose la de carácter religioso. Su característica esencial en lugar de aplicar una delgada capa de pintura al agua o en polvo antes del cocimiento, acá se aplica en gruesas capas postcocción que le dan aspecto de pintura óleo. Por raro que parezca, algunas de las formas de Paracas-Cavernas las hallamos en Vicus, Salinar y Virú, como, por ejemplo, las cántaras globulares de doble pico y puente, las de *cabeza*, pico y puente, ofreciendo éstas algo muy singular que compagina una cultura con la otra. Y es que los picos tienen un abultamiento en la base que sólo se encuentra en las culturas de Vicus y Paracas. Algo más. Se han hallado varios vasos con los dibujos de pintura policromada típica y con dibujos negativos. Asociada a esta cerámica se han

encontrado vasos con formas hoy típicas de Paracas con pintura. Todas las personas a quienes por su larga experiencia he inquirido en el Sur, como el Dr. Muelle, Mejía Xespe y Reselló, están de acuerdo en que los vasos con pintura negativa no salen solos, sino que están asociados a los de Paracas-Cavernas. Esta circunstancia y el haber encontrado en Paracas el asa de estribo, agregado a otras consideraciones, y el hecho de que encontramos en Vicus las formas principales de la cerámica de Paracas, lleva el pensamiento a la afirmación de que en el Perú las olas culturales se movieron de Norte a Sur. Los colores típicos de esta cerámica son el marrón verdoso, el rojo, el negro, el azul pastel, el blanco y el amarillo. (*Ilustr. núm. 109.*)

Existen algunos vasos que tienen el fondo de la cerámica con motivos incisos, bellamente decorados y habiéndose empleado técnicas variadas. El felino, en algunos casos, es casi parecido al de Cupisnique y en otros difiere en forma notable de la concepción norteña asemejándose más bien a la de Chongoyape. Se encontraron, asimismo, pequeños adornos de vestidos y de turbantes, hechos de láminas muy finas de oro, sin decoración y de formas simples.

Paracas-Cavernas, de la que tenemos muy pocos exponentes, es importante en el Sur, porque es el pueblo que da origen posteriormente a la cultura Nazca.

Paracas-Inciso.

La cerámica que llamo Paracas-Inciso tiene formas similares a la cerámica Cavernas. Pero es de color pardo negruzco por haber sido cocida en hornos cerrados. Tiene decoración incisa de gran tamaño con motivos peinados, punteados o simplemente incisos para diferenciar los planos. Se asemeja en técnica y en motivos a la cerámica Ancón. Al evolucionar la cerámica es cubierta con una engalba que se parece al plumbaginado y las líneas incisas en lugar de haber sido trazadas estando el barro más o menos duro, se hicieron cuando la arcilla estuvo blanda y pastosa dando efecto de bajo relieve en la decoración.

En la tumba de Fárrate como en la de Chongoyape se descubrieron, también, objetos de oro. Resultados ambos que nos obligan a colocar tales descubrimientos en el Periodo Inicial de la Época Auge, porque el estilo continuó en dichos lugares hasta ese momento, a pesar de que en los dos lugares se ha extraído la cerámica que algunos bautizan, sin ajustarse al rigor científico, como la cerámica clásica de Chavín y la colocan en la Época Evolutiva.

Chongoyape.

La cerámica incisa de Chongoyape es diferente de la que hemos extraído en Cupisnique o de la que obtuvimos en Ancón. Comparándola con la primera los picos y las asas aparecen mucho más delgados y en forma un tanto rectangular. Los motivos escultóricos son diferentes en su técnica. Como lo son los vasos antropomorfos, las casas en forma circular que se han encontrado. Y los mismos animales acusan diferencia. E igualmente los motivos decorativos. Otro tanto el hecho en sí de que tengamos en este lugar un número mayor de decoración antropomorfa, zoomorfa y fitomorfa que en Cupisnique, evidencia ya su adelanto.

Cupisnique Transitorio.

Después de la cerámica de color pardo, negruzco con decoración incisa, sigue la coloreada, y en el Valle de Chicama, la que se ha denominado Cupisnique de Santa Ana, que se aparta completamente de las otras, porque el asa de estribo y el gollete son diferentes, y porque encontramos en ella decoración geométrica incisa, y porque el felino o partes del mismo, motivos principales de la cerámica antes citada, desaparece como fundamento ornamental. El arte cerámico se ha ido superando. Los vasos, en su mayoría, de color rojo, arcilla cocida, revelan una mejor cocción. Aparece esta cerámica en fosarios irregulares. Y los implementos, aunque inferiores a los de la Etapa anterior, son parecidos. Hay, pues, varias etapas correspondientes a varios periodos de lo que llamamos cerámica con decoración incisa. (*Ilustrs. núms. 5, 7.*)

Posteriormente encontramos en el Perú una estrata de cerámica con dibujos negativos que, como la anterior, es panperuana. Asistimos entonces a la propagación de un nuevo arte pictórico. Expresión de la plástica del dibujo que se extiende a todo lo largo del territorio peruano. En el transcurso de esta evolución se producen nuevas formas en la cerámica y originales interpretaciones, así como los descubrimientos aumentan el caudal de elementos culturales que fecundan esta Época.

Cerámica del aludido tipo de decoración hallamos en Paracas en la misma tumba, que conservaban enterrados los bellísimos e inigualables mantos que con el onomástico del lugar se han hecho famosos en todo el mundo arqueológico, muy especialmente con los vasos llamados Paracas-Necrópolis.

La cerámica de Vicus con dibujo negativo ofrece un atractivo singular. Ha sido trabajada a mano. Cientos de años después se elabora en moldes, como en Virú. Son de belleza admirable los ceramios de Vicus. Ricos en formas. Revelan al artista sincero e ingenuo. Sus obras de arte, comparadas con las de la cerámica que lleva dibujos incisos, semejan más una caricatura que la representación real. Pero dentro de su candor se atisba el genio de la escultura.

En la cerámica de Vicus nos hemos dado con la primera representación del parto en el Perú. Y en otro ceramio, fabricado de doble recipiente, vemos a un hombre al que se le ha practicado una doble amputación, cortándosele ambas piernas poco más arriba de la rodilla, Estimamos que este vaso es la representación más antigua de un amputado en el Perú.

Ya habíamos encontrado los primeros instrumentos musicales, después del tambor y la flauta, que parecen haber sido confeccionados con cerámica. Sus animales preferidos son la llama, el venado, el mono, una especie de nutria o comadreja, el zorro, aves como la lechuza, los patos, el loro, las palomas.

Volviendo a la pintura negativa, en Paracas es aplicada exterior e interiormente, de manera especial en los ceramios platiformes, pero también la encontramos en los vasos con doble pico y puente. Pero en ningún otro lugar se han verificado excavaciones que nos allegaran datos más concretos acerca del contenido y de la existencia de tumbas con ceramios con pintura negativa. Virú, que corresponde a esta Etapa, nos ha legado magníficos templos y construcciones, aunque es difícil diferenciarlos de los que corresponden a la Época Auge. De ahí que no sabemos a qué periodo pertenecen todos los templos y construcciones de esta zona. Los hombres de algunas culturas de este periodo entierran simplemente en fosarios y otros utilizan sarcófagos de caña o de adobe. El culto de los muertos se acentúa y en la vida espiritual de aquellos peruanos encontramos al felino como felino, aunque con ciertos rasgos de estilización. Otros ejemplares del felino ostentan la boca especialmente estilizada con grandes colmillos y con los labios delineados.

Pueblos y culturas que emplearon la decoración negativa fueron guerreros. En Vicus, por ejemplo, parece que la mayor parte de las armas que se extraen pertenecen a los hombres de estos pueblos. En la cerámica se figura a los guerreros con escudos y con mazas contundentes y punzantes.

Los guerreros se colocaban grandes petos protectores y llevaban armas como las mazas de cobre estrelladas y pequeñas hachas. Vestían escasamente. La mayoría estaban desnudos o se cubrían con una trusa. Usaban gorros, rodetes y coronas. Es curioso observar cómo en la cerámica Vicus se representa a las mujeres peinadas a la usanza de sus congéneres de hoy en Eten y Monsefú. O sea las trenzas, ya colgando o bien entrelazadas, formando un rodete de peinado que termina en hilo de algodón.

En Virú y en Chicama nos sorprenden con el avance que ha alcanzado la metalurgia. No solamente trabajan el oro con el que fabrican canutillos, esferas huecas, alambres, láminas que dan material para las cuentas de collares, narigueras y aretes, sino que sueldan y comienzan a dominar el repujado. Utilizan el cobre. Lo funden para puntas de lanza, mazas y laminado para coronas, lentejuelas y diversos artículos de adorno. Doran el cobre con una gruesa lámina de oro en el Valle de Virú. Y si las piezas obtenidas en Vicus han sido sacadas de las tumbas con cerámica de dibujos negativos, descubrimos una nueva técnica: la de platear la pieza antes de cubrirla con una capa de oro. Estuvieron más avanzados en orfebrería que los hombres de Virú.

Pasemos, ahora, al Periodo Último de la Época Evolutiva o Formativa, que nos brinda una página por demás llena de sugerencias. La cerámica negativa, a la que hemos aludido arriba, ha evolucionado de manera notable, no sólo en la motivación decorativa, sino en formas que cobran singular belleza. Ya no es industria manual solamente. Se utiliza el molde y su presencia es mayor a todo lo largo del Perú, convirtiéndose en un estilo decorativo panperuano, como la decoración incisa que ya hemos descrito.

Excepción hecha de los estudios en Virú, Santa Catalina, nada podemos aventurar acerca de estas culturas, porque en Vicus no se ha trabajado científicamente. Lo único que está en pie y se ha extraído son vasos hechos a mano y moldeados con pintura negativa y que las armas, como muchos de los implementos sacados en Vicus, así como la cerámica, son similares a los de Virú.

Virú.

Entraremos, a continuación, a describir sucintamente la cultura Virú. Es la única de la que tenemos datos arqueológicos. Y nos ha dado, por tanto, respuesta satisfactoria a las preguntas que nos hemos formulado al contemplar sus vestigios.

Virú es el segundo centro de importancia para la cerámica negativa. Conserva menos cerámica hecha a mano que en Vicus. El mayor porcentaje está moldeada. Y por consiguiente, es de más valor artístico. Es una cerámica de mejor acabado y formas que no encontramos en Vicus, poniendo de manifiesto un mayor refinamiento.

Fue en 1933 que descubrí aquella cultura, que ha logrado enorme importancia en los últimos años, porque de ella surge en la Época Auge la cultura Santa (Callejón de Huaylas), que también comporta gran importancia en estos dos Valles de la Costa y de la Sierra. La cultura Virú, a su vez, concurre con elementos a la formación de la cultura Mochica, y su cerámica se encuentra en el Valle de Chicama, Santa Catalina, Chao, Santa y, por supuesto, Virú.

El hombre de Virú no parece ser tan vigoroso como el Mochica o el Cupisnique. Es de mediana estatura. Hay cráneos braquicéfalos, dolicocefalos y mezocéfalos que se distinguen por la gran cantidad de huesos wormianos. Creo que estas diferencias obedecen al hecho de que las tumbas encontradas pertenecen al Periodo Formativo y comienzos del Auge. En algunas tumbas hemos encontrado intentos de deformaciones craneanas: tabular erecta.

En la cerámica se encuentran representaciones de la yuca, el camote, el zapote, un fruto alargado parecido al pepino, la lúcuma, el zapallo. En las tumbas había restos de maní, pallares, maíz, un fríjol rojizo, lagenaria y una semilla negra no identificada. Sus animales domésticos eran los venados, los monos, los loros. No vemos escenas de cacería o de pesca, aunque algunos de los mamíferos, las aves, peces o moluscos, que debieron ser sus alimentos, están representados.

El caballito de totora utilizado se encuentra en la cerámica, lo que nos demuestra que entonces lo emplearon ya.

Como ofrenda funeraria, también, encontramos la concha, los caracoles y los barquillos, que dan fe de haber utilizado los mariscos. Como los pobladores de Vicus, se cubrían solamente con pequeñas trusas y se tocaban la cabeza con coronas y grandes orejeras circulares.

De igual manera trenzaban sus cabellos usando cuerdas. Sus trenzas remataban en colgajos que caían a ambos lados de la cara.

Usaban coronas, aretes de los cuales pendían asta tres colgantes, que eran por lo corriente alambres circulares con una lentejuela grande. Se adornaban con collares de piedra, turquesas, lapislázuli, atuendo pobre si se le equipara con el de los Mochicas y los Cupisniques. También collares de oro, de esferas vacías y aretes cilíndricos calados. Les fascinaba la música y empleaban el bombo, la antara y la flauta. Se tatuaban la cara y hemos comprobado casos en que la tintura del tatuaje ha penetrado hasta el cráneo al borde de la ceja. Desconocemos si consumían la chicha, pero encontramos individuos masticando hojas de coca.

Hay la posibilidad de que aprovecharan el achango como medicina. Hemos encontrado un cráneo maravillosamente trepanado. Correspondía sin duda a un individuo que tuvo una enfermedad para tratar la cual habíanse visto obligados a practicar unos pequeños orificios del diámetro de un lápiz. En una parte de este cráneo creemos haber descubierto el primer trasplante óseo que se haya practicado en la antigüedad.

Las pocas telas que usaban estaban confeccionadas de hilos trabajados de urdimbre floja y el hallazgo de agujas denota la pobreza de su ropa manufacturada.

Eran guerreros. Se armaban de pequeños escudos cuadrados o rectangulares. Y blandían, como armas, las mazas de piedra o de cobre, algunas veces doradas. Llegaban, en ciertos casos, como ostentación de lujo a usar el lapislázuli en esos instrumentos bélicos. (*Ilustr. núm. 23.*)

Por lo general, las mazas eran contundentes y llevaban en su extremo una punta de cobre. (*Ilustr. núm. 103.*)

Fueron magníficos arquitectos. La mayor parte de los constructores en el Valle de Virú pertenecen a la cultura de este nombre. En su cerámica las representaciones de cada edificio nos demuestran lo adelantados que estaban en aquella manifestación del progreso humano. Sus formas mantienen semejanza con la moderna concepción de la arquitectura. Techos a dos aguas, con inclinaciones múltiples, que permitían que la luz y el aire penetraran al interior a diferentes horas del día.

Las teatinas, los grandes ventanales, la distribución de éstos, especialmente en el segundo piso, significaban trabajos dignos de admiración, si se toma en cuenta la época en que fueron realizados. Las ventanas eran rectangulares, cuadradas

o trapezoides y los techos remataban en áticos sencillos o dentados. En la puerta se trazaba el arco. Usábanse con frecuencia los pilares para sostener los techos planos. La cultura Virú aventajó en éstos grandemente a la cultura Vicus. La cerámica en molde supera mucho a la encontrada en Vicus. Hay mayor cantidad de formas refinadas, formas que únicamente hallamos en Virú. Los picos son muy pequeños y los puentes cuidadosamente redondeados.

La cerámica que allí encontramos es similar a la de las otras culturas. Tenemos representaciones antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas. Representaciones de casas, representaciones de los felinos, ollas botelliformes y cancheros. Había predilección por las esculturas de los pies y de las manos, contamos entre las formas principales, asa de estribo, esculturas con doble pico y puente. Escultura de doble recipiente, pico y puente, botelliformes con asa, recipientes globulares con gollete, trompetas, etc. (*Ilustrs. núms. 11, 24, 27.*)

Como en Vicus, es primitivo el modelado porque sólo la parte principal se hacía en molde. Habitualmente el escultor no prestaba atención a la imagen humana. Los pies y manos delineábalos someramente. En cambio, las representaciones zoomorfas son las más bellas.

La pintura en la cerámica Virú moldeada era negativa; los motivos con esmero delineados, especialmente al tratar la cerámica fina, que corresponde a la etapa más alta de esta cultura.

En su mayoría son geométricos los motivos: líneas paralelas, líneas dentadas, círculos, volutas, triángulos. La estrella marina con tentáculos curvilíneos era un motivo muy difundido. Generalmente, el vaso en todo su continente está decorado.

Sabían laminar, repujar, calar y soldar. Doraban a la perfección. Las piezas de metal han sido encontradas en las tumbas que contenían cerámica moldeada y no en las que encerraban cerámica trabajada a mano.

Son escasas las representaciones del felino que hemos hallado, figurando con frecuencia el felino animal ligeramente estilizado o con las comisuras de los labios estiradas para mostrar los dientes, o con una fila saliente de los mismos que le estampa mayor ferocidad.

El culto de los muertos nos ofrece una página sugestiva en su notable desarrollo. Encontramos tumbas de tipos diferentes, sarcófagos de piedra, fosarios con cadáveres extendidos de cubito dorsal. La cultura Virú gana mucho terreno en importancia según ya hemos anotado, porque en el Valle de Virú prosigue la Época Evolutiva hasta el Periodo I y II de Mochica y en el Valle de Santa se desenvuelve y florece dando vida a la cultura Santa: una de las culturas más sugestivas de la Época Auge. (*Ilustr. núm. 13.*)

En el Sur la cerámica negativa nos da los vasos conocidos por el nombre de Paracas-Necrópolis. Pero también los vasos con decoración incisa policromada y con pintura negativa, que pertenecen a la cultura Paracas-Cavernas. El resto de los hallazgos, en todo el Perú se concreta a los extraídos en diferentes localidades o excavaciones de una que otra tumba. O también por el hallazgo de las ruinas o cementerios, y de considerable cantidad de fragmentos; por ejemplo, en el Valle de Santa, la cerámica negativa se vincula estrechamente a la del Valle de Virú.

Pero si estos hallazgos nos llevan a establecer que es panperuano ese estilo decorativo, solamente tenemos ubicado un sector en el que se han efectuado excavaciones científicas, no sólo por quien esto escribe, sino también por arqueólogos americanos, o sea en el Valle de Virú, Santa Catalina y Chicama. Esto nos faculta para ocuparnos de la cultura Virú con fundamento científico. Los hallazgos de Vicus nos abren el camino, únicamente, para un estudio tipológico comparativo y del contenido de la cerámica. Es una pena que con tanto material allegado no haya datos concretos que nos dejen establecer *in situ*, en este sector, el orden cronológico de los tipos de cerámica y la asociación a la cerámica de las múltiples piezas de metal y otros objetos que fueron extraídos en dicha zona arqueológica.

Empero, estos dos grandes centros de cerámica negativa nos revelan la influencia que ejerció la pintura negativa en el arte decorativo peruano. Como el aludido estilo de decoración lo absorbieron las culturas existentes a lo largo del territorio peruano, es valioso comprobar que en cada una de las etapas progresivas de desarrollo de la cerámica, el tantas veces mencionado estilo es similar en formas.

En Vicus o en Virú, aun en el mismo Paracas, en cuyas excavaciones encontramos el recipiente con doble pico y puente y el recipiente de *cabeza*, pico y puente, si es verdad que existen formas similares, aparecen determinados elementos de diferenciación entre la cerámica de un lugar a otro, pero a su vez, en el periodo de decoración incisa se descubren elementos en común, como los de la decoración negativa, el felino en ciertas formas de la cerámica y la metalurgia, etc.

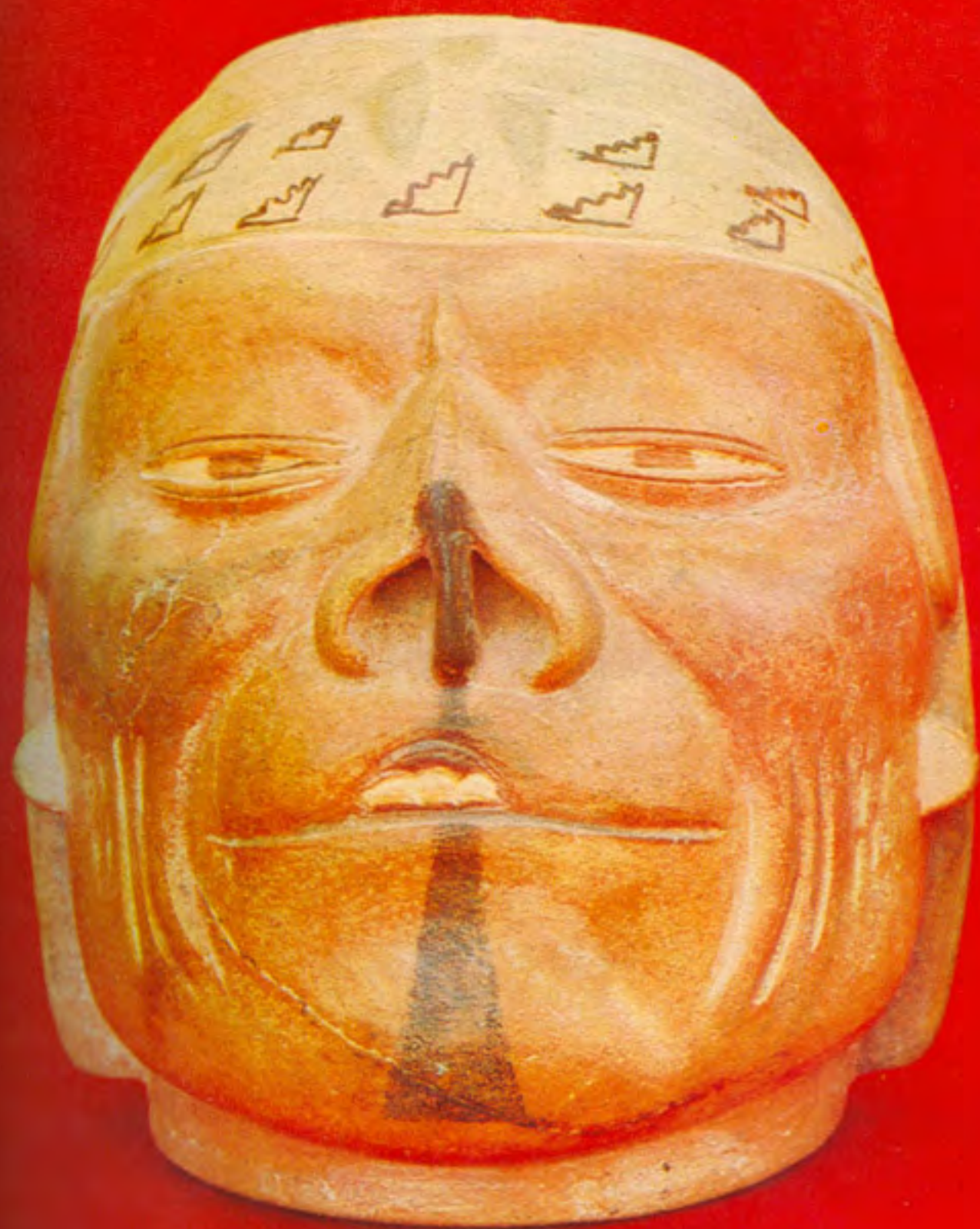
Constituyó, en el Perú antiguo, la decoración negativa un acontecimiento artístico. Perduró por algunos siglos. Y al cabo de ellos se manifiestan los primeros intentos de la aplicación de la pintura positiva.

Culturas con cerámica blanco sobre rojo encontramos, sobre todo, en el Valle de Chicama, a la que he llamado Salinar, en Virú, en Santa, Lima, en Nazca y otros lugares, pero es en Vicus el sitio adecuado para ahondar en el estudio de la cerámica en sí, y, como culturas, el Valle de Chicama, Virú y Santa.

Al principio, en Vicus, la decoración positiva se utiliza sobre la decoración negativa, sin el propósito de combinar ambas. Hay veces en que aparece una de esas pinturas sobre la otra. Mas en algunos ejemplares la pintura positiva cubre ciertas líneas dejadas por la pintura con el objeto de dar mayor belleza al vaso. *A posteriori*, con el mismo tipo de cerámica, los motivos negativos se convierten en positivos y la decoración es gruesa. Es blanca sobre la cerámica roja, y las líneas y los círculos, así como los otros motivos que son también de líneas gruesas, resultan similares a los empleados en la decoración negativa. Subsiguientemente esa cerámica se refina. Entonces surge en Vicus el blanco sobre rojo de esa región. En Virú y en el Valle de Chicama y Santa son rarísimos los vasos con pintura blanca combinada con la pintura negativa. Al transcurso del tiempo la decoración negativa se convierte en decoración positiva en la Etapa que yo llamo Virú de Chicama. Pero aquí los motivos no son blancos, sino negros, que aparecen paralelamente con la pintura positiva blanca. En la cerámica que yo designo como cerámica de la cultura Salinar, con motivos blancos sobre rojos, se extiende por todo el Perú, y constituye una nueva modalidad artística que se inicia paralelamente con la decoración negativa y se propaga después en forma pura, sin combinarse con la pintura negativa, es decir, que la pintura positiva se impone para darnos el único arte decorativo que se utiliza en la cerámica peruana.

Salinar.

La cultura Salinar que me cupo descubrir en el Valle de Chicama por el año 1941 reúne características propias. La cerámica de color rojo natural de la arcilla cocida con formas diferentes a las que hemos encontrado la convierten en una unidad representativa del arte de un pueblo. Mi hallazgo tuvo asiento en el lugar denominado Salinar, en la parte alta del Valle de Chicama, muy cerca de los







46, 47, 48 →

45



← 42, 43, 44,



50, 51, 52→

49









cementerios de la cultura Cupisnique. Pronto encontramos superposición de tumbas Salinar sobre Cupisnique y Mochica sobre Salinar, estableciendo la secuencia cronológica de estas culturas.

Podemos constatar que la cerámica ha progresado. Los componentes se han escogido con esmero, se ha elaborado mejor la pasta y la cocción notablemente. El color es, más o menos, uniforme, demostrando que ya la cerámica no es cocida en hornos cerrados, sino abiertos. Se han bruñado algunos vasos, aunque la mayoría luce una superficie mate natural: la del barro cocido. Emplearon moldes y los colores blanco y rojo para resaltar la ornamentación.

En la cerámica que estamos describiendo predominan los vasos botelliformes. Se cuentan, también, los de asa de estribo y pueden clasificarse como los otros en los de representaciones humanas, animales, etc. En Salinar, los motivos son geométricos y se conservan algunos vasos con pintura entre las líneas incisas. (*Ilustrs. núms. 26, 28, 29.*)

Se han encontrado cinco espátulas con los motivos religiosos de la cultura Cupisnique. Y cabe decir que esos motivos han perdido su significación. Son, más bien, intentos de reproducción de las espátulas con motivos religiosos Cupisniques.

Para decorar la cerámica emplearon una brocha y usaron una pintura de color blanco translúcido. Es el momento en que nace el arte decorativo positivo. Y en la escultura parece que se hubiese experimentado un retroceso, aunque hay cierta tendencia de dar a los objetos y animales representados una mayor naturalidad, porque ya denotan más proporción y armonía.

Entonces principian a captar los animales. Sus representaciones se consagran a las formas y las posiciones naturales de sus modelos. Tienen, al parecer, la propensión de reproducir la parte que más les atrae. Sin embargo, no la encontraron definida.

Desaparece el uso de la piedra para la escultura.

Hemos descubierto dos bellas representaciones de casas. Una de las de tipo albergue con tres paredes de techo en declive y con ventanales que afectan el signo escalonado. La otra, que es un torreón, tiene los mismos ventanales y una cenefa en forma de cintas entrelazadas en la parte superior que le da mayor belleza.

Sus casas, sus templos y fortalezas fueron hechos de adobes, que tienen la forma de casquetes esféricos. Adoptaron esta forma teniendo en cuenta la dificultad de construir con adobes cónicos.

Usaron un gorro común de tela o paja. Las mujeres se peinaban con cerquillo escalonado. Algunos llevaban tatuajes mediante incisiones en la piel, pero lo curioso es que no encontramos cerámica representativa de indumentaria alguna. Sí hay los que nos dan la idea de que llevaban una camisa larga. Usaban aretes, collares muy sencillos confeccionados de turquesas, piedras, conchas o cerámica.

Sin embargo, ninguno de aquellos abalorios podían igualarse a los de Cupisnique.

Se han encontrado fragmentos de tela del tipo corriente, hilos separados y usaban agujas de hueso y de madera.

Se tocaban con joyas de oro laminado y comienzan a efectuar la aleación del cobre. En las ofrendas funerarias se recogen semillas de zapallo, mate y maíz.

Se hace presente en la cerámica el cactus. En las lagenarias se halla materia orgánica, como también carne. Vemos almejas, pámpanos, choros. Conocieron la llama.

En esta Etapa se eclipsa el culto al felino. Sólo acertamos con representaciones escultóricas del animal. Nos da la idea de que, acaso, los Cupisniques de Santa Ana aceptaron esta manifestación religiosa.

Siguiendo la brújula de nuestras investigaciones, conocemos la primera representación de un curandero entregado a procurar la salud del individuo a quien trata, así como se manifiestan las primeras escenas eróticas que se conocen en el Perú y el Mundo, afirmación que sostenemos, mientras no se determine la edad de la cerámica de Vicus.

El culto de los muertos se desenvuelve de otra manera a la que entonces se practicaba. La modalidad de enterramiento se uniforma. La mayor parte de los cadáveres son sepultados a lo largo, con las piernas extendidas, y un tanto cruzadas. El cuerpo medio reclinado sobre el lado derecho. Mantenían esa postura con piedras. Las tumbas eran fosarios elipsoidales alargados. Los cadáveres, colocados a un costado de la pared, estaban cubiertos de lajas, ofreciendo un aspecto de sarcófagos. Hubo enterramientos múltiples.

El blanco sobre rojo del Valle de Santa es diferente del Salinar. Los pocos vasos allí descubiertos, de esta cultura, en lugar de ostentar picos con labios rectilíneos como los de Salinar, ostentan los picos que tienen reborde igual al de los vasos del Periodo Mochica. Además, hay una diferencia singular en los motivos.

Entre los de Virú hemos encontrado algunos de color oscuro, casi pardo negruzco. En ellos se nota la gran influencia Cupisnique.

En Chiclayo encontramos un tipo de cerámica más refinado, y en Vicus el segundo centro más importante de la cerámica *White on Red*. Son los vasos completamente diferentes a los de Salinar, y constituyen la continuación refinada de los vasos con decoración negativa, pero ya obtenidos en molde y con decoración positiva muy avanzada.

La escultura se refina. Los vasos tienen mejor textura. Acusan una competente selección de materiales, y su cocción es en todo superior a la de los vasos negativos. Las representaciones antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas se han superado. Señalan un mayor realismo, pese a que en sus extremidades se ven esbozos cilíndricos de brazos y piernas.

Como ya hemos sentido, perduran las formas que encontramos en la cerámica con decoración negativa y vemos las cántaras con golletes y asa. Los recipientes de doble pico y puente. Los cántaros globulares de gollete. Los botelliformes con asa y los cántaros globulares de cabeza, pico y puente.

Los hombres continúan viviendo desnudos. Llevan, sin embargo, vistosos adornos de cabeza y se cuelgan aretes. O un peinado de complicadas trenzas. Además, ostentan pectorales pequeños y de gran tamaño. Nada más podemos agregar acerca del contenido de estas tumbas para completar una mayor idea de esta cultura de Vicus.

Vasos *White on Red* se han extraído en Lima, Chancay, Huaraz, Nazca, Palpa, Cuzco, Huari y en el Callejón de Huaylas. Forman así una estrata en la que nace el arte pictórico positivo, logrando una avanzada concepción de la belleza entre los pueblos de la Época Formativa o Evolutiva peruana.

Tal como ocurre con dichos estilos decorativos, los inventos se propagan todos los que el hombre conquista, arrancándolos de las sombras de lo ignoto con su esfuerzo. A la par que estos estilos decorativos surgen y se desarrollan las artes,

las ciencias, se amplían los conocimientos del hombre en lo espiritual y en lo material. De esta manera las culturas que con tanto ahinco y esfuerzo procuran superarse, las unas y las otras, van contribuyendo, lenta pero seguramente, a la cristalización de las culturas que más tarde florecerán en la Época Auge. Se reservan para sí, rúbrica de su orgullo, el haber sido culturas iniciales y que forjaron las que tienen el derecho de poner su sello indeleble en la Época clásica de la cultura.

Complejo Mochica.

Con posterioridad al *White on Red* en el Norte, tanto en Vicus como en el Valle de Chicama, Santa Catalina y Virú, los elementos que ya hemos mencionado inician su amalgama para conformar lo que llamo el *Complejo Mochica*. Es decir, se refunden todas estas culturas tan importantes de la Época Evolutiva. Vemos vasos con decoración incisa. Otros con decoración negativa. Formas variadas de todas las culturas, pero, muy particularmente, los primeros vasos escultóricos. Muchos sin colorido alguno ni bruñido, y que, más tarde, aparecen acabados y refinados en el Primer Periodo Mochica.

Es en esta Etapa que encontramos, con toda verdad, el crisol donde se funden todos los elementos que cristalizan en la cerámica anaranjada, que es cuando florecen las culturas del Norte. Pero hay una Etapa intermedia que yo no alcanzaba a comprender, porque se presentaba en forma aislada, confundiéndose, especialmente, con la cerámica Mochica del Primer Periodo. En el cementerio de Virú de Santa Ana había ya encontrado una pieza asociada a un vaso con decoración negativa. Se trataba de la cerámica anaranjada.

Anaranjados.

Los vasos anaranjados fueron descubiertos por quien esto escribe en 1946 en una tumba con vasos Virú y vasos anaranjados con color crema, especialmente en el Valle de Santa Catalina y Virú. Al principio nos hizo pensar en Mochica I, porque el pico del asa tenía reborde. Después, ya al agruparlos todos, vimos que eran diferentes a los Mochicas I, porque ofrecían la particularidad de su anaranjado con motivos cremas, mientras que los Mochicas eran cremas con motivos rojos. En el grupo de este tipo de vasos hemos hallado muchos que

mantienen gran semejanza con los de Virú o de Vicús negativo, porque en lo escultórico llevan, en lugar de asa, pico y puente, y porque los vasos tienen figuras antropomorfas y zoomorfas se parecen a los vasos con pintura negativa. Es en Vicús, donde con vasos de formas similares o muy parecidas a las de la cerámica típica con decoración negativa, hemos encontrado los vasos de color naranja con decoración crema que consideramos los precursores de esta cerámica. (*Ilustrs. núms. 25, 112.*)

En Vicus hemos encontrado el centro de esta cerámica, y lo que considero más importante es que parte de los vasos con formas idénticas a las que aparecen con decoración positiva en la última Etapa, antes del *White on Red*, hallamos los precursores de los vasos de color anaranjado con decoración crema.

Esta cerámica es de una belleza excepcional. En cuanto a su escultura, se puede comparar con creces con los más bellos vasos de todos los periodos Mochica, con el añadido de que en sus formas existe una combinación de las formas Mochica clásicas y las formas de la cerámica Vicus con dibujos negativos, correspondientes al último periodo.

La cerámica, por lo general, es eminentemente figurativa. Ha copiado hasta el último detalle en las representaciones de animales, pero no por eso ha dejado de crear algunas piezas que demuestran un considerable caudal de fantasía e imaginación de arte propio.

En esta Etapa, como en el periodo Mochica I, ocurre lo que no sucede en el Valle de Chicama y Santa Catalina y Valles anexos. Que se utiliza el mismo molde para obtener una serie de ceramios. En el Departamento de La Libertad es muy raro encontrar un ceramio duplicado. Pareciera que rompían el molde al concluir el ceramio. En Vicus se encuentra una veintena del mismo molde. No podemos adelantar hoy nada acerca de la metalurgia o de la arquitectura y del contenido de las tumbas de estos vasos anaranjados, pues ocurre lo mismo que con las otras tumbas descubiertas en Vicus.

Como en el complejo Mochica, creo que en otros lugares del Perú se ha producido el mismo fenómeno antes del florecimiento de las culturas. Los estudios realizados aún no lo han verificado en lugares como en el Sur o como en los Andes del Perú. Muchas horas de contemplación, puesto el pensamiento en los ojos, para obtener una respuesta que se ajuste a la verdad en arqueología, han resuelto para nosotros un problema largos años irresuelto.

Culminamos así el estudio de una Época que si no admite igualdad en la concepción artística y en adelantos con la Época Auge, no deja de ser menos importante, porque con ella se genera y se forja, con amor y recio esfuerzo, las culturas del mañana.

Si la cerámica con decoración incisa constituye el elemento diagnóstico más importante de un imperio, son imperios también los pueblos que tuvieron, asimismo, la cerámica negativa y los que atesoraron la cerámica con decoración blanco sobre rojo.

Debemos tomar en cuenta que si los pueblos que tuvieron decoración incisa fueron, por ende, una cultura, también constituyen una cultura los que tienen decoración negativa y decoración blanco sobre rojo. Si la decoración incisa traza un Horizonte panperuano, igualmente constituyen Horizontes panperuanos la decoración negativa y la de blanco sobre rojo. No soy de los que creen en ninguna de las cuatro posibilidades teóricas, sin base suficiente para sostenerlas. Sostengo, en forma enfática, algo más sencillo. Y más en consonancia con la realidad. Se trata simplemente de estilos decorativos que se extienden a lo largo de todo el Perú con todos los elementos que empiezan a surgir, recién, por la inventiva humana y que acumulándose dan formas a las culturas panperuanas de esta Época.

No hay que olvidar que estamos en la Época Evolutiva. Por consiguiente, debemos situarnos dentro de su ámbito para contemplar el panorama cultural que se abre, desenvolviéndose con seguridad, en un flujo y reflujo de elementos por todo el territorio peruano, en la búsqueda de nuevas orientaciones y de nuevos descubrimientos para acrecentar el acervo cultural de los pueblos.

ÉPOCA AUGE IV

Los elementos generados por el hombre de la Época Evolutiva o Formativa dan por resultado la cristalización y el florecimiento de las grandes culturas en la Época Auge.

Las diferentes culturas, cuya cerámica se caracteriza por las tres tendencias artísticas panperuanas que he anotado en la Época Evolutiva, contribuyen con todos sus elementos propios y una de ellas le imprime sello indeleble en la Época Auge.

Lambayeque.

Así, por ejemplo, en el Norte del Perú tenemos la cultura Vicus, que se circunscribe al lugar ubicado en la hacienda Pabur, en el Departamento de Piura; y que sostiénese, también, se ha encontrado en Ayabaca. La cultura Vicus se manifiesta con cerámica de pintura negativa, los representativos del Vicus inciso los vasos que constituyen el *White on Red* de este lugar. Surge de la fusión de los tres elementos la cultura Mochica como en el Valle de Chicama, aunque, como ya hemos dicho, en la cerámica de las culturas referidas, así como en otras manifestaciones, se establecen diferencias. Cuando se llega al periodo Mochica II, en lugar de seguir la natural trayectoria que vemos en el Valle de Chicama, Mochica desaparece.

Pero una cultura no puede eclipsarse en forma violenta. Poco más al Sur se encuentra el Departamento de Lambayeque. Si examinamos la cerámica Mochica II, sacada en Vicus, nos encontramos con que esta cerámica es crema con rayas similares a las que llamo Lambayeque I y que considero el Primer Periodo la Época Auge de esta cerámica. Estudiando las formas de la cerámica de Vicus y la de Lambayeque, he llegado a la conclusión de que la cultura Lambayeque surge del Mochica II de Vicus. Y es que no solamente hallamos en ella el colorido, o también los recipientes de figura, pico y puente, de doble pico y puente y de doble recipiente, pico y puente, los botelliformes y otras formas que encontramos en la cerámica de Vicus en la Época Evolutiva. (*Ilustrs. núms. 70, 71.*)

Creemos, pues, que en Vicus se formó una colonia en la Época Evolutiva y creemos también, que a su desarrollo concurrieron los mismos elementos que forman, con algunas diferencias, la cultura Mochica.

Es indudable que Vicus estuvo bajo el dominio de los hombres de Virú, Santa Catalina y Chicama. Tienen en su cerámica y orfebrería algunos elementos en

común, pero hay también otros que los diferencian. Cuando esta colonia llega a Mochica II no sigue la misma trayectoria que la del Valle de Chicama. Es, entonces, cuando este pueblo resolvió apartarse y constituir una unidad política con características propias en su religión, artes, arquitectura, etc.

Con el objeto de estudiar las culturas de la Época Auge vamos a describirlas comenzando de Norte a Sur en la Costa, e igualmente emplearemos el mismo método con las culturas de la Sierra.

No hablaremos sobre los pueblos que habitaron en Tumbes. La cerámica de estos lugares, aunque de interés en el resto de la cerámica peruana, carece, hasta este momento, de mayor importancia para merecer un acápite especial. Voy, por lo tanto, primeramente, a ocuparme de la cultura Lambayeque.

Hasta ahora hemos encontrado tres fases: I, II y III. La primera de color crema con decoración roja. La siguiente con los mismos colores y con motivos abigarrados que cubren la superficie de los vasos. Y, por último, vasos de color rojo con decoración crema, que creemos vienen en tercer lugar.

Como ceramistas no alcanzaron la maestría escultórica ni el genio artístico de los Mochicas. Aunque hay algunas representaciones de interés. Las esculturas zoomorfas, fitomorfas o de carácter religioso son más bien simples esbozos de seres humanos, con miembros rudimentarios, sin ningún valor estético. Hay algunos en los que descubrimos una influencia visible Mochica y entonces pudimos reconocer un paso hacia la perfección escultórica, sin llegar a tener, por ningún motivo, la calidad de los vasos Mochicas.

Fueron grandes orfebres. Las tumbas de Batán Grande han conquistado renombre mundial por la cantidad y por la calidad de objetos de oro que se usaron como ofrendas funerarias, encontrados en cuartos rellenos o en cuartos vacíos. Son en sí trabajos de orfebrería. Sabían soldar con aleaciones de cobre. Repujaban, burilaban y calaban. Ensayaron el cincelado que se asemeja al burilado. Combinaban el oro y la plata para disminuir los quilates del primero. Hacían objetos fundidos de ambos metales dividiéndolos en sus partes. Parece que conocían un sistema que permitíanles efectuar un buen trabajo de esta naturaleza. Lo decimos porque al examinar vemos que en el molde, primero echaban el oro, y después la plata, configurando así el objeto con los dos metales. También conocían una técnica que les facilitaba fundir lingotes completos bimetales formados de modo que cada lingote era una mitad de oro y de plata la otra. Lo que no hemos podido

descubrir, hasta ahora, es la técnica que empleaban para separar el oro de la plata mediante una línea. (*Ilustr. núm. 127.*)

Trabajaban alambres. Usaban las lentejuelas circulares y las semicirculares. Y colgajos para adornar sus trabajos en los cuchillos ceremoniales que constituyen sus mejores obras de arte. Empleaban el laminado en el cuchillo, y su mango siempre remataba en un ídolo representando a la Divinidad Felínica con toda su vestimenta y atributos. El cuerpo, por lo general, consistía en dos partes que se soldaban. Se utilizaban, asimismo, los colgajos acampanulados. Y a manera de motivo ornamental usaban como remate una cadena de bolillas soldadas unas con otras en forma de collar. También empleaban la filigrana y las incrustaciones de turquesas. Y es lástima que en estos trabajos no tuvieran cuidado. Las turquesas dejan al descubierto los agujeros que revelan haber pertenecido a collares. Son, pues, partes de collares.

Copiaban los ceramios de doble pico y puente en oro. Son estas obras, unidas a las representaciones de brazos y manos y los cuchillos ceremoniales, los más bellos exponentes legados por el orfebre de Lambayeque. Además, hacían orejeras, brazaletes, collares de idolillos y de bolas. Recipientes con mangos. Aves de oro. Y una variedad grande de vasos de todo tamaño con ornamentación, desde un ribete, que es lo más simple, hasta vasos cubiertos de relieves de carácter religioso o de motivos zoomorfos y geométricos.

A dichos tesoros hay que agregar las grandes máscaras de la Divinidad Felínica, trabajadas con oro laminado, de protuberantes narices. Los ojos almendrados tienen por lo común los extremos rematados hacia arriba; y de la nariz, o de la proximidad de la boca, le salen colgajos que representan las barbas del felino.

Las máscaras de mayor lujo ostentan, en su mayoría, dos puntas de oro que salen de los ojos y en ellas iban, primero, una bola de resina de color negro cuidadosamente pulida y después cuatro o cinco esmeraldas de gran tamaño, colocadas de mayor a menor, para producir los destellos de la mirada del felino en la oscuridad.

Unidos a lo que hemos enumerado, encontramos collares de esmeraldas y turquesas de color azul claro, más lindas, hasta el verde oscuro, amatistas, lapislázuli, cuarzo rosado, cuarzo cristalino y cristal de roca, y como si ello fuera poco, perlas de todo tamaño, blancas, rosadas y negras, barrocas casi todas, que llegan a tener hasta dos centímetros.

Fueron competentes constructores. Los templos y fortalezas de Batán Grande, la Huaca de Chotuna, con sus bellos frisos, y demás monumentos arquitectónicos que existen en los Valles, dan testimonio de lo enunciado.

Sobresalieron en el arte de cultivar la tierra. Habían conquistado la mayor parte del Valle de Lambayeque, como lo comprueban los grandes canales de irrigación.

Siempre hubo intercambio comercial y cultural entre los hombres de Lambayeque y los Mochicas. De allí que en Lambayeque, Pátapo, Pomalca y otros lugares encontremos sectores con tumbas correspondientes a Mochica III, IV y V.

Y esta cultura siguió avanzando hasta que fue dominada por los hombres de Huari.

Mochica.

Al mismo tiempo que la cultura Mochica alcanzaba su apogeo en el Valle de Chicama, Santa Catalina y Virú. Es en aquellos Valles donde descubrimos la mayor cantidad de Mochicas I y II, y en Virú, algunos. En Virú, Chao, Santa y Nepeña se encuentran el Mochica III, IV y V. Esto confirma que los Mochicas habían desarrollado y tomado impulso en los dos primeros periodos que están demarcados en la cerámica y con posterioridad los Mochicas se extienden convirtiéndose en una unidad política poderosa, gobernada por altos dignatarios que manejaban los destinos del riego, y por jefes regionales, como puede verificarse en los vasos-retrato que hemos encontrado. Algunos de éstos están diseminados por todo el territorio y otros en algunos Valles o en determinados sectores de los mismos Valles. (*Ilustr. núm. 96.*)

Son los Mochicas los que movilizan el pueblo hacia el progreso para que, llegado el Periodo IV de su cerámica — en la que encontramos los más bellos ejemplares escultóricos de la antigüedad peruana —, alcance la cúspide en sus instituciones políticas, sentimientos religiosos y manifestaciones intelectuales. Refinados en la creación artística, lo fueron también en sus castigos que, aunque severos, se aplicaban con espíritu de justicia. Los castigos que se imponían sancionaron las faltas con una crueldad que, siglos más tarde, no dejaron de practicar pueblos que la historia cataloga en el índice de la civilización contemporánea. Los delitos se penaban con prácticas como la de la amputación de la nariz y de los labios superiores. Cuando la punición se aplicaba por culpas más graves era más severa. Se les amputaban los pies. Se colocaba al reo en el cepo. Y hasta imponían la pena de muerte que se ejecutaba sujetando al individuo al tronco de un árbol, deso-

llándole la cara, para que colgase la piel al pecho a manera de peto. Luego lo exponían al pueblo y era apedreado por las turbas. Finalmente era devorado por las aves de rapiña. (*Ilustrs. núms. 34, 35, 42.*)

Como guerreros usaban cascos y orejeras que servían para protegerles ambos lados de la cara. En el cinto portaban cuchillos ceremoniales, ya sea llevándolos adelante o si no atrás, colgados como un apéndice caudal conformando su armadura bélica. Llevaban escudo, mazas que con mango de madera, algunas forradas en plata, remataban en punta de cobre; hondas y estólicas con dardos. Se acompañaban del perro en las batallas para mortificar al enemigo, y en algunos casos se defendían con escudos casi tan grandes como el tamaño de un hombre. (*Ilustraciones números 38-41, 47, 52, 101, 105.*)

Castigaban con el ridículo al enemigo que caía prisionero. Y para ello los hacían desfilar despojándolos de toda su vestimenta. Se les enlazaba con una soga al cuello. Se les ataban las manos por detrás. Y el vencedor portaba en su maza los atuendos y armas del vencido. (*Ilustr. núm. 48.*)

Además, los prisioneros, así fueran grandes jefes o soldados, estaban destinados al sacrificio de las ofrendas humanas. De allí que los encontremos al momento de ser despeñados para luego ser descuartizados.

Fueron, por excelencia, grandes ceramistas y escultores, y algo muy raro que ocurre en el Perú, el arte se bifurca en dos de sus manifestaciones. Las culturas norteñas producen esculturas que nos dejan su cerámica con múltiples representaciones de su genio, mientras que en el Sur prima la pintura, y en el Centro las culturas costeñas son expresiones de ambas tendencias.

Positivamente la cerámica Mochica es la más importante y la más hermosa de todas las culturas peruanas. Solamente puede ser, en algunos aspectos, superada por la cerámica de Huari, que es una conjunción armoniosa de lo escultórico con lo pictórico.

Los Mochicas fueron, pues, magníficos escultores. Los vasos - retrato son esculturas que pueden ser comparadas, dentro de un mismo canon de belleza, con las otras del mundo. (*Ilustrs. núms. 15-19.*)

Anatómicamente hablando, en la cerámica Mochica, el cuerpo del hombre fue adaptado en sus formas reales a los usos del recipiente. De ello se deriva que no

tengamos, salvo raras excepciones, representaciones con perfección anatómica y que más bien la mayoría de los ceramios sean esbozos del cuerpo humano.

Procuraron, en sus representaciones antropomorfas, plasmar todos los estados anímicos del hombre: la risa, el llanto, la introversión de la ceguera, la alegría, la tristeza, en fin, todo cuanto su alma podía exteriorizar en el dominio del retrato psicológico. Es, si podemos decir, la historia de su espíritu. Pero estos escultores Mochicas nos han dejado en su cerámica la más valiosa documentación sobre la Prehistoria peruana. Como he dicho en uno de mis libros anteriores, significa una biblioteca tridimensional, en cuyos volúmenes podemos estudiar a este gran pueblo precolombino. En su cerámica estaban representadas las manifestaciones de su vida. Por eso, en el culto que tributaron a los muertos los Mochicas y los demás pueblos de la antigüedad peruana hallamos el material que pone a la vista cuanto requerimos para hacer un estudio, más o menos completo, de los primitivos habitantes de nuestro vasto territorio.

No hay duda, pues, de que los más grandes escultores del antiguo Perú fueron los Mochicas. Aunque usaron solamente dos colores en su cerámica — crema con rojo —, los dibujos que la exornan, y que no tratan únicamente de decoración geométrica, sino de escenas del quehacer cotidiano, de carácter religioso y de toda su vivencia, ponen de manifiesto que fueron hábiles en el pincel.

No son detallistas en la imagen del individuo en sí, pero los dibujos están trazados en un plano sin perspectivas. La manera como ellos captaron, por ejemplo, a los hombres corriendo o a las aves en vuelo y los peces y crustáceos deslizándose por el agua, nos comprueba que, dentro de esta Época, el arte pictórico encontrábase muy avanzado. Es cierto que algunos dibujos acusan rigidez y otros revelan soltura. Hay movimiento. Expresión. Y, sobre todo, nos dicen que el artista fue un observador acucioso e inteligente de los modelos que interpretaba. (*Ilustrs. núms. 20, 22, 31-33, 36, 43, 57, 58, 62, 63, 65, 67-69, 114, 129.*)

Los Mochicas llegaron al Monoteísmo. En los tres primeros Periodos el felino adopta el cuerpo del hombre y mantiene su cabeza de felino, y en el IV tiene ya la cabeza del hombre y como único rezago de su origen animal le queda los grandes colmillos, la cara arrugada y los bigotes. Sus atributos: un cinto formado por la serpiente bicéfala. Es una Divinidad humana porque es curandero, agricultor, pescador. Cuando quiere dominar el espacio, vuela sobre un pájaro y tiene, como los hombres, no solamente un fiel sirviente: la lagartija antropomorfa y un

número de ayudantes como el cormorán, el colibrí, sino que le acompaña siempre un perro, leal compañero de la Divinidad en todos sus actos. (*Ilustraciones números 50, 51, 53.*)

Luchaba contra los demonios porque representaba el Bien y, por supuesto, los vence. Entre estos demonios está el vampiro, el cangrejo, la serpiente con orejas, el puma bicéfalo con otra cabeza en la cola, el demonio de las piedras, el telúrico o astral y un demonio strombo. Todos estos demonios son antropomorfos y aparecen en una serie de pinturas y esculturas que representan el combate con la Divinidad. En esta contienda la Divinidad AIA PAEC, por lo general, queda maltrecha y adolorida, y entonces es trasladada por dos gallinazos antropomorfos, que tomándola de los brazos la ayudan a caminar.

AIA PAEC es una Divinidad que goza del poder de ubicuidad y representa a los frutos, animales y a las montañas. Para formarnos una idea cabal de esta omnipotencia le encontramos representando al caracol, al cangrejo, al pato, al maíz, la yuca, la papa, o la Divinidad misma surge de los cerros, de su cima puntiaguda, como expresando que ella es también la materia de la que están formadas las montañas. (*Ilustrs. núms. 45, 49, 54-56, 59-61.*)

Grandes orfebres hasta el Mochica II, se superan, y en Mochica III, IV y V llegan al conocimiento de la joyería, como sólo pueden ser igualados por orfebres de Vicus, sin poder precisar aún cuándo se produce en el antiguo Perú por no tener ningún dato de asociación de Tumbas.

Dominan todas las técnicas de orfebrería. Sus joyas son trazadas con gusto refinado. No se trata simplemente de piezas de oro, sino de un trabajo combinatorio, que unía armoniosamente el oro con la turquesa, la amatista con el lapislázuli, la concheperla y el *spondylus pictorum* para confeccionar bellos mosaicos que no han sido aventajados por ninguna cultura prehispana. No solamente las orejeras, las narigueras estuvieron incrustadas; sino que los silbatos, los colgajos, las cuentas de collares, los petos y los frontales fueron embellecidos utilizando estos diferentes materiales para realzar la multiplicidad de motivos en relieve. (*Ilustrs. núms. 91, 93, 144, 147.*)

Se nota, en cambio, que es escasa la orfebrería Mochica y que tuvieron menor cantidad de oro a su disposición que los hombres de Lambayeque.

Grandes fundidores, trabajaban el cobre a la perfección. Doraban la plata, de la que tenemos muy pocos objetos (se han deshecho con el correr del tiempo),

pero los trabajaron muy bien. Conocieron el plomo y el hierro, material este último al que le dieron únicamente forma y pulido.

También fueron magníficos arquitectos. La Huaca del Sol, que tiene más de 700.000 metros cúbicos de adobe, es uno de los mejores monumentos que han dejado en el Valle de Santa Catalina. Los Valles de Virú, Chao, Chicama y Santa abundan en estas enormes construcciones piramidales de adobes rectangulares que eran en realidad núcleos centrales de los lugares habitados. Aún no se habían planificado las ciudades. Y los pobladores vivían en sus casas, alrededor de estos templos, palacios o fortalezas.

Grandes ingenieros, sus canales de irrigación no han sido superados en el presente. Sin contar con instrumentos, eran capaces de trazar un canal de 130 kilómetros de largo. Captaban el agua de un río y la conducían cruzando una montaña para regar terrenos cerca de otro Valle. Tal ocurre con el canal de las Pampas de Chicama. En el mismo Valle de Chicama construyeron un acueducto de tierra apisonada, en el que emplearon 2.400.000 de toneladas de tierra para poner en riego miles de hectáreas de tierra, procurando así alimento a la localidad.

Casi habían completado las conquistas de los Valles, y por falta de tierra se vieron impelidos también a ganar, por las armas, las pampas que separaban los Valles. Muchos son los frutos que encontramos, que ellos ya habían domesticado y cultivado como la papa, el camote, el maíz, la yuca, diferentes clases de frijoles, el *faseolus lunatus*, la canabalia, *faseolus vulgaris*, la lenteja bocona, la granadilla, el ají, las diferentes clases de zapallos, el yacón y otras. Sería largo enumerar todas las plantas que conocieron empleándolas en su menú diario.

Tuvieron conocimiento de la medicina, que practicaron, al parecer, con relativo acierto. Su cerámica nos da razón de la existencia de curanderos y de curanderas al cuidado de los enfermos. Tenemos representaciones de hermanos siameses, de labios leporinos, de cretinos Pie Bot, leismaniosis, lepra, parálisis facial, bocio exoftálmico, bocio con abultamiento anterior al cuello. Dentro de esta última dolencia, representaciones de cretinismo que va anexo al bocio, tumores en los párpados, tumeraciones múltiples en las piernas. Tumores, asimismo, en la espalda. Mixedema y ceguera en representaciones abundantes, por causas que desconocemos, glaucoma, sífilis. Una representación posiblemente de viruela.

No eran ajenos al dominio de la cirugía. Practicaban amputaciones de nariz, labios, brazos, piernas, pies, los órganos genitales y también conocieron la práctica de la circuncisión.

Practicaron, en cirugía artrosteopédica, la trepanación craneana, valiéndose de instrumentos hechos de dientes de tiburón.

Conocían las cualidades curativas de muchas plantas.

Era imposible que un pueblo tan avanzado no hubiese tenido un sistema de escritura. Contaron con raudos mensajeros que llevaban las comunicaciones en unas bolsas pequeñas, confeccionadas de cuero. Su servicio se facilitaba por la magnífica red de caminos que extendíase a través del territorio Mochica. Estos correos vivos llevaban en las bolsas el faseolus lunatus y la canabalia, Aprovechaban la parte suave para grabar sus mensajes por medio de puntos, líneas paralelas, líneas quebradas, puntos y líneas rectas, etc. Los chasquis eran simbolizados como el halcón, el ciempiés y el venado; y los descifradores por el zorro, que siempre ha sido el animal que en el lenguaje de la fábula simboliza la astucia y la inteligencia. (*Ilustrs. núms. 37, 44.*)

Aquella representación de los frijoles, la encontramos en la cerámica y en telas como Nazca y Paracas. En Lambayeque también hallamos representaciones de estos pallares que constituyen los ideogramas. Tengo millares de pruebas para confrontar este sistema de escritura con el de los Mayas. Son las dos únicas escrituras, como ya lo hemos dicho, encerradas en cápsulas. Tanto los jeroglíficos mayas como los ideogramas peruanos que ha descubierto quien esto escribe, tienen un origen común. Y son representaciones escultóricas y pictóricas de pallares con elementos de escritura que encerraban diversos significados. Y no puede ser otra la razón de esta misma raíz ideográfica porque en maya TZIB significa escritura. En el mismo idioma, TZ significa rayar; IB, frijol grande blanco. (*Ilustr. man. 46.*)

Sería explayarme demasiado sobre esta cultura si ahondo en sus usos, costumbres, vestimenta y en su vida diaria, reflejado todo en las escenas de cerámica.

Me queda sólo anotar que el hombre fue amo y señor del hogar. Llevaba las más vistosas joyas y los mejores trajes. La mujer, humilde, hacendosa, estaba encargada del trabajo pesado y laborioso. Cuidaba de los niños, mientras el esposo conquistaba pueblos y se dedicaba a engrandecer el régulo de los Mochicas.

Sentían inclinación por la música. Utilizaban sertas de maichiles como instrumentos de percusión, flautas y flautas de pan, tamboriles, trompetas y trompetas

de vueltas, otras hechas de cerámica, como también trompetas de caracol. Organizaban a base de estos instrumentos orquestas que amenizaban sus representaciones teatrales.

En cuanto a las telas Mochicas, son muy bellas por su colorido suave y por el combinado armonioso de motivos y matices. Nos parece que predominó el color crema, aunque hay muy pocas telas existentes de fondo oscuro sobre las que iban los motivos policromados. Las telas demuestran una técnica avanzada en el arte de tejer. (*Ilustr. núm. 133.*)

Es el territorio Mochica el centro erótico más importante que existe en toda la América. Lascivos, sus pobladores, de exuberante imaginación, se entregaron a todos los placeres sexuales. Pero su libido, sin embargo, estaba sofrenada por normas. Algunas aberraciones y el adulterio fueron severamente castigados.

En Virú y Chao está el centro de la cultura Virú de la Época Evolutiva o Formativa, al borde del Periodo Medio de la Época Auge. Durante esta Etapa, encontramos las más bellas representaciones de cerámica trabajada en molde. De materiales cuidadosamente seleccionados. Su cocimiento era uniforme. Sus líneas se han refinado completamente. Los picos son finos, redondos los puentes y excelentemente pulidos y muy bien moldeadas las asas de estribo. Algunos de los vasos que ya los encontramos con partes con pintura positiva. En Santa, por ejemplo, hallamos vasos con una gruesa engalba blanca que cubre la cara de la representación antropomorfa, de cuerpo entero. En otros recipientes de pico y puente, la cara del individuo y el escudo que lleva en las manos están pintados de blanco. Y en algunas representaciones de loros, el pico y la cabeza aparecen pintados también de blanco. En otras representaciones desaparece la pintura negativa y sólo advertimos una gruesa capa de engalba de caolín sobre el ceramio o simplemente decoración positiva sobre ella.

Se refina en su metalurgia. Las construcciones de adobe alcanzan importancia, como las de los Mochicas que existen en otro Valle. Pero en el Valle de Santa, Virú impone sus características sobre la cerámica incisa y sobre el blanco sobre rojo para que florezca en una nueva cultura, que ahonda sus raíces en la cerámica con decoración negativa que yo he llamado Virú, y que descubrí en la Pampa de los Cocos en el Valle de Santa Catalina, mucho antes que Bennett descubriera Gallinazo, como él mismo lo declara en uno de sus valiosos trabajos.

















Santa.

La cerámica de Santa ha sido llamada, erróneamente, Recuay, primero, y después Callejón de Huaylas. Al cabo de mis descubrimientos en el Valle de Santa en 1960, he arribado a la conclusión de que esta cerámica se originó en la Costa. Que es la continuación obligada de la cerámica con decoración negativa de Virú y que después de haberse radicado a todo lo largo del Valle de Santa, cuando los Mochicas invadieron su Valle en el III Periodo Mochica, los hombres de Santa prefirieron refugiarse en la Sierra. Lo hicieron en uno de los Valles que ejerce mayor fascinación que ningún otro en los Andes del Perú: el Callejón de Huaylas. El mismo que se abre entre dos cordilleras: la Blanca y la Negra, ofreciendo, así, la Naturaleza en lo objetivo, la más bella impresión de estética en el vértice de sus montañas, cuyo cimero perfil da nombre a esta topografía. Esta cerámica se encuentra, también, en los Valles de Chao, Virú y Nepeña.

Este repliegue de los habitantes no niega que hubiese habido frecuentes conexiones entre los pueblos del Callejón de Huaylas y los pueblos de Santa en años anteriores, porque el Callejón de Huaylas es prolongación, en la Sierra, del Valle de Santa. De aquí la posibilidad de que se encuentre en el Callejón de Huaylas una secuencia similar a la del Valle de Santa. La cerámica de la cultura Santa o Callejón de Huaylas se distingue de las otras culturas, pero nos damos en ella con formas evolucionadas o formas iguales a las de la cerámica de Virú. Se distingue, particularmente, porque está cubierta con una gruesa engalba blanca. O es trabajada de caolín blanco puro o mezclado con pigmentos para imprimirle un tono rosado o ligeramente anaranjado. La mayor parte de los vasos ostenta decoración positiva y decoración negativa, en la que se destaca la figura de un felino estilizado con apéndices cefálicos y nasales. Se trata, pues, de una cultura en la que a pesar de que la cerámica se halla cubierta con engalba, conserva en la Época Auge la decoración negativa. Es la cerámica, por lo general, escultórica, aunque se singulariza por ser escenográfica. Las representaciones de este carácter figuran grupos de individuos en ceremonias religiosas, o actos de gobierno, en fiestas y hasta en manifestaciones eróticas de sentido religioso.

Contrasta con esta cerámica la sencillez, un tanto primitiva, de la escultura: la expresión simple de los rostros delineados llanamente con la decoración abigarrada de marcado sello decadente. La composición de las escenas es sencilla, aunque en cada una de ellas figura un personaje central. Pero lo más curioso de estos grupos escenográficos escultóricos, de simple manufactura, como hemos dicho arriba,

se encuentran unidos a esta abigarrada decoración a tres colores: blanco, rojo y negro cubriendo los vasos de variadas formas creadas por la sensual fecundidad de artistas que hicieron de la cerámica de Santa uno de los instrumentos capaces de encerrar, en múltiples formas y líneas, su inagotable espíritu creador. (*Ilustraciones números. 75, 78, 89, 110.*)

Las maquetas en cerámica de construcciones testimonian una habilidad arquitectónica poco común. Hallamos casas con patios, azoteas con escaleras similares a las que utilizamos hoy mismo. Casas con torres de observación y hasta escenas dentro de los recintos, como las de los individuos en la copulación, mientras otra mujer desnuda está echada, aprovechando del baño solar.

La decoración, en algunos casos, no corresponde al motivo escultórico que ofrece. Los animales no figuran con sus manchas características, sino que sus cuerpos están cubiertos de motivos geométricos, líneas paralelas o líneas onduladas, grecas o puntos. Los motivos, por lo corriente, se hallan estilizados.

La cabeza de la lagartija, la cabeza doble del felino unidos por un rombo, la serpiente bicéfala, las cabezas de aves, estilizadas, y muchos otros motivos cubren la superficie de los vasos.

Los hombres usaban bellos turbantes, muy variados en sus diseños, algunos de gran tamaño, que parecen imponentes penachos en plumas de colores, como aquellas que se estilaban en la cultura azteca en México. Se adornaban también con orejeras de gran tamaño con motivos geométricos. Las mujeres se tocaban con una túnica sencilla sujeta al cinto. Sus collares, igualmente muy sencillos, se componían de cuentas alternadas de concha, lapislázuli o cuarzo. Mostraban predilección por los collares para los niños, confeccionados de animalitos en cerámica. Se peinaban con una peluca corta que llegaba hasta los hombros y un cerquillo sobre la frente. En la cabeza, un gorro que por delante cubría el cerquillo y por detrás ocultaba el pelo. Cuando el pelo era largo se hacían dos trenzas que cayendo sobre los hombros, delante del pecho, remataban en dos alfileres de gran tamaño, de cobre, muchas veces ornamentados.

Eran, como hemos apuntado, músicos. Usaban la flauta de pan y los tambores. Es de notar que la flauta de pan no estaba hecha en línea recta, sino en líneas oblicuas o escalonadas.

Descontando el cobre, no hemos encontrado, hasta ahora, en las tumbas, piezas de oro ni de plata. Es cierto que el número de tumbas excavadas no ha sido grande. Y menos el número de individuos que pertenecen a la clase afortunada de este tiempo. Apenas si hallamos unos retazos de tela que nos revelan su arte textil. Vestigios que, sin embargo, demuestran que ya dominaban la técnica del tejido y del colorido.

Enterraban en fosarios circulares y los cadáveres se presentan sentados o yacentes. Y en algunas tumbas de piedra los hallamos en pie.

También el felino es la Divinidad principal, al que encontramos personificado con enormes dientes. Sentado algunas veces. Con un cuchillo semicircular en una mano y en la otra mano una cabeza-trofeo. Su turbante ornamentado por la cabeza de un hombre. En otras, simplemente, el felino antropomorfizado de todas las culturas de la Época Auge.

Considero que la mayoría de las estilizaciones que cubren los vasos son las de la Divinidad Felínica que no se ha antropomorfizado, pero que aparece adornada con apéndices que le dan una forma simbólica y atractiva.

Descubrimos algunos vasos pornográficos. Especialmente uno muy lindo. En él vemos la cópula bajo palio que sostienen cuatro mujeres, que a su vez son testigos del acto carnal. Es la Cultura Santa de gran interés y en mi opúsculo de la Cultura Santa, por primera vez, expuse ideas propias sobre este descubrimiento. Era materialmente imposible que en un Valle de la importancia de Santa, donde existen magníficos vestigios arquitectónicos, se presentara entre Virú y Mochica III una laguna para el estudioso. Este descubrimiento, que incluye no sólo a los cementerios y las construcciones de piedra y adobe, que creo pertenecen a otra cultura, viene a llenar este vacío arqueológico, y explica, también, cómo se forma y florece la cultura Santa con caracteres tan suyos, pero cuyas raíces nacen en forma indubitable de la cultura Virú.

Lima.

En la Costa Central se destaca, en la Época Auge, la Cultura Lima. Su cerámica, de color anaranjado, ofrece una combinación más o menos armoniosa de la tendencia norteña escultórica y la pictórica del Sur. Tiene influencia decisiva

de uno de los tipos de cerámica encontrada en Huari. Antes que ésta hay una Etapa que se llama el *interlocking*, de la que existen muy pocos ceramios y que, a su vez, se deriva de otra anterior, el *White on Red* del Centro. (*Ilustración número 21.*) Si reconocemos que el *interlocking* tiene un estilo decorativo *sui géneris*, yo creo que pertenece a la misma cultura Lima. Para mí se trata solamente de un estilo de decoración, aunque esta cerámica haya sido encontrada aislada. Sus colores son el negro, blanco y rojo. En algunos vasos anaranjados hállase la misma decoración. Por lo corriente, los bordes de esta cerámica llevan algunos motivos que también se encuentran en la cerámica Lima.

Las grandes construcciones de adobe rectangulares que hallamos en Lima pueden pertenecer a esta cultura, referida particularmente a las de adobe grande, pues infiero que las construcciones de adobe chico y las de adobones pertenecen a una etapa ulterior. Esta cerámica llamada Nievería y Cajajnarquilla la he denominado Lima porque se encuentra en el Valle de Lima. Además se halla en Pachacamac y en el Valle de Lurini. De color anaranjado, de materiales cuidadosamente escogidos, es una cerámica representativa de una cultura de la Costa central como no tenemos otra en la Época Auge en estos Valles, que son bastante pobres. Poco o casi nada poseemos del contenido de las tumbas y de la asociación de material de construcción de las mismas. Tampoco conocemos objetos de metal, ni telas, para completar un estudio de estos vestigios. Es por eso que nos limitaremos a exponer algunas observaciones sobre la cerámica como tal, salvo las excavaciones realizadas por Kroeber y las representaciones que en ellas encontramos. Vemos, así, representaciones antropomorfas, zoomorfas y especialmente las fitomorfas. Entre las formas se distinguen las de doble pico y puente redondo y plano angosto. Los ceramios botelliformes con asa. Los porongos, algunos con golletes largos con asa. Los recipientes con un pico al costado del cual se bebe, los recipientes globulares de boca ancha y gollete y los de forma de olla con asas al costado.

Sus casas estaban cubiertas con techos a dos aguas. Se dedicaban al cuidado de las llamas, que utilizaban también como bestias de carga. Vemos que habían domesticado el zapallo, los pallares, el paca, el ají, la lagenaria y el tomate. Conocían los moluscos, que formaban parte de su alimentación. Entre ellos el *spondylus*, la almeja y el *Pecten Purpuratum*. Consecuentemente, se dedicaban a la pesca. Hemos observado la representación de un hombre cargando un toyo.

En su vida espiritual, como en la de todo pueblo, profesaban la religión del felino. Se presenta la Deidad estilizada, aunque en forma animal y con una serpiente bicéfala que posiblemente se relaciona con las ideas de su credo.

El felino constituye, como sabemos, en la cerámica uno de los más importantes motivos escultóricos. Por su textura, colorido y temas, es muy atractivo. Los pocos especímenes que existen están en mucho repartidos. El profesor Kroeber hizo algunas excavaciones en Maranga, descubriendo en un número de tumbas la mayor parte de cadáveres envueltos en telas o amarrados en una litera de caña. Muchos de estos enterramientos los dejaban ver boca abajo y a lo largo, acompañados algunos de un solo vaso y otros sin ninguno.

La Época Auge en el Sur es de enorme importancia. Paralela a la Mochica. Se diferencia de la del Norte en que el apogeo de las culturas llega un poco más tarde.

Paracas-Pinilla.

Paracas - Pinilla es la continuación de Paracas - Cavernas. Los vasos se refinan, pero los colores postcocción que se aplican entre los planos incisos no ofrecen la durabilidad de los colores de Paracas - Cavernas. Son colores de tipo pastel, muy hábilmente combinados para darles belleza. Se aplican, esos colores, como los de Paracas - Cavernas, entre planos de líneas incisas. Pero los planos divididos son mucho más angostos y por lo tanto las figuras lucen más esbeltas y delicadas.

Las fechas registradas por el Carbono 14 dan 307 A.C. (doscientos más o menos). Algunos otros análisis han arrojado doscientos años después de Cristo. De aquí que yo coloque, como término medio, a Paracas - Necrópolis en el Periodo Inicial de la Época Auge.

Paracas-Necrópolis.

Yo había encontrado algunos vasos rojos con picos imperfectamente elaborados, un poco más largos que los conocidos comúnmente como Nazca y con motivos Nazca de color blanco, acusando cierto primitivismo, que el que esto escribe denominó el *White on Red de Ica*: el blanco sobre el rojo de Ica. Como eran muy

escasos los vasos, me obligó a un estudio más profundo de lo que ocurre en el Sur, llegando a la conclusión de que éstos no eran los vasos que yo buscaba y afianzando una hipótesis que ya tenía elaborada: de que la cerámica blanco sobre rojo de este sector es la llamada Cavernas - Necrópolis, en la que hemos encontrado vasos rojos, como también vasos con engalba blanca como los vasos de Salinar y Vicus, y vasos con decoración blanco sobre rojo.

Ocurre en el Sur del Perú fenómeno similar al que sucede en el Norte. Al finalizar la Época Evolutiva en el Norte, el arte escultórico Cupisnique desaparece en forma violenta para ser remplazado por una cultura que tenía una cerámica que si había mejorado en técnica cerámica, vino a menos, visiblemente, en su arte escultórico. Era, podría decirse, una decadencia la que se había operado en este arte o Periodo: el más importante.

En el Sur, la cerámica incisa y policromada de Paracas alcanza su más alto exponente en la cerámica Pinilla. Prácticamente, los vasos están cubiertos de motivos cuyos planos delineados por rayas, como hemos dicho, están bellamente policromados. Pero cuando se llega a Paracas - Necrópolis, que es similar a Salinar, desaparece de un momento a otro; el colorido y la decoración incisa abigarrada son remplazados por los vasos de formas bellas, de finos picos unas veces, pero solamente de color rojo, arcilla cocida y otros de color blanco, y en muy raras excepciones, con los más elementales motivos geométricos con los planos pintados de rojo.

Es indudable que en el Periodo en que surgen las culturas que toman como principal tema decorativo el blanco sobre rojo, hay una etapa decadente en el arte a todo lo largo del Perú. La escultura y la pintura declinan para despertar vigorosamente en la Época Auge.

Teníamos la iniciación de la decoración positiva en este tipo de cerámica, después de la etapa de la coloración de los planos delineados por líneas incisas como sucede después de Cupisnique Transitorio y, por supuesto, contábamos con la decoración negativa asociada a los vasos extraídos de los enterramientos de las cavernas.

También teníamos la etapa en que algunos de la decoración positiva habíanse convertido en negativa. Es decir, que el desarrollo artístico era igual al del Norte. Contábamos los tres estilos decorativos, sufriendo igual metamorfosis y las mismas transformaciones que en el Norte, pero sobre vasos de formas distintas a las que caracterizan las culturas de aquella zona del Perú.

Es la contribución de todos los elementos artísticos, incluyendo uno nuevo, que es la cerámica policromada, lo que da por resultado la formación de la cultura Nazca, pasando a través de una etapa en que nos damos con la evolución de Paracas a Nazca, es decir, vasos con decoración incisa, pero pintados precocción y la imposición lenta del estilo decorativo positivo utilizando en los ceramios el policromado como en Paracas. En lugar de que el colorido tenga los motivos trazados por líneas incisas, en el Nazca lleva los planos delineados con pincel, o sea por líneas que son la consecuencia de la decoración positiva.

La cultura Paracas - Necrópolis fue encontrada por el Dr. Tello en Cerro Colorado. Los cementerios son grandes recintos, dentro de los cuales hay otros pequeños, en los que se hallaron colocados, unos al lado de otros, los fardos funerarios de forma cónica. También se ha encontrado cerámica de este tipo en el Valle de Ica, Nazca y Palpa y conozco de un vaso sacado en el Valle de Chincha. La momia está en el centro del fardo, sentada, con las piernas violentamente flexionadas. La cabeza hacia la rodilla. Los brazos a los costados. Los cuerpos embalsamados fueron encontrados en buen estado sobre una canasta hecha de petate, colocada sobre una estera de totora.

Las momias están cubiertas por piezas de telas íntegras, sin decoración alguna que envuelva el cadáver momificado, dándole forma cónica. Dentro de estas envolturas encontramos no sólo ofrendas funerarias, sino preciosos vestidos y maravillosos mantos de Paracas que no tienen par en el mundo por la belleza de su diseño y por su colorido. Hechos de algodón, de lana y de algodón y lana. Fueron sus autores grandes artistas de audaces concepciones. Combinaron los colores con una maestría tal que a pesar de ser completamente diferentes y encontrados tonos, urdieron el combinado en una bella armonía para ser con los mantos Chancas, posiblemente, las más hermosas piezas de textilería que hay en el mundo.

Dominaron, pues, todas las técnicas del tejido. Desde el bordado hasta las mallas.

Dentro de aquellos fardos, en los que por lo general encontramos a la momia sentada, con un maravilloso turbante, la vemos con sus ofrendas funerarias. Ellas nos dicen algo de los hombres de este pueblo. Su vestimenta se componía de una camisa corta con mangas, una trusa y un faldellín. Un manto de gran tamaño que llevaban sobre los hombros y el precioso turbante al que ya hemos aludido. Se adornaban con pieles de zorro y tocas de malla. Tenían predilección

por los turbantes en forma de onda y muy singularmente por unos parecidos a los llautos que usaban los Incas. Dominaban la cordelería. Usaban bolsos. Para refrescarse manipulaban grandes abanicos de plumas de cóndor, guacamayo y otras aves que unían pacientemente en artístico tejido de juncos. También se valían de las plumas para los penachos con que decoraban su cabeza.

Conocían la lagenaria, el algodón, el maíz, el maní, el frijol, el pallar (*faseolus lunatus*), la canabalia, la yuca, la achira y frijoles pequeños de otras especies. Conocían la aguja.

En las guerras empleaban las lanzas, los dardos de gran tamaño con puntas de obsidiana, implementos punzantes de hueso, las mazas de piedra con mangos de madera. Los grandes jefes llevaban cetros de madera tallada. Algunos se adornaban con collares de *spondylus* o colocaban en su atuendo, adornando sus turbantes, incipientes diseños de oro laminado. Tenían flautas de hueso, con embocadura de cuatro agujeros, y flautas de pan, hechas también de hueso.

Haber encontrado oro en dichas tumbas y el enorme adelanto textil que demuestra, me ha suministrado base para colocar a esta cultura en la Época Auge, y no como debería estar: a fines de la Época Evolutiva. Pero es que como ya he sostenido parece que las culturas de la Costa del Sur se retrasaron y que sólo florecieron en el Periodo Medio y Último Periodo de la Época Auge.

Nada podemos decir de la arquitectura, puesto que no hemos encontrado la cerámica unida a las construcciones. La cerámica es de líneas sencillas, algunas veces con finas grecas incisas, y por lo común, de un solo color o de dos sin motivo que valga la pena. La engalba blanca y la pintura roja es de mucho más grosor que la del Norte, por ser las del Sur culturas que dominaron la pintura. Encontramos la representación de frutos, lagartijas, patos y aves que no se reconocen. He visto un solo vaso que representa al felino tendido.

En cambio, los mantos encierran la historia de este pueblo. Han querido los antiguos peruanos de Paracas dejarnos en su arte textil infinidad de representaciones de su vida diaria, materialmente hablando, y que para describir, requeriría muchos volúmenes.

Encontramos a la Divinidad Felínica y a toda su Corte. Representaciones de grandes jefes, vestidos con toda su indumentaria que hallamos en las tumbas. Guerreros. Mujeres. Pájaros de la región. Individuos con los frutos en las manos.

Pero lo más importante, por lo que hace a nuestro estudio, es que la Divinidad Felínica se encuentre aquí ya humanizada en bellas estilizaciones. Su lengua es larga y serpentiforme, sin que falten los cetros o los cincos que rematan en cabeza de serpiente. Hay vasos conteniendo pallares de variados colores y mantos con cenefas, con millares de representaciones de signos ideográficos, porque los hombres de Nazca, lo mismo que los de Paracas, tenían como elementos ideográficos, no solamente las líneas simbólicas, sino también el colorido para dar mayor riqueza a su lenguaje ideográfico.

Se ha escrito mucho sobre la momificación de Paracas. Consideramos que los mantos y los cadáveres están impregnados de un líquido acre. Puede haber sido un líquido dejado a propósito en los fardos para preservar los objetos. Algunas personas son alérgicas a los mantos de Paracas, que les produce cuando los tocan un escozor en la piel y, a veces, llega a hinchárseles las manos.

Desde la niñez se deformaban los cráneos. Para conseguirlo utilizaban lo que se conoce como la deformación anular o sea el alargamiento vertical del cráneo, haciendo aparecer las orejas hacia la parte posterior del cráneo. Esta deformación originó graves dolencias en la caja ósea del cerebro. Especialmente la osteoporosis. Se encuentran algunos cráneos trepanados, pero, en mi opinión, la mayor parte de aquellos que aparecen con grandes perforaciones se debe a que dicha parte del hueso se ha lesionado por causa de la enfermedad y no por efecto de la trepanación. El escalón que se advierte en el borde, débese al hecho de que la parte externa era atacada en mayor extensión que la parte interior.

Es, asimismo, de interés constatar que en esta cultura la cerámica está desprovista de ornamentación y que la ornamentación se halla concentrada en el arte textil.

Acontece en el Sur algo digno de atención. Primeramente hallamos tanto en Paracas - Cavernas como en Paracas - Pinilla los vasos cubiertos de motivos ornamentales policromados. Viene, entonces, la Etapa Necrópolis, y la cerámica se limita a la representación de algunos zapallos, así como a vasos cuyas formas geométricas son muy finas, pero sin decoración alguna.

La decoración de la cerámica Cavernas y Pinilla ha sido llevada de la cerámica a los mantos, lo que está diciéndonos cómo el arte textil se impone sobre el arte cerámico. Después, en Nazca, es la cerámica la que vuelve a imponerse. Y la superficie de la misma se cubre de bellísimos dibujos policromados. Es el mismo

fenómeno que observamos en el Norte, el arte escultórico, pujante y maravilloso de Cupisnique, se eclipsa para dar paso al arte de una cultura, que si bien, como en Paracas - Cavernas, ha mejorado en su técnica ceramista, en cambio, el arte escultórico de Salinar declina para después renacer pujante en los vasos anaranjados y llegar a la cúspide en Mochica.

Si examinamos casi a todo lo largo de la Costa Sur del Perú, los motivos que se aplican sobre la cerámica son por lo general motivos textiles. En otras palabras: es el arte textil que predomina sobre el arte cerámico. Es por eso que este sureño no tiene la fuerza ni la virilidad del arte norteño. Para mí, por consiguiente, es el arte femenino que se impone tanto en el arte textil como en el cerámico. Y es que este arte pondera la delicadeza de las manos de la mujer cuando ella trabaja. Parece como si no hubiesen sólo practicado los tejidos, sino también trabajado la cerámica, que es delicada y fina en sus formas.

Según Yacovleff, fueron 429 fardos los desenterrados en la falda norte del Cerro Colorado en 1927. Es de esperar que cuando se termine su total apertura, nos revele muchos secretos, todavía indescifrables, de esta cultura.

Es una pena que no hayan dejado una mejor cantidad de piezas de cerámica para su estudio. Se ha encontrado una que otra al lado de jabalinas de madera y cañas.

Para la cultura Nazca de la Época Auge de la Costa Sur, sigo la clasificación de mi maestro el Dr. Alfred Kroeber, cuyas enseñanzas conservo como un recuerdo imborrable.

Nazca-A.

Fue el nombre que el Dr. Kroeber dio a la cerámica naturalista y sencilla de bello colorido que encontramos en los Valles de Pisco, Chincha, Ica, Nazca, Palpa y Acari en la Costa Sur del Perú, cerámica policromada por excelencia.

La escultura ocupa un segundo lugar. Es que los artistas de Nazca se limitan a esbozar sus vasos de carácter escultórico para cubrirlos y darles relieve con motivos policromados. Tenemos, como en toda cerámica peruana, vasos antropomorfos, zoomorfos y fitomorfos, etc., con la variante de que en su mayoría son recipientes decorados con estos motivos pictóricos bellamente policromados.

Por supuesto, las formas varían, si las comparamos con las del Norte y Centro. Son diferentes. Estas formas se inician en Paracas, pero como hemos referido, las encontramos, tal vez recién en sus comienzos, en Vicus, en el Departamento de Piura. Predominan los vasos de doble pico pequeño y puente que presentan formas variadas. Los vasos alargados. Los platiformes. Los troncocónicos. Los de forma esferoidal con gollete. Son frecuentes los vasos - retrato, pero pintados, y los antropomorfos, que son simples vasos con un gollete superior. La decoración es múltiple. Las cabezas, trofeos, aves, dibujos geométricos complicados, representaciones humanas dedicadas a diferentes actividades, animales, mamíferos, peces, reptiles, en fin, todo se halla pintado en estos ceramios con exquisito buen gusto. En las representaciones de los animales, cuando copian las características naturales de los mismos, ya sea comiendo, nadando o inmóviles, su cerámica es naturista, así como sus dibujos, y sencilla la ornamentación. En algunos casos tiene una simple ornamentación. (*Ilustr. núm. 115.*)

Los vasos antropomorfos nos indican que estaban consagrados a dos actividades: la agricultura y la pesca. Así figuran las representaciones de pescadores con sus redes y del agricultor con los frutos que servían para su alimentación, llevándolos en ambas manos. (*Ilustrs. núms. 80, 111.*)

También encontramos representaciones de guerreros, pero con armas muy simples.

Volviendo a los frutos, hallamos el ají, la achira, los pallares, los cactus, los pepinos y las lúcumas.

Son motivos predilectos la golondrina y el colibrí, pero también aparece el Tucán, el cóndor y algunas otras falcónidas y las aves comunes del mar. Son bellas y delicadas dichas representaciones. (*Ilustr. núm. 115.*)

La representación de los peces es múltiple y encontramos casi todas las variedades de la fauna marina que abunda en el litoral.

Diéronle grande importancia a las representaciones de carácter religioso. Lo testimonia la infinidad de vasos que figuran a la Divinidad Felínica antropomor-fizada, inspirada en la Divinidad Felínica de Paracas. Pero es una nueva concepción de la Divinidad Suprema. No es AIA PAEC que se manifiesta en un cuerpo humano simplificado, sino una Divinidad que posee una gran cola que remata en una cabeza y que aprovechando los recursos del arte pictórico, estilizaron bellamente;

pero en el fondo esta Divinidad, como AIA PAEC, es el felino antropomorfizado. Esto es, cara de hombre, los bigotes arrancan a ambos lados de la cara. En algunas ocasiones los bigotes son parte de pectorales de oro que cubren la boca o pectorales cuyos extremos rematan a ambos lados de la nariz y que resultan a manera de semicírculo inferior, cuyas puntas terminan equidistantes una y otra de la mitad del apéndice nasal. También usan adornos en la cabeza del mismo metal. Así los hemos encontrado en las ofrendas funerarias exhumadas de las tumbas. Sus orejas aparecen en la parte superior de la cabeza, aunque por lo general al costado de la faz. A esta misma Divinidad Felínica la vemos convertida en ave o en frutos que brotan de su cuerpo. Su metamorfosis la transforma, también, en el ciempiés. Es decir, que, como el Mochica, tenía el don de ubicuidad que se manifiesta en su poder de adoptar diferentes formas, toda vez que eran alma y vida de toda la Naturaleza. (*Ilustr. man. 108.*)

Existen, asimismo, los seres demoníacos. Como el cachalote, al que se identifica con una *cabeza*, tomada de los cabellos, en una mano, y en la otra un cuchillo circular. (*Ilustr. núm. 81.*) La ornamentación geométrica es simple y la hay entre los vasos de escuelas fáciles de reconocer como, por ejemplo, los vasos de color crema con sencilla decoración negra, los vasos bicromos con decoración roja sobre crema, algunos con engalba crema solamente.

En el arte textil no fueron menos que los hombres de Paracas, considerando su técnica, pero en realidad los tejidos que dejaron no pueden compararse en importancia con los de Paracas - Necrópolis, sin que existan piezas de vestimentas de bellísimos colores que califican el mérito de su trabajo.

Su metalurgia fue incipiente si la comparamos con las culturas de la Costa Norte del Perú. Las piezas son, por lo general, mal laminadas y peor repujadas. Apenas si encontramos pectorales en número reducido y narigueras de gran tamaño como las que lleva la Divinidad Felínica en determinadas representaciones, y grandes alfileres con cuerpo de pájaro. Son, como se ha explicado al tratar de otras similares, motivos de carácter religioso. La mayor parte de las narigueras están rodeadas con motivos serpentiformes que rematan en su *cabeza*, y a su vez, descubrimos adornos que sirven también de aderezo de la cabeza. Además utilizaban collares de oro, turquesa, lapislázuli y conchas.

Nada concreto podemos escribir acerca de la arquitectura de Nazca. Hasta ahora no se ha logrado unir los diferentes tipos de cerámica que se encuentran en estos Valles con las diversas construcciones. La mayor parte de los enterramientos

se han practicado en fosarios irregulares, pero hay tumbas con techos de algarrobo y paredes de adobes de casquetes esféricos. Los cadáveres son corrientes encontrarlos flexionados. Opuestamente a la ornamentación de la cerámica y su ornamentación, que es pequeña y delicada, y de la escultura sin importancia de los vasos Nazca, llegamos a los arenales entre Nazca y Palpa, donde se halla escultura monumental zoomorfa vinculada a una serie de motivos geométricos. No podemos asegurar si estas construcciones pertenecen a Nazca-A o a Chanca o a Nazca-B, pero sí podemos sostener que escultura monumental parecida existe en el Norte del Perú. En un cerro pequeño, cerca de Chimbote, hay una enorme serpiente formada por piedras superpuestas que desciende del cerro en movimiento ondulante. Su cabeza descansa en el punto que se aproxima a la superficie plana del Valle. Escultura monumental de este orden también se ha encontrado en otros lugares del Perú.

No creemos que fue un pueblo guerrero, aunque en las tumbas encontremos abundantes estólicas y dardos con puntas de obsidiana.

Chanca.

Cuando Nazca-A estaba en su apogeo, una cultura emparentada con una de posible origen serrano aparece en esos Valles del Sur, como nos induce a pensar el hallazgo de vasos del estilo Chanca que encontramos en todos los Valles en que florece la cultura Nazca. La cerámica Nazca sufre, en forma notable, su influencia. Trae consigo nuevos motivos pictóricos y formas nuevas. Da la impresión, también, de que, a su vez, esta cerámica se hubiera inspirado y tenido alguna influencia de la cerámica típica Nazca o Paracas, porque en ella encontramos el doble pico y puente. Los vasos escultóricos con pico y puente y los vasos alargados, así como las otras formas que a menudo salen de la cerámica Nazca.

Tiene, por lo común, la cerámica un fondo beige oscuro o un rojo ladrillo, pero hay vasos de fondo negro y de fondo plomo. Y las representaciones antropomorfas se singularizan por los ojos oblicuos en forma semicircular. Los motivos de su ornamentación ya no son exactamente figurativos. Se han idealizado y se han recargado los motivos geométricos. Nos presenta una modalidad original en el decorado: las rayas alargadas que terminan en gancho y que rodean los motivos ornamentales centrales, que son, en algunos casos, geométricos o ideogramas, y, en otros, motivos de carácter religioso. Pero la innovación capital

que nos trae esta cultura se registra en el decorado: pintura escenográfica exornando algunos vasos. En su mayoría escenas de cacería de carácter guerrero. Este hecho y el de que frecuentemente hallemos a la mayor parte de las representaciones humanas con la estólica y armas en la mano y los dardos típicos, me presta material para entender que este grupo de hombres tenían inclinaciones combativas y espíritu de conquista. (*Ilustr. núm. 118.*)

Además de las formas típicas se encuentran las botelliformes con asas, las lenticulares con un solo pico y asa, los vasos globulares con gollete de gran tamaño, de lados divergentes, los recipientes globulares — muy numerosos — con gollete, representando una cara humana. Las ollas de corte rectangular. Vasos de doble recipiente, pico y puente.

En contraste con estas culturas vemos un buen número de representaciones de mujeres como las que hallamos también en Nazca, entre las que hay representaciones de mujeres desnudas y escultóricamente perfectas. (*Ilustrs. núms. 83, 131.*)

En el arte textil los hombres de Chanca revelaron, igualmente, que habían alcanzado un alto nivel de cultura. Los mantos que conservamos en el Museo Rafael Larco Herrera y otros que hay en el extranjero se pueden igualar a los mejores mantos de Paracas. Eran, por consiguiente, maestros en el arte textil, como todos los pueblos de la Época Auge del Departamento de Ica, y es que tenían el algodón, que, como sucede en la actualidad, se cultivaba mucho. En cambio, en el Norte del Perú, sólo se ha podido sembrar algodón en los últimos tiempos, después de haberse descubierto poderosos insecticidas, capaces de vencer las plagas.

Por tanto, considero la circunstancia de haber gozado de favorables condiciones de cultivo en dicha materia textil, para darles la principal materia prima. Fue un acicate para fomentar el arte textil en el aludido sector del antiguo Perú.

En el Sur se hizo una selección efectiva de las variedades de algodón hasta encontrar la mejor fibra para llegar a producir lo que ellos necesitaban, que no fue sólo el algodón pardo que hoy encontramos como planta silvestre en el norte peruano.

Para su textilería contaron con la ventaja de estar, igualmente, cerca de las zonas productoras de lana de llama, alpaca y vicuña. O sea próximos a lo que hoy son los Departamentos de Cuzco, Puno y otros del Sur, así como del Centro del Perú.

No podría explicarse de otra manera la calidad de la materia prima empleada en el Sur. Es indudable, y esto lo he comprobado, que los hilos empleados proceden, por su tamaño, de fibras seleccionadas.

El impacto de esta cultura fue profundo, sobre todo en el arte decorativo, que se modifica con nuevos elementos que hacen desaparecer la sencillez del arte real y naturista de la cultura Nazca.

Entonces, los motivos se recargan con una serie de elementos extraños que complican la decoración. Son los rayos de los que hemos hablado, con un gancho en el extremo.

Conocían el oro. Existe en la colección Tello una preciosa y laminada plancha de ese metal en forma circular con motivos repujados, representando a la Divinidad Felínica.

Las tumbas eran pequeños recintos revestidos de tierra o barro, contruidos con adobes del estilo casquete semiesférico y techados como los de Nazca con troncos de algarrobo. Según Tello, las cabezas estaban deformadas en sentido antero posterior contrastando con la deformación frontal de Nazca.

Sus armas consistían en lanzas y porras emplumadas y en dardos.

Nada especial podemos redactar sobre la arquitectura de este pueblo mientras no se publiquen los trabajos del Dr. Tello, quien excavó más de quinientas tumbas Nazca y Chanca en esta región.

Nazca-B.

El impacto de Chanca sobre la cerámica sencilla y naturista de Nazca-A motiva que el arte pictórico se abigarre y que los temas se multipliquen, resultando que el vaso se cubra de una ornamentación que le imprime un aspecto decadente, estilo rococó, que se le llama Nazca-B. Se introduce un elemento que complica las figuras. Son rayas o líneas que terminan en un gancho o líneas en forma de arpón con múltiples puntas, las que contribuyen a complicar los motivos decorativos. Chanca también influye en la forma de los vasos. Además de los vasos -retrato, de caras amarillentas y de ojos semicirculares, encontramos un gran porcentaje de diferentes formas de recipientes troncocónicos globulares. Los

vasos de doble pico y puente. Las figuras de cabeza, pico y puente disminuyen en forma notable si las comparamos con la cantidad de las de Nazca-A. Es lo mismo que ocurre en Chanca. Hay una modificación en los vasos que se acentúa en esta etapa cultural; no son cilíndricos, sino que casi todos tienen una hendidura, ya sea al centro del vaso o en un lugar cercano a la boca. Aumentan los vasos acampanulados y los recipientes que tienen un recipiente globular en la parte inferior con un gollete de gran tamaño, cuyo diámetro es mayor que el del recipiente mismo. Pero podríamos aseverar que las formas son más o menos regulares, tanto en Chanca como en Nazca-B, aunque en esta última ya no abundan los recipientes platiformes. (*Ilustrs. núms. 14, 82.*)

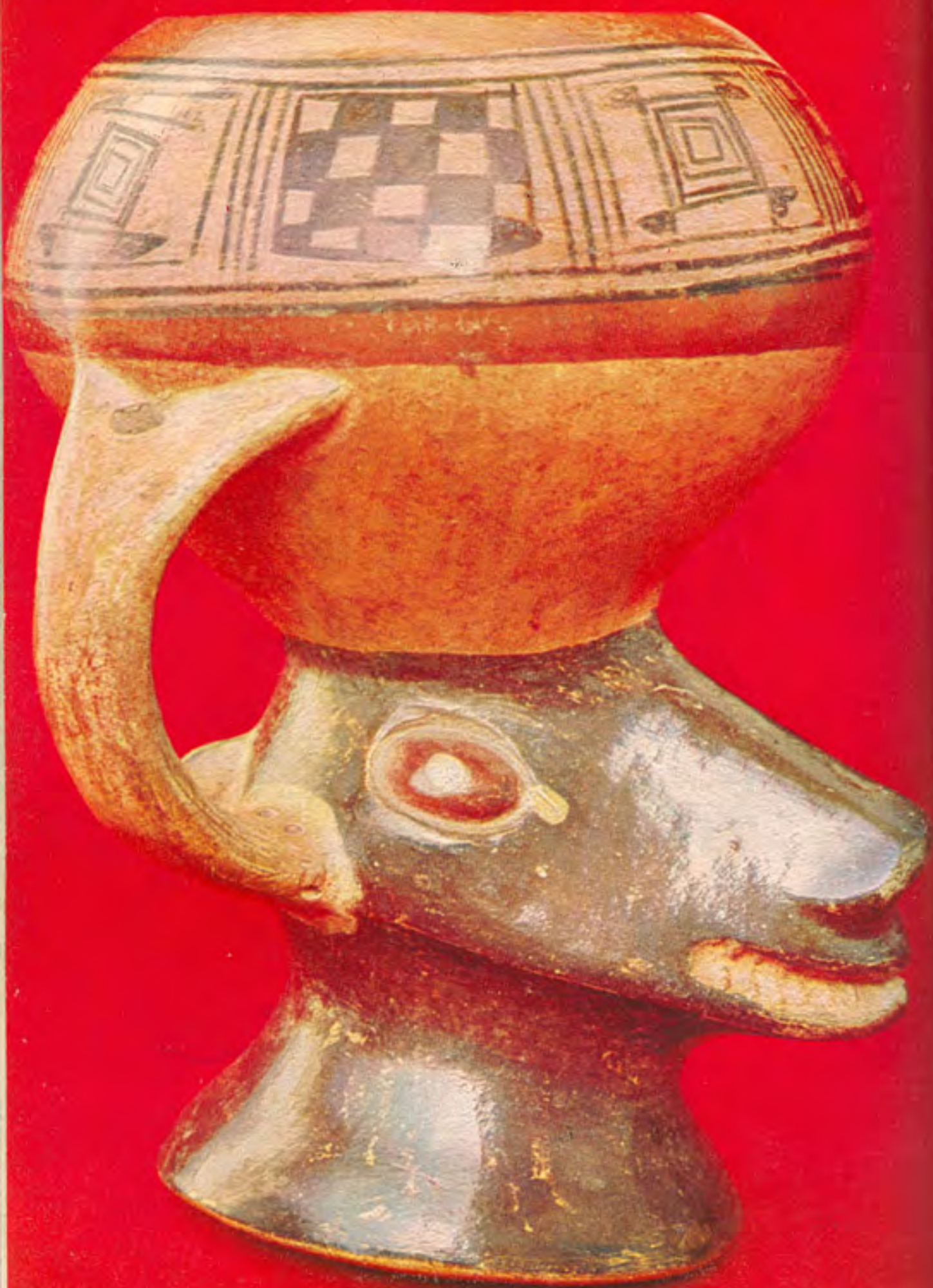
Igualmente, podríamos decir que las formas persisten, pero que éstas varían en porcentaje dentro de sus diferentes formas.

Nazca-B hereda las representaciones antropomorfas de Chanca. Toma la técnica de las representaciones zoomorfas pictóricas de Chanca, y como hemos dicho en otra parte, esta serie de elementos, algunas veces de carácter religioso, otras veces cursivo, como también simples representaciones humanas o partes de individuos y animales estilizados o idealizados por el agregado de elementos como los colores en la decoración: naranja, rojo, beige, blanco, gris. El Dios felino sigue como Divinidad, pero, en este caso, es una Divinidad exageradamente idealizada por estos elementos. Y en algunos casos con motivos ornamentales similares a la estela Raimondi del templo de Chavín. Encontramos menos representaciones del felino como tal, pero es frecuente hallar partes del mismo debidamente estilizadas, como las rayas y ganchos.

El felino lleva siempre aquel aditamento que si no podemos considerar nariguera, basote ni peto, en realidad es una combinación de los tres, por lo general de oro laminado y que se colocaba sobre la boca, la que aparecía por una abertura central. La parte inferior remataba sobre el pecho y a los extremos tenía unos rayos simulando los bigotes del felino, que en algunas representaciones terminaban en cabeza de serpiente. En la parte superior había dos aditamentos que se dirigían hacia la nariz y a veces dos más en forma de voluta que circundaban los ojos.

Viene aquélla a ser una cultura coetánea con Mochica III y convalida mi aseveración de que el templo de Chavín es coetáneo con Mochica III y corresponde al Periodo Medio de la Época Auge. Estos elementos no los encontramos en la





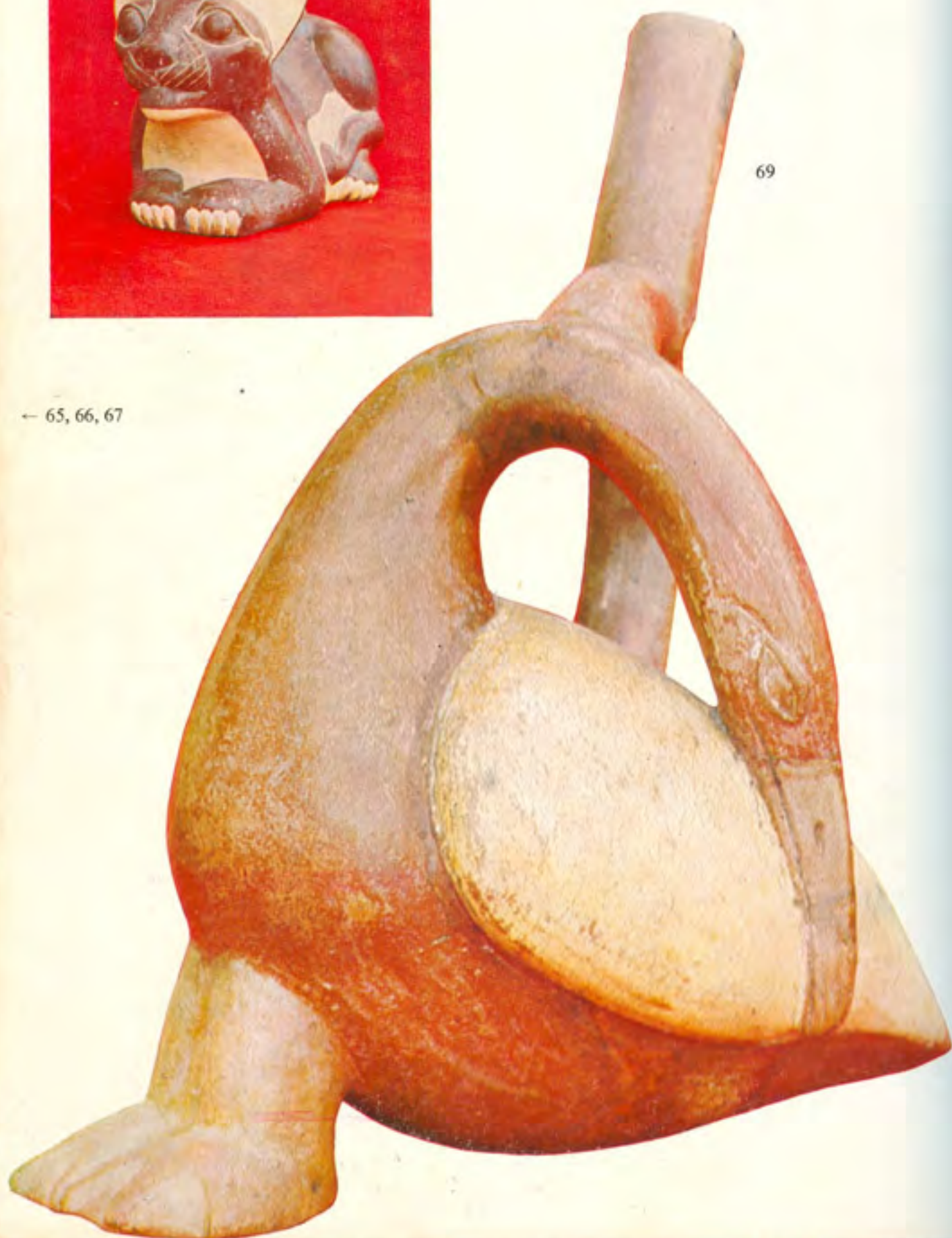


68



69

← 65, 66, 67



70



72
73-
74

71









Época Evolutiva, y el Nazca-B ha podido muy bien tener influencia — como algunos arqueólogos ya lo han reconocido — sobre el arte religioso del templo de Chavín.

No estamos en posesión de datos concretos sobre la arquitectura.

Las representaciones de frutos son escasas, como el pepino, no habiendo podido ser identificados los otros frutos.

Carecemos de noticias acerca de su metalurgia.

Existen muy bellas telas con motivos religiosos aplicados, así como las telas de Nazca-A son pocas. Las que hallamos en esta cultura Paracas-Nazca-A, Nazca-B y Chanca conforman una unidad desde la Época Evolutiva o Formativa hasta el Auge de las culturas sureñas. En la cerámica encontramos las siguientes formas, que también hemos hallado en Vicus y en muchas de ellas Virú y Salinar, como, por ejemplo: Recipientes zoomorfos de pico y puente. Recipientes globulares con cabeza o cuerpo de animal o individuos, pico y puente. Recipientes globulares de doble pico y puente. Figuras zoomorfas con pico y puente. Recipientes globulares con pico inclinado sobre un lado y puente plano que saliendo del pico se adhiere al otro costado del recipiente. En esta misma cultura encontramos el doble recipiente de pico y puente, que es tan común, de Rucana y Huari y sus derivados. En Vicus he descubierto un halcón, que se encuentra en el Museo Rafael Larco Herrera. Tiene pico y puente plano, con líneas incisas, y si no fuera por el color de barro cocido, podría considerársele una transición de Paracas o Nazca. Pero lo raro estriba en que en esta cultura no se encuentran los vasos alargados ni los platiformes, tan comunes en las culturas del Sur. (Ilustra-'dones números 84, 85, 90.)

Insisto, por todas aquellas razones, y por la prueba de que no solamente hallamos vasos de asa de estribo en Paracas, sino también en Chanca, de que una fuerte influencia cultural se movilizó del Norte al Sur.

Quiero dejar constancia de que las ideas religiosas, sobre todo la del antropomorfismo lento del felino hacia la divinidad humana, se opera simultáneamente, no sólo a lo largo de todo el litoral, sino también en la Sierra.

Asimismo reitero que la escritura que descubrimos en los vasos pictóricos Mochicas, la descubrimos por millares en los mantos de Paracas, en los tejidos de Nazca, en la cerámica de Pucará, es decir, en la longitud del Perú.

Cajamarca.

El gran centro de la cerámica llamada Cajamarca, y denominada Marañón por Tello, se encuentra en el Departamento de Cajamarca. Extiéndese por Amazonas. La vemos en la Sierra del Departamento de La Libertad y en el norte de Ancash. Vasos migratorios se han descubierto también, aunque escasamente, en la costa de Piura, Trujillo y Lambayeque.

Esta cultura dejó sentir su influencia, de manera acentuada, en Lambayeque, por estar el departamento del mismo nombre contiguo a la cultura de Cajamarca.

Se distingue por una cerámica de color ligeramente anaranjado y en otros casos crema. Hay dos tipos definidos: el de los dibujos abigarrados que cubren totalmente el vaso y aquellos que cubren parte del vaso con dibujos geométricos simples, que, por lo usual, son bicromados. Los dibujos zoomorfos son estilizados en su mayoría. Se distingue la decoración porque los motivos son muy pequeños. Y aunque están ordenados en círculos o líneas o entre líneas paralelas quebradas, ellos prefieren cubrir la superficie total del vaso. En algunos la decoración es interna, ofreciéndola escasamente en la parte de afuera. Más bien en otros la decoración es externa y en su interior sólo hay líneas paralelas cruzadas o dibujos de algún animal estilizado.

Sus formas principales son los vasos trípodes. Los de taza con base. Los de sección troncocónica con base. Los recipientes lenticulares con golletes y dos asas al costado. Cántaros globulares con pequeñas asas al costado, con golletes pequeños de lados divergentes y las urnas globulares con base que muestran la abertura superior de gran tamaño y en algunos casos mayor aún que la de la parte inferior, dotados de una pequeña asa que sirve para coger el vaso al momento de beber.

Hay igualmente algunos zoomorfos con golletes, de escultura muy primitiva y cucharas que están ornamentadas. Algunos vasos en su decoración se asemejan a los costarricenses. No hay un mayor número de formas. Parece que los peruanos de esa cultura hubiesen volcado todo su espíritu en las múltiples creaciones pictóricas que cubren estos vasos. El color es por lo general crema anaranjado, con dibujos de color ladrillo. Los hay también mitad naranja y mitad plomo claro. Los de fondo beige con dibujos rojos o beiges y con dibujos negros y anaranjados. Se advierte abundancia de motivos geométricos con gran dosis de estilización y la ornamentación de zoomorfos, plasmada por figuras de ser-

piantes, cabezas de reptiles, felinos, están realizados conforme a cánones *sui generis* que difieren por completo de los diversos estilos pictóricos que conocemos en el Perú. A pesar de esa acentuada estilización se reconocen fácilmente. Su decoración, generalmente, es por sectores. El vaso se divide con armonía en un vaso troncocónico en el fondo que está constituido por un círculo en el que colocan un motivo ornamental. Las paredes del vaso muestran cuatro secciones en forma trapezoidal. Y el borde superior del vaso se halla ornamentado con una cenefa de motivos geométricos. Motivos que son volutas, círculos concéntricos, etc.

La presencia del felino en las representaciones que del mismo han dibujado no es suficiente para que podamos ocuparnos de su religión.

Tales son, en resumen, los datos no cabales que poseemos de esta cultura, a pesar de que su cerámica es abundante y está muy difundida.

Pallasca.

En el Departamento de Ancash hemos encontrado en Pallasca algunas clavas monolíticas, felinos esculpidos y estelas como exactamente se encuentran en el Callejón de Huaylas o en Cajamarca. Parece que esta cultura acusara visible influencia Mochica, pues observamos algunas clavas monolíticas con las cabezas de los mutilados Mochicas. Además, los elementos geométricos y las estilizaciones del felino se asemejan a los elementos Mochicas.

Esta cultura se proyecta hasta el Departamento de La Libertad. En Marca Huamachuco, vio Uhle esculturas similares a las que he descrito. McCown ha practicado excavaciones en este lugar — Marca Huamachuco — y ha encontrado cerámica del tipo Cajamarca, Huari-A del Norte, Huari-B del Norte, Santa, Inca y otros tipos de cerámica, de modo que no hay forma de asociar la cerámica con las construcciones monumentales de esta gran ciudad prehispánica. Sólo he visto algunas fotografías de cerámica extraídas en Pallasca que descubren una definida influencia Mochica.

Callejón de Huaylas.

Antiguamente considerábamos que la cerámica Recuay correspondía a la del Callejón de Huaylas, aunque no encontrábamos esta cerámica conectada con los miles de monolitos, estelas y otras esculturas de piedra que por su técnica escul-

tórica constituyen una unidad y se hallan a lo largo del Callejón de Huaylas. La cerámica que se consideraba antes Callejón de Huaylas la describimos bajo el nombre de Santa. Pero en este valle paradisíaco debió de haber existido una cultura que corresponde a las esculturas a que me he referido, porque estas esculturas se encuentran unidas no solamente a construcciones de piedras aristasas superpuestas, sostenidas por pequeñas piedras, sino que existen en el Callejón de Huaylas magníficos sarcófagos líticos de una sola piedra con la laja superior cuidadosamente labrada y pulimentada.

Tenían, pues, que haber existido culturas anteriores a la llegada de los hombres de Santa.

Chavín.

Es el templo de Chavín uno de los centros religiosos más importantes con que contamos a lo largo de los Andes. El aborigen peruano creyó que *habitat* del felino se encontraba en el fondo de la montaña. Esta idea se manifiesta en forma real en las esculturas Mochicas. En ellas vemos al felino en el fondo de las montañas representadas por vasos con múltiples picachos. Como natural consecuencia, nosotros encontramos a todo lo largo de los Andes una serie de templos de enorme importancia como Pacopampa, Kuntur Wasi, Marca Huamachuco, Chavín, Huari, Pucará, Tiahuanaco. Pero el más hermoso de los templos está enclavado en Chavín de Huantar. Es una magnífica estructura, formada de piedras rectangulares, cuidadosamente pulidas y tramadas como el adobe rectangular, con escalinatas, columnas talladas por hábiles escultores y con paredes exornadas con claves monolíticas representando serpientes, cabezas humanas, felinos. Y todo a manera de gárgolas del estilo gótico, labradas con gran dosis de estilización y una fecunda imaginación de carácter religioso. (*Ilustrs. núms. 149, 166.*)

El templo es sólido y no encierra grandes recintos interiores. Son galerías como las del templo de Pacopampa y al fondo, en un pequeño recinto, se halla el gran lanzón de Chavín que representa la Divinidad Felínica en todo su majestuoso continente.

He sostenido, y me aferró al concepto, que el templo de Chavín fue erigido por los hombres de Nepeña. Porque Chavín no es un centro de cultura, ni menos la capital de un pueblo. Más aún. Sostengo que el templo de Chavín pertenece

a la Época Auge y no a la Evolutiva. Chavín es la culminación del arte inciso que se generó en la Época Evolutiva y que allí (Chavín) llega a su florecimiento alcanzando su mayor esplendor.

Todos aquellos que pretenden involucrar el templo de Chavín en la Época Evolutiva al lado de Sechín, Cupisnique y de Punkuri, y de todas estas manifestaciones de la misma Época, cometen un craso error. Basta comparar la belleza y forma de los bajo relieves de las estelas, de las columnas y de la estela de Raimon-di con los relieves de Sechín y con los relieves en la alfarería y en las pequeñas piedras de Cupisnique, de Pacopampa y de Kuntur Wasi para llegar al convencimiento de que se trata de dos etapas separadas por largos siglos. Que unas corresponden al balbuceo de un arte, y las nombradas, que pertenecen al templo de Chavín, a un arte en plenitud de refinamiento estético. Los bajo relieves en Chavín tienen un estilo diferente que yo he llamado el relieve cintado. Da la idea de que todos los dibujos se hubiesen logrado con compás para que las líneas rectas o curvadas tengan un diámetro igual y sean paralelas las líneas que las separan. Esta particularidad en los relieves les comunica una mayor belleza y un ritmo que les presta movimiento. Perfeccionan los motivos de los míticos seres que representan mediante esa técnica. Estos mismos relieves los encontramos, igualmente bellos, exornando los ceramios en Mochica III. Y como ya he dejado dicho, se mantiene una relación entre la decoración abigarrada y los ganchos decorativos de Nazca-B con la representación del felino en la estela de Raimondi.

Chavín corresponde a la Época Auge, como Cerro Blanco y Mojeque también corresponden a la Época Auge. Además, en el Museo Rafael Larco Herrera hay dos únicos vasos que, según el ilustrado sacerdote Augusto Soriano Infante, Director del Museo de Huaraz, han sido sacados del templo de Chavín. Uno toma la forma de copa cónica y el otro es un recipiente globular alargado con asa de estribo delgada, con un pico corto y con un reborde, que se asemeja a Mochica I. Ostentan dibujos incisos. Pero los vasos no son negros por cocción, como los de la Época Evolutiva, sino que están cubiertos por una engalba negra que los clasifica con los de la Época Auge de las culturas.

En el templo de Chavín se han encontrado fragmentos de cerámica Mochica. Hallazgo consecuente. Se trataba de la meca del culto del felino de este sector y por ende acudieron peregrinos de todas las culturas. He mencionado Chavín no como una cultura en sí, sino como un exponente de una cultura que corresponde

a la Época Auge, pero lo hago para destacar la tremenda confusión que existe al considerar Chavín como un gran centro de cultura, cuando Chavín es la resultante del florecimiento de un estilo decorativo de la Época Evolutiva.

Poniendo punto final a esta digresión, deseo dejar establecido que todo lo que señalo se debe a no haberse realizado un estudio a fondo del estilo del templo de Chavín y de las estelas que se han encontrado en los lugares aledaños.

Cualquier crítico de arte puede ver al primer golpe de vista la diferencia entre el arte inciso religioso de la Época Evolutiva y el arte del templo de Chavín. Hemos llegado a un ciclo de investigaciones que impone reconocer las diferentes Etapas de este estilo decorativo. Estilo que nosotros lo tenemos perfectamente clasificado y colocado cronológicamente.

Huari.

En los alrededores de Ayacucho, abarcando una extensión considerable, pues la cerámica la encontramos desde Huancayo hasta Huanta y Huancavelica, se formó una de las más grandes culturas que tenemos en el Perú. Antes a su cerámica se la llamó Tiahuanaco o Tiahuanacoide, incurriendo también en grave error, ya que el centro de esta cultura no estaba ubicado en el Altiplano, sino en las tierras de los Wankas. Así lo manifesté a mi recordado amigo Wendell Bennett y esto dio origen para el viaje que realizara en Huari, después de la Expedición de Virú, el destacado hombre de estudio. La cerámica encontrada en Conchopata nos pone a la vista la variedad de tipos de cerámica que son fases diferentes de esta cultura. Fases que están siendo estudiadas por arqueólogos peruanos y americanos.

Es indudable que las diferentes fases de Huari tienen influencia no solamente en la Época Fusional, sino también en la Época Auge, sobre las culturas de Lima y de Ica, es decir, Nazca, Chancay y Nazca-B.

Los más grandes yacimientos de cerámica fragmentada que se han descubierto son de Conchopata y el de Pacheco. El primero cerca de Ayacucho y el último en el Valle de Ica. En ambos lugares se ha encontrado cerámica similar y muy especialmente cerámica monumental, debido a su magnitud si la equiparamos con la cerámica de las otras culturas, excepción hecha de los grandes aríbalos cuzqueños y de algunos vasos Mochicas acampanulados.

En la cultura Huari de Ayacucho se combina la escultura con el colorido. Existe en el Museo Nacional una cantidad considerable de vasos rehechos a base de los fragmentos encontrados en Pacheco, Kawachi, Valle de Nazca. Vemos los grandes tazones con decoración interior y exterior, que a estar con la reconstrucción mencionada, se inspiran en personajes de carácter religioso y su decoración se inspira en las plantas o en personajes unidos a ellas. (*Ilustrs. núms. 106, 116.*)

Tenemos que referirnos, asimismo, a cántaros de bellas formas. Rematan en gollete grande con una cabeza perfectamente esculpida, por lo corriente de color rojo oscuro, aunque la mayoría luce pintura facial. A los costados aparecen las manos que nacen de las dos asas laterales. Toda esta cerámica, incluyendo las llamas y los doble recipientes de figura y vaso, deduzco que pertenecen a la cultura Huari y que posiblemente, en su totalidad, provienen de la misma zona arqueológica, siendo luego transportada a la Costa.

Si estudiamos cuidadosamente dicha cerámica nos damos con el Chevron policromado que constituye un motivo base de la cultura Huari. Y en su cerámica pequeña todas las formas que más tarde, en la Época Fusional, se propagan en toda la latitud del Perú.

Las ruinas de Huari son una demostración de que existían centros poblados.

En algunos lugares encontramos dos tipos de construcciones superpuestas. En la parte inferior, que corresponde a la Época Auge de Huari, probablemente la estructura está hecha con piedra labrada, por lo común rectangular, mientras que en la parte superior del edificio encontramos piedras aristasas de regular tamaño, colocadas unas al lado de las otras.

Clavas, representando cabezas de felino, y hornacinas adornaban las paredes.

En Huari también hallamos escultura monumental en piedra. Las estatuas contribuían a la ornamentación de sus templos y representaban hombres o mujeres ataviados con bellos tocados, esculpidos casi al natural. Es admirable el positivo adelanto que alcanzaron en la técnica de la escultura lítica. Pero así como modelaron estatuas de gran tamaño, se hace presente la cultura Huari por las estatuillas de turquesas que se encuentran en esta región e igualmente se distingue por las que se hallan diseminadas por todo el Perú, cuando el territorio fue escenario de la expansión de Huari.

Los trabajos de pequeñas esculturas de turquesa son finísimos. Lucen formas semejantes a los recipientes globulares con golletes, con cabeza humana a los que hemos aludido en el acápite sobre la cerámica. Estos preciosos tallados se diferencian todos por su distinta indumentaria. Su tamaño oscila entre 8 y 10 cm. Los más pequeños miden 1 y 1/2 cm. (*Ilustr. núm. 123.*)

Dominaban la metalurgia. Tenemos en el Museo Rafael Larco Herrera un felino antropomorfizado, de cobre, que fue obsequiado al autor por el Dr. Wendell Bennett al cabo de una excavación en Huari. Hay máscaras de oro a la perfección trabajadas, y conozco un gran turbante con lentejuelas en forma de media luna, así como láminas de oro que han podido ser, acaso, de turbantes, con la cabeza típica del felino, en esta cultura de tan singulares manifestaciones.

En Huari mismo hay tumbas formadas de piedras y otras en cajas superpuestas del mismo material, aunque existen fosarios comunes para la gente que carecía de recursos que les permitiera un mejor enterramiento.

Este magnífico pueblo, que se desarrolla a tenor de las otras culturas peruanas desde la Época Evolutiva, como lo testimonia haberse encontrado cerámica incisa en las cercanías de Huancayo y en otros puntos del suelo Huari, trasciende en importancia al extremo de sentirse tan fuerte, que al declinar la Época Auge emprende la conquista de todo el territorio peruano.

Cementerios con enterramientos típicos Huari, conservando la cerámica, y ofrendas de la misma cultura, encontramos esparcidos en todo el Perú. Estas tumbas no están confundidas con las tumbas de otras culturas. Es de validez, entonces, que no se trata, simplemente, de una influencia cultural o de la expansión de un estilo cerámico andino, sino que ello necesariamente proviene de una conquista. De ahí que primero se produzca la imposición de su arte para después dar una hibridación de este arte con la cultura que éste conquista. En esta Época es cuando se origina la fusión de un arte andino con el arte creado en la Costa y en otras regiones de los Andes.

Desde la invasión de Huari se esfuma la pureza de las culturas que se generaron desde la Época Evolutiva hasta la Época Auge y entonces nos damos con un ingrediente andino en todas las culturas que fueron conquistadas por estos pueblos.

Pucará.

En Pucará, provincia de Lampa, departamento de Puno, se ha descubierto una cerámica que difiere de las cerámicas de las otras culturas, pero que se encuentra emparentada con la cerámica de Tiahuanaco. El primero en hablar sobre esta cultura fue el Dr. Luis E. Valcárcel en el año 1925. La cerámica de esta cultura prácticamente se halla fragmentada. Solamente tenemos en el Museo Rafael Larco Herrera una miniatura completa y en el Museo Nacional dos que estuvieron rotas. Todo lo que resta encuéntrase en pedazos. Éstos nos documentan acerca de la cerámica de Pucará que tuvo características propias y diferentes de las otras culturas y que por su belleza es una de las más preciadas que hay en el Perú. Su cerámica es incisa y coloreada. El color se ha aplicado antes de la cocción. Los vasos fueron cuidadosamente bruñidos para dar a la cerámica una acabada textura. Dominaron el arte escultórico y el relieve. Por esta razón no podemos colocarla en la Época Evolutiva, sino en la Época Auge. Y lo decimos así, porque a pesar de que utilizaron las líneas incisas para delinear la decoración, la cocción y el adelanto del arte escultórico y pictórico nos prueban que esta cultura perteneció ya a la Época Auge.

No podemos hablar de las formas de la cerámica a base de las reconstrucciones verificadas. Y es que muchas pueden ser, únicamente, resultado de pura imaginación. Los pequeños recipientes que hemos visto tienen forma trapezoidal invertida, con golletes y con dos asitas al costado. Los hay rectangulares, troncocónicos y platiformes. De los fragmentos que hemos examinado podemos deducir que había abundante cerámica en forma de taza y unos en forma de corneta. La cerámica es de color rojo o también de color crema. La mayor parte de los motivos son geométricos: caras humanas, representación del felino, en algunos casos bellamente antropomorfizado. Hay representaciones de aves como el cóndor, escenas de individuos llevando animales alados con una soga al cuello y otras de personas zooantropomorfas empuñando un cetro, similares a las que encontramos en Tiahuanaco. Sin embargo, es mayor el número de los motivos ornamentales geométricos: rombos, signos escalonados, grecas y combinaciones múltiples de estos motivos.

En Pucará existen construcciones de piedra de gran tamaño labrada en rectángulos y pulida, correspondientes a esta cultura.

Los restos de las construcciones que quedan revelan cierto ordenamiento arquitectónico que permitió la construcción de callejones, recintos rectangulares y semicirculares. Los cuartos estaban abiertos a los callejones centrales por medio de puertas. Las piedras rectangulares fueron dispuestas unas sobre otras formando una trama similar a la del adobe.

Trabajaron asimismo la escultura monumental. Se asemeja a la de Tiahuanaco. Encontramos, por ejemplo, el felino antropomorfo de gran tamaño, con grandes ojos redondos, que lleva en la mano una cabeza humana, asimismo, grande, un instrumento, probablemente, un Tumi. Hay otras representaciones humanas que aparecen con el cuerpo esqueletizado. El relieve deja al descubierto las costillas. Como ocurre en algunas esculturas de Tiahuanaco, también hay estelas con el felino de cuerpo entero y con dibujos geométricos estilizados que rematan en la *cabeza*, del felino, similares a los que se encuentran en la estela de Tiahuanaco. Pero tropezamos con estelas que ofrecen un arte completamente diferente, como la de Sarapa y como la estela que ostenta un remate precioso, en que destaca el arte geométrico con figuras de acentuado simbolismo y de técnica, expresiones que no encontramos en otras zonas andinas. Un pez, que en la región se considera una representación del suche del Lago Titicaca, es el motivo principal de aquellas estelas.

Además, usan motivos geométricos como los cuneiformes, signos escalonados que forman rectángulos, líneas paralelas. Todos estos motivos se agrupan en secciones y son los principales temas que exornan toda la estela. Ello ha dado pie a la creencia de que la Divinidad sea el suche de esa alta zona lacustre. Pero nosotros constatamos que en sus vasos y estelas la Divinidad viene a ser, como en todo el Perú, el felino.

Tiahuanaco.

Fuera de duda, Tiahuanaco pertenece a la Época Auge y es muy cierto que existe desde su iniciación un nexo con la cultura Huari. Creo que es una proyección de la cultura Huari hacia el Altiplano.

Tiahuanaco, construido en un lugar inhóspito y a una altura mayor sobre el nivel del mar, es otro de los escenarios sagrados de la Sierra peruana consagrados al culto del felino. Su cerámica de color rojo se distingue por los incensarios en

forma de felino y de cóndores, los de forma de embudo, los vasos similares a los vasos cuzqueños. Las representaciones globulares de golletes de cuyo costado sobresale un tubo para beber. Los troncocónicos de lados divergentes, los troncocónicos con asas, los recipientes alargados con asas, las cántaras globulares con asas, las ollas con dos pequeñas asas al costado, los botelliformes, los recipientes globulares alargados y chatos con asa, las tazas trípodes y los vasos con representaciones de cabezas humanas de color rojo.

Sus motivos, por lo corriente, son geométricos, como signos escalonados, líneas paralelas, cabezas de felino o de cóndor. Casi todos estos motivos están bordeados por líneas blancas. Son de color rojo intenso, o negro o blanco. También hay unos ceramios de color negro brillante con engalba. Los motivos más complicados que encontramos son los del felino que lleva un hacha y una cabeza trofeo en la mano. La representación del felino como animal, que ostenta como ojo la cabeza de un cóndor.

Se distingue Tiahuanaco por sus grandes construcciones y por su escultura monumental de líneas geométricas. Las estatuas en su mayoría aparecen alargadas y dentro de su estilización podemos decir que algunas son primitivas y otras demuestran valor escultórico.

Los motivos de la gran portada de Tiahuanaco, que por lo común representan individuos alados que llevan un cetro en la mano, están vigorosamente estilizados y de su cuerpo, como de apéndices, brotan multitud de cabezas de cóndor.

Hay estelas cubiertas de finísimos dibujos burilados en la piedra con motivos semejantes a los de la portada y con algunos zoomorfos. La cabeza del ídolo de Conchamarca está cubierta de estos preciosos temas decorativos que decantan hasta dónde llegó el arte lítico en Tiahuanaco.

Tenemos esculturas de factura bastante primitiva, en esta zona, como las que encontró Wendell Bennett. También ídolos sentados, muy bellos, como los de Pocotic que se encuentran en la Iglesia de Tiahuanaco. Y clavos monolíticos, igualmente de acentuada belleza.

Los ídolos de corte geométrico llevan igualmente motivos burilados finísimos que algunas veces alcanzan una estatura de siete metros y medio.

Son de gran tamaño las construcciones — tipo Kalassaya — es decir, piedras desbastadas, colocadas en hilera, y la separación de una y otra rellena con piedras más pequeñas y un tanto pulidas.

La cerámica de Tiahuanaco se encuentra, por lo general, en todo el Altiplano del Perú, y en Bolivia es indudable que existen varias etapas desde Chiripa hasta un decadente Tiahuanaco, que no voy a debatir en este libro. De lo que quiero dejar constancia y testimonio perfectamente refrendado, como lo han comprobado investigaciones de arqueólogos peruanos, es que el centro de la cultura llamada Tuahuanaco o Tiahuanacoide no es el mismo Tiahuanaco. Su centro se encuentra en Huari, Departamento de Ayacucho. Podemos afirmar que la cerámica de Tiahuanaco está emparentada con la de Huari y que tal vez tiene el mismo origen. Voy más lejos. Creo que la cerámica de Tiahuanaco es un derivado de la cerámica de Huari, como ya dejé sentado cuando me referí a la proyección de Huari. Pero Huari, al asomarse al Altiplano, toma sus características propias, que le diferencian de la cerámica de su origen.

Inca.

No voy a tratar sobre la cultura Inca, que se hace presente en la Época Auge para desbordarse y conquistar todo el Perú en la Época Imperial. Son muchas las manifestaciones que ofrecieran a nuestro conocimiento el Cuzco y sus alrededores, comprobando las diferentes etapas culturales del poderoso Imperio.

Sólo en arquitectura podemos encontrar las gigantescas construcciones monolíticas como Sacsahuamán, los notables palacios de piedras multicolores, las construcciones de grandes piedras separadas por piedras pequeñas como Machu Picchu. Y, por fin, las piedras del último periodo, que son pequeñas y de superficie almohadillada.

En la cerámica no hallamos tanta variedad. Sólo podemos hablar de Quilque anterior a la incana, ni tampoco podemos asociarla con la arquitectura.

Pero como nos estamos apartando de lo que hemos dicho, trataremos del Imperio de los Incas al referirnos en la Época Imperial, cuando llegan al máximo de su apogeo.

Así damos término a la Época Auge, la Época Clásica de las *Culturas Peruanas* en la que las culturas se cristalizan, luego florecen y en el último periodo se inicia, para muchas de ellas, su decadencia. Ha sido, pues, la Época Auge aquella en que el pueblo peruano precolombino escaló su más alta cima en su arte, ciencia, inventiva, creencias, vida material y espiritual. Y paso a paso, forjó cada pueblo su cultura, resolvió sus problemas vitales. Todas estas culturas fueron vigorosas y sólidas, porque su espíritu creador también lo era, como su fe. Monoteístas, todos adoraron al felino antropomorfo, centro religioso de su vida, y alrededor de esa fe honda y maciza generaron la cultura y la grandeza que los inmortaliza sobre el panorama de los siglos.

Con la Época Auge se termina este ciclo cultural y estos pasos escalonados que dan por resultado la Época Clásica, que es la Época de las culturas en su pureza, y que se formaron, como ya he repetido, con los elementos de las culturas de la Época Evolutiva. Existió intercambio de elementos culturales de Norte a Sur en nuestro territorio, elementos que contribuyeron a unificar el progreso de todo este conglomerado de pueblos, pero no se produjo el amalgamamiento entre pueblo y pueblo, manteniendo cada cultura su autonomía dentro de una línea ascendente hacia la cúspide.

Termina, pues, la Época Auge en el momento en que las culturas comienzan a declinar. El barroco se adueña de las artes como un presagio y los pueblos pierden vigor y fuerza, preparando el terreno fértil para el fenómeno que va a producirse en la Época Fusional.

ÉPOCA FUSIONAL

V

Huari Imperial.

Al sentirse los hombres de Huari fuertes y poderosos se inicia la conquista del territorio peruano. Habrían transcurrido hasta entonces posiblemente mil años de esta cultura y de su apogeo. Creo que su primera incursión la emprendieron bajando de la Sierra de Ayacucho por las quebradas, para invadir los Valles de Ica, Nazca y Palpa. Luego sojuzgaron Arequipa para continuar hacia el Norte completando la anexión de todos los pueblos, tanto de los Andes como de la Costa.

Doquiera que fueran las huestes de Huari, impusieron sus artes y sus costumbres. No fue para ellos un obstáculo el sentimiento religioso de los sometidos a su imperio. Porque esos pueblos también rendían culto al felino.

Por los vestigios que nos han dejado sabemos que eran hábiles en el gobierno y se impusieron con tino y sagacidad.

La invasión de Huari explica que encontremos a lo largo del Perú una estrata con las características de la cerámica Huari. Esta cerámica se le ha denominado, equivocadamente, Tiahuanaco o Tiahuanacoide. En sus formas y en su arte decorativo nada tiene que ver con la cerámica de Tiahuanaco, salvo ciertos rasgos debidos al parentesco ya señalado entre la cultura de Tiahuanaco y la cultura de Huari.

Es de absoluta necesidad, para llegar a un concepto cabal, acostumbrarse a dar el nombre de Huari a esta cerámica, ya que por el que se le conoce durante tantos años induce a error, debido a la omisión del verdadero lugar de origen de este arte que se extiende a todo lo largo del Perú.

La cerámica mantiene su forma y colorido y en otros casos se mezcla con la cultura del lugar y entonces nos encontramos con elementos de una y otra cultura, como, por ejemplo, la cerámica Lambayeque-Huari y la Mochica-Huari y los elementos Nazca que hallamos en el Huari del Sur.

Se adaptan al ambiente los conquistadores. Procuran captar las costumbres y hacerse al medio en cada lugar. De ahí, ponemos por caso, el porqué las modalidades del enterramiento en el Norte son diferentes a las modalidades del enterramiento en el Sur.

Un elemento extraño interviene en el desarrollo del complejo cultural peruano y un pueblo serrano imprime su sello en todas las culturas de la Época Auge. De esta suerte se produce la fusión de una cultura con todas las otras culturas que existían en la Época Auge. Es lo que yo llamo la Época Fusional. Se podría designar con cualesquiera otros nombres a esta Época, como repito, por mi bautizada como Fusional, pero el fondo es el mismo. O sea, una cultura en plan de conquista que se fusiona e impone muchos de sus elementos culturales propios en todos los pueblos avasallados.

He dividido a la cerámica que encontramos en la Costa en Huari Norteño-A, Huari Central-A y Huari Sureño-A. No voy a entrar en la descripción de cada uno de los tipos de esta cerámica. Se diferencian unos de otros muy ligeramente. Persisten las formas originales de la cerámica Huari. Predominan los vasos de doble pico y puente, los de doble recipiente, compuestos por un vaso y una figura. Los vasos aparecen alargados. Tienen asas al costado los recipientes globulares. Existen, también, los botelliformes.

Huari Norteño-A.

Finísima es la cerámica del Norte. Tanto como la del Departamento de Ica, conservándose algunos vasos en Chiclayo y Piura que por la influencia de la cultura Lambayeque son de la misma calidad.

Los motivos Huari se mantienen en el Norte con mayor pureza que en el Sur. Y en el Centro, la cerámica de Huari no tiene el brillante colorido ni las formas escultóricas de la cerámica perfeccionada del Norte y del Sur.

En el Sur se realizan los enterramientos en grandes zanjones. Allí depositan los fardos funerarios. Estos fardos encierran el cadáver, que se encuentra sentado, con las piernas violentamente flexionadas. El fardo adopta la forma de un torso sin brazos ni piernas, pero con cabeza. La momia se cubre con capas de algodón y finalmente se le forra empleando una gruesa tela que presta forma antropomorfa al fardo funerario. Por lo habitual, a la altura donde se encuentra la cabeza están los alimentos. Bellísimas telas se utilizan para el forro externo de los fardos funerarios que se encuentran rodeados por la cerámica perteneciente a esta cultura. Las telas son de las más preciadas por los coleccionistas por su colorido y sus motivos abstractos; son tan finas que en el Museo Rafael Larco Herrera











83



82



84





85

86





88



89, 90
91, 92















96



97



98



tenemos lo que se considera el Segundo Record Mundial en Tejido. Las momias llevaban pelucas formadas por cientos de trencitas que se combinaban en lindos motivos geométricos con los hilos con que las enrollaban.

Tanto en la Costa Central como en el Norte hay fosarios irregulares que hemos descubierto con cadáveres flexionados. Es cierto, también, que en el Valle de Santa hemos visto una preciosa tumba en forma de habitación con paredes ornamentadas con múltiples rombos, en cuyos lados se habían construido hornacinas rectangulares. De este sarcófago extrajeron las más finas y delicadas piezas de Huari que conocemos y que se hayan obtenido en el Norte del Perú, así como excepcionales piezas de oro, collares, vinchas y máscaras.

La cerámica del Centro no tiene la brillantez de los especímenes descubiertos en el Norte ni su perfección escultórica. Confrontando sus colores con los del Norte y con los del Sur, resultan tenues.

Huari Lambayeque.

Como hemos adelantado ya, Huari se concierta con las culturas de ese sector, dando por resultado el Huari Lambayeque. Predominan las figuras de pico y puente con base oriunda de Lambayeque, las cántaras con gollete y asas a los costados, los recipientes con asa de estribo, porque - no debe olvidarse - se trata de una mezcla norteña; y en su colorido salen los colores rojo, negro y crema. Se conserva el círculo con el punto negro característico de Huari. Se manifiestan las grecas y volutas típicas de la cultura serrana. Pero también vemos a la Divinidad de Lambayeque en vasos botelliformes. (*Ilustr. núm. 74.*)

El Valle de Chicama satisface nuestra búsqueda arqueológica ofreciendo los vasos de doble recipiente, en que la imagen que aparece al frente es la de un guerrero u otro individuo con rasgos peculiares de la cultura Mochica. Asimismo los más bellos especímenes que son una mezcla del policromado Huari, el doble pico y puente característico de esta cultura y motivos pictóricos Mochicas policromados. También vasos globulares de doble pico y puente de color crema y ocre con motivos Mochicas.

Humaya.

En el Centro, Huari se une con Lima y engendra la cerámica de Humaya que hereda el color anaranjado de Lima, y forma así como motivos pictóricos de la cultura Huari. En el Sur prevalecen las cabezas de doble pico y puente, recipientes globulares y troncocónicos de doble pico y puente. Los vasos con cabezas estilizadas del tipo Huari y los recipientes globulares con gollete en el que se observa una cabeza humana. Los colores que se usan en la cerámica, durante esta Etapa, en la Costa y en la Sierra, son: el beige claro, el beige oscuro, los colores naranja, blanco, negro, ocre, crema gris.

Rukana.

En el Sur se eslabona Huari con Chanca y obtenemos una fusión semejante a la que se produce con Nazca. E inmediatamente viene la llamada cultura Rukana, que para mí más bien pertenece a la Época Auge antes que a la Época Fusional. En lugar de ser un derivado de Huari, está emparentada con esta cultura.

Algunos motivos decorativos y el Chevrón que por lo usual exornan todos los recipientes globulares de Rukana hablan en claro lenguaje que existió conexión artística con la cultura Huari.

La cerámica es de color rojo intenso. Hay vasos antropomorfos de doble recipiente, pico y puente. Recipientes en forma de aves. Representaciones de cangrejos. Tenemos un vaso ornitomorfo con asa de estribo. Pero la mayoría de los ceramios son recipientes esféricos con gollete pequeño y ollas simples. Los temas que inspiran la decoración de esta cerámica son simbólicos y muy idealizados y aparecen rodeados del círculo blanco con el punto negro distintivo de la cultura Huari. Surge el felino. Se le encuentra estilizado. Abundan los motivos en forma de S, los cruciformes, los serpentiformes, los abastionados y de estrella de mar de diferentes colores. Utilizaron el gris blanco, el negro y el crema. (*Ilustr. núm. 86.*)

Los más bellos recipientes de esta cultura pertenecen al grupo encontrado en Ocoña, cabe al yacimiento arqueológico de La Victoria, en la expedición realizada en 1943 con fines eminentemente científicos. Los recipientes son de gran tamaño, de uso ornamental y toman la forma de grandes ánforas. El gollete está representado por una cabeza humana esculpida con una acabada concepción de la belleza.

Es en estos vasos donde leemos cómo son de afines los vasos Rukana con la cerámica de Huari. Los dibujos geométricos y los del felino acusan una semejanza que salta a la vista con los de Huari.

Según Tello, las telas que salen con la cerámica de Rukana son muy finas y las tumbas, enormes cámaras de piedra, construidas a base de piedra y barro. El cadáver está envuelto con telas rústicas y lleva mantos de igual clase.

Es posible que se deba a esta cerámica la procedencia de los vasos beige y los ahumados. Los primeros, cubiertos con una engalba beige ostentando dibujos negro, blanco, rojo, anaranjado. Los ahumados con dibujos que por lo común son estilizaciones. Emplean los colores negro, beige y ocre en estos dos tipos de cerámica; las formas son limitadas, se pueden contar con los dedos de la mano. Pero sus características las diferencian de los otros tipos. En las cuatro, incluyendo Huari, los motivos están circundados por líneas negras, salvo raras ocasiones en las que usan pintura blanca.

Huari Norteño-B.

Por dilatado lapso debe haberse mantenido la cultura Huari en las tierras conquistadas, y sin duda ocurrió lo dicho, porque tanto en el Norte como en el Centro y en el Sur entra, en ese tiempo, en un periodo de decadencia, al que yo clasifico como Huari B. Esta decadencia se manifiesta en el Norte por el abigarramiento de los motivos pictóricos y los relieves y una tendencia a la desaparición del colorido de Huari. Se conservan las formas, aunque se hacen ostensibles algunas nuevas. Se distingue esta cerámica por la multiplicidad de los círculos blancos con puntos negros y porque la totalidad de los vasos hállese cubierta de motivos en los que se reconoce su origen a la par que su decadencia artística. Las representaciones de los felinos, de las caras humanas y las de todos los temas autóctonos de Huari se ven grotescos. Están rodeados de decoración múltiple de estilo geométrico. Hay vasos en los que desaparece el colorido y sobre la engalba blanca afloran sólo motivos con rayas negras, las rayas que circundaban los motivos policromados de la cerámica de Huari. (*Ilustr. núm. 107.*)

Ríndese todavía culto al felino. Lo vemos con cinto de serpientes bicéfalas y orejeras de serpiente. Esta cerámica, que llamo Huari Norteño-B, no la descubrimos únicamente a todo lo largo del litoral Norte y en el interior, sino que la hallamos en abundancia en el sector comprendido entre Huarney, Casma y Nepeña.

y aún hasta Chimbote mismo. Esto dio apoyo al Dr. Tello para llamar Huaylas a esta cerámica, que perduró en este sector más tiempo que en el Norte, porque en el Valle de Santa Catalina surgió el régulo de los Chimú que, en su movimiento de conquista, se expande hasta Tumbes y acaso parte del Ecuador. En este recorrido encontramos cerámica Chimú. En el Sur, con posterioridad alcanza su dominio hasta Paramonga. Es lógico pensar que esta conquista fue propicia a la cultura Huari, que continuó desarrollándose en esta zona mientras que el resto de la Costa Norte del Perú ya había sido incorporado al dominio de los Chimú. Ello explica la abundancia, en este sector, de esa cerámica.

Huari Norteño-C.

En la zona comprendida entre Chao y Huarney encontramos lo que yo llamo el Huari Norteño-C, que es la decadencia total de la cerámica de esta cultura en dicha zona del Perú. Su cerámica es negra. Ha desaparecido completamente el colorido y está mal cocida. Se menosprecia el arte cerámico. No les preocupa seleccionar el material ni tampoco el colorido, como se comprueba por el color negro gris que presenta la cerámica.

Como una remembranza del arte decorativo de Huari, los motivos sólo quedan en relieve. No les interesa mayormente bruñir sus ofrendas funerarias y es por eso que la superficie resulta opaca.

Los cadáveres siguen flexionados, porque Huari modificó completamente la forma de enterramiento e implantó la deformación tubular erecta de los cráneos.

Huari Central-B.

En el Centro se produce, asimismo, la decadencia de Huari. Esta comprobación me sugirió que denominase a esta Etapa Huari Central-B. Desaparece completamente el colorido y es de color del barro cocido la cerámica, burda porosa, mal bruñida y peor confeccionada. (*Ilustr. núm. 30.*)

Los motivos decorativos están colocados sobre sectores de color crema, utilizando sobre ella el color rojo. En algunos casos emplean una técnica inversa. Pintan los sectores de rojo y sobre este color agregan los motivos en blanco. En su mayoría son geométricos y mal hechos. Las formas han perdido su línea, pero a través de ella podemos ver las formas que caracterizan la cerámica de Huari.

Se valieron, también, de los relieves para decorar, en especial, la cerámica en forma de vasos, notando nosotros que han aprovechado algunas formas locales.

Teatino.

En Teatino aparece una cerámica de color rojo superiormente pulida y con motivos incisos que parecen un derivado de Huari por las formas con que aqueélla se presenta. Esta cerámica tiene un parentesco con la de Huari. Es muy difícil precisar con certeza su posición, porque la ornamentación incisa que lleva no nos permite establecer comparaciones. Son, por lo general, elementos geométricos muy simples.

Huari Sureño-B

Ahora veamos el Sur. Huari entra en decadencia. Los vasos pierden el colorido brillante que caracteriza a Huari-A. Son vasos opacos. El dibujo pierde también la pureza de los motivos de manera sensible. La mayor parte de esos vasos no tienen pulimento y sus formas son limitadas, siendo globulares el mayor porcentaje de cántaros con representación de caras en los golletes. (*Ilustrs. núms. 87, 88.*)

Igual ocurre en el Chanca-B. Desaparecen los dibujos característicos de esta cerámica. Y son únicamente típicos de Santa los dibujos que exornan estos vasos. Además la cerámica pierde textura y calidad. Ya no se distingue por ese pulimento o ese acabado de Chanca de la Época Auge.

Huari Arequipeño.

En Arequipa tuvimos también una cerámica del tipo Huari, que se halló en Chuquibamba. Su distribución es bastante extensa. Hay una cerámica de color rojo con formas similares a la de Huari, pero con decoración negra. La cerámica Huari también entra en decadencia en Arequipa, como ocurre en Tiahuanaco.

La Época Fusional, o como a veces la llamo, Confusional, ha llegado a su término. La cultura se bastardea. La decadencia confunde los ámbitos, donde antaño nacieron las culturas o donde se expandieron. Pero en todos los pueblos que

fueron en el pasado grandes por todas las manifestaciones de su vida, alienta aún la esperanza de forjar un distinto estado de cosas y el imperativo de nuevas orientaciones, que los hace agruparse aprovechando los elementos de las culturas del ayer para formar, a su vez, flamantes culturas, con características diferentes de las de la Época Auge y de la Época Fusional.

Nos dice el tiempo, como lo acreditan sus obras posteriores, que aquellos hombres trabajaron con mucha fe, varonil decisión y cultivada inteligencia para lograr su propósito organizando nuevos pueblos con nuevas ideas políticas y quién sabe originales concepciones religiosas.

ÉPOCA IMPERIAL

VI

Al agruparse los pueblos, requieren jefes poderosos e inteligentes, que sepan conducirlos, con seguridad y confianza, por el camino que ellos ambicionan.

Después de la confusión era imperativo para ellos rehacer sus fuerzas: material, espiritual y políticamente. Querían ser grandes y poderosos.

Al estímulo de aquella voluntad se forma en el Norte el Gran Régulo de los Chimú, que llegó a dominar la costa septentrional del Perú, desde Tumbes hasta Paramonga. Créese del mismo modo que alcanzó su dominio parte del Ecuador. Pruebas al canto son los vestigios que perduran allí de su cultura.

Al Centro tenemos Chancay, y en Ica, el Régulo de los Chinchas desde Chíncha hasta Palpa. En Arequipa, Los Puquinas. Siguieron los Quechuas en el Cuzco. Y en el resto del país, agrupaciones de menor importancia.

Hemos llegado a una Época en que ya no encontramos el espíritu artístico que reflejaron las culturas de la Época Auge. Se ingresa en una Etapa que podíamos calificar de constructiva en su aspecto material, pero dejando de lado lo anímico que motivó la belleza que plasmaron en sus obras los hombres de la Época Evolutiva.

Son los de la Época que estamos exponiendo, guerreros, conquistadores, grandes constructores, pero sus obras carecen, con algunas excepciones, de calidad estética. Hablando con propiedad, estos pueblos destacaron en algunas artes o industrias por su manufactura, con sólo fines utilitarios, sin preocuparse de llegar, como sus antecesores, a unificar lo útil con lo bello. Y obedeciendo a su preocupación materialista, producían en masa para satisfacer la demanda del pueblo que demográficamente se había agigantado.

Su volumen de población se había acrecentado por el tiempo y el natural crecimiento de los habitantes. Los valles, en su totalidad irrigados y en producción, y los desiertos ganados para la agricultura, no eran suficientes al abastecimiento de la gran masa humana.

Con el acrecentamiento de la población, sienten la necesidad de recurrir al mar para obtener los alimentos necesarios que requiere su dieta y así poder cubrir el déficit de producción que a la sazón era su problema alimenticio.

Por eso las ciudades no se construyen ya en los valles, más o menos distribuidos en forma homogénea o estratégicamente. Se levantaban en las cercanías del Océano y de preferencia de los puertos que servían de abrigo a sus pequeñas embarcaciones. Por ello tenemos las ruinas de Chiquito y Viejo, Pacatnamu en Pacasmayo, Chan Chan en el Valle de Santa Catalina y las grandes ciudades de Chíncha, así como las numerosas ruinas de Chancay y otros valles, todos próximos al mar.

Estamos en la Época en que se planifican las ciudades. Ya no son el templo o la fortaleza, rodeados de lugares poblados. Las urbes son de admirable trazado. Y mejor construidas. Aludo a las ciudades nuevas, dado que es lógico pensar que también habitaron en las ya existentes.

Cuando estos Régulos llegan a la plenitud de su esplendor, en el Periodo Medio de la Época Imperial, un nuevo conquistador amenaza en los Andes del Sur e inicia la campaña invasora de todo el territorio peruano para forjar lo que podría llamarse el II Imperio, en el que se comprenden todos los Régulos existentes y que, además, se extendió hasta el Norte de Chile, Argentina, incluyendo Bolivia, y por el Norte del Perú, el territorio que hoy configura el Ecuador. De esa manera, en esta Época se aglutinan los pueblos para formar un solo Imperio, cuya duración en algunos lugares fue efímera, como en el Norte. El conquistador impuso su arte, sus ideas religiosas, modificando todas las manifestaciones del espíritu local. Transformó, así, las artes, las instituciones y las creencias.

Entro, por tanto, a ocuparme primero del Régulo Chimú. Prescindo de los datos de cronistas y no voy a tomar en cuenta las leyendas que siguen todavía admitiéndose.

Chimú.

El Régulo Chimú fue un pueblo poderoso. (Ya hemos dicho que se extendió desde el Ecuador hasta Paramonga.) Guerreros de infatigable espíritu combativo y valerosos hasta la muerte, se enfrentan a los ejércitos imperiales incanos en Paramonga y por poco no los derrotan, siendo necesario que el Inca recurriese al Cuzco, que envió un refuerzo de treinta mil hombres para contenerlos. Los Chimú temieron una derrota e incendiaron su ciudad, Chan Chan, su capital, orgullo de estos hombres, por su belleza artística y arquitectónica. La única

99



100



101



102

103

104





106



107









111



112



113





114

115



116 →







118

119



forma como los doblegaron fue mediante una alianza entre el Inca y el Gran Chimú. Se dice que en Cajamarca, en el anda con sitial de oro en que iba el Inca, también se encontraba el Gran Chimú, Rey de este pueblo.

Hábiles gobernantes, su tarea fue constructiva, Chan Chan, ciudad de adobes, es una de las más bellas de la antigüedad peruana. Estructurada por rectángulos contiguos, independientes, porque dentro de ellos encontramos los reservorios para agua suficiente destinada al abastecimiento de los habitantes de todo el sector amurallado. Estos grandes rectángulos, algunos de ellos circuidos por paredes de adobe que miden más de seis metros, que son casi inexpugnables porque se encuentran, a su vez, a pocos metros unas de otras, contienen recintos que por su disposición semejan palacios de varios pisos. Construcciones menores los rodean. Pero todo lo que existe dentro de estos recintos obedece a un plano, que si lo hiciéramos con los métodos e instrumentos de hoy, diríamos que estaba trazado por uno de nuestros más competentes arquitectos contemporáneos. Las paredes fueron bellamente exornadas con arabescos de motivos antropomorfos, zoomorfos, geométricos, estilizados, múltiples, que cubrían totalmente los lienzos de las paredes.

Desgraciadamente, la acción corrosiva del fuego y del tiempo ha destruido aquellos arabescos. Actualmente algunos sectores se están reconstruyendo. Pero, a pesar nuestro, tenemos que expresar nuestra disconformidad con lo que se está haciendo ahora. El trabajo lo efectúan quienes no tienen la experiencia que aconseja tan complejo y delicado cometido y con una falta absoluta de criterio arqueológico.

Utilizaron los Chimú adobes de gran tamaño para las bases de sus construcciones. Y el adobe mediano, como los Mochicas para sus paredes. También el adobón, que fabrican con gran cantidad de cascajo y piedra, lo emplearon para sus techos y en los dinteles de las portadas.

Los cuartos eran pequeños, pero hay grandes patios con rampas. Algunos de los relieves en barro, que se ejecutaban por secciones de gran tamaño, y no como lo hacían los Mochicas, de adobe rectangulares con relieves colocados unos al lado de otros, eran pintados. Aplicaban el color blanco y el crema.

Los reservorios, que, como he dicho, estaban dentro de cada uno de estos cuarteles, son de forma piramidal invertida y revestida de piedra.

Muy interesante es apuntar que los Chimú abandonan la costumbre de las construcciones piramidales típicas de las Épocas anteriores. Sería dilatado anotar todos los rasgos arquitectónicos y urbanísticos de Chan Chan y del tipo de construcciones Chimú. Queremos completar estas líneas insistiendo en que la ciudad de Chan Chan es una de las más grandes ciudades de la antigüedad peruana, que se extendió desde lo que es hoy en día Trujillo hasta las inmediaciones de Huanchaco.

Su cerámica expresa diáfananamente cómo nace la cultura Chimú. Se trata de la fusión de los elementos de la cultura Mochica, Huari y Lambayeque. Y es que en un tiempo Lambayeque había venido del Norte y contribuyó con sus elementos para la formación de esta cultura. Por ello lo que se anduvo buscando desde el tiempo de Uhle, el *Middle* Chimú que vinculase Mochica con Chimú, nunca iban a encontrarlo, porque no era una cultura lo que iba a unidos. Son varias las que con sus diversos elementos generan esta nueva cultura de la Época Imperial. De un momento a otro, la cerámica se vuelve negra. De tarde en tarde encontramos un ceramio de color rojo ladrillo. El color negro procede de Lambayeque, así como el mono que aparece en la juntura del asa con el pico. El doble pico y puente viene también de Lambayeque y de Huari, así como la mayor parte de los ceramios. (Descubrimos algunos vaciados en molde Mochica, pero en lugar de tener el asa característica, muestran el pico y puente de Huari.) Otro elemento de Lambayeque es la Divinidad Felínica de ojos almendrados, la que asimismo figura en la cerámica Chimú, pero más sencilla en su ornamentación y con motivos menos recargados que Lambayeque. La cerámica no tiene belleza escultórica. Cada pieza se repite. Se trata de producción en serie. Suma miles. Y es que, como dijimos que sólo trabajaron llenando únicamente sus necesidades, lo hacen para cumplir con las del culto a los muertos. Tenemos la misma clasificación de motivos y las formas más comunes. Son los globulares y figuras con asa de estribo y las imágenes de pico y puente con base troncocónica. Los dobles recipientes de doble pico y puente y las cántaras globulares, los botelliformes con asa. En raros ejemplares los vasos están ornamentados con motivos en relieve antropomorfos, zoomorfos o fitomorfos, porque la cerámica está cubierta de un color negro plumbaginado brillante.

Para diferenciar los planos utilizan superficies sin pulimento, cubiertas de pequeñas protuberancias.

La escultura ha venido a menos. Y representaciones antropomorfas, zoomorfas, están dominadas por técnicas escultóricas de Lambayeque. (*Ilustrs. núms. 66, 77.*)

Los Chimú heredan la técnica y los conocimientos de orfebrería de los hombres de Lambayeque y de los Mochicas. Se ha prestado a confusión, para muchos, la orfebrería Chimú con la de Lambayeque que está tipificada por los hallazgos de Batán Grande. Pero su orfebrería como su cerámica es por completo desemejante una de la otra. En Chan Chan no hemos encontrado los grandes Tumís ni la variedad de los vasos repujados con diferentes motivos que se hallaron en Lambayeque. Los trabajos Chimú son en extremo finos, mejor acabados. Superan tanto por el repujado como por el calado y burilado. Son distintos los motivos que aplican. El motivo principal de la orfebrería de Lambayeque es la Divinidad Felínica, lo que en Chimú no ocurre porque aquí es grande su diversificación. Las orejeras encontradas en Chan Chan son de un repujado cuya finura no ha sido igualada. Los vasos de oro y de plata burilados son obras maestras de filigrana. En el Museo Rafael Larco Herrera conservamos una indumentaria completa de oro que comprende un peto con motivos repujados y que rematan en láminas del mismo metal precioso en forma de pluma. Asimismo, orejeras, gargantillas, hombreras y una corona que acaba en cuatro plumones de oro, igualmente con motivos repujados. Tenemos que imaginar el majestuoso continente de los jefes que vistiendo trajes de vivos colores completaban su atuendo con el áureo derroche de adornos que hemos descrito. (*Ilustraciones números 120, 121, 126.*)

Tuvieron grandes recipientes ceremoniales. Copas que posiblemente sirvieron para la ofrenda de sangre durante los sacrificios humanos.

Dominaron la plata a discreción y alearon sus metales de acuerdo a sus necesidades. Las orejeras, los platos de doble fondo, los recipientes en forma de lagenarias son en realidad piezas de las más bellas de la antigüedad peruana. Las técnicas que emplearon en el fundido, calado y repujado no han sido superadas. (*Ilustración número 122.*)

Industrializaron el cobre como los mejores fundidores. Los trabajos a la cera perdida son de lo más extraordinario y se pueden equiparar con los mejores de la fundición de todos los tiempos en cualquier parte del mundo. (*Ilustraciones números 94, 102.*)

Conocieron el oro blanco que les dio materia para fundir pequeñas figuras. Escenas que reproducen usos ceremoniales.

Maestros en el arte textil, como lo testimonia Chan Chan, donde hemos encontrado cuartos depósitos llenos de hornacinas, dentro de las cuales, cuidadosamente conservadas, se halló como acabada de colocar la indumentaria de los pobladores. Indumentaria al parecer de guerreros, porque se trata de una tela blanca, sencilla y gruesa. Usaban la camisa corta, el faldellín, la trusa y un manto largo con dos tiras que, al ponérselo sobre los hombros, les permitía anudarlo sobre el pecho.

Conocemos telas primorosamente tejidas, con motivos de brillante colorido. Tenían predilección por los de gran tamaño, preferentemente los antropomorfos y algunos zoomorfos.

Se colocaban preciosos aretes, repujados y calados. Vinchas que ceñían su cabeza. Broches que adornaban la unión de los lazos que sostenían sobre el pecho el manto al que ya nos hemos referido.

Además, algunas veces sus vestidos estaban cubiertos de bisutería de plata representando pescaditos, campanillas, lentejuelas de todo tamaño y mil motivos más. Ostentaban narigueras, brazaletes, collares de turquesa, lapislázuli, cuarzo. Al pie de un niño encontramos en una tumba una caja de plata dorada guardando todos los juguetes de una niña: una camita, un tapiz, un recipiente para el lavado de ropa, todo un juego de piezas de cocina, espejos útiles para el arte textil, en fin, todo en miniatura, copia fiel de lo que encontramos en grande para su uso en la vida diaria.

Eran fastuosos. En Chan Chan nos han dejado bellos exponentes: piezas de plata dorada, platos grandes, fuentes de doble fondo que parece usaban para el boato de sus banquetes. Algunos de ochenta centímetros. El doble fondo tenía por objeto evitar que el contenido alimenticio quemara los dedos del comensal. También se encontraron recipientes de plata, que remplazaban los platos, y que estaban bellamente repujados con motivos zoomorfos, o recipientes de plata forrados en mate con incrustaciones de turquesa, concheperla, *spondylus*. Son verdaderos mosaicos. (*Ilustr. núm. 92.*)

Así como frecuentemente se confunde la cerámica Chimú con la de Lambayeque, los más lamentables errores se han producido en la orfebrería. Si comparamos los trabajos Chimú con los de Lambayeque podemos expresar que los segundos son burdos y no tienen calidad. El burilado, el calado, el repujado y el fundido que hicieron los Chimú no fueron jamás igualado por los hombres de Lambayeque.

En lo único que superan estos hombres a los Chimú es en la cantidad de oro empleado. Los Chimú, en cambio, no tuvieron suficientes reservas de ese precioso metal, aunque yo he contemplado reunidas por un coleccionista veintisiete kilos y medio de oro en joyas y piezas de la más delicada factura. Esta colección, que me propuse comprar, y que perteneció al señor Carranza, quien me la prometió en venta, fue decomisada a los pocos días por la denuncia de un arqueólogo. Cumplido el comiso, valiosas piezas desaparecieron y de las restantes quedaron unas cuantas en el Museo del Estado, que son de las más bellas que se exhiben en el Museo de Antropología.

También fueron grandes talladores. Nos legaron hermosos ídolos en algarrobo. Algunos forrados en plata con máscara de oro y otros, como un vaso que poseemos en el Museo Rafael Larco Herrera, cubierto con incrustaciones de nácar y hueso que representa un felino rematando en un mate ceremonial. (*Ilustr. núm. 98.*)

Los Chimú enterraron los cadáveres sentados y lo hicieron en fosarios irregulares. Practicaron la deformación tubular erecta. Pero en Chan Chan se encontraron recintos en los que la momia estaba, con todas las ofrendas funerarias, alrededor de estos pequeños cuartos, y, formando un friso, representaciones antropomorfas y zoomorfas de nácar y *spondylus*. Una de estas cenefas estaba cubierta por las imágenes de unos cóndores con las alas abiertas de cuyo pico perforado pendía una perla sostenida por un hilo de oro.

Guerreros, conquistadores, constructores y maestros en las artes textiles, tuvieron los Chimú algunos rasgos que pregonan la hondura espiritual de los mismos, en cuyo seno ardía aún el fuego ancestral del arte de las culturas que ellos forjaron.

Chancay.

El Régulo de Chancay se extendió desde Huacho hasta Lima, y en Lurín también se encuentran algunos vasos correspondientes a esta cultura. El paso del Huari Central-B a Chancay es claramente visible, tiene la misma superficie opaca que en el primero y se distinguen ya en Chancay algunas formas que existieron en Huari Central- B. Ateniéndome a mis propias observaciones y estudios, considero que existen tres Etapas en Chancay: La de los vasos rojos con decoración blanca y negra que se asemeja a la Huari. La de los vasos cremas con decoración marrón. Y, por último, la cerámica blanca; en la que, al desaparecer el colorido, concen-

tran su atención solamente en la forma. Si es cierto que encontramos influencia Huari en esta cerámica, también la hay Chimú. Cuando hallamos los vasos de doble recipiente, figura, pico y puente, las formas principales son los cántaros globulares de gollete redondeado con asa, figuras zoomorfas, mal esculpidas, vasos alargados, recipientes globulares con pedestal. Recipientes que afectan la forma de la lagenaria los hay también, desde el platiforme hasta el de lados redondeados, los grandes recipientes globulares alargados con asas, los recipientes de formas antropomorfas. Abundan las figuras de gran tamaño que representan hombres y mujeres, desnudos, que no son recipientes, sino ofrendas funerarias. Su decoración frecuentemente es geométrica, y en la crema y negra o marrón sobre crema cubre la totalidad de los vasos. No voy a tratar, porque sería largo enumerar, los motivos geométricos que se emplean, desde las rayas paralelas contiguas hasta las combinaciones más complicadas de estos elementos. (*Ilustraciones números 76, 78, 113, 119.*)

Aquí nos damos, también, con decoración antropomorfa, zoomorfa, algunas estilizaciones de ofidios y peces. Vasos que tenían sobre la superficie pequeños animales o individuos en relieve completando la decoración.

Lo que más distingue esta gran cultura es su arte textil. Magníficos tejedores dominaron toda la técnica y el colorido de este arte. Algunos de sus tejidos compiten en su acabado con las telas de otras culturas que por ello les ganaron celebridad. Lo más importante para nosotros es el dominio de la técnica. De sus manos salieron bellísimos encajes y gasas. Los colores brillantes obedecieron a un canon de armonía en sus combinaciones. Los motivos, en su mayoría, son antropomorfos, zoomorfos y geométricos estilizados. El arte cerámico resulta secundario si le comparamos con el arte textil. (*Ilustrs. núms. 140, 141, 146.*)

La población ha debido ser muy numerosa, y en el cementerio de Lauri, a pesar del vandalismo de mucha gente, prosigue hallándose vasos del tipo Chancay y preciosas telas. En esta cultura se acostumbraba enterrar con todos los elementos que en vida les sirvieron para su labor textil. Las tumbas son del tipo fosario irregular, entre las que encontramos otras cubiertas de adobes, fosarios con grandes envoltorios similares a los de Huari; y después, tumbas rectangulares de adobe de tapia o simplemente horadadas en el terreno. Se encuentran fardos de sección rectangular, que encierran a la momia con todas las ofrendas textiles. Hay cuartos donde la momia se la descubre yacente sobre una hamaca encima de un recinto rectangular con techo de troncos o cañas.

Aparecen con los tejidos, los telares, husos, canastos, en los que se han acondicionado todos los implementos para hilar y tejer cañas, cubiertas de hilo enrollado, formando dibujos geométricos variados de lindos colores. Ovillos, y unos trabajos que se hicieron aprovechándose de una caña en cruz para agregar hilos de diferentes colores que figuran dibujos de rombos concéntricos similares a los Wicholes, ojos de Dios en México. Canastas de juncos, lindas muñecas que configuran escenas, arbolitos de hilos enrollados, con sus hojas y pájaros, fragmentos de fierro, redondeado, objetos de madera. Enterrados con el muerto hallamos perros y cuyes.

Chincha.

Ya más al Sur se formó el Régulo de Chincha. Restos de esta cerámica se han encontrado en Lurín y Chancay. Su dominio se extiende hasta Palpa.

El arte del Sur también ha venido a menos. Sólo quedan rezagos aislados que se manifiestan en una u otra forma. O en uno que otro motivo, que de improviso aparecen mezclados con la decoración típica de esta cerámica. El arte sufre una mutación completa y se convierte en un arte geométrico estilizado. Se trata, acaso, de los motivos textiles que tienen que ser regulados por la trama que se aplica a la cerámica como tema decorativo. Hay motivos antropomorfos, zoomorfos y geométricos de bellas combinaciones. En algunos vasos se da la impresión de haberse puesto alrededor de los mismos una faja tejida para darle un motivo decorativo. Todavía acusa una influencia Rukana. Los vasos son de color rojo; pero en menor número, los hay de color crema. Los motivos decorativos están en rojo, en crema, en gris o en negro.

Es de interés observar que todavía se mantiene la línea y que los bordes provienen de Huari. Hay formas de olla con grueso reborde, recipientes globulares con gollete con asa platiforme con escenas dentro del vaso. Recipientes de lados divergentes curvados. Representaciones antropomorfas y algunas zoomorfas.

Encontramos implementos de hueso en cantidad y especialmente la parte superior de pequeñas balanzas. En las quenas también emplearon el hueso.

Las construcciones son de adobón y se aprovechan de los montículos para levantar sus templos y fortalezas. Sus telas son espléndidas. Siguen la tradición de los grandes tejedores de este sector y en la decoración como en la cerámica predominan los motivos geométricos vigorosamente estilizados.

La cultura Chíncha ha establecido lo que estimamos un record mundial en lo que a textilera se refiere. Tenemos telas en las que emplearon *trescientos noventa y ocho hilos por pulgada lineal*. Record no igualado antes ni después. Esta tela demuestra, no solamente la increíble destreza de los tejedores que fueron capaces de hacerla, sino la habilidad manual de las hilanderas que pudieron manufacturar hilos tan sutiles hasta producir este maravilloso tejido.

Pukina.

En este mismo periodo, teniendo como núcleo central Arequipa, se desarrolla la cultura Pukina, que antes que un derivado de Huari, es un derivado de la cerámica de Tiahuanaco, del Altiplano, que se extiende por Puno hasta Bolivia, e influencia, notablemente, el Norte de Chile.

Las formas principales que hemos encontrado aquí son troncocónicas. Vasos alargados, con un remate en el borde, globulares y globulares con gollete y asa, zoomorfos, fitomorfos de gollete, ánforas de gollete con asas a los costados, recipientes en forma de jarra, recipientes con pico al costado y asa. El color es rojo con motivos blancos y dibujos negros con punto blanco y planos coloreados de negro entre líneas blancas. Predominan los dibujos geométricos y algunos que se asemejan a los de Tiahuanaco.

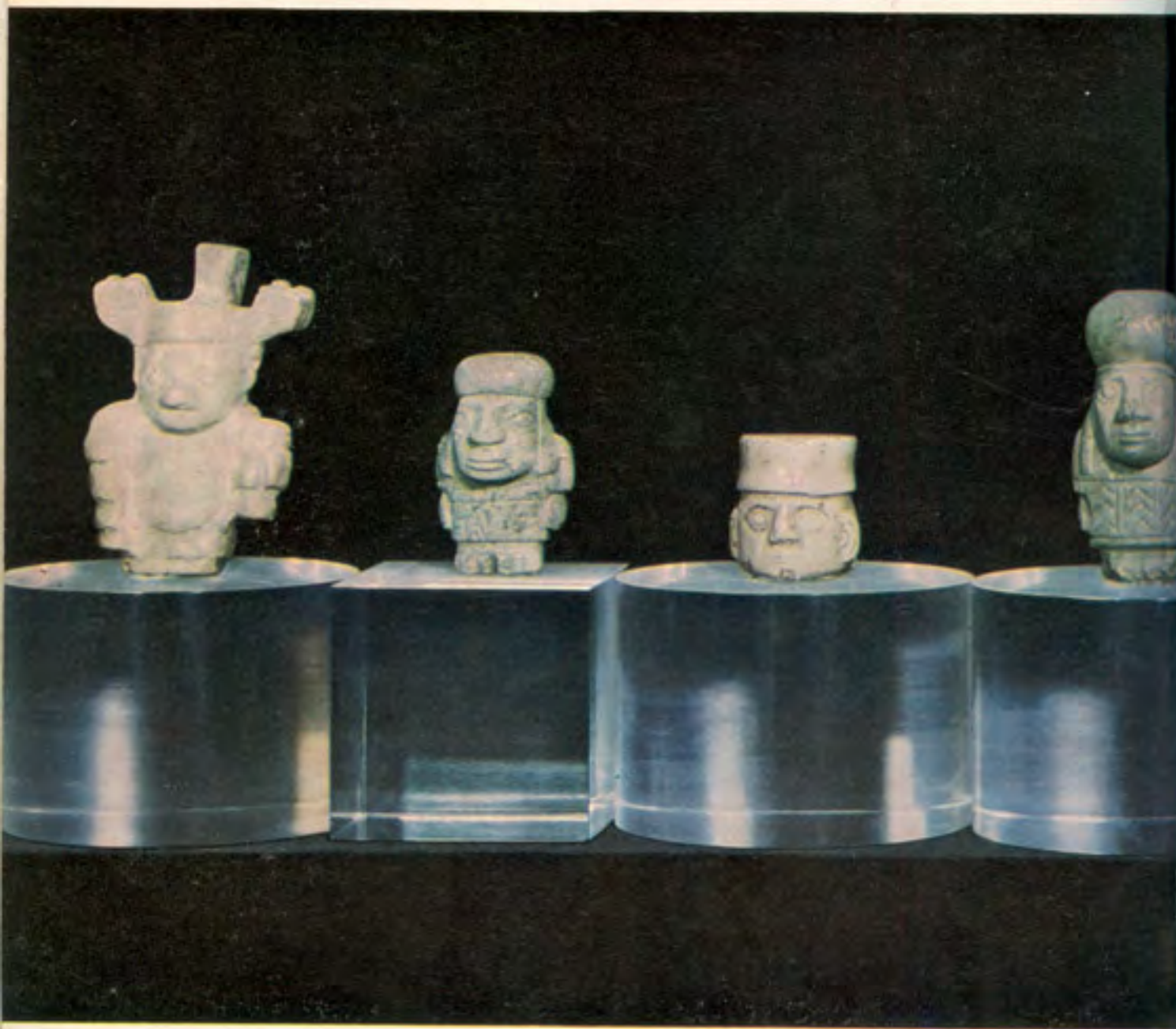
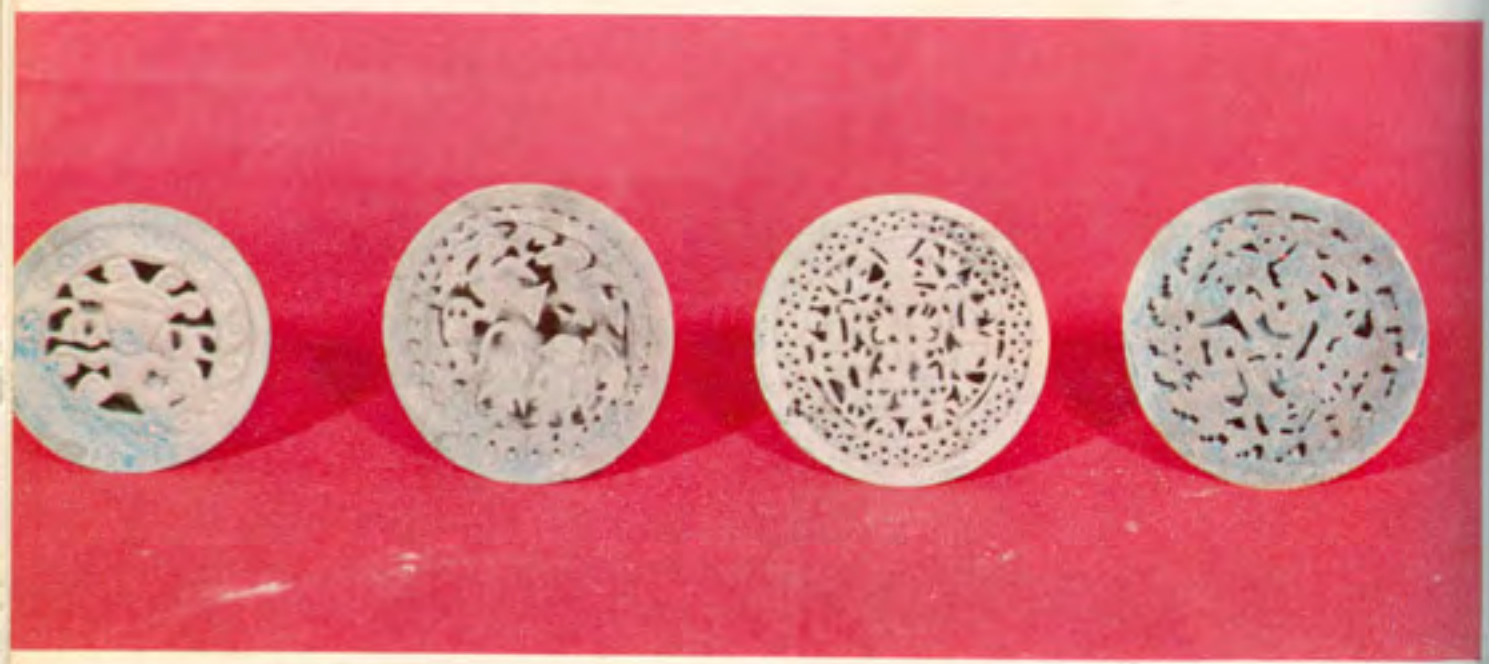
Aunque estos enterramientos se han descubierto en fosarios, hay unos de piedras sin labrado alguno, puestas unas al lado de otras para dar forma al recinto, sin valor artístico. Podría calificarse como un Tiahuanaco decadente. En Chuquibamba, Departamento de Arequipa, se halla una cerámica con más rasgos Huari característicos, y se han descubierto tumbas con cerámica finísima de esta cultura.

Y es así como dejamos concluido todo lo que se refiere a este periodo de la Época Imperial.

Inca Imperial.

Mientras se forman los grandes Régulos, otra cultura serrana del Collao hace su aparición paulatinamente hasta tomar impulso con el devenir de los siglos. Es el Imperio que funda Manco Capac, aureolado por el mito de su ascendencia solar, gobernado por él y los Incas que le sucedieron.



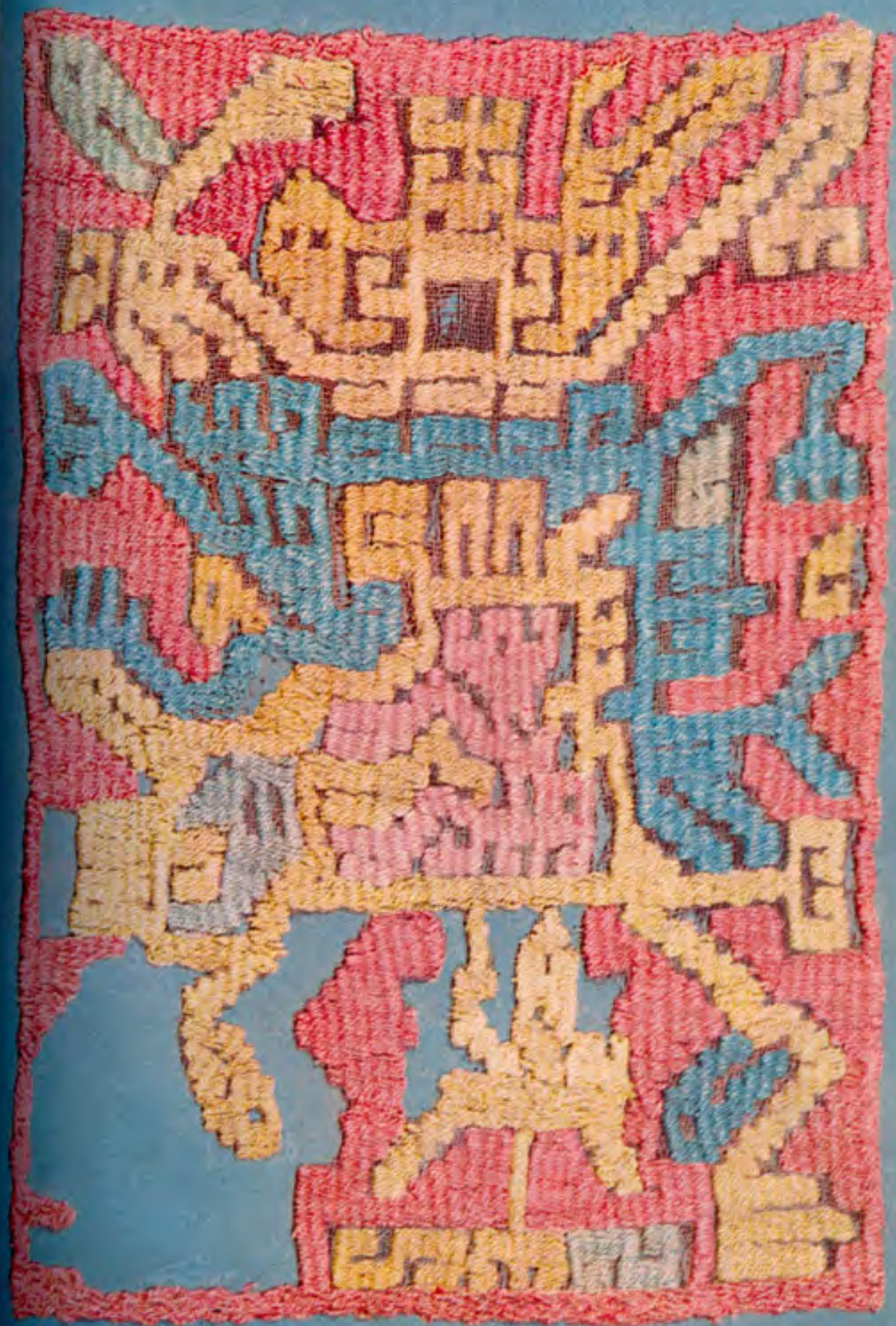




























136



137



138



Pueblo aguerrido, regimentado con inteligencia y habilidad política, no delimita su gobierno a las tierras del Collao, sino que organiza el gran Imperio del Tahuantinsuyo, cuya capital fue el Cuzco.

Sin embargo, creo, como cree Montesinos, que el Imperio de los Incas no se inicia con Manco Capac y Mama Occllo. Y creo que antes hubo otro Imperio porque así nos lo dicen los aríbalos que encontramos, forma típica de la cerámica incana, entonces ya completamente evolucionada y con motivos Huari, lo que significa que dicha cultura estaba en su apogeo cuando las huestes de Huari invadieron todo el territorio peruano. Es comprensible que el Imperio no duró años, sino siglos. Y es lógico que antes del siglo XI debió haber habido varias culturas sucesivas en ese sector habitado por los Quechuas. No pretendo adentrarme en el campo de la leyenda ni ocuparme de la forma como los hermanos Ayar fundaron este Imperio. Lo evidente es que en el territorio Quechua encontramos la cerámica de Chanapata con dibujos incisos, característica que corresponde al fin de la Época Evolutiva, y que, por lo tanto, en el suelo cuzqueño han surgido culturas que han evolucionado lentamente hasta alcanzar el Auge.

Los vasos de Quilque nos hablan de un estilo de cerámica incana en formación.

El Imperio de Manco Capac y Mama Occllo, que, como hemos aludido arriba, se forma en el siglo XI, lo gobernaron trece Incas, ocho de los cuales limitáronse a ejercer su mandato en jurisdicciones próximas al Cuzco. La relación de estos gobernantes es la que sigue:

- | | |
|---------------------|------------------------------|
| 1. Manco Capac. | |
| 2. Singhi Roca. | |
| 3. Lloque Yupanqui. | 8. Viracocha. |
| 4. Mayta Capac. | 9. Pachacutec Inca Yupanqui. |
| 5. Capac Yupanqui. | 10. Tupac Inca Yupanqui. |
| 6. Inca Roca. | 11. Huayna Capac. |
| 7. Yahuar Huacac. | 12. Huascar. |
| | 13. Atahualpa. |

Según Rowe, la formación de las grandes conquistas se inicia con Pachacutec, quien gobernó de 1438 a 1471; Tupac Yupanqui, de 1471-93. Siguió Huayna Capac, que gobernó desde 1493 a 1525. El reinado de Huascar fue breve por las discrepancias con su hermano. Huayna Capac ya había conquistado el Ecuador.

Viene después Atahualpa, que gobierna de 1532 al 33. Su madre es de origen quiteño. Atahualpa vence a su hermano Huascar y envía un ejército de 40.000 hombres al Cuzco para adueñarse del Imperio.

Aquella campaña comienza con la conquista de los Chancas de Abancay, siguiendo luego la invasión a ritmo lento hasta llegar al Norte, sojuzgando territorios del Ecuador hasta el límite con Colombia, y al Sur, por el Norte de Argentina, hasta el río Naule en Chile.

Como ya he adelantado, no voy a ocuparme del Imperio de los Incas tomando como fuente principal la de la Historia. Mis puntos de vista son arqueológicos. Y como estudioso de esa rama del saber, es que dilucidaré el tema. Pero no puedo dejar de aludir en forma somera acerca de algunos puntos básicos de la organización del Imperio.

El Ayllu fue institución legendaria. Tratábase evidentemente de un clan familiar. Algunos se hacían descendientes de una Época muy remota, de un animal, de un totem o de lugares sagrados. Los Incas reemplazaron los Ayllu por una institución política en forma. En vez de existir escalas diferentes que colocaban en diferentes situaciones a los miembros más destacados de la familia, se impuso un sistema político social en el que el Ayllu constituyó la célula más pequeña. Dentro de esta esfera el Inca y los jefes políticos gobernaban en forma directa o indirecta el Ayllu y hasta los mismos actos personales de cada individuo.

El país se dividió en cuatro grandes sectores. El Estado era el dueño de las tierras, de las minas y de los rebaños. Se preocupaba de la producción total y que nada faltara a la colectividad. Nadie podía sustraerse al trabajo de acuerdo a su capacidad productiva. El pueblo se convirtió así en un ejército de trabajadores. No existía la libertad. Si bien había asistencia social, se castigaba severamente la falta en el cumplimiento del deber cotidiano. Muchos autores han hablado de un colectivismo agrario. Otros de un sistema paternal enérgico. Pero en puridad de verdades fue un estado socialista adaptado a la época, a las creencias, costumbres y al espíritu del indígena, que debemos reconocer, los Incas y su casta conocieron a fondo.

En un Imperio de Yanacones (exceptuados de los trabajos del campo), Mamacunas (Vírgenes del Sol), Hauasipascunas (muchachas descartadas) y las Acllacunas (mujeres escogidas para consagrarlas a sacrificios humanos en las grandes festividades) era una organización perfecta a base de Jefes y Sub-Jefes que gobernaban a todo lo largo del territorio.

Los Jefes y Sub-Jefes eran fiscalizados por las visitas anuales de los controladores del Imperio para realizar la estadística general, sin dejar de existir, asimismo, el ascendiente de los sacerdotes sobre los pueblos.

La coronación del Emperador era una ceremonia fastuosa y de larga duración. Sería dilatado extenderse sobre ello. Así como, ascendieron a sus tronos con imponentes actos que servían para demostrar su capacidad física, así como sus dotes intelectuales y espirituales, al morir, el Emperador lo hacía rodeado de sus esposas favoritas y criados más fieles, que quitándose de la vida terrena eran sepultados con él para servirle en el más allá.

Fueron - y así lo he expresado - guerreros y hábiles gobernantes. Utilizaron como armas de combate la estólica, las boleadoras de piedra, de bronce, hierro y plata, el arco y la flecha, la honda y la maza, además del cuchillo circular. Se defendían protegiéndose con el escudo. El hacha, su arma favorita; la porra, no sólo era contundente, sino que tenía al otro lado una punta para herir. Sus ejércitos, obedeciendo a una perfecta organización castrense, se movilizaban poniendo en juego una técnica militar, esencial al combinarla con el ataque a los abastecimientos del enemigo, cortando las fuentes de agua de los pobladores de la Costa, y sitiándolos así por hambre.

En todos los pueblos conquistados vemos cómo se fusiona el propio arte, combinándose, armoniosamente, con las artes locales. Así, la nueva corriente artística traída por este pueblo serrano se adapta adueñándose del ámbito local. En el Norte se fusiona con Chimú de Lambayeque, el Chimú de Trujillo y otros lugares para producir lo que yo llamo el Chimú Inca. Los vasos de asa de estribo se reducen. El mono característico se desplaza por un signo escalonado, un círculo o un ave. Surge nuevamente el colorido. Pero es el colorido incano. Los motivos son geométricos, no solamente en el arte pictórico, sino también en los relieves. Aparecen las formas derivadas del aribalo, siendo la más frecuente de doble aribaloide con puente.

Encontramos en el Norte nuevas formas de cerámica que hemos visto en el Cuzco. Pacchas en forma de maza, de cerámica policromada. Representaciones en cerámica del Taquitacla que nos permiten saber con exactitud cómo estaban constituidas las diferentes partes del implemento (arado incaico) y cómo se amarraban. La variedad de Pacchas, sirviéndose del arte escultórico norteño, logran una cerámica en formas y colorido que jamás imaginaron en el Cuzco.

Únicamente de una sola tumba del Valle de Chicama hemos sacado una Paccha, configurando la cabeza de retrato, cinco mazas en las que se descubre la rodela y sus amarras. También hemos hallado Pacchas en forma de caracol de los más largos y finos que encontramos en el litoral. Vasos en forma de kero con su tapa. Aríbalo con otro pequeño aríbalo adaptado al costado de la parte superior. Toda esta cerámica policromada, con motivos netamente cuzqueños, pero con una técnica escultórica y con una pintura que nunca utilizaron en el mismo Cuzco.

La visión de estos gobernantes les aconsejó rodearse de los orfebres del Norte que los llevaron al Cuzco para enseñar su arte, en el que los norteños eran consumados artífices. (Al reconocer la maestría de los trabajos en oro y plata de los foráneos perfeccionaban el arte de la orfebrería andina.)

Nos obliga el asunto a tocar lo relativo a los inventarios del Rescate de Atahualpa y de los diferentes tesoros que fueron a España enviados por Pizarro correspondientes al quinto de oro y plata para el Emperador Carlos V. Esos inventarios nos hablan de piezas enormes como: Tinajas de más de 60 libras. Carneros de oro con un peso de 59 libras. Mujeres de oro que pesaban desde 37 libras hasta 57 libras.

Pues bien. Nada de aquello se ha encontrado en el Cuzco, a no ser recipientes insignificantes, vasos apenas de mayor tamaño que un dedal y pequeños idolillos, representando estatuillas de hombres y mujeres, sólidas, porque fueron fundidas, pero que no tienen importancia alguna, ni aun siquiera como arte de orfebrería. (*Ilustr. núm. 143.*)

En el Norte hemos encontrado una pequeña Vincha de oro con lentejuelas en tumba incana y con ofrendas de aríbalo, pero la forma de sujetar las lentejuelas, y la lentejuela misma, denota la influencia del arte orfebre norteño.

Es indudable que mucho oro del rescate y el que posteriormente se embarcó con destino a España perteneció a los pueblos conquistados, los cuales, a su vez, heredaron esas riquezas de los pueblos que les precedieron.

Los objetos de plata encontrados tampoco tienen valor alguno. Se trata de pocos idolillos, alpacas y llamas. Algunos tupus de gran tamaño, con un pequeño orificio al centro. Vasos sencillos delgados, de lados divergentes. Otros con una o dos caras a los lados opuestos. Uno que otro recipiente en forma globular. Y nada más.

En cobre hallamos algunas puntas de lanza, mazos, alfileres, tupus, cuchillos, hachas muy pesadas y de una aleación que comunica dureza al metal, y también una que otra pieza más fabricada de Champi, en las que se encuentran vestigios de oro. Asimismo, Tumís, una que otra pieza, de tamaño pequeño, que servía para estólicas, cascabeles, remates de collares. Tumís de bronce con incrustaciones de plata, cuchillos de cobre y plata, puños de bastón rematando en cabeza de jaguar. Mazas antropomorfas en forma de jaguares multicéfalos.

:Nos transmiten los cronistas acerca del sistema de comunicaciones que emplearon los Incas por medio de la organización de los Chasquis. Pero no es cosa nueva, esto, para los hombres del Norte que lo conocían mil años antes de que las huestes Incas llegaran a conquistar el dominio territorial de los Mochicas.

Tampoco fueron novedad las grandes andas que conducía un grupo de vasallos para servicio de los Incas y algunos nobles. Ni eran desconocidas las andas personales, constituidas por una hamaca, colgada de una vara, que llevaban sobre los hombros dos conductores.

Pero, según Montesinos, con el propósito de borrar todo lo que evocase la historia de los pueblos sometidos, sus tradiciones, sus leyendas, su religión y todo lo que fuera manifestación del espíritu, al anexar a los pueblos al Imperio Incaico, imponían la pena de muerte para todos aquellos que escribieran como se había escrito antes de la conquista y entonces impusieron los Quipus un sistema nemónico recordatorio, de hilos de nudos de diferentes formas y de diversos colores con nudos sucesivos, que solamente eran descifrados por una casta especial, los Quipucamayocs, que constituían un grupo allegado de los Incas. Un grupo que podría considerarse confidente del Imperio.

Mas los Incas se aprovecharon de las grandes carreteras para comunicarse y facilitar el movimiento de los ejércitos, así como se aprovecharon de los sistemas de irrigación que emplearon en sus tierras para asimilar la experiencia ajena en el cultivo del suelo.

En el Sur, Chancay por ejemplo, vemos cómo se modifican las formas en ambas culturas. Especialmente la primera, en la que notamos vasos de forma aribaloide con largos y esbeltos picos. Se impone ahí el color negro y los dibujos incisos y se produce el Chancay Inca, como en el Norte se produjo el Chimú Incaico. Lo mismo ocurre con Pucara, donde aparecen las formas derivadas del aribalo. Los aribalos

trabajados en Nazca lucen una belleza y un policromado único, así como el que teníamos en Puno, demostración palmaria de que no fueron hechos por los hombres de la región.

Si bien el sistema de los Mitimaes tuvo un carácter socio-político o de rodillo nivelador que llevaba gente allí donde la requería y la desplazaba de los lugares muy densamente poblados, fue un sistema para valerse de la habilidad de cada región a fin de obtener la máxima ventaja de dichos hombres.

A pesar de la existencia de los Mamaconas, hemos descubierto en la Costa piezas tejidas incanas que jamás se encontraron en el Cuzco, no solamente por la forma del tejido, sino por el motivo que ornamentan y por su colorido. Hemos encontrado, pues, camisas sin mangas. Una de ellas de bellísimos colores, de un azul pastel claro con tres franjas rojas, una central y dos al extremo, que aparecen con motivos antropomorfos, geométricos y llamas al centro, sobre una franja que va alrededor de la camisa de color beige exornada con motivos abstractos en rojo, en crema y en azul, también con motivos abstractos en rojo claro. La camisa no es entallada. Es simplemente un rectángulo que tiene dos aberturas para sacar el brazo con unas mangas más o menos de cinco centímetros. La otra camisa también rectangular. El motivo principal de las telas es de líneas verticales que, a su vez, tienen dos líneas paralelas. Los colores aparecen alternados, amarillo, rojo y verde, que se repite, asimismo, alternándolos con líneas rojas. En la línea roja se alternan dos rayas azules. Tanto la parte del cuello como la de las mangas y la extremidad de la camisa y la unión de los dos lados, se acaba con un cordón multicolor en las mangas, y en la abertura del cuello salen borlas de colores variados. Son las dos mejores piezas incanas que hemos visto.

Empleaban la lana de alpaca, la vicuña y el algodón para sus tejidos. Estas fibras estaban monopolizadas por el Estado y al pueblo le surtían de acuerdo a las directivas que entonces se impartían.

No podemos documentarnos mucho en los dibujos de Huaman Poma. No existe variedad. Y sí, en muchos casos, serios defectos.

Diremos que el hombre usaba una camisa que le llegaba hasta la rodilla y sobre los hombros un manto que también llevaba sobre los brazos. Lo raro es no encontrar gente que llevara poncho. Los guerreros usaban unas camisas que

también asomaban hasta la rodilla o más arriba. Se ajustaban flecos sobre la pantorrilla y las rodillas. Usaban ojotas y lautus o pequeños cascos. Las mujeres llevaban vestido largo que caía hasta el tobillo. Alrededor del cinto, una faja de cintas multicolores. Sobre los hombros una manta que la aseguraban con un tupus. Cuando la persona era de mayor rango lucía más color en la falda, en la camisa o en el manto.

Uno que otro se calzaba con ojotas. Los Incas vestían pantalones hasta la rodilla, mientras que el hombre común sólo llevaba un taparrabo.

Eran duchos en los trabajos de la madera y producían hermosos keros decorados con líneas incisas unas veces y en otras con motivos policromados resistentes al agua y que se considera, hasta ahora, como la laca peruana. Constituyeron los keros las más bellas piezas que nos han dejado. Hay vasos con asas de lagartija o de felino. Recipientes en forma de copa con base. Otros que representan Pacchas

o recipientes pequeños con dos orejas. Cabezas de puma. Armadillos de madera. Cabezas humanas todas en forma de vaso. Individuo sosteniendo el recipiente con las manos. Otro recipiente en forma de copa, configurado por dos hombres sentados que de ese modo lo sostienen sobre sus hombros. Estos recipientes están bellamente policromados con escenas de la vida diaria, de cacería, de batallas o de carácter religioso, o también de festejos, pero todos los personajes, aunque es un arte de suyo primitivo, circundan los vasos, dándoles belleza y un colorido especial, porque matizando estas escenas no faltan las flores de la cantuta, del Nuño Real, y otras de nuestra flora serrana. Es la laca peruana y sus vasos, en los que la pintura, como sucede con la más fina de las pinturas, es un arte típico del Imperio Inca, aunque hayamos encontrado en Chimú keros en madera incisos sin ningún colorido. (*Ilustraciones números 72, 73.*)

Oriundos de los Andes, dominaron la escultura en piedra. Verdad es que ella no se manifiesta en representaciones antropomorfas o zoomorfas de gran tamaño como las que encontramos en Huarí o en Tiahuanaco. Hallamos morteros rudimentarios, semicirculares y de lados redondeados y de mano, hechos por lo general de una bola de piedra. Grandes morteros de cuatro agarraderas, mucha variedad de piedra horadada al centro, hachas, morteros de base simple, piedras con una abertura circular. Morteros platiformes. Recipientes globulares de formas bellísimas. Morteros con asa. Morteros con base de forma rectangular y simplemente redondos. De forma y trazos cuidadosos son las conopas, bellas

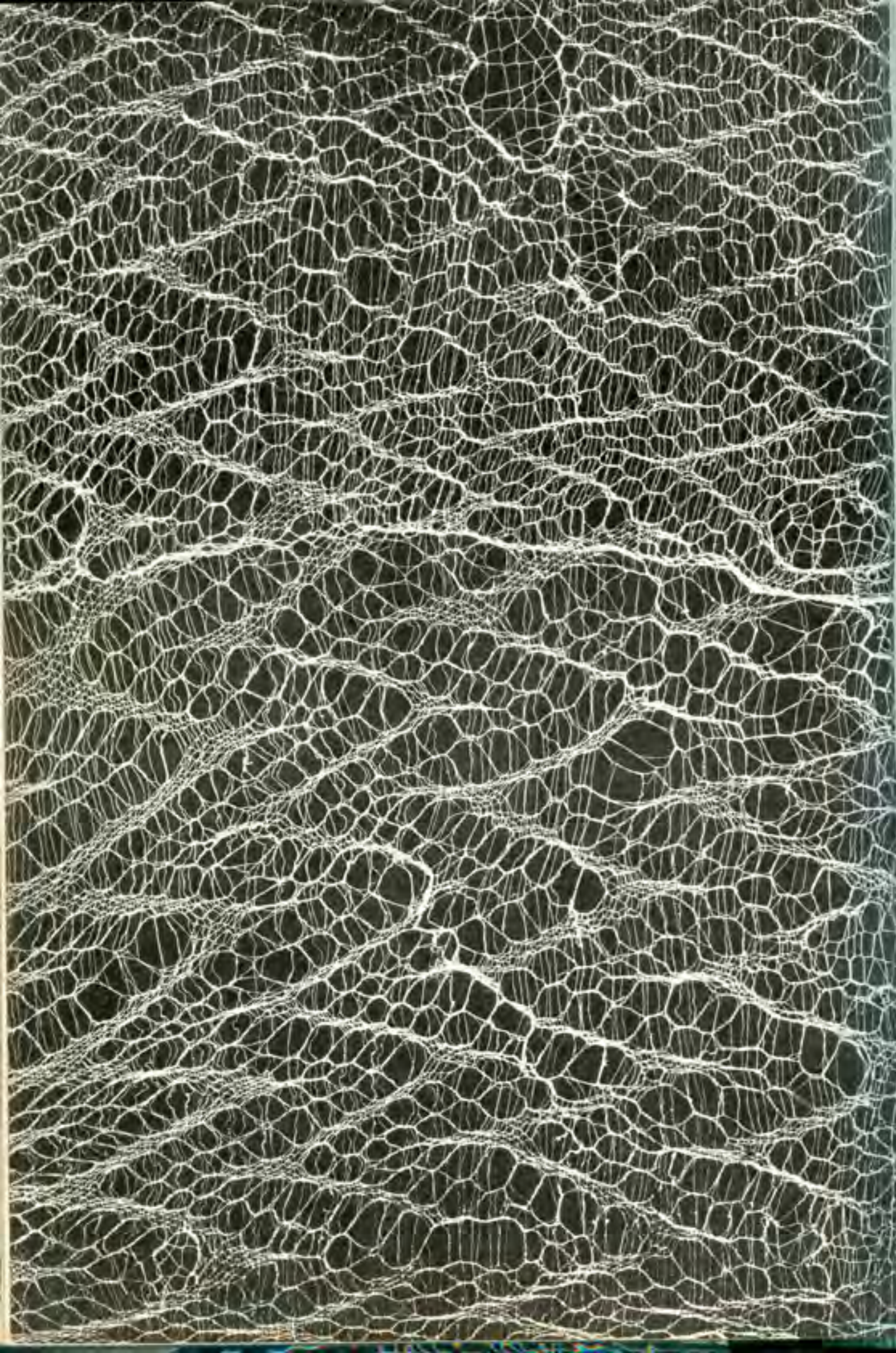
estilizaciones de la alpaca Sur, y cabezas humanas que sirven de recipientes para el contenido de ingredientes que aumentarían la fertilidad y producción del ganado.

En sus mazas, fabricadas de piedra, pusieron gran dosis de su espíritu artístico, sin llegar por ningún motivo a ser comparables con las mazas Mochicas. En realidad sólo fueron implementos para usos de guerra.

Eran hábiles en el tallado de los huesos y en el arte de la cestería.

Encontramos, en el Cuzco, como ya hemos adelantado, diversos tipos de arquitectura que, sin duda alguna, corresponden a varias Épocas. Yo no me inclino a creer que la arquitectura haya podido ser de una sola Época y que únicamente respondió a diferentes necesidades, como construir templos, casas o fortalezas. Las paredes de Sacsahuamán demuestran una técnica arquitectónica asombrosa. No se puede uno imaginar cómo movieron las piedras, que pesan decenas de decenas de toneladas, para colocadas uniéndolas unas al lado de las otras, y piedras que eran pulidas como un objetivo estructurando las paredes que ellos querían. Con posterioridad a esta técnica viene el uso de piedras más pequeñas que ellos adaptaban y colocaban cuidadosamente unas al lado de las otras no dejando intersticios para que no entrara ni una aguja. Así, las piedras multiangulares de Hatunrumiyoc, de varios edificios del Cuzco, de las ruinas de Putuhuasi. Al mismo tiempo que éstas o en periodo intermedio entre Sacsahuamán y el periodo de las piedras multiangulares, se encuentran las grandes piedras rectangulares separadas por una lámina de piedra muy fina, como las construcciones de Ollantaytambo y como las de la parte alta de Machu Picchu. Suceden luego las grandes construcciones del tipo Coricancha y Sillustani que representan piedras ligeramente almohadilladas, y por último tenemos la técnica que corresponde a la expansión del territorio incano formada por construcciones hechas de piedras cuidadosamente labradas. Tienen una superficie almohadillada y pulida que daba al exterior del edificio. Todas estas piedras estaban trabadas con la técnica del adobe, porque de este tipo eran las construcciones que hallamos en Pachacamac, en las últimas construcciones hechas en el Cuzco, Huánuco y Cajamarca y varios sectores del Perú. Como este tipo de construcciones se utilizaba las de las casas; las piedras aristas colocadas, unas al lado de otras, que hoy llaman Pircas, no son como las del Norte que están aseguradas unas con otras por pequeñas piedras llamadas Paichillas, sino que el peso de la piedra y la forma hábil en que se las colocaba daban solidez y consistencia a las paredes incanas. (*Ilustrs. núms. 150-165.*)







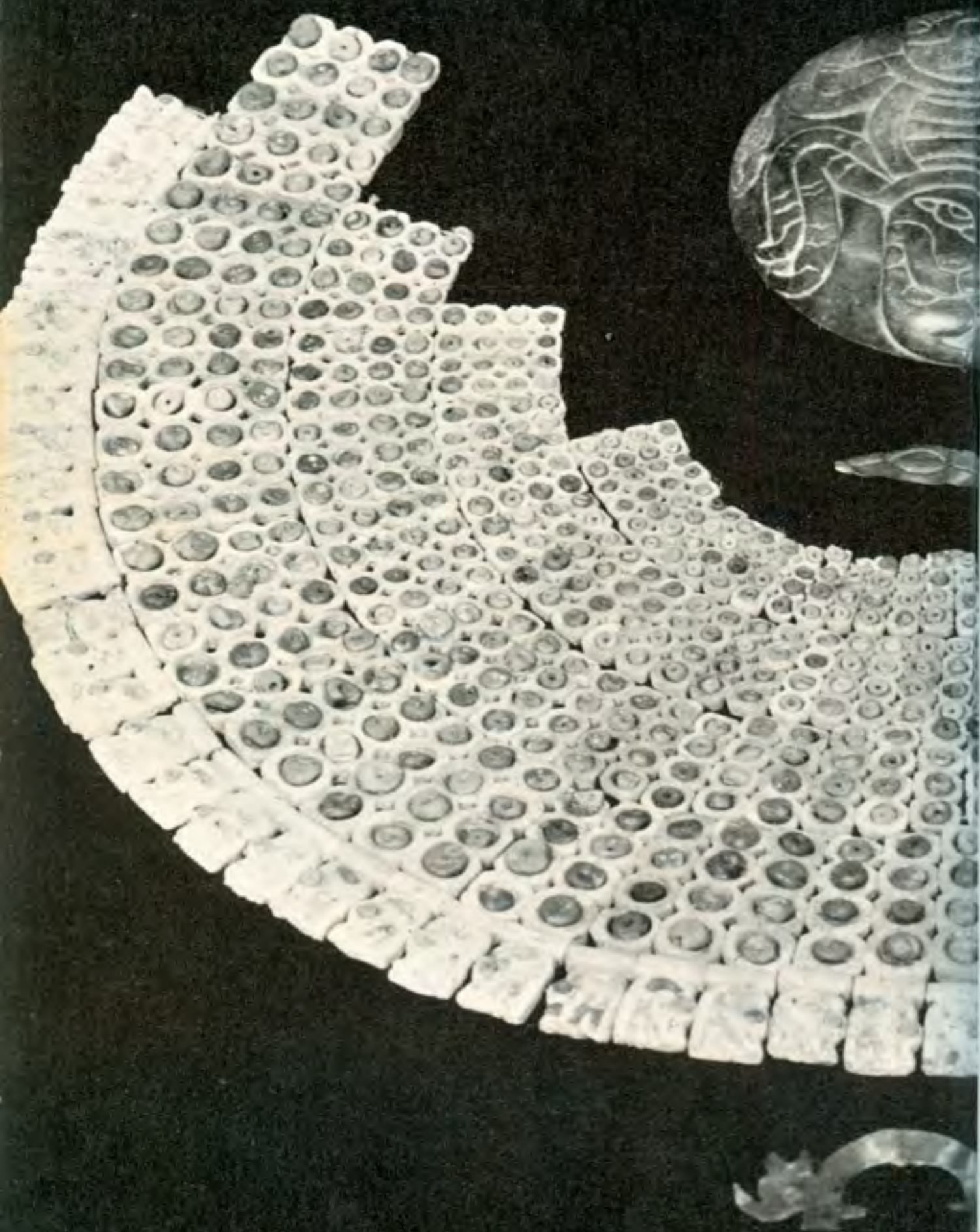


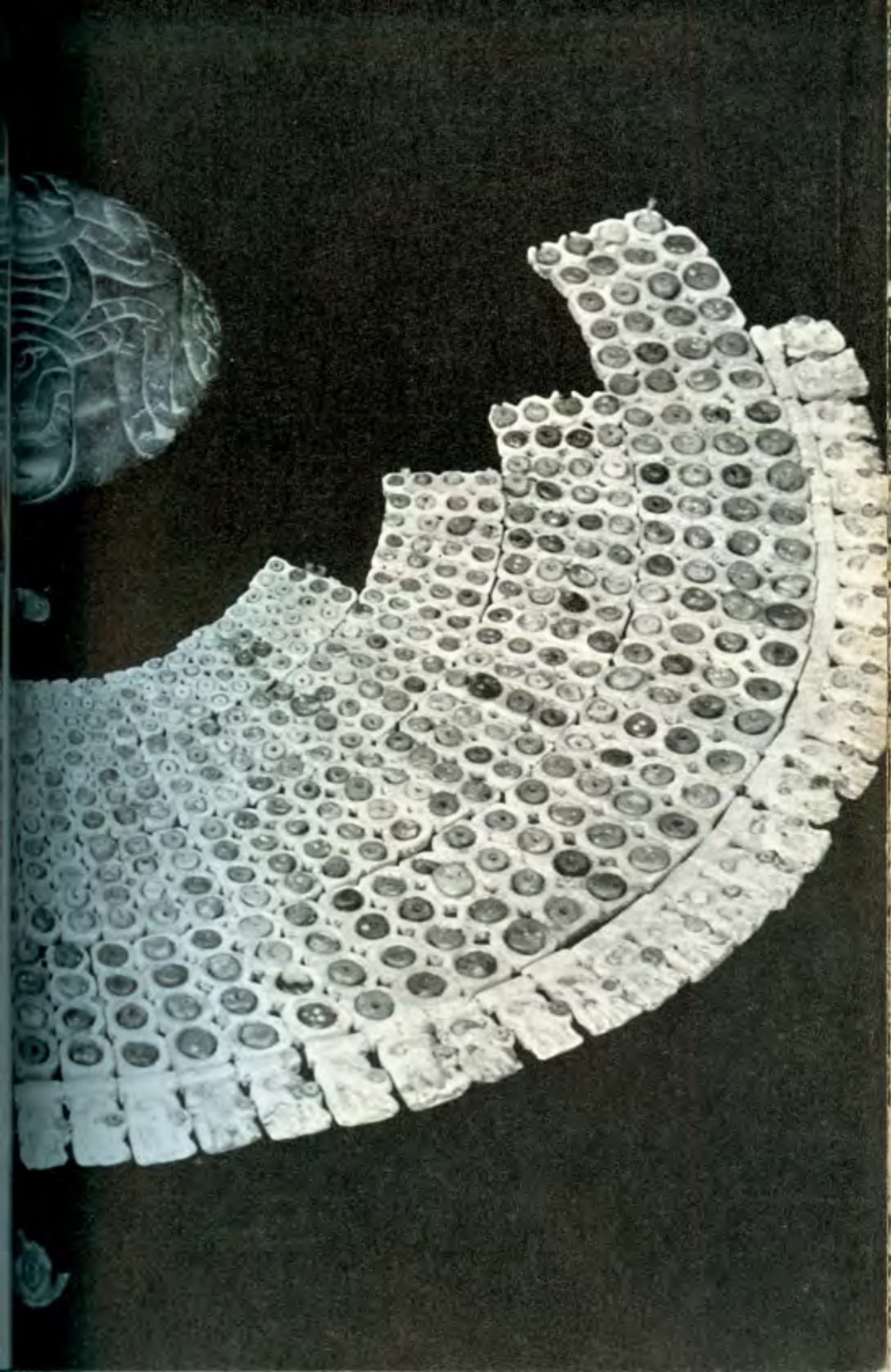
142

143



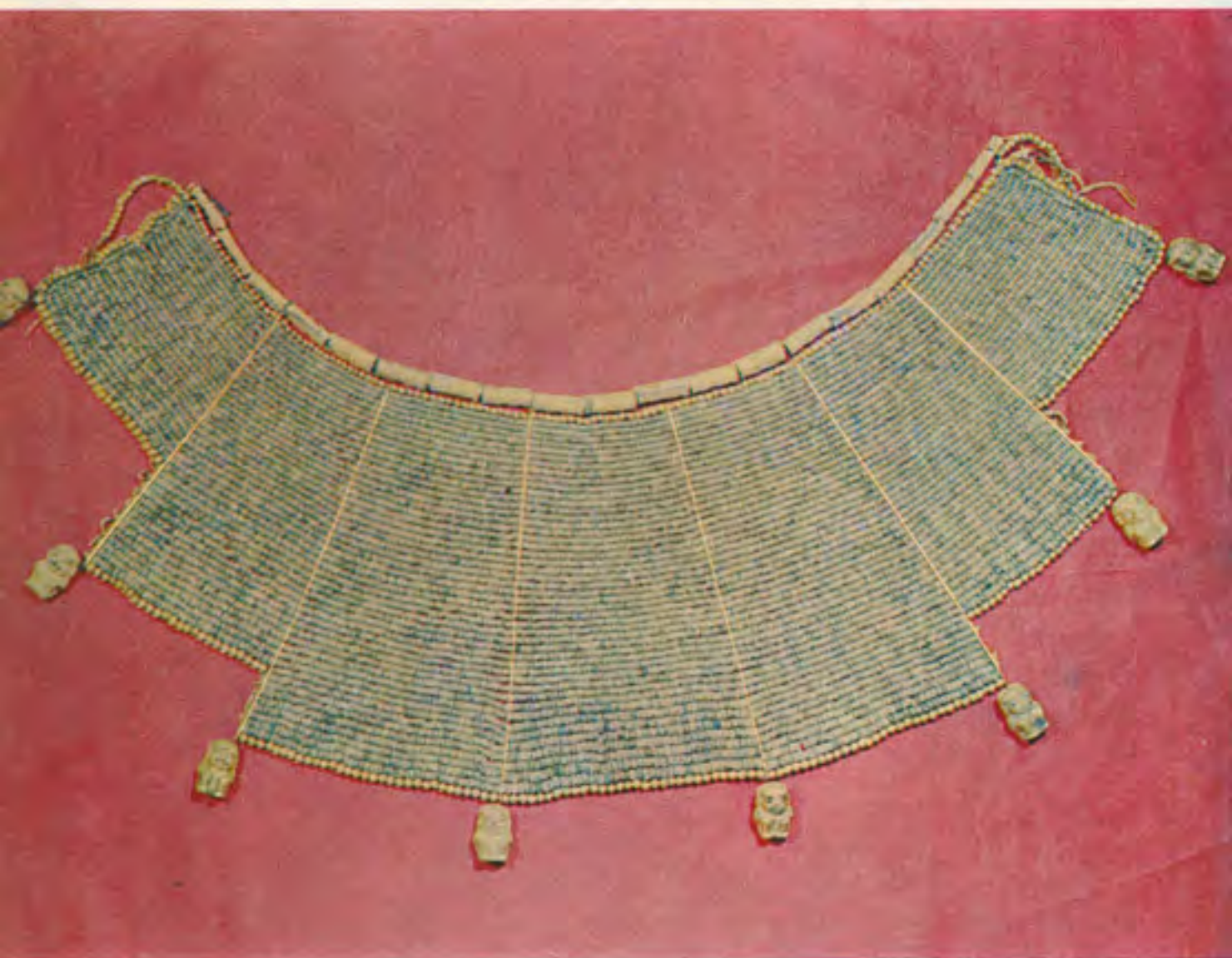








146

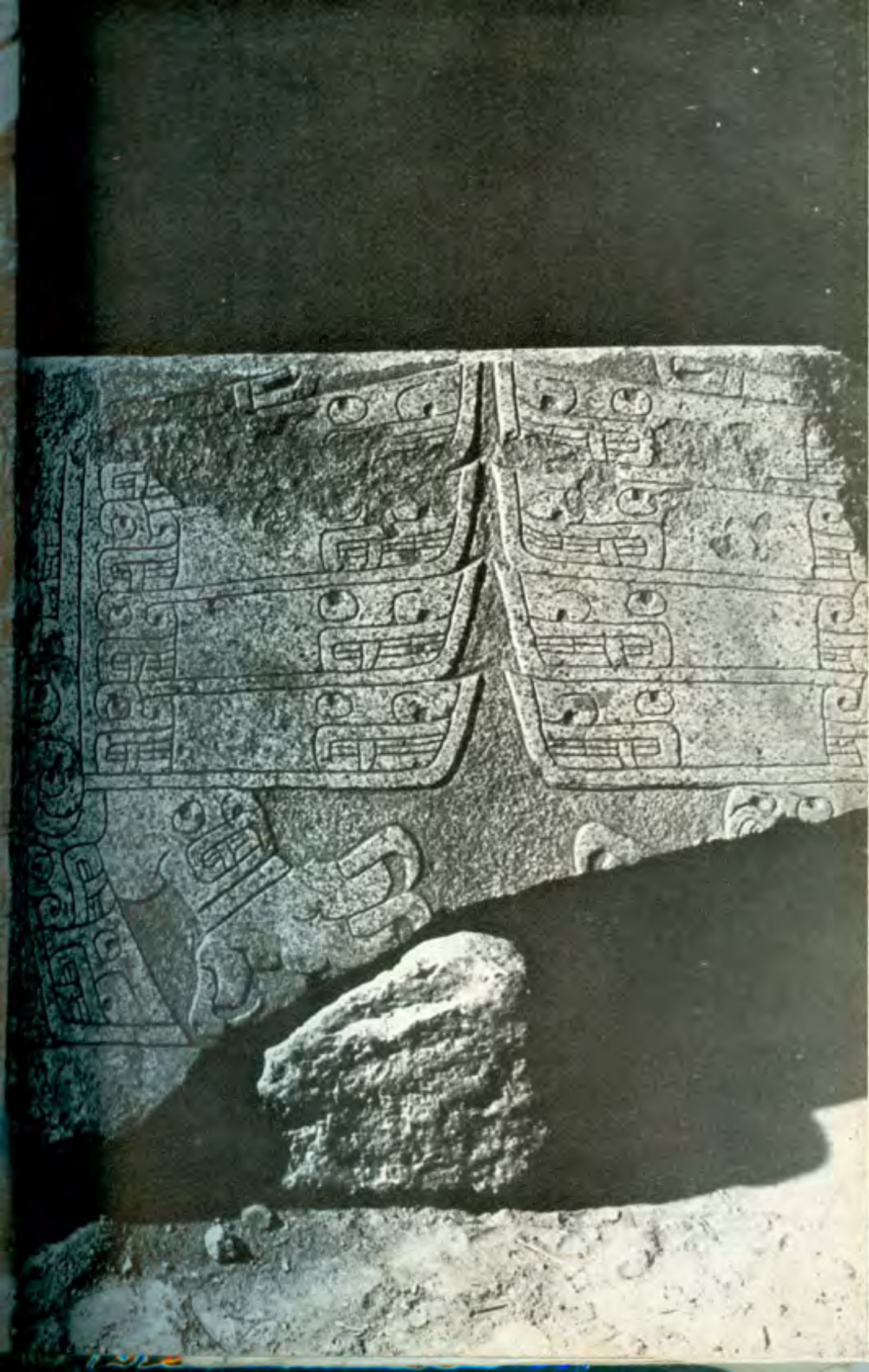


147

148, 149 →







150



151



152-163 →





164

166, 167→



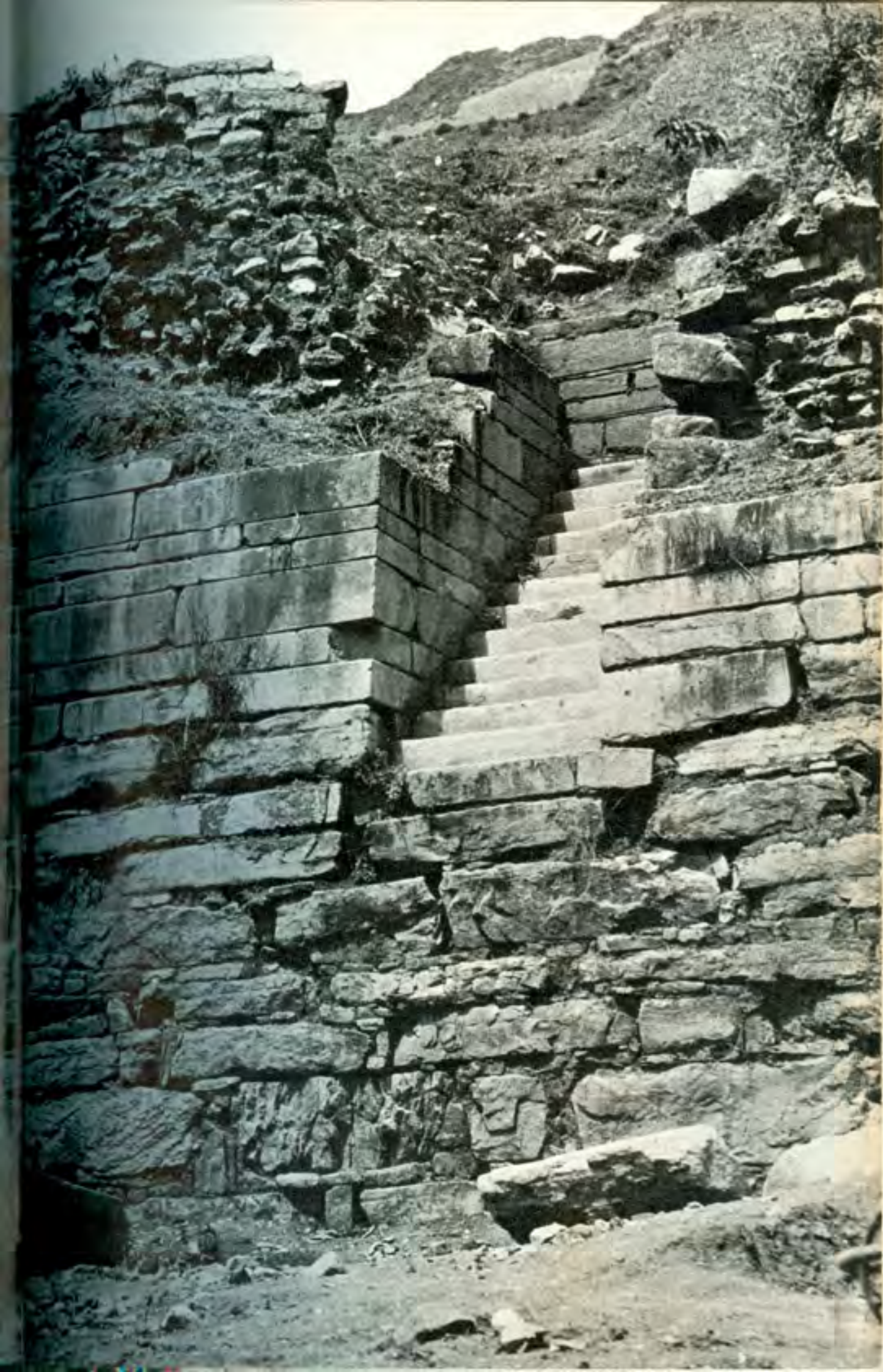
165













Sus construcciones se distinguen fácilmente: las de carácter guerrero, colocadas en sitios estratégicos y cuya solidez pregonaba el destino para el que fueron hechas. Los grandes palacios. Los enormes templos y las construcciones de carácter civil que servían de habitaciones para las multitudes que vivían en los pueblos.

Notables arquitectos, planificaron admirablemente sus ciudades y el interior de sus recintos. Predominó en su estructura la pureza de la línea recta. Los vestigios del Cuzco, Tambo Machay, Ollantaytambo hablan de ello con elocuencia visual. Acaso uno de los magníficos ejemplos de la arquitectura Inca sea un lugar que como arte de la estrategia y como ambiente para vivir, disfrutando de la belleza del panorama en todo su esplendor natural, no hay otro en el mundo:

Machu Picchu, ciudad de águilas, construida en un picacho al borde de profundos abismos. El espectador que llega hasta su cima siente el magnetismo de la naturaleza que reina soberana a los ojos que contemplan, alrededor, la vegetación de la sierra y la frondosa vegetación de la selva.

Es un concierto de la armonía de los elementos de la tierra con el genio creador de una técnica, indiscifrable hasta ahora por nosotros, de los hombres de esos tiempos.

Fueron grandes ingenieros agrícolas e hidráulicos. Los andenes cultivados por ellos son obras dignas de admiración. Monumentos a su genio en ciencias que hoy les consagran tan adelantados como los que después aplicaron las matemáticas a la explotación del suelo. (*Ilustrs. núms. 150-165.*)

Construyeron puentes colgantes para acortar distancias y también para abreviar el paso de sus ejércitos.

En la erección del Coricancha manifestaron los hombres del Cuzco la concepción de la eternidad en sus sentimientos religiosos.

Edificado de piedra, con un plano que lo diferencia de todas las otras construcciones cuzqueñas, estaban sus paredes internas revestidas de láminas de oro. La imagen del Sol, representada por un gran disco de oro macizo, ocupaba un sitio preferente, sobre el que a cierta hora caían en forma directa los rayos del astro, produciendo así los sacerdotes el mágico efecto que impresionaba hondamente al pueblo.

Según el Padre Cobo, reconocíase una jerarquía en el credo religioso. Presidía su espíritu religioso, en primer término, Viracocha, el Creador del Mundo; en lugar secundario aparecía el Sol, Apu Inti. En tercero, el Rayo, llamado en quechua Illapa. El cuarto sitio lo ocupaba la Luna o Quilla. En quinto estaban las estrellas. En sexto, el Mar. Y en el séptimo, la Tierra.

Considero que Viracocha es el Dios de quien los Incas jamás pudieron arrancarse, aunque pretendieron catequizar a los pueblos conquistados en el culto de nuevas deidades y originales credos. Y lo considero así porque Viracocha estaba profundamente arraigado. Había sido el eje de todas las creencias religiosas de todos los peruanos por dos milenios.

Viracocha, para mí, es el Dios felino antropomorfo de todos los pueblos del antiguo Perú, y los Incas no se atrevieron a ponerlo de lado y restarle su poder creador del Mundo como Ser Supremo del Todo. Es por esta causa que situaron al Sol y a toda la pléyade de nuevas divinidades en plano secundario. Se hicieron descendientes del Sol, pero nunca de Viracocha, porque éste era el padre de todo lo existente.

Los cronistas pretendieron acomodar a las ideas religiosas de los antiguos peruanos los atributos de los Santos, Beatos, etc.

Viracocha le otorga al Sol la virtud de crearle su alimentación. La Luna: su mujer. Las estrellas; sus hijos. A Viracocha se trata de hacerlo invisible. Levántasele un templo y se le representa por una imagen de bulto hecho de mantas. A la Luna se la imaginaba como una mujer. Los Incas tuvieron como principal Divinidad el Sol y de Él arranca la dinastía incana. El Sol, representado por un disco de oro o por una figura humana forjada también del mismo precioso metal, cuyo vientre se llenaba con una masa de oro molido y cenizas de polvo de los corazones de los emperadores Incas. No podríamos seguir el mismo curso narrativo de los cronistas, porque sería apartarnos mucho de nuestro camino en este libro, y tenemos que agregar que sabemos que en el templo de Pachacamac residía el gran Dios Pachacamac, que no es otro que Viracocha, y que el ídolo que se encontró en ese templo es la Divinidad felino antropomorfa. El recinto constituía la Meca de todos los habitantes de la Costa. Las ofrendas y los sacrificios eran licor fabricado de quinua, maíz o molle. La llama era sacrificada en las fiestas principales, pero el animal más común era el cuy. La plata también se ofrendaba después de la Conquista. Para ello, las monedas españolas se magullaban para

borrar el sello real y luego eran bañadas en sangre y chicha. Igualmente, la coca como muchas plantas aún hoy en día se emplean por los herbolarios, servía para las ofrendas. Así el Villac-Umuc, que Cobo traduce como Adivino o el Hechicero, y a su vez el Supremo Sacerdote, conocido como el Huillacac-Umuc, debían asistir a las prácticas mágicas junto con las religiosas para causar en el pueblo la impresión que requería como sacerdote y como ministro directo en lo espiritual del Inca. En esta etapa hubo oráculos como el de Huanacauri y el de Pachacamac.

Fueron numerosas las predicciones sobre el advenimiento de la gente barbuda que iba a sojuzgar a los nativos. Chalco, el famoso agorero, a quien consultó Huayna Capac, cuando asomó por el cielo un águila perseguida por halcones, también predijo guerras, derramamiento de sangre real y el ocaso del Imperio, profecía manifestada mientras el Imperio de los Incas estaba en todo su esplendor. Cuando en el Cuzco se había construido, no uno, sino una serie de palacios imperiales. Cuando los templos estaban tapizados con planchas de oro, y cuando se formaban los jardines artificiales, cuyas plantas eran de áureo metal. Cuando las huestes de los Incas habían extendido y conquistado desde el Norte del Ecuador hasta el centro de Chile cerca de 5.000 kilómetros y alcanzaba el Imperio una superficie de novecientos mil kilómetros cuadrados. Más: cuando estos Incas llegan a figurar entre los más grandes conquistadores.

La ambición desmedida, que se traduce en el dominio de mayor territorio, la sed de poder, el sueño de grandeza, fue el estímulo de su conquista. Pero no les era necesario territorio por ninguna razón, diríamos hoy, de carácter socio-económico. O por el temor de ser absorbidos por otros pueblos. Los hijos de los vecinos más destacados, de los grandes pueblos sometidos, fueron enviados al Cuzco para ser adoctrinados y servir como rehenes.

De esta manera, Inca, en pos del poder y de la gloria, fue ensanchando su imperio. Sólo les importaba dominar para imponer su gobierno.

Fueron, pues, grandes conquistadores, colocándose, en la perspectiva histórica, al lado de un Filipo o de un Alejandro el Grande. Y cuando los pueblos se vanagloriaban de sus conquistas, cuando tenían a sus jefes gobernando, rodeados por el halo de gloriosos episodios que admiten paralelo con los de Gengis Khan, Alejandro, ya mencionado, y Napoleón, como escribe Masson, es entonces que llega en forma indirecta, por los oráculos, o por las revelaciones de los templos, o noticias directas, que se había visto llegar gente extraña, grupos de hombres

barbudos que inician la invasión del vasto territorio incano. Los desconocidos invasores causan terror con los caballos, que los regnícolas nunca habían visto y con las armas de fuego que también desconocían, y que para ellos resultaban obra del demonio, y comienza la destrucción de lo poco que nos quedaba de las culturas autóctonas.

Así comienza el fin de milenios de pequeñas culturas que con acusada personalidad, arte propio y con una capacidad inventiva que les hizo capaces, en su regio empeño, de descubrir y arrancar de todo lo conocido entonces los elementos necesarios para resolver sus problemas y crear con ello las culturas que con personalidad muy propia poblaron estos territorios peruanos.

En el quehacer de su vida, pasaron por ciclos naturales, desde la iniciación hasta la decadencia de las culturas. En dos ocasiones sufrieron la imposición de un pueblo vecino que conquista la totalidad del territorio peruano. Dos veces, pues, les duele el golpe del conquistador. Y agobiados, han de conformarse con el sino de los vencidos. Pero a no ser por ello, no habríamos tenido los Régulos o Imperios, que si es cierto nos han dejado muy poco de los vestigios de la calidad artística de sus hombres, en cambio, nos han demostrado otra faceta de nuestros aborígenes y muy en singular de su casta gobernante: el testimonio de una asombrosa organización de un Imperio y una acción política envidiable por lo avanzado de sus ideas, dada la época en que se forjaron.

Conquista.

Con la llegada de los españoles se extingue el espíritu del arte de los pobladores del Tahuantinsuyo.

Nos da la impresión de que un sismo espiritual se hubiese producido, conmoviendo desde sus cimientos todo lo hasta entonces levantado. Desaparecen aquellas huellas artísticas, que aún quedaban en el Imperio, de las glorias alcanzadas por los pueblos de la Época Auge.

Encontramos diseminados a todo lo largo del Perú unos cuantos ceramios vidriados de color verde y marrón, pobre contribución del arte hispánico a la cerámica peruana. Estos ceramios acompañan también cadáveres, rodeados casi siempre por telares, implementos de textilería, canastas con ovillos, husos, peines y otros

objetos. Y en el Cuzco hallamos recipientes que figuran una Plaza de Toros, al león africano, recipientes triples, concéntricos, para beber tres clases de líquidos, tipos negroides. Representaciones de sirenas pulsando guitarras, dragones de cola enroscada, etc. Y en piedras, recuerdos de lo que fueron nuestras culturas.

Más tarde, al producirse la invasión completa del Perú por los españoles que ya han consolidado políticamente su dominio, no logran acabar, en los nativos, con el culto de los muertos. Su recuerdo sigue en pie. Los cadáveres que antes tuvieron los más hermosos collares de turquesa, lapislázuli y oro, después no llevan sino cuentas importadas de Venecia, hechas de vidrio corriente, que les sirvieron de ventajoso trueque para cambiadas por metales preciosos.

Los mantos son paupérrimos y la preciosa cerámica escultórica y policromada de antaño es remplazada por ollas sin pulimento, con motivos en relieve también muy pobres, y las representaciones del felino han sido desplazadas por la Cruz.

En el cataclismo espiritual de nuestras culturas autóctonas, a cada individuo sólo le resta el consuelo de abrazar otro credo. El felino antropomorfizado, Viracocha, el Sol, les han abandonado. Y así agonizan y mueren nuestras antiguas culturas.

En el desolado panorama del espíritu, empobrecido el caudal de su arte, empobrecimiento que concuerda con la esclavitud del aborígen, sólo se yergue, como una luz en la perspectiva de su dolor, la esperanza que le ofrece Cristo y su Iglesia.

CUADRO SINÓPTICO CRONOLÓGICO DE LAS CULTURAS PERUANAS POR CENTROS Y REGIONES

Con el propósito de realizar un estudio completo de las Culturas del Perú, señalando su ubicación dentro de las Épocas y Periodos en que se las encuentra, he optado por tomar como centros arqueológicos los valles principales de la costa y los núcleos culturales de mayor trascendencia del Perú prehistórico de la sierra.

En los tres siguientes grupos principales he dividido los valles de "la costa: los valles de la costa Norte, los de la costa Central y los de la costa Sur.

Valles de la costa Norte: Piura, Lambayeque, Pacasmayo, Chicama, Santa Catalina, Virú, Chao, Santa, Nepeña, Casma y Huarmey.

Valles de la costa Central: Supe, Huacho, Chancay y Lima.

Valles de la costa Sur: Cañete, Chincha, Ica, Nazca y Palpa.

Como centros principales en la sierra he comprendido los que doy a continuación:

En el Norte: Chota, Cajamarca y Huamachuco.

En el Centro: Ayacucho.

En el Sur: Arequipa, Cuzco y Puno.

Son, pues, los cuadros que se ofrecen enseguida una sinopsis cronológica de los estudios realizados, y el ordenamiento sistematizado de las culturas investigadas en cada lugar de su procedencia, de acuerdo con sus propios elementos diagnósticos.

Algo más. No he podido colocar en estos cuadros los descubrimientos de Lauricocha y Toquepala en la Época Pre-Cupisnique, que son de suma importancia, debido a la imposibilidad de incluir una columna para Huánuco y Moquegua en formas separadas.

Considero que la Época Inicial de la cerámica es un Periodo largo, porque se extiende desde Queneto hasta Pre-Cupisnique y los otros pueblos que se han encontrado en esta Época.

La cerámica de Pre-Cupisnique y Guañape temprano demuestra la iniciación de una Cultura y evidencia que se han dado ya pasos seguros en un dilatado lapso de tiempo hacia la iniciación de esa Cultura. De allí que la Época Inicial de la

Cerámica la comience desde 2.000 A. C. hasta 1.250 A. C., periodo que le corresponde a Pre-Cupisnique y Guañape temprano y posiblemente la iniciación de

Vicus.

A base de las fechas obtenidas por la prueba del Carbono 14 y teniendo en cuenta, asimismo, los diferentes aspectos que hemos enunciado en este libro sobre la forma como se desarrollan algunas Culturas que pasan, en algunos casos, de una Época a otra, hemos elaborado el cuadro que publicamos al pie de estas líneas, y en el que, como se verá, figuran, entre paréntesis, las fechas de cada una de las Épocas en que yo divido el proceso cultural peruano. La mayor parte de estas fechas concuerdan con los cuadros hechos por Masson y otros arqueólogos y con las fechas obtenidas por la prueba del Carbono 14 y dadas por Junius Bird.

He aquí el citado cuadro:

Pre-Cerámica	(8.000 A. C. - 2.000 A. C.)
Inicial de la Cerámica	(2.000 A. C. - 1.250 A. C.)
Evolutiva	(1.250 A. C. - 1)
Auge	(1 - 800 D. C.)
Fusiona1	(800 D. C. - 1.300 D. C.)
Imperial	(1.300 D. C. - 1.532 D. C.)
Conquista	(1.532 D. C.)

OBRAS PUBLICADAS

Por el señor Rafael Larco Hoyle

LOS MOCHICAS. Vol. 1. Capítulo 1: Origen y evolución de los agregados sociales de la Costa del Perú. Cap. II: Geografía. Lima (Perú), 1938.

LOS MOCHICAS. Vol. n. Capítulos n.º IV, V Y VI: La Raza, la lengua, la escritura y el gobierno. Lima (Perú), 1940.

LOS CUPISNIQUES. Trabajo presentado a la XXVII reunión del Congreso Internacional de Americanistas de Lima. Casa editora "La Crónica" y "Variedades". S.A. Lima (Perú), 1941.

LA ESCRITURA MOCHICA SOBRE PALLARES. Extracto de la Revista Geográfica Americana. Buenos Aires (Argentina), 1942.

LA ESCRITURA PERUANA SOBRE PALLARES. Extracto de la Revista Geográfica Americana. Buenos Aires (Argentina), 1943.

CULTURA SALINAR. Síntesis monográfica. Buenos Aires (Argentina), 1944. LA ESCRITURA PERUANA SOBRE PALLARES. Ed. de las Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires (Argentina), 1944.

LA ESCRITURA PERUANA PRE-INCANA. Sobretiro de «El México Antiguo»

Rev. Internacional de Arqueología, Etnología, Folklore, Pre-Historia, Historia Antigua y Lingüística Mexicanas, México D.F., 1944.

LA CULTURA VIRÚ. Monografía, Buenos Aires (Argentina), 1945.

LOS MOCHICAS. (Pre-Chimú, de Uhle, y Early Chimú, de Kroeber.) Síntesis monográfica, Buenos Aires (Argentina), 1945.

A CULTURE SEQUENCE FOR THE NORTH COAST OF PERÚ. En Handbook South American Indians. Washington D. C., 1946.

LOS CUPISNIQUES. Síntesis monográfica, Buenos Aires (Argentina), 1945. CRONOLOGÍA ARQUEOLÓGICA DEL NORTE DEL PERÚ, Buenos Aires

(Argentina), 1948.

LA CULTURA SANTA, 1962.

LA DIVINIDAD FELÍNICA-LAMBAYEQUE, 1962. LAS ÉPOCAS PERUANAS, 1963.

LA CULTURA VICUS, 1965.

MUSEO RAFAEL LARCO HERRERA, 1965. CHECAN, Ediciones Nagel, Ginebra (Suiza), 1965.

INDICE DE ILUSTRACIONES

- 1 *Época Pre-Cerámica: Implementos y punta de dardo hechos de pórfido rojo.*
- 2 *Época Inicial de la Cerámica: Cerámica de Queneto. Primer intento escultórico.*
- 3 *Época Inicial de la Cerámica: Cerámica de Queneto. Olla de barro.*
- 4 *Época Evolutiva. Cupisnique: Vaso botelliforme.*
- 5 *Época Evolutiva. Cupisnique transitorio: Vaso zoomorfo representando un mono. Fue el primer vaso exhumado de una tumba Cupisnique.*
- 6 *Época Evolutiva. Pre-Cupisnique. Cabeza-retrato.*
- 7 *Época Evolutiva. Cupisnique transitorio: La serpiente felínica.*
- 8 *Época Evolutiva. Santa Inciso: Vaso con relieves.*
- 9 *Época Evolutiva. Cupisnique.o Ceramio de grueso gollete con relieves representando el felino y el cóndor.*
- 10 *Época Evolutiva. Cupisnique.o Cabeza-retrato de una mujer de edad.*
- 11 *Época Evolutiva. Virú.o La Divinidad Felínica.*
- 12 *Época Evolutiva. Vicus: Vaso antropomorfo con decoración negativa y positiva.*
- 13 *Época Evolutiva. Virú.o Vaso de Santa con decoración negativa y blanca.*
Un paso hacia la cultura Santa.
- 14 *Época Auge. Nazca-B: Recipiente platiforme con dibujos de lagartijas o iguanas.*
- 15-19 *Época Auge. Mochica IV: Cabezas-retrato de altos jefes. 20 Época Auge. Mochica IV: Mujer con rostro arrugado.*
- 21 *Época Auge. Cultura Lima: Cabeza.*
- 22 *Época Auge. Mochica III: Individuo en el momento de coquear. Con la aguja saca de la lagenaria la cal que le permitía la mayor extracción del alcaloide.*
- 23 *Época Evolutiva. Virú: Vaso de pico y puente representando un guerrero.*
- 24 *Época Evolutiva. Virú.: Idealización de un cóndor. Decoración negativa.*
- 25 *Época Evolutiva. Anaranjado: Cabeza-retrato.*
- 26 *Época Evolutiva. Salinar: Vaso botelliforme con motivos incisos, coloreados con pintura blanca, zonas rojas.*

- 27 *Época Evolutiva. Virú: Cabeza de felino estilizado.*
- 28 *Época Evolutiva. Salinar: Representación de un mono.*
- 29 *Época Evolutiva. Salinar: Representación de un felino.*
- 30 *poca Fusional. Huari central: Un loro.*
- 31 *Época Auge. Mochica IV: Vaso retrato de un alto jefe. Ceramio negro que tuvo incrustaciones de concheperla y turquesa.*
- 32 *Época Auge. Mochica II: Alto jefe sentado.*
- 33 *Época Auge. Mochica I: Alto jefe descansando. Ceramio de color negro que tuvo incrustaciones.*
- 34 *Época Auge. Mochica IV: El castigo máximo: la cara ha sido desollada. El hombre, atado a un árbol, es devorado por aves de rapiña.*
- 35 *Época Auge. Mochica IV: Alto jefe guerrero administrando justicia.*
- 36 *Época Auge. Mochica IV: Concepción simbólica de un alto jefe.*
- 37 *Época Auge. Mochica IV: Representación escultórica de un chasqui con la bolsa en la mano.*
- 38 *Época Auge. Mochica IV: Guerrero arrodillado. Usa gran collar y narigueras.*
- 39 *Época Auge. Mochica IV. Jefe guerrero arrodillado con maza en la mano. Época Auge. Mochica W: Panoplia humanizada simbolizando un guerrero.*
- 40 *Idem (detalle)*
- 41 *Época Auge. Mochica IV: Alto jefe castigado con la amputación de la nariz y parte del labio.*
- 42 *Época Auge. Mochica III: Venado antropomorfo prisionero.*
- 43 *Época Auge. Mochica IV: Mensajero idealizado por un venado antropomorfo.*
- 44 *Época Auge. Mochica II: AIA PAEC, el dios.*
- 45 *Época Auge. Mochica IV: Recipiente con escena pictórica que nos dio la clave para el descubrimiento del sistema ideográfico de la escritura.*
- 46 *Época Auge. Mochica IV: Bella escena pictórica que representa una batalla y la dirección de los gobernantes.*

- 48 *Época Auge. Mochica IV: Después del combate, los vencidos, desnudos, llevan a un jefe, también desnudo, en una parihuela.*
- 49 *Época Auge. Mochica IV: La Divinidad viajando en una balsa que afecta la forma de un pez. Lleva una mujer prisionera.*
- 50 *Época Auge. Mochica IV: La Divinidad Felínica con múltiples caras felínicas en su rostro.*
- 51 *Época Auge. Mochica IV: Escultura de carácter religioso. Representa un ídolo antropomorfo circundado por la serpiente bicéfala, símbolo del arco iris.*
- 52 *Época Auge. Mochica IV: Apéndice caudal de cobre, adorno que llevaban los guerreros Mochicas. Procedencia: Vicus (colección de la señora Paul Fouchet, Lausana).*
- 53 *Época Auge. Mochica IV: La Divinidad viaja volando en un pájaro.*
- 54-56 *Época Auge. Mochica IV (54) Y Mochica III (55-56): Sapo-jaguar representando la unión del agua, de la tierra y de los frutos. En ciertas representaciones salen yucas de su cuerpo.*
- 57 *Época Auge. Mochica III: El jaguar.*
- 58 *Época Auge. Mochica II: La llama.*
- 59-60 *Época Auge. Mochica IV: AIA PAEC desgranando maíz frente a la Divinidad Agrícola. Los monos recolectan el grano.*
- 61 *Época Auge. Mochica IV: La balsa de la Divinidad y los cormoranes antropomorfos que ayudan a la Divinidad en la pesca.*
- 62 *Época Auge. Mochica IV: Representación idealizada de la papa.*
- 63 *Época Auge. Mochica III: Representación idealizada de la papa con formas antropomorfas.*
- 64 *Época Imperial. Chancay: Vaso antropomorfo de doble recipiente.*
- 65 *Época Auge. Mochica V: Dos monos llamados frailecitos abrazándose.*
- 66 *Época Imperial. Chimú-Inca: Representación de un venado.*
- 67 *Época Auge. Mochica III: Tipo de cangrejo que encontramos en las costas peruanas.*
- 68 *Época Auge. Mochica IV: El puma.*

- 69 *Época Auge. Mochica IV: El cormorán.*
- 70 *Época Auge. Lambayeque: Recipiente de color rojo, de doble pico y puente.*
- 71 *Época Auge. Lambayeque: Frutos de zapote, recipiente de doble pico y puente.*
- 72 *Época Imperial. Inca: Kero hecho en cerámica.*
- 73 *Época Imperial. Inca: Kero de madera pintada, adornada de personajes entre los cuales un guerrero armado de un escudo. Procedencia, Cuzco (Museo de Etnografía, Ginebra).*
- 74 *Época Fusional. Huari-Lambayeque: Recipiente semirrectangular de cabeza, pico y puente.*
- 75 *Época Auge. Santa: Personaje junto a una llama.*
- 76 *Época Imperial. Chancay: Representación de un animal.*
- 77 *Época Imperial. Chimú: El perro peruano, sin pelo, con sus típicas verrugas.*
- 78 *Época Imperial. Chancay: Ceramio zoomorfo de doble recipiente, pico y puente.*
- 79 *Época Auge. Santa: Alto jefe sentado en un trono. Cuatro hombres sostienen un manto que sirve de palio.*
- 80 *Época Auge. Nazca-A: Representación de un pescador.*
- 81 *Época Auge, Nazca-A: Cachalote semiantropomorfo.*
- 82 *Época Auge. Nazca-B: Ceramio de doble pico y puente, con los dibujos típicos de este periodo, que es decadente.*
- 83 *Época Auge. Chanca-A: Vaso antropomorfo representando a una mujer.* 84
- Época Auge. Nazca-B: Vaso cilíndrico.*
- 85 *Época Auge. Nazca-B: Recipiente de doble pico y puente conteniendo frutos.*
- 86 *Época Fusional. Rukana: Representación de un ave. El vaso es muy raro por tener asa de estribo que no se encuentra en el Sur.*
- 87 *Época Fusional. Huari Sureño-A: Doble recipiente con figura zoomorfa al centro. Este vaso tiene influencia Chanca.*

- 88 *Época Fusional. Huari Sureño-A: Vaso antropomorfo de doble recipiente, pico y puente, policromado.*
- 89 *Época Auge. Santa: Guerrero en la parte superior de una casa, siendo atendido por una serie de mujeres que están en el piso superior e inferior (colección particular).*
- 90 *Época Auge. Nazca-B: Recipiente globular antropomorfo con representaciones del felino.*
- 91 *Época Auge. Mochica IV: Calcio recipiente que servía para llevar la cal con que mascaban las hojas de coca, hecho en cobre dorado (véase número 22).*
- 92 *Época Imperial. Chimú: Vaso ceremonial con un felino de madera con incrustaciones de dientes de cachalote y nácar y el recipiente hecho de lagenaria.*
- 93 *Época Auge. Mochica: Mascarillas de cobre dorado.*
- 94 *Época Imperial. Chimú: Remate de cetro, fundición a la cera perdida. Escena ceremonial.*
- 95 *Época Evolutiva. Pacopampa: Mortero de fonolita con dibujos incisos profundos.*
- 96 *Época Auge. Mochica: Remate de cetro de madera.*
- 97 *Época Evolutiva. Cupisnique: Una de las pocas esculturas de cuerpo entero en piedra que existen.*
- 98 *Época Imperial. Chimú: ¡dolo de algarrobo. Originalmente estuvo forrado en oro y plata.*
- 99-100 *Época Evolutiva. Pacopampa: Morteros representando a la Divinidad Cóndor y a la Divinidad Felínica, con mangos que rematan en la cabeza de una serpiente.*
- 101 *Época Auge. Mochica: Mango de estólicia tallado en el cuerno de un venado. Representa la cabeza de un felino.*
- 102 *Época Imperial. Chimú: Remate de cetro.*
- 103 *Época Evolutiva. Virú: Maza ornamentada de dos cabezas de lechuza.*
- 104 *Época Imperial. Chimú-Inca: Representación de un fruto (colección particular).*

- 105 *Época Auge. Mochica IV: Guerrero sentado (colección particular)*
- 106 *Época Auge. Huari: Precioso vaso policromado. Armonizan bellamente en esta obra la escultura y la pintura (colección particular)*
- 107 *Época Fusional. Huari Norteño-B: La Divinidad Felínica antropomorfa. Obra de arte Mochica que testimonia la influencia de Huari.*
- 108 *Época Auge. Nazca-A: Divinidad Felínica antropomorfa con frutos en la mano (colección particular).*
- 109 *Época Evolutiva. Paracas-Cavernas: Representación antropomorfa (colección particular).*
- 110 *Época Auge. Antes Recuay: Representación de un guerrero (colección particular)*
- 111 *Época Auge. Nazca: Raro vaso policromado y con dibujos incisos representando un pescador (colección particular).*
- 112 *Época Evolutiva. Anaranjado: Un ave (colección particular).*
- 113 *Época Imperial. Chancay: Representación de un cormorán (colección particular)*
- 114 *Época Auge. Mochica: Cuatro individuos recolectando caracoles de los cactus, los que servíanles de alimento (Museo Nacional, Lima).*
- 115 *Época Auge. Nazca: Raro ceramio policromado e inciso representando una golondrina (colección particular).*
- 116 *Época Auge. Huari: Precioso vaso. Representación de un individuo con vasijas en la mano (colección particular).*
- 117 *Época Evolutiva. Vicus: Vaso antropomorfo (colección particular). Época Auge. Chanca: Vaso de doble pico y puente representando un signo escalonado. Es uno de los más bellos vasos Chanca que existen.*
- 118 *Época Imperial. Chancay: Vaso con representación de un ave (colección particular) .*
- 119 *Época Imperial. Chimú: Medallones de cobre. Posiblemente fueron.*
- 120-121 *dorados. El trabajo de fundido, calado y laminado es excelente.*
- 122 *Época Imperial. Chimú: Orejeras de plata con motivos finísimos calados. Son las mejores piezas de la orfebrería Chimú que existen.*
- 123 *Época Auge. Huari: Idolillos de turquesa y una lechuza de pizarra.*

- 124 Extraídos en Vicus: Mazas y hachas. Tampoco se sabe con qué cerámica ha salido asociada en Vicus.
- 125 Fragmento de tejido procedente de la costa sur del Perú.
- 126 Único ejemplar existente de un adorno de oro de un gran jefe Chimú. Se compone de un pectoral con dos charreteras, adornos auriculares, un collar, un brazalete y una corona adornada de plumas.
- 127 Época Auge. Lambayeque: Tres grandes vasos con un peso de 850 gramos a 1.200 gramos cada uno, que representan la cabeza de la Divinidad Felínica.
- 128 Época Auge. Nazca: Fragmento de tela.
- 129 Época Auge. Mochica IV: Al llenar el plato aparece la balsa como si estuviera navegando impulsada por los dos remeros (colección particular).
- 130 Época Evolutiva. Vicus: Vasos en forma de cabezas (colección particular).
- 131 Época Auge. Chanca A: Figurina representando una mujer desnuda (colección particular).
- 132 Época Evolutiva. Vicus: Vaso con decoración negativa en forma de nadador. El personaje se apoya sobre un odre que le sirve de flotador (colección particular).
- 133 Época Auge. Mochica: Fragmento de tejido descubierto en el Valle de Santa.
- 134 Extraído en Vicus: Rodelas de mazas preciosamente caladas. No conocemos nada de la cerámica con la que ha salido asociada (colección particular).
- 135-138 Vicus: Cuchillos. Ignoramos con qué cerámica salieron asociados (colección particular).
- 139 Época Evolutiva y Época Auge. Cupisnique y Mochica IV: Collares de turquesa y oro. Medallones de ónice. Collar central de cristal de roca. A la izquierda del collar central, un collar sacado del templo de Chavin.
- 140 Época Imperial. Chancay: Gasa.
- 141 Época Imperial. Chancay: Encaje.
- 142 Época Auge: Turbante de oro con motivos en relieve.

- 143 *Época Imperial. Inca: Figurina masculina de oro (Museo de Etnografía, Ginebra).*
- 144 *Época Auge. Mochica: Orejeras de oro con mosaico de turquesa, oro, lapislázuli, spondylus y concheperla. El motivo representa un hondero. Son las dos mejores piezas de joyería que se han encontrado.*
- 145 *Época Evolutiva. Cupisnique: Gran pectoral de concha con incrustaciones de turquesa. Medallón de pórfido rojo.*
- 146 *Época Imperial. Chancay: Abrigo con bordes decorados, de grecas y con motivos en forma escalonada.*
- 147 *Época Auge. Mochica IV: Pectoral de oro y turquesas.*
- 148 *Época Evolutiva. Sechín: Estela monolítica decorada con una figura viril (Sechín).*
- 149 *Época Auge. Chavín: Estela decorada con un cóndor estilizado (templo de Chavín).*
- 150-165 *Época Imperial. Inca: Machu Picchu. Sacsahuamán. Ollantaytambo. Obsérvese la disposición en terrazas para facilitar el riego.*
- 166 *Época Auge. Chavín: Pared del templo.*
- 167 *Huaraz. Mazas esculpidas e ídolos (Museo de Huaraz)*

Todas las fotografías son de Gérard Bertin, Ginebra, con excepción de las que llevan los números 73, 143 (Jean Arlaud, Ginebra) y 148, 149, 166, 167 (Museo Rafael Larco Herrera, Lima).

- Humaya 166
- Ica 113, 115, 118, 122, 138, 147, 148, 171
- Illapa 234
- Inca 12, 17, 116, 135, 144, 145, 185, 192, 209-216, 233-236, *Ilustrs. núms* 66, 72, 73, 104, 143, 150-165
- Interlocking 112
- Kawachi 139,
- Kroeber, Alfred 11, 112, 113, 118
- Kuntur Wasi 136, 137
- La Libertad 37, 38, 47, 89, 134, 135
- Lambayeque 18, 37, 91-94, 97, 99, 134, 147, 148, 165, 186, 187, 188, 210, *Ilustrs. núms* 70, 71, 74, 127
- Lampa 141
- Lanning, Edward 48
- Lauri 190 Lauricocha 45, 46
- Lima 37, 38, 63, 76, 87, 111-113, 138, 166, 189, *Ilustr. núm.* 21
- Lurín 112, 189, 191
- Machu Picchu 144, 216, 233
- Mama Ocllo 209
- Manco Capac 192, 209
- Maranga 113
- Marañón 52, 134
- Marca Huamachuco 135, 136
- Mason, J. Alden 11, 235
- Maule, río 210
- Maya 40, 99
- McCown 135
- Mejía Xespe, Sr. 68
- Mesopotamia 39
- México 38, 39, 40, 41, 42, 110, 191
- Mochica 19, 39, 40, 41, 43, 48, 50, 51, 66, 67, 72, 73, 75, 85, 87, 88, 89, 92, 94-100, 109, 111, 113, 118, 120, 124, 135, 137, 147, 165, 185, 186, 187, 213, 216, *Ilustrs. núms* 15-20, 22, 31-63, 65, 67, 69, 91, 93, 96, 101, 105, 114, 129, 133, 139, 144, 147 - Complejo Mochica 88
- Mojeque 64, 137
- Monsefú 71
- Montesinos, Fernando 209, 213
- Morropón 37, 61, 62, 67
- Muelle, J.C. 68
- Nazca 38, 43, 51, 67, 68, 76, 87, 99, 113, 115, 117, 118-121, 122, 123, 124, 133, 137, 138, 139, 147, 166, 214, *Ilustrs. núms* 14, 80-82, 84, 85, 90, 108, 111, 115, 128
- Nepeña 18, 19, 37, 61, 63, 64, 65, 94, 109, 136, 167
- Nieveria 112
- Norteamérica 11, 38
- Ocoña 11, 38
- Ollantaytambo 216, 233
- Pacasmayo 172
- Pacatnamu 172
- Pachacamac 112, 216, 234, 235
- Pachacutec 209
- Pacheco 138, 139
- Pacopampa 136, 137, *Ilustrs. núms.* 95, 99-100
- Paíta 48
- Pallasca 135
- Palpa 67, 87, 115, 118, 121, 147, 171,
- 191 Pampa
- de los Cocos 100
- de los Fósiles 44, 45
- de Paiján 44, 45
- de San Pedro 43, 45
- Paracas 18, 19, 20, 37, 38, 44, 46, 48, 51, 61, 62, 63, 65, 66-69, 70, 75, 99, 113-118, 119, 120, 121, 122, 133, *Ilustr. núm.* 109
- Paramonga 168, 171, 172
- Pátapo 94
- Pisco 118
- Piura 91, 119, 134, 148
- Pizarro 212
- Pocotí 143
- Pomalca 94
- Pukara 133, 136, 141-142
- Pukina 171, 192
- Punkuri 19, 62, 63, 137
- Puno 37, 141, 214
- Putuhuasi 216
- Quechua 171, 209
- Queneto 43, 47, 61, *Ilustrs. núms.* 2, 4
- Quilla 234
- Quilque 144, 209
- Raimondi, estela 124, 137
- Recuay 20, 109, 135, *Ilustr. núm.* 110
- Roselló, Sr. 68
- Rowe, J. H. 209
- Rukana 166-167, 191, *Ilustr. núm.* 86
- Sacsahuamán 144, 216
- Salinar 50, 51, 67, 76-88, 114, *Ilustrs. núms.* 26, 28, 29
- Sallapuyo 19
- San Ildefonso 47
- San Jacinto 63
- Santa 20, 37, 38, 39, 63, 67, 72, 75, 76, 87, 94, 98, 100, 109-111, 135, 136, 165, *Ilustrs. núms.* 8, 13, 75, 79, 89

Santa Ana 18, 69, 86, 88	Tiahuanaco 12, 20, 47, 136,	Viracocha 209, 233
Santa Catalina 48, 49, 50,	138, 141, 142-144, 147,	Virú 18, 20, 37, 39, 43, 47,
63, 71, 72, 75, 88, 89, 94, 98,	169, 192, 215	49, 50, 51, 52, 63, 67, 70,
100, 168, 172	Titicaca, Lago 142	71-76, 87, 88, 89, 94, 98,
Sarapa 142	Toquepala 46	100, 109, 111, 138,
Sechín 19, 61, 64, 137,	Trujillo 134, 186,	<i>Ilustrs. núms. 11, 13, 23,</i>
<i>Ilustr. núm. 148</i>	210 Tumbes 37, 92	<i>24,27,103</i>
Sillustani 216	Tupac Yupanqui 209	
Soriano Infante, Augusto		Wankas 138
137	Uhle, Max 11, 43, 135	Wicholes
	Valcarcel, Luis E. 411	191
	Vicus 18, 20, 37, 48, 49,	Yacovleff, Eugenio 118
Tahuantisuyo 209, 236	50, 51, 52, 61, 63, 67, 68,	Yucatán 40
Tambo Machay 233	70, 71, 72, 74, 75, 76, 86,	
Teatino 169	87, 89, 91, 97, 114, 119,	
Tello, Julio C. 11, 43, 44,	<i>Ilustrs. núms 12,</i>	
63, 66, 115, 123, 134,	<i>117,124,130,132,134-138</i>	
167, 168		

- Abancay 210
 Acari 118
 Africa 38
 Aguas Arriba 47
 Aia Paec 40, 41, 97, 119, 120
 Amazonas 134 Anaranjados: 88, *Ilustrs.*
núms. 25, 1/2, /34, /35 Ancón 18, 37, 46, 48, 63, 65-66, 68, 69
 Apu Inti 234
 Arequipa 37, 147, 169, 171, 192
 fugentina 172, 210
 Asia 46
 Atahualpa 209, 210, 212
 Ayabaca 49, 91
 Ayacucho 17, 138, 139, 144, 147
 Ayar 209
- Barbacoa 63
 Base Aérea 63
 Batán Grande 92, 94
 Bennett, Wendell 20, 100, 138, 140, 143
 Bird, Junius 43, 46
 Bolivia 39, 144, 172, 192
- Cabeza Larga 46
 Cajamarca 112, /34, 135, 185, 216
 Cajamarquilla 112
 Callejón de Huaylas 37, 38, 39, 72, 87, 109, 135-136
 Carlos V 212
 Casma 18, 64, 167
 Cerro Blanco 18, 19, 64, 137
 Cerro Colorado 115, 118
 Cerro Prieto 43
 Chalco 235
 Champi 213
 Chanapata 61, 63, 209
 Chanca 115, 121-123, 124, 133, 166, 169, *Ilustr. núms.* 83, 87, 118, 131
- Chancay 87, 138, 171, 172, 189-191, 210, *Ilustr. núms.* 64, 76, 78, 1/3, 119, 140, 141, 146
 Chan Chan 172, 185, 186, 187, 188, 189
 Chao 63, 72, 94, 98, 100, 109, 168
 Chavín 12, 18, 19, 20, 37, 38, 39, 43, 44, 48, 52, 63, 65, 66, 67, 68, 124, 133, 136-138, *Ilustrs. núms.* 149, 166
 Chicama 19, 38, 39, 48, 49, 63, 69, 71, 72, 75, 76, 89, 91, 92, 94, 98, 165, 212
 Chiclayo 18, 87, 148
 Chiclin 11, 44
 Chile 43, 172, 192, 210, 235
 Chimbote 121
 Chimú 168, 171, 172, 185-189, 190, 211, 213, 215, *Ilustrs. núms.* 66, 77, 92, 94, 98, 102, 104, 120-122, 126
 Chíncha 115, 118, 171, 172, 191-192
 Chiquito Viejo
 172 Chiripa 144
 Chivateros 46
 Chongoyape 18, 19, 20, 37, 61, 63, 67, 68, 69
 Chuquibamba 169, 192
 Cobo, Padre 234, 235
 Collao 17, 192, 209
 Colombia, 38, 39, 210
 Complejo Mochica 88
 Conchamarca 143
 Conchopata 138
 Coricancha 216, 233
 Costa Rica 134
 Cotosh 18, 63
 Cupisnique 18, 19, 37, 38, 44, 48, 51, 52, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69-71, 72, 73, 85, 86, 87, 114, 118, 137, *Ilustrs. núms.* 4, 5, 6, 7, 9, 10, 97, 139, 145
- Cuzco 17, 37, 87, 122, 144, 171, 172, 209, 210, 211, 212, 214, 216, 233, 235, 237
- Ecuador 38, 39, 168, 171, 172, 209, 235
 Engel, Federico 46, 48
 España 212
 Estados Unidos 38, 39
 Eten 71
- Gallinazo 100
 Guañape 43
 Guatemala 40
- Hacienda
 - Farrate 19, 68
 - Ocucaje 67
 - Pabur 91
 Hatunrumiyoc 216
 Huaca de Chotuna 94 Huaca Prieta 43, 44, 46 Huaca del Sol 98
 Huacho 189
 Huamán Poma 214
 Huanacauri 235
 Huancavelica 138
 Huancayo 63, 67, 138
 Huanchaco 186
 Huanta 138
 Huantar 136
 Huánuco 45, 61, 216 Huaraz 87, 137, *Ilustr. núm.* 167
 Huari 12, 17, 20, 50, 51, 87, 94, 95~112, 135, 136, /38-140,, 142; 144, 147-148, 165, 166; 167-169, 186, 189, 190, 191, 192, 209, 215, *Ilustrs. núms.* 30, 74, 8~88, 106, 10~116, 123
 Huarmey 167, 168
 Huascar 209, 210
 Huaylas 168
 Huayna Capac 209, 235

	ÉPOCAS	PERIODOS	VALLE DE PIURA	VALLE DE LAMBAYEQUE	VALLE DE PACASMAYO
			<i>CULTURAS</i>	<i>CULTURAS</i>	<i>CULTURAS</i>
VII	CONQUISTA	ÚLTIMO MEDIO INICIAL 1532 D.C.	Colonial	Ollería Colonial	Ollería Colonial
VI	IMPERIAL	ÚLTIMO MEDIO 1438 D.C. INICIAL 1300 D.C.	Chimú-Inca Inca Chimú	Chimú-Inca Inca Chimú	Chimú-Inca Inca Chimú
V	FUSIONAL	ÚLTIMO MEDIO 1050 D.C. INICIAL 800 D.C.	Huari Norteño-B Huari Norteño-A	Huari-Lambayeque Huari Norteño-B Lambayeque III Huari Norteño-A	Huari-Lambayeque Huari Norteño-B Huari Norteño-A
IV	AUGE	ÚLTIMO MEDIO 400 D.C. INICIAL 1	Mochica II Mochica I Lambayeque Morropón	Cajamarca Lambayeque II Mochica V Mochica IV Lambayeque I Chongoyape Transitorio Chongoyape	Cajamarca Lambayeque II Mochica V Mochica IV Lambayeque I Mochica I
III	EVOLUTIVA o FORMATIVA	ÚLTIMO MEDIO 625 A.C. INICIAL 1250 A.C.	Anaranjados Complejo Mochica Vicus moldeada Blanco sobre rojo Vicus Transitorio Vicus Inciso Vicus a mano	Base Aérea	Tecapa Transitorio Tecapa Inciso Tembladera Pre-Cupisnique
II	INICIAL DE LA CERÁMICA	ÚLTIMO MEDIO 1625 A.C. INICIAL 2000 A.C.	Paíta Inicial		
I	PRE-CERÁMICA	ÚLTIMO MEDIO 4000 A.C. INICIAL 8000 A.C.			

VALLE DE CHICAMA	VALLE DE SANTA CATALINA	VALLE DE VIRÚ	VALLE DE CHAO
CULTURAS	CULTURAS	CULTURAS	CULTURAS
Ollería Colonial	Ollería Colonial	Ollería Colonial	Ollería Colonial
Chimú-Inca Inca Chimú	Chimú-Inca Inca Chimú	Chimú-Inca Inca Chimú	Chimú-Inca Inca Chimú
Huari-Lambayeque Lambayeque Huari Norteño-B Cajamarca Mochica-Huari Huari Norteño-A	Huari-Lambayeque Lambayeque II Huari Norteño-B Cajamarca Mochica-Huari Huari Norteño-A	Huari-Lambayeque Lambayeque II Huari Norteño-B Virú-Huari Huari Norteño-A	Huari Norteño-C Huari Norteño-B Mochica-Huari Huari Norteño-A
Mochica V Mochica IV Mochica III Mochica II Mochica I Virú de Chicama	Mochica V Mochica IV Mochica III Mochica II Mochica I	Mochica V Virú-Mochica Mochica IV Santa Mochica I Virú Auge	Mochica V Mochica IV Santa Virú Virú
Anaranjados Complejo Mochica Salinar Virú Cupisnique de Santa Ana Cupisnique Transitorio Cupisnique Pre-Cupisnique	Anaranjados Complejo Mochica Salinar Virú Menocucho Cupisnique Pre-Cupisnique	Anaranjados Complejo Mochica Salinar Virú Guañape Virú a mano Pre-Guañape	Salinar Virú Chao Inciso
Queneto		Queneto	
Huaca Prieta Pampa de los Fósiles		Cerro Prieto	

VALLE DE SANTA	VALLE DE NEPEÑA	VALLE DE CASMA	VALLE DE HUARMEY
<i>CULTURAS</i>	<i>CULTURAS</i>	<i>CULTURAS</i>	<i>CULTURAS</i>
Ollería Colonial			
Chimú-Inca Inca Chimú	Chimú-Inca Inca Chimú	Chimú-Inca Inca Chimú	Chimú-Inca Inca Chimú
Huari Norteño-C Huari Norteño-B Mochica-Huari Huari-Norteño A	Huari Norteño-C Huari Norteño-B Huari Norteño-A	Huari Norteño-C Huari Norteño-B Huari Norteño-A	Huari Norteño-C Huari Norteño-B Huari Norteño-A
Mochica V Mochica IV Santa Virú	Mochica V Mochica IV Cerro Blanco	Mochica IV Mojeque	
Virú Salinar Cerro Nureña Transitorio Cerro Nureña	Punkuri	Sechín	Huarmey Inciso
		Las Haldas inicial	
	Los Chinos		

	ÉPOCAS	PERIODOS	VALLE DE SUPE	VALLE DE HUACHO	VALLE DE CHANCAY	VALLE DE LIMA
			CULTURAS	CULTURAS	CULTURAS	CULTURAS
VII	CONQUISTA	ÚLTIMO MEDIO INICIAL 1532 D.C.			Ollería Colonial	Ollería Colonial
VI	IMPERIAL	ÚLTIMO MEDIO 1438 D.C. INICIAL 1300 D.C.	Chancay-Inca Chimú-Inca Inca Chancay	Chancay-Inca Inca Chancay	Chancay-Inca Inca Chancay	Inca Chancay
V	FUSIONAL	ÚLTIMO MEDIO 1050 D.C. INICIAL 800 D.C.	Huari Norteño-C Huari Norteño-B Humaya Huari Norteño-A Teatino	Huari Central-B Humaya Huari Central-A Teatino	Huari Central-B Humaya Huari Central-A Teatino	Huari Central-B Humaya Huari-Lima Huari Central-A
IV	AUGE	ÚLTIMO MEDIO 400 D.C. INICIAL 1	Lima	Lima Interlocking	Lima Interlocking	Lima Interlocking
III	EVOLUTIVA o FORMATIVA	ÚLTIMO MEDIO 625 A.C. INICIAL 1250 A.C.	Blanco sobre rojo Negativo Supe Inciso	Blanco sobre rojo Negativo Chancay Inciso	Blanco sobre rojo Negativo Chancay Inciso	Blanco sobre rojo Lima Negativo Ancón Inciso
II	INICIAL DE LA CERÁMICA	ÚLTIMO MEDIO 1625 A.C. INICIAL 2000 A.C.	Supe Áspero			Ancón Inicial
I	PRE-CERÁMICA	ÚLTIMO MEDIO 4000 A.C. INICIAL 8000 A.C.				

	ÉPOCAS	PERIODOS	VALLE DE CAÑETE
			<i>CULTURAS</i>
VII	CONQUISTA	ÚLTIMO MEDIO - INICIAL 1532 D.C.	
VI	IMPERIAL	ÚLTIMO MEDIO 1438 D.C. INICIAL 1300 D.C.	Inca Chincha
V	FUSIONAL	ÚLTIMO MEDIO 1050 D.C. INICIAL 800 D.C.	Huari Sureño-B Huari Sureño-A
IV	AUGE	ÚLTIMO MEDIO 400 D.C. INICIAL 1	Nazca-B Nazca-A
III	EVOLUTIVA o FORMATIVA	ÚLTIMO MEDIO 635 A.C. INICIAL 1250 A.C.	
II	INICIAL DE LA CERÁMICA	ÚLTIMO MEDIO 1625 A.C. INICIAL 2000 A.C.	Curayaco Inicial
I	PRE-CERÁMICA	ULTIMO MEDIO 4000 A.C. INICIAL 8000 A.C.	

VALLE DE CHINCHA	VALLE DE ICA	VALLE DE NAZCA	VALLE DE PALPA
<i>CULTURAS</i>	<i>CULTURAS</i>	<i>CULTURAS</i>	<i>CULTURAS</i>
	Colonial	Colonial	Colonial
Chincha-Inca Inca Chincha	Chincha-Inca Inca Chincha	Chincha-Inca Inca Chincha	Inca Chincha
Huari Sureño-B Huari Sureño-A	Huari Sureño-B Chanca-B Negros Beiges Rukana Huari-Nazca Chanca-Huari Huari Sureño-A	Huari Sureño-B Chanca-B Negros Beiges Rukana Huari-Nazca Chanca-Huari Huari Sureño-A	Huari Sureño-B Chanca-B Negros Beiges Rukana Huari-Nazca Huari Sureño-A Huari-Chanca
Nazca-B Nazca-A	Nazca-B Nazca-A Chanca Paracas Necrópolis Paracas Pinilla	Nazca-B Nazca-A Chanca Paracas Necrópolis Paracas Pinilla	Nazca-B Nazca-A Paracas Pinilla
Paracas Cavernas	Paracas Cavernas Paracas Negativo Paracas Inciso	Paracas Cavernas Paracas Negativo	Paracas Cavernas Paracas Negativo
	Península		