

LOS PERSONAJES FRONTALES DE BÁCULOS EN LA ICONOGRAFÍA TIAHUANACO Y HUARI: ¿TEMA O CONVENCION?

Krzysztof Makowski*

Resumen

¿Son sólidos los fundamentos empíricos y teóricos de la difundida hipótesis que todas las imágenes de la «Deidad Frontal de Báculos» y de los «Acólitos alados de perfil» en los estilos tiahuanaco y huari se derivarían del mismo modelo, este mismo cuya supuesta versión canónica se habría conservado en la Portada del Sol? Tras revisar la ubicación de las piezas figurativas en los espacios ceremoniales, conocida o probable, y después de haber analizado en detalle el repertorio de rasgos, convenciones figurativas y modalidades de composición, el autor ha llegado a la conclusión de que tales fundamentos no existen. El diseño de la Portada no se repite en ningún otro relieve figurativo de Tiahuanaco. Tampoco la decoración del Monolito Bennett, la escultura que supera en monumentalidad y complejidad del diseño a las demás, puede ser considerada un modelo: varía sustancialmente el número, características, posturas, distribución y orientaciones de integrantes de cortejos. La postura frontal y la de perfil carecen de vínculo con la identidad de los personajes que la adoptan, sino más bien se expresa en ella la relación circunstancial de jerarquía dentro del grupo. Varias deidades diferentes fueron representadas frontalmente para enfatizar su rango respecto a los demás seres sobrenaturales que los acompañan en los frisos. Para expresar la identidad de cada una de ellas, los escultores recurrían a un repertorio convencional de signos con los que rellenaban cetros, estólicas, lagrimales, cinturones, plumas del tocado radiante y otros detalles del cuerpo antropo o zoomorfo. Varios pintores de cerámica y tejedores huari emplearon con gran pericia y creatividad este mismo sistema de signos y convenciones figurativas. Lo usaron, entre otros, para crear algunas imágenes de deidades de alto rango cuya personalidad iconográfica carece de antecedentes conocidos en el altiplano y podría remitir a cultos locales. Por ende, la aparición de la compleja iconografía tiahuanaco en la cuenca de Ayacucho es un fenómeno que difícilmente puede explicarse por medio de influencias formales, a raíz de contactos casuales, v.g. el uso coyuntural de mano de obra foránea, ni menos como resultado de intercambios comerciales o de la difusión del culto de una divinidad precisa. Existen evidencias claras para sostener que las elites residentes en Conchopata y en Huari decidieron enfatizar su origen foráneo, su parentesco con los linajes gobernantes y con las deidades del altiplano por medio de la decoración figurativa de vestidos y de la parafernalia.

Abstract

FRONT FACE FIGURES WITH STAFFS IN TIAHUANACO AND HUARI ICONOGRAPHY: THEME OR CONVENTION?

In this article, the author argues that the empirical and theoretical foundations of the proposition that all Huari and Tiahuanaco iconographic renditions of the Staff God and accompanying angels derive from a single model (i.e. Tiahuanaco's Gate of the Sun) must be questioned. This conclusion is based on two different lines of evidence: a) the known or suggested provenience of Tiahuanaco and Huari ceremonial objects, and b) the repertoire of motifs and figurative conventions as well as the compositional methods that dominate the rendition of these images. The specific iconographic design of the Gateway of the Sun is not repeated in any other lithic sculpture at Tiahuanaco. Not even the decoration of the Bennett monolith, which surpasses all other sculptures at the site in monumentality and complexity, can be considered a model. In all these sculptures, the number, characteristics, posture, distribution, and orientations of portrayed personages can not be taken as character-specific. Consequently, it is suggested that this only express hierarchical position. Several deities were depicted in frontal perspective to emphasize their rank above all other supernatural beings represented

in the same scenes. To express identity, the artists employed a conventional repertoire of signs that were added to staffs, spear throwers, tear bands, belts, headdress rays, and other details of human/animal bodies. Huari pot painters and textile weavers used this same repertoire of signs with great skill and creativity. Among other things, they used them to create high-ranking deities whose iconographic individuality has no antecedents known in the altiplano, and so consequently, they probably belonged to local cults. In conclusion, the presence of complex Tiahuanaco iconography in the Ayacucho Valley cannot be explained by formal influences based on casual contacts (e.g. sporadic presence of foreign workers and artists), commercial exchange, or the diffusion of a monotheist cult. On the contrary, mounting evidence indicates that the Conchopata and Huari elites consciously decided to emphasize foreign origin probably kinship with ruling lineages and deities of the altiplano by employing Tiahuanaco's symbolic design repertoire in their clothing and ritual paraphernalia.

Introducción

La decoración escultórica de la Portada del Sol en Tiahuanaco (Fig. 1) es, probablemente, la imagen de mayor difusión y popularidad entre las que constituyen el legado figurativo de los Andes prehispánicos. Sus reproducciones en dibujo y fotografía empezaron a circular en la segunda mitad del siglo XIX gracias a las publicaciones de Wiener (1880), Squier (1877), así como de Stübel y Uhle (1892). Desde los estudios de Uhle, pasando por los de Menzel hasta la actualidad, la comparación de los motivos de la portada con los diseños en la cerámica centro-andina sirvió primero para definir el estilo-horizonte y luego para discutir sobre las relaciones entre Tiahuanaco y Huari (Isbell y Mc Ewan 1991). Resulta, por ende, natural que todos —investigadores y estudiantes— se hayan acostumbrado a considerar la existencia del Dios Radiante de Báculos como uno de los axiomas de la arqueología andina. En esta muy publicitada interpretación, el icono de la deidad con dos cetros, uno en cada mano, y rígida postura frontal (Fig. 2A), se habría creado en la sierra norte, en el ámbito chavin (Rowe 1971), y de ahí se habría difundido como componente central de una doctrina religiosa hacia la cuenca de Titicaca. Se atribuía a este icono la personalidad de una deidad celestial, con características de dios supremo, eventualmente comparable con el Huiracocha de los textos coloniales. Asimismo, la supuesta existencia de una sola deidad, y la incuestionable difusión de motivos inspirados en la iconografía tiahuanaco a lo largo de los Andes Centrales en el Horizonte Medio 1 y 2, fundamentaba y fundamenta hasta hoy la tesis sobre una ideología religiosa compartida por dos estados serranos independientes (v.g. Kolata 1993b; Cook 2001b; Isbell 2001). Este argumento sirve también para respaldar la lectura del fenómeno huari como una expresión material del surgimiento y de la rápida expansión de un imperio (Lumbreras 1974; Williams 2001), que debió su éxito, entre otros, a una doctrina religiosa de gran poder proselitista (Menzel 1964, 1977; Cook 1983; Isbell y Cook 1987). El papel integrador de la religión está enfatizado también por los estudiosos que asumen posiciones críticas frente al hipotético imperio Huari (Bawden y Conrad 1982).

Al revisar *in situ*, y en los museos de Tiwanaku y La Paz, las colecciones de escultura en el estilo Tiahuanaco, el autor se ha dado con una sorpresa. La hipotética difusión de la imagen de una divinidad frontal de báculos, en medio del cortejo de sus acólitos alados de perfil, carece de un sustento empírico convincente; los supuestos teóricos en los que se fundamenta son discutibles, y su aplicación al análisis de la iconografía tiahuanaco lleva a insalvables contradicciones.

Los supuestos teóricos de los que deriva la hipótesis difusionista pueden resumirse en tres puntos:

1. La decoración de la llamada Portada del Sol y, en particular, la imagen de la deidad principal y de sus tres acólitos presentan la versión canónica de la doctrina religiosa de su tiempo. Las otras representaciones son antecedentes o imitaciones más o menos logradas de las imágenes-arquetipo de la portada. Por ende, toda definición del fenómeno de interacciones estilísticas tiahuanaco-huari debe partir de la comparación con esta obra de arte religioso.



Fig. 1. Personaje central de la Portada del Sol (Foto: D. Giannoni).

2. Todas las imágenes de un ser sobrenatural parado frontalmente con dos báculos, uno en cada mano, corresponden al mismo personaje, a la deidad principal que tiene varios acólitos alados, siempre representados de perfil (Figs. 1, 9A y B). Cook (1994, 2001b) ha buscado un fundamento teórico para esta propuesta y ha sugerido que el arte tiahuanaco, como el arte moche, tuvo estructura temática. Puede hablarse, por ende, del «Tema de la Deidad Frontal».

3. Por los supuestos anteriores, se presume que la variabilidad de rasgos corporales y atributos no afecta la identidad del personaje, puesto que se origina en la libertad artística y en inevitables pequeñas transformaciones del modelo a través del tiempo y del espacio. Para Cook (1994, 2001b), esta variabilidad sugiere que las artes figurativas se desarrollaron paralelamente en las áreas respectivas de Huari y de Tiahuanaco, las que estuvieron en constante interacción desde el Periodo Formativo (Pucara).

Diseños, convenciones y temas

A continuación se confrontarán los tres argumentos con las evidencias. El primero de ellos tiene carácter axiomático, puesto que nunca fue fundamentado con estudios analíticos y comparativos detallados de la iconografía tiahuanaco. La Portada del Sol, esculpida en el bloque de andesita gris, no es ni siquiera la más grande de toda la serie de imponentes esculturas monolíticas, que se erguían en los patios hundidos (v.g. «Templete semisubterráneo»), en las plataformas (v.g. Kalasasaya),

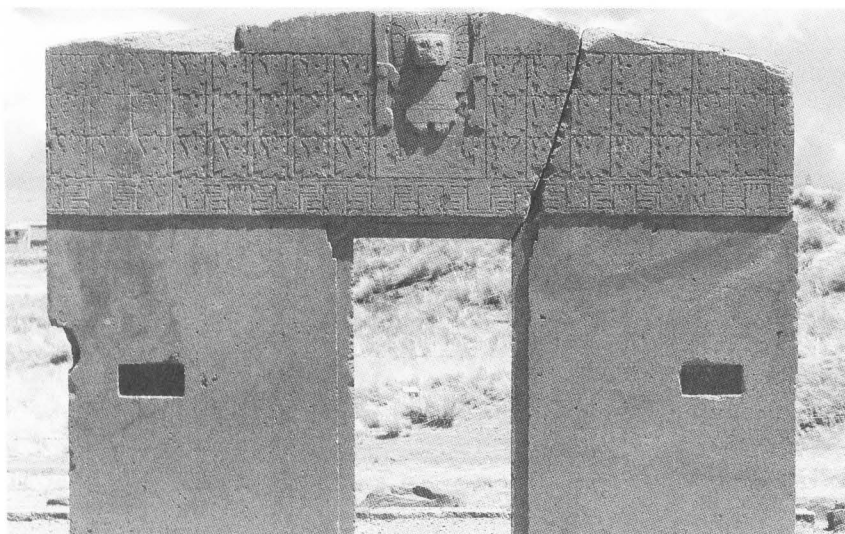


Fig. 2A.



Fig. 2B.

Fig. 2. Portada del Sol. Fig. 2A. Vista desde adelante; Fig. 2B. Vista desde atrás (Fotos: D. Giannoni).

al pie y, eventualmente, en la cima de dos pirámides principales. Hay entre ellos elementos arquitectónicos decorados en relieve, elementos de paredes y arquitrabes (v.g. el de Putuni), así como esculturas en bulto (v.g. monolitos Bennett, Ponce, Cochamama, etc.). Protzen y Nair (2001, este número) demostraron que las portadas decoradas en relieve pertenecen a la primera de las categorías mencionadas, puesto que formaban paredes de ambientes techados y nunca fueron destinadas para ser expuestas en el centro de espacios abiertos. La Portada del Sol se conservó en la esquina noroeste de un gran recinto ceremonial llamado Kalasasaya, al norte de la pirámide Akapana (Squier 1877; Kolata 1993a: 148, Figs. 2, 3), si bien hubo sospecha (Kolata 1993a; Isbell 2001) que era originalmente destinada para la cima de la pirámide Puma Punku (Fig. 3). Existe otra portada, llamada Puerta de la Luna. Su ubicación original tampoco es conocida. Algunos autores la localizan, de manera tentativa, en un recinto al noreste de Kalasasaya (Posnansky 1945, T. I: Pl. XXI; Miranda-Luizaga 1991). Ambas portadas llevan frisos compuestos de pedestales escalonados y caras radian-tes (Fig. 9C), características para la divinidad frontal de báculos, pero se diferencian en detalles iconográficos.

Cabe enfatizar que las representaciones de mayor complejidad en cuanto a la variedad de personajes no adornan a las portadas, sino a las estatuas monolíticas en bulto que representan a personajes ataviados con vestidos ceremoniales decorados de manera profusa y con implementos rituales en su manos, en particular keros y cuchillos de sacrificio (Bennett 1934: Fig. 5; Ponce 1964: Fig. 7; Cochamama, Fig. 11a; El Monje, Makowski 2001b: 92-93, Fig. 97 a, b; tres monolitos del ferrocarril, Isbell 2001: Fig. 20). La decoración figurativa ocupa toda la superficie del vestido ceremonial, salvo eventualmente el faldellín, pero incluye el cinturón y el tocado. Se debe mencionar que existen paralelos directos entre la decoración en relieve y el arte textil como lo han demostrado Conklin (1983, 1986) y Zuidema y de Bock (1990). Por ejemplo, los faldellines decorados con círculos encuentran paralelos estrechos en la pieza textil del Museo de Múnich, cuyo diseño contiene, según Zuidema y de Bock (1990), códigos calendarios. De ello resulta muy probable que los escultores que cubrían de relieves figurativos la superficie de vestimenta en las estatuas monolíticas hayan copiado los diseños realmente existentes en el atuendo ceremonial. Se ignora a quienes representaban las estatuas: ¿a reyes (Kolata 1993a), sacerdotes supremos o ancestros divinizados? Las tres opciones son igualmente probables y no se excluyen de manera mutua. Los lagrimales indican que los oficiantes poseían el status sobrenatural o lo adquirirían durante la ceremonia de la ofrenda.

Entre las estatuas mencionadas destacan el Monolito Bennett, encontrado en muy buen estado de conservación, el Monolito Ponce y el Monolito Cochamama (Pachamama), éste desafortunadamente muy dañado por el tiempo e incompleto. Dado que la ubicación de la Portada del Sol, por lo menos la actual, no es menos privilegiada que la del Monolito Bennett, y su decoración es menos compleja, no hay razones para considerar, *a priori*, que el primer y no el segundo relieve representa al panteón tiahuanaco en toda su complejidad. Recuérdese que el Monolito Bennett fue encontrado por el arqueólogo norteamericano Bennett *in situ*, en el recinto hundido, conocido como Templo Semisubterráneo (Ponce Sanginés 1964). La posición de la escultura sugiere que ésta originalmente se encontraba erguida en el centro del recinto y que fue orientada de tal manera que la cara del personaje daba al Oeste, mientras que las imágenes de las deidades radiantes miraban hacia el Este. Se impone la comparación con el conocido dibujo de Guaman Poma (1936 [1615]: f. 246, junio *haucaicusqui*) representando al Inca «bebiendo con el sol y con el Huanacauri». A lado se erguían otros monolitos, más antiguos y de estilo diferente. Los muros estaban adornados con cabezas clavadas de otros oficiantes humanos. Existe un consenso entre los investigadores que el recinto hundido formaba parte de un edificio más antiguo que los colindantes y de gran importancia ceremonial (Ponce Sanginés 1964; Kolata 1993a; Isbell 2001). La hipotética identidad del personaje como el rey-sacerdote, eventual fundador del linaje gobernante, es probable y hasta ahora no encuentra detractores. En este contexto resulta razonable suponer que la doctrina religiosa que brindaba fundamentos al Estado Tiahuanaco pudo haber sido ilustrada en la decoración del vestido en el Monolito Bennett. Los participantes del rito de sacrificio y libación, congregados en el patio, habrían tenido de este modo la oportunidad de conocer a las deidades protectoras de linajes gobernantes y, por intermedio de ellas, familiarizarse con las jerarquías y los parentescos descritos en los mitos de origen. Se puede mencionar también como argumento a favor de esta interpretación que el gesto ritual de ofrenda líquida a una deidad ancestral protectora y la representación del panteón dinástico en el vestido, comparten potencialmente la misma función: perpetuar el mito de origen del poder.

En cambio, no existen elementos de juicio para atribuir funciones similares a la Portada del Sol, si bien algunos personajes y reglas de composición se repiten en ambas obras escultóricas. Desde los primeros estudios de Posnansky (1945), varios autores (Anders 1986; Makowski 2001b, ms b; Zuidema ms) han intentado entender el código calendario que supuestamente se esconde en el programa iconográfico de la portada. A pesar de que las lecturas fueron diferentes en cada caso, todos los estudiosos coincidían en considerar a las complejas alternancias y repeticiones de figuras frontales como anotaciones de cálculos de calendario que fueron sustentadas en observaciones del ciclo solar. Algunas variaciones en las coronas radiantes y en los podios, los que se observan a la hora de comparar la imagen central con otras similares, repetidas en el friso inferior (Fig. 9C; Makowski

2001b: Fig. 92), constituían potenciales recursos para anotar respectivamente las posiciones solsticiales, equinocciales o cenitales dentro de una secuencia lunisolar compuesta de 12 meses. Obviamente, para que estas interpretaciones sean viables, hay que asumir de manera previa que el famoso personaje frontal estaba representando al Sol deificado y a sus respectivas epifanías. Si estas hipótesis, así como las suposiciones acerca de la localización original de la Portada del Sol en lugares de acceso restringido son correctas, sus famosos relieves habrían cumplido función diferente a los del Monolito Bennett. En lugar de presentar a todo el panteón, el mensaje estaría centrado en contenidos del calendario y en la presentación de una sola deidad solar con su séquito. En todo caso, como se verá adelante, la composición de la portada es menos compleja que la del Monolito Bennett y comprende un número menor de personajes centrales y subalternos.

Ahora se verá el segundo argumento: la imagen frontal de un ser radiante con báculos supuestamente correspondería siempre a la misma deidad, la que tiene tres acólitos invariablemente representados de perfil, de los cuales dos poseen cara humana, mientras que uno tiene cabeza de ave. Para que esta afirmación sea cierta, la imagen frontal del supuesto dios de los báculos debería siempre aparecer como la única (salvo eventuales repeticiones mecánicas por razones de diseño), y con un repertorio estable de rasgos y atributos. Caso contrario, habría que pensar que existe más de un personaje con estas características. Recuérdese, a título de ejemplo, que las imágenes de santos en la iconografía cristiana comparten con frecuencia, la posición frontal y la aureola. Sin embargo, se sabe que se trata de varios personajes con vidas y méritos diferentes, a los que aluden algunos detalles y atributos secundarios. En el caso de la deidad frontal de la portada, ninguno de los supuestos enunciados llega a cumplirse cuando se les verifica mediante el análisis comparativo de los relieves de Tiahuanaco. En la misma Portada del Sol hay siete variantes de la cara radiante, seis en el supuesto friso calendario, además de la gran imagen central. Las diferencias conciernen a detalles figurativos, v.g. el tipo de plumas en el tocado y motivos asociados como figuras de aves, figura de trompetero o un arco. El número de plumas se mantiene constante: 24. En cambio, en la Portada de la Luna, la cara frontal posee 16 plumas, de las cuales una —la frontal— carece de paralelos en la Portada del Sol.

En el caso del Monolito Bennett, la argumentación basada en los tres supuestos enunciados arriba revela todas sus debilidades y contradicciones, a pesar de que los bajorrelieves que lo adornan fueron considerados el antecedente más cercano de la Portada del Sol. En la parte central de la espalda de la estatua se aprecian tres figuras radiantes, erguidas frontalmente sobre sus podios respectivos, en lugar de una sola (Figs. 4B, 5; Makowski 2001b: 74, Fig. 79 a). Existe sí una que está esculpida en el lugar privilegiado —en la parte central de la espalda de la estatua— y que se encuentra parada de figura entera sobre un podio escalonado, entre dos caras frontales. Su nimbo radiante cuenta con 17 plumas (Fig. 15 b). No se representaron las siete plumas que deberían cerrar el marco alrededor de la cara, en la parte debajo de la barbilla. Las plumas adoptan la forma de rostros de frente, con expresión sonriente de la boca. En cada una de las dos manos, el personaje tiene dos objetos cortos de función desconocida, en lugar del acostumbrado cetro (báculo). Por todas estas características y por la apariencia del podio, el personaje difiere por completo de la imagen central de la Portada de Sol. Las dos caras radiantes casi iguales, dispuestas una a cada lado del personaje central a manera de acólitos, tampoco poseen paralelos en la portada. Las caras mencionadas tienen un tocado de seis plumas, tres de cada lado de la cara; las plumas terminan en cabezas zoomorfas, hoy muy erosionadas (felinos y aves en el dibujo de Posnansky [1945]). De la frente de cada cara nace un elemento de apariencia fitomorfa en forma de candelabro. Los dos personajes frontales restantes están distribuidos arriba del primero, uno al lado del otro. Sus caras radiantes, que cuentan con 24 plumas en el nimbo, descansan directamente sobre los podios respectivos, pero los cuerpos



Fig. 3. Vista general de Kalasasaya y del Templo Semisubterráneo desde la cima de Akapana, con la ubicación actual de monolitos y portadas (Foto: D. Giannoni).

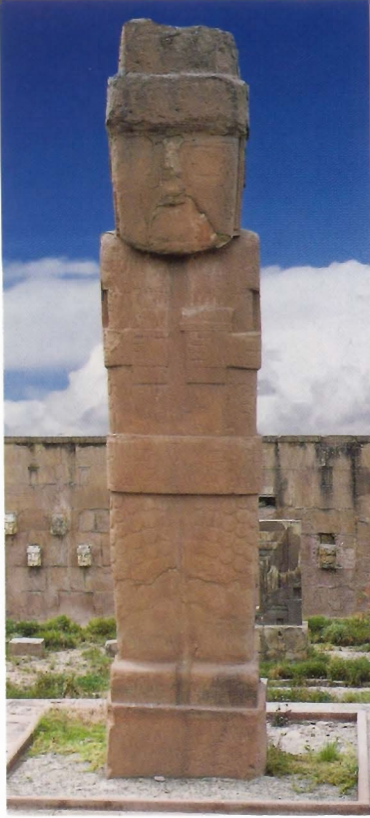


Fig. 4A. Monolito Bennett. Vista desde adelante (Foto: D. Giannoni).



Fig. 4B. Monolito Bennett. Vista desde atrás (Foto: D. Giannoni).

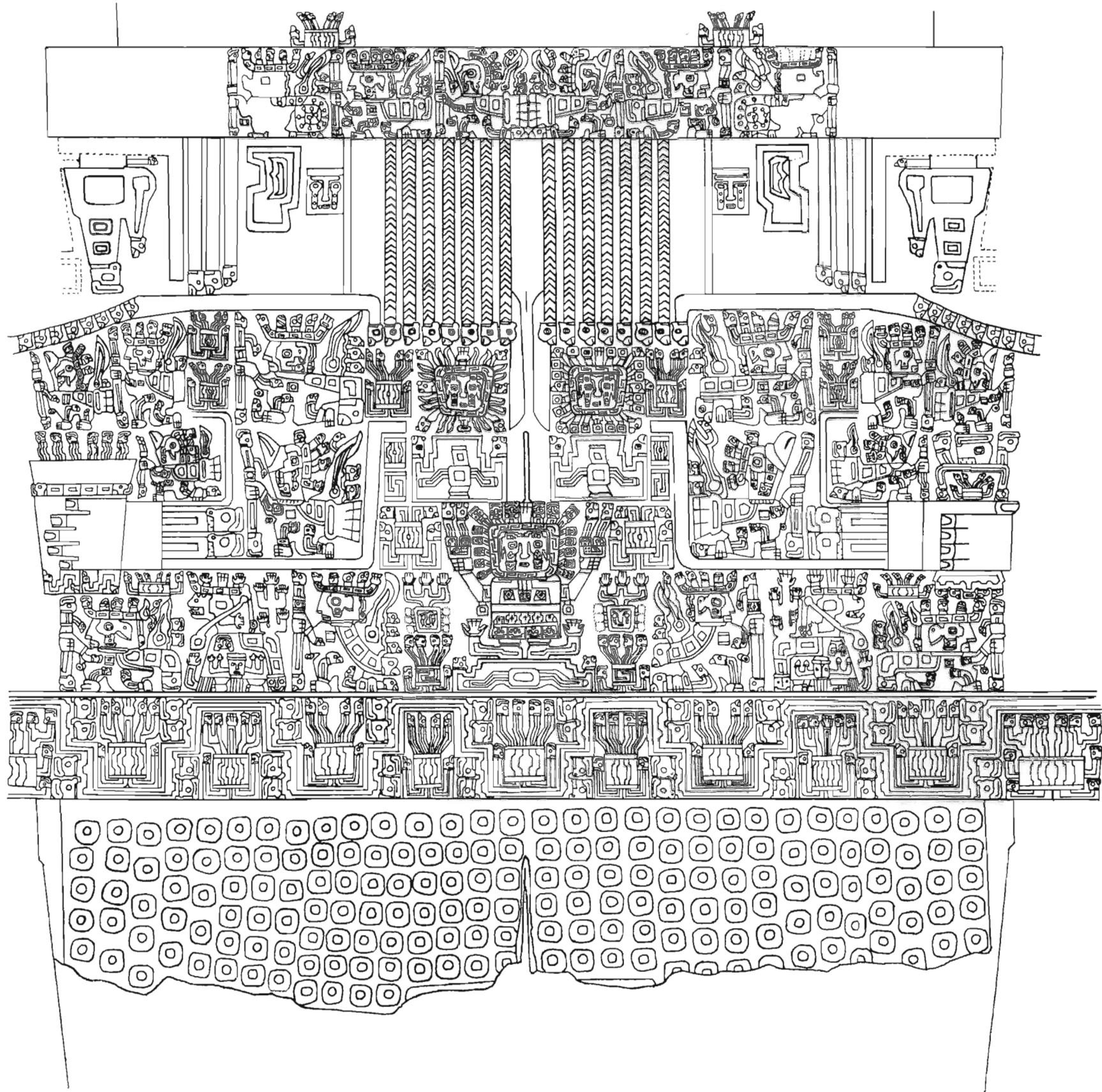


Fig. 5

no fueron representados (Figs. 4B, 5, 15 c). Las diferencias entre los tres personajes frontales son notables y sorprendentes, puesto que atañen a todos los elementos del diseño salvo la forma general. El de la derecha es comparable con algunas imágenes de la Portada del Sol, pero el podio sobre el cual está parado es diferente. En cambio, la figura de la izquierda carece de paralelos, entre otros, porque varias plumas en el tocado adoptan la forma de alas de ave.

En resumen, si cada una de las caras radiantes corresponde —tal como parece por los detalles de nimbos y podios— a una deidad frontal con características distintas, los relieves en la espalda del Monolito Bennett presentarían a un grupo de cinco personajes frontales, de los cuales sólo uno se parece a la deidad de la Portada del Sol. Diferencias aún mayores saltan a la vista cuando se compara los cortejos de acompañantes de perfil, esculpidos respectivamente en la portada y en el monolito. En el Monolito Bennett estos acompañantes avanzan en dos grupos de 12 personajes cada uno, dando la espalda al grupo central de cinco deidades frontales y se dirigen hacia la parte delantera de la estatua, donde se encuentra el gran kero y otros implementos rituales sostenidos por el oficiante retratado. Cada grupo está conformado por cuatro filas sobrepuestas, una arriba de la otra. Se recordará que en la Portada del Sol hay solo tres filas, compuestas cada una de ocho acompañantes de perfil; éstos avanzan desde ambos lados hacia la deidad frontal erguida en su podio. Las diferencias no se limitan a la composición, sino atañen también al repertorio de seres que integran a los cortejos. Todos los tres tipos de «ángeles alados» de la Portada del Sol están también presentes en el Monolito Bennett, pero en este último monumento aparecen también varios personajes sin paralelos en la portada. Entre estos últimos destacan el conocido camélido cuyo cuerpo genera plantas (Figs. 4B, 5; Makowski 2001b: Fig. 86d), y el caracol antropomorfo con báculo (Makowski 2001b: Fig. 86b). El número de variantes de personajes antropomorfos y ornitomorfos alados de perfil es mayor en el Monolito Bennett que en la Portada del Sol. Sus tocados radiantes poseen de tres a cinco plumas.

Un caso aparte lo constituye el Monolito Cochamana (Pachamama, Fig. 11A). Como el Monolito Bennett, esta escultura, desafortunadamente fragmentada e incompleta, representa a un personaje con vestido ceremonial decorado de manera profusa. Aquí también se trata de un cortejo de figuras sobrenaturales que comprende a un personaje de báculos en posición frontal. El cortejo forma un friso arriba del cinturón. A diferencia de los casos anteriormente analizados, el personaje central no está inmóvil y parado sobre un podio escalonado, sino camina hacia la izquierda. Su tocado tiene sólo 14 plumas en el tocado, casi todas terminadas con cabezas de felino. Otra diferencia que salta a la vista en comparación con la Portada del Sol y con el Monolito Bennett es el número de figuras con cabeza de ave que integran el cortejo representado debajo del personaje frontal.

El Monolito Ponce tiene el menor tamaño de todos los anteriores (Figs. 6A, 6B, 7). Si bien su conservación es buena, varios detalles han sido borrados por la erosión de la superficie. Sin embargo, se puede apreciar aún el personaje frontal con dos cetros y el nimbo radiante. El personaje en mención está esculpido en el centro de la espalda de la estatua del oficiante y no está parado sobre un podio, sino que camina hacia la derecha. Su nimbo radiante cuenta con sólo 13 plumas, cuya decoración es la misma que la del personaje central de la Portada del Sol: discos redondos que se alternan con cabezas de felino de perfil. Algunos de los acompañantes alados de perfil se parecen a sus similares de la Portada, pero están distribuidos en cinco bandas paralelas y dan la espalda al personaje frontal, como en el Monolito Bennett. Una de estas bandas decora el tocado y las cuatro restantes el vestido de la estatua del oficiante. Entre los acompañantes alados hay también dos tipos de personajes que carecen de paralelos en la Portada: un felino antropomorfo y un ser con la cabeza de pez.

Por lo visto, la interpretación tradicional de la Portada del Sol carece de bases empíricas sólidas. Su diseño no tiene paralelos cercanos en ningún otro monumento escultórico en estilo

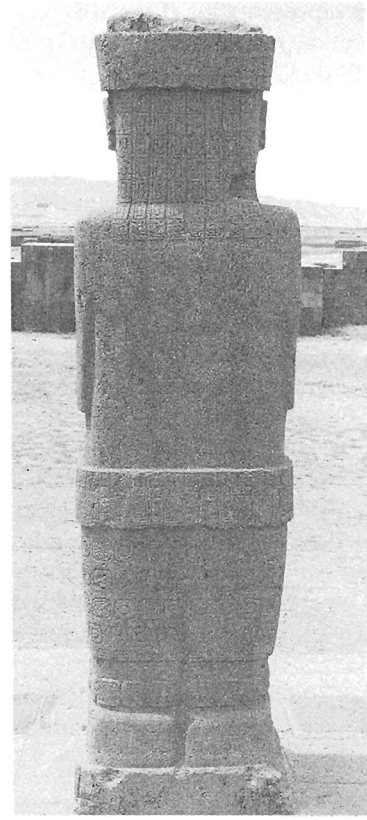


Fig. 6A. Monolito Ponce. Vista desde adelante (Foto: D. Giannoni).

Fig. 6B. Monolito Ponce. Vista desde atrás (Foto: D. Giannoni).

Tiahuanaco. Al parecer, la portada nunca fue tomada como modelo, ni copiada ni reproducida con modificaciones por los escultores tiahuanacotas. Tampoco existen evidencias que justificarian la identificación de todas las figuras frontales de báculos con la misma deidad radiante de los cielos. En un intento de defender la atractiva e influyente hipótesis de Menzel, se podría eventualmente argumentar que las cuatro caras de deidades radiantes que acompañan a la figura central en el Monolito Bennett representan a sus aspectos: v.g. personificaciones del sol en sus respectivas posiciones solsticiales, equinocciales a fines de las temporadas seca y húmeda, o en cenit y en nadir, en concordancia con el tenor de las variadas interpretaciones del friso-calendario publicadas por diferentes autores desde los tiempos de Posnansky. Al margen del carácter especulativo de este argumento, la distancia entre estas hipotéticas epifanías podría ser incluso tan notable como la que separa al Punchao de Huiracocha en la religión inca, ambos considerados aspectos de una sola deidad solar por Demarest (1981). Es necesario recordar también que las diferencias intencionales en atributos, detalles de atuendo, posturas y características corporales de las deidades frontales, así como de sus cortejos en los tres monolitos y en la Portada son notorias y ponen en tela de juicio la validez del tercer fundamento de la hipótesis de Menzel (1968b, entre otros), a saber, la variabilidad de detalles figurativos del atuendo y de atributos no afectaría la identidad de un ser sobrenatural. Según Menzel (1968b) y Cook (1994, 2001b), la postura —de frente o de perfil— bastaría para poder identificar al personaje.

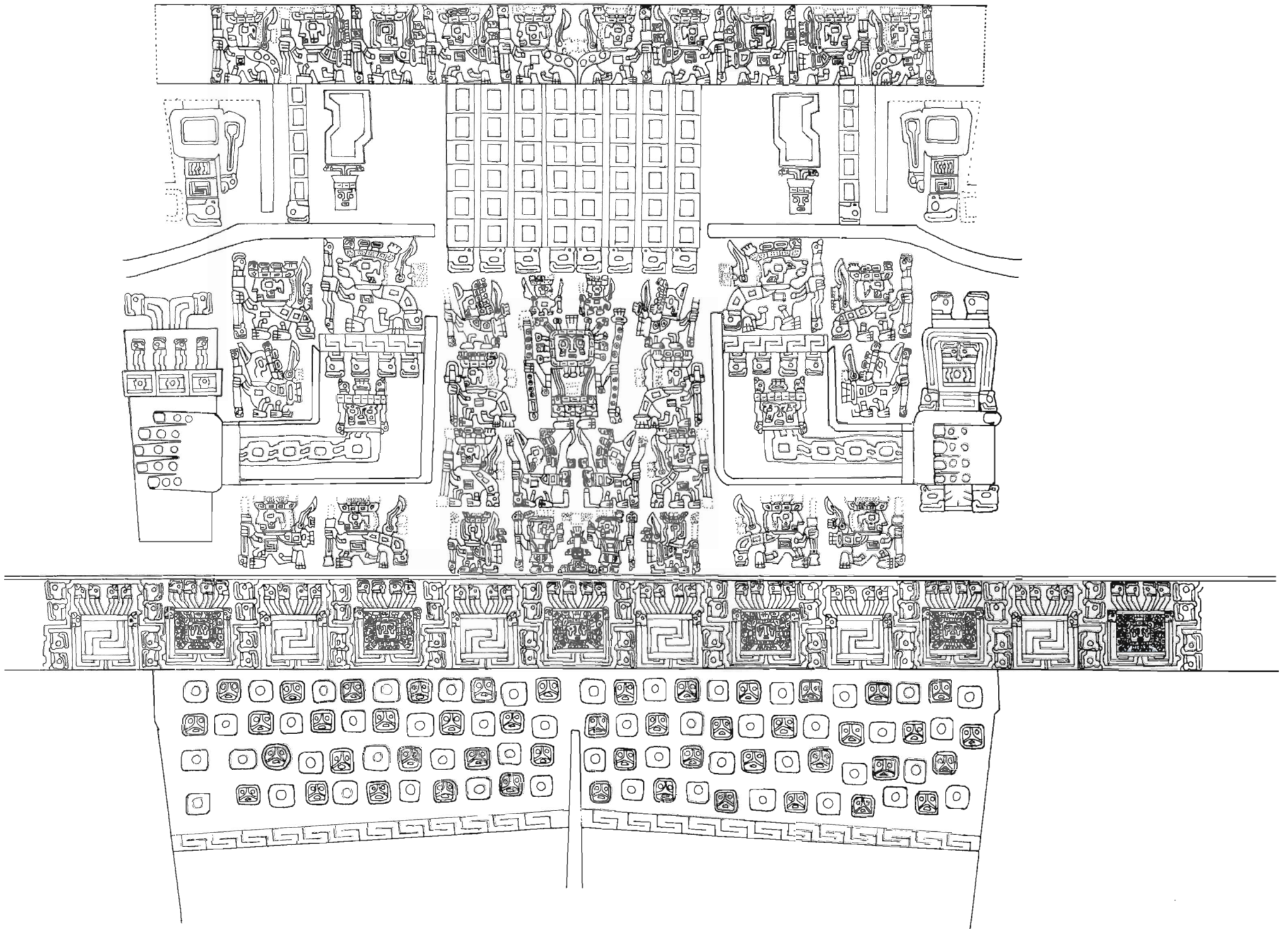


Fig. 7

Este argumento tiene también otras debilidades. De comprobarse su validez, la hipotética Deidad con Báculos tiahuanaco constituiría un caso excepcional en la historia universal de artes figurativas. Por lo general, la posición frontal, si no se desprende de la naturaleza de la actividad realizada por el personaje retratado, suele expresar las diferencias de rango, de posición política o social de éste, en comparación con otros que lo acompañan. Recuérdese, a título de ejemplo, la discusión sobre la convención frontal en el arte helenístico, romano, oriental de partas y sasánidas, así como de la antigüedad tardía desde Diocleciano y Constantino. El personaje frontal (emperador, tetrarca, rey, dios) se encuentra representado de este modo para enfatizar su posición jerárquica superior respecto a los acompañantes que están de perfil. En los casos citados la postura frontal nunca es exclusiva a un sólo motivo antropomorfo e inmanente a su personalidad, si bien puede relacionarse con toda una categoría de seres, v.g. dioses o gobernantes.

Por otro lado, no es necesario traer a colación las reflexiones teóricas de Panofsky (1982, 1983) para demostrar que un parecido formal entre dos imágenes no implica necesariamente que las dos poseen el mismo significado, incluso si este parecido no es fortuito. Las formas figurativas que viajan a través del tiempo y a través del espacio poseen a menudo historias propias, independientes de los contenidos. Los diseños copiados adquieren a veces significados nuevos. Por otro lado, la invención del artesano o del artista encuentra con cierta frecuencia nuevas modalidades para expresar los viejos contenidos (Panofsky y Panofsky 1975). No todo festín (banquete) es interpretable como la Última Cena o como las Bodas de Caná en el arte del occidente cristiano, ni tampoco todo crucificado tiene que necesariamente identificarse con Jesucristo. La identidad se define generalmente por intermedio de detalles que a veces son mínimos y resultan difíciles de captar para el observador que desconoce el contexto cultural de la obra.

Se ha comprobado de modo reciente (Makowski 1996, 2000a) que estos principios generales se aplican plenamente a la iconografía mochica cuando se han revisado las conocidas propuestas de Donnan (1975, 1985, entre otros) concernientes al «Tema de Presentación de la Copa» o «Tema del Sacrificio». Se ha logrado demostrar que el destinatario de la copa no es el mismo en distintas escenas calificadas tentativamente como variantes formales del dicho tema: no menos de cinco deidades diferentes, cuatro masculinas y una femenina pueden aparecer en este papel; los personajes sobrenaturales que entregan la copa también varían, al igual que los encargados de sacrificar a los prisioneros humanos (Makowski 1996). Además, el episodio de la entrega se repite con variantes en dos secuencias narrativas diferentes. Una de ellas, iniciada por un mítico combate entre objetos animados (armas, vestidos y herramientas de tejer, Makowski 1996; *Cf.* también Quilter 1997) y guerreros humanos, culmina con el traslado de los prisioneros a las islas por el mar. En la otra secuencia (Alva y Donnan 1993; Castillo 2000) los perdedores del combate ritual entre dos bandos de guerreros humanos están sometidos a una larga carrera en dirección inversa, hacia la sierra, y algunos de ellos son sacrificados mediante despeñamiento, descuartizamiento o están degollados. En la primera secuencia, la sangre humana es ofrecida a los dioses del mar, de la noche y de las entrañas de la tierra. Estas características se desprenden de sus atributos y de los contextos de actuación. Una de estas deidades, conocida como «El Decapitador», suele adoptar la posición frontal, pero también se la representa de perfil, por ejemplo, cuando recibe la copa (Makowski 2000a: Figs. 64 a-c, 69b, 78, 79). En la segunda serie de imágenes la sangre humana está vertida en honor a una «Deidad Radiante de los Cielos», y los demás dioses están en calidad de oferentes y participantes del banquete. Existe también en el repertorio una escena de entrega de la copa a un sacerdote humano sin rasgos sobrenaturales. Se trata de un sacrificio humano seguido por un rito de libación. La parte culminante del rito se desarrolla en la cima de una estructura ceremonial escalonada piramidal (Alva y Donnan 1993; Makowski 2000a: Fig. 74). De esta diversidad de protagonistas y de la variedad de tramas narrativas se desprende que todas las escenas en las que una copa pasa de mano en mano en el contexto de un sacrificio no pertenecen a un solo tema. Se trata más bien de un esquema, es decir de una convención figurativa para representar al episodio central de ofrenda en cualquier ceremonia que implicaba la muerte y el desangramiento de una víctima humana con fines de sacrifi-

cio. Se ha resumido con detalles los resultados de la revisión de la hipótesis de Donnan, puesto que, recuérdese, esta propuesta fue retomada por Cook (1994) y aplicada al estudio de las iconografías tiahuanaco y huari. La comparación con el arte moche sustentaría, en su opinión, la definición de la serie de «deidades centrales» y de los «cortejos de ángeles alados de perfil» (Cook 1994) como temas iconográficos.

Al margen de la polémica sobre las características estructurales de la iconografía mochica, la vigencia de la estructura temática puede ser demostrada de manera empírica cuando en un universo de creaciones figurativas predominan escenas. Por escena se entiende a una unidad de composición que involucra a dos o más personajes interrelacionados, cuya ubicación respectiva, gestos, orientación, atributos y elementos de escenario sirven como medios para transmitir el significado de la actuación. Una breve revisión basta para comprobar que las escenas son prácticamente inexistentes en el arte tiahuanaco. Las relaciones entre personajes, sus orientaciones y gestos en las composiciones complejas como la Portada del Sol o el Monolito Bennett no se desprenden de la naturaleza de la actuación, sino de la aplicación de reglas casi heráldicas de simetría, jerarquía, oposición, inversión (González 1974). Por otro lado, cuando un arte posee realmente la estructura temática, como el arte griego o el arte bizantino, el personaje-tipo mantiene inalterado un repertorio de atributos que permiten identificarlo, incluso en abstracción del contexto narrativo de la escena, v.g. la iconografía de Heracles, Eros o la iconografía de los santos (Panofsky 1983). Ello tiene su explicación en las relaciones entre la literatura escrita y las artes figurativas. La convención figurativa es siempre posterior al texto del que fue sustraído el episodio ilustrado. A menudo el tema iconográfico se origina en una ilustración del libro. El artesano o el artista tienen en mente el arquetipo literario y se limita a reproducir los atributos consagrados por la tradición escrita. Su libertad es particularmente limitada en el caso de motivos provenientes de textos religiosos tanto paganos como cristianos. Desde la perspectiva del autor, las importantes diferencias que hacen distanciar las tradiciones figurativas de los Andes Centrales del arte antiguo, medieval y renacentista europeo se originan en la ausencia del texto escrito y en particular del libro ilustrado. Estas diferencias son particularmente flagrantes en el caso tiahuanaco.

La estructura de la iconografía tiahuanaco

Como se verá a continuación, los artesanos tiahuanaco no crearon sus bajorrelieves imitando detalle por detalle escenas-modelo. Tampoco tomaron por referencia los episodios de los mitos o los momentos vividos durante las fiestas y ceremonias religiosas para dibujar escenas llenas de acción y detalles de paisaje, como fue el caso de los alfareros mochica (Makowski 2000a, 2001a). El artesano tiahuanaco maneja un repertorio muy limitado y rígido de convenciones para trazar figuras antropomorfas y distribuirlas en espacios arquitectónicos o sobre la superficie de monolitos. Seres parados de frente, sobre un podio o caminando, y también seres de perfil corriendo, caminando o «volando» (decúbito ventral), se multiplican y alinean en filas a manera de procesión. El interior de estas figuras, cuya postura y orientación están indicados por el contorno, se rellena con elementos de apariencia casi abstracta, similares a glifos. A partir de la decoración de la Portada del Sol se ha establecido la lista siguiente de los «glifos» (Fig. 8):

1. Signo escalonado que lleva en la cima un disco oval (Fig. 8 a);
2. Pluma con disco (Fig. 8 b);
3. Cabeza de felino de perfil (Fig. 8 c);
4. Pluma tripartita (Fig. 8 d), combinada a veces con la imagen frontal de la cabeza de felino;
5. Cara frontal (Fig. 8 e);

6. Cabeza de un ave de rapiña doble (Fig. 8 f);
7. Cabeza de un ave de rapiña simple (Fig. 8 g);
8. Cabeza de pez (Fig. 8 h);
9. Concha de caracol (Fig. 8 i);
10. Cuerpo acéfalo de ave (Fig. 8 j);
11. Ave de rapiña de cuerpo entero (Fig. 8 k);
12. Meandro (Fig. 8 l);
13. Signo concéntrico, llamado *cocha* por Posnansky (1945) y algunos arqueólogos bolivianos (Fig. 8 m);
14. Cabeza de cóndor (ave con cresta y collar, Fig. 8 n).

Los signos enumerados se repiten en casi todas las esculturas tiahuanaco y también en el arte huari sobre los soportes textiles y alfareros. Varios de ellos aparecen también en las tabletas de rapé (Torres 1987: 90-96; 1994), en la cerámica figurativa (Alconini 1995) y en los adornos de metal tiahuanaco (v.g. Makowski 2001b: Fig. 74). El repertorio se completa con la segunda lista de diseños excepcionales que aparecen como atributos de la figura central de la Portada y también asociados a las figuras menores de la greca escalonada que delimita la parte inferior del friso:

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

Los elementos básicos que se acaban de enumerar se combinan conformando atributos de personajes: lagrimales, apéndices internos (¿pintura corporal?), colas y alas de ave, coronas radiantes de plumas, decoraciones de podios escalonados, etc. (v.g. Fig. 8 [derecha] a-c, e-j). El escultor, el tejedor o el ceramista estaban trazando en el inicio de su trabajo el contorno de la figura luego de haberla escogido dentro de un repertorio de convenciones y motivos que se acostumbraba reprodu-

cir. Como ya se ha mencionado, el repertorio de convenciones se limita a cinco variantes: figuras frontales paradas, figuras frontales caminando hacia la izquierda o derecha, corriendo o caminando de perfil, echados decúbito ventral en posición de vuelo. El repertorio iconográfico de la escultura en relieve tiahuanaco es tan restringido como el formal (Makowski 2001b: Figs. 84-86):

- personajes antropomorfos alados;
- personajes antropomorfos con cuchillos de sacrificio;
- personajes ornitomorfos;
- caracoles antropomorfizados;
- camélidos;
- felinos.

Luego de haber reproducido el contorno de la figura seleccionada, el artesano rellenaba su interior con detalles construidos mediante combinaciones de signos similares a glifos. Resulta razonable suponer que estos signos servían para dotar al personaje de identidad puesto que se ubican en lugares precisos de la cara y del cuerpo desnudo y/o al interior de los elementos de atuendo ceremonial y de los atributos de función sostenidos en la mano: túnica, cinturón, faldellín, orejeras, pectoral y tocado de plumas (Figs. 9 A y B). La sensibilidad estética subyacente en este procedimiento no es la de un escultor o pintor, sino más bien la de tejedor. Las repeticiones y combinaciones de elementos siguen reglas fijas, con frecuencia numéricas. Este procedimiento creativo no guarda parecido alguno con el trabajo de pintor que recrea temas preestablecidos copiando figuras completas con pequeñas modificaciones. Se asemeja en cambio a la manera como las tejedoras tradicionales de la comunidad de Q'ero construyen los significados de sus diseños de apariencia abstracta (Silverman 1994) a partir de un repertorio fijo de elementos. El procedimiento que se acaba de reconstruir se parece también a las técnicas decorativas observadas en los textiles bordados de Paracas (Dwyer y Dwyer 1975; Paul 1990a, b; Frame 1994). Los contornos fueron previamente marcados, trazados con bordado y luego rellenos con detalles. En el repertorio iconográfico paracas necrópolis raramente se encuentran dos motivos realmente similares en todos los detalles, pero los elementos de diseño y las reglas de su combinación se repiten (Makowski 2000b).

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

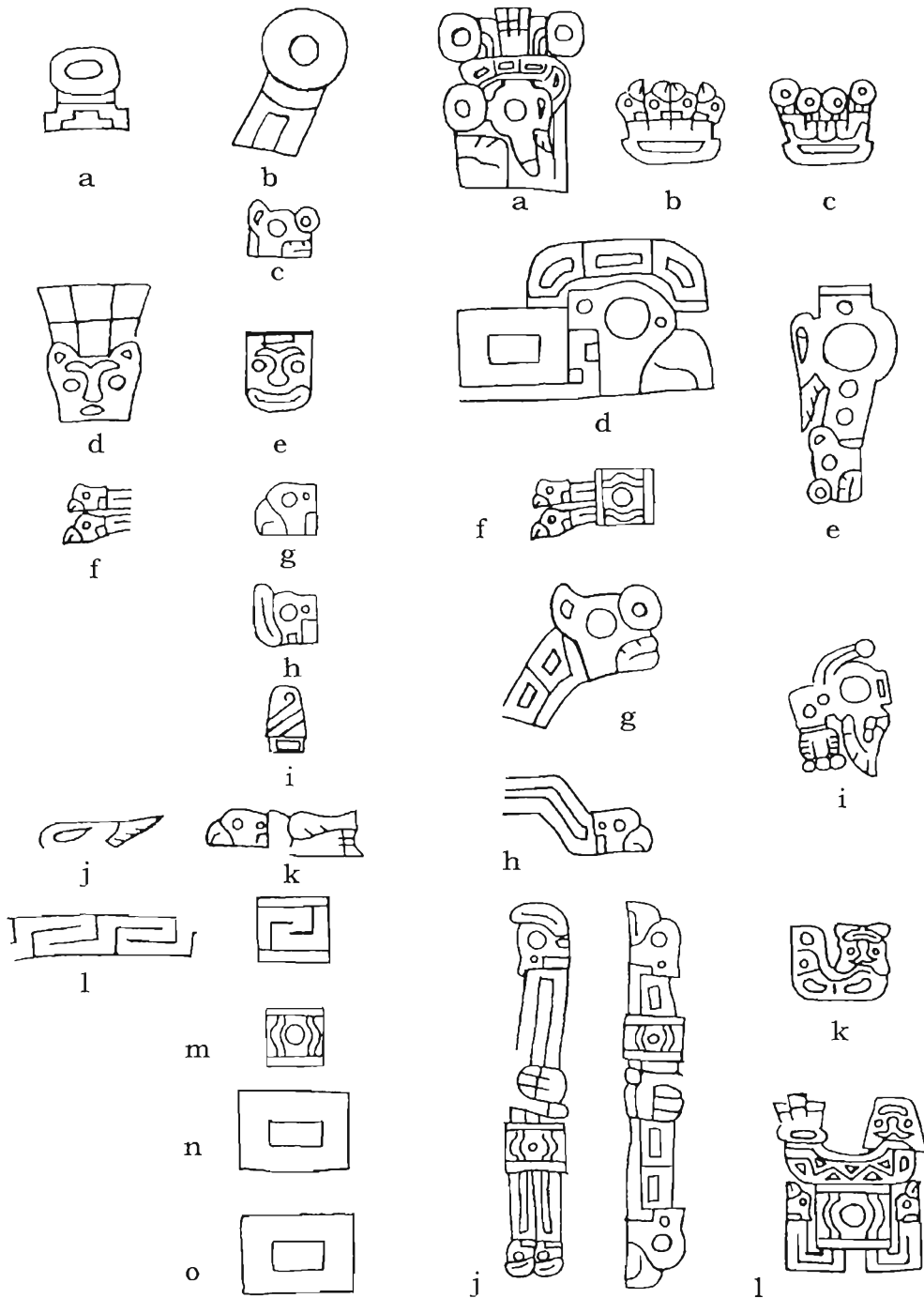


Fig. 8. Repertorio de signos emblemáticos (izquierda) y de atributos compuestos de signos en la Portada del Sol (derecha). Der. a, k. Adornos del podio. Der. b, c. Terminaciones de cola en los personajes ornitomorfos. Der. d, f, Báculos y terminaciones de báculo. Der. e, i. Lagrimales; Der. l. pectoral (Dib.: C. Lhi).

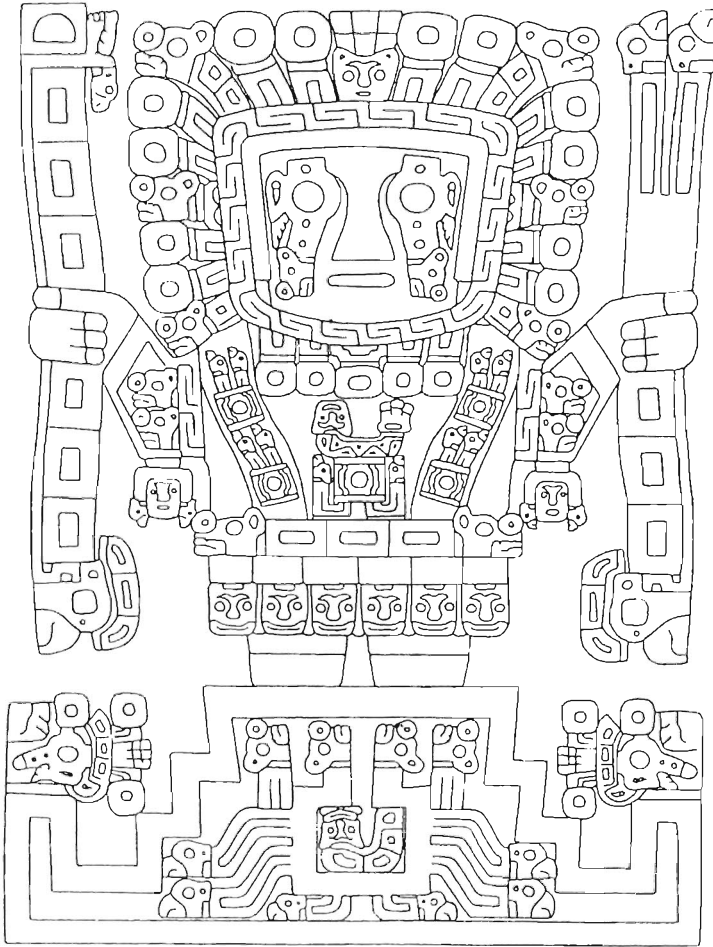


Fig. 9A. Portada del Sol. Personaje central (Dib.: C. Herrera).



Fig. 9B. Portada del Sol. Personaje de perfil (Dib.: C. Herrera).

personajes antropomorfos (los nimbo-coronas las tienen también los animales fantásticos: camélidos, felinos y aves), y cualquiera de ellos pudo ser representado de perfil o de frente según el contexto. Esta conclusión se confirma adicionalmente con un breve ejercicio de imaginación. Si se voltean las figuras aladas de perfil en la Portada del Sol de tal manera que aparezcan de manera frontal y se las represente usando de modo exclusivo los recursos formales que manejaban los escultores tiahuanaco, el resultado sería el siguiente: las alas desaparecerían tapadas por el torso. Las figuras tendrían hasta 24 plumas en sus coronas radiantes. Las de perfil tienen sólo cinco, pero ello se desprende de la imposibilidad de proyectar la totalidad del nimbo cuando sólo una mitad de la cara está expuesta; 12 plumas, correspondientes a la otra mitad de la cara, permanecen ocultas, y las siete restantes que rodean la barbilla deben omitirse por falta de espacio. Una vez volteadas de frente las figuras de perfil podrían también sostener dos báculos, uno en cada mano. Recuérdese que los escultores tiahuanacotas representan sólo una mano en las figuras aladas de perfil, la otra permanece oculta.

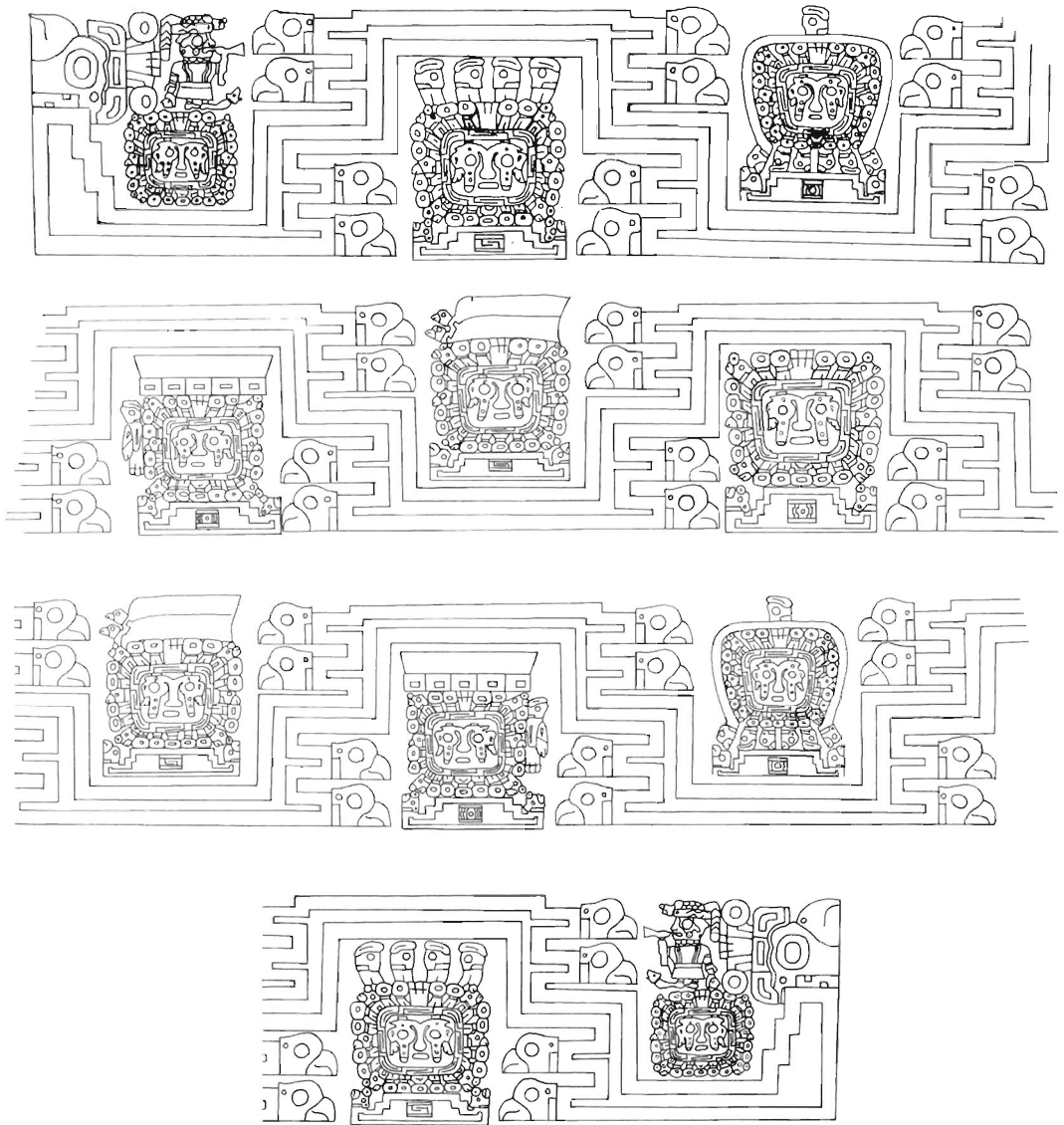


Fig. 9C. Portada del Sol. Friso calendario (Dib.: C. Herrera).

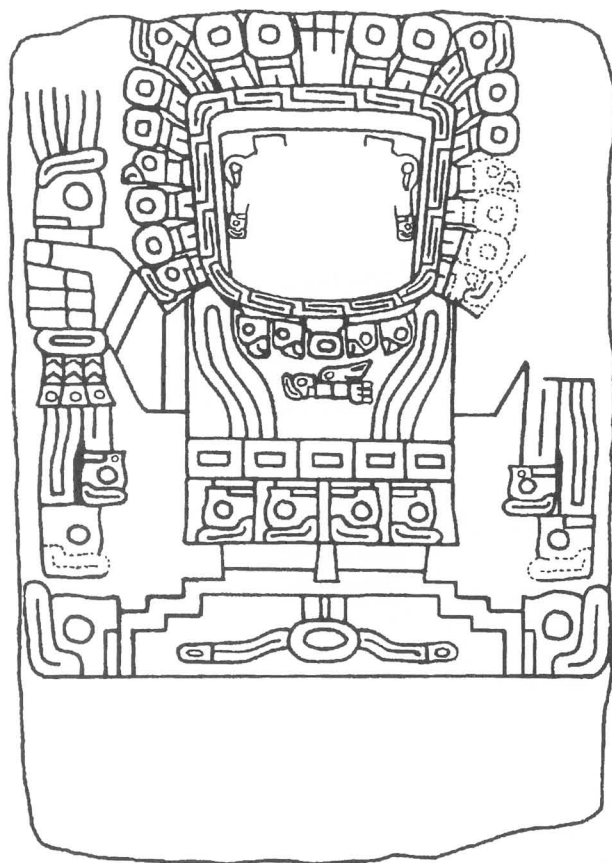


Fig. 10. Estela Chuki Apo Marco (de Portugal Ortiz 1998; Dib.: C. Herrera).

Las conclusiones que se desprenden de este ejercicio y de la discusión previa son las siguientes. Los frisos con un personaje en posición frontal y varios acólitos de perfil representarían a un conjunto de deidades cuyo carácter sobrenatural se desprende de las coronas radiantes, de los cetros-báculos y de la presencia de alas en el caso de los personajes antropomorfos. La oposición entre la figura frontal y las otras de perfil expresa según toda probabilidad una relación de jerarquía, similar a la que se establece en un contexto de homenaje. Ello no implica, sin embargo, que la posición central y la postura frontal correspondían necesariamente a un solo personaje de mitología. La comparación entre los relieves de la Portada del Sol y del Monolito Bennett hace descartar esta posibilidad. El esquema de dos procesiones que avanzan hacia un personaje de dos báculos o van en el sentido contrario, como despidiéndose de él, es tan sólo un recurso formal y no un tema. Como tal pudo ser usado para representar diferentes panteones. El personaje cuyo rango le predestinaba a asumir la posición frontal en una asamblea, cambiaba de ubicación y de pose cuando se le representaba como integrante del cortejo de una deidad de mayor jerarquía que él; en este último caso adoptaba la pose de perfil. Para visualizar esta propuesta se podría utilizar una comparación con las fotografías de reuniones castrenses. En el encuentro de los capitanes con un coronel, este último se hará retratar de frente recibiendo el saludo reglamentario de los demás, pero se cuadrará en pose de perfil frente a un general, junto con otros coroneles durante una recepción en el estado mayor. La

comparación que se acaba de hacer es útil también desde el otro punto de vista. Un conocedor de las tradiciones castrenses sabrá reconocer el historial del alto oficial y su rango gracias a las insignias y condecoraciones que lleva en su uniforme. El autor tiene la impresión de que los símbolos-glifos cumplían en la iconografía tiahuanaco un papel similar, *toute proportion gardée*, al que se acaba de describir: un artesano podía transmitir a través de una combinación de signos varias informaciones acerca del personaje retratado, sea este un ser humano o un personaje mitológico zoomorfo.

La identidad de las «deidades de báculos» y su personalidad iconográfica

El complejo contexto de las composiciones como las del Monolito Bennett no deja lugar a dudas que ha sido intención del escultor representar a varios personajes sobrenaturales con rango y características bien definidas. Algunos de ellos están representados de frente, otros de perfil. La identidad de cada personaje está señalada por intermedio de signos-glifos que adornan su cuerpo y su vestido, así como, obviamente, por su apariencia corporal, la de hombre, ave, felino, caracol o camélido. Dado que en el *corpus* no hay dos imágenes frontales idénticas, es menester descubrir los principios de selección y combinación de signos-glifos si se pretende definir a cada uno de los personajes y luego, eventualmente, contestar a la pregunta de cuántas deidades presiden el panteón o los panteones tiahuanaco. En la Tabla 1 se confrontan las características de los rostros frontales rodeados de un nimbo radiante en los relieves tiahuanaco, tanto aquellos que pertenecen a los personajes de báculos, como los que han sido esculpidos como motivos independientes en la cima de sus podios respectivos, reemplazando, de este modo, a la imagen completa de «deidades de báculos». La serie incluye todos los relieves mejor conservados y procedentes del sitio arqueológico de Tiwanaku y sus alrededores.

La comparación sistemática confirma la primera impresión en cuanto a la notable variedad de rasgos secundarios. El número de plumas en el nimbo radiante varía entre 13 y 24. Salvo una excepción (N.º 6), todos los nimbos contienen una pluma tripartita frontal y la mayoría cuenta con plumas terminadas por discos redondos y ovals. En cambio, las plumas de forma figurativa son exclusivas de ciertos personajes y, tal como lo se ha sugerido arriba, parecen definir la identidad de cada uno de los seres sobrenaturales. Por ejemplo, el personaje frontal de la Portada del Sol (N.º 1) se distingue por los adornos de cabezas de felinos de perfil, mientras que el personaje frontal del Monolito Bennett (N.º 7) destaca por su nimbo compuesto de rostros frontales; en cambio, las cabezas de pez caracterizan al nimbo radiante del personaje frontal esculpido en el Monolito Cochamama. Estas diferencias están reforzadas por las formas variadas de cetros (báculos) y por los detalles (combinaciones de signos-glifos) de indumentaria y de podios.

Los personajes sobrenaturales de perfil cuyas siluetas forman cortejos alrededor de las deidades frontales comparten con estas últimas un rasgo del tocado, la pluma tripartita, la que en su caso se ubica en la parte trasera de la corona de rayos. Esto se ha podido comprobar mediante la comparación de los seres antropomorfos (Tabla 2) y los seres ornitomorfos (Tabla 3) representados en la Portada del Sol y en el Monolito Bennett. Es muy posible que este desplazamiento de la cúspide hacia la parte trasera del cráneo tenga su explicación en los principios de composición y se desprende de la conversión de la representación frontal del nimbo radiante en la proyección de perfil del mismo. Un énfasis especial merece la pluma en forma de caracol que es compartida por todos los personajes de perfil, pero no aparece en los tocados de los seres de mayor jerarquía, representados de frente. Llama también la atención que en las coronas de los integrantes de cortejos se está omitiendo las plumas de formas geométricas, como si el artesano hubiese querido poner énfasis en los detalles portadores de significado que tuvieron una relación directa con la identidad de los personajes. La pluma que cada uno de los seres de perfil lleva en su frente parece haber tenido un papel emblemático especial, puesto que existe una fuerte relación entre el motivo representado en este lugar (felino, ave o pez) y la selección de signos-glifos que decoran las otras partes del cuerpo:

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

* signos representados en los podios escalonados

** cabezas de felino y de ave alternadas

*** la parte conservada permite estimar el número total de elementos

Casos analizados:

1. Portada del Sol, personaje frontal de báculos (Fig. 9A).
2. Portada del Sol, rostros radiantes del friso inferior (Fig. 9C).
3. Monolito Bennett, rostro radiante frontal a la derecha (Figs. 4B, 5).
4. Monolito Bennett, rostro radiante frontal a la izquierda (Figs. 4B, 15 c).
5. Estela Chuki Apu Marco (Portugal Ortíz 1998: 244, Fig. 218; aquí Fig. 10)
6. Portada de la Luna, rostro radiante frontal.
7. Monolito Bennett, personaje frontal en el centro, (Figs. 4B, 5, 15 b).
8. Monolito Cochamama, personaje frontal (Fig. 11A).
9. Monolito Ponce, personaje frontal (Fig. 7).

Tabla 1.

Emblema	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
Emblema frontal										
felino	-	+	-	-	-	-	?	-	-	?
ave	+	-	+	+	+	+	?	-	-	?
pez	-	-	-	-	-	-	?	+	+	?
Otros signos en el tocado										
caracol	+	+	+	+	+	+	+	+	+	?
pluma	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
ave	+	+	+	+	+	+	-	-	-	?
pez	-	-	-	-	-	-	+	+	+	?
Signos en el cuerpo										
ave	+	+	+	+	+	+	-	-	-	?
pez	-	-	-	-	-	-	+	+	+	?
Signos en las alas										
ave	-	+	+	+	+	+	-	-	-	+
pez	+	-	-	-	-	-	-	+	+	-
mixto	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
Adornos del báculo										
ave	-	+	+	+	+	+	-	-	-	-
pez	+	-	-	-	-	-	+	+	+	+
*	-	-	+	+	+	+	-	+	-	-

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

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

En el Monolito Bennett se ha puesto la sigla A a las seis variantes de personajes antropomorfos y un número correlativo.

Tabla 2.

Emblema	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Pluma frontal en el tocado							
felino	-	-	-	-	?	?	?
ave	-	-	-	-	?	?	?
pez	+	+	+	+	?-	?	?
Otras plumas							
caracol	+	+	+	+	+	+	+
pluma*	+	+	+	+	+	+	+
ave	-	-	-	+	+	?**	-
pez	-	+	+	-	-	+	+
Signos emblemáticos en el cuerpo							
ave	-	-	-	+	+	-	-
pez	+	+	+	-	-	+	+
Signos emblemáticos en las alas							
ave	-	-	-	+	+	?	-
pez	-	-	-	-	-	?	+
mixto	-	+	+	-	-	?	-
Adornos de los báculos							
ave	-	-	-	+	-	+	+
pez	+	-	+	-	-	-	-
mixto	-	+	-	-	+	-	-

* Pluma tripartita en la parte trasera del tocado

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

Se comparan a continuación siete variantes de la figura ornitomorfa alada de perfil en la Portada del Sol y en el Monolito Bennett:

1. Personaje de la fila intermedia en la Portada del Sol;
2. Personaje O-1a de la fila intermedia en el Monolito Bennett;
3. Personaje O-1b de la fila intermedia en el Monolito Bennett;
4. Personaje O-3 de la fila intermedia en el Monolito Bennett;
5. Personaje O-2 del tocado en el Monolito Bennett;
6. Personaje O-4a de la fila intermedia en el Monolito Bennett;
7. Personaje O-4b de la fila intermedia en el Monolito Bennett.

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

Tabla 3.

v.g. los seres con el signo de ave en la frente suelen contener el mismo motivo representado en sus cuerpos y en sus báculos (Tabla 2, casos N.º 3-6). Se puede comprobar, adicionalmente, que la forma de la pluma frontal guarda relación con la ubicación del personaje (arriba, parte intermedia, abajo) dentro del cortejo sólo en la Portada del Sol.

Los resultados del análisis comparativo que se acaban de presentar confirman la validez de las observaciones preliminares. El panteón tiahuanaco representado en los relieves procedentes del sitio epónimo es frondoso y de ninguna manera se reduce a los cuatro personajes conocidos del friso superior en la Portada del Sol. ¿Cuántas deidades fueron? La respuesta no es fácil dados la alta variabilidad iconográfica, el mal estado de conservación de varios monolitos de gran tamaño y la complejidad de la decoración. Se tiene la impresión de que ninguno de los relieves conocidos congrega las imágenes de todas las deidades que fueron veneradas en los espacios ceremoniales de Tiahuanaco. Incluso en el Monolito Bennett, el más complejo de la serie, no aparecen ciertos personajes conocidos de otros soportes, como los felinos (¿pumas?) antropomorfos (Albarracín Jordán s.f.: 88; o estatua de Puma Punku, Portugal Ortiz 1998: 215, Figs. 192, 194, 195 y en el Monolito Ponce, aquí Fig. 7) con las cabezas humanas cortadas entre sus garras o personajes antropomorfos con cornamentas de venado (Cook 1994: Lám. 50 A, B). Las esculturas de felinos antropomorfos en bulto carecen de alas y coronas, pero estos detalles si aparecen en las versiones pintadas (Cook 1994) o esculpidas en relieve (v.g. Torres 1987: Fig. 92) de este mismo motivo. A pesar de las limitaciones que se acaban de señalar, resulta claro que tres grupos de seres sobrenaturales integraban el panteón tiahuanaco:

1. Personajes antropomorfos alados;
2. Animales antropomorfos y alados: aves, felinos, caracoles terrestres;
3. Animales cuyo carácter sobrenatural está señalado mediante nimbos radiantes y/o signos-glifos en el interior del cuerpo: camélido (Fig. 5); v.g. Torres 1987: Figs. 88, 89), cóndor (v.g. Torres 1987: Fig. 86), ave de rapiña (Makowski 2001b: 80, Fig. 87).

Los personajes antropomorfos alados se diferencian unos de otros por el número de plumas en el nimbo o en la corona radiante y por la combinación de signos-glifos. Cuando están representados de perfil, su identidad parece estar indicada por la pluma figurativa de forma particular en la frente (v.g. Portada del Sol, Fig. 9B). Los tipos restantes de plumas están compartidos por todos los personajes de perfil. En cambio, cuando los seres sobrenaturales están parados frontalmente no es una sola pluma, sino la combinación de varias plumas en el nimbo la que otorga personalidad particular a cada uno de ellos y permite distinguirlo entre varias deidades similares. El contexto iconográfico indica que los seres antropomorfos cuyo nimbo estuvo adornado respectivamente por cabezas de felino (Portada del Sol, Figs. 9A, 15 a) y rostros sonrientes (Monolito Bennett, Figs. 5, 15 b) representaban a dioses de mayor importancia. Cada uno de ellos contaba con un nutrido séquito compuesto por dos o cuatro acólitos antropomorfos representados de frente y varios otros más de perfil, entre humanos y animales fantásticos. El dios de la Portada del Sol está acompañado por 48 figuras de perfil de tres tipos, mientras que su similar del Monolito Bennett está rodeado de 24 figuras de perfil correspondientes a 10 tipos iconográficos distintos (Makowski 2001b). Cada uno de los tipos se define por una combinación de rasgos que atañe a la apariencia corporal, el número de plumas en el nimbo que se transforma en una corona cuando la figura está de perfil, la forma de cetro (báculo) o de otro objeto sostenido en la mano y, ante todo, por la combinación de signos-glifos.

Los animales antropomorfos alados integran los séquitos de los dioses antropomorfos en los relieves de mayor complejidad. El repertorio conservado comprende por lo menos cuatro tipos de personajes con el cuerpo humano y la cabeza de ave de rapiña, y un tipo de personaje con la concha de caracol terrestre en la espalda.

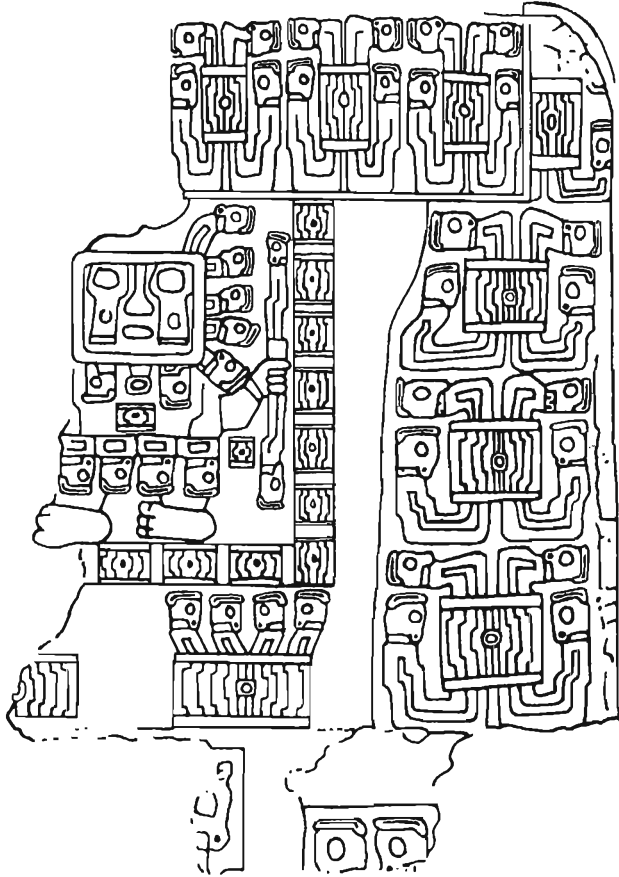


Fig. 11A.

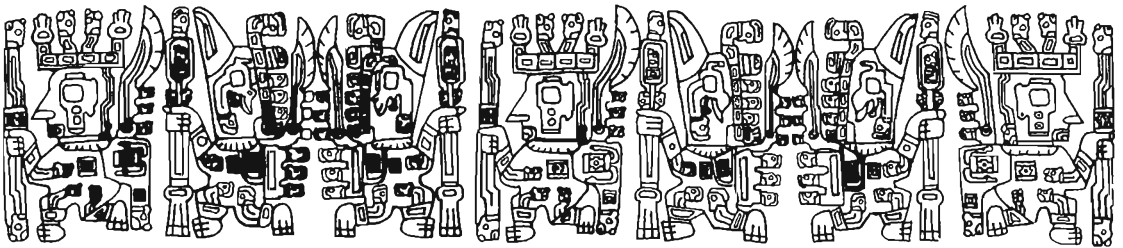


Fig. 11B.

Fig. 11. (En esta página y la siguiente). Personajes sobrenaturales en los monolitos conservados parcialmente, Cochamama o Pachamama (Figs. 11A, 11B) y Pachacamac (Fig. 11C) (de Portugal Ortiz 1998 y fotos documentales, archivo D. Giannoni y K. Makowski) (Dib.: C. Herrera).

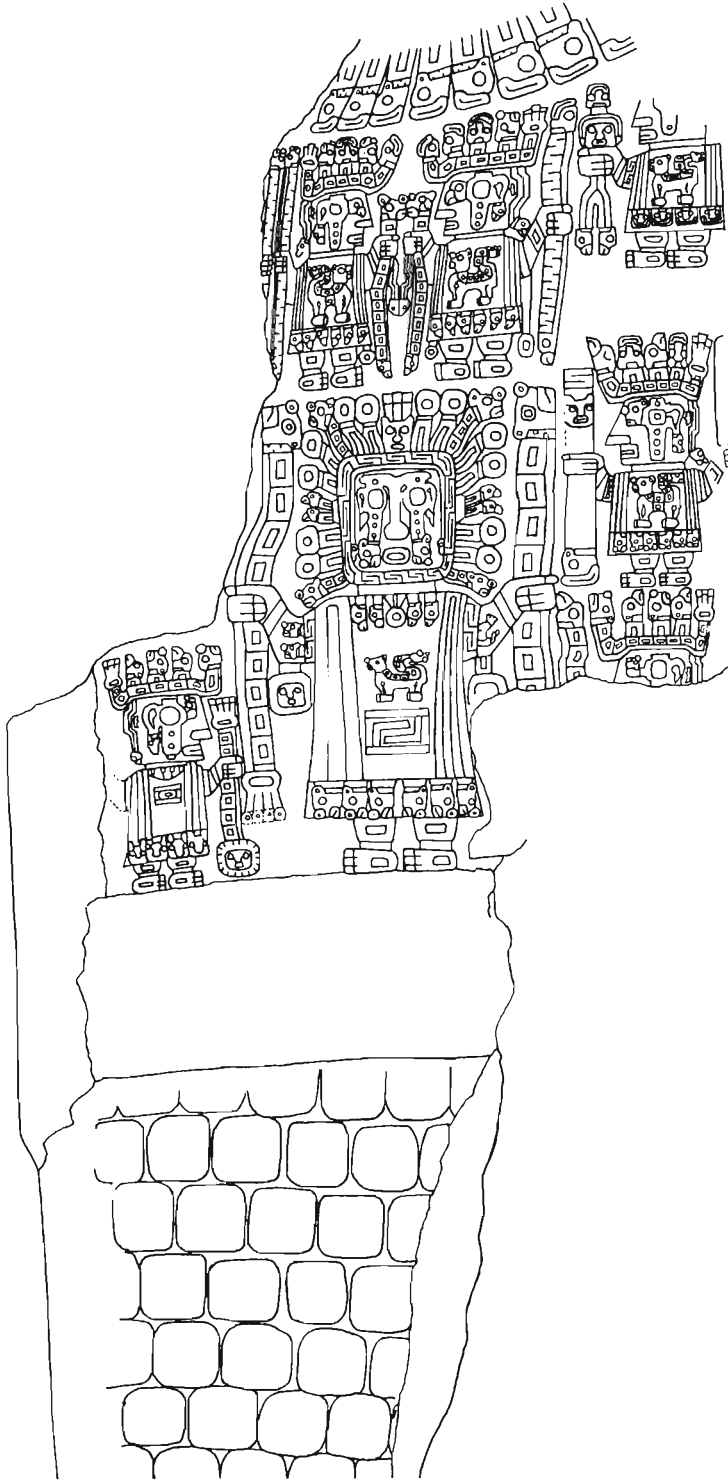


Fig. 11C.

Los signos-glifos cuya combinación en el atuendo, en los atributos y la pintura corporal define la personalidad de cada uno de los seres sobrenaturales y hace posible clasificarlos en tipos y variantes (subtipos) iconográficas, conforman todo un sistema. No existe, por supuesto, ninguna posibilidad de decodificar el significado concreto de los signos por razones ampliamente conocidas: la iconografía tiahuanaco no sobrevive, salvo algunos arcaísmos, al ocaso de la cultura del mismo nombre, hecho que ocurrió entre 900 y 1100 d.C. (Kolata 1993a) y es, por lo tanto, probablemente anterior al avance del aymara (Cerrón-Palomino 2000). Por estas razones, la información etnohistórica del siglo XVI es de utilidad muy limitada como respaldo para los estudios iconográficos. Sin embargo, las constantes en el uso de los signos-glifos como elemento de composición hacen entrever algunos principios estructurales y sugieren posibles campos de significado para algunos de ellos. En primera instancia no cabe duda que cada uno de los signos-glifos fue usado como una unidad autónoma de diseño. Con frecuencia, un signo está repetido como el único elemento de decoración, v.g. el turbante con el signo de la cabeza de pez sobre una vasija-retrato (Makowski 2001b: Fig. 99), o la decoración de cuencos y jarras encontrados en la Akapana de Tiwanaku (Alconini 1995). Por consiguiente, se tiene certeza de que cada uno de los signos era portador de un significado concreto.

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

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

Esta selección de símbolos llama la atención por la aparente lógica que subyace en ella. Cada uno de los animales escogidos vive en un ambiente diferente, respectivamente la tierra, el aire y el agua. En vista de que los símbolos mencionados sirven para resaltar diferencias entre tipos de deidades y oficiantes humanos, el autor sospecha que podría tratarse de un sistema comparable con los principios clasificatorios conocidos de la tradición quechua: *collana*, *payan*, *cayao* (Zuidema 1964, 1995). En tal caso, los tres símbolos habrían remitido a categorías generales de clasificación del espacio, del tiempo y de la sociedad (arriba, abajo, medio) dentro de una lógica de tripartición. En otro lugar (Makowski 2001b, ms b), el autor ha llamado la atención sobre las similitudes estructurales entre la organización del espacio y del tiempo ceremonial en el Cuzco prehispánico percibida a través del sistema de ceques, por un lado, y las reglas de composición en la Portada del Sol y en el Monolito Bennett, por el otro. En ambos resalta la subdivisión del espacio en dos mitades por el eje vertical (Este-Oeste en el caso del monolito que fue encontrado *in situ*, Bennett 1934; Ponce Sanginés 1964). Las dos mitades se subdividen a su vez de manera horizontal en tres partes. Por los espacios así delimitados avanzan dos grupos, compuestos respectivamente de ocho (Monolito Bennett, sin contar el friso del tocado con cuatro figuras, incluyendo al personaje-caracol) y 24 (tres por ocho personajes alados, Portada del Sol) seres sobrenaturales de perfil. Los personajes ornitomorfos con el emblema de la cabeza del pez en el tocado ocupan, en ambos casos, la banda intermedia.

La iconografía tiahuanaco y el fenómeno Huari

Las conclusiones a las que se ha llegado tienen inevitables consecuencias para la evaluación e interpretación del fenómeno Huari. En la literatura del tema, la mayoría de los autores presume que la influencia tiahuanaco ejercida sobre la cultura material de la cuenca de Ayacucho desde los inicios del Horizonte Medio se debía a contactos relativamente esporádicos de variada intensidad; éstos se realizarían básicamente por medio de objetos con la decoración figurativa, en particular de los textiles (Conklin 1983), cuyos diseños estuvieron copiados o imitados con distinto grado de

fidelidad. Los contactos habrían sido eventualmente facilitados por la interacción previa entre ambas áreas culturales (Cook 1994) desde la época Pucara y por la devoción a la misma deidad principal (Menzel 1968b). Recientemente, Chávez (1992) y Cook (2001b: 53-57) han hecho notar importantes diferencias entre las iconografías pucará y tiahuanaco: sólo en la primera de ellas, los personajes femeninos están representados de frente, mientras que los masculinos están de perfil, con atributos de degollador. Por consiguiente, se trataría de la continuidad de convenciones (esquemas) más no necesariamente de contenidos (temas).

Las evidencias analizadas aquí invitan a replantear las relaciones entre Huari y Tiahuanaco puesto que la hipótesis sobre la difusión del «Tema de la Portada del Sol» quedó definitivamente descartada. En espera de la publicación de los nuevos datos de las excavaciones en Huari y en Conchopata, se puede esbozar las siguientes inferencias que se desprenden de la comparación de ambas iconografías y de sus contextos culturales respectivos.

De hecho, los diseños utilizados por los alfareros huari no son producto de una aleatoria y ciega imitación de un número limitado de modelos que les habrían llegado por casualidad desde el altiplano o desde las colonias tiahuanaco en la costa, como la de Cerro Baúl. Esta alternativa carece de fundamentos empíricos sólidos y no se la ha tomado en cuenta. Resulta evidente, más bien, que algunos grupos de especialistas, en particular los que trabajaban en Conchopata y en Huari, conocían a fondo todo el complejo sistema de composición, incluyendo repertorios de glifos, códigos numéricos y reglas de combinación de estos símbolos, así como convenciones de representación de seres antropomorfos y animales de frente y de perfil; estaban, asimismo, familiarizados con los principios de distribución de personajes de acuerdo con sus características y con su rango. Aplicaban este saber creativamente en diferentes soportes, como en cerámica y textiles. Las evidencias de Conchopata que acaban de presentar Isbell y Cook (2001a, b; número anterior) refuerzan esta convicción. Ninguna de las piezas de cerámica policroma huari, con el conjunto de personajes sobrenaturales de frente o de perfil repite fielmente, con o sin distorsiones, algún modelo conocido de la escultura tiahuanaco. Todas poseen características de creaciones originales, concebidas con pleno respeto de la mayoría de reglas y diseños propios del estilo tiahuanaco, pero con un cierto margen de innovación cuyos alcances varían. Por ejemplo, en el conocido cántaro antropomorfo cuello-efigie de Conchopata (Fig. 12; Cf. también Cook 2001b: Fig. 53), que cuenta entre los diseños huari más emparentados con los relieves tiahuanaco, el personaje frontal camina hacia la derecha como en el Monolito Cochamama, pero está parado sobre un podio escalonado como en la Portada del Sol. Sin embargo, los detalles del atuendo y la forma de báculos no coinciden ni con uno ni con otro relieve. Además, el ceramista optó por representar sólo los acompañantes ornitomorfos dispuestos en dos bandas. Los de la banda inferior corren hacia el personaje central, como en la Portada del Sol, mientras que los del nivel superior lo hacen en el sentido inverso, como en el Monolito Bennett. En este y otros casos los signos y motivos tiahuanaco se mezclan con los símbolos nasca y huarpa de procedencia local (v.g. Cook 2001b: 38, 47, Figs. 52, 53). Ello no sorprende porque la interacción entre los estilos huarpa, nasca y tiahuanaco se percibe también en la decoración de formas utilitarias y en diseños no figurativos desde la Época 1A del Horizonte Medio (Knobloch 1983: 306-308 y *passim*; 1991). La pluma en forma de maíz posee una particular importancia en el diseño huari de personajes (Figs. 13, 15 f) y caras frontales con el nimbo radiante, v.g. las conocidas urnas de Pacheco en estilo Robles Moqo (Menzel 1968b; Cook 2001b: Fig. 40) y también tinajas (Cook 2001b: Fig. 46) o vasos lira de Conchopata (Cook 1994: Lám. 37a). Cabe mencionar también que las urnas de Conchopata (1942) y de Pacheco suelen representar a dos personajes frontales de báculos, uno al lado del otro, diferenciados por el tipo de vestimenta y por la composición de signos-glifos en el atuendo. Menzel (1968b) y Lyon (1979) han sugerido que el ser vestido de una larga túnica es de sexo femenino, mientras que su compañero sería de sexo masculino (Fig. 15 e, f). Tanto este personaje femenino como otras deidades frontales de Conchopata con plumas escalonadas dobles en el nimbo radiante (Menzel 1964, 1968a, b, 1977; Cook 1987; 1994: Lám. 8; Isbell y Cook 1987) carecen de paralelos

directos en la escultura monumental tiahuanaco. Las caras frontales rodeadas de nimbo radiante, relativamente recurrentes en la cerámica pintada huari tampoco son copias fieles de sus similares tiahuanaco. En los casos más elaborados (v.g. Cook 2001b: Fig. 44) la cara pertenece a la divinidad huari de maíz mencionada arriba o a una deidad que no tiene paralelos conocidos en los relieves del altiplano dadas las características de su nimbo radiante (v.g. Ochatoma y Cabrera 2001: 196, combinación de plumas con la cara frontal, el felino, el ave y la pluma tripartita repetida). En otros casos, el nimbo se compone de plumas no figurativas (plumas tripartita y pluma con disco), las que están compartidas por la mayoría de los seres sobrenaturales tiahuanaco y huari (Cook 2001b: Fig. 71; Millones [ed.] 2001: 362-263, 430-431). Da la impresión de que en este último caso la cara fue reproducida como un emblema genérico y no como retrato de una divinidad en particular.

Por lo visto, en el estado actual de investigaciones se carece de evidencias iconográficas convincentes para suponer que las elites huari hayan adoptado el conjunto de creencias tiahuanaco, incluido todo el panteón regional del altiplano. Tampoco existen pruebas irrefutables de que en los recintos ceremoniales huari se haya venerado a uno de los dioses principales tiahuanaco, como los que están representados frontalmente en la Portada del Sol o en el Monolito Bennett. Sólo algunas de las imágenes huari de las deidades con dos cetros y nimbo radiante guardan parecido con la iconografía de los acólitos de las deidades tiahuanaco que acabamos de mencionar (véase los diseños de Conchopata, Figs. 12, 13B, Cook 2001b: Fig. 53; Makowski 2001b: Fig. 104 a; Ochatoma y Cabrera 2001: 196 [Conchopata], y las caras radiantes en el friso calendario de la Portada del Sol, Makowski 2001b: Fig. 92, aquí Fig. 9C).

En cambio, no cabe duda de que varios artesanos supieron utilizar correctamente la mayor parte del repertorio de signos-glifos. Como en el arte tiahuanaco, estos signos adoptan aparente función emblemática dado que aparecen como el motivo único en la decoración de vestidos de officiantes y guerreros (Cook 2001b, 38). Se repiten de manera heráldica en el campo de escudos rectangulares (Ochatoma y Cabrera 2001: 200), o detrás de la figura de un jefe guerrero que acaba de capturar a un prisionero (Makowski 2001b). Se les encuentra también por separado o combinados con otros glifos en la decoración de tejidos (Makowski 2001b: 83, Fig. 90) y de vasijas ceremoniales, v.g. botella en estilo Atarco (Millones [ed.] 2001b: 392-393), vasos lira (Cook 1994: Lám. 13 d, e), keros (Cook 1994: Lám. 17, a-f).

Hay otras evidencias más a favor de la hipótesis de que cada uno de los signos emblemáticos tuvo para ciertos artesanos huari el mismo significado que para sus similares en Tiahuanaco y que éste era uno muy concreto. El autor se refiere a las imágenes que demuestran la capacidad de los talleres huari para reproducir figuras inspiradas por el repertorio figurativo del altiplano, con alto grado de innovación. Los ejemplos mejor conocidos de la capacidad creativa de los artesanos huari son el «Grifo de Pachacamac» (Menzel 1964; Shimada 1991; Makowski [comp.] 2001: 243) y el felino antropomorfo. El cuerpo del ave fantástica se compone de signos-glifos tiahuanaco (Cf. con el kero tiahuanaco en Menzel 1968b y con las aves en las tabletas de rapé en Torres 1987: Pl. 85). El felino antropomorfo huari, parado o en vuelo, provisto de alas (Conklin 1983: Fig. 33) pudo haber sido inspirado por los motivos del arte textil tiahuanaco (Conklin 1983: Figs. 18, 24, 32), y tiene eventuales antecedentes en el «Decapitador pucara» (Cook 1994: 190-205, Lám. 54). El felino aparece también en la cerámica del altiplano (Millones [ed.] 2001: 324-325; Cf. también felinos no antropomorfos en la cerámica de Akapana, Alconini 1995: 83, 94-95) y en las tabletas de rapé de madera (de Niño Korin, Torres 1987: Pl. 18). En cuanto al relieve monumental tiahuanaco, posibles antecedentes del motivo de felino volador huari se encuentran en los dinteles de la calle Linares y de Kantataita (Cook 1994: Láms. 51B, 56). En el Monolito Ponce (Fig. 7) está representado de pie, pero con alas. En el arte huari al felino se lo representa de figura entera (Millones [ed.] 2001: 394-395; Ochatoma y Cabrera 2001: 199) o sólo su cabeza de perfil (Ochatoma y Cabrera 2001: 222-223, 360-361, 366-367 390-391, 428-429; Cook 1994: Lám. 22b; Ochatoma y Cabrera 2001: 196).

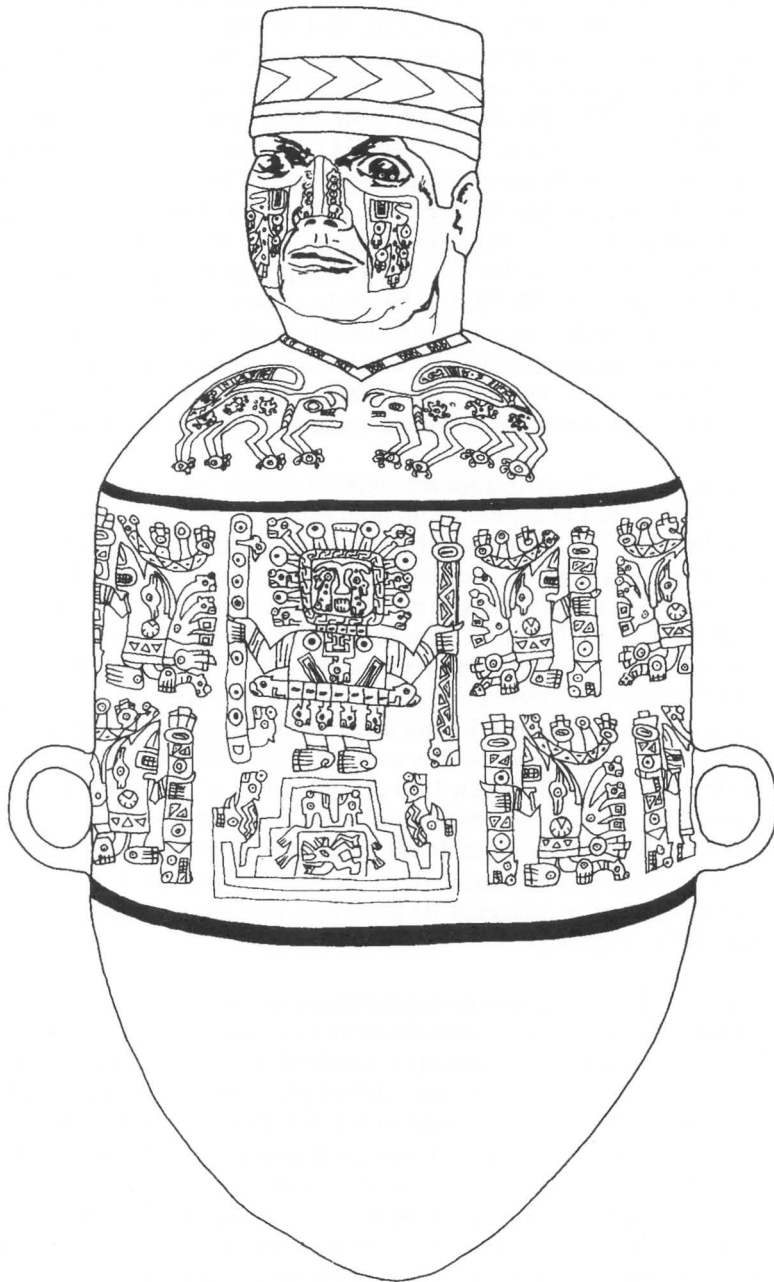


Fig. 12. Cántaro de Conchopata, estilo Conchopata (de Cook 1994: Lám. 6).

En resumen, esta breve y preliminar comparación conduce a la conclusión siguiente. Hay una similitud entre el status de la iconografía tiahuanaco dentro del contexto más amplio huari y el papel que juega esta misma iconografía en la decoración de las tabletas de San Pedro de Atacama (Torres 1987, este número). En ambos casos los artefactos figurativos tiahuanaco (Fig. 14 a-c) co-

existen con los objetos que fueron producidos en estilos no emparentados con Tiahuanaco (v.g. Torres 1987: Pls. 100-101, 104-107, 111, 113-115, 117), o mezclando elementos de varios estilos incluyendo el del altiplano (Torres 1987: Pls. 98, 99, 120, 32-133). En ambos casos, igualmente, hay diseños novedosos confeccionados con pleno conocimiento de la iconografía y de reglas de composición tiahuanaco (divinidad frontal en Torres 1987: Pl. 77; personaje antropomorfo de perfil con la cabeza hacia arriba en Torres 1987: Pls. 79, 80, 82; felino decapitador de perfil, Torres 1987: Pl. 83; ave fantástica, Torres 1987: Pl. 85; cóndor, Torres 1987: Pl. 86; ¿camélido?, Torres 1987: Pl. 87; caras frontales, Torres 1987: Pls. 90, 97; humano decapitador, Torres 1987: Pl. 91; felino decapitador, Torres 1987: Pl. 92; felinos rampantes, Torres 1987: Pl. 95), otros inspirados eventualmente por los motivos conocidos del relieve monumental (divinidad frontal, Torres 1987: Pl. 76; camélido, Torres 1987: Pls. 88, 89; serpiente o nutria estilizada: Torres 1987: Pl. 86), y otros posiblemente influenciados por el arte textil (divinidad frontal, Torres 1987: Pls. 74, 75, 78). Por ende, en ninguno de los dos casos existen evidencias válidas para pensar que todas las piezas en el estilo Tiahuanaco son una simple imitación de modelos (temas) concebidos para reproducirlos en el relieve monumental al interior de los espacios ceremoniales de Tiahuanaco o en vestidos de oficiantes de la «metrópolis» del altiplano, si bien ambos tipos de soportes pudieron haber servido a veces de fuente de inspiración (Fig. 15).

Esta comparación con los hallazgos atacameños es sólo parcialmente válida. En el sitio de Wari, en Ayacucho, considerada la capital de un gran estado expansivo con supuestas características imperiales (Lumbreras 1974, 1980; Isbell 1987, entre otros; Schreiber 1992), las influencias tiahuanaco no se limitan a la aceptación de ciertos motivos y convenciones figurativas. Es indudable el impacto de esta tradición en las formas de cerámica ceremonial (v.g. keros, Cook 1994: Láms. 16, 18; vasijas-retrato, Bragayrac 1991: Fig. 13). Las técnicas de talla de elementos megalíticos en arquitectura, así como los aparejos regulares, se parecen mucho a los que se conocen del sitio de Tiwanaku (Isbell, Brewster-Wray y Spickard 1991: 27-45, Figs. 10-15; Isbell 2001: Figs. 9, 14, 26, 31, 38), y, en cambio, carecen de antecedentes huarpa. Llama la atención el parecido entre el plano ortogonal de Kerikala (en las partes bien conservadas norte y este, Arellano 1991: Fig. 20) y el diseño ortogonal, modular de la arquitectura huari (Mc Ewan 1991; Isbell 2001), el que tampoco tiene antecedentes locales. Hay que mencionar también las esculturas en bulto de oficiantes encontradas en Wari, las que, si bien estilísticamente son diferentes de los monolitos tiahuanaco, comparten con estas últimas los elementos esenciales del vestuario. Recientemente, a esta lista de elementos de posible origen tiahuanacota se agregaron imágenes de guerreros con arco y flechas navegando sobre un bote de totora (Cook 2001b: Fig. 70).

Finalmente, la tradición alfarera de representar a seres humanos con ciertos rasgos sobrenaturales y envueltos en mantos profusamente decorados con los motivos de la imaginaria religiosa podría ser considerada producto de sincretismo (v.g. Cook 1994: Lám. 6; Cook 2001b: Fig. 50). Por un lado, hay que evocar la vieja tradición escultórica del altiplano documentada desde Chiripa y Pucara (Chávez y Mohr Chávez 1976; Chávez y Jorgenson 1981; Portugal Ortiz 1998), y, por el otro, la tradición de cántaros cara-gollete vigente tanto en Tiahuanaco como en Nazca. Las estatuas monolíticas de oficiantes tiahuanaco con los keros en sus manos y las imágenes de «ancestros» con rasgos sobrenaturales, retratados sobre los cántaros ceremoniales pudieron haber desempeñado funciones simbólicas similares. Los primeros adornaban los patios de amplios recintos de culto, escenario potencial de varios ritos incluyendo a las libaciones, sacrificios y entierros de elite. Los segundos fueron producidos para usarlos en banquetes que se desarrollaron en los patios y las galerías techadas de Wari, en la cercanía de las tumbas de elite (Cook 1987; Isbell 2001). En ambos casos los artesanos juzgaron necesario resaltar las imágenes de todo un panteón y reproducirlo sobre el vestuario. En ambos casos también se presta atención a las características del tocado. Según Cook (1992, 1996, 2001a), los detalles del vestuario —posibles de percibir incluso en las estatuillas miniatura de turquesa, las que proceden de las ofrendas encontradas en Huari y en Piquillacta— individualizaban a los ancestros nobles y permitían reconocer su origen. Cada linaje se vestía de manera diferente.



Fig. 13A.



Fig. 13B.



Fig. 13C.

Fig. 13. Olla proveniente de Conchopata, actualmente en el Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, La Paz, llevada por A. Posnansky. Fig. 13A. Vista desde adelante; Fig. 13B. Vista desde atrás; Fig. 13C. Vista lateral (Fotos: D. Giannoni).

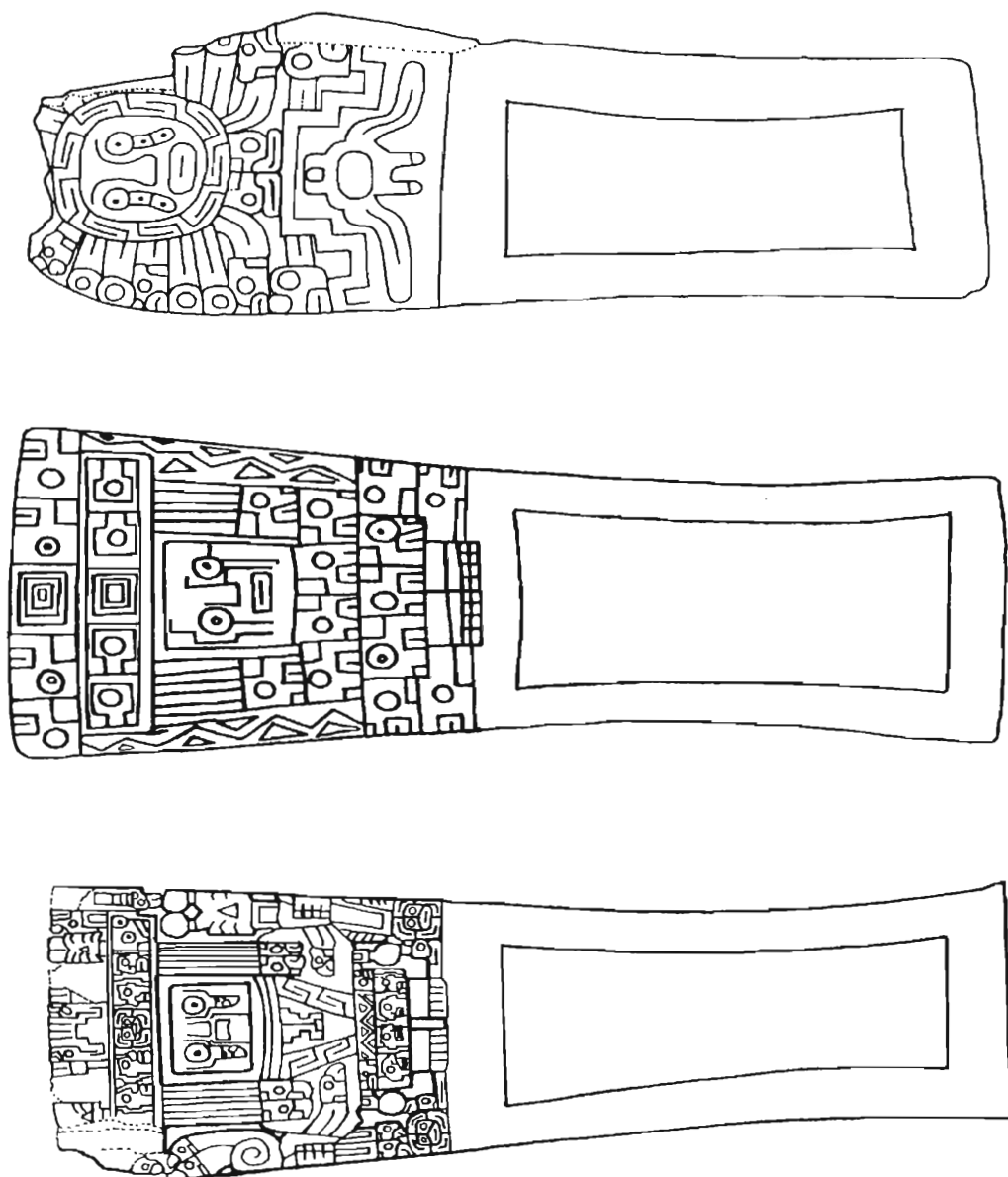


Fig. 14. Personajes frontales en las tabletas de rapé de Atacama, Chile (de Torres 1987) (Dib.: C. Herrera).

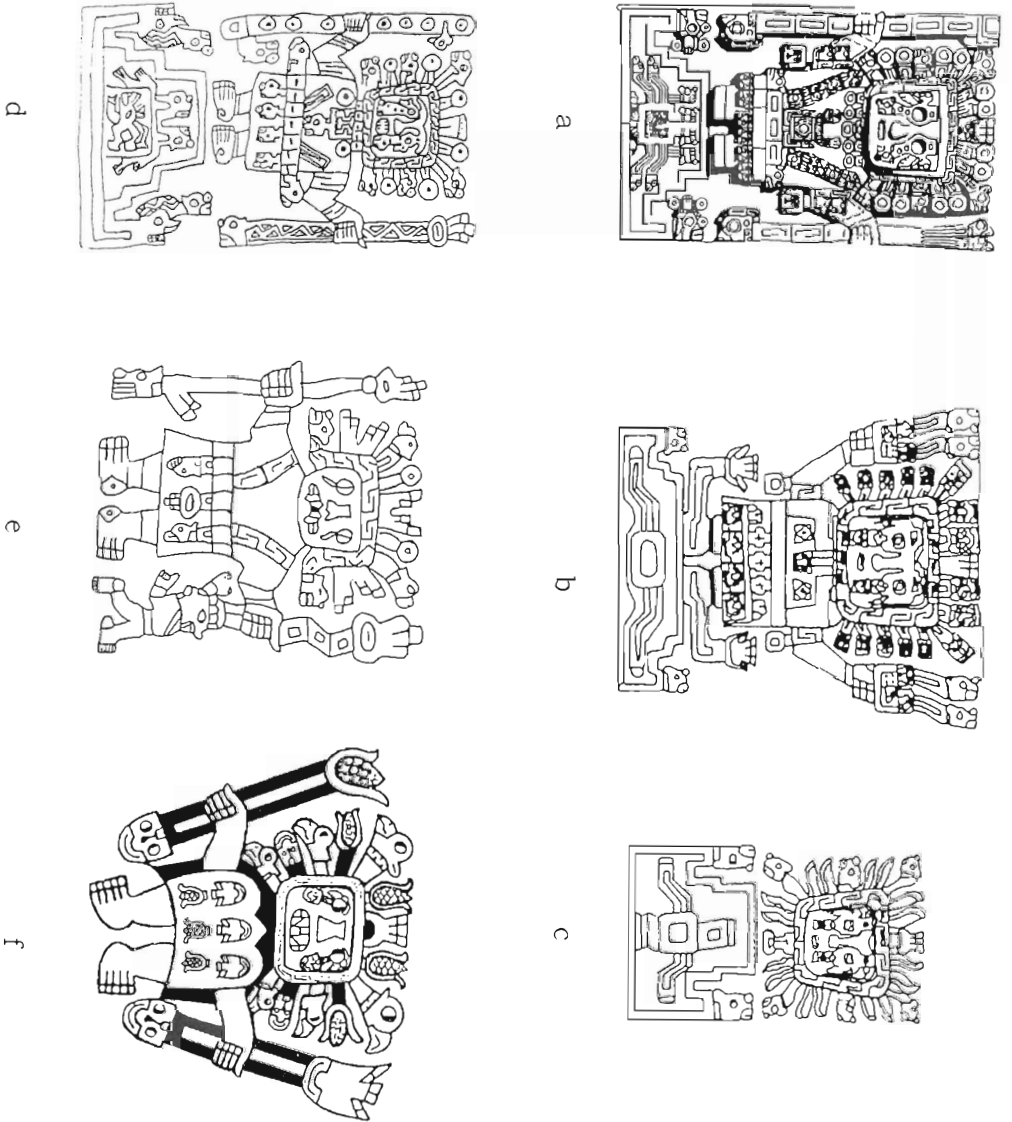


Fig. 15. Personajes frontales en la iconografía huari y tiwanaco. a. Portada del Sol; b. Monolito Bennett. Personaje central; c. Monolito Bennett. Personaje lateral izquierdo; d. Cantaro de Conchopata (de Cook 1994); e. Urna de Conchopata (de Menzel 1968b); f. Urna de Conchopata (de Menzel 1968b) (Dib.: C. Herrera).

Las evidencias que se acaban de presentar no son compatibles con ninguna de las dos hipótesis interpretativas de mayor aceptación sobre el carácter de las relaciones entre las culturas Huari y Tiahuanaco. No se han encontrado pruebas de que los mismos dioses principales fueran venerados en ambos centros políticos y religiosos, ni tampoco de que los artesanos huari se limitaban a copiar temas de los relieves monumentales tiahuanaco directamente o por medio de textiles (Fig. 15). En cambio resulta evidente que en los complejos arquitectónicos de Huari y Conchopata trabajaban especialistas cuya competencia en aspectos iconográficos y tecnológicos típicos para el arte tiahuanaco es tan alta que difícilmente pudo haber sido adquirida mediante aprendizaje. Es más probable que algunos de ellos hayan nacido o se hayan formado en el medio cultural del altiplano. Por otro lado, algunos segmentos de la elite huari, incluyendo a los eventuales gobernantes, se identificaban con deidades representadas en el estilo Tiahuanaco; lo demuestra la decoración de sus vestidos ceremoniales. Hay en este repertorio acólitos de dioses principales del altiplano, cuyas imágenes se conocen del Monolito Bennett y de la Portada del Sol. Ello, a su vez, podría significar que estos representantes de elite reclamaban para sí derechos de descendientes de los dioses del altiplano. La diversidad de estilos de cerámica ceremonial encontrada en los recintos de elite, incluyendo las características «ofrendas» de vasijas rotas intencionalmente (Ravines 1968, 1977; Anders 1986; Cook 1994), en lugares de producción de la cerámica ritual (Anders 1990; Anders *et al.* 1994; Pozzi-Escot *et al.* 1994), así como en los templos de planta semicircular (forma en «D», Bragayrac 1991; González Carré *et al.* 1999; Ochatoma y Cabrera 2001), sugiere que grupos de variada procedencia étnica se reunían para producir, usar y luego destruir (¿con la intención de ofrenda?) las vasijas de culto. A esta diversidad de estilos corresponde la diversidad de atuendos costeños y serranos que visten los «ancestros» en los cántaros cara-gollete. Definir de manera aproximada a las elites según su probable procedencia e intentar precisar las relaciones políticas que se establecieron entre ellas es la tarea del futuro. Por lo pronto, las excavaciones en los centros de poder huari —y en particular en Huari y en Conchopata— hacen pensar que los rituales abiertos a representantes de diferentes grupos étnicos y destinados al culto de sus ancestros y deidades constituían el fundamento institucional del estado. El espíritu de convivencia entre variopintas elites étnicas se percibe también en la iconografía sincrética de los dioses supremos huari. Las plumas en forma del choclo de maíz y otros signos de procedencia local se mezclan con los glifos provenientes del repertorio tiahuanaco en el atuendo de los seres con el frondoso nimbo radiante alrededor de la cara y dos cetros en sus manos. Este programa iconográfico responde, según toda probabilidad, al deseo implícito de construir la personalidad de las deidades con báculos de tal manera para que su origen mítico en las tierras lejanas, donde el sol parece iniciar el recorrido anual, sea compatible con el nuevo papel de los dioses tutelares huari. Al autor le parece muy probable que el complejo sistema de signos emblemáticos sirvió en Huari como en Tiahuanaco para sustentar y visualizar sistemas de parentesco que sirvieron de base de la doctrina religiosa y política de los nacientes estados. Probablemente por ello las deidades con báculos, posibles ancestros míticos de linajes nobles, aparecen tan frecuentemente en parejas de seres diferentes o, por lo contrario, parejas de seres muy similares como si se hubiesen desdoblado.

REFERENCIAS

Albarracín Jordán, J.

s.f. *Arqueología de Tiahuanaco. Historia de una antigua civilización andina*, Fundación Bartolomé de las Casas, La Paz.

Alconini, S.

1995 *Rito, símbolo e historia en la Pirámide de Akapana, Tiwanaku: un análisis de cerámica ceremonial prehispánica*, Acción, La Paz.

Alva, L. y C. B. Donnan

1993 *Tumbas reales de Sipán*, Fowler Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.

Anders, M. B.

1986 *Dual Organization and Calendars Inferred from the Planned Site of Azángaro: Wari Administrative Strategies*, tesis de doctorado inédita, Department of Anthropology, Cornell University.

1990 *Maymi: un sitio del Horizonte Medio en el valle de Pisco*, *Gaceta Arqueológica Andina* 5 (17), 27-39, Lima.

1991 *Structure and Function at the Planned Site of Azangaro: Cautionary Notes for the Model of Huari as a Centralized Secular State*, en: W. H. Isbell y G. F. McEwan (eds.), *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, 165-198, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Anders, M. B., V. Chang, L. Tokuda, S. Quiroz e I. Shimada

1994 *Producción cerámica del Horizonte Medio Temprano en Maymi, valle de Pisco, Perú*, en: I. Shimada (ed.), *Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica en los Andes*, 249-267, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Arellano, J.

1991 *The New Cultural Contexts of Tiahuanaco*, en: W. H. Isbell y G. F. McEwan (eds.), *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, 259-280, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Bawden, G. y G. W. Conrad

1982 *The Andean Heritage*, Peabody Museum Press, Cambridge.

Bennett, W. C.

1934 *Excavations at Tiahuanaco*, *Anthropological Papers American Museum of Natural History* 34 (3), 359-491, New York.

1936 *Excavations in Bolivia*, *Anthropological Papers American Museum of Natural History* 35 (4), 329-507, New York.

Bragayrac, E.

1991 *Archaeological Excavations in the Vegachayoq Moqo Sector of Huari*, en: W. H. Isbell y G. F. McEwan (eds.), *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, 71-80, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Castillo, L. J.

2000 *The Sacrifice Ceremony, Battles and Death in Moche Art/La ceremonia de sacrificio, batallas y muerte en el arte mochica*, en: *La ceremonia de sacrificio, batallas y muerte*, catálogo de exposición, Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

Cerrón-Palomino, R.

2000 *Lingüística aimara*, *Biblioteca de la Tradición Oral Andina* 21, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cuzco.

Chávez, S. J.

1992 *Conventionalized Rules in Pucara Pottery, Technology and Iconography: Implications for Sociopolitical Developments in the Northern Titicaca Basin*, tesis de doctorado inédita, Department of Anthropology, Michigan State University, Ann Arbor.

Chávez, S. y K. L. Mohr

- 1976 A Carved Stela from Taraco, Puno, Peru, and the Definition of an Early Style of Stone Sculpture from the Altiplano of Peru and Bolivia, *Ñawpa Pacha* 13 (1975), 45-83, Berkeley.

Chávez, S. y D. B. Jorgenson

- 1981 Further Inquiries into the Case of the Arapa-Thunderbolt Stela, *Ñawpa Pacha* 18 (1980), 79-91, Berkeley.

Conklin, W. J.

- 1985 Pucara and Tiahuanaco Tapestry: Time and Style in a Sierra Weaving Tradition, *Ñawpa Pacha* 21 (1983-1985), 1-44, Berkeley.
- 1986 The Mythic Geometry in the Ancient Southern Sierra, en: A. P. Rowe, E. B. Benson y A-L. Schaffer (eds.), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, 123-136, The Textile Museum, Washington, D.C.

Cook, A. G.

- 1983 Aspects of State Ideology in Huari and Tiwanaku Iconography: The Central Deity and the Sacrificer, en: D. Sandweiss (ed.), *Investigations of the Andean Past: Papers of the First Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, 161-185, Latin American Studies Program, Cornell University, Ithaca.
- 1987 The Middle Horizon Ceramic Offerings from Conchopata, *Ñawpa Pacha* 22-23, 49-90, Berkeley.
- 1992 The Stone Ancestors: Idioms of Imperial Attire and Rank Among Huari Figurines, *Latin American Antiquity* 3 (4), 341-364, Washington, D.C.
- 1994 *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- 1996 The Emperor's New Clothes: Symbols of Royalty, Hierarchy and Identity, *Journal of the Steward Anthropological Society* 24 (1-2), 85-120, Urbana-Champaign.
- 2001a Los nobles ancestros de piedra: el lenguaje de la vestimenta y el rango imperial entre las figurillas huaris, en: L. Millones (ed.), *Wari. Arte precolombino peruano*, 229-272, Fundación El Monte, Sevilla.
- 2001b Las deidades huari y sus orígenes altiplánicos, en: K. Makowski (comp.), *Los dioses del antiguo Perú*, tomo II, 39-66, Banco de Crédito del Perú, Lima.

Demarest, A. A.

- 1981 *Viracocha: the nature and antiquity of the Andean High God*, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.

Donnan, C. B.

- 1975 Thematic Approach to Moche Iconography, *Journal of Latin American Lore* 1 (2), 147-162, Los Angeles.
- 1985 Arte moche, en: J. A. de Lavalley (ed.), *Moche*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.

Dwyer, J. P.

- 1971 Chronology and Iconography of Late Paracas and Early Nasca Textile Designs, tesis de doctorado inédita, Department of Anthropology, University of California, Berkeley.

Dwyer, E. B. y J. P. Dwyer

- 1975 The Paracas Cemeteries: Mortuary Patterns in a Peruvian South Coastal Tradition, en: E. P. Benson (ed.), *Death and Afterlife in Pre-Columbian America*, 145-161, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Escalante, J.

- 1994 *Arquitectura prehispánica en los Andes bolivianos*, CIMA, La Paz.

Frame, M.

- 1994 Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú, *Revista Andina* 12 (22), 295-344, Cuzco.

Franquemont, E. M.

1986 The Ancient Pottery from Pucara, Peru, *Ñawpa Pacha* 24, 1-30, Berkeley.

González, A. R.

1974 *Arte, estructura y arqueología*, Nueva Visión, Buenos Aires.

González, E., E. Bragayrac, C. Vivanco, V. Tiesler y M. López

1999 *El Templo Mayor de la ciudad de Wari. Estudios Arqueológicos en Vegachayoq Moqo-Ayacucho*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.

Guaman Poma de Ayala, F.

1936 *Nueva Crónica y Buen Gobierno (Codex péruvien illustré)*, Travaux et Mémoires de l'Institut [1615] d'Ethnologie, Vol. XXIII, Université de Paris, Paris.

Isbell, W. H.

1987 State Origins in the Ayacucho Valley, Central Highlands Peru, en: J. Haas, S. Pozorski y T. Pozorski (eds.), *The Origins and Development of the Andean State*, 83-90, Cambridge University Press, New York.

2001 Huari y Tiahuanaco, arquitectura, identidad y religión, en: K. Makowski (comp.), *Los dioses del antiguo Perú*, tomo II, 1-38, Banco de Crédito del Perú, Lima.

Isbell, W. H. y A. G. Cook

1987 Ideological Origins of an Andean Conquest State, *Archaeology* 40 (4), 27-33, New York.

Isbell, W. H. y G. F. McEwan

1991 A History of Huari Studies and Introduction to Current Interpretations, en: W. H. Isbell y G. F. McEwan (eds.), *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, 1-17, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Isbell, W. H., C. Brewster-Wray y L. E. Spickard

1991 Architecture and Spatial Organization at Huari, en: W. H. Isbell y G. F. McEwan (eds), *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, 19-54, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Knobloch, P. J.

1983 A Study of the Andean Huari Ceramics from the Early Intermediate Period to the Middle Horizon Epoch 1, tesis de doctorado inédita, State University of New York at Binghamton, University Microfilms, Ann Arbor.

1991 Stylistic Date of Ceramics from the Huari Centers, en: W. H. Isbell y G. F. McEwan (eds.), *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, 247-258, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Kolata, A. L.

1992 Economy, Ideology, and Imperialism in the South-Central Andes, en: A. A. Demarest y G. W. Conrad (eds.), *Ideology and Pre-Columbian Civilizations*, 65-85, School of American Research Press, Santa Fe.

1993a *The Tiwanaku: Portrait of an Andean Civilization*, Blackwell, Cambridge/Massachusetts/Oxford.

1993b Understanding Tiwanaku: Conquest, Colonization and Clientage in the South Central Andes, en: D. S. Rice (ed.), *Latin American Horizons*, 193-224, Dumbarton Oaks, Washington D.C.

Lumbreras, L. G.

1974 *Las fundaciones de Huamanga*, Nueva Educación, Lima.

1980 El imperio Huari, en *Historia del Perú*, Vol. II, Juan Mejía Baca, Lima.

Lyon, P.

1979 Female Supernaturals in Ancient Peru, *Ñawpa Pacha* 16, 95-140, Berkeley.

Makowski, K.

1996 Los seres radiantes, el Aguila y el Búho. La imagen de la divinidad en la cultura Mochica (siglos II-VIII d.C.), en: K. Makowski, I. Amaro y M. Hernández, *Imágenes y mitos*, 13-114, Australis, Lima.

- 2000a Las divinidades en la iconografía mochica, en: K. Makowski (comp.), *Los dioses del antiguo Perú*, tomo I, 137-175, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- 2000b Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca, en: K. Makowski (comp.), *Los dioses del antiguo Perú*, tomo II, 277-312, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- 2001a Ritual y narración en la iconografía mochica, *Arqueológicas* 25, 175-205, Lima.
- 2001b El panteón tiahuanaco y las deidades con báculos, en K. Makowski (comp.), *Los dioses del antiguo Perú*, tomo II, 67-110, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- e.p. La deidad suprema en la iconografía mochica: ¿cómo definirla?, en: S. Uceda y E. Mujica (eds.), *Actas del Segundo Coloquio Moche, Trujillo 1999*, Trujillo.
- ms a *Narración en la iconografía mochica*, materiales del seminario de iconografía andina de la Pontificia Universidad Católica del Perú (1989), manuscrito en posesión de autor.
- ms b *Ancestros, plantas y constelaciones. Iconografía de los fardos paracas*, Australis, Lima.
- Makowski, K. (comp.)**
 2000 *Los dioses del antiguo Perú*, tomo I, Banco de Crédito del Perú, Lima.
 2001 *Los dioses del antiguo Perú*, tomo II, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- McEwan, G.**
 1991 Investigations at the Pikillacta Site: A Provincial Huari Center in the Valley of Cuzco, en: W. H. Isbell y G. F. McEwan (eds.), *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, 93-120, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- Meddens, F. y A. G. Cook**
 2001 La administración wari y el culto a los muertos: Yako, los edificios en forma de «D» en la sierra sur-central del Perú, en: L. Millones (ed.), *Wari. Arte precolombino peruano*, 213-228, Fundación El Monte, Sevilla.
- Menzel, D.**
 1964 Style and Time in the Middle Horizon, *Ñawpa Pacha* 2, 1-106, Berkeley.
 1968a New Data on the Huari Empire in Middle Horizon Epoch 2A, *Ñawpa Pacha* 6, 47-114, Berkeley.
 1968b *La cultura Huari*, Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza S.A., Lima.
 1977 *The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*, R. H. Lowie Museum of Anthropology, University of California, Berkeley.
- Millones, L. (ed.)**
 2001 *Wari. Arte precolombino peruano*, Fundación El Monte, Sevilla.
- Miranda-Luizaga, J.**
 1991 *La Puerta del Sol. Cosmología y simbolismo andino*, Garza Azul, La Paz.
- Ochatoma, J. y M. Cabrera**
 2001 Idea religiosa y organización militar en la iconografía del área ceremonial de Conchopata: en: L. Millones (ed.), *Wari. Arte precolombino peruano*, 173-212, Fundación el Monte, Sevilla.
- Panofsky, E.**
 1982 *Estudios sobre iconología*, 4ta. ed., Alianza Editorial, Madrid.
 1983 *El significado en las artes visuales*. 3ra. ed., Alianza Editorial, Madrid.
- Panofsky, D. y E. Panofsky**
 1975 *La caja de Pandora: aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Barral, Barcelona.
- Paul, A.**
 1990a *Paracas Ritual Attire: Symbols of Authority in Ancient Peru*. University of Oklahoma Press, Norman.

- 1990b The Use of Color in Paracas Necropolis Fabrics: What does it reveal about the Organization of Dyeing and Designing?, *National Geographic Research* 6 (2), 7-21, Washington, D.C.
- 2000 La distribución de los colores en los mantos Paracas Necrópolis, en: V. Solanilla (ed.), *Actas de la I Jornada Internacional sobre Textiles Peruanos*, 74-91, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art, Barcelona.
- Ponce Sanginés, C.**
- 1964 *Descripción sumaria del Templete Semisubterráneo de Tiwanaku*, 6ta. edición revisada, Centro de Investigaciones Arqueológicas en Tiwanaku, La Paz.
- 1969 La ciudad de Tiwanaku, *Arte y Arqueología* 1, 1-32, La Paz.
- Portugal, M.**
- 1998 *Escultura prehispánica boliviana*, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
- Posnansky, A.**
- 1914 *Una metrópoli prehistórica en América del Sur [Eine Praehistorische Metropole in Südamerika]*, Dietrich Reimer, Berlin.
- 1945 *Tiwanacu: The Cradle of American Man*, Vols. I y II, American Museum of Natural History, New York.
- 1957 *Tiwanacu: La cuna del hombre americano*, Vols. III y IV, Ministerio de Educación, La Paz.
- Pozzi-Escot, D., M. Alarcón y C. Vivanco**
- 1994 Cerámica wari y su tecnología de producción: la visión desde Ayacucho, en: I. Shimada (ed.), *Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica en los Andes*, 269-294, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Protzen, J-P. y S. Nair**
- 2001 The Gates of Tiahuanaco: Symbols and Passages?, en: W. H. Isbell y H. Silverman (eds.), *Andean Archaeology II*, 189-223, Plenum Press, New York/London.
- Quilter, J.**
- 1997 The Narrative Approach to Moche Iconography, *Latin American Antiquity* 8 (2), 113-133, Washington, D.C.
- Ravines, R.**
- 1968 Un depósito de ofrendas del Horizonte Medio en la sierra central del Perú, *Ñawpa Pacha* 5, 19-45, Berkeley.
- 1977 Excavaciones en Ayapata, Huancavelica, Perú, *Ñawpa Pacha* 15, 49-100, Berkeley.
- Rowe, J. H.**
- 1971 The Influence of Chavín Art on Later Styles, en: E. P. Benson (ed.), *Dumbarton Oaks Conference on Chavin*, 1968, 101-123, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- Schreiber, K. J.**
- 1992 Wari Imperialism in Middle Horizon Peru, *Anthropological Papers* 87, University of Michigan, Ann Arbor.
- Shimada, I.**
- 1991 *Pachacamac Archaeology: Retrospect and Prospect, Introduction to Pachacamac. A Reprint of the 1903 Edition by Max Uhle*, *University Museum Monograph* 62, The University Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Silverman, G.**
- 1991 *El tejido andino: un libro de sabiduría*, Banco Central de Reserva, Lima.
- Squier, E. G.**
- 1877 *Peru: Incidents of Travel and Explorations in the Land of the Incas*, Harper and Brothers, New York.

Stübel, A. y M. Uhle

1892 *Die Ruinenstaette von Tiahuanaco im Hochlande des Alten Peru. Eine kulturgeschichtliche Studie aufgrund selbständiger Aufnahmen*, Karl W. Hiesermann, Leipzig.

Torres, C. M.

1987 *The Iconography of South American Snuff Trays and related Paraphernalia*, *Ethnological Studies* 37, Göteborg Etnografiska Museum, Goteborg.

1994 *Archaeological Evidence for the Antiquity of Psychoactive Plant Use in the Central Andes*, *Annali dei Musei Civici-Rovereto* 11, 291-326, Trento.

1999 *Psychoactive Substances in the Archaeology of Northern Chile and NW Argentina. A Comparative Review of the Evidence*, *Chungará* 30 (1), 49-63, Arica.

Wallace, D.

1980 *Tiwanaku as Symbolic Empire*, *Estudios Andinos* 5, 133-144, Antofagasta.

Wiener, C.

1880 *Pérou et Bolivie*, Hachette, Paris.

Williams, C.

2001 *Urbanismo, arquitectura y construcción en los waris: un ensayo explicativo*, en: L. Millones (ed.), *Wari. Arte precolombino peruano*, Fundación El Monte, Sevilla.

Zuidema, T.

1964 *The Ceque System of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Inca*, E. J. Brill, Leiden.

1989 *La civilización inca en Cuzco*, Fondo de Cultura Económica, México.

1995 *El sistema de ceques del Cuzco. La organización social de la capital de los incas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

ms *Lama Sacrifices and Computation: Roots of the Inca Calendar in Huari-Tiahuanaco Culture*.

Zuidema, T. y E. K. de Bock

1990 *Cohérence mathématique de l'art andin. Vers un modèle global pour l'analyse de l'iconographie andine*, en: S. Purin (ed.), *Inca-Pérou. 3000 ans d'histoire*, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inschoot nitgevers, Bruxelles.