Polonia

Estudios
Latinoamericanos

Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos

ISSN 0137-3080

Original title / título original *Dioses del templo de Chavín.*
Reflexiones sobre la iconografía religiosa

Author(s)/ autor(es):

Krzysztof Makowski

Published originally as/ Publicado originalmente en:
Estudios Latinoamericanos, 17, pp. 9-60.

DOI: [https://doi.org/10.36447/ Estudios1996.v17.art1](https://doi.org/10.36447/Estudios1996.v17.art1)

Estudios Latinoamericanos is a journal published by the Polish Society for Latin American Studies (Polskie Towarzystwo Studiów Latinoamerykanistycznych).

The Polish Society for Latin American Studies is scholarly organization established to facilitate research on Latin America and to encourage and promote scientific and cultural cooperation between Poland and Latin America.

Estudios Latinoamericanos, revista publicada por la Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos (Polskie Towarzystwo Studiów Latynoamerykanistycznych).

Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos es una asociación científica fundada con el fin de desarrollar investigaciones científicas sobre América Latina y participar en la cooperación científica y cultural entre las sociedades de Polonia y América Latina.

Minimonografías

***Dioses del templo de Chavín.
Reflexiones sobre la iconografía religiosa.***

Krzysztof Makowski

Los argumentos iconográficos tuvieron un peso central en la discusión sobre el fenómeno Chavín desde los estudios de Tello (1923, 1960), Rowe (1962, 1972, 1967) y Lathrap (1973, 1977) hasta los recientes aportes de Burger (1992, 1993), Lumbreras (1989, 1993) o Kaulicke (1994). No obstante, la rica iconografía del templo al borde del río Mosna raras veces fue considerada como una fuente autónoma de información, capaz de revelar aspectos importantes de la doctrina religiosa, particularmente aquellos que conciernen la imagen de la divinidad y del cosmos animado. La ausencia en la literatura del tema de una publicación que reúna y analice sistemáticamente todas las piezas figurativas recuperadas en Chavín, es una contundente prueba de ello. Con mayor frecuencia se buscaba confirmación en ciertas representaciones para las hipótesis interpretativas concebidas a partir de las fuentes etnohistóricas y etnográficas de la Sierra (vg. Tello 1923; Rowe 1962, 1972), de la Selva (Lathrap 1973, 1977; Burger 1992:155-159; Roe 1982, 1988), o de la Costa (Carrion Cachot 1948, 1952). La discusión fue centrada asimismo sobre el origen de la cultura Chavín dejando de lado el problema de contenidos religiosos. Algunos autores sugerían que los diseños figurativos Chavín evoquen directamente la trama de uno de los mitos conservados en la tradición oral contemporánea (vg. Cerulli 1968; Kauffmann 1985, 1989; Curatola 1991). No extraña en este contexto que las primeras impresiones de Julio C. Tello (1923) acerca del número y de las características de divinidades Chavín se perpetúan en la discusión arqueológica hasta el presente sin mayor crítica, a pesar de que el mismo Tello modificaba frecuentemente su punto de vista.

Tres piezas escultóricas de complejidad excepcional constituyen un punto de partida obligatorio de discusión sobre el tema:

1. El Lanzón (figs. 1c-d)

2. El Obelisco Tello (fig. 4)

3. La Estela Raimondi (fig. 15)

Sólo la primera de ellas fue encontrada *in situ*, en la galería subterránea central en el Templo Viejo, por lo que la relación secuencial entre las tres tuvo que establecerse en base a una seriación estilística (Rowe 1962, 1967; Roe 1974). Según Tello (1923:307-310, 1960, 1967:83) las tres esculturas representaban a la misma divinidad principal del templo. Las indudables diferencias se deberían a la evolución de ideas religiosas: el Dios-Jaguar habría perdido gradualmente su terrorífico aspecto animal, que guarda aún plenamente en el Obelisco Tello, transformándose en un ser antropomorfo con grandes colmillos (vg. Lanzón y Estela Raimondi). La compleja decoración del Obelisco revelaba, según Tello (1923:274-275), la naturaleza dual, andrógina del dios felino. La mitad femenina (fig. 3b der.) representaba, para él, el momento preciso, en el que el dios se apresta para devorar a un condor, un pez y un dragón serpentiforme de dos cabezas; suponía también que a través de la mitad masculina (fig. 3b izq.), los artistas Chavín pretendían evocar a otro momento del banquete divino: el dios felino ya nutrido, con los restos de banquete dispersos frente a su hocico, estaría listo para inyectar su potencia reproductora en el cosmos y dotar a los humanos de abundante cosecha simbolizada por los frutos, los tubérculos y las plantas en crecimiento. El primer aspecto de la divinidad personificaría a la estación seca, el segundo, a la estación húmeda; asimismo los tres seres engullidos remitirían a las tres epifanías celestes del dios felino: sol, luna y relámpago-trueno. Las Pleiades imaginadas bajo el aspecto de un felino de oro constituirían, según Tello (1923:274-286), la forma más común de presentarse la divinidad suprema a la vista de los mortales en las creencias andinas.

Varios aspectos de la propuesta temprana de Tello entran en profunda contradicción con los hechos establecidos posteriormente, a lo largo de los últimos setenta años de investigaciones sobre Chavín. En primera instancia, la mayoría de investigadores está de acuerdo con que el Obelisco Tello fue esculpido algunos siglos después de Lanzón, en la última fase del funcionamiento del Templo Viejo (fase C de Rowe 1962; Roe 1974; opinión contraria de Lathrap 1985:249), o incluso en el marco de la última ampliación del Templo Nuevo (fase III de Sawyer y Maitland 1983). La ubicación del Lanzón dentro del cuerpo

principal del Templo Viejo deja fuera de duda su fecha temprana. Asimismo, como bien observa Rowe (1962:9), sólo esta escultura pudo representar con toda seguridad a la divinidad venerada en el Templo Viejo, y merece por lo tanto el nombre de la Gran Imagen. Por otro lado, resulta imposible sostener que en los tres casos mencionados fue retratada la misma divinidad. Existe el consenso de que el Obelisco Tello representa a un lagarto fantástico: caimán (Rowe 1962:18-19; Lathrop 1973:96-97, 1977:741-742) o cocodrilo ecuatoriano (Lumbreras 1989; Cané 1986). En la figura de Lanzón (fig. 1d) predomina la naturaleza humana y sus colmillos podrían remitir a un *alter ego* de felino o de murciélago (Burger 1992:150). El personaje de la Estela Raimondi (fig. 15) tiene tres caras colmilludas (sin contar las del tocado), cada una diferente de la otra, y un cuerpo humano.

Fig. 1a. Lanzón y su ubicación en la galería central del Templo Viejo (adaptado de Tello 1960 y Burger 1992).

Rowe (1962) pensaba por ello que sólo la figura de Lanzón corresponde a la divinidad felínica andina con las características que le atribuía Tello. La misma ha sido venerada en las fases posteriores de la historia del Templo bajo el aspecto, respectivamente, del Dios Sonriente (Smiling God; fig. 16) y del Dios de los Báculos de la Estela Raimondi (fig. 15). Esta atrayente propuesta que mereció la aceptación

de todos los investigadores (Burger 1992:149-151) no resuelve, sin embargo, los problemas que acabamos de mencionar. No sabemos, por ejemplo, cual es la relación entre el dios-felino y el dios-lagarto representado en el Obelisco Tello. Tampoco queda clara la razón por la que la Divinidad de los Báculos ostenta dos otras caras adicionales al lado de la del Dios Sonriente. Estos vacíos hacen dudar si efectivamente una sola divinidad principal fue venerada en Chavín, e incluso, si la doctrina religiosa quedó sin cambios a lo largo de aproximadamente ocho siglos de historia del centro ceremonial.

Fig. 1b. Lanzón y su ubicación en la galería central del Templo Viejo (adaptado de Tello 1960 y Burger 1992).

La imagen del cosmos animado en el Obelisco Tello.

Creemos que el Obelisco Tello, la pieza más compleja en el arte escultórico de Chavín, puede proporcionar respuestas a algunas de las preguntas enunciadas arriba. A pesar de que su decoración en relieve fue analizada por un número considerable de investigadores después de Tello (Carrion Cachot 1948; Rowe 1962; Cerulli 1968; Lyon 1978; Kauffmann Doig 1976, 1983; Lathrap 1973, 1977, 1985; Cané 1983, 1986; Curatola 1990, 1992; Burger 1992; Kaulicke 1994) sigue revelando detalles y aspectos nuevos.

Fig. 1c. Lanzón y su ubicación en la galería central del Templo Viejo (adaptado de Tello 1960 y Burger 1992).

El Obelisco es un monolito cuya parte inferior fue destinada a estar clavada en el suelo, y cuya parte superior se estrecha considerablemente hacia la punta. Su morfología es, por lo tanto, similar en líneas generales a la de Lanzón. La pieza representa, a nuestro juicio, dos animales míticos en el transcurso de coito anal. La naturaleza del acto y la identidad de los protagonistas se vuelven evidentes sólo cuando nos acostumbramos a las convenciones figurativas Chavín y no nos dejamos influenciar *a priori* por el contenido de mitos amazónicos o andinos. Para hacer más transparente la estructura de la representación es menester eliminar las figuras no relacionadas directamente con el cuerpo de los seres míticos y los *kennings*, tal como lo vemos en la fig. 5. Rowe (1962) introdujo este nombre de la figura literaria en la épica medieval nórdica (sagas) con la finalidad de enfatizar el carácter metafórico complejo de los símbolos visuales Chavín. Para ilustrar la misma idea Burger (1992:147) utilizó recientemente un sugerente relato sobre la iniciación de los sacerdotes Kogi de Colombia y sobre el concepto de *aluna*, la realidad interna de las cosas, diferente de la perceptible.

Fig. 1d. Lanzón de la galería central del Templo Viejo (adaptado de Tello 1960 y Burger 1992).

En el caso de Obelisco Tello las cabezas felínicas han sido puestas en todos los lugares donde deberían situarse las principales articulaciones en el cuerpo de un cuadrúpedo. Otros personajes míticos pueblan el

interior de este cuerpo. Liberado de aquellos elementos adicionales (fig. 5a, b) cada animal se presenta como un híbrido con la cabeza y patas de un reptil monstruoso, cocodrilo o caimán negro (Lumbreras, Lathrap *loc.cit.*; Cané 1986) y con la cola de un pez o de una ave (compárese con las imágenes del pez y del águila en el mismo Obelisco, fig. 8b-2).

Fig. 2a. Relieve de la fachada del Templo Viejo (según Burger 1992 y Roe 1974).

Cada uno de los reptiles está representado sobre otra cara ancha del obelisco de tal modo que miran en los sentidos opuestos. Sólo analizando el desarrollo gráfico continuo del diseño (fig. 3b) y, eventualmente, fijándose en las caras angostas, el espectador puede darse cuenta que, en realidad, un animal está parado sobre la espalda del otro. En los lugares sexuales y anales los reptiles míticos poseen una serie de símbolos que no pierden del todo la morfología anatómica que sirvió de inspiración para concebir los signos. Gracias a estos detalles ya Tello (1923) y Carrion Cachot (1959) se percataron que los reptiles son de sexos opuestos. El ser denominado A por Rowe (1962) posee un apéndice fálico cuyo glánde recibió la forma de una cabeza zoomorfa (fig. 5a). Un frondoso flujo, cuyos ramales tienen ojos de serpiente (Kaulicke 1994:458-459), emana del glánde dirigiéndose hacia el interior de una gran concha de *Strombus* que yace cerca del codo delantero (fig. 8c). Lathrap (1973:95-102) lo había interpretado hipotéticamente como la imagen de la yuca (*Manihot esculenta*), pero sus argumentos en este caso no son del todo convincentes. El apéndice fálico toca al apéndice anal del animal B de sexo femenino (figs. 3 y 5b). La base del apéndice anal tiene también forma de cabeza

zoomorfa de cuyos orificios brotan tallos de calabaza (*Lagenaria siceraria*). Esta vez, la planta es fácil de identificar puesto que no sólo lleva flores masculinas y femeninas pero también el fruto. El reptil masculino A posee también en el lugar correspondiente a su ano una cabeza zoomorfa de la que emana una planta, de hojas frondosas (eventualmente achira, *Canna edulis* según Lathrap, *loc. cit.*). A diferencia del ano de un ser femenino esta cabeza carece de apéndice (fig. 5a). El órgano sexual femenino del animal B (fig. 5b) está representado mediante el símbolo que reemplaza las manchas en el pelaje felino y está asimismo utilizado para representar la semilla de una leguminosa o de maní (*Arachis hypogea*; Tello 1960:184). Emana de él, en el lugar correspondiente al flujo de semen en la imagen del macho, una serpiente bicéfala dotada de brazos humanos y cabezas del lagarto, a juzgar por la forma de los ojos y de la boca (fig. 8b). Los cuerpos serpentiformes y escamados, con las cabezas de felinos o de reptiles, parecen simbolizar los flujos de líquidos en éste y en otros casos (Kaulicke 1994:454-464). Se segregan, entre otros, de la nariz (apéndice supranasal, fig. 8a-1) y de la boca (fig. 8a-2) del animal femenino B.

Fig. 2b. Relieve de la fachada del Templo Viejo (según Burger 1992 y Roe 1974).

El primero de estos flujos-apéndices dobles parece transportar a un pez atacado (?) por un águila con cresta. La asociación mencionada sugiere que se trata del águila marina (*Pandión sp.*) como lo había sugerido Kaulicke (1994:379, fig. 326). La identificación más difundida en la literatura con el águila *Harpia harpya* (Lathrap 1973:97) tiene desde nuestro punto de vista dos defectos: no toma en cuenta la asociación

Fig. 3a. Obelisco Tello (según Tello 1960 y Curatola 1990).

con el pez y no tiene ningunos antecedentes iconográficos comprobados. Tanto la *Harpia harpya* como la otra águila crestada, *Croetus isidori* (Burger 1992:152) no tienen hábito de pesca. La imagen del águila pescadora está muy popular en el arte Cupisnique (Elera 1994:245, fig. 10) e incrementa su importancia en la iconografía

Fig. 3b. Obelisco Tello (según Tello 1960 y Curatola 1990).

mochica (Lavallé 1970); el ave se convierte en el compañero y epifanía de la divinidad principal mochica (Makowski 1994). El segundo par de flujos desemboca en la concha de *Spondylus*

(fig. 8a-2). Los cuatro flujos dan un cuarto de vuelta del obelisco para unir la nariz y la boca del animal femenino (B), de donde parten, con la nariz y la boca del animal masculino (A), adonde llegan. Resulta, por ende, claro que ha sido intención de los escultores Chavín enfatizar el intercambio simétrico de flujos fisiológicos en relación con el tema de la procreación de la vida. Lo sugieren también los atributos que los dos animales míticos sostienen en sus patas. El reptil macho tiene una cruz escalonada, la imagen del universo cuatripartito, según McEwan (1992), y un felino casi naturalista frente a sus patas delanteras (figs. 7a y b). El reptil hembra abraza en este mismo lugar a un pequeño aguilucho dentro de un marco ovoide (¿huevo?) y una *bolsa con semillas* (figs. 10 y b). En las patas traseras ambos seres sostienen *cabezas-trofeo* felinizadas que generan plantas desde su interior, respectivamente el maní (*Arachis hypogea*) o una leguminosa y la yuca (*Manihot esculenta*), donde el lagarto-macho (fig. 7c), y el ají (*Capsicum sp.* según Lathrap 1973:99-102), donde el lagarto-hembra (fig. 10c).

Fig. 4a. Relieve de la plaza circular hundida del Templo Viejo (según Lumbreras 1977 y Sawyer y Maitland 1983).

Fig. 4b. Relieve de la plaza circular hundida del Templo Viejo (según Lumbreras 1977 y Sawyer y Maitland 1983).

Fig. 5a. Uno de los dos lagartos cósmicos en el Obelisco Tello.

Fig. 5b. Uno de los dos lagartos cósmicos en el Obelisco Tello.

Fig. 6a, b, c, d. Representaciones de divinidades en el Obelisco Tello, cara A, fig. 5a (comp. con fig. 3b).

Los dos lagartos merecen el nombre de *animales cósmicos*. Lathrap (1973:93, 1985:244, 252) y, recientemente McEwan (1992) demostraron de manera convincente que el Obelisco tiene características de una imagen del *axis mundi*: Los símbolos relacionados con el mundo de abajo, verbigracia el felino, están en el poder del gran lagarto masculino mientras que los que aluden al mundo de arriba, como el águila, corresponden al gran lagarto femenino. No compartimos, sin embargo, sus conclusiones en cuanto al lugar del mar dentro de esta estructura simbólica del universo. El águila pescadora adulta, con el pez entre sus garras, y la recién concebida, dentro del huevo (?), constituyen atributos del ser femenino. Este ave, hábil pescador marino, suele ser representado con el órgano sexual femenino que adopta la forma de la *vagina dentada* (Lyon 1978). Los otros dos símbolos marinos cumplen claramente la función de mediación y no se asocian directamente con ninguno de los dos animales: el *spondylus* recibe los flujos (¿saliva? y ¿moco?) procedentes de la boca y de la nariz del lagarto femenino, el *strombus* hace lo propio con la esperma. Siguiendo el sistema de subdivisiones horizontales técnicas, analizado por Kaulicke (1994:458-459, fig. 455) se llega a reconstruir un complejo sistema de espacios simbólicos en los cuales se descompone el Obelisco. Una de las líneas límites atraviesa la base de los órganos genitales y anales y la cima de los codos de las patas traseras. Las dos plantas representadas crecen hacia arriba a partir de esta línea, por lo que ésta representa probablemente la superficie de la tierra. Otra línea similar circunda el obelisco

delimitando a los codos de las patas delanteras. Se agrupan alrededor de ella los símbolos marinos (figs. 3b y 5). Los escultores de Chavín parecen haber creído entonces que los dos lagartos míticos tenían sus patas traseras y su cola hundidas profundamente en las entrañas de la tierra mientras que las delanteras estaban refrescadas por las corrientes marinas. El espacio sobre la espalda de cada uno se clasifica probablemente como el aire (cielo), a juzgar por la presencia de un ser alado en esta zona (figs. 6b y 9b). La zona debajo de las barrigas tiene también el carácter del área de mediación; lo atraviesan flujos de líquidos segregados por los órganos genitales (figs. 8b y 8c). El Obelisco Tello representa entonces una gran metáfora espacio-temporal organizada alrededor del tema del régimen de aguas en el universo. La eyaculación simboliza probablemente a la fuerza fertilizante de las fuentes-*puquios* cuya agua se dirige hacia el mar por los canales subterráneos. Las serpientes monstruosas que brotan de todos los orificios en el cuerpo del ser femenino representarían los ríos celestes que unen el mar, fuente de todas las aguas, con las lagunas, *cochas*, en las alturas; traen lluvias y condicionan por ello el alumbramiento (brote) de las plantas. La forma del órgano sexual femenino remite quizás a este doble simbolismo de la laguna y de la semilla. Un sistema muy parecido de referencias cosmológicas ha sido descubierto por Sherbondy (1982) en la cultura popular contemporánea de la región cuzqueña; subyace también en varias fuentes etnohistóricas.

Fig. 7a, b, c. Atributos del lagarto cósmico masculino en el Obelisco Tello (figs. 3b y 5a).

Otras cuatro parejas de seres divinos se reparten el espacio del universo delimitado por los cuerpos de los dos lagartos. Dos de ellas se ubican cerca de los topes de las columnas vertebrales de ambos animales. Las dos restantes se relacionan con las bases de las columnas. Como todas las partes que se articulan, mueven y actúan, la columna vertebral recibió la forma de una boca dentada, posiblemente felínica. Conforme a los resultados de nuestra lectura las primeras dos parejas están localizadas en el espacio que simboliza el *mar cósmico*. Una de ellas emerge de las bocas agnáticas ubicadas en el lugar donde cada uno de los dos lagartos tiene la articulación de su cuello (fig. 3b y 5). Las divinidades mencionadas (figs. 6a y 9a) tienen boca sin colmillos con la comisura rebajada, y ojos redondos. Sus caras guardan un parecido con las serpientes enrolladas a manera de pulseras alrededor de las patas traseras de los lagartos míticos; tienen manos humanas; agarran con ellas firmemente las columnas vertebrales respectivas como si su función principal fuese la de estabilizar el *axis mundi*. Las otras dos divinidades de arriba tienen bocas colmilludas de felinos, alas desplegadas y tocados complejos; están sentadas dentro de una especie de recinto que tiene la forma de U (figs. 6b y 9b). Una de las parejas divinas de abajo está representada en forma de cabezas monstruosas. Las columnas vertebrales dentadas de los lagartos están inclinadas abajo y forman un gancho rematado por dichas cabezas que tienen un tocado de doble penacho y rasgos faciales de un lagarto (caimán o cocodrilo): con boca dentada de perfil compuesto y ojos en forma rectangular, pero con la pupila mirando hacia arriba (figs. 6d y 9d). La otra pareja adopta la postura de contorsionistas populares en el arte Cupisnique (Elera 1994:239-240, fig. 6); cuelgan boca arriba de los ganchos formados por las columnas vertebrales de los lagartos fantásticos (figs. 6c y 9c). Cada uno de ellos tiene cuerpo y vestido de un guerrero humano, pero la cabeza de felino con su boca colmilluda. Los tocados son muy interesantes. Los forman unas caras humanas representadas dentro de halos radiantes, compuestos de plumas de diferente tamaño. Los contorsionistas agarran dos segmentos de sogá, cada uno. Creemos que ha sido la intención de los escultores representar estos segmentos pasando de uno al otro y envolviendo de este modo la parte inferior de los cuerpos de lagartos cósmicos, justo en la línea que simboliza el límite entre la tierra y el subsuelo. Si esto es cierto, la función de los dos contorsionistas míticos consistiría en

permitir un acercamiento carnal entre los lagartos míticos: el movimiento de las sogas acercaría el cielo (animal hembra B, fig. 5b) a la tierra (animal macho A, fig. 5a), la mitad masculina del universo a la mitad femenina, y posibilitaría el coito revitalizador para las fuerzas de la naturaleza. ¿Acaso los tocados radiantes de los contorsionistas míticos, con seis y doce plumas-rayos respectivamente, remiten a su poder de controlar el tiempo, la estacionalidad?

Fig. 8a-1, a-2, b, c. Personificaciones de flujos de líquidos fisiológicos que emanan de la nariz (8a-1), de la boca (8a-2) y del órgano genital (8b) del lagarto cósmico femenino (fig. 5b) así como del falo (fig. 5a) de su contraparte masculina (8c).

El análisis descriptivo que acabamos de terminar lleva a la conclusión de que la hipótesis sobre una sola divinidad suprema antropomorfa Chavín carece de fundamentos, si se toma en cuenta la más compleja representación de la época. Hay seis divinidades con la personalidad distinta; cuatro de ellas están desdobladas, por lo que se forman cinco

parejas con una jerarquía pre-establecida entre ellas, a partir de las funciones y los ámbitos de actuar precisos. El análisis iconográfico nos lleva a la siguiente reconstrucción hipotética de estas funciones:

Los *lagartos cósmicos* (figs. 5a y 5b) tienen el carácter de la pareja animadora primordial; residen fuera de los límites del mundo habitado y directamente conocido; son dioses del más allá y su poder puede manifestarse en la tierra sólo bajo el aspecto de las epifanías: el jaguar macho y la hembra - águila pescadora. Su personalidad no remite necesariamente a ningún reptil concreto. Los habitat del cocodrilo ecuatoriano y del caimán amazónico eran igualmente exóticos y lejanos para los fieles de Chavín, quienes de hecho resaltaban el carácter híbrido de los lagartos míticos (Roe 1974:23-24). El orden en la tierra estaba asegurado por las cuatro deidades restantes desdobladas, para controlar tanto la mitad masculina, como la femenina del universo.

Una pareja juega el papel del *fundamento del eje del mundo* (figs. 6d y 9d), se caracteriza por los rasgos faciales de lagarto, así como por dos penachos en la cabeza. Su ubicación en la extremidad inferior de cada una de las columnas vertebrales sugiere que se trata de encarnaciones directas de los lagartos cósmicos en el mundo de abajo. La otra pareja cumple la función del *guardián del eje del mundo* (figs. 6a y 9a) y vela por mantener su verticalidad, agarrándola desde arriba; esta última pareja posee rasgos faciales de serpiente.

La pareja de *genios alados* (figs. 6b y 9b) no ejerce en el Obelisco ninguna actividad precisa pero reside en el espacio de mediación, en el mundo de arriba, entre la tierra y el mar. McEwan (1992) interpretó recientemente la estructura que lo alberga como la vista de perfil de un *ushnu*. Los *contorsionistas de tocado radiante* (figs. 6c y 9c) tienen a cambio un papel bien definido: están acercando el cielo a la tierra con el fin probable de controlar su estacionalidad. Se encuentran en el mundo de abajo y como los genios alados tienen la cara de felino.

Fig. 9a, b, c, d. Representaciones de divinidades en el Obelisco Tello, cara B, fig. 5b (comp. con fig. 3b).

La iconografía de las divinidades supremas.

Si la iconografía del Obelisco Tello ilustra una compleja doctrina religiosa con seis divinidades rectoras del universo Chavín, cabría preguntarse qué lugar ocupa en este sistema la Gran Imagen. El personaje del Lanzón carece de rasgos de lagarto (fig. 1d). El cuerpo es humano. El atuendo compuesto del faldellín con un cinturón de serpientes, de camiseta, del collar trenzado y de un par de orejeras aumenta el efecto de antropomorfización. Destaca una frondosa cabellera de serpientes y prominentes cejas también serpentiformes. El ojo redondo y sin párpados estilizados, con la pupila excéntrica dirigida hacia arriba se asocia generalmente a las figuras de felinos o de aves felinizadas (vg. Kan 1972; Lumbreras 1977, láms. IX-XIV); se diferencia claramente de los ojos almendrados con la pupila central de seres humanos (vg. Burger 1992, fig. 162) y de serpientes (vg. cabello en el Lanzón, fig. 1d). En comparación, los ojos de lagartos suelen tener forma rectangular y el párpado superior enfatizado y estilizado (Wallace 1992). La boca de la divinidad del Lanzón, con la expresión sonriente gracias a las comisuras levantadas, tiene sólo dos prominentes colmillos superiores. Sin embargo, la típica cara de perfil felino, con un par de colmillos cruzados, está repetida diez veces en el tocado y siete veces en el faldellín. Los lagartos están siempre representados con un número mayor de colmillos distanciados unos de otros (sólo los superiores o por pares cruzados), y con la característica línea ondulada del labio (*ibid.*).

Fig. 10a, b, c. Atributos del lagarto cósmico femenino en el Obelisco Tello (figs. 3b y 5b).

Fig. 11a. Plano del centro ceremonial de Chavín (adaptado de Burger 1992 y McEwan 1992).

En conclusión, podemos definir tras Rowe (1962) al personaje del Lanzón como a un felino antropomorfizado con la cabellera de serpientes. Hay dos rasgos más que facilitan su identificación. Se trata, sin duda, de un personaje desdoblado. Burger (1994:97, 98) con mucha razón llama atención a la organización dual de la figura que se compone de dos representaciones de perfil en dos caras del monolito; el gesto de la mano derecha levantada, mientras que la izquierda se dirige hacia abajo, pone en evidencia la intención de oponer las dos caras. McEwan (1992), por su lado, y siguiendo el camino trazado por Lathrap (1973a), interpreta en términos de bipartición y de cuatripartición a dos detalles claves: la *cruz escalonada* y la *soga*. La cruz escalonada se ubica exactamente sobre la frente aplanada de la divinidad; sus brazos están orientados de acuerdo al eje vertical del monolito y, asimismo, respecto al eje principal del Templo Viejo. Dos líneas incisas, paralelas, están trazadas sobre el eje vertical del monolito interconectando la cavidad central de la cruz con el tope. Toda esta parte superior figurada como un tocado de dos plumas compuestas de caras de felinos atraviesa la apertura en el techo de la galería. La apertura interconecta la Galería del Lanzón con un pasadizo superior, la Galería VIII (figs. 1c, d). Según la convincente hipótesis de Tello (1960:109) es a través de este orificio que corría la sangre de los sacrificados bañando el monolito. El flujo se dirigía hacia la cavidad en el centro de la cruz. Cabe recordar que las dos galerías forman una gran cruz dentro del cuerpo principal del Templo, con el centro encima del Lanzón y con la misma orientación que la cruz escalonada (Burger 1992:138, 137, figs. 126, 127). La soga trenzada recorre de arriba hacia abajo por el eje de simetría en la espalda de la divinidad. El personaje la agarra de su mano derecha levantada. En sus pies, la soga se cuadruplica recorriendo las cuatro direcciones indicadas por la cruz.

¿Cuál de las cuatro divinidades desdobladas en el Obelisco Tello estaría representada en el Lanzón? La pareja de arriba queda descartada. Ni el *Genio Alado* ni el *Guardián del axis mundi* con su cara de serpiente se asemejan al dios de Lanzón. La pareja de abajo, por el contrario, guarda con el una notable similitud. Nos referimos en particular al *Contorsionista de Tocado Radiante*, quien comparte con el personaje de Lanzón el cuerpo humano, la cara de felino, y, lo más importante, la función. Ambos están representados en la asociación directa con el *axis mundi* y ambos están tirando una *soga*. No es quizás una

casualidad que el Dios de Lanzón tiene un tocado de dos penachos como el *Ser-Fundamento del Axis Mundi*. La localización del Lanzón, en el centro del cuerpo principal del edificio y en las profundidades de la tierra coincide también perfectamente con esta identificación. De ser así el *numen* principal del Templo Viejo se caracterizaría como una divinidad residente en el Mundo de Abajo, responsable directa por la fecundidad de la tierra y por el ritmo estacional. Esta última función está enfatizada en la conocida representación del *Dios Sonriente* del Templo Nuevo (fig. 16). El personaje, con su abundante cabellera de serpientes, sostiene un *strombus* en la mano derecha y el *spondylus* en la izquierda. Recordemos que la primera concha recoge en el Obelisco Tello a los flujos fisiológicos masculinos, los que simbolizan eventualmente el agua de los *puquios*, mientras que la segunda a los flujos femeninos, procedentes de la boca y de la nariz del lagarto mítico: ¿lluvias?

Fig. 11b. Axonometría del centro ceremonial de Chavín (adaptado de Burger 1992 y McEwan 1992).

Fig. 12. El denominado friso de falcónidas del Pórtico Blanco y Negro del Templo Nuevo (fragmento según Zuidema 1992 y Burger 1992).

Tradicionalmente se asume que la Estela Raimondi asignada a las últimas fases Chavín por todos los investigadores (Rowe 1962, 1967; Roe 1974; Sawyer y Maitland 1983; Burger 1992:173-174) está representando a la divinidad principal. No hay ningún hecho empírico que lo sustente fuera de la complejidad iconográfica, puesto que desconocemos la ubicación original de la estela. La estela de tamaño monumental (198 cm de alto y 74 cm de ancho) representa a una divinidad que sintetiza en su interior tres personalidades distintas (fig. 15). La cabeza con el tocado ha sido hecha de manera para poder distinguir en ella hasta tres caras distintas de acuerdo si se la mira normalmente o volteada de 180°. La cara principal que se aprecia en la posición normal es la del felino antropomorfo, mientras que en la posición inversa aparecen dos otras sobrepuestas una encima de la otra (fig. 15). El tocado se compone de una boca y tres caras agnáticas de lagarto mítico en medio de 16 plumas estilizadas (?) y apéndices serpentiformes. Las caras emanan sucesivamente la una de la otra partiendo de la quinta boca, colocada encima de la cabeza del personaje principal. Haces de elementos similares que salen de un conjunto de tres caras de lagarto (dos de frente y una de perfil) constituyen los dos báculos que la divinidad sostiene en ambas manos. Tello (1923, 1960) ha observado correctamente que la divinidad de la Estela Raimondi sintetiza en forma antropomorfa a diferentes *numina* con rasgos más arcaicos. La composición barroca y la tendencia a multiplicar los elementos inspirados por el cuerpo del lagarto mítico (cf. *infra*) dificultan en algún grado la identificación. Queda, sin

embargo, claro que el personaje principal es antropomorfo, tiene orejas bilobuladas, la cabellera y el cinturón de serpientes. Su boca, con dos pares de colmillos entrecruzados, y sus ojos redondos, con la púpila excéntrica son las del felino (v. *supra*). Sus dos caras ocultas son distintas. La que comparte la boca con la cara principal tiene los ojos de lagarto, rectangulares de púpila excéntrica, y guarda un parecido notable con la imagen del Dios Sonriente del Templo Nuevo (fig. 16) por las comisuras levantadas. Según la sugerente propuesta de Kauffmann Doig (1972, 1988) el tocado que ocupa la mitad superior de la estela podría ser interpretado como un manto emplumado y constituir asimismo el *alter ego* de la divinidad. En efecto, resulta evidente la intención de oponer los dos tercios superiores de la estela, donde se suceden las cinco bocas de lagarto orientadas hacia arriba, al tercio inferior donde se sitúa el Dios Sonriente con sus dos caras. Este programa iconográfico podría sintetizarse de manera siguiente:

PARTE SUPERIOR	Lagarto mítico y sus cuatro aspectos distintos, representados por cuatro bocas agnáticas
PARTE INFERIOR	Felino antropomorfo uno, en dos aspectos distintos y complementarios, representados en forma de dos caras unidas por una boca común

Como se desprende del cuadro, el personaje de la Estela Raimondi parece sintetizar los aspectos centrales de las dos divinidades desdobladas del Mundo de Abajo representados en el Obelisco Tello: del *Ser-Fundamento del Axis Mundi con dos penachos y cara de lagarto* y del *Contorsionista con cara de felino y tocado radiante*. Todo ello concordaría con la hipótesis de Rowe (1962, 1967) quien consideraba que la Estela Raimondi es la versión tardía de la Gran Imagen.

Las tres imágenes analizadas no agotan el repertorio de seres sobrenaturales presentes en la iconografía Chavín. Varias otras figuras antro- y zoomorfas adornaban las paredes del templo. Su distribución corresponde probablemente a un programa riguroso cuyos principios empiezan a revelarse gracias a las investigaciones recientes.

Fig. 13a. Representación del águila en las columnas del Pórtico Blanco y Negro (según Burger 1992).

El programa iconográfico y la doctrina del templo.

Una compleja lógica de oposiciones binarias rige, según McEwan (1992) y los Burger (1994), el programa arquitectónico de Chavín de Huantar. Ambas plazas, la circular y la rectangular, alrededor de los cuales se

organiza la arquitectura, respectivamente, del Templo Viejo y del Templo Nuevo, tienen la estructura cuatripartita con un eje central que apunta hacia el acceso al edificio central del templo, es decir, hacia el Oeste. Creemos que este eje proporciona una clave para entender los principios de la distribución de motivos iconográficos en el espacio ritual.

Fig. 13b. Representación del halcón en las columnas del Pórtico Blanco y Negro (según Burger 1992).

En el Templo Viejo el eje mencionado está trazado por dos escaleras monumentales (figs. 1d y 11a, b); una de ellas permite el acceso a la plaza hundida desde el exterior, la otra da hacia el cuerpo principal con la Galería de Lanzón. Este eje fue además demarcado intencionalmente con lajas oscuras sobre el piso claro de la plaza,

cuyas paredes laterales estaban revestidas de placas figurativas en relieve (Lumbreras 1977:11-28, I^a, VI-XIV). Si bien sólo dos cuartos de la plaza fueron excavados y se había recuperado 20% de esculturas, es posible reconstruir tentativamente el programa de decoración e incluso estimar el número total de relieves en cada friso, a saber: $4 \times 28 = 112$. Las lajas figurativas forman dos frisos sobrepuestos, uno encima del otro, que dan la circunferencia de la plaza. En el friso inferior, compuesto de las lajas alargadas, hay una procesión de animales míticos. En el friso superior, los relieves de forma rectangular representan a seres sobrenaturales antropomorfos en posición parada, de perfil o de frente. Las orientaciones de figuras en las placas conservadas *in situ*, o caídas cerca de su lugar de origen sugieren una organización cuatripartita. A partir de la mitad de cada uno de los dos hemicírculos los personajes avanzan en procesión hacia el Este y hacia el Oeste, en dirección a las escaleras de la entrada y las de la salida (McEwan 1992, figs. 15-16). En el cuadrante noroeste, mejor conocido, el friso inferior se compone de una procesión de animales míticos, mitad jaguares, mitad águilas; de jaguares tienen el cuerpo con manchas estilizadas, la cabeza y la cola, de las águilas, las crestas y las garras. Las manchas que pueden adoptar formas simbólicas de cruz, de letra S, círculos dobles etc., los apéndices voluteados en las patas, las cabezas en la extremidad de las colas, diferencian a aquellos animales fantásticos entre sí (figs. 4a, b). El estado de conservación impide descubrir cuál es el principio de distribución de las variantes. Animales similares están representados también en los cuadrantes restantes. En el friso superior del cuadrante noroeste las cinco lajas conservadas hacen apreciar cuatro tipos de personajes, uno frontal y cuatro representados de perfil. El personaje frontal tiene rasgos faciales plenamente humanos, una corona radiante de plumas y alas desplegadas cuyas plumas parecen rayos o dardos. Las dos figuras humanas de perfil que lo siguen en la fila tocan un *pututu*, es decir, una concha de *strombus* utilizada como instrumento de viento (Lumbreras 1977, láms. VII y VIII). Tienen un tocado similar y también alas desplegadas con plumas en forma de serpientes. Su boca es felínica pero carece de colmillos. Los ojos son plenamente humanos, de forma almendrada (comp. con Burger 1992, fig. 162). El personaje siguiente es distinto, pero la erosión lo ha afectado tanto que resulta imposible distinguir los detalles; posee alas como los anteriores. El

cuarto tipo se diferencia por la forma de alas que evocan más bien aletas estilizadas de un pez y una fuerte felinización de rasgos faciales y corporales; tiene boca con colmillos, ojos con pupila excéntrica, pelo trenzado cuyos mechones se transforman en cinco serpientes, garras en los pies y en las manos. En la mano derecha sostiene un cacto San Pedro (*Trichoceureus pachanoi*). Por sus atributos y aspecto el personaje se asemeja mucho a las divinidades con báculo (*staff gods*) de las fases D-E-F. No sabemos qué aspecto tenían los frisos de los otros tres cuadrantes. Del cuadrante sudeste se conoce una placa (Lunbreras 1977:21, lám. XIII) que representa a un felino-águila similar a los del friso inferior; el animal mítico abre la procesión. Lunbreras (1977, 1989, 1994) fue el primero en observar múltiples afinidades entre la decoración del Obelisco Tello, los relieves de la plaza hundida y los motivos presentes en la cerámica de la Galería de Ofrendas, colindante con la plaza (véase también Sawyer y Maitland 1983:53-54). Los personajes antropomorfos del friso superior se parecen particularmente a la divinidad que sostiene la columna vertebral dentada (figs. 6a y 9a) y a la divinidad alada (figs. 6b y 9b). El personaje frontal se asemeja por sus rasgos faciales y la distribución radiante de las plumas a las caras que adornan el tocado de la divinidad contorsionista (figs. 6c y 9c).

Fig. 14. Representación de lagartos míticos en la entrada al Templo Nuevo (según Roe 1974).

Desafortunadamente, con la excepción de Lanzón y algunas representaciones menores en las galerías, no se conservaron *in situ* los elementos de la decoración del cuerpo principal del templo. Buena

parte de ellos fueron reutilizados en el Templo Nuevo. Lo indica el estilo (fase AB) contrastante con el resto de los relieves en este edificio. La serie de elementos reutilizados o encontrados fuera del contexto, pero pertenecientes originalmente al edificio de Lanzón, comprende a las lajas alargadas con la función probable de cornisas y a las cabezas clavadas. En las cornisas encontramos los motivos conocidos, los felinos y las águilas míticas en un posible juego de oposición. Las águilas tienen la cabeza del felino con el pico y la cresta del águila agregadas (fig. 2b). Las águilas originalmente decoraban la fachada del ala sur del Templo Viejo, ubicándose probablemente en la esquina noreste (Rove 1967, figs. 12, 13; Roe 1974, fig. 1). Los felinos (fig. 2a) poseen a su vez las garras y las crestas del águila (Burger 1992:152, fig. 142); sus colas escamadas evocan el cuerpo escamado de la serpiente. Sobre el friso de felinos se sobrepone además un otro, compuesto de serpientes con cabezas felínicas. Desconocemos la ubicación original de esta cornisa por lo que no se puede comprobar si la oposición del Obelisco Tello *jaguar masculino/águila pescadora femenina* se repetía en la escala mayor, en el edificio mismo del templo: ala norte vs. ala sur. Isbell (1976) propuso interpretar los brazos laterales de los templos en U como símbolos de fuerzas opuestas y complementarias. La intención de sintetizar la personalidad del jaguar (fig. 7b), el atributo del lagarto A con la del águila (figs. 8a y 10b), el atributo del lagarto B haciendo prevalecer uno de los aspectos de acuerdo a la ubicación del relieve resulta en todo caso evidente. La iconografía del Obelisco Tello sugiere el siguiente propósito para este juego de atributos: hacer oponer un ala dedicada a las divinidades del mundo de abajo a la otra, la que fue consagrada a las divinidades de arriba. La plaza hundida, como lo demostró de manera convincente McEwan (1992:80-97), y el cuerpo central que albergaba la Gran Imagen tendrían el simbolismo del *ushnu* incaico, de un espacio de mediación entre ambos universos. Recordemos que la rodeaban cuatro procesiones de felinos con picos y garras del águila y las colas cuyas extremidades remataban en las caras de lagartos (vg. Lumbreras 1977, lám. XI, fig. 37) o aves (*ibid.*, lám. XII, fig. 42; nuestras figs. 4a y 4b). Según la hipótesis de Lumbreras (1989, 1993:60) el Obelisco Tello fue plantado originalmente en el centro de la plaza hundida, antes de que lo trasladasen al Templo Nuevo como a varias otras esculturas. En tal

caso se establecería una relación de oposición entre el Lanzón y el Obelisco Tello. El primero atraviesa las entrañas de la tierra en el cruce de las dos galerías a manera de *hurin huanca* (Duviols 1977); el segundo haría lo propio como *hanan huanca* intercomunicando simbólicamente la superficie de la tierra con los cielos; ambos estarían situados en el eje principal del Templo y conformarían dos segmentos del *axis mundi*.

Fig. 15. Estela Raimondi (según Burger 1992).

Un elemento escultórico más merece la mención, las *cabezas clavas*. Salvo cuatro, todas las otras fueron halladas fuera de su ubicación original. Hay entre ellas las representaciones de las cabezas humanas sin características sobrenaturales pero con varios rasgos cadavéricos: ojos globulares hundidos, boca en depresión con las arrugas finas alrededor de los labios, las arrugas prominentes en las mejías. Estos rasgos se vuelven menos notorios en la serie de cabezas que destacan por la presencia de pelos transformados en serpientes felinizadas y de una secreción que sale de la nariz; se trata probablemente del moco relacionado con la inhalación de alucinógenos. En el tercer conjunto, en el que resalta la imagen exagerada del flujo nasal, la boca humana se transforma en el hocico colmilludo con las fauces cruzadas. Las representaciones del cuarto conjunto conservan muy poco de lo humano. Los rasgos zoomorfos propios al águila, jaguar o mono míticos predominan de manera clara. ¿A quiénes representan las cabezas? Burger (1992:157-159, figs. 147-155) sugiere que a los sacerdotes en plena transformación (*vuelo*) bajo el efecto de la droga. La concepción tan particular de lo sobrenatural, que caracteriza al arte figurativo Chavín, tuvo muy probablemente su origen en las visiones extáticas. Las convenciones metafóricas literarias difícilmente explican por sí solas al énfasis en las bocas colmilludas y a la maraña onírica de los elementos zoomorfos interpenetrados o entrelazados. No obstante, la supuesta identidad shamánica de las *cabezas clavas* no explica bien ni a los rasgos cadavéricos ni a la idea misma de representar la cabeza separada de su cuerpo. Hay, creemos, otra alternativa para interpretarlas, insinuada por Tello (1960). Podría tratarse de las *cabezas-trofeo* de los guerreros que hayan caído en el combate ritual. La transfiguración representada aludiría en este caso al viaje de la víctima del sacrificio al más allá, por el intermedio de la metáfora visual del vuelo extático. Tello (loc. cit.) sustentaba su hipótesis en la imagen de las *cabezas-trofeo* felinizadas que agarran los lagartos cósmicos en el Obelisco Tello; de las cabezas emanan plantas en clara alusión a su función ritual condicionante de la prosperidad.

En comparación con el Templo Viejo el programa iconográfico del Templo Nuevo (figs. 11a, b) revela varios rasgos originales a pesar de que se repite la mayoría de motivos y varias esculturas antiguas fueron reutilizadas en su decoración. La primera imagen que veían los peregrinos al acercarse al templo era la de dos lagartos míticos

yacentes frente a frente en la entrada a la plaza (Tello 1960, fig. 68, pl. XXXIc). A diferencia de los del Obelisco Tello éstos carecen de símbolos sexuales o de representaciones de otras figuras míticas en su interior (fig. 14). La plaza hundida rectangular era adornada, como la circular del Templo Viejo con placas en relieve. Una de ellas representa, se supone, a la divinidad suprema, en una versión más tardía del dios de Lanzón (fig. 16). La similitud entre ambos es, en efecto, notable. La diferencia está en los atributos. El dios sonriente del Templo Nuevo trocó la soga por dos conchas marinas: en su mano derecha sostiene el *strombus*, en la izquierda, el *spondylus*. Recordemos que ambas fueron representadas en el Obelisco Tello, el *strombus* recibiendo la esperma, el *spondylus* como receptor de los flujos nasales del lagarto mítico hembra. Contrariamente a lo esperado esta placa no difiere en el tamaño de otras que adornaban el mismo lugar y representaban a los personajes de importancia menor, como a una mariposa (o un murciélago) con la cara de felino, una viscacha, o un mono que sostiene el cetro ofídico y un *strombus*.

Fig. 16. Estela del Dios Sonriente del Templo Nuevo (según Burger 1992).

Según los informantes de Tello (1960:90, 177) el Obelisco Tello fue encontrado por dos campesinos, en 1908 en la esquina Sud-Este de la plaza rectangular, en la cercanía del denominado *Altar de Choque Chinchay* y posteriormente trasladado a la iglesia de Chavín de Huantar. El altar es una piedra rectangular con siete cavidades. Lumbreras (1970:81, 83) interpreta a la profunda acanaladura en una de las paredes laterales del bloque como la huella de unión con la base del obelisco. Si son ciertas las informaciones y las suposiciones mencionadas el Obelisco Tello estaría ubicado en el Templo Nuevo fuera del eje central del conjunto y en el exterior del templo mismo. De la plaza rectangular hundida una escalera lleva hacia la parte elevada del patio central y hacia el Pórtico Blanco y Negro. El nombre no es metafórico. Las dos escaleras monumentales y el pórtico mismo efectivamente han sido hechos de dos tipos de piedra para que el eje central sea marcado por la oposición entre el claro (Sur) y el oscuro (Norte). Dos columnas de andesita flanquean la entrada. Su ubicación original es incierta. Una de las columnas, actualmente ubicada en el Sur, representa al águila con cresta (probablemente *Pandión sp.*, fig. 13a), la otra a una especie de halcón (fig. 13b). Ambas aves míticas tienen caras de felinos con picos acoplados a la boca colmilluda. Según la reconstrucción de Rowe (1962, 1967, figs. 3, 4) el portal llevaba originalmente una cornisa con dos filas de aves míticas volando una al encuentro de la otra. Había siete aves en cada fila pero la división entre la cornisa blanca y la negra no pasaba por el centro: la parte izquierda, blanca, estaba adornada con ocho aves a la derecha, negra, sólo con seis (Zuidema 1992:44-45, fig.4). Dos águilas marinas hembras abren el cortejo de aves que vuela desde la izquierda hacia la derecha, del Sur al Norte. El sexo está marcado por la *vagina dentada* representada de perfil. Las cinco aves que siguen carecen de este detalle. Un halcón hembra está en la cabeza del cortejo que se desplaza en el sentido inverso. Zuidema (*ibid.*) correctamente observa que hay en total cuatro variantes de aves en cada fila. A juzgar por los fragmentos de la cornisa negra el ordenamiento podría ser el siguiente:

IZQUIERDA (SUR):	DERECHA (NORTE):
águilas pescadoras	halcones
5 machos — 2 hembras	2 hembras — 5 machos
IV.1-III.2-III.1-II.2-II.1-I.2-I.1	V.1-V.2-VI.1-VI.2-VII.1-VII.2-VIII.1

El portal constituía el principal acceso al Templo Nuevo. No comunicaba, sin embargo con ninguna de varias galerías subterráneas como en el Templo Viejo. Una compleja red de pasadizos y escaleras llevaba más bien hacia arriba, a la cima, donde se levantaban por lo menos dos estructuras frente a frente (Tello 1960:68-69; Burger 1992:177).

Como se desprende de esta descripción, el diseño del Templo Nuevo (figs. 11a, 11b) correspondía a principios de organización distintos en comparación con el programa arquitectónico del Templo Viejo. El eje central de este último apunta hacia el lugar más sacro, único y situado bajo la superficie de la tierra. En el Templo Nuevo, al revés, el eje central desemboca en la estructura ceremonial dual y situada en las alturas. Aquella oposición se expresa también en la iconografía. En el Templo Viejo el dualismo masculino/femenino está expresado mediante símbolos de orden cósmico: la pareja de lagartos cósmicos de dos sexos opuestos y sus epifanías terrestres el jaguar vs. el águila pescadora. En el Templo Nuevo la pareja el águila femenina y el halcón tiene un claro matiz cósmico no sólo por su identidad de aves felinizadas sino también por el juego de asociaciones con las direcciones geográficas, el día (blanco) y la noche (negro). No es quizás casual que en el Templo Nuevo los símbolos del mundo de abajo, los dos lagartos echados y el dios sonriente daban la bienvenida en la plaza misma. Tentativamente se podría sintetizar las diferencias entre los dos programas arquitectónicos de manera siguiente:

TEMPLO VIEJO	TEMPLO NUEVO
TEMPLO: Mundo de Abajo	TEMPLO: Mundo de Arriba
PLAZA: mediación entre la Tierra y el Mundo de Arriba	PLAZA: mediación entre el Mundo de Abajo y la Tierra

¿Cómo interpretar estas diferencias en el diseño, y, por lo tanto en función simbólica de los dos edificios? La respuesta no es fácil porque no existe consenso en cuanto a la cronología del centro ceremonial de Chavín de Huantar y en cuanto a la época de creación del Obelisco Tello. La discusión actual gira alrededor de tres opciones. Burger (1992) y Lumbreras (1993:56-64, 351-370) mantienen la cronología

tradicional de Rowe (1962, 1967), en la que el Obelisco Tello conforma la fase C contemporánea con la última etapa de uso del Templo Viejo. La existencia de una capa de abandono con la cerámica Janabarriu, la que está cubierta de un estrato compuesto por fragmentos de enlucido de paredes y yace directamente encima del piso de la plaza circular hundida (Lumbreras 1977:7-11, láms. I-III), da credibilidad a esta propuesta; se diferenciarían, por ende dos grandes etapas en el uso del centro ceremonial. Una de ellas estaría relacionada con el Templo Viejo, la otra con el Templo Nuevo. La otra propuesta es la de los Pozorski (1987:38-41, fig. 1) quienes no encuentran pruebas de las supuestas ampliaciones: los sistemas de mampostería utilizados en la fachada oriental son los mismos en ambos edificios, por lo que los adosamientos percibidos en la fachada occidental se explicarían por las razones constructivas, pero no cronológicas. La reutilización de las esculturas y la existencia de una escalera monumental que asegura el acceso al Templo Viejo desde la plaza rectangular apuntaría también hacia una utilización paralela de ambos edificios (figs. 11a y b). Finalmente Sawyer y Maitland (1983) proponen una secuencia de tres fases. Las dos primeras corresponderían a la construcción de los templos Viejo y Nuevo; la tercera consistiría en una ampliación hacia el este, con la plaza rectangular y su entorno arquitectónico. Sin embargo, para Lumbreras (1993:309-312, fig. 39) existirían evidencias del uso temprano del ala sur al lado de la plaza rectangular. La propuesta cronológica de Sawyer y Maitland (1983:51-57) tiene también un inconveniente, a saber, parte del supuesto que en el Chavín de Huantar se desarrolló un solo estilo a lo largo de la historia del centro ceremonial, y que sólo en la fase inmediatamente anterior al abandono se hacen presentes nuevos estilos, como los de la Estela Raimondi, Estela de Yauyos o el mismo Obelisco Tello. Sin embargo, en la reciente publicación de la Galería de Ofrendas Lumbreras (1993) demuestra fehacientemente que en Chavín se congregaban los fieles de diferentes áreas de la Costa y de la Sierra Norte y Central, lo que se desprende de la diversidad de estilos de piezas cerámicas ofrecidas a las divinidades del Templo Viejo. Cabe por ello tomar en cuenta la posibilidad de que la decoración escultórica del Templo haya sido obra de artistas procedentes de distintos lugares y, por lo tanto, herederos de tradiciones diferentes.

Las tres propuestas resumidas no se excluyen, sino que apuntan a una solución intermedia, con tres fases distintas en la historia del edificio, a precisar en el futuro mediante un cuidadoso análisis, no sólo de las fachadas sino también de la mampostería interna en las galerías, para definir mejor las modalidades del crecimiento del edificio. La primera de las fases (fase A de Rowe 1962, 1967, 1973; *Urabarriu* de Burger 1992 *inter alia*) correspondería tentativamente al edificio central con la Galería del Lanzón y a la primera fase de la plaza circular hundida, aún sin excavar (Lumbreras 1993:59). En la segunda fase (fases D y eventualmente C de Rowe, *Ofrendas* de Lumbreras y *Chakinani* de Burger) el templo aún pequeño y de carácter provincial, se amplía considerablemente y adquiere el carácter cosmopolita. Esta etapa se inicia quizás con la remodelación de la plaza circular hundida (fases B y C de Rowe); siguen las ampliaciones en el ala izquierda para convertirla en el Templo Nuevo con su propio pórtico de acceso y una pequeña plaza rectangular frente a él (figs. 11a, b). La dispersión de estilos cerámicos presentes en la Galería de Ofrendas hace pensar que el centro ceremonial en esta época habría logrado convocar peregrinos de una considerable área entre los valles de Rimac, Jequetepeque y la Sierra de Cajamarca (Lumbreras 1993:315-349). Sospechamos que los problemas para relacionar las fases tempranas con las tardías en la seriación que hacen Rowe (1962) y Roe (1974) a partir de los rasgos perceptibles en la decoración escultural del templo, tienen que ver con el potencial origen foráneo de los autores de algunas piezas. De ahí se desprendería la diversidad estilística. Pensamos en primera instancia en el Obelisco Tello y eventualmente en algunos relieves asignados por Roe (1974) a las fases EF, a los que Sawyer y Maitland (1983:51-52) sitúan en su segunda época, la de la gran ampliación. La tercera remodelación (fase EF de Rowe 1962, *Janabarriu* de Burger 1992 *inter alia*) implica el virtual abandono del viejo edificio. El piso de la plaza circular hundida se cubre de desperdicios, entre los cuales predomina la cerámica Janabarriu. Se construye una amplia plaza en el eje del Templo Nuevo. Como en el caso de la ampliación anterior, la decoración escultórica parece componerse de algunas piezas hechas especialmente y de otras recuperadas en las partes abandonadas. El Obelisco Tello si no fue confeccionado en esta fase tuvo que ser transportado a la esquina sudeste de otro lugar, probablemente de la plaza circular hundida.

Si esta reconstrucción tentativa de los hechos es correcta, habría que asumir que la doctrina religiosa de Chavín había conocido por lo menos tres etapas de evolución. La primera, a situar antes de aprox. 800 a.C., corresponde a su rol primitivo de un centro provincial. En la segunda, a partir de los elementos de la doctrina anterior, se construye una nueva a la medida del importante papel que el templo en la orilla de Mosna desempeñara entre aprox. 800 y 400 a.C. como un gran centro ceremonial supraétnico. Finalmente, en la tercera, entre aprox. 400 y 200 a.C. la doctrina sufre un profundo cambio, el que se expresa en la completa transformación del diseño original.

¿Hasta qué punto la evolución de la doctrina repercutió en la composición y en la estructura del panteón? Intentaremos a continuación dar una respuesta a esta pregunta.

Los dioses de Chavín de Huantar.

El primer templo fue consagrado a una divinidad de aspecto antropomorfo y rasgos faciales felínicos, a juzgar por el Lanzón. Como se desprende de nuestro análisis comparativo, la Gran Imagen representaba probablemente a un dios dual, uno en dos personalidades mellizas, residente en las entrañas de la tierra, dueño del tiempo. Los dos brazos del templo habrían simbolizado a las dos mitades complementarias del universo gobernado por la divinidad. Otros detalles de la doctrina temprana nos escapan por falta de evidencias iconográficas.

Gracias a la decoración de la plaza circular hundida del Templo Viejo y del Portal Blanco y Negro del Templo Nuevo, nos fue posible acercarnos a los planteamientos de la gran doctrina forjada en los tiempos de la mayor popularidad del templo de Chavín. De algún modo hemos logrado superar la limitación que se desprende de la falta de información sobre las imágenes de culto veneradas en las dos *cellas* ubicadas en la cima del Templo Nuevo. El conjunto de los templos proyecta la imagen del cosmos entero. El edificio viejo al Norte del eje de la simetría del conjunto constituye el centro de la mitad inferior del universo. Los dos lagartos míticos de sexos opuestos, en cuyos cuerpos se concentraría toda la fuerza animadora, representan a las divinidades que residen en los límites de las dos parcialidades en las que se subdivide la mitad inferior. El edificio nuevo al Sur del eje

mencionado es el centro de la mitad superior. La imaginación Chavín pone en el rol de guardianes de los límites del mundo de arriba y de las fuentes de su fuerza vital a dos aves míticas: al halcón macho y al águila pescadora hembra. Los dos cuerpos del templo cuentan con dos plazas frente a su fachada. Según la interpretación de McEwan (1992) la plaza circular hundida cumple la función del *ushnu*, el lugar de comunicación ritual con el *mundo de abajo*. La pequeña plaza rectangular frente al Pórtico Blanco y Negro cumple probablemente una función simétrica, la de un nexo con el *mundo de arriba*. El programa iconográfico sugiere además que la estructura simbólica del espacio debió regirse por una rigurosa organización cuatripartita según la regla de opuestos complementarios, mientras que la estructura del tiempo hubiese podido tener como base al mes lunar sinódico. Recordemos a cuatro filas de 28 felinos, cada una en los cuatro cuadrantes de la plaza circular hundida, y a las 14 aves en el Pórtico Blanco y Negro. Una compleja jerarquía de seres sobrenaturales de aspecto antropomorfo vela por el orden en este universo. Las divinidades supremas son tres y cada una de ellas tendría carácter dual componiéndose de mellizos; el Obelisco Tello ilustra este sistema con un lujo de detalles. Dos parejas de estas divinidades (representables también como dos divinidades duales), con rasgos de una serpiente y de una ave de rapiña respectivamente, residirían en el Mundo de Arriba (dos celdas en el techo del Templo Nuevo) y una pareja (o una divinidad dual), con rasgos de un felino (jaguar) en el Mundo de Abajo (Galería del Lanzón). Una cuarta pareja con rasgos faciales de un lagarto conforma los fundamentos de este mundo fijando su eje en las entrañas de la tierra. De este modo un modelo tripartito del poder sobre el mundo terrenal se transformaría en cuatripartito, estable y simétrico, cuando el punto de referencia es el universo. Es de suponer que los seres sobrenaturales con rasgos zoomorfos, cuyas imágenes adornaban las paredes de la plaza circular hundida, representaban a los *numina* de menor rango, a los ancestros míticos. Desafortunadamente no disponemos de información completa sobre su número total ni de la variabilidad perceptible dentro del repertorio. Hay ciertos indicios para pensar que conformaban dos filas de 28 personajes cada una que avanzaban hacia la escalinata de ambos lados de la mitad oeste de la plaza. En la mitad este los reemplazan probablemente 56 figuras de felinos míticos en dos filas. Su presencia está comprobada por lo

menos en el cuadrante SE (Lumbreras 1977, lám. XIII). Nos parece posible que la galería de personajes míticos con sus probables epifanías zoomorfas (felinos y aves) remite a una compleja estructura de parentesco simbólico, la que sirve de sustento ideológico para la gran comunidad ceremonial, pluriétnica, Chavín.

Fig. 17a. Divinidad de báculo en las telas de Carhuas (según Wallace 1991, Roe 1974).

El reemplazo de la organización dual N-S por una tripartita que se articula en un solo E-O (la gran plaza, la pequeña plaza rectangular con el Pórtico Blanco y Negro y el edificio del Templo Nuevo) implica necesariamente el ocaso del culto del dios de Lanzón y su sustitución por la divinidad o las divinidades residentes en el edificio del Templo Nuevo. La imagen de la divinidad suprema tuvo que haberse transformado considerablemente. ¿De qué manera? Es posible que la Estela Raimondi represente efectivamente a la deidad principal del Templo Nuevo. En tal caso habría que asumir tras Tello (1923) que la persona del dios supremo se antropomorfiza; es más, el dios de la Estela Raimondi fusionaría en su interior a las personalidades de las divinidades-jaguars de la tierra y de las divinidades-lagartos residentes en el más allá; las dos varas remiten probablemente a su poder de animar las dos mitades del universo ejercido desde arriba de los cielos y por intermedio de las epifanías zoomorfas: lagartos, aves de rapiña, felinos.

Fig. 17b. Divinidad de báculo en las telas de Carhuas (según Wallace 1991, Roe 1974).

No obstante, de la posible sustitución de la vieja deidad ctónica Chavín por una otra, de carácter cósmico, el concepto general del universo animado parece no haber sufrido cambios dramáticos, a juzgar por la decoración de la gran plaza rectangular y del Pórtico Blanco y Negro. Lo sugiere también el sorprendente hallazgo de Carhuas en la Bahía de Independencia (Cordy-Collins 1979, 1983 *inter alia*) donde en un entierro excepcional los huaqueros encontraron un gran número de telas ceremoniales pintadas. A pesar de que la tecnología indica una procendencia heterogénea de diferentes lugares en la Costa Sur, Central y Norte (Wallace 1991), en la iconografía se repiten motivos similares, varios de ellos inspirados por la imaginería Chavín de las últimas fases (D y EF de Rowe). Algunas piezas constituyen indudablemente copias de relieves arquitectónicos, lo que se desprende tanto de su tamaño desusual como de la composición, vg. procesión de felinos inscrita en un gran círculo. Hay entre ellas las representaciones de los lagartos míticos, similares a los que cuidaban la entrada a la plaza rectangular del Templo Nuevo, y de las aves míticas (Wallace 1991). El conjunto de Carhuas es considerado con razón (Cordy-Collins *op. cit.*; Burger 1992 *inter alia*) la principal prueba para la difusión de la doctrina Chavín más allá de la Sierra Norte. Los únicos argumentos en contra se sustentan en la iconografía de las divinidades antropomorfas, las que poseen varios rasgos originales, sin paralelos conocidos en Chavín. Entre ellas un lugar privilegiado ocupa el personaje sobrenatural femenino con varas en ambas manos, dotado de *vagina dentada* (Lyon 1979:98-103), y frecuentemente asociado con

la planta de algodón. Burger (1993:162 *inter alia*) sospecha que «los ramales del culto Chavín fueron integrados de la misma manera que los del culto Pachacamac» y, por lo tanto «no debemos esperar que estos [imágenes de las divinidades] sean versiones de Chavín de Huanter ya que cada cual se hubiera identificado como esposa o hijo de la deidad principal, en este caso el Dios de las Varas». Esta sugerencia encuentra un buen sustento iconográfico. Como bien lo observa Stone (1983) el esquema figurativo del *dios de los báculos* tiene tres variantes bien definidas en la iconografía de Carhuas: un personaje femenino, un otro masculino con el tocado de serpientes y las varas adornadas de cabezas de felinos, y un tercero, sin sexo definido, cuyo atuendo combina los elementos propios a los dos anteriores (figs. 17a, b, c). Fuera de estos tres existe una amplia gama de personajes menores con las características parecidas, vg. la personificación de *spondylus* (Wallace 1991, figs. 3.1, 3.3). Todos ellos difieren sustancialmente del potencial arquetipo, es decir, del dios de los báculos en la Estela Raimondi. Nos referimos en primera instancia a su reducido tamaño que no sobrepasa 20 cm, y el hecho de que se encuentran repetidos formando frisos de figuras frontales, o de perfil cuando están en acción, con un atributo en la mano. Las representaciones de aves y lagartos míticos en Carhuas son diez veces mayores que las de los personajes con báculos y ocupan toda la superficie de la tela. Igual rango de monumentalidad tiene la hipotética imagen del dios supremo en la Estela Raimondi y de sus potenciales epifanías ornitomorfas en dos columnas del Pórtico Blanco y Negro. También el tocado y el cinturón de serpientes de diseño simple, así como una sola identidad (una sola cara), sitúan a los personajes con báculos de Carhuas en el segundo nivel de jerarquía: él que corresponde a los seres sobrenaturales (¿ancestros míticos?) representados en las plazas hundidas de ambos templos. En resumen, las tres divinidades duales supremas, veneradas en la segunda fase de Chavín junto a un gran número de ancestros míticos, quedan sustituidas por un sistema mucho más jerarquizado, con una sola deidad suprema de carácter cósmico y por lo menos tres niveles de divinidades subordinadas. La profunda antropomorfización de todas las representaciones hace pensar que un sistema de parentesco rige directamente en estas jerarquías y reemplaza el sistema anterior, más bien territorial y simétrico en su esencia.

Fig. 17c. Divinidad de báculo en las telas de Carhuas (según Wallace 1991, Roe 1974).

Las conclusiones a las que hemos llegado en este seguimiento analítico de la iconografía Chavín evocan sorprendentes paralelos etnohistóricos particularmente en la luz de los trabajos que María Rostworowski (1961, 1977, 1983, 1988, 1992) realiza desde hace más de tres décadas sobre el concepto de dualidad en la religión andina y en las estructuras del poder. La estructura del panteón Chavín que acabamos de reconstruir hace recordar muy de cerca a los cuatro Wiracocha o a los cuatro Tunupa de los mitos y de las invocaciones indígenas quechua y aymara del Sur. Según María Rostworowski (1983:30-39) se distinguen entre estas deidades dos parejas. Ticsi Wiracocha cuyo nombre evoca el fundamento (Szemiński 1987), o los cimientos del mundo, se opone al Caylla Wiracocha, su pareja, *el de los linderos*. Los nombres de los dos Wiracocha restantes, de menor rango que los anteriores, remiten a las funciones de mediación, propios a los héroes culturales. El nombre de Tocaipo Wiracocha, quien en el mito cosmogónico recorre la tierra por *la ruta de los llanos* (la Costa), viene de los textiles finos y decorados. Su pareja Imaymana toma el camino de las alturas, pone los nombres a las plantas y enseña a los habitantes de la sierra sus propiedades. Encontramos una profunda similitud

estructural y funcional entre estos personajes y las cuatro divinidades desdobladas del Obelisco Tello, así como entre todo el programa iconográfico del templo de Chavín y el espacio ceremonial del Cuzco (Rostworowski 1988; Zuidema 1986, 1989, 1992 *inter alia*). En Chavín, al igual que en Cuzco, las oposiciones izquierda/derecha (*ichaq, allauca*), arriba/abajo (*hanan, hurín*), organizan el cosmos en dos mundos paralelos y mutuamente interconectados, pero al mismo tiempo opuestos, tal como lo son las realidades del día y de la noche, del hombre y de la mujer, de la estación húmeda y de la estación seca. El espacio vital destinado para los humanos (*Kay Pacha*) se encuentra en el límite entre ambos y de ambos depende: por ello se subdivide en dos mitades, una correspondiente al mundo de arriba, dominante, y la otra al mundo de abajo, dominado, verbigracia *Hanan Qosqo* y *Hurin Qosqo*. Cada una de ellas se divide a su vez en dos parcialidades, Este y Oeste. La división en las parcialidades corresponde a las relaciones de jerarquía y del poder que se expresan, a veces, metafóricamente en la oposición masculino (Oeste) / femenino (Este). De los cuatro Wiracocha del mito, el Ticsi y el Caylla gobiernan probablemente a los dos mundos poblados por los seres sobrenaturales, el de abajo y el de arriba, respectivamente, mientras que Tocapo (Oeste) e Imaymana (Este) se desempeñan como mediadores recorriendo a las pares de parcialidades de la *Kay Pacha* del Sur al Norte. Las relaciones del poder en la *Kay Pacha* se rigen por una lógica tripartita: verbigracia la clasificación *collana, payan, collao*; la tripartición en la división de poderes políticos. A la misma lógica tripartita alude eventualmente la triada Sol-Inti, Hacedor-Wiracocha, Trueno-Illapa, no obstante la lectura de sus contenidos prehispánicos es difícil y polémica debido al sincretismo colonial con el concepto cristiano de la Santísima Trinidad. Podemos solamente sospechar que debajo de la triada mestiza Hacedor-Sol-Trueno se esconde una clasificación andina con tres divinidades desdobladas: *Pachacamac-Wiracocha, Inti-Punchao, Illapa-Chuquilla*.

Es también la evolución de la doctrina religiosa Chavín la que evoca sugerentes paralelos. Si la reconstrucción de los hechos presentada en este ensayo es correcta, una sola divinidad cósmica (Estela Raimondi) habrá sustituido tardivamente a la triada presidida por una antigua deidad tutelar ctónica (Lanzón): posiblemente también un sistema simétrico de relaciones territoriales quedó reemplazado por un otro,

asimétrico basado en las relaciones de parentesco. El contexto cultural de este cambio es significativo. La difusión de la cerámica denominada «Janabarriu» por Burger (1992 *inter alia*), y particularmente la de sus componentes más diagnósticos (formas de cuencos y diseños decorativos, particularmente dos círculos concéntricos y signos en «s»), desde los confines meridionales de la comunidad Chavín (Kaulicke 1994) hasta Cajamarca, podría ser provocada por los desplazamientos de poblaciones periféricas de alturas en cuya subsistencia la ganadería de camélidos desempeñaba el papel central (Seki 1994; Matsumoto 1994). La presión de estas etnias marginales tendría que encontrar respuestas políticas, cambiar el trazo de rutas de intercambio, y finalmente reflejarse en la doctrina del centro ceremonial de Chavín. En las fuentes etnohistóricas encontramos testimonios comparables *mutatis mutandis*, puesto que aluden entre líneas a las transformaciones religiosas provocadas por la presencia de grupos de pastores y agricultores de alturas quienes tratan de asentarse en el fondo de los valles y pugnan por el poder con la población autóctona. Evoquemos aquí los casos más conocidos: el del dios *Wallallo Carhuincho* desplazado por *Cuniraya Wiracocha* (Tello 1923), el de *Pariacaca* en el valle de Lurín (Rostworowski 1983, 1992) el de *Wiracocha*, probablemente destronado por *Inti* en el valle de Cuzco, o el de la oposición entre los dioses y las fiestas de los *huari* y de los *llacuaces* en Cajatambo (Duviols 1973, 1986). La narración mítica andina suele expresar estas relaciones de coexistencia o de conquista con la figura de oposición entre un dios con atributos propios a la tierra y a la estación seca y un otro, cuyos poderes vienen del cielo y se asocian con la temporada de las lluvias. Estamos plenamente de acuerdo con María Rostworowski que la percepción de estos constantes en la estructura de la ideología andina es una condición para emprender la difícil tarea de decodificar las fuentes, tanto materiales de primera mano, como escritas, posteriores a la conquista, y dotar la visión del pasado prehispánico de una dimensión histórica propia.

Bibliografía citada.

Burger Richard L.

- 1992 *Chavín and the origins of Andean Civilization*. Thames and Hudson, London.
- 1993 *Emergencia de la Civilización en los Andes. Ensayos de interpretación*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Burger Richard L. y Lucy Salazar de Burger

- 1994 «La organización dual en el ceremonial andino temprano: un repaso comparativo», en: L. Millones y Y. Onuki (eds.), *El mundo ceremonial andino*, pp. 97-116, Editorial Horizonte, Lima.

Cané R.E.

- 1983 *El obelisco Tello de Chavín. Un intento de análisis iconográfico de sus elementos según Hohn H. Rowe*, «Boletín de Lima», no. 26 (1983):13-28.
- 1986 *Iconografía de Chavín. Caimanes o cocodrilos y sus raíces shamánicas*, «Boletín de Lima» (Lima), no. 45 (1986):86-95.

Carrion Cachot Rebecca

- 1948 *La cultura Chavín. Dos nuevas colonias: Kuntur Wasi y Ancón*, «Revista del Museo nacional» (Lima), vol. II, no. 1 (1948):99-172.
- 1959 «Últimos descubrimientos en Chavín. La serpiente símbolo de las lluvias y de la fecundidad», en: *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas* (San José 1952), vol. II, pp. 403-415, San José.

Cerulli Elio

- 1968 «Appunti sulla religione dell'antico Perú. L'iconografia religiosa di Chavín de Huantar», en: *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* (Roma), vol. XXXIX, (1968):3-29.

Cordy Collins Alana

- 1979 «Cotton and the Staff God: Analisis of an Ancient Chavin Textile», en: A. Pollard Rowe, E.P. Benson y A.L. Schäffer (eds.), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, pp. 51-60, Textile Museum and Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- 1983 *The Dual Divinity Concept in Chavín Art*, «Museum of Anthropology. Miscellaneous Series» (Greeley, University of Northern Colorado), no. 48 (1983):47-72.

Curatola Marco

- 1991 «Iconografía chavín: el dios de los grandes colmillos», en: *Los Incas y el Antiguo Perú: 3000 años de Historia*, vol. I:196-217, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid.
- 1992 «El obelisco Tello y la estrela Raimondi», *Museo Nacional de Arqueología y Antropología. Guía oficial*, pp. 24-32, Lima.

Demarest Arthur A.

- 1981 «Viracocha», en: *The nature and antiquity of the Andean high god*, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge (Mass.).

Duviols Pierre

- 1973 «Huari y Llacuaz. Agricultores y Pastores. Un dualismo prehispánico de oposición y complementariedad», *Revista del Museo Nacional*, vol. XXXIX (1973): 153-191.
- 1979 «Un symbolisme d'occupation, de l'aménagement et de l'exploration de l'espace. Le monolithe *huanca* et sa fonction dans les Andes préhispaniques», *L'Homme*, vol. 19, no. 2 (1979): 7-31, Paris.
- 1986 *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías, Cajatambo siglo XVII*, Centro de Estudios Rurales «Bartolomé de las Casas», Cuzco.

Elera Carlos

- 1994 «El complejo cultural Cupisnique: antecedentes y desarrollo de su

ideología religiosa», en: L.Millones y Y.Onuki (eds.), *El mundo ceremonial andino*, pp. 225-252, Editorial Horizonte, Lima.

Isabell William

1976 «Cosmological Order Expressed in prehistoric Ceremonial Centers», Actes du 42ème Congrès International des Américanists, vol. 4: 269-299.

Kan Michael

1972 «The feline motif in Northern Peru», en: E.Benson ed., *The cult of the feline. A conference in Precolumbian iconography, October 21st and November 1st, 1970*, pp. 69-85, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Dumbarton Oaks, Washington DC.

Kauffmann Doig Federico

1985 *Arquitectura zoomorfa: la ciudad del Cuzco, con anotaciones acerca de la arquitectura e iconografía Chavín*, «Boletín de Lima», no. 38 (1985): 27-34, Lima.

1989 «El mito de Qoa y la divinidad universal andina», en: *Mitos universales, americanos y contemporáneos*, vol. 1, pp. 248-283, Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima.

1994 «La gestación de la civilización andina y el fenómeno cultural Chavín», en: M.Curatola y F.Silva Santisteban (eds.), *Historia y Cultura del Perú*, Universidad de Lima y Museo de la Nación, Lima.

Kaulicke Peter

1994 «Los orígenes de la civilización andina», en: J.A.del Busto Duthurburu (dir.), *Historia General del Perú*, t. I, Editorial Barsa, Lima.

Lathrap Donald F.

1977 «Gifts of the Cayman: Some Thoughts of the Subsistence Basis of Chavín», en: A.Cordy Collins y J.Stern (eds.), *Pre-Columbian*

Art History, pp. 341-351, Peek Publ., Palo Alto [reprint de: D.W.Lathrap y J.Douglas (eds.), *Variation in Anthropology: Essays in Honor of John C.McGregor*, Illinois Archaeological Survey, Urbana 1973].

- 1977 «Our father the Cayman, our mother the Gourd: Spinden revisited or a unitary model for the emergence of agriculture in the New World», en: C.Reed (ed.), *Origin of Agriculture*, pp. 715-752, The Hague.
- 1985 «Jaws: the Control of Power in the Early Nuclear American Ceremonial Center», en: C.B.Donnan (ed.), *Early Ceremonial Architecture in the Andes*, pp. 241-267, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Dumbarton Oaks, Washington D.C.

Lavallée Danielle

- 1970 *Les représentations animales dans la céramique mochica*, «Mémoires de l'Institut d'Ethnologie», vol. IV, Paris.

Lumbreras Luis G.

- 1970 *Los templos de Chavín: guía para el visitante*, Corporación Peruana del Santa, Lima.
- 1977 *Excavaciones en el Templo Antiguo de Chavín (sección R): Informe de la sexta campaña*, «Ñawpa Pacha», 15 (1977): 1-38, lams I-XX, Berkeley.
- 1989 *Chavín de Huantar en el Nacimiento de la Civilización Andina*, Ediciones INDEA, Lima.
- 1993 *Chavín de Huantar. Excavaciones en la Galería de las Ofrendas*, «KAVA. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie», vol. 51, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.

Lyon Patricia J.

- 1978 *Female Supernaturals in Ancient Peru*, «Ñawpa Pacha», 16 (1978):95-140, Berkeley.

Makowski Krzysztof

- 1994 «La figura del *oficiante* en la iconografía mochica: ¿shamán o sacerdote?», en: L.Millones y M.Lemlij (eds.), *En el Nombre del Señor. Shamanes, demonios y curanderos del norte del Perú*, pp. 52-101, Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, Lima.

McEwan Colin

- 1992 «Axis and Ushnu in Chavin Iconography», en: E.C.Engwall, M. van de Guchte, A.Zigelboim (eds.), *Gifts to the Cayman: Essays in honor of Donal W.Lathrap*, «Journal of the Steward Anthropological Society», vol. 20 (1992), nos. 1 y 2:79-98, Urbana (Illinois).

Matsumoto Ryoza

- 1994 «Dos modos de proceso socio-cultural: El Horizonte Temprano y el Período Intermedio Temprano en el Valle de Cajamarca», en: L.Millones y Y.Onuki (eds.), *El Mundo Ceremonial Andino*, pp. 167-198, Editorial Horizonte, Lima.

Pease G.Y. Franklin

- 1973 *El Dios creador andino*, Edición Mosca Azul, Lima.

Pozorski Tom y Pozorski Sheila

- (1987) «Chavín, the Early Horizon and the Initial Period», en: J.Haas,
1990 Sh.Pozorski y Th.Pozorski (eds.), *Origins and development of Andean State*, pp. 36-46, Cambridge University Press, Cambridge.

Roe Peter G.

- 1974 *A further Exploration of the Rowe Chavín Seriation and its Implications for North Central Coast Chronology*, «Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology», no. 13 (1974), Dumbarton Oaks, Washington D.C.
1982 *The Cosmic Zygote: Cosmology of the Amazon Basin*, Rutgers University Press, New Brunswick.

- 1988 «Of the rainbow dragons, past and present: the Tello Obelisk, the Waiwai Urfiri, and the Shipibo Acoro», en: *VI International Symposium of the Latin American Indian Literature Association*, Guatemala.

Rostworowski de Dies Canseco María

- 1961 *Curacas y sucesiones. Costa Norte*, Imprenta Minerva, Lima.
 1977 *Etnia y sociedad. Costa Peruana prehispánica*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
 1983 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
 1988 *Historia del Tawantinsuyu*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
 1992 *Pachacamac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Rowe John H.

- 1962 *Chavín Art: An Inquiry into its Form and Meaning*, Museum of Modern Art, New York.
 1967 «Form and Meaning in Chavín Art», en: J.H.Rowe y D.Menzel (eds.), *Peruvian Archaeology. Selected Readings*, pp. 72-103, Peek Publ., Palo Alto.
 1972 *El Arte de Chavín: estudio de su forma y significado*, «Historia y Cultura», no. 6 (1972):249-276, Lima.

Sawyer Alan y Maureen E. Maitland

- 1986 «A Reappraisal of Chavín», en: L.Katz (ed.), *Art of the Andes: Pre-Columbian Sculptured and Painted Ceramics from the Arthur M.Sackler Collections*, pp. 46-67, Arthur M.Sackler Foundation and AMS Foundation for the Arts, Sciences and Humanities, Washington D.C.

Seki Yuji

- 1994 «La transformación de los centros ceremoniales del Período Formativo en la Cuenca de Cajamarca, Perú», en: L.Millones y Y.Onuki (eds.), *El Centro Ceremonial Andino*, pp. 143-166, Editorial Horizonte, Lima.

Sherbondy Jeanette

- 1982 *El Regadío, los Lagos y los Mitos de Origen*, «Allpanchis Phuturinga», vol. 20 (1982):3-32, Cuzco.

Stone Rebecca

- 1983 «Possible Uses, Roles and Meanings of Chavín-style Painted Textiles of South Coast Peru», en: D.Sandweiss (ed.), *Investigations of the Andean Past*.

Szemiński Jan

- 1987 *Un kuraca, un dios y una historia. Relación de antigüedades de este reyno del Perú por don Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Mayhua*, «Antropología Social e Historia, serie monográfica», vol. 2, San Salvador de Jujuy.

Tello Julio C.

- 1923 *Wira Kocha*, «Inca», vol. 1 (1923), no. 1:93-320, no. 3:583-606, Lima.
- 1960 *Chavín, cultura matriz de la civilización andina. Primera Parte*, Publicación Antropológica del Archivo «Julio C.Tello» de la UNMSM, Lima.
- 1967 *Páginas Escogidas*, UNMSM, Lima.

Wallace Dwight T.

- 1991 «A Technical and Iconographic Analysis of Carhua Painted Textiles», en: A.Paul (ed.), *Paracas. Art and architecture, object and context in South Coastal Peru*, pp. 61-109, University of Iowa Press, Iowa City.
- 1992 «Lathrap's Dual caymans Revisited or Gifts of Don Lathrap: some thoughts on the Chavín feathered Cayman Goddesses», en: E.C.Engwall, M. van de Guchte, A.Zigelboim (eds.) *Gifts to the Cayman: Essays in honor of Donald W.Lathrap*, «Journal of the Steward Anthropological Society», vol. 20 (1992), nos. 1 y 2:55-78, Urbana (Illinois).

Zuidema R. Tom

- 1986 *La civilisation inca au Cuzco*, Collège de France, PUF, Paris.
- 1989 *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*, FOMCIENCIAS, Lima.
- 1992 «An Andean model for the study of Chavin Iconography», en: E.C.Engwall, M. van de Guchte, A.Zigelboim (eds.) *Gifts to the Cayman: Essays in honor of Donald W.Lathrap*, «Journal of the Steward Anthropological Society», vol. 20 (1992), nos. 1 y 2:37-54, Urbana (Illinois).