

CHAUPIÑAMCA Y EL BAILE DEL CASAYACO: ALCANCES PRELIMINARES DEL ESTUDIO ICONOGRÁFICO DEL MANTO PINTADO ENCONTRADO POR MAX UHLE EN LA ISLA SAN LORENZO

José Antonio Hudtwalcker Morán*

Resumen

En 1907, Max Uhle realizó excavaciones en el cementerio prehispánico de caleta de La Cruz, en la isla San Lorenzo. Entre los objetos más importantes, se encontró un gran manto pintado con la representación de una comparsa de personajes humanos desnudos. El manto pintado y los demás objetos recuperados por este investigador en la isla se encuentran almacenados en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

El estudio iconográfico se basó en un enfoque semiológico. Este enfoque permite alcanzar buenos resultados en relación al significado de las representaciones, siempre y cuando se logre identificar adecuadamente los personajes, sus atributos y acciones.

Cronológicamente el manto estudiado dataría del Horizonte Tardío (1470-1532 d.C.) y culturalmente correspondería con el estilo Ichma, propio de los valles del Rímac y Lurín. El estilo Ichma comparte algunos rasgos con estilos más norteños como el Chancay, Chimú y Lambayeque.

El manto fue contrastado con los datos referidos por los textos de Huarochirí al baile de Casayaco, celebrado durante la festividad en honor a la diosa Chaupiñamca. Si bien no se puede afirmar de manera absoluta que el manto pintado representa dicho baile, el análisis iconográfico permitió establecer argumentos sólidos para plantear una relación entre la representación plasmada en el manto y los ritos en honor a dicha divinidad. En consecuencia, el diseño representado en el manto buscaría propiciar la fertilidad de la tierra y la prosperidad integral de la comunidad.

Palabras clave

Isla San Lorenzo, Max Uhle, estilo Ichma, manto pintado, iconografía, baile del Casayaco, Chaupiñamca, Rucanacoto, fertilidad y prosperidad.

Abstract

In 1907, Max Uhle performed excavations at the La Cruz Creek, located in the San Lorenzo Island. One of the most important objects discovered during that exploration was a mantle with a painting representing a parade of naked people. The painted mantle and other objects retrieved from the island by Uhle are kept at the Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. The iconographic study was based on a semiologic approach. As long as the characters, their attri-

* Licenciado en Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es miembro asociado del Instituto Riva Agüero-PUCP. Ha trabajado en la Dirección de Investigaciones del Instituto Nacional de Cultura. Con experiencia en investigación arqueológica en el Perú, especialmente en sitios del litoral y en arqueología subacuática. Desde el año 2003 al presente realiza investigaciones arqueológicas e históricas en la isla San Lorenzo. Durante los años 2004 al 2008 trabajó como asesor en la Dirección de Intereses Marítimos e Información de la Marina de Guerra del Perú Correo electrónico: cucho379@yahoo.es / website: www.islasdelperu.com

butes and their actions are properly identified, this approach leads to fine results on the meaning of the representations.

Chronologically, the mantle pertains to the Late Horizon (1470-1532 dC.) and culturally is related to the Ichma style, from the Rimac and Lurín valleys. The Ichma style shares some features with northern styles such as Chancay, Chimú and Lambayeque.

The mantle was compared to the data offered by the Manuscript of Huarochirí regarding the dance of Casayaco, a celebration in honor of the goddess Chaupiñamca. Although it cannot be ascertained with certainty that the mantle represents that dance, the iconographic analysis provided strong arguments in order to establish a relationship between the representation of the mantle and the rituals in honor of that divinity. Therefore, the design of the mantle may be an incitement to the fertility of the land and to the prosperity of the community.

Keywords

San Lorenzo Island, Max Uhle, Ichma style, painted mantle, iconography, dance of Casayaco, Chaupiñamca, Rucanacoto, fertility and prosperity

INTRODUCCIÓN

El término quechua o runasimi *taki* refiere de manera simultánea al baile y al canto, en las fuentes etnohistóricas se lee que ambas actividades estuvieron unidas (Jiménez 2009). Al presente, danzas folklóricas como el huayno, la diablada, el huaylas, entre otras son el resultado de transformaciones que se gestaron por procesos de mestizaje con la llegada de los españoles a los andes durante el siglo XVI; por el contrario, con la extirpación de idolatrías, otros bailes o danzas como el casayaco, huantaycocha, el ayño y otros más desaparecieron, quedando sólo de ellas el registro escrito en los documentos etnohistóricos.

Los instrumentos de viento y percusión están documentados en el registro arqueológico desde épocas tan antiguas como el periodo Precerámico. Asimismo, se puede encontrar en los objetos cerámicos de las diferentes culturas prehispánicas representaciones tanto pictóricas como escultóricas donde se aprecian zampoñas, quenás, antaras, tambores, bombos, maracas, entre otros. Las evidencias registradas y descritas por la arqueología, indican que todos estos instrumentos fueron evolucionando a lo largo de la historia prehispánica andina hasta la época del imperio inca.

Los pueblos andinos prehispánicos, tanto de la costa como de la sierra, realizaban una serie de ceremonias y rituales enmarcados en un

contexto de fiesta y celebración, donde el baile y canto fueron aspectos muy importantes de sus celebraciones religiosas y ritos propiciatorios.

El presente artículo estudia el caso del baile del Casayaco, celebrado durante la *pascua* en conmemoración de la diosa Chaupiñamca, contrastando los datos escritos en los ritos y tradiciones de Huarochirí (Ávila 1598/2003) con las imágenes representadas en el manto pintado recuperado por Max Uhle en el año de 1907 durante sus excavaciones en la isla San Lorenzo (Fig. 1). En esta ocasión se presentan alcances preliminares del estudio iconográfico del manto en mención.

El estudio iconográfico realizado tiene una aproximación semiológica (Makowski 2008). Según Makowski, con este enfoque se exploran las diferentes dimensiones de la alteridad estudiada consiguiendo competencia y capacidad de comprender las expresiones materiales de su contexto cultural:

... la imagen se constituye en la fuente primaria, independiente de la fuente histórica y analiza por separado, dado que el potencial cognitivo y también las dificultades de lectura crítica de las iconografías prehispánicas son similares respecto al relato colonial.

La identificación de personajes, actividades y gestos, así como de elementos de escenario, deben estar precedidos por el análisis y el entendimiento de la estructura de composición, la cual no sigue

las pautas del arte occidental. El decodificado de los niveles de significado está condicionado por la riqueza del contexto iconográfico coetáneo con las imágenes estudiadas y por el avance de investigaciones sobre la cultura material de la época. Si la tarea de situar los personajes, atributos y acciones representadas en todos los contextos materiales registrados —entre representaciones, contextos ceremoniales, funerarios, atuendos— se lleva a cabo con éxito, existe una posibilidad de aproximación cercana a los niveles convencionales del significado. Si bien nunca conoceremos los nombres de los protagonistas de los rituales y mitos, gracias al análisis descriptivo emergen sus características, gestas, espacios de acción. (Makowski *ibid.*)

A continuación se transcriben algunos párrafos escritos por el extirpador de idolatrías Arriaga (1621/1968) que ilustran el contexto de baile y canto, así como la parafernalia empleada en el culto a las huacas:

(Capítulo I)

...traen todas sus Huacas particulares y los ministros mayores las Huacas comunes, a quien servían los unos y los otros con las ofrendas q' tenían para ellas, los vestidos con que hacían las fiestas, los plumajes con que se adornaban, las ollas, cántaros, y vasos de diversas maneras para hacer la chicha, y para beberla, y ofrecerla a las Huacas, las trompetas de ordinario de cobre, y algunas veces de plata, y caracoles muy grandes, y otros instrumentos con que convocaban a las fiestas, grande suma de tamborinos muy bien hechos, que apenas hay mujer que no traiga el suyo, para los taquies, y bailes, pues la multitud de cunas muy bien labradas de los pueblos de los llanos, y de cuernos de Ciervos, y de Tarugas, pellejos de Zorras, y de Leones de la sierra, y otras muchas cosas desta suerte, es menester verlo, para creerlo...

(Capítulo V)

...Acabadas las confesiones en las fiestas solemnes, que suelen ser tres cada año, la principal cerca de la fiesta del Corpus, o en ella misma, que llaman Oncoy mita, que es cuando aparecen las siete cabrillas, que llaman Oncoy las cuales adoran por que no se les sequen los maíces, la otra es al principio de las aguas por Navidad, o poco después; y ésta suele ser al trueno, y al rayo porque envíe lluvias, la otra suele ser cuando cogen

el maíz, que llaman Ayrihuaimita, porque baila el baile Ayrihua. En todas ellas hay ayunos, y confesiones, y acabadas beben, bailan, y cantan, y danzan, y las mujeres tocan sus tamborines, y todas los tienen, y unas cantan, y otras responden, los hombres suelen tocar otros instrumentos, que llaman succhas, se ponen unas cabezas de venado, que llaman guaucu, y de estos instrumentos, y cuernos tienen muy grande provisión, y todo se quema el día de las exhibiciones.

Cuando cantan estos cantares, que son de muchos disparates de sus antiguallas, invocan el nombre de la Huaca, alzando la voz, diciendo un verso solo, o levantan las manos, o dan una vuelta alrededor conforme al uso de la tierra, y el modo ordinario es no pronunciar de una vez el nombre de la Huaca, sino entre sílaba, y sílaba interpolar la voz sin articular sílaba alguna. En estos actos se ponen los mejores vestidos de cumbi que tienen, y en la cabeza unas como medias lunas de plata que llaman Chacrahinca, y otras que llaman Huama, y unas patenas redondas que llaman Tincurpa, y camisetas con chaperías de plata, y unas huaracas con botones de plata, y plumas de diversos colores de Huacamayas, y unos alzacuellos de plumas que llaman Huacas, y en otras partes tamta, y todos estos ornamentos los guardan para este efecto...

(Capítulo VIII)

...Ni tampoco se reparaba en que tuviesen varios instrumentos, con que se convocaban para las fiestas de sus Huacas, o las festejaban, como son muchas trompetas de cobre o de plata, muy antiguas, y de diferente figura, y forma que las nuestras, caracoles grandes que también tocan que llaman, Antari, y Pututu, y otros Pincollos o flautas de hueso, y de cañas. Tienen de más de lo dicho para estas fiestas de sus Huacas, muchas cayeras, y cuernos de Tarugas, y Ciervos, y mates, y vasos hechos en la misma mata, cuando nacen entre los mismos cuernos, y otras muchas aquillas, y vasos para beber de plata, madera, y barro, y de diversas, y figuras. Ni se reparaba en tanta multitud como tenían, de Tamborines con que celebran sus borracheras, y menos en los oficios, y trajes de los Parianas, que dijimos arriba.

Antes usaban de todas estas cosas públicamente, y hacían sus fiestas, y danzas a vista de los españoles y curas, y aquí en el cercado de Lima las hemos visto muchas veces...

EL MITO DE CHAUPIÑAMCA Y EL BAILE DEL CASAYACO

De todos los mitos narrados en el texto de Ávila, se escogió el mito de Chaupiñamca porque contiene personajes y elementos narrativos que permiten relacionar el mito con las figuras principales y algunas representaciones presentes en el manto pintado encontrado por Max Uhle en la isla San Lorenzo. Asimismo, existen personajes y elementos presentes en otros mitos narrados en el texto de Ávila que son de ayuda para comprender y descifrar el mensaje contenido en la tela pintada.

Por otro lado, la tela en estudio presenta principalmente diseños de personajes humanos, antropomorfos, animales y valvas de molusco, estas representaciones pueden ser identificadas y entendidas a la luz de las narraciones y ritos de Huarochirí descritas por Ávila (*ibid.*). Al respecto, si bien los textos de Huarochirí narran mitos, ritos y acontecimientos específicos, en la tela pintada se encuentran varios elementos que no necesariamente están presentes en el texto de Ávila, por lo que es necesario buscar en el registro arqueológico y etnohistórico otros elementos que ayuden de manera complementaria a comprender y descifrar la representación plasmada en la tela pintada.

Los capítulos 10 y 13 del texto de Ávila (*ibid*) son dedicados a contar la historia de Chaupiñamca. Según los testimonios recogidos por Ávila, existían versiones diferentes sobre la historia de esta divinidad femenina, por tal motivo, era muy difícil llegar a una conclusión definitiva.

*La gente cuenta versiones completamente distintas (sobre Chaupiñamca y sus hermanas) variaba de ayllu a ayllu, en cada comunidad. Y hasta en sus nombres, los mama las llaman de una manera, los checas de otra. Unos decían que Chaupiñamca era hermana de Pariacaca. Otros que era hija de Tamtañamca... Otros dicen que era hija del Sol. Así, no se puede llegar a una conclusión definitiva. (Ávila *ibid* Capítulo 13)*

Una de las versiones indica que Chaupiñamca era la hija menor de un hombre, muy poderoso y gran señor, llamado Tamtañamca. Chaupiñamca estaba desposada con Huatiacuri, quien era hijo de Pariacaca.

Otra versión refiere que esta divinidad era hermana de Pariacaca y todos los seres humanos la llamaban *madre*. Al respecto, existe en el mismo texto una versión complementaria, la cual dice que era hija del Sol y de la huaca Maclla de Arriba, además que Pariacaca era su hermano de padre y madre. Asimismo, Chaupiñamca transmitía la fuerza vital a las mujeres y Pariacaca a los hombres.

En el texto de Ávila refieren que Chaupiñamca tenía cuatro hermanas y ella era la hermana mayor. Aunque existen dos versiones respecto a los nombres de las cinco hermanas, en esta oportunidad se hace referencia a la versión más generalizada, éstas eran: Chaupiñamca, Llacsahuato, Mirahuato, Urpayhuachac y Lluncuhuachac. Aparte de Chaupiñamca, la narración de Huarochirí cuenta la historia de Urpayhuachac, divinidad vinculada con las aves, los peces, el mar y las islas.

La fiesta de Chaupiñamca era celebrada en las cercanías de la fiesta católica del Corpus Christi (Ávila, *ibid.* Capítulo 9), que de acuerdo con el calendario litúrgico católico puede ser entre fines de mayo y fines de junio, por lo tanto fue una fiesta que se celebraba al inicio del solsticio de invierno y probablemente se realizaba al poco tiempo de la reaparición de las pléyades, que marcaba el inicio de la estación fría y seca.

La fecha de la fiesta era movible y dependía de las observaciones del sol hechas por el *yañca*, quien indicaba cuándo era el día que debía comenzar su fiesta.

*... Se dice que estos hombres (los yañca) observan el paso del sol desde un muro construido según reglas muy precisas. Cuando el sol alcanza el muro en cuestión, dicen a la gente que ha llegado el día o que hay que esperar al día siguiente... (Ávila *ibid.* Capítulo 9)*

Respecto a su apariencia y forma de adorarla:

*... Chaupiñamca se había convertido en una piedra con cinco brazos. Para adorarla, hacían carreras idénticas a las que practicaban cuando iban donde Pariacaca, persiguiendo a sus llamas o a otros animales. Conducían al santuario de Chaupiñamca la misma llama que había ido al santuario de Pariacaca... (Ávila *ibid.* Capítulo 10)*

... Para celebrar su fiesta, los habitantes de Mama lavaban a Chaupiñamca con una cantidad de chicha la víspera del Corpus Christi. Después, todos, hombres y mujeres, ..., se juntaban en su santuario donde algunos de ellos colocaban sacrificios de todo tipo y le ofrecían cuyes y otras cosas para adorarla... Se dice que en el mes de junio la gente solía beber durante cinco días, ataviándose con elegancia... (Ávila *ibid.* Capítulo 13)

... De igual manera, había huacas en Conchatica y celebraban con borracheras a Pariacaca y Chaupiñamca en la época de sus fiestas... (Ávila *ibid.* Capítulo 31).

... Sus huacas celebraban los mismos ritos que los checa durante las fiestas de Pariacaca y de Chaupiñamca y también bailan el Chanco... (Ávila *ibid.* Capítulo 31).

Antes de proseguir con los diferentes bailes que realizaban en honor a Chaupiñamca, transcribiré el mito de Chaupiñamca y Rucanacoto o Runacoto, muy importante para enmarcar el análisis iconográfico del manto pintado recuperado por Uhle en la isla San Lorenzo. El mito es como sigue:

... Cuentan que, antiguamente, esa mujer que andaba bajo la forma de ser humano y solía pecar con todos los huacas, no encontraba ningún varón a su gusto. Había uno, un huaca llamado Rucanacoto, ... Los hombres que tenían un pene pequeño le pedían a Rucanacoto que se lo agrandara. Este por tener un pene grande, consiguió una vez satisfacer plenamente a Chaupiñamca. Por eso, juzgando que sólo él era un varón auténtico y que sólo con él, de entre todos los huacas, se quedaría para siempre, se transformó en piedra y estableció su santuario en Mama ... (Ávila *ibid.* Capítulo 10)

Chaupiñamca era una diosa que recibía honores casi similares a los que recibía Pariacaca, durante su fiesta quienes se encargaban de preparar sus ofrendas y bailar eran unos personajes llamados huacas, ellos eran los oficiantes en los ritos. Como parte de sus funciones, estos oficiantes debían preparar las bolsas con coca para colgárselas y ejecutar los bailes rituales que duraban cinco días. En el santuario de Chaupiñamca, muchos de los oficiantes colocaban sacrificios y ofrendas de todo tipo para adorarla, todos los participantes se ataviaban con elegancia.

Los bailes que se celebraban durante la fiesta de Chaupiñamca fueron el Huantaycocha o Huancaycocha, el Casayaco y el Ayllihua. Al respecto, el texto de Ávila no indica el orden en la secuencia de los bailes durante la fiesta de la diosa.

El Huantaycocha era un baile vinculado con la prosperidad y la fertilidad. En este baile los propietarios de llamas, bailaban llevando pieles de pumas y los que no poseían llamas, bailaban sin esas pieles. Se decía que los que llevaban pieles de puma eran prósperos (Ávila, *ibid.* Capítulo 10). En la versión del texto de Ávila traducida por José María Arguedas, se lee que los que tenían pieles de pumas decían "Ahora él -ila tierra?- madura" (Ávila 1598/1966. Capítulo 10).

El Casayaco, era un baile que regocijaba mucho a Chaupiñamca, el motivo era porque los huacas lo bailaban desnudos. De acuerdo con el testimonio recogido por Ávila, la época en que cantaban y bailaban esta danza, era un tiempo en que comenzaba la maduración del mundo:

... Solían bailar, colocándose sólo una parte de sus ornamentos y cubriendo sus vergüenzas con taparrabos compuestos de un paño de algodón. Y es cierto que, como bailaban desnudos, creían que Chaupiñamca, al ver sus vergüenzas, se regocijaba mucho. Según cuentan, la época en que bailaban el Casayaco era de gran fertilidad... (Ávila *ibid.* Capítulo 10).

El Ayllihua era un baile que se realizaba a lo largo de una noche entera, durante la celebración los participantes con grandísimo regocijo bailaban, cantaban, bebiendo y emborrachándose hasta el amanecer. Después, salían a la pampa para continuar bebiendo y embriagándose diciendo que era la fiesta en honor a su madre (Ávila *ibid.* Capítulo 13)

En el capítulo 10 del texto de Ávila, que es un capítulo referido a Chaupiñamca, se menciona el baile del Ayño. Este baile era parte de una celebración mayor conocida como Chanco, el cual se realizaba a fines del mes de noviembre en honor a Tutayquire, coincidente con la fiesta católica de San Andrés (30 de noviembre). En el texto del capítulo 10, no queda claro si el

baile del Ayño era en honor de Chaupiñamca. Al respecto, en el capítulo 11 del mismo texto de Ávila, que es un capítulo referido al culto de Tutayquire (hijo de Pariacaca y vinculado con las lluvias), se describe con detalle este baile, el mismo que se realizaba luego de la llegada de los pobladores participantes durante el chaco en honor a Tutayquire.

El Chanco era un conjunto de ceremonias que incluían caminatas rituales, un chaco y la danza del Ayño. La población participante seguía por el camino que Tutayquire había trazado y decían que, al caminar sobre sus pasos, recibían su fuerza. El Chanco marcaba el inicio del tiempo de lluvias, coincidente con la época previa al solsticio de verano. Esta etapa concuerda con la culminación de las pléyades.

Y era en ese período cuando solían pedir la lluvia. La gente decía que en la época del Chanco iba a llover... A veces, cuando bailaban el Chanco, llovía (Ávila ibíd. Capítulo 12)

Los huacas participantes en el Ayño se colocaban sobre la cabeza a manera de *huayta* el rabo del animal capturado durante el chaco en honor a Tutayquire. El *huayta* era un tocado a manera de ramillete o plumaje que traían los indios en la cabeza y el animal capturado durante el chaco podía ser un guanaco, un venado u otro animal. (Ávila *ibid.* Capítulo 12).

Haciendo un balance sobre la diosa Chaupiñamca, se puede decir que era una divinidad mayor entre los pueblos de la región de Huarochirí, su culto y la celebración de su fiesta era realizada con grandes bailes, cantos, ofrendas de todo tipo y grandes cantidades de chicha. Durante los días que duraba su fiesta, los participantes en ella realizaban una serie de bailes ataviados con vestimentas especiales, algunos usaban pieles de pumas, otros camisas de algodón con aplicaciones de metal, otros prendas plumarias y otros prácticamente desnudos sólo con taparrabos. Así mismo, estos taquies debieron contar con la participación de gran cantidad de músicos con instrumentos de viento y percusión. Toda esta comparsa entre oficiantes y músicos debió ser un espectáculo fabuloso.

El mito de Chaupiñamca y Rucanacoto refiere a una diosa *madre* que necesita ser fertilizada por la fuerza viril masculina, es un mito

que demuestra la necesidad de la complementariedad entre fuerzas opuestas, entre lo femenino y lo masculino. Su fiesta está vinculada con la aparición de las pléyades, marca el tiempo inicial del ciclo anual, es el tiempo en que la tierra necesita descansar para ser fertilizada, incrementar la producción agropecuaria, es el tiempo para buscar la prosperidad personal y comunal.

De acuerdo con el texto de Ávila, de todos los bailes que realizaban durante la fiesta de Chaupiñamca, el baile del Casayaco la regocijaba mucho porque era ejecutado por varones que mostraban sus *vergüenzas*.

Chaupiñamca y sus hermanas representan a una comunidad de diosas, que hermanaban a pueblos serranos con pueblos yungas. Aunque Chaupiñamca era una diosa serrana, guarda relaciones con diosas costeñas, una de sus hermanas era Urpayhuachac, que como se mencionó, era una divinidad vinculada con los peces, las aves, el mar y las islas. Así mismo, es probable que existiera algún tipo de parentesco entre la diosa Urpayhuachac y Cahuillaca, esta última convertida en isla junto a su menor hijo huyendo de la persecución de Cuniraya. Debido a esta relación de parentesco, Urpayhuachac fue a visitar al mar a Cahuillaca (Ávila *ibid.* Capítulo 2). De acuerdo con el texto de las narraciones de Huarochirí, una de las hermanas de Chaupiñamca de nombre Añasi se asocia con Cahuillaca (Ávila *ibid.* Capítulo 13).

EL SPONDYLUS COMIDA DE LOS DIOSES

Uno de los bienes sumamente importantes utilizado por los pueblos prehispánicos andinos (de la costa y de la sierra) como ofrenda en sus ceremonias religiosas y rituales propiciatorios fue la concha del molusco bivalvo del género *Spondylus*. En el registro arqueológico se puede encontrar desde el bivalvo completo e incompleto colocado como ofrenda funeraria, objetos ornamentales elaborados en dicha concha hasta pequeños fragmentos de sus espinas o protuberancias (Hudtwalcker 2009). Para el presente artículo no se ha considerado los aspectos del hábitat, explotación y comercio de dicha concha.

El *Spondylus* era conocido como *Mullu* y de acuerdo con las fuentes etnohistóricas tuvo gran valor ritual y comercial.

... *Mullu*, es una concha de la mar gruesa, y todos tienen pedacillos de estas conchas, y un indio me dio un pedacillo menor que una uña, que había comprado en cuatro reales. Y los Indios de la costa, y aun Españoles tenían granjería de estas conchas con los de la Sierra, sin reparar para qué efecto los compraban, otras veces hacen unas cuentecillas de este *mullu*, y las ponen a las Huacas, y de estas cuentecillas usan también como después diremos en las confesiones. (Arriaga *ibid.*)

El *mullu* también era considerado como el alimento de los dioses, en el texto de Ávila sobre los ritos y tradiciones de Huarochirí, encontramos varios pasajes donde hacen mención al uso de esta concha como comida para sus huacas. En el texto de Ávila (*ibid.*) se lee:

(Capítulo 8)

Uno de los hermanos de Pariacaca (dijo)... "Dame a mí ese *mullu*, esa coca y ese ticti, y después regresa a tu casa llevándote a tu hijo"...

... Entonces, los cinco hombres (los cinco Pariacaca) consumieron el *mullu*, que crujía mientras lo masticaban, y también todas las otras ofrendas...

(Capítulo 23)

Desde esa época, el inga apreció todavía más a Pariacaca... El inga... como lo temía mucho, quiso ofrecerle todo lo que pudiera para que no lo inquietase a él también. Así mandó que se le ofrendara comida, pero Macahuisa le dijo: "Yo no suelo comer estas cosas" y le pidió que le trajera *mullu*. Cuando se lo entregaron, inmediatamente lo comió haciéndolo crujir. Como no deseaba nada, el inga mandó que le entregaran a sus ñustas de la categoría de las ñacac (mujeres que vienen de la casta noble de los incas). A éstas tampoco las aceptó...

Aunque en los textos de Ávila donde se hace referencia a Chaupiñamca (capítulos 9, 10 y 13), no se hace mención directa y específica al uso de esta concha en las celebraciones en su honor, es muy probable que el *mullu*, junto con la coca y la chicha fueran utilizados en el contexto de su fiesta. Específicamente, hago men-

ción al *mullu* en este artículo porque es un objeto que aparece representado y cobra relevancia en la tela pintada motivo del presente estudio iconográfico.

EL MANTO PINTADO DE LA ISLA SAN LORENZO

Se trata de un gran manto de algodón recuperado por Max Uhle en el cementerio prehispánico Caleta de La Cruz, ubicado en el extremo sureste de la isla San Lorenzo, Callao (Hudtwalcker 2010). Al presente, la tela se encuentra en los depósitos de la colección textil del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP).

Respecto a este hallazgo, el investigador alemán no dejó mayor información referido al contexto en que fue recuperado dicho objeto. John Rowe sugiere que por alguna razón no esclarecida aún, a partir de sus excavaciones en Supe en el año 1904, Max Uhle puso más énfasis en la interpretación que a la descripción detallada de sus excavaciones (Oakland, 2010).

De acuerdo con su testimonio:

Algunos objetos (...) indicaban el bienestar poco común de aquellos habitantes. Digno de mencionarse y entre tales objetos un paño de ocho metros de largo pintado con figura de grandes y con una orla de innumerables figuras chicas representando prisioneros los cuales llevan una sogá atada al cuello (...). (Uhle 1907).

Henry Reichlen (1965) transcribió del primer tomo del catálogo del Museo Nacional (1905-1911), establecido por Uhle siendo Director de dicha institución, la información sumaria sobre el descubrimiento del gran manto:

2968 a-d.-Género de algodón pintado con muchas figuras, cerca de 8 m. de largo, 4 pedazos. Isla San Lorenzo, costa SE. Parte Sur. Excavaciones del Museo, 1907, enero-abril. (Al margen. Partes c y d habían sido cosidas en orden inverso, las figuras se restablecieron descosiendo y cambiando al orden de las dos).

El manto fue exhibido durante décadas en el Museo Nacional de Historia (hoy MNAAHP) sin mayores cuidados de conservación, el man-

to estaba expuesto en la parte alta del techo y la luz le caía directamente, ya en la década de 1970 era un objeto en peligro y no soportaba más exposición a la luz. En el año 1973, gracias a la asesoría y recomendaciones de técnicos del Museo Metropolitano de Nueva York y del Museo Textil de Washington se guardó el manto, pues los pigmentos con que había sido pintado estaban desapareciendo por efectos de la luz. A lo largo de su historia museográfica, el manto fue sometido a dos intervenciones, en la primera se hicieron retoques de los motivos originales y en la segunda se hizo una consolidación total del manto, que implicó una coloración de la tela cuyo original era de color sepia. Se presume que la primera intervención se realizó en el año 1907, previo a su exhibición. Recientemente, en el año 2005, el manto fue conservado, utilizando tecnología y metodología adecuada, por los técnicos conservadores del MNAAHP/INC con el apoyo económico de la Municipalidad de La Punta. (Paredes 2005).

DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA DEL MANTO PINTADO

Se trata de una tela llana de grandes proporciones (8,23 m de largo por 1,79 m de ancho), el manto consta de dos paños rectangulares confeccionados con tramas y urdimbres de algodón, de color blanco natural. La decoración es pintada y se han utilizado tres colores: azul turquesa, amarillo y marrón, además de jugar con el color base de la tela (que para fines prácticos descriptivos se define como blanco). La tela fue pintada con fibras vegetales y diversas tierras, al parecer la mayoría de los diseños representados en el manto fueron pintados a mano alzada, esto por la irregularidad de sus dibujos y por el pulso nervioso del artista que lo ejecutó (Paredes *ibid.*). Al respecto, investigadores como Reichlen proponen que algunos de los diseños representados en el manto fueron realizados mediante el empleo de estrechas laminillas de madera flexible o especies de patrones recortados en alguna materia rígida (Reichlen *ibid.*), tampoco se descarta el empleo de estampado o plantillas como ha sido observado en telas pintadas de los estilos Chavín (Karwas), Paracas,

Nasca, Chancay, Chimú y Lambayeque, pero esta afirmación deberá ser contrastada con un análisis más detallado de la tela (Lourdes Chocano Mena, comunicación personal).

Debido a la gran dimensión del manto y a su delicado estado de conservación, sólo se conserva en un 80% (Fig. 3a) y los diseños no se aprecian con claridad (la tela está manchada y los pigmentos con los que la pintaron están muy afectados por la exposición a la luz), la descripción iconográfica de la tela pintada se realizó utilizando un mosaico fotográfico digital proporcionado por el MNAAHP.

Al respecto, debido a que la mayor concentración de faltantes corresponde a la mitad inferior de la tela, la imagen proporcionada por el MNAAHP fue contrastada con la imagen de una réplica de la tela original publicada por Juan Manuel Ugarte Eléspuru (1995). La réplica en mención fue hecha por Rebeca Carrión Cachot, cuando era dibujante del museo y realizó dicha reproducción bajo la supervisión de Julio C. Tello (Reichlen *ibid.*) (Fig. 2). Es probable que Carrión Cachot elaborara la réplica entre los años 1931 y 1947, lapso que va desde su ingreso al Museo como colaboradora de Tello hasta el año en que asumió la dirección de dicha institución en reemplazo del fallecido científico.

El objetivo al comparar ambas imágenes fue evaluar que tan fidedigna al original era la réplica, nunca se sabrá si Carrión Cachot pudo observar algunas de las secciones que hoy faltan de la tela original (específicamente para la mitad inferior del borde izquierdo de la tela, como se explicará más adelante). Al comparar las representaciones presentes en la tela original con su contraparte en la réplica, se pudo observar cuatro pequeños errores vinculados con las figuras complementarias al interior de los paneles decorativos (uno de ubicación en la tela y tres de detalles respecto a sus características). En términos generales, estos errores no descalifican a la réplica como una buena herramienta para la etapa de descripción iconográfica (identificación de figuras representadas) del manto pintado, pero se requiere de cautela para las etapas de análisis e interpretación iconográfica (principal-

mente por los faltantes en la mitad inferior del extremo izquierdo).

Una ventaja de utilizar la imagen de la réplica en el análisis, fue para la identificación de los colores empleados en la tela original, seguramente Carrión Cachot pudo apreciar en mejor estado la conservación de los colores utilizados para pintar los diferentes diseños, en tal sentido, cuando no hay certeza respecto al color utilizado en algún diseño observado en la imagen del manto original, debido al mal estado de conservación, se tomó como referencia el color observado en la imagen de la réplica.

Estructura de la composición

El manto es de forma rectangular alargada, el diseño general está organizado en base a cinco paneles decorativos relativamente cuadrangulares. Para fines descriptivos, los paneles han sido numerados de izquierda a derecha, correspondiendo el primero (1°) al panel ubicado en el extremo izquierdo de la tela y el quinto (5°) al panel del extremo derecho. Cada uno de los cinco paneles está delimitado por un doble marco. El doble marco se compone de un marco interno y otro externo (Fig. 3a).

Alrededor de los cinco paneles están representadas una serie de figuras de personajes humanos, antropomorfos y valvas de *mullu*. Estas figuras se distribuyen a lo largo de los cuatro bordes de la tela (borde izquierdo, superior, derecho e inferior) y entre cada uno de los paneles.

Al interior de cada uno de los cinco paneles hay tres grandes figuras humanas masculinas desnudas dispuestas de la siguiente manera, un personaje central representado de manera frontal, el cual está flanqueado por dos personajes representados de manera lateral. Estas figuras son las que Uhle refirió como *figura de grandes* (Uhle *ibid.*). Así mismo, al interior de cada panel se encuentran representadas una serie de figuras de menor tamaño, que complementan a las figuras grandes, entre las que hay figuras de humanos, antropomorfos, animales, valvas de *mullu*, vegetales, objetos de metal y escalonados con greca.

La descripción de la estructura de la composición permite esbozar algunos aspectos del diseño general, como es el uso del espacio dividido en cinco paneles y de la temática de la representación, por las figuras plasmadas en el manto.

A continuación se procederá a la descripción detallada de las figuras representadas en el manto, empezando por los diseños que se aprecian en los bordes y alrededor de los cinco paneles, para continuar con la descripción de las figuras al interior de los paneles.

Descripción de las figuras en los bordes y alrededor de los paneles

En el borde izquierdo, del cual sólo se conserva la mitad superior, se aprecian cuatro figuras humanas. La primera (i) es un personaje que lleva llauto con penachos simples, orejeras, nariguera, alzacuello y collar, a la altura de la cintura tiene representado un círculo que tal vez hace referencia al ombligo del personaje, lleva un taparrabo con flecos y en la palma de sus manos tiene una valva de *mullu*, no se puede identificar el sexo, la imagen está pintada de color azul turquesa (Fig. 5). Las tres siguientes (ii1, ii2 y ii3) son representaciones similares, corresponden a personajes masculinos desnudos, cada uno lleva una vincha en la frente y tienen gorro de pescador, también llevan orejeras y alzacuello, en sus manos y a la altura del vientre tienen valvas de *mullu*; al parecer, éstos representan buceadores o recolectores de *mullu*. Estas tres figuras están pintadas de manera intercalada con los colores marrón, amarillo y azul turquesa respectivamente (Fig. 5). Con respecto a la mitad inferior faltante del borde izquierdo, considerando la simetría de muchas de las representaciones prehispánicas, es probable que en la sección faltante estuvieran pintadas dos figuras adicionales similares a la primera figura descrita (i). Desconozco el sustento técnico por el cual Carrión Cachot incluyó en la réplica de la tela sólo dos de estas figuras (i), cuando de acuerdo con la lógica simétrica debió haber tres.

En los bordes superior, derecho e inferior, así como entre panel y panel, se encuentra pintado de manera repetitiva un conjunto de dos figuras, éstas se encuentran dispuestas en la tela si-

guiendo hacia una misma dirección (Fig. 3b). La primera figura (iii) consiste en la representación de un personaje masculino semidesnudo, que lleva un tocado a manera de casco semicircular, orejeras y alzacuello, su mano derecha sostiene una vara o bastón con dos plumas y su mano izquierda coge una soga o cuerda que emerge del alzacuello, el ombligo está indicado por un círculo. Esta figura es la que Uhle definió como prisionero (Uhle *ibid.*), está pintada de manera intercalada, con los colores azul turquesa, amarillo y marrón. Entre la vara y la extremidad inferior derecha de la figura iii están representadas dos valvas de *mullu* y a la altura del lado izquierdo de la cabeza de la misma figura, se encuentra la segunda figura de este conjunto (aII57), que es la representación esquemática de un ser antropomorfo con características híbridas (hombre-lobo marino), éste lleva un gorro de pescador y sus extremidades superiores e inferiores asemejan aletas del mamífero otario conocido como lobo marino. (Fig. 6)

Respecto al número total de este conjunto, compuesto por los dos personajes arriba descritos (figuras iii y aII57), debido a la cantidad de faltantes en la tela, se tomó como punto de partida la cantidad de imágenes conservadas en la tela. El borde superior de la tela está completo y contiene 54 imágenes de este conjunto. El borde derecho está completo y contiene ocho de éstos. El borde inferior está incompleto y sólo se conservan 19 (entre representaciones completas y parciales). Entre el panel 1^o y 2^o se conservan seis (entre completas y parciales), entre el 2^o y 3^o se conservan siete (entre completas y parciales), entre el 3^o y 4^o se conservan ocho (entre completas y parciales) y entre el 4^o y 5^o se conservan sólo siete (entre completas y parciales). El número de imágenes de este conjunto conservadas en la tela es de 109 (Fig. 4).

Para calcular el número total de este conjunto representado se realizó una proyección de los faltantes en el borde inferior y los faltantes entre panel y panel. Para el caso del borde inferior, se asumió que al ser simétrica la representación, en el borde inferior debieron estar representados el mismo número que en el borde superior, es decir 54. Para el caso del número de representaciones

entre panel y panel, también se asume la simetría con relación al borde derecho, por lo que entre panel y panel debió haber ocho de cada una. Entonces, el número total proyectado de este conjunto de dos personajes sería de 148.

Descripción de las figuras al interior de los paneles decorativos

Para facilitar la descripción se empezará con la descripción de las figuras presentes en el doble marco que delimita cada panel y luego se describirán las figuras al interior de los paneles decorativos.

Como se mencionó al explicar la estructura de la composición, el doble marco se compone de un marco interno y otro externo.

En el marco interno de los cinco paneles se observan diseños de figuras entrelazadas de escalonados con greca (e1), se aprecia alternancia de colores de acuerdo a cada panel. En el caso de los paneles 1^o y 4^o los escalonados entrelazados combinan los colores amarillo y blanco (que corresponde al color natural de la tela), en los paneles 2^o y 5^o se combina el color azul turquesa y el blanco y en el panel 3^o marrón y blanco.

Al interior del marco externo, existen dos clases de figuras de animales: serpentiformes y cánidos. En tres casos (paneles 1^o, 3^o y 5^o) corresponden con representaciones esquemáticas de serpentiformes en forma de S (s2), que en la iconografía prehispánica se conocen como serpientes bicéfalas, éstas llevan en su cuerpo 10 pequeños círculos. En dos casos (paneles 2^o y 4^o) corresponden con representaciones de un animal mamífero probablemente cánido (c1) con las características del perro sin pelo del Perú (*Canis familiaris*) conocido como perro viringo o perro chimo. Tanto las serpientes bicéfalas y los cánidos están pintados de manera alternada en cada uno de los paneles con los colores azul turquesa, marrón y amarillo. (Fig. 24)

Prosiguiendo con la descripción de las figuras representadas al interior de los paneles decorativos, se empezará con las figuras grandes de los personajes masculinos desnudos y se continuará con las figuras de menor tamaño que

complementan la representación al interior de cada panel.

Como se mencionó párrafos anteriores, al interior de cada uno de los cinco paneles se encuentran tres figuras grandes de personajes masculinos a manera de tríada, un personaje central y dos laterales (uno a su izquierda y el otro a su derecha). Los tres personajes están desnudos y tienen el pene exageradamente grande. Así mismo, llevan como ornamentos un tocado a manera de casco semicircular con plumas, orejeras, nariguera y un alzacuello. Como ornamentación corporal llevan tatuajes de animales y valvas de *mullu*. En la palma de sus manos, cada uno lleva valvas de *mullu*. Los dos personajes laterales presentan una soga o cuerda, que en algunos casos sale del alzacuello y en otros sale de la base del cuello. (Figs. 1, 2 y 4)

En los cinco paneles, entre el personaje central y los laterales se aprecian dos varas o bastones, dando la impresión como si estos tres personajes estuvieran unidos cogiendo entre ellos las dos varas o bastones. En cuatro de los cinco paneles (1º, 2º, 3º y 5º), la vara o bastón tiene tres plumas que la coronan. En el panel restante (4º), esta vara o bastón tiene características diferentes a las demás, al parecer su extremo superior termina en forma de porra de cabeza redonda, además ésta lleva adherida en la parte lateral superior un cuchillo o *tumi* en forma de media luna.

La vara o bastón que sujetan las figuras grandes de la tríada, así como la vara que sujeta una de las figuras humanas alrededor de los paneles (iii), tiene similitudes con el bastón de mando utilizado por el varayoc. Presenta lo que parecen láminas de metal adheridas al cuerpo del bastón, para el caso de los bastones de varayoc estas láminas son de plata. Al respecto, también cabe la posibilidad que las supuestas láminas de metal cumplieran una función sonora, a manera de sonajeras.

Respecto a la razón por la cual las varas o bastones de las figuras grandes llevan tres plumas y la vara o bastón de la figura iii lleva dos plumas, considero que pueden existir dos posibilidades, la primera se refiere a un aspecto de

jerarquía en la representación, donde los personajes que llevan varas con tres plumas tienen mayor rango y la segunda, concierne a un tema de la escala gráfica y plástica del diseño.

El número total de estas figuras grandes es 15 (I al XV). Éstas se encuentran distribuidas tres por cada panel, formando cinco tríadas. En el panel 1º (I al III), en el panel 2º (IV al VI), en el panel 3º (VII al IX), en el panel 4º (X al XII) y en el panel 5º (XIII al XV).

En los cinco paneles, el personaje central (II, V, VII, XI y XIV) presenta características similares y lleva los mismos tatuajes corporales, que consisten en representaciones de valvas de *mullu*. Así mismo, estos personajes tienen el cuerpo pintado de color amarillo, el rostro de color marrón y el tocado de color marrón con las plumas de color amarillo.

La similitud existente para el personaje central en los cinco paneles no ocurre con los personajes laterales que flanquean a la figura central, éstos presentan diferencias en cuanto a los tatuajes corporales y colores utilizados.

En el primer panel, el personaje lateral izquierdo (I) presenta el cuerpo pintado de azul turquesa, el rostro de color amarillo, el tocado es amarillo y las plumas de color azul turquesa, lleva tatuajes corporales con la representación de un par de felinos rampantes en oposición y de valvas de *mullu*. En el caso del personaje lateral derecho (III), el cuerpo está pintado de marrón, el rostro de color amarillo, el tocado de color azul turquesa y las plumas de color amarillo, éste lleva tatuajes corporales con la representación de un par de felinos rampantes en oposición, de un par de aves (av9) y valvas de *mullu*.

En el segundo panel, el personaje lateral izquierdo (IV) tiene el cuerpo de color azul, el rostro amarillo, el tocado amarillo y las plumas azul turquesa, lleva tatuajes corporales de dos pares de felinos rampantes en oposición y valvas de *mullu*. En el caso del personaje lateral derecho (VI), el cuerpo es de color marrón, el rostro amarillo, el tocado azul turquesa y las plumas de color marrón, éste lleva tatuajes corporales con la representación de un par de felinos rampantes en oposición y de valvas de *mullu*.

En el tercero y en el quinto panel, los dos personajes laterales (VII, IX, XIII y XV) sólo llevan tatuajes corporales con representaciones de valvas de *mullu*. Así mismo, con respecto a los colores empleados en su diseño, ambos paneles son similares. El personaje lateral izquierdo (VII y XIII) tiene el cuerpo pintado de color azul turquesa, el rostro amarillo, el tocado amarillo y las plumas azul turquesa. El personaje lateral derecho (IX y XV) tiene el cuerpo pintado de marrón, el rostro amarillo, el tocado es azul turquesa y las plumas marrones.

En el cuarto panel, el personaje lateral izquierdo (X) tiene el cuerpo de color azul turquesa, el rostro marrón, el tocado marrón y las plumas azul turquesa, lleva tatuajes corporales con representaciones de un par de felinos rampantes en oposición, valvas de *mullu* y figuras serpentiformes que parecen pequeñas serpientes o lombrices (s1). En el caso del personaje lateral derecho (XII), el cuerpo es de color marrón, el rostro amarillo, el tocado azul turquesa y las plumas marrones, éste lleva tatuajes corporales con representación de un par de felinos rampantes en oposición, valvas de *mullu* y lo que parecen maníes u otro fruto.

Alrededor de la zona genital y específicamente de la entrepierna del personaje lateral izquierdo del panel 1º (I) emergen dos líneas zigzagueantes que corren paralelo al pene del personaje, estas líneas no aparecen representadas en los demás figuras grandes. Adicionalmente, se aprecia que del pene de este personaje salen dos pequeñas figuras de contorno sinuoso elíptico que asemejan dos gotas, éstas podrían representar la secreción del fluido seminal.

El pene de los dos personajes laterales del tercer panel (VII y IX) y el personaje lateral derecho del quinto panel (XV) presenta líneas transversales que lo asemejan con la soga o cuerda que llevan, permitiendo establecer algún tipo de relación entre ambos elementos. El mal estado de conservación de la tela no permite apreciar si esta característica se repitió en los penes de las demás figuras grandes, es probable que así haya sido.

Siguiendo con la descripción, se procederá con las figuras de menor tamaño que acompa-

ñan a las figuras grandes. Éstas aparecen distribuidas al interior de los cinco paneles pero en diferentes frecuencias. Un factor que limita establecer la cantidad de éstas, como se mencionó en anterior oportunidad, es el estado de conservación de la tela original. Las figuras han sido organizadas en siete grupos: personajes humanos, antropomorfos, animales, valvas de molusco, vegetales, objetos de metal y escalonados con grecas.

Un primer grupo de las figuras de menor tamaño que complementan las grandes figuras son las representaciones de personajes humanos, éstas son pocas en el grupo, básicamente son personajes que presentan tocados, orejeras y alzacuello. Al respecto, como se trata de figuras humanas como en el caso de los personajes i al iii anteriormente descritos, se les asignó numeración consecutiva. Debido al estado de conservación de la tela, de las seis representaciones presentes en la tela sólo tres están completas (v, vi y viii), una se encuentra la mitad superior (iv) y de las dos restantes sólo se aprecian las extremidades inferiores (vii y ix).

En el panel 1º se encuentran las figuras iv y v, en el panel 3º la figura vi y en el panel 4º las figuras vii, viii y ix.

La figura iv tiene un tocado a manera de casco semicircular ligeramente cónico, tiene orejeras y alzacuello, en el cuerpo se observan dos círculos, no tiene representado las extremidades superiores, de acuerdo con la réplica de Carrión Cachot, esta figura se encuentra de perfil y con características similares a la figura v. Está pintada de color azul turquesa. No se pudo identificar el sexo de la figura (Fig. 6).

La figura v tiene un tocado a manera de casco semicircular que termina en una media luna, lleva orejeras y alzacuello, en el cuerpo presenta tres círculos. La figura está representada de perfil, no presenta extremidades superiores y se aprecian sus dos extremidades inferiores. Está pintada de color azul turquesa. No se pudo identificar el sexo de la figura (Fig. 6).

Debido a ciertas características en el diseño de las figuras iv y v, se podría suponer que son seres con características híbridas, mitad huma-

no-mitad animal. Las figuras con características híbridas han sido clasificadas como antropomorfas y serán explicadas más adelante.

La figura vi es de sexo masculino, está desnuda, lleva un llauto con penachos simples (similar al llauto de la figura i), lleva orejeras y alzacuello. Está pintada de color marrón (Fig. 7).

La figura viii está semidesnudo y lleva taparrabo, tiene un tocado semicircular en forma de casco en donde tiene una valva de *mullu*, también tiene orejeras y alzacuello, a la altura de la cintura tiene un círculo que podría estar representando el ombligo. Está pintada de color azul turquesa. No se pudo identificar el sexo (Fig. 7).

De las figuras vii y ix sólo se aprecian las dos extremidades inferiores, de acuerdo con la réplica de Carrión Cachot, éstas serían similares a la figura viii. La figura vii está pintada de color marrón y la ix de color azul turquesa (Fig. 7).

Un segundo grupo son las representaciones de seres antropomorfos (a), estas figuras tienen características híbridas, con rasgos humanos y animales, parecen seres mitad humano y mitad lobo marino. Estos antropomorfos están representados de perfil y su silueta asemeja el cuerpo de un lobo marino, particularmente sus pies parecen las aletas de este mamífero. Este grupo ha sido dividido en dos sub grupos, seres antropomorfos I y II, en ambos casos no se puede identificar el sexo de los personajes.

En el sub grupo antropomorfo I (aI) están agrupadas las figuras que presentan mayores rasgos humanos, son un total de cuatro figuras que tienen rostro humano, llevan en la cabeza un tocado, tienen orejeras y alzacuello. Estos personajes están asociados con las valvas de *mullu*.

En el panel 2º se encuentran las figuras híbridas aI1, en el panel 4º están las figuras aI2 y aI3 y en el panel 5º la figura aI4 (Fig. 8).

La figura aI1 está pintada de color marrón, presenta dos valvas de *mullu* sobre la cabeza y una valva en la mano. La figura aI2 está pintada de color marrón, tiene tocado con plumas y una valva de *mullu* al nivel del vientre. La figura aI3 está pintada de color marrón, tiene un tocado que termina en media luna (similar al tocado de

la figura v) y lleva una valva de *mullu* en la aleta. La figura aI4 está pintada de color amarillo, lleva un llauto con dos penachos y tiene una valva de *mullu* en su mano.

En el subgrupo antropomorfo II (aII) están las representaciones más esquemáticas de estos personajes, la cabeza está representada con un círculo (aII1-aII7, aII8, aII9, aII14, aII16, aII17, aII20-aII23, aII25-aII28, aII30-aII32, aII34-aII36, aII38-aII43, aII46-aII51 y aII53-aII56), algunas de éstas llevan un gorro de pescador (aII13-aII15, aII19, aII24, aII29, aII33, aII37, aII44, aII45 y aII57). Están asociadas a valvas de *mullu*, que en varios casos están sostenidas en su mano. Los pies de estas figuras parecen aletas de lobo marino y están representados de manera exagerada, su tamaño no guarda proporción con el tamaño de la figura. Este sub grupo contiene 57 figuras. (Figs. 9-14)

En el panel 1º se encuentran las figuras aII1 al aII7 (siete), en el panel 2º están las figuras aII8-aII12 (cinco), en el panel 3º están las figuras aII13-aII37 (25), en el panel 4º están las figuras aII38-aII45 (ocho) y en el panel 5º están las figuras aII46-aII56 (11).

Alrededor de los paneles decorativos (en los bordes superior, derecho e inferior, así como entre panel y panel) está la figura aII57 (Fig. 6). Esta figura acompaña al personaje que lleva tocado, vara y sogá (figura iii), en la tela sólo se conservan 70, pero de acuerdo con la proyección estimada debieron ser 148 figuras.

Debido a la gran cantidad de figuras antropomorfas, sólo comentaremos algunas. La figura aII12 está pintada de color amarillo, presenta una silueta de lobo marino y sus extremidades asemejan las aletas de este mamífero, presenta un apéndice bucal grande y sobre su lomo tiene dos valvas de *mullu* (Fig. 9). Las figuras aII15 y aII55 tienen una sogá que sale del cuello hacia la espalda, llevan un gorro de pescador y tienen en su mano una valva de *mullu* (Figs. 10 y 14). Las figuras aII16 y aII10 presentan dos apéndices cefálicos alargados (Fig. 9). El mal estado de conservación de la tela no permitió una adecuada descripción de las figuras aII7, aII11, aII18 y aII52, éstas se encuentran incompletas.

Una hipótesis para explicar la presencia de dos clases de representaciones de seres antropomorfos (aI y aII) podría ser que éstos estuvieran representando alguna suerte de metamorfosis, por la cual van transformándose de humanos recolectores de *mullu* (figura ii) en seres con características del lobo marino. Este proceso de transformación podría estar reflejado en dos momentos, el primero, donde los seres antropomorfos guardan mayores rasgos humanos (aI) y el segundo, donde los seres antropomorfos presentan muy pocos rasgos humanos (aII).

El tercer grupo de las figuras está conformado por las representaciones de animales, entre las que se encuentran aves, felinos, cánidos y serpentiformes. Para la identificación de este grupo de figuras se contó con la valiosa ayuda del biólogo Giuliano Ardito.

El sub grupo de las aves (av) es el más numeroso, en la tela se aprecian 60 de éstas. En el panel 1º están las figuras av1-av9 (nueve), en el panel 2º se encuentran las figuras av10-av22 (13), en el panel 3º están las figuras av23-av46 (10), en el panel 4º están las figuras av33-av47 (15) y en el panel 5º las figuras av48-av60 (13) (Figs. 10-22).

Este sub grupo puede ser agrupado en dos categorías, las aves míticas (av1-av3, av5, av10, av12, av13-av15, av19, av21, av22, av28, av41, avA43-av45, av48, av49 y av59) y las aves realistas (av4, av6-av9, av11, av16-av18, av20, av23-av27, av29-av40, av42, av46, av47, av50-av58 y av60). La diferencia está en que las aves míticas presentan un apéndice ce-fálico a manera de tocado en forma de media luna, mientras que las aves reales son representaciones naturalistas. Aunque ambas son figuras realizadas de manera esquemática, es posible identificarlas zoológicamente debido a ciertos rasgos físicos (forma de pico, cuello y cuerpo). Las aves representadas son especies que pueden ser observadas en la zona litoral costera (playas, humedales e islas), entre las que se encuentran especies residentes y migratorias. Al respecto, el manto pintado de la isla San Lorenzo representaría un catálogo de avifauna marina y de litoral.

Entre las especies identificadas se tienen pelícano (*Pelecanus thagus*) (av1-av3, av12-av14, av15?, av17, av19-av20, av40, av44, av45 y av60), zarapito trinador (*Numenius phaeopus*) (av23?, av27, av28, av31, av32 y av48-av58), cormorán (género *Phalacrocorax*) (av11, av16, av18, av37 y av38?), parihuana (*Phoenicopterus andinus*) (av24, av25?, av26, av29, av35? y av59), yanavico (*Plegadis ridgwayi*) (av30, av34?, av41, av43?, av46? y av47), ostrero (género *Haematopus*) (av5, av2, av22 y av42), gallinazo (*Cathartes aura* o *Coragyps atratus*) (av6 y av8), gallareta andina (*Fulica ardesiaca*) (av4 y av10?), zarcillo (*Larosterna inca*) (av36), piquero peruano (*Sula variegata*) (av7), pato (probablemente del género *Anas*) (av33?), garza (género *Ardea* o *Egretta*) (av9) y no identificada/incompleta (av39). En el caso de la figura av9, está se encuentra como tatuaje corporal en el personaje lateral derecho del panel 1º (III).

El sub grupo de los felinos (f) sólo se representó al gato andino (*Leopardus jacobitus*/*Felis jacobita*). El esquema de representación es de un felino en actitud rampante y se le puede apreciar solo o como pareja en oposición (Fig. 24).

En el caso de la representación del felino solo, se aprecian dos figuras en el panel 2º, una está al lado de la figura II y el otro al costado de la figura III.

Las figuras de felinos en oposición se encuentran en la tela como tatuajes corporales de los personajes laterales que flanquean al personaje central, sólo en el caso de tres paneles. En el panel 1º las figuras I y III, en el panel 2º las figuras IV y VI, en el panel 4º las figuras X y XII. En cinco de los seis casos de felinos en oposición, los personajes laterales llevan sólo una pareja de felinos, en el caso de la figura IV lleva dos parejas de felinos en oposición.

El sub grupo de los cánidos lo conforma una sola figura (c1), que como se mencionó anteriormente, al parecer corresponde con el perro sin pelo del Perú. La figura c1 está presente de manera repetida al interior del marco externo del doble marco de los paneles 2º y 4º (Fig. 24).

El sub grupo de los serpentiformes (s) lo conforman dos figuras. La primera tiene la for-

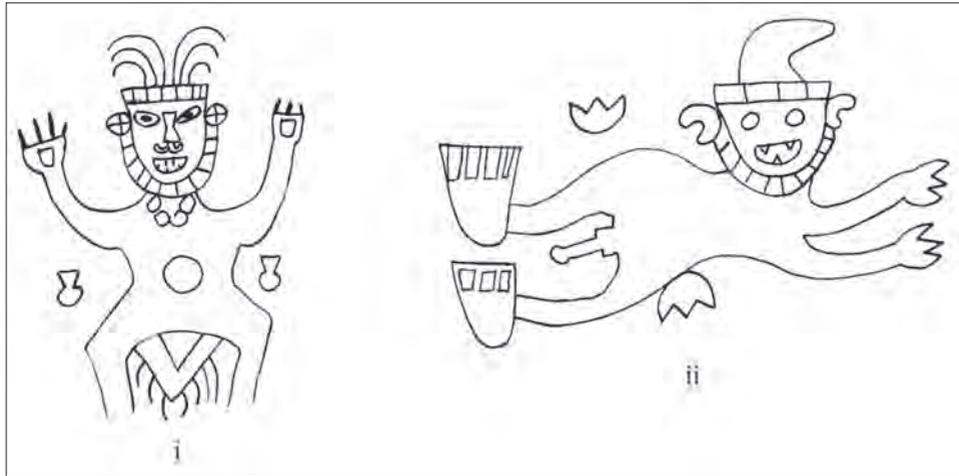


Figura 5. Personajes humanos: figuras i-ii (dibujo del autor).

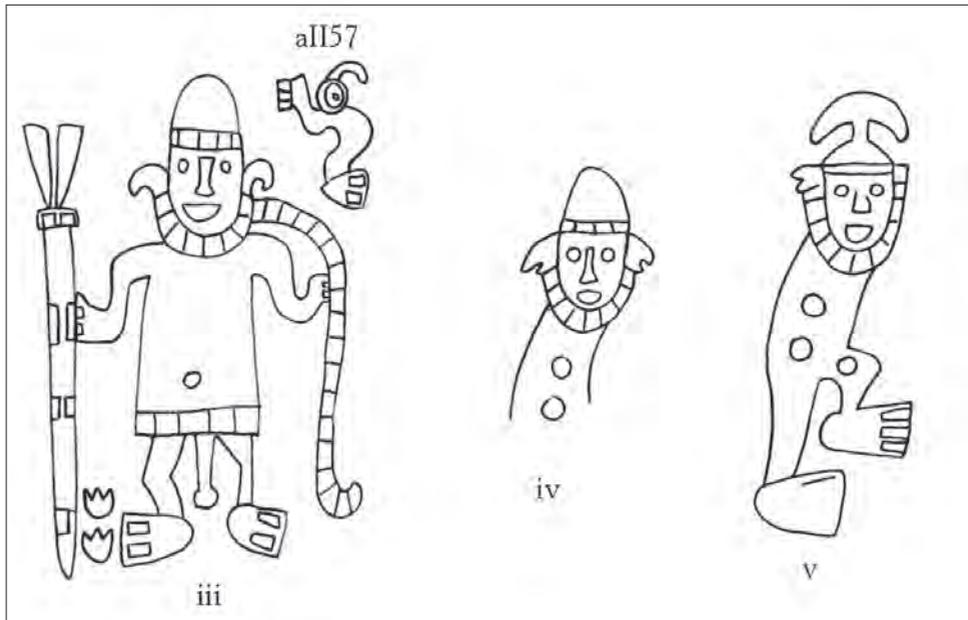


Figura 6. Personajes humanos: figuras iii-v. Personaje antropomorfo: figura aII57 (dibujo del autor).

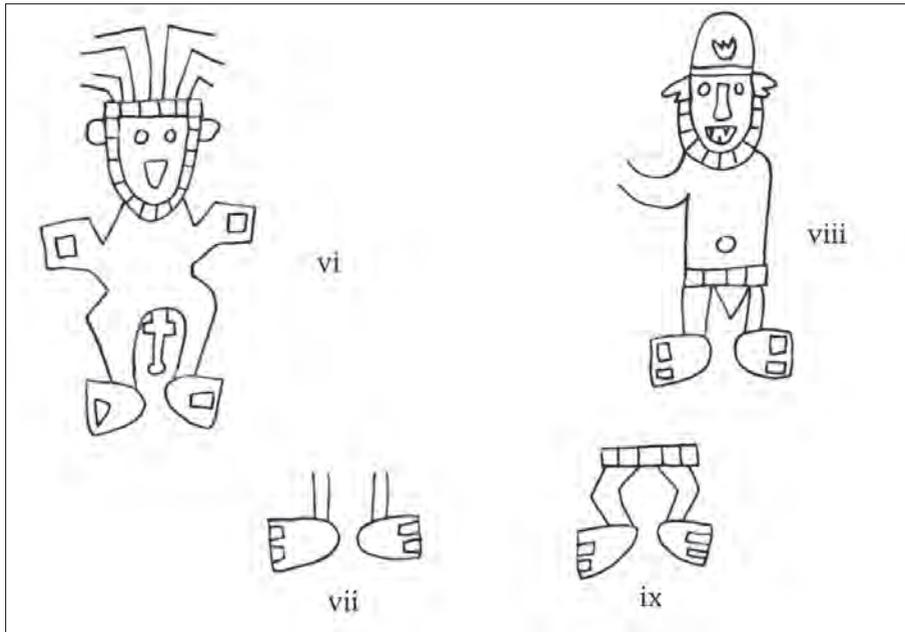


Figura 7. Personajes humanos: figuras vi-ix (dibujo del autor).

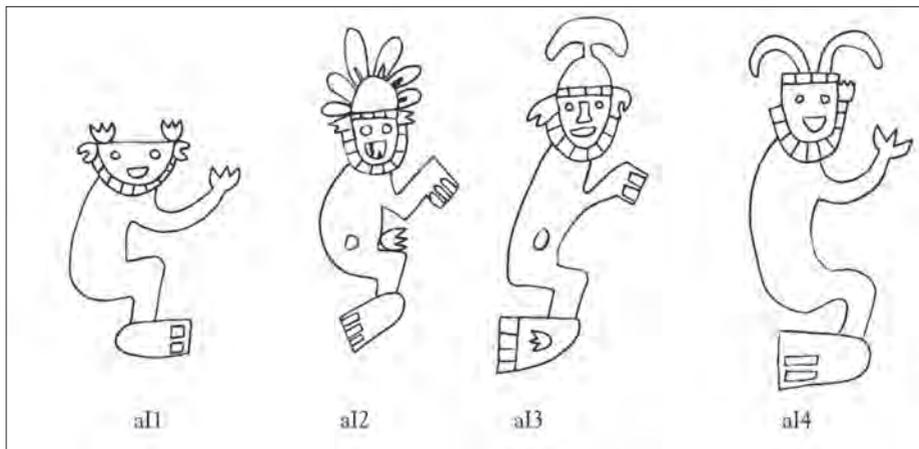


Figura 8. Personajes antropomorfos I: figuras a11-a14 (dibujo del autor).

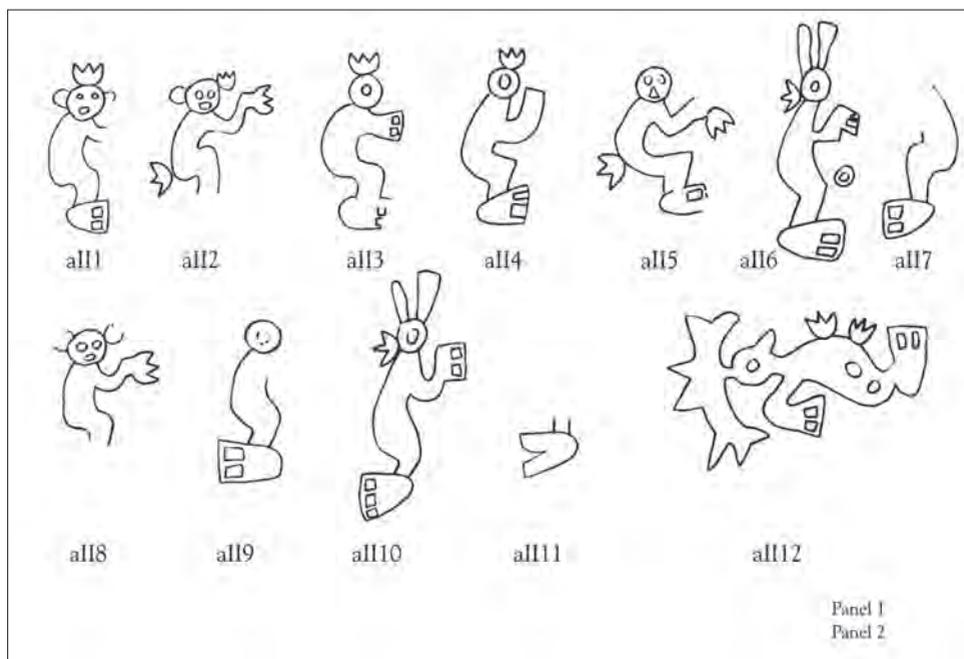


Figura 9. Personajes antropomorfos II (paneles 1 y 2): figuras aII1-aII12 (dibujo del autor).

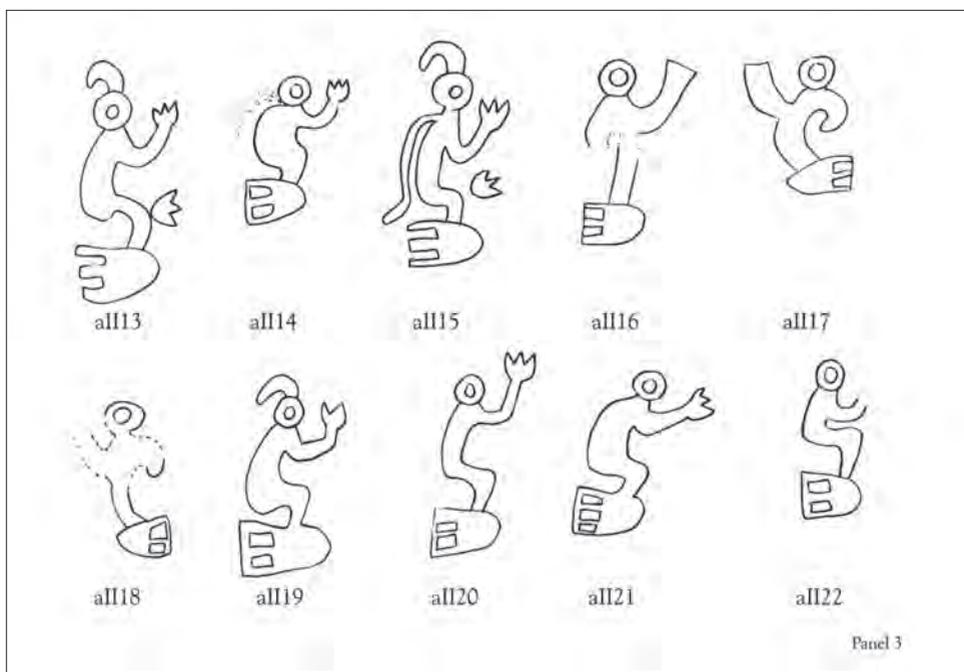


Figura 10. Personajes antropomorfos II (panel 3): figuras aIII13-aIII22 (dibujo del autor).

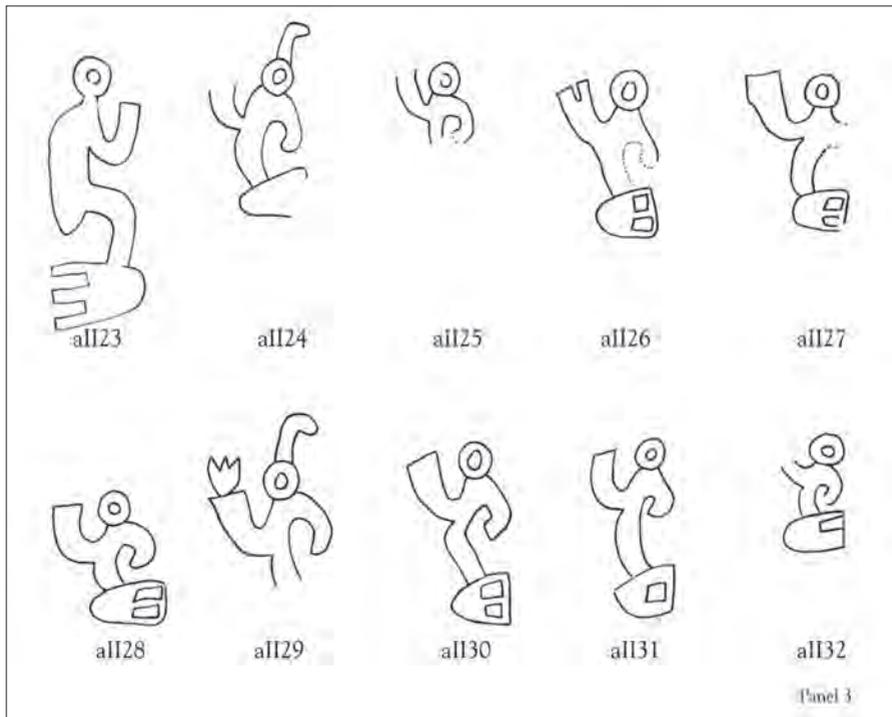


Figura 11. Personajes antropomorfos II (panel 3): figuras aII23-aII32 (dibujo del autor).

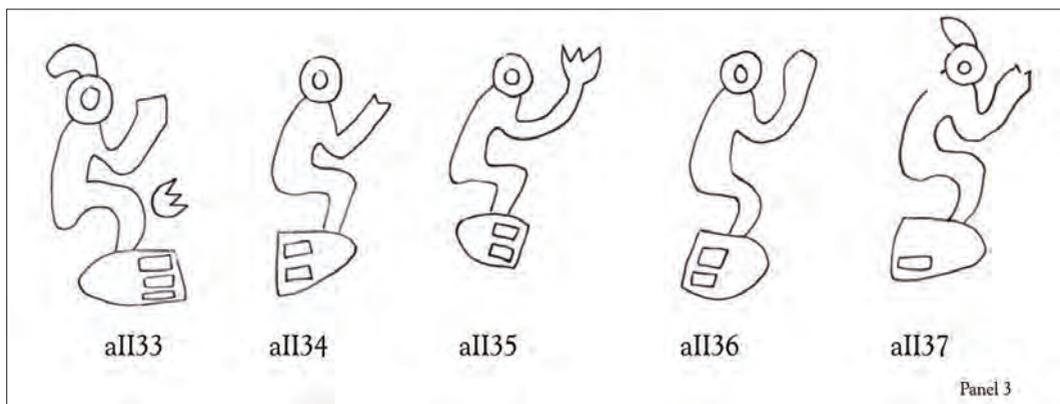


Figura 12. Personajes antropomorfos II (panel 3): figuras aII33-aII37 (dibujo del autor).

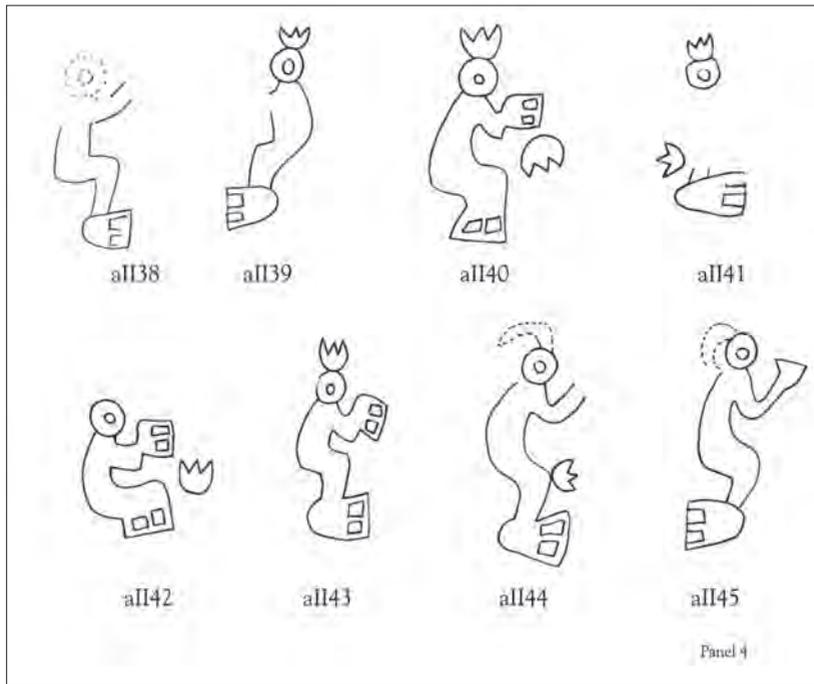


Figura 13. Personajes antropomorfos II (panel 4): figuras aII38-aII45 (dibujo del autor).

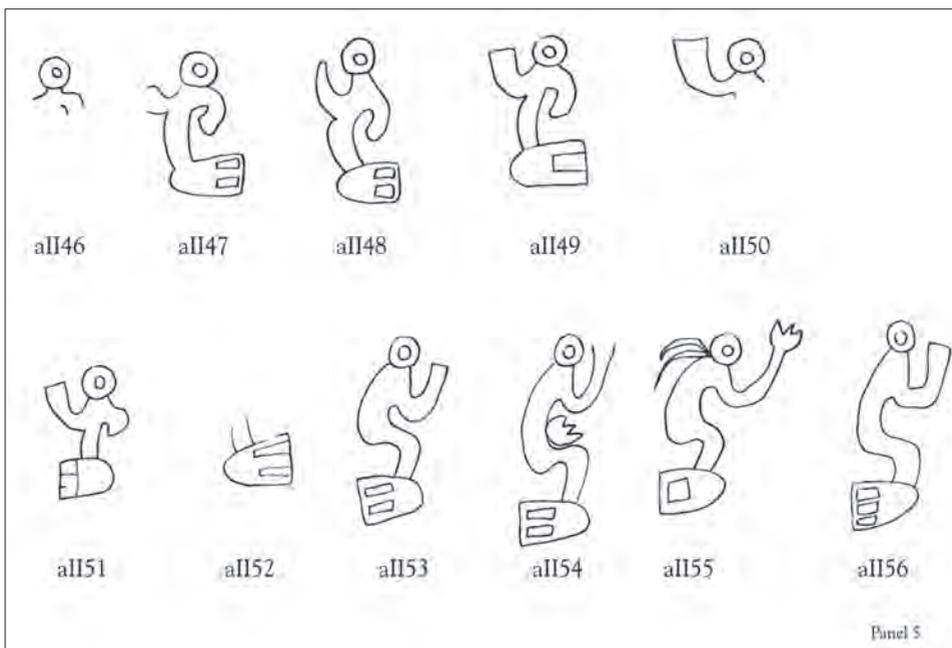


Figura 14. Personajes antropomorfos II (panel 5): figuras aII46-aII56 (dibujo del autor).

ma de una pequeña serpiente o lombriz (s1), ésta aparece en la tela como un tatuaje corporal en las piernas del personaje lateral izquierdo del panel 4º (X), lamentablemente el mal estado de conservación de la tela no permite apreciar mayores detalles de la figura. La segunda corresponde con la representación esquemática de un animal mítico en forma de S conocido como serpiente bicéfala (s2) y que ya fue descrita líneas arriba, esta figura se aprecia de manera repetida al interior del marco externo del doble marco de los paneles 1º, 3º y 5º.

El cuarto grupo de figuras corresponde con las representaciones de valvas de molusco (m), específicamente el *mullu* (género *Spondylus*) (Fig. 23). La valva está representada de dos maneras:

La primera corresponde con una figura semicircular cuya parte superior termina en tres puntas (m1), la figura puede estar representada sola o en una columna con dos o tres valvas. Así mismo, se encuentra asociada con los personajes secundarios (i-iii), también es parte del tatuaje corporal de los personajes principales (I al XV) y en muchos casos está asociada con los seres antropomorfos.

La segunda corresponde con representaciones de esta valva en un plato redondo a manera de una patena. Esta forma de representar al *mullu* tiene tres variantes: una patena con dos valvas (m2), una patena con cuatro valvas (m3 y m4) y una patena con pequeños fragmentos de *mullu* (m5).

La diferencia entre las figuras m3 y m4 se basa en la forma como está representada la valva de *mullu*. En la figura m3 las valvas en la patena son similares a la figura m1 y en la figura m4, la valva de *mullu* presenta un corte pequeño de forma triangular en el umbo de la valva (por el dorso de la concha).

El quinto grupo de figuras son las representaciones de vegetales. Se tiene dos sub grupos, la coca y el maní (Fig. 23).

La figura que representa la hoja de la coca (*Erythroxylum coca*) tiene forma elipsoide, apa-

rece muy poco representada, en cuatro de los cinco paneles (1º, 3º, 4º y 5º).

La figura del maní (*Arachis hypogaea*) corresponde con el fruto tipo legumbre o vaina. Se cuentan con dos casos, en ambos se trata de un par de vainas del fruto. El primer caso se encuentra en el panel 3º al lado del tocado del personaje lateral izquierdo (VII) y el segundo caso está en el panel 4º como tatuaje corporal en las piernas del personaje lateral derecho (XII).

El sexto grupo de figuras complementarias son los objetos de metal (mt). Se trata de dos clases de objetos, un depilador y un cuchillo ceremonial o *tumi* (Fig. 23).

La figura mt1 corresponde con un depilador, presenta cuerpo de forma triangular y su extremo circular, está figura se encuentra en el borde izquierdo de la tela a los costados de la figura i y en el panel 3º asociado con el personaje lateral derecho (IX).

La figura mt2 corresponde con un cuchillo ceremonial o *tumi*, esta figura se aprecia sólo en panel 4º en tres casos. El primer caso se encuentra en la parte inferior del panel entre la figura viii y la figura antropomorfa a12, en los dos casos restantes, forma parte de la vara o báculo en forma de porra que sujetan las figuras X, XII y XIII.

El séptimo y último grupo de las figuras corresponde con los entrelazados de escalonados con grecas (e1), estas figuras ya fueron descritas y pueden ser apreciadas de manera repetida en el marco interno del doble marco de los cinco paneles que conforma la tela pintada.

El balance de la descripción iconográfica es el siguiente:

El gran manto pintado de algodón tiene como estructura general de diseño un conjunto de cinco paneles cuadrangulares (1º-5º), cada uno de éstos está delimitado por un doble marco.

Se identificaron 15 (I-XV) figuras grandes de individuos humanos masculinos, éstos están representados en grupos de tres en cada uno de los cinco paneles, se caracterizan por su gran formato, presentar tatuajes corporales y por tener el miembro viril exageradamente representado.

Alrededor de los paneles se definieron tres personajes humanos (i, ii y iii), dos de ellos claramente masculinos (ii y iii). Del personaje i sólo se conserva una figura, del personaje ii hay tres figuras (ii1, ii2 y ii3). El personaje iii está acompañado de la figura aII57 con características antropomorfas (hombre lobo marino), ambos forman un pequeño conjunto que está representado de manera repetida en tres de los cuatro bordes de la tela (superior, derecho e inferior) así como entre panel y panel, en la tela sólo se conservan 109 pero originariamente debieron ser 148.

Al interior de los cinco paneles decorativos se encuentran representadas una gran cantidad de figuras de menor tamaño con relación a las figuras grandes I al XV, éstas complementan a esas figuras grandes. Éstas fueron agrupadas en siete grupos. El primer grupo lo conforman las figuras humanas con seis representaciones (iv-ix). El segundo grupo lo conforman las figuras antropomorfas (a) con 61 representaciones, agrupadas en dos sub grupos: seres antropomorfos I y II (aI y aII). El tercer grupo lo conforman las figuras de animales con 71 representaciones, las que están agrupadas en cuatro sub grupos: aves (av), felinos (f), cánidos (c) y serpentiformes (s). El cuarto grupo lo conforman las figuras de valvas de molusco (m) con la representación de la valva de *mullu*, esta valva puede aparecer sola, en columna o al interior de una patena. El quinto grupo lo conforman las figuras de vegetales con las representaciones del fruto del maní y la hoja de coca. El sexto grupo lo conforman las figuras de objetos de metal (mt) con las representaciones de un depilador y de un *tumi*. Y el sétimo grupo es la representación de los entrelazados de escalonados con greca.

De todas las figuras que complementan a las figuras grandes, las de aves (av) son las más numerosas con 60 representaciones, seguidas de los antropomorfos II (aII) con 57 representaciones. En el caso de las figuras de cánidos (c1), serpentiformes (s2) y entrelazado de escalonados con greca (e1), éstas se aprecian de manera repetida al interior del doble marco que delimita cada uno de los cinco paneles.

ALCANCES PRELIMINARES DEL ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Con respecto a la filiación cronológica y cultural del manto pintado, tradicionalmente se consideró que pertenece al periodo Intermedio Tardío, entre los siglos XIII y XIV de nuestra era, poco antes que los incas conquistaran los pueblos costeros y probablemente perteneció a la cultura Chimú, como prenda textil debió llegar a la zona de Lima como resultado de la fuerte circulación de tejidos de un pueblo a otro. Luis Lumbreras compara este fenómeno de gran movilización e intercambio de bienes textiles que se extendió hasta los tiempos coloniales, con lo que hoy sería un mercado textil. (Paredes *ibid.*). Ugarte Eléspuru (*ibid.*) afirma que el manto de la isla fue la obra maestra de las telas pintadas precolombinas y realizado por artífices Chancay que la confeccionaron bajo los dictados del encargante Chimú que se las encomendó.

Al respecto, discrepo con la propuesta tradicional, considero que la tela data del Horizonte Tardío y fue elaborada por artesanos pintores especializados residentes en el valle de Lima. Aunque los diseños representados en la tela presentan ciertos rasgos de la plástica norteña y de las telas pintadas Chancay, estilísticamente las figuras y diseños representados en la tela corresponden con el estilo propio de los valles del Rímac y Lurín, conocido como estilo Ichma.

Los argumentos para sustentar mi postura se basan en varios aspectos. Uno de los argumentos se basa en un análisis comparado del corpus total o conjunto de los objetos cerámicos, metálicos, madera y textiles recuperados por Max Uhle en sus excavaciones, en el año de 1907, en el cementerio prehispánico de caleta de La Cruz en la isla San Lorenzo. La colección recuperada por Uhle se guarda en el MNAHP y contiene objetos de los estilos contemporáneos con la ocupación Inca de la costa central (Hudtwalcker 2010). Otro argumento, tiene como fundamento la dinámica socioeconómica y religiosa del Horizonte Tardío, que corresponde a una época con fuerte tráfico de bienes muebles acopiados y distribuidos por los centros ceremoniales bajo el control del Tawantinsuyo, teniendo como cabeza al Santuario de Pacha-

camac, en el valle de Lurín y como uno de los centros ceremoniales administrativos subordinados al sitio arqueológico de Armatambo, en el valle bajo del Rímac (Hudtwalcker y Pinilla 2005). También, muchas referencias presentes en las narraciones de Huarochirí, como son la recurrencia al número cinco, la presencia de elementos como el *mullu*, entre otras, son indicativos de conceptos manejados con mayor recurrencia durante la época del control incaico de los territorios de la costa central.

Aunque el manto pintado contenga representaciones que guardan similitud con diseños que tradicionalmente son asignados al periodo Intermedio Tardío de la cronología cultural, se debe mencionar que todos los objetos de carácter religioso-ritual, como es el caso del manto pintado, por lo general son prendas muy canónicas que mantienen una plástica muy tradicional reacia al cambio y con representaciones conservadoras que viene de generación en generación. Asimismo, el poco tiempo de control incaico de la zona, fue un factor que no permitió cambios radicales en este tipo de objetos, que probablemente fueron elaborados para el uso ceremonial y funerario de las élites locales dominadas por los incas.

Considero que la filiación cronológica relativa de la tela para el Horizonte Tardío es más consistente porque está sustentada en un análisis comparativo de la colección Uhle del MNAAHP y de otros materiales recuperados en el marco de excavaciones arqueológicas en el cementerio de caleta de La Cruz en la isla en el año 2004 (Hudtwalcker y Pinilla *ibid.*), mientras que la posición tradicional que fecha la tela para el Intermedio Tardío se sustenta sólo en un enfoque estilístico aislado de la prenda. Al respecto, sólo fechados radiocarbónicos determinarán la validez de una de las propuestas.

Con relación a la filiación cultural del manto pintado, a diferencia de la posición tradicional que asigna a la tela una probable filiación cultural Chimú, considero que el manto pintado corresponde con el estilo Ichma.

La costa central y específicamente el departamento de Lima es una región con una larga

tradición de mantos pintados, el registro arqueológico presenta ejemplares que datan del Horizonte Medio, a manera de ejemplos, se tienen el manto pintado encontrado por Uhle en Pachacamac (Uhle, 1903/1991. Fig. 4.1a-e) y las telas pintadas de Supe (Oakland, *ibid.* Figs. 1, 8, 17-23); asimismo, para el Intermedio Tardío y el Horizonte Tardío son famosas las telas pintadas del estilo Chancay y algunas telas pintadas del estilo Ichma encontradas en el sitio arqueológico de Puruchuco en el valle medio del Rímac (De Lavallo 1979).

Durante el Horizonte Tardío, la costa central experimentó un fuerte movimiento de objetos textiles provenientes de la costa norte y sur de nuestro territorio, estos bienes probablemente eran acopiados en el centro ceremonial administrativo de Pachacamac y luego distribuidos hacia los centros administrativos subordinados a éste, como lo fueron Armatambo y Maranga, entre otros. Por tal motivo, no es de extrañar que en los contextos funerarios de ese periodo se encuentren materiales culturales de los estilos Chimú, Lambayeque e Ica-Chincha junto con objetos del estilo Ichma.

Rostworoski (1989) sostiene en base a documentos etnohistóricos, que en la costa norte existieron especialistas artesanos pintores de mantos, quienes iban por los valles de su región brindando su arte; asimismo, propone que esta debió ser una costumbre panandina, que desde antiguo se contaba con artistas y artesanos con una tradición pictórica.

Según los cronistas se sabe que en el incario existieron pinturas y tablas en ciertos templos, en los cuales estaba representaba su historia.

...Los indios del Pirú, antes de venir españoles, ningún género de escritura tuvieron, ... mas no por eso conservaron menos las memorias de sus antiguallas... Porque en la tradición de unos a otros fueron muy diligentes, y como cosa sagrada recibían y guardaban los mozos, lo que sus mayores les referían, y con el mismo cuidado lo enseñaban a sus sucesores... suplían la falta de escritura y letras, parte con pinturas como los de México, aunque las del Pirú eran muy groseras y toscas, ... (Acosta 1590/1940. Libro sexto, capítulo 8)

Rostworoski (1978) refiere la presencia de pobladores norteños (súbditos chimú) en el departamento de Lima (zonas de Huaura y Maranga) durante el Horizonte Tardío, desplazados por los incas de sus territorios originarios como represalia al Chimo Capac Minchancaman por haber ofrecido tenaz resistencia para su dominación. El Señor de Chan Chan fue sometido por Túpac Yupanqui entre los años 1466/1470 durante la campaña de los Llanos (Del Busto 2007) y su población fue diseminada por todo el Tawantinsuyu.

Entre los bienes que tributaban estos pobladores norteños al inca se menciona oro, plata y ropa (Rostworoski *ibid.*), este dato permitiría sugerir la hipótesis, poco probable, que en el grupo de los mitimaes norteños que residían en el valle del Rímac pudo haber alguno de estos artesanos pintores de mantos, por tal motivo, los diseños pintados en la tela presentan ciertos rasgos de la plástica norteña. Al respecto, considero que mayor probabilidad tiene la hipótesis de la presencia de artesanos pintores nativos de los valles del Rímac y Lurín, es decir pobladores Ichma.

Cuando Uhle hace referencia al gran manto pintado, señala que esta tela presenta gran cantidad de figuras pequeñas representando *prisioneros* que llevaban una *soga atada al cuello* (Uhle *ibid.*). El personaje al que Uhle hace referencia es la figura iii, descrita en este artículo. Para Ugarte Eléspuru (*ibid.*) en el manto se representó la conmemoración de las victorias de algún jefe militar Chimú.

Uhle consideró que por el hecho de llevar una soga en el cuello, este personaje representaba un prisionero. Al respecto, discrepo de su propuesta y considero que dichos personajes, aunque llevan atributos de los prisioneros por la presencia de la soga al cuello, son representaciones de *huacsas* u oficiantes, quienes eran los encargados de preparar las ofrendas y bailar en las fiestas en honor a Pariacaca, Chaupiñamca y a otros dioses.

En el registro iconográfico prehispánico, en particular de la cultura Mochica, se cuenta con un buen repertorio de representaciones de prisioneros, por lo general, éstas se caracterizan por

incluir personajes desnudos, que presentan una soga alrededor del cuello, así como las manos atadas, éstos pueden estar sentados de cuclillas (Armas, 2008. Fig. 232. Chauchat y Gutiérrez, 2010. Fig. 9. Hocquenghem *ibid.* Fig. 93. Makowski, 2008. Fig.7) o de pie siguiendo una fila.

Para el caso de los prisioneros en fila, éstos se encuentran sujetos del cuello por una sola soga que amarra a toda la hilera, además, esta fila es jalada por un personaje que sostiene la soga, como se aprecia en los frisos de relieve policromados de la Huaca Cao en el Complejo Arqueológico El Brujo, en el valle de Chicama. En el caso de los frisos de relieve policromados de la Huaca de la Luna, en el valle de Moche, la fila de prisioneros está custodiada por guerreros a guardia y retaguardia. (Fig. 25)

Así mismo, también hay pequeñas figurinas de piedra (*¿turquesa?*) del estilo Huari con la representación de prisioneros, específicamente existe una publicación del año 1925, donde se puede apreciar una de estas figurinas con la imagen de un personaje ataviado con tocado y vestimenta, éste se encuentra de rodillas con los brazos hacia atrás atados, en clara actitud de sumisión o de prisionero (Urteaga, 1925. Fig. 24). Esta figurina fue parte del hallazgo de un conjunto de 40 figurinas realizado en el año de 1924 por Santiago Astete en la hacienda Hermita, cerca de la ciudad del Cuzco; al parecer, por lo que refiere el texto de la publicación en mención, es probable que en el hallazgo hubieran más figurinas con la representación de personajes con los brazos atados a la manera de un prisionero (Urteaga *ibid.*).

La figura iii, si bien posee una soga en el cuello, no guarda el clásico esquema del prisionero, para el caso del manto pintado, este personaje posee un tocado a manera de casco con plumas, está semidesnudo, con una de sus manos sujeta una vara y con la otra sujeta la soga. Adicionalmente, el personaje está asociado con valvas de *mullu* y acompañado por un ser antropomorfo.

Las características de su atuendo hacen referencia a la manera como describen los cronistas las vestimentas de los participantes en los *taki* prehispánicos (Arriaga *ibid.*). En el caso especí-

fico del baile del Casayaco, es clara la mención a prendas diminutas o taparrabos que permitían apreciar las *vergüenzas* de los danzantes durante el baile (Ávila *ibid.*).

Al apreciar el manto, se observan que todas las representaciones de este personaje (iii), se encuentran siguiendo una misma dirección (fig. 3b). En el borde superior, los personajes se dirigen en dirección al borde izquierdo de la tela, que es el área donde se inicia la secuencia. En el borde inferior, la fila de personajes se dirige en dirección al borde derecho, en este caso debido a motivos técnicos de la plástica, éstos están representados boca abajo, lo que indica que siguen la misma dirección o sentido que los personajes del borde superior. En el borde derecho, la fila de personajes se dirige de abajo hacia arriba, es decir, este borde representaría la continuación de la fila de personajes del borde inferior que se dirigen hacia la fila del borde superior. La representación de estos personajes entre panel y panel es similar a lo que se aprecia en el borde derecho de la tela, se dirigen de abajo hacia arriba, la impresión es que de la fila de personajes representados en el borde inferior, éstos se van insertando, entre panel y panel, hacia la fila del borde superior.

Esta composición en el diseño del manto, estaría indicando la forma como plasmaron los artesanos pintores la representación de un *taki* en forma de ronda, cada una de estas rondas estarían circundando cada uno de los paneles. Así mismo, la representación completa sería un todo continuo de sucesivas rondas.

Respecto a las comparsas o bailes en ronda, se encuentran referencias en las crónicas:

*... En estos bailes se hacían dos ruedas de gente: en medio, donde estaban los instrumentos, se ponían los ancianos y señores y gente más grave, y allí cuasi a pie, quedo, bailaban y cantaban. Alrededor, bien desviados, salían de dos en dos los demás, bailando en coro con más ligereza,... y entre sí venían a hacer una rueda muy ancha y espaciosa. Sacaban en estos bailes las ropas más preciosas que tenían, y diversas joyas, según que cada uno podía... muchas de estas danzas se hacían en honra de sus ídolos... (Acosta *ibid.* Libro sexto, capítulo 28)*

Así mismo, también se cuenta con testimonios etnográficos recogidos en la primera mitad del siglo XX durante los bailes en la Fiesta de la Cruz en Huancayo y en otra fiesta en Puno, que demuestran la continuidad de los bailes ejecutados en rondas:

...Las comparsas disfrazadas forman un círculo alrededor del primer árbol y comienzan a bailar en su contorno para tumbarlo...

*...ejecutando la danza llamada Puli-puli... la bailan grupos de indios vestidos con polleras de delgadas telas de algodón que cuelgan desde la cintura hasta los pies. Llevan una chaquetilla bordada de colores y en la cabeza un enorme sombrero cargado de plumajes de aves raras, espejitos y cintas multicolores. Este baile lo ejecutan dando vueltas en rueda, y los danzarines tocan al mismo tiempo la quena, grande y chillona, de broncos sonos monótonos que terminan en aullidos. Los indios dan vuelta en círculo y luego cambian la dirección de la vuelta en otro sentido. Así bailan horas largas, con la misma música y la misma figura... (Hocquenghem *ibid.* Capítulo 9).*

De acuerdo con el diseño general del manto pintado, se estaría representando un gran *taki* en ronda. Este gran *taki* estaría compuesto por cinco rondas menores sucesivas, cada una representada por un panel decorativo. Al respecto, se trataría de una secuencia de cinco bailes en ronda, las que en conjunto conformarían el gran *taki* en honor a Chaupíñamca.

Con respecto al número de *huacsas* u oficiantes en cada una de las rondas, de acuerdo con el diseño del manto, cada una de éstas contaría con la participación de 29 o 30 personas. El número de participantes por cada ronda en honor a Chaupíñamca sería mayor al número de oficiantes que participaban en los bailes en honor a Pariacaca, de acuerdo con el texto de Ávila, bailaban entre diez y veinte *huacsas* (Ávila *ibid.* Capítulo 9)

La presencia de la sogá alrededor del cuello de los *huacsas* u oficiantes en el baile representado en el manto pintado de la isla respondería a la naturaleza del *taki*, en donde se buscaría no sólo demostrar una actitud de sumisión de los participantes hacia la divinidad venerada, sino

generar hipoxia por ahorcamiento, lo que provocaría mayor flujo sanguíneo hacia los genitales consiguiendo estimular la erección del pene y su consecuente eyaculación. Se debe recordar que el Casayaco era un *taki* del agrado de Chaupiñamca, quien se regocijaba de ver las vergüenzas de los danzantes; asimismo, el contexto de las celebraciones prehispánicas era de libación de mucha chicha, consumo de coca y largo tiempo de danza, lo que provocaría un estado de éxtasis y alteración de la conciencia y la conducta, en donde no es de extrañar la ocurrencia de situaciones extremas como la de amarrarse una soga al cuello y continuar danzando, actitudes que en un contexto profano rayarían en el sadomasoquismo.

Las crónicas también refuerzan la hipótesis de danzas donde los participantes imitaban diversos oficios, aunque no se menciona de manera explícita, pudo haber danzas con representaciones de prisioneros. También, las mismas fuentes etnohistóricas describen que durante los *taki* ocurrían cosas difíciles de creer, muchas enmarcadas en actos muy violentos que podían ocasionar fuertes lesiones o fracturas:

*... En el Pirú... Vi también mil diferencias de danzas en que imitaban diversos oficios, como de ovejeros, labradores, de pescadores, de monteros; ordinariamente eran todas con sonido, y paso y compás, muy espacioso y flemático. Otras danzas había de enmascarados... y las máscaras y su gesto eran del puro demonio... Tañen diversos instrumentos para estas danzas: unas como flautillas o cañutillos; otros como atambores; otros como caracoles; lo más ordinario es en voz, cantar todos,... En el Pirú llaman a estos bailes, comúnmente taqui... En ninguna parte hubo tanta curiosidad de juegos y bailes... danzan y hacen mil mudanzas,... que no parece cosa creíble, si no es viéndolo; hacen otras mil pruebas de gran sutileza,... sufrir golpes, que bastan a quebrantar hierro, de todo lo cual se ven pruebas harto donosas... (Acosta *ibid.* Libro sexto, capítulo 28).*

La celebración en honor a Chaupiñamca se enmarcó en el contexto de una fiesta agrícola y ritos de fertilidad, su *pascua* coincidía con la reaparición de las Pléyades o Cabrillas. Éstas son un grupo de estrellas que para los pueblos andi-

nos prehispánicos cumplían un importante papel para pronosticar la cantidad de precipitación pluvial o los cambios climáticos que se observarían cuando llegase la temporada de lluvia.

*... La gente cuenta que cuando las estrellas que llamamos Cabrillas aparecen todas muy grandes, va a ser un año muy fértil para ellos. Cuando aparecen todas pequeñas habrá entonces mucho sufrimiento... (Ávila *ibid.* Capítulo 29)*

La base científica para ese fenómeno, durante el cual las Pléyades se ven brillantes o débiles, radica que en años normales existe un equilibrio atmosférico que permite que los cielos estén limpios en los meses en que se observan las Pléyades (junio y julio) y consecuentemente haya lluvias normales desde octubre y noviembre. Esta situación no ocurre en los años que el clima se torna anormal, época donde ocurre el Fenómeno ENSO, cuando las aguas del Pacífico con mayor temperatura producen excesiva evaporación y calentamiento del aire provocando que los cielos de la sierra se tornen cubiertos con una visión borrosa y debilitada de las Pléyades. La observación de las Pléyades era la mejor forma de diagnosticar el comportamiento del clima y la cantidad de lluvias que llegarían en los meses de octubre y noviembre. Por tal motivo, los incas las llamaron *Kollca*, que significa almacén, granero o depósito, porque eran indicador preciso de la calidad y cantidad de la producción agraria futura y por tanto era necesario que se almacenaran los excedentes de la producción, para sostener a las poblaciones durante la escasez o emergencias (Antúnez de Mayolo 1913/2004)

El manto pintado de la isla incluye gran cantidad de imágenes de valvas de *mullu*, este molusco fue un bio-indicador en los andes centrales de las épocas de lluvia y también fue considerado el alimento de los dioses (Fig. 26). En el repertorio cerámico Chimú-Inca existen representaciones escultóricas de valvas de *mullu* en vasijas con vertedera conocidas como *pacchas* (Carrión Cachot, 1955. Láms. XXII: m y XXIII: g). Las *pacchas* estuvieron asociadas con el culto al agua y fueron de dos clases, unas talladas en las rocas y otras de madera o de arcilla (Carrión Cachot *ibid.*). En tal sentido, el *mullu* cumpli-

ría una función propiciatoria para la generación de la lluvia, muy necesaria para el éxito de la siembra y su consecuente cosecha. Se puede establecer una analogía entre Chaumpiñamca como divinidad femenina, la cual necesita ser fertilizada por el semen de Rucanacoto y la lluvia como agente que facilita la fertilización de la tierra y la posterior germinación de la semilla depositada en su seno.

Complementando el repertorio de vasijas cerámicas con función de *paccha*, también del estilo Chimú-Inca, existen muchas vasijas que llevan representaciones del perro sin pelo del Perú (Carrión Cachot 1955. Lám. X: j, k, m-o). La presencia de las representaciones del perro sin pelo en el manto pintado estaría reforzando la vinculación del manto con el culto al agua y su propiciación.

Las representaciones de los seres antropomorfos con características híbridas (mitad hombre mitad lobo marino) (Fig. 27), en muchos casos asociados con valvas de *mullu*, cumplirían la función de relacionar el mundo de los ancestros con el mundo real. De acuerdo con la cosmovisión andina prehispánica, los lobos marinos eran animales encargados de transportar las almas de los difuntos hacia las islas, que eran los lugares sagrados donde residían las almas de los difuntos. Asimismo, las representaciones del perro estarían cumpliendo la función de conectar el mundo de los vivos con el de los difuntos o ancestros (Arriaga *ibid.*).

Las imágenes de aves tendrían varias funciones, por un lado representan aves que pueden ser observadas en las zonas de litoral (incluidas las islas) y/o en los humedales costeros, muchas de ellas son aves marinas, por lo que estarían cumpliendo una función de interrelacionar el mundo real con el sobrenatural (el cielo) y con el mundo de los ancestros (las islas y el mar). También son bio-indicadores climáticos, durante épocas de clima normal las aves tienen un comportamiento recurrente, pero en épocas de clima anormal, su comportamiento se ve alterado, cambiando sus patrones migratorios. Durante la época de los meses de mayor temperatura en la costa (entre diciembre y abril) se pueden apreciar grandes bandadas de aves en las zonas

de nuestro litoral, durante esos meses se aprecian las migraciones de las aves de los ambientes fríos hacia los cálidos, los meses del verano costero son épocas de abundancia para las aves en las zonas del litoral. Esta última función lleva hacia otra de las funciones de dichas representaciones, que estaría vinculada con la fertilidad y la abundancia del mar, específicamente relacionada con los peces, la presencia de grandes bandadas de aves marinas responden a la gran abundancia de peces en el mar, en tal sentido, la representación de numerosas especies de aves marinas y afines buscaría propiciar la abundancia de los cardúmenes. Asimismo, existe la hipótesis propuesta por Tello, en la cual la divinidad Guaman Cantac o *señor del guano* estaría representada por un animal extraño, cuya imagen fue la de un ave con alto copete o diadema de media luna y su santuario sería una de las islas del grupo de Huaura, probablemente la isla conocida como Mazorca (Alayza y Paz Soldán *ibid.*), la descripción de esta divinidad coincide con las representaciones de las aves míticas descritas en este artículo (grupo de animales, sub grupo de aves). En las sociedades agrícolas costeñas prehispánicas, el uso del fertilizante proveniente de las aves marinas, conocido como guano, fue un recurso natural que favoreció la producción agrícola de esos pueblos. (Fig. 28)

Con relación a las 15 figuras grandes (I-XV) de individuos masculinos representados en grupos de tres al interior de cada uno de los cinco paneles decorativos de la tela pintada, se debe precisar, que el esquema de representación de cada una de estas tríadas consiste en un personaje central visto de manera frontal, el cual está flanqueado por dos personajes laterales vistos de perfil. Éste es un esquema clásico que proviene de la iconografía de la cerámica impresa de la costa central y nor-central (Lima y Ancash) del Horizonte Medio (Carrión Cachot, 1959. Figs. 28-33, 35 y 36), la diferencia está en que para el caso de la tela pintada de la isla, cronológicamente del Horizonte Tardío, los personajes laterales son humanos mientras que en la cerámica impresa son animales, principalmente felinos. Es probable que para el Horizonte Tardío hubiera una reinterpretación del esquema clásico de la tríada del Horizonte Medio, en donde humanos

con tatuajes corporales de felinos reemplazaron en la tríada las representaciones de los felinos laterales. Al respecto, existen vasijas cerámicas en forma de botellas y aríbalos del estilo Chimú-Inca con representaciones de esta tríada (Carrión Cachot 1955. Lám. X: b, c y e), lo que estaría reforzando la hipótesis de la reinterpretación.

La tela pintada tiene representadas cinco tríadas, en cada una de éstas, el personaje central lleva tatuajes corporales exclusivamente de valvas de *mullu*. En tres casos (paneles 1º, 2º y 4º), los personajes laterales de las tríadas llevan tatuajes corporales con felinos en oposición y valvas de *mullu*. En los dos casos restantes (paneles 3º y 5º), los personajes laterales llevan tatuajes corporales sólo de valvas de *mullu*.

Respecto al uso de tatuajes corporales, en el registro arqueológico sólo existen reportes de restos humanos momificados de pobladores yungas con dicha práctica, hasta el momento no se han reportado cuerpos tatuados de pobladores serranos (Ruíz Estrada 1990 y 1995). Así mismo, se desconocen las causas de la ausencia de esta práctica en los pueblos serranos, pero es probable que el uso del tatuaje corporal sólo se circunscribiera a los pobladores costeños (Arturo Ruíz Estrada, comunicación personal).

Con relación al significado del tatuaje corporal, sólo existen suposiciones respecto de sus posibles funciones. Entre las que se encuentran: mecanismo de protección (simbolismo mágico-religioso), como ritual de paso, símbolo de valentía, símbolo de nobleza y clase, signo de distinción social y respeto, símbolo de lealtad y pertenencia al grupo, símbolo de fe religiosa, para intimidar y ahuyentar al enemigo, para atrapar la energía cósmica y con fines netamente ornamentales.

Probablemente los tatuajes corporales de los personajes representados en la tela pintada cumplieron principalmente la función de transmitir el espíritu de la imagen tatuada al personaje y brindarles un mayor estatus. Al respecto, en el *taki* Huantaycocha, en honor a Chaupiñamca, los danzantes que llevaban pieles de puma eran considerados como prósperos frente a los dan-

zantes que no llevaban esas pieles (Ávila *ibid.* Capítulo 10).

Cuando se describió a los personajes de la tríada, se mencionó que sujetaban una vara o bastón con plumas. Respecto a la función de la vara o bastón, se pueden plantear varias hipótesis. La primera tendría relación con aspectos vinculados con el poder o mando sobre otros, en este caso, serían análogos a los bastones de varayoc. La segunda sería una extensión de la primera, en el sentido, que estas varas serían *cetros germinativos*, cuya función sería la de una *herramienta cargada de potencia generadora* de la fertilidad (Carrión Cachot 1959). La tercera, es que estos bastones son instrumentos que cumplirían una función musical, como sonajeras, durante el *taki* que se estaría representando. Y la cuarta, sería una combinación de las tres anteriores, es decir, son bastones de mando y a la vez bastones con poder fertilizador; asimismo, al llevar unas placas metálicas adheridas, cumplirían la función de instrumentos de percusión como sonajeras.

En la cerámica impresa del Horizonte Medio de la costa nor central, se encuentran imágenes de personajes portadores de unas varas o bastones, que según el planteamiento de Carrión Cachot, corresponderían a imágenes de una misma divinidad vinculada de una forma u otra con la fertilidad, la producción de los vegetales y protectora de los cultivos, esta divinidad también sería una divinidad solar (Carrión Cachot 1959. Figs. 71-76, 104, 105 y 107). En el caso del manto pintado, el bastón o vara sería un elemento de la parafernalia utilizada durante el *taki* plasmado, este bastón con punta podría tener cierta relación con una de las variedades de chaquitacllas incaicas, lo cual reforzaría la idea de que el manto lleva plasmada una representación vinculada con alguna festividad agrícola vinculada con la fertilidad de la tierra.

Por lo tanto, la vara con plumas y punta es un elemento vinculado con el poder fertilizador de los personajes de la tríada, es la vara que al ser clavada en la tierra transmite la energía vital. Al respecto, en la leyenda de Manco Cápac y Mama Ocllo se hace referencia a la vara de oro que se hundió en el suelo del valle del Cuzco,

esa fue la señal que su padre, el Sol, les había indicado para que permanecieran en dicho lugar y procedieran luego a enseñar a los pobladores residentes en el área *labrar las tierras, cultivar plantas y mieses, criar ganados y gozar de ellos y de los frutos de la tierra* (Garcilaso de la Vega 1609/2010).

Una característica notoria de los personajes de la trilogía representada en la tela es el tamaño exagerado de sus miembros viriles o *vergüenzas*, por la forma en que están representados, claramente indican que estaban en erección y en el caso de la figura I pareciera que estuviera eyaculando. Asimismo, es probable que existiera una relación de analogía entre el pene y la sogá, en las figuras VII, IX y XV se aprecia que el pene presenta líneas transversales que lo asemejan a la representación de la sogá que emerge del cuello de los personajes. Como se explicó en su debido momento, muchos de los detalles pictóricos de las figuras no se aprecian con claridad debido al mal estado de conservación de las secciones de la tela donde están representados.

Según la cosmovisión prehispánica andina, la vida humana y la producción de las plantas se hallaba simbolizada por un emblema fálico, el miembro viril de la divinidad. Al respecto, Tello recopiló el mito de Wallallo, quien era la divinidad más importante de la zona de San Pedro de Casta, en la sierra limeña. Él era dueño absoluto de todo el territorio y tenía el control de las grandes fuerzas y fenómenos naturales, su pene era fuente fertilizadora de la tierra, propiciando las abundantes cosechas de maíz, papa, quinua, oca y todos los productos alimenticios que la tierra ofrece, los pastos que sirven como alimento para el ganado, la madera utilizada por el hombre, el agua que sirve para irrigar las tierras, la riqueza o la escasez de las cosechas, las causas que determinan las enfermedades y defectos de los animales, frutos y seres humanos (Carrión Cachot 1955).

Los personajes de las tríadas con sus penes prominentes y en éxtasis orgásmico indicarían una relación directa de la representación fálica con la fuerza vital masculina y la fertilidad. Asimismo, en concordancia con la propuesta sobre el culto al agua de Carrión Cachot, las repre-

sentaciones de penes también están asociadas a las *pacchas* (Carrión Cachot 1955, Fig. 4). Reforzando este planteamiento, está el hecho de que las figuras de la tríada llevan en sus manos valvas de *mullu*, que al parecer serían ingeridas por ellos (al observar la boca de estos personajes pareciera que estuvieran masticando el *mullu*). Como se explicó en párrafos anteriores, las valvas de *mullu* también son elementos propiciatorios y parte de los ritos del culto al agua.

Adicionalmente, al observar la forma como plasmaron los pies de los personajes de la tríada, se aprecia que éstos tienen proporciones algo exageradas en relación a las proporciones de su cuerpo (pero no en las proporciones de los seres antropomorfos I y II), dando la impresión que se tratara de las aletas de los lobos marinos. Esta característica permitiría relacionar los personajes de la tríada con el mundo de los ancestros y complementar su función, por lo tanto, los personajes de la tríada serían los agentes principales en la fertilización de la tierra y mediadores para la propiciación del agua.

Es difícil establecer la identidad de los personajes de la tríada, a partir del análisis del uso de los colores utilizados para pintar a los personajes de la tríada se podría ensayar una interpretación.

Los colores empleados por los artesanos para pintar las figuras representadas en la tela fueron tres, excluyendo el color base de la tela, azul turquesa, amarillo y marrón. En la tela se aprecia que cada uno de estos colores, se utilizó de manera alternada en cada una de las figuras representadas.

La lógica en el uso de los colores, descrita en el párrafo anterior, no se cumple en los personajes de la tríada. Al observar cada una de los 15 personajes, que reunidos en grupos de tres conforman las cinco tríadas, se aprecia que en cada una de esas figuras existe la combinación alternada de estos colores. A diferencia de las demás figuras, que están pintados con un solo color, los personajes de la tríada pueden estar pintados con dos colores (figuras I, II, IV, V, VII, VIII, X, XI, XIII y XIV) o con tres colores (figuras III, VI, IX, XII y XV).

Para el caso de las figuras que están pintadas con dos colores, complementan el tercer color en su diseño con el color de la vara; así se tiene que, en el caso de las figuras que están pintadas en azul y amarillo, la vara es de color marrón (figuras I, IV y XIII), en el caso de las figuras que están pintadas de amarillo y marrón, la vara es de color azul (figuras II, V, XI y XIV) y en el caso de la figura pintada con azul y marrón, la vara es de color amarillo (figura X).

Se podría afirmar que en cada uno de los personajes de la tríada se encuentran los tres colores utilizados, por lo tanto, desde el punto de vista del uso de los colores, cada uno de estos personajes representaría una síntesis.

Por analogía simple, el color azul turquesa estaría representando al mar (agua), el amarillo representaría al sol (cielo) y el marrón a la tierra. Por lo tanto, en cada uno de los personajes de la tríada se estaría sintetizando los tres principales elementos del mundo prehispánico yunga, donde el mar representaría el mundo de los ancestros o inframundo, el sol representaría el mundo de arriba y la tierra el mundo de los vivos.

Otra probable interpretación respecto a la identidad de los personajes de la tríada estaría relacionada con el mito de Vichama, cuando el Sol para repoblar la tierra, envió a la tierra tres huevos: oro, plata y cobre (Calancha 1638). Según Rostworoski (1978) el mito de Vichama explicaría el origen de la estratificación social tripartita costeña, por lo cual, la trilogía presente en el manto estaría representando a los grupos sociales yungas prehispánicos. Respecto a esta última hipótesis, tendría el inconveniente que el huevo de plata, en el mito de Vichama, daría origen a la clase de las mujeres nobles, esto es incongruente con el manto pintado, donde los tres personajes de la tríada son masculinos.

Un elemento por explicar, es la representación de los entrelazados escalonados con grecas (e1), los cuales aparecen al interior del marco interno del doble marco de los cinco paneles decorativos. Los escalonados con grecas cumplirían una doble función en el manto, la primera, es que son elementos decorativos y la segunda, que estarían indicando que lo que se está repre-

sentando en cada uno de los paneles decorativos ocurriría en un plano mítico o sobrenatural.

Desde mi perspectiva, el escalonado con greca es un símbolo que representaría a la tierra (escalonados) y el mar (grecas) unidos en una sola representación (tierra-mar). Cada uno de los paneles decorativos, al estar delimitados por los escalonados con grecas, representaría un cosmos cerrado. El concepto de cosmos, alude a un sistema ordenado o armonioso, en contraposición al caos o desorden.

Lo que se estaría representando en cada uno de los paneles, a la vez que sería independiente uno del otro, asimismo, los cinco paneles en su conjunto formarían una unidad narrativa secuenciada. La secuencia se iniciaría en el primer panel (1º) y concluiría en el quinto panel (5º).

Una inquietud que surge al observar la estructura de la composición del manto pintado, está referida al número de los paneles decorativos, éstos son cinco. La respuesta a esta interrogante, se puede encontrar en los textos de Huarochirí, en donde hay varias referencias al número cinco.

...En aquella época, los hombres resucitaban a sólo cinco días de haber muerto y también los cultivos maduraban a los cinco días de haber sido sembrados... (Ávila ibid. Capítulo 1)

...Se cuenta que en los tiempos antiguos murió el sol. La oscuridad duró cinco días... (Ávila ibid. Capítulo 4)

...Fue en aquella época que Pariacaca nació de cinco huevos... Allí estaba el huaca Pariacaca bajo la forma de cinco huevos... (Ávila ibid. Capítulo 5)

...Los cinco Pariacaca fueron a dar batalla a Huallallo Carhuincho... (Uno de los Pariacaca dijo) Después de cinco días, volverás aquí para ser testigo de mi lucha contra Huallallo... (Ávila ibid. Capítulo 8)

...Ahora vamos a hablar de las que llamamos las hermanas de Chaupiñamca... Según cuentan, en total eran cinco... (Ávila ibid. Capítulo 9)

... Se dice que en tiempos muy antiguos, cuando un hombre moría, velaban su cadáver durante cinco días... Así su ánima... echaba a volar...

Algunos decían que iba a ver a Pariacaca, al que les había transmitido la fuerza vital, al que los había hecho... (Ávila ibid. Capítulo 27).

... la gente lloraba sus muertos y les daba de comer... Al morir alguien, lo velaban todas las noches durante cinco días... Una vez que su muerto ya había comido, ellos comían. Al acercarse la noche, todos los ayllus bailaban cinco veces llorando... (Ávila ibid. Capítulo 28)

De estos extractos, se puede inferir que el número cinco está referido a un lapso de tiempo necesario para conseguir la regeneración y resurgimiento, es el tiempo del paso de la muerte a la vida, del caos al orden. También está referido al mundo de lo sagrado, cinco eran los Pariacaca y cinco eran las Chaupiñamca. Es probable que el número cinco haya tenido un significado cabalístico en el mundo andino prehispánico, en el sentido de ser un número misterioso, oculto o esotérico.

Relacionando el número cinco con respecto al mito de Chaupiñamca y Rucanacoto, se podría suponer que hay un vínculo con la mano. Chaupiñamca era una diosa que se convirtió en una roca con cinco brazos, las fiestas en su homenaje duraban cinco días y eran cinco hermanas. Por su lado, el nombre de Rucanacoto hace referencia al dedo mayor de la mano, en oculta alusión al tamaño grande de su pene. (Lemlij *et al.* 1991).

Ampliando la relación de la mano con el numeral cinco, se tiene que ésta posee cinco dedos, cada uno de ellos es independiente uno del otro, pero todos en conjunto forman la mano y si a ésta le falta o le falla uno de los dedos, la mano no funciona de manera óptima y no responde cabalmente a todas sus funciones. Trasladando esta analogía de la mano al diseño representado en el manto pintado de la isla, se tiene que era necesario que los artesanos que diseñaron la estructura de la composición tuvieran que realizar un diseño general compuesto de cinco paneles decorativos, para que el diseño representado pueda cumplir su finalidad propiciatoria.

Asimismo, al observar el diseño representado en cada uno de los paneles decorativos, se puede apreciar que el esquema de la representa-

ción es similar en los cinco casos y que los diferentes figuras que lo componen también presentan similitudes, pero la representación total de cada uno de los paneles decorativos es diferente uno del otro. Esta observación, también permite hacer analogía con los cinco dedos de la mano, a la vez que son parecidos también son diferentes, pero todos actúan en conjunto.

En el manto pintado de la isla San Lorenzo, la repetición del diseño básico en el esquema de cada uno de los paneles decorativos, con matices particulares en cada uno de ellos que los hacen únicos, también hacen recordar a las fórmulas religiosas católicas conocidas como letanías, éstas consisten en la repetición continuada de una serie de frases invocando la protección de Dios y todos los santos, estas frases mantienen una estructura similar con matices particulares entre frase y frase, la finalidad de la repetición es conseguir la efectividad de la súplica o petición solicitada.

La lógica de la interpretación que se viene ensayando, indica que el éxito para conseguir el objetivo propiciatorio deseado del manto pintado, se lograría mediante la repetición de un diseño básico con matices particulares y que el número de estas repeticiones debieron ser de cinco.

¿Cuál es el balance final del análisis iconográfico del manto pintado de la isla San Lorenzo?

El análisis indica que la tela pintada recuperada por Max Uhle tiene filiación cronológica del Horizonte Tardío y culturalmente pertenece al estilo Ichma, probablemente fue elaborada por artesanos Ichma residentes en el valle del Rímac.

La representación plasmada en el manto estaría indicando la realización de un gran *taki* en forma de ronda, cuyos participantes u oferentes, cumpliendo la función de *huacsas*, danzarían mostrando sus vergüenzas (genitales) y demostrando una clara actitud de subordinación o sumisión frente a la divinidad a la cual están ofreciendo el *taki*.

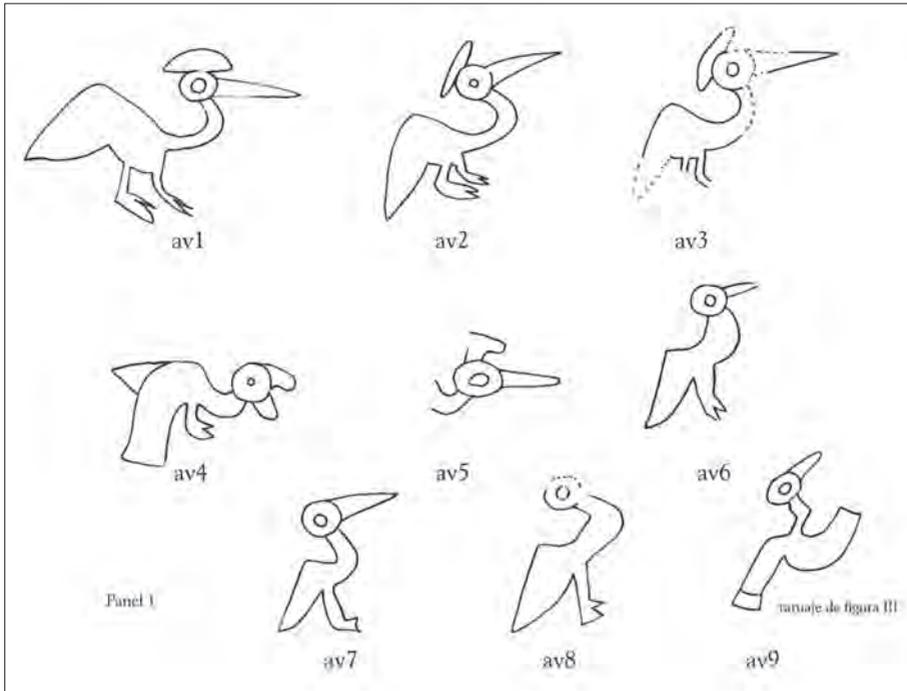


Figura 15. Aves (panel 1): figuras av1-av9 (dibujo del autor).

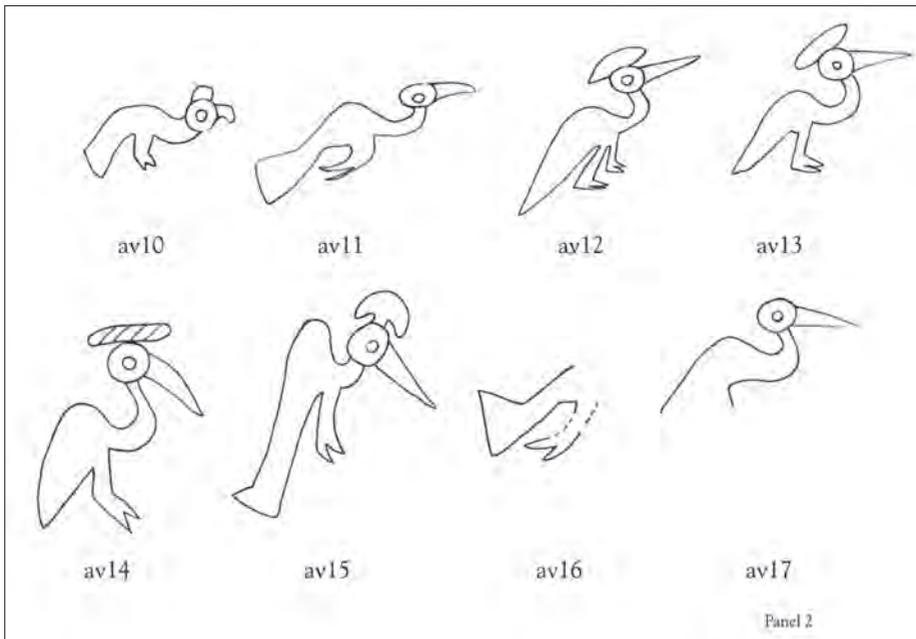


Figura 16. Aves (panel 2): figuras av10-av17 (dibujo del autor).

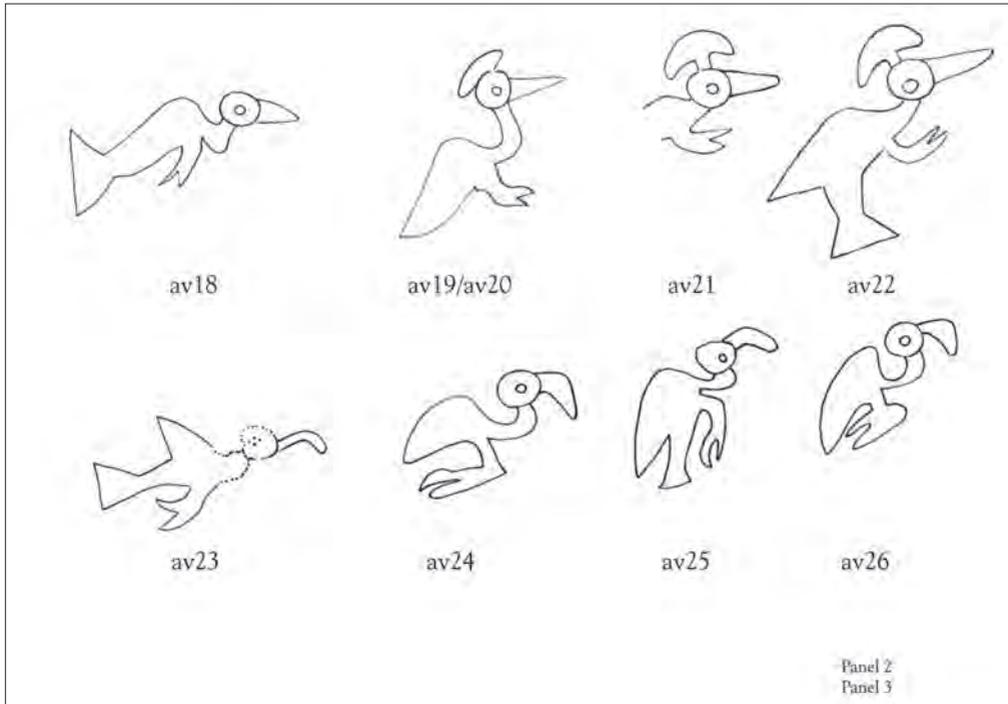


Figura 17. Aves (paneles 2 y 3): figuras av19-av26 (dibujo del autor).

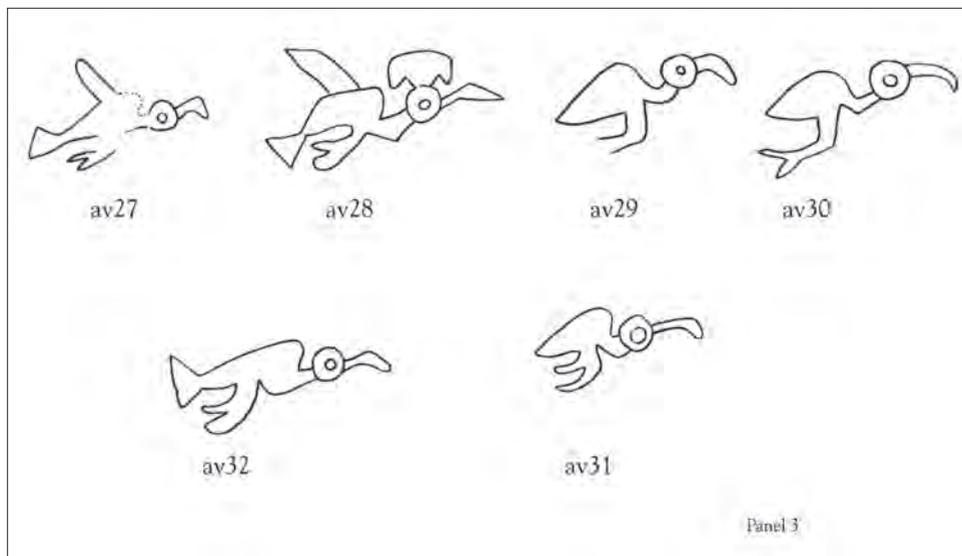


Figura 18. Aves (panel 3): figuras av27-av32 (dibujo del autor).

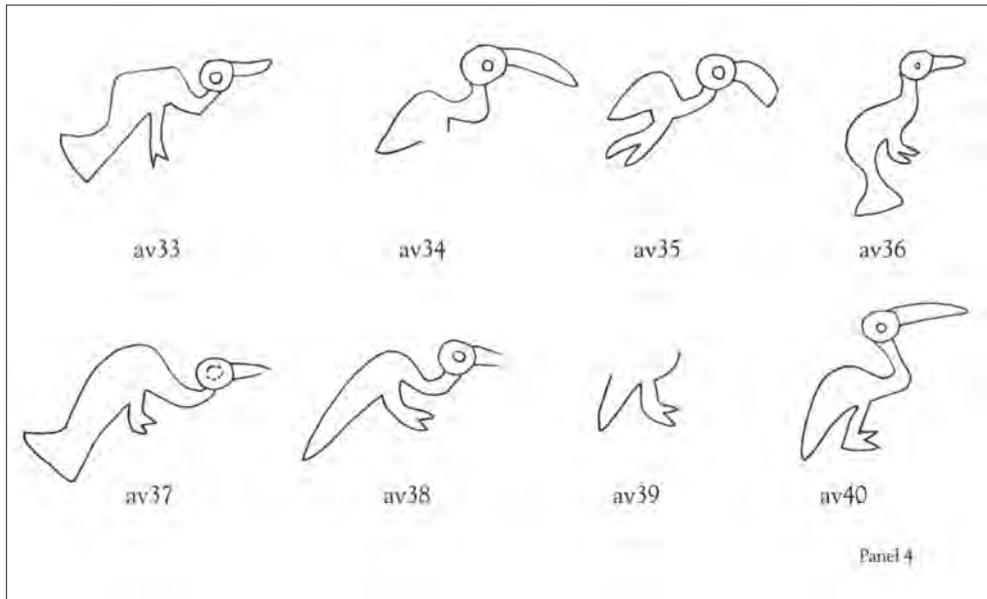


Figura 19. Aves (panel 4): figuras av33-av40 (dibujo del autor).

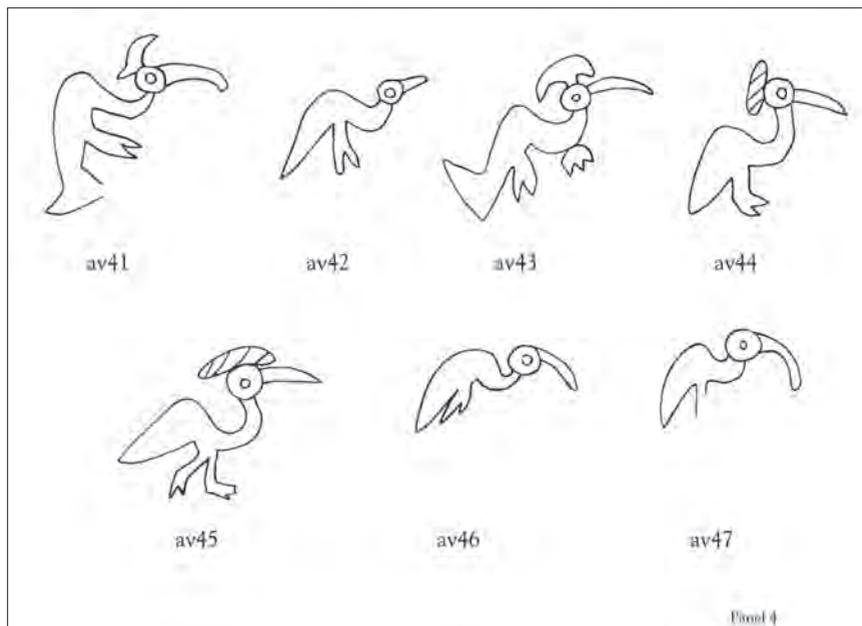


Figura 20. Aves (panel 4): figuras av41-av47 (dibujo del autor).

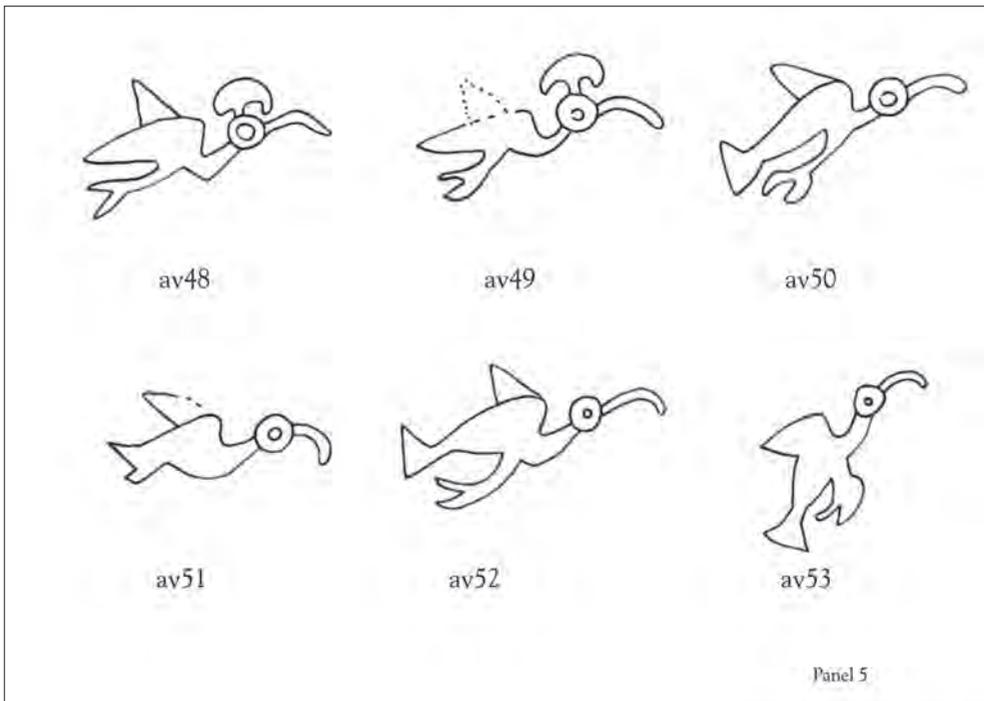


Figura 21. Aves (panel 5): figuras av48-av53 (dibujo del autor).

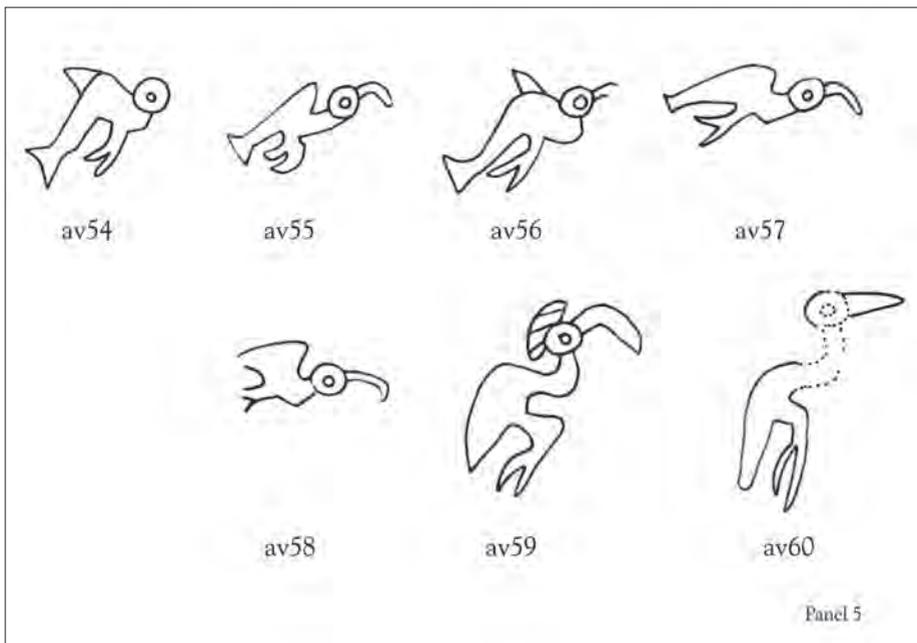


Figura 22. Aves (panel 5): figuras av54-av60 (dibujo del autor).

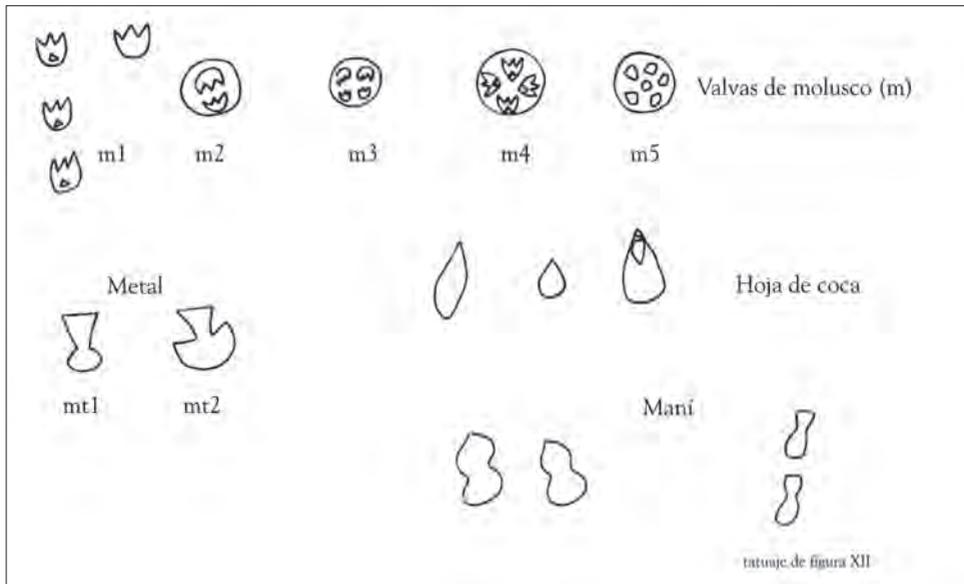


Figura 23. Valvas de mullu (m), hoja de coca, maní y objetos de metal (mt) (dibujo del autor).

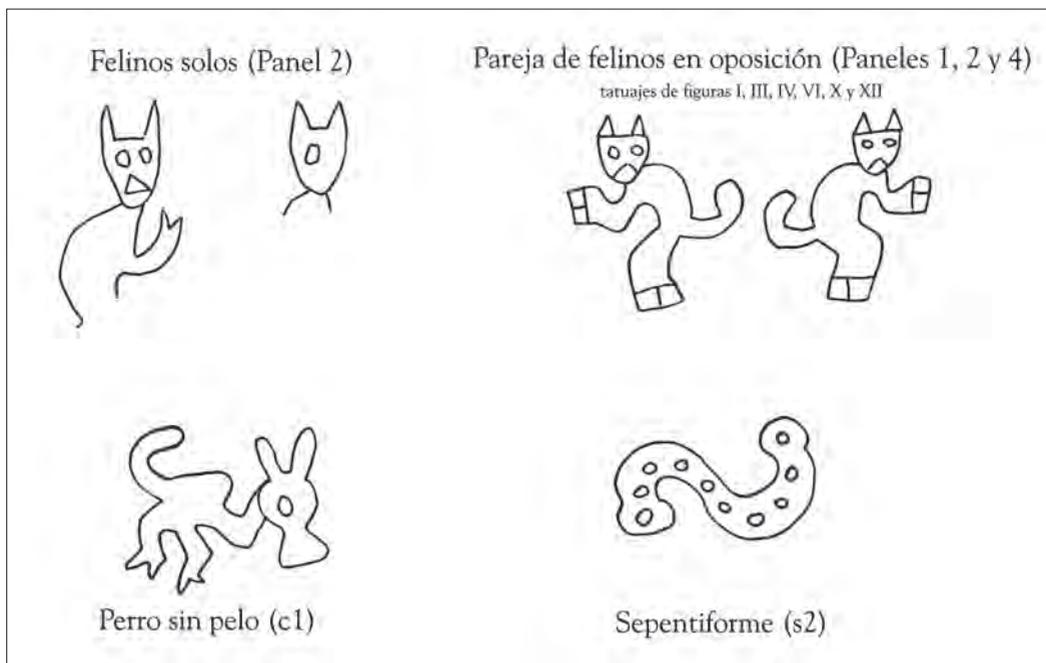


Figura 24. Felinos, perro sin pelo (c1) y serpentiforme (s2) (dibujo del autor).



Figura 25. Vista de altos relieves de prisioneros en la Huaca Cao, valle de Chicama (foto del autor).



Figura 26. El “mullu” o alimento de los dioses es el bivalvo de la especie *Spondylus princeps*. Especimen recuperado como ofrenda en un contexto funerario (Entierro VIII) en el cementerio de caleta de la Cruz, en la isla San Lorenzo (foto del autor)



Figura 27. Detalle de aleta de lobo marino chusco (*Otaria flavescens*), se observa un parecido con las extremidades de las figuras de los personajes antropomorfos representados en el manto pintado (foto del autor tomada de un lobo marino muerto varado en la isla San Lorenzo)



Figura 28. Vista de aves marinas en el extremo norte de la caleta de la Cruz, isla San Lorenzo (foto del autor).

Los personajes y las figuras presentes en el manto tienen relación con el mundo real (tierra, mar y aire) y el sobrenatural (ancestros y huacas). Asimismo, el diseño plasmado en el manto, con todas las figuras que lo componen, tendría como objetivo conseguir propiciar la fertilidad y por ende la prosperidad.

De todo lo expuesto y sustentado, surge la interrogante respecto a si el manto pintado fue la representación del baile del Casayaco en honor a Chaupiñamca

Existen varios indicativos directos que permitirían establecer un vínculo entre el manto pintado y el mencionado *taki* en honor a Chaupiñamca. Los personajes centrales de la tríada, representada en cada uno de los paneles decorativos, con el pene de grandes proporciones, son una referencia a la figura de Rucanacoto, personaje central del mito de Chaupiñamca. Las figuras de los personajes con tocado, cinturón, vara y mostrando sus genitales, harían referencia a los danzantes participantes en el baile del Casayaco, bailando desnudos para regocijar a Chaupiñamca. Indicativos menos directos como la estructura de composición del diseño iconográfico, compuesta de cinco paneles decorativos, podría estar haciendo referencia de Chaupiñamca convertida en piedra con cinco brazos o a las cinco Ñamcas (Chaupiñamca y sus hermanas).

El mito de Chaupiñamca y Rucanacoto haría referencia a la interrelación entre un agente por fertilizar (femenino) y otro fertilizador (masculino). Por lo tanto, la efectividad de Rucanacoto como agente fertilizador y su poder estarían representados en el tamaño prominente de su miembro viril, como una característica física necesaria para satisfacer a Chaupiñamca y conseguir fecundarla.

Las figuras representadas, entre las que hay gran cantidad de avifauna, seres antropomorfos con características híbridas, perros, valvas de mullu, entre otros, serían indicativos de la abundancia, de la propiciación del agua y de los ancestros como agentes que intervienen para el éxito del objetivo que se busca propiciar, que en el caso del manto pintado fue la fertilidad de la

tierra y la prosperidad integral de la persona individual y la comunidad.

Si bien no se puede afirmar de manera absoluta que el manto pintado representa el baile del Casayaco en honor a Chaupiñamca, el análisis iconográfico permitió establecer argumentos sólidos para plantear una relación entre la representación plasmada en el manto y los ritos en honor a Chaupiñamca.

La fiesta en honor a Chaupiñamca probablemente se enmarcó en un contexto de celebración agropecuaria, coincidiendo su celebración con la época de la fiesta religiosa católica del Corpus Christi, celebrada entre fines del mes de mayo o inicios de junio. Al respecto, sería necesario profundizar en qué medida la celebración en honor a Chaupiñamca guardaría cierta relación con alguna de las fiestas del calendario incaico, en particular con la gran peregrinación a Qoyllur Rit'i realizada durante el tiempo del Inti Raymi.

Desde una perspectiva antropológica es importante detenerse para pensar cuál fue la trascendencia de las celebraciones prehispánicas en honor a sus divinidades. Según el antropólogo Velaochaga, esas celebraciones serían los antecedentes de las fiestas andinas actuales:

... más que fiestas, son rituales, es decir, que tienen todo el peso de lo religioso y cuando bailan no se están divirtiendo sino están sirviendo a las imágenes que cargan en las procesiones y son estas las que representan al espíritu de las montañas apu y a la pachamama. Y es que, en estos casos, funciona aquello que, con toda justicia, llamamos ayni en quechua que se traduce por reciprocidad. Esto deriva de la creencia, muy extendida por el mundo entero, que nos convierte en corresponsables del mundo, es decir que nuestro destino depende del Cielo y de la Tierra (nuestros padre y madre universales) pero condicionado a que nosotros les demos, a cambio, la veneración que se merecen. Si no lo hacemos, corremos el riesgo de quedarnos sin agua... Entiéndase que todo ritual es una forma de rezar lo cual incluye dar las gracias cuando hay comida para alimentarnos y que solíamos hacer antes de sentarnos a almorzar. En el mundo andino, nadie come sin antes dar las gracias. De allí es que tenemos mucho que volver

a aprender de quienes se ha pasado a creer que son supersticiosos, anticuados, conservadores o idólatras... (Tomado del portal antropología y religión, <<http://blog.pucp.edu.pe/item/61954/el-hombre-andino-actual>>).

Agradecimientos

Al MNAHP por permitir acceso para observar el manto pintado y proporcionar la fotografía digital del mismo, a la Marina de Guerra del Perú por apoyar las investigaciones arqueológicas e históricas en la isla San Lorenzo, al Dr. K. Makowski por sus sugerencias, a U. Holmquist, M. Pereyra y C. Del Aguila por sus comentarios, a Fernando León por la digitalización del dibujo del manto y a todas las personas que directa o indirectamente aportaron con sus comentarios respecto al presente estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Fray José de
1590/1940 *Historia Natural y Moral de las Indias*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Antúnez de Mayolo, Santiago E.
1913/2004 *Sistema precolombino de previsión del clima*. Lima.
- Armas José
2008 "Análisis del material ceramográfico de la Plaza 3C de Huaca de la Luna". En *Investigaciones en la Huaca de la Luna 2001*. Editores S. Uceda, E. Mujica y R. Morales. Patronato Huacas del Valle de Moche. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo.
- Arriaga, Fray Pablo José
1621/1968 *Extirpación de la Idolatría del Perú*. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.
- Ávila, Francisco de
1598?/1966 *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Traducción del quechua por José María Arguedas. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.
- 1598?/2003 *Huarochirí: Manuscrito quechua del siglo XVII. Ritos y Tradiciones*. Traducción del quechua por Gerald Taylor. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima.
- Calancha, Fray Antonio de la
1638 *Corónica Moralizadora del Orden de San Agustín en el Perú, con Sucesos Ejemplares Vistos en esta Momarqúia*. Barcelona.
- Carrión Cachot, Rebeca
1955 *El culto al agua en el antiguo Perú. La pachcha elemento cultural pan-andino*. Lima.
- 1959 *La religión en el antiguo Perú*. Lima.
- Chauchat, Claude y Belkys Gutiérrez
2010 "Max Uhle, el sitio F de Moche y la llamada plataforma Uhle". En *Max Uhle (1856-1944). Evaluaciones de sus investigaciones y obras*. Editores P. Kaulicke, M. Fischer, P. Masson y G. Wolff. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- De Lavalle, José A.
1979 *Arte Precolombino. Tercera Parte-Pintura*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima.
- Del Busto, José A.
2007 *Túpac Yupanqui. Descubridor de Oceanía*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima.
- Garcilaso de la Vega, Inca
1609/2010 *Comentarios reales de los incas*. Biblioteca Imprescindibles peruanos. Lima.
- Hocquenghem, Anne M.
1987 *Iconografía Mochica*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima-
- Hudtwalcker, José y José Pinilla
2005 "Puerto y cementerio Ichma en el Complejo Histórico Arqueológico de Caleta La Cruz, isla San Lorenzo". *Revista de Marina*, N° 2, Año 98: 14-28. Lima.
- Hudtwalcker, José
2009 "Ocupación prehispánica en la isla San Lorenzo: aportes del Proyecto Arqueológico Isla San Lorenzo". *Arqueología y Sociedad*, N° 20: 119-130. Lima.
- 2010 "Investigaciones arqueológicas de Max Uhle en la isla San Lorenzo, Callao (1906-1907): un siglo después". En *Max Uhle (1856-1944). Evaluaciones de sus investigaciones y obras*. Editores P. Kaulicke, M. Fischer, P. Masson y G. Wolff. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

- Jiménez Borja, Arturo
2009 "La danza en el antiguo Perú (época Inca)". *Ensayos*. Instituto Nacional de Cultura. Lima.
- Lemlij, Moisés; Luis Millones, María Rostworoski, Alberto Péndola y Max Hernández
1991 "Las cinco ñamcas: aspectos de lo femenino en Ritos y tradiciones de Huarochiri recogidos por Francisco Ávila". En *El umbral de los dioses*. Editores M. Lemlij y L. Millones. Biblioteca Peruana de Psicoanálisis – Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos. Lima.
- Makowski, Krzysztof
2008 "Prefacio". En *Los rostros silenciosos: los huacos retratos de la cultura Moche*, de Janusz E. Woloszyn. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Oakland, Amy
2010 "Telas pintadas de Chimu Capac, valle de Supe, Perú". En *Max Uhle (1856-1944). Evaluaciones de sus investigaciones y obras*. Editores P. Kaulicke, M. Fischer, P. Masson y G. Wolff. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Paredes, Jorge
2005 "Bajo el manto de San Lorenzo". *El Dominical*, Año 51, N.º 339. Suplemento de *El Comercio*, 18 de setiembre. Lima.
- Reichlen, Henry
1965 "Las telas pintadas del Norte del Perú". *Revista Peruana de Cultura*, N.º 5: 5-16. Lima.
- Rosenzweig, Alfredo
2006 "Weaving for the warrior kings and nobles: the late intermediate period textiles". En *Weaving for the afterlife: peruvian textiles from the Maiman Collection*, Vol. 2. Editor Alfredo Rosenzweig. Lima.
- Rostworoski, María
1978 *Señoríos indígenas de Lima y Canta*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.
1989 *Costa peruana prehispánica*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.
- Ruiz Estrada, Arturo
1990 "El hombre tatuado de Huacho". *Los Especiales de Huacho*, Año 1, N.º 3: 5-7. Huacho.
1995 "Sobre el hallazgo de momias tatuadas en Huacho". *Boletín del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, Febrero: 6-7. Lima.
- Ugarte Eléspuru, Juan M.
1995 *Telas pintadas precolombinas de la costa peruana*. Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú. Lima.
- Uhle, Max
1903/1991 *Pachacamac*. The University Museum of Archaeology and Anthropology University of Pennsylvania. Philadelphia.
1907 "Hallazgos arqueológicos en la isla San Lorenzo". *El Comercio*, 23 de junio. Lima.
- Urteaga, Horacio
1925 "Un valioso hallazgo arqueológico". *Variedades*, N.º 882, Año XXI: 182-184. Lima.

ENLACES

- www.asturnatura.com/moluscos/bivalvos.html
www.cosmovisionandina.org/runasimi/runasimi.php
es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gato_andino.jpg
www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57961663656463163754491/index.htm
www.fmv-uba.org.ar/Especialistas/.../sau-controlcentral.doc
[es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vasija_chim%C3%BA_caballito_de_totora_\(M._Am%C3%A9rica_10788\)_01.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vasija_chim%C3%BA_caballito_de_totora_(M._Am%C3%A9rica_10788)_01.jpg)
sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/antropologia/1988_n03/a03.pdf
www.scribd.com/doc/13971717/En-Busca-del-Spondyluz-Rutas-y-Simbolismo
qoyllur.blogspot.com/2008/07/las-pleyades-surrol-en-el-mundo-andino.html
blog.pucp.edu.pe/item/61954/el-hombre-andino-actual
www.planetarios.com/astronomia-constelaciones-incas.htm
<http://www.proyectosalanhogar.com/Tatuaje/Historia.htm>



Figura 1. Manto pintado de la isla San Lorenzo (cortesía MNAAHP)



Figura 2. Réplica del manto pintado (tomado de Ugarte Eléspuru, 1995). Mosaico digital por Fernando León.

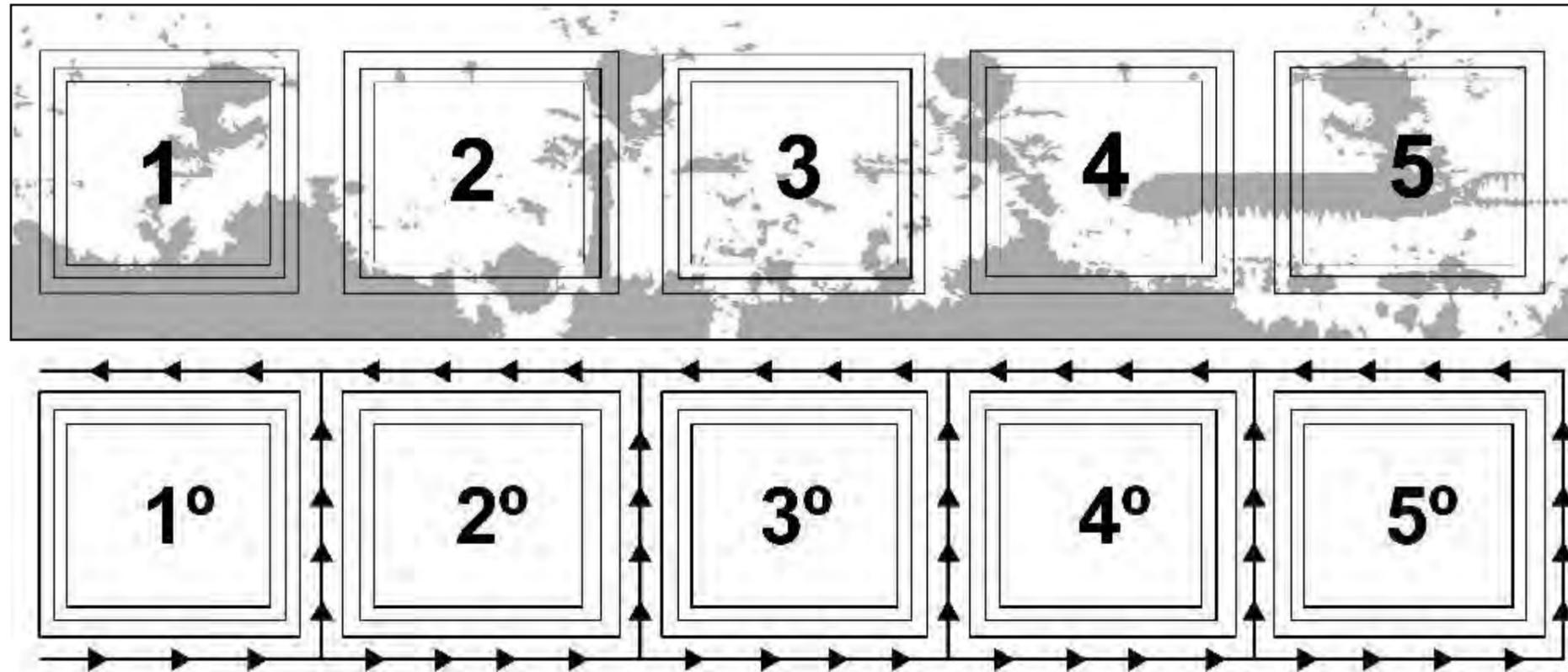


Figura 3. Esquemas de la estructura de composición del diseño del manto pintado: 3a. Esquema compuesto de cinco paneles, cada uno delimitado por un doble marco. Se aprecian los faltantes de la tela; 3b. Esquema donde se indica mediante flechas el sentido de la dirección de las figuras iii y aII57.

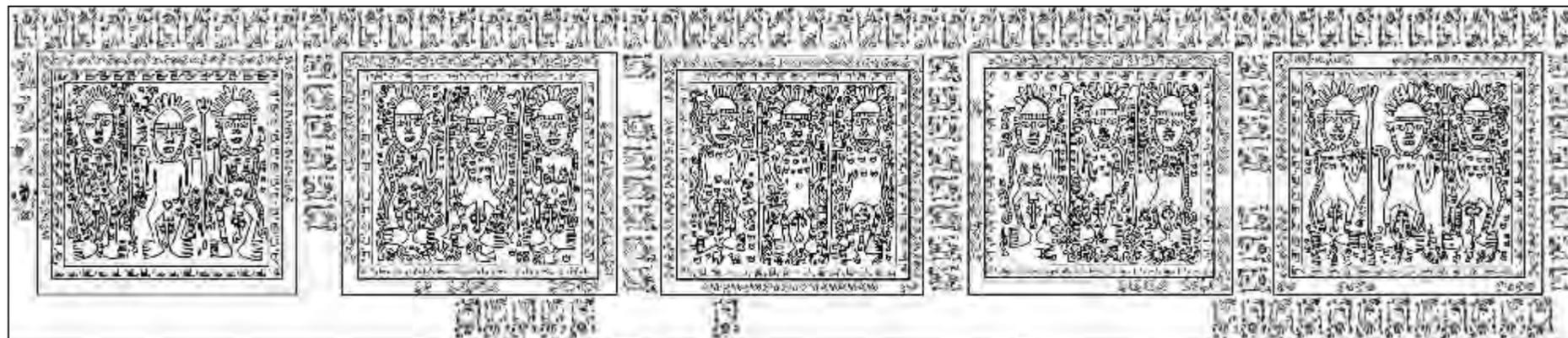


Figura 4. Dibujo del manto pintado, elaborado en base a la imagen de la tela original y complementado con la imagen de la réplica. Sólo se incluyó los diseños que se encuentran en la tela original. (Imagen digital elaborada por Fernando León en base a dibujos a mano alzada elaborados por el autor).