



# ARQUEOLOGIA BOLIVIANA



AÑO 5 - NÚMERO 5 - 2019  
SEGUNDA ÉPOCA



**CONVENCIONES,  
PERSONAJES E  
HISTORIAS  
ICONOGRÁFICAS**







ARQUEOLOGÍA BOLIVIANA

CONVENCIONES, PERSONAJES E  
HISTORIAS ICONOGRÁFICAS





ARQUEOLOGÍA BOLIVIANA  
AÑO 5 - NÚMERO 5 - 2019

CONVENCIONES, PERSONAJES E HISTORIAS ICONOGRÁFICAS

Edición: Ministerio de Culturas y Turismo, Unidad de Arqueología y Museos, Museo Nacional de Arqueología.

Diagramación: Lic. V. Víctor Titto Beltrán

Financiado: Ministerio de Culturas y Turismo  
Foto de portada: Lic. Jaime Cisneros, Chachapuma.

Depósito Legal: 4-1-339-19 P.O.  
ISBN: 978-99974-331-2-1

Impresión: Agencia de Marketing Tumboo  
Telf. 75282172 - [tumboo.agenciademarketing@gmail.com](mailto:tumboo.agenciademarketing@gmail.com)  
Edif. Las Retamas - Av. Busch esq. Calle Guatemala

La Paz, 2019

## ÍNDICE

PREFACIO DEL MINISTERIO DE CULTURAS Y TURISMO .....	9
PREFACIO DEL VICEMINISTERIO DE TURISMO .....	10
PREFACIO DEL VICEMINISTERIO DE INTERCULTURALIDADI .....	11
COMITÉ EDITORIAL .....	12
<i>La Illa precolombina de Pasuja Pampa (puerto acosta): “TAPILA AWICHA” un culto desde el 800 a.C. hasta el presente (David Trigo).....</i>	19
<i>La identificación cultural, temporal y género de una estatuilla lítica de Tiahuanaco (Sergio Chávez).....</i>	43
<i>Historia y estudio de un Chachapuma del estilo Tiwanaku (Carlos E. De la Torre Guagama) .....</i>	69
<i>El Decapitador con Turbante de Serpiente de la iconografía Tiwanaku: desarrollo, aparición y significados de un decapitador “Katari” (David Trigo) .....</i>	93
<i>El arquero de la iconografía Tiwanaku: Identificación y desglose en motivos parciales (David Trigo) .....</i>	117
<i>El Sacrificador Camélido Tiwanaku: orígenes y transformación de la iconografía animal en el contexto de un Estado en expansión durante el Horizonte Medio (400-1100 D.C.) (Sarah I. Baitzel y David Trigo) .....</i>	163
<i>Identificación del tema de la Mujer Heráldica en vasos embudo (challadores) Tiwanaku y sus implicancias (Alberto Jesús Saavedra Olivares).....</i>	221
<i>Digitalizando la historia de la Arqueología Boliviana (V. Víctor Titto Beltrán).....</i>	245
<i>Hacia mayores trabajos en el estudio de los keros incas de las colecciones del MUNARQ: una breve introducción (Noelia Illanes) .....</i>	251



## PREFACIO DEL MINISTERIO DE CULTURAS Y TURISMO

*Es grato poder presentar un nuevo número de la publicación Arqueología Boliviana, en este caso el número 5. La presente publicación se ha enfocado a los personajes e historias gráficas de la iconografía prehispánica, y permite sin duda conocer mejor las convenciones artísticas de los pueblos del pasado, que se constituían en un medio de comunicación central en sus tiempos, esto para expresar diferentes mensajes y articular así sus sociedades. Tal como sucede en la actualidad.*

*Esta comunicación con el transcurrir del tiempo fue quebrada, tanto por los cambios culturales como históricos en nuestro territorio. Empero, el analizar los mensajes dejados en los símbolos prehispánicos, no solo nos permite restablecer la comunicación con los mensajes de nuestros ancestros ya desaparecidos, sino también brindar a todo el público parte de los mensajes plasmados en los símbolos, de forma que el presente se conecte con el pasado nuevamente.*

*Sin duda, los diferentes grupos culturales indígenas que habitan nuestra Bolivia, no abandonaron totalmente su conexión con los mensajes dejados por los ancestros, todo lo contrario, mantuvieron tradiciones y costumbres que evitaron el olvido del legado ancestral, y a su vez lo enriquecieron y modificaron. Este complejo proceso solo puede ser estudiado desde perspectivas multidisciplinarias que se sirvan de la arqueología, historia y antropología, logrando a su vez resultados más completos. En este afán la presente publicación pretende dar algunos pasos importantes. La inclusión social y a su vez el respeto por diferentes visiones culturales, son características del Estado Plurinacional de Bolivia. Desde ese punto de vista la publicación mantiene la política de inclusión de investigadores internacionales, así como de jóvenes estudiantes de arqueología bolivianos, que han podido desarrollar sus capacidades investigativas y profesionales en el Museo Nacional de Arqueología (MUNARO). La coordinación entre los viceministerios de Turismo e Interculturalidad, ambos dependientes del Ministerio de Culturas y Turismo, ha permitido la presente edición.*

**Wilma Alanoca Mamani**  
**MINISTRA DE CULTURAS Y TURISMO**  
**ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA**

## **PREFACIO DEL VICEMINISTERIO DE INTERCULTURALIDAD**

*La interacción entre diferentes culturas en el pasado y presente de Bolivia, constituye un foco de estudio muy complejo, que genera estructuras y vínculos interculturales muy estrechos y articulados que aún son complicados de estudiar.*

*Sin duda el aporte de la presente publicación radica en considerar que los complejos contenidos simbólicos de las culturas del pasado prehispánico de Bolivia, se articularon a niveles interculturales para generar complejos repertorios iconográficos, seguramente con mensajes pluriculturales. Este complejo proceso implicó a su vez la articulación de culturas que hoy por hoy pueblan los territorios no solo de Bolivia, sino también de Perú, Chile y Argentina, en un tiempo definido no por los actuales límites, sino por las relaciones interculturales de distintos grupos culturales que poblaron diversas regiones.*

*Los vínculos que las culturas actuales tienen y siguen generando en torno a sus ancestros, implican otro complejo conjunto de simbolismos y significados interculturales que trascienden el tiempo y el espacio. Desde esa perspectiva, el estudio de disciplinas como la arqueología, antropología e historia, nos están permitiendo vislumbrar horizontes muy complejos, y para nada aislados, en estos, el estudio de una cultura ya sea del pasado o el presente, de una región u otra, implica una óptica de estudio siempre integrada e intercultural, bajo el riesgo de ser incompleta de no optarse por esta visión integral.*

*Siempre desde la perspectiva inclusiva e integradora, es un gusto poder presentar una publicación que a su vez nos ha permitido estrechar vínculos y compartir criterios y visiones con el Viceministerio de Turismo.*

**Juan Carlos Ballivián Vásquez**  
**VICEMINISTRO DE INTERCULTURALIDAD**  
**MINISTERIO DE CULTURAS Y TURISMO**

## PREFACIO VICEMINISTERIO DE TURISMO

*El legado arqueológico dejado por nuestros antepasados, constituye en la actualidad uno de los focos turísticos más importantes de Bolivia. En este sentido, sitios arqueológicos como Tiwanaku, Inkallajta o Samaipata entre otros son visitados por el impacto que generan en las personas de nuestro tiempo.*

*Pero conocer con mucha más profundidad los símbolos que yacen en todas las manifestaciones materiales de los pueblos del pasado, ofrece turísticamente un disfrute más profundo y un conocimiento que permiten vincular el turismo con la educación a niveles nacionales e internacionales, además de con disciplinas como la arqueología, antropología y otras.*

*La presente publicación permitirá a los guías turísticos profesionales poseer un conocimiento más amplio del simbolismo del pasado y nuestras culturas, beneficiando someramente al turismo nacional e internacional. Y brindara a los turistas nacionales o extranjeros una aproximación a la complejidad de las culturas que constituyeron los cimientos del actual Estado Plurinacional de Bolivia.*

*A su vez el presente trabajo nos permite exponer la articulación generada entre viceministerios dentro del Ministerio de Culturas y Turismo buscando el fortalecimiento y la sinergia para un mejor desarrollo de proyectos y objetivos conjuntos, que sin duda beneficiaran al público boliviano.*

**Marcelo E. Arze García**  
**VICEMINISTRO DE TURISMO**  
**MINISTERIO DE CULTURAS Y TURISMO**

## COMITÉ EDITORIAL

*Es nuevamente es un gran regocijo para el Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ), poder presentar un nuevo número de Arqueología Boliviana, en esta ocasión se ha mantenido el foco de los trabajos de este número en torno a la interpretación de los temas iconográficos prehispánicos de Tiwanaku, lo que, esperamos, nos permitirá aproximarnos a las complejas convenciones sociales que existen detrás de ellos. Esto con el afán de poder aportar en cada trabajo a las interpretaciones de los temas iconográficos del pasado y ampliar la visión que se tiene de ellos.*

*En este caso presentamos un primer corpus que incluirá tres trabajos que giran en torno al simbolismo, iconografía e historia de tres estelas prehispánicas importantes. El primero de ellos nos expondrá como cierta estatua del periodo Formativo se ha mantenido vigente como objeto de culto por parte de comunidades aymaras actuales. El segundo aborda la compleja interpretación de una pequeña Illa que es ampliamente conocida en Bolivia, en este trabajo, Sergio Chávez (Michigan University) nos ofrece una interpretación arqueológica e iconográfica sobre tan emblemática pieza. En el tercer artículo del presente, tendremos a uno de los pasantes del MUNARQ, Carlos De la Torre, que nos brindará información e interpretaciones a una estatua de un Hombre Puma Tiwanaku y su travesía histórica.*

*El segundo corpus de la presente edición presentará cuatro artículos que abordan las diferentes manifestaciones iconográficas que constituyen temas concretos, que ahora pueden ser identificados y sometidos a nuevos estudios e interpretaciones.*

*El primero de ellos nos remitirá el proceso visible en la iconografía, mediante el cual Tiwanaku generó un decapitador con atributos de serpiente y humanos, además de ciertas interpretaciones históricas en torno al caso. El segundo trabajo de este corpus nos permite definir e identificar a un personaje humanizado del repertorio iconográfico Tiwanaku, como es el Arquero, mismo que está estrechamente relacionado con los repertorios de Cochabamba y Moquegua. Para el tercer trabajo de esta sección tenemos un caso que ha fusionado aspectos animales con el arquetipo del decapitador en la iconografía Tiwanaku, con los camélidos, animales usualmente no violentos, pero que en la iconografía únicamente de Tiwanaku parecen ser representados en una variante como decapitadores, gracias a la investigación de Baitzel (Washington*

University) y Trigo, podemos ver las complejas implicancias de este tema iconográfico.

Mención aparte merece el trabajo del pasante del MUNARQ, Alberto Saavedra, quien nos mostrará la posible identificación de un tema iconográfico femenino en el arte Tiwanaku.

Y finalmente el último trabajo, realizado por el Lic. Titto, permite introducirnos a la información arqueológica digitalizada anexa a esta edición, misma que fue generándose por años por el INAR y DINAAR con la finalidad de que el público pueda acceder a publicaciones ya inexistentes fuera de la Biblioteca y Archivo de MUNARQ y UDAM.

Debemos agradecer a muchas personas, en primer lugar a los estudiantes de arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés que han fungido como pasantes en esta gestión, y han apoyado al equipo de registro de MUNARQ, pero también han podido generar investigaciones sobre los acervos del MUNARQ con aportes muy importantes, que sin duda contribuyen al museo pero también al desarrollo de sus habilidades investigativas y profesionales.

Una especial mención a Jaime Cisneros por brindarnos algunas estupendas fotos de piezas emblemáticas del museo, y sin duda a todas las instituciones y personas que hicieron posible la presente publicación.

## EL COMITÉ



## LAGO TITICACA



## LAGO TITICACA

*El lago Titicaca comienza a 70 kilómetros al oeste de la ciudad de La Paz, el cual es alimentado por los glaciares de Apolobamba y las Cordilleras de La Paz, constituyéndose en la superficie navegable más alta del mundo.*

### **Descripción**

*El lago Titicaca fue el lago sagrado de los Incas, siendo que sus leyendas explican que el Imperio Incaico nació en la Isla del Sol. En sí, este lago fue de vital importancia para las culturas prehispánicas como Chiripa, Wankarani, Tiwanaku, Inca y Aymara, de los que se conservan en la actualidad restos arqueológicos en distintos lugares como la Isla del Sol, Isla de la Luna, Isla Pariti, Sampaya y la Península de Copacabana. Estas culturas ancestrales legaron el lazo de unión y respeto con la naturaleza, además de su cosmovisión.*

*La región sur cuenta con trazos del camino prehispánico denominado Qhapaq Ñan, o Camino Real de Los Incas, que ingresa desde el Perú y baja hacia el sur rumbo a Uyuni, comunicando diversos sitios arqueológicos.*

*Así, este lago majestuoso, con sus paisajes de excepcional belleza y todo su legado, es uno de los principales destinos turísticos de Bolivia que posee importantes atractivos paisajísticos, artesanales, históricos, festivos, arqueológicos y muchas tradiciones que invitan al viajero a recorrer sus aguas, orillas e islas sagradas. Sitios arqueológicos y prehispánicos en las poblaciones situadas en sus orillas e islas. Además paseos en bote, pesca, criaderos de trucha y turismo comunitario. Así mismo el ecosistema circunlacustre que promovió el establecimiento de culturas prehispánicas es hábitat de diversas especies de flora y fauna, que son interesantes para el turismo.*

### **Acceso**

*Vía terrestre desde La Paz por carretera asfaltada. Existe la posibilidad de tomar buses públicos desde la zona del Cementerio en la ciudad de La Paz. Conexión con:*

- Copacabana
- Huatajata
- Isla Kalauta
- Isla Pariti



LA ILLA  
PRECOLOMBINA  
DE PASUJA PAMPA  
(PUERTO ACOSTA):  
TAPILA AWICHA



## LA ILLA PRECOLOMBINA DE PASUJA PAMPA (PUERTO ACOSTA): “TAPILA AWICHA” UN CULTO DESDE EL 800 A.C. HASTA EL PRESENTE<sup>1</sup>

### RESUMEN.

En la comunidad de Pasuja Pampa (Municipio de Puerto Acosta), del Lago Titicaca, existe una pequeña estela prehispánica con rasgos humanos que pertenece a la Tradición Yaya-Mama (años 800 a.C. hasta el 400 d.C.) y que estaría siendo todavía adorada por esta comunidad como un “ídolo” o “deidad” que controla las lluvias que se requieren para las cosechas. El contenido simbólico actual convenido por la comunidad en torno a esta estela refleja la continuidad y re-interpretación ritual de elementos prehispánicos durante el tiempo actual.

Palabras claves: Yaya-Mama, Titicaca, formativo, estela, illa.

### ABSTRACT.

In the community of Pasuja Pampa (Municipality of Puerto Acosta) on the shore of Lake Titicaca exists a small prehispanic stone sculpture with human features belonging to the Yaya-Mama Tradition (800 B.C. - A.D. 400). The community continues to worship the sculpture as an "idol" or "deity" that controls rainfall needed for crops. Its current symbolic meaning assigned to this sculpture by the community represents the continuity and ritual re-interpretation of prehispanic elements today.

Keywords: Yaya-Mama, Titicaca, formative, stela, illa.

---

1. Lic. David Emmanuel Trigo Rodríguez. Técnico Arqueólogo de la Unidad de Arqueología y Museos de Bolivia (UDAM) Responsable del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (MUNARQ) No. 93 Calle Tiahuanaco Esq. Federico Suazo La Paz-Bolivia. Email: david\_falcoragrest@hotmail.com

## Introducción

El 24 de febrero de 2019 una comisión del Ministerio de Culturas y Turismo, a la cabeza de la Sra. Ministra de dicha instancia, acompañados por los comunarios Pasuja Pampa realizó una visita a la comunidad del mismo nombre, pudiéndose observar el culto actual que la dicha comunidad brinda a una estela prehispánica. El presente trabajo ahonda en un estudio respecto a esta estela, sus significados e historia en relación a una perspectiva arqueológica, histórica y etnográfica. Esta visita fue fruto de la solicitud de Edgar Cala, José Susaño, Jhonny Aguilar, Gonzalo Soria y Freddy Cala, quienes ya vienen realizando una importante investigación histórica en la comunidad de Pasuja Pampa (Cala et. al., 2019). Y cuyo interés y preocupación en el patrimonio arqueológico de esta comunidad están permitiendo conocer importantes datos del pasado de Pasuja Pampa.

## Antecedentes

### ¿Qué son las Illas?: Relatos coloniales sobre ídolos y fuentes de agua

Antes de pasar a un estudio arqueológico de la estela Tapila Awicha, conviene considerar que esta sería una “Illa” adorada todavía por la

comunidad aymara de Pasuja Pampa. Pero ¿Qué es una Illa?, los cronistas coloniales observaron hace ya muchos años que las comunidades indígenas tenían Illas que adoraban para fines concretos. Las primeras referencias nos dicen:

“...tienen dentro en su casa otra guaca o ydolo llamado Illa... y si hallan alguna piedra... guardarlo muy bien...y aquella piedra adoran y le ofrecen sangre y coyos y destas y de las de arriba se a sacado y quemado muchas sacándolas de sus propias casas dándoles a entender su gran ceguedad” (Juan de San Pedro, años 1560-1561: 14v/15r).

Juan de San Pedro, remite esta breve descripción y lo que los curas católicos hacían con estas estelas prehispánicas: destruirlas, por considerarlas ídolos que promovían la idolatría. Una característica que puede relacionarse con estas “Illas” domésticas, es que fueron con certeza amuletos portables, de forma análoga a ciertas estatuas o imágenes de cultos actuales, por ejemplo contemporáneamente se observa entre católicos el uso de imágenes o representaciones como los crucifijos de mayores tamaños en los templos o iglesias, y de menores dimensiones en casas, y aun de menor tamaño en aquellos que son portados como medallas por aquellos que pregonan el culto católico. De la misma forma, estas pequeñas

“Illas” fueron en tiempos coloniales móviles y representativos de un ayllu o comunidad:

*“Otras Huacas ay móviles que son las ordinarias, y las que van nombrados en cada pueblo, que se les an quitado, y quemado. De ordinario son de piedra, y las más vezes sin figura ninguna, otras tienen diversas figuras de hombres o mugeres, y a algunas destas Huacas dizen, que son hijos o mugeres de otras Huacas, otras tienen figuras de animales. Todas tienen sus particulares nombres, con que les invocan, y no ay muchacho que en sabiendo hablar no sepa el nombre de la Huaca de su Ayllu; porque en cada parcialidad, o Ayllu tiene su Huaca principal, y otras menos principales algunas vezes, y de ellas suelen tomar el nombre muchos de aquel Ayllu...”* (José de Arriaga, año 1621: 23).

Resulta curioso que el cura inquisidor o extirpador José de Arriaga, refiera que las comunidades adoraban también los manantiales de agua, ya que como veremos adelante la estela Tapila Awicha es depositada por los comunarios de Pasuja Pampa en un manantial de agua adaptado como pozo, el cual es el habitáculo de la estela, y esta misma estela controla – en la creencia actual– el agua de la región de la comunidad referida. Arriaga nos refiere que los indígenas adoraban:

*“A los Puquios que son los manantiales, y fuentes hemos hallado que adoran de la misma manera, especialmente donde tienen falta de agua, pidiéndoles que no se sequen”* (José de Arriaga, año 1621: 21).

Hay que considerar que el cura José de Arriaga en su libro del año 1621, debía instruir a los curas católicos sobre cómo y dónde destruir los santuarios de la religión precolombina que subsistían entre las comunidades indígenas de la era colonial, incluyendo en su instrucción la búsqueda de las huacas (ídolos) para las lluvias, y que estas eran una piedra. Debiendo averiguar:

*“... Cómo se llama la Huaca a quien adora para las lluvias, que algunas vezes suele ser piedra, y otras el Rayo, y aunque digan que se llama llúviac, se les a de preguntar si es piedra”* (José de Arriaga, año 1621: 140).

De esta forma se observa la existencia efectiva de pequeños ídolos o “Illas”, deidades portables por su tamaño, y que se relacionaban íntimamente con las comunidades y sus necesidades ya en tiempos coloniales. Para nuestro caso nos hemos enfocado en aquellos “ídolos” o “Illas” de piedra que se relacionaban con la lluvia y el agua y que eran adorados por las comunidades indígenas así como perseguidos y destruidos

por los curas inquisidores o extirpadores de idolatrías de la época colonial. Esto para ir conformando el antecedente a nuestro objeto de estudio: la estela Tapila Awicha.

### **La Tradición Yaya-Mama: Estatuas e Illas muy antiguas**

Se denomina “Tradición Yaya-Mama” a una tradición de estatuas, iconografía y templos previos a Tiwanaku, y cuyo territorio abarcó la actual cuenca del lago Titicaca tanto de Bolivia como de Perú (en el pasado no habían las mismas fronteras de hoy). Fue definida en dos características por Karen Mohr Chávez (1988) y Sergio Chávez (1984, 2004, 2018), en base a los siguientes elementos que compartían las culturas del Titicaca:

1. Estatuas que tienen el rostro con las cejas unidas a la nariz y boca oblonga, brazos cruzados sobre el pecho. Algunas de ellas como la de Taraco (Perú) tienen representados un hombre de un lado y una mujer del otro, por ello bautizaron a la tradición como Yaya Mama (Padre y Madre), en relación al dualismo expresado en algunas de las estelas. Existen varios monolitos de estas características distribuidos por toda la cuenca del lago incluyendo el monolito “barbado” de Tiwanaku, o aquellos de Santiago de Huata y

Escoma (fig. 1). Algunos de estos monolitos (no todos) se asocian a templos semisubterráneos, en tiempos del Yaya-Mama Temprano, y en otros casos se asocian a plazas de comunidades actuales, como Santiago de Huata, donde aún les rinden culto (Vera, 2018).

2. Los templos semisubterráneos a los que a veces se asocian estas estatuas surgen en Chiripa (municipio de Taraco Bolivia) que posee los templos semisubterráneos más antiguos de dicha tradición, años 1500 a.C.- 200 d.C., (ver Hastorf, et. al., 2001) y se hallaba rodeado de casas con paredes que tenían espacios de almacenaje. Existen templos muy posteriores que replican esta lógica como el de Pucara Perú de los años 200 a.C.-200 d.C. Otro templo de estas características es el de Chisi en Copacabana, que data de los años 220 a.C.-10 a.C., y que es cercano a otro templo semisubterráneo igualmente de Copacabana, como es el de Mallku Pucara, aunque este último no ha sido excavado a su totalidad. El templete semisubterráneo de Tiwanaku también pertenece a este patrón arquitectónico de esta tradición.

Sobre las estatuas, que es el aspecto principal para nuestro caso de estudio, Chávez (2018) remite que las estatuas del Yaya-Mama Temprano pueden ser enmarcadas en un periodo



Fig. 1: Plano de distribución de las estelas Yaya-Mama tempranas en la cuenca del Titicaca de Bolivia y Perú (extraído de Chávez 2018, con permiso de Sergio Chávez).

de tiempo que va entre los años 800 a.C.-200 d.C. (fig. 1). Mientras existe un periodo posterior denominado Yaya-Mama Tardío que es de los años 200 a.C.-400 d.C. (fig. 2).

En el caso del Yaya-Mama Temprano, se puede observar generalmente estatuas con brazos cruzados y cejas y nariz unidas, aunque en el mapa de Chávez (fig. 1) no se incluyó la Tapila Awicha de Puerto Perez, debido a que Chávez desconocía su existencia en el momento de elaborar sus trabajos. Sin duda dicha estela es del tiempo del Yaya-Mama Temprano.

### **Otra Illa Yaya-Mama ubicada en el Templete Semisubterráneo**

Aunque sin un culto y significados que hayan pervivido, la estela C-120 del Templete Semisubterráneo de Tiwanaku (el primer templo Tiwanaku probablemente y vinculado con el Yaya-Mama Temprano), muestra rasgos de las estelas más tempranas de la Tradición Yaya-Mama (fig. 3). Ponce (1969) remite que pudo ser puesta en los muros de este templo, aunque no como cabeza clava. Por su tamaño y características se puede sugerir que funcionó como un pequeño ídolo bastante portable como

las illas antes referidas.

Es importante considerar este ejemplar, ya que por sus características (nariz unida a la cejas, boca oblonga, brazos sobre el pecho, etc.) y sobre todo por sus pequeñas dimensiones, se correlaciona muy bien con las características de la Tapila Awicha de Puerto Acosta.

### **La Tapila Awicha de Pasuja Pampa, Puerto Acosta: Una illa antigua y actualmente adorada**

Dentro de la jurisdicción de la comunidad de Pasuja Pampa, municipio de Puerto Acosta, ubicado a los pies de un cerro en cuya cima yacen las ruinas de una pucara o fortaleza del Intermedio Tardío, se ubica un pozo de agua que parece ser un manantial natural (fig. 4), dentro del mismo los comunarios de Pasuja Pampa han depuesto una pequeña estela de no más de 56 cm. de altura (fig. 5), a la que nombran y denominan “TAPILA AWICHA”. Parte de su nombre implica el significado de “abuela” en aymara.

La pequeña estela presenta las siguientes características:



Fig. 2: Plano de distribución de las estelas Yaya-Mama tardías en la cuenca del Titicaca de Bolivia y Perú (extraído de Chávez 2018, con permiso de Sergio Chávez 2019)



Fig. 3: Pequeña estatua Yaya-Mama del Templo Semisubterráneo de Tiwanaku, alto 35 cm. (extraído de Ponce, 1969: su fig. 5).

1. En su parte frontal superior (fig. 5 a y c), muestra un rostro de ojos circulares, una sola ceja unida a su nariz, una boca levemente delineada, y sobre su pecho las representaciones de dos manos. Por estas características de su representación tallada en relieve es posible sugerir que la Tapila Awicha es una estela del periodo Yaya-Mama Temprano de los años 800 a.C.-200 d.C.

2. La parte inferior de la estela parece presentar la “espiga” para clavar la estela al suelo (fig. 5 b), cabe recalcar que no hay con exactitud indicios claros de que la parte inferior se hubiera acabado de tallar.

3. Por sus dimensiones, un alto de 56 cm., se trata de una estela Yaya-Mama pequeña, muy parecida a la descrita para el Templete Semisubterráneo de Tiwanaku. Y a su vez esta característica la convierte en una Illa portable, esto es que no es muy complicado moverla de posición y ubicación.

Estas son sus características como estela prehispánica, empero la información recopilada el domingo 24 de febrero de 2019 en la visita a Pasuja Pampa por parte de la comisión del Ministerio de Culturas, expone una serie de características respecto al simbolismo e importancia de la estela Tapila Awicha para la

comunidad de Pasuja Pampa, que se pueden traducir bajo los términos de “cultura viva” y “continuidad religiosa andina”.

Para motivos prácticos a continuación se describirá las ceremonias de solicitud de permiso para poder sacar la estela de su sitio, la ceremonia para devolver la estela a su sitio. Y posteriormente las atribuciones simbólicas que la comunidad de Pasuja Pampa otorga a la Tapila Awicha. Primeramente la denominada estela Tapila Awicha es importante para más de una comunidad, ya que al menos en un texto inédito de gente de Puerto Acosta que versa sobre esta estela (Cala, et. al, 2019) se refiere entre los colaboradores a dirigentes y comunarios de las comunidades de Ururillo, Pasuja Pampa, Pasuja Achuwata, Pasuja Belén y Chapia Chuluni.

En la visita realizada (antes referida), existió una ceremonia de “solicitud de permiso” a la Tapila Awicha por parte de los comunarios de Pasuja Pampa, presidida por el “Yatiri” local (sacerdote andino o hechicero). Ya que conforme el “Yatiri” explicó, el tocar la estela sin pedir permiso, podría ser peligroso ya que la estela controla la lluvia en Pasuja Pampa, y su enojo puede traer consecuencias negativas para la comunidad.



Fig. 4: Ubicación del Monolito de Pasuja Pampa (Puerto Acosta), denominado “Tapila Awicha”. (Imágenes extraídas de Google Earth, Marzo 2019).



Fig. 5: A. Estela Tapila Awicha extraída de su pozo de agua, alto 56 cm., frontal. B. Vista posterior de la estela. C. Dibujo de la estela por G. Huanca 2019. (Fotos Trigo 2019).

La ceremonia referida fue iniciada con una “mesa” (ofrenda o pago, tradicional de la religión andina), que por su importancia presentaba dos juegos de pares (fig. 6 a y b), uno de dos vasijas y otro de dos conchas marinas (ver Sagárnaga, 2008, donde se remite que la “paridad” de vasijas en ofrendas andinas parece iniciarse en Tiwanaku durante los años

600 – 1150 d.C.). Otros elementos presentes fueron los denominados “pasteles o pastillas” en este caso en forma de un pez (aludiendo al simbolismo de la pesca), una planta de coca, y dos paisajes, la ofrenda contaba con lanas de colores, coca y dulces con otras figuras que se fueron depositando mientras era quemada.



Fig. 6: a. Imagen de la preparación de la “mesa” u “ofrenda” solicitando poder acceder a la Tapila Awicha realizada por los comunarios de Pasuja Pampa; b. La “mesa” presenta dos vasijas y dos conchas acompañados de pasteles en forma de pez, coca y la aldea, las vasijas pares se usan en mesas importantes. (Fotos Trigo 2019).

Mientras la “mesa” ardía, todos los participantes bebían en las dos vasijas y echaban un poco del contenido de estas vasijas cerca de esta “mesa” con objeto de un brindis simbólico (algo también visible incluso en iconografía Inca, ver Sagárnaga, 2008), hubieron danzas y música. Cuando la ofrenda o mesa se consumió, la comitiva se dirigió a un manantial convertido en pozo y cercano a la población (ver fig. 7 a

y b), donde el Yatiri antes de abrir dicho pozo, vertió con las vasijas pares un poco de alcohol y bebió así mismo de una de estas vasijas (un “brindis ritual”). Al quitarse la tapa del pozo se pudo observar la estela Tapila Awicha dentro, sumergida en agua, misma que posteriormente fue extraída por el Yatiri (fig. 8 a y b), entre ofrendas de pétalos de flores y música (fig. 9).



Fig. 7: a y b. Imágenes de la ceremonia de apertura del pozo donde está la estela Tapila Awicha, el yatiri local utiliza las vasijas pares de la mesa para ofrendar a la estela. (Fotos Trigo 2019).



Fig. 8: a. Imagen de la estela Tapila Awicha en el pozo de agua durante la apertura del mismo; b. El yatiri local, comunarios y la Sra. Ministra de Culturas y Turismo extrayendo la estela. (Fotos Trigo 2019).

Tras exponer la estela a la Sra. Ministra de Culturas y Turismo, pues su visita incitó en los comunarios de Pasuja Pampa el desarrollar esta ceremonia y exponerle su más valioso “monolito”, el Yatiri (fig. 9) explicó que la “Tapila Awicha” era una deidad que controlaba la lluvia y que podía ocasionar el exceso de esta o la sequía creando efectos muy positivos o extremadamente negativos en su agricultura, y

que el culto que se le rendía no necesariamente tenía fecha fija, sino que le ofrendaban y rogaban cuando necesitaban aplacar su enojo o solicitar su ayuda en temas del agua. El pozo era en realidad un manantial o vertiente utilizada por la comunidad para su dotación de agua, y la Tapila Awicha al relacionarse con el agua debía estar en esta importante vertiente.



Fig. 9: Imagen del Yatiri de Pasuja Pampa exponiendo la estela después de haberla extraído de su pozo (Foto Trigo 2019).



Fig. 10: a. El Yatiri de Pasuja Pampa devolviendo la estela al pozo de agua; b. el Yatiri realiza una ceremonia de cierre del pozo en donde usa el par de conchas marinas para brindar con vino dulce para la estela Tapila Awicha- inicialmente en la apertura utilizo dos vasijas pares (Foto Trigo 2019).

Posteriormente el Yatiri devolvió la estela a su pozo de agua (fig. 10 a y b) y la ceremonia de tapado del pozo implicó el uso del par de conchas marinas para usarlas como recipientes para el vino dulce, mismo que se depositaría en el pozo y sería ingerido por el Yatiri (un brindis ritual con la deidad de Tapila Awicha).

Sin duda si comparamos muchos aspectos de los símbolos y significados que la comunidad otorga a la estela, podremos observar que siguen los patrones religiosos que en el periodo colonial eran objeto tanto de las antiguas religiones andinas como de la persecución y destrucción de huacas e ídolos por parte de los curas católicos. Empero el caso de Pasuja Pampa parece haber pervivido en el tiempo. El género de la estatua es femenina en el imaginario de los comunarios y se ha constituido en la deidad de la lluvia.

Ahora bien, si la estela es bastante antigua por sus características, ¿estuvo siempre en Pasuja Pampa?, sabemos que este tipo de estelas usualmente, pero no siempre, se asocian a templos semisubterráneos formativos. Sin embargo, algunos de los colaboradores del gestor cultural Edgar Cala (Cala, et. al., 2019) como Jhonny Aguilar narraron al autor de este trabajo en la visita, que la estela de la Tapila Awicha fue traída a Pasuja Pampa por sus vice

abuelos desde Copacabana, o Tiquina (Aguilar com. Pers. 2019), este tipo de información oral hizo suponer a Cala (et. al., 2019) que la estela podría tratarse del ídolo de Copacabana que remiten las crónicas como la de Ramos Gavilán. Este último postulado no puede probarse de momento, aunque la “movilidad” de la estela sugiere ser una característica de Illas de este tipo.

La importancia de la estela no radica a término cerrado en su antigüedad, sino en la continuidad de su culto, aunque ignoramos si originalmente era el mismo, la comunidad ha adoptado a esta Illa con un rico conjunto de ideologías religiosas. El culto de la Illa de Pasuja Pampa sugiere ser auténtico y proseguir con las tradiciones religiosas andinas en tiempo actual.

### **Otros monolitos de Puerto Acosta**

Debemos considerar un profundo vacío respecto a mayores datos arqueológicos (publicaciones e informes por ejemplo) respecto a la arqueología concretamente de Pasuja Pampa. Empero los datos de otras comunidades vecinas, igualmente del Municipio de Puerto Pérez, pueden arrojarnos algunos indicios muy relacionados al tema que nos atinge.

Por ejemplo en el cerro Pukarcollo, comunidad

Anaco, Puerto Acosta, se han encontrado petroglifos (Streccker y Hosting, 2016a) que se piensa son del periodo Formativo (esto es el tiempo de la Tradición Yaya-Mama) los mismos son líneas curvas. También en este mismo lugar se tiene la presencia de un monolito Yaya-Mama mismo que tiene una altura de casi 1.05 metros; y que probablemente según Streccker y Hosting (2016a) su ubicación actual no sea la original. El monolito referido presenta a su vez las manos sobre el pecho como los monolitos Yaya-Mama Tempranos, y la posibilidad de que hubiese sido movido de su posición original nos recuerda un poco el caso de la Tapila Awicha. Aunque desconocemos si es objeto de culto actual.

Finalmente en el pueblo de Parajchi (Puerto Acosta), el sitio de Karwa Uyu en el cerro Okorani, parece mostrar grabados de camélidos y también de jinetes montando caballos (Streccker y Hosting, 2016b), lo que parece mostrar una larga continuidad de arte rupestre desde tiempos prehispánicos a tiempos coloniales y republicanos.

## Conclusiones

Se puede concluir:

1. La estela denominada “Tapila Awicha”

pertenece a un tiempo enmarcado en la Tradición Yaya-Mama Temprana, entre los años 800 antes de Cristo al 200 después de Cristo, y continúa en la actualidad siendo objeto de culto religioso andino por parte de los comunarios de Pasuja Pampa. Aunque desconocemos mucha de su historia arqueológica podemos sugerir que esta estela ha estado inmiscuida en temas religiosos por cerca de 2819 años.

2. El valor de la continuidad de culto rendido a la estela por los comunarios aymaras de Pasuja Pampa se traduce en un vínculo entre el pasado y el presente a niveles inmateriales y materiales, ameritando mayores estudios etnográficos y arqueológicos. Tratándose de un “auténtico” culto religioso andino, equiparable al culto e inclusión simbólica religiosa de monolitos Yaya-Mama como los de Santiago de Huata al mundo de una comunidad aymara actual (Vera, 2018).

3. Recalcando la asignación de múltiples conjuntos de significado a estelas prehispánicas, este caso nos permite abrir nuevos horizontes en torno a estudiar el pasado desde múltiples perspectivas, donde la verdadera riqueza del simbolismo asignado a piezas arqueológicas no se restringe al pasado o a la arqueología sino a un presente cambiante y a su vez íntimamente conectado con conjuntos simbólicos del pasado.

## Bibliografía

Arriaga, Pablo José de. ([1621] 1920). “La extirpación de la idolatría en el Perú”. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, T 1, 2da serie, Imprenta y librería San Martín, Lima.

Cala, Edgar; Susaño, José; Aguilar, Jhonny; Soria Galvarro, Gonzalo y Freddy Cala. (2019). “Titicaca Tapila: Templo ancestral de los Andes y custodio de energías de vida”. Texto inédito, Puerto Acosta.

Chávez, S. (2018). “Identification, definition, and continuities of the Yaya-Mama Religious Tradition in the Titicaca Basin”. En *Images in Action: The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 17-49, (Ed.) William Isbell, Cotsen Institute of Archaeology Press, University of California.

Chavez, S. (2014). “Comments on cultural provenience and temporal association of the statuette housed at the Bernisches Historisches Museum in Bern, Switzerland”. Informe de Repatriacion a favor de Bolivia presentado a la embajadora Elizabeth Salguero.

Chavez, S. (2004). “The Yaya-Mama Religious Tradition as an Antecedent of Tiwanaku”. En

Tiwanaku Ancestors of The Inca, (Ed.) M. Young-Sanchez, Denver Colorado EEUU: Denver Art Museum, University of Nebraska Press, Lincoln and London.

Chavez, S. (2002). “Identification of the Camelid Woman and Feline Man Themes, Motifs, and Designs in Pucara Style Pottery”. En: *Andean Archeology II*, (Ed.) W. H. Isbell y H. Silverman Kluwer Academia.

Chavez, S. (1992). “The conventionalized rules in Pucara pottery technology and iconography: Implications for socio-political developments in the northern Lake Titicaca basin”. Vol. I, II y III A dissertation submitted to Michigan State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Department of Anthropology.

Chávez, S. (1984). “La Piedra del Rayo y la estela de Arapa: un caso de identidad estilística, Pucara-Tiahuanaco”. En *Separata Arte y Arqueología*, 8-9, La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos UMSA, Museo Nacional de Arte-I.B.C., pp. 5- 16.

De San Pedro, Juan. (1992 [1560-1561]). “Relación de Los Agustinos de Huamachuco”. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú, con un estudio

introdutorio de Lucila Castro de Trelles.

Hastorf, C.; Bandy, M.; Whitehead, W.; Steadman, L. (2001). "El periodo formativo en Chiripa, Bolivia". *Revista Textos Antropológicos*, Vol. 13, No. 1-2, pp. 17-91.

Mohr Chávez Karen L. (1988). *The Significance of Chiripa in Lake Titicaca Basin Developments*. Expedition, Vol. 30, No. 3; *The University Museum Magazine of Archaeology/ Anthropology University of Pennsylvania*, pp.17- 26.

Ponce, C. (1969). "Tunupa y Ekako: Estudio Arqueológico acerca de las efigies precolombinas de dorso adunco". Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, Publicación No. 19.

Sagárnaga, Jédu. (2008). "Alianza y ritualidad en Tiwanaku: las vasijas pares de Pariti". En: *Revista Chachapuma*, Vol. 4. La Paz: CIMA, pp. 5-25.

Strecker, M.; y R., Hosting. (2016a). "Grabados Rupestres del Formativo en la Región del Lago Titicaca- una aproximación preliminar". En *Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia)*, Sociedad de Investigación del

Arte Rupestre de Bolivia (SIARB), Fundación Alemana para Estudios de las Culturas Antiguas de América, Fundación Simón I. Patiño, pp. 75-93.

Strecker, M.; y R., Hosting. (2016b). "Nuevas Consideraciones sobre el Arte Rupestre Postcolombino de la Región del Lago Titicaca". En *Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia)*, Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB), Fundación Alemana para Estudios de las Culturas Antiguas de América, Fundación Simón I. Patiño, pp:240-266.

Vera, D. (2018). "Estelas Reanimadas, Testigos de un pasado, presente y un futuro, Santiago de Huata". Texto inédito cedido al autor, contiene datos de la ponencia de Vera en el MUSEF.



# COPACABANA



## COPACABANA

*La región de Copacabana se encuentra a orillas del Lago Titicaca, cuna de las más importantes civilizaciones andinas. En la región habitan 33 comunidades campesinas originarias, en su mayoría de origen Aymara y Quechua. El Lago Titicaca, considerado sagrado por sus habitantes, fue habitado por las culturas prehispánicas Chiripa, Wankarani, Tiwanaku, Inca, Aymara y otras, en distintos períodos. Copacabana es uno de los centros turísticos más importantes del país, que ofrece vistosos paisajes, bien presentados a primera vista por las dos colinas que enmarcan la población, siendo que dentro de ella resaltan la blancas paredes y la torre de la Basílica de Copacabana, que se conjuncionan perfectamente con el azul intenso del lago Titicaca.*

*La Iglesia desde la época colonial, atrae por la figura de la Virgen, emblemática en el mundo Católico que realiza peregrinaciones en las festividades más importantes.*

### **Atractivos**

*Lago Titicaca, Bahía de Copacabana, Basílica y Calvario de Copacabana, Isla del Sol, Isla de la Luna, Sahuíña y sitios arqueológicos de diferente índole.*

### **Datos técnicos**

*Diferentes empresas operadoras en La Paz ofrecen tours a este destino, con guías especializados que ayudarán a conocer en mayor detalle este sitio arqueológico.*

### **Acceso**

*Vía terrestre desde La Paz por carretera asfaltada. Existe la posibilidad de tomar buses públicos desde la zona del Cementerio en la ciudad de La Paz.*



## LA IDENTIFICACIÓN CULTURAL, TEMPORAL Y GÉNERO DE UNA ESTATUILLA LÍTICA DE TIHUANANACO



## LA IDENTIFICACIÓN CULTURAL, TEMPORAL Y GÉNERO DE UNA ESTATUILLA LÍTICA DE TIAHUANACO<sup>2</sup>

### RESUMEN.

Este artículo trata sobre un estudio detallado que realicé sobre una estatuilla lítica que se encontraba en el Bernisches Historisches Museum de la ciudad de Berna en Suiza (originalmente obtenida en Tiahuanaco por el naturalista suizo Johan Jakob von Tschudi en 1858), y que subsecuentemente fué repatriada al Estado Plurinacional de Bolivia en el año 2014. En base a sus similitudes con diversos atributos de la cultura Pucara perteneciente a la Tradición Religiosa Yaya-Mama, presento diferentes aspectos relacionados a su afiliación cultural y temporal, así como también la identificación de su género y otros aspectos derivados de mis estudios previos de la iconografía de estilo Pucara en alfarería ceremonial, lito esculturas circum lacustres y sus continuidades a través del tiempo y espacio.

**Palabras claves:** Illa, Yaya-Mama, Pucara, Tiahuanaco, género.

### ABSTRACT.

This article presents the detailed study of a small lithic statue, found in the Bernisches Historisches Museum in the city of Bern, Switzerland. The object had originally been obtained by Swiss naturalist Johan Jakob von Tschudi from Tiahuanaco in 1858, and was subsequently repatriated to the Plurinational State of Bolivia in 2014. Based on its resemblances with various attributes of the Pucara culture associated with the Yaya-Mama Religious Tradition, I present different aspects relating to its cultural and temporal affiliation. I also identify the figure's gender and other aspects based on my previous studies of the iconography of the Pucara style in ceremonial pottery, lithic sculptures from the circum-Titicaca region, and their continuities through space and time.

**Keywords:** Illa, Yaya-Mama, Pucara, Tiahuanaco, gender.

---

2. Sergio J. Chávez Farfán, Ph.D., Investigador Asociado del Instituto de Estudios Andinos, Berkeley Catedrático de Antropología/Arqueología de la Universidad Central de Michigan Codirector del Proyecto Internacional e Interdisciplinario "Yaya-Mama" en Bolivia y Perú. Email: chavez1sj@cmich.edu

## Introducción

Este estudio se realizó a raíz del pedido escrito que recibí el 13 de febrero del 2014 de parte del director (Dr. Jakob Messerli) y el curador (Dr. Thomas Psota) del Museo de Berna en Suiza, y de la embajadora del Estado Plurinacional de Bolivia en Suiza y Alemania (Lic. Elizabeth Salguero), para identificar la afiliación cultural y otros atributos de una pequeña estatuilla lítica representando a un personaje de 15.5 cm de altura y hecha de una roca ígnea, que se encontraba en el Museo de Berna desde 1929 (S. Chávez 2014). Este pedido fue generado por el deseo de las autoridades bolivianas repatriar dicha pieza. Según la publicación de John Rowe de 1958, la estatuilla tiene una historia de mucha aventura, ya que fue adquirida por el naturalista suizo Johann von Tschudi de una manera extraña y no ética de la gente de habla aymara en Tiahuanaco, donde todavía era objeto de veneración conocido como "el santo de ladrones".

Mi familiaridad con la pequeña escultura data por lo menos desde 1975 cuando lo incorporé en mi estudio estilístico de lito esculturas (S. Chávez 1976:8, 14; 2004a:90, Fig. 3.22), y nuevamente con mi fallecida esposa (Dra. Karen Mohr de Chávez) en nuestra definición de la tradición religiosa Yaya-Mama de la

Cuenca del Lago Titicaca (S. y K. Chávez 1976, K. Chávez 1989, 2001). Además, la descripción y traducción original de la interesante historia de la estatuilla fue hecha por el Dr. John H. Rowe (1958), quien fue mi maestro y principal mentor académico. Desde entonces pude confirmar la afiliación cultural de la estatuilla con la cultura Pucara situada en la porción noroeste del lago. Basado en comparaciones estilísticas, excavaciones estratigráficas y correlaciones con los fechados relativos de la Secuencia Maestra del Valle de Ica, la cultura Pucara (juntamente con otras en toda la cuenca del Titicaca) fue incorporada como parte de la Tradición Religiosa Yaya-Mama de aproximadamente 800 a.C. hasta 200/400 d.C. (K. Chávez 1989, 2001; S. y K. Chávez 1976). Además, mi tesis de Ph.D. y artículos posteriores (S. Chávez 1992, 2002, 2004a, 2018) contienen la identificación de los personajes hombre y mujer en la iconografía Pucara representados en vasijas de alfarería incisa y policroma, y tales atributos sirven para asignar el género femenino a la estatuilla en Berna.

Ponce Sanginés, en su libro *Tunupa y Ekako* (1969:17-21 y otras), es el único autor que incorpora la estatuilla en Berna en soporte de su argumento sobre la presencia de personajes

con joroba en las representaciones del hombre ekeko, y que tales representaciones pertenecen a la cultura Tiahuanaco en Bolivia (no Perú). Sin embargo, esta estatuilla y otras esculturas de estilo Pucara en Bolivia fueron muy probablemente traídas a Tiahuanaco del lado peruano de la cuenca.

Por lo tanto, Pucara es una de las culturas de la tradición Yaya-Mama que tuvo un significativo impacto en el desarrollo posterior de Tiahuanaco y Huari (S. Chávez 2018), ya que las modernas fronteras entre Perú y Bolivia no reflejan aquellas de tiempos prehispánicos. Además, muchas de las lito esculturas pertenecientes a dicha tradición continúan siendo usadas hoy como objetos de veneración en la región, y es posible que las creencias asociadas con personajes “jorobados” de estilo Pucara podrían haber continuado en los tiempos cuando Tschudi obtuvo la estatuilla en Tiahuanaco, aunque ni él ni otros autores no indican la asociación con el personaje conocido como ekeko (excepto la interpretación de Ponce publicada en 1969). No hay duda de que la estatuilla es un excelente ejemplo de la lito escultura Pucara, y en mi informe técnico indiqué también que sería un excelente gesto ejemplar de parte del Bernisches Historisches Museum de Berna facilitar su retorno a Bolivia

(S. Chávez 2014). Por lo tanto, las siguientes secciones tratan de los diferentes aspectos relacionados a la afiliación cultural y temporal, identificación del género, comparaciones de atributos estilísticos y técnicos, y los contextos iconográficos derivados de mi extenso inventario de artefactos Yaya-Mama/Pucara en alfarería, piedra, metal y tejidos. Una versión sintetizada de este trabajo fue presentada en el II Simposio Internacional de Estudios Andinos y Amazónicos, realizado en Cuzco (S. Chávez 2017).

### **Afiliación cultural y temporal**

La pequeña escultura lítica tiene muchos atributos de la cultura Pucara en la cuenca norte del Titicaca. Pucara representa una versión tardía (ca. 100 a.C.) de la Tradición Religiosa Yaya-Mama, pero con continuidades más elaboradas en la construcción de los templos semi-subterráneos; escultura en piedra (incluyendo imágenes tridimensionales y diseños incisos); representaciones de personajes masculinos y femeninos con ojos verticalmente divididos; parafernalia ritual (incluyendo trompetas, quemadores ceremoniales y elegantes vasijas policromas); y lozas decoradas y enmarcadas por una cruz formée que sirvieron también como moledores de posibles sustancias psicoactivas. Los lectores pueden consultar



Foto 1: Imagen de la parte frontal de la Illa, altura 15.5 cm. (Foto MUNARQ 2018).



Foto 2: Imagen de la parte posterior de la Illa, altura 15.5 cm. (Foto MUNARQ 2018).

las siguientes referencias que sintetizan todos los indicadores materiales e interpretaciones de la Tradición Religiosa Yaya-Mama: S. Chávez 2018, 2004a, y K. Chávez 1989.

Los atributos de la estatuilla pertenecientes al estilo Pucara que están ausentes en el subsecuente estilo Tiahuanaco de lito escultura, incluyen (Fotos 1 y 2, fig. 1a-c):

a) Representación realista de un personaje de 15.5 cm de alto máximo en posición sentada, y tallado con solo la cabeza en detalle anatómico. Interpreto que los brazos y cuerpo están cubiertos por una manta decorada, la misma que la reconstruimos en base a las dimensiones de las bandas y paneles con diseños incisos que circundan la parte inferior de la estatuilla (fig. 2). Cada pie está representado con cinco dedos incisos que se encuentran debajo de una banda horizontal (probablemente el dobladillo o basta del vestido).

b) Los ojos oblongos están representados por depresiones cóncavas, y las orejas tienen depresiones circulares y cóncavas. Similares depresiones en las orejas (aunque más superficiales y ásperas) se encuentran también en personajes de género femenino en la alfarería policroma de Pucara (fig. 3, ver también S. Chávez 1992, Vol. III, Figs.

146-147). Un ejemplo de ojos oblongos con depresiones cóncavas se encuentra en una estatuilla de género femenino con alas (S. Chávez 2004a:Figs. 3.9a, b). También están presentes en la estatuilla con cabeza rota de estilo Pucara que se encuentra en el Museo de la Universidad de Pennsylvania, donde todos los ojos de animales mitológicos con orejas son depresiones cóncavas, incluyendo los cuerpos serpentiformes compuestos de tres segmentos donde las concavidades son circulares y más pequeñas (fig. 4, ver también S. Chávez 1976:8, 14 y 1984: Lámina xxxv).

Tales depresiones cóncavas muy posiblemente sirvieron para la inserción de piedras decorativas o resina. Se deberá también notar que en base a las reglas convencionales de Pucara, todos los ojos de animales y humanos están siempre verticalmente divididos en negro y crema. Un posible ojo de incrustación es una pieza de obsidiana plana de forma ovoide y lados ásperamente pulidas proveniente de nuestras excavaciones en el sitio de Taraco de la cuenca norte del Titicaca, el mismo que deriva de un nivel correspondiente al Horizonte Temprano – Intermedio Temprano (Burger, Chávez, y Chávez 2000:317, Fig. 10.9). Sin embargo, si los ojos (y orejas) contenían piedras incrustadas, ellas deberían tener una

forma convexa en el lado opuesto para encajar en las depresiones cóncavas de la estatuilla. Ya que no se han encontrado tales piedras de incrustación en contextos Pucara, es posible que las depresiones cóncavas estuvieran rellenas con resina pecedera. Por lo tanto, siguiendo las reglas convencionales de Pucara, la estatuilla podría haber tenido las orejas incrustadas así como también ojos verticalmente divididos ya sea con piedras de dos colores o rellenos con resina colorante.

c) Representaciones estilizadas de lo que parecen ser sapos o ranas son relativamente

comunes en piedra (ya sean incisas o en relieve, fig. 5), pero son raras en vasijas de alfarería. La presencia de tres dedos en las extremidades es un patrón común en las representaciones de la fauna herpetológica.

Cabe mencionar que mientras las representaciones en la estatuilla muestran una serie de batracios con las extremidades superiores e inferiores en posición anatómica y vistas de arriba, las cabezas tienen orejas.

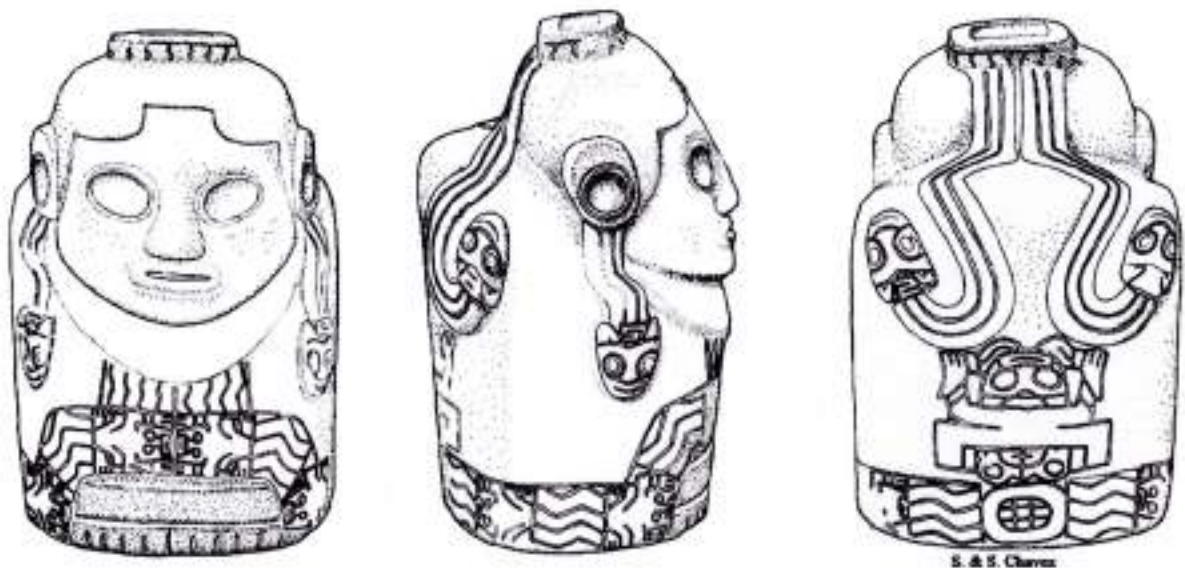


Fig. 1a, b, c: Vista frontal, lateral y posterior de la estatuilla en Berna. Calco en tinta por Stanislava R. Chávez y Sergio J. Chávez, hechas de las fotografías enviadas por el Dr. Jakob Messerli (Director del Bernisches Historisches Museum en Berna, Suiza), y con los detalles de motivos verificados y/o aclarados observando la estatuilla misma.

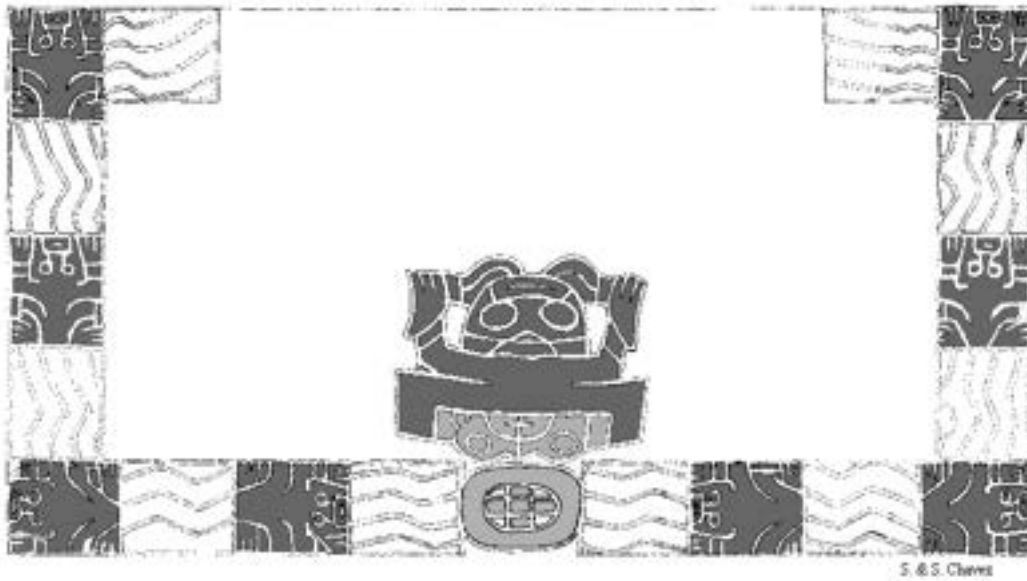


Fig. 2: Reconstrucción de la posible manta que lleva, basado en la distribución y dimensiones de los diseños en los paneles incisos de la estatuilla. Dibujado en tinta por Stanislava R. Chávez.

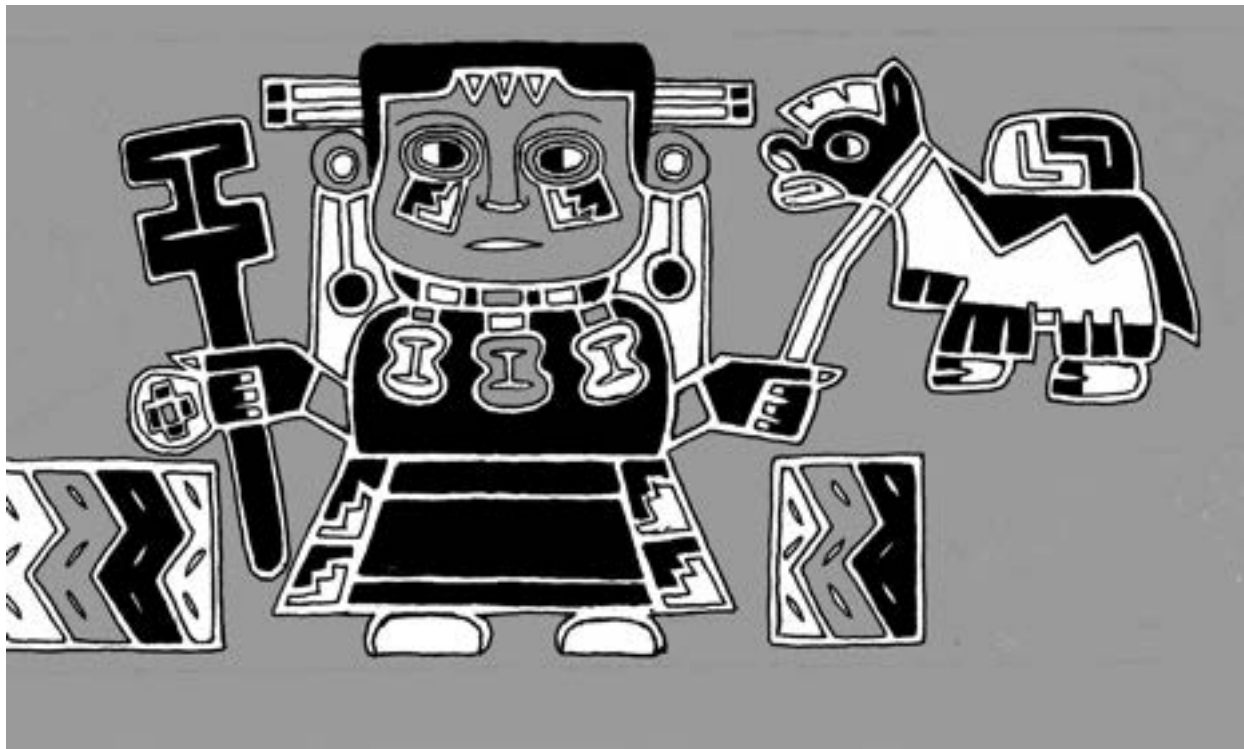


Fig. 3. Porción del tema de la Mujer con Alpaca plasmada en quemadores ceremoniales de base pedestal hechos de alfarería policroma e incisa, excavados en el templo semisubterráneo de Pucara. Reconstrucción y dibujo en tinta por Stanislava R. Chávez, basado en dibujos de Sergio Chávez.



Fig. 4. Vista frontal, lateral y posterior de la estatuilla de estilo Pucara con cabeza fragmentada. Su altura es de 20.5 cm y se encuentra en el Museo de la Universidad de Pennsylvania con incierta proveniencia indicada como "Tiahuanaco, Perú". Cortesía del Museo de la Universidad de Pennsylvania.

Tal combinación de atributos provenientes de diferentes especies de animales se aproxima al concepto de quimera o ser mitológico que existe solo en la imaginación. Además, en la estatuilla las cabezas de tales "batracios" se repiten pero con cuerpo serpentiforme emanando de las orejas y otro par emanando de un elemento rectangular a manera de moño encima de la cabeza, y colgándose a manera de trenzas que terminan en forma de volutas mirando hacia los hombros del personaje, incluyendo el símbolo conector en el cuello en forma de "L" entrelazadas (similares a los que se encuentran en la banda circundando la cara en la estatuilla de género femenino con alas, S. Chávez 2004a:Figs. 3.9a, b) y también en la carga que lleva la alpaca (Fig. 3, ver también S. Chávez 1992:Fig. 145). Ejemplos similares con cuerpos serpentiformes se pueden ver en

la fig. 4, donde están presentes a manera de trenzas, con las colas entrelazadas a manera de cinturón, y enroscadas a manera de senos. Igualmente se encuentran en por los menos dos esculturas líticas de estilo netamente Pucara encontradas en Cuzco (Rowe 1958: foto en página 259) y Tiahuanaco (Posnansky, vol. II, 1945:Figs. 91-93, 93a, 94-96).

d) Los pies traseros del batracio que se encuentra en la espalda y encima de la cruz ajedrezada terminan en dos cabezas de animales vistos de cabeza y pegados por la nariz y boca. Dichas cabezas son las únicas que están vistas de perfil en la estatuilla, y son relativamente frecuentes en la iconografía de Pucara asociadas con las alpacas de la mujer (S. Chávez 1992:Figs. 182, 185). También están presentes con las caras mirando a los lados opuestos (a manera de

pies traseros del batracio con orejas) y situados a la altura de los codos en la estatuilla de Pennsylvania (fig. 4).

e) Dos paneles con tres bandas paralelas en zigzag situados en el pecho, y otros que se encuentran alternando entre los paneles de batracios estilizados en la banda inferior de la manta (fig. 2). La consistencia del ancho modular de los diseños en zigzag está dentro del patrón del estilo Pucara, como se puede ver en la franja inferior que flanquea a la Mujer con Alpaca en tres colores (fig. 3). En la estatuilla, la división tripartita de zigzags presente en cada panel podría también representar solo segmentos de los animales míticos con cuerpos serpentiformes y ondulantes que también poseen tres segmentos. Tales zigzags en tres segmentos se encuentran también a la altura de los hombros y lados, y en cuatro segmentos en el pecho de la estatuilla de Pennsylvania (fig. 4).

f) El collar que lleva el personaje en el cuello es otro atributo Pucara que está presente solo con la mujer en el tema de la Mujer con Alpaca (fig. 3, ver también las variaciones de collares y colores en S. Chávez 1992:Figs. 142-146).

g) Un elemento inusual en la estatuilla es el marco rectangular en relieve que se encuentra

encima de la cabeza, de donde emana un par de bandas paralelas detrás de la cabeza, cada una compuesta por tres segmentos. Luego, cada banda se bifurca y extiende hasta la espalda, y termina en una cabeza de animal con orejas vista de arriba y gira en curva hacia los hombros. Otro motivo similar emana por debajo de cada oreja y se extiende hasta más abajo de los hombros. En los pocos ejemplos preservados de estatuas de piedra de estilo Pucara, tales motivos con cuerpos serpentiformes o curvados terminando en cabezas con oreja, emanan de los lados de la cabeza a la altura de las orejas (no de encima de la cabeza), y terminan a la altura de los hombros. Consecuentemente, a diferencia de las observaciones de Ponce (1969:19), la estatuilla no tiene trenzas, y las bandas segmentadas que emanaban del marco rectangular encima de la cabeza podrían ser un ornamento o tocado de la cabeza.



Fig. 5: Vasija lítica con diseños de estilo Pucara representando batracios míticos en bajo y alto relieve. Se encuentra en el Museo de la Universidad del Cuzco, proveniente de la región de Chumbivilcas.

## Identificación del género

Basado en la documentación y estudio de literalmente miles de fragmentos de vasijas de alfarería derivados de las extensas excavaciones y prospecciones de superficie en el sitio de Pucara y sitios aledaños en Perú, pude reconstruir dos temas principales con atributos de los géneros masculinos y femeninos: el Tema del Hombre Felino, y el Tema de la Mujer con Alpaca (cada uno con sus propios dominios y posiciones sobrenaturales), seguido de diversos motivos y diseños geométricos, y representaciones de felinos con categoría intermediaria entre los dos personajes o temas (Chávez 1992, 2002, 2004a, 2018). Por lo tanto, la estatuilla tiene los siguientes atributos diagnósticos derivados del Tema de la Mujer con Alpaca (fig. 3):

La representación de la línea del cabello en ambos lados de la frente, ya que ella siempre se peina el cabello hacia atrás. La boca está cerrada, y el contorno de la quijada es realista y sin prominencia. Las orejas con depresiones circulares cóncavas (probablemente para contener piedras decorativas o resina a manera de “aretes”) son relativamente comunes en los personajes de género femenino en la alfarería Pucara.

Todas las representaciones de mujeres en la alfarería Pucara poseen un collar en el cuello formado por una sola hilera de pequeños segmentos rectangulares en rojo, negro y crema (probablemente representando piedras decorativas). También hay raros casos de collares en dos hileras que tienden a formar una extensión gruesa debajo de la quijada, tal como el que se encuentra en la estatuilla. Por lo tanto, es posible que el collar de dos hileras pudiera haber tenido también “piedras pintadas”. Una alternativa que me hizo notar Stanislava Chávez, es que el escultor podría haber seleccionado una banda natural más clara en la piedra para enfatizar el collar en la estatuilla, y su extensión en la parte posterior podría haber sido usada para marcar el filo de la manta o prenda. Rowe también nota la vena blanca en la estatuilla, pero él concluye que esta “fue utilizada por el escultor para marcar la unión entre la cabeza y cuello” (mi traducción de Rowe 1958:260).

La cruz ajedrezada dentro de una banda ovoide en la parte inferior y central de la espalda del personaje. En la iconografía de Pucara, este diseño está estrictamente asociado con el tema y motivos de la Mujer con Alpaca (ver por ejemplo S. Chávez 1992:Figs. 146, y 2004:Fig. 3.23), así como también en los brazos de la

estatuilla de Pennsylvania (fig. 4), y en la espalda de algunos batracios con oreja de la vasija lítica del Cuzco (fig. 5).

Debo también notar que a pesar de las principales reglas convencionales usadas en la representación de personajes de género femenino en la alfarería Pucara, hay también diferencias secundarias que hacen a cada personaje diferente en la clase de ornamentos, pinturas/tatuajes en la cara (tales como “lagrimales” pintados e incisos y elementos escalonados en la frente), y diseños geométricos en el vestido. Por la tanto, la banda horizontal circundando la base del personaje con la alternación de paneles con batracios estilizados y diseños geométricos en zigzag (que lo interpreto como diseños tejidos en su manta), y el animal en su espalda que parece ser una versión grande del batracio estilizado con orejas (el mismo que agarra en cada mano un apéndice a manera de una la lengua bifurcada de serpiente), podrían también servir para enfatizar los aspectos únicos en la representación femenina de la estatuilla.

### **Representación de la “joroba”**

Son muy raras las representaciones de personajes “jorobados” en el territorio norte de Pucara, pero si hay algunos ejemplos de tales estatuas de estilo Pucara en la cuenca sur (Ponce

1969: Figs. 14-15; S. Chávez 2018:29, Fig. 2.16). En la descripción original de la estatuilla Rowe indica que “La figura evidentemente sugiere un hombre jorobado sentado en sus talones con sus rodillas levantadas debajo de su camisa” (mi traducción de Rowe 1958:260). Desde entonces, pude incrementar el banco de datos, identificar el sexo/género de personajes masculinos y femeninos en diferentes medios, y documentar sus atributos asociados dentro de un área geográfica más amplia de distribución e interacción. Por lo tanto, basado en extensas comparaciones y observaciones, la estatuilla no está sentada en sus talones porque es físicamente difícil o imposible mantener el torso en una postura vertical debido a que la gravedad obliga al cuerpo a inclinarse hacia adelante para mantener estabilidad. Propongo que ella se encuentra sentada con el torso recto en un banquillo bajo que se encuentra oculto debajo de su manta larga.

De igual manera, asumiendo que la estatuilla fue tallada con el mismo realismo de atributos anatómicos de Pucara, la protuberancia en la espalda no representa la condición médica conocida como cifosis dorsal, que está asociada con la sobre curvatura de las vértebras torácicas como resultado de una enfermedad degenerativa (tal como artritis) o el problema

de desarrollo relacionado a osteoporosis (fig. 6a). Esta condición se presenta en la séptima vértebra cervical, mientras que la “joroba” o protuberancia en la estatuilla se encuentra encima del cuello y al nivel de la oreja. Mi interpretación es que la “giba” podría ser la protuberancia que resulta al llevar una manta rectangular (conocida como phullu en Bolivia y lliklla en Cuzco) sujeta debajo del cuello con alfiler, tal como lo usan hoy las mujeres de vestimenta tradicional. Por lo tanto, es el alfiler que sujeta y levanta la manta detrás de la cabeza (fig. 6b), de lo contrario la manta solo descansaría en los hombros. Joerg Haeberli, que también fue invitado para presentar un

informe sobre la estatuilla y compartió conmigo su versión preliminar, presenta una observación similar.

Además, aunque la estatuilla no tiene el alfiler o “tupu” visible (o podría estar oculto debajo del collar que lleva), hay una incisión vertical separando la banda de paneles horizontales de batracios estilizados y el par de paneles con diseños en zigzag en el pecho. Tal separación vertical ocurre a la altura del pecho cuando se lleva la manta prendida con alfiler. Ver también la figura 2 mostrando la reconstrucción de la manta con los paneles verticales y horizontales de batracios estilizados y alternados por paneles con diseños en zigzag.



a



b

Figura 6a: Dibujo hecho por Sergio Chávez de una fotografía mostrando a un paciente con la enfermedad degenerativa conocida como cifosis dorsal; fig.6b: Fotografía mostrando el uso actual de la manta sujeta con alfiler, que levanta o forma una protuberancia detrás de la cabeza.

## Lugar de origen de la estatuilla

Basado en el estudio de atributos estilísticos y técnicos, hay muchas lito esculturas de estilo Pucara en y alrededor del área de Tiahuanaco. Fue John Rowe el primero en proponer en 1958 la posibilidad que esculturas Pucara fueron traídas a través del lago en tiempos antiguos (incluyendo las dos grandes que se encuentran flanqueando la entrada de la iglesia en el pueblo de Tiahuanaco).

Posteriormente, yo también identifiqué otros especímenes de estilo Pucara en y alrededor de Tiahuanaco, y el mejor ejemplo (adicionalmente confirmado por los análisis petrográficos), es el caso de la estela de Arapa cuya porción basal (conocida como Piedra del Rayo) fue transportada en tiempos antiguos a Tiahuanaco desde Arapa en Perú que se encuentra a 220 km. La dimensión de los dos fragmentos unidos es de 5.75 metros de longitud y 2.5 toneladas de peso (S. Chávez 1976, ver también 1984).

Una comparación estilísticamente cercana es la estatuilla sin cabeza de 20 cm de alto con atributos femeninos y también en posición sentada (aunque sin “joroba” y aparentemente sin collar) que se encuentra en el Museo de la Universidad de Pennsylvania (fig. 4). Lamentablemente, el historial de acceso al

museo es ambiguo porque indica su procedencia como “Tiahuanaco, Perú” (Kidder 1965: Fig. 6a-d; S. Chávez 1976:14). Además, las esculturas de estilo Yaya-Mama (incluyendo Pucara) también incluyen piezas pequeñas que son objetos portables y pueden ser fácilmente transportados a lugares distantes, y la estatuilla podría también haber sido traída de Perú al área de Tiahuanaco en tiempos antiguos. Otra posibilidad es que podría haber sido excavada en Tiahuanaco, e inclusive traída de Perú en tiempos más recientes, por ejemplo, facilitado por viajeros durante la Confederación Peruana-Boliviana de 1837-1839 (Boero Rojo 1993:159-160, Arnade 1996:382).

## Los contextos etnográficos, lingüísticos y etnohistóricos

Muchas de las esculturas pertenecientes a la tradición Yaya-Mama que se extienden desde la cuenca del Titicaca hasta la cuenca del Cuzco (S. Chávez 1989), continúan siendo usados hoy como objetos de veneración por gente de habla aymara y quechua en la región. Por lo tanto, es posible que algunas ideas asociadas con el personaje de estilo Pucara pudieran haber continuado en los tiempos cuando Tschudi obtuvo la estatuilla en Tiahuanaco, donde estaba siendo usada como un objeto de culto e incorporada en rituales e intereses más

recientes relacionados a la protección contra ladrones. Sin embargo, el nombre descriptivo dado a la estatuilla como “el dios/santo de ladrones”, sugiere lo opuesto. Siguiendo la descripción misma de Tschudi reproducido por Rowe en 1958, él estaba acompañado en Tiahuanaco por su guía local (Ponce de León), quien aparentemente trajo y mostró el ídolo a Tschudi acompañado por “una muchedumbre de Indios”, e indicó que “Los indios le mostraban la misma reverencia que tenían a cualquiera de los santos de la iglesia”. Además, la siguiente descripción claramente muestra que la estatuilla estaba asociada con la protección contra ladrones: “cada vez que ocurría un robo, la víctima del robo trajo una vela especial y la ofrecía con la firme creencia que él podría encontrar al ladrón con ayuda del santo”. De igual manera, Tschudi concluye “Cuánto se habrán alegrado los ladrones de Tiahuanaco cuando supieron de la abducción del curioso santo” (todas las frases son mi traducción de la versión original publicada por Rowe 1958:261).

Adicionalmente, propongo que el nombre “el dios/santo de los ladrones” fue mal traducido por el guía de Tschudi por las siguientes razones: No existe una palabra para “santo” en el idioma aymara, ni tampoco la distinción de

género entre los sustantivos para “el santo” o “la santa”. La manera correcta en aymara para nombrar “al santo de los ladrones” es lunthatat arxatiri (protector contra ladrones), y el guía de Tschudi lo confundió con lunthataru arxatiri (protector de los ladrones). Por lo tanto, la falta de atención a los finales “tat” y “taru” cambia drásticamente los significados (este aspecto fue confirmado el 19 de junio del 2014 con Pablo Ramos Nina, quien es nativo hablante y profesor del idioma aymara en Copacabana).

Finalmente, referente a la relación entre la estatuilla prehispánica y el personaje más reciente conocido como ekeko (“el dios de la prosperidad”) con la característica de poseer joroba, ni Tschudi u otros autores indican tal asociación, excepto la especulación de Ponce y sus suposiciones de que la estatuilla es de sexo y género masculino. Además, Ponce en su libro *Tunupa y Ekako*, presenta una serie de ejemplos en soporte a su argumento mostrando las representaciones conocidas de hombres ekekos (sin joroba) en yeso y plata desde los siglos XIX al XX (Ponce 1969:Figs. 131-138), así como también la descripción de un tupo de plata (de proveniencia desconocida) conteniendo la representación en relieve y perfil de un personaje jorobado y desnudo mostrando su pene erecto. Este último fue aparentemente

la raíz para el argumento principal de Ponce, que el dios ekeko fue originalmente jorobado en tiempos prehispánicos. No obstante, la escritura correcta derivada de la pronunciación por los hablantes nativos del aymara es iqiqu (no ekeko). Sin embargo, Ludovico Bertonio (1956:99 Parte II) en su diccionario aymara de 1612 menciona “ecaco” en asociación con Thunupa (no relacionado al significado moderno de iqiqu) con las siguientes anotaciones: “Ecaco, Thunupa: nombre de uno de quien los indios antiguos cuentan mucha fabulas: y muchas aun en este tiempo las tienen de verdaderas...” “Ecaco: Hombre ingenioso que tiene muchas trazas.”

Las tradiciones orales recogidas por cronistas como Ramos Gavilán (1976:30-31, 38) describen Thunupa (también conocido como Tuapaca, Tunupa, Tahuapaca y Taapac) como un hombre divino blanco de ojos azules y barba larga quien vino a Perú a través de Brasil, Paraguay y Tucumán. Él estaba asociado con el relámpago y los volcanes, y su culto es confundido algunas veces con el del creador Viraqocha (Rostworowski 2010:139-140).

Por lo tanto, la estatuilla de estilo Pucara de Tiahuanaco no comparte las descripciones o representaciones de ekeko/iqiqu, ecaco/ekako, thunupa, ni tampoco el género masculino con la

característica joroba. Y su asignación del siglo XIX como “el dios/santo de/contra ladrones”, representan empero otra incorporación dentro de las necesidades/intereses sociales y culturales de gente de habla aymara, usando una imagen que originalmente fue tallada hace dos mil años en una locación distante pero culturalmente relacionada.

### Conclusiones

La estatuilla de Tiahuanaco representa uno de los mejores ejemplos bien preservados de la cultura Pucara. Todas sus características técnicas e iconográficas encajan dentro de los atributos correspondientes al estilo Pucara en la cuenca norte, que es una versión tardía de la Tradición Religiosa Yaya-Mama de hace dos milenios.

Igualmente, la estatuilla representa a un personaje de género femenino por compartir muchos atributos directamente relacionados al Tema de la Mujer con Alpaca de la cultura Pucara, incluyendo los batracios estilizados con orejas en la cabeza, similares cabezas con cuerpos serpentiformes y divididos en tres segmentos, la cruz ajedrezada y los diseños geométricos tripartitos en zigzag.

Las representaciones de personajes con “joroba”

se encuentran también en algunos ejemplos de la lito escultura de estilo Pucara. Sin embargo, la locación de la joroba en la estatuilla es en realidad la prominencia que resulta de la manta prendida que ella lleva, en vez de ser la condición degenerativa relacionada a artritis u osteoporosis que afecta la vértebra torácica. Igualmente, la posición recta/vertical del torso implica que ella está sentada en un banquillo, y no en sus talones.

Basado en la ausencia de la palabra para “santo” y sus distinciones de género en el idioma aymara, la manera correcta de nombrarlo debería ser lunthatat arxatiri (protector contra ladrones), en vez de “el santo de los ladrones”.

La estatuilla prehispánica no comparte las descripciones o representaciones del reciente personaje o “dios de la prosperidad” conocido como ekeko/iqiqu, o entre los personajes históricos de ecaco/ekako y Thunupa.

Basado en muchas lito esculturas de estilo Pucara que se encuentran en y alrededor del área de Tiahuanaco, la estatuilla fue muy posiblemente traída de la región de Pucara en tiempos antiguos. A la inversa, podría haber sido también excavada en Tiahuanaco o en el norte de la cuenca del Titicaca, y traída en el siglo XIX, facilitado por su pequeño tamaño, e

incorporado como un objeto de culto en rituales religiosos e intereses más recientes por gente de habla aymara en Tiahuanaco.

### **Recomendaciones incluidas en mi informe técnico del 2014**

Entre las recomendaciones que incluí a las autoridades del Bernisches Historiches Museum de Berna en Suiza, fue no lavar o limpiar la estatuilla porque podría todavía tener residuos de los pigmentos de pintura originales especialmente alrededor de la cara, cabello y collar; así como también posibles huellas de la resina y/o goma usada para asegurar las piedras decorativas dentro de las cavidades cóncavas de las orejas y ojos. Lamentablemente, hay muy pocos ejemplos de pintura preservada en la lito escultura de Bolivia y Perú. Uno de esos se encuentra en una estatua de estilo Pucara donde la pintura roja esta preservada dentro de las incisiones (S. Chávez [insertado de Young-Sanchez] 2004a: Fig. 3.7a,b).

Fue recién durante la visita que realizamos al Museo Nacional de Arqueología en La Paz el 26 de julio del 2019, cuando pudimos observar directamente la estatuilla usando un lente de magnificación, y notamos que ya no existían residuos de pigmentos o resina. Sin embargo, notamos que las incisiones eran finas

y consistentes en toda la superficie, lo que nos hace pensar la posibilidad de que hayan sido hechas usando alguna clase de punzón o grabador filo hecho de bronce que tiene mayor dureza que piedra o cobre. En base al estudio de pequeños objetos metálicos que excavamos asociados con algunas tumbas Yaya-Mama que circundan el templo semisubterráneo de Ch'isi en Copacabana, la Dra. Heather Lechtman especialista en metalurgia Andina del Instituto Tecnológico de Massachusetts, identificó el uso del bronce (S. Chávez 2019).

En mi informe técnico solicité también examinar la base de la estatuilla para ver marcas de pulido como posible resultado de haber sido usado también como moedor de estilo batán, ya que las fotografías tomadas por el museo en Berna fueron hechas de un ángulo ligeramente alto y no permitían confirmar la posibilidad de tener la característica base convexa. Mi pedido se basó en la identificación que hice de una estatuilla de estilo Pucara en la región de Pucara con desgaste convexo y pulido en su extremo inferior (S. Chávez 2018:31-32, Fig. 2.23).

Fue ciertamente un gesto positivo y ejemplar de parte de las autoridades del Bernisches Historisches Museum en Suiza facilitar el retorno merecido de la estatuilla a Bolivia.

Finalmente, quisiera sugerir la posibilidad de consultar y/o informar a los descendientes de la gente de habla aymara, quienes usaron la estatuilla como un objeto de culto en Tiahuanaco, sobre su futura locación reflejando la importancia, veneración y contexto cultural que tuvo hasta el año 1858.

### Agradecimientos

Al Lic. David Trigo, cuya habilidad y dedicación conozco y aprecio desde la vez que fui su asesor externo de tesis, por invitarme a escribir este artículo y permitirme, en calidad de responsable del museo, verificar los atributos observando la estatuilla misma que se encuentra actualmente en el MUNARQ. A mi esposa, amiga, y colega la Lic. Stanislava R. de Chávez por sus comentarios en varias versiones de este artículo, su constante apoyo y colaboración especialmente en la preparación de todas las ilustraciones. Quiero también dedicar este trabajo a la memoria del fallecido arqueólogo boliviano, Maks Portugal Zamora, quien fue también amigo y contacto intelectual de mi padre. Fue también allá por los años 70 cuando él me ayudó con los trámites administrativos y permiso oficial para realizar el calco de la Piedra del Rayo en Tiahuanaco.

Copacabana, 5 de agosto, 2019

## Bibliografía

- Arnade, C. W. (1996). "Perú-Bolivia Confederation." *Encyclopedia of Latin American History and Culture* (Vol. 4), (Ed.) B. A. Tenenbaum, pp. 382. Charles Scribner's Sons. New York.
- Bertonio, Ludovico. (1956 [1612]). "Vocabulario de la lengua aymara". (Edición facsimilar), Litografía Don Bosco, La Paz.
- Boero Rojo, H. (1993). "Bolivia Mágica", Tomo II. Talleres de Industrias Offset Color S.R.L. La Paz.
- Burger, R. L.; K. L. Mohr Chávez; y S. J., Chávez. (2000). "Through the Glass Darkly; Prehispanic Obsidian Procurement and Exchange in Southern Peru and Northern Bolivia". *Journal of World Prehistory*, Vol 14, No. 3. Plenum Publishing Corporation.
- Chávez, S. J. (2019). "Identificación, Definición e Importancia de la Tradición Religiosa Yaya-Mama en la Cuenca del Titicaca". *Chachapuma, Revista de Arqueología Boliviana*, No. 9. La Paz.
- Chávez, S. J. (2018). "Identification, Definition, and Continuities of the Yaya-Mama Religious Tradition in the Titicaca Basin". En *Images in Action: The Southern Andean Iconographic Series*, pp. 17-49, (Ed.) William H. Isbell, Mauricio Uribe, Anne Tiballi, y Edward Zegarra, Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles.
- Chávez, S. J. (2017). "La Identificación Cultural, Temporal y Género de una Estatuilla de Tiahuanaco", ponencia presentada en el II Simposio Internacional de Estudios Andinos y Amazónicos "Manuel Chávez Ballón" en homenaje a la memoria de Karen. L. Mohr Chávez, realizada en la Universidad San Antonio Abad del Cuzco, 3-4 de julio, 2017.
- Chávez, S. J. (2014). "Comentarios Sobre la Proveniencia Cultural y Asociación Temporal de la Estatuilla en el Bernisches Historiches Museum de Berna, Suiza", Informe Técnico presentado al director y curador del Museo de Berna, y a la embajadora de Bolivia en Alemania y Suiza.
- Chávez, S. J. (2008). "Resumen de los Trabajos Arqueológicos del Proyecto Yaya-Mama en el Sitio de Cundisa, Copacabana". En *Chachapuma: Revista de Arqueología Boliviana*, No. 4, pp. 49-53.
- Chávez, S. J. (2004a). "The Yaya-Mama Religious Tradition as an Antecedent of Tiahuanaco". En *Tiwanaku: Ancestors of the Inca*, pp. 71-75, 81-85, 90-93, (Ed.) Margaret Young-Sanchez. Denver Art Museum y la University of Nebraska Press, Lincoln and London.

Chávez, S. J. (2004b). "The Carved Slab from Copacabana: Analysis and Comparisons". En *Tiwanaku: Ancestors of the Inca*, pp. 88-89, (Ed.) Margaret Young-Sanchez. Denver Art Museum y la University of Nebraska Press, Lincoln and London.

Chávez, S. J. (2002). "Identification of the Camelid Woman and Feline Man Themes, Motifs, and Designs in Pucara Style Pottery". En *Andean Archaeology II: Art, Landscape, and Society*, pp. 35-69, (Ed.) Helaine Silverman y William H. Isbell, Kluger Academic/Plenum Publishers, New York.

Chávez, S. J. (1992). "The Conventionalized Rules in Pucara Pottery Technology and Iconography; Implications for Socio-Political Developments in the Northern Lake Titicaca Basin" (Vols. I-III). Tesis de Ph.D. en *Anthropología (Archeología)*, Departamento de Anthropología, Michigan State University. Asesores de tesis: Drs. Joseph L. Chartkoff, Lawrence H. Robbins, Helen P. Pollard, Susan Madigan, y John H. Rowe de la University of California en Berkeley.

Chávez, S. J. (1989). "Archaeological Reconnaissance in the Province of Chumbivilcas, South Highland Peru." En *Expedition*, Vol. 30, No. 3, 1988, pp. 27-38. The University Museum magazine of *Archaeology/Anthropology*, University of Pennsylvania, Philadelphia. Edición especial dedicada a

Andean Archaeology, editado por Karen L. Mohr Chávez.

Chávez, S. J. (1984). Mis artículos de 1976, 1980, y 1982a-b (indicados abajo) fueron conjuntamente traducidos como "La Piedra del Rayo y la Estela de Arapa: Un Caso de Identidad Estilística, Pucara-Tiahuanaco." *Arte y Arqueología* 8-9, Instituto de Estudios Bolivianos, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia.

Chávez, S. J. (1982a). "Notes on Some Stone Sculpture from the Northern Lake Titicaca Basin". *Ñawpa Pacha*, 19, 1981, pp. 79-91. Berkeley.

Chávez, S. J. (1982b). "Note on: 'Further Inquiries into the Case of the Arapa-Thunderbolt Stela.'" *Ñawpa Pacha*, 19, 1981, pp. 189-191. Berkeley.

Chávez, Sergio J. y David B. Jorgenson (1980). "Further Inquiries into the Case of the Arapa-Thunderbolt Stela." *Ñawpa Pacha* 18, pp. 73-80 ff. Berkeley.

Chávez, S. J. (1976). "The Arapa and Thunderbolt Stelae: A Case of Stylistic Identity with Implications for Pucara Influence in the Area of Tiahuanaco." *Ñawpa Pacha* 13, *Journal of the Institute of Andean Studies*, 1975, pp. 3-25. Berkeley. Este artículo fue reimprimido en *Pre-Columbian Art History:*

Selected Readings, editado por Alana Cordy-Collins y Jean Stern, 1977, pp. 333-351. Peek Publications. Palo Alto, California.

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

Kidder II, Alfred. (1965). "Two Stone Figures from the Andes; Question: Which Part?" Expedition (The University Museum Magazine of Archaeology/Anthropology, University of Pennsylvania), Vol. 7, No. 4, pp.20-25. Philadelphia.

Mohr Chávez, Karen L. (2001). "La Culture Chiripa; Religion et sacralité sur les rives du lac Titicaca." *Les Dossiers d'Archeologie*, No. 262-avril, pp.24-29. Dijon.

Mohr Chávez, Karen L. (1989). "The Significance of Chiripa in Lake Titicaca Basin Developments." Expedition (The University Museum Magazine of Archaeology/Anthropology, University of Pennsylvania), Vol. 30, No. 3, pp.17-26. Philadelphia.

Ponce Sanginés, Carlos (con la colaboración de Gregorio Cordero Miranda) (1969). *Tunupa y Ekako; Estudio Arqueológico Acerca de las Efigies Precolombinas de Dorso Adunco*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, Publicación No. 19. Talleres de Cooperativa de Artes Gráficas E. Burillo Ltda., La Paz.

Posnansky, Arthur. (1945). *Tihuanacu, la Cuna del Hombre Americano*, Tomos I-IV. J.J. Augustín, Nueva York.

Ramos Gavilán, Alonso (1976/1621). *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. Academia Boliviana de la Historia. Empresa Editora "UNIVERSO" - La Paz.

Rostworowski de Diez Canseco, María (2010). "El Mundo Sagrado de los Incas," en *Incas*. Biblioteca Imprescindibles Peruanos. Empresa Editora El Comercio S.A. - Producciones Cantabria S.A.C. Lima.

Rowe, John H. (1958). "The adventure of two Pucara statues." *Archaeology*, Vol. 11, No. 4, December, pp. 255-261. Brattleboro.



# TIWANAKU



## TIWANAKU

*Principal sitio arqueológico de Bolivia. Se encuentra a 72 km. de la ciudad de La Paz. En una superficie de 30 hectáreas, presenta un conjunto de restos templarios de la cultura Tiwanaku, entre ellos el templo de Kalasasaya (126 por 117 metros), en cuyo interior está la famosa Puerta del Sol, el templete semisubterráneo con sus enigmáticas cabezas clavadas y los restos de Kantataita, Putuni y Kericala. También se pueden apreciar las pirámides de Akapana y Pumapunku (descubiertas sólo en parte y actualmente en excavación). Este sitio arqueológico está entre los más antiguos de las culturas andinas y sus restos sorprenden por su monumentalidad, por la perfección de la técnica constructiva y decorativa. Dentro de su entorno se encuentra una planicie altiplánica entre dos serranías, algunos campos de cultivo y comunidades nativas.*

*Imposible dejar de mencionar la artesanía de la zona: pequeñas piedras cuidadosamente labradas, tomando como modelo monolitos, amuletos tiwanacotas y aymaras; de igual manera la alfarería trabajada con gran maestría tal como vasos ceremoniales, sahumadores, puertas del sol y otros para ofrecer a los visitantes.*

### **Atractivos**

*Sitio arqueológico con restos de una pirámide, templos y monumentos. Museo de sitio, además de artesanías relacionadas.*

### **Como llegar**

*Desde La Paz hasta la ciudad de El Alto, luego tomar la carretera que se dirige hacia Guaqui y Desaguadero. La población de Tiwanaku se encuentra a 68 kms.*

*Varias operadoras de turismo en La Paz ofrecen el servicio de tour a este destino. Se oferta el servicio público de transporte a esta localidad desde la zona del Cementerio en la ciudad de La Paz.*



## HISTORIA Y ESTUDIO DE UN CHACHAPUMA



## HISTORIA Y ESTUDIO DE UN CHACHAPUMA DEL ESTILO TIWANAKU<sup>3</sup>

### RESUMEN

El hombre puma o “Chachapuma” en el lenguaje aymara altiplánico, define a un ser con cuerpo humano y cabeza de felino que incluye atributos del arquetipo del “decapitador” ya que sujeta en una mano un hacha y en la otra una cabeza trofeo humana. El presente artículo constituye el resultado investigativo de un caso particular: la estatua de hombre puma Tiwanaku de la colección Diez de Medina del MUNARQ, enfocado a aportar un estudio de su simbolismo y un recorrido a su historia particular a través del tiempo, tras la recuperación y conservación de dicha estatua durante los re-inventarios y trabajos de conservación en MUNARQ en 2018.

**Palabras Clave:** Chachapuma, decapitador, Tiwanaku, simbolismo.

### ABSTRACT

In the altiplano Aymara language, the Feline Man or "Chachapuma" defines a being with human body and feline head that includes characteristics of the archetypical "Decapitator" holding an axe in one hand and a trophy head in the other. This article present the results of the study of one particular such figure: the statue of the Tiwanaku Feline Man from the Diez de Medina Collection at the MUNARQ. The article provides a study of its symbolism and a summary of its history culminating in its recovery and conservation at the MUNARQ in 2018.

**Keywords:** Chachapuma, Decapitador, Tiwanaku, symbolism

---

3. Carlos E. De la Torre Guagama. Estudiante de la Carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, Pasante del MUNARQ. Email: carlosenrriquedelatorre@gmail.com

## Introducción

Dentro de la cultura Tiwanaku se ven varias representaciones de decapitadores con atributos antropomorfos y zoomorfos, como aves, cérvidos, camélidos, serpientes y felinos, tal es el caso de los Chachapumas, personajes míticos con atributos de humano y felino, que presentan ejemplos en cerámica y en esculturas monolíticas que podrían ser ídolos o dioses (Posnansky 1945, II).

Una de las estatuas de estos personajes se encuentra en el MUNARQ, misma que por un largo tiempo fue considerada extraviada. Dicha estela en realidad fue fragmentada en dos partes, la causa y momento en que fue dañada son todavía desconocidos, pero afortunadamente en 2018 una de sus partes fue ubicada en las bodegas de MUNARQ y junto con aquella que estaba expuesta (la parte que representa la cabeza de la estela) se procedió a su conservación y restauración, como resultado la estela fue reintegrada a la exposición.

Debido a que esta pieza fue adquirida en una compra a la viuda del mayor coleccionista de artefactos arqueológicos de Bolivia, Cnl. Federico Diez de Medina, después de la muerte del mismo, no se tienen datos de procedencia. Aunque podemos asumir la proveniencia de la estela como probablemente del sitio de

Tiwanaku u otro sector de la cuenca circum Titicaca.

## Antecedentes

Durante la labor de registro e inventariado en las pasantías de la gestión 2018, el 25 de octubre, dentro del MUNARQ, se encontró en una de las bodegas parte de una estatua que representaba el cuerpo de un decapitador al que le faltaba la cabeza, y gracias a la pericia del licenciado David Trigo se pudo identificar que esta era parte de una estela que yacía en exposición en MUNARQ, y que representaba la cabeza de un puma, constituyendo ambas estelas en realidad una sola estatua que habría sido fragmentada por causas desconocidas.

Tras la revisión se pasó a la conservación de la pieza, donde intervino el licenciado Samuel Oporto, conservador profesional, realizando primero la limpieza de ambas partes con cotones de algodón humedecido con agua des ionizada (fig. 1a). Durante esta etapa, se identificaron un par de hoyos en cada lado de la ruptura (fig. 1b), estos coincidían perfectamente en las dos partes, se encontraban, ambos lados, rellenos con madera, estos se debieron haber realizado tras la fractura de la pieza para poderla mantener unida, lastimosamente por el material que utilizaron en su momento ello no fue posible.



Fig. 1a: Samuel Oporto restaurando en el laboratorio del museo la pieza encontrada en bodegas de MUNARQ en 2018. 1b: Orificios que fueron realizados para sostener la cabeza del Chachapuma sobre su cuerpo utilizando madera (fotos del autor).



Fig. 2a: Foto del coronel Federico Diez de Medina Lertora (extraído de LA RAZON domingo 31 de octubre de 1 de 1948). 2b: Foto del coronel en su Museo Privado, donde se puede notar el Chachapuma en un pedestal (extraído de Querejazu, R., 1983).

El segundo paso fue la de volver a unir al personaje, para este paso el licenciado utilizó pegamento epóxico, pegamento de gran resistencia y cualidades reversibles. Y el último paso fue el de la consolidación, una vez seco el pegamento, se pasó a cubrir las marcas de la ruptura, cubriéndolo con tizanol y pegamento de carpintería, formando una masilla y recubriendo las partes afectadas.

La estatua del “Chachapuma” es de 48 cm de alto, 27 de anchura máxima, y pesa 24,60 kilogramos, tras una pericia superficial de un geólogo podemos identificar el material como toba volcánica, se encuentra recubierto con un

pigmento rojo, con códigos VC 003/278.

Ahora bien la pieza se encuentra expuesta en el museo, tal y como se encontraba con su anterior dueño, el coronel Federico Diez de Medina Lertora (1882-1963) (ver Fernando Diez de Medina 1970), arqueólogo aficionado que pertenecía a la Sociedad Arqueológica de Bolivia fundada por Arthur Posnansky (D, Browman 2007). Sobre el Chachapuma, como el resto de la colección Diez de Medina (cód. CFD), no goza de datos sobre su procedencia, o el modo de adquisición, por lógica se sobreentiende que muchas piezas de esta colección no provenían de proyectos arqueológicos, incluso algunas no

eran arqueológicas, y los pocos datos que se tiene solo son inferencias del mismo coronel.

La primera referencia a la estela del Chachapuma (fig. 2a) es en el diario *La Razón* (F, Diez de Medina 1948), donde se lo muestra sobre un pedestal dentro del museo privado de Diez de Medina. La mención sobre el Chachapuma es corta, afirmando que se trataba de un personaje de carácter ritual, específicamente como una deidad de guerreros en la sociedad Tiwanaku, hincado sobre una rodilla con un hacha en la mano derecha, y de altura similar a la que nosotros medimos.

Tras seis años el coronel vuelve a mostrar al Chachapuma esta vez en una publicación propia (Diez de Medina, 1954), siendo la misma imagen que aparece en el artículo para “*La Razón*” de 1948. La mención del personaje es aún más corta, nuevamente lo define como el dios Chachapuma, en esta ocasión el coronel define también la materia prima a la que pertenece, que difiere a nuestro resultado, tomándolo como asperón rojo.

Después de veinte años de la muerte del coronel, Roy Querejazu elaboró un texto sobre el museo y la colección Diez de Medina, donde muestra, por fotos del mismo coronel (fig. 2b),

al Chachapuma en el área lítica del museo junto al coronel, dando otro dato sobre la pieza, que portaba un arma contundente en una de su mano derecha:

“El chacha-puma, dios felínico, con la boca entreabierta, arrodillado y con un arma contundente en la mano derecha” (Querejazu R. 1983)

También menciona que se trataría de la segunda pieza escultural lítica más grande que tenía el coronel Diez de Medina dentro de su colección. Hasta ese momento nadie referenciaba a la cabeza que sujeta en la mano izquierda, ni los otros rasgos que este presenta.

Tras la muerte del coronel Diez de Medina, el 23 de mayo de 1963, el gobierno de la República de Bolivia decide comprar la colección entera a la viuda de Diez de Medina, la señora Luz Ballivian, según Resolución Suprema N° 120746, donde dispone al Museo Nacional de Arqueología la adquisición de 10.667 ejemplares precolombinos por la suma de 200.000 \$b doscientos mil Pesos Bolivianos, (Cordero G. EL DIARIO 22 de enero de 1978).

Desde ese momento no se tiene algún registro sobre el movimiento o estado de conservación del Chachapuma. Décadas

después se lo consideraría extraviado, como describe Sagárnaga (2007), e interpretando a la parte lítica de la cabeza, en exposición en MUNARQ entonces, como una pieza lítica que correspondería a un ejemplar que no sería el referido Chachapuma de Diez de Medina. Dentro del Museo Nacional de Arqueología este no sería el primer caso en el que se recupera una pieza y se la reintegra, (Huanca 2018).

En el año 2014 tras una nueva reapertura del museo, se lanza la exposición “Orígenes de mi Tierra”, en esta exposición salen a la vista del público muchas piezas, dentro de ellas se encontraba la pieza de la cabeza de la estatua del Chachapuma Diez de Medina, sin referencias a que se hubiera reconocido dicha estela como parte de la estatua señalada (Ballivian y Cuevas 2014).

### **Chachapumas**

Los Chachapumas líticos de filiación Tiwanaku presentan ejemplares encontrados a los alrededores de la actual población de Tiahuanaco, los primeros en evidenciar a estos personajes fueron los científicos de la misión francesa de 1903 y Posnansky en 1945.

Las cabezas de felinos vendrían a ser parte esencial de estos personajes, pudiendo tratarse

de máscaras (Albarracín, 2007), las que deberían ser parte de un ritual. Las cabezas que sostienen estos personajes son conocidas con el nombre de “cabezas trofeo” esto debido a que Max Uhle (en Costas, 2012), las interpretó como simbolismo de la degollación, y señaló que se debía a múltiples batallas que se deban entre distintos grupos, siendo los pertenecientes al grupo derrotado a los que se les desprendía la cabeza. Uhle afirmaba que el degollamiento representaba la supremacía y la victoria en batalla.

En las últimas décadas se llegó a la conclusión que estas cabezas no eran únicamente producto de enfrentamientos entre grupos, sino que estas eran parte de un rito que practicaban las distintas culturas pre incas en los andes y la costa, este rito se practicaba para la abundancia en las cosechas, la sangre fresca que se derramaba en la tierra era la que le daba continuidad a la vida. Empero la decapitación simbólica y/o real fue una tradición que llevo muchos años, por su parte Kolata (2003) nos dice que el ritual de degollar era parte natural de la cultura Tiwanaku.

Los Chachapumas son conocidos como decapitadores por sujetar en una mano una cabeza trofeo y en la otra un hacha.



Fig. 3: Chachapuma elaborado en basalto negro del Museo Lítico de Tiwanaku (extraído de Manzanilla, 1992: 41, fig.5).

Un caso lo muestra sosteniendo con ambas manos una cabeza trofeo (fig. 3), este ejemplar yacía como estatua a la entrada de la pirámide Akapana en Tiwanaku (Manzanilla 1992; 41), el Chachapuma sería aproximadamente del periodo III o IV .

Entre otras estatuas de Chachapumas reconocidos se tiene aquel que fue registrado por Uhle en 1895 proveniente de Cusijata en Copacabana (Eisleb, D. y Strelow, R., 1980), o el registrado por Posnansky (1945; II, figura 125).

Probablemente uno de los ejemplares líticos más parecido al Chachapuma de la colección Diez de Medina es el que se encuentra en la comunidad de Hiruhito en las orillas del lago Titicaca en la provincia Ingavi del departamento de La Paz, que fuera hallado por la referida

comunidad (fig. 4a).

Adrián Álvarez (1999) es el primero en hablar sobre los Chachapumas de Hiruhito, que durante la prospección que realizaba en el área circum-lacustre con el Proyecto de Exploración Kotamama, al pasar por la comunidad de Hiruhito, los comunarios del lugar pidieron al equipo del proyecto se excavara en un montículo, ya que el proyecto solo constaba de realizar prospecciones en varias comunidades cercanas al Lago Titicaca. La excavación se la realizó con una dimensión de 2x2 metros, y con el método de excavación por niveles arbitrarios, en esta ocasión cada 10 centímetros, logrando excavar a una profundidad de 80 centímetros por la falta de tiempo, que más tarde se pudo expandir y verificar que estos implementos pertenecían posiblemente a un templo que contenía los restos de otras dos estelas de Chachapumas y un pedestal, ver figuras 4a y b. Este conjunto ha sido datado por Pérez (2016) entre los años 800 - 1150 d.C.

El hallazgo de los Chachapumas de Hiruhito junto a un pedestal de arenisca roja, podría sugerir un patrón similar al de la Pirámide de Akapana, donde Linda Manzanilla y su equipo encontraron al Chachapuma elaborado en basalto negro, a manera de estatua guardiana de dicha pirámide (Álvarez, 1999; Pérez, 2016).



Fig. 4a: Estela de Chachapuma de Hiruhito; 4b: Pedestal y Chachapumas dañados asociados de Hiruhito (Fotos extraídas de Álvarez, 1999).

Posiblemente el rol de guardianes de templos para los Chachapumas líticos como el del presente estudio, los de Hirohito y el de Akapana sea inferible, para estelas similares reportadas por Posnansky (1945, T II) para Puma Punku (fig. 5).

Hiruhito fue un área de desarrollo cultural desde el Formativo Temprano, tras una subida del nivel del Lago Titicaca la ocupación se veía más centrada en lo montículos, más tarde durante el periodo Tiwanaku se puede notar una

fuerte presencia de cerámica de los periodos más tardíos de Tiwanaku, que luego de la caída de Tiwanaku en Hiruhito las ocupaciones desaparecen de una manera muy inesperada (Pérez A., 2016).

Tanto los Chachapumas que posee la comunidad de Hiruhito y el que pertenece a la colección CFD en el MUNARQ son en un alto grado similares, la posición en la que se encuentran y la forma son iguales, con las dos rodillas en el suelo, el hacha en la mano derecha y la cabeza



Fig. 5: Chachapumas líticos de Puma Punku (extraído de Posnansky, 1945: T II, su fig. 125).

en la mano izquierda, la cabeza perfectamente identificable con las fauces entreabiertas, la nariz en punta, los ojos saltones, y las orejas dirigidas a la parte de atrás, el cinturón con el zigzag de triángulos al igual que los símbolos en las rodillas con forma de rostros que Pérez (2016) las describe como cabezas trofeo.

En la isla de Pariti se encontraron efigies de estos Chachapumas pero de reducidas dimensiones, lo que los habría hecho portables, los cuales estaban cubiertos de un pigmento rojo (Sagárnaga y Korpisaari 2007), de forma

similar al Chachapuma Diez de Medina.

### Análisis del Chachapuma

Como ya fue mencionado por otros autores, incluido el mismo Federico Diez de Medina (1948; 1954), el Chachapuma lítico de su colección es un personaje en posición de cuclillas sobre ambas rodillas, y de manera clara se pueden notar las plantas de los pies en la parte trasera, en la mano izquierda sostiene una cabeza, en la derecha, parte muy erosionada, habría sostenido un hacha, la boca de la

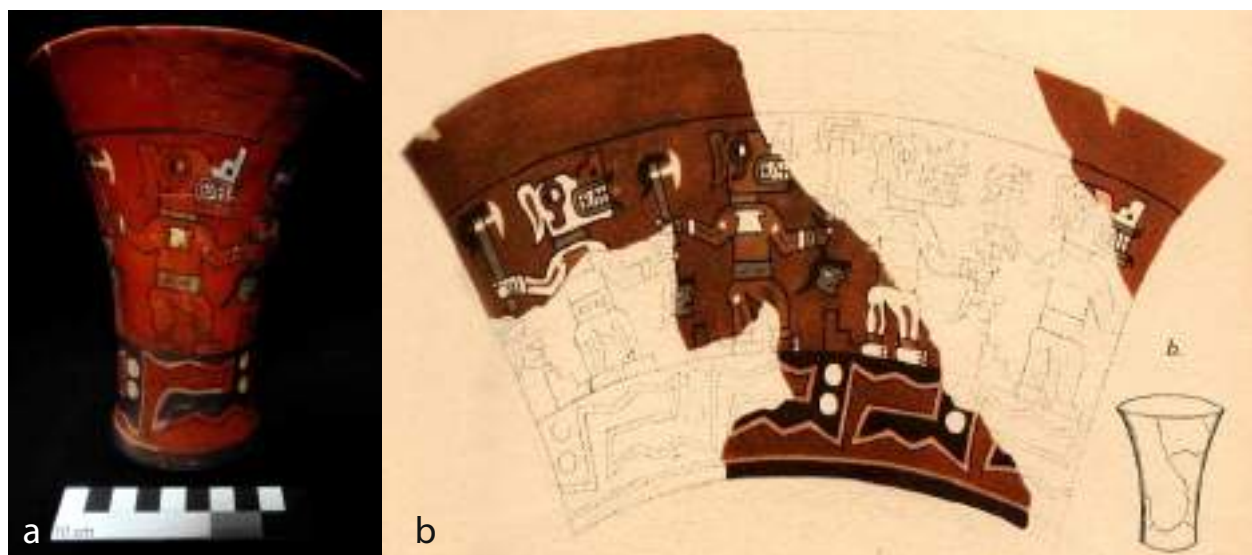


Fig. 6a: kero Cód. 283 MUNARQ, alto 21 cm., (foto Trigo 2018); fig. 6b: Despliegue del kero (extraído de Posnansky, 1957, TIII: 36-37 Plancha XX. b.)

estela la tiene entre abierta, donde se pueden notar sus 32 dientes, y en medio de la boca la lengua perfectamente tallada, las orejas están dispuestas en dirección trasera. Configuración que nos recuerda versiones clásicas de estos personajes en el arte Tiwanaku (fig. 6).

Sobre el resto de su vestidura, se puede notar bajo sus hombros un relieve, que estaría representando a un unku o poncho, a la mitad del cuerpo presenta un cinturón con decoración en zigzag y triángulos contrapuestos. Seguido por un faldellín que presenta decoración zoomorfa, de rostros de felinos de perfil, en total son 12 perfiles felinos, están dispuestos seis en la parte delantera y seis en la parte trasera, dispuestos de manera descentrada, se separan en el medio

y tres miran así a la derecha y tres a la izquierda, todos mirando a la parte inferior de la pieza. En la rodilla derecha, que es la única que se nota, presenta una decoración dividida en tres partes que representaría un rostro según Posnansky (Posnansky 1945, I), que vendrían a ser las rodilleras del personaje, Pérez (2016) menciona que estos serían cráneos (ver fig. 7, 8 y 9).

Similares atributos se van representando en los Chachapumas que ya fueron mencionados anteriormente, claramente no todos, pero si presentan la mayoría de los atributos que tiene el Chachapuma Diez de Medina.

Representaciones similares se encuentran también en Pucara en el Perú, que pertenecía



Fig. 7: Fotos de distintos ángulos del Chachapuma Diez de Medina. (Fotos del autor 2019).

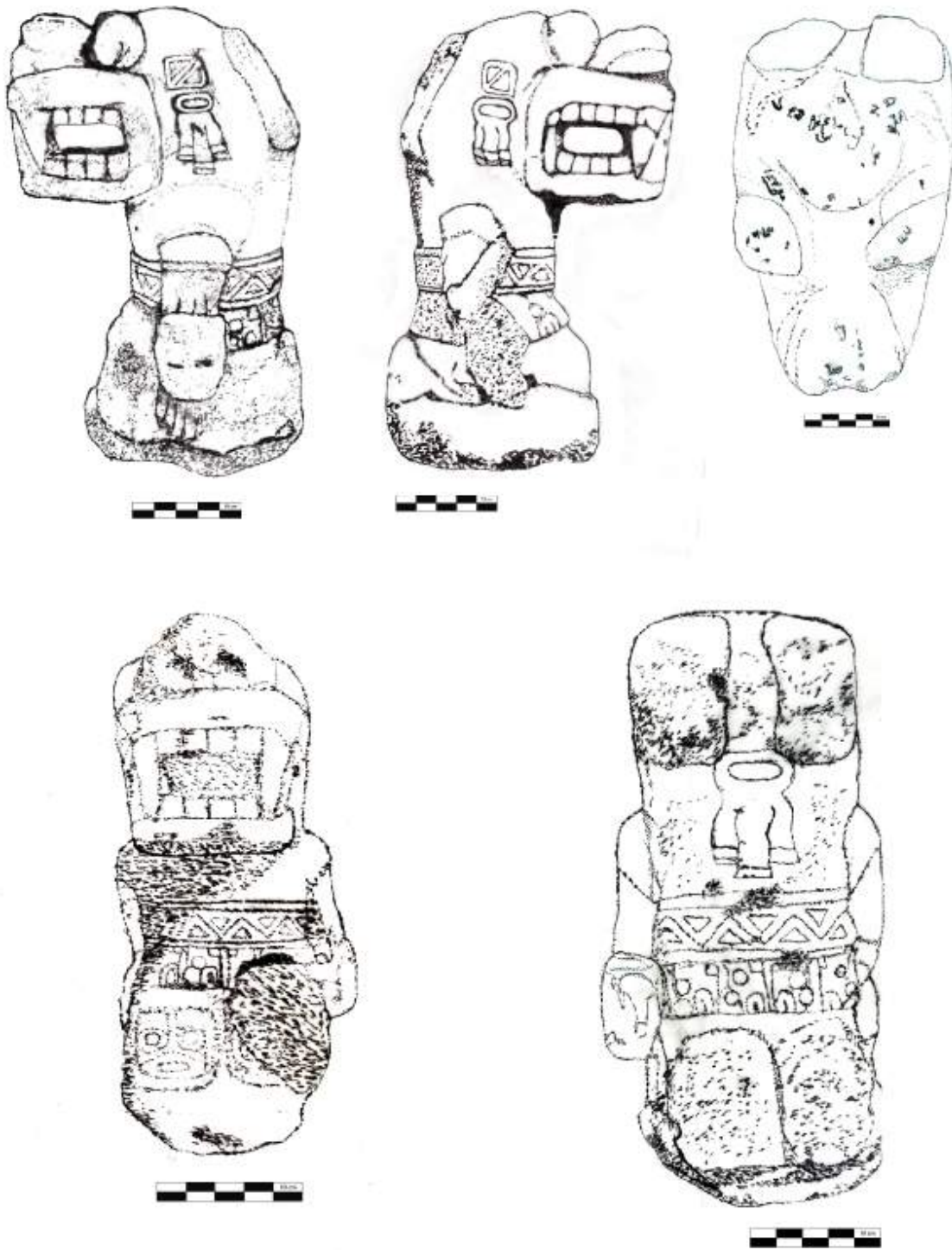


Fig. 8: Dibujos del Chachapuma desde diferentes ángulos. Dibujos de autoría propia, editados por Noelia Illanes.



Fig. 9: Iconos encontrados en el Chachapuma elaborado por Noelia Illanes.

a la denominada Tradición Yaya-Mama en el área Circum-Titicaca, descritas por Sergio Chávez, que se habrían desarrollado en tiempos anteriores a Tiwanaku, y que incluso durante ese tiempo esta tradición aun tendría gran hegemonía dentro del culto a las esculturas de piedra (S. Chávez, 2018).



Fig. 10: Escultura lítica de un decapitador Pucara similar a la de un Chachapuma. Adaptado de Young-Sánchez, 2004: su Fig. 27.

La pieza lítica del decapitador de Pucara (fig. 9) que según la descripción de representaciones felinas Pucara que hace Luis Valcárcel por los ojos redondos y los colmillos se trataría de un felino, pero sus orejas son más parecidas a las de un humano (Valcárcel 1932: 25-28), esta pieza también presenta un hacha en la mano derecha y una cabeza decapitada en la mano izquierda, pero la cabeza la lleva sobre la palma a la altura del pecho, similar a otra estatua que menciona Margaret Young-Sánchez (2004), y también de filiación Pucara.

Sergio Chávez realiza una comparación recientemente con respecto a la Tradición Yaya-Mama, mostrando a los Chachapumas como ejemplos que han constituido un tema con una continuación de estilos de esta Tradición, esto no estaría lejano a la realidad, ya que los mismos atributos que presentan los Chachapumas Tiwanaku son muy parecidos. La estatuaria Pucara de Hombres Felino como los referidos (años 200 a.C.-200 d.C.) relacionado con las estatuas de Chachapumas del estilo de la estela objeto de nuestro estudio (años 800 - 1150 d.C.) en grande. Pero se puede percibir que ambos son manifestaciones del tema del Hombre Felino, y sus cambios señalan más bien una modificación hacia atributos cada vez más animalizados en el arte Tiwanaku.

Constantino Torres elabora una tabla de símbolos que se presentan en la iconografía Tiwanaku, la publicación la realiza a través de un estudio a las tabletas de rape de Atacama con estilo tiwanakota, (Torres, 2004). En la tabla que elabora podemos identificar que se presentan cuatro de los cinco símbolos que están plasmados en el Chachapuma, distribuidos en los primeros tres niveles en las tres categorías. El Chachapuma presenta el zigzag con triángulos en el cinturón, elemento que también podemos ver en varias representaciones de Chachapumas, y

con más claridad en los elaborados en cerámica de la Isla Pariti, teniendo nueve de ellos en la parte delantera y nueve en la parte trasera en nuestro caso. El símbolo ondulante tripartito se presenta en la cabeza con dos pequeños representados a los costados por delante de las orejas y el más grande se encuentra en la parte posterior de la cabeza del personaje, los de los costados presentan un cuadrado en cada lado, con dos triángulos oponibles dentro del mismo, estos podrían estar representando una máscara, como la que se encontraba en el Museo de Metales Preciosos en la ciudad de La Paz. Las cabezas de puma que se presentan en la categoría c de la tabla se presentan en el faldellín que tiene seis al frente y seis atrás, los seis se encuentran mirando abajo y tres de cada lado al costado más cercano del que se encuentren, es decir tres del frente y de atrás a la derecha y tres del frente y de atrás a la izquierda. El símbolo en forma de un rostro se encontraría uno en cada rodilla simbolizando unas rodilleras.

El elemento que se encuentra en los costados de la cabeza, sobre los elementos ondulados no se encuentra dentro de la tabla de Torres, pero este se podría encontrar en la categoría nivel 3 o 5 dentro de la misma tabla (Torres 2004, figura 1, página 57).

En los elementos líticos como la Puerta del Sol

o el monolito Bennett, se presentan frecuentemente estos símbolos, o elementos. Agüero, Uribe y Berenguer (2003), dividen la descripción de la iconografía lítica Tiwanaku en cuatro categorías, las geométricas, antropomorfas, zoomorfas y artefactuales, en nuestro caso las geométricas son visibles en el Chachapuma Diez de Medina y se encontrarían en la cabeza, en la representación de la “máscara”, la banda rectangular con el zigzag dentro del cinturón, los elementos antropomorfos se identifican en las rodillas, los que vendrían a ser las rodilleras, los zoomorfos en el faldellín que presenta los doce rostros de perfil de pumas. Los elementos artefactuales tendrían lugar en los artefactos que el Chachapuma posee en las manos, que son la cabeza “trofeo” que representa una desprendida de su cuerpo y el hacha que aludiría a ser el artefacto con el que se decapitaría a la víctima simbólica a la que pertenece esta cabeza trofeo. Los elementos de iconografía se representan o se encuentran en distintas partes del personaje principal, por ejemplo, en la Puerta del Sol el personaje principal, el señor de los báculos, presenta a los pumas de perfil en los báculos, el tocado, en el monolito Bennett la figura de rostro antropomorfo se encuentra en el faldellín que tiene, en la pieza lítica Pucara la figura de rostro humano se encuentra repetido varias veces, en el faldellín, las rodillas y los hombros.

Los elementos antropomorfos y los zoomorfos son los que más llaman la atención, más que solo elementos decorativos estos son representados como personajes secundarios en otras esculturas, que están subordinados al principal, al Chachapuma.

Los elementos geométricos forman la decoración de la vestimenta del Chachapuma, y decoran la cabeza, la cual podría representar a la “máscara” de este personaje, tanto la que se encuentra en la nuca como en las que se encuentran en los costados de la cabeza, por delante de las orejas. Y los elementos artefactuales que lleva en la mano, como se conocen, representan a un individuo sacrificado, la escena del Chachapuma de rodillas estaría representando a un reciente sacrificio, donde el Chachapuma quizás estaría ofreciendo su tributo de sacrificio humano a un ser superior, del mismo modo también entrarían los rasgos iconográficos de la cabeza dentro de este tipo de decoraciones.

Evidentemente estos símbolos iconográficos se encuentran repetidamente en varias de las esculturas líticas Tiwanaku, dentro de los Chachapumas se los podrían tomar como piezas con un nivel bajo de iconografía en ellos, pero cada elemento que los acompaña es de gran importancia para poder comprenderlos, incluso su misma posición es muy simbólica.

## Conclusiones

Se puede concluir:

1. La estatua Tiwanaku del Chachapuma adquirido por Diez de Medina, presenta atributos muy similares a estatuas de Chachapumas de Hirohito y Tiwanaku, y podría ser asociable a los años 800 - 1150 d.C., conforme las inferencias de Pérez (2016) para las estelas de Hiruhito. Este tipo de estelas son reportadas también en la estatuaria de Puma Punku en Tiwanaku, se sugiere que el ejemplar de Diez de Medina provendría de Tiwanaku o de Hiruhito. Pudiendo haberse asociado a un templo donde seguramente cumplió el rol de estela guardiana en un pedestal a la entrada del mismo, aunque ello de momento es una inferencia hipotética.

2. Este caso nos recuerda al que mencionara Huanca (2018) en torno a la recuperación de otra pieza arqueológica considerada perdida o destruida en MUNARQ. Se debe reflexionar en torno a los cambios del manejo de patrimonio, ya que un defectuoso manejo del patrimonio arqueológico del MUNARQ en gestiones del pasado, hizo que probablemente la estela sufriera daños, puesto que originalmente habría estado completa. Empero las labores actuales de registro, investigación y conservación en

MUNARQ, están permitiendo la recuperación y conservación adecuados de este patrimonio lo que es remarcable, además de aperturar la investigación en torno a estos materiales por parte de investigadores jóvenes. Este cambio de visión y acciones permitirá resultados positivos como el presente caso.

### **Agradecimientos**

Agradezco al licenciado David Trigo por su colaboración y la oportunidad que me dio de poder elaborar este documento, a Noelia Illanes por su colaboración con la edición de los dibujos y a mis padres Carlos y Dennis por su constante apoyo y colaboración.

### **Bibliografía**

Albarracín-Jordan, J., (2007). “La formación de del Estado prehispánico en los Andes: origen y desarrollo de la sociedad segmentaria indígena”. Fundación Bartolomé de las Casas, La Paz, Bolivia.

Álvarez, A., (1999). “Proyecto de exploración Kotamama Informe: Prospección Arqueológica”. Ministerio de Educación Cultura y Deportes, Viceministerio de Cultura, Dirección Nacional de Arqueología y Antropología (DINAAR) La Paz-Bolivia.

Agüero, C., Berenguer J. y Uribe M., (2003). “La Iconografía Tiwanaku: El Caso de la Escultura Lítica”. Textos Antropológicos, Vol. 14 N°2, pp 47-82, Carreras de Antropología y Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

Ballivián, J. y Cuevas, L., (2014). “Los Orígenes de la Diversidad”. Ministerio de Culturas y Turismo, Viceministerio de Interculturalidad, Dirección General de Patrimonio Cultural, Unidad Nacional de Arqueología; catalogadores G. Behoteguy, C. Condarco, S. Calla, V. Jimenez. La Paz, octubre de 2014.

Browman, D., (2007). “La Sociedad Arqueológica de Bolivia y su Influencia en el Desarrollo de la Practica Arqueológica en Bolivia”. Nuevos Aportes N°4 pp 29-54

Costas, M., (2012). “Cabezas trofeo en el mundo Andino: interpretaciones acerca de su sentido en relación a las creencias ligadas al mantenimiento del orden cosmológico”. VI Reunión de Teoría Arqueológica de América de Sur. Pontifica Universidad Católica de Goiás, Brasil.

Cordero, G., (1978). La Colección Arqueológica “Federico Diez de Medina”. En EL DIARIO, Domingo 22 de enero 1978 pp 13- 14 La Paz.

- Chavez, S., (2018). "Identification, Definition, and Continuities of the Yaya-Mama Religious Tradition in the Titicaca Basin". En *Images in Action*, pp 15-50. Editorial BOARD University of California. United States of America.
- Diez de Medina, F., (1948). "Animismo, Tótems, Practicas Idolátricas y Supersticiosas de los Antiguos Aymaras". En *LA RAZON*, 31 de octubre de 1948 sección Suplemento Literario. La Paz.
- Diez de Medina, F., (1954). "Museos Arqueológicos y Colecciones Culturales de La Paz". Imprenta-Artística. La Paz- Bolivia.
- Diez de Medina, F., (1970). "Crónica de los Antepasados". Editor Ronaldo Diez de Medina, La Paz-Bolivia.
- Eisleb, D. y Strelow, R., (1980). *Altoperuanische Kulturen Tiahuanaco III*. Herausgegeben von Museum für Völkerkunde Berlin.
- Huanca, G., (2018). "El dintel Linares: el reencuentro de una pieza clave Tiwanaku". En *Arqueología Boliviana No. 4*.
- Janusek, J., (2003). "Vessels, Time, and Society: Toward a Ceramic Chronology in the Tiwanaku Heartland" En *Tiwanaku and Its Hinterland 2*, pp 30 – 94. Washington y Londres.
- Kolata, A., (2003). "Tiwanaku Ceremonial Architecture and Urban Organization". En *Tiwanaku and Its Hinterland 2*, pp 175-201. Washington y Londres.
- Manzanilla, L., (1992). "Akapana una pirámide en el centro del Mundo". Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Pérez, A., (2016). "Patrones de asentamiento en una Comunidad Fluvial Iruhito, un caso de estudio". En *Textos Antropológicos*, Vol. 17 N°1 pp 13-31.
- Ponce, C., (1976/1986). "Tiwanaku Espacio, Tiempo y Cultura" La Paz.
- Posnansky, A., (1945). "Tihuanaku The Cradle of American Man", Vol I y II, editado por J. J. Augustin New York.
- Posnansky, A. (1957). "Tihuanacu, la cuna del hombre americano". Tomos III y IV, Ministerio de Educación de Bolivia, La Paz.
- Querejazu, R., (1983). "El Mundo Arqueológico del Cnl Federico Diez de Medina". (Ed.) Ronald Diez de Medina, La Paz-Bolivia.

Sagarnaga, J. y Korpisaari, A., (2007). “Hallazgos en la Isla de Pariti echan nuevas luces sobre los “CHACHAPUMAS” Tiwanakotas”. En Chachapuma Revista de Arqueología Boliviana, pp 5-26. La Paz.

Torres, C., (2004). “Imágenes Legibles: La Iconografía Tiwanaku como Significante” Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, N°9, pp. 55-73.

Valcárcel, L., (1935). “Lito esculturas y Cerámica de Pukara” Revista del Museo Nacional N°1 vol. 4., pp 25-28 Lima Perú.

Young-Sánchez, M., (2004). “Pucara Stone Sculpture”. En Tiwanaku Ancestors of the Inca, pp 76-79, Denver Art Museum, University of Nebraska Press. Lincoln and London.



# INCALLAJTA



## INCALLAJTA

*Este municipio es la tercera sección de la provincia, es una zona de gran diversidad paisajística. Se dice que las aguas del lugar daban fertilidad a las mujeres que en ella se bañaran, motivo por el cual se asentaron numerosas culturas, las cuales dejaron rastros en sus ruinas, tales como el tambo de Pocona e Incarrakaycito. A su vez el museo del pueblo, contiene muestras en exposición, que dan fe de la convivencia de las anteriores culturas.*

*Pocona tiene numerosas comunidades: Chillijchi, Chimboata, Khopi, Conda, Chiuchi y lugares de exuberante belleza como los bosques de neblina en Yungas de Icuna, Arepucho y Sehuencas, lugares donde tradicionalmente por generaciones, se sembraba la hoja de coca.*

*La fortaleza de Incallajta es un conjunto de edificaciones construidas en una superficie de aproximadamente 12 Has. Siguiendo la forma de una plataforma aluvial inclinada, delimitada por quebradas profundas, lo que le da un carácter estratégico defensivo inmejorable. Por referencia de cronistas españoles, se sabe que Incallajta fue mandada a construir entre 1463 y 1472 por Inca Tupac Yupanki habiendo sido invadida y saqueada por los pueblos del oriente (los Chiriguano). Posteriormente, el inca Huayna Capac en 1525 la mandó a reconstruir.*

*Este monumento tiene numerosos atractivos como: “La Kallanka” edificio de 22 mts. de ancho por 78 mts. de largo constituyéndose en el edificio techado más grande de las edificaciones precolombinas en América. La cascada o Pajcha que fue un lugar de rituales.*

### **Atractivos**

*Ruinas de Pocona, Incarrakaycito, Inkallajta, Museo de Pocona, Yacimientos Arqueológicos, Sehuencas y diversidad paisajística.*

### **Cómo llegar**

*Diferentes empresas operadoras en Cochabamba ofrecen tours a este destino, con guías especializados que ayudarán a conocer en mayor detalle este sitio arqueológico. Transporte público desde la Av. República Esq. Av. 6 de Agosto, ciudad de Cochabamba.*



EL DECAPITADOR  
CON TURBANTE  
DE SERPIENTE DE  
LA ICONOGRAFÍA  
TIWANAKU



## EL DECAPITADOR CON TURBANTE DE SERPIENTE DE LA ICONOGRAFÍA TIWANAKU: DESARROLLO, APARICION Y SIGNIFICADOS DE UN DECAPITADOR “KATARI”<sup>4</sup>.

### RESUMEN

El presente artículo toma detenimiento en el tema del decapitador serpiente Tiwanaku, sugiriendo su aparición iconográfica a través de un proceso gradual y complejo a partir del motivo de la serpiente cascabel, hasta la aparición de un personaje sumamente antropomorfo. Esta “transformación” visible en la iconografía es análoga a aquella que exponen las narraciones coloniales en cuanto a los guerreros incas. La concreción de un personaje humano con atributos de serpiente en ambos casos converge curiosamente con periodos de crisis y cambio socio político.

**Palabras clave:** Tiwanaku, serpiente, decapitador, Inca, Katari, Amaru.

### ABSTRACT

This article takes a close look at the topic of the Tiwanaku Decapitator Serpent, proposing a gradual but complex iconographic process whose origins in the rattlesnake motif ultimately terminate in the creation of an anthropomorphic character. This iconographic transformation is analogous to that set forth in Colonial narratives regarding Inca warriors. In both cases, the particularities of a human figure with serpent attributes curiously converge during periods of crises and sociopolitical change.

**Keywords:** Tiwanaku, snake, decapitator, Inca, Katari, Amaru.

---

4. David E. Trigo Rodríguez. Técnico Arqueólogo de la Unidad de Arqueología y Museos de Bolivia (UDAM) Responsable del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (MUNARQ) No. 93 Calle Tiahuanaco Esq. Federico Suazo La Paz-Bolivia. Email: david\_falcoragrest@hotmail.com

**De Kataris y Amarus: la serpiente convertida en hombre y el hombre convertido en serpiente durante el incario y la colonia.**

Durante el periodo Inca (aprox. 1450/1470 d.C.- 1532/1538 d.C.) se generan un conjunto de mitologías referentes a las serpientes (“amarus” en quechua y “kataris” en aymara), algunas de las cuales se llegan a transcribir en las crónicas coloniales. Las mismas permiten ver cierta articulación entre la “transformación” de guerreros andinos en serpientes y viceversa en situaciones de conflicto bélico y/o cambios socio-políticos, pero también aluden a la decapitación de sus adversarios. Resta decir que existe un engranaje discursivo y simbólico que aplica el totemismo de la serpiente entre los Incas.

Este hecho no es una coincidencia, sino que es un hecho bastante cimentado en el simbolismo Inca, ya que los Incas poseían como emblemas dos serpientes en su escudo (Korpisaari y Pärssinen, 2011):

*“...Halláronse una cosa muy común en todos los edificios o en más del ynga y rey de aquella, y aun hasta oy los pintan los yndios; ques unas culebras muy grandes y dizen quel ynga tenya dos culebras por armas y así la he yo visto en muchos tambos, especialmente en el Cuzco*

*y Guamachuco...”* (De San Pedro, J. [1560-1561] 1992: 31, 11r/11v, las negrillas son mías).

Guamán Poma de Ayala refiere gráficamente el escudo Inca, pero también lo describe detalladamente, narrando el origen Inca en Tiahuanaco:

*“...De los incas la segunda arma del Inga que le pintan al primero Quiquizana, el segundo un árbol Chunta, y detrás del árbol un otorongo, el tercero Masca paycha, el cuarto dos Amaros con unas borlas en la boca; esto se pintan en los vestidos y de su pluma y de su nombre que ellos nombraron - Otorongo Amaro Inga- dicen que ellos vinieron de la laguna de Titicaca y de Tiahuanaco y que entraron en Tambotoco y de allí salieron ocho hermanos incas...”* (De Ayala, Guamán Poma [1615] 2014:45, foja 84, las negrillas son mías).

Referente al origen incestuoso de los primeros incas, Guamán Poma no duda en estigmatizar el hecho poniendo de relieve la relación de estos primeros incas con la serpiente:

*“...el primer inga Tocay Cápac no tuvo ídolo ni ceremonias, fue limpio de eso hasta que comenzó a reinar su madre y mujer de Mango Cápac Inga, y su casta fueron de los amaros y serpientes...el dicho primer Inga Manco Capac*

*no tuvo padre conocido...pero de verdad fue su madre Mama Uaco...que esta dicha mama fue llamada primero mama; cuando entró a ser señora se llamó Mama Uaco; después se casó con su hijo y entró a ser señora y reina se llamó Mama Uaco Coya, y supo por suerte del demonio que estaba preñada de un hijo y que el demonio le enseñó a que pariese el dicho niño y que no lo mostrase a la gente, y que le dijese a una ama llamada Pillco Ziza, que le mando que lo llevasen al agujero llamado Tambotoco, que de allí lo sacasen de tiempo de dos años y que le diesen mantenimiento, y que lo publicasen que había de salir de Pacaritambo un Capac Apo Inga rey llamado Mango Cápac Inga... ”*

*Y prosigue: “...y dice que es Amaro, serpiente (y demonio, no le viene el derecho de ser señor y rey) fue hijo del (demonio enemigo de Dios y de los hombres, mala) serpiente amaro...”* (De Ayala, Guamán Poma [1615] 2014: 43-45, fojas 80 – 84, los textos en paréntesis fueron tarjados del original por Guamán Poma de Ayala, Nota de Corzón).

Hacia el final de la era Inca este simbolismo y su respeto seguirán vigentes. El uso del simbolismo de la serpiente es evidente en un hecho, en el que metafóricamente el Inca Atahualpa (Atabalipa) se “transforma” en serpiente (culebra) para escapar cuando es

hecho prisionero por el general Atoco y las tropas Cañarís que juran lealtad inicialmente a su enemigo y hermano Huáscar (Guascar), escapando Atahualpa bajo la forma de una “culebra” del “tambo” donde se encontraba prisionero:

*“...Y teniendo esta voluntad Atabalipa no pudo con ellos acabar nada, antes afirman que los cañares con el capitán [y] mitimaes lo prendieron con yntento de los presentar a Guascar; mas, poniéndolo en un aposento del tanbo, se soltó y fue a Quito, donde hizo entender averse vuelto culebra por boluntad de su dios para salir de poder de sus enemigos; por tanto, que todos se aparejasen para comencar la guerra pública y al descubierto porque así convenía...”*(De Cieza, P. [1548-1550], Vol II, 1996: 208, cap. LXXII, las negrillas son nuestras).

Es evidente que la supuesta “transformación” de Atahualpa en una “culebra” o serpiente, es un recurso de su propia creación y discurso, ya que es él quien da a entender a sus tropas en Quito acerca de su escape y transformación. Cieza recolecta no solo el interesante mito discursivo creado por Atahualpa, sino que incluye dos explicaciones razonables del escape de Atahualpa de aquella prisión:

“...Otros yndios afirman por muy cierto que el capitán Atoco con su jente allegó a los Cañares, adonde estaba Atabalipa, y qué fue el que lo prendió y se soltó como esta dicho. Creo yo para mí, aunque podría ser otra cosa, que Atoco se halló en la prisión de Atabalipa y, muy sentido porque así se avía descabullido, sacando la más jente que pudo de los cañares, se partió para Quito, enbiando por todas partes a esforcar gobernadores y mitimaes en la amistad de Guascar...” (De Cieza, P. [1548-1550], Vol II, 1996: 208, cap. LXXII).

Cieza sugiere que Atahualpa se escapa de las manos de Atoco por un descuido de este último, y es muy realista al narrar la forma mediante la cual Atahualpa escapa sin cambiar su forma a la de una culebra:

“...Tiénese por averiguado que Atabalipa se soltó haziendo con una “coa”, ques “pala [n] ca”, que una muger Quella le dio, un agujero, estando los que estavan en el tambo calientes de lo que avian vevido. Y pudo, dándose prieca, allegar al Quito como está dicho, sin ser alcanzado de los enemigos que mucho quisieran tomarlo...” (De Cieza, P. [1548-1550], Vol II, 1996: 208, cap. LXXII).

En consecuencia, si damos crédito a la descripción de Cieza, el Inca Atahualpa es

puesto bajo prisión, escapa por descuido del general Atoco, y por la ayuda de una mujer que le facilita una herramienta para salir de la edificación inca conocida como Tambo donde estaba en cautiverio. Y Atahualpa genera con posterioridad su discurso de intervención mágica de una deidad y su conversión en serpiente incitando a la guerra a su gente.

Sobre el destino de Atoco, varios cronistas permiten esbozar que fue enviado para vencer a Atahuallpa y presentar la cabeza de este convertida en copa a Huascar para que este bebiera de ella (ver De Betanzos, J. [1551] 2017: 327), pero que al final Atoco es muerto por las tropas de Atahualpa, siendo el general Chalaquchima quien convierte la cabeza de Atoco en una copa para beber de ella (De Cieza, P. [1548-1550], Vol II, 1996: 210). Y existen relatos que manifiestan que Atahualpa bebía del cráneo de un general enemigo suyo al que había vencido (De Mena, C. [1534] 2017: 224). Sobre la particularidad de los vasos calavera (reales o cerámicos) se tiene un artículo específico que versa sobre los mismos (ver Trigo, D. y A. Korpisaari, 2018).

El 13 de febrero de 1781, otras “serpientes/kataris” amenazaban en el cerco de Chuquisaca con misivas que prometían la toma de la ciudad y beber alojaba en las “calaveras” de los ministros

españoles si no se atendían sus justas demandas, se trata de los hermanos del asesinado caudillo Tomas Katari: Damaso y Nicolas Katari (Serulnikov, 2010: 98-100). Estos Kataris de Macha y Chayanta prosiguen una guerra que se iniciaría en 1779 cuando Tomas Katari exige a la audiencia de Charcas mejores tratos por parte de sus autoridades españolas.

Los andes sufren una serie de luchas político sociales bajo caudillos que curiosamente adoptan o poseen ya en sus nombres el significado de “serpientes”. En 1572, mientras las huestes Incas de Vilcabamba al mando de Tupac Amaru I eran derrotadas anticipando la posterior y consiguiente captura y ejecucion de Amaru, generaron curiosamente una vasija que expone iconográficamente la lucha de los Incas contra los españoles, con cielos que presentan dos pares de serpientes devorando un arcoiris, además de jaguares/otorongos (ver Fonseca, 2016: 59 su fig. 9), motivos que nos recuerdan los animales del origen y escudo Incas, así como sus totens. Muchos años despues el Cuzco es tomado en 1780 por el descensor de Amaru I: José Gabriel Condorcanqui cuyo nombre original venía siendo Tupac Amaru II. Si bien no parece haber comunicación aunque si afinidad entre los Kataris de Chayanta y Tupac Amaru II, por temas de lucha social, en

La Paz un caudillo aymara denominado Julian Apaza, entre los años 1781-1782, se define como Tupac Katari, al parecer una conjuncion en homenaje y afinidad con Tupac Amaru (con cuyos familiares tendrá interaccion) y los Kataris de Chayanta (Del Valle de Siles, 2017; Serulnikov, 2010).

Pocos estudios existen sobre los repertorios simbólicos prehispánicos que empaparon a los caudillos referidos, entre ellos en el caso de Tupac Katari se remite cierta relacion entre la iconografía de serpientes del periodo formativo de las cuevas en region de Peñas, controlada en su momento por Katari y en la que se lo ejecutaría (Taboada, et al. 2013; Taboada, 2016).

Esta introduccion etnohistórica, supone considerar el hecho de que quizás los Incas hubieran adquirido ciertos conjuntos simbólicos de culturas previas a ellos, específicamente en el caso de las serpientes y los mitos que generaron en torno a estas. En el presente trabajo se pretende ahondar en conjuntos simbólicos prehispánicos que poseen una afinidad con conceptos como las transformaciones de guerreros en serpientes, el rol simbólico, aun no totalmente claro, que tuvo la serpiente a niveles totémicos y deificados en tiempos prehispánicos incluso previos a los

Incas y tiempos coloniales. Ya que procesos y temas similares narrados gráficamente se pueden observar en la iconografía Tiwanaku, cultura que conforme los relatos etnohistóricos sería el origen, al menos mitológico, de los Incas (De Betanzos, J. ([1551] 2017). No sería incoherente sugerir que parte del simbolismo respecto a serpientes manejado por los Incas tendría orígenes previos al imperio Inca, y posiblemente vinculados con Tiwanaku.

### **La serpiente cascabel Tiwanaku.**

La *Crotalus Durissus* o serpiente cascabel es una especie que no habita el altiplano boliviano, empero sí los yungas, valles y amazonia. Al aparecer en la cerámica Tiwanaku (Rivera, 2003; Janusek, 2003; Villanueva, 2017) se denota su presencia de forma particular, lo que refleja desde ya que los Tiwanaku conocían estas regiones y su fauna. Otro asunto es el qué simbolismo y significados le habrían asignado a esta especie la gente de Tiwanaku. Inicialmente comenzaremos por su reconocimiento en ejemplares con iconografía bidimensional, que permite percibir ciertos atributos que no son evidentes en la iconografía tridimensional e efigies cerámicas.

Bennett (1934) ubica en su pozo I, cavado al oeste de la Estación de trenes de Tiahuanaco,

una vasija con asa pitón (fig. 1a,b y c) que tiene la decoración de una serpiente cascabel, evidente por la representación del cascabel y el cuerpo decorado con rombos, orejas en forma de espiral y la representación de los colmillos en forma de “N” como en el caso de otras versiones zoomorfas Tiwanaku, empero en la mandíbula superior que alberga los colmillos incluirá una forma de “U” invertida, visible en casi cualquier representación de la cabeza de esta serpiente en el arte Tiwanaku bidimensional de perfil, y ojos de pupila circular.

Rivera (2003) ubica el mismo tipo de vasija y motivo iconográfico de serpiente (fig. 2) iguales a los registrados por Bennett, esta vez con el atributo de ser la vasija “sonajera”, emulando el sonido del cascabel. El contexto de la pieza viene a ser una tumba al norte de Ch`iji Jawira Tiwanaku, el fechado que Rivera otorga a este tipo de piezas es entre los periodos Tiwanaku IV y V (años 600 -1150 d.C.). Por las similitudes estilísticas se puede sugerir que la pieza de Bennett también se asociaría a este tiempo. La representación de la cabeza de esta serpiente nos mostrará una dentadura donde los caninos están dentro de la “U” invertida de la mandíbula superior, mientras los incisivos superiores e inferiores serán líneas onduladas, mientras los extremos superior e inferior del hocico del

animal han sido resaltados ligeramente con reborde negro, algo que veremos en otros casos (fig. 3a y b).

Ahora bien, el ejemplar que encuentra Rivera (2003: 299 su fig. 11.4), tiene una característica que ha pasado desapercibida: en la parte inmediata inferior de la representación de la cabeza de la serpiente emerge una extremidad, que se asemeja a una “pata o garra” con tres uñas (fig. 2). Esta extremidad no es accidental, persigue un patrón que parece antropomorfizar al personaje, y es más explícito en otras piezas asociadas al estilo Tiwanaku.

Es importante referir que Ch`iji Jawira guarda estrechos vínculos estilísticos con el estilo Tiwanaku Derivado de Cochabamba (Rivera, 2003), y la región de Cochabamba presenta la serpiente cascabel como fauna local.

Una escudilla (del tipo 5.1.3 según Janusek, 2003) de entre los años 300-600 d.C. (en base a Janusek, 2003), muestra la serpiente con la aparición de un brazo definido (fig. 3b). En Piñami (Cochabamba) en un kero de estilo Tiwanaku Derivado (fig. 3a) proveniente de una tumba, que podría ser datado para la fase Piñami Temprano de los años 750-950 d.C. (ver Trigo, 2013, y el datamiento a formas de este tipo de kero en Anderson, 2018: su fig. 8.19) existe una representación afín con las referidas.

Este ejemplar también nos muestra una serpiente cascabel antropomorfizada pues cuenta con una extremidad inferior (pierna) y un ala, definida inicialmente como el motivo de la quimera ofidio (ver Trigo en este volumen), acompañada de dos motivos de cabezas antropomorfas (Trigo en este volumen). La asociación de motivos de cabezas antropomorfas podría aludir a “cabezas trofeo” dentro de la escena del kero.

En el contexto de cerámica ofrendada de los años 980-1025 d.C. (periodo V) en la isla Pariti del Titicaca, aparecen bastantes vasijas con efigies tridimensionales de serpientes y motivos de cabezas antropomorfas (Villanueva, 2017; Korpisaari, 2015; Villanueva y Korpisaari, 2013). Pero concretamente de este contexto es importante resaltar las efigies de dos hombres felino decapitadores que tienen en un caso a la serpiente cascabel como cinturón y en otro como parte del tocado de su cabeza (Sagárnaga y Korpisaari, 2007: sus figuras 22 y 28), ello porque la asociación de serpientes como motivos secundarios de personajes decapitadores puede tener una carga simbólica importante. Y es central la aparición en un cuenco de Pariti del decapitador serpiente antropozoomorfizado (fig. 3c), sujetando un hacha y una cabeza trofeo, poseyendo el cascabel y la cabeza de serpiente empero con cuerpo humano.



Fig. 1a: Imagen de la Vasija Cód. 7703 del MUNARQ; 1b: Detalle de la serpiente representada en la vasija; 1c: Despliegue de la vasija (extraído de Posnansky, 1957, TIII, Plancha XXXII c).



Fig. 2: Imagen de la Vasija Cód. 001099 SNC-341-03-03 del MRT, altura 15 cm. (foto del autor).



Fig. 3a: Kero Tiwanaku Derivado, ofrenda funeraria de Piñami, cód. 03090101-49, INIAM-UMSS; 2b: Fragmento de escudilla Tiwanaku, cód. 636 CFD-17917 MUNARQ; 2c: Representación de decapitador serpiente del cuenco PRTLPL 00106 de Pariti. (Despliegues y foto del autor).

Es evidente que la serpiente cascabel, que existe en los valles de Cochabamba como fauna local, aparece en ejemplares cerámicos asociables al estilo Tiwanaku Derivado (ver Trigo en este volumen; Janusek, 2003; Rivera, 2003) del altiplano o Cochabamba exponiendo un proceso de transformación que parece culminar en Pariti. Empero este proceso no concluiría allí o se desarrollaría de forma única, sino que hay una relación o desarrollo del decapitador serpiente hasta una versión incluso más antropomorfa.

Algunos motivos de cabezas humanas presentan un tocado de serpiente cascabel (fig. 4a, b y c), presentes en escudillas, keros y challadores que en un trabajo anterior (Trigo y Rivero, 2018) se sugirió son motivos de la cabeza del personaje “Trompetero” de la Puerta del Sol, y que tanto el conjunto Pariti como posiblemente la Puerta del Sol fueran del mismo periodo, infiriendo que este tipo de motivos y piezas serían también de dicho periodo. Según Cook (1994) este personaje y sus reducidas dimensiones en la Puerta del Sol, sugerían una reducción del rango de los decapitadores Tiwanaku, empero su importancia aún no está valorada como se debería.

Ahora bien, el “Trompetero” (fig. 5a y b) es un decapitador más humanizado (pues sujeta una

cabeza trofeo) que portaría el tocado de serpiente cascabel, en fotos de Stübel y Uhle (1892), se aprecia en un caso de la Puerta del Sol que el tocado del personaje (fig. 5c) tendría el motivo de rombos hasta el final de la cola que se bifurca en dos (posiblemente el cascabel y cola de la serpiente), detalles ahora poco claros por la erosión y daño causados por el tiempo a esta pieza lítica.

En consecuencia, y por su afinidad con los motivos de personajes con turbante de serpiente cascabel, no solo sugeriría que el personaje “Trompetero” guarda relación con estos personajes, sino de que se trata del mismo, que es más definible como el “Personaje con turbante de serpiente”. Y que si bien queda evidente su rol de decapitador por la “cabeza trofeo” que sujeta, el otro elemento que sujeta y se ha considerado “trompeta” o “hacha” (Posnansky, 1945, T. I), no es actualmente identificable con certeza.

Algunos atributos de este personaje aparecerían también en un wako retrato que parece esbozar la cola de la serpiente igualmente en la nuca (fig. 6a, b y c). El wako en cuestión fue datado como del periodo Tiwanaku V (como Pariti y la Puerta del Sol), y provendría de una tumba saqueada en el sitio de Pekenkara (provincia Inquisivi) de los yungas de La Paz (O. Rivera

et. al 1995: 18, 19 y 35), un lugar donde existen terrazas agrícolas (¿Tiwanaku?) y donde la fauna presenta la existencia de la serpiente cascabel.

Los wako retratos en Tiwanaku parecen también representar efigies de personajes reales (Ponce, 1981), esto es no solo simbólicos, lo que sugeriría en este caso que algunos de los atributos del tocado serpiente del personaje pudieron haber sido utilizados por individuos reales. El wako de Pekenkara únicamente presentara la cola de la serpiente, pues el resto del tocado no evoca al animal sino un tocado con decoración geométrica, en consecuencia vemos elementos parciales del personaje de turbante de serpiente en este wako.

## Conclusiones

En conclusion se puede proponer los siguientes puntos:

1. Por toda la información analizada, el tema iconográfico Tiwanaku de la serpiente cascabel esboza fauna de regiones no altiplánicas con significados complejos, que incluyen un culto al agua (Taboada, 2016; Villanueva, 2017), empero también refleja una evolución gradual en versiones de un decapitador cada vez más antropomorfo con quizás otros significados.

2. Existe una relación entre el decapitador serpiente y el personaje Trompetero en el último periodo Tiwanaku (periodo V), que sugeriría que podrían ser expresiones de un mismo conjunto de conceptos. A su vez el personaje más conocido como “Trompetero” es más definible como el “Personaje con turbante de serpiente”, ya que se correlaciona con motivos de este personaje, el cual aparecería en el periodo V. Su aparición en la Puerta del Sol no sería un detalle menor ya que este hecho converge con la presencia de ciertos patrones iconográficos de una ofrenda (Pariti) que también es del periodo V, un momento del tiempo donde Tiwanaku está manejando ciertos patrones iconográficos como consecuencia de sucesos políticos y sociales además de climáticos.

3. Durante el periodo V de Tiwanaku la aparición de decapitadores serpiente podría asociarse a fenómenos relacionados con la caída de la sociedad Tiwanaku, ya que en este tiempo emergen temas iconográficos muy complejos que esbozan a su vez procesos relativos a procesos simbólicos relativos al colapso de Tiwanaku y asociados a factores climáticos, sociales y políticos que conllevaron al mismo (ver Kolata y Ortloff, 1996; Korpisaari y Pärssinen, 2011; Sagárnaga y Mencías, 2014). La serpiente como un animal que tendría asociación

con el agua y la humedad (Taboada, 2016, Villanueva, 2017) sería resaltado en un momento de cambio climático traducido en sequías para Tiwanaku (Kolata y Ortloff, 1996).

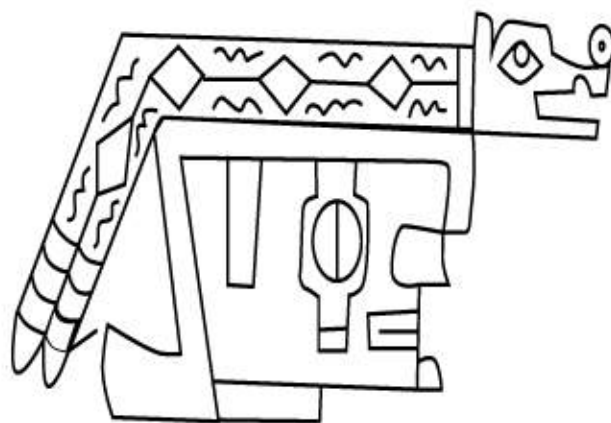
4. Resulta importante considerar que la iconografía Tiwanaku del altiplano, valles y yungas, expresa el complejo proceso de transformación de la serpiente cascabel en un personaje antropomorfo, y/o viceversa durante gran parte del periodo Horizonte Medio (600-1150 d.C.). Lo que sugiere que el proceso involucró varios grupos culturales y converge en valles y yungas con territorios donde la serpiente cascabel existió de forma real, y seguramente simbólica, quedando este último tipo de existencia en el repertorio Tiwanaku del altiplano. Pero lo más importante: es en estos repertorios donde deben focalizarse los siguientes trabajos de análisis iconográfico para generar interpretaciones más amplias sobre el engranaje simbólico e ideológico que estuvo articulado por su interacción.

5. Dicho proceso mantiene cierta cercanía con las narraciones coloniales de la mitología Inca, donde guerreros se tornan en serpientes o descienden de estas, identificándose con ellas totémicamente. La aparición de la serpiente a niveles simbólicos, totémicos y otros, tanto en el caso Tiwanaku como en el Inca y el de las

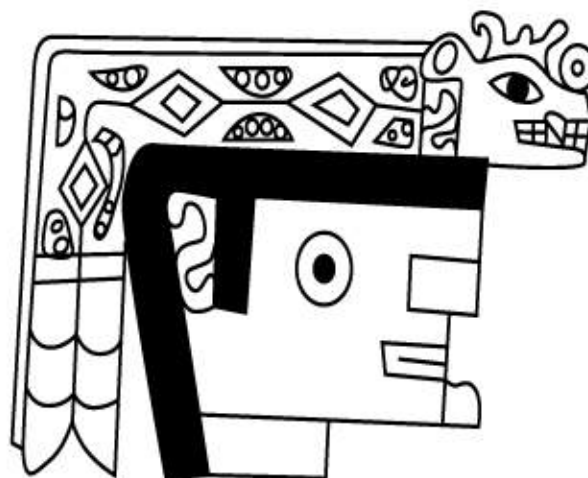
sociedades andinas del periodo colonial, parece guardar aun muchos aspectos por analizar, pero guardan el patrón de resaltar a la serpiente en tiempos de guerra, cambios sociales y políticos, incluso bajo la “coincidencia” de guerreros decapitadores con atributos simbólicos de serpientes.



a



b



c

Fig. 4a: Fragmento de escudilla Tiwanaku, cód. 636 CFD – 17915 del MUNARQ; 4b: Vaso challador, cód.CFDLP 212 VC1393 del MUNARQ, alto 18 cm.; 4c: Kero, cód.CFDLP 48 VC1251 del MUNARQ, alto 12 cm (Fotos y despliegues Trigo 2018).



a



b



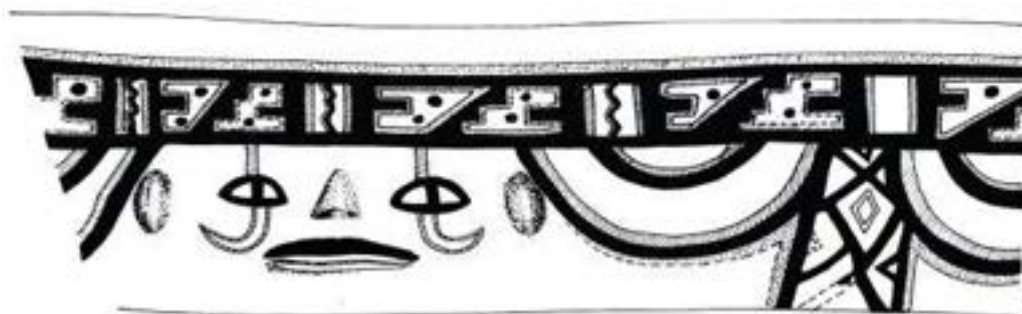
c

Fig. 5a: Fotografía de la sección de la Puerta del Sol, que contiene un trompetero decapitado (imagen extraída de Posnansky, 1945, T. I, PL LII); 5b: El Primer dibujo del trompetero decapitado (imagen extraída de Posnansky, 1945, T. I, PLXXXIX); 5c: Foto del trompetero con detalles (extraído de Stübel y Uhle, 1892).



a

b



c

Fig. 6a y b: Wako retrato Tiwanaku proveniente de Pekenkara de los yungas de La Paz, alto 10.9 cm., cód. 9903 MRAPG 1503 30 del MUNARQ; 6c: Despliegue de la pieza anterior (extraído de Rivera et. al 1995: su Fig. 11).

## Bibliografía

- Anderson, K. (2018). The Tiwanaku Style in Cochabamba: How “Derived” was it? En William Isbell, Mauricio Uribe, Anne Tiballi, Edward P. Zegarra (Ed.s), *Images in action the Southern Andean Iconographic Series* (p. 243-274), Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Bennett, W. C. (1934). Excavations at Tiahuanaco. *Anthropological Papers*, Vol. XXXIV, American Museum of Natural History, Nueva York, pp. 359-494.
- Céspedes, R. (1988). Informe del Proyecto Arqueológico Expansión Tiwanaku a Cochabamba. Cochabamba: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón.
- Cook, A. (1994). “Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen”. Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- De Mena, C. ([1534] 2017). “La Conquista del Perú, llamada la Nueva Castilla”. En: *Cronicas tempranas del siglo XVI*, Tomo I, (Ed.) C., Velaochaga, A., Herrera, y R. Warthon; Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, pp.211-233.
- De Cieza, P. ([1548-1550] 1996). “Cronica del Peru”. Vol.II. (Ed.) F. Cantú, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Academia Nacional de la Historia del Perú.
- De Betanzos, J. ([1551] 2017). “Suma y Narracion de los Incas”. (Ed.) Hernandez, F. y R. Cerrón-Palomino, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Academia Nacional de la Historia del Perú.
- De San Pedro, J. ([1560-1561] 1992). “Relación de Los Agustinos de Huamachuco”. (Ed.) Castro de Trelles, L., Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú.
- De Ayala, Guaman Poma. ([1615] 2014). “El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno”. (Ed.) Carmelo Corzón, Editorial CIMA, La Paz-Bolivia.
- Del Valle de Siles, M. ([1990]2017). “Historia de la Rebelion de Tupac Catari, 1781-1782”. Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, No. 24, Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, Centro de Investigaciones Sociales.
- Fonseca, J. (2016). Investigaciones arqueológicas, Resistencia andina, Espíritu Pampa, Vilcabamba, Cusco. En *Vilcabamba entre arqueología, historia y mito*, (Ed.) J.J.

Decoster, M. Ziólkowski, Centro Bartolomé de las Casas, Universidad de Varsovia, Centro Tinku, Cuzco, pp. 55-61.

Janusek, J. (2003). *Vessels, Time, and Society: Toward a Ceramic Chronology in the Tiwanaku. Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization: 2 Urban and Rural Archaeology Heartland*, (Ed.) A. L. Kolata, Smithsonian Institution Press, Washington, pp.30-91.

Korpisaari, A. (2015). “Los depósitos de ofrendas tiwanakotas de la isla Pariti (Bolivia) como parte de una tradición de ofrendas del Horizonte Medio”. En *El Horizonte Medio: Nuevos aportes para el sur de Perú, norte de Chile y Bolivia*, (Ed.) A. Korpisaari y J. Chacama, Institut Français d’Etudes Andines, Universidad de Tarapacá, Lima y Arica, pp. 83-113.

Korpisaari, A. y M., Pärssinen. (2011). “Pariti: The Ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island in Lake Titicaca”. University of Helsinki.

Kolata, A.; Ortloff, CH. (1996). *Agroecological Perspectives on the Decline of the Tiwanaku State. Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization: 1 Agroecology*, (Ed.) A. L. Kolata, Smithsonian

Institution Press, Washington, pp.181-201.

Ponce, C. (1981). *Tiwanaku: Espacio, Tiempo y Cultura*. La Paz: Los Amigos del Libro.

Posnansky, A. (1957). “Tihuanacu: La cuna del hombre americano”. Tomos III y IV, Ministerio de Educación de Bolivia, La Paz

Rivera, O; Ticlla, L.; Faldín, J.; Portugal, M. (1995). *Prospección arqueológica en el valle del río Miguillas*. Informe del Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia.

Rivera, C. (2003). “Ch’iji Jawira: A Case of Ceramic Specialization in the Tiwanaku Urban Periphery”. *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization 2: Urban and Rural Archaeology*, (Ed.) A. L. Kolata, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., pp. 296-315.

Sagárnaga, J. (2008). “Alianza y Ritualidad en Tiwanaku: Las Vasijas pares de Pariti”. En *Chachapuma: Revista de Arqueología Boliviana*, No. 4, pp. 5-25.

Sagárnaga, J. y A. Korpisaari. (2007). “Hallazgos en la isla de Pariti echan nuevas luces sobre los “chachapumas” tiwanakotas”. *Chachapuma: Revista de Arqueología Boliviana*, No. 2, pp. 5-28.

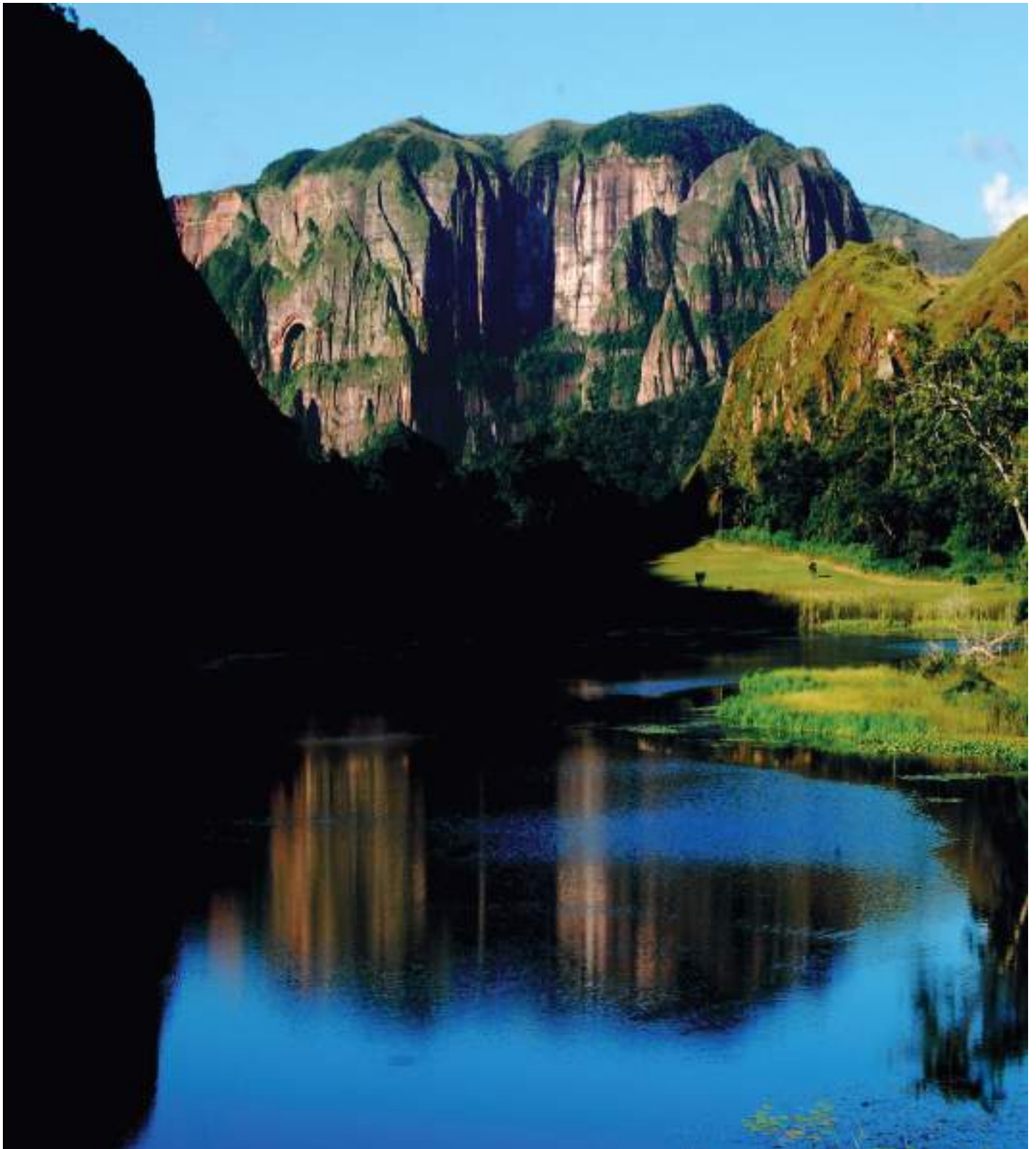
- Sagárnaga, J. y J. Mencias. (2014). “Presagio de un ocaso: El conjuro de la caída de Tiwanaku, desde Pariti”. Chachapuma: Revista de Arqueología Boliviana, No. 7, pp. 10-16.
- Serulnikov, S. (2010). “Revolucion en los Andes: La era de Tupac Amaru”. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina.
- Stübel, A., y M., Uhle. “Die Ruinenstaette von Tiahuanaco im hochlande del Alten Perú”. (Ed.) Verlag Von Karl W. Hiersemann, Leipzig, 1892.
- Taboada, F.; Rivera, C.; Lima, P.; Strecker, M. y M. Soux. (2013). “El Proyecto del Arte Rupestre de Peñas, Prov. Los Andes, Dpto. de La Paz-Informe Preliminar”. Sociedad de Investigacion del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB), Boletín No. 27, pp. 32-45.
- Taboada, F.(2016). “Quillqantiji, la “Cuerva que tiene escritura””. En Arte Rupestre de la region del lago Titicaca (Perú y Bolivia). (Ed.) M. Strecker, Sociedad de Investigacion del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB), Fundacion Alemana para Estudios de las Culturas Antiguas en América, Fundacion Simón I Patiño., pp. 134-167.
- Trigo, D. y A. Korpisaari. (2018). “Los vasos con forma de calavera: símbolo de un ritual de decapitadores y elemento panandino”. Arqueología Boliviana, No. 4, pp. 189-213.
- Trigo, D. y M. Rivero (2018). “El reconocimiento de los keros con decoracion de segmentos rectangulares en la iconografia Tiwanaku: acotaciones a sus significados”. Arqueología Boliviana, No. 4, pp. 91-114..
- Trigo, D. (2013). Las implicancias simbólicas del personaje “Arquero” en la iconografía de Tiwanaku durante el Horizonte Medio (500 d.C.-1150 d.C.), (Tesis de licenciatura en arqueología) Carrera de Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
- Villanueva, J. (2017). Las calabazas cerámicas. Imitacion de materiales vegetales y culto al agua en la cerámica Pariti. La rebelion de los objetos Cestería y Maderas, Anuales de la Reunion Anual de Etnología, MUSEF, pp. 97-118.
- Villanueva, J. y Korpisaari, A. (2013). “La cerámica de la isla Pariti como recipiente: Performances y Narrativas”. Estudios Atacameños, No. 46, pp. 83-108.





# PARQUE NACIONAL AMBORÓ

(SAMAIPATA)



## PARQUE NACIONAL AMBORÓ (SAMAIPATA)

*El Parque Nacional de Amboró está constituido por 500.000 hectáreas donde confluyen tres ecosistemas bien variados: los Andes, el Amazonas y el Chaco. El Parque Amboró cuenta con una gran biodiversidad, se han contabilizado más de 2.659 especies de plantas, 127 mamíferos, 105 reptiles, 73 anfibios y 842 especies de aves. Desde Samaipata es fácil llegar al Parque Nacional Amboró para realizar caminatas y observar la naturaleza en todo su esplendor. Un paseo muy recomendable.*

*El Parque Amboró desde la región Sur, a partir de Samaipata, cuenta con bosques pluviomontanos, con relictos de helechos arborescentes, que constituyen uno de sus principales atractivos, con senderos guiados por guías locales.*

*Así mismo Samaipata, por su ubicación geográfica que conecta al norte con la Amazonía, al sur con el Chaco y al este con la Chiquitanía, se constituyó desde épocas pre hispánicas en un punto de encuentro y tránsito estratégico.*

*A pocos kilómetros en la vía Samaipata Santa Cruz, se encuentra el codo de los Andes, lugar de belleza paisajística, debido a las formaciones geológicas, con atractivos como El Codo de Los Andes y Volcanes, y en las cuencas de los ríos las innumerables cascadas ofrecen diversas alternativas para la recreación*

*Acceso:*

*Desde Santa Cruz hasta Samaipata se cuenta con una vía asfaltada de 123 km.*

*Diversas empresas operadoras desde Santa Cruz y en Samaipata ofrecen paseos guiados al centro Arqueológico de Samaipata o para visitar el Parque Nacional Amboró y alrededores.*

*Foto: Rodrigo Urzugasti, Laguna Volcán.*



## EL ARQUERO DE LA ICONOGRAFÍA TIWANAKU



## EL ARQUERO DE LA ICONOGRAFÍA TIWANAKU: IDENTIFICACIÓN Y DESGLOSE EN MOTIVOS PARCIALES.<sup>5</sup>

### RESUMEN

Este artículo presenta los resultados de investigación acerca de las representaciones totales y parciales del arquero de la iconografía Tiwanaku, plasmados mayoritariamente en soportes cerámicos. El arquero ha sido descrito en pocos estudios sin haber quedado totalmente identificado. Por ello, se retoman los datos de diversos autores y a partir de nuevos materiales de análisis de diversos museos se identifican nuevas modalidades de representación del personaje.

**Palabras claves:** Tiwanaku, Wari, iconografía, guerrero, Cochabamba, Chuy.

### ABSTRACT.

This article presents the results of the study of representations - total and partial - of the Archer in Tiwanaku iconography, principally depicted on ceramic objects. The Archer has rarely been described and never been clearly identified. Therefore, in this study, I reconsider the data presented by other scholars previously, and I incorporate new materials obtained from the analysis of objects housed in different museum collections to identify new modalities of the presentation of this figure.

**Key words:** Tiwanaku, Wari, iconography, warrior, Cochabamba, Chuy.

---

5. . David E. Trigo Rodríguez. Técnico Arqueólogo de la Unidad de Arqueología y Museos de Bolivia (UDAM) Responsable del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (MUNARQ) No. 93 Calle Tiahuanaco Esq. Federico Suazo La Paz-Bolivia. Email: david\_falcoragrest@hotmail.com

## Antecedentes

Son escasas las escenas del personaje con arcos y flechas de la iconografía Tiwanaku. A pesar de ello el tema del arquero inspiró diversas interpretaciones bélicas a diversos investigadores (Posnansky, 1957; Faldín, 1977; Ponce, 1977; Huidobro, 1995; Giesso, 2003; Mendoza, 2004) pero estos realizaron las mismas solo en base a dos escenas de este personaje, de las cuales una incluye también personajes sentados de perfil.

Wallace (1957) reparó en estos últimos personajes (figuras humanas de perfil) sugiriendo que estarán presentes únicamente en la cerámica, aunque focalizado a los ejemplos donde no se muestran los arcos y flechas de estos. Detallará que la cabeza siempre estará de perfil, el cuerpo de perfil y sentado mostrando un solo brazo y pierna, o versiones corriendo de perfil, o ejemplos de únicamente el torso del personaje. Los rasgos anatómicos de estos personajes serán naturalistas (ojos circulares con pupilas centradas). La indumentaria incluirá: un cetro, y el detalle de la parte redondeada en el área posterior del tocado cuyos otros detalles para Wallace podrán variar, existiendo apéndices en forma de borlas que se prolongan en la parte frontal del tocado; poseerán también cinturones que tienen un apéndice en la parte

posterior (cola).

Según Uribe (2004) la forma más usual de representarlos es el motivo de sus “cabezas”, pues las versiones completas de estos personajes son inusuales. Se ha considerado a estos como varios personajes independientes unos de otros (Janusek, 2003a), esto se debe a que existen diversos y escasos personajes con atributos naturalistas en la iconografía Tiwanaku, de los cuales no se ha diferenciado “temas” específicos.

A partir de 2011 he realizado una investigación respecto a estos personajes, considerándolos como versiones de un solo “tema” y personaje, reinterpretado por varias poblaciones dentro de la interacción de Tiwanaku, parte de mi investigación conllevó a mi tesis de licenciatura (Trigo, 2013) y en curso un libro del cual el presente artículo es un resumen.

## La variabilidad estilística: Breve historia del Estilo Tiwanaku

Inicialmente debemos considerar las características de los estilos cerámicos Tiwanaku, ya que es en este estilo en el que las escenas y motivos del tema del arquero aparecerán más continuamente. Tomando en cuenta que los estilos heterogéneos en una

cultura sugieren incrementos en la expresión de identidades y diferencias sociales, siendo la aparición de “micro estilos” posibles alusiones a factores étnicos (Hegmon, 1992).

Burkholder (2001) sugería que la variabilidad estilística en cerámica e iconografía Tiwanaku se debe a la existencia de varios estilos previos en la cuenca del Titicaca, y que los estilos de la élite y la urbe Tiwanaku son variables y flexibles en periodos tardíos. Las piezas Tiwanaku V de Pariti muestran influencias de la cultura Wari de Perú (Villanueva & Korpisaari, 2013) y poseen variaciones estilísticas poco convencionales en relación a cánones previos.

Janusek (1994 y 2001) ya observaba que después del 600 d.C. existe amplia variabilidad estilística, iconográfica y morfológica en la cerámica Tiwanaku, incluyendo la presencia en residencias de la urbe Tiwanaku como Akapana Este 2 (AKE-2) de conjuntos menores de vasijas no locales, y/o inspiradas en estilos no locales, como los estilos Omereque, Yampara y Yura de las regiones de Cochabamba, Chuquisaca y Potosí; ejemplos similares se observan en Ch'iji Jawira (Rivera, 2003) y Mollu Kontu (Couture, 2003).

Esta variabilidad del estilo Tiwanaku también se observa en San Pedro de Atacama, o Moquegua

una región fronteriza entre Tiwanaku y Wari. E incluso allí los estilos cerámicos presentan más semejanza con sub estilos Tiwanaku de otras regiones como Cochabamba (Goldstein, 2005), donde se generaría el Tiwanaku Derivado, estilo que se difunde al altiplano y a Moquegua, esto es que los sub estilos Tiwanaku regionales se difunden no únicamente dentro de sus regiones.

No hay en consecuencia una homogeneidad total en el estilo Tiwanaku, debido a las regiones y grupos étnicos con los que Tiwanaku interactuó y que generaron micro estilos. Esto sugiere la generación simbólica/iconográfica de lecturas y representaciones desde una cultura en relación a otra dentro del estilo Tiwanaku (Villanueva & Korpisaari, 2013).

Debe esperarse entonces, si se estudian temas iconográficos Tiwanaku, considerar que existirán reinterpretaciones y/o modificaciones de los temas, lo que podría inevitablemente al momento de identificarlos, conllevar al problema de tener que considerar diferentes versiones de un personaje que no necesariamente implican diferentes personajes sino que responden a la heterogeneidad cultural y sus re interpretaciones, aunque con el tiempo no se pueda descartar que un repertorio iconográfico sea modificado y se generen nuevos personajes en base a otros (algo ya visto desde Chavín a

Tiwanaku con el caso de la deidad con cetros).

El caso del tema del arquero no es una excepción, ya que sus soportes materiales existen en regiones como: la cuenca del Titicaca, valles de Cochabamba en Bolivia, el norte de Chile, Moquegua, y una sola muestra Wari de Ancón en Perú.

### Metodología

El estudio empleado para el análisis iconográfico en el presente trabajo retoma el método clásico propuesto por Panofsky (1983[1955]:45-160), mismo que se dividía en tres etapas: 1. Pre-iconográfica o reconocimiento de motivos de forma natural. 2. Iconográfica o estudio de la significación secundaria convencional por medio de escenas, historias y alegorías reconocidas. 3. Iconología o definición del significado intrínseco o principios que subyacen a las imágenes. Dicho método fue aplicado a la iconografía andina prehispánica en el área de la cuenca del Titicaca (Cook, 1994; Chávez, 2002).

Me he basado en la adaptación de dicho método al estudio de la iconografía Pucara de Sergio Chávez (2002), quien de hecho fue mi tutor de tesis, considerando conceptos interrelacionados como escenas, motivos,

elementos y diseños geométricos que son apreciables para identificar y definir un tema iconográfico siguiendo el análisis de atributos y variabilidad de los mismos.

### Colecciones analizadas

Se analizaron mayoritariamente, pero no únicamente, colecciones de material cerámico de estilos Tiwanaku regionales de diferentes museos bolivianos, peruanos y europeos. Se estudiaron directamente (esto es registro fotográfico, análisis de atributos físicos de las piezas, etc.) las siguientes colecciones:

1. Museo de Metales Preciosos de La Paz-Bolivia (MMP) específicamente la Colección de Fritz Buck coleccionista que recupera piezas de estilo Tiwanaku entre 1906-1952, la mayor parte de su colección proviene del sitio de Tiwanaku (Sagárnaga, 1987).
2. Colecciones del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón de Cochabamba-Bolivia (INIAM-UMSS) que incluyen piezas recuperadas de excavaciones arqueológicas, prospecciones, recolecciones, compras y donaciones. Se consideraron solo de forma fotográfica 7 fragmentos cerámicos de las excavaciones de Karen Anderson en Piñami – Quillacollo Cochabamba- (cortesía

de Anderson en 2013).

3. La colección del Padre Falhman donada en 1982 al Museo Cuntisuyo de Moquegua (MCM) constituida en piezas cerámicas provenientes del sitio Tiwanaku de Chen Chen.

El estudio de las colecciones antes referidas se ha detallado previamente (Trigo, 2013); y en años recientes se ha hecho el estudio directo de más colecciones de forma complementaria como las siguientes:

4. Colección de la Alcaldía Municipal de Cochabamba (AMC).

5. Las colecciones del Museo Etnográfico de Berlín (MEB) que provienen de las excavaciones de Reiss y Stübel en Ancón-Perú de 1879, y piezas colectadas por Scott en 1938 de Tiwanaku.

6. Las colecciones del Museo Etnográfico de Gotemburgo (MEG).

7. Las colecciones del Museo Regional de Tiwanaku (MRT), provenientes de varias excavaciones arqueológicas de Carlos Ponce y Gregorio Cordero en Tiwanaku durante los años de 1975-1979 además de un material de

las excavaciones de Janusek en AKE-2.

8. Las colecciones del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (MUNARQ), que en algunos casos pertenecen a la colección de Federico Diez de Medina (1882-1962) un coleccionista, investigador y político boliviano que genero una enorme colección arqueológica (Browman, 2007), y que en algunos casos la mayoría de las piezas de su colección provendrían de Tiwanaku. Su colección fue comprada por el Estado boliviano en 1963 para conformar parte de las colecciones del MUNARQ<sup>6</sup>.

9. Las colecciones del Museo de la Iglesia de Copacabana (MIC), que fueron adquiridas por los franciscanos para su museo eclesiástico.

Se tuvo acceso únicamente fotográfico a piezas de los siguientes museos: Museo Le Paige (MLP), Museo de Arte de Denver (DAM), Museo Americano de Historia Natural de Nueva York (AMNH) y Musée Du Quai Branly - Francia (DQB). El universo de 70 piezas (ver Tabla 1) esta actualizado únicamente con piezas que contienen motivos combinados y escenas del tema excluyéndose algunas muestras consideradas en Trigo 2013.

6. Para el presente caso se ha considerado también un ejemplar de Kero de esta colección que habría sido extraído del desaparecido montículo de Siripita Mokho en el valle central de Cochabamba, y obsequiado a Diez de Medina por el Coronel Blanco Galindo (la base de la pieza así lo tiene inscrito, y también lo describiría Diez de Medina en sus borradores, ver Querejazu 1983: 180), aunque en una publicación Diez de Medina (1954: 43 su fig. 12b), admite que es de Cochabamba aunque lo remite como proveniente de "Machu-Moko".



TABLA 1 : COLECCIONES ANALIZADAS

Registro: Directo y Completo (DC), Unicamete Fotográfico (UF)	museo	museo	museo	museo	museo	museo	museo	museo	museo	museo	museo	museo	museo	museo	museo	museo	museo	museo
	DC	DC	DC	DC	DC	DC	DC	DC	DC	DC	DC	DC	DC	DC	DC	DC	DC	DC
Tipo de piezas/museo	MMP	MRT	MUNARQ	INIAM- UMSS	AMC	MCM	MEB	MEG	DAM	AMNH	MLP	MIC	DQB	Total				
Kero	12	10	12	12	1	2	2	1		1				54				
Kero sonajero				1										1				
Kero reutilizado	1			1										2				
Vaso	1													1				
Vaso embudo (Challador)							1							1				
Vasija pedestal		1												1				
Jarra	1			1										2				
Tazon	2													3				
Wako Retrato		1												1				
Fragmento ceramico		1												1				
Hueso		1		1					1					3				
Textil							1				1			2				
Total piezas enteras.	17	13	12	16	1	2	4	1	1	1	1	1	1	70				
Total Fragmentos.	0	1	2	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	11				



TABLA 2: INDUMENTARIA DEL PERSONAJE

<p>Rama</p> <p>Banda</p> <p>En "S"</p> <p>Borla</p>	<p>Tocados o Turbantes</p>					
<p>Báculos o cetros</p>	<p>Cuellos</p>				<p>Pectoral</p>	<p>Muñequeras</p>
<p>Cinturon y/o faja</p>					<p>Flechas</p>	<p>Arcos</p>
<p>Cola o adorno posterior</p>						

## Identificación de escenas, motivos y diseños del tema en el Altiplano (Tiwanaku).

En el material cerámico estudiado se determinó (cuando había secciones de perfil visibles) mayoritariamente una pasta compacta de color naranja claro, con anti plásticos de mica y arena, un acabado pulido con engobes rojos oscuros, atributos característicos de la cerámica Tiwanaku IV Tardío y V Temprano de los años 600 d.C.-1000 d.C. (Janusek, 2003a). Los atributos del arquero como indumentaria y sus variantes (Tabla 2) se describen adelante según los casos estudiados. Los arcos que presentan las escenas del arquero son cortos con flechas de punta alargada, triangular o rómbica, y también posee varios tipos de báculos (Giesso, 2003; Uribe, 2004).

Diseños. Los más recurrentes son eses, cruces simples y de malta, y estrellas de cuatro a seis puntas con un círculo en medio, diseños propios del estilo regional Tiwanaku Derivado de Cochabamba (ver Janusek 2003a; Trigo, 2013; Anderson 2018: su fig. 8.26) además de las franjas verticales en zigzag que aparecen en la parte inferior de challadores y keros de estilos como el Yampara o el Omereque de Cochabamba. Si bien el estilo Tiwanaku Derivado surge en Cochabamba como reinterpretación del estilo Tiwanaku altiplánico

(ver adelante), este estilo fue a su vez asimilado entre los alfareros Tiwanaku altiplánicos, algo visible en AKE-2 (Janusek, 1994 y 2001), Ch'iji Jawira (Rivera, 2003), y Mollu Kontu (Couture, 2003).

Las escenas más complejas del tema muestran el motivo del personaje con los atributos que permiten definirlo, pero también se observara en estas un tipo de “desglose” o “parcialización” de las escenas complejas en escenas más simples y con menos motivos, o con motivos que son solo partes de motivos mayores:

1. Escena de arqueros de pie y sentados. Esta escena (fig. 1 a) muestra dos arqueros de pie y frontalmente, sujetando un arco y dos flechas en una mano y un báculo en la otra, muñequeras con una “X” y cinturones con círculos. Los arqueros están intercalados con dos personajes de atributos de similares, pero sentados de perfil sujetando dos flechas, y con un adorno posterior o cola y un cinturón de triángulos, además de ser grises totalmente en contraposición a los arqueros que son de tonalidad naranja claro. Su turbante o tocado es ajedrezado con una especie de apéndice frontal en forma de “rama”. Posnansky (1957: 36, Plancha XX, a) interpretaba que era una escena donde guerreros con arcos, flechas y cetros o porras eran asistidos por personajes similares

que les pasaban flechas durante un combate (Giesso, 2003). Esta escena estaba datada entre el 375/400 d.C.-725/750 d.C. (Ponce, 1981:228, fig. 9; Pärssinen, 2005: 17-37).

Sin embargo estilísticamente los diseños geométricos escalonados que conforman una cruz espaciada por rectángulos de la parte inferior de la escena, se observan en ejemplares del Tiwanaku Derivado o CVCT de Cochabamba (Anderson, 2013: fig. 6.6) de los años 650 d.C.-1100 d.C., muy probablemente esta última cronología sea más aplicable sobre esta escena que la hecha por Ponce considerando el aspecto estilístico presente en diseños del Tiwanaku Derivado.

2. Escena de arqueros de pie y frontalmente, con cría de camélido y/o cánido. Datada entre el 600 d.C.-1000 d.C. (fig. 1b y 2a) muestra dos arqueros con cinturón, un unku o camisa y muñequeras con triángulos, sujetando un arco y dos flechas en una mano y un báculo en la otra. El turbante, que es de división horizontal con abultamiento circular en la parte posterior, incluye una borla de tres apéndices punteados, una versión del personaje tendrá este turbante de un solo color (fig. 2 b) mientras el segundo lo presentará con una división de colores entre la parte posterior y delantera (fig. 2 c).

Existen dos interpretaciones en torno a los motivos zoomorfos que acompañan a estos dos arqueros, una es que son cánidos (Mendoza, 2004) y otra que son crías de camélido (Janusek, 2003a). En el presente trabajo mantendremos esta última interpretación en base a dos argumentos:

a. La cuerda que pende del cuello de los cuatro motivos zoomorfos (2 d y e), presentaría una distribución concreta: el motivo zoomorfo cercano al lado derecho de cada arquero, presenta una cuerda que emerge de su cuello y conecta con el codo del arquero (fig. 2d). Mientras el motivo zoomorfo que está debajo del lado izquierdo de cada arquero, también presenta una cuerda que emerge de su cuello (fig. 2e) pero no alcanzaría a llegar al codo del siguiente arquero, sino por el contrario, es probable que se conecte con el siguiente motivo zoomorfo, tal cual se reconstruye en la Fig. 1 b., solo que la falta de fragmentos del kero impedía percibir la escena completa, que aludiría a que el arquero dirige una caravana de camélidos, o dirige a dos camélidos crías.

b. La aparición de camélidos en otras escenas del tema son importantes a considerar en refuerzo del anterior argumento, si vemos el motivo A1 (adelante) observaremos que los camélidos son más explícitos y presentan tanto cargas en sus

lomos así como cuerdas que los conectan entre sí y también con el lado derecho del motivo antropomorfo. Existen muy pocos indicios de este tipo de escena, algunos fragmentos (fig. 2f) también parecen aludir a esta escena en su iconografía.

Las otras escenas del tema parecen suprimir unos atributos y mantener otros, esto en razón de un aspecto anatómico en la representación del personaje arquero, ya que con cuerpo frontal exhibe dos brazos y en consecuencia sujeta dos conjuntos de objetos: 1. Un arco y una o dos flechas. 2. Un cetro. Empero al representar al personaje de perfil solo se muestra un solo brazo que sujeta solo uno de los dos conjuntos referidos. Las escenas son las siguientes:

3. Escena del personaje arquero de perfil y de pie con arco y flecha. Datada entre el 600 d.C.-1150 d.C. (Trigo, 2013), esta escena (fig. 3a), omite la presencia del cetro pero presenta la cola posterior y un arco y una flecha. El personaje presentara dos piernas.

4. Escena del personaje arquero de perfil y de pie con cetro. Esta escena (fig. 3 b) también del 600 d.C.-1150 d.C., omite los arcos y flechas de los personajes pero parece mantener un cetro, y la cola posterior. En otro caso (fig. 3c) adiciona el pectoral circular y un adorno de

cuello; el cetro es abstracto con remate superior de cabeza de felino más visible en los cetros de los personajes abstractos de la iconografía Tiwanaku. El personaje presentara dos piernas.

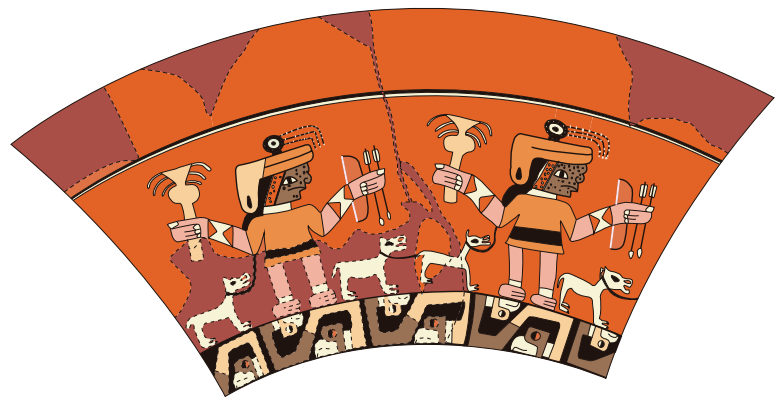
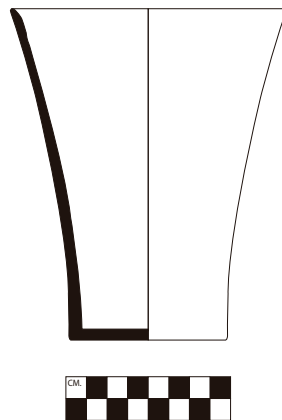
5. Escena del personaje arquero de perfil, sentado con arco y flechas. Datada entre el 650/750 d.C.-950/1100 d.C. y perteneciente al estilo Tiwanaku altiplánico importado a Cochabamba ya que el ejemplar que contiene la escena pertenece a una tumba de Piñami (Trigo, 2013).

Esta escena (fig. 4a) omite los cetros pero presenta un arco y dos flechas, junto con la cola, una faja y turbante ajedrezado. Se relaciona con los arqueros sentados de la escena 1 que omiten su arco pero mantienen dos flechas.

6. Escena del personaje arquero de perfil, sentado con cetro. Esta escena datable entre el 600 d.C.-1150 d.C., omite los arcos y flechas, mantiene el cetro, la cola y el cinturón con círculos (escena 1) o sin ellos (fig. 4b y c). Esta escena es mucho más abundante que las anteriores, si se revisan fuentes bibliográficas al respecto se tienen varios ejemplos inicialmente registrados por Posnansky (1957: Planchas XXII b, c y d, XXIII a y b; ver nuestra fig. 5c y d) y otros (Janusek, 2003 a: fig. 3.75, 1994: fig. 8.19B; y Trigo, 2013).



a



b

Fig. 1: (a): Kero Tiwanaku, altura 20 cm. (extraído de Posnansky 1957: Plancha XX, a). (b): Kero de la Iglesia de Tiwanaku, cód. 2664 del MRT. (Despliegue del autor).



Fig. 2: (a) Foto del Kero de la Iglesia de Tiwanaku, cód. 2664 del MRT; (b y c): Detalles de los rostros de los arqueros del Kero referido; (d y e): detalles de motivo de cría de camélido del lado derecho e izquierdo de uno de los arqueros; (f): Fragmento de cerámica cód. TQC4-1-470 TWK-MC-000659 proveniente de Kheri Kala-Tiwanaku del MRT. (Fotos del autor).

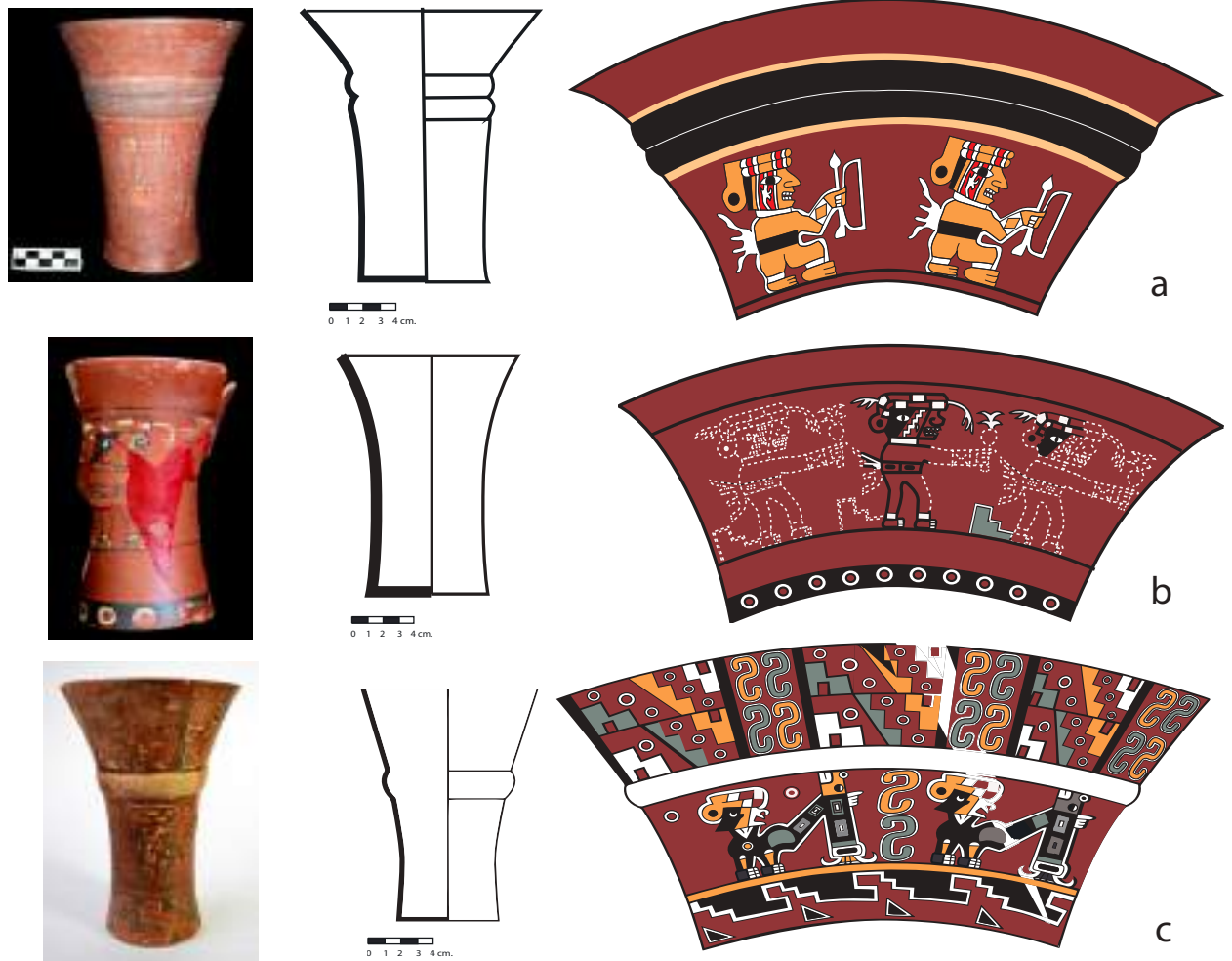


Fig. 3: (a): Kero Tiwanaku, cód. CFB 00980 del MMP. (b): Kero Tiwanaku, cód. 6832 MUNARQ. (c) Kero Tiwanaku, cód. 6557 MUNARQ. (Fotos y despliegues del autor).

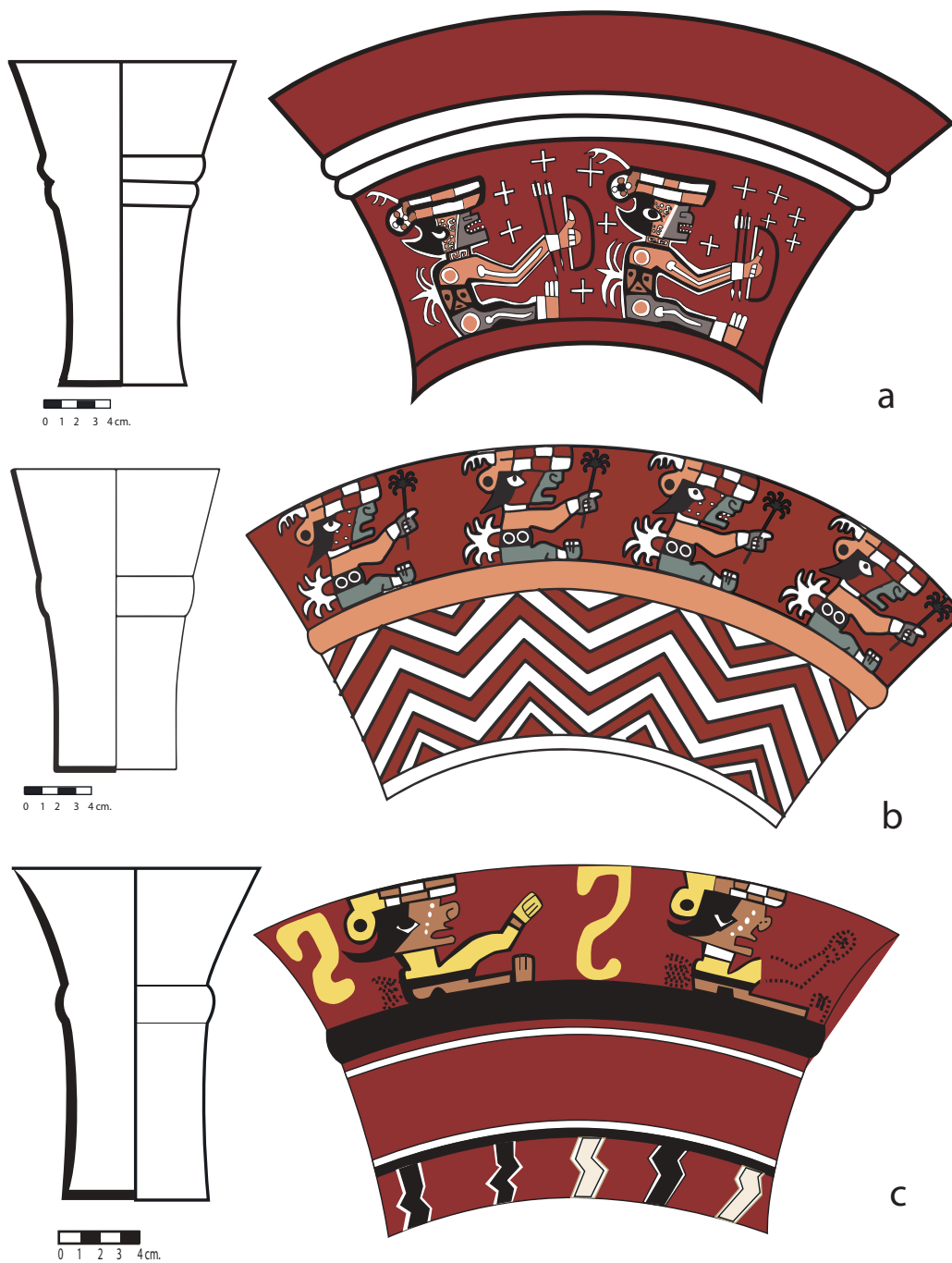


Fig. 4: (a): Kero Tiwanaku Importado, ofrenda funeraria de Piñami, cód. 03090101-54 INIAM-UMSS. (b): Kero proveniente de Kheri Kala-Tiwanaku, cód. TWK-MC-1182 MRT. (c): Kero Tiwanaku, cód. CFB 00371 del MMP. (Fotos y despliegues del autor).



Fig. 5: (a): Kero Tiwanaku, cód. 6852 del MUNARQ (foto y despliegue del autor). (b) Kero Tiwanaku, cód. 7455 del MUNARQ (foto del autor). (c): Despliegue del Kero anterior (Extraído de Posnansky 1957 Plancha XXIII a.).

Existen casos en los que a su vez se tiene una correlación de los motivos de esta escena con los de escena 2, por ejemplo un caso (fig. 5a y b) se observa tanto el mismo tipo de borla en el tocado, así como un unku (esta vez de franjas verticales) de los arqueros de la escena 2.

A) Motivos parciales del cuerpo del personaje.

1. El motivo del cuerpo superior (frontal y con camélidos): Incluye en cerámica del altiplano el motivo del cuerpo superior con torso frontal, pectoral circular (Sagárnaga, 1987), una faja, y dos brazos: el izquierdo sujetando un cetro y el derecho una cuerda que conecta con tres camélidos con carga (fig. 6a). Aparece en

tazones del 500/600 d.C.-1150 d.C., Bennett (1934: 421, 26. Pit. X, 2, 27. Pit. X, 2) registra escenas similares en dos tazones de Tiwanaku, y una variante del mismo en Chiripa (Bennett, 1936) con la imagen de dos personajes (fig. 6b), que en sus manos izquierdas tienen los báculos y a su derecha un camélido con carga (elementos que ya no sujetan). Otra escena (fig. 6c) muestra los dos personajes con camélidos a su derecha, pero con diseños geométricos que sustituyen a los báculos de su izquierda. El desglose de los motivos de esta escena dentro de los tazones parece conservar solo mayormente el motivo de los camélidos (Sagárnaga, 1987) y raramente el motivo 1 (Trigo, 2013) ver fig. 6d.

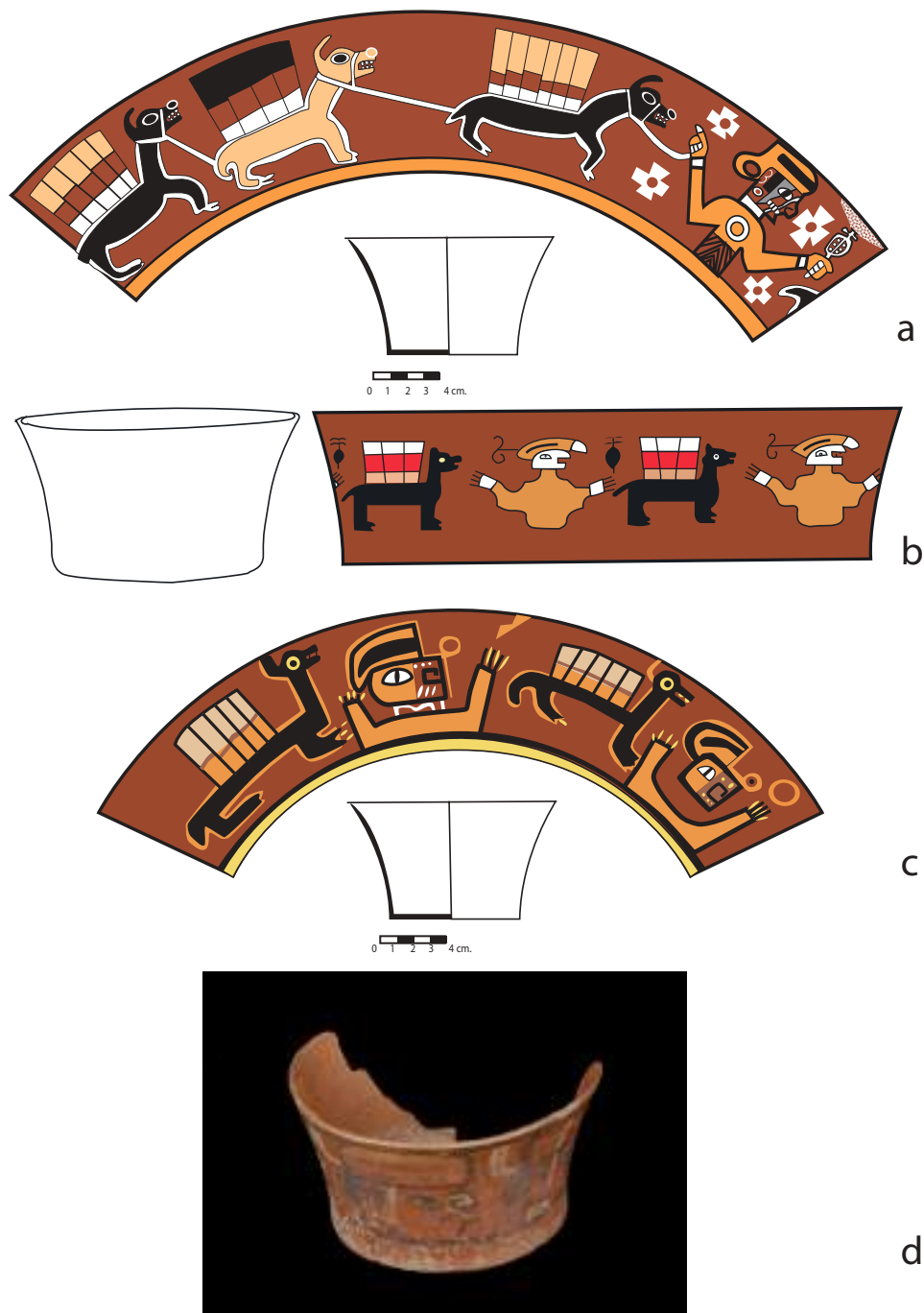


Fig. 6: (a): Tazón proveniente de Tiwanaku, cód. CFB 1331 del MMP; (b): Tazón Tiwanaku, tumba CH-H2A de Chiripa (redibujado de Bennett 1936); (c): Tazón Tiwanaku, cód. CFB 00253 del MMP; (d): Tazón proveniente de Tiwanaku, Cod.71. 1908.23.411 del DQB (Pieza rescatada por la Misión Crequi Montfort, foto comprada del DQB). (a y c despliegues del autor).

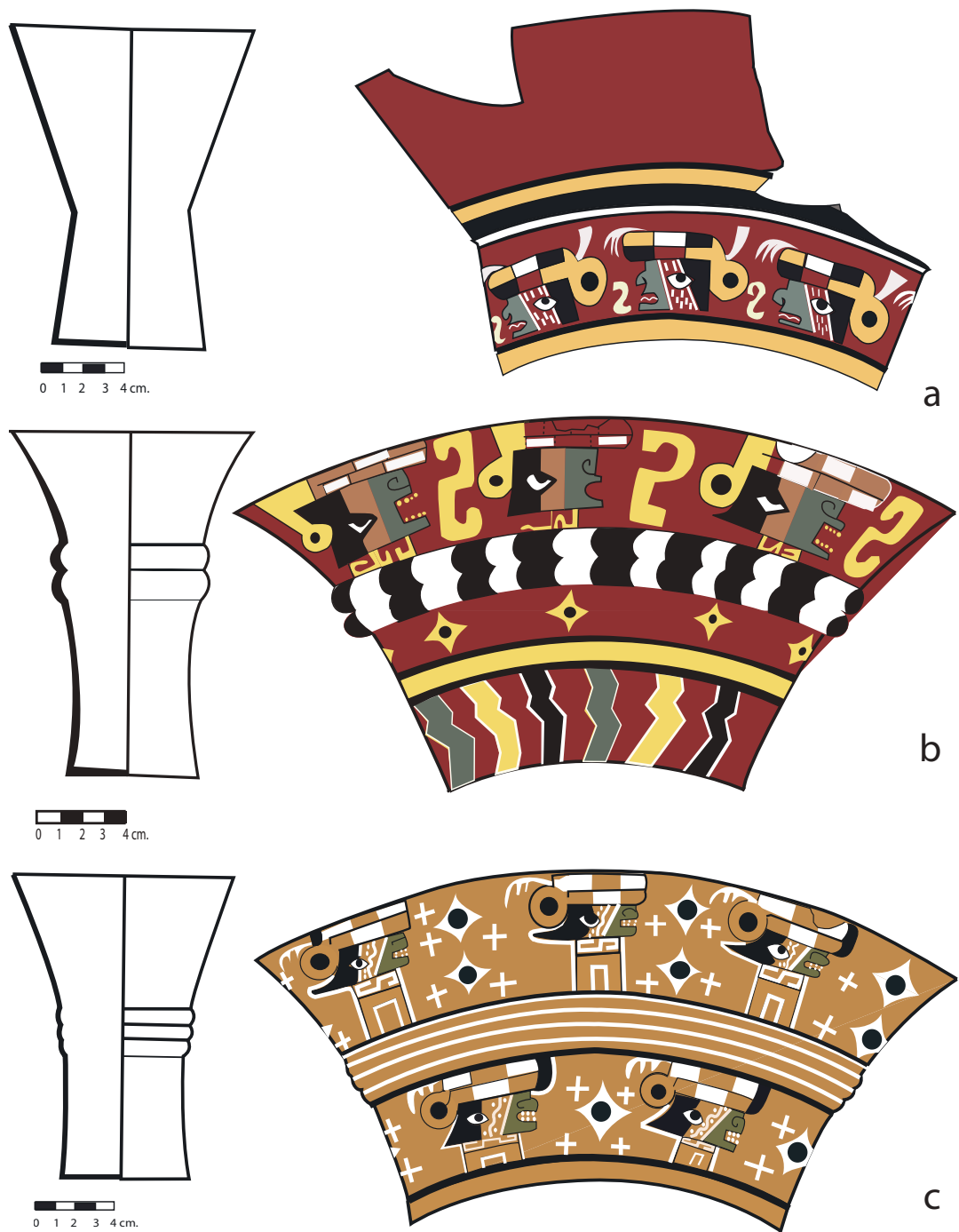


Fig. 7: (a): Kero Tiwanaku, cód. CFB 01074 del MMP. (b) Kero Tiwanaku, cód. CFB 00346 del MMP. (c): Kero recolectado por Scott de Tiwanaku en 1938, cód. VA 64581 del MEB. (Despliegues del autor).

2. El motivo de la cabeza del personaje de perfil. O “cabeza trofeo” del personaje (Uribe, 2004), datable entre el 600 d.C.-1100 d.C. (Janusek, 1994, 2003a y 2003b; Couture, 2003). Posee atributos anatómicos como: ojo de pupila circular (Wallace, *Ibíd.*); nariz enroscada (Uribe, *Ibíd.*) y boca cerrada o abierta con o sin dientes.

Presenta una pintura facial de al menos tres tipos: a) De tres franjas perpendiculares, la primera cubre la nariz y la boca, la segunda (rellena de diseños variables o no) cubre el ojo y la mejilla, y la tercera fusiona ojo con cabellera (fig. 7a, b y c). b) Solo las franjas primera y tercera. c) Con variantes: lagrimales de puntos, triángulos, círculos y semicírculos, otros.

La indumentaria de la cabeza incluye un Turbante, generalmente circular en la parte posterior (Wallace, 1957), cuya parte superior esta usualmente dividida en dos franjas horizontales ajedrezadas (Uribe, 2004), que puede variar a formas con otros elementos o ninguno; posee ramas, bandas y borlas en la parte posterior y/o anterior de este turbante, y presenta una gargantilla de una S echada o franjas rectangulares (ver Tabla 2).

B) Motivos zoomorfos específicos.

3. La quimera ofidia. Asociándose a la escena 6 o al motivo 2 (fig. 8a, b y c) es datable entre el 600 d.C.-900/1000 d.C. (Wallace, 1957; Janusek, 1994, 2003 a; Trigo, 2013). La especie de serpiente de este motivo es la *Crotalus Durissus* o serpiente cascabel.

4. El camélido con carga y cuerda. Asociable a la escena 2 y al motivo 1A antes descrito, estos camélidos aparecen también de forma aislada en los tazones del 500/600 d.C.-1150 d.C. (Janusek, 2003a; Rivera, 2003).

### **Identificación de las escenas, motivos y diseños del tema en Cochabamba**

En Cochabamba existen dos estilos cerámicos Tiwanaku: El Tiwanaku Importado del altiplano, y el local o Tiwanaku Derivado (Bennett 1936; Higuera 1996; Céspedes 2000; Anderson 2004, 2009, 2013, 2018). Y aparecen conjuntos de piezas de ambos estilos junto con piezas Omereque, Yampara, u otras en un mismo contexto (Muñoz & Céspedes, 1989; Céspedes, 2000; Anderson, 2009 y 2013).

El Tiwanaku Importado posee un engobe rojo oscuro, pasta con anti plástico de arena silíceo y mica oscura o piedra molida (Higuera, 1996; Céspedes, 2000; Anderson, 2018). Mientras el Tiwanaku Derivado posee una pasta de color

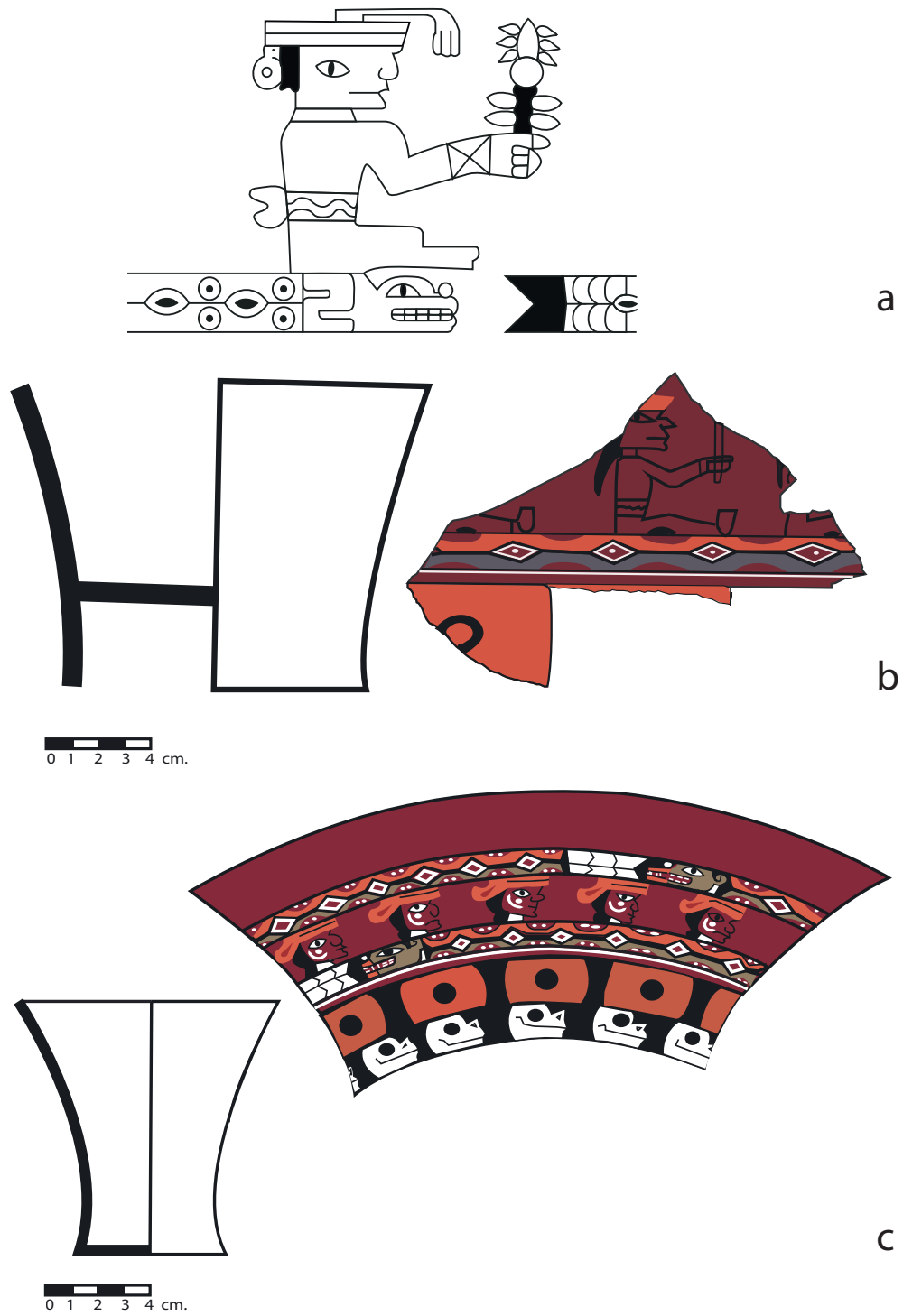


Fig. 8: (a): Escena del personaje acompañado del motivo de quimera ofidio (extraído de Wallace, 1957: 50c su fig. 4.4); (b): Fragmento de Kero Tiwanaku (sonajero), Kheri Kala, cód. TWK-MC-001137. (b): Kero Tiwanaku, tumba No. 23 de AKE-2, cód. TWK-MC-001204 ambos del MRT.

marrón con anti plásticos de arena silíceo y/o lutítica, o de cuarzo, o tiesto molido, o mica, sus engobes son de tono naranja/rojo y púrpura/marrón (Higueras, 1996; Céspedes, 2000; Anderson, 2018), y puede tener otras variantes.

Las formas cerámicas y la iconografía en ambos estilos son generalmente las mismas (Bennett 1936; Anderson 2013) y los diseños tienen particularidades propias en el caso del Tiwanaku Derivado (Janusek, 2003a).

La cronología del sitio de Piñami en Cochabamba posee tres fases que engloban la presencia Tiwanaku en esos valles: 1. Illataco (650 d.C.-750d.C.); 2. Piñami temprano (750 d.C.-950 d.C.) y 3. Piñami tardío (950 d.C.-1100 d.C.), (Céspedes, 2000; Anderson, 2013). El tema del arquero se desarrolla en los dos estilos antes referidos y por lo menos a partir del 600/750 d.C. o fase Illataco:

Escenas.- Se tienen pocos ejemplos de escenas del tema del arquero (y en general de cualquier tema) en el estilo Tiwanaku Importado, el ejemplo es de la escena 4 (fig. 9a) que Bennett (1936) remitía era la única escena con un personaje antropomorfo completo ubicada en las piezas de sus excavaciones en Arani y que remitía provendría del altiplano, también Higueras (1996) mantenía dicha interpretación.

Esta escena muestra precisamente a los personajes de perfil y de pie, sino es que hincados y/o corriendo su cetro presenta una variable local: ahora es estrellado; además expone muñequeras con “X”, turbante ajedrezado con rama superior (de forma similar a los arqueros de la escena 1) y con adorno o cola. Se tiene un caso de la escena 5 (fig. 4a) de Piñami de sus fases temprano y/o tardío, material importado al parecer.

Se tienen ejemplos de la escena 6 uno proveniente de Siripita Mokho (fig. 9b y c) y otro de Jarka Pata-Pocona (fig. 9d) del Piñami Tardío (Trigo, 2013) solo que con una cola posterior mucho más abstracta y una pintura facial de cuadros rodeando en forma de cruz el ojo de los personajes, ejemplos en estilo Tiwanaku Derivado.

A) Motivos parciales del cuerpo del personaje.

1. El motivo del cuerpo superior (de perfil): A diferencia de los ejemplos del altiplano, en el estilo Tiwanaku Derivado de Cochabamba este motivo muestra un cuerpo superior de perfil con un solo brazo sujetando un cetro o en ademán de hacerlo, el torso y un cinturón (fig. 10a y b). Se percibe cierta relación u orden de motivos y diseños, sino es que “parcialización”, entre un ejemplo de este motivo (fig. 10b) en un kero

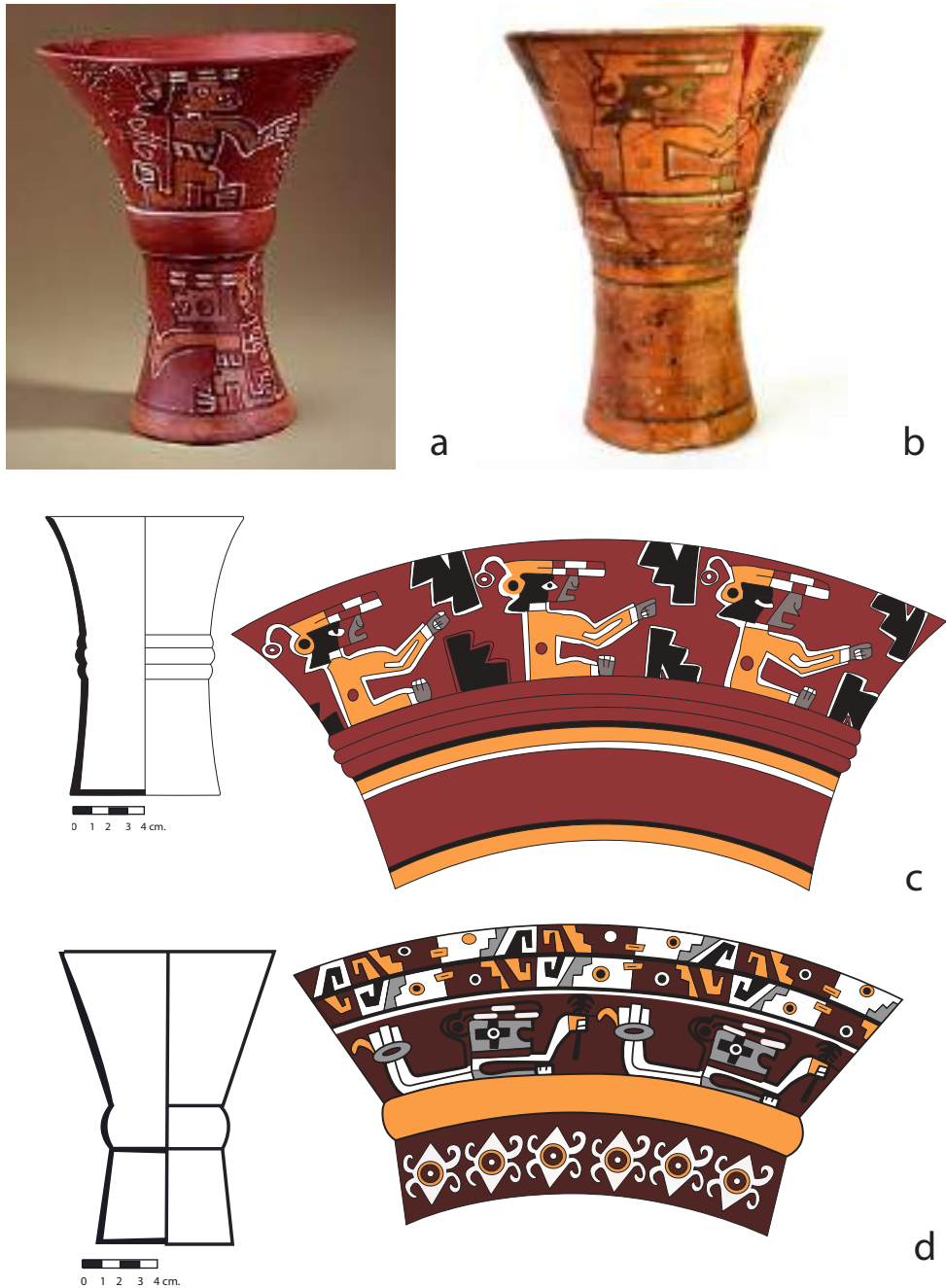


Fig. 9: (a): Kero Tiwanaku Importado, alto 21 cm., tumba 11E Arani, cód. 41.1/3828 del AMNH; (b y c): Kero Tiwanaku Derivado, proveniente de Siripita Mokho/Cochabamba, pieza obsequiada por Carlos Blanco Galindo a Diez de Medina, cód. 122 CFDLAP 7045 del MUNARQ; (d): Kero Tiwanaku Derivado, sonajero, tumba 1 Jarkapata, CR-15-89, R-2, E-1 INIAM-UMSS. (A excepción de "a", que es foto del AMNH, todas las demás son fotos y despliegues del autor).

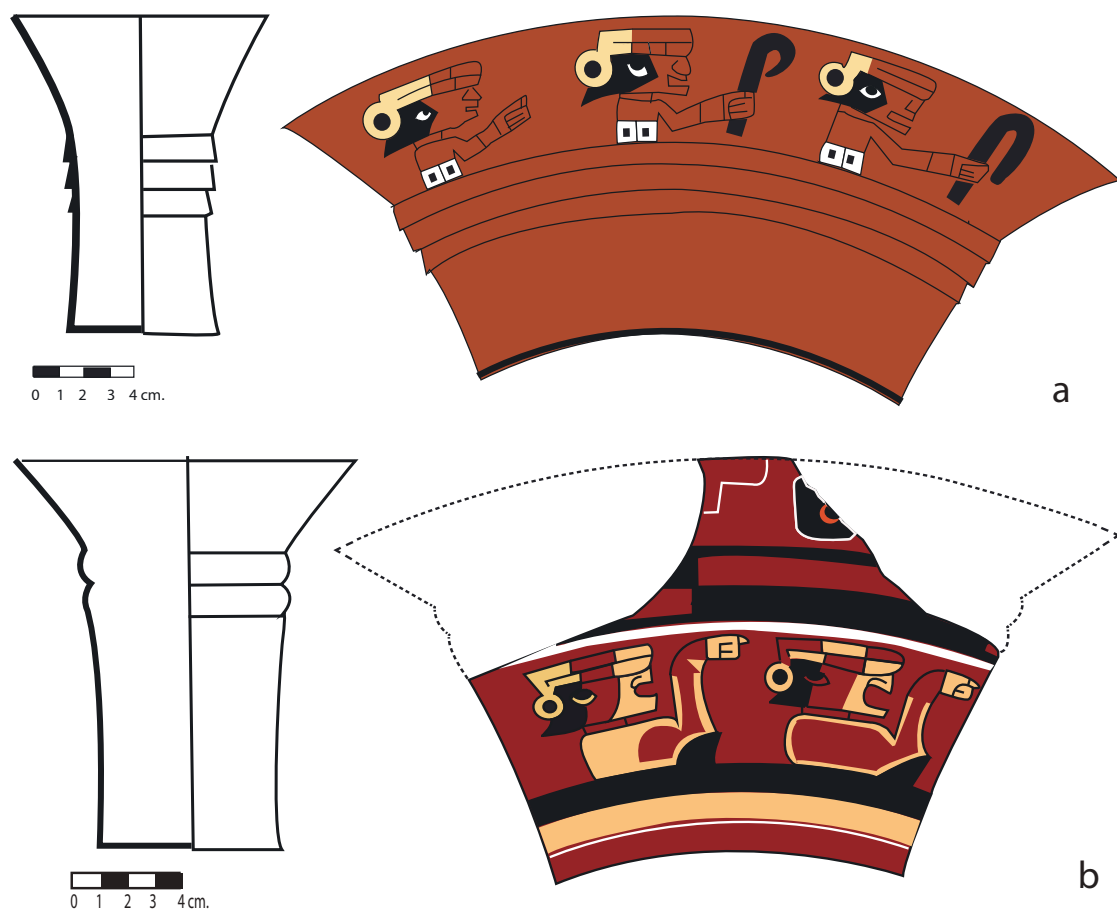


Fig. 10: (a): Kero Tiwanaku Derivado, Cochabamba, cód. AC-0976 de la AMC; (b): Kero Tiwanaku Derivado, contexto funerario Omereque, cód. 1072 INIAM-UMSS. (Despliegues del autor).

con rastros del motivo de la cabeza de un felino y anillos decorados con ajedrezado, en relación a otro kero (fig. 11a) y vaso embudo (fig. 11b) donde este motivo parece haberse cambiado por el motivo de la cabeza del personaje.

2. El motivo de la cabeza del personaje de perfil. Datados entre los años 750 d.C.-950/1000 d.C., estos motivos en el estilo Tiwanaku Derivado (fig. 12a, b y c) son más predominantes que las escenas completas (Higueras, 1996). Las versiones del Tiwanaku Derivado incluyen un turbante de franjas horizontales (fig. 12a).

B) Motivos zoomorfos específicos.

3. La quimera ofidia. Existen motivos A1 abstractos que se combinan con este motivo (fig. 13a y b) del Piñami Temprano, son del estilo Tiwanaku Derivado, recordemos que la especie de serpiente cascabel o *Crotalus Durissus* si habita los valles de Cochabamba y no está presente en el altiplano.

4. El camélido con carga y cuerda. Se han ubicado ejemplos de este motivo en tazones pero no asociados a ejemplos de motivos y escenas del arquero.

5. La cabeza de felino. Asociada a los motivos A1 y A2 como se refirió.

## **Identificación de las escenas, motivos y diseños del tema del arquero en Moquegua y Chile.**

En Moquegua al sur del Perú, en las colonias Tiwanaku existen ejemplos de algunas escenas y motivos del tema. Por ejemplo en la ciudadela de Chen Chen del periodo del mismo nombre (785 d.C.-1000 d.C.) aparece la escena 6 (fig. 14a), en este caso se omite la pierna pero no el pie del personaje, esto parece un intento de desarrollar el motivo A1 del Tiwanaku Derivado. Este ejemplo presenta un báculo abstracto escalonado con un remate superior en forma de cabeza zoomorfa e inferior en forma de triple espiga. El tocado presenta grecas con la presencia de los diseños de estrellas de cuadro o más puntas, con un círculo en el medio, que muestra la adopción de ciertos diseños del Tiwanaku Derivado.

Otro ejemplo está presente en un fragmento cerámico del periodo Chen Chen (Goldstein 1985) del sitio Omo M10 muestra un motivo A.2 (fig. 14c). Un ejemplar de kero (fig. 14b) del periodo Tumilaca (1000 d.C.-1200 d.C.) proveniente de Chen Chen (Goldstein & Rivera 2004; Uribe, 2004) muestra en su parte superior versiones menos claras del motivo A.2.

En el norte de Chile existe en los fragmentos

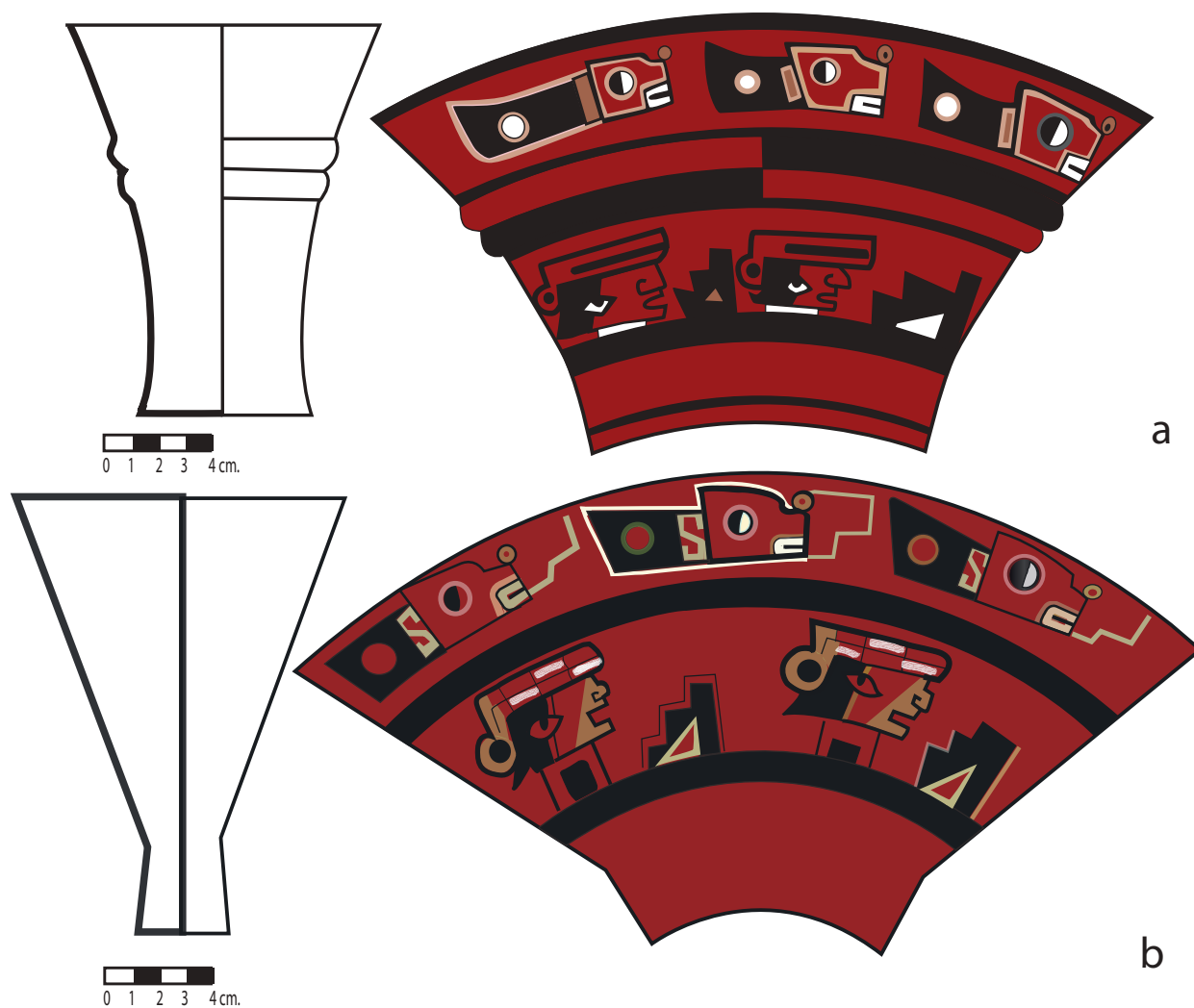


Fig. 11: (a): Kero Tiwanaku Derivado, Anzaldo, cód. 8692 INIAM-UMSS. (b): Vaso embudo Tiwanaku Derivado, cód. VA 64442 del MEB. (Despliegues del autor).

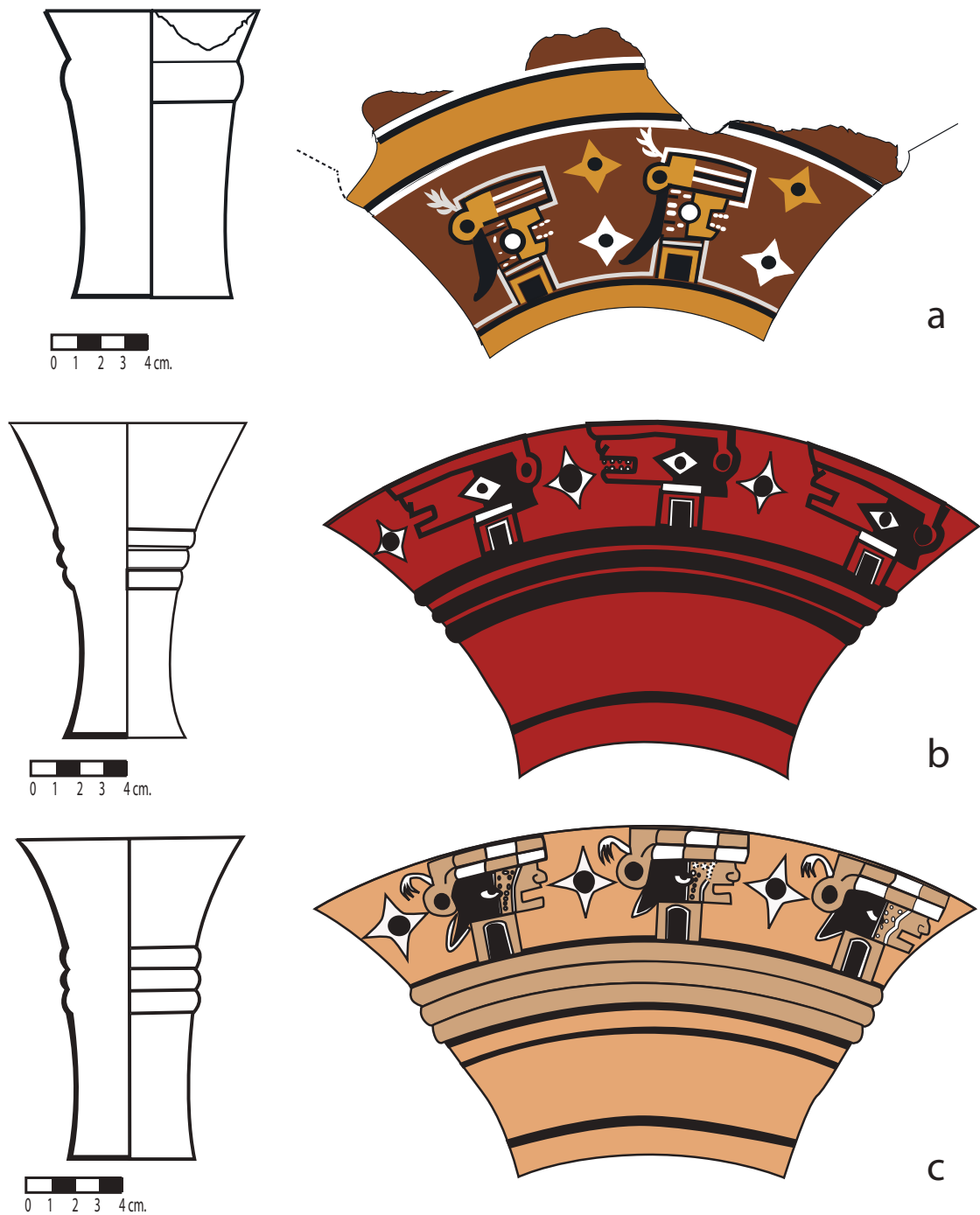


Fig. 12: (a): Kero Tiwanaku Derivado, Ciaco-Arani, 219. (b): Kero Tiwanaku Derivado, ofrenda funeraria de Piñami, cód. PÑ88, S/Sur, N-10, Q-1-187. (c): Kero Tiwanaku Importado, Bruno-moco, cód. 7002, todos del INIAM-UMSS. (Despliegues del autor).

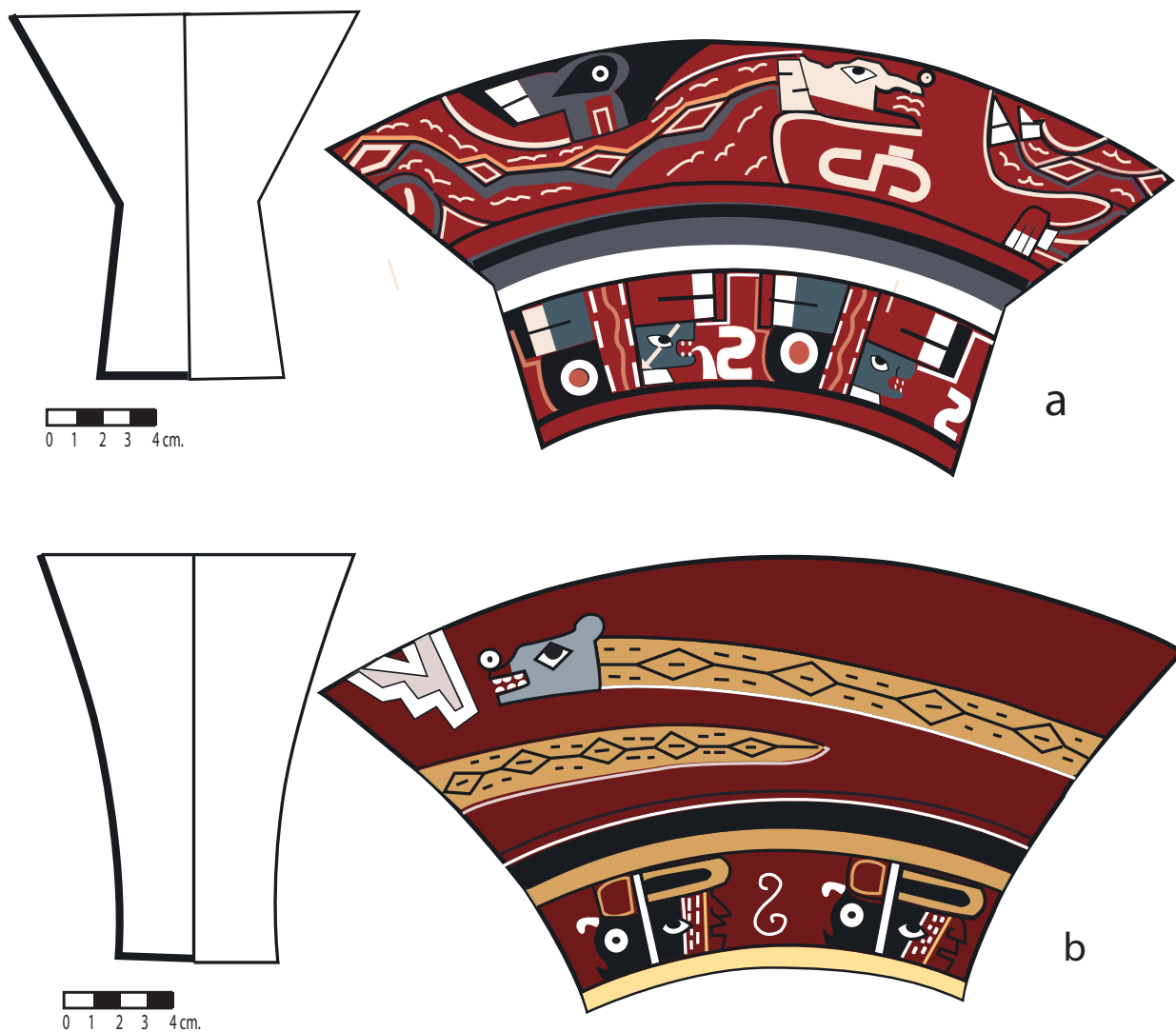


Fig. 13: (a): Kero Tiwanaku Derivado, ofrenda funeraria de Piñami, cód. 03090101-49. (b): Kero Tiwanaku Derivado, cód. 7087, ambos del INIAM-UMSS. (Despliegues del autor).

de un kero de Az-143 (fig. 14d), se observa a su vez el motivo A.2, esta versión de la cabeza del personaje muestran un tocado ajedrezado con apéndice de banda similar a los del altiplano y Cochabamba. Un documento inédito de Focacci de sus excavaciones en Az-143 remite una cronología paralela a Moquegua de 700 d.C.-900 d.C.; otros datamientos dan fechas entre el 310 d.C.-1375 d.C. (Schiappacasse, Román, Muñoz, Deza & Focacci, 1991; Korpisaari, Oinonen & Chacama, 2014). Resulta curiosa una escena presente en una faja de Solcor 3 (fig. 15a), del 480 d.C.-920 d.C. aprox. (Llagostera, Torres & Costa, 1988) donde el personaje presenta un rostro frontal cuyo tocado tiene una franja horizontal de grecas, y mantiene un motivo zoomorfo conectado al personaje con una cuerda y un ave cercana a su cetro. Dicho personaje zoomorfo parece sujetar en su brazo derecho un arco y quizás flechas, configuración que es muy semejante a la escena 2 del arquero de la cerámica Tiwanaku, aunque evidentemente es diferente a la misma en muchos otros atributos. Según Espejo y Arnold (2013) esta escena es correlacionable con la siguiente.

### **El textil de Ancón un caso particular en Wari.**

Una escena con atributos abstractos de filiación Wari en Ancón-Perú (fig. 15b) del 650 d.C.-700 d.C. (Kaulicke, 1997), expone un patrón similar a la escena 2 del arquero de la cerámica Tiwanaku y a la escena de la faja Solcor 3: Uno de los personajes antropomorfos presenta rostro de perfil, cuerpo de torso frontal, sujetando en una mano una flecha y un arco, mientras en la otra sujeta un cetro en cuya parte superior aparece un ave y en la inferior una posible cabeza trofeo (Espouey, Horta & Recinè, 1995). El motivo zoomorfo inferior que acompaña al arquero, se semeja más un felino, aunque Stübel y Uhle (1892) lo interpretaban como un cánido, este tiene una cuerda que emerge de su cuello y conecta con la cintura del arquero, diferenciándose de los márgenes del faldellín del arquero. Es importante considerar este ejemplo que difiere de forma evidente de las versiones iconográficas de arqueros presentes en la cerámica Wari de Conchopata e Ica, siendo el único caso Wari que presenta más bien atributos correlacionables con el arquero de la cerámica Tiwanaku y de la lito escultura de esta última cultura. Incluso el otro personaje antropomorfo de esta escena está sentado de perfil como los arqueros acompañantes de la escena 1, aunque evidentemente difiere de estos en muchos otros atributos.

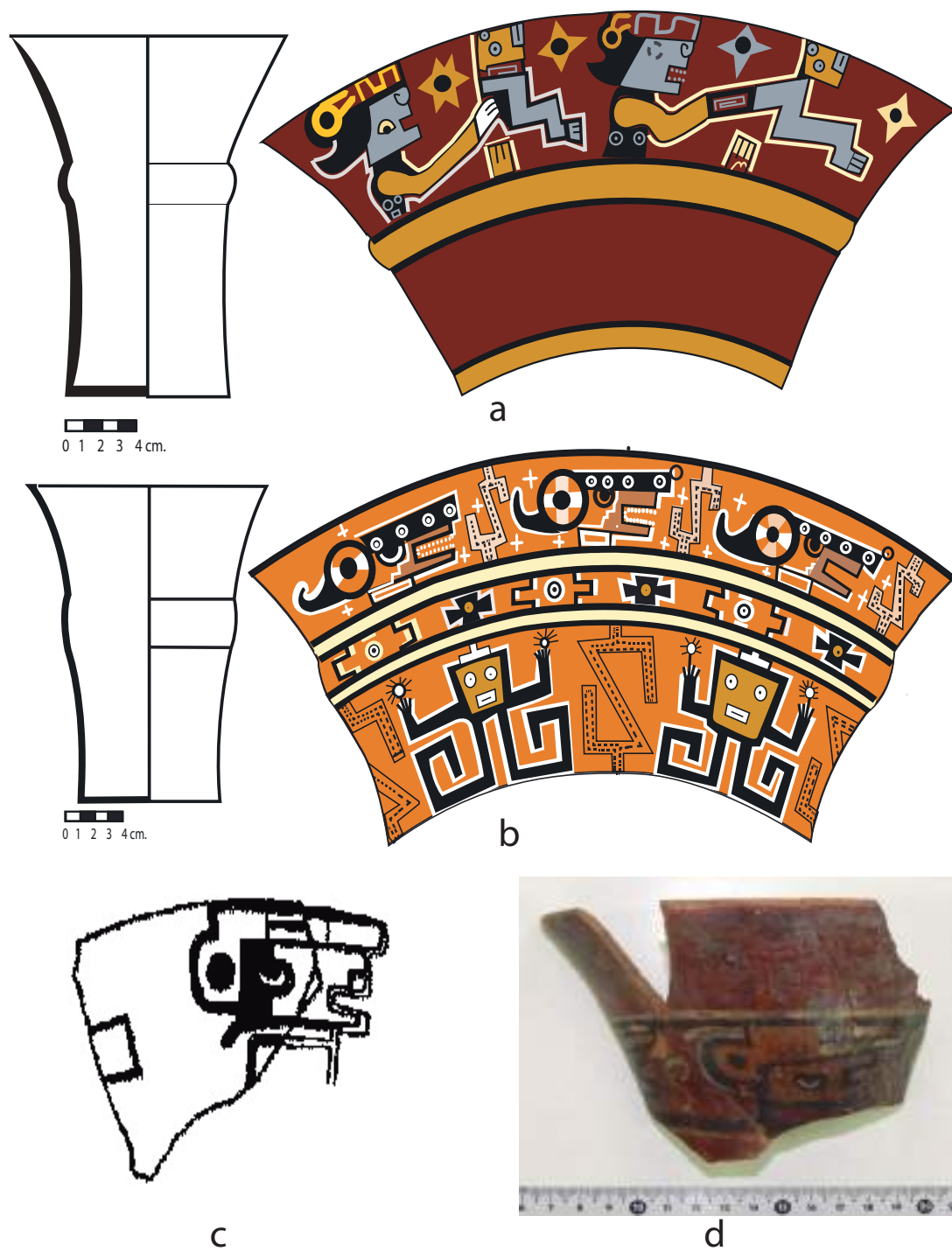


Fig. 14: (a): Kero Tiwanaku Chen Chen, Moquegua, cód. Col- f f- 06 del MCM. (b): Kero Tiwanaku Tumilaca, Moquegua, cód. Col-f f-13 del MCM. (c): Fragmento de Kero Tiwanaku Chen Chen, superficie de M10, (extraído de Goldstein 1985: Fig. 31d). (d): Fragmento de kero Tiwanaku, Az-143 contexto de tumbas saqueadas 2011 (foto cortesía de Korpisaari 2017, el resto son despliegues del autor).

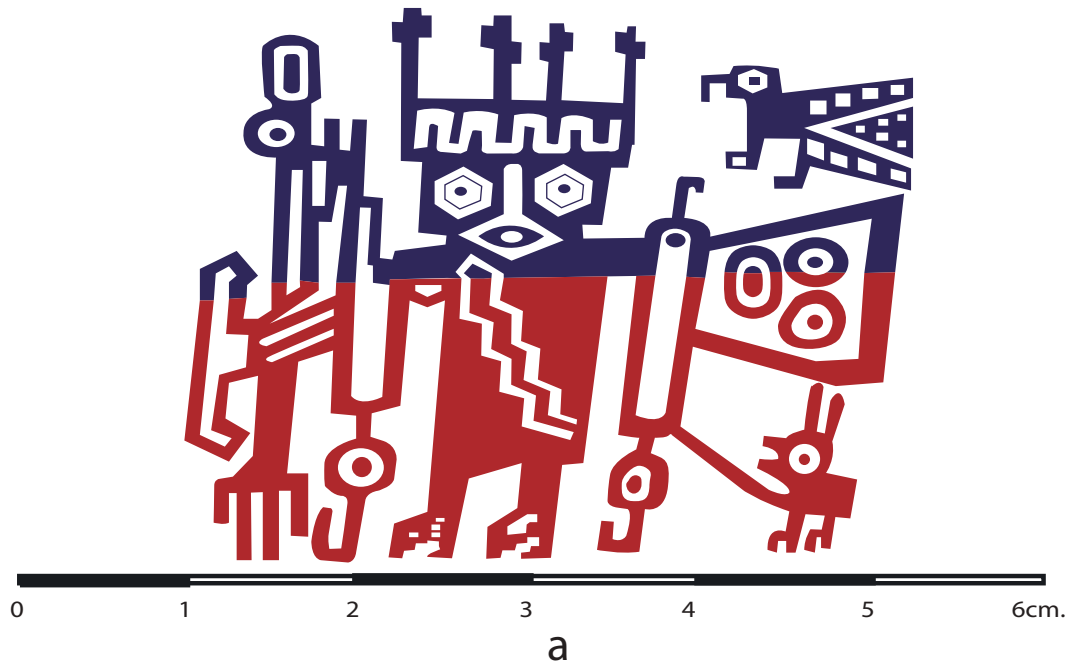


Fig. 15: (a): Esquema de la escena de la faja cefálica cód. 1356 del MLP (redibujado del autor); (b): Unku de Ancón, cód. VA 7468 (16) del MEB, (foto del autor).



Fig. 16: (a): Kero Tiwanaku, código CFB 00649 Al 3452 del MMP; (b): Motivo del (Extraído de Goldstein y Rivera, 2004: 169, su fig. 6.20). (c): cód. 166 CFDLP MUNARQ (d): Kero Tiwanaku Derivado sin código del MIC; (e): Despliegue del contenido del kero anterior. (Despliegue y fotos del autor).

### **La hipótesis de la cabeza trofeo y el hombre felino del Tiwanaku Derivado.**

Dentro del repertorio cerámico del estilo Tiwanaku Derivado, se pudo percibir la existencia de una versión del hombre felino muy particular, y presenta atributos correlacionables con el arquero, como parece ya sugerir Diez de Medina (Querejazu, 1983: 180).

Una escena (fig. 16a) nos muestra seis repeticiones de este hombre felino, que poseerá una nariz circular, decoración de un círculo con dos apéndices rectangulares en los ojos, y la postura de estar corriendo de pie y de perfil, sujetando un cetro con remate de cabeza de felino, presentará el elemento de “cola” característico del tema arquero, de hecho esta configuración es muy parecida a la escena 4 (fig. 13a) de Arani.

Existen versiones de este personaje sentado de cuclillas pero con la nariz escalonada (fig. 16b), o sentado de perfil sujetando un cetro (fig. 16c). En un caso único (hasta el presente), el motivo A.2. del arquero aparece de forma secundaria acompañando a tres versiones de este hombre felino (fig. 16d y e). ¿Aludiría quizás a una versión de la cabeza trofeo del arquero asociado a un personaje hombre felino caracterizado como decapitador en los estilos

Tiwanaku del altiplano?

### **Una breve descripción e interpretación de los contextos**

El tazón (fig. 6b) registrado por Bennett (1936) proviene de una tumba Tiwanaku (CH-HA) en Chiripa, la composición de sus motivos se relaciona con el tema de la mujer con camélido de Pucara (Chávez, 2002), si bien se trata de una reminiscencia tardía y no temprana (Tiwanaku), podría sugerir que este tipo de motivos se modificarían y conllevarían a la generación del personaje arquero como tal utilizando cánones previos.

La aparición de escenas del tema del arquero en Tiwanaku se ha dado desde contextos poco claros, por ejemplo la escena 1 (fig. 1a), es sugerida por Posnansky (1957, TIII, 36) como perteneciente a un kero que habría encontrado Bennett, aunque este último no la refiere. La escena 2 aparecería en un kero en el subsuelo de la Iglesia de Tiwanaku (fig. 1b y 2a; ver Faldín, 1977). Motivos del tema aparecen en piezas asociadas a tumbas de infantes en AKE-2 (Janusek, 1994 y 2003b) y contextos de descarte de cerámica y restos de camélidos en Mollu Kontu (Janusek, 2001, 2003 a; y Couture, 2003); o estructuras domésticas en Misiton I en Lukurmata (Janusek, 1994). Todos

estos casos incluyen presencia de cerámica de estilos de Cochabamba lo que señala fuertes relaciones estilísticas que quizás reflejan relaciones sociales entre grupos del altiplano y los valles de Cochabamba, Rivera (2003) ya había reparado en la complejidad de este tipo de relación para la alfarería Tiwanaku al igual que Janusek (2001).

En Cochabamba el porcentaje de piezas con el tema completo es mínimo. En Arani Bennett (1936) registró 41 tumbas, de estas solo el grupo Arani I que presentaba 14 tumbas y 7 rasgos asociados con un total de casi 115 vasijas completas e incompletas (con y sin decoración, y de filiaciones no solo Tiwanaku), señalaba que solo un solo kero (fig. 9a) presentaba un personaje completo (este se ubicó en la tumba 11E, ver Bennett, 1936).

En Piñami Céspedes (1988) registra 16 tumbas asociables a las fases Piñami Temprano y Tardío, a los cuales se asocian cerca de 26 vasijas completas. Anderson (2004) ubicó 18 entierros y 115 vasijas Tiwanaku completas de las mismas fases en Piñami (Anderson 2004 y com. Pers. 2013). Sumando ambas muestras, se trata de casi 141 vasijas Tiwanaku provenientes de cerca de 34 tumbas en Piñami, con solo un kero que muestra la escena 5 (fig. 4a), y dos con el motivo A.2 para las muestras de Céspedes

(fig. 12b y 13a). Además de los 7 fragmentos registrados por Anderson que en tres casos permiten entrever la presencia de ejemplos de la escena 6 (ver Trigo, 2013), estos estaban asociados al piso de estructuras y a fogones de la fase Piñami tardío en Piñami. No se han hecho estudios de los ocupantes de las tumbas registradas por Céspedes.

El contexto de la pieza que muestra la escena 6 de Jarkapata, presenta contextualmente similitudes con piezas y contextos similares en el altiplano, ya que corresponde a la tumba de un infante de 6 años (Muñoz & Céspedes, 1989). Una pieza con el motivo A.1 (fig. 10b) se asocia a tumbas de Omereque (Ibarra, 2000 [1953]) con cerámica de estilos Tiwanaku y Omereque, textiles, cucharas, flechas de madera y tabletas de madera, y entre 40 a 50 cráneos humanos. Las flechas son de maderas de *Astrocaryum murumuru* (chonta) y *Gynerum sagittatum* (chuchío) se trata de flechas de punta desmontable características de grupos amazónicos (Trigo, 2013).

La muestra de Omo M10 en Moquegua, un fragmento cerámico (fig. 14c), fue colectado de la superficie del área doméstica de esta colonia (Goldstein, 1985). Los keros provendrían del cementerio Chen Chen y fueron colectadas por el padre Falhman (Goldstein, 1985).

Los fragmentos de un kero con el motivo A.2, provienen de un rescate arqueológico en 2011 de Chacama y Mueller en tumbas saqueadas de Az-143 en el norte de Chile (Korpisaari 2013-2015 com. Pers.). Sin embargo la faja de Solcor-3 se remite a la tumba de un individuo masculino adulto cuyos objetos funerarios incluyen piezas Tiwanaku, y un arco y flechas (Llagostera, Torres & Costa, 1988) lo que resulta interesante ya que el usuario es un arquero lo mismo que el personaje representado en su faja.

Los contextos son diversos, la presencia del tema se da en Tiwanaku y en sitios de colonia o influencia Tiwanaku, en algunos casos asociados a tumbas cuyos usuarios fueron arqueros (Omereque y Solcor) o en otros casos infantes, otros contextos son domésticos y/o rituales, esto señala que no se trata de un tema enfocado estrictamente a un tipo de uso y usuario.

### **Discusión y conclusiones**

El estilo Tiwanaku Derivado surge como una reinterpretación estilística en Cochabamba del estilo Tiwanaku del altiplano fruto de la importación de piezas Tiwanaku a dicha región. Este estilo es re-creado a su vez en el altiplano mismo, aunque no está claro si al ser aceptado

por los pueblos altiplánicos, estos focalizan la importación a Cochabamba de materiales en este estilo. Lo que sí es evidente, es que este estilo circulará y será reproducido en materia prima local tanto en altiplano como en valles. Dicho estilo seguirá difundándose hasta Moquegua y Chile; Az-143 sugiere contactos más directos de Azapa con Moquegua (Uribe, 1999), y esta última región presentará una marcada influencia del estilo Tiwanaku Derivado sugiriéndose vínculos fuertes con Cochabamba (Goldstein, 2005).

Posiblemente en este escenario de difusión del Tiwanaku Derivado, es que el tema del arquero Tiwanaku podría no solo restringirse al material cerámico, la escena del textil de Solcor en Chile podría sugerir ello, y también parece posible asumir que tanto esta última escena y las escenas 1 y 2 del arquero en cerámica, podrían haber inspirado o influido el único ejemplo Wari en el textil de Ancón que posee una escena con una configuración parecida, recordemos que Moquegua es la frontera Wari-Tiwanaku, y esta región pudo ser apta como puente de intercambios.

Las reglas del tema y sus representaciones en cerámica podrían sintetizarse en:

a. Las escenas centrales del tema (1 y 2),

expondrán al personaje arquero con todos sus atributos (arcos y flechas, además de un cetro), y las escenas y motivos derivados de estas serán más parciales y no expondrán todos los atributos del personaje, pero tendrán los suficientes para identificarlo.

b. Los motivos del personaje arquero exhibirán ciertos atributos (flechas y arco, además de cetro) dependiendo de su postura anatómica (si es de perfil o frontal) que permitirá omitir algunos de sus atributos y resaltar otros (o las flechas y arco o el cetro).

c. Los motivos parciales del personaje arquero omitirán parte del cuerpo del personaje pero mantendrán las posturas anatómicas definidas para los motivos completos del personaje.

d. Sobre el motivo de la cabeza del arquero, cuya interpretación hecha por Uribe aludiría a una “cabeza trofeo”, esta sería posible cuando el motivo se convierte en secundario en torno al motivo del Hombre Felino del Tiwanaku Derivado (u otros decapitadores incluyendo el Sacrificador Camélido Tiwanaku que presenta cabezas trofeo con turbantes parecidos a los del Arquero, en Baitzel y Trigo en este volumen; Trigo, 2013). En otros casos donde este motivo aparece aislado, sin asociarse a otros motivos antropomorfos y zoomorfos, podría

aludir a una versión extremadamente parcial y sintética del personaje, sin indicar totalmente su decapitación.

e. La asociación de los motivos del personaje a motivos zoomorfos concretos como los camélidos, serpientes y otros en la cerámica Tiwanaku del estilo Derivado, puede sugerir parte de las narraciones que yacen detrás de las representaciones del tema. En términos generales la aparición de fauna altiplánica (camélidos) y valluna (serpientes cascabel) implicaría dos regiones en las que el tema de este personaje es reinterpretado y difundido.

Posiblemente se puede especular que el tema fuera generado por los grupos de Tiwanaku y Cochabamba en el estilo Tiwanaku Derivado, dentro del flujo recíproco de este estilo. Sobre los significados asociados al tema del arquero Tiwanaku, complementariamente con la posibilidad de que el tema represente a grupos de arqueros vallunos y altiplánicos, el tema puede aludir en sus escenas centrales, a un guerrero cazador en acciones de guerra donde el arquero central es asistido por otros semejantes que le llevan flechas (Posnansky y Giesso). Y también podría representar acciones de pastoreo y caravaneo comercial donde el personaje lleva camélidos, pero el que en otras escenas se omitan algunos de sus

atributos centrales como los arcos y flechas, y se mantengan otros, puede remitir a un énfasis en ciertas acciones y significados específicos de las versiones totales no únicamente bélicas.

En los casos donde el personaje porta cetros, podría enfatizar su jerarquía política, recordemos que si bien este personaje no tiene muchos atributos sagrados, la posición frontal de su cuerpo en ciertas escenas indicaría que es principal. Y los cetros, ya aludan a bastones como tal u otros objetos como porras, podrían enfatizar el mando, ya que los cetros son elementos de mando de indígenas aymaras actualmente, y dentro de la iconografía solo personajes inmediatamente después de la Deidad con dos Cetros, poseen mínimamente uno.

El arquero no parece constituir un personaje “divino” del panteón Tiwanaku, ya que no posee integrados los atributos de personajes así (ojos divididos, rostro frontal, dos cetros, etc., u otros que se ven en estos personajes en la lito escultura Tiwanaku), por el contrario presenta atributos “realistas y/o naturalistas” que lo alejan de personajes con ojos divididos y atributos sagrados. A excepción del caso Wari de Ancón donde parece reinterpretárselo con atributos abstractos de personajes divinos Tiwanaku y poseer incluso una cabeza trofeo.

El tema alude a un personaje a veces central (cuerpo en postura frontal con dos brazos) o secundario (versiones exclusivamente de perfil) cuya saga parece concluir en su decapitación por deidades del panteón Tiwanaku. Pero además presenta en sus motivos “parciales” alusiones a ello, sobre todo el motivo de su cabeza aislada; tales características se observan en personajes “cautivos y/o prisioneros” de los cuales se “parcializa” el motivo total de estos personajes por motivos únicamente de secciones de su cuerpo: medios cuerpos, piernas, brazos, etc. (Trigo e Hidalgo, 2018). De ser ello posible (en la cultura Wari es usual encontrar cautivos identificables en otros temas propios) el discurso gráfico de este personaje retrataría grupos de arqueros altiplánicos, y sobre todo vallunos (Cochabamba) por estar generado en el estilo Tiwanaku Derivado, y ser desarrollado en Tiwanaku, pero también en sus colonias (Moquegua) o sitios de influencia (Cochabamba) como un discurso gráfico de dominación y sumisión en torno a las deidades Tiwanaku.

Giesso (2003) sugiere para Tiwanaku un incremento de producción de puntas de flecha líticas después del 600 d.C., producción que había decaído previamente por la implementación de la domesticación de camélidos y la agricultura.

En este tiempo, curiosamente, la influencia Tiwanaku en Cochabamba se consolida, y parece converger con la aparición del tema del arquero en el Tiwanaku Derivado. Las flechas que son representadas en el tema tienen puntas de piedra cortas visibles en Tiwanaku (Giesso, 2003), y en Piñami-Cochabamba (Anderson com. Per. 2013); pero en Omereque-Cochabamba las puntas son de madera, sugiriendo aquí el uso de diferentes materias primas para las flechas que utilizaban los grupos de Cochabamba hacia el oriente<sup>7</sup>, quizás parcialmente representados en el tema del arquero.

La generación y el uso del tema del arquero en las sociedades cochabambinas no son incongruentes con el hecho de que algunos de los usuarios de los objetos que contenían el tema referido fueran arqueros (Omereque y Valle Central). Esto se vería reforzado tras la caída de Tiwanaku (periodos Intermedio Tardío, Horizonte Inca y Colonia), con la existencia de grupos de arqueros guerreros especializados en Cochabamba, tales como los Chuy (Barragán, 1994), y su territorio justamente convergerá con el Valle Central y otras regiones de Cochabamba de donde se reportan piezas Tiwanaku con el tema del arquero.

---

7. El arco corto –visible en el tema arquero- podría asociarse a arqueros del altiplano, en contraposición al uso de arcos largos de los grupos amazónicos. Desconocemos empero si en Cochabamba los arqueros del Horizonte Medio usaron solo un tipo de arco: o largo o corto, o puntas solo líticas o solo de madera, quizás utilizaron ambos tipos de arcos y flechas.

## Agradecimientos

Quedo profundamente agradecido por la ayuda brindada a todos los museos referidos en este artículo. Agradezco por toda su guía y apoyo a Sergio Chávez, María de Los Ángeles Muñoz, e infaltablemente Antti Korpisaari. También agradezco profundamente por las observaciones y datos a Karen Anderson, Ricardo Céspedes, Sarah Baitzel, Margaret Young-Sánchez, Patricia Palacios, y Mauricio Uribe.

## Bibliografía

- Anderson, K. (2004). La expansión Tiwanaku en Cochabamba: Resultados de excavaciones recientes en el valle central. Edmundo Salinas (Ed.), *Jornadas Arqueológicas* (p. 13-24). Sucre: Centro de Investigaciones Arqueológicas de Sucre.
- Anderson, K., 2010. Tiwanaku influence on local social identity in the Cochabamba central valley. En J. A. Sabloff y J. E. Snead (presidencia), *papel presentado a The 75 th Annual Meeting of the Society for American Archaeology*, simposio dirigido por Society for American Archaeology, Atlanta.

Anderson, K. (2013). Tiwanaku influence on the central valley of Cochabamba. En A. Vranich and C. Stanish (Eds.), *Visions of Tiwanaku Monograph 78*. (p. 87-112). Los Angeles California: Cotsen Institute of Archaeology Press.

Anderson, K. (2018). The Tiwanaku Style in Cochabamba: How “Derived” was it? En William Isbell, Mauricio Uribe, Anne Tiballi, Edward P. Zegarra (Ed.s), *Images in action the Southern Andean Iconographic Series* (p. 243-274), Cotsen Institute of Archaeology Press.

Barragán, R. (1994). ¿Indios de Arco y Flecha?: Entre la historia y la arqueología de las poblaciones del norte de Chuquisaca (siglos XV y XVI). Sucre: ASUR e IAF Editores.

Bennett, W. C. (1934). Excavations at Tiahuanaco. *Anthropological Papers*, Vol. XXXIV (p. 359-494). New York: American Museum of Natural History.

Bennett, W. C. (1936). Excavations in Bolivia. *Anthropological Papers*, Vol. XXXV (p. 329-507). New York: American Museum of Natural History.

Browman, D. (2007). *La Sociedad Arqueológica de Bolivia y su influencia en el desarrollo de*

la práctica arqueológica en Bolivia. *Nuevos Aportes*, No. 4: 29-54.

Burkholder, J. E. (2001). La cerámica de Tiwanaku: ¿qué indica su variabilidad? *Boletín de arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 5, 217-249.

Cook, A. (1994). *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Céspedes, R. (1988). Informe del Proyecto Arqueológico Expansión Tiwanaku a Cochabamba. Cochabamba: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón.

Céspedes, R. (2000). Excavaciones Arqueológicas en Piñami. *Boletín del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM-UMSS)* 9, 1-13.

Céspedes, R. (2007). *Las Culturas prehispánicas de Cochabamba durante la expansión Tiwanaku*. (Tesis de licenciatura en antropología). Universidad Católica de Cochabamba, Cochabamba.

- Chávez, S. (2002). Identification of the Camelid Woman and Feline Man Themes, Motifs, and Designs in Pucara Style Pottery. W. H. Isbell and H. Silverman (Eds.) *Andean Archeology*, Vol. II (p. 35-69). New York: Kluwer Academia.
- Couture, N. (2003). Ritual, Monumentalism, and Residence at Mollo Kontu, Tiwanaku. A. L. Kolata (Ed.) *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization: 2 Urban and Rural Archaeology* (p. 202-225). Washington : Smithsonian Institution Press.
- Diez de Medina, F. (1954). *Museos Arqueológicos y Colecciones Culturales de La Paz*. Imprenta Artística, La Paz.
- Espouey, O., Horta, H. y Recinè, V. (1995). Estudio de una pieza textil de filiación Tiwanaku del valle de Azapa, Arica, Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 6, 111-125.
- Espejo, E., y Arnold, D. (2013). Lazos Forestales: Técnicas y Diseños de los tirantes de bolsas personales de Mojocoya, como expresiones del alcance de los intercambios regionales en los Andes Sur Centrales durante el Horizonte Medio. *Revista Arqueo-antropológicas* 3, 59-92.
- Faldín, J. (1977). *Excavaciones Arqueológicas en la Iglesia de Tiwanaku*. La Paz: Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia.
- Focacci, G. (1994). El cementerio Tihuanacoide Az-143 (Documento inédito). Resultado Proyecto FONDECYT N° 1940949 Departamento Arqueología y Museología, Universidad de Tarapacá, Tarapacá.
- Giesso, M. (2003). Stone Tool Production in the Tiwanaku Heartland. A. L. Kolata (Ed.) *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization: 2 Urban and Rural Archaeology* (p. 363-383). Washington : Smithsonian Institution Press.
- Goldstein, P. (1985). *Tiwanaku ceramics of the Moquegua Valley, Perú* (Tesis de maestría en artes) Department of Anthropology, University of Chicago, Illinois.
- Goldstein, P. (2005). *Andean Diaspora: The Tiwanaku Colonies and the Origins of South American Empire*. Florida: University Press of Florida.
- Goldstein, P., y Rivera, M. (2004). Arts of Greater Tiwanaku: An Expansive Culture in Historical Context. En M. Young-Sanchez (Ed.) *Tiwanaku Ancestors of The Inca* (p. 150-

185). Denver: University of Nebraska.

Hegmon, M. (1992). Research on Style. *Annual Review of Anthropology*, 21, 517-536.

Higueras, A. (1996). Prehispanic Settlement and land use in Cochabamba, Bolivia (Tesis de doctor en filosofía) Faculty of Arts and Sciences, University of Pittsburgh, Pittsburgh.

Huidobro, J. (1995). "El Estado despótico de Tiwanaku". *Puma Punku*, 8, 161-188.

Ibarra, D. (2000). Informe de labores en Totora, Aiquile, Villa Granado, Omereque, Perereta, Perez, Pasorapa, Saipina, Pulquina y Comaparapa, durante Junio de 1953 entregado al Rector de la U.M.S.S. Dr. Alberto Cornejo S. *Boletín del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón*, 14,10-14.

Janusek, J. (1994). Estado y poder local en un sistema prehispánico Andino: Cambio de patrones en residencias urbanas en Tiwanaku y Lukurmata, Bolivia (Tesis de doctor en filosofía) Faculty of Arts and Sciences, University of Chicago, Illinois.

Janusek, J. (2001). Diversidad residencial y el surgimiento de la complejidad en Tiwanaku.

*Boletín de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, No. 5: Huari y Tiwanaku: Modelos vs. Evidencias, 5, 251-294.

Janusek, J. (2003a). Vessels, Time, and Society: Toward a Ceramic Chronology in the Tiwanaku Heartland. A. L. Kolata (Ed.) *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization: 2 Urban and Rural Archaeology* (p.30-91). Washington : Smithsonian Institution Press.

Janusek, J. (2003b). The Changing Face of Tiwanaku Residential Life. A. L. Kolata (Ed.) *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization: 2 Urban and Rural Archaeology* (p.264-295). Washington: Smithsonian Institution Press.

Kaulicke, P. (1997). *Contextos Funerarios de Ancón: Esbozo de una síntesis analítica*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Korpisaari, A., Oinonen, M. y Chacama, J. (2014). A Reevaluation of the absolute chronology of Cabuza and related ceramic styles of the Azapa Valley, Northern Chile. *Latin American Antiquity*, 25, 4, 409-426.

- Llagostera, A., Torres, C., y Costa, M. (1988). El complejo psicotrópico de Solcor-3 (San Pedro de Atacama). *Estudios Atacameños*, 9, 61-98.
- Mendoza, V. (2004). El Perro en las sociedades andinas del pasado: Un aporte arqueozoológico. (Tesis de licenciatura en arqueología) Carrera de Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
- Muñoz, M. y Céspedes, R. (1989). Informe de las excavaciones efectuadas en el sector de estructuras en CR-15 Jarka Pata; del 12 al 15 de Octubre y del 10 al 12 de Noviembre de 1989. Cochabamba: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón.
- Pärssinen, M. (2005). Caquiaviri y La Provincia Pacasa. La Paz: CIMA Editores.
- Panofsky, E. (1983). El significado en las artes visuales. Madrid: Alianza.
- Posnansky, A. (1957). Tihuanacu, la cuna del hombre americano. Tomos III y IV. La Paz: Ministerio de Educación de Bolivia.
- Ponce, C. (1977). Bolivian Precolumbian Cultures. La Paz: Confirmado Internacional.
- Ponce, C. (1981). Tiwanaku: Espacio, Tiempo y Cultura. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Querejazu, R (1983). El Mundo Arqueológico del Cnl. Federico Diez de Medina. Los Amigos del Libro, Banco de Cochabamba, Cochabamba.
- Rivera, C. (2003). Ch'iji Jawira: A Case of Ceramic Specialization in the Tiwanaku Urban Periphery. A. L. Kolata (Ed.) *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization: 2 Urban and Rural Archaeology* (p.296-315). Washington: Smithsonian Institution Press.
- Sagárnaga, J. (1987). Fritz Buck: Un hombre una colección. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Schiappacasse, V., Román, A., Muñoz, I., Deza, A. y Focacci, G. (1991). Cronología por termoluminiscencia de la cerámica del extremo norte de Chile: Primera Parte. En H.F. Niemeyer (Ed.), *Actas del XI congreso nacional de arqueología de chilena*. 11-15 de octubre de 1988, Tomo II (p. 43-59) Santiago: Museo Nacional de Historia Natural y Sociedad Chilena de Arqueología.
- Stübel, A., y M., Uhle (1892). *Die Ruinenstaette von Tiahuanaco im hochlande del Alten Perú*. (Ed.) Verlag Von Karl W. Hiersemann,

Leipzig. □[http://digi.ub.uni-heidelberg.de/digit/stuebel\\_uhle1892/0004](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/digit/stuebel_uhle1892/0004)□, (Accedido el 10 de julio de 2019).

Trigo, D. (2013). Las implicancias simbólicas del personaje “Arquero” en la iconografía de Tiwanaku durante el Horizonte Medio (500 d.C.-1150 d.C.), (Tesis de licenciatura en arqueología) Carrera de Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

Trigo, D. y R., Hidalgo. (2018). El decapitador venado en la iconografía Tiwanaku: orígenes, desarrollo y significados. *Arqueología Boliviana*, No. 4, 131-161.

Uribe, M. (2004). Acerca de la cerámica

Tiwanaku y una vasija del valle de Azapa (Arica, Norte Grande de Chile). *Estudios Atacameños*, 27, 77-101.

Uribe, M. (1999). La cerámica de Arica 40 años después de Dauelsberg. *Chungara*, 31, 189-228.

Villanueva, J. y Korpisaari, A. (2013). La cerámica Tiwanaku de la isla de Pariti como recipiente: Performances y Narrativas. *Estudios Atacameños*, 46, 83-108.

Wallace, D. (1957). *The Tihuanaco Horizon Styles in the Peruvian and Bolivian Highlands* (Tesis de doctor en filosofía en antropología) California University, California.





# QHAPAQ ÑAN



## QHAPAQ ÑAN

*El Qhapaq Ñan es comprender gran parte de nuestra historia y la magnitud de nuestra herencia andina. Es entender lo bien organizados que se encontraban nuestros antepasados y cómo a partir de esta red vial, los pueblos contemporáneos todavía pueden seguir tejiendo un futuro de esperanza. El Qhapaq Ñan, que en quechua también significa Gran Camino Inca, está constituido por un complejo sistema vial (caminos preincaicos e incaicos) que durante el siglo XV los incas unificaron y construyeron como parte de un gran proyecto político, militar, ideológico y administrativo que se conoció como Tawantinsuyu.*

*Fue declarado Patrimonio Mundial el 21 de junio de 2014 en el marco de la 38 Sesión del Comité de Patrimonio Mundial celebrada en Doha-Qatar.*

*El Camino Andino está conformado por una extensa red inca de comunicación, comercio y defensa de carreteras que cubre 30.000 kilómetros. Fue construida por los incas durante varios siglos y en parte basada en infraestructura pre-inca.*

*Esta ruta incluye 273 sitios de componentes distribuidos en más de 6.000 kilómetros que se seleccionaron para resaltar los logros sociales, políticos, arquitectónicos y de ingeniería de la red, junto con su infraestructura asociada para el comercio, alojamiento y almacenamiento, según el sitio web de la Unesco. “El Qhapaq Ñan es un testimonio excepcional y único de la civilización inca basado en los valores y principios de reciprocidad, redistribución y dualidad construidos en un sistema singular de organización llamado Tawantinsuyu”, resalta la organización.*

*Foto: Lic. Marcelo E. Arze García, Tramo Qhapaq Ñan del Choro en La Paz con caravana de llamas llevando leña.*



EL DECAPITADOR  
CAMÉLIDO  
TIWANAKU



## EL SACRAFICADOR CAMÉLIDO TIWANAKU: ORÍGENES Y TRANSFORMACION DE LA ICONOGRAFÍA ANIMAL EN EL CONTEXTO DE UN ESTADO EN EXPANSION DURANTE EL HORIZONTE MEDIO (400-1100 D.C.)<sup>8 9 10</sup>

### RESUMEN

La iconografía prehispánica de los Andes comunicó ideología y estructuras de poder. En la costa, la iconografía describe violencia y fertilidad legitimando el poder de las élites. En Tiwanaku (400–1100 d.C.) se ha considerado que dicha iconografía estuvo ausente. Empero en el presente artículo re-examinamos el tema del “Sacrificador” en la iconografía Tiwanaku, misma que se originó durante el periodo Formativo en los Andes Centro-Sur. En este caso denominamos a una variante de dicho tema como “Sacrificador Camélido Tiwanaku” (TCS), el cual adquiere una nueva apariencia: Un cuerpo humano y de camélido, y porta una cabeza humana trofeo o un hacha. Las imágenes del TCS son representadas usualmente en objetos portátiles de prestigio, muchos de los cuales se encuentran en el interior de Tiwanaku, sociedad que se basa económica y socialmente en el caravaneo de camélidos. Proponemos que el TCS representa aspectos del ritual y la ontología de Tiwanaku, mediante los cuales los camélidos y los humanos compartieron actos, esencias y formas. Los estados de ser (camay) y llegar a ser (tucoy) encarnados por el TCS atestiguan las posiciones de poder únicas que mantuvieron los camélidos durante la vida en la sociedad agro pastoralista de Tiwanaku.

**Palabras clave:** Tiwanaku, iconografía, sacrificador, camélidos, Horizonte Medio

---

8. El presente artículo es la traducción y adaptación de un artículo presentado y publicado por los autores en Ñawpa Pacha, Journal of Andean Archaeology, Vol. 39, 2019, pp.31-56, bajo el título original: “The Tiwanaku Camelid Sacrificer: Origins and transformations of animal iconography in the context of Middle Horizon (A.D. 400–1100) state expansion”.

9. Sarah I. Baitzel. Catedrática e Investigadora del Departamento de Antropología de la Universidad de Washington, St. Louis, 1114, One Brookings Drive, St. Louis, MO 63130, USA. Email: sbaitzel@wustl.edu

10. David E. Trigo Rodríguez. Técnico Arqueólogo de la Unidad de Arqueología y Museos de Bolivia (UDAM) Responsable del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (MUNARQ) No. 93 Calle Tiahuanaco Esq. Federico Suazo La Paz-Bolivia. Email: david\_falcoragrest@hotmail.com

**ABSTRACT.**

Prehispanic Andean iconography communicated ideology and structures of power. On the coast, iconography depicting violence and fertility legitimized elite power. In Tiwanaku (A.D. 400–1100), such iconography is considered to have been absent. We re-examine the theme of the Sacrificer in Tiwanaku iconography that originated during the Formative period in the south-central Andes. This figure, which we term Tiwanaku Camelid Sacrificer (TCS), takes on a new appearance: a human-camelid body carrying a trophy head or axe. The TCS imagery is often depicted on portable prestige objects, many of them found in the Tiwanaku hinterlands that relied economically and socially on caravans. We propose that the TCS represents aspects of Tiwanaku ritual and ontology, by which camelids and humans shared acts, essence, and form. The states of being (camay) and becoming (tucoy) embodied by the TCS testify to the unique positions of power camelids held over life in Tiwanaku's agropastoralist society.

**Palabras clave:** Tiwanaku, iconografía, sacrificador, camélidos, Horizonte Medio.

## Introducción

La iconografía jugó un papel importante en la materialización y legitimación de ideologías en el pasado precolombino (De Marrais et al. 1996). En los Andes antiguos, imágenes de figuras naturales y sobrenaturales en los objetos eran esenciales para la comunicación del orden del mundo y la jerarquía social. Por ejemplo, los restos materiales encontrados en entierros reales son representaciones artísticas de personajes reales en la costa norte del Perú (Alva y Donnan 1993; Cordy-Collins 2001).

Mientras que la iconografía Moche y Nazca invitan a la comparación de conjuntos arqueológicos, la iconografía de la los Andes centrales y meridionales continúan generando debates entre arqueólogos sobre la iconicidad de sus temas (Conklin 2009; Cook 1994; Isbell y Knobloch 2009). Un tema iconográfico recurrente (Knight 2013) que personifica la interconexión de los mundos naturales y míticos en los antiguos Andes es el Decapitador o Sacrificador. Este tema consiste en una figura humano-animal que agarra un cuchillo y/o una cabeza (trofeo) sin cuerpo. Los conjuntos funerarios arqueológicos sugieren que en la costa norte los sacrificadores fueron representados por humanos disfrazados durante rituales a gran escala (Sutter y Cortez 2005).

La prominencia del Sacrificador Moche en arquitectura y objetos de prestigio patrocinados por la élite dan fe de la importancia del personaje.

El tema del sacrificador forma parte de la tradición de la Serie Iconográfica Andina del Sur (SAIS) (Isbell y Knobloch 2006, 2009). El SAIS – derivado de varias tradiciones regionales durante el Período Formativo y Horizonte Temprano y más tarde compartido por los Estados Wari y Tiwanaku – se centrará en la Deidad Central (también Dios de los cetros o Deidad de rostro frontal) y sus figuras acompañantes. En la iconografía de Tiwanaku, el Sacrificador Camélido constituye un tema aparte, constando en una figura antropomórfica de pie o corriendo con la cabeza de un camélido, que porta una “cabeza trofeo”, hacha, o un cetro (Conklin 2009; Cook 1994; Torres 1987).

El Sacrificador, es muy parecido a la Deidad Central y los temas relacionados (por ejemplo la deidad con cetros Chavín) corporizado en lo que Cook (2012) describe como el "continuo de la vida y la muerte". Los símbolos de vida, fertilidad, y abundancia se yuxtaponen con los símbolos de muerte, violencia, y sangre, representando las relaciones cíclicas mutuo dependientes de la vida y muerte como la principal espiga de la ontología andina (Proulx,

1999).

En este artículo, proponemos el Sacrificador Camélido (TCS) como una representación de la convergencia de motivos de camélidos y sacrificadores encontrados en tradiciones iconográficas anteriores en todos los Andes centro-sur y sur, específicamente en la cuenca del lago Titicaca y San Pedro de Atacama (fig. 1).

Siguiendo nuestro análisis iconográfico de imágenes Tiwanaku de camélidos identificamos un pequeño corpus de imágenes del TCS. Nosotros argumentamos que las imágenes TCS, encontradas en diferentes medios de comunicación, a diferentes escalas y en diversos contextos y regiones, se asocian con élites, caravanas y la periferia del Estado Tiwanaku.

Aunque el TCS se originó en el período Formativo, proponemos que durante el Horizonte Medio se habría vinculado a la masculinidad y violencia, realizándose un cambio en relación a las representaciones anteriores de camélidos en el arte del altiplano. Presumimos que la figura quimérica del TCS representa un estado de transformación. Puede representar una figura humana disfrazada realizando rituales que resaltan la importancia económica e ideológica de los camélidos

en la sociedad Tiwanaku. Alternativamente, proponemos que el TCS encarna procesos de “ser” y “llegar a ser” que reflejan las relaciones Tiwanaku entre humanos y animales arraigadas en las ontologías andinas.

## **Historia del Sacrificador en Tiwanaku**

### **Análisis iconográfico**

Aquí definimos el TCS como un motivo, o tema visual (Knight, 2013), en el cual se representa el sacrificio, o toma de la cabeza de una víctima, en asociación con la figura de un humano-camélido. Como motivo, el TCS suele ser encontrado de forma aislada, aunque manejamos el argumento que el TCS posee la composición de los acompañantes o asistentes alados del tema de la Deidad Central (ver más abajo). El motivo consiste de varios elementos, a saber, el camélido, sus accesorios, y la cabeza trofeo, que tiene otros significados fuera del motivo del TCS.

### **Estudios previos del "Sacrificador" Tiwanaku**

#### **Figuras**

La Deidad Central se encuentra en el centro del repertorio iconográfico Tiwanaku (1). Esta figura antropomorfa está retratada en una posición frontal y tiene una gran cabeza rayada, además extiende sus brazos agarrando dos

cetros. La asociación de la Deidad Central con conceptos como la autoridad política o religiosa en la sociedad Tiwanaku es evidente al estar representada en cerámica pintada, escultura lítica, objetos de oro y textiles (Korpisaari, 2006: 53–83, 85–114; Young-Sánchez, 2004).

En la composición de la Deidad central Tiwanaku, existen filas de pequeños acompañantes que convergen con la imagen sobredimensionada de dicha deidad. Cook (1987, 1994, 2012: 109) ha descrito para el Horizonte Medio figuras de estos acompañantes, algunas de las cuales muestran y/o portan “cabezas trofeo”, como "sacrificadores", refiriéndose a un motivo iconográfico panandino de una figura dedicada a desencarnar y mostrar una cabeza humana. Adicionalmente, estos sacrificadores son reconocibles por su parafernalia de elaborados tocados, cinturones y prendas de vestir. Cook (2012: 109) se refiere a "híbridos" de sacrificadores y acompañantes de perfil con cetro, sugiriendo cierta superposición, transformación, cambio en el papel o posición de esta figura.

Cook (1994), Isbell y Knobloch (2009), al igual que Conklin (2009) están de acuerdo en que el origen de la figura del Sacrificador como asistente se encuentra en diferentes tradiciones iconográficas regionales. Tabletillas de rapé

encontradas en el cementerio del Formativo Tardío de Quito 8 en el oasis de San Pedro de Atacama (300 a. C.-200 d. C.) representa a humanos sacrificadores (Isbell y Knobloch, 2009: 165–210; Torres, 1987: 44–45, 55, su fig. 4.20). Los sacrificadores son también encontrados en textiles provinciales de Pucara en el Valle de Siguan, posiblemente influenciado por la iconografía de la costa sur (Haerberli 2001: Fig. 6), y de las vasijas cerámicas de Pucara (Rowe y Brandel, 1971: Lámina II).

Los sacrificadores en cuclillas con cabezas trofeo son representados en las estelas de piedra Pucara (Young-Sánchez, 2004: Fig. 3.6). Cook (1994: 193–194) sugirió que el Sacrificador ocupó una posición central en la ideología religiosa de varios grupos étnicos en los Andes sur durante el período Formativo Tardío; cada grupo representaba la figura del Sacrificador sobrenatural con ligeras diferencias en cualidades o atributos.

Dos arquitrabes de piedra Tiwanaku del Horizonte Medio Temprano muestran la posible integración de los sacrificadores en la escena de la Deidad Central (Isbell y Cook, 1987: 31; Cook 1994: 196). En el dintel de Kantatayita, una hilera de asistentes arrodillados sosteniendo bastones y objetos irreconocibles (que pueden ser un hacha y una cabeza trofeo) están en la

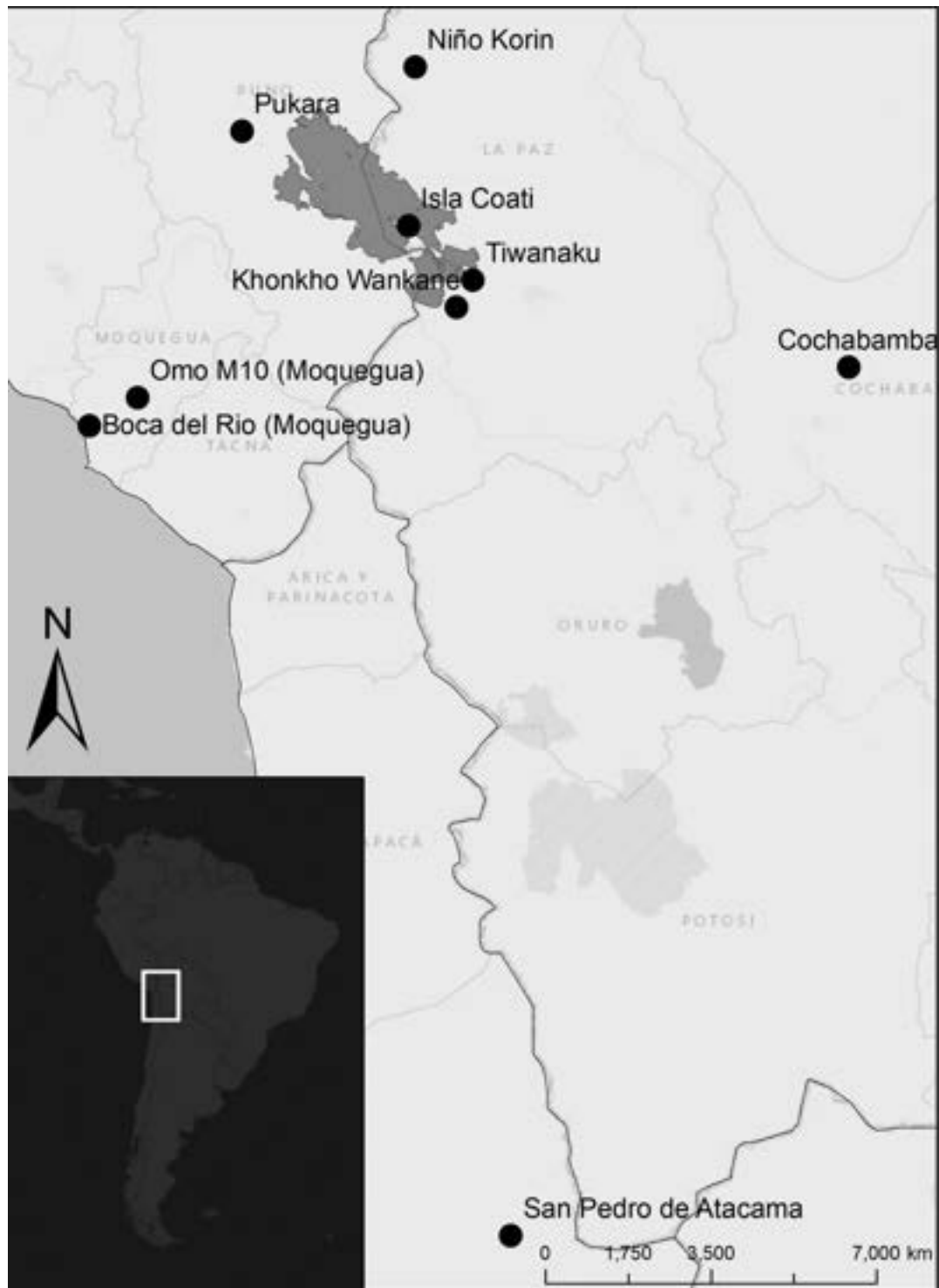


Fig. 1: Mapa de los Andes sur-centrales con los sitios mencionados en el texto (realizado por Sarah Baitzel 2019).

parte frontal del referido dintel (fig. 2a). En el dintel de Linares, el brazo que sostiene la cabeza del trofeo se ha convertido y/o reemplazado (oscurecido) por un ala grande (fig. 2b). La ausencia en este último caso de cabezas trofeos o hachas claramente identificables en cualquier representación hace que su identificación como sacrificadores sea tenue. Estos acompañantes tienen cuerpos antropomorfos, aunque sus garras, caninos, narices redondas y puntiagudas les dan un aspecto zoomorfo similar a los asistentes representados en otras escenas de la Deidad Central.

La posición y tamaño de estos Acompañantes-Sacrificadores en relación con la Deidad Central y el reemplazo de hachas y cabezas trofeos por alas y trompetas, según propone Cook (1994: 202), reflejarían la subyugación del Sacrificador por el Deidad Central. Como tal, la evolución de la Figura del Sacrificador Tiwanaku mostraría la integración cultural y la diversidad política del periodo Formativo bajo los auspicios del nuevo Estado Tiwanaku.

Descubrimientos recientes de imágenes del TCS en los sitios Tiwanaku permiten una reevaluación del origen y transformación del TCS y su papel dentro de la sociedad e iconografía de Tiwanaku (Tablas 1 y 2). La propuesta hecha por Cook y otros, presenta un excelente punto de partida, desde la cual primero examinamos los roles y representaciones de camélidos en comunidades del período Formativo. Luego pasamos a la iconografía de camélidos Tiwanaku más ampliamente, distinguiendo entre representaciones de camélidos en su estado natural y la desarrollo iconográfico paralelo de camélidos como Sacrificadores. Teniendo en cuenta los diferentes medios de las imágenes del TCS y los contextos de su descubrimiento, concluimos que el TCS no era un “acompañante”; en su lugar, proponemos que sus características hablan sobre cambios en las asociaciones de género con la fertilidad y violencia, y la realización de rituales de poder y relaciones ontológicas entre humanos y camélidos en la sociedad Tiwanaku.

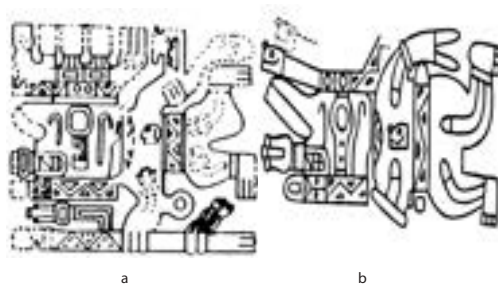


Fig. 2: Figuras de Acompañantes y/o Asistentes de: a) Dintel de Kantatayita (longitud del objeto 168 cm.) (tomado de Conklin, 1991: su fig. 5); b) Dintel de Linares (tomado de Conklin, 1991: su fig. 1).

**Tabla 1. Lista de imágenes con contextos y fuentes de información**

Figura	Nombre	Sitio/Región	Periodo	Contexto	Fuente
2a	Dintel de Kantatayita	Tiwanaku (Bolivia)	Tiwanaku IV(?)	Desconocido	Conklin 1991:fig.5
2b	Dintel de Linares	Tiwanaku (Bolivia)	Tiwanaku IV(?)	Desconocido	Conklin 1991:fig.1
3a	Mujer con Camélido	Pucara (Perú)	Periodo Formativo	Arquitectura Monumental	Chavez 2002:fig.2.2c
3b	Hombre Ave	Pucara (Perú)	Periodo Formativo	Arquitectura Monumental	Chavez 2002:fig.2.8b
3c	Monolito Jinch'un Kala	Khonkho Wankane (Bolivia)	Años 150-300 d.C.	Arquitectura Monumental	Ohnstad 2013:fig.5.3
3d	Monolito Tata Kala	Khonkho Wankane (Bolivia)	Años 300-500 d.C.	Arquitectura Monumental	Ohnstad 2013:fig.5.5
3e	Tableta de Rapé	San Pedro de Atacama (Chile).	Periodo Formativo Tardío	Tumba 44 de Solcor 3	Torres 2004a:fig.7
4	Tazón	Tiwanaku (Bolivia)	Tiwanaku IV	Desconocido (código CFB 1331, Museo de Metales Preciosos de La Paz)	(Despliegue de Trigo)
5a	Incensario	Tiwanaku (Bolivia)	Tiwanaku IV-V	Desconocido (Código 000712 MRT, Museo Regional de Tiwanaku)	Foto Trigo
5b	Incensario	Tiwanaku Lukurmata Bolivia	Tiwanaku IV-V	Desconocido (Código 000715 MRT, Museo Regional de Tiwanaku)	Foto Trigo
5c	Kero	Chiji Jawira, Tiwanaku (Bolivia)	Tiwanaku IV-V	Depósito de ofrendas	Foto Trigo
6	Monolito Bennett	Templete semisubterráneo Tiwanaku (Bolivia)	Tiwanaku IV	Arquitectura Monumental	Kolata 2004:fig.4.15
7	Placa de Plata	Isla Coati (Bolivia)	Años 400-1000 d.C.	Desconocido	Staatliches Ethnologisches Museum Berlin (Foto Martin Franken).
8	Dintel de Hettner	Probablemente Tiwanaku	Años 400-1000 d.C.	Desconocido	Staatliches Ethnologisches Museum Berlin (Foto Martin Franken).

9	Hueso grabado	Vecindario de Akapana Este Tiwanaku (Bolivia)	Años 800–1000 d.C.	Vecindario	Janusek 1994:fig.10.18
10a	Kero	Putuni Tiwanaku (Bolivia)	Tiwanaku IV Tardío	Tumba de élite	Couture and Sampeck 2003:fig.9.28
10b	Fragmento de Kero	Tiwanaku (Bolivia)	Horizonte Medio	Desconocido	Kolata 2004:fig.4.11
11	Vasija vidriada	La Kk'araña Tiwanaku (Bolivia)	Horizonte Medio	Contexto doméstico/ritual	Foto Trigo
12	Tableta de madera	Niño Korin (Bolivia)	Horizonte Medio	Tumba de individuo adulto masculino	Foto Trigo
13	Tubo de hueso	Sauces-Mizque (Cochabamba Bolivia)	650–750 d.C.	Contexto doméstico	Despliegue de Trigo en base a foto de Muñoz IN-IAM-UMSS 2011
14	Tubo de hueso	Omo M10 (Moquegua Perú)	Horizonte Medio	Tumba de individuo adulto femenino	Baitzel and Goldstein 2014:fig. 8
15	Tapiz	Omo M10 (Moquegua Perú)	772–981 d.C.	Tumba de individuo sub adulto masculino	Baitzel and Goldstein 2014:fig. 6b
16	Tapiz	Rio Muerto M43A (Moquegua Perú)	800–1000 d.C.	Tumba de individuo sub adulto masculino	Plunger 2009:fig. 33
17	Tapiz	Boca del Rio (Moquegua Perú)	Horizonte Medio/Intermedio	Tumba disturbada	Conklin 1983:fig. 31
18	Tableta de madera	Coyo Oriente San (Pedro de Atacama, Chile)	Horizonte Medio	Coyo Oriente, Tumba 4141	Torres 2004a:fig.5

**Tabla 2. Lista de imágenes de camélidos y TCS y sus materiales y atributos iconográficos**

Figura	Atributos de los Camélidos						Atributos del TCS					
	Medio/soporte	Cuerpo	Nariz	Denticion	Soga	Tocado	Orejas	Pie con dos dedos	Bulto/ Paquete	Cabeza Trofeo	Ha- cha	Tipo
2a	Piedra Tallada	2 patas	Circular	Mixta	?	Si	?	No	?	No	No	Figura de Asistente
2b	Piedra Tallada	2 patas	Largada	Mixta	No	Si	?	No	No	?	?	Figura de Asistente
3a	Incensario pintado	4 patas	Circular	No	Si	Si	Puntiagudas	Si	Si	No	No	Camélido
3d	Piedra Tallada	4 patas 1 brazo humano	Circular	Molares	?	Si	Redondeadas	Si, y una maNo humanizada	Si	No	No (¿?)	Camélido
3e	Piedra Tallada	4 patas	?	?	No	No	Redondeadas	?	Si	Si	No	Sacrificador
3f	Tableta de mader	4 patas	Circular	Mixta	Si	Si	Puntiagudas	Si	Si	No	No	Camélido
4	Tazón pintado	4 patas	Circular	Molares	Si	No	Puntiagudas	Si	Si	No	No	Camélido
5a	Incensario pintado	4 patas	Circular	Mixta	Si	No	Puntiagudas	Si	Si	No	No	Camélido
5b	Incensario pintado	4 patas	Circular	Molares	Si	No	?	?	Si	No	No	Camélido
5c	Incensario pintado	4 patas	Circular	Mixta	No	Si	Puntiagudas	Si	?	No	No	Camélido
6	Piedra Tallada	4 patas	Circular (¿?)	Mixta	Si	Si	?	Si	Si	No	No	Camélido
7	Placa de plata	4 patas	Circular	Mixta	Si	No	?	Si	No	No	No	Camélido
8	Piedra Tallada	2 patas	Circular	Mixta	Si	Si	Puntiagudas	No		Si	No	TCS?
9	Tubo de hueso	2 patas	Circular	Molares	Si	Si	Redondeadas	Si (¿?)		?	No	TCS?
10a	Kero pintado	2 patas	Puntiaguda	Mixta	No	Si	Puntiagudas	No	?	Si	Si	TCS?
10b	Kero pintado	2 patas	?	?	Si	Si	Puntiagudas	No	No	Si	Si	TCS?
11	Vasija efigie	4 patas	Circular	Mixta	?	No	Puntiagudas	Si	No	Si	Si	Camélido
12	Tableta de madera	2 patas	Circular	Molares	Si	Si	NA	Si (¿?)	No	Si	No	TCS?
13	Tubo de hueso	2 patas	Circular	Mixta	Si	Si	Puntiagudas	No		Si	No	TCS?
14	Tubo de hueso	2 patas	Circular	Mixta	Si	?	Puntiagudas	Si	No	Si	Si	TCS?
15	Túnica en tapiz	2 patas	Circular	Mixta	Si	Si	Puntiagudas	Si	Si	Si	No	TCS?
16	Túnica en tapiz	2 patas	Circular	Mixta	Si	Si	Puntiagudas	No	No	Si	No	TCS?
17	Túnica en tapiz	2 patas	Circular	Molares	Si	Si	Puntiagudas	No	No	Si	Si	TCS?
18	Tableta de madera	2 patas	Circular	Mixta	Si	Si	Puntiagudas	No	?	Si	No	TCS?

## Camélidos en la iconografía de los Andes del sur, subsistencia y sociedad

### Período Formativo (500 a. C. - 400 d. C.)

La cría de camélidos desempeñó un papel importante en el surgimiento y mantenimiento de economías rituales en el norte de la cuenca del Titicaca (Warwick, 2012), mucho más en la iconografía de Pucara (200 a. C.-200 d. C.), donde motivos de personajes que representan camélidos se unieron a motivos de personajes humanos y felinos en el panteón de la ideología del período Formativo. El camélido acompaña la figura femenina en la diada de los temas iconográficos del Hombre Felino y la Mujer con Camélido del arte Pucara (Chávez, 2002). La postura frontal y gran cabeza del motivo de la Mujer con Camélido pronosticaron la Deidad Central (fig. 3a). Ella tiene un bastón en uno mano y en la otra agarra una sogá atada alrededor del Cuello de una llama (o alpaca) con carga. Chávez la vincula con la economía y la fertilidad. El Hombre Felino, por el contrario, domina la iconografía cerámica Pucara y se asocia con cabezas trofeo, guanacos y otros símbolos de poder y violencia, lo mismo que otros sacrificadores de Pucara como el Hombre Ave (Chávez, 2002: 64) (fig. 3b y c).

En la cuenca sur del lago Titicaca, los camélidos también fueron los pilares de la economía, comercio y ceremonialismo agro pastoralista del período Formativo. El centro ritual de Khonkho Wankane fue un punto de convergencia para caravanas de camélidos y un sitio de producción de monolitos que contenían símbolos que reflejaban la ideología relativa a los camélidos.

Dos de los cuatro monolitos encontrados en Khonkho muestran camélidos (Janusek, 2015: 350). La parte posterior del monolito Jinch'un Kala (150–300 d. C.) muestra un "Imitador de llamas" (Janusek 2015: 355), que consta de un camélido alado con cuatro patas y dedos separados que sostiene un cetro mediante una quinta extremidad que es un brazo antropomorfo (fig. 3c). Ohnstad (2013: 58) compara esta figura que él describe como una "criatura cameloide alada" relacionada con el arte de estilo Pucara (concretamente sus atributos se corresponden con la Mujer con Camélidos). Como el monolito Jinch'un Kala, la estela Tata Kala (300-500 d. C.) muestra un figura de camélido "bailando" de perfil, empuñando una cabeza trofeo con rasgos humanos (nariz saliente y ojos redondos) (fig. 3d) (Janusek, 2015: 358; Ohnstad, 2005). La iconografía de los camélidos humanizados



Fig. 3: Iconografía de camélidos del periodo Formativo: a) Mujer con Camélido Pucara, b) Hombre Felino Pucara, c) Hombre Ave Pucara (extraídos de Chávez, 2002); KhonkhoWankane: d) Detalle del monolito Jinch'un Kala (extraído de Ohnstad, 2013) y e) Detalle del monolito Tata Kala (extraído de Ohnstad 2013); f) Tableta de Rapé de San Pedro de Atacama (Solcor 3, Tumba 44) (redibujado a partir de Torres, 2004: Figura 7).

de Khonkho probablemente habría celebrado e institucionalizado la importancia del pastoralismo e intercambio de camélidos a través del ritual público (Janusek 2015: 358).

La iconografía de camélidos en los Andes sur también refleja la importancia de las economías pastorales y el intercambio de larga distancia. En el período Formativo en San Pedro de Atacama, los camélidos son un motivo común encontrado en parafernalia de tabletas de madera. Los animales se muestran en un estilo naturalista llevando un paquete o planta de germinación en su espalda (Isbell y Knobloch 2009: 165–210; Torres 1987) (fig. 3e).

### **Horizonte Medio (400 d. C. a 1050 d. C.)**

Alrededor del año 400 d. C., el sitio de Tiwanaku surgió de entre centros ceremoniales competidores vecinos en la cuenca sur del lago Titicaca, que incluye Khonkho Wankane, como el principal lugar de actividad económica, política y religiosa. Esto se refleja en la expansión de su arquitectura ceremonial, un rápido crecimiento de la población urbana y la reorganización de las zonas de influencia (Janusek, 2004, 2008; Kolata, 2003). La población de Tiwanaku consumió carne de

camélido e hizo uso de la fibra, piel, hueso y estiércol de estos animales (Webster y Janusek, 2003). El acceso a los productos derivados de los camélidos, especialmente la carne, pueden no haber sido iguales y podrían haber sido determinados por el estatus o pertenencia étnica (Berryman, 2010; Rivera Casanovas, 2003; Vallières, 2012).

La importancia de los camélidos para el ritual Tiwanaku no puede ser exagerado. Enterramientos de camélidos de todas las edades junto a restos humanos o representaciones de estos en edificios santificaron el paisaje urbano (Janusek 2003,2004; Kolata 2003). En algunos casos, la violencia ejercida sobre los cuerpos es evidente en los restos esqueléticos y la eliminación de los muertos (Verano, 2013). Herramientas y parafernalia ritual fueron hechas de hueso de camélido, tales como herramientas mandibulares y tubos óseos, y tapices del pelo y/o lana de camélido para representar imágenes de lo sagrado. El impacto de la demanda de camélidos de Tiwanaku se puede ver mucho más allá de los límites de la ciudad, como en el caso de habitantes de las zonas interiores de la ciudad reasentados y dispersos para maximizar el acceso al pasto para los camélidos a expensas de redes sociales anteriores (Vining, 2016).

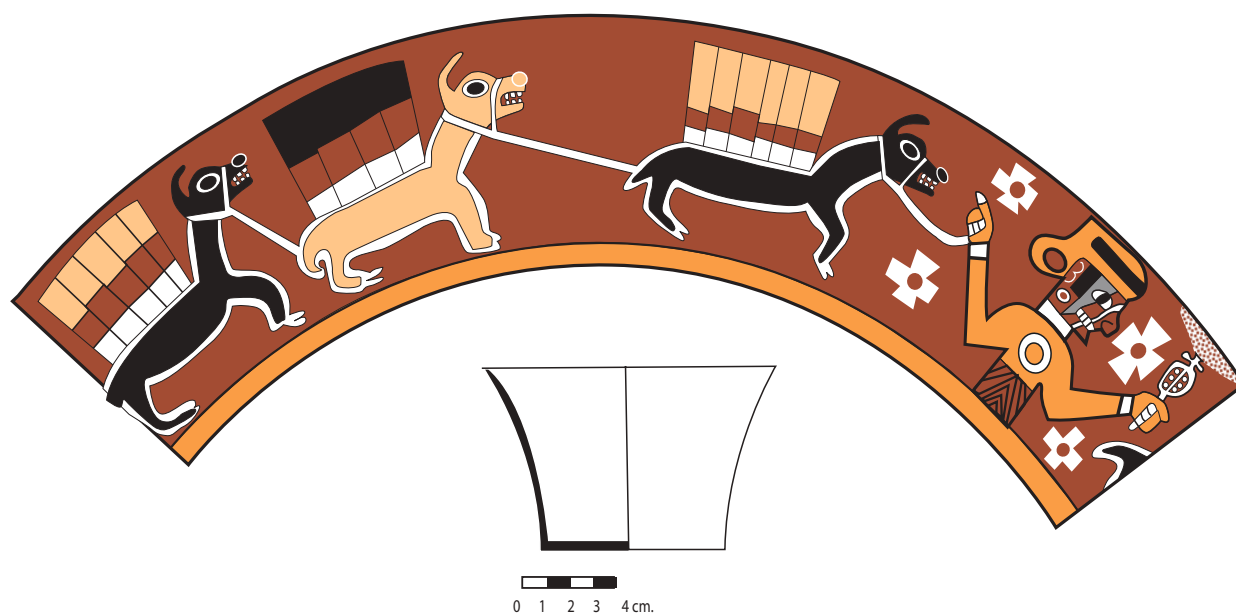


Fig. 4. Tazón de Tiwanaku mostrando una caravana de camélidos (código CFB 1331, Museo de Metales Preciosos de La Paz, Bolivia) (Redibujado de David Trigo en base a la pieza original).

La importancia de los camélidos en la cultura Tiwanaku es reflejado en su arte. Representaciones naturalistas de camélidos pintados en tazones que datan del Tiwanaku El período IV-V muestra a los animales (con narices anulares, largas orejas y dedos partidos) llevando paquetes apilados y atados con soga y conducidos por un conductor de caravana (fig. 4) (también Janusek 2004: su figura 5.6g). La relación representada entre humanos como guías y los camélidos como animales de carga se basan en realidades conductuales y económicas de movilidad y comercio (Abercrombie 1998; Bolin 1998; Nielsen 1997).

Más comúnmente, los camélidos se representan en modelos de vasijas de cerámica, ya sea como incensarios de efigie (cuerpo alargado, pies con dedos partidos, cola y cabeza) (por ejemplo, Janusek 2003: su figura 3.62d) o cuencos de libación de base pedestal, incensarios a los que se les da una cabeza de camélido modelada adjunta. La cabeza se caracteriza por una nariz "anular", orejas puntiagudas, un hocico largo y una dentición mixta de molares y caninos (fig. 5a). Otras versiones de estos incensarios muestran felinos o aves rapaces, colocando camélidos a la par con la fauna andina depredadora. Los cuerpos pintados de los



Fig. 5: a) Incensario con forma de camélido proveniente de Tiwanaku (Código 000712 MRT, Museo Regional de Tiwanaku); b) Incensario con forma de camélido proveniente de Lukurmata (Código 000715 MRT, Museo Regional de Tiwanaku); c) Kero Tiwanaku proveniente de Chiji Jawira (Código 000706 MRT, Museo Regional de Tiwanaku) (Fotos David Trigo).

incensarios con forma de camélidos presentan motivos de plantas con elementos que brotan **de un** paquete con un rostro humano (fig. 5b), similar a los camélidos que se muestran en las tabletas de rapé de San Pedro de Atacama (fig. 3e) (Torres 1987: 44–45). Los cuencos de libación de base pedestal se originaron en el período Formativo Tardío 2 en Tiwanaku y siguieron siendo una forma popular en todo el horizonte medio (Janusek, 2003: 47–55, 73).

Un par de keros (fig. 5c) de un depósito de ofrenda en el sector Ch'iji Jawira de Tiwanaku tienen una cabeza de camélido modelada unida al cuerpo del vaso (Rivera Casanovas, 1994: 93 fig. 8.21). La cabeza tiene nariz anillada,

hocico largo, dentición mixta; las orejas largas están pintadas en el cuerpo del vaso. Los vasos presentan en el cuerpo de cada camélido caras atípicas para la iconografía de Tiwanaku de este período (Tiwanaku IV-V).

Dentro de estos keros, los arqueólogos recuperaron una cabeza humana modelada en arcilla y una vasija decorada con ojos con forma de granos de café. Rivera Casanovas (1994:93) propuso que la iconografía de camélidos en los vasos, además de la influencia extranjera que se ve en la pintura del kero, y la asociación con una cabeza humana señala el papel de los camélidos en el intercambio a larga distancia y la decapitación ritual.

Una figura de camélido también forma parte de la procesión de figuras de acompañantes de perfil, escena plasmada en la espalda del monolito Bennett (Kolata 2004: Fig. 4.15) (fig. 6). La posición de su cuerpo es de perfil y exponiendo dos de sus cuatro patas. Una soga con colgante cubre su cuello y un bulto con apéndices de plantas brota de su espalda. La dentición mixta y nariz redonda transmiten su naturaleza animal, mientras que el tocado y el cuerpo adornado reflejan una vestimenta similar a la usada por los otros asistentes de la procesión en el monolito.

Finalmente, una placa de plata martillada (Young-Sánchez 2004: Fig. 1.8) (fig. 7) representa una representación de un camélido. Muestra una figura de perfil que muestra dos de las cuatro patas con dedos partidos, un hocico largo, dentición mixta y una nariz redonda. La placa plateada también incluye la cuerda y faja, pero sin orejas.

### **Definiendo camélidos en la iconografía Tiwanaku**

Este corpus de artefactos relacionados con camélidos, junto con el análisis de Torres (1987, 2001, 2004a, 2004b) de la iconografía de tabletas de rapé del norte chileno, nos permite definir las

características más destacadas de imágenes de camélidos Tiwanaku. Esto es necesario como primer paso para comprender el TCS. Ellos pueden en términos generales poseer un cuerpo con dos patas visibles de las cuatro, mismas que poseen dedos partidos y una cola caída. El cuello alargado apoya una cabeza con un hocico saliente, un círculo o anillo como nariz y orejas puntiagudas, a veces flexibles. La dentición a menudo incluye caninos prominentes, una característica exclusiva de camélidos machos jóvenes utilizados para la lucha entre machos, algo visible entre las especies de llamas y guanacos (Niehaus, 2009: 281).

Los camélidos se complementan con una cuerda o collar alrededor del cuello que termina en un nudo (indicado por un círculo) y cuyo final cuelga libremente. El camélido se muestra con frecuencia llevando una carga o paquete, tal vez una planta, de la cual se ramifican protuberancias que sobresalen hacia arriba. A veces la espalda del animal está cubierta con una faja que llega hasta la cola. La cabeza está adornada con un tocado decorado con caras de perfil, plumas y círculos.



Fig. 6: Detalle de camélido del monolito Bennett (redibujado de Kolata 2004: Figure 4.15).



Fig.7: Figura de camélido en placa de plata Tiwanaku (Isla de Coati, Ethnologisches Museum Berlin VA 611517)  
(foto: Martin Franken).

Varias de estas características (narices circulares, caninos, y cuerda) se comparten con otras representaciones de animales, especialmente felinos, lo que hace que la identificación de camélidos a veces sea ambigua. Un punto a considerar es el hecho de que las imágenes de camélidos y del TCS a menudo se representan en diferentes medios (piedra, cerámica pintada, tubos óseos pirograbados, tabletas de madera talladas, y tapices textiles) (2). Cada uno de estos medios tiene sus limitaciones para mostrar las características referidas en detalle. Debemos por lo tanto, tener en cuenta que

cualquier representación puede ser breve al mostrar aspectos de estas características mientras aún intentan retratar un camélido. Consideramos los siguientes elementos iconográficos para realizar el diagnóstico para identificar camélidos, y por lo tanto también al TCS, en el arte Tiwanaku: representación visible de dos de las cuatro patas del camélido, con dedos partidos, orejas puntiagudas y el bulto que brota en la espalda. Los faja o alas, tocado, bastón, cinturón, que a menudo son usado para adornar el TCS, parecen formar un atuendo que señala el ritual o el estado alterado

de la figura, ya que esto se comparte con otras figuras de animales y humanos en el corpus iconográfico. Las tablas 1 y 2 muestran las imágenes en discusión, junto con su contexto y lista de sus atributos.

### **El Sacrificador Camélido Tiwanaku**

La antropomorfización de camélidos en la iconografía del periodo Formativo señala una desviación de la representación realista de camélidos en el arte de Pucara y de San Pedro y la relación humano-animal que implican. Las versiones aladas y con cabezas trofeo del TCS del periodo Formativo Tardío se convirtieron durante el Horizonte Medio en versiones que serán reconocibles por atributos como las cabezas trofeo y el hacha o cuchillo (tumi). Aunque las cabezas trofeos no son un motivo común en la iconografía de Tiwanaku, y garantizan una discusión por su cuenta.

### **Imágenes de cabezas de trofeos y violencia en Tiwanaku**

Las cabezas trofeo sin cuerpo, a veces modificadas, han sido representadas suspendidas de una cuerda o cabello. Las cabezas de trofeo aparecen por primera vez en Paracas alrededor del año 900 a. C. Se originan cuando se

muestran los restos de guerreros derrotados como trofeos (deLeonardis, 2000; Tung 2008, 2012), u objetos votivos para veneración ancestral y fertilidad (Paul 2000; Proulx 1999, 2001). En el Andes centro-sur, Haeberli (2001: 130) propuso un origen común de la costa sur para cabezas trofeo en iconografía provincial de Pucara, Sihuas y Nazca. Arnold y Hastorf (2008) también han defendido la asociaciones simbólicas de cabezas con fertilidad, muerte, poder y esencia humana.

Kolata argumentó que las élites de Tiwanaku estaban "obsesionadas" con la violencia como fuente de poder (2003: 191). Esta violencia fue conmemorada en la forma de estatuas del "Chachapuma" u Hombre Felino (Kolata 2004: Fig. 4.13) - reconociblemente felino, cuyas representaciones presentan hocicos cortos y narices cuadradas, poseen cuatro dedos en sus pies y grandes ojos redondos. Prácticas de toma de cabezas en los rituales de Tiwanaku también darían cuenta de la presencia de cráneos disociados en las ofrendas dedicatorias de Tiwanaku (Couture y Sampeck, 2003; Verano, 2013). No hay evidencia hasta ahora sobre la preparación de la cabeza como trofeo del mismo modo en que si es visto en Wari (Tung, 2012). Imágenes de cabezas en el arte de Tiwanaku asociadas con los productos de fiesta y los restos humanos sugerirían que

la violencia, la guerra, y la muerte fueron principios fundamentales en la jerarquía social e ideología Tiwanaku (Kolata, 2004: 107).

### Imágenes del TCS en Tiwanaku

En comparación con temas como la Deidad Central de Tiwanaku, los cóndores, los pumas y otros motivos figurativos, el tema TCS es raro en la iconografía de Tiwanaku. Esto puede ser debido a que su representación principalmente aparece en artefactos óseos y textiles en lugar de objetos líticos o cerámicos. Aquí, consideramos las imágenes del TCS en escultura lítica además de otras clases de artefactos en la capital de Tiwanaku y más allá, desde los cuales emergen nuevas formas y significados del tema.

Aunque las figuras de acompañantes talladas en el dintel de Kantatayita (descritas anteriormente) están demasiado erosionadas para identificar la cabeza trofeo con certeza. Cuatro versiones posibles del TCS con cabezas trofeo se pueden ver en el dintel Hettner (400–1100 d.C.) (Eisleb y Strelow 1980: 80, su fig.270) (Young Sánchez 2004) (fig. 8). Un bulto con la representación de un rostro humano que expone con brotes de plantas descansa en la parte posterior (espalda) de estas figuras de rodillas, erguidas con un cuerpo humano y

cabeza de camélido caracterizada por la nariz anular, orejas largas y puntiagudas y dentición mixta. Las figuras llevan un tocado y una soga alrededor del cuello, indicadas por el círculo colgante (compárese también las figs. 12 y 17) Las figuras de dintel Hettner se ajustan más a las características del TCS visto en otros medios.

Un tubo de hueso pirograbado de una casa en el sector Akapana este 1 data por asociación del periodo 800–1000 d.C. (Janusek, 1994: 305–307 su fig. 10.18; 2003: 264–295 su fig. 10.25a) (fig. 9) (3). La figura de un posible TCS los expondría de pie en posición vertical de perfil con un cuerpo humano. La mano extendida agarra una cabeza trofeo estilizada. En la espalda de la figura se representa un paquete con una planta en germinación, aunque existe la posibilidad que este elemento represente alas. Su cabeza es la de un camélido con ojo partido, orejas largas, una nariz redonda y un tocado. La boca presenta la lengua sobresaliendo, y contiene molares cuadrados pero no caninos. Cuelga del cuello una cuerda con colgante circular.



Fig. 8. Imagen del Dintel de Hettner extraído de Tiwanaku en el siglo pasado, y dibujo de uno de sus TCS. (Ethnographisches Museum Berlín, Cod. VA10883) (Foto: Martin Franken, dibujo de David Trigo).





Fig. 9: Imagen del TCS de un tubo de hueso de Akapana Este 1, Tiwanaku (extraído de Janusek 2003: fig. 10.25a)

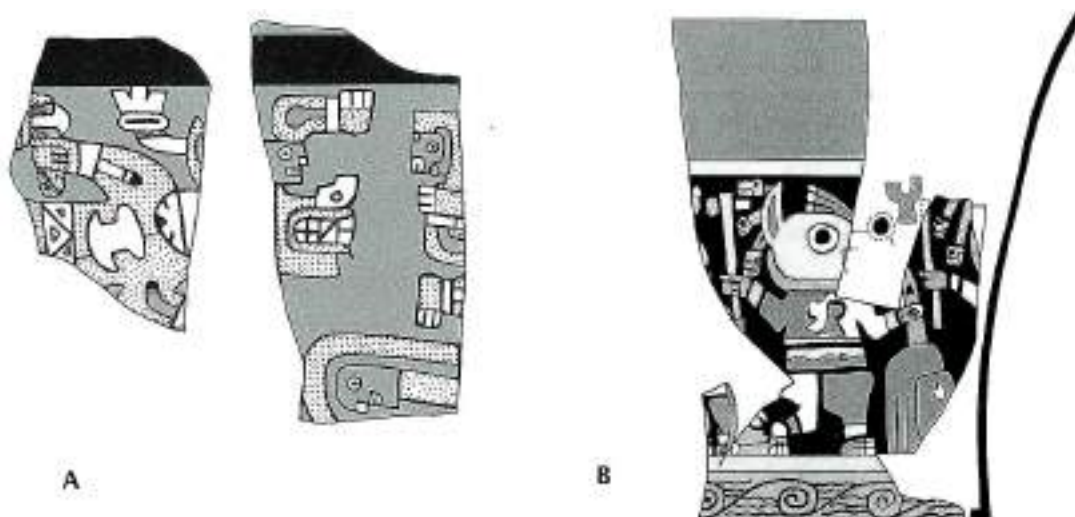


Fig. 10: Fragmentos de keros de: a) Tumba de élite de Putuni, Tiwanaku (extraído de Couture and Sampeck 2003: su fig. 9.28); b) Kero proveniente de Tiwanaku (altura ca. 15 cm., extraído de Kolata 2004: su fig. 4.11)

Los TCS rara vez se pintan en recipientes de cerámica y tan solo se han encontrado posibles ejemplares que los contienen en espacios de élite en Tiwanaku (Couture y Sampeck 2003: 241, Fig. 9.28; Kolata 2004: Fig. 4.11) (fig. 10 a y b) (4). En estos casos muestran el cuerpo humano del TCS en posición vertical y corriendo, sosteniendo una cabeza trofeo y un hacha. La cabeza presenta las orejas puntiagudas de un camélido, pero faltan el hocico, la nariz y los dientes. Una vasija de cerámica inusual, recuperada en Tiwanaku del sector de La Kk'araña en 1996 por excavadores locales, y más tarde registrado por Oswaldo Rivera, presenta un vaso de efigie de un TCS modelado (fig.11) (Código TWK-MC-01150 MRTI 3653) (O. Rivera 1996).

Esta vasija efigie en forma de anillo hueco con una boquilla vertical, se apoya en cuatro patas que terminan en pezuñas separadas con dos uñas. La aplicación modelada en la parte superior del anillo del cuerpo consiste en un torso humano y una cabeza con atributos humanos y de camélido. En sus manos, la figura masculina sostiene un cuchillo tumi; agarra el cabello de un cautivo que envuelve en bajo relieve la parte superior del cuerpo de la vasija. La cabeza del Sacrificador parece de forma humana, pero la nariz es anillada, posee

caninos pronunciados y orejas puntiagudas con borlas largas, atributos que aluden a un camélido macho. O. Rivera (1996) llamó a la figura "Chacha-Karwa", u "Hombre llama". (5)

La figura del Chacha-Karwa es iconográficamente problemática. Aunque se ajusta al tema del TCS como un híbrido humano-camélido involucrado en el acto de toma de cabeza, varios atributos rompen con las características establecidas vistas en otras representaciones del TCS. La vasija invierte la relación típica del cuerpo humano: cabeza de camélido. El sombrero del Chacha-Karwa alude a los sombreros de cuatro puntas asociados con las élites Tiwanaku, sin embargo, el TCS generalmente usa un tocado con Apéndices múltiples.

En resumen, las representaciones del TCS en Tiwanaku son raras, especialmente teniendo en cuenta la gran cantidad de artefactos decorados recuperados en el sitio. La rareza de los TCS en escultura lítica a favor de los asistentes alados es notable, al igual que la conspicua ausencia de vasijas de cerámica que muestran el más amplio conjunto de motivos iconográficos en el arte Tiwanaku. La vasija denominada Chacha-Karwa de la Kk'araña plantea un desafío por su procedencia no segura pero posible autenticidad.



Fig. 11: Vasija efigie vidriada proveniente de La Kk'araña, Tiwanaku, con representación del "Chacha-Karwa" (Código TWK-MC-01150 MRTI 3653, Museo Regional de Tiwanaku) (Fotos David Trigo).

### **Las imágenes del TCS en las tierras altas y valles costeros Tiwanaku**

Las caravanas de llama facilitaron la expansión de Tiwanaku a través de los Andes centro-sur comenzando a fines del siglo VII d. C. A su vez difundieron la influencia estilística y económica de Tiwanaku en los Andes del sur. Modelos propuestos por Browman (1978: 331, 1984), Lynch (1983) así como Nuñez y Dillehay (1995) enfatizan la naturaleza confederada y autónoma de la estructuras e interacciones de las caravanas, colocando a Tiwanaku como nexus de coordinación dentro de las redes regionales de caravanas.

La colocación estratégica pero efímera de las caravanas conducidas hacia el sureste (Smith y Janusek 2014) y oeste (Briones 2006; Stanish et al. 2010) fuera del altiplano, dan crédito a modelos de comercio de caravanas auto administradas en conjunto con la organización corporativa multiétnica del propio Estado Tiwanaku (Goldstein 2015; Janusek 2008).

Geo glifos de figuras de camélidos de perfil del período Horizonte Medio a lo largo de las rutas hacia el Moquegua Valley (Goldstein 2005) y los valles costeros del norte de Chile (Briones 2006; Gallardo et al. 2012; Nuñez 1976) fueron constantes recordatorios para residentes provinciales Tiwanaku de la llegada anticipada

de caravanas de comercio que trajeron carne, fibra de camélidos y objetos prestigio, como tubos de huesos tallados, tapices finos y coca, del altiplano y más allá. Por lo tanto, no es sorprendente que puedan aparecer imágenes de camélidos y del TCS en la periferia de la influencia de Tiwanaku.

### **La tableta de la cueva de Niño Korin**

Una tableta de rapé de madera decorada fue encontrada entre las ofrendas funerarias de un curandero prehispánico en la cueva de Niño Cueva Korin, cerca de 100 km de Tiwanaku en la cordillera Andina oriental en ruta hacia el Tierras bajas amazónicas (Wassén 1972). La tableta representa un posible TCS y ha sido fechada estilísticamente a principios del Horizonte Medio (Cook 1994: 201). Posee una figura humana frontal de pie, que lleva un cinturón y una túnica decorada con una cabeza humana (fig. 12). Sujeta en una mano un bastón y en la otra una cabeza trofeo suspendida de una soga o trenza de pelo. Su nariz es anillada, el tocado y los molares son sugieren una cabeza animal, pero su lengua sobresalida oscurece sus caninos. Los pies frontales parecen tener dedos separados, y un colgante puede ser visto debajo de uno de sus codos.



Fig. 12: Tableta de rape proveniente de Niño Korin, Bolivia (Code 1979.19.1a, Världskultur Museerna, Göteborg) (Foto David Trigo).

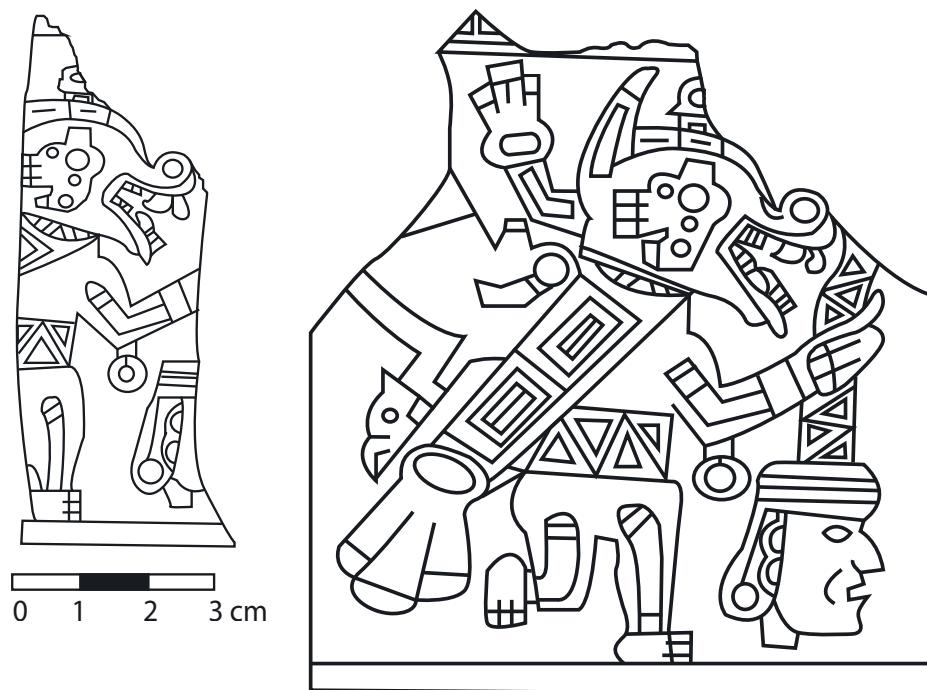


Fig. 13: Despliegue de la imagen del TCS del tubo de hueso grabado de Mizque-Cochabamba (Código 03607-INIAM-UMSS, alto 9 cm) (Dibujo de David Trigo en base a fotos de la Dra. Muñoz and INIAM-UMSS, 2011).

## Cochabamba

Interacciones preexistentes entre el valle de Cochabamba y Tiwanaku se intensificaron a fines del siglo VII sin introducir importantes políticas o cambios económicos en la región (Anderson, 2009, 2013; Higuera, 2001).

La incorporación prácticas culinarias y rituales de las tierras altas en la cultura local de Cochabamba y la prevalencia de estilos cerámicos Cochabambinos en algunos barrios de Tiwanaku sugiere fuertes vínculos entre los dos lugares (Rivera Casanovas 2003). La vinculación de las dos regiones, debió darse a través de las caravanas de camélidos que atravesaron el valle del Desaguadero para cruzar la cordillera oriental a lo largo de senderos de relativo fácil acceso (Smith y Janusek, 2014).

Se encontró un tubo óseo grabado (fig. 13) en el asentamiento de filiación Tiwanaku de Saucemizque en 1958, posiblemente asociado a un basurero doméstico (Disselhoff, 1962: 437, 443; INIAM-UMSS, Catalogo 4: 221–223).

Cementerios cercanos presentan material de estilo Saucem (Ibarra Grasso 1973: 209–210, 242–243), estilo que Anderson (2013) data entre los años 650-750 d. C., la fase inicial de la presencia de Tiwanaku en esta región. El tubo de hueso tallado muestra un TCS de perfil en

postura de carrera (similar a Kolata, 2004: su fig. 4.11). La figura tiene pies humanos, lleva un cinturón y una faja. En su única mano sujeta un cetro debajo del cual aparece una cabeza trofeo antropomorfa con la boca abierta y un turbante, con un cuello que termina abruptamente. El personaje TCS posee alrededor del cuello una gargantilla, y posee un colgante circular debajo del codo. Posee una nariz anillada, dentición mixta, orejas puntiagudas, y partes de un tocado también presente (6).

## Moquegua

Las comunidades Tiwanaku establecieron colonias agrícolas en el valle de Moquegua a fines del siglo VII. Estos asentamientos fueron habitados durante muchas generaciones, manteniendo formas de vida de las tierras altas relacionadas con arquitectura, dieta, modificación craneal y prácticas de entierro (Baitzel, 2016; Blom et al. 1998; Buikstra, 1995; Goldstein, 2005, 2013a; Hoshower y col. 1995). Los análisis biogeoquímicos han identificado la primera generación de inmigrantes y extranjeros (Knudson et al. 2004; Knudson y col. 2014).



Fig. 14: Dibujo de la imagen del TCS (izquierda) del tubo de hueso de camélido pirograbado (derecha) de la tumba M10S-12, Omo M10, Moquegua (M10 = 8943, Museo Cuntisuyo, Moquegua) (Dibujo y foto de Sarah Baitzel).

La economía incluyó en gran parte diversidad de medios de subsistencia como la agricultura y agropastoralismo en las formas de vida (Goldstein, 2005). Los restos de camélidos constituyen más del 95% de los conjuntos faunísticos en sitios provinciales de Tiwanaku (Goldstein, 1989: Tabla 19), frecuencias ligeramente más altas que las encontradas en Tiwanaku (75–80% camélido, ver Webster y Janusek, 2003: 345–356).

Los camélidos proporcionaron combustible,

lana (todas las prendas funerarias encontradas en miles de entierros provinciales Tiwanaku fueron hechas de fibra de camélidos), y transporte para trasladar productos de las tierras bajas (valles costeros en este caso) a la capital de Tiwanaku. Por lo tanto, es concebible que los camélidos estaban íntimamente relacionados con la identidad cultural de las poblaciones provinciales de Tiwanaku. Como era el caso en Cochabamba, las caravanas fueron las líneas de vida económicas y sociales que conectaban las tierras altas y las bajas.



Fig. 15: Detalle de la túnica del conjunto funerario de la tumba M10S-16, Omo M10, Moquegua (M10 = 8964(3)), (Museo Cuntisuyo Moquegua) (Dibujo de Sarah Baitzel).

Cuatro artefactos con probablemente imágenes del TCS se han recuperado en Moquegua. En el centro provincial de Omo M10: un tubo óseo pirograbado (M10 = 8943) fue encontrado en la tumba de una mujer adulta (M10S-12) junto con vasijas de cerámica, cestas, una cuchara de madera y un peine (Baitzel y Goldstein, 2014: su fig.8). El TCS del tubo óseo tiene un cuerpo humano erguido de perfil en postura de rodillas, con dedos divididos característicos de los camélidos (fig. 14). La faja y el cuerpo se superponen tanto que no está claro si su final es la prenda o una cola. El TCS sujeta por el cabello a una cabeza trofeo modificada (con la boca con labios cosidos). El TCS posee una soga alrededor del cuello que termina debajo de la barbilla, presenta el ojo partido, orejas caídas, la nariz redondeada y la dentición con colmillos, atributos similares a los de un camélido. En lugar de un tocado presenta una trenza que emerge de la parte superior de la cabeza terminando en un elemento de pluma.

Cerca, el entierro de un niño (M10S-16) contenía varias prendas de alta calidad, cestas decoradas, calabazas, una cuchara y un par de sandalias (Baitzel y Goldstein, 2014). Uno de los textiles (M10 = 8964 (3)) utilizado para envolver el cuerpo del niño era una túnica de tapicería tejida de un hilo grueso. La túnica presenta dos figuras TCS una frente a la otra (fig. 15). Sus

cuerpos humanos están adornados con cinturones y en postura de rodillas. Los pies tienen dedos divididos, y una cuerda separa la cabeza del cuello. En la espalda de la figura hay un paquete o planta con brotes de elementos circulares y un rostro zoomorfo. El TCS sostiene una cuerda o bastón, que termina en una cabeza con un ojo dividido y con turbante. La cabeza del TCS presenta características de camélido como orejas puntiagudas y flexibles, dentición mixta, una nariz anillada y un tocado. Un fechamiento de radiocarbono del textil data del año 772–981 d. C.

Excavaciones de un entierro de un individuo sub adulto saqueado (Entierro R-52) en el sitio de Rio Muerto (M43A) río bajo de Omo M10, produjo el hallazgo de una túnica de tapiz de fibra de camélido policromada clásica con bandas rojas intercaladas con paneles con repeticiones de una posible figura TCS (Plunger, 2009: fig.33) (fig. 16). Esta esta de rodillas pero en posición vertical de perfil, la figura tiene un cuerpo humano y pies. Su espalda es adornada con una faja, la cabeza con un tocado. La faja posee rostros humanos a menudo vistos en los bultos (ver figs. 8, 15). Posee a su vez orejas puntiagudas, dentición mixta y un colgante circular que cuelga de la frente, lo que se ajusta a los atributos conocidos del TCS. La figura agarra un bastón debajo del cual aparece una

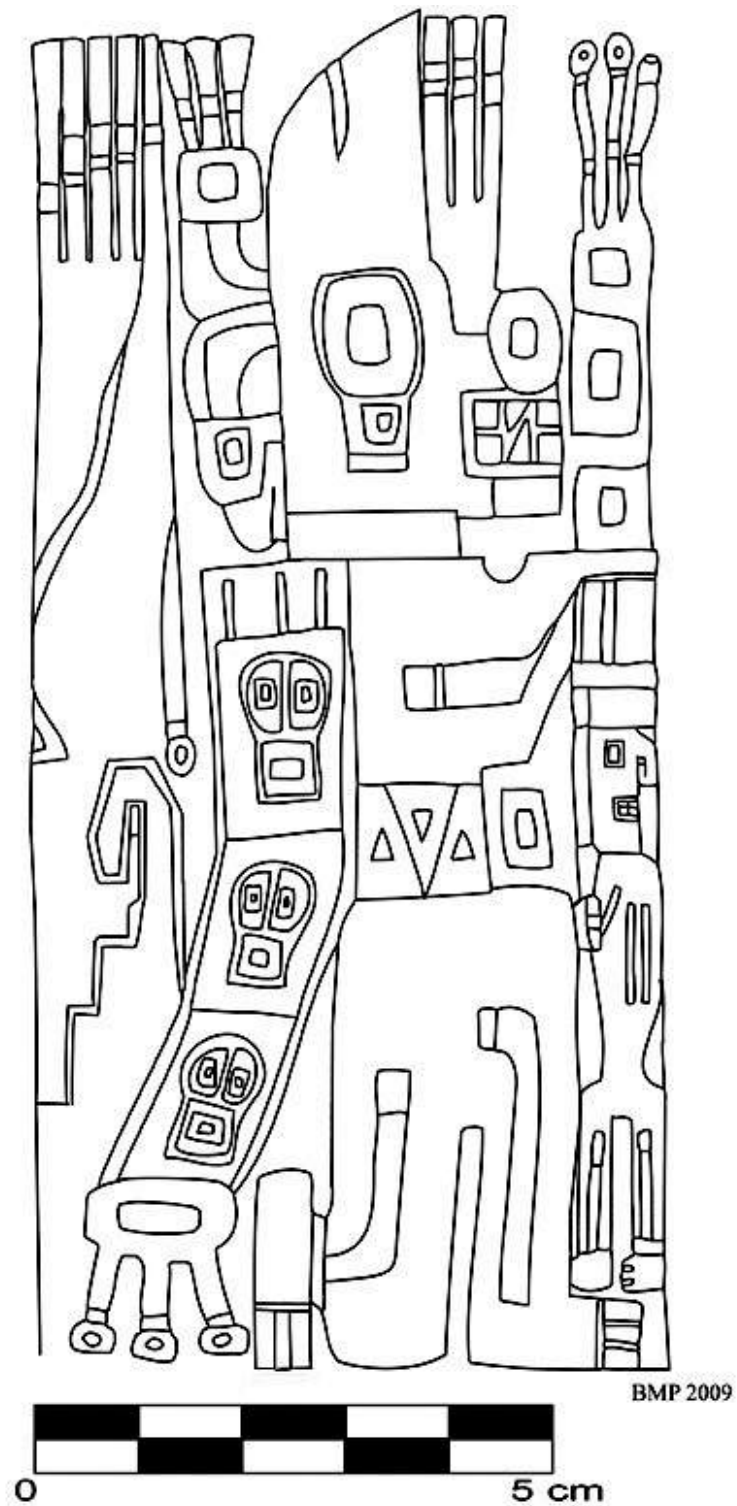


Fig. 16: Dibujo de la túnica del Cementerio Rio Muerto M44A, Moquegua (Altura: ca. 12 cm) (redibujado a partir de Plunger 2009: su fig. 33).

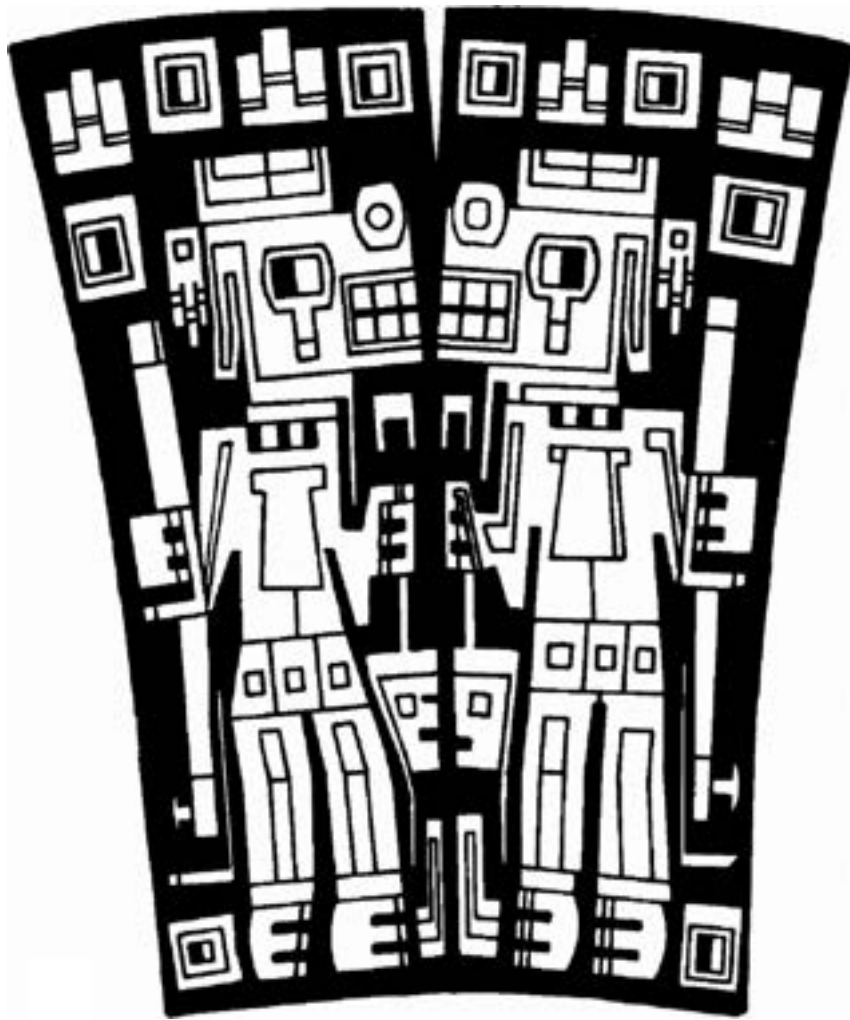


Fig. 17: Dibujo de la túnica de Boca del Río, Moquegua (extraído de Conklin, 1983: su fig. 31, T7).

figura humana con un turbante que está suspendida. Incluimos esto como una posible imagen del TCS. Aunque presenta algunos aspectos de las imágenes de camélidos, atributos con forma humana dominan esta imagen.

Un textil similar se encontró en el cementerio disturbado de Boca del Río en el valle inferior de Moquegua del periodo Horizonte Medio Terminal (Conklin, 1983: Fig.7) (fig. 17). Esta túnica de fibra de camélido se correlaciona

con la prenda de Omo M10 en términos de los atributos de su técnica. Los hilos son gruesos, lo que resulta en una gran escala, lo que es contrario a textiles de hilos extremadamente finos y diseños de múltiples paneles de las túnicas clásicas de la tapicería Tiwanaku. En el tapiz de Boca del Río, dos TCS enfrentados ocupan toda la longitud de la túnica. Las figuras son representadas en postura de pie y de perfil. Poseen un cinturón que envuelve la cintura. Su-

jetan en una mano un hacha de mango largo, en el otra una cabeza trofeo suspendida del cabello. La cuerda alrededor del cuello de los TCS se conecta con la cabeza de camélido de los personajes, identificable por su ojo partido, nariz redonda, orejas flojas, tocado y molares.

Dada la baja calidad del tejido de tapicería de esta prenda, es posibilidad de representar los caninos puntiagudos o curvos excediera las habilidades del tejedor y no reflejan una omisión intencional.

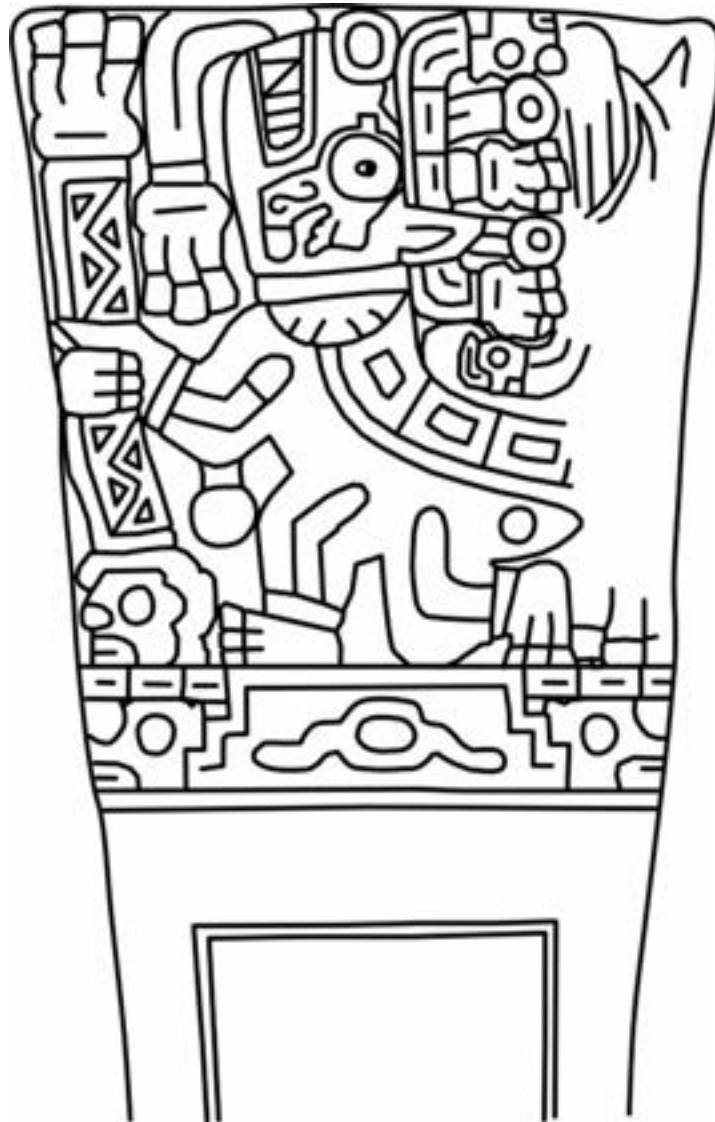


Fig. 18: Dibujo de una Tableta de Rapé de la tumba 4141 de Coyo Oriente, San Pedro de Atacama (extraído de Torres, 2004a: su fig. 5).

## San Pedro de Atacama

Las interacciones de Tiwanaku con San Pedro de Atacama se intensificaron durante el Horizonte Medio. Las caravanas de llama exportaron textiles y cerámicas Tiwanaku a San Pedro, donde alimentaron la competencia socioeconómica local (Stovel, 2001; Torres-Rouff, 2008). A cambio drogas psicotrópicas y otras sustancias fueron comercializadas en todas las tierras altas del sur que encontraron en su camino a Tiwanaku. Parafernalia decorada utilizada para el consumo de sustancias psicotrópicas, incluyendo tabletas de rape, tubos y cucharas, son un sello distintivo de la cultura local de élite de San Pedro; su diversa iconografía refleja la naturaleza internacional de la sociedad San Pedro (Llagostera, 2006: 83–111; Llagostera, Torres y Costa 1988: 61–98; Torres, 2001: 427–454).

Más tabletas de rape del Horizonte Medio con las imágenes del Sacrificador en San Pedro de Atacama carecen del atributo diagnóstico de la cabeza de camélido, pezuñas divididas, dentición mixta, cuerda y orejas largas vistas (Isbell y Knobloch, 2009: fig. 15d-e). Sin embargo, una tableta de rape de madera que se recuperó de la tumba 4141 en el cementerio de Coyo Oriente muestra una figura vertical sosteniendo un bastón al que se adjunta una

cabeza humana (Torres 2004a: Fig.5) (fig. 18). La figura tiene pies humanos, un tocado y un faja que fluye por la espalda, las orejas puntiagudas, nariz circular y dentición mixta en la cabeza posee colgante que lo sugiere animalista, probablemente presentaría atributos de camélido.

## Discusión

Como muestran los ejemplos descritos anteriormente, la identificación del TCS se basa en dos criterios: la presencia de una cabeza trofeo o un hacha, por un lado, y la suite de elementos que representan el camélido. Estos elementos, como propusimos anteriormente en el documento, consisten en orejas, dedos partidos y un bulto que descansa sobre la espalda. Las imágenes de los sacrificadores en el arte de Tiwanaku no se limitan a camélidos y también se encuentra con felinos (Chachapuma), empero otros atributos del TCS - como dentición mixta, tocado, nariz redonda- no son diagnósticos del TCS sino más generalmente de personajes animalistas o sobrenaturales.

De los 24 objetos que presentamos de temática camélida del arte Tiwanaku del Horizonte Medio, nueve representan camélidos en estado natural o sobrenatural sin cabezas o hachas de trofeos (Tabla 2). Dos imágenes, en

el los dinteles Kantatayita y Linares, fueron previamente interpretados como posibles sacrificadores (Isbell y Cook 1987); según nuestro análisis, los clasificamos como figuras de acompañantes porque carecen de las características de diagnóstico de Sacrificantes o camélidos. De las 13 imágenes restantes, una (fig. 15) presenta el conjunto completo de elementos asociado con el TCS, mientras que los otros cinco (figuras 8, 9, 11, 13 y 14) muestran tres de los cuatro diagnósticos elementos. Las siete imágenes restantes muestran solo dos o menos elementos; dos de ellas están dañadas o no legibles para una evaluación completa. Nos gustaría presentar algunos escenarios para explicar la variabilidad observada, antes de continuar con la discusión de implicaciones más amplias de imágenes del TCS en el arte Tiwanaku.

Incluso cuando se incluyen imágenes que con cuentan más, si no todos, los elementos de diagnóstico del TCS, el corpus total de objetos con este motivo en el arte Tiwanaku es extremadamente pequeño. La identificación se dificulta en parte por la distorsión cronológica, el uso de diferentes medios de comunicación y convenciones artísticas.

El estudio del pequeño número de artefactos probables con representaciones del TCS es

complicado por la datación relativa de muchos de los objetos por estilo o asociación. Para la mayoría de los artefactos, la afiliación es del Horizonte Medio (siglos VII al XI d.C.) es ampliamente aceptada; solo el tapiz de Boca del Río probablemente sea posterior a este período. Por lo tanto, no podemos hablar de desarrollos estilísticos que puedan haber ocurrido en representaciones de imágenes TCS durante el Horizonte Medio, y eso puede explicar para algunos de los casos la variabilidad observada.

Las imágenes de TCS se muestran en piedra tallada, madera, hueso, cerámica pintada y modelada, y tejido de tapiz. Cada medio tiene tecnología con inherentes limitaciones; por ejemplo, la forma y el tamaño de los tubos de hueso requerían artistas para reproducir la imagen del TCS en pequeña escala alrededor de la pieza, mientras que el tapiz proporcionó un gran lienzo bidimensional. Estas diferencias probablemente hicieron que los artistas realizaran concesiones y elecciones en sus representaciones del TCS. También es posible que esta variabilidad en los medios y la amplia geografía distribución de las imágenes del TCS ha contribuido a innovaciones estilísticas o reproducciones erróneas de la imagen, demostrando una falta de comprensión entre artistas que no están familiarizados con las representaciones completas de la tema.

Quizás lo más importante, es la omisión de ciertos elementos que podrían haber resultado del uso de la metonimia o synécdoche, en el que los artistas usaban un elemento (como dedos separados, orejas puntiagudas, o bultos) como sustituto del camélido en su conjunto, efectivamente eliminando la necesidad del uso simultáneo de todos los elementos de diagnóstico. La variable de los usos por parte de los artistas de elementos de camélidos, animales, y humanos en las imágenes del TCS probablemente también estén formadas por la transformación de la naturaleza de la figura, como discutimos a continuación.

Identificamos solo un TCS inequívoco usando los criterios propuestos aquí, junto con varias otras representaciones que muestran suficientes elementos para permitir la identificación tentativa del TCS. Sin embargo, nosotros creemos que la representación inusual de un camélido en el papel del Sacrificador, proporciona información sobre la importancia económica e ideológica de estos animales en Tiwanaku, y la ontología de Tiwanaku respecto a las relaciones humano-animales.

### **Orígenes del Sacrificador Camélido Tiwanaku**

Estamos de acuerdo con Menzel (1964), Cook (1994), Isbell y Knobloch (2006, 2009)

y Conklin (2009) que el TCS se originó en tradiciones iconográficas tempranas. Estilística y temáticamente las similitudes con la tradición más amplia del SAIS dan fe de esta continuidad. También es posible que los Acompañantes o Asistentes "alados" que Menzel (1964) y Cook (1994) identificaron en el tema de la Deidad Central derivaran de los TCS formativos y de los temas Pucara del Hombre Felino y el Hombre Ave, especialmente si consideramos las "alas" del camélido antropomorfo de los monolitos de Khonkho. Sin embargo, las "alas" que Ohnstad (2013) identificó en la parte posterior de los camélidos antropomorfos de Khonkho pueden alternativamente representar un paquete/bulto de plantas que brota de la parte posterior o espalda de otras figuras de camélidos de los Andes sur, quizás aludiendo a la fertilidad y el sustento que brota del cargamento de las caravanas de camélidos.

Algunas de las imágenes discutidas aquí han sido estilísticamente datadas a principios del período Tiwanaku IV (600-800 d. C.), pero otras están fechados directamente o por asociación los siglos IX al XI. Esta línea de tiempo ofrece un escenario alternativo a la propuesta de Cook en el que el TCS se convirtió en un Acompañante o Asistente alado y simbólicamente sometido por la Deidad Central durante la aparición de un estilo artístico afiliado a un Estado. En

cambio, encontramos que a lo largo el período del Horizonte Medio, el TCS constituyó un tema iconográfico autónomo con elementos visuales distintivos y representados aparte de la composición de la Deidad Central. El TCS también aparece separado de motivos iconográficos populares de animales, humanos, o figuras geométricas, lo que sugiere un grado de independencia temática.

El tema del TCS en el Horizonte Medio probablemente deriva de imágenes anteriores de camélidos sacrificadores formativos encontrado en todo el sur de los Andes, especialmente la cuenca del lago Titicaca. Su asociación con las cabezas trofeo y la violencia distinguen al TCS de representaciones naturalistas de camélidos. El TCS a menudo se define por su apariencia humana debajo del cuello. Se muestra de perfil, arrodillado o de pie, y por lo tanto distinto de la Deidad Central que presenta frontalmente. Alrededor de cintura, la figura lleva un cinturón y su cabeza es adornada con un tocado de plataforma. Aspectos de la figura completa del TCS de la tradición iconográfica de Khonkho conserva en la cabeza del TCS: la nariz anular (aludiendo a las fosas nasales redondeadas del animal), la dentición mixta de molares cuadrados y caninos pronunciados, y orejas puntiagudas de pie o colgando hacia abajo. Accesorios asociados con camélidos en

el Formativo y Horizonte Medio de San Pedro y el arte Tiwanaku también están asociado con el TCS: el collar de cuerda que termina en un colgante circular, una faja y un bulto/paquete de plantas.

El acto de toma de la cabeza trofeo representado en las tradiciones iconográficas del período Formativo de los Andes sur-centrales y meridionales, se perpetúa en las cabezas trofeo que el TCS se sujeta por el cabello. En ciertas ocasiones, los ojos cerrados de la cabeza trofeo, labios cosidos y el cuello cortado indican claramente su estado fallecido; en otros, el cuello, los hombros y los ojos abiertos dejan dudas sobre la condición de la víctima. En muchas representaciones, el TCS ha cambiado el hacha o cuchillo del Sacrificador Humano del periodo Formativo por un cetro, símbolo de autoridad en la sociedad andina.

Estatus, género y relación humano-animal en las imágenes del Sacrificador Camélido Tiwanaku

Evaluar más ampliamente el papel ideológico y social del TCS, requiere que debemos considerar el medio, la escala y los contextos en el que las imágenes se producen y consumen. Aparte del dintel Hettner, todas las imágenes del TCS son representadas en objetos portátiles durante el Horizonte Medio.

Los tubos óseos y los textiles parecen servir como los medios principales para retratar el tema. Los materiales y conocimientos involucrados en la producción estos objetos probablemente incluyeron mano de obra especializada y talleres (Janusek, 2004: 225; Oakland, 1986: 208), y la reproducción de la imagen del TCS puede haber sido controlada por artesanos o élites. Los tubos óseos, los textiles y las cerámicas son ligeros, portátiles, y asociados con vestimenta ceremonial de élite.

Análisis biogeoquímicos de huesos y fibras animales podrían aplicarse para identificar el origen geográficos de los artefactos, y el rango sobre el cual se distribuyeron dichos objetos. Los ricos conjuntos de funerarios de la tumba de Niño Korin y de dos entierros de Omo M10 asociado con imágenes TCS sugieren que la distribución de esta iconografía yacía en manos de la élite Tiwanaku. Los participantes de este intercambio pueden haber sido élites de las tierras altas y provincias, o al menos personas de alguna posición en la comunidad.

En el arte Tiwanaku, el género humano está representado a través de características sexuales secundarias, como senos y vello facial, o atributos culturales como peinado y vestido. En animales, las representaciones del sexo masculino y femenino son menos claras.

Los caninos pronunciados del TCS pueden interpretarse como un signo del estado sobrenatural de la figura, ya que también son vistos en figuras humanas y felinas. Proponemos que los caninos podrían identificar la figura como de tipo masculina en el corpus iconográfico Tiwanaku. Estos "dientes de peleas", caninos en forma de ganchos pronunciados en los camélidos machos y no así en las hembras (fig. 19), son utilizados por animales jóvenes del rebaño para evitar lesiones. Los caninos prominentes pueden indicar un estado de agresión o la naturaleza salvaje del camélido, por ejemplo el guanaco. Chávez (2002) abogó por un vínculo entre el Hombre Felino Pucara con los guanacos y la violencia, que puede hacer eco en los caninos del TCS.

Para el período del Horizonte Medio, la asociación de camélidos y mujeres como organismos fértiles que dan vida que se mostraban en la iconografía de Pucara (7), parece haber sido reemplazada a favor de la violencia, aspectos masculinos de las especies, que representan un posible cambio en percepciones y representaciones rituales del simbolismo de la fertilidad. La cuerda del cuello de algunos de los ejemplos del TCS, vista por primera vez en el tema de la Mujer con Camélido su llama u alpaca domesticada,



Fig. 19: Superior: cráneo de camélido llama macho adulto con los caninos en forma de ganchos y molares pronunciados; Inferior: cráneo de camélido llama hembra con los caninos no pronunciados (Fotos cortesía del Laboratorio de Arqueo zoológica de la Carrera de Arqueología de la UMSA, 2018) (Esta imagen no se incluyó en la versión en inglés de este trabajo, pero se la adiciona en la presente edición en español).

representan un instrumento de control humano. También se encuentra en felinos en vasijas de cerámica pintada de Tiwanaku. En los tiempos modernos, los conductores de caravanas utilizan preferentemente animales machos para las caravanas debido a su mayor tamaño y resistencia, puede que la cuerda también identifique al TCS como de carácter masculino. Porque la cuerda cuelga libremente y ya no es sostenida por un humano, tentativamente puede proponer que representa una reversión de “controlado” o “domesticado” a un estado salvaje o feroz.

Por último, nos gustaría centrarnos en el cambio de la apariencia zoomorfa a la antropomórfica que ocurre entre los periodos Formativo y Horizonte Medio, o en términos menos evolutivos, la representación del camélido en forma humanoide en el papel del Sacrificador en el arte Tiwanaku del Horizonte Medio. Una explicación puede ser que la figura del TCS representa un humano disfrazado realizando el acto de toma de cabezas trofeo a diferencia del TCS de Khonkho Wankane que simboliza el poder y la influencia de los camélidos en el altiplano.

La tradición del vestuario y el enmascaramiento está muy extendida en los Andes, hoy en ritual y procesión, y puede tener sus orígenes,

como hemos mencionado al comienzo de este trabajo, entre sociedades del Horizonte Temprano y del período Intermedio Temprano del norte de los Andes y la costa. La única máscara encontrada en un sitio de Tiwanaku hasta la fecha se hizo de bastones y fibra de camélidos teñidos (Goldstein, 2013b: Figura 5.17), materiales perecederos que no se espera puedan preservarse en la mayoría de los contextos de Tiwanaku. Esto haría del acto del TCS de tomar las cabezas trofeo, una de las pocas representaciones dentro de posiciones y acciones de actores rituales que estaban en el centro del poder del Estado Tiwanaku.

Imágenes de Chachapuma, Hombres Felinos involucrados en la toma de cabezas trofeo y violencia, salpican el paisaje urbano de Tiwanaku. Felinos y aves rapaces hacen lo mismo en otras tradiciones artísticas andinas donde se retrata a los depredadores como animales de poder. Por lo tanto, la elección de colocar un camélido en el papel del Sacrificador, extiende y amplifica ideas tempranas sobre la amenaza y relaciones asimétricas de poder entre humanos y camélidos. El acto del TCS de tomar cabezas humanas representa una inversión de la relación entre humanos y camélidos, en los cuales los humanos a menudo asumen el control sobre la vida de los camélidos. Tal inversión es un acto complementario de violencia que

puede haber seguido creencias andinas en el restablecimiento del equilibrio entre dos fuerzas opuestas (Platt, 1986).

Similar a los rituales de respeto y fertilidad realizados por pastores andinos modernos (Abercrombie, 1998; Bolin, 1998), la relación íntima entre humanos y camélidos en la sociedad Tiwanaku requirió rituales de renovación. Estos rituales tendrían resonaron con mayor fuerza entre esos miembros de la sociedad, para quienes los camélidos eran líneas de vida para la reproducción física (a través de carne, lana, estiércol) y reproducción social, en la que los camélidos suministraban a las comunidades provinciales Tiwanaku con recursos material e inmateriales (ideológicos) del centro de Tiwanaku en el altiplano. En la capital Tiwanaku, las élites promulgaron una ideología centrada en la Deidad Central, en la que el TCS desempeñaría un papel menor, tal vez en forma de Acompañante o Asistente de la Deidad Central, según lo propuesto por Menzel (1964) y Cook (1994). Más allá de la ciudad, sin embargo, los líderes comunitarios habrían actuado en rituales e generado y distribuido imágenes relacionadas con el TCS - promoviendo una fuente alternativa de poder y fertilidad que golpeó más de cerca los corazones y la imaginación de los que vivían fuera de la capital Tiwanaku.

Proponemos una segunda explicación ontológica para el aspecto quimérico humano-animal del TCS. Mientras que la variabilidad se ve en la ejecución de las imágenes TCS causadas por la creación de dichas imágenes por diferentes medios, artesanos, o estilos, también es posible que se busque representar la naturaleza transitoria de la figura a medida que se transforma de humano a camélido o viceversa. Camay es el principio que une vidas y paisajes en los Andes, un tipo de esencia, fuerza o poder de ser (Bray, 2009: 358), compartido en diferentes formas y prototipos. por todos los seres vivos, el Camay anima el mundo en el que viven los humanos (Salomon y Urioste, 1991: 16). Camay es la esencia o interioridad (Déscola, 2014: 275), compartida por camélidos y humanos cuyas diferentes formas (o fisicalidades) condicionan cómo experimentan y encarnan el Camay. Esta afinidad se refleja en los rituales de respeto de los andinos, evocados por los pastores, pero también en contextos rituales Tiwanaku donde los camélidos fueron sacrificados y enterrados en conjunto con los humanos (Couture, 2003; Janusek, 2004).

El TCS parece sufrir o haber sufrido una transformación entre la forma humana y animal, aunque la direccionalidad del acto nos elude. Esta transformación o devenir, Tucuy en

quechua, contrasta con Camay, la esencia del ser (Salomon, 1998: 12). Tucoy describe el proceso de asumir una nueva forma, que permite la comunicación a través de diversos estados del ser (Salomon, 1998: 12–14). Transformaciones similares entre animales y los humanos han sido propuestas en otras partes de la iconografía andina, con respecto al estado fluido de los seres chamánicos (por ejemplo, Burger, 1992: 156; Weismantel, 2014). El TCS parece estar en el acto de Tucoy, para comunicarse con seres de esencia similar (camélidos o humanos), el TCS adquiere un nuevo aspecto externo o formal. Esta explicación no contradice el posible escenario de un humano disfrazado (o figura de camélido), posiblemente un chamán. De hecho, el vestuario y el enmascaramiento materializan el proceso de Tucoy, durante el cual la persona obtiene acceso a la esencia de otras formas. Es en este contexto de Tucoy que el acto de la toma de la cabeza humana es sancionado socialmente como una forma de tomar-vida y otorgar-vida.

## Conclusión

Los camélidos eran sin duda un pilar de la vida de Tiwanaku. Su contribución a la subsistencia, economía, y necesidades de transporte de las comunidades Tiwanaku en todo el sur de los Andes es ampliamente reconocido en la

prominencia de restos faunísticos de camélidos en el registro arqueológico. Los camélidos fueron una fuente de poder económico e ideológico en agro pastoreo en sociedades anteriores al surgimiento del Estado de Tiwanaku.

Previamente se había argumentado que el Sacrificador Camélido del período Formativo se integró en el nuevo panteón de Tiwanaku al convertirse en un Asistente y/o Acompañantes subyugado de la Deidad Central (Isbell y Cook, 1987). En este trabajo, hemos presentado evidencia iconográfica de una figura que llamamos Sacrificador Camélido Tiwanaku (TCS). Esta figura comparte características con el Sacrificador del período Formativo Sacrificer (cabezas trofeos) y de imágenes de camélidos de los Andes sur (dedos partidos, orejas puntiagudas, manojos de plantas en bulto) que sugieren continuidad cultural. La nueva combinación de estos elementos da como resultado una figura quimérica autónoma, en una transformación o estado sobrenatural que se une a las más conocidas figuras humanas, felinas y aviares encontradas en el arte visual Tiwanaku.

Nuestra encuesta de imágenes del TCS en un pequeño corpus de artefactos revela una fuerte asociación con objetos portátiles de prestigio

encontrados en contextos de élite de la capital y periferia Tiwanaku. Hemos discutido que la asociación del TCS con camélidos machos y caravanas destaca la posible importancia de esta imagen a través de la esfera de influencia de Tiwanaku. Además, las asociaciones del período Formativo con las figuras femeninas y la fertilidad se reemplazan por el simbolismo de violencia y toma de cabezas trofeo. Como otras figuras sobrenaturales en Tiwanaku y otras iconografías del Horizonte Medio, el TCS incorpora de forma variable elementos que hablan de su fluido estado humano-animal. Pudiendo ello representar a su vez a una figura de élite disfrazada, como las vistas en otras culturas andinas prehispánicas. Este tipo de personaje disfrazado habría participado en el acto ritual de sacrificio para invocar la fertilidad y equilibrio a medida que se invierten los roles humano-animal. Al mismo tiempo, si el TCS representa una verdadera persona o ser humano como no, el estado quimérico de la figura sugiere una esencia compartida de humanos y camélidos en la ontología de Tiwanaku, accesible a través de formas cambiadas.

Aunque el TCS presenta una parte menor de la iconografía Tiwanaku, su rareza, sus formas materiales de representación, y el uso idiosincrático del camélido en el papel de una figura violenta y quimérica, proporciona un

punto de entrada para entender cómo el arte y la iconografía toman forma en el contexto social, económico, y en los cambios ontológicos.

A diferencia del tema de la Deidad Central del Horizonte Medio o iconografía relacionada que han sido objeto de discusión, las imágenes del TCS esquematizan atributos de los camélidos, el organismo más importante con qué miembros de la sociedad Tiwanaku, interactuaron y experimentaron la naturaleza. Como lo han hecho otros eruditos antes que nosotros, solo podemos especular sobre la realidad de la figura del Sacrificador o Decapitador en la iconografía andina; a diferencia de la costa norte del Perú, Tiwanaku proporciona evidencia material menos directa de toma de cabezas trofeo u otros rituales de violencia. Sin embargo, es solo en los Andes centro-sur durante los períodos del Formativo y del Horizonte Medio que el camélido asume el papel del Sacrificador. Como tal, permite una visión de una dinámica más amplia relacionada con Tiwanaku en torno a socio economía, ritual y ontología como se ve desde la posición de los humanos y los camélidos como proveedores de vida y muerte. Nuestra discusión se ha centrado en el camélido como un animal con estrechos vínculos con los humanos, la sociedad y vida en los Andes. Esperamos que las perspectivas y las posiciones presentadas en este documento proporcionen un

punto de partida para reevaluar otras relaciones de humanos y animales materializadas en la iconografía de los antiguos Andes.

### Agradecimientos

Queremos agradecer al Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia por permitir la traducción de este trabajo, y su inclusión en la presente edición de Arqueología Boliviana.

Al igual que al Ministerio de Cultura de Perú. Extender el agradecimiento a Patricia Palacios y al Museo Cuntisuyo de Moquegua, a Clemente Ticona de Tiahuanaco, a María de Los Ángeles Muñoz del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón de Cochabamba. Como también a Velia Mendoza del Laboratorio de Arqueo zoología de la Carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz Bolivia. También verter un agradecimiento a Adriana Muñoz del Museo de las Culturas del Mundo en Gotemburgo-Suecia; a Sergio Chávez de la Universidad de Michigan, Antti Korpisaari de la Universidad de Helsinki-Finlandia.

Y adicionalmente agradecer al Centro de Investigaciones Arqueológicas, Antropológicas y Administración de Tiwanaku (CIAAAT), y a los muchos académicos e instituciones quienes

nos dieron permiso para reproducir sus dibujos e imágenes en este artículo. También ampliamos nuestro agradecimiento a David Browman, Matthew Sitek, Helina Woldekiros, Arturo Rivera y Chris Milan por sus comentarios en borradores anteriores de este documento. La retroalimentación de Jerry Moore y a los dos revisores anónimos, todos ellos en la versión original de este trabajo en Ñawpa Pacha, Journal of Andean Archaeology.

### Notas

(1) La Deidad Central en la iconografía de Tiwanaku aparece primero durante el Tiwanaku IV (Horizonte Medio Temprano), casi simultáneamente con la aparición de una figura similar en la iconografía Wari 800 km al norte. La conexión entre los Estados de Tiwanaku y Wari y las deidades centrales sigue siendo un tema de debate entre los estudiosos andinos (Conklin, 2009; Cook 1994; Isbell y Knobloch, 2009; Menzel, 1964).

(2) La datación indirecta de muchos de los objetos pertenecientes a este estudio complica la evaluación temporal de cambio iconográfico. Solo uno de los objetos discutidos aquí estaba fechado directamente, y varios de los objetos no tienen procedencia conocida. Por lo tanto realizaremos las dataciones, confiando en la seriación estilística de Cook (1994), Isbell

y Knobloch (2009), Conklin (1991, 2009) y Janusek (2004), aunque tales asignaciones pueden tener baja resolución temporal y pueden abarcar varios siglos.

(3) El tubo óseo se encontró con espátulas hechas de omóplatos de camélidos decorados con la imagen de una mano humana en el mango. Janusek observó que los curanderos Kallawayá en Bolivia siguen usando objetos similares hoy.

(4) Trigo e Hidalgo (2018: 144) postulan que la figura 10a puede representar a un Sacrificador Venado, basados en el simbolismo del tocado. Sin embargo, a la figura le falta el conjunto diagnóstico de astas que Trigo e Hidalgo identifican en otra parte en la iconografía Tiwanaku y Wari. La superposición entre los recién identificados Sacrificador Vendado y Sacrificador Camélido, discutido en este documento, da cabida a especulaciones adicionales sobre la fluidez de las identidades humano-animales.

(5) No se han registrado vasijas similares en otros sitios de Tiwanaku. Su esmalte es muy raro en Tiwanaku e industrias cerámicas andinas prehispánicas, aunque no sin precedentes. La efigie del Sacrificador Camélido de esta vasija de La Kk'araña no es directamente fechada y su procedencia carece de documentación, pero

similitudes entre la ofrenda de cerámica de La Kk'araña y la ofrenda cerámica que se encontró en la isla de Pariti, dan asidero a la autenticidad de esta pieza. Ello señala la posible existencia de un pequeño taller de una comunidad de alfareros Tiwanaku o familiarizado con la técnica del vidriado.

(6) En un análisis previo de esta pieza, Menzel (1964: 132–149) sugirió que este tubo óseo está relacionado con el estilo Wari-Atarco del periodo Horizonte Medio 2, contemporáneo con el Tiwanaku V. El estilo Ararco se caracteriza por figuras con cabezas felinas que sostienen un bastón, y que usan una faja o capa que termina en un apéndice triple, posiblemente una alusión a los asistentes alados de la Deidad Central.

(7) En otra parte de la iconografía andina, las mujeres y la fertilidad están fuertemente asociados con la muerte (Bourget 2006).

### **Bibliografía**

Abercrombie, T. A. (1998). "Pathways of Memory and Power: Ethnography and History Among an Andean People". University of Wisconsin Press, Madison, WI.

Alva, W., y C. B. Donnan. (1993). "Royal Tombs of Sipan". Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, CA.

Anderson, K. (2009). *Tiwanaku Influence*

- on Local Drinking Patterns in Cochabamba, Bolivia. In *Drink, Power, and Society in the Andes*, pp. 167–199, (Ed.) J., Jennings, y B.J. Bowser. University Press of Florida, Gainesville, FL.
- Anderson, K. (2013). Tiwanaku Influence on the Central Valley of Cochabamba. En *Visions of Tiwanaku*, pp. 87–112, (Ed.) A., Vranich y C. Stanish, Monograph 78. Cotsen Institute of Archaeology, Los Angeles, CA.
- Arnold, D., y Ch., Hastorf. (2008). “Heads of State: Icons, Power, and Politics in The Ancient and Modern Andes”. Left Coast Press, Walnut Creek, CA.
- Baitzel, S. (2016). “The Politics of Death and Identity in Provincial Tiwanaku Society (A.D. 600–1100)”. Unpublished Ph.D. Dissertation, Department of Anthropology, UC San Diego, La Jolla.
- Baitzel, S.; y P. S. Goldstein. (2014). More Than The Sum of its Parts: Dress and Social Identity in a Provincial Tiwanaku Child Burial. *Journal of Anthropological Archaeology*, No.35, pp.51–62.
- Berryman, C. A. (2010). “Food, Feasts, and the Construction of Identity and Power in Ancient Tiwanaku: A Bioarchaeological Perspective”. Unpublished Ph.D. Dissertation, Department of Anthropology, Vanderbilt University, Nashville, TN.
- Blom, D. E.; B., Hallgrímsson; L., Keng; M. C., Lozada; y J. E., Buikstra. (1998). Tiwanaku “Colonization”: Bioarchaeological Implications for Migration in the Moquegua Valley. *World Archaeology* 30(2), pp. 238–261.
- Bolin, I. (1998). “Rituals of Respect: The Secret of Survival in the High Peruvian Andes”. University of Texas Press, Austin, TX.
- Bourget, S. (2006). “Sex, Death, and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture”. Thames & Hudson, London.
- Bray, T. L. (2009). An Archaeological Perspective on the Andean Concept of Camaquen: Thinking Through Late Pre-Columbian Ofrendas and Huacas. En: *Cambridge Archaeological Journal*, 19(3), pp. 357–366.
- Briones, L. (2006). The Geoglyphs of the North Chilean Desert: An Archaeological and Artistic Perspective. En *Antiquity* 80, pp. 9–24.
- Browman, D. L. (1978). Toward the Development of the Tiahuanaco (Tiwanaku) State. En: *Advances in Andean Archaeology*, pp. 327–350, (Ed.) D. L. Browman. Mouton Publishers, The Hague.

- Browman, D. L. (1984). Tiwanaku: Development of Interzonal Trade and Economic Expansion in the Altiplano. En *Social and Economic Organization in the Prehispanic Andes*, pp. 117–142, (Ed.) D. L. Browman, R. L. Burger, y M. A. Rivera. BAR International Series 194. BAR, Oxford.
- Buikstra, J. E. (1995). Tombs for the Living... or...For the Dead: The Osmore Ancestors. En *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices*, pp. 229–280, (Ed.) T. D. Dillehay. A Symposium at Dumbarton Oaks, 12th and 13th October 1991. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, DC.
- Burger, R. L. (1992). “Chavin and the Origins of Andean Civilization”. Thames & Hudson, London.
- Chavez, S. (2002). Identification of the Camelid Woman and Feline Man Themes, Motifs, and Designs in Pucara Style Pottery. En *Andean Archaeology II*, pp. 35–69, (Ed.) W. H. Isbell, y H. Silverman. Kluwer Academic/Plenum Press, New York, NY.
- Conklin, W. J. (1983). Pucara and Tiahuanaco Tapestry: Time and Style in a Sierra Weaving Tradition. En *Ñawpa Pacha*, No. 21, pp. 1–44.
- Conklin, W. J. (1991). Tiahuanaco and Huari: Architectural Comparisons and Interpretations. En *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*, pp. 281–292, (Ed.) W. H. Isbell, y G. F. McEwan. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, DC.
- Conklin, W. J. (2009) The Iconic Dimension in Tiwanaku Art. En *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium*, pp. 115–132, (Ed.) M., Young-Sánchez. Denver Art Museum, Denver, CO.
- Cook, A. G. (1987). Middle Horizon Ceramic Offerings from Conchopata. En *Ñawpa Pacha*, Nos. 22–23, pp. 49–90.
- Cook, A. G. (1994). “Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen”. PUCP, Lima, Peru.
- Cook, A. G. (2012). The Coming of the Staff Deity. En *Wari: Lords of the Ancient Andes*, pp. 103–121, (Ed.) S. E., Bergh. Thames and Hudson, New York.
- Cordy-Collins, A. (2001). Decapitation in Cupisnique and Early Moche Societies. En *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, pp. 21–33, (Ed.) E. P., Benson, y A. G. Cook,. University of Texas Press, Austin, TX.
- Couture, N. C. (2003). Ritual, Monumentalism, and Residence at Mollo Kontu, Tiwanaku. En *Tiwanaku and Its Hinterland II: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization*,

pp. 202-224, (Ed.) A. L., Kolata. Smithsonian Institution Press, Washington, DC.

Couture, N. C., y K., Sampeck. (2003). Putuni: A History of Palace Architecture at Tiwanaku. En *Tiwanaku and Its Hinterland II: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization*, pp. 226-265, (Ed.) A. L., Kolata. Smithsonian Institution Press, Washington, DC.

DeLeonardis, L. (2000). The Body Context: Interpreting Early Nasca Decapitated Burials. *Latin American Antiquity* 11(4):363-386.

DeMarrais, E.; L. J., Castillo, y T., Earle. (1996). Ideology, Materialization, and Power Strategies. *Current Anthropology* 37(1):15-31.

Déscola, P. (2014). Modes of Being and Forms of Predication. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4(1):271-280.

Disselhoff, H. D. 1962 Probleme der Bolivianischen Archaeologie (Vorläufiger Bericht Ueber Vier Grabungen). En *Akten des 34. International Amerikanistenkongress*, 437-445. Horn: Ferdinand Berger.

Eisleb, D.; y R., Strelow. (1980). "Tiahuanaco". Vol. III. *Altperuanische Kulturen*. Museum fuer Voelkerkunde, Berlin.

Gallardo, F.; G., Cabello; G., Pimentel; M., Sepulveda; y L., Cornejo. (2012). *Flujos de*

información visual, interacción social y pinturas rupestres en el desierto de Atacama (norte de Chile). *Estudios Atacameños* 43, 35-52.

Goldstein, P. S. (1989). "Omo, a Tiwanaku provincial center in Moquegua, Peru". Unpublished Ph.D. Dissertation, Department of Anthropology, University of Chicago, Chicago, IL.

Goldstein, P. S. (2013a). Tiwanaku and Wari State Expansion: Demographic and Outpost Colonization Compared. En *Visions of Tiwanaku*, pp. 41-63, (Ed.) A., Vranich; y C., Stanish. Monograph 78. Cotsen Institute of Archaeology, Los Angeles, CA.

Goldstein, P. S. (2013b). Embedded Andean Economic Systems and the Expansive Tiwanaku State. En *Merchants, Markets, and Exchange in the Pre-Columbian World*, pp. 361-387, (Ed.) K., Hirth; y J., Pillsbury. *Dumbarton Oaks Research Library*, Washington, DC.

Goldstein, P. S. (2005). "Andean Diaspora: the Tiwanaku Colonies and the Origins of South American Empire". University Press of Florida, Gainesville.

Goldstein, P. S. (2015). Multiethnicity, Pluralism, and Migration in the South Central Andes: An Alternate Path to State Expansion. *Proceedings of the National Academy of*

Sciences 112(30):9202–9209.

Haeberli, J. (2001). Tiempo y tradición en Arequipa, Perú, y el surgimiento de la cronología del Tema de la Deidad Central. En *Huari y Tiwanaku: modelos vs. Evidencias*, Segunda parte, pp. 89–137, (Ed.) P., Kaulicke; y W. H., Isbell. *Boletín de Arqueología* 5. PUCP, Lima, Perú.

Higueras, A. (2001). El Período Intermedio (Horizonte Medio) en los valles de Cochabamba: una perspectiva del análisis de asentamientos humanos y uso de tierras. En *Huari y Tiwanaku: modelos vs. Evidencias*, Segunda parte, pp. 625–646, (Ed.) P., Kaulicke; y W. H., Isbell. *Boletín de Arqueología* 5. PUCP, Lima, Perú.

Hoshow, L. M.; J. E., Buikstra; P. S., Goldstein; y A. D., Webster. (1995). Artificial Cranial Deformation at the Omo M10 Site: A Tiwanaku Complex from the Moquegua Valley, Peru. *Latin American Antiquity* 6(2): 145–164.

Ibarra Grasso, D. E. (1973). “Prehistoria de Bolivia”. *Los Amigos del Libro*, La Paz, Bolivia.

Isbell, W. H.; y A. G., Cook. (1987). Ideological Origins of an Andean Conquest State. *Archaeology* 40(4):26–33.

Isbell, W. H.; y P.; Knobloch. (2006). Missing Links, Imaginary Links: Staff god Imagery in

the South Andean Past. En *Andean Archaeology III: North and South*, pp. 307–351, (Ed.) W. H., Isbell; y H. Silverman. Springer, New York.

Isbell, W. H.; y P.; Knobloch. (2009). SAIS-The Origin, Development, and Dating of Tiahuanaco-Huari Iconography. En *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 165–210, (Ed.) M., Young-Sánchez. Denver Art Museum, Denver, CO.

Janusek, J. W. (1994). “State and Local Power in a Prehispanic Andean Politics: Changing Patterns of Urban Residence in Tiwanaku and Lukurmata, Bolivia”. Unpublished Ph.D. Dissertation, Department of Anthropology, University of Chicago, Chicago, IL.

Janusek, J. W. (2003). The Changing Face of Tiwanaku Residential Life: State and Local Identity in an Andean City. En *Tiwanaku and Its Hinterland II: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization*, pp. 264–295, (Ed.) A. L., Kolata. Smithsonian Institution Press, Washington, DC.

Janusek, J. W. (2004). “Identity and Power in the Ancient Andes”. Routledge, New York.

Janusek, J. W. (2008). “Ancient Tiwanaku”. Cambridge University Press, New York.

Janusek, J. W. (2015). *Of Monoliths and Men*.

- Human-Lithic Encounters and The Production of an Animistic Ecology at Khonkho Wankane. En *The Archaeology of Wak'as: Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, pp. 335–365, (Ed.) T. L. Bray. University Press of Colorado, Boulder, CO.
- Knight, V. J. (2013). “Iconographic Method in New World Prehistory”. Cambridge University Press, New York, NY.
- Knudson, K. J.; T. D., Price; J. E., Buikstra; y D. E., Blom. (2004). The Use of Strontium Isotope Analysis to Investigate Tiwanaku Migration and Mortuary Ritual in Bolivia and Peru. *Archaeometry* 46(1): 5–18.
- Knudson, K. J.; P. S., Goldstein; A., Dahlstedt; A. D., Somerville; y M. J., Schoeninger. (2014). Paleomobility in the Tiwanaku Diaspora: Biogeochemical Analyses at Rio Muerto, Moquegua, Peru. *American Journal of Physical Anthropology* 155(3):405–421.
- Kolata, A. L. (2003). The Social Production of Tiwanaku: Political Economy and Authority in a Native Andean State. En *Tiwanaku and Its Hinterland II: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization*, pp. 449-472, (Ed.) A. L., Kolata. Smithsonian Institution Press, Washington, DC.
- Kolata, A. L. (2004). The Flow of Cosmic Power: Religion, Ritual, and the People of Tiwanaku. En *Tiwanaku: Ancestors of the Inca*, pp. 96–125, (Ed.) M., Young-Sanchez. Denver Art Museum, Denver, CO.
- Korpisaari, A. (2006). “Death in the Bolivian High Plateau: Burials and Tiwanaku Society”. *British Archaeological Reports International Series* (1536), Oxford.
- Llagostera, A. (2006). Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama. *Chungará* 38(1):83–111.
- Llagostera, A.; C., Torres; y M. A. Costa. (1988). “El complejo psicotrópico de Solcor-3 (San Pedro de Atacama). *Estudios Atacameños* 9, 61–98.
- Lynch, T. F. (1983). Camelid Pastoralism and the Emergence of Tiwanaku Civilization in the South-Central Andes. *World Archaeology* 15(1):1–14.
- Menzel, D. (1964). “La Cultura Huari”. Vol. VI. *Las grandes civilizaciones del Perú*. Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza S.A., Lima, Peru.
- Niehaus, A. (2009). Dental Disease in Llamas and Alpacas. *Alpaca and Llama Health Management* 25(2):281–293.

- Nielsen, A. E., (1997). El tráfico caravanero visto desde La Jara. *Estudios Atacameños* 14, 339–371.
- Núñez, L. (1976). Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. Universidad del Norte, Chile, Tarapacá, Chile.
- Núñez, L.; y T. D., Dillehay. (1995). “Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes Meridionales: Patrones de tráfico e interacción económica”. Universidad Católica del Norte, Antofagasta, Chile.
- Oakland, A. (1986). “Tiwanaku Textile Style from the South Central Andes”. Unpublished Ph.D. Dissertation, Department of Anthropology, University of Texas, Austin, Austin, TX.
- Ohnstad, A. (2005). “La escultura de piedra de Khonkho Wankane. In Khonkho Wankane: Primer Informe preliminar del Proyecto Arqueológico Jach’a Machaca”, pp. 52–68, (Ed.) J. W. Janusek, Informe de Investigación presentado al Viceministerio de Cultura y a la Unidad Nacional de Arqueología, La Paz-Bolivia.
- Ohnstad, A. (2013). The Stone Stelae of Khonkho Wankane: Inventory, Brief Description, and Seriation. En *Advances in Titicaca Basin Archaeology* 2, pp. 53–66, (Ed.) A., Vranich; y A. R. Levine. Cotsen Institute of Archaeology, Los Angeles, CA.
- Paul, A. (2000). Bodiless Human Heads in Paracas Necropolis Textiles Iconography. *Andean Past* 6, 69–94.
- Platt, T. (1986). Mirrors and Maize: the Concept of Yanantin among the Macha of Bolivia. En *Anthropological History of Andean Politics*, pp. 228–259, (Ed.) J. V., Murra; N., Wachtel; y J., Revel. Cambridge University Press, Cambridge.
- Plunger, E. M. (2009). “Woven Connections: Group Identity, Style, and the Textiles of the “A” and “B” Cemeteries at the Site of Rio Muerto (M43), Moquegua Valley, Southern Peru”. Unpublished M.A. thesis, University of California San Diego.
- Proulx, D. (1999). Kopfjagd und rituelle Verwendung von Trophäenköpfen in der Nasca-Kultur. In *Nasca: Geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru*, edited by Judith Rickenbach, 79–87. Museum Rietberg, Zurich.
- Proulx, D. (2001). Ritual Uses of Trophy Heads in Ancient Nasca Society. En *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, pp. 119–136, (Ed.) E. P., Benson; y A. G., Cook. University of Texas Press, Austin, TX.
- Rivera Casanovas, C. (1994). “Ch`iji Jawira:

- Evidencias sobre la Producción de Cerámica en Tiwanaku”. Tesis de Licenciatura de Arqueología no publicada, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia.
- Rivera Casanovas, C. (2003). Ch’iji Jawira: A Case of Ceramic Specialization in the Tiwanaku Urban Periphery. En *Tiwanaku and Its Hinterland II: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization*, pp. 296–314, (Ed.) A. L., Kolata. Smithsonian Institution Press, Washington, DC.
- Rivera, Oswaldo. (1996). Nuevas variantes para el estudio de la cerámica Tiwanaku. En *Cosmovisión Andina*, pp. 497–540. Centro de Cultura, Arquitectura y Arte, La Paz, Bolivia.
- Rowe, J. H.; y C. T., Brandel. (1971). Pucara Style Pottery Designs. *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology* 7 y 8, pp. 1–16.
- Salomon, F. (1998). How the Huacas Were: The Language of Substance and Transformation in the Huarochiri Quechua Manuscript. *RES: Anthropology and Aesthetics* 33, 7–17.
- Salomon, F.; y G. L. Urioste. (1991). “The Huarochiri Manuscript, a Testament of Andean and Colonial Andean Religion”. University of Texas Press, Austin, TX.
- Smith, S. C.; y J. W., Janusek. (2014). Political Mosaics and Networks: Tiwanaku Expansion Into the Upper Desaguadero Valley, Bolivia. *World Archaeology* 46(5):681–704.
- Stanish, C.; E., De la Vega; M., Moseley; P. R., Williams; C., Chávez; B., Vining; y K., LaFavre. (2010). Tiwanaku Trade Patterns in Southern Peru. *Journal of Anthropological Archaeology* 29(4): 524–532.
- Stovel, E. (2001) Patrones Funerarios de San Pedro de Atacama y el Problema de la Presencia de los Contextos Tiwanaku. En *Boletín de Arqueología PUCP vol. 5: Huari y Tiwanaku: Modelos vs. Evidencias, Parte 2*, pp.375–395. PUCP, Lima, Perú.
- Sutter, R. C.; y R. J., Cortez. (2005). The Nature of Moche Human Sacrifice. *Current Anthropology* 46(4):521–549.
- Torres, C. (1987). The Iconography of South American Snuff Trays. *Etnologiska Studier* 37. Elanders Boktryckeri Aktiebolag, Göteborg.
- Torres, C. (2001). Iconografía Tiwanaku en la parafernalia inhalatoria de los Andes centro-sur. En *Boletín de Arqueología PUCP vol. 5: Huari y Tiwanaku: Modelos vs. Evidencias, Parte 2*, pp. 425–545. PUCP, Lima, Perú.
- Torres, C. (2004a). Imágenes legibles: La iconografía Tiwanaku como significativa. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9, 55–73.

- Torres, C. (2004b). Tiwanaku Snuffing Paraphernalia. En *Tiwanaku: Ancestors of the Inca*, pp. 114–120, (Ed.) M. Young- Sánchez. Denver Art Museum, Denver, CO.
- Torres-Rouff, Ch. (2008). The Influence of Tiwanaku on Life in the Chilean Atacama: Mortuary and Bodily Perspectives. *American Anthropologist* 110(3): 325–337.
- Trigo, D.; y R. C., Hidalgo Rocabado. (2018). El decapitador venado en la iconografía Tiwanaku: orígenes, desarrollo y significados. *Arqueología Boliviana* 4(4):131–162.
- Tung, T. A. (2008). Dismembering Bodies for Display: A Bioarchaeological Study of Trophy Heads from the Wari Site of Conchopata, Peru. *American Journal of Physical Anthropology* 136, 294–308.
- Tung, T. A. (2012). “Violence, Ritual, and the Wari Empire: A Social Bioarchaeology of Imperialism in the Ancient Andes”. University Press of Florida, Gainesville, FL.
- Vallières, C. (2012). “A Taste of Tiwanaku: Daily Life in an Ancient Andean Urban Center as Seen Through Cuisine”. Unpublished Ph.D. Dissertation, Department of Anthropology, McGill University, Montreal, Canada.
- Verano, J. W. (2013). Excavation and Analysis of Human Skeletal Remains from a New Dedicatory Offering at Tiwanaku. En *Advances in Titicaca Basin Archaeology - 2*, pp. 167–180, (Ed.) A., Vranich; y A. R., Levine. Monograph 77. Cotsen Institute of Archaeology, Los Angeles, CA.
- Vining, B. (2016). Pastoral Intensification, Social Fissioning, and Ties to State Economies at the Formative – Middle Horizon Transition in the Lake Suches Region, Southern Peru. En *The Archaeology of Andean Pastoralism*, pp. 87–118, (Ed.) J., Capriles; y N., Tripcevich. University of New Mexico Press, Albuquerque, NM.
- Warwick, M. (2012). “In the Shadow of the Penon: A Zooarchaeological Study of Formative Diet, Economy, and Sociopolitics in the Rio Pukara Valley, Peru”. Unpublished Ph.D. Dissertation, Department of Anthropology, University of Wisconsin, Milwaukee.
- Wassén, S. H. (1972). A Medicine-Man’s Implements and Plants in a Tiahuanacoid Tomb in Highland Bolivia. *Etnologiska Studier* 32. Elanders Boktryckeri Aktiebolag, Göteborg.
- Webster, A. D.; y J. W., Janusek. (2003). Tiwanaku Camelids: Subsistence, Sacrifice, and Social Reproduction. En *Tiwanaku and Its Hinterland II: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization*, pp. 343–362, (Ed.)

A. L., Kolata. Smithsonian Institution Press, Washington, DC.

Weismantel, M. (2014). Inhuman Eyes: Looking at Chavin de Huantar. En *Relational Archaeologies: Humans, Animals, Things*, pp. 35–55, (Ed.) Ch., Watts. Routledge, London.

Young-Sánchez, M. (2004). “Tiwanaku: Ancestors of the Inca”. Denver Art Museum, Denver, CO.

# SAMAIPATA



## SAMAIPATA

*Samaipata es un excelente destino para todos aquellos que buscan tranquilidad, buen clima y un pueblo típico de las sierras bolivianas. Samaipata es un tranquilo pueblo de construcciones coloniales y clima agradable. Samaipata en quechua significa "descanso en las alturas" y se encuentra a 1650 msnm. En Samaipata se encuentra el importante sitio arqueológico conocido como El Fuerte y es la entrada a uno de los parques nacionales más importantes de Bolivia: el Parque Nacional Amboró.*

### **Comó llegar**

*Samaipata se encuentra a 123 km. de Santa Cruz de la Sierra. El camino desde Santa Cruz a Samaipata es muy pintoresco, desde el km 65 comienza el camino a ascender y el clima se vuelve más fresco y agradable. Las vistas desde el camino son muy bonitas.*

*Desde Santa Cruz y en Samaipata se cuenta con varias empresas operadoras de turismo que ofrecen visitas a la zona. Existen varias empresas de buses que realizan el trayecto en un tiempo aprox. de 2 a 3 horas. También hay flotas de taxis compartidos que son más rápidos y salen con más frecuencias.*

### **Parque Arqueológico El Fuerte**

*El Fuerte es un sitio arqueológico pre-hispano declarado: Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. Funcionó como centro administrativo, político y ceremonial de las diferentes culturas de la zona. El Parque Arqueológico El Fuerte está dividido en dos áreas: la Ceremonial y la Administrativa.*

*La parte Ceremonial la conforma una gran roca de 220 x 60 metros, esculpida con dibujos geométricos y zoomórficos. Se dice que es la roca tallada más grande del mundo. La devoción por animales sagrados y el estudio de la astronomía están representados en las figuras de la roca.*

*El sector Administrativo está compuesto por diferentes construcciones que eran utilizadas como viviendas, depósitos, acueductos, etc. Los arqueólogos quedan admirados por la utilización de la roca, su estética que se equilibra con el paisaje del lugar. El Parque Arqueológico "El Fuerte" se encuentra a 8km del centro de Samaipata.*

*Foto: Richard Alcázar, La Roca Tallada de El Fuerte de Samaipata.*



## IDENTIFICACIÓN DEL TEMA DE LA MUJER HERÁLDICA



## IDENTIFICACIÓN DEL TEMA DE LA MUJER HERÁLDICA EN VASOS EMBUDO (CHALLADORES) TIWANAKU Y SUS IMPLICANCIAS<sup>11</sup>.

### RESUMEN.

En la presente investigación se identifica la aparición de un tema iconográfico panandino denominado “Mujer Heráldica” (Norte de Chile y Argentina) dentro de los repertorios iconográficos Tiwanaku. Este hecho implicaría la identificación de una nueva influencia simbólica foránea a Tiwanaku, que empero posee orígenes en tradiciones iconográficas de la costa sur del Perú y de la cuenca del lago Titicaca. Siendo un punto muy importante el aspecto de género y fertilidad expuesto gráficamente en el desarrollo y evolución de este tema.

**Palabras Clave:** Mujer Heráldica, iconografía, identificación, Titicaca, fertilidad.

### ABSTRACT.

This research identifies the appearance of a Panamanian iconographic theme called "Heraldic Woman" (Northern Chile and Argentina) within the Tiwanaku iconographic repertoires. This fact would imply the identification of a new foreign symbolic influence on Tiwanaku, which, however, has origins in iconographic traditions of the southern coast of Peru and the Lake Titicaca basin. Being a very important point the aspect of gender and fertility graphically exposed in the development and evolution of this issue.

**Keywords:** Heraldic woman, iconography, identification, Titicaca, fertility.

---

11. Alberto Jesús Saavedra Olivares. Estudiante de la carrera de Arqueología de la universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y pasante del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (MUNARQ), email: alberto.saavedra497@gmail.com

## Introducción

La importancia de las representaciones femeninas en los repertorios iconográficos prehispánicos, así como en los panteones religiosos de estas culturas, se han relacionado con temas de fertilidad. Algunas variantes de personajes de tradiciones iconográficas formativas en los estilos Paracas (350 a. C. y 150 d. C.) y Sihuas (600 y 500 a. C.), expondrán a un personaje de índole femenina, que por sus atributos parece sentar las bases de un personaje femenino denominado Mujer Heráldica (Nielsen. A 2018) para sus manifestaciones durante el Horizonte Medio (500-1150 d.C.) en el norte de Chile y norte de Argentina, tema representado en las tabletas de alucinógenos (tumbas Quitor y Calilegua) y en la representación de arte rupestre (Calilegua).

El que temas iconográficos de las regiones sur del Perú en el periodo formativo fluyeran e hibridaran con temas de este periodo en regiones como la cuenca del Titicaca en la Tradición Yaya-Mama (Chávez S. y Chávez K. 1975) o regiones de las actuales repúblicas de Chile y Argentina no es de sorprender. En el presente caso, algunos de estos temas parecen inspirar o haber contribuido a la generación de temas iconográficos femeninos que ha repercutido

durante el Horizonte Medio en repertorios como el de Tiwanaku, desde una perspectiva de inclusión y reinterpretación.

Para el presente se ha tratado de implementar la metodología de estudio iconográfico de Chávez (2002), aunque el repertorio analizado no tiene más que un pequeño corpus de piezas que contienen los motivos y escenas del tema de la Mujer Heráldica, siendo el presente un trabajo inicial y no así definitivo, con un enfoque interpretativo.

## Costa sur de Perú

La cultura Paracas se desarrolla en la costa sur del Perú. Las primeras investigaciones las hacen Tello y Mejía Xesspe alrededor de los años de 1920. En el estudio que se hace a Paracas, se la divide en un principio en dos fases, la primera división empezaría con la fase Paracas Cavernas y la segunda se denominaría Paracas Necrópolis según la denominación que propuso Tello (Bonavia, 1991).

Con investigaciones más a fondo se logra divisar más de dos fases, en estas subdivisiones que se generan ocho para Paracas Cavernas y dos para Paracas Necrópolis, el espacio temporal estaría entre el 350 a. C. y 150 d. C. (ver Hoffman, 2016: 11) La temporalidad que nos interesa

se encuentra en las últimas dos fases (Paracas Necrópolis) donde el un objeto textil (fig. 1) es reportado en el trabajo de Peters (2018) como una pieza de esta cultura.

En el referido textil (fig. 1) se observa un personaje al igual que está acompañado por un motivo de una cabeza radiada (parte superior del textil), que nos recuerda imágenes de las tradiciones tempranas de la cuenca del Titicaca que lo adoptaron a su vez del repertorio Paracas. El personaje de nuestro interés (parte inferior del textil), nos muestra a un personaje frontal con trenzas y que tiene los brazos ligeramente extendidos hacia arriba y las piernas abiertas o de cuclillas. Otra representación Paracas (fig. 2) con las mismas características es reportada en el sitio Arena Blanca, aquí la figura es más abstracta, pero guarda el mismo patrón que la anterior.

A parte de los dos ejemplos de textiles Paracas, debemos considerar los ejemplos estudiados por Haerberli (2001) para el valle de Siguanaco y otros sitios de Arequipa (Perú). Haerberli remite textiles de este estilo que define con temas iconográficos sobre la cabeza radiada (Haerberli, 2001). El estilo Siguanaco estaría surgiendo entre los años 600 y 500 a. C., y sería contemporáneo con las fases Paracas 9 y 10 (Necrópolis), justo donde estos elementos

(cabeza radiada) estarían aflorando y tendría una repercusión en Nazca y posteriormente en las culturas del Horizonte Medio. El estilo Siguanaco también tendría en su repertorio de iconografía a un personaje que se repite en Paracas Necrópolis, este es el personaje que tiene una posición de cuclillas y una abertura entre las piernas el cual se asemeja a una mujer (fig. 3).

Para corroborar que este personaje puede ser una mujer se debe considerar las interpretaciones de Burkholder (2018) donde afirma argumentos en torno al género femenino en la Serie Iconográfica de los Andes del Sur (SAIS). Su investigación considera también un personaje que es mencionado en la investigación de Ann Paul (1986) con un feto en su interior a este personaje, que inicialmente se lo relaciona con el tema del “Ser Oculado”, y presenta semejanzas de posición anatómica frontal con brazos extendidos, trenzas, etc., en relación a los otros casos antes mencionados (fig. 4). En esta escena queda de forma más explícita el atributo femenino de personajes con estas características y que a su vez se relacionan con temas de fertilidad humana.

Por las características de este tipo de personajes del arte Paracas y Siguanaco, y por la influencia que tuvieron estos estilos en las tradiciones

formativas del Titicaca y otras regiones, es posible ir sugiriendo que fueron quizás los temas iconográficos femeninos de este tipo los que inspirarían los patrones de lo más tarde se conoce como el tema de la Mujer Heráldica.

### **Azapa, Chile**

En Azapa en el norte de Chile, Horta (2004) observaba desde ya influencias estilísticas iconográficas de culturas formativas como Pucara y desde ya Tiwanaku. Los estudios de carbono 14 en el trabajo de Rivera M. (1987), fruto de las excavaciones en 1974 – 1975 en un sitio de Azapa brindaron tres datamientos, en los sitios de Az-84 (410 +/- 90 a. C.) y los últimos dos en Az – 83 (560 d. C. y 760 +/- 70 d. C.), definiendo la denominada Fase Alto Ramírez que es dividida en tres fases. Estas fases tendrían relación con Chinchorro, Pucara y Tiwanaku a lo largo de sus tres fases, según Rivera M. (1987; pág. 12 - 13). La Fase Alto Ramírez III (300 – 800 d. C.), estaría vinculada con influencia Tiwanacota.

El sitio de nuestro interés se encuentra en Az-70 que poseería evidencia de contacto entre la cuenca del Titicaca y el valle de Azapa. En este sitio se reporta un textil (fig. 5a). La iconografía de este objeto mostraría un motivo con la cara radiada (vinculada evidentemente con la deidad con cetos Tiwanaku e incluso

Pucara) y dos personajes uno a la derecha y otro a la izquierda. Estos dos personajes acompañantes tienen una posición muy similar a los personajes femeninos que se veían en estilos como el Sihuas y el Paracas, mostrando una abertura entre las extremidades inferiores donde estaría el órgano reproductor, también estarían con los brazos levantados a la altura de la cabeza, de forma similar al de los personajes de la costa sur de Perú, donde incluso el motivo de la cabeza radiada es acompañada por un personaje con similar posición.

Otro textil (fig. 5b) que está presente en la región de Azapa, en el del sitio Az-115, muestra una cara demarcada por escalones y acompañada de seres con un cuerpo romboidal y las extremidades igual que los personajes referidos, esta representación podría ser asemejada con el ser zoomorfo que también es visto con la escena de la región argentina en “inka cueva”. A niveles de asociación, y considerando que el rostro radiado está vinculado con la deidad con cetos Tiwanaku, su aparición en un textil acompañada por dos personajes que pueden ser femeninos y con ciertas características particulares, implicaría una asociación muy fuerte entre motivos de deidades Tiwanaku representadas en materiales de otras regiones y culturas, en asociación con motivos de posibles deidades femeninas.



Fig. 1: Textil proveniente de Arena Blanca sitio Paracas Necrópolis, TM1961. 37. 1B (Redibujado del autor en base a: Peters A. 2018).

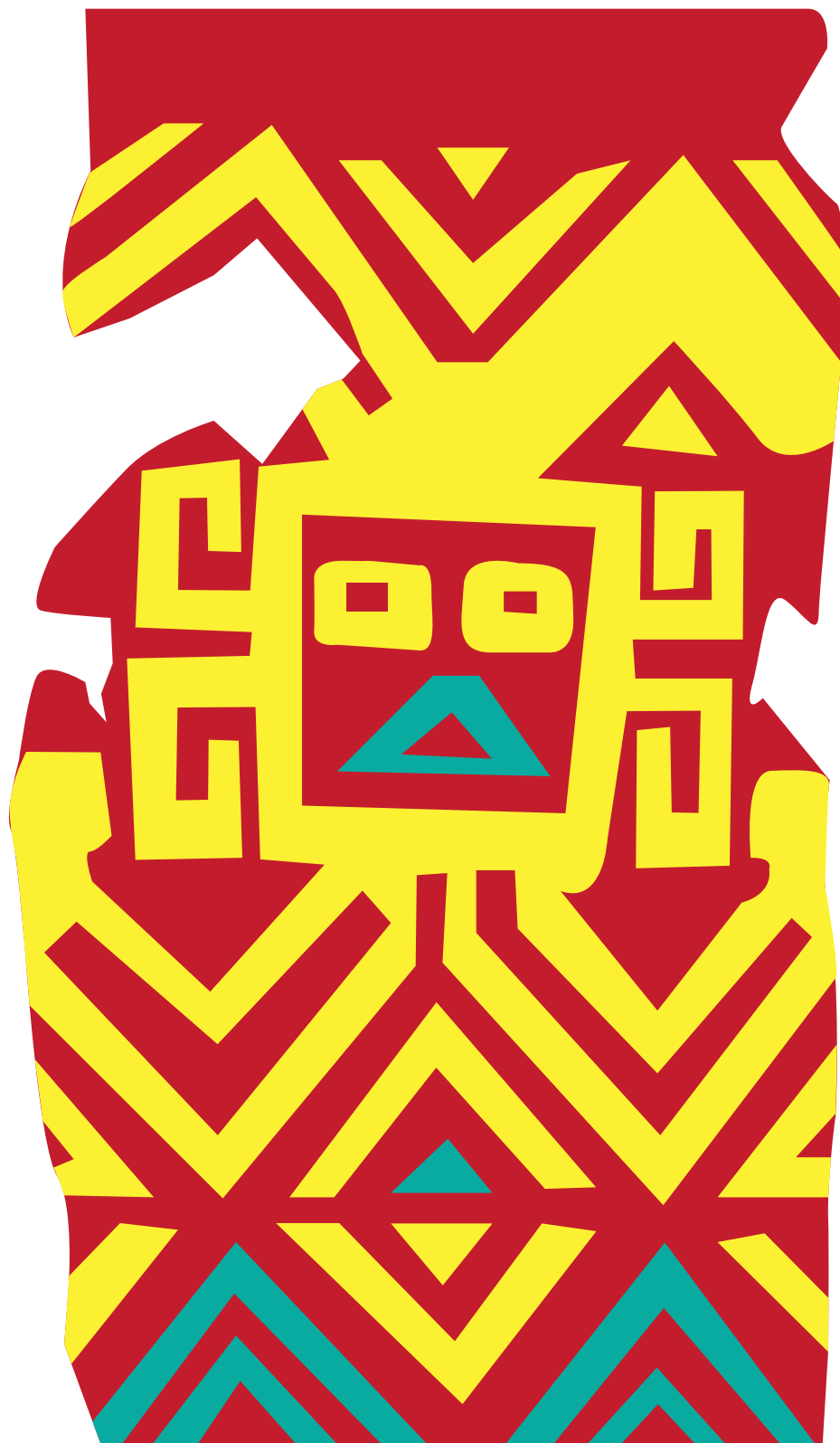


Fig. 2: Textil Paracas. Cód. MNAAP RT2999, nótese la posición frontal y de brazos extendidos y cuclillas del personaje. (Redibujado del autor en base a: Peters A. 2018)

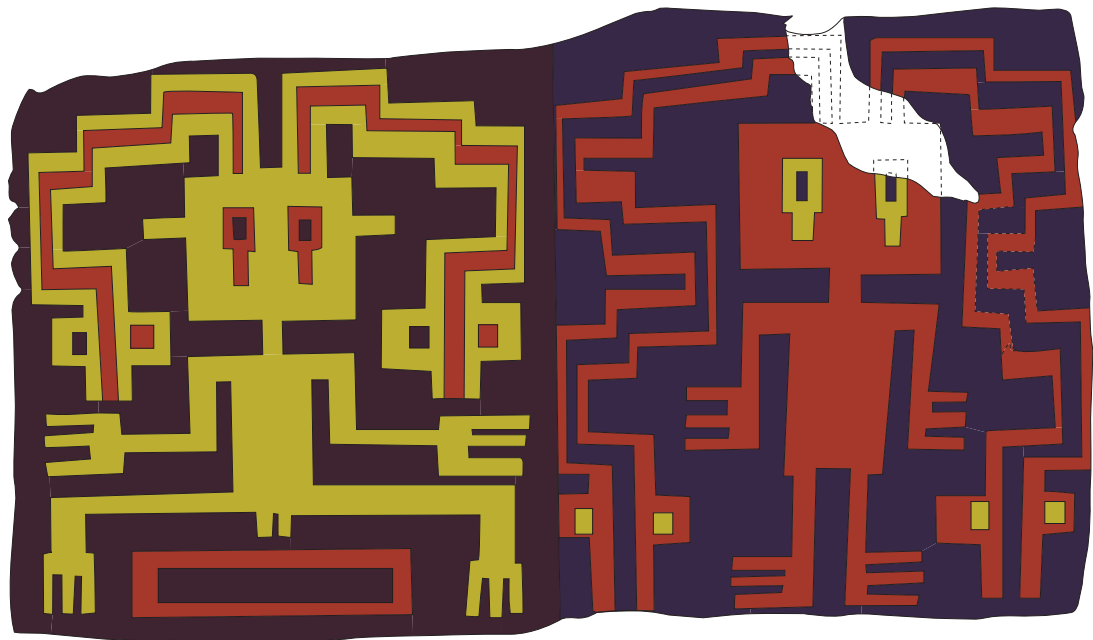


Fig. 3: Personaje de cuclillas acompañado por otro en posición normal en un fragmento de una banda de tapicería entrelazada estilo siguas I (colección privada), (redibujado del autor en base a Haerberli, 2001).

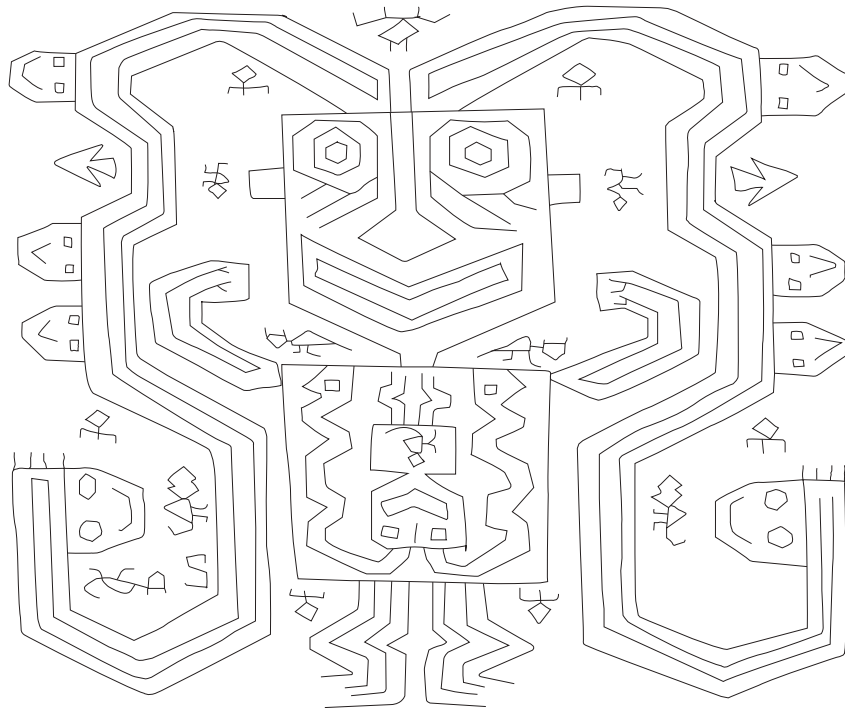


Fig. 4: Personaje de textil Paracas Necrópolis. Nótese la posición de cuclillas y los brazos levantados, además de los apéndices que salen de la cabeza como en el textil de siguas I de la fig. 3. (Redibujado en base al de Paul A., 1986 en Burkholder, 2018).

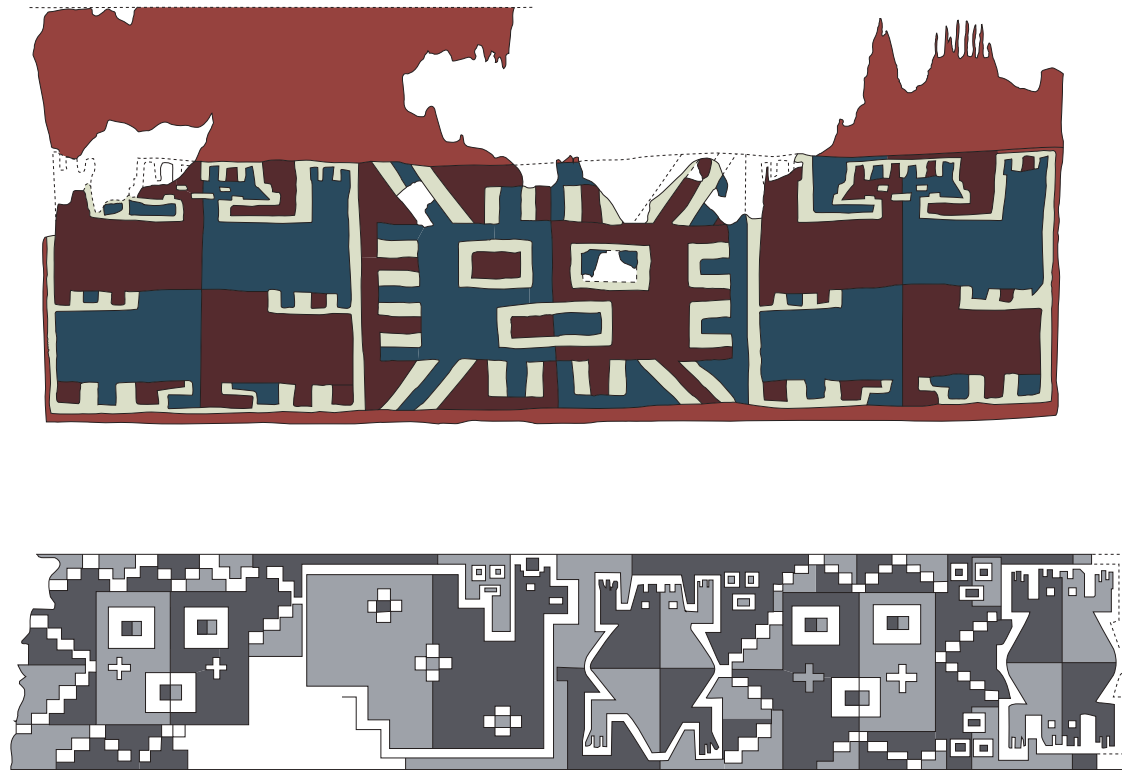


Fig. 5: a) Banda de Az . 70 (Azapa-Chile), Fase Alto Ramírez III, que presenta dos acompañantes del rostro radiado con posturas similares a personajes femeninos de estilos formativos; b) Textil de Az.115 con rostro frontal y acompañantes camélidos y batracios (Redibujados del autor en base a las fotos de Horta 2004).

### Tabletas con representaciones femeninas en el norte de Chile y Argentina: la Mujer Heráldica

El caso del norte chileno en relación a influencias y flujos iconográficos de culturas de las costas sur y norte del Perú ya había sido considerado previamente (Berenguer, 1986) que ya afirmaba que “se ha dicho con frecuencia que el arte prehispánico del noroeste argentino y del norte del Perú tienen en común un gran número de elementos, muchos de los cuales son raros o no se hallan en el territorio

intermedio”. Y esto desde periodos tempranos desde ya (Horta, 2004), sugieren repertorios de temas iconográficos en una amplia dinámica.

No es de sorprender, en el caso específico del norte de Chile y norte de Argentina, surgieran nuevas representaciones femeninas con las características referidas de orígenes formativos. Este sería el caso de los hallazgos del motivo de la denominada “Mujer Heráldica” (Nielsen, 2018; Torres, 1986) en las tabletas de alucinógenos del Horizonte Medio.

En el trabajo de Torres (1984) se muestra una

gran variedad de tabletas para uso de consumo de alucinógenos, la tableta antes mencionada es descrita en su trabajo, donde divide a estas tabletas según los motivos que estas llevan en ellas, él las divide en 16 tipos en los cuales tiene una división para figuras antropomorfas, en esta división nos muestra una sección para las figuras femeninas, donde se incluye el motivo de la tableta (fig. 6a y b). El investigador nos dice que es una "...mujer /.../ en la cual tres formas romboides ocupan el lugar del pecho y la vagina" (Torres 1984: 142).

Torres (1984: 142-143, su fig. 4) hace referencia a una tableta de rapé proveniente de la tumba 3236 de Quito 9 (fig. 5a) que contiene el motivo de la Mujer Heráldica, a su vez menciona el fechado (ver también Núñez, 1976) para el contexto de dicha pieza y nos da la fecha de esta tableta que la sitúa en el 1050 +/- 80 D. C

Si nos vamos al norte argentino nos encontramos con la misma figura (fig. 6b), Torres (1986:142-143), refiere concretamente que la tableta de rapé que contendría el motivo referido (fig. 5b), provendría de Calilegua en Jujuy Argentina. Aunque en Nielsen (2018) nos informa de que el material de Calilegua que menciona Torres no es de este sitio, sino que es proveniente de la

"Quebrada Huamahuaca".

Esta afirmación proviene de los estudios de Ortiz G. et. Al (2015; pág. 701) en el que señala que la ocupación humana en Huamahuaca cesa desde el 500 d. C. y vuelve con la colonia. La pregunta que nos hace Ortiz es ¿Cómo pudieron estar presentes tales iconos en un lugar que no tenía población en esa época?, Nielsen (2018) refiere que este material (fig. 6b) fue recolectado en la década de 1920 por Karl Schuel de esta quebrada.

Nielsen (2018) nos hace una ruta por donde fue recolectando piezas de Quebrada Huamahuaca el investigador Schuel en 1929 donde este trabaja en 13 sitios (La Cueva; Iturbe; Inca Cueva; Hornadita; Antumpa; Coctaca; Ucumazo; Calete; Huacalera; Juella; La Isla; Huichaira; Hornillos). La tableta con la imagen femenina (fig. 6b) vendría de estos sitios, lamentablemente no menciona el sitio exacto donde se encuentra la pieza.

En uno de estos sitios Nielsen (2018) reporta una representación clave para la investigación, en inmediaciones del sitio denominado "Inka cueva" es registrada otra figura femenina de similares facciones", pero en arte rupestre en el cual es plasmado un conjunto de personajes antropomorfos y zoomorfos, entre estos la

referida figura femenina. Esta es acompañada “con un motivo de coito a su izquierda y un camélido amamantando la cría a su derecha” Nielsen (2018: 95)

Esta representación de arte rupestre estaría comparada con la representación de la figura de

la tableta que provendría de sitios inmediatos a “Inka Cueva” (fig. 6b), que por afinidad iconográfica y artefactual podrían, ambas representaciones ser del mismo tiempo que la tableta (fig. 5a) de Quito 9, datada en el 1050 +- 80 d. C.

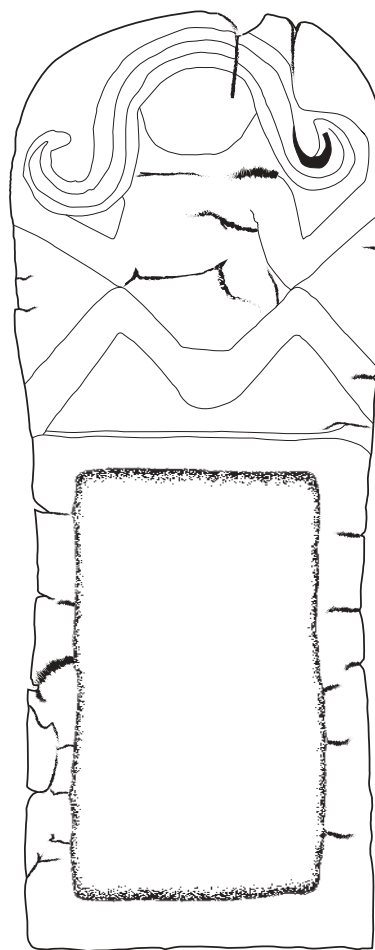
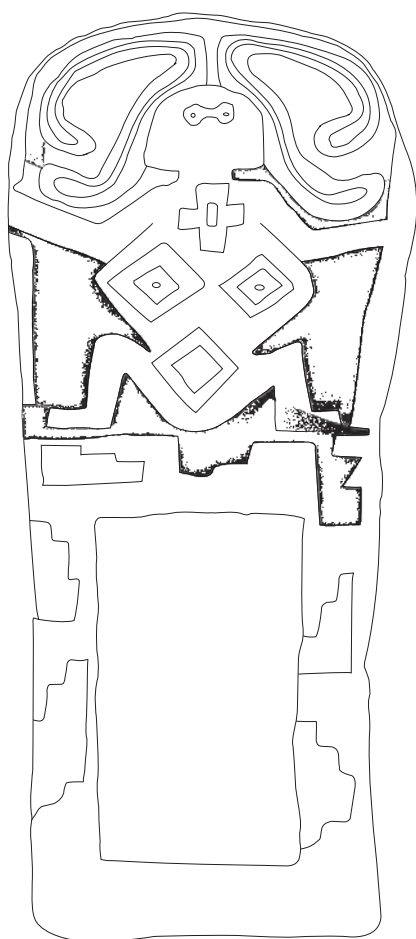


Fig. 6: a) Tableta de rapé de madera Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Le Paige, San Pedro de Atacama, con motivo de la Mujer Heráldica; b) Tableta de rapé de madera Cód. n° 13/3657 de Calilegua o Huamahuaca en Argentina, del Museum of the American Indian Heye Foundation, Nueva York, con motivo de la Mujer Heráldica (redibujados del autor en base a Torres, 1984 y 1986).



Fig. 7. Arte rupestre de “Inka cueva” relacionado con una mujer en una escena de fertilidad (Redibujado: del autor en base a Nielsen, 2018).

### Posible inclusión del tema de la Mujer Heráldica en la iconografía Tiwanaku

Es importante percibir que en el norte de Chile, y aun en Quito, desde una perspectiva amplia, las tabletas de rapé llegan a portar varios otros personajes iconográficos que no son únicamente la Mujer Heráldica sino que existe la inclusión de tabletas con personajes más conocidos del panteón Tiwanaku. Ello implicaría que en las tabletas del norte de Chile el tema de la Mujer Heráldica está asociado a temas iconográficos Tiwanaku. Sugiero que este tema femenino

no se quedó únicamente en el repertorio del norte Chileno durante el Horizonte Medio, sino que a su vez ingreso a un panteón de deidades representadas en temas iconográficos en ofrendas Tiwanaku del altiplano y valles.

Para el presente consideraré los casos únicamente de motivos con los atributos referidos para la Mujer Heráldica vistos anteriormente en motivos de piezas cerámicas conocidas como vasos-embudo o challadores utilizados para ofrendas líquidas por los Tiwanaku.

El primer caso importante está presente en un challador (fig. 8) del sitio con influencia Tiwanaku del valle de Cochabamba, conocido como Piñami. En este caso el motivo muestra a un personaje antropomorfo frontal con los brazos extendidos hacia arriba y las piernas abiertas, de su cabeza emergen dos apéndices a manera de trenzas o cabello a los costados. Atributos que nos recuerdan a la Mujer Heráldica. El periodo de esta pieza de estilo Tiwanaku se ubica entre los años 650-950 d.C., entre las Fases Illataco y Piñami Temprano (Anderson, 2018). En cerámica el estilo Tiwanaku adoptado y re interpretado por las poblaciones de Cochabamba se denomina Tiwanaku Derivado (Janusek, 2003), mismo que también es adoptado en el altiplano por los propios Tiwanaku. Hay que considerar que para los años 600-1000 d.C., Janusek remite que “otras vasijas incorporaron motivos no Tiwanaku, incluyendo diseños Omereque y figuras míticas con las manos levantadas como si estuvieran danzando” (Janusek, 2003: 75; ver igualmente Anderson, 2018). Estas figuras “míticas” serían las que analizamos a continuación.

El siguiente ejemplo se encuentra en un fragmento de un vaso embudo de estilo Tiwanaku Derivado ubicado en el taller cerámico de

Ch'iji Jawira en Tiwanaku (Rivera, 2003), en este caso (fig. 9) parece exponerse un motivo similar al referido para la pieza de Piñami. Rivera (2003) en su estudio de cerámica en el sitio de Ch'iji Jawira nos menciona que existe un intercambio entre Cochabamba y Tiwanaku mediante cerámica, este intercambio sería a partir de lo que vendrá siendo los periodos Tiwanaku IV y llegaría hasta el V entre los años 600 – 1150 d. C.

Janusek (2003) refiere que los motivos usados por el estilo Omereque son adoptados por los mismos Tiwanaku en este flujo de intercambios estilísticos a través del estilo Tiwanaku Derivado. Este intercambio de estilos entraría en las dos últimas fases de Tiwanaku, parcialmente aceptados en un principio y totalmente asimilados más tardíamente como dice Goldstein (2003).



Fig. 8: Motivo probable de la Mujer Heráldica en un vaso embudo o Challador Tiwanaku, del sitio de Piñami en Cochabamba (Redibujado del autor en base a Anderson, 2018)



Fig. 9: Fragmento de vaso embudo o challador del sitio de C'hiji Jawira Tiwanaku, con posiblemente el motivo de la Mujer Heráldica (Redibujado del autor en base al original de Rivera, 2003).

Hacia el final de la era Tiwanaku, en el periodo V (concretamente los años 980-1025 d.C.), en la isla Pariti del lago Titicaca, se realiza una ofrenda cerámica con múltiples componentes cerámicos (456 vasijas ofrendadas) con iconografía Tiwanaku pero también motivos y formas de vasijas de culturas lejanas que incluyen influencias de Cochabamba y de Wari del Perú, e incluso reminiscencias del arte Pucara (ver Villanueva y Korpisaari 2013; Villanueva, 2015). En esta ofrenda se encontraron, según Sagárnaga (2012) cerca de 65 vasos embudo. En esta sección nos dedicaremos a analizar dos de ellos que están en custodia del MUNARQ.

Es importante referir que en la ofrenda de Pariti

existieron vasijas pares, esto es dos versiones extremadamente parecidas de piezas, esto con implicancias rituales duales muy importantes aun en ofrendas indígenas contemporáneas (Sagárnaga, 2008). Los dos vasos embudo que analizare se han considerado como uno de estos “pares”. Sobre los motivos de ambas piezas (fig. 10 y 11) se han vertido diferentes interpretaciones, algunas sugieren que evocan batracios (Villanueva y Korpisaari, 2013), o guerreros por el tipo de tocado que llevan (Sagárnaga, 2012). También se ha denominado a este tipo de personajes como “figuras míticas con manos levantadas” (Korpisaari y Pärssinen, 2011: 111), denominación muy parecida a la que dieron Janusek (2003) y Anderson (2018).

Las tres figuras de uno de los vasos embudo (fig. 10) son frontales, con un rostro con las cejas unidas a la nariz (atributo que viene desde la Tradición Yaya-Mama), y ojos y boca rectangular. La posición de los personajes implica sus manos levantadas hacia arriba, a la altura de la cabeza del personaje, las piernas abiertas y de cuclillas, posiblemente se alude al sexo del personaje (vagina) y en este caso presentan las tres figuras el abdomen hinchado. A su vez la única vestimenta visible es un posible “tocado” o “turbante” escalonado en sus cabezas, ello implicaría que posiblemente

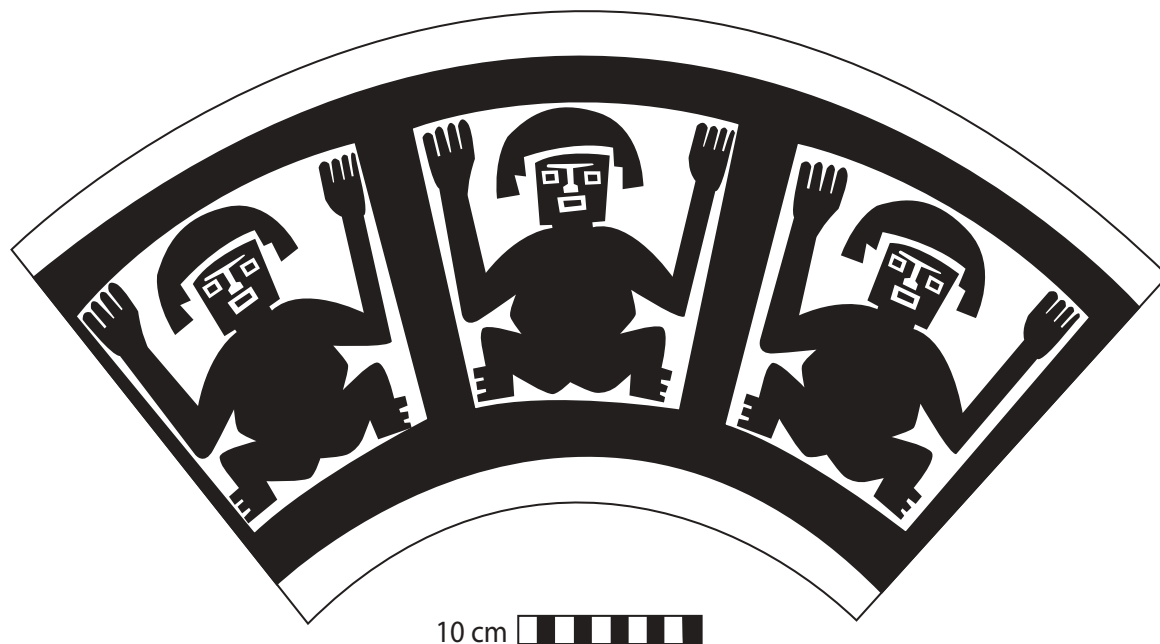


Fig. 10: Pieza PRT 00506 MUNARQ, vaso embudo (foto y despliegue de sección del autor).

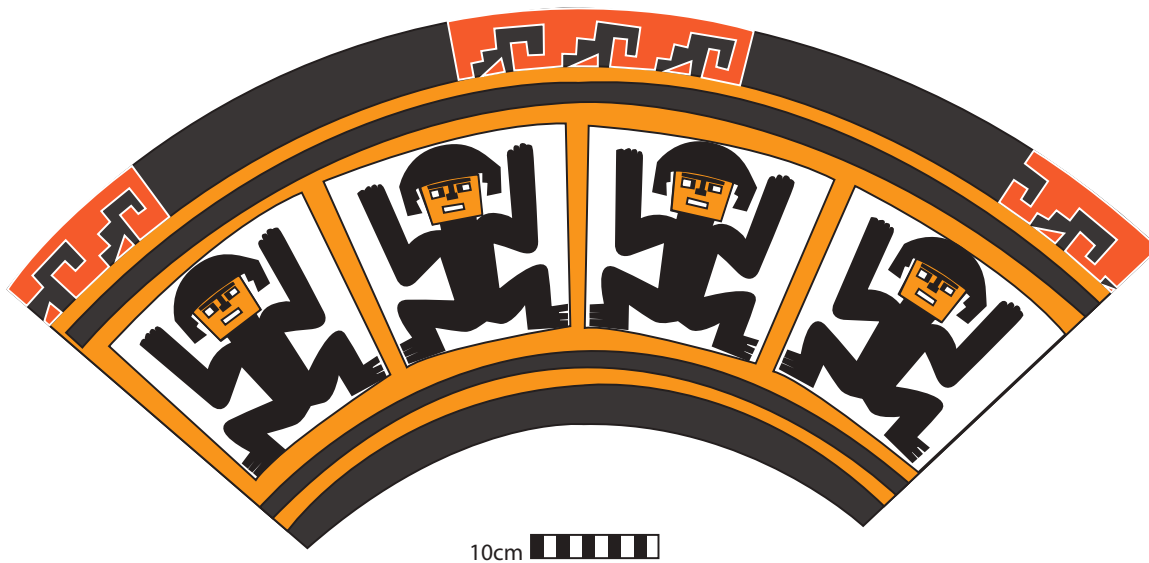


Fig. 11: Pieza PRT 00292 MUNARQ, vaso embudo (foto y despliegue de sección del autor).

los personajes están desnudos, de la misma forma que las versiones de la Mujer Heráldica en las tabletas analizadas.

El vaso embudo que sería el par correspondiente (fig. 11), representa cuatro motivos de este tipo de personaje, los que poseen los mismos atributos que aquellos motivos de la pieza anterior, con excepción de unos cuantos. Entre ellos que el abdomen de los personajes no está hinchado, y el rostro presenta otra coloración, además del atributo del ojo rectangular dividido (atributo de seres sobrenaturales desde la Tradición Yaya-Mama, ver Chávez, 2002). La escena a diferencia de aquella de la pieza anterior, incluye no solo colores blanco y negro, sino naranjas y rojos, además de diseños geométricos escalonados.

Interpretando la configuración relacionada de ambas vasijas, factor estrechado por la paridad en la ofrenda Pariti (Sagárnaga, 2008), posiblemente una alude a un estado evolucionado de embarazo en los personajes que parecen ser femeninos, mientras la otra evoca un estado o previo o posterior al embarazo. Este tipo de interpretaciones referentes a personajes femeninos en estado de embarazo, fue vertido para otras representaciones en las vasijas ofrendadas de Pariti (Burkholder, 2018).

## Conclusiones.

Se propone que estos personajes con los “brazos levantados” (Janusek, 2003, Korpisaari y Pärssinen, 2011; Anderson, 2018), vendrían a ser versiones del tema de la Mujer Heráldica, adoptados en un contexto narrativo/iconográfico Tiwanaku (Villanueva y Korpisaari, 2013) que resaltaría lo femenino y la fertilidad humanas, en vasijas presentes en ofrendas en asentamientos o sitios de influencia Tiwanaku. Esto en un momento del tiempo Tiwanaku donde se manifiestan influencias externas (Wari, Valles de Cochabamba, otros) en sus repertorios iconográficos.

En el caso de Pariti, esto sucedería en un contexto de ofrenda que incluirá en otras piezas representaciones de las deidades y/o temas iconográficos más representativos del arte Tiwanaku. De forma muy similar a los conjuntos de tabletas del norte chileno, que incluirían el motivo de la Mujer Heráldica y a su vez motivos de personajes del panteón y/o repertorio iconográfico Tiwanaku.

Posiblemente el tema de la Mujer Heráldica no sea exclusivo de los repertorios del Horizonte Medio en Chile y Argentina, además de Tiwanaku en altiplano y valles. Sino que por el

contrario habría surgido, o se habría inspirado, en motivos y/o temas muy complejos dentro de repertorios iconográficos del periodo formativo de la costa sur del Perú.

El tema sin duda, evocando la fertilidad, habría tenido una gran trascendencia para varias culturas, entre ellas Tiwanaku.

### **Bibliografía.**

- Anderson, K. (2018). The Tiwanaku Style in Cochabamba: How “Derived” was it? En William Isbell, Mauricio Uribe, Anne Tiballi, Edward P. Zegarra (Ed.s), *Images in action the Southern Andean Iconographic Series* (p. 243-274), Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Berenguer, J. (1986). “Relaciones iconográficas de larga distancia en los Andes: nuevos ejemplos para un viejo problema”. *Boletín del museo chileno de arte precolombino N° 1*. Santiago de Chile. Editor. Boletín del museo chileno de arte precolombino.
- Bonavia D., (1991). “Perú. Hombre e historia. De los orígenes del siglo XV”. Lima – Perú. Editorial EDUBANCO
- Burkholder J. (2018). “Mothers and others, female images and life cycle rituals in the southern Andes”. En William Isbell, Mauricio Uribe, Anne Tiballi, Edward P. Zegarra (Ed.s), *Images in action the Southern Andean Iconographic Series* (p. 599-630), Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Carrión R. 1965 (2005). “El culto del agua en el antiguo Perú, La paccha, elemento cultural panandino”. Perú. Editores e impresiones S.A. Fimart
- Chávez S. (2018). “Identification, definition, and continuities of the Yaya – Mama religious tradition in the Titicaca basin”. En William Isbell, Mauricio Uribe, Anne Tiballi, Edward P. Zegarra (Ed.s), *Images in action the Southern Andean Iconographic Series* (p. 15 - 49), Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Chávez S. (2014). “Comments on cultural provenience and temporal association of the statutte housed at the bernisches historisches museum in Bern, Switzerland”. Informe presentado al Ministerio de Culturas y Turismo de Bolivia.
- Chávez, S. (2002). “Identification of the Camelid Woman and Feline Man Themes, Motifs, and Designs in Pucara Style Pottery”.

- W. H. Isbell and H. Silverman (Eds.) *Andean Archeology*, Vol. II (p. 35-69). New York: Kluwer Academia.
- Chavez S. y Chavez K. (1975). "A carved Stela from Taracao, Puno, Peru and the definition of an early style of stone sculpture from the Altiplano of Perú and Bolivia". *Ñawpa Pacha* N° 13, pp. 45-100. Berkeley - California - UEA. Editors. Institute of Andeans Studies.
- Goldstein, P. (2003). "From Stew-Eaters to maize-Drinkers, the chicha economy and Tiwanaku". *The archaeology and politics of food and feasting in early states and empire*. Pp. 143 - 172. New York - USA. Edited by Tamara L. Bray. Kluwer Academic/Plenum Publishers
- Haeberli, J., (2001). "Tiempo y tradición en Arequipa, Perú, y el surgimiento de la cronología del tema de la deidad central". En *Huari y Tiwanaku, Modelos vs. Evidencias*, Boletín de arqueología PUCP, N° 5, 2001. Pp. 89-137
- Hoffman C. (2016). "Paracas y Julio C. Tello apuntes sobre su descubrimiento y sus investigaciones. Mantos funerarios de Paracas. Ofrendas para la vida". *Art Encuentro* N°2. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile.
- Horta H. (2004). "Iconografía del Formativo Tardío del norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios". *Estudios Atacameños* N° 27, pp. 45-76.
- Janusek, J. (2003). *Vessels, Time, and Society: Toward a Ceramic Chronology in the Tiwanaku Heartland*. A. L. Kolata (Ed.) *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization: 2 Urban and Rural Archaeology* (p.30-91). Washington : Smithsonian Institution Press.
- Korpisaari A. y Pärssinen M. (2011). *Pariti. The ceremonial Tiwanaku pottery of an island in Lake Titicaca*. Helsinki -Finland. Distributor: Bookstore Tiedekirja kirkkokatu 14, 00170
- Korpisaari A. (2015). "Los depósitos de ofrendas tiwanakotas de la isla Pariti (Bolivia) como parte de una tradición de ofrendas del Horizonte Medio". *El horizonte medio, nuevos aportes para el sur de Perú y norte de Chile y Bolivia*. Pp, 83 - 113. Ediciones Universidad de Tarapacá.
- Nielsen A. (2018). "La parafernalia para consumo de alucinógenos de "Calilegua" (Jujuy, argentina): procedencia, cronología y relaciones circumpuneñas". *Boletín del Museo*

Chileno de Arte Precolombino vol. 23, n° 1, pp. 71-100.

Núñez L. (1976). “Registro regional de fechas radio carbónicas del norte de Chile”. Estudios Atacameños N° 4, pp. 69-111.

Peters A. (2018). “Travels of rayed head. Textile movement and the concepts of center and periphery in the southern Andes”. Images in action. The Southern Andean Iconography Series, pp. 107-138. California – UEA. Editorial Board.

Rivera, C. (2003). Ch’iji Jawira: A Case of Ceramic Specialization in the Tiwanaku Urban Periphery. A. L. Kolata (Ed.) Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization: 2 Urban and Rural Archaeology (p.296-315). Washington: Smithsonian Institution Press.

Sagárnaga, J. (2008). “Alianza y ritualidad en Tiwanaku: Las vasijas pares de Pariti”. Chachapuma: Revista de Arqueología Boliviana, No. 4, pp. 5-25.

Sagárnaga J. (2012). “Pariti en el contexto regional Tiwanaku”. La magia del agua en el lago Titicaca, pp. 140-145 Lima – Perú. Banco

de crédito

Torres C. (1986). “Tabletas para alucinógenos en Sudamérica: tipología, distribución y rutas de difusión”. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 37-53. Santiago de Chile.

Torres M. (1984). “Iconografía de las tabletas para inhalar sustancias psicoactivas de la zona de San Pedro de Atacama, norte de Chile”. Estudios Atacameños N° 7, pp. 135-147.

Villanueva J. (2015). “En torno a concepciones del tiempo en Tiwanaku. Consideraciones en base a la iconografía de los Ch’alladores de Pariti”. Cuaderno de campo N°6, revista oficial de hallazgos, memorias del tercer congreso de arqueología en Bolivia, pp. 1-19. La Paz – Bolivia. Editorial. Hallazgos S.R.L.

Villanueva, J. y Korpisaari, A. (2013). La cerámica Tiwanaku de la isla de Pariti como recipiente: Performances y Narrativas. Estudios Atacameños, 46, 83-108.



# UYUNI



## UYUNI

*Ubicado al suroeste de Bolivia, “El Salar de Uyuni” es el más grande del mundo. Esta región semidesértica y de tierras volcánicas encierra en su interior recursos de gran importancia económica como la reserva de 9 millones de toneladas de litio y otros minerales; y paisajes de extraordinaria belleza natural. El Salar y las Lagunas Colorada, Verde, Amarilla y Celeste en la RESERVA Andina Eduardo Abaroa, son sus mejor exponentes y sus nombres se atribuyen a las distintas tonalidades de colores que ostentan.*

*Complementariamente existen formaciones rocosas, pozos volcánicos y los espectaculares géisers, que remontan al visitante a la época de la formación de la tierra. Conducir en medio de este lago de sal es una experiencia extraordinaria, sobre todo durante el invierno, cuando el azul intenso del cielo contrasta con el blanco brillante de la costra de sal. Cuando el tiempo está nublado se produce el efecto “White – out”, donde el horizonte se difumina hasta desaparecer, haciendo imposible el poder diferenciar la tierra del cielo.*

### **Atractivos**

*Salar de Uyuni, cementerio de trenes, hoteles de sal, Colchani, Isla Pescado e Incahuasi, Pulacayo y Reserva Nacional Eduardo Abaroa.*

### **Cómo llegar**

*Se cuenta con servicios de transporte aéreo desde La Paz, de manera regular varias veces al día.*

*Se recomienda el empleo de operadores turísticos acreditados formalmente, para la visita, mismos que pueden ser contratados con anterioridad o en Uyuni.*

*Transporte público terrestre desde las ciudades de La Paz, Oruro y Potosí.*



DIGITALIZANDO  
LA HISTORIA DE  
LA ARQUEOLOGÍA  
BOLIVIANA



## DIGITALIZANDO LA HISTORIA DE LA ARQUEOLOGÍA BOLIVIANA<sup>12</sup>.

De los muchos enfoques que se toman para definir al término información, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, concuerda y plantea que es la "acción y efecto de informar o informarse", se lo define así, al conjunto de datos procesados, que logran constituirse en un mensaje, y logran cambiar el estado de conocimiento del o de los sujetos que reciben el mensaje.

En palabras simples, la información es el significado que otorgan las personas a las cosas y el ser humano ha logrado transmitirlos por diversas formas y se puede asegurar, que desde siempre, la información oral o escrita, ha sido el medio de transmisión del conocimiento y actualmente es un recurso esencial para todas las operaciones diarias, por otro lado, el conocimiento es un factor esencial dentro las empresas que quieren alcanzar sus objetivos.

Por otro lado, con el avance de la tecnología, la sociedad y en especial las unidades de información, se han encontrado con nuevos requerimientos de información, lo que implica

que ya no es suficiente plasmar la información en un solo soporte (comúnmente, el impreso), pues se requiere tenerla en distintos formatos y soportes; la era digital nos propone y al mismo tiempo nos impone, migrar de lo impreso a lo digital.

Dicho lo anterior, en las siguientes líneas y de manera breve, se harán mención a dos aspectos importantes dentro la arqueología boliviana, el primero se refiere a la generación de conocimiento que tuvo el Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia (INAR) y el segundo, es referido al trabajo de sistematización de la información que se viene realizando en el Archivo de la UDAM.

El Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia (INAR) durante tres décadas desde 1975, fue el único organismo de investigación científica estatal encargada de generar conocimiento en el área arqueológica en Bolivia; simultáneamente, fue la institución encargada de resguardar el patrimonio cultural de Bolivia, regulando todo lo concerniente al estudio, exploración,

---

12. V. Víctor Titto Beltrán. Licenciado en Bibliotecología y Ciencias de la Información, Responsable del Centro de Información de MUNARQ/UDAM (Archivo y Biblioteca). Email: victor.vtb@gmail.com

excavación, catalogación, conservación, exhibición y restauración de monumentos y objetos arqueológicos hasta 1995.

Desde el punto de vista archivístico, su gran aporte fue el de generar una serie de documentos que hablan del quehacer arqueológico de la época y por mérito propio, son un referente para todo investigador.

Hoy en día, bajo la denominación de Unidad de Arqueología y Museos (UDAM), dependiente del Ministerio de Culturas y Turismo, el Archivo de la UDAM tiene en sus ambientes gran parte de este material científico-documental fruto del trabajo de investigación del INAR y con el fin de accesibilizar esta información y al mismo tiempo, hacer frente a las responsabilidades administrativas y públicas, desde la gestión 2011, se establecieron políticas en la gestión en el patrimonio documental.

El proceso de mecanización o informatización del archivo, como elemento estratégico para la gestión de la arqueología, tuvo como justificación tres aspectos básicos:

- El interés histórico y archivístico de los documentos que conlleva a la protección del patrimonio documental, en este caso, referente a la arqueología boliviana.

- El interés por la aplicación de normas, técnicas y/o instrumentos de archivo, ante la ausencia de un trato archivístico adecuado en el fondo documental de la Unidad de Arqueología y Museos para una mejor gestión de la documentación.

- La utilización de tecnologías de la información, como herramientas al servicio de la búsqueda y recuperación de la información.

Estos intereses mencionados, parten de la plena conciencia, de que los documentos de archivo contienen información y se constituyen en un recurso valioso para toda organización, y por tanto, la adopción de un criterio sistemático para la gestión de documentos de archivo resulta esencial a fin de proteger y preservar los documentos.

La organización y clasificación de los documentos adoptada en el archivo, bajo normas archivísticas, permite establecer la cantidad de investigaciones que se realizan o realizarán en un determinado sitio arqueológico, así mismo, mediante el uso de distintas bases de datos se logra el control de toda la documentación.

En los últimos años, la gestión de la documentación ha permitido que la información sea más accesible, logrando dar

respuesta casi inmediata a todo requerimiento de información, lograr un control de la misma y sobre todo, coadyuvar con la investigación y dar el seguimiento en los distintos proyectos arqueológicos.

En ese sentido, para el 5to número de la revista Arqueología Boliviana, se muestra uno de los resultados de las actividades del Archivo UDAM, la digitalización de documentos relevantes en la historia de la arqueología, que para la presente edición presenta (CD adjunto a la publicación):

- 30 publicaciones generadas por el Instituto Nacional de Arqueología
- 4 números de la Revista Arqueología Boliviana
- 2 Boletines INAR
- 1 Boletín DINAAR

El presentar estas publicaciones ya en formato digital, muestra el trabajo silencioso que se va realizando en el Archivo, tratando siempre que su fondo documental sea más accesible para toda la sociedad investigadora entorno al patrimonio cultural de Bolivia.

### **Bibliografía digital.**

Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed. Madrid: Espasa, 2014. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=LXrOqrN>

Alfonso Sánchez, Ileana R. La importancia social de la información. ACIMED v.9 n.3 Ciudad de La Habana sep.-dic. 2001 recuperado de: [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1024-94352001000300007](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352001000300007)





HACIA MAYORES  
TRABAJOS  
EN EL  
ESTUDIO DE LOS  
KEROS INCAS



## HACIA MAYORES TRABAJOS EN EL ESTUDIO DE LOS KEROS INCAS DE LAS COLECCIONES DEL MUNARQ: UNA BREVE INTRODUCCION<sup>13</sup>

El presente texto no constituye un artículo como tal, sino una breve exposición de las escenas iconográficas de seis keros de madera Inca-Coloniales que pertenecen a las colecciones del MUNARQ. En tiempo actual se viene trabajando en un extenso y detallado trabajo sobre los keros referidos y muchos otros más de la colección del MUNARQ, trabajo que seguramente nos brindara más pormenores en cuanto a la riqueza simbólica de este tipo de piezas. El trabajo fotográfico de Jaime Cisneros quien también prepara un libro sobre los museos de Bolivia e incluye una sección del MUNARQ, fue importante para resaltar algunas de las piezas de las que hablaremos muy brevemente, y cuya obra permitirá un deleite artístico imperdible a futuro.

Los keros de madera Inca, presentan una compleja iconografía y de hecho continúan siendo elaborados en tiempos coloniales reflejando aspectos de la vida colonial, pero también mitos e historias del periodo Inca que pervivieron en la memoria de los indígenas en la época colonial.

Después de los importantes trabajos sobre keros de madera Inca-Coloniales de Ochoa, Kuon y Samanez (1998), se generaron estudios (Martínez, et. al 2016), que señalan la fabricación de estos keros y su iconografía en regiones concretas que definieron los nombres de sus estilos regionales: El estilo Cuzqueño, el estilo Charazani, y el estilo Omasuyos-Lago Titicaca. El primer estilo nos esbozará las escenas de las batallas y ceremoniales del tiempo Inca, para el presente caso, algunos keros del MUNARQ provenientes de la Isla del Sol expondrán escenas del Inca y de sus soldados que llevan prisioneros del Antisuyo (Amazonía) ante el Inca, y podrían ser clasificados en dicho estilo. Ejemplares del MUNARQ enmarcables en el estilo Omasuyos-Lago Titicaca y Charazani, expondrán escenas de músicos, sirenas, arqueros antis y a su vez españoles peleando con felinos con implicancias que se estudiarán en un futuro cercano.

El trabajar e investigar sobre estos Keros, nos otorga una visión más amplia y enriquecedora acerca de lo que fue la vida en estas organizaciones, acontecimientos que debían

---

13. Noelia Illanes, estudiante de la Carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés, Pasante del Museo Nacional de Arqueología. Email: noeliaillanes95@gmail.com

ser recordados y plasmados para la posteridad, lo realista y lo abstracto de lo que eran y lo que querían representar. Nos exponen a su vez una riqueza iconográfica que denota la continuidad de tradiciones prehispánicas Incas y a su vez una interpretación y narración gráfica de sucesos del tiempo colonial, en pocas palabras un puente muy complejo entre diferentes periodos.

Es posible que estas complejas escenas se constituyan, junto a otras, en una profunda investigación por parte del MUNARQ que esperamos desemboque en una exposición y publicación, mientras tanto simplemente podemos deleitarnos con la complejidad de la trama simbólica que esbozan algunos de ellos

dispuestos para esta sección.

### **Bibliografía**

Flores Ochoa, J. A.; Kuon, E.; y R., Samanez. “Qeros. Arte Inka en vasos ceremoniales”. (Ed.) Banco de Crédito del Perú, Lima, 1998.

Posnansky, A. (1957). Tihuanacu, la cuna del hombre americano. Tomos III y IV. La Paz: Ministerio de Educación de Bolivia.

Martínez, J.L.; Diaz, C.; Tocornal, C.; Acuña, G.; y L. M., Narbona. (2016). Qeros y discursos visuales en la construcción de la nueva sociedad colonial andina. En Anuario de Estudios Americanos, pp. 15-43.



Imagen: Kero Inca-Colonial de madera con efigie de rostro, alto 18.7 cm., Cód. 5103 MNA-1708 652 18 /MUNARQ. (Foto cortesía de Jaime Cisneros).



Imagen: Kero Inca-Colonial de madera, alto 19.3 cm., Cód. 5031 995 CFD 15772/MUNARQ. Con escena de, guerreros incas llevando prisionero anti ante el Inca. Posiblemente del estilo Cuzqueño, aunque Posnansky (1957 III: 65-66 Plancha XLIV a) remite que proviene de la Isla del Sol y es de la colección Diez de Medina (Foto MUNARQ).







Imágenes: Fotos de los detalles de la escena del kero anterior (fotos MUNARQ). Y despliegue de la escena del Kero Cód. 5031 995 CFD 15772/MUNARQ de Posnansky (1957 III: 65-66 Plancha XLIV a).



Imagen: Kero Inca-Colonial de madera, alto 13.3 cm., Cód. 5042 MNALP1827 MNA-0030/MUNARQ. Con escena de cacique anti, guerreros incas llevando prisioneros antis ante el Inca. Posiblemente del estilo Cuzqueño, aunque Posnansky (1957 III: 67-68 Plancha XLIV c) remite que proviene de la Isla del Sol y es de la colección Agustín Rada (Fotos cortesía de Jaime Cisneros 2019).







Imagen: Despliegue del Kero Cód. 5042 MNALP1827 MNA-0030/MUNARQ, de Posnansky (1957 III: 67-68 Plancha XLIV c). Y foto del detalle del cacique anti (Foto MUNARQ).



Imagen: Kero Inca-Colonial de madera, alto 13.7 cm., Cód. 5229 MNA-1643 587 50 /MUNARQ. Con escena de una pareja: un arquero anti contra un soldado Inca. Posiblemente del estilo Omasuyos-Lago Titicaca o Charazani (Foto cortesía de Jaime Cisneros 2019).



Imagen: Kero Inca-Colonial de madera, alto 14 cm., Cód. 5231 MNA-1731 675 51/MUNARQ. Con escena de una pareja: un músico y un arquero anti. Posiblemente del estilo Omasuyos-Lago Titicaca o Charazani (Foto cortesía de Jaime Cisneros 2019).



Imagen: Kero Inca-Colonial de madera, alto 14 cm., Cód. 5226 MNA-1740 683MUNARQ. Con escena de una pareja: un músico y una mujer con dos keros. Posiblemente del estilo Omasuyos-Lago Titicaca (Foto cortesía de Jaime Cisneros 2019).



Imagen: Kero Inca-Colonial de madera, alto 14 cm., Cód. 5253 MNA-1712 656/MUNARQ. Con escena de una sirena tocando el arpa. Posiblemente del estilo Omasuyos-Lago Titicaca (Foto cortesía de Jaime Cisneros 2019).



Imagen: Kero Inca-Colonial de madera, alto 13.2 cm., Cód. 5084 MNA-1725 669/MUNARQ. Con escena de una pareja de músicos. Posiblemente del estilo Omasuyos-Lago Titicaca (Foto cortesía de Jaime Cisneros 2019).



Imagen: Kero Inca-Colonial de madera, alto 20.5 cm., Cód. 5254 VC-000037 MNA-1709 653/MUNARQ. Con escena de una pareja, plantas, loros y peces suches. Posiblemente del estilo Charazani (Foto cortesía de Jaime Cisneros 2019).



Imagen: Kero Inca-Colonial de madera, alto 14 cm., Cód. 5211 MNA-1683 627/MUNARQ. Con escena de un español combatiendo con un felino en la selva. Posiblemente del estilo Omasuyos-Lago Titicaca (Foto cortesía de Jaime Cisneros 2019).





ISBN: 978-99974-331-2-1



9 789997 433121

