

ANALES 11

MUSEO DE  AMÉRICA 2003

Artículo

Los murales del Templo
Pintado o Relación entre
el Santuario de Pachacamac
y la iconografía tardía
de la costa central peruana

Giancarlo Marcone Flores



LOS MURALES DEL TEMPLO PINTADO

O RELACIÓN ENTRE EL SANTUARIO DE PACHACAMAC
Y LA ICONOGRAFÍA TARDÍA DE LA COSTA CENTRAL PERUANA



GIANCARLO MARCONE FLORES

MUSEO DE SITIO DE PACHACAMAC,
INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA, PERÚ.

ÖÜÖÉ I H CH É I G É T ÖÖÖ É F F É I Á

RESUMEN: SE PRETENDEN REVISAR LOS CONOCIMIENTOS QUE SE TIENEN DE LA ICONOGRAFÍA DE LOS POBLADORES PREHISPÁNICOS DE LA COSTA CENTRAL PERUANA, MEDIANTE EL ANÁLISIS DE LOS MURALES HALLADOS EN 1939, EN EL LLAMADO TEMPLO DE PACHACAMAC O SANTUARIO ARQUEOLÓGICO DE PACHACAMAC, CONTRIBUYENDO ASÍ A LA CARACTERIZACIÓN DE LA MANIFESTACIÓN CULTURAL DE ESTOS POBLADORES QUE SE LES ESTA DENOMINANDO ISCHMA.

PALABRAS CLAVE: Murales, iconografía, Pachacamac, Ischma, Perú, Lurín

KEY WORDS: Wall paintings, iconography, Pachacama, Ischma; peru, Lurín.

ABSTRACT: An attempt is made at revising present knowledge of the iconography of the Prehispanic peoples of the Peruvian coastline through the analysis of the paintings found in 1939 at the so-called Pachamac Temple or Pachamac archaeological temple, contributing, in this way, to the carachterisation of the cultural expression of the so-called Ischma.

Una Versión preliminar de este análisis fue presentado en *el II Congreso de las Nuevas Tendencias en Arqueología*, organizado por el Museo de Sitio de Pachacamac y por el Archivo Histórico de Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En esta ocasión seguiremos la línea del trabajo anterior, pero seremos más ambiciosos, trataremos de llegar a puntos más concretos, y aportaremos al trabajo ideas y comentarios que surgieron de la discusión de esa reunión.

Vamos a presentar las pinturas murales que se encontraron en el llamado “Templo Pintado” del Santuario Arqueológico de Pachacamac, y ensayar una suerte de interpretación y reconstrucción de los motivos existentes y como estos se organizaban entre ellos. Esto se realizara sobre la base de los calcos y fotos hechos en la época en que fueron descubiertos. Llamaremos aquí la atención en particular sobre un “óleo” pintado por Sabino Springuett, a escala real, y que sirvió de decoración a una de las salas del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú durante muchos años, que representa el calco, lamentablemente parcial, aunque el más detallado que existe en la actualidad.

Intentaremos a partir de este recuento, dar algunas precisiones sobre la iconografía conocida como Ischma (1100 – 1475 dC), que corresponde a la usada por las formaciones políticas y culturales que encontraron los Incas a su llegada a la Costa central del área Andina, puntualmente en los Valles de Chillón, Rimac y Lurín. Tomaremos en cuenta los distintos soportes iconográficos –cerámica, textil y metales– y su relación con estos Murales, así como los datos proporcionados por las fuentes escritas. Esperamos así poder sentar las primeras bases claras para la discusión sobre esta iconografía, más que dar conclusiones cerradas.

El Santuario de Pachacamac (fig.1) se encuentra en el Departamento de Lima, Provincia de Lima, entre los distritos de Lurín y Pachacamac, limitando además por el norte con los distritos de Villa el Salvador y José Gálvez. (fig. 2). Se encuentra ubicado geográficamente en la costa central del Perú, sobre la margen derecha del valle formado por el río Lurín (fig. 3), a solo 32 kilómetros del centro de la ciudad de Lima viajando por la antigua carretera o Panamericana, y se encuentra cerca de la línea costera, sobre cuatro promontorios rocosos y una gran pampa aledaña por el norte de estos cuatro promontorios. Tiene en la actualidad una extensión que supera las 400 hectáreas, contando la zona monumental y el resto del área protegida.

La importancia histórica y la situación geográfica del Santuario de Pachacamac¹ ha tenido como consecuencia el haber sido uno de los primeros sitios en ser investigados por la arqueología peruana, convirtiéndolo así en un reflejo de la tradición arqueológica peruana, tanto en sus estilos como defectos. Ligados a él hay nombres tan significativos como el de Julio C. Tello y Max Uhle entre otros.

Uno de los defectos típicos de los trabajos pioneros de la arqueología peruana a sido el dar prioridad al criterio artístico –valoración de la belleza– sobre el científico y

¹ Principalmente su cercanía a Lima, Ciudad Capital del Perú.

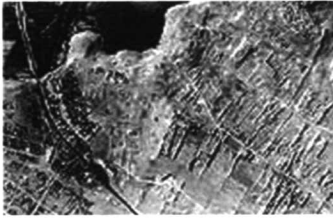


FIGURA 1: FOTO AÉREA DE PACHACAMAC, SERVICIO AÉREO FOTOGRÁFICO DEL PERÚ 1944.



FIGURA 2: PLANO DE PACHACAMAC

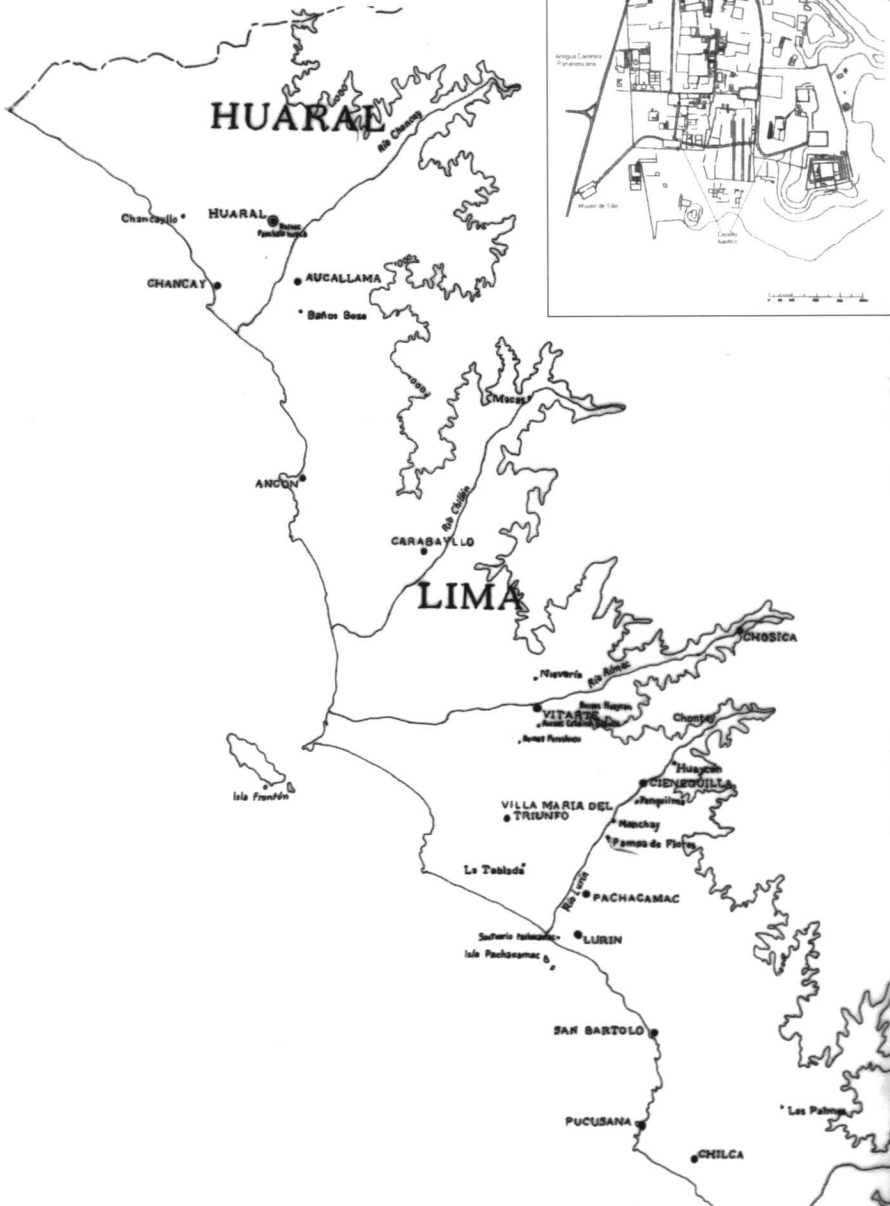


FIGURA 3: PLANO UBICACIÓN DEL SANTUARIO



FIGURA 4: ESTADO ACTUAL DE LOS MURALES



FIGURA 5: MURALES EN 1939, ARCHIVO GUILLEN - MNAAHP. FOTO TOMADA DE BONAVIA 1974.

sistemático, en el registro gráfico. Es decir, más que la búsqueda del registro de la mayor parte de la evidencia, se priorizaba el registro de aquella evidencia que tenía un valor subjetivo, usualmente estético. Un ejemplo de ello es el trabajo realizado por Alberto Giesecke en 1939, en el Santuario de Pachacamac, con motivo del 27° Congreso de Americanistas, donde en un franco intento de aumentar “sitios para la exposición” y visita para el Congreso, emprendió una limpieza a gran escala del llamado Templo Pintado, identificado, según la crónica de Miguel de Estete, como el Templo de Pachacamac. Se carece de un plan integral para este edificio, y es en estos trabajos donde se encuentran los murales materia de inspiración de este trabajo. Lamentablemente, pese a haber intervenido una área considerable carecemos de informes consistentes, exceptuando algunas notas en revistas de divulgación y un artículo sobre estos murales publicado por Julio C. Muelle, realizado en el mismo año de su descubrimiento.²

El trabajo de Muelle nos muestra un análisis de estos murales, muy adelantado en muchos aspectos a su época. El estudio incluía el análisis de una serie de asociaciones como pinceles, motas y minerales utilizados en la elaboración de los mismos, sin embargo, es en el registro gráfico de estos murales donde encontramos la principal dolencia del trabajo de Jorge Muelle, quien abiertamente prioriza el criterio estético, sobre el sistemático. “...procedió a calcar los trozos más importantes y mejor conservados de dichas pinturas murales”(Muelle y Wells, 1939:13).

Esto nos deja en una situación precaria, en nuestra intención de reconstruir estos murales y ver como se relacionaban entre ellos, al no realizarse una recuperación sistemática de los mismos, ni una conservación, lo que ha originado su pérdida a través del tiempo. En la actualidad estos son casi imposibles de observar (fig.4 y 5).

Intentamos solucionar este problema de registro recuperando algunas imágenes, que se encuentran presentadas en el artículo de Muelle y Wells (1939), –básicamente calcos–, y en otros archivos, –básicamente fotos–, lo que constituye una visión muy segmentada del total de estos murales (fig.6, 7, 8 y 9).

Existen otros trabajos relacionados con estos murales que son importantes de mencionar. El primero es el informe que de los mismos realiza Max Uhle en su ya clásico trabajo “Pachacamac” *Report of the William Pepper M.D, LL.D. Peruvian Expeditions of 1896*, publicado en 1903, mucho antes que los trabajos de Giesecke, ya que es Uhle el primero que, a partir de estos murales y de la Crónica de Estete, define al Templo Pintado como “el Templo de Pachacamac”. Después el ya mencionado trabajo de Paredes (1985), quien en el fondo sólo confirma los datos tecnológicos expuestos en el artículo de Muelle (1939), aunque en su trabajo propone una posible ubicación del Ídolo.³

² Existen trabajos más recientes realizados por el Lic. Ponciano Paredes (1983), donde en pequeña escala, se limpian y registran algunas de las zonas expuestas en 1939

³ El Ídolo que se encuentra actualmente en exposición, fue encontrado en 1939. Pero este objeto fue hallado fuera de contexto.

FIGURA 6: CALCO DEL
"POYO C", TOMADO DE
BONAVIA 1974

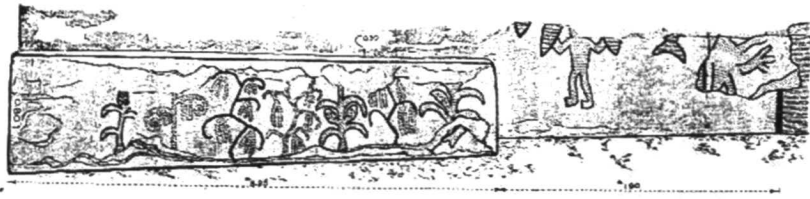


FIGURA 7: CALCO
"ALTARCITO D", TOMADOS DE
BONAVIA 1974

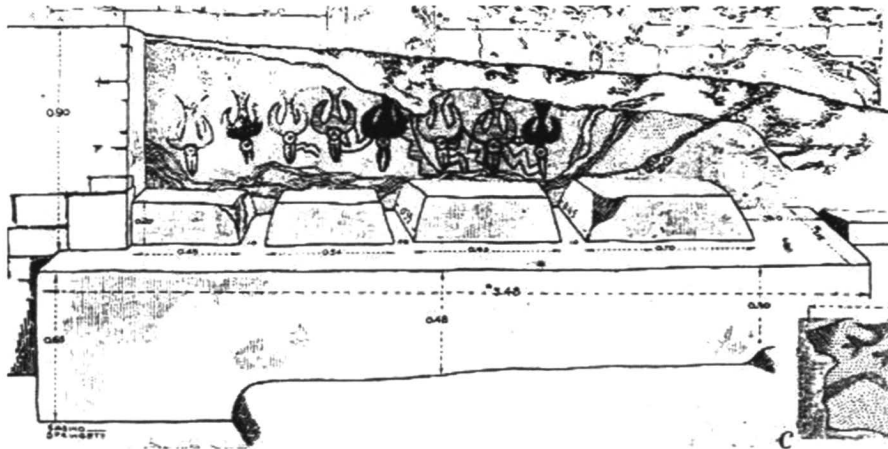


FIGURA 8: MURAL DE LAS
GRADAS DELANTERAS DEL
TEMPLO VIEJO, TOMADO DE
MUELLE Y WELLS 1939

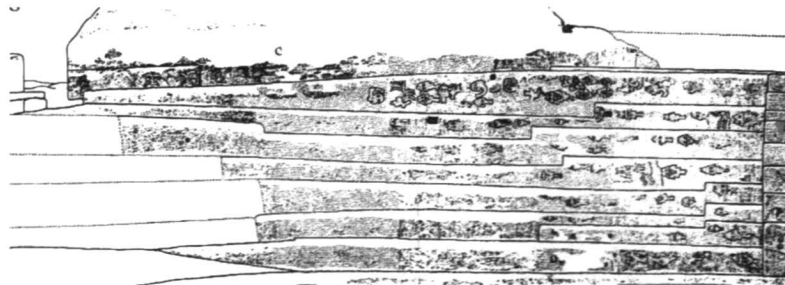
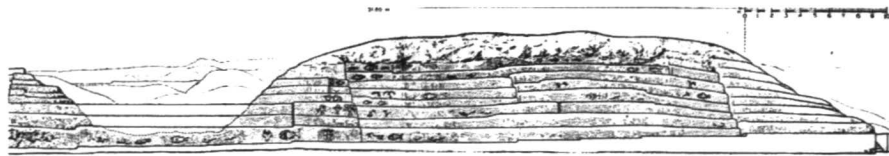




FIGURA 9: MURALES
POSTERIORES DEL TEMPLO
PINTADO, TOMADO DE BONAVIA
1974

También el arqueólogo peruano Duccio Bonavia (1974) realizó un trabajo de recopilación de toda la información referida a lo que se conoce de las pinturas murales en el Perú, y es en este autor donde se encuentra la mejor descripción de estos, pese a haber sido realizada con los mismos calcos y fotos con los que contamos nosotros.

Complementando nuestro *corpus* de imágenes se encuentra la pintura al óleo realizada por el pintor Sabino Springuett, en el mismo año de la excavación. Este óleo, realizado a escala real sobre lienzo, representa la primera grada sección este de las nueve gradas del frontis del Templo Pintado. Esta grada, que era la mejor conservada, sirvió para que el artista realizara una pintura que comparada parcialmente con algunas de las fotos de 1939, muestra una intención de calcar con exactitud el diseño (fig. 10). Este lienzo, a parte de ser una fuente importante de información, se convierte en un objeto de interés y una obra de arte en sí mismo. Tiene contenidos y significados más complejos que el de registro exclusivamente, si bien como registro sigue siendo el mejor que hay de los murales, es la historia misma del lienzo lo que lo convierte en una pieza única, reflejo de la historia de la academia peruana.

Este lienzo formaba parte de la decoración del Museo Nacional, dentro de una línea en la que se intentaban representar los diseños y edificios más representativos de la arqueología peruana, como complemento decorativo de las muestras, abundando ejemplos de ello, como la reconstrucción de un edificio temprano en el patio del mismo Museo. Por otra parte, estas representaciones en muchos casos no guardaban mucha relación con la realidad, como la maqueta del edificio que acabamos de mencionar, al ser aparentemente una mezcla de las características arquitectónicas de dos edificios diferentes (Vega-Centeno, Comunicación Personal). Más bien representaban la idea de

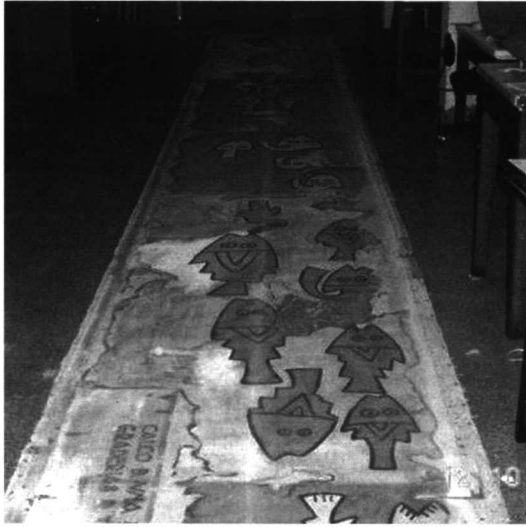


FIGURA 10: LIENZO EN EL GABINETE DE TEXTILES DEL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA E HISTORIA DEL PERÚ.

lo que los directores de esa época pensaban debía ser mostrado o, sujeto de entendimiento del público lego.

El lienzo de los “peces” estuvo adornando la sala de exposición de la cultura Paracas, asociando erróneamente el mural y los diseños, tanto geográficamente como temporalmente, aunque este no formara parte de la exposición en sí. El autor de este mural es por demás un pintor reconocido y famoso, que siempre estuvo involucrado con la investigación y recuperación de las pinturas murales y del patrimonio arqueológico en general, siendo este testigo de su obra progresivamente olvidado. Es cuando asumimos la dirección del Museo de Sitio de Pachacamac, que una persona cercana nos comenta lo que parecía un recuerdo de la niñez, y la existencia de este lienzo se volvió así digna de ser confirmada, si pretendíamos tener una idea clara de lo que estaba representado en el Templo Pintado.

La suerte que tuvimos es que años atrás, el lienzo fue recuperado por la jefa de textiles del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, quien al verlo abandonado, lo limpió y guardó en el gabinete temporalizado del Museo. Es allí, donde nosotros encontramos este calco de casi 6 metros de largo⁴.

La recuperación del objeto artístico y de la información arqueológica que contiene, ha sido traído nuevamente a la luz, a partir del año 2001. Ejemplo de ello es la aparición de este lienzo en tres ponencias académicas, en el corto plazo de un año, y la revitalización de la discusión sobre la “Iconografía Ischma”⁵.

Este lienzo representa una parte del mural existente a la entrada del Templo Pintado, que está puesto sobre las nueve gradas del frontis (fig.11), que a su vez se encuentran divididas en dos secciones.

“Los tonos utilizados fueron dos tonos ocre y un amarillo pálido, que predominaban y fueron empleados de igual manera sobre toda la gradería en anchas bandas verticales alternadas. Los motivos fueron pintados con uno de estos colores mientras que el otro sirvió de fondo”. (Bonavia, 1974: 119)⁶

⁴ La jefa del departamento de textiles Elba Manrique, con mucho criterio y buena fortuna para nosotros encontró el lienzo, maltratado y tirado en los depósitos, y decidió rescatarlo y hacerle el tratamiento de conservación necesario.

⁵ Por otra parte, este mismo lienzo complementó una intervención museográfica, que realizaron dos pintores contemporáneos en el MNAHP, a raíz de la muestra de un gran Proyecto de Pintura del Santuario. Ricardo Wiese y Dare Davonjenko, pintores de reconocida trayectoria local, sintieron la importancia de este objeto, expresando un poco en sí mismo, todo el trasfondo de la muestra y de la intervención museográfica

⁶ Las descripciones realizadas por Bonavia (1974), están hechas sobre los calcos y constituyen las más completas. Mientras que el artículo original de Muelle y Wells (1939) carece de descripciones, a pesar de que ellos fueron los que vieron estos dibujos en su momento.

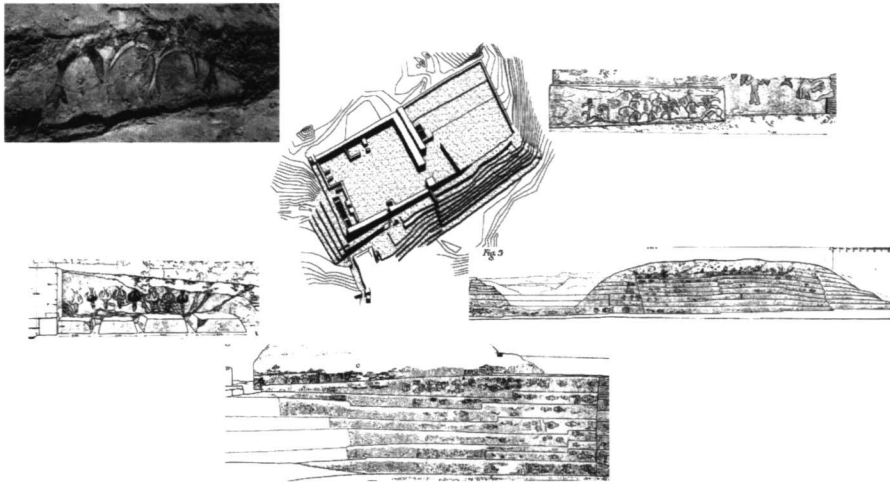


FIGURA 11: ISOMETRIA DEL TEMPLO PINTADO, CON LA UBICACION DE LOS MURALES.

“Los motivos estaban repartidos sin simetría ni composición, y las áreas que sirvieron de fondo eran de tamaño disparate. Sabemos además, que las pinturas que se encontraban en las graderías fueron renovadas en varias oportunidades” (Bonavia, 1974: 122).

“En las nueve gradas representadas se observan filas de peces que se dirigen hacia la izquierda, salvo uno, en la primera fila, mostrado en posición vertical y con la cabeza hacia arriba... Observamos que las figuras están indicadas de modo esquemático. Da la impresión que el artista quiso registrar las diferentes especies que conoció, pues las diferencias de forma son claras. En algunos lugares se ha alternado este motivo con figuras de plantas, al parecer maíz, siempre muy estilizadas.” (Bonavia, 1974: 123)

Como vemos en los dibujos (véase fig. 8 y fig. 12), la mayoría de los peces representados en este mural están en una dirección Oeste a Este, y hay que recordar que el Santuario de Pachacamac tiene al Océano Pacífico a su Oeste, por lo que pensamos que podría representar el sentido Mar-Tierra.

Al parecer, existieron una serie de representaciones de aves y plantas que se encuentran entre los peces, y se han reportado también, en los trabajos de Uhle (1903) y en algunas fotos del mismo, diseños que parecen corresponder a seres humanos. Sin embargo, estas figuras de seres humanos parecen ser de un mural anterior⁷ (fig. 13).

En líneas generales, hemos podido identificar por lo menos tres formas básicas de representaciones de los peces en este mural (véase fig. 12). Estas formas se distribuyen de manera aleatoria dentro del mismo, por lo menos aparentemente, así que pensamos que se trata de una acción intencional realizada por los pintores del mural, hecha con el fin de diferenciar distintas especies de peces o, por lo menos, de dar la idea de esto.

⁷ En algunas zonas, Muelle y Wels (1939) informa sobre cerca de dieciséis capas distintas de pintura superpuesta.

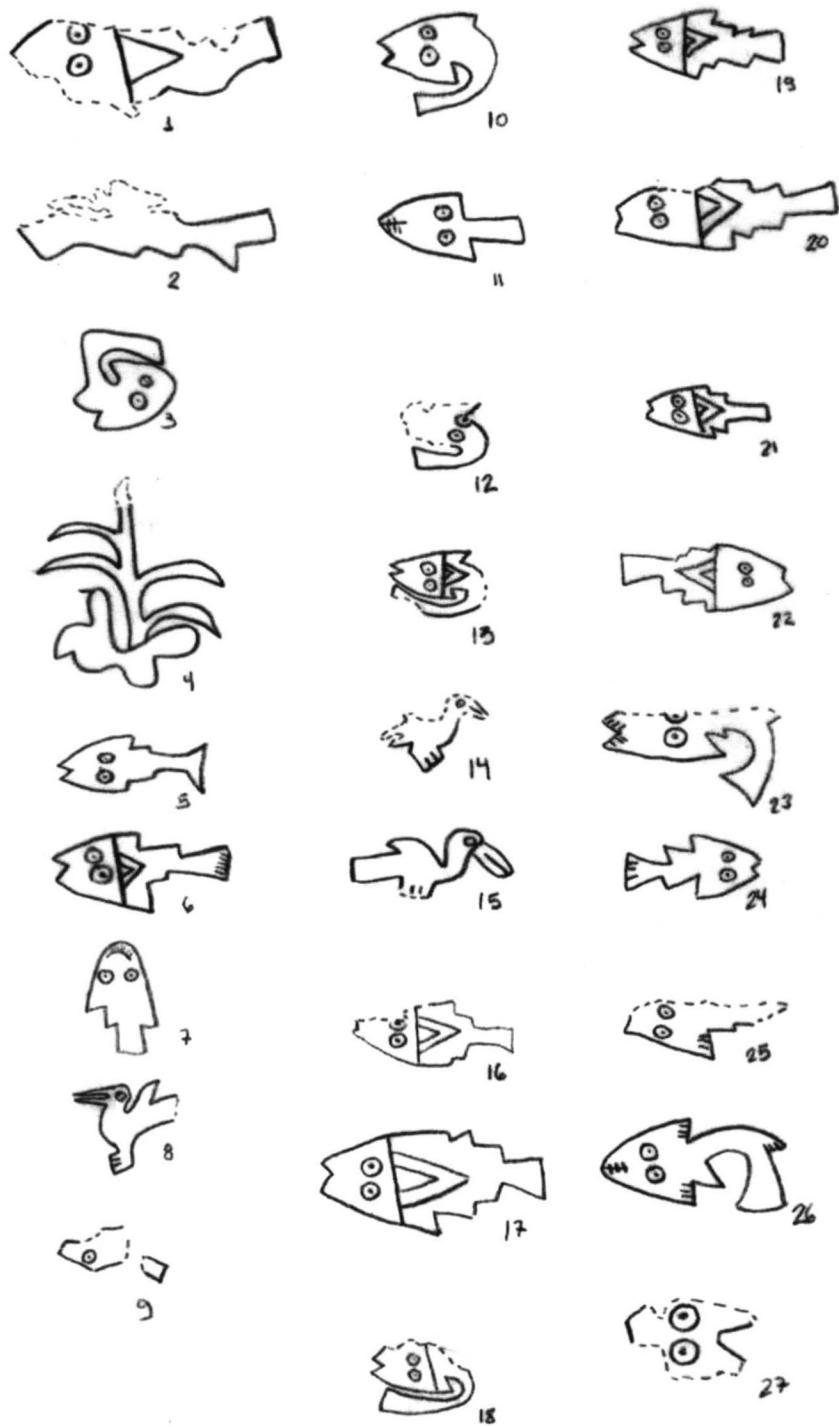


FIGURA 12: DIBUJO DE LOS PERSONAJES DEL MURAL DE LOS PECES, REGISTRADO POR EL CALCO DE SPRINGUETT.

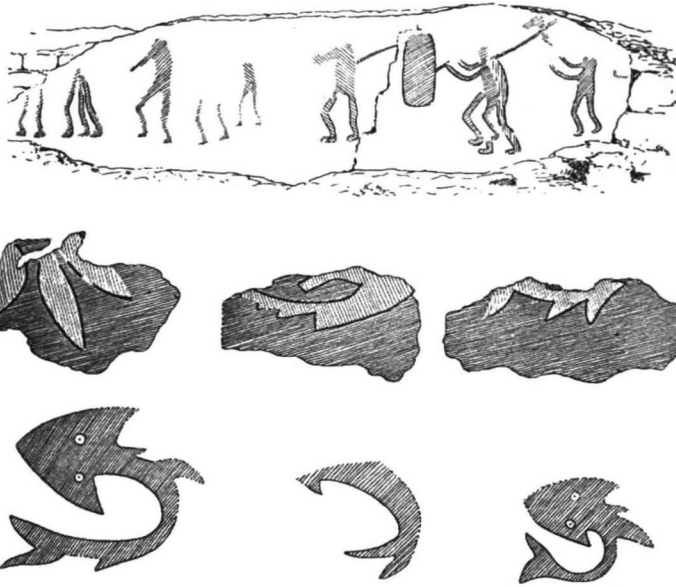


FIGURA 13: CALCOS HALLADOS POR UHLE, TOMADO DE UHLE 1903

Existe un antecedente de algo similar, a la evidencia hallada, en la excavación del Templo Viejo de Pachacamac, por parte de los arqueólogos Ponciano Paredes y Regulo Franco, quienes encontraron una serie de pequeñas vasijas que representaban peces. (Paredes y Franco 1989, Franco 2002). Queda descartada la intencionalidad de representar a los peces de manera genérica, pues las vasijas representan a los peces con tal detalle que los mencionados arqueólogos han propuesto la identificación de cada vasija, con la especie biológica que representan (Paredes y Franco 1989) (fig.14).

Existen también estas representaciones de peces en otros edificios de la costa central, como por ejemplo en el sitio de Maranga, ubicado en el vecino valle del Rimac (fig.15) (Bonavia, 1974). Y aparecen presentes representaciones similares en otros soportes, como son los textiles, vasijas cerámicas y vasos metálicos. En el caso de los textiles, varios ejemplares representan estos peces de manera bastante similar y consistente (fig. 16 y 17). Hemos encontrado varias vasijas cerámicas Cara-Gollete, que tienen a un pez representado de manera similar en el cuerpo (fig.18 y 19). Una situación similar fue expuesta por las investigadoras Carcedo, Vetter y Diez-Canseco, quienes encuentran en los vasos ceremoniales metálicos, conocidos como narigones, representaciones de peces que remiten directamente a las presentadas por el Mural del Templo Pintado⁸. Esto peces aislados corresponderían a una reminiscencia o filiación/ identificación, quizás a un mismo referente mítico o ceremonial, con los murales del Templo Pintado.

⁸ Trabajo presentado en el Marco del V Congreso Internacional de Arqueología PUC.

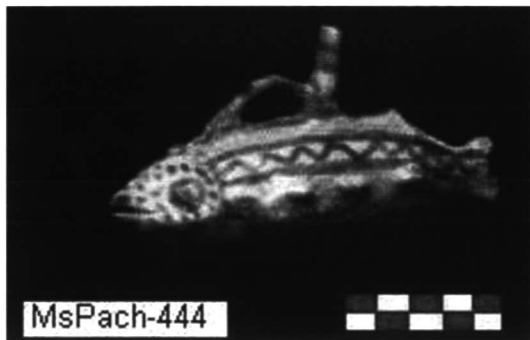


FIGURA 14: OFRENDAS HALLADAS EN EL TEMPLO VIEJO, POR PAREDES Y FRANCO

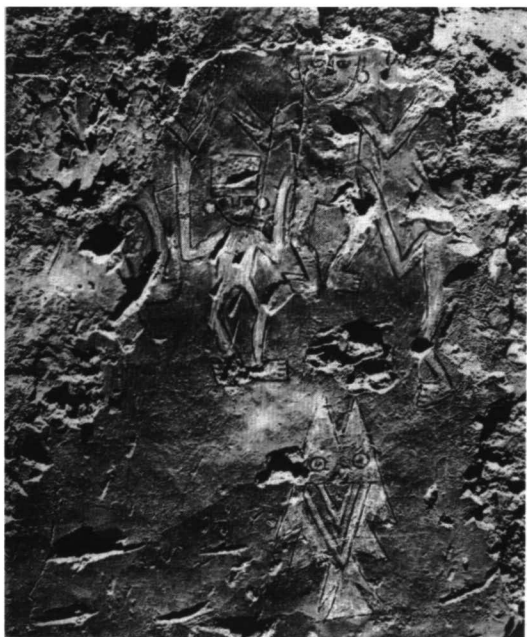


FIGURA 15: HUACA MARANGA, RIMAC. FOTO TOMADA DE BONAVIA 1974

Este mural, en el que se representan los peces, repite los mismos diseños en todas las gradas del frontis del llamado Templo Pintado, y se repite en cada una de las nueve gradas aunque sin saber si el diseño era básicamente el mismo, debido a la falta de información y registro adecuado. Pues como ya hemos visto, existían en el edificio una serie de murales, ya que todo el edificio debió haber estado cubierto de ellos (véase fig. 12).

Tenemos algunas imágenes de otros murales de esa época, (véase fig. 6) “...donde a juzgar por el dibujo hubo por lo menos tres capas de pintura superpuesta. Sobre la primera hay una serie de plantas, algunas de maíz; no sabríamos identificar las otras. Las de maíz están muy bien figuradas” (Bonavia 1974, 124).

Existe también, en el artículo de Muelle y Wells (1939), el calco de otro de los murales que se encontraba cubriendo lo que se conoce como el “Altarcito D”⁹, que está a la entrada del recinto principal (véase fig. 7), y en él se encuentra la superposición más abundante de pinturas que alcanza hasta dieciséis capas, una sobre otra. Este mural en su última capa tiene ocho aves en picada, representadas en forma esquemática sobre la base de líneas curvas.

Finalmente existe documentación sobre otro mural que en vez de estar en el frente del edificio, se encontraba en la pared posterior de uno de los recintos de la cima del edificio, puntualmente en la pared posterior donde se supone se ubicaba el Ídolo de Pachacamac. La fotografía con la que contamos presenta tres dibujos, aparentemente de plantas, realizados en tonos ocre y cremas, y que tienen lo que corresponde a lo que serían sus raíces en el aire (véase fig.9).

Pensamos que cada uno de estos murales formaba parte de un mural mayor, de forma que el Templo Pintado se constituía como soporte de una gran escena o tema. Consideremos a este edificio como el espacio más idóneo para representar la totalidad o, por lo menos, gran parte de la iconografía relacionada con las actividades del edificio, si seguimos la idea más aceptada por los investi-

⁹ No hemos podido encontrar referencias exactas a la razón del nombre.



FIGURA 16: TEXTIL
PERTENECIENTE A LA COLECCIÓN
DEL MUSEO DE SITIO DE
PACHACAMAC.

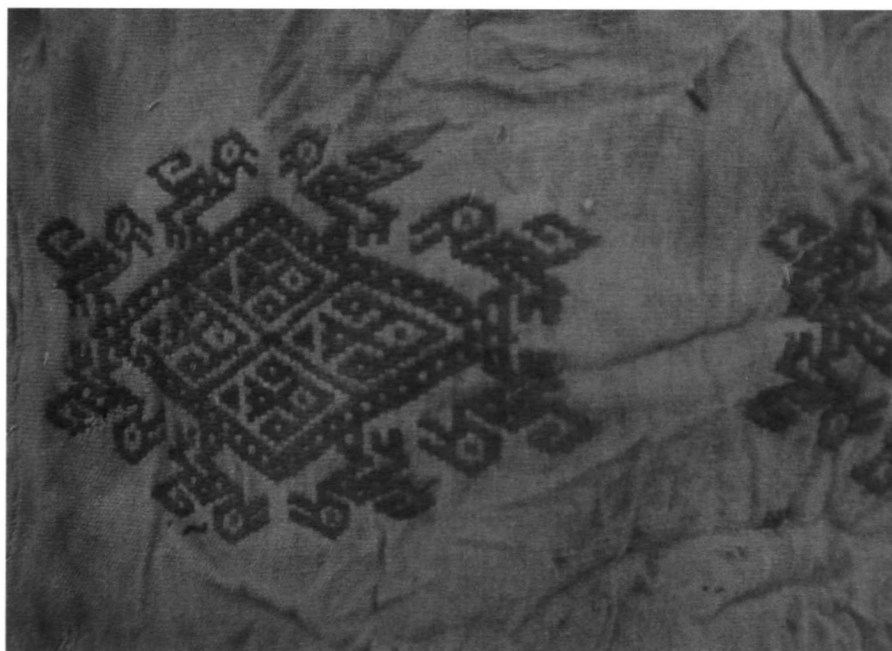


FIGURA 17: TEXTIL
PERTENECIENTE A LA COLECCIÓN
DEL MUSEO DE SITIO DE
PACHACAMAC.



FIGURAS 18 Y 19: VASIJAS
PERTENECIENTES AL INTERMEDIO
TARDÍO, COLECCIÓN DEL MUSEO
DE SITIO DE PURUCHUCO.



FECHA	PERÍODOS	CULTURAS	EDIFICIOS PACHACAMAC
1533	Horizonte Tardío	Inca	↑ Templo del Sol Acllahuasi Pirámides C/ Rampa
1470	Intermedio Tardío	Ischma	
1100	Horizonte Medio	Wari??	Templo Pintado ↑ Templo Rojo ↑ Templo Viejo
800	Intermedio Temprano	Lima	Cementerio Max Uhle Urpiwachac / Adobitos
200	Horizonte Temprano	Blanco s/R Negativo	Evidencias no bien definidas Cementerio El Panel
0	Período Inicial	El Panel	

FIGURA 20: CUADRO DE PERIODIZACIÓN DE LA COSTA CENTRAL.

gadores, de que este edificio correspondía al Templo de Pachacamac que describe Miguel de Estete y probable centro del culto a la llegada de los españoles. Entonces podríamos estar hablando que el Templo Pintado, como templo, fue de mucha importancia e influencia en el desarrollo de la ideología y religión de la costa central en los tiempos tardíos prehispanicos, lo que usualmente se conoce como la época Ischma, correspondiente al Intermedio Tardío de la periodificación clásica de la arqueología peruana (fig. 20). Estos murales son entonces, probablemente, escenas o temas relacionados con el culto de mayor influencia en la región y con la probada influencia Pan-andina, para la época incaica. Por lo que pensamos que estas representaciones son ejes de la llamada iconografía Ischma. Las líneas graficas de los dibujos, así como la forma de esquematización de las figuras, están en conexión con el resto de representaciones iconográficas locales conocidas.

Cuando hablamos de escenas o temas, retomamos un poco la controversia expuesta por Makowski (2001) para el caso de la iconografía moche, en la que básicamente se reconocen dos líneas de interpretación y análisis de la iconografía. Una que plantea el concepto de “tema” en el sentido de que en su definición, “es el patrón de referencia para la composición de una escena compleja, y como tal, la representa en su versión más amplia posible. El tema cumpliría de este modo el papel del modelo listo para reproducirlo. Los artesanos podían optar por hacerlo fielmente y en toda extensión o, adaptar el tema- modelo a soportes materiales y técnicas utilizadas, lo que eventualmente implicaría un recorte o el énfasis en algunos detalles en desmedro de otros” (Makowski, 2001:176). Esta línea de investigación, es sumamente aceptada tradicionalmente.

La otra línea que Makowski define en su trabajo, como una de estas líneas de análisis de la iconografía mochica, y que pensamos que de alguna manera se ha extrapolado al resto de la discusión iconográfica de la arqueología peruana es la que “... insiste en el carácter abierto del tema que carece de función de modelo grafico, y puede ser considerado como una unidad narrativa, no existiendo ningún limite que determine su amplitud o el grado de reducción... Todos los motivos se organizan formando un ciclo cerrado, en la

cada figura y cada escena remite a otra mediante un juego de asociaciones y llamadas, ubicándose en un episodio preciso de la secuencia de ceremonias. Conforme a esta interpretación, al iniciar su obra el artista hacia una selección previa del aspecto simbólico de la acción ritual o del episodio mítico que quería representar” (Makowski, 2001: 176)

Esta claro que estas líneas de trabajo representan las posturas extremas de esta discusión. El mismo Makowski lo reconoce, al señalar que en una de las líneas¹⁰ piensa que la iconografía mochica se compone de unidades independientes de diseño y cada una posee un significado propio, mientras que para la otra línea¹¹ el repertorio iconográfico se compone de motivos de diferente grado de complejidad, que mantienen numerosas conexiones con los demás, A menudo diferentes temas se combinan en la misma composición, ya que en todas las imágenes se plasmarían aspectos de una sola tradición (Makowski, 2001:177). Así, en realidad cada representación sería una escena de la gran narración de la ideología mochica. Eso condiciona que una este centrada en la descripción, pues necesita identificar temas precisos, y la otra en entender de manera global la narración, para así poder comprender cada una de las representaciones. Makowski termina proponiendo una tercera línea de investigación, basada en el método de Panofsky, adaptada a una realidad muy precisa de esta iconografía que cuenta con una gran complejidad figurativa, que según Makowski puede reemplazar parcialmente las fuentes escritas, en relación con la imagen.

En nuestro caso esta claro que la riqueza figurativa no es la mochica, pero hay una diferencia, y es que nosotros tenemos dos fuentes escritas distintas que hacen referencia a Pachacamac. La iconografía Ischma, que parece estar ligada al Santuario, y los mitos y crónicas que nos hablan del “dios” Pachacamac¹². “El mito de Pachacamac y Vichama”, recogido por Antonio de Calancha, y “La relación de Dioses y Hombres de Huarochiri”, recopilada por José María Arguedas.

Estas fuentes escritas nos permitirán tener una idea si las representaciones del Templo Pintado corresponden a un “tema” o una “narración”. Es partiendo de esta idea, que pensamos que los murales del Templo Pintado en su totalidad, constituyen uno de los niveles más altos de personificación de esta iconografía, al haber representaciones en otros soportes que nos relacionan con esta de mayor nivel. De ahí la importancia de tratar de entender todos los murales como uno solo, o intentar demostrar que cada uno de ellos funciona de una manera independiente. Son varios temas o uno solo, es un tema completo modelo de las representaciones Ischma o diversas partes de la narración principal de la iconografía Ischma.

Partiendo de lo expuesto en líneas anteriores, es clara la importancia de intentar entender estos murales también como si se trataran de un solo gran dibujo. Esto ya fue enunciado por Jhal Dulanto (2001), quien señala la idea que el orden vertical de los murales asemejaría al orden mítico de la vida, teniendo al Ídolo de Pachacamac

¹⁰ Para mayor información sobre esta postura, véase Chistopher Donan (1975, 1976 y 1985)

¹¹ Para esta línea de interpretación, el ejemplo principal se puede encontrar en Ann Marie Hocquenghem (1984: 1987)

¹² Pachacamac, significa el “hacedor del mundo” y pensamos fue el nombre quechua para el nombre de Ischma, que correspondería a la lengua que se hablaba en la región antes de la llegada de los Incas a la costa central del Perú.

como eje central. Esta afirmación es muy plausible, pero carecemos de un mayor cuerpo de imágenes que nos confirmen esta idea. Dulanto observa la presencia de elementos marinos abajo, plantas intermedias y aves vinculando al mundo de arriba con el de abajo. En contra de esta idea está la presencia parcial de murales anteriores, que dejan ver que las representaciones anteriores, no necesariamente se ajustarían a esta idea.

Este es el momento donde hemos expuesto nuestro *corpus* y la problemática en la que está inmerso. Sin embargo, antes de intentar trabajar con las fuentes escritas es pertinente revisar algunas conclusiones sobre estas representaciones, que intentaremos comparar con las fuentes escritas. Como ya dijimos, asumiendo que este es el Templo de Pachacamac y que es el templo al cual se refieren estos relatos.

La primera conclusión es que hay que hacer una primera división en cuanto a los murales y es que uno de ellos se encontraba en la parte interna, mientras que los otros se colocaban en la parte externa. Así que probablemente el interior no fue parte de la misma composición. Por otro lado, la contemporaneidad de los murales no es necesariamente cierta, aunque son consistentes estilísticamente.

El único elemento articulador que encontramos entre los distintos murales es que se trata de seres vivos, de la naturaleza y, posiblemente utilizables como sustento (maíz, peces, aves), aunque el nivel de reconocimiento de los mismos, no nos permita sostenerlo. Sin embargo, es claro también que si hubo la intención de diferenciar lo que se estaba dibujando, debemos pensar que probablemente se estaban representando seres reales, efectivamente existentes.

En la línea de la discusión entre lo temático y lo narrativo, debemos reconocer la existencia de la idea de movimiento, tanto en el mural de los peces, como en el de las aves en picadas, difícilmente relacionables entre sí. Desconocemos además el patrón de presencia de peces y aves que van en distinta dirección, en el mural de los peces, por carecer de una figura total confiable. Dentro de lo que hemos expuesto, no parece haber ninguna lógica para el cambio de dirección de algunas figuras, dentro de un mural, con clara dirección mar – tierra.

Estas conclusiones nos van a servir después de revisar los relatos mencionados anteriormente, y que son:

El Mito de Pachacamac y Vichama

El Mito de Pachacamac y Vichama, es un mito recogido a raíz de las campañas de extirpación de idolatrías, realizadas por el sistema religioso colonial español entre 1617 y 1619. La recopilación exacta de este mito no es del todo clara, aparece citado en varias crónicas, pero la versión más difundida es la escrita por el Padre Antonio de Calancha en 1639.¹³

¹³ Esta versión fue escrita aparentemente utilizando pasajes de una obra anterior, la del jesuita Luis Teruel, obra de la que se conoce que existió, pero que se encuentra perdida (Duviols, 1983).

Es importante señalar que hay un relativo consenso, desde Antonio de Calancha, de que el Mito de Pachacamac- Vichama refleja las creencias básicas de los Yungas, entendiendo por estos a los pobladores costeños (Duviols, 1983). Si bien la versión de Calancha parece ser la más completa, por tener una gran elaboración erudita, existe una versión anterior¹⁴, que forma parte de la *Carta Anual de la Provincia del Perú de 1617*, y que se encuentra en los archivos de la compañía de Jesús, en Roma. El redactor de la carta probablemente realizó una selección de las informaciones que tenía a mano, escogiendo las más significativas, por lo que la versión del mito aunque es más resumida que la de Calancha, está definitivamente menos contaminada por el culturismo de Calancha y probablemente está más cercana a la versión indígena.

“Por ser grande el numero de guacas que se yba descubriendo pregunto el visitador en algunos pueblos el origen dellas y dixerone una historia que, aunque es ridicula, la pondré aquí: Dizen ser traddicion entre ellos que en tiempo antiguo ubo una grande seca y falta de comida en esta tierra y que en ella salio una vieja al campo a buscar algunas raizes // que comer y estandolas buscando con muchas lágrimas bajo del cielo y el sol y preguntandole la causa de su llanto le prometio facil remedio y le mando se ynclinasse como de antes estaba cogiendo sus rayzes. Hizolo ella y el salto por encima della como quien juega el juego de los officios y deste salto quedo preñada y al cabo de quatro dias pario un hijo,. Apenas avia parido quando luego llego alli el Pachacama (que es una guaca muy célebre y muy comun en este reino, y esta a quatro leguas de Lima junto al mar a la parte del zur; el qual despedaco el muchacho a vista de la madre y le dio los dientes como semilla de mais, los guesos para semilla de yerbas y camotes y la carne para semilla de pepinos y otras frutas y desde entonces aca dizen no aver avido falta de estas cosas. Fuesse el Pachacama y volvio el sol y hallando a la madre desconsolada por muerte de su hijo hizo que el ombbligo que el habia enterrado en cierto lugar saliesse otro muchacho hermoso a quien llamo unos dizen Vichama, otros Villama. Deste quentan que andubo peregrino muchos años y visito todo el mundo y que en el ynterin el Pachacama mato a su madre y hecha pedacos la dio a comer a condores y gallinazos. Buelto Bichama a su peregrinacion y sabiendo lo sucedido, busco y junto los guesos de su madre y consolo decirle :- Madre levantate, la resuscito: pero queriendo vengar su muerte y no pudiendo hazerlo en el Pachacama que ya se avia huido por la mar al lugar donde oy esta executo su colera y enojo en los curachas y en el resto de los yndios. A los curacas principales convirtio en piedras que fuessen guacas adoradas como dioses y a los yndios plebleios en piedras ordinarias y porque no quedasse sin yndios la tierra caieron del cielo tres buebos, uno de oro de que proceden los curacas y principales otro de plata de que sus mujeres y otro de que proceden los yndios plebeyos” (Arch. Societatis Jesu, Roma. Peruana Litterae Annuae, T.III.Perú 14, fol. 54- 54v., en Duviols, 1983).

¹⁴ Duviols presenta también esta versión en la obra ya citada.

Pensamos, de todas maneras, que el trabajo de Calancha puede ser valioso para explicar las características y trasfondos de estos mitos, debido a la posibilidad de ser un texto más profundo en el relato y menos resumido, aunque tenga que pasar por el proceso de filtro necesario para estos casos. En él leemos *“Que no avia en el principio del mundo comidas para un onbre i una mujer que el Dios Pachacamac avia criado, murio de anbre i quedo una sola muger que saliendo un dia a sacar raices de yervas entre espinas, con que poderse sustentar alcanpo, alço los ojos al Sol, i entre abundantes lagrimas i quexosos suspiros le dijo así: Amado Criador de todas las cosas, para que me sacaste a la luz del mundo, si avia de ser para matarme con anbre?... y como, si eres el que repartes luces, muestras ser tan miserable negándome el sustento? No pareces piadoso.*

Estas y otras ternuras y desesperaciones decia afligida al Sol, estímulos de la ambre que cria rabias; compadecido el Sol bajo alegre, saludola benigno, i pregunto la causa de su lloro, fingiéndose ignorante” (Antonio de Calancha, 1977 [1638]).

“Pero Pachacamac porque nadie otra vez se quexase de la providencia de su padre el Sol de que no producía mantenimientos, ni la necesidad obligase a que a otro que él se le diese la suprema adoración. Senbró los dientes del difunto i nació el maíz, semilla que se asemeja a los dientes; senbró las costillas i guesos, nacieron las yucas, raíz que redonda tiene proporción en lo largo y blanco con los guesos, i las demás frutas desta tierra que son raíces. De la carne procedieron los pepinos, pacayes, i lo restante de sus frutos i arboles, i desde entonces ni conocieron anbre, ni lloraron necesidad, deviendo al Dios Pachacamac el sustento i la abundancia, continuando de fuerte su fertilidad la tierra, que jamás a tenido con extremo anbres la posteridad de los lungas”. (Antonio de Calancha, 1977)

“No uvo bien comencado su ausencia, quando el Dios Pachacamac mató a la que ya era vieja, i la dividio en pequeños trocos, i los izo comer a los cuervos Indicos que llaman gallinacos, i a los buytres Peruanos que llaman condores; i los cabellos i guesos guardó escondidos en las orillas del mar; crió onbres i mugeres que poseyesen el mundo, i nombró Curacas y Caziques que lo gobernasen” (Antonio de Calancha, 1977).

“Preguntó por los guesos de su madre, supo donde estaban, fuelos conponiendo como solian estar, i dando a su madre la resucitó a esta vida, i trató de la venganca, porque solo ella aplacara el furor, como de otro dijo Ovidio, i fue disponiendo el aniquilar al Dios Pachacamac, pero él por no matar a estotro hermano, enojado con los onbres, se metio en la mar en el sitio i parage donde ahora está su templo, i oy el pueblo i valle se llama Pachacamac de quien vamos ablando”. (Antonio de Calancha, 1977).

Como podemos comprobar el mito en los dos textos es básicamente el mismo, pero la recopilación de Calancha es más rica en figuras impuestas por él, por lo que nos brinda más detalles el Mito.

Dioses y Hombres de Huarochiri

Se trata de una narración quechua recogida por Francisco de Avila en 1598, y que fue traducida del quechua posteriormente por el famoso escritor peruano José María Arguedas, quién nos dice "...*"Dioses y hombre de Hurochiri" es el único texto quechua popular conocido de los siglos XVI y XVII y el único que ofrece un cuadro completo, coherente, de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú antiguo ... es el mensaje casi incontaminado de la antigüedad, la voz de la antigüedad transmitida a las generaciones por boca de los hombres comunes que nos hablan de su vida y de su tiempo.*" (Arguedas, 1966: 9-10).

Nosotros personalmente no somos tan optimistas con respecto a esta fuente, ni con la traducción realizada por Arguedas en 1966, pero queda claro que es uno de los textos quechua menos contaminados a los que tenemos acceso, además de ser de relevancia directa para nuestro caso, ya que la zona de Huarochiri corresponde a la sierra del actual departamento de Lima, (véase fig. 3). Durante época prehispánica la población de la sierra de Lima, llamada "Yauyos" y la de la costa, llamada "Yungas"¹⁵, dan muestras de permanentes antagonismos (Sánchez 2000; Cornejo 2000). En los mismos textos encontramos referencias a este antagonismo, que se refleja con la aparición de Pariacaca, como un nuevo comienzo ligado a la expulsión de los yungas.

"...Y estos pueblos, los pueblos de toda región, tenían muchos yungas. Por eso aumentaron tanto al principio y, como se multiplicaron de ese modo, vivieron miserablemente, hasta en los precipicios y en las pequeñas explanadas de los precipicios hicieron chacras, escarbando y rompiendo el suelo. Ahora mismo aun se ven, en todas partes, las tierras que sembraron, ya pequeñas, ya grandes. Y en ese tiempo las aves eran muy hermosas, el hiritu y el caquí, todo amarillo, o cada cual rojo, todos ellos (...). Tiempo después, apareció otro huaca que llevaba el nombre de Pariacaca. Entonces, él, a los hombres de todas partes los arrojo. De esos hechos posteriores y del mismo Pariacaca vamos hablar ahora. En aquel tiempo tiempo existió un huaca llamado Cuniraya, existió entonces. Pero no sabemos bien si curinaya fue antes o después de Pariacaca, o si ese Cuniraya existió al al mismo tiempo o junto con Viracocha, el creador del Mundo." (Arguedas, 1966: 21).

Es en realidad con relación a Cuniraya, donde encontramos referencias directas a Pachacamac o a su Santuario, y no esta clara su relación con Pariacaca, pero parece corresponder a una referencia anterior, por lo menos así lo interpreto de Avila (1598), que fue el primero que recopiló los relatos de Cuniraya.

En el relato aparece Cuniraya engañando a Cauvillaca, para estar con ella, y fruto de este engaño Cauvillaca da a luz a un hijo pero al verse engañada corre hacia el mar. El relato narra como Cuniraya persigue a esta princesa y durante el recorrido va

¹⁵ Estamos adoptando el uso del término Yungas y Yauyos de manera un tanto libre, apartándonos de la discusión que implican esos términos.



FIGURA 21: VISTA DE LAS ISLAS PACHACAMAC DESDE EL TEMPLO DEL SOL, SANTUARIO DE PACHACAMAC.

encontrándose con una serie de animales y anécdotas, que explican su intervención en el mundo. Finalmente la princesa Cauvillaca se hunde en el mar, convirtiéndose en las islas que se encuentran frente al Santuario de Pachacamac (fig. 21) “...Por haber parido el hijo inmundo de un hombre despreciable, voy a desaparecer” dijo, y diciendo, se arrojo al agua. Y allí hasta ahora, en ese profundo mar de Pachacamac se ven muy claro dos piedras en forma de gente que allí viven. Apenas cayeron al agua, ambas se convirtieron en piedra” (Arguedas, 1966: 25).

Es después de esta persecución infructuosa de Cuniraya, cuando aparece Pachacamac dentro del texto. “Y volvió hacia Pachacamac, y allí entonces, llego hasta donde vivían dos hijas jóvenes de Pachacamac. Las jóvenes estaban guardadas por una serpiente. Poco antes de que llegara Cuniraya, la madre de las jóvenes fue a visitar a Cavillaca en el fondo del mar en que ella se arrojó; el nombre de esa mujer era Hurpayhuachac. Cuando la mujer salió de visita, este Cuniraya Viracocha hizo dormir a la mayor de las muchachas, y como pretendió el dormir con la otra hermana, ella se convirtió en paloma y se echo a volar. Y por eso, a la madre, la llamaron: “la que pare palomas” (Arguedas, 1966: 27).

Después de esta referencia, aparece otra referida a “Urpiwachac”, esposa de Pachacamac, en la que se señala la enemistad que se gana por visitar a la princesa fugitiva en el mar. Es aquí donde encontramos una nueva característica de Urpiwachac, y es que es la única que criaba “peces”. “En aquel tiempo, dicen, no existía ni un solo pez en el mar. Únicamente la mujer a quien llamaban “La que pare palomas” criaba (peces) en un pequeño pozo que tenía en su casa. Y el tal Cuniraya, muy enojado”: Por que esta mujer visita a Cauvillaca en el fondo del agua?”, diciendo, arrojo todas las pertenencias de Urpayhuachac al gran mar. Y sólo desde entonces, en el lago grande, se criaron y aumentaron mucho los peces.” (Arguedas, 1966: 28 y 29).

Es tentador pensar que esta referencia de Urpiwachac, como criadora de peces en un pozo cerca de su casa, esta posiblemente ligada a la laguna que existía en el Santuario en épocas prehistóricas, así como relacionar este fragmento de manera directa con nuestro mural de los peces. Aunque si este fuera el caso, el mural no intenta expresar grafica-

mente ni contamos la leyenda de manera precisa, sino más bien hacer una referencia a la misma o a la característica de este personaje Urpiwachac. Esto explicaría también, porque el mural de los peces estaría afuera del Templo, en el frontis, y no dentro, donde se encontraría la iconografía más relacionada directamente con Pachacamac.

Tomando en cuenta estos relatos llegamos a la conclusión que si bien Pachacamac en quechua significa el “Creador del Mundo” o el que “Anima el Mundo”, no existe una referencia a este como creador del mundo, tal como nosotros lo entendemos. Más bien, esta centrado en las diversas acciones que traen la vida a los seres de la naturaleza, apareciendo más como el que sustenta y posibilita la vida, que como el de creador del universo. Los mitos nos proveen de algunas de las supuestas características que tendría Pachacamac, la de ser el animador del mundo, mas que su creador.¹⁶

Ninguno de los dos relatos se corresponden con versiones directas de la zona donde se encuentra el Santuario, sino que en ambos casos son mitos provenientes de otras regiones, donde la divinidad principal no es Pachacamac, pero donde no pueden evitar hacerle referencia. Es por eso que creemos, que no necesariamente tenemos el relato del mito de Pachacamac, sino quizás relatos relacionados. Esto complicaría la idea de tratar de ligar estos relatos a los murales y buscar en estos las narraciones de aquellos. Los murales podrían estar referidos a cualquier otro relato no conocido hasta la actualidad, lo que nos limitaría nuestro entendimiento del problema en el nivel medio de análisis.

Parece claro que estos murales no están contándonos una historia, como así se ha propuesto, para la iconografía figurativa mochica, sino que probablemente corresponden a representaciones más simbólicas, donde la ubicación y dirección de los motivos tiene un contenido y significado más simbólico que buscar establecer una secuencia narrativa. Pensamos, en la línea enunciada por Dulanto (2001), que estos diseños se organizan alrededor de un eje central en el templo, y que su posición tiene un significado dentro del mito o del ritual ligado al Templo Pintado, (expresado por la misma dirección de los seres representados), por lo que su ubicación no es aleatoria. Es así que estos mismos diseños, que también aparecen en distintos objetos ceremoniales que constituyen distintos soportes para las representaciones iconográficas, ligarían a los objetos al templo y a la actividad que allí se desarrolla.

Pensamos que la iconografía ischma repite estos motivos, evocando el mito o la creencia, aunque quizás evocando el ritual, las identificaciones religiosas, sociales y culturales que se expresan en los ritos que tenían lugar en este edificio. Es por eso que se representan en textiles y vasos ceremoniales, de metal y cerámica, diseños aislados posibles de identificar en el Templo Pintado. Pensamos que un próximo trabajo en esta línea nos podría ofrecer más luces sobre estos diseños, sobre si se corresponden con “filiaciones” de algún tipo y, sobre si estas están relacionadas con el Santuario.

¹⁶ Existe una vinculación propuesta por Maria Rostoroswky (1992) entre Pachacamac y El culto al Señor de los milagros, una de las tradiciones cristianas más importantes del Perú, basada, entre otras cosas, por la vinculación que existe, tanto de Pachacamac como del Señor de los Milagros, con los temblores y terremotos.

Los murales del Templo Pintado si bien sirven de modelo a las representaciones en otros soportes, no lo hacen como modelo temático, sino como referenciación a una narración ligada al Santuario de Pachacamac, y al culto que en él se daba. Del mismo modo, proponemos que estos diseños son los articuladores de una Iconografía Ischma más vinculada a lo esquemático que a lo figurativo. Estas filiaciones y relaciones, presentes a través de estos objetos, están ligadas a una manifestación cultural compleja, que tiene su centro en el Santuario de Pachacamac.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, José María (1966): "Dioses y Hombres de Huarochiri". Traducción de la Narración quechua recogida por Francisco de Avila (1598?). Museo Nacional de Historia y IEP, Lima.
- BUENO MENDOZA, Alberto (1974): "Cajamarquilla y Pachacamac: Dos ciudades de la Costa Central del Perú" *Boletín de Antropología americana* 36:171 – 201. Instituto panamericano de Geografía e Historia, D.F. México.
- (1982): "El Antiguo Valle de Pachacamac. Espacio Tiempo y Cultura" *Boletín de Lima* 4 #24, Lima.
- BONAVIA, Duccio (1974): *Ricchata Quellccani*, Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú. Lima- Perú.
- CALANACHA, Fray Antonio de la (1977 [1638]): *Coronica Moralizadora del Orden de San Agustín en el Perú, con sucesos ejemplares vistos en esta monarquía*, Barcelona.
- CORNEJO GUERRERO, Miguel (2000): "La Nación Ischma. y la provincia Inka de Pachacamac" *Arqueológicas*, n° 24. Museo nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.
- DULANTO BRESIA, Jalh (2001): "Dioses de Pachacamac: El Ídolo y el Templo", en *Dioses del Antiguo Perú*. Banco de Crédito del Perú, Lima. Perú.
- DUVIOLS, Pierre (1983): "El Contra idolatriam de Luis Teruel y una visión primeriza del mito de Pachacamac – Vichama.", *Revista Andina*, Tomo 1, n° 2, Diciembre, Cuzco – Perú.
- FRANCO, Regulo (1988): *Pachacamac: Centro Ceremonial de la Costa Central*. Instituto Nacional de Cultura, Lima
- (1993): "El Centro Ceremonial de Pachacamac: Nuevas evidencias en el Templo Viejo", *Boletín de Lima*, 86: 45-62. Lima.

- MAKOWSKI HANULA, Cristóbal (2001): "Ritual y narración en la Iconografía Mochica", *Arqueológicas*, 25: 205-223. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia. Lima.
- PAREDES BOTANI, Ponciano (1985): "La Huaca Pintada o El Templo de Pachacamac" *Boletín de Lima*. Año 7, #41. Lima.
- (1991): *Los Incas y El Antiguo Perú, 3000 Años de Historia*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid.
- PAREDES BOTANI, Ponciano y Regulo FRANCO (1983): "Limpieza, preservación y Excavaciones en el Templo Pintado de Pachacamac". Informe de Campo, INC, Centro de investigación y restauración de bienes Monumentales. Museo de sitio Pachacamac. Lurín, Perú.
- (1989): "Proyecto: Templo Viejo de Pachacamac. 2 Temporada". Segundo informe parcial, agosto 1989, MSPACH y Fundación Augusto Wiese.
- RAVINES, Roger (1990): *Pachacamac: Santuario Universal*, Editorial Los Pinos E.I.R.L., Lima, Perú.
- ROSTOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María (1978): *Señoríos Indígenas de Lima y Canta*. Instituto de Estudios Peruanos, IEP. Lima
- (1981): *Recursos Naturales Renovables y Pesca, Siglos XVI y XVII*. Instituto de Estudios Peruanos, IEP. Lima.
- (1989): *Costa Peruana Prehispánica*. Instituto de Estudios Peruanos, IEP. Lima.
- (1992): *Pachacamac y el Señor de los Milagros, "Una Tradición Milenaria"*. Instituto de Estudios Peruanos, IEP. Lima.
- SÁNCHEZ BORJAS, Ángel (2000): "Relaciones sociales serrano costeñas durante el Intermedio Tardío en el valle de Lurín." *Arqueológicas*, n° 24. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.
- SHIMADA, Izumi (1991): "Pachacamac Archeology: Retrospect and prospect" en: *Pachacamac*. A reprint of the 1903 editions by Max Uhle. The University Museum of Archeology and Anthropology. University of Pennsylvania, Philadelphia.
- UHLE, Max Frederick (1903): *Pachacamac*. Report of the William Pepper M.D, LL.D. Peruvian Expeditions of 1896. Department of Archeology, University of Pennsylvania, Philadelphia.