

La preparación de la tumba este y su abundante y diverso contenido debe haber involucrado esfuerzo considerable de las múltiples personas o grupos con obligaciones sociales u otro tipo de obligaciones hacia los muertos y sus sobrevivientes. La inclusión de numerosos productos hechos por especialistas expertos y la presencia de materiales adquiridos por medio del comercio de larga distancia sugieren que los fallecidos tuvieron acceso directo a la producción de los especialistas, o que mantuvieron relaciones con los individuos o grupos que brindaron acceso directo o indirecto a estos bienes. El estudio morfológico y composicional de las puntas de la tumba este brinda una forma concreta de ilustrar la compleja red de recursos comandada por los miembros de la élite Sicán.

## Bibliografía

### Bezúr, Anikó

2003 *Variability in Sicán Copper Alloy Artifacts*. Tesis doctoral. Departamento de Ciencia de Materiales y Ingeniería, Universidad de Arizona, Tucson, Arizona. ProQuest/UMI, Ann Arbor, Michigan.

### Shimada, I., S. M. Epstein y A. K. Craig

1982 Batán Grande: a Prehistoric Metallurgical Center in Peru. *Science* 216: 952-959.

### Shimada, Izumi

1994 «Prehispanic Metallurgy and Mining in the Andes: Recent Advances and Future Tasks». En *In Quest of Mineral Wealth: Aboriginal and Colonial Mining and Metallurgy in Spanish America*, editado por Alan K. Craig y Robert West, pp. 37-73. *Geoscience and Man* 53. Universidad Estatal de Louisiana, Baton Rouge, Luisiana, Estados Unidos.

### Shimada, Izumi y Jorge Montenegro

1993 El poder y la naturaleza de la élite Sicán: una vista de la tumba en Huaca Loro, Batán Grande. *Boletín de Lima* 15 (90): 67-96.

## Los vasos en la orfebrería Sicán

Paloma Carcedo

### Introducción

Entre la caída de Moche (hacia 750 d. C.) y la época de florecimiento de la cultura Sicán o Lambayeque hubo un periodo en el que se mezclaron costumbres e ideologías de diferentes fuentes, tanto serranas como costeñas, lo que originó una nueva ideología que tuvo por centro político, administrativo, religioso y cultural el área que actualmente conocemos como Santuario Histórico Bosque de Pómac. Allí se construyó un complejo piramidal que marcó la época de florecimiento y auge de esa cultura (900-1100 d. C.). Este periodo, Medio o clásico, como toda etapa de florecimiento de una cultura, constituyó un marcador del estilo.

Uno de los aportes más fascinantes que nos ha dejado la cultura Sicán son los impresionantes ajuares funerarios caracterizados por extraordinarios objetos metálicos y orfebrería encontrados en las tumbas de élite ubicadas en el Santuario Histórico Bosque de Pómac<sup>1</sup>. Desde las primeras apariciones de estas piezas en el mercado nacional e internacional, así como en colecciones públicas y privadas<sup>2</sup>, hasta las excavaciones científicas realizadas por el Proyecto Arqueológico Sicán (PAS)<sup>3</sup>, la cantidad de piezas de oro, plata y cobre vinculadas a las tumbas de esta área resulta asombrosa.

Si bien es cierto que dentro de la orfebrería las piezas más conocidas son las máscaras y los *tumis*, ambos con la representación del rostro de la deidad sicán<sup>4</sup>, los vasos encontrados en

<sup>1</sup> El complejo lo forman las majestuosas pirámides truncas de adobe de la Huaca Lercanlech o Rodillona, la más monumental y alta del complejo, Huaca Loro, Huaca Las Ventanas, quizá la más importante por estar en el centro del complejo, Huaca Corte, Huaca La Merced y Huaca Colorada.

<sup>2</sup> Anzte (1930) publica objetos reunidos entre 1875 y 1925 por Heinrich Brüning. Valcárcel (1937, 1938) y Tello (1937a, 1937b) publican los hallazgos de objetos de oro que llegaron a formar parte de los fondos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP). Parte de estos fondos fueron robados en 1981. A finales de la década de 1950 y la década de 1960, saqueos importantes fueron a colecciones públicas y privadas del Perú, Estados Unidos y Alemania. Ver también Carcedo y Shimada 1985.

<sup>3</sup> Durante 1990-1992, 1995-1996, 2006 y 2008.

<sup>4</sup> El *tumi* se utiliza como símbolo del Perú en numerosas empresas oficiales. Para lectura sobre los tumis ver: Carcedo 1998.

estas tumbas de élite forman un complejo corpus, muy poco conocido y pocas veces publicado, que sintetiza de manera espectacular, tanto morfológica como iconográficamente, las influencias serranas y costeñas de las culturas Huari/Tiahuanaco, Pachacámac y Moche. En este estudio se analiza la variedad estilística e iconográfica<sup>5</sup> de las formas y los diseños de los vasos metálicos, que es mucho más repetitiva y se estructura de manera distinta a la iconografía narrativa que usaron sus antecesores moches en los vasos de cerámica o los chimúes en los de metal.

### Los vasos: formas y estilos

Las enormes cantidades de objetos de metal que se han encontrado en los entierros de élite del Santuario Histórico Bosque de Pómac —y que no se han hallado en ningún otro sitio de Lambayeque—, así como sus características y variedades de formas, tecnologías y diseños, son indicios suficientes para pensar que el valle medio de La Leche albergó un estilo propio fácilmente imitable, lo que originó que los objetos encontrados o fabricados allí fuesen vistos como diagnósticos para definir esta cultura.

Disponer de información sobre un conjunto de más de 300 piezas de oro procedentes de una sola tumba del Santuario Histórico Bosque de Pómac, en Batán Grande —de las cuales unos 200 son vasos<sup>6</sup>—, y los continuos trabajos de investigación que como miembro del PAS ha realizado la autora durante más de veinte años<sup>7</sup>, ha hecho posible reunir un corpus de más de 300 vasos con los que se ha podido definir categorías, estilos e iconografías típicas en este tipo de soporte metálico. La mayoría de los estilos culturales precolombinos han sido determinados por estudios analíticos de restos de cerámica. Estos identifican varios indicadores a través de los cuales se pueden establecer pautas para determinar un estilo. Muy pocas veces el metal —y en particular los vasos de oro y plata— ha sido estudiado y visto como indicador de estilo<sup>8</sup>. Varios

5 Por espacio no se explica la tecnología en los vasos; se explicará en una futura publicación. Ver para objetos suntuarios: Carcedo 1992; Carcedo 1998; Griffin y Shimada 1994.

6 El conjunto de objetos se encuentra en una colección en Estados Unidos. La primera vez que tuve información sobre este 'tapado' fue en 1981, gracias a una foto proporcionada por Junius Bird, curador emérito del Departamento de Antropología del American Museum of Natural History de Nueva York. El doctor Bird me animó a estudiar las piezas de metal encontradas en Batán Grande, almacenadas en instituciones públicas y privadas tanto de Estados Unidos como de Europa y del Perú. La foto del 'tapado' fue publicada por primera vez en Carcedo y Shimada 1985.

7 En las décadas de 1960 y 1970, grandes coleccionistas compraron gran cantidad de piezas, muchas de las cuales forman actualmente parte de los fondos del Museo Oro del Perú, en Lima; Dallas Museum of Art, Metropolitan Museum of Art, en Nueva York; y Birmingham Museum of Art, en Birmingham, Alabama; todos ellos en Estados Unidos y del Hamburg Ethnological Museum y Ethnological Museum de Dahlem, Berlín, ambos en Alemania.

8 La escasez de evidencias de cerámica en Colombia motivó a Clemencia Plazas a realizar una tipología de estilos precolombinos a base de los objetos de oro que alberga del Museo del Oro de ese país.

factores explican esta carencia: a) los escasos objetos metálicos que hasta hace poco se habían encontrado en contextos arqueológicos ajenos a la costa norte del Perú; b) la escasez de ellos en las instituciones públicas y privadas en comparación con la cerámica; c) los pocos especialistas que quieren dedicarse a estudiar e investigar los metales, quizá pensando de antemano que constituyen simples adornos y que su estudio es secundario como indicador cultural, en relación con otros soportes más tradicionales, como la cerámica y la arquitectura.

Los descubrimientos en estas últimas décadas de tumbas de personajes de la élite moche —como aquellos de las tumbas de Huaca Rajada<sup>9</sup>, las sacerdotisas de San José de Moro<sup>10</sup>, la Dama de Cao<sup>11</sup>, los individuos recientemente descubiertos en Ucupe<sup>12</sup> (y de la élite de Sicán), recuperados por las excavaciones del PAS y del Museo Nacional Sicán— nos permiten inferir que mediante el metal se pueden descifrar códigos y símbolos que establecen no solo el estatus social y político, sino también filiaciones divinas, cultos y rituales relaciones con el mundo de arriba y de abajo, con los ancestros y las estaciones secas y húmedas, entre otras. Al mismo tiempo, los análisis morfológicos, iconográficos, estilísticos y técnicos nos ayudan a entender las influencias o los desarrollos propios de formas, conceptos y tecnologías usados por los artesanos y, sobre todo, a meternos en la mente del orfebre, que debía sintetizar el universo ideológico proporcionado por la clase dirigente y transferirlo a una superficie metálica. Para ello debía disponer y estructurar determinados diseños en un espacio único y cerrado en el que interactúan todos los elementos representados, para finalmente plasmar conceptos o ideas 'legibles' para otros. Por otra parte, este universo iconográfico debía estar enlazado de alguna forma con la forma y el uso del propio objeto metálico.

Diferentes culturas antiguas peruanas han plasmado en metal formas, conceptos e ideologías que no crearon en otro soporte tridimensional como la cerámica, la piedra o la madera. Es importante tener esto en cuenta porque suele creerse que determinadas formas y diseños se deben encontrar en varios soportes utilizados por una misma cultura, pero esto no siempre es así. En las piezas de metal de la cultura Sicán vemos formas y diseños que no aparecen en otros soportes; por ejemplo, en sus vasos de metal hallamos formas y diseños que no se utilizaron en la cerámica.

Algunos investigadores<sup>13</sup> prefieren denominar Lambayeque a esta cultura y entienden como su área de desarrollo los sitios de Chotuna-Chornancap (que supuestamente pertenece al

9 Alva 2004.

10 Castillo 2008.

11 Franco y otros 2007.

12 Bourget 2009.

13 Julio Rucabado 2008. Alana Cordy-Collins 1996.

periodo temprano, aunque la evidencia disponible indica que corresponde a los periodos Medio y Tardío), Batán Grande (Periodo Medio-Florecente)<sup>14</sup>, Pacatnamú y Túcume (Intermedio Tardío y Horizonte Tardío). Desde el punto de vista arqueológico aún no contamos con suficiente información que pueda sustentar esta premisa. Por otro lado, ni en los asentamientos ‘tempranos’ de Chotuna-Chornancap en el valle bajo de Lambayeque, ni en Pacatnamú en el valle de Jequetepeque, ni en Túcume en el valle de La Leche, se han reportado la cantidad, la magnitud, el estilo o la iconografía de los objetos metálicos encontrados en el Santuario Histórico Bosque de Pómac, en Batán Grande. Por otro lado, la influencia de Sicán se ha documentado en lugares lejanos al norte y sur de la región Lambayeque y en diferentes soportes. En metal los ejemplos más importantes corresponden a los entierros encontrados en el cantón de Sigsig en Ecuador, integrante de la provincia de Azuay<sup>15</sup>. Sin embargo, hacia el sur, en los valles norteños de Chicama (El Brujo) y Jequetepeque (San José de Moro)<sup>16</sup>, en los de la costa central de Chillón, Lurín y Rímac (Ancón, Huallamarca y Pachacamac) y en los sureños de Ica y Pisco se ha encontrado influencia sicán en la cerámica y en los textiles, mas no en objetos de metal<sup>17</sup>.

En Pacatnamú y Túcume —señalados por algunos estudiosos como asentamientos de la cultura Lambayeque durante el Intermedio Tardío y Horizonte Tardío— no se han encontrado objetos metálicos de tipología Sicán. En el caso de Pacatnamú, si bien es cierto que los diseños en los textiles y la arquitectura de sus templos mantienen fuerte relación con la iconografía y formas arquitectónicas monumentales sicanes, no hay evidencias de hallazgos de metal<sup>18</sup>. En Túcume los metales encontrados están más ligados iconográfica y estilísticamente a la cultura Chimú. En resumen, la influencia de Sicán fuera del Santuario Histórico Bosque de Pómac se manifiesta mayormente en la arquitectura, la cerámica y los diseños de textiles, y en algunos casos en el uso de máscaras metálicas en fardos o entierros de estilo Sicán Medio de Batán Grande. Es muy difícil que otros elementos metálicos como *tumis* con la figura tridimensional de la deidad sicán, vasos, coronas, diademas, narigueras, brazos, y otros ornamentos metálicos típicos de los objetos suntuarios

<sup>14</sup> Grandes catástrofes naturales, como el Fenómeno de El Niño ocurrido hacia 1100 d. C. obligaron a las poblaciones a mudarse en busca de nuevas tierras, asentándose unos en el sitio de Túcume, por el norte, algunos en el valle de La Leche y otros en Chan Chan, por el sur, hasta la conquista de esta área hacia 1375 d. C. por los chimúes.

<sup>15</sup> El tesoro del Sigsig fue hallado fortuitamente en 1899 y se encuentra en el National Museum of American Indians en Washington, D. C. (Saville 2000).

<sup>16</sup> Franco 2009, Franco y otros 2007.

<sup>17</sup> Segura y Shimada este volumen. Schmidt 1929 publica textiles de Pachacámac pertenecientes a la colección de W. Gretzer en el Ethnological Museum Dahlem, Berlín, Alemania.

<sup>18</sup> Donnan y Cock 1983-1985, 1986.

sicanes se encuentren en otras áreas, ya que esta tipología parece encontrarse exclusivamente en las tumbas del Santuario Histórico Bosque de Pómac.

### Forma y estructura del diseño en los vasos

Los moches, antecesores culturales de los sicanes, no pusieron mucho énfasis en la fabricación de vasos en metal, más bien se ciñeron a un diseño simple de copa en oro, plata o cobre, libre de diseños iconográficos. Entonces, ¿de quiénes aprendieron los orfebres sicanes la tecnología y las formas tan variadas de vasos en metal que llegaron a manufacturar? En el corpus de formas de vasos metálicos estudiados hay dos claramente distintivas: el quero y el vaso doble pico. Un tercero serían los vasos comunicantes, pero son más raros.

Cuando analizamos los vasos en forma de quero, tenemos que mirar hacia al sur, hacia las culturas Huari y Tiahuanaco, cuyos ceramistas utilizaron intensivamente esta forma que fue una característica de su estilo. Entonces, ¿la forma de quero en la orfebrería sicán influencia de Huari o Tiahuanaco? Aún no tenemos datos arqueológicos suficientes para saber qué ocurrió a partir de la fase Tiahuanaco V (hacia 900-1100 d. C.). Algunos vasos de oro en forma de quero se atribuyen a la cultura Tiahuanaco y otros a Huari, pero son muy escasos los ejemplos y confusas sus afiliaciones porque proceden de saqueos. Lapiner<sup>19</sup> publicó un conjunto de piezas de oro como pertenecientes al periodo Huari Temprano. Este conjunto consta de un quero, un brazalete y dos orejeras. El quero representa una deidad felínica que sujeta en una mano a un prisionero y en la otra toma de los pelos a una figura que flota, al estilo de las cabezas trofeo. Young-Sánchez<sup>20</sup> asigna el mismo quero a Tiahuanaco. En cambio, otro quero de oro de supuesta filiación huari, según el libro *Oro del antiguo Perú*<sup>21</sup>, representa en repujado la deidad de la Portada del Sol de Tiahuanaco, pero con decoración incisa como aquel publicado por Lapiner. Es decir, ambos queros comparten formas y técnicas decorativas. ¿Serán ambos tiahuanaco o huari? Estos orfebres, como más tarde los sicanes, manufacturaron vasos de oro en forma de queros utilizando la técnica del laminado y embutido profundo. Es decir, ‘modelaron’ las piezas de metal como si fueran de cerámica.

Si la cultura Huari/Tiahuanaco influyó en la de Sicán, ¿por qué se popularizó entre los orfebres sicanes la forma de quero y no entre los ceramistas? ¿Por qué los orfebres sicanes no se

<sup>19</sup> Lapiner 1976, láminas 580 y 581. El conjunto, según Lapiner, se parece a otro que se encuentra en el American Museum of Natural History de Nueva York y que se encontró en una isla en el lago Titicaca.

<sup>20</sup> Young-Sánchez 2004: 62.

<sup>21</sup> Lavalle 1992. Oro del Antiguo Perú. Lámina 206.

conformaron con una sola forma de quero y utilizaron en metal casi la misma variedad de formas de queros que encontramos en la cerámica huari? Durante el Intermedio Tardío y el Horizonte Tardío, culturas posteriores como Chimú e Inca continuaron manufacturando la tradicional forma de quero, al mismo tiempo que la producción de vasos de metal se dispersó por toda la costa central con una forma de quero casi uniforme, que llamamos ‘vasos efigie’<sup>22</sup>. Los chimúes, que como los sicanes utilizaron la forma de quero en metal pero no en cerámica, estructuraron los diseños en los queros metálicos con complejas iconografías figurativas configurando escenas narrativas y una especie de horror al vacío, muy diferente a como lo hicieron los sicanes<sup>23</sup>. Los incas, por el contrario, no utilizaron en las superficies de los queros de metal motivos iconográficos complejos, sino más bien se valieron de diseños geométricos como los utilizados en sus queros de madera o, en todo caso, no emplearon ninguno. Por el contrario, trabajaron las superficies externas con diseños de bandas embutidas horizontales y escalonadas. El quero metálico estuvo vigente hasta la conquista española. Las diferencias principales entre una cultura y otra radican en los diseños utilizados y en la manera de estructurarlos en la superficie del vaso, mas no en la forma externa del recipiente.

Otra forma de vasos de metal es la de doble pico con o sin puente y pedestal o gollete. Esta forma adoptada y usada por los sicanes tanto en cerámica como en metal es tradicional en la cerámica nasca de la costa sur y fue introducida en el norte durante el Intermedio Temprano por los ceramistas del periodo Moche Tardío. Si bien es una forma bastante consistente en la cerámica, aparece por primera vez en metal con los orfebres sicanes, pero no hay muchos ejemplos metálicos y tampoco fue adoptada por los orfebres de culturas posteriores como la Chimú o Inca<sup>24</sup>. Es curioso que los orfebres sicanes adoptasen esta forma, y no el modelo moche de cerámica asa estribo, que se utilizó tanto en la cerámica y en objetos de metal por culturas anteriores como Cupisnique<sup>25</sup>, y adoptada tanto en la cerámica como en los objetos de metal por sus sucesores chimúes<sup>26</sup>.

Desde el punto de vista tecnológico, estos vasos fueron confeccionados con varias láminas unidas mecánicamente y metalúrgicamente<sup>27</sup>, con decoración recortada, repujada, embutida y

<sup>22</sup> Carcedo y otros 2004.

<sup>23</sup> Ver dibujo de vaso de plata chimú en este artículo.

<sup>24</sup> Rondón Salas (1965-1966) describe este tipo de vasos y los afilia a la cultura Chimú en una época en la que aún se carecía de mayor información.

<sup>25</sup> El American Museum de Natural History de Nueva York tiene dos extraordinarios vasos de oro con asa estribo que fueron catalogados como de Cupisnique y que procederían del valle de Huarmey, costa norte del Perú (Emerich 1977, figura 6).

<sup>26</sup> Lapiner 1976, lámina 600.

<sup>27</sup> Por unión mecánica se entiende el uso de elementos metálicos terceros como grapas, alambres y otros. Por unión metalúrgica se entiende utilización de calor.

engastes. Esta manufactura de piezas tridimensionales por medio de uniones de diferentes láminas se encuentra dentro de la tradición de Nazca, Moche<sup>28</sup> y Sicán<sup>29</sup>. Su manufactura es completamente diferente a aquella de los queros metálicos que fueron hechos con una sola lámina embutida. Este tipo de vaso de doble pico no es común, son pocos los documentados y, a excepción de un grupo de vasos simples sin decoración encontrados en un entierro en la Huaca de Las Ventanas en el Santuario Histórico Bosque de Pómac, no se conocen grupos de vasos iguales como ocurre con los queros, aunque sí guardan entre ellos cierta semejanza, y varía simplemente el conjunto de motivos iconográficos como animales, perros o felinos y figuras humanas.

Si existía una tradición orfebre de manufacturar vasos queros de oro en las culturas serranas del sur, que adoptaron los orfebres sicanes, también debemos tomar en cuenta que tomó un tiempo aprender las nuevas formas y tecnologías, como la embutición profunda, el repujado y el cincelado en superficies curvas. Por otro lado, no solo debieron aprender una nueva tecnología, sino también la nueva forma de estructurar en la superficie curva del vaso el esquema de los nuevos diseños iconográficos.

### Concepto del diseño

Las sociedades no son estáticas, se van transformando, moviendo y atravesando por procesos cambiantes. Normalmente estas transformaciones van unidas a cambios políticos y religiosos, y estos traen consigo cambios estilísticos. Es decir, un cambio estilístico permite ver que en ese momento y espacio ocurrió algo que modificó los íconos, los soportes en los que representaban y el ‘lenguaje’ visual o la estructuración de la representación de las imágenes fundamentalmente las religiosas.

La ‘construcción’ de la nueva ideología religiosa y su aceptación por las diferentes y dispersas poblaciones originadas después de la ruptura de la unidad moche (750-800 d. C. aproximadamente) debieron tomar tiempo no solo para ser aceptada, sino también para ser aplicada a las nuevas formas y diseños de los bienes suntuarios. Así, alrededor del 900 d. C., época floreciente de esta cultura dotada de un fuerte y poderoso poder político y religioso, capaz de dominar un extenso territorio, ella estaba preparada para manufacturar bienes suntuarios excepcionales controlados por un prestigioso grupo de poder religioso y político. Sin estas características es imposible que los bienes suntuarios alcancen el nivel excepcional que tuvieron. Los sicanes supieron transmitir su sentimiento religioso a través de los objetos suntuarios y posiblemente esto integró a los diferentes grupos étnicos (véase Shimada en este volumen). Por eso, la élite que controlaba

<sup>28</sup> Lechtman 1996: 147-162.

<sup>29</sup> Carcedo 1998.

la manufactura de los bienes suntuarios —como los vasos— tuvo que asegurarse de que el nuevo orden iconográfico impuesto era comprendido por todos.

Este orden iconográfico no solo era definido por la introducción de nuevos soportes rituales e íconos, sino también por la manera de disponerlos espacialmente en los soportes, en este caso los vasos. Todo cambio o novedad estilística toma tiempo, esfuerzo y destreza para que se aplique correctamente en un soporte. ¿Adoptaron los orfebres sicanes de los ceramistas huaris no solo la forma de quero, sino también la manera de estructurar en la superficie del vaso los elementos iconográficos?

En determinado contexto de uso social, y desde la perspectiva de quien lo visualice, un ícono puede evocar diferentes mensajes o interpretaciones según su distribución y organización en un espacio iconográfico determinado, con los otros íconos de este espacio con los que interactuará. Por ello es muy posible que en el momento de elegir, disponer y estructurar espacialmente los elementos que conforman la unidad iconográfica del vaso, los orfebres cuidasen especialmente que su 'lectura' diera a conocer correctamente el mensaje deseado. Por ejemplo, los íconos de rostros con tocado semicircular, sean frontales ([vasos 10.2 y 10.6]) o tan solo la representación posterior del tocado (vaso 10.10), van siempre en la parte superior, mientras que otros íconos acompañantes como ranas, sapos o cabezas del felino o serpiente mítica, van en la parte inferior. Este esquema se repite en numerosos vasos. El rostro nunca va en un nivel inferior.

Aunque en los vasos de metal encontramos poca variedad de diseños, estos se distribuyen de diferentes maneras y en distintos órdenes espaciales. Con excepción de los vasos con escenas relacionadas con las olas y el mar, que otorgan cierto 'movimiento narrativo' a la escena (vaso 7.4), la mayoría de los diseños de los vasos están ordenados y distribuidos en campos enmarcados, en los que predominan la simetría y repetitivas unidades básicas de diseño que dan la sensación de ser estáticos, siguiendo pautas muy parecidas a aquellas de los vasos de cerámica huari. Es decir, en lugar de escenas narrativas encontramos personajes o figuras aisladas que interactúan con elementos asociados. Por ejemplo, cuando el diseño de ave va encerrado en una sección cuadrada, como un *tocapu*, suele representarse de tres maneras: a) solo, en bandas horizontales y a diferentes alturas (8.1; 8.2 y 8.3); b) formando un diseño en damero asociado a un dibujo geométrico escalonado que termina en ola (8.4); y c) asociado a rostros antropomorfos de perfil con tocado romboidal (10.11). Por el contrario, cuando el ave no aparece encerrada en un *tocapu*, se representa asociada a figuras antropomorfas y en hileras o bandas horizontales que se repiten en la sección inferior del vaso (3.2.1 y 3.2.2), o verticales como separador de figuras importantes o de élite (3.2.2 y 3.1.6). Aquí habría que preguntarse ¿por qué un mismo elemento iconográfico, por ejemplo el ave, aparece unas veces en la parte inferior del vaso, otras separando escenas verticales y también encerrada en *tocapus* en

una banda horizontal en medio del vaso? ¿Cambia el significado de un elemento iconográfico según el lugar en que se coloca o los elementos que lo acompañan? Resulta curioso que el ícono del ave vaya acompañado siempre por figuras antropomorfas, ya sean frontales o de perfil, e incluso solo el rostro. ¿El ave es el complemento de la figura antropomorfa o se asocia a ella por alguna razón religiosa? Como bien se señala, «los modelos iconográficos parten de ideas de homologías y asociaciones que construyen el aparato conceptual. Así, la disposición de los elementos y sus asociaciones están llenas de significados» (Golte 2009: 61). Es decir, el artista utiliza elementos reconocidos por la sociedad y los reproduce en los objetos materiales, de tal manera que tanto el soporte que utiliza como el lugar donde los ubica y los otros elementos iconográficos que dispone en el mismo objeto forman un conjunto capaz de transmitir una idea o un dogma<sup>30</sup>.

### Iconografía y figuras

Lo excepcional de estos vasos es que muchos de ellos se manufacturaron en grupos, con al menos 15 piezas iguales y se enterraron encajados unos en otros. Por eso encontramos vasos iguales o muy parecidos dispersos en colecciones públicas y privadas del Perú, Estados Unidos y países de Europa. Pero que se parezcan no quiere decir que sean exactos; siempre hay algún detalle que los diferencia y, a pesar de ser iguales morfológica y estilísticamente, se aprecia que no fueron hechos por la misma mano (FIGURA 1). Grupo de seis vasos iguales.

Por forma y simbología hemos dividido los vasos en diez categorías:

#### 1. Vasos sin diseños (del 1.1 al 1.11).



FIG. 1. Foto de seis vasos de oro simples sin decoración. Categoría 1.1. Cuando se agrupan los vasos es más notorio que se parecen, pero que no son exactos. Los seis son del Museo de Oro del Perú. MOP/M-00088; MOP/M-00061 y MOP/M-00079; MOP/M-00075; MOP/M-00089; MOP/M-00065. Foto: Paloma Carcedo.

<sup>30</sup> Por ejemplo, en la iconografía cristiana, la complejidad del dogma de la Inmaculada Concepción o la maternidad de la Virgen se resume en representar a María como una mujer con la Luna bajo de los pies. Lo mismo ocurre en algunas advocaciones del martirologio y santoral católico. Por ejemplo, Santa Bárbara, que murió como mártir por defender la fe en la Santísima Trinidad, se representa con una torre con tres ventanas que representa a la Santísima Trinidad en su mano derecha, y otras veces aparece con un cáliz en la mano, que simboliza su conversión al cristianismo.

2. Vasos efigie. A su vez se dividen en:
  - 2.1. Vasos efigie con deidad con colmillos.
  - 2.2. Vasos efigie sonajas.
  - 2.3. Vasos efigie con deidad con *Spondylus* (una concha marina tropical), con representación de esqueleto o sin ella.
  - 2.4. Vasos efigie de cuerpo globular.
3. Vasos con diseños de personajes completos. A su vez se dividen en:
  - 3.1. Figuras de cuerpo entero con casquete semicircular, tocado de plumas, con báculos o sin ellos. Pueden estar de frente o de perfil (del 3.1.1 al 3.1.7).
  - 3.2. Figuras con adorno trapezoidal, tocado de plumas y báculos.
  - 3.3. Figuras que se representan en los vasos que porta en una mano el personaje principal en los entierros (del 3.2.1 al 3.2.6).
4. Vasos con incrustaciones (del 4.1 al 4.7).
5. Vasos doble pico. Se dividen en:
  - 5.1. Doble pico sin decoración, sin asa puente y sin base.
  - 5.2. Doble pico con asa puente escalonado con base o sin ella.
  - 5.3. Doble pico con gollete.
6. Vasos comunicantes con figuras.
7. Vasos con diseños de olas y animales relacionados con el mar.
8. Vasos con aves. Símbolos como en *tocapus* (8.1; 8.2; 8.3 y 8.4).
9. Vasos con formas de animales (9.1; 9.2 y 9.3)
10. Vasos decorados con elementos individuales (del 10.1 al 10.11).

1. Vasos sin decoración de imágenes (del 1.1 al 1.11). Categoría 1 figura 2. En esta categoría hay seis formas diferentes de vasos: a) en forma de quero, que a su vez presenta cinco formas diferentes (1.4; 1.5; 1.6; 1.7; 1.8); b) en forma de copa con pedestal (1.9); c) en forma de cuencos o escudillas (1.10) y de tazón (1.11); d) con perfil en forma de S y base (1.3); e) con forma de cántaro (1.2); f) vasos con base globular con gollete ancho (1.1).

Las cinco formas de quero se diferencian en la decoración por las disposiciones de las bandas horizontales repujadas sobre la superficie curva del vaso o campo de diseño. Estas áreas de diseño pueden ser más anchas o estrechas, ir en pares o no, y estar dispuestas en la parte superior e inferior del vaso, en la mitad de él, a un tercio del borde o en él. Algunos tienen forma parecida

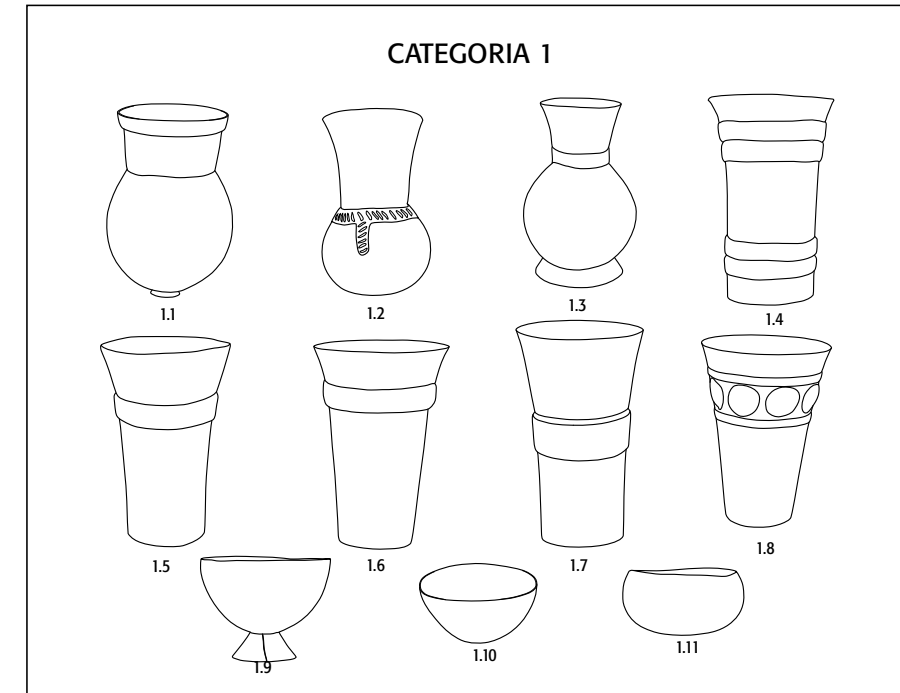


FIG. 2. Categoría 1. Dibujo que representa los vasos que comprende la categoría 1. Dibujo: Magaly R. Landaveri.

al que se ha llamado vaso cubilete (1.8) y otros tienen las formas típicas de los vasos huaris encontrados en el área de las ofrendas de alfarería de Moraduchayoq (1.5; 1.6; 1.7) (Cook 1994). (FIGURA 3: FOTO VASO DE CERÁMICA COLECCIÓN ACERVO LEISTENSCHNEIDER). La mayoría de los vasos son de oro, pero se han utilizado secciones de plata para diseñar la banda horizontal. A diferencia de los cuencos, los tazones tienen una base plana y ninguno presenta decoración.

El vaso 1.2 es ex-

cepcional por tener un diseño en forma de soga en la unión del gollete con el cuerpo globular del vaso. Este elemento puede emular la soga que llevaban atada al cuello los prisioneros, tal como se aprecia en la iconografía moche.

2. Vasos efigie (del 2.1 al 2.4). CATEGORÍA 2 FIGURA 4. En este grupo, los rostros aparecen con atributos iconográficos muy particulares, como los colmillos, que no se encuentran en ningún otro vaso o soporte y que han caracterizado a las figuras sobrenaturales o míticas. Aunque constituyen un rasgo importante que define a los dioses, no aparecen en los *tumis* ni en las máscaras. Otra característica de los vasos de este grupo es la representación del personaje mítico transformado en esqueleto, lo que indica su pertenencia al mundo de abajo o de los muertos. Todos estos vasos llevan



FIG. 3. Vaso de cerámica en forma de quero que presenta la misma forma que la figura de la categoría 1.6. No tiene consignado el lugar de procedencia. Colección particular Acervo Leistenschneider, Lima. Foto: Paloma Carcedo.



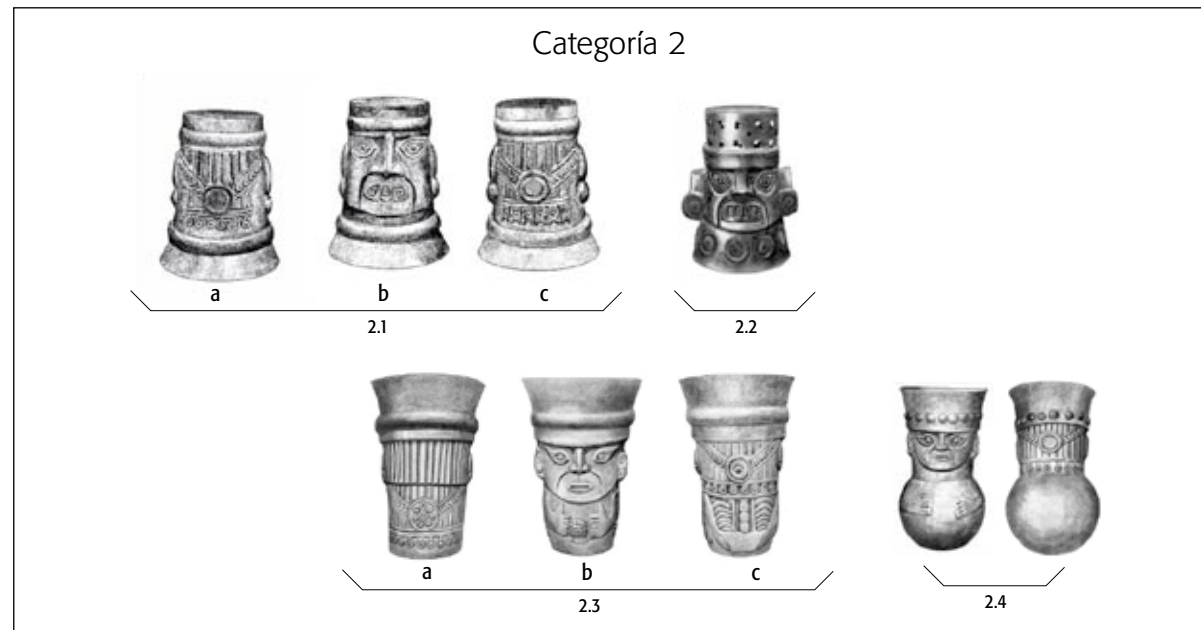


FIG. 4. Categoría 2. Dibujo que representa los vasos que comprende la categoría 2. Dibujo: Luis Tokuda.

como tocado un sombrero tipo ‘bonete’ o turbante alto redondo<sup>31</sup> que se ha visto en la iconografía huari, especialmente en las figuras de piedra encontradas en Piquillacta, y que se diferencia del tocado semicircular típico de la iconografía sicán. Se dividen en tres grupos:

2.1. Vasos efigie en los que la deidad muestra dientes y caninos en forma de N o colmillos. Este tipo de vaso es característico de este periodo. Son vasos con rostros fuertemente embutidos que le imprimen un carácter casi escultórico. El rostro del personaje ocupa las tres cuartas partes de la superficie del vaso, siendo el cuello de la figura la boca del vaso. Es decir, la parte inferior del vaso corresponde a la parte superior de la cabeza del personaje, pues se encuentra boca abajo. Como resultado, en el momento de beber y alzar el vaso, la figura mira a la persona que bebe. Esta estructuración icnográfica es inusual en los vasos efigie Huari/Tiahuanaco de cerámica y metal, así como en aquellos confeccionados en plata durante el Intermedio Tardío y Horizonte Tardío en la costa central. El reverso presenta un campo de diseño con surcos muy marcados que representan los mechones del pelo, cuyos extremos terminan unas veces en círculos y otras en cabezas de la serpiente mítica, elementos muy parecidos a aquellos de los apéndices de las diademas radiantes de los personajes sobrenaturales Huari/Tiahuanaco. Siempre presentan

31 Cook 2001. Algunas figurillas encontradas en Piquillacta llevan tocados tipo bonete o turbantes altos como los personajes de estos vasos. Ver las colecciones del Museo de América de Madrid y la del Museo de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco.

un adorno circular sujeto por una cinta con el típico diseño de chevrone huari, el cual sujeta los mechones del pelo<sup>32</sup>. Se han encontrado vasos con este diseño y forma de casi un metro de altura<sup>33</sup> y hasta de 15 centímetros, y los hay en oro y en plata.

2.2. Vasos efigie sonajas. Son vasos muy parecidos a los anteriores. Se confeccionaron en oro y en plata, con el reverso igual que el anverso, y el uso de láminas que forman elementos independientes del cuerpo central del vaso. Estos elementos se encuentran en la parte superior de la cabeza y forman las orejas y una sección elevada que asemeja un gorro en forma de ‘bonete’<sup>34</sup>. En esta última área, el orfebre aprovecha para colocar diseños calados cuadrados con esquinas en forma de almena y una pequeña perforación central. Dentro de esta área hay pequeñas bolitas de cerámica o piedra que producen sonidos cuando se agita el vaso. Las orejas de los vasos de oro están hechas con dos láminas embutidas y soldadas al cuerpo principal del vaso. Estas presentan diseños circulares que forman las orejeras, las cuales se decoran con chaquiras de turquesa. La parte inferior del vaso, o cuello de la figura, presenta círculos repujados decorados también con turquesas. Como en el grupo anterior (2.1), cuando se bebe del vaso, la cara de la figura mira hacia abajo.

2.3. Vasos efigie con máscara y portando una concha de *Spondylus*<sup>35</sup>. Estos vasos representan en la parte frontal el rostro del personaje sicán con máscara embutida y trabajada en alto relieve, con los brazos flexionados hacia el pecho y sujetando una concha de *Spondylus*. El reverso muestra dos maneras de representar el pelo: una dividiendo el área en dos campos, donde en la mitad superior van solo mechones que sobresalen del nivel inferior, y en la parte inferior mechones de pelo que terminan en círculos y van sujetos por una banda de chevrone con un círculo o placa central (¿placa de metal?). En algunos casos, esta placa está decorada con siete círculos que rodean a uno central, y en otras el diseño es llano. Este diseño de chevrone con un adorno circular es muy parecido a la representación de los vasos 2.1 descritos.

En otros vasos, la composición del reverso es diferente aunque se divide también en dos partes: en la superior se representa el pelo con la cinta de chevrone y la placa con un círculo central, y los mechones del pelo terminando en círculos. En la mitad inferior se representa el cuerpo esquelético del personaje, que consiste en tres círculos centrales que por su ubicación anatómica

32 Este adorno circular también aparece en la parte trasera de los tumis, en que se representa la figura tridimensional del dios sicán. Ver Carcedo 1998.

33 Según huaqueros.

34 Estos elementos están hechos de modo independiente y unidos metalúrgicamente de seguro por la técnica descrita por Jo Anne Griffin como *pro-brazing*. Griffin 1986.

35 No sabemos si se representa a la deidad o al ancestro.

indicarían la columna vertebral. En ambos lados de la columna se disponen seis líneas arqueadas laterales que representarían las costillas. Debajo de los círculos de la columna y costillas se observa una forma trapezoidal que podría ser un taparrabos. En ambos lados del vaso van las piernas del personaje que miran hacia delante, como si estuviera sentado con las costillas delimitadas por sus muslos. Esta representación es única en los objetos de metal, pues no hay otra como esta en ningún otro vaso u objeto de metal conocido. Por el contrario, en cerámica existen algunas representaciones de columnas y costillas asociadas a personajes con rostro arrugado y con labio leporino, y a representaciones de perros sin pelo (ejemplos MNS-684 y MNS-73). En la cerámica huari hay representaciones de personajes sentados que sostienen en sus manos *Spondylus*<sup>36</sup>, y también de personajes con sombrero, y en la parte de atrás de la cabeza se muestran los mechones del pelo sujetos con un complicado tocado<sup>37</sup>.

A pesar del posible carácter multiétnico de los sicanes, que incluía a los mochicas, Gallinazo (o Virú) y quizá los tallanes del norte<sup>38</sup>, habría conceptos universales como los rituales relacionados con la muerte o el culto a los ancestros que estuvieron presentes en diferentes culturas y a lo largo de varias generaciones (véanse los capítulos de Matsumoto, y Shimada y Samillán). En 1995, en la Huaca de la Luna, Trujillo, se realizó el hallazgo en una cámara funeraria de cinco tarimas de carrizo y una maqueta de madera, que representaban escenas de los rituales funerarios de la élite chimú (Uceda 1997). Las tarimas presentan las pompas fúnebres y los ritos previos al enterramiento, mientras que la maqueta alude a las ceremonias que se hicieron en honor del curaca muerto, posiblemente conmemorando su deceso. Las escenas de las tarimas revelan rituales de oferentes que esparcen polvo de *mullu* o *Spondylus*, hombres que cargan fardos funerarios, prisioneros o cautivos como posibles víctimas para ser sacrificadas en honor del fallecido y personajes con diferentes tipos de ofrendas, todas destinadas al difunto. Por otro lado, la maqueta representaría ceremonias en honor del individuo según un calendario ritual establecido, y por tanto en un tiempo posterior a su muerte. En el centro de la maqueta, que representa un espacio arquitectónico parecido a las ciudadelas de Chan Chan, se observan oficiantes u oferentes con un cántaro de chicha y una copa, músicos con tambores y antaras o flautas, con tocados de cuatro puntas de influencia huari o tiahuanaco, así como los deudos; todos con máscaras. Tres fardos con máscaras —uno más grande que parece el del soberano y los otros dos de las esposas, una

<sup>36</sup> Huari, en: *Arte y tesoros del antiguo Perú*, BCP, 1984, p. 150.

<sup>37</sup> Huari, en: *Arte y tesoros del antiguo Perú*, BCP, 1984, p. 161.

<sup>38</sup> Véase la introducción de Shimada; Cervantes y otros 2001 (Cervantes, Shimada, Klaus, Knudson y Ken-ichi 2011, *Multi-Ethnicity in the Sicán World: Figurines and Other Lines of Evidence*. Ponencia presentada en la 76ª reunión anual de la Sociedad de Arqueología Americana, 30 de marzo-3 de abril).

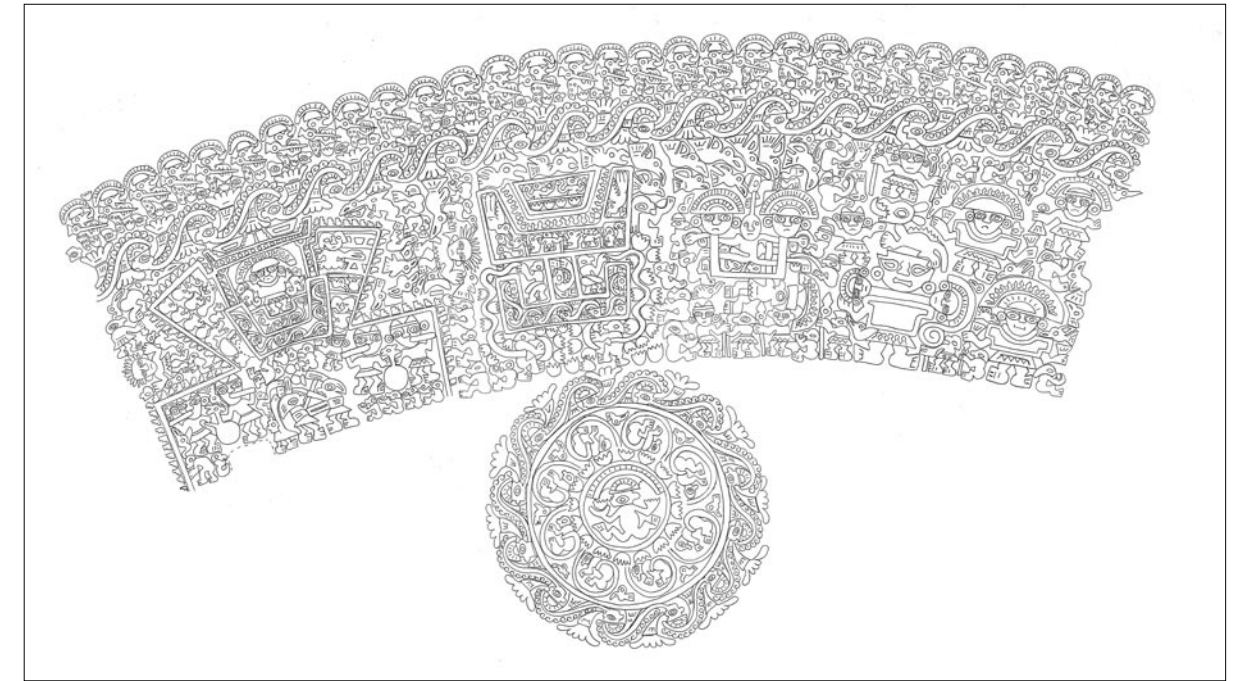


FIG. 5. Vaso de Museo de Oro. Leyenda: Dibujo que representa una escena compleja que se puede dividir en cuatro escenas. De izquierda a derecha: a) representación de un recinto amurallado almenada, el ancestro, ofrendas, danzantes y músicos; b) una balsa con escena de la pesca del *Spondylus*; c) un personaje sacrificado sujeto a cuatro palos que terminan en la cabeza de una divinidad sicán; y d) divinidades o personajes importantes uno de ellos, el de mayor tamaño, con la típica máscara de Sicán, que lleva encima un felino. En la base del vaso se representa lo que puede ser una divinidad del *Spondylus*. Dibujo: Luis Cáceres Rey. Vaso MOP/M-1947.

con orejeras de la cultura Sicán y otra con orejeras chimúes—, como si fuesen personajes vivos, aparecen en lugares destacados. Estas escenas recuerdan al vaso de plata chimú del Museo Oro del Perú<sup>39</sup>, que presenta cuatro escenas diferentes de los universos moche y sicán con elementos huari o tiahuanaco, y es una prueba del sincretismo religioso que se ha transmitido de generación en generación (FIGURA 5 VASO MOP/ M-1947D).

Este vaso completamente repujado se divide en tres franjas, y la última, a su vez, en cuatro escenas o unidades. La primera franja representa 31 guerreros con corona semilunar, porras y valvas de *Spondylus*. La segunda es una representación de olas marinas antropomorfizadas con 16 cabezas de perfil, diseño característico de la fase Sicán Medio. La tercera franja, la más compleja, se divide en tres partes. La primera representa una línea paralela almenada, con un personaje central con corona de casquete, tocado semilunar y dos felinos, debajo de una estructura de porras

<sup>39</sup> Este vaso está expuesto en la sala del Museo Oro del Perú en Larcomar, Lima. El dibujo fue hecho por Luis Cáceres Rey a indicación de Paloma Carcedo.



radiantes, usuales en la iconografía moche y que se mantienen en el estilo Sicán o Lambayeque. Este personaje representa al ancestro en cuya memoria posiblemente se celebraban las ceremonias y rituales que se representan en el resto del vaso. Frente a él se encuentra una plaza con individuos desnudos observando a cuatro músicos que tocan quenás o flautas y sostienen un cuerpo atado de camélido, y un personaje portando una copa. En la maqueta chimú descrita aparecen también músicos tocando quenás, que lucen este mismo tipo de tocado, así como un personaje (en este caso jorobado) que porta una copa. La escena se completa con una lucha simbólica, individuos que beben, sacrificios de mujeres devoradas por aves de rapiña y depósitos de ofrendas. La siguiente escena es la representación de una balsa con buzos que recolectan las valvas de *Spondylus* con una vela coronada con una suerte de porras radiantes, rodeada de representaciones de aves en picada y las mismas valvas. La escena a continuación representa sacrificios y una jerarquía de oficiantes rodeados de aves de rapiña, algunas decapitadas, cabezas humanas y conchas de *Spondylus*. La base del vaso representa olas antropomorfizadas, buzos o recolectores de este molusco y un personaje antropomorfo desnudo con un gran tocado semicircular<sup>40</sup>.

A falta de escritura, las imágenes y escenas representadas revelan la cosmovisión y los rituales relacionados con la muerte y el culto a los ancestros en las culturas precolombinas costeñas Moche, Sicán y Chimú. A través de estas dos representaciones, podemos observar que los elementos de estas culturas se perpetúan en las siguientes y que los rituales mantienen continuidad en el tiempo. Elementos pertenecientes a la tradición huari/tiahuanaco, como los sombreros de cuatro puntas, llegaron al ámbito de la tradición cultural moche en Lambayeque posiblemente bajo la influencia de Pachacamac a fines del Horizonte Medio, y luego pasó a Sicán y —como vemos en el vaso y en la maqueta— también a Chimú. Escenas de luchas rituales, mujeres sacrificadas y torturadas, individuos flexionados desnudos, cabezas humanas y de rapiña presentadas como ofrendas remiten al mundo de sacrificios moche que perduraron en las culturas Sicán y Chimú. Posiblemente las escenas del vaso correspondan a celebraciones en honor del ancestro y son representaciones rituales de carácter funerario que muestran la cosmovisión de las culturas costeñas durante un periodo de casi mil años.

Sabemos que en el universo moche, el mundo de abajo era femenino, húmedo y acuático, y estaba relacionado con la noche, el mar y el mundo de los muertos. En muchas vasijas de cerámica, los muertos están representados por esqueletos y aparecen relacionados con lisiados, ciegos, enanos y otros seres discapacitados, como es el caso de la cerámica mencionada. También se encuentran vasijas con diseños de esqueletos de perros sin pelo que bailan como lo hacen en otras

<sup>40</sup> Carcedo 2009 b.

escenas los seres humanos vivos y muertos. Otro elemento importante es la música, pues en estas escenas se representan músicos, a veces mujeres, en un intento de relacionarse con el mundo de los vivos<sup>41</sup>. Todas estas representaciones aparecen en vasijas de cerámica procedentes de diferentes entierros y ofrendas de las huacas Loro y Las Ventanas en Batán Grande.

Por lo tanto, si bien es cierto que no se conoce el contexto de los vasos del grupo 2.3, resulta interesante ver cómo los elementos iconográficos de los vasos de cerámica de la misma época y sitio arqueológico nos remiten a una iconografía relacionada con el mundo de los muertos. Por otro lado, si la tumba representa una transición entre la vida de la superficie y el mundo de abajo o de los muertos y ancestros, se puede suponer que cuando el personaje enterrado adquiere los signos de divinidad —como la máscara— ingresa en el mundo de los ancestros.

Por otro lado, la concha de *Spondylus* de gran tamaño que aparece con relativa frecuencia en las tumbas de Sicán adquiere gran importancia en la iconografía de los vasos. En la orfebrería suele representarse de tres maneras: como ofrenda en las manos de personajes importantes, como en las figuras de algunos tumis o en los vasos (3.2), como elemento aislado (10.9) o como elemento asociado a otros, que puede ser un personaje con báculos que terminan en punta de diamante (3.1.2) o báculos individuales con punta de diamante asociados con aves (10.8). Cuando va asociado, siempre ocupa la parte superior del vaso. El báculo, como elemento individual, puede ser una alegoría del personaje que los porta, es decir, no hace falta representar al personaje completo, pues un solo elemento remite a su imagen. Hemos visto ya que las aves suelen ir asociadas a personajes importantes. El *Spondylus* es un elemento que aparece desde la iconografía del Formativo hasta la cultura Chimú. Se relaciona con el lado femenino del Universo, con la fertilidad, abundancia y quizá con el mundo de los muertos en el caso de Sicán. En contraposición están los caracoles marinos como el *Conus fergusonii*, que también aparece en las tumbas sicanes como ofrenda y que se puede asociar por contraposición a lo masculino y quizá al mundo de los vivos. Es curioso que no se haya encontrado ninguna representación del *Conus* en la orfebrería.

No sería muy descabellado pensar que estos vasos representarían al muerto divinizado o al ancestro en un ritual relacionado con la fertilidad de la tierra en el mundo de abajo, seguramente para asegurar la feracidad del mundo de arriba, al que debe proteger, así como los del mundo de arriba deben ocuparse y proteger a sus ancestros. La ayuda es mutua. Quizá el ave asociada al *Spondylus* y al báculo represente al ancestro.

2.4. Vasos efigie de cuerpo globular y gollete con rostro. Estos vasos son parecidos en forma a las vasijas efigie cara-gollete del recinto del Área de las Ofrendas del complejo de

<sup>41</sup> Golte 2009.

Moraduchayoq de Huari<sup>42</sup>. La parte frontal tiene dos campos de diseño: a) la sección superior del cuerpo donde está la boca del vaso y se representa una cara con máscara y orejas embutidas circundada por unos adornos circulares como ‘perlitas’ que aparece en la cerámica pintada huari<sup>43</sup>; b) La sección inferior del cuerpo de forma globular. En esta sección se representan los brazos repujados flexionados hacia el pecho, como indicando que sujetan algún elemento<sup>44</sup>. La parte trasera está decorada por una sección superior donde se representa el pelo con mechones que terminan en círculos. El pelo está sujetado por una banda decorada con chevrone que lleva en el centro el típico adorno circular. Esta sección sigue los patrones iconográficos de los anteriores vasos. No lleva decoración en la sección globular inferior trasera.

3. Vasos con diseños de figuras de personajes (3.1 y 3.2). **CATEGORÍA 3 FIGURA 6**. La mayoría de los vasos de este grupo tienen forma de quero, a excepción de uno que tiene forma de cuenco (3.1.7). Las figuras antropomorfas representadas parecen simbolizar personajes importantes de élite por la complejidad de los atributos que acompañan su vestimenta. La mayoría de las construcciones figurativas en los vasos son mitades opuestas y complementarias, separadas por elementos iconográficos verticales y horizontales que difieren unos de otros. Así, podemos encontrar en el mismo vaso una mezcla de elementos figurativos como personajes junto a elementos geométricos muy parecidos a los que se ven en la cerámica sureña de Huari y Nazca. Entre los diseños geométricos están las volutas simétricas (3.1.1 detalle), que también aparecen representadas en la base de otros vasos (4.1), y el signo escalonado que termina en ola y que pertenece a las tradiciones de Nazca y Huari (3.1.3).

Los personajes con los brazos abiertos que sujetan báculos, así como las figuras de perfil, recuerdan a modelos iconográficos de tradición huari/tiahuanaco. Sin embargo, la estructuración de las figuras en la superficie del vaso y su relación con otros elementos o símbolos que los acompañan es característica de la orfebrería sicán.

Para identificar o diferenciar a los personajes es preciso identificar el principal atributo, en este caso el tocado. Ello ha permitido establecer tres categorías: 3.1) Figuras de cuerpo entero con casquete semicircular, con tocado de plumas o sin él y con báculos o sin ellos. 3.2) Figuras con adorno trapezoidal, tocado de plumas y báculos. 3.3) Figuras que portan en una mano al personaje principal encontrado en contextos funerarios.

<sup>42</sup> Cook 1994, lámina 25.

<sup>43</sup> Cook 1994, láminas 23.f y 27.i.

<sup>44</sup> En Huari presentan brazos y piernas modelados de la forma que se representan en los vasos comunicantes. Ver Cook 1994, lámina 20.

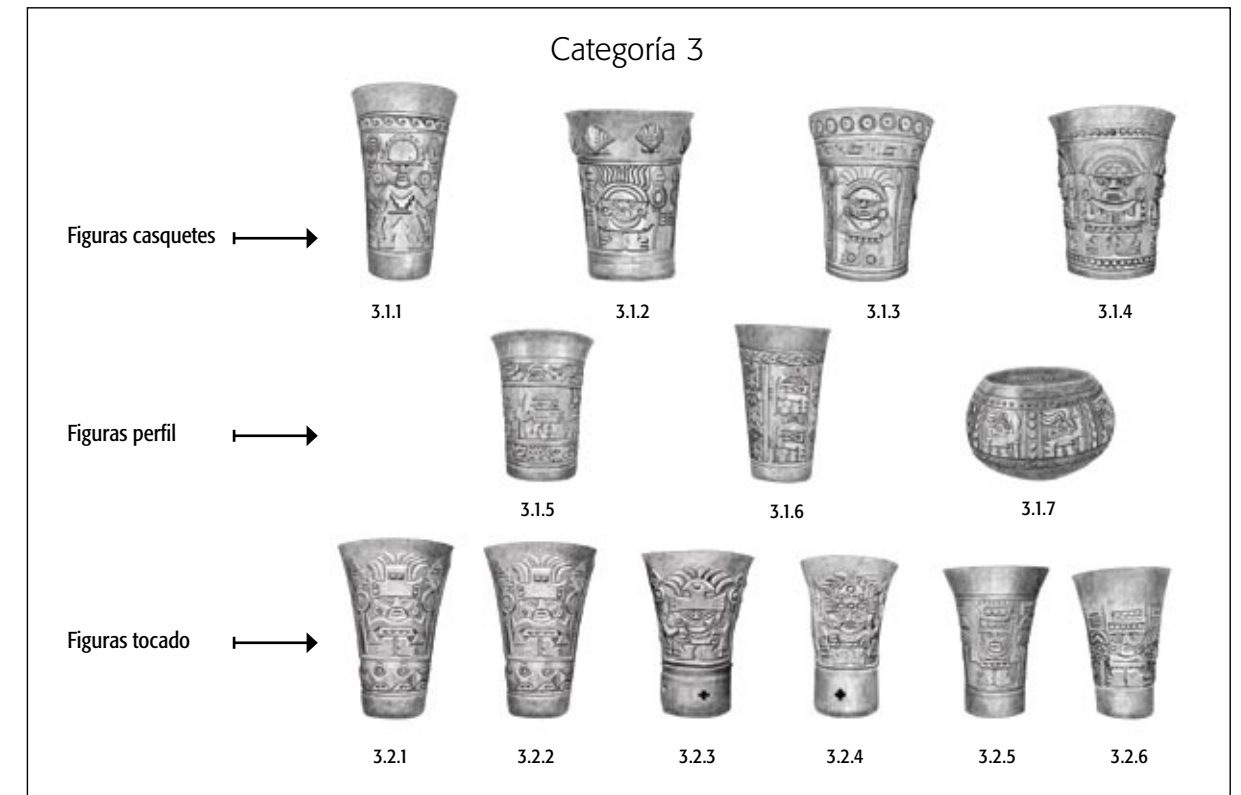


FIG. 6. Categoría 3. Dibujo que representa los vasos que comprende la categoría 3. Dibujo: Luis Tokuda.

3.1. Figuras de cuerpo entero, frontales o de perfil, con casquete semicircular, con tocado de plumas sin él y con báculos o sin ellos (del 3.1.1 al 3.1.7). Las figuras frontales van una en el anverso y otra en el reverso, con el ojo almendrado, nariz recta, boca sin dientes, y comisuras muy marcadas; lucen orejeras y *unku* (túnica sin mangas) trapezoidal o corto, cuyo borde tiene adornos que serían los cascabeles o tubitos de metal colgantes; las piernas están de perfil, con pies frontales mostrando los tobillos y los brazos abiertos con manos que sujetan báculos de diferentes formas. La excepción de este grupo es el vaso 3.1.4, en el que se representan cuatro figuras frontales con tocado semicircular o casquete con diseño de cinco círculos internos, pero sin adornos de plumas y sin báculos. En este caso, las figuras tienen los brazos flexionados hacia el pecho, como llevando un vaso. Es importante señalar también que este vaso es el único en el que la figura lleva unos adornos laterales que pudieran ser alas. Las cuatro figuras están ‘libres’, es decir, no van enmarcadas por ningún elemento como en los grupos anteriores y tampoco se hallan separadas entre sí por ninguna banda, aunque no se tocan. En el resto de los vasos las



FIG. 7. Detalle de la base del vaso de la categoría 3.1.3, en la que se representa un sapo. Dibujo: Luis Tokuda.

figuras antropomorfas dividen los campos de diseño en dos mitades, y ocupan la figura casi todo un campo de diseño. Ambos campos suelen ir separados por bandas verticales con diseños geométricos (3.1.1 y 3.1.3), figurativos (3.1.6) o de ‘perlitas’ (3.1.7). Las figuras suelen ir enmarcadas por una banda horizontal superior con diseños. Estos pueden ser una serie de olas simples (3.1.1), diseños geométricos escalonados que terminan en ola (3.1.3), o cabezas de perfil de un tipo de felino, serpiente o aves (3.1.5 y 3.1.6). Existen pocos ejemplos en los que se representan elementos figurativos aislados en esta banda horizontal, como es el caso de conchas de *Spondylus* o redondelas con chaquiras incrustadas (3.1.2 y 3.1.3). El casquete o tocado semicircular es similar en todas las figuras aunque presenta pequeñas variaciones. La mayoría de ellos

llevan plumas de forma radial, pero varían en número y en la manera de ir colocadas. En las figuras frontales el número de plumas varía entre 4, 9 y 11 y en las de perfil entre 3 y 9.

Es interesante el vaso 3.1.3 porque resulta el único que presenta una banda superior con incrustaciones, y porque tiene en la base una figura de sapo embutida. **DIBUJO DEL DETALLE DEL SAPO**

#### FIGURA 7.

Las figuras de perfil con báculos (3.1.5; 3.1.6 y 3.1.7) presentan elementos frontales como el tocado semicircular con plumas, el *unku* con colgantes, las orejeras, los pies y el báculo con punta en forma de diamante, mientras que el rostro, los brazos y las piernas están de perfil. Hay tres formas de representación: en procesión y libres de divisiones (3.1.5), enmarcadas en cuadrados (3.1.7) y, por último, en dos niveles como los llamados ‘ángeles’ de la Portada del Sol de Tiahuanaco (3.1.6). Parece que los orfebres tenían presente las representaciones icónicas religiosas de los estilos serranos sureños, como la figura del ‘Dios de los báculos’ y las figuras de perfil como acólitos o sirvientes que se representan en la Portada del Sol de Tiahuanaco. Por lo tanto, la religión pudo unir no solo pueblos y etnias, sino también estilos locales de representaciones icónicas religiosas.

En el vaso 3.1.7, las seis figuras de perfil están dispuestas en cuadrados enmarcados por líneas verticales con cinco círculos y otros más pequeños que discurren en una banda horizontal alrededor del vaso. En el vaso 3.1.5, las figuras de perfil van dispuestas en procesión en un campo horizontal que ocupa la tercera parte de la superficie del vaso. Están enmarcadas por dos bandas horizontales que representan cabezas míticas de perfil con tocado semicircular, intercaladas con diseños de cabezas de la serpiente mítica. Por último, en el vaso 3.1.6 una banda superior

horizontal con diseños de aves con picos hacia arriba enmarca a figuras de perfil en dos niveles, que a su vez están encuadradas por bandas verticales de tres aves marinas que miran hacia arriba. En la tumba este de la Huaca Loro se encontraron figuras muy parecidas a estas de perfil, pero en láminas de oro recortadas para ser cosidas a un tejido<sup>45</sup>. En las figuras de perfil siempre aparece un báculo, pero no sabemos si portaban dos o uno.

3.2. Figuras con tocado trapezoidal y gran penacho de plumas (del 3.2.1 al 3.2.6). A diferencia de las anteriores, algunas figuras van enmarcadas por una banda inferior con diseños de aves que las miran y por otra banda vertical de aves que las separan. El adorno trapezoidal —que parece la parte posterior de un ave en picada o la representación de la parte superior de los templetes— presenta dos formas: una superior vertical de forma rectangular y otra inferior horizontal y alargada. La vertical puede ser de sección cuadrada, rectangular o un tumi. La cuadrada puede llevar dos, tres o cuatro adornos circulares (3.2.1; 3.2.2; 3.2.5 y 3.2.6). Cuando tiene forma de *tumi* puede llevar uno o tres adornos circulares (3.2.3 y 3.2.4). La parte inferior alargada varía en cantidad de adornos circulares. Estos pueden ser tres, cuatro o seis, y estar dispuestos en hilera (3.2.4; 3.2.5; 3.2.6) o dos en cada extremo (3.2.1 y 3.2.3). Pero la pregunta es ¿a quiénes o qué representan estos personajes? ¿Diferentes élites o etnias? ¿Ancestros divinizados? ¿Diferentes simbologías o acepciones del dios de Sicán? ¿Un personaje real que porta la máscara en representación de una etnia o clase dominante con fines litúrgicos? Habría que comparar estas con otras representaciones de personajes de élite sicán. Aunque no hay muchos ejemplos, existen algunos restos de murales policromos en las pirámides ceremoniales, así como las 24 figuras talladas en madera que adornan un espaldar de litera que se encuentra en el Museo Oro del Perú<sup>46</sup>. En el mural policromo de Úcupe<sup>47</sup> se observa una serie de seis figuras antropomorfas con tocados trapezoidales e imponentes penachos de plumas. Todas las figuras tienen alas, lo que les otorga un carácter divino. Ellas presentan diferentes vestimentas y tocados, pero lo intrigante son los personajes menores que aparecen en los extremos. En un caso, una figura con gorro tipo bonete alto de tradición sureña y en el otro lado dos figuras con el ojo alado, tocados y vestimentas típicas de la iconografía sicán. Por otro lado, vemos también personajes que llevan diferentes tocados y van juntos en un mismo objeto o área iconográfica, en los vasos de cerámica donde aparece la deidad sicán escoltada por dos cabezas de personajes con sombrero de cuatro puntas y un asa puente donde se representa un personaje con tocado semicircular y otro con bonete alto. ¿Por qué se quiere

<sup>45</sup> Shimada 1995: 86.

<sup>46</sup> Carcedo 1989. La autora ya concluye que las figuras representadas en la litera podrían significar un poder jerárquico del valle de Lambayeque.

<sup>47</sup> Alva y Meneses de Alva 1983.

marcar tan fuertemente las diferencias de tocados? ¿Se hace referencia a diferentes regiones o grupos étnicos? Por otro lado, en las 24 figuras de la litera del Museo Oro del Perú se ve una clara diferencia jerárquica entre las principales y las laterales, pero todas parecen representar personajes importantes de la élite sicán. En los vasos no se representan personajes alados, sino individuos con penachos radiales de plumas. Esto nos remite a seres que posiblemente fueran alados o que llevaran plumas en su parte trasera como ocurre en las figuras tridimensionales de los tumis<sup>48</sup>. En la iconografía de la cerámica, la figura cargada por dos mujeres parece representar un fardo o un ancestro conducido por mujeres al más allá. Pero cuando la figura es representada sola y en mayor tamaño en relación con otros elementos secundarios que la acompañan vinculados con la cosmovisión sicán<sup>49</sup>, o cuando se representa la deidad sola como en las figuras escultóricas de los tumis de oro, parece que estas imágenes emulan o representan a la propia divinidad. Lo mismo podría ocurrir con las representaciones de la divinidad en las pinturas murales encontradas en Huaca del Oro o Loro<sup>50</sup> y Huaca Corte<sup>51</sup>. En este caso, la figura es representada frontalmente, el ojo en coma, la nariz aguileña y con atributos sobrenaturales como garras de ave y alas. Estas figuras son agresivas e infunden temor.

Por el contrario, las figuras de las pinturas murales de Pañamarca<sup>52</sup> y Huaca Pintada de Íllimo reproducidas por Schaedel<sup>53</sup> pareciera que representan personajes de élite en algún tipo de ritual, etnia o linaje<sup>54</sup>. Ya que estas figuras son más humanas, no llevan garras ni alas y portan normalmente bastones y a veces un tubo, y no se asocian a elementos importantes de la cosmovisión sicán como el Sol, la Luna o la serpiente cósmica. Lamentablemente de la figura central de Huaca Pintada de Íllimo solo queda la parte inferior del podio donde estaba de pie de manera frontal, y la parte inferior de una pierna con garras. Esto diferencia a la imagen que iría aquí del resto de personajes de perfil que lo acompañan como si fueran en procesión, pues aunque llevan el típico ojo en forma de coma, están en un plano secundario y no tienen garras sino pies. En cuanto a los tocados, Golte afirma que en Nazca las divinidades estaban emparentadas y su tocado

48 Carcedo 1998.

49 Como son la 'serpiente del cielo' o las olas antropomorfizadas con la divinidad sicán portando en una mano el tumi y en la otra la cabeza trofeo enmarca la escena por el Sol y la Luna, como es el caso de las telas pintadas encontradas en la tumba de Huaca Las Ventanas, o cuando se representa la deidad sicán en las figuras escultóricas de los tumis de oro.

50 Florián 1951. Huaca Pintada según el dibujo de Carrión-Cachot 1942.

51 Carcedo y Shimada 1985: 69.

52 Bonavia 1959.

53 Schaedel 1978.

54 Ver escrito de Shimada, reunión del Instituto de Estudios Andinos, Berkeley, enero de 2010.

definía el linaje del padre, mientras que la máscara definía el materno. En Cupisnique, Chavín y Tiahuanaco, las relaciones de parentesco paterno se expresan en el tocado y las maternas en el cinturón. Quizá las variaciones de tocados remitan a la identificación de linajes o parentescos.

Es importante señalar que la forma de los báculos que portan las figuras es variable, de manera que permite entrever cierto rango. Por ejemplo, las figuras de perfil que pueden representar figuras secundarias llevan un báculo simple que termina en una forma triangular o diamante. Sin embargo, cuando se representa una figura sola con tocados, ya sea trapezoidal o casquete, los báculos son más elaborados. Son especialmente llamativos dos tipos de báculos que terminan en doble cara (3.2.1 y 3.2.2) y los compuestos por varios adornos (3.2.5 y 3.2.6). En el primer caso, estos bastones o báculos pueden ir frontales o de perfil como elementos individuales (vaso 10.7). En el mundo moche este tipo de bastones se asocia a personajes relacionados con sacrificios o escenas importantes. En la iconografía de los vasos de metal solo aparecen en manos de personajes importantes, con tocados escalonados y plumas, enmarcados vertical y horizontalmente por aves. Cuando van como elementos individuales están encuadrados por dos bandas de diseños escalonados que terminan en ola. El segundo tipo de báculo lleva en la parte inferior un elemento circular con pequeños adornos también circulares en su interior (3.2.5 y 3.2.6). Los elementos circulares podrían aludir a estandartes como los encontrados en la tumba Este de la Huaca Loro. En la parte superior lleva una sección alargada con círculos que termina en una sección dentada, como la parte superior del tocado del personaje, y es difícil definir lo que representa.

¿Los diferentes báculos significan diferentes etnias o gobernantes? ¿Un báculo o bastón representado individualmente simbolizaría el poder? ¿La representación solamente del bastón aludiría también al personaje? Y si este se relaciona con el símbolo escalonado y la ola, ¿simboliza el poder de los dos mundos?

Algunos vasos de este grupo presentan doble base y un diseño en forma de cruz. Estos son los vasos sonajas.

3.3. Figuras representadas en el vaso que porta en una mano el personaje principal de los entierros. Este grupo lo forman los vasos encontrados en una mano de los personajes de los entierros principales de las tumbas este y oeste, y en otros entierros excavados en la Huaca Loro. El personaje central porta dos guantes de gran tamaño que simulan los brazos del personaje llevando un vaso en una mano (el de la tumba este, en la izquierda, y el de la tumba oeste, en la derecha). El vaso de la tumba este es un vaso sonaja de plata, con diseños en forma de cruz parecidos al de los vasos efigie de la categoría 2 y con incrustaciones de la categoría 4 (2.2 y 4.2). Algunos vasos llevan tres figuras frontales con báculos en punta de diamante y casquete.



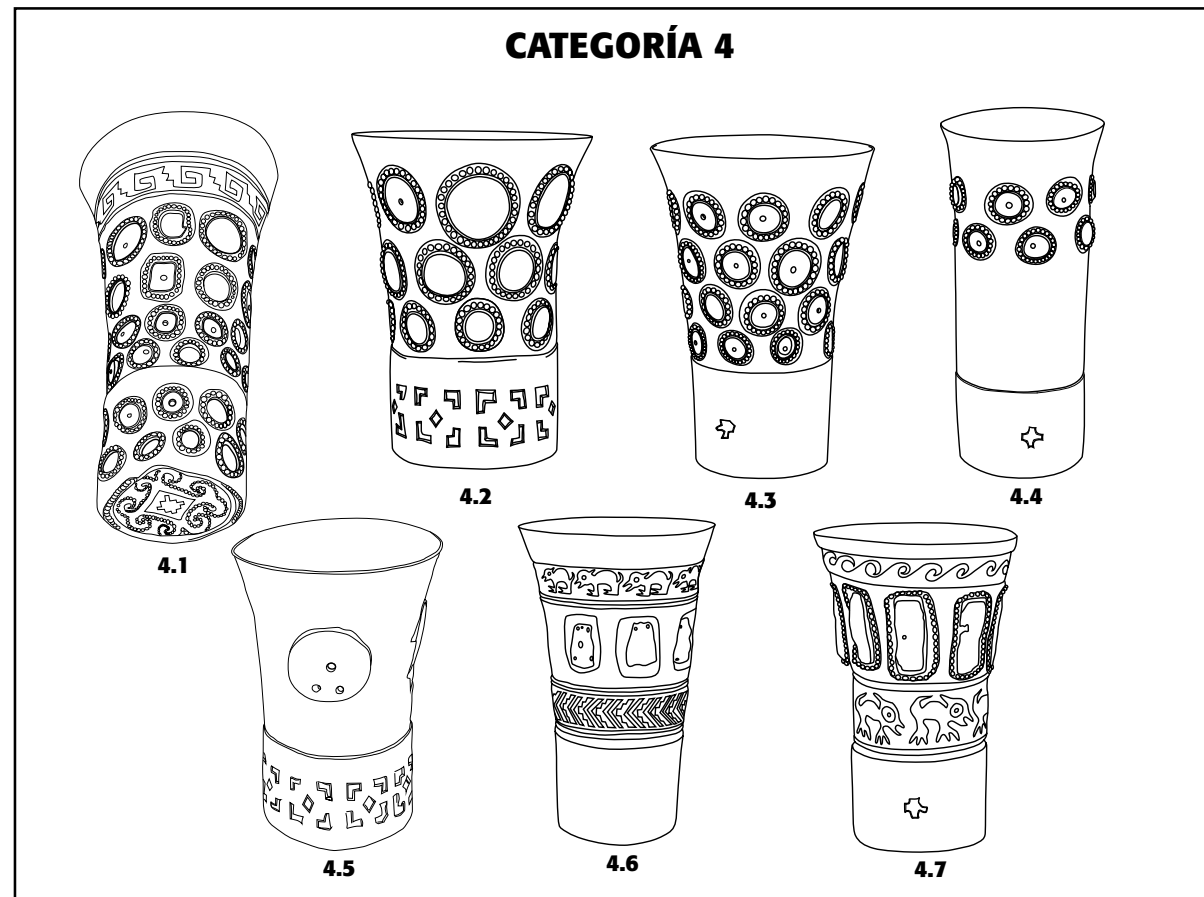


FIG. 8. Categoría 4. Dibujo que representa los vasos que comprende la categoría 4. Dibujo: Magaly R. Landaveri.

4. Vasos con incrustaciones (del 4.1 al 4.7). **CATEGORÍA 4 FIGURA 8.** Este grupo está formado por vasos cuya forma esencial es la del quero. Están decorados con incrustaciones embutidas de turquesas. En algunos casos esta decoración está enmarcada por bandas horizontales con diseños de olas simples (4.7), geométricos escalonados con apéndice de ola (4.1), chevrones escalonados (4.6) y figurativos de diseños zoomorfos (4.7). Todos los de este grupo presentan doble fondo y son sonajas. Los campos de diseño se dividen en dos, tres o cuatro bandas horizontales. En algunos casos (4.2), el campo inferior que forma la sonaja repite el diseño cuadrado de almenas caladas con un rombo central que vimos en los vasos efigie sonajas del grupo 2 y de la categoría 3 de figuras (2.2 y 3.3). En otros casos (4.3; 4.4 y 4.7), se repite el diseño de una sola cruz que vimos en los vasos sonajas de la categoría 3 de figuras (3.2.2 y 3.2.4). Un caso excepcional es el vaso 4.1 por el

diseño en forma de cruz con volutas que lleva repujado en su base que no se encuentra en otros<sup>55</sup>. Y también el diseño de chevrones escalonados que no se repite (4.6); similares chevrones se han visto en la cerámica huari. La figura de un animal encorvado asociado a los chevrones escalonados y a las olas (4.6 y 4.7) es la única representación figurativa del conjunto. Llama la atención el color azulado-verdoso de las incrustaciones, ¿tendrá algo que ver la simbología del mar, el agua en general o la abundancia? (véase el capítulo de Shimada y Samillán).

El diseño escalonado con apéndice de ola que aparece en el vaso 4.1 se encuentra tanto en la iconografía de Huari como en la Moche. Allí simboliza la pirámide del mundo de arriba con su extensión de *tinku* hacia el mundo de abajo o arriba, según la dirección del apéndice. En este caso, el apéndice forma una especie de ola continua que se enlaza con el siguiente símbolo escalonado, como una unidad sin fin o una secuencia entrelazada que expresa un ciclo continuo o una unión entre el mundo terrestre (lo escalonado) y el submarino (la ola)<sup>56</sup>. El hincapié por el color azulado y verdoso de las piedras recuerda el color verdoso de las esmeraldas que llevan las máscaras en los ojos a manera de lágrimas y el color del mar, elemento muy vinculado a la cosmovisión.

5. Vasos de doble pico (del 5.1 al 5.4).

**CATEGORÍA 5 FIGURA 9.**

Los vasos de metal con doble pico y asa puente aparecen por primera vez en la orfebrería. Esta forma tiene su antecedente en la cerámica de las culturas sureñas Huari y Nazca.

Estos vasos pueden tener: 5.1)

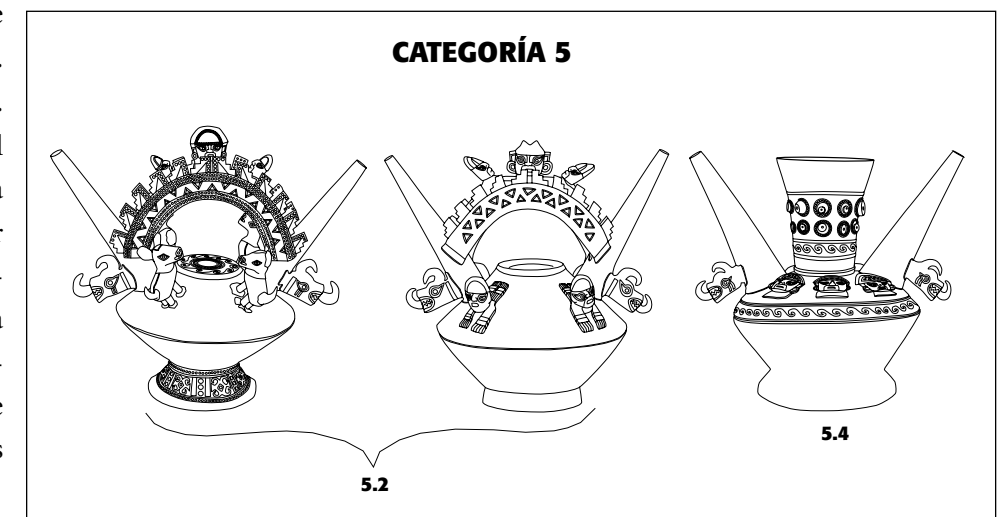


FIG. 9. Categoría 5. Dibujo que representa los vasos que comprende la categoría 5. Dibujo: Magaly R. Landaveri.

<sup>55</sup> Dos vasos como este y otros tres vasos más —dos vasos con la representación de cuatro figuras aladas y uno con dos figuras y báculos— fueron encontrados junto al tumi de Illimo. En 1981 hubo un robo en el MNAHP, en que desaparecieron el tumi y cuatro de estos cinco vasos junto a varios otros objetos, como cucharas y alfileres. Ver Valcárcel 1937, donde salen fotografías de estos vasos y las piezas asociadas a ellos.

<sup>56</sup> Golte 2009, figuras 5.13 y 5.50.

doble pico sin decoración, sin asa puente y sin base; 5.2) doble pico con asa puente escalonada con base o sin ella; 5.3) doble pico con gollete.

5.1. Vasos doble pico sin puente y sin decoración. Se han encontrado en el fardo de la llamada Vieja Dama de la Huaca Las Ventanas, en Pómac. Durante las excavaciones de 2008, Elera y su equipo encontraron paquetes de tela de algodón que contenían ofrendas de vasos y objetos metálicos de cobre y plata doblados y aplastados intencional o ritualmente<sup>57</sup>. Es común encontrar ofrendas rituales de cerámica rota intencionalmente en las tumbas Moche y Huari de Conchopata<sup>58</sup>. Estos vasos quizá recuerden esta tradición.

5.2. Vasos de doble pico con asa puente escalonada, con base o sin ella. Estos vasos pueden ser de oro y de plata<sup>59</sup> y presentan una decoración más elaborada que los anteriores. En la mayoría de ellos el puente está formado por un arco compuesto por la serpiente mítica de doble cabeza con cuerpo aserrado, que corresponde a diseños escalonados como almenas y figuras de seres humanos míticos que parecen nadar. La sección globular del vaso siempre está decorada con figuras humanas míticas cuya cabeza con tocado semicircular es en bulto y el cuerpo humano repujado. Otras veces en esta sección se representan figuras esculturales de felinos o perros de hocico cuadrado. La serpiente bicéfala y estos felinos, así como la deidad que mira frontalmente se han heredado de Moche y Huari/Tiahuanaco, los que a su vez lo heredaron del periodo Formativo (Menzel 1977). En los dibujos 5.1 y 5.2 se puede ver en la parte interna del asa puente y dentro de los diseños almenados la cabeza de un personaje principal —en algunos casos con sombrero de cuatro puntas en otras con casquete— flanqueado por seres humanos secundarios con máscara en posición horizontal que parecen estar nadando o volando, acompañados por animales que parecen perros, o por otras figuras como nadadores<sup>60</sup> (FIGURA 10: FOTO DETALLE DEL ASA PUENTE). Se han encontrado vasijas similares de cerámica, cubiertas con láminas delgadas de metal, en las tumbas este y oeste de la Huaca Loro<sup>61</sup>. Los gorros de cuatro puntas de influencia sureña Huari/Tiahuanaco llegaron al ámbito de la tradición cultural Moche en Lambayeque, posiblemente bajo la influencia de Pachacamac durante el Horizonte Medio. El motivo escalonado aparece en

57 Carlos Elera y Víctor Curay, comunicación personal, 2008.

58 Cook 1994: 108.

59 En el Museo de Oro del Perú tienen los siguientes: M-00127; M-01464, M-1430. El Museo Larco de Lima tiene varios de plata.

60 La representación de personajes con sombrero de cuatro picos se encuentra en la cerámica y el personaje que lo porta se representa de diversas maneras: 1) de cuerpo entero sentado sobre un podio, 2) de pie con alas, 3) acompañando con dos cabezas a la figura principal y sustituyendo las cabezas de la serpiente bicéfala mítica en las vasijas de un solo pico y puente, 4) el rostro en bulto redondo encima o dentro del asa puente con el sombrero de cuatro picos acompañado por elementos secundarios bien personajes humanos o bien animales en botellas de doble pico y asa puente. El puente puede ser simple o aserrado.

61 Shimada y otros 1995: 91.



FIG.10. Detalle de la figura de la deidad representada en la parte superior de un vaso de oro asa puente entre dos figuras que la miran. MOP/M-0127. Foto: Paloma Carcedo.

Huari y Moche, pero en los vasos se transforma como parte del cuerpo de la serpiente mítica. Los diseños escalonados pueden aludir a los muros que aparecen en las plazas ubicadas frente a las pirámides en el Santuario Histórico de Pómac<sup>62</sup>, o bien representar el cuerpo aserrado de la serpiente mítica, es decir, el arco del cielo o el animal Lunar de Moche<sup>63</sup>. En este caso puede ser una simbiosis que representa al ancestro que desde la pirámide o tumba domina el resto del universo. Es decir,

unen la característica de la serpiente mítica y del ancestro<sup>64</sup>.

Un ejemplar de botella de asa puente de cerámica, que se encuentra en el Museo del Banco Central de Reserva del Perú<sup>65</sup>, representa la estructura de un recinto ceremonial rodeado de muros almenados como los encontrados en la Huaca Las Ventanas, en Pómac, y en la cima del asa puente se representa una estructura techada con dos figuras laterales muy parecidas a las representadas aquí<sup>66</sup>. Uno de los mejores ejemplos que tenemos para la explicación de esta iconografía es un vaso de plata chimú comentado anteriormente<sup>67</sup>.

62 Menzel 1977; Carol Mackey: *Dioses del antiguo Perú*, p. 120.

63 En la Huaca Las Ventanas, del recinto ceremonial en Pómac, se encontró una pintura en la que aparece la divinidad con una cabeza trofeo en una mano y parece que el cuchillo en otra bajo el cuerpo arqueado y aserrado de una serpiente mítica, flanqueada por un par de felinos míticos sentados uno frente a otro. En Shimada 1995.

64 En Dumbarton Oaks existe un vaso en oro de estas características con pedestal en que el diseño del asa es una lámina con dibujos geométricos escalonados y repujados, diseño que se repite en el pedestal, sin ningún tipo de figuras en su interior, pero terminando con las cabezas en bulto redondo de la serpiente mítica. Lo curioso de este vaso es que el cuerpo globular de la vasija, en vez de figuras, se divide en dos campos: el inferior sin diseño y el superior con cuatro diseños de olas antropomorfizadas y peces enmarcados por líneas de olas verticales simples, las que enmarcan horizontalmente arriba y abajo este diseño. Cordy-Collins 1996, Lambayeque, pp. 192 y 193.

65 Publicado en *Lambayeque*, 1989, libro del Banco de Crédito del Perú, p. 57. En: *Los dioses del antiguo Perú*, tomo 2, 2001, p.129.

66 Ramírez 2008: 29.

67 Carlos Elera tiene un manuscrito inédito sobre la iconografía de este vaso.

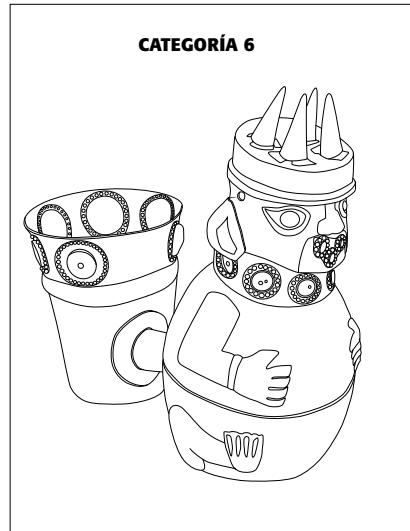


FIG. 11. Categoría 6. Dibujo que representa los vasos que comprende la categoría 6. Dibujo: Magaly R. Landaveri.

5.3. Vasos doble pico con gollete cónico central (5.3). Categoría 5. En la cerámica huari está presente este tipo de vaso de doble pico con gollete cónico alargado y pedestal, pero es una forma inusual tanto en vasos de metal como en cerámica. Los orfebres sicanes añaden a este diseño dos cabezas en bulto en cada pico que representan a la serpiente mítica. El gollete del vaso está decorado con dos filas de incrustaciones de turquesas embutidas. La sección globular del vaso presenta una tira de seis rostros repujados del ser mítico con tocado semicircular.

6. Vasos comunicantes con figuras (6). **CATEGORÍA 6 FIGURA 11.** En este grupo se encuentran los vasos dobles unidos por un asa puente formada por un tubo simple. Hay vasos comunicantes en la cerámica de Huari y del sur de Nazca. Normalmente uno de los vasos presenta una figura en bulto redondo que puede ser antropomorfa o zoomorfa, y el otro tiene forma de quero con decoración variada<sup>68</sup>. La figura antropomorfa más característica es un personaje con máscara y sombrero de cuatro picos. Estas figuras son parecidas a aquellas de los 'vasos efigie', pero con más elementos iconográficos. Son más complejos por la utilización de elementos confeccionados individualmente con láminas repujadas y unidas metalúrgicamente al cuerpo principal. Así, se hicieron los cuatro conos que forman el tocado, las orejas, la nariguera con decoración de turquesas y la sección del cuello de la figura con incrustaciones embutidas en depresiones rodeadas de pequeñas esferas en alto relieve. Es también herencia de Huari/Tiahuanaco el modelado de las manos y las piernas repujadas en alto relieve, ambas mirando hacia delante como si la figura estuviera sentada y portara algo en sus manos. La parte trasera de la figura no presenta decoración, a excepción del pelo que sigue el esquema de las figuras de los vasos efigie.

7. Vasos con diseños de olas y animales relacionados con el mar (del 7.1 al 7.5). **CATEGORÍA 7 FIGURA 12.** Los diseños continuos y con más movimiento caracterizan a este grupo. Son vasos en forma de quero que representan el rostro con máscara de perfil formando olas antropomorfizadas, tocado semicircular, orejeras y plumas, rodeado de peces, aves marinas y en algunos casos con pescadores en balsa de totora. Una excepción es el vaso 7.5, en el que el rostro está de perfil sin formar la ola pero va asociado a una banda superior con olas. En este grupo, bandas horizontales forman

<sup>68</sup> Para zoomorfas ver las publicaciones de Lapiner 1976, figura 605. Para otro tipo de antropomorfas, ver Cordy-Collins, 1996, *Lambayeque*, pp. 201 y 202.



FIG. 12 Categoría 7. Dibujo que representa los vasos que comprende la categoría 7. Dibujo: Luis Tokuda.

campos de variados diseños. Estos últimos a veces ocupan el 75 por ciento de la superficie del vaso, enmarcado por dos bandas horizontales de olas simples o de diseños circulares, y en otras se estructuran en cuatro o cinco bandas de diseño delimitadas por olas simples o aves marinas. Cuando hay varios campos de diseños de olas antropomorfizadas, en uno de ellos van hacia una dirección y en otro en el sentido contrario. El vaso 7.2 —que es el único con incrustaciones de crisocola— es una sonaja.

El tema de la ola antropomorfizada es recurrente en la iconografía. Otra representación importante para entender la cosmovisión es la tela pintada encontrada en una tumba en la Huaca de Las Ventanas, en la que aparece la divinidad con una cabeza trofeo en una mano y el *tumi* en la otra, con olas antropomorfizadas en ambos lados y un sol rojo a la derecha, indicando el este, por donde sale el Sol y la Luna a la izquierda, al oeste, donde el Sol se pone y sale ella<sup>69</sup>. La ola se representa a punto de romper. No hay duda de que este tema fue importante para los sicanes. En general el tema del mar y la representación de peces son muy recurrentes en la iconografía de las culturas costeñas. Peces y aves fueron representaciones comunes en las culturas sureñas de Nazca, Ica e Yschma, y continuaron hasta el Horizonte Tardío<sup>70</sup>. Los chimúes realizaron extraordinarios trabajos repujados en metal, con representaciones de escenas de pesca y recolección del *Spondylus*. El mar se relaciona con las fases de la Luna porque esta condiciona las mareas altas y bajas, pero también se vincula a la fertilidad, las conchas marinas y el lado femenino del universo, así como el mundo de abajo, de la noche y de la muerte.

<sup>69</sup> Shimada 1995: 136.

<sup>70</sup> Carcedo y otros 2004.



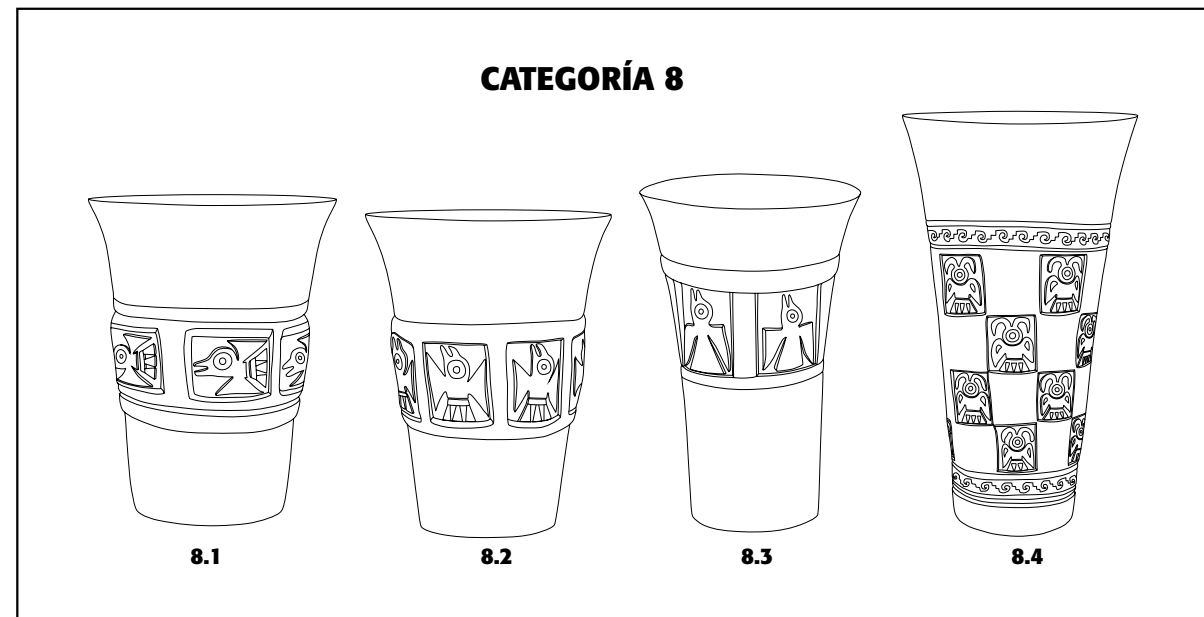


FIG. 13 Categoría 8. Dibujo que representa los vasos que comprende la categoría 8. Dibujo: Magaly R. Landaveri.

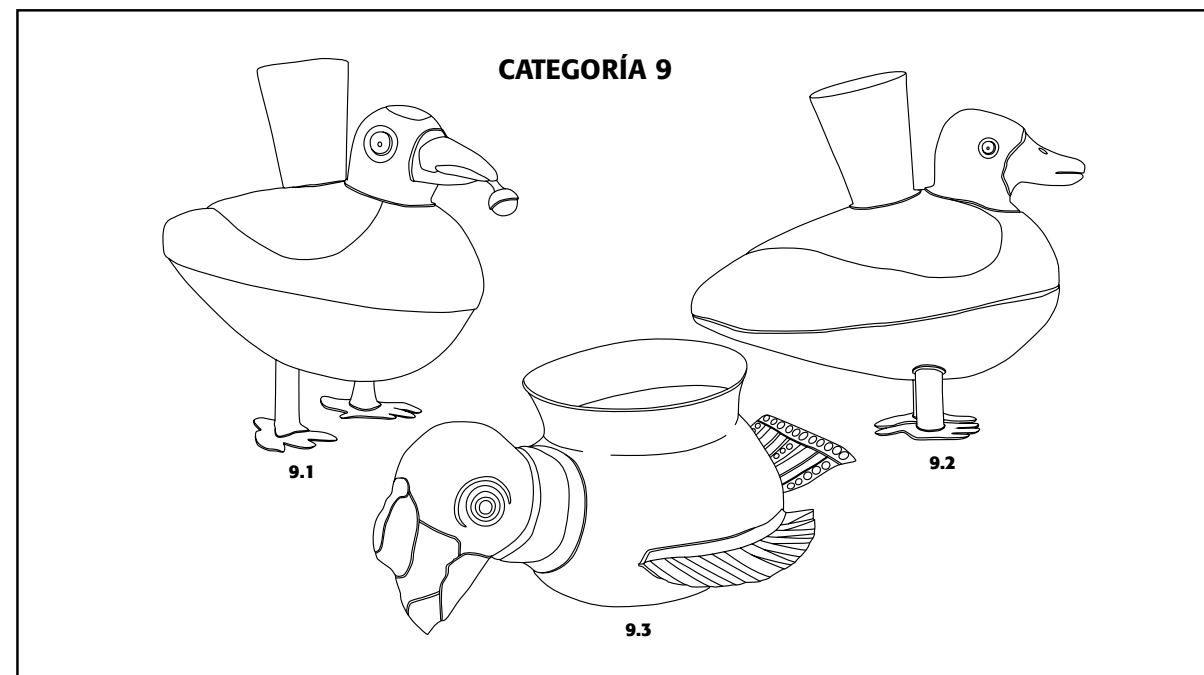


FIG. 14 Categoría 9. Dibujo que representa los vasos que comprende la categoría 9. Dibujo: Magaly R. Landaveri.

8. Vasos con aves. Símbolos como en *tocapus* (del 8.1 al 8.4). **CATEGORÍA 8 FIGURA 13.**

En este grupo de vasos en forma de quero se representa siempre la misma figura de ave marina encajada en secciones cuadradas, de manera similar a los *tocapus*, tanto en planos horizontales como verticales. Estos vasos suelen ser de oro.

9. Vasos con formas de animales (9.1, 9.2 y 9.3). **CATEGORÍA 9 FIGURA 14.** Son vasos escultóricos que representan animales y llevan un gollete. Los animales más comunes son patos de pico ancho y cóndores. En el mundo moche los patos están estrechamente asociados al lado masculino del mundo de abajo, nocturno y marino, y en algunas representaciones aparecen patrullando sobre las olas del mar nocturno. En la cerámica sicán hay representaciones de patos en forma escultórica y también como elementos secundarios en las asas de los vasos de un pico y asa puente. Por el contrario, no se han encontrado imágenes figurativas de cóndores en estas vasijas.

10. Vasos decorados con elementos individuales (del 10.1 al 10.11). **CATEGORÍA 10 FIGURA 15.** La mayoría de los vasos de esta categoría tiene la forma de quero o cubilete y están decorados con elementos figurativos o geométricos dispuestos de manera individual. Los figurativos son conchas de *Spondylus*, caras frontales con tocados semicirculares con plumas o sin ellas, la parte trasera de tocados semicirculares, figuras de perfil sentadas con un vaso en la mano y tocado semicircular con plumas y cabeza de felino cayendo por la espalda, figuras de perfil sentadas y con tocado de cuatro puntas, bastones de mando simples, bastones de mando con representaciones de cara y tocado de perfil, cabezas de la serpiente mítica con apéndice en la boca, cabezas con tocados romboidales, ranas y aves. Los elementos geométricos son el signo escalonado que termina en un apéndice de ola y sucesión de olas que van en direcciones opuestas.

Entre los animales llama la atención la repetitiva representación de las ranas (10.1 y 10.2), que aparecen representadas en el vaso 3.1.3. Estos animales se relacionan con la oscuridad y el subsuelo, la época húmeda y la fertilidad. En los vasos, ya sean de metal o de cerámica, la rana va asociada a la figura de la deidad con tocado semicircular, o con tocado de cuatro puntas; la figura puede aparecer completa o solo el rostro. En el norte, cuando las ranas aparecen, se cree que se acerca una época de lluvias y, por tanto, los campos se riegan y se preparan para la buena cosecha, es decir, en cierta manera aluden al lado fértil del mundo (véase el capítulo de Shimada y Samillán). Lo mismo ocurre con el *Spondylus*. ¿Por qué se representa la parte trasera de un tocado? ¿Quizá el rostro de la deidad o la deidad misma se simboliza por lo que contenía el vaso?



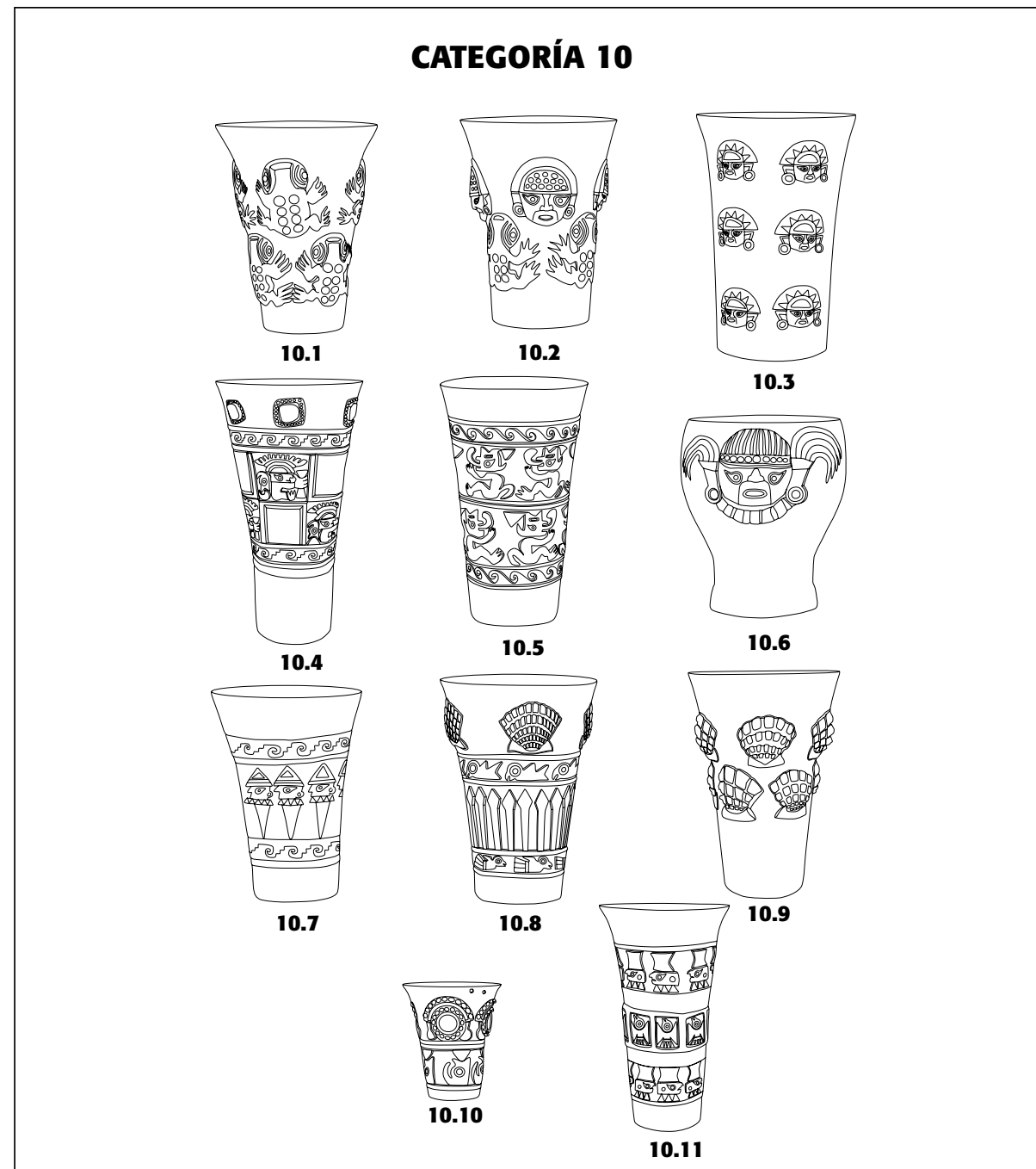


FIG. 15 Categoría 10. Dibujo que representa los vasos que comprende la categoría 10. Dibujo: Magaly R. Landaveri.

### Comentarios finales

Los vasos de metal forman un importante corpus donde se plasman tradiciones serranas y costeñas que son reinterpretadas para formar un estilo particular, que tendrá su máxima representación en el periodo Sicán Medio. Esta reinterpretación va unida a los cambios ideológicos y religiosos que se experimentaron en este periodo. Los íconos representados y explicados en las diferentes categorías de vasos no son meras decoraciones, sino que forman parte de una simbología o semántica que remite al universo y cosmovisión sicán.

Hay gran variedad de formas. Unas se repiten en la cerámica como quero, cubilete, doble pico con puente o sin él, gollete alto y dos picos, copas con pedestal o sin él, cuencos o tazas, globulares y escultóricas con animales; y otras solo se harán en metal como los vasos comunicantes y los vasos efigie escultóricos. Sin embargo, el quero fue la forma más utilizada.

Los íconos figurativos más representados son caras frontales o de perfil y personajes de cuerpo entero. Por la cantidad, variedad e importancia de los elementos en el vestuario de los personajes, podemos pensar que más que representaciones de la deidad sicán, podría tratarse de personajes de la élite. En otros casos en los que se representa el personaje alado, se podría aludir a la propia deidad. Entre las figuras humanas con atributos divinos están las frontales con tocados y báculos que se pueden relacionar con la iconografía del 'dios de los báculos' de Huari o Tiahuanaco. Estas figuras aparecen asociadas con elementos figurativos de aves y felinos, y geométricos como el signo escalonado con la ola. Habría que identificar qué significan estos elementos en relación con cada personaje. Parece que las figuras de perfil no guardan una jerarquía tan importante como las frontales por la calidad de los accesorios o atributos. Los tocados en estas figuras varían. Unas veces son semicirculares, otras trapezoidales, otras con sombreros de cuatro puntas o con bonetes altos. Esto puede indicar que varias etnias o personajes de diferentes lugares geográficos estaban presentes y que jugaron un rol importante en el mundo sicán. Habría que profundizar en la explicación de esto.

Hay un grupo de vasos efigie con figuras sobrenaturales con colmillos o esqueletizadas (categoría 2). Tanto la forma escultórica como la iconografía son elementos muy particulares de los vasos y no se repiten en otra cultura.

Los diseños figurativos como el *Spondylus*, los bastones de mando o los tocados solo se representan en este tipo de vasos, y tienen una ubicación particular en la superficie del vaso. Los motivos figurativos de animales como serpientes, aves marinas, peces, felinos, perros, cóndores, ranas y patos aparecen también en la cerámica como parte de la cosmovisión de Sicán. Habría

que investigar con mayor detenimiento la ubicación de los diseños en el vaso y sus asociaciones con otros elementos.

Los diseños geométricos más comunes son las hileras de olas, el escalonado simple o compuesto que termina en un apéndice de ola, volutas compuestas y chevrones simples o escalonados.

Asimismo son característicos de esta orfebrería los vasos con incrustaciones de turquesas y las sonajas. Llama la atención que las únicas escenas representadas correspondan a temas marinos, como el mar, las olas, el pez guitarra, los tiburones, los lobos marinos, las aves marinas y los pescadores en balsas de totora. Aunque el Spondylus es muy frecuente, su recolección tan difundida en la época Chimú no aparece en ningún vaso. Es muy posible que aquellas que existen en orejeras, discos y placas definidos como Sicán Medio pertenezcan al periodo Chimú. Para diferenciar estas escenas es importante reconocer en las figuras el ojo en coma o almendrado. Durante el periodo Chimú, el ojo se redondea y el rostro se hace más humano; por otra parte, el adorno del barbuquejo que acompaña a la máscara termina en cabezas de serpiente, ya no en media Luna. Si bien el tema de las olas antropomorfizadas seguirá representándose en el periodo chimú, el rostro cambiará de perfil a frontal. Por otro lado, la simetría y la disposición de los íconos se perderán para realizar escenas estructuradas en círculos concéntricos con multitud de imágenes y con cierto horror al vacío.

Debemos aprender a ‘leer’ los vasos. Evidentemente reflejan un mundo de poder marino. El mar regía la vida de los sicanes; las olas, los peces, las aves marinas, las conchas como el *Spondylus* y la Luna eran la columna vertebral de su ideología representada en los contextos funerarios. Estos atributos se representan continuamente. Es lógico que en ‘la casa de la Luna’ existiera alguna ‘divinidad lunar’. ¿Quizá la ola antropomorfizada? La Luna aparece de día y de noche, por ello se relaciona con el mundo subterráneo, aunque en ciertas épocas cambia del lado nocturno al diurno. Otros elementos iconográficos —como las figuras míticas con tocados y báculos o el signo escalonado en almenas que refiere a los templos— hacen referencia al mundo de arriba y al poder terrenal. Otros aluden a los ancestros divinizados convertidos en esqueletos. Quizá se representen los mundos opuestos, el marino y el terrestre, a través del signo escalonado con apéndice de ola.

Los vasos proceden de contextos funerarios y de áreas mortuorias; por lo tanto, las referencias a la muerte están muy presentes, especialmente si consideramos que el Huaco rey representa al fardo funerario con máscara y corona. Esperemos que futuras investigaciones vayan aclarando estos temas.

## Bibliografía

### Alva, Walter

2004 *Sipán. Descubrimiento e investigación*. Cervecería Backus & Johnston S. A., Lima.

2008 «Las Tumbas Reales de Sipán». En *Señores de los Reinos de la Luna*, editado por Krzysztof Makowski, pp. 266-279. Banco de Crédito del Perú, Lima.

### Alva, Walter y Susana Meneses de Alva

1983 «Los murales de Ucupe en el valle de Zaña, norte del Perú». *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie* 5 (1983): 335-360. Deutsches Archäologisches Institut, Bonn, Alemania.

### Antze, Gustavo

1930/1965 *Trabajos del metal en el norte del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

1930 «*Metallerbeiten aus dem nördlichen Peru*». *Ein Beitrag zur Kenntnis ihrer Formen*. Museum Für Völkerkunde in Hamburg, Hamburg, Alemania.

### Berenguer, José

2000 *Tiahuanaco: Señores del lago sagrado*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile.

### Bonavia B., Duccio

1959 «Una pintura mural de Pañamarca, valle de Nepeña». *Arqueológicas* 5: 21-54. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

### Bourget, Steve

2009 *Lord of the Ucupe. An elite Moche Tomb at Huaca El Pueblo*. En: [www.utexas.edu/courses/arh400/lectures/390/weblec.htm](http://www.utexas.edu/courses/arh400/lectures/390/weblec.htm)

### Carcedo Muro, Paloma

1989 «Anda ceremonial lambayecana: iconografía y simbología». En *Lambayeque*, editado por José Antonio de Lavallo, pp. 249-290. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima.

1992 «Metalurgia precolombina: Manufactura y técnicas en la orfebrería Sicán». En: *Oro del Perú*, editado por José Antonio de Lavallo, pp. 265-305. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima.

1998a «El cobre del antiguo Perú/The Copper of Ancient Peru». En *El cobre del antiguo Perú/The Copper of Ancient Peru* (bilingüe), editado por José Antonio de Lavallo, pp. 51-319. Editorial APU, AFP Integra y Southern Peru Limited, Lima.

### Carcedo de Mufarech, Paloma

1998b «Técnicas en la orfebrería del oro Sicán». En *Gold of Perú*, pp. 193-214. Fuji Television Group, Tokio, Japón.

2009a «Sican Golworking. Vases and Figures Represented». En *The Golden Capital of Sicán: Precursor of the Inka Empire*, editado por Izumi Shimada, Ken-ichi Shinoda y Masahiro Ono, pp. 327-335. Tokyo Broadcasting System Television, Tokio, Japón.

2009b «Il metallo: Tecnologia, bellezza e sentimento nelle antiche culture peruviane». En: *Inca: origine e misteri Della civiltà dell'oro*, editado por Paloma Carcedo, pp. 108-139. Marsilio, Brescia, Italia.

2011 *Inca: Gold Treasures in the Skeppsholmen Caverns*, editado por Kristian Göransson y Paloma Carcedo. Världskulturmuseerna, Stockholm, Suecia.

### Carcedo Muro, Paloma e Izumi Shimada

1985 «Behind the Golden Mask: Sicán Gold Artifacts from Batán Grande, Peru». En *Art of Pre-Columbian Gold*: Jan Mitchell Collection, editado por Julie Jones, pp. 60-75. Weidenfeld & Nicolson, Londres.

**Carcedo de Mufarech, Paloma, Luisa Vetter y Magdalena Diez Canseco**

2004 «Los vasos efigie antropomorfos: Un ejemplo de la orfebrería de la costa central durante el Intermedio Tardío-Horizonte Tardío». En *Identidad y transformación en el Tawantinsuyu y en los Andes coloniales: Perspectivas arqueológicas y etnohistóricas, Tercera parte*, editado por Peter Kaulicke, pp. 151-189. *Boletín de Arqueología PUCP* 8. Lima.

**Carrión Cachot, Rebeca**

1942 «La luna y su personificación ornitomorfa en el arte Chimú». *27 Congreso Internacional de Americanistas*, pp. 571-587. Librería e Imprenta Gil S. A., Lima.

**Castillo, Luis Jaime**

2008 «El género y el poder: San José del Moro». En *Señores de los Reinos de la Luna*, editado por Krzysztof Makowski, pp. 165-181. Banco de Crédito del Perú, Lima.

**Cervantes, Gabriela, Izumi Shimada, Klaus, Haagen, Knudson, Kelly y Ken-ichi Shinoda**

2011 «Multi-Ethnicity in the Sicán World: Figurines and Other Lines of Evidence». Ponencia presentada en la 76ª Reunión Anual de la Sociedad de Arqueología Americana. 30 marzo-3 de abril, Sacramento, California.

**Cook, Anita G.**

1994 *Wari y Tiahuanaco entre el estilo y la imagen*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.  
2001 «Los nobles ancestros de piedra: el lenguaje y la vestimenta y rango imperial entre las figurillas Huaris». En *Wari arte precolombino peruano*, pp. 229-271. Colección América. Fundación El Monte, Sevilla, España.

**Cordy-Collins, Alana**

1996 «Lambayeque». En: *Andean Art At Dumbarton Oaks*, vol. 1, editado por Elizabeth Hill Boone, pp. 189-222. Dumbarton Oaks Research Library and Collection Research Library and Collection, Washington D. C.

**Donnan, Christopher y Guillermo Cook**

1983/1985 Excavaciones en Pacatnamú. *Revista del Museo Nacional* XLVII: 53-72. Lima.  
1986 *The Pacatnamu Papers*, vol 1. Museum of Cultural History. University of California, Los Ángeles, California.

**Emmerich, André**

1965 *Sweat of the Sun and Tears of the Moon. Gold and Silver in Pre-Columbian Art*. University of Washington Press. Hacker Art Books. Nueva York.  
1992 «Sudor del Sol y lágrimas de la Luna». En *Oro del Antiguo Perú*, editado por José Antonio de Lavalley, pp. 195-235. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima.

**Florián, Mario**

1951 *Un icono mural en Batán Grande*. Imprenta Amauta, Lima.

**Franco Jordán, Régulo**

2008 «La señora de Cao». En *Señores de los Reinos de la Luna*, editado por Krzysztof Makowski, pp. 280-287. Banco de Crédito del Perú, Lima.  
2009 «Sicán Burials at the Brujo Complex». En *The Golden Capital of Sican: Precursor of the Inka Empire*, editado por Izumi Shimada, Ken-ichi Shinoda y Masahiro Ono, pp. 320-326. Tokyo Broadcasting System Television, Tokio, Japón.

**Franco, Régulo, César Gálvez Mora, Jeffrey Quilter, Antonio Murga Cruz, Carmen Gamarra de la Cruz, Víctor Hugo Río Cisneros, Segundo Lozada Alcalde, John Verano y Marco Aveggio Merello**

2007 *El Brujo-Huaca Cao, centro ceremonial Moche en el valle de Chicama*, editado por Elías Mujica Barreda. ING Fondos y AFP Integra. Fundación Wiese.

**Golte, Jürgen**

2009 *Moche: Cosmología y sociedad: Una interpretación iconográfica*. Instituto de Estudios Peruanos (IEP). Centro Bartolomé de las Casas. Lima.

**Griffin, Jo Ann**

1986 Investigaciones sobre la Unión de los metales. *Metalurgia de América Precolombina*. 45 Congreso Internacional de Americanistas. 353: 366. Banco de la República. Bogotá.

**Griffin, Jo Ann y Izumi Shimada**

1994 Goldworking in Prehispanic Americas. En *Sicán: Excavations at the Pre-Inca Golden Capital*, editado por Masahiro Ono, pp. 122-131. Tokio Broadcasting System, Tokio.

**Lapiner, Alan**

1976 *Pre-Columbian Art of South America*. Harry N. Abrams, INC. Publishers. New York.

**Lavalle, José Antonio de**

1984 Huari. *Arte y Tesoros del Perú*. Banco de Crédito del Perú.  
1985 Moche. *Arte y Tesoros del Perú*. Banco de Crédito del Perú.  
1990 Lambayeque. En: *Arte y Tesoros del Perú*. Banco de Crédito del Perú.  
1992 Oro del Antiguo Perú. En: *Arte y Tesoros del Perú*. Banco de Crédito del Perú.

**Lechtman, Heather**

1996 Cloth and Metal: The Culture of Technology. In: *Andean Art at Dumbarton Oaks*. 1: 33-43. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D. C.

**Mackey, Carol**

2001 Los dioses que perdieron sus colmillos. En: *Los dioses del Antiguo Perú*. Tomo 2. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito, pp. 110-158. Lima.

**Menzel, Dorothy**

1977 The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle. R. H. Lowie Museum of Anthropology of California. Berkeley.

**Ramírez, Elizabeth Susan**

2008 «Los curacas y las jerarquías del poder en la costa norte». En: *Señores de los reinos de la luna*. Krzysztof Makowski compilador. Banco de Crédito del Perú. 223: 245 Lima

**Rondón Salas, Jorge**

1965-1966 «Morfología de la cerámica en relación a las normas prestadas por el metal». *Revista del Museo Nacional*. Lima. Tomo XXXIV. 82-84.

**Rucabado, Julio**

2008 «En los dominios de Naymlap». En: *Señores de los Reinos de la Luna*. Krzysztof Makowski compilador. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito.183-199. Lima.

**Saville, Marshall H.**

1924/2000 *El Tesoro del Sigsig*, Ecuador. Estudio y traducción de Guillermo Segarra Iñiguez. Corporación Editora Nacional. Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología. Quito.

**Schaedel, Richard**

1978 «La Huaca pintada de Íllimo». *Archaeology*. 31(1): 27-37.

**Schmidt, Max**

1929 *Kunst und Kultur von Peru*. Im Propyläen-Verlagz. Berlín.

**Shimada, Izumi**

1995 *Cultura Sicán. Dios, riqueza y poder en la costa norte del Perú*. Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura. Edubanco. Lima

1996 *Sican Excavations at the pre-Inca Golden Capital*. TBS Sican Project 1990-1996. Catálogo de TBS. Japón.

**Shimada, Izumi y Jo Ann Griffin**

1994 «Precious Metal Objects of the Middle Sicán». *Scientific American*, April, pp. 60-67.

**Tello, Julio C.**

1937a «Los trabajos arqueológicos en el departamento de Lambayeque». *El Comercio*. Lima

1937b «*El oro de Batán Grande*». *El Comercio*. Lima.

1938 «South America's Greatest Treasure-Trove Since Pizarro's Day». *The Illustrated London News*. May 14: 856.

**Uceda Castillo, Santiago, Elías Mujica y Ricardo Morales**

1997 Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna. Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Libertad. Trujillo.

**Valcárcel, Luis E.**

1937 «Un valioso hallazgo arqueológico en el Perú. Informe sobre los hallazgos en los yacimientos arqueológicos de La Merced, Las Ventanas y otros del distrito de Íllimo. Lambayeque». *Revista del Museo Nacional*, 6: 144-168. Lima.

1938 America's Greatest Treasure-Trove Since Pizarro's Day. The Latest Archaeological Discoveres in Peru. *Revista del Museo Nacional*: 27-31. Lima.

**Young-Sánchez, Margaret**

2004 «The Art of Tiahuanaco». En: *Tiahuanaco: Ancestors of the Inca*. 24-69. Denver Art Museum, University of Nebraska Press. Lincoln and London.

## La administración sicán de recursos naturales: bosques y combustibles de madera

David John Goldstein

Desde la fase más temprana de sus investigaciones, el Proyecto Arqueológico Sicán ha intentado reconstruir el medio ambiente antiguo como algo más que un panorama estático en el cual la sociedad sicán existió (Shimada y Wagner 2007). Como arqueólogos que tratan con restos de cultura material, es de mayor importancia que comprendamos los recursos utilizados por esta antigua civilización para hacer los increíbles trabajos de arquitectura monumental, objetos de metal y cerámica que son tan característicos de la sociedad sicán. No solo son importantes los recursos actuales de madera, oro, mineral de cobre y arcilla, sino que igualmente interesantes son las comidas, los rituales y la estructura política que desarrolló esta cultura. Al final es la forma como los sicanos combinaron sus propios recursos humanos y creatividad junto con la ecología local la que los hizo únicos en la prehistoria andina.

### El marco ecológico

Los sicanos se desarrollaron en el departamento de Lambayeque, en la costa norte del Perú. La mayor parte de la región costera peruana hace unos mil años era primariamente desierto, como lo es hoy. Estos desiertos están acentuados por valles de ríos, siendo la mayoría alimentados anualmente por los picos cubiertos por nieve de las serranías andinas. Los ríos de Lambayeque, La Leche, donde el sitio de Sicán está ubicado, y Lambayeque, al sur, son unos de los ríos más persistentes con una de las más fuertes descargas de agua anual en la cuenca del Pacífico. Esta circunstancia resultó en el desarrollo de un extensivo sistema de territorios boscosos en estos valles en la antigüedad, y probablemente fue el caso de gran parte del norte del Perú. Los pocos remanentes de estos «bosques secos tropicales» existentes hoy demuestran que estos bosques fueron únicos. Estos bosques son 'secos' en la medida en que reciben el agua necesaria para su crecimiento del acuífero