

Temas iconográficos de la cerámica chimú

María Cruz MARTÍNEZ DE LA TORRE
(*Universidad Nacional de Educación a Distancia*)

La costa norte peruana es un lugar privilegiado para el estudio de las culturas que en ella se desarrollaron debido a su clima desértico que ha permitido la conservación de numerosos restos arqueológicos que atestiguan claramente su pasado cultural. Esta característica unida a la gran importancia que tuvieron en todas ellas los ritos funerarios, hizo que una gran parte de la inspiración artística girara en torno al tema de la muerte. Dado que escasean los estudios iconográficos específicos referidos a la cerámica de tipo funerario que desarrolló el pueblo chimú, nos parece interesante analizar los diversos temas que despertaron el interés de sus ceramistas, cuyas piezas acompañaban al difunto en el más allá formando parte de su ajuar funerario.

Para la realización del presente trabajo se han utilizado los fondos correspondientes a esta cultura que posee el Museo de América de Madrid, a sabiendas de que una colección de museo, por amplia que sea, nunca agota dichos temas iconográficos, si bien en este caso la amplitud de la muestra permite obtener una visión panorámica satisfactoria.

Iconográficamente la cerámica chimú estudiada presenta en general un alto grado de realismo en la plasmación de sus temas, característica heredada fundamentalmente de la cultura mochica que la precedió, aunque en un grado notablemente inferior. Esto pudo deberse quizá al aumento de la población como consecuencia de la anexión de nuevos territorios procedentes de las conquistas bélicas, lo que supuso una mayor demanda de piezas por parte del pueblo necesitado de unos objetos imprescindibles para sus enterramientos. Esta demanda pudo provocar una fabricación masiva de piezas cerá-

micas, de forma que su calidad pudo verse afectada perdiéndose la tradición hiperrealista de la producción alfarera mochica.

Con todo nos parece que el hecho de que los alfareros sacrificaran el realismo de los modelos, entendiéndose como tal la plasmación fiel de seres animados y objetos de su entorno, no pudo deberse solamente a este único motivo, sino más bien a una intencionalidad por parte del ceramista de presentar prototipos de seres vivos, conceptos o situaciones concretas. En este sentido creemos que existieron una serie de pautas estilísticas propias de este momento que determinaron la realización de los modelos decorativos según la forma en que se nos presentan en las vasijas, que caracterizan a esta cerámica y que la diferencian claramente de otras culturas del Perú prehispánico. Así, el hecho de plasmar prototipos y no modelos específicos permitió al alfarero realizar un menor esfuerzo en la factura de las vasijas al tiempo que las figuraciones que las adornan adquirieron patrones más universales.

A través del estudio pormenorizado de la colección del Museo de América de Madrid, hemos podido observar la gran riqueza temática que muestran los vasos chimús, obteniendo a través de los motivos que nos ofrecen un número de datos suficientes como para poder reconstruir tanto su medio ambiente como las diversas actividades que realizaban estas gentes dentro de su ámbito social, lo que unido a la presencia de seres mitológicos completa su cosmovisión.

Por consiguiente, a la vista de dichas cerámicas podemos establecer tres grandes bloques temáticos:

- El primero estaría formado por la representación de frutos y animales de apariencia realista cuya propia significación se halla ligada, en el caso de los vegetales, a la idea de germinación y fecundidad de la tierra. Además estos frutos ponen de manifiesto la concepción religiosa de una sociedad agrícola claramente imperante en esta época, cuyo culto a las deidades estaba dirigido fundamentalmente al logro del agua indispensable para la obtención de buenas cosechas. Esta importancia de un culto al agua es debida a los caracteres desérticos del terreno, y su existencia puede comprobarse a través de la forma de determinadas vasijas denominadas *pacchas* las cuales además, suelen mostrar temas decorativos ligados de manera directa con la agricultura, tales como frutos o útiles de trabajo, y a través de la presencia de determinados animales, como el mono, cuyo hábitat se centra en zonas selváticas con alto índice de pluviosidad.

Por lo que respecta a las figuraciones de vegetales, debemos indicar que existe una total ausencia de reproducción de la

planta entera, de forma que el hecho de que aparezcan sólo los frutos nos hace pensar que la intención del alfarero era no sólo mostrar el mundo vegetal real sino, además, el mundo útil al hombre chimú (fig. 1). De esta forma encontramos entre los frutos más representados las calabazas, lúcumas y ciruelas, pese a ser las segundas, en opinión de Cobo (1956 [1653], lib. VI, cap. XI: 243), un fruto de no muy buen sabor. El hecho de tener todos estos frutos una base claramente realista, y de aparecer algunos combinados con otra serie de figuras nos sugiere que pudieran ser portadores de una serie de mensajes cuya significación se nos escapa en la mayoría de los casos.

En cuanto a los animales, en general el alfarero reproduce dos tipos de especies: las que directamente son útiles al hombre, tales como peces, moluscos, crustáceos, aves guaneras, llamas, leones marinos, etc. (figs. 2, 3, 4 y 5) y las que mantienen con él un vínculo más por su simbolismo que por su utilidad. Resulta curioso comprobar cómo entre las aves son las procedentes de la selva (fig. 6) las que numéricamente se equiparan con las aves guaneras propias de la costa. Si tenemos en cuenta a los mamíferos más representados, vemos cómo en primer lugar destacan los que son beneficiosos para el hombre, como las llamas (fig. 5), seguidos inmediatamente de las figuraciones de monos y felinos, animales que no le son útiles directamente, pero sí cargados de contenido simbólico (figs. 7 y 8). Es interesante destacar en los tres casos el hecho de que sean todos ellos animales procedentes de zonas alejadas de la costa.

En cualquiera de los casos es evidente que diversas especies animales fueron protagonistas de culto, bien por temor al daño que pudieran causar al hombre como en el caso del felino, o bien por los beneficios que le pudieran reportar, como es el caso de las aves guaneras. De esta forma el hombre chimú, al igual que sus antepasados, adoptó una serie de animales reales como deidades protectoras, de forma que a partir de ese momento éstas adquieren un nuevo valor que se transmite a lo largo de los siglos. En general son animales generadores de creencias totémicas que reciben muestras de veneración religiosa y de respeto por parte del grupo y que encontramos reflejados en algunos de los vasos bajo una apariencia puramente realista y desprovistos de cualquier significado adicional. Estos animales, en opinión de Rostworowski (1977: 238), se encuentran vinculados a veces a los mitos de la creación y desempeñan un papel importante en las leyendas de la costa. Tal es el caso de la zorra y el mono, animales unidos a



FIGURA 1



FIGURA 2



FIGURA 3



FIGURA 4



FIGURA 5

los mitos de la creación de los antiguos dioses Con y Pachacamac, si bien en la colección estudiada no contamos con el primero de dichos animales. Otros, como el pez, parecen haber estado ligados a la diosa Luna, protectora de la agricultura, (Carrión, 1955: 38). El hecho de que existen un gran número de vasijas con diseños de felinos y serpientes lleva directamente a vincular estos símbolos con culturas anteriores de origen serrano, y más concretamente con Chavín de Huántar, aunque el primitivo significado de dichos animales se habría desvirtuado debido al paso del tiempo y a las influencias de las culturas locales.

Por otra parte, existen otros animales que si bien no eran temidos ni reportaban un beneficio directo al hombre estaban asociados con la producción de fenómenos indispensables de tipo atmosférico, como son las lluvias, por lo que esa especie adquiriría un valor real como precursora del líquido elemento, tan necesario para la fecundidad de los suelos de la costa. (Cobo, 1956 [1653], lib. VII, cap. X: 290; Larco, 1945: 42, y Carrión, 1955: 14.) Este es el caso de los sapos y ofidios. (figs. 9 y 10), animales asociados a la lluvia los primeros y al rayo y a la tempestad los segundos. De igual manera es posible que los animales de origen selvático anteriormente citados pudieran también estar asociados a fenómenos atmosféricos, dado que proceden de zonas húmedas por excelencia. Así, pues, cabe la posibilidad de ver todas estas figuraciones bien como simples representaciones de objetos reales o bien como representaciones de divinidades ligadas todas, en último término, con la fertilización y germinación de la tierra, figuraciones que pueden aparecer de manera total o parcial, dado que el artista a veces se limita a plasmar tan sólo una parte del animal o del fruto, adquiriendo en este caso esa parte la significación global de la representación.

- El segundo tipo de figuraciones consiste en aquellos temas que reflejan la vida y las diversas actividades del pueblo chimú. De la observación de estas piezas podemos deducir la inexistencia de retratos, tal como ocurría en época mochica, tratándose más bien de representaciones en las que aparecen perso-

FIG. 1. Vasija fitomorfa representando dos mazorcas de maíz. Ancho, 11,3 cm. Alto, 17 cm. Núm. inventario M. A., 10.422.—FIG. 2. Vasija zoomorfa con forma de crustáceo. Ancho, 10,6 cm. Alto, 24,9 cm. Núm. de inventario M. A., 10.227.—FIG. 3. Vasija zoomorfa representando un ave guanera. Ancho, 12,1 cm. Alto, 25,2 cm. Núm. de inventario M. A., 10.177.—FIG. 4. Vasija zoomorfa con forma de pez. Ancho, 10,4 cm. Alto, 14,5 cm. Núm. de inventario M. A., 10.270.—FIG. 5. Vasija zoomorfa representando una llama. Ancho, 11,5 cm. Alto, 15,5 cm. Núm. de inventario M. A., 10.744.



FIGURA 6



FIGURA 7



FIGURA 8



FIGURA 9



FIGURA 10

najes pertenecientes a una determinada clase social, pero sin unos rasgos físicos demasiado precisos (fig. 11). Aunque no lo podamos afirmar con seguridad, dada la imprecisión de algunos rasgos, el hombre aparece representado en mayor cantidad de vasijas que la mujer, a la que hallamos como madre y compañera sexual del varón (fig. 12). Es dentro del bloque de las posibles representaciones masculinas en el que encontramos un gran número de personajes adornados con orejeras, que llevan sobre la cabeza un tocado con forma de creciente lunar y en las manos un bastón de mando u objeto similar y, a veces, un *tumi* o cuchillo ceremonial (fig. 13). De esta forma deducimos de estos indicadores sociales que se trata de representaciones de jefes, guerreros, sacerdotes o ambas cosas, dado que en la mayoría de los casos la importancia política iba unida a la religiosa. Apoyamos esta posibilidad, además, en el hecho de hallar en las vasijas de la colección del Museo de América una serie de individuos adornados con rico tocado, orejeras y pectoral cuyo cuerpo se confunde con el de la vasija sobre el que se representan los bordes de una concha *spondylus*, objeto de conocido valor sagrado (Murra, 1975: 2, Bravo, 1977: 233, y Davidson, 1981: 76) (figura 14). No obstante debe resaltarse el equilibrio existente entre las figuraciones de individuos de la alta esfera social, que cubren su cabeza con un tocado de forma semilunar y que se adornan con orejeras y bastón de mando, y otra serie de personajes de la vida cotidiana que realizan diversos tipos de actividades (fig. 15). Es en estos temas donde pueden rastrearse influencias pertenecientes, en el primer caso, a la cultura huari y, en el segundo caso, a la cultura mochica, además de la existencia de un reducido número de temas de origen lambayecano. Un hecho es común a las figuraciones, tanto de hombres como de animales, y es que todas muestran un marcado hieratismo y estatismo, característica que se debe más a la forma de concebir el arte este pueblo que a las aportaciones culturales externas. En todas ellas destaca la importancia concedida por el alfarero a la realización de la cabeza que adquiere un significado de primer orden respecto al tratamiento que se da a otras

FIG. 6. Vasija zoomorfa que representa un papagayo. Ancho, 10 cm. Alto 19,1 cm. Núm. de inventario M. A., 10.181.—FIG. 7. Vasija zoomorfa en forma de mono. Ancho, 9,2 cm. Alto, 21,6 cm. Núm. de inventario M. A., 10.741.—FIG. 8. Vasija zoomorfa representando un felino. Ancho, 9,5 cm. Alto, 16 cm. Núm. de inventario M. A., 10.706.—FIG. 9. Vasija zoomorfa con forma de sapo. Ancho, 13,5 cm. Alto, 24,7 cm. Núm. de inventario M. A., 10.774.—FIG. 10. Vasija zoomorfa que representa un ofidio. Ancho, 14,6 cm. Alto, 22 cm. Núm. de inventario M. A., 10.276.



FIGURA 11



FIGURA 12



FIGURA 13



FIGURA 14



FIGURA 15

partes del cuerpo, partes que pueden aparecer claramente simplificadas.

- El tercer grupo de representaciones que encontramos es el que corresponde a los seres mitológicos que componen el panteón chimú. Es este tipo de motivos el que presenta una mayor complejidad tanto en la forma como en el significado debido al hecho de mezclarse en estas figuraciones rasgos humanos y de animales totémicos, así como al de no reproducirse a veces éstos en su totalidad, ofreciendo tan sólo elementos parciales, lo que dificulta la tarea interpretativa. Así, a veces de estos complejos temas se reproduce tan sólo un motivo, que por sí mismo indicaba un mito o una historia entera que era comprendida por los participantes de un mismo entorno cultural.

Junto a estas figuraciones de carácter marcadamente antropomorfo hallamos especies animales portadoras de atributos llevados por los hombres, como son la lanza y el tocado con forma de creciente lunar, que evidentemente hace que su significado pueda estar vinculado a las representaciones que hemos denominado mitológicas. La existencia de rasgos de felino en las figuraciones antropomorfas y en algunos de los animales fantásticos, abunda en la gran importancia que tuvo este animal en el panorama religioso del momento como ya señalamos anteriormente.

Nos encontramos, pues, con la existencia dentro de este apartado de tres tipos de figuraciones diferentes: el primero tendría un marcado carácter ritual y en él se englobarían las figuraciones de chamanes; el segundo tendría un carácter divino y en él se encuadran las figuraciones del dios de los colmillos mochica bajo la advocación de divinidad agrícola, y el tercer tipo correspondería a escenas simbólicas que muestran a diferentes animales idealizados. Si bien todas estas representaciones están apoyadas en una base realista es evidente el papel que en ellas jugó la imaginación del artista quien interpreta la realidad según sus descos y la mentalidad religiosa del momento.

Antes de seguir adentrándonos en este tema queremos señalar que dado que la gran mayoría de los estudios realizados por diversos investigadores se centran en el análisis de la cerámica mochica, antecesora

FIG. 11. Vasija con forma de cabeza humana. Ancho, 13,6 cm. Alto 21,5 cm. Núm. de inventario M. A., 10.793.—FIG. 12. Vasija en la que se representa una escena maternal sobre el cuerpo anterior de la misma. Ancho, 10,6 cm. Alto, 17,2 cm. Núm. de inventario M. A., 10.040.—FIG. 13. Vasija representando a un posible jefe o guerrero. Ancho, 8,4 cm. Alto, 17,1 cm. Núm. de inventario M. A., 10.931.—FIG. 14. Vasija con forma de figura humana. Ancho, 13,5 cm. Alto, 25 cm. Núm. de inventario M. A., 10.099.—FIG. 15. Vasija representando a una figura humana que lleva sobre sus hombros un auquérido. Ancho, 12,5 cm. Alto, 20,3 cm. Núm. de inventario M. A., 10.740

de la chimú en la costa norte, nos vemos obligados a referirnos en varias ocasiones a ellos, considerando aplicables a la cerámica chimú las conclusiones inherentes a aquella (Kroeber, 1925; Larco, 1938-1939; Kutscher, 1947, 1950 a, 1950 b, 1955; Lavallés, 1970; Benson, 1972; Donnan, 1976, 1977, 1978; Hocquenghem, 1977 a, 1977 b, 1977 c).

En opinión de Horkheimer (1944: 26), «gran parte de la mitología mochica-chimú fue solamente el modificado desarrollo de los conceptos religiosos que originalmente eran comunes a los pobladores primitivos de América». En esta línea, Lavallée (1970: 143) estima que el indio representa siempre lo que conoce y lo que ve, e incluso en el caso de los seres sobrenaturales los elementos que los constituyen están tomados de esa realidad que le rodea, centrándose toda su religión en el culto a la fertilidad y a la fecundidad universal. Dicha fertilidad estaba en relación directa con la luna, de ahí la existencia de representaciones individualizadas y de motivos lunares que complementan a otras figuraciones albergadas en las vasijas. Este hecho no es de extrañar si tenemos en cuenta las ya mencionadas características desérticas de la costa norte que obliga a sus pobladores a mantener una lucha constante contra un medio hostil.

De las diversas representaciones que anteriormente englobamos dentro de este tercer apartado consideramos que son las de carácter divino las más dignas de resaltar, por considerar a los chamanes como simples oficiantes de un ritual religioso que juegan el papel de intermediarios entre los dioses y los hombres a nivel social.

A pesar de la multiplicidad aparente de dioses y de la variedad de atributos que ostentan, el panteón chimú se caracteriza por poseer un limitado número de deidades cuyas variantes responden a cambios de funciones o actividad de una misma divinidad. En opinión de Carrión (1956: 371), «dichas deidades controlan las fuerzas del universo, encarnan los fenómenos naturales y protegen el bienestar humano». Dentro de la cerámica chimú es frecuente encontrar a una divinidad cuyo modelo, con ligeras variantes, hallamos en el pueblo moche, de origen amazónico en opinión de Valcárcel (1958: 578) y cuyas manifestaciones artísticas Lavallée (1970: 104) hace remontar a la cultura serrana de Chavín de Huántar. Se trata del dios felino antropomorfizado, divinidad que en algunas de las representaciones aún conserva los colmillos distintivos de este animal mientras que en otras se han perdido.

Según Benson (1972: 27), se trata de una divinidad que mora en las montañas y que se encuentra representada en una plataforma o trono rodeada de picos de montañas de forma sólida e inmóvil. A veces las cimas emergen de su propio cuerpo como si el mismo dios fuera la montaña (fig. 16) apareciendo, además, flanqueado por dos ofidios. Tiene las manos colocadas sobre las rodillas y lleva un tocado de forma semicircular con cabeza de jaguar, orejas de serpientes y

capa o manto. Se trata en cualquier caso de un dios pasivo y alejado de los hombres. Es además el dios creador cuya cabeza emerge a veces del fruto del maíz o de otros vegetales (fig. 17). Puede ser él mismo el sol que va cada día desde las montañas hasta la costa.

Rostworowski (1981: 131) señala que Fernando de la Carrera (1644), en su *Arte de la lengua Yunga*, diferencia a un dios «criador» o *Chicopaec* de un dios «hacedor» o *Aiapaec*, de forma que parece que «según las creencias del reino del Chimú existía una dualidad cosmogónica-masculina entre el concepto de creador o creador con la idea de mantener latente y viva la creación». Este pensamiento dual masculino del universo se traduce, según la misma autora, en otras manifestaciones ideológicas de las culturas mochica-chimú, tales como el Sol naciente y el Sol poniente, cuyos caracteres son idénticos a los que se hallan en el dios pasivo de las montañas al que anteriormente se refería Benson. Para dicha autora es posible que el Sol naciente asomado tras las montañas fuera el mismo que el que se representa en la cima de algunas vasijas que muestran mazorcas de maíz, en cuyo caso este dios se relacionaba directamente con la agricultura. Sería, pues, un dios asociado a la fertilidad que lleva en las manos espigas de maíz o de yuca.

Es curioso observar que en las vasijas estudiadas en que se halla este tipo de divinidad se hayan perdido casi totalmente los rasgos que la caracterizaban en la cultura mochica. Así en la figura núm. 16 el tocado con cabeza de felino y dos serpientes se ha sustituido por otro donde se ven unas mazorcas de maíz, quedando tan sólo de la anterior figuración los dos colmillos de ese animal encuadrando una de las mazorcas. La espalda del dios conserva la forma de la montaña, pero las serpientes del tocado y del cinturón se han perdido por completo. Lo mismo ocurre en la vasija de la figura 17, cuyo tocado muestra caracteres similares, permaneciendo del jaguar los dobles colmillos que encierran la boca de la divinidad. Esta, como la de la pieza anterior, lleva entre las manos como atributo un fruto. Parece ser que en la época chimú la ferocidad de la expresión de esta divinidad se fue perdiendo, cosa que no ocurría en época moche, hasta el punto que de no conocerse previamente el motivo iconográfico de la figura 18 posiblemente no se relacionaría con ella. Vemos pues cómo este personaje ha ido experimentando cambios notables debido, por una parte, a la evolución sufrida por el mismo dios desde la época mochica a la chimú y, por otra parte, a la evolución propia que ha experimentado dentro de esta última cultura.

Benson (1972: 28) nos señala junto a la divinidad mochica de carácter pasivo la existencia de una divinidad activa con atributos similares a la anterior, representada en movimiento en contraposición con la primera. A esta divinidad se la suele mostrar de perfil con las piernas

y los brazos en movimiento. Es el dios que lucha constantemente contra diversos monstruos marinos, generalmente el pez o el cangrejo, para proteger a las gentes que viven en la costa. Se trata, pues, del que, tal como señalábamos anteriormente, Rostworowski (1981: 132) denominaba el Sol poniente, dios unido a la pesca, pudiendo ser, quizá, el dios de los pescadores. Escenas como la que aparece representada en la figura 19 muestran la lucha de este dios supremo contra el mundo acuático, lucha de la que sale victorioso. Este tipo de representaciones es más frecuente en la época chimú que moche, pudiendo hallarse en ellas cambios radicales debidos probablemente a la pérdida del significado original de la escena en la mente de los alfareros, así como al avance que experimenta el estilo (Burger, 1976: 98).

Así pues, es fácil observar en la cerámica chimú la pervivencia de las estructuras religiosas mochicas que incide directamente en la plasmación de los modelos iconográficos aunque experimentan, como acabamos de indicar, una evolución propia. Los cambios en las formas que pueden observarse significarían, además de lo ya señalado, transformaciones a su vez en las creencias del pueblo chimú y una readaptación de estas divinidades al sentido pragmático de este pueblo que apuntábamos antes. Así el que el dios principal chimú no aparezca apenas luchando contra monstruos pertenecientes al mundo animal sino vinculado a la agricultura, implica una visión más apacible y pragmática a la vez que más humana, pudiendo quizá deducirse que la cerámica chimú del período de auge del imperio constituye un claro exponente de un momento histórico poco conflictivo, estable política y económicamente.

Para finalizar esta breve visión de los temas iconográficos que encontramos en las piezas cerámicas de la colección del Museo de América de Madrid cabe señalar la existencia de unos diseños que poco tienen que ver con la realidad en muchos casos, aunque en algunos pueden proceder de una abstracción y una esquematización grande de la misma. Nos referimos a los motivos geométricos que a veces ornan por sí solos dichas vasijas y otras veces complementan los tres tipos de figuraciones anteriormente expuestas (fig. 20).

Por lo que atañe a la estética que el alfarero chimú sigue respecto a la figuración de todos los temas que acabamos de exponer, es evidente una evolución estilística basada en una variación interna propia

FIG. 16. Vasija que representa a la divinidad chimú Aiapaec. Ancho, 11,7 cm. Alto, 21,8 cm. Núm. de inventario M. A., 10.797.—FIG. 17. Vasija que representa a la divinidad Aiapaec. Ancho, 11,2 cm. Alto, 18,5 cm. Núm. de inventario M. A., 10.647.—FIG. 18. Vasija con la representación de la divinidad Aiapaec. Ancho, 15,7 cm. Alto, 22 cm. Núm. de inventario M. A., 10.098.—FIG. 19. Vasija que muestra a Aiapaec luchando contra un monstruo marino. Ancho, 10,9 cm. Alto, 22 cm. Núm. de inventario M. A., 10.085.—FIG. 20. Vasija con decoración de tipo geométrico. Ancho, 11,1 cm. Alto, 16,5 cm. Núm. de inventario M. A., 10.556.



FIGURA 16



FIGURA



FIGURA 18



FIGURA 19



FIGURA 20

de dichos motivos que, partiendo de modelos simples y realistas, puede derivar hacia formas menos realistas y abstractas. Además puede rastrearse también una evolución cronológica que en algunos casos conlleva una compilación progresiva de determinados temas, si bien en ocasiones la tendencia simbólica puede conducir a abreviaciones en la representación, reduciéndose ésta a una serie mínima de indicadores temáticos. No obstante el hecho de que existiera una producción cerámica en masa en este momento llevó a una gran uniformidad en las formas y motivos decorativos cerámicos, pudiendo encontrar en ellos variaciones debido al estilo individual del artesano más que a un cambio cronológico o de significado del tema que representa.

Nos parece importante destacar el hecho de que el noventa y cuatro por ciento de las vasijas estudiadas muestren temas iconográficos de carácter realista y que tan sólo el seis por ciento restante exhiban figuraciones consideradas por nosotros como de carácter mitológico, lo que nos inclina a pensar que la sociedad chimú estuvo menos vinculada a ideas y comportamientos de tipo religioso que las culturas mochica y huari que la precedieron. A pesar de la destacada faceta realista que hemos señalado existe, no obstante, un marcado equilibrio entre el mundo real y el simbólico, ya que aún dentro de las figuraciones aparentemente desprovistas de connotaciones mitológicas determinados temas encierran en sí mismos un significado de carácter mágico-religioso.

Podemos concluir, pues, este breve análisis de la cerámica chimú citando a Horkheimer (1944: 30), para quien el arte de los chimús es de un «realismo sutil que no se limita a la imitación de lo visible, sino que entre la representación objetiva hace resplandecer el mundo espiritual, la personalidad del hombre, las creencias de la gente y también centellas de la filosofía del artista».

BIBLIOGRAFÍA

- BENSON, Elizabeth P.
1972 *The Mochica. A Culture of Perú*. Thames and Hudson. London.
- BRAVO, M.^a Concepción
1977 «La función del Mullu en la sociedad andina». En *Antropología de España y América*, págs. 231-240, Ed. Dosbe, Madrid.
- BURGER, Richard Lewis
1976 «The Moche sources or archaism in Chimu ceramics», *Nawpa Pacha*, núm. 14, págs. 95-104, Instituto de Estudios Andinos, Berkeley, California.
- CARRERA, Fernando de la
1939 *Arte de la lengua yunga de los valles del Obispado de Truxillo del Perú, con un confesionario, y todas las oraciones Christianas, traducidas en la lengua y otras cosas*. Reedición con introducción y notas por

- Ramadés A. Altiezi, Instituto de Antropología, Pub. 256, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- CARRIÓN CACHOT, Rebeca
 1955 «El culto al agua en el antiguo Perú». *Revista del Museo Nacional*, T. II, núm. 2, págs. 50-140, Lima.
 1956 «Revisión del problema Chavín. Pruebas de la mayor antigüedad de Chavín sobre las culturas de la costa peruana». *XXXIII Congreso Internacional de Americanistas*, págs. 369-381, Copenhage.
- COBO, Bernabé
 1956 *Historia del Nuevo Mundo*. Biblioteca de Autores Españoles, 2 vol., (1653) Ediciones Atlas, Madrid.
- DAVIDSON, Judith R.
 1981 «El spondylus en la cosmología Chimú». *Revista del Museo Nacional*, tomo XLV, págs. 76-87, Lima.
- DONNAN, Christopher
 1976 *Moche art and Iconography*. UCLA. Latin American Center. Publications. University of California, vol. 33, Los Angeles.
 1977 «The Thematic Approach to the Moche Iconography» (Nachdruck von: 1975). In *Pre-columbian Art History*, Selected Readings, A. Cordy-Collins and J. Stern, Editors, págs. 407-420, Palo Alto.
 1978 *Moche art of Peru. Precolumbian symbolic communication*. Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles, California.
- HOCQUENGHEM, Anne M.
 1977 a «Les représentations de chamans dans l'iconographie Mochica». *Nawpa Pacha*, núm. 15, págs. 123-131, Berkeley, California.
 1977 b «Les érotiques» et l'iconographie mochica». *Objets et Mondes*. Revue du Musée d'Homme Muséum National d'Histoire Naturelle, Tome 17, Fascicule 1, Paris.
 1977 c «Une interprétation des «vases portraits» mochica». *Nawpa Pacha*, 15, págs. 131-139, Berkeley.
- HORKHEIMER, Hans
 1944 *Vistas arqueológicas del Nor-Oeste del Perú*. Lib. e Imp. Moreno, Trujillo.
- KROEBER, Alfred L.
 1925 *The Uhle pottery collections from Moche*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, Vol. 21, págs. 191-234, Berkeley, California.
- KUTSCHER, Gerdt
 1947 «Religion und Mythologie der Frühen Chimú (Nord-Perú)». *XXVIII Congreso Internacional des Americanistes*, págs. 621-631, París.
 1950 a «Iconographic studies as a aid in the reconstruction of Early Chimú civilization». *Transactions of the New York Academy of Sciences*, series 2, vol. 12, núm. 6: 194-293, New York.
 1950 b *Chimu. Eine altindianische Hochkultur*. Ed. Gebr. Mann, Berlín.
 1955 *Arte antiguo de la costa norte del Perú*. Gebr. Mann, Berlín.
- LARCO HOYLE, Rafael
 1938/ *Los mochicas*. 2 vols. Casa editora «La crónica» y «Variedades», S. A., 1939 Lima.
 1945 *Los Mochicas (Prechimú de Uhle y Early Chimú de Kroeber)*. Sociedad Geográfica de Americanistas, Buenos Aires.
- LAVALLEE, Danièle
 1970 *Les représentations animales dans la céramique mochica*. Mémoires de l'Institut d'Ethnologie-IV. Musée de L'Homme, Paris.

MURRA, Jhon

1975 *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

ROSTWOROWSKI DE DÍEZ CANSECO, María

1977 *Etnia y sociedad. Costa peruana prehispánica*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

1981 *Recursos naturales Renovables y Pesca. Siglos XVI y XVII*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

VALCARCEL, Luis E.

1958 «Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina». *Miscelánea Paul Rivet*, II, págs. 563-581, Lima.