

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN ANTONIO
ABAD DEL CUSCO**

FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARQUEOLOGIA



ICONOGRAFÍA DE LOS MONOLITOS PUKARA:
DESCRIPCION DE SUS PRINCIPALES ESCENAS,
PRIORIZANDO LA IMAGEN SERPENTIFORME

TESIS PRESENTADA POR EL BACHILLER:

Raúl Valentín Quispe Ilasaca

PARA OPTAR AL TITULO PROFESIONAL DE: LICENCIADO EN
ARQUEOLOGIA

ASESOR : Lic. ALFREDO MORMONTOY ATAYUPANQUI

CUSCO – 2022

ÍNDICE

INTRODUCCION	1
I. ASPECTOS GENERALES.....	4
1. ALGUNAS CARACTERISTICAS DEL AMBITO DE ESTUDIO	4
2. GEOMORFOLOGIA DEL ALTIPLANO	4
3. HIDROLOGIA.....	4
4. CLIMA.....	5
5. ECOLOGIA.....	5
II. PROBLEMÁTICA DEL ESTUDIO	9
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	9
2. OBJETIVOS.....	9
3. JUSTIFICACIÓN	9
III. MARCO TEORICO Y METODOLOGICO.....	11
1. MARCO REFERENCIAL.....	11
2. MARCO CONCEPTUAL.....	15
3. MARCO TEÓRICO	17
4. METODOLOGIA	21
IV. BREVE DESCRIPCIÓN ICONOGRAFICA DE LOS PRINCIPALES MOTIVOS Y TEMAS DE LA ICONOGRAFÍA PUCARA Y YAYA MAMA TEMPRANO	23
1. EL TEMA DE LA MUJER CON CAMÉLIDO.....	23
2. EL MOTIVO DE LA CARA CON APÉNDICES RAYADOS.....	25
3. EL MOTIVO DEL CAMÉLIDO	26
4. EL MOTIVO DEL BÚHO	27
5. EL TEMA DEL HOMBRE FELINO	27
6. LOS MOTIVOS DE LA CABEZA HUMANA, BRAZO Y CUERPO CORTADOS	29
7. LOS MOTIVOS SERPENTIFORMES CON CABEZA DE FELINO.....	30
8. EL MOTIVO DEL GUANACO Y EL AVE.....	31
9. EL MOTIVO DEL FELINO.....	32
10. EL MOTIVO DEL HOMBRE ALADO.....	33
V. DESCRIPCIÓN PRE ICONOGRAFICA DE LA IMAGEN SERPENTIFORME	38
VI. ANALISIS ICONOGRAFICO DE LA IMAGEN	91

1. IDENTIFICACIÓN DE LOS PRINCIPALES PERSONAJES Y SU RELACIÓN CON LOS REGISTROS ETNOHISTÓRICOS Y ETNOGRÁFICOS	91
1.2. “Asiru” Culebra.....	97
1.3. Suche	99
1.4. Batracios Sapo y Rana	102
1.5. Personajes y elementos adicionales identificados	106
2. RELACIÓN DE LA IMAGEN CON LAS ÁNIMAS SOBRENATURALES QUE REPRESENTAN, SEGÚN LAS FUENTES ETNOHISTÓRICAS COLONIALES, LINGÜÍSTICOS Y ETNOGRÁFICOS.....	110
2.1. El titi al sol, al rayo, a la abundancia de la ganadería y la agricultura, etc.	110
2.2. La culebra al Rayo, Fuentes, Ríos.....	120
2.3. El suche al lago.....	123
2.4. La rana a la hija de la lluvia, del agua, del lago.....	127
2.5. El anillo en relieve y los diseños circulares al huevo, al ombligo, a la fertilidad, al granizo y gotas de lluvia	129
3. INTERPRETACIÓN ICONOGRAFICA DE LA ESCENA ANALIZADA	132
3.1. SIGNIFICADO Y SIMBOLISMO DE LAS ESTELAS Y MONOLITOS RELACIONADOS A LA IMAGEN.....	132
3.2. LA PRODUCCIÓN DE LOS DISEÑOS ICONOGRÁFICOS “IMAGEN SERPENTEANTE”- LOS PAQOS Y LOS PICAPEDREROS (ARTESANOS).....	134
3.3. FUNCIÓN DE LA IMAGEN SERPENTIFORME ANALIZADA Y SU SIGNIFICADO HASTA LA ACTUALIDAD EN LA MENTALIDAD BÁSICA DE LOS POBLADORES DEL ÁREA NORTE DEL LAGO TITICACA	137
CONCLUSIONES.....	142
BIBLIOGRAFIA.....	145

INDICE DE FIGURAS

Figura 1: Cuadro cronológico elaborado en base a los datos de Chávez y otros autores	1
Figura 3: Relación filosófica del presente estudio, donde el lenguaje tiene relación directa con el sujeto y el objeto	19
Figura 4: Dimensiones de la cultura andina (Fuente: Elaboración propia)	20
Figura 5: Imágenes serpentiforme con cabeza de felino. Fuente: (Chávez, 1992, p. 749)	30
Figura 6: Motivo del felino. Fuente: (Chávez, 1992, p. 763)	32
Figura 7: Ejemplo de templo hundido con monolitos al centro. Tiahuanaco. Fuente: (Chavez S. J., 2004).....	35
Figura 8: Izquierda Estela de taraco Yaya Mama temprano (Chavez S. J., 2004). Derecha monolito Pukara (Chavez S. J., 1988).....	36
Figura 9: Primer monolito de Taraco.....	40
Figura 10: Segundo monólito de Taraco.....	43
Figura 11: Tercer monolito de Taraco	45
Figura 12: Cuarto monolito de Taraco.....	47
Figura 13: Primer monolito de Cancha cancha Asiruni.....	49
Figura 14: Segundo monolito de Cancha cancha Asiruni.....	51
Figura 15: Tercer monolito de Cancha cancha Asiruni	53
Figura 16: Monolito de Caminaca	55
Figura 17: Estela de Yapura.....	57
Figura 18: Estela de Arapa.....	59
Figura 19: Monolito del museo Dreyer.....	61
Figura 20: Pumafish stelae.....	64
Figura 21: Estela del suche en el patio de Museo Pukara.....	66
Figura 22: Segunda estela del suche Pukara.....	70
Figura 23: Tercera estela del suche Pukara.....	72
Figura 24: Cuarta estela del suche Muse de Pukara	74
Figura 25: Quinta estela del Suche Museo de Pukara.....	76
Figura 26: Monolito de Maria Tacla.....	78
Figura 27: Monolito del Rio Siwamayo.....	80
Figura 28: Estela del rayo. Cara A.....	82
Figura 29: Estela del rayo A5 - A9	83
Figura 30: Estela del rayo. Cara B.....	85
Figura 31: Conjunto de cabezas felino.....	87
Figura 32: conjunto de cuerpos de la imagen serpentiforme	88
Figura 33: grupo de anillos en relieve de la presente imagen analizada.....	89
Figura 34: iconos adicionales que acompañan a nuestra imagen central.....	89
Figura 35: Los cuatro animales que conforman la imagen serpentiforme.....	92
Figura 36: Comparación de la cabeza de la imagen serpentiforme con los felinos titi y jaguar, nótese los ojos.....	92
Figura 37: Comparación e identificación de la culebra. El primer icono pertenece a la tercera estala del suche de Pukara y el segundo al monolito de Taraco	97
Figura 38: Comparación e identificación del suche.....	100
Figura 39: Identificación y comparación de los anfibios.....	102

Figura 40: Rombos en iconos Pukara y en textiles actuales representando al lago.	109
Figura 41: El titi, representando al sol y su relación como sol con el lago, rayo ganadería y agricultura.	111
Figura 42: Sacerdotes andinos subiendo para hacer pago a la Pachamama con los mejores productos.	118
Figura 43: Aun hoy se bendice a los mejores productos agrícolas "ispallas"	119
Figura 44: La culebra representando a los ríos y al rayo	121
Figura 45: El suche y sus representaciones.....	124
Figura 46: Parafernalia ritual para el pago a la Mamaqucha	126
Figura 47: La rana y sus representación a la lluvia, al agua y al lago.	128

INTRODUCCION

El ámbito de distribución de los monolitos se halla en los territorios de ocupación de la cultura Pucara, es decir el altiplano cincunlacustre del Titicaca peruano - boliviano, así como la parte sur del Cusco, abarcando también los departamentos de Arequipa, Moquegua y Tacna, así como el extremo norte de Chile (véase lamina nº 1). Pukara es parte del periodo formativo de la cuenca del Titicaca, precedida por Qaluyo y la tradición religiosa Yaya - Mama. Resumo el periodo formativo en el siguiente cuadro:

1600/1500 – 1400 a.C.	FORMATIVO TEMPRANO	SEDENTARISMO: Domesticación de Camélidos, Quinoa, Papa, etc.	
1400 – 500 a.C.	FORMATIVO MEDIO	1400 – 800 a.C.	QALUYO
		800 a.C. – 300 a.C.	YAYAMAMA
500 a.C. – 400 d.C.	FORMATIVO TARDIO	PUKARA – TIWANAKU	

Figura 1: Cuadro cronológico elaborado en base a los datos de Chávez y otros autores

En 1932 Valcárcel publica la primera descripción de un monolito de Pukara. Desde entonces los estudios de los monolitos y estelas se han visto enriquecidas por numerosas investigaciones, que permitieron caracterizar el estilo de los monolitos y estelas del Periodo Pukara, identificar monolitos con iconografía sobrenatural y conocer su distribución en el medio altiplánico surperuano antes de desintegrarse y dar paso a la influencia tiahuaquense. Investigadores nacionales y sobre todo extranjeros hicieron a menudo dichos trabajos, facilitando su mejor comprensión.

Lógicamente, al presentarse frecuentemente en esculturas pétreas, que se hallan en museos y en comunidades rurales, estas estelas y monolitos estudiados corresponden a los tipos del estilo Pucara o Yaya – Mama tardío establecido por Chávez (2004); es decir, al formativo tardío del altiplano con distintivos diseños abstracto-geométricos.

Conociendo el potencial del valor informativo de la iconografía de los monolitos Pukara se puede entender las prácticas rituales de esta sociedad, complementando o precisando las noticias documentadas en diversos textos de los siglos XVI y XVII, respaldadas por las comunidades rurales aun sobrevivientes con costumbres e ideologías prehispánicas mantenidas a pesar de la invasión española y la imposición de la religión católica. En el año 2016 se inició este trabajo en el marco del curso de “Seminario de Iconografía Prehispánica”, a cargo del docente Julinho Zapata Rodríguez en la Escuela Profesional de Arqueología de la UNSAAC. Más tarde, en el curso “Prácticas Pre profesionales de Investigación”, a cargo de la docente Gladys Lagos, este trabajo se amplió y mejoró.

El Capítulo I introduce al lector en aspectos generales de un área relativa, donde se desarrolló la Cultura Pukara, explicando algunas características propias del altiplano como la geografía, hidrografía, relieve y su ecología (tanto animal como vegetal).

En el Capítulo II se expone nuestra problemática de estudio, expresando en primer lugar el problema del estudio iconográfico, los objetivos que nos trazamos en el transcurso de la investigación, justificando el presente trabajo. Si bien la aproximación empleada sigue en gran medida el método iconológico diseñado por Erwin Panofsky (1983), este trabajo utiliza datos etnográficos de comunidades campesinas que aún mantienen la ideología de sus ancestros, incorporándola como un importante referente interpretativo, asimismo no se aísla completamente el soporte.

Este método iconológico se ve contemplada en el Capítulo III, dedicado a la explicación y a los lineamientos que se va a seguir en el presente trabajo. En primer lugar, un marco referencial que sostendrá el presente estudio, dentro del cual gran parte de la información está relacionada con el soporte de los monolitos Pukara. En segundo lugar, se expone un conjunto terminológico, a modo de glosario, que ayuda a comprender el fondo del trabajo, esto es el marco conceptual. En tercer lugar, se expone la base teórica que es la Iconología, explicando la teoría desarrollada por Panofsky, que hoy no precisamente está de moda, para finalmente explicar el método iconológico que consiste de tres pasos fundamentales, los dos primeros pasos se ponen en práctica de este trabajo.

El capítulo IV presenta una breve descripción iconográfica de las principales escenas que se presentan en la iconografía Pukara y la relación con su antecesora Yaya Mama. Este capítulo está basado en la identificación que hizo Sergio Chávez en su tesis doctoral. En total son diez

las escenas presentadas, dentro de la cual se encuentra nuestro motivo, es decir la imagen serpentiforme con cabeza de felino. Temas como de la mujer con camélido o el hombre felino, son descritos por este autor muy minuciosamente. Luego de esta descripción se presenta características, similitudes y diferencias entre estos dos estilos.

El Capítulo V presenta la descripción pre-iconográfica, siguiendo la terminología panofskiana, de la imagen serpentiforme, reproducida escultóricamente en los monolitos Pukara. En esta fase descriptiva, (como ya se dijo líneas arriba, se introduce una descripción superficial del soporte) la atención se focaliza con la breve descripción de los soportes y sobretodo con la descripción iconográfica de los atributos primarios y secundarios.

El Capítulo VI se encuentra dirigido a dilucidar la identidad de la imagen serpentiforme, tipos de personajes, las actividades en representación a las ánimas, recurrimos para ello al análisis iconográfico de las imágenes. En base a referencias etnohistóricas y etnográficas, y en algunos casos, a la información lingüística, llegamos a reconocer la representación de animales sagrados representando al sol, a las lluvias, al trueno, al agua, al lago, a los ríos, los cuales participan de diversos actos rituales, entre los que se incluyen prácticas de culto a la Pachamama, tanto en ausencia o presencia de lluvias para la agricultura y la ganadería y la producción ritualizada de bienes. Finalmente, se evalúan tres puntos críticos de la investigación: a) la participación de los especialistas religiosos en la producción de los monolitos con iconografía figurativa (imagen serpentiforme); b) el rol cumplido por este tipo de iconos en el contexto de uso en que era exhibida; y, por último, c) su continuidad de estos en las tradiciones actuales de comunidades rurales a partir de la conquista española e iniciada la evangelización católica.

I. ASPECTOS GENERALES

El territorio donde se distribuyó la cultura Pucara es el altiplano circunlacustre del Titicaca peruano - boliviano, así como la parte sur del Cusco, abarcando también seguramente los departamentos de Arequipa, Moquegua y Tacna, así como el extremo norte de Chile. Dicho esto, presentamos algunos aspectos generales del altiplano peruano – boliviano.

1. ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DEL AMBITO DE ESTUDIO

El espacio geográfico de nuestro trabajo es la meseta del Collao o Titicaca de extensas pampas por sobre los 3800 msnm, abarcando el norte de Argentina y Chile, Bolivia y Peru. Cuna de diversas civilizaciones pukinas (como Tiawanaco o Pukara) y Uros. Los primeros domesticaron diversos animales y plantas como la llama o la papa. La Cordillera de los Andes tiene origen tectónico de movimientos de subducción con alturas que sobrepasan los 6000 msnm. Poco a poco los picos de la cordillera expulsados por la lava, fueron erosionados, formando el Altiplano.

Típicamente, solo existen dos estaciones: la de lluvias entre diciembre a marzo y la de secas en los meses restantes. El desarrollo vital podría verse dificultada y hasta podría denominársela inhóspito, sin embargo, la habitan diversos animales y plantas (Rivasplata Varillas, 2012).

2. GEOMORFOLOGIA DEL ALTIPLANO

Como ya se dijo su origen es de movimientos de subducción que se produjeron hace millones de años. Está definida por una serie de planicies, decoradas por esporádicos cerros. Contiene en su centro el gran espejo de agua Titicaca. Es angosta al norte hasta el nudo de Vilcanota o la Raya y ensanchándose hacia el sur, donde alberga lagunas salobres. A los costados están la cordillera volcánica y la cordillera de Carabaya o Real, provistas principalmente de la planta ichu (Rivasplata Varillas, 2012).

3. HIDROLOGIA

Existen dos cuencas endorreicas: la de Titicaca – Poopo y la de Uyuni, separadas durante la última glaciación. Las aguas del Titicaca tienen muy poca salinidad, por lo que es fundamental para la agricultura. Esta irrigada constantemente por cuatro ríos grandes: Coata, Ramis, Ilave y Suches. El río Desaguadero es el único que sale del Lago. Las lagunas sureñas en territorio boliviano son salobres, destacando Uyuni (Rivasplata Varillas, 2012).

4. CLIMA

El clima está determinado por el Lago Titicaca y la cuenca del Amazonas con mayor humedad en el norte. De día hace mucho calor debido al sol radiante y de noche la temperatura puede descender a menos cero. Aunque también depende de las temporadas de secas o de lluvias. Por la gran altura que posee el nivel de oxígeno es poco. Mucha gente foránea sufre el mal de altura (Rivasplata Varillas, 2012).

5. ECOLOGIA

Las plantas del altiplano son de hojas reducidas, donde algunas de ellas se convirtieron en espinas para evitar perder agua. Las plantas que más destacan son la yareta y el ichu de color amarillento. Esta última es considerada pan de Dios, ya que es multifuncional para el poblador altiplánico. En cuanto a los animales destacan los camélidos sudamericanos, que precisamente se alimentan de plantas anteriormente mencionadas. Estos componentes botánicos y zoológicos son importantes, porque forman parte integrante del conjunto de iconos de la imagen serpentiforme (Rivasplata Varillas, 2012).

Flora

Especie	Nombre común	Imagen
<i>Stipa sp.</i>	Ichu	
<i>Baccharis incarum</i>	T'ola	
<i>Baccharis salicifolia</i>	Ch'illka	
<i>Adesmia spinosissima</i>	Canlla	

<i>Caiophora andina</i>	Ortiga hembra	
<i>Grindelia boliviana rusby</i>	Ch'iri ch'iri	
<i>Lupinus Rupestris</i>	Tarwi	
<i>Lobivia maximiliana</i>	Sank'ayo	
<i>Schoenoplectus tatora</i>	Totora	
<i>Cantua buxifolia</i>	Cantuta	
<i>Minthostachys mollis</i>	Muna	

Fauna

Nombre Científico	Nombre común	Imagen
<i>Leopardus Jacobitus</i>	Titi, Osqo, Chinchay	
<i>Telmatobius culeus</i>	Rana gigante	

<i>Tachymenis peruviana</i>	Culebra andina, asiru	
<i>Trichomycterus rivulatus</i>	Suche	
<i>Pterocnemia pennata</i>	Suri	
<i>Lagidium Peruanum</i>	Vizcacha	
<i>Puma Concolor</i>	Puma Andino	
<i>Lycalopex culpaeus andinus</i>	Zorro Andino	
<i>Vultur Gryphus</i>	Cóndor andino	
<i>Circus cinereus</i>	Águila, Anca	
<i>Phalcoboenus Megalopterus</i>	Alqamari	
<i>Phoenicoparrus andinus</i>	Parihuana	

<i>Chloephaga</i>	Guallata	
<i>Athene cunicularia</i>	Lechuza	
<i>Hippocamelus antisensis</i>	Taruca, venado	
<i>Liolaemus andinus</i>	Lagartija	
<i>Vicugna Vicugna</i>	Vicuña	
<i>Falco sparverius</i>	Cernícalo	

II. PROBLEMÁTICA DEL ESTUDIO

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Problema general

¿Cuáles son los principales temas que la iconografía Pukara trata en los monolitos encontrados en el altiplano del Titicaca y otras regiones fuera de este ámbito?

Problemas específicos:

1. ¿Qué motivos, elementos y diseños conforman la escena con imagen central serpentiforme en los monolitos Pukara?
2. ¿Cuáles son las identidades, representaciones y las relaciones entre estas identidades en la escena con imagen central serpentiforme de los monolitos Pukara?
3. ¿Cuál es el significado de la imagen serpentiforme?

2. OBJETIVOS

Objetivo general

1. Identificar los principales temas iconográficos que las imágenes representan en los monolitos Pukara, priorizando la imagen serpentiforme.

Objetivo específico

1. Priorizar la identificación de los motivos, elementos y diseños de la escena con imagen central serpentiforme en los monolitos Pukara.
2. Entender las identidades, representaciones y las relaciones entre estas identidades en la escena con imagen central serpentiforme de los monolitos Pukara mediante la revisión de fuentes etnohistóricas, etnográficas y lingüísticas.
3. Realizar una interpretación iconográfica de la imagen serpentiforme con cabeza de felino.

3. JUSTIFICACIÓN

A pesar que la Iconografía no está de moda, su aplicación no desmerece su metodología que ha sido pocas veces aplicada para elementos iconográficos de la cuenca del Titicaca y de nuestro país. Con el presente estudio se quiere aportar un estudio utilizando el método iconológico para complementar algunos intentos de interpretación ya existentes de esta imagen, que es recurrente en la cultura Pukara.

Las fuentes etnohistóricas pueden ser útiles en el estudio iconográfico y su carácter tardío no debería desalentarnos en estudios de las culturas pre incas para interpretar imágenes. Además, el área andina aún posee costumbres y tradiciones que han sobrevivido en la ideología de los campesinos del área rural. Para ser más precisos, en el área circumlacustre del Titicaca existen, todavía, ceremonias y ritos sagrados que las comunidades realizan y que son fuente de primera mano para interpretar las imágenes. Dicho esto, el presente trabajo intenta solucionar el problema de los vacíos dejados por los investigadores en cuanto al significado de la presente imagen.

III. MARCO TEORICO Y METODOLOGICO

1. MARCO REFERENCIAL

La presente imagen, objeto del estudio, pertenece al grupo de estelas y monolitos de la cultura Pukara. Y como parte del estudio iconográfico de una imagen, se escogió ésta, que es recurrente en varios monolitos y estelas distribuidos en la cuenca del Titicaca, los mismos que pertenecen según Sergio Chávez (2004) a la tradición Yaya – mama tardío. Los estudios de estas estelas han sido llevados a cabo en su mayor parte por investigadores extranjeros.

Por tanto, los estudios realizados respecto al tema están en una tradición textual mayormente inglés. Los ejemplos escritos más antiguos serían Tello (1929), Valcárcel (1932), Kidder II (1942) Posnanski (1945), Bennet (1948), Rowe (1963), Chávez (1970), Hoyt (1973). También es importante mencionar a investigadores bolivianos que han contribuido a este tema, de los cuales debe resaltarse a Ponce Sanjinés (1976). Mujica (1980) (1987), Mohr (1989), Burger (2000), Stanish (2001), Aldenderfer (2005), Tantalean (2008), Vranich (2010), Flores Blanco (2011), Palao (2012). Asimismo, investigadores chilenos interesados en la parte norte de Chile hicieron investigaciones de la cultura Pucara y Tiwanaku.

Luis Valcárcel fue el primer arqueólogo interesado en esculturas de piedra del sitio Pukara y lo visitó en 1925, 1934 y 1935, de las cuales hizo publicaciones en las que describe brevemente la cerámica, pero enfocando su atención principalmente en los seres míticos representados en esculturas de piedra. A una de ellas llamo gato de agua o Suche (imagen que analizo en este trabajo), a otro el personaje mítico y comparándolo con algunas representaciones de la cerámica de estilo Nazca (Valcarcel, 1932).

Después de una década, otros arqueólogos despertaron su atención sobre Pukara. Uno de ellos fue Tello, quien escribió sobre este sitio en 1929, pero en realidad recién visitó el sitio en 1935. Estuvo interesado en esculturas líticas del lugar, las consideraba más tempranas que Tiahuanaco e influenciada por Chavín (difusión de Chavín). Los resultados de su trabajo afirmarían sus puntos de vista de afiliación Chavín a la cultura Pukara (Tello, 1929).

Unos dos años más tarde, Kidder II de la Universidad de Harvard vino a Pukara en el curso de una prospección arqueológica general del altiplano, retornando al sitio en 1939. Durante este periodo realizó seis excavaciones de varias dimensiones en diferentes lugares del sitio. Kidder enfatizó la relación obvia entre Pukara y Tiahuanaco. Puntualizo que un número sustancial de

representaciones míticas fueron compartidas por los dos estilos y que no había evidencias de comercio entre los dos sitios. Antes sugería que había varias posibles correlaciones entre la cultura Pucara y Tiahuanaco (Kidder II, 1942).

En 1947 Kidder y Bennett reevalúan la relación cultural y cronológica de varias acepciones arqueológicas del altiplano, particularmente Chiripa y Pukara. Kidder nuevamente muestra que muchos temas míticos fueron compartidos por Pukara y Tiahuanaco y sugiere que en partes Pukara fue anterior a Tiahuanaco, a causa de similitudes entre la cerámica policroma Pukara y los de la cerámica Chiripa e incluso Chanapata y el Chavín costero (Bennett, 1948). Gracias a las excavaciones de Kidder es que se escribe una tesis de la cerámica pukara que más tarde sería publicada en la revista *Ñawpa Pacha* (Franquemont, 1986).

En 1964 estudiantes de la UNSAAC, bajo la dirección de Máximo Neyra (entre los cuales se encontraba Jorge Flores Ochoa) fueron a Pukara y excavaron en Huayapata para obtener una colección de cerámica Pukara y determinar si fuera posible las asociaciones culturales de ejemplares de carbono mediante el cual fueron hechos mediciones radiocarbónicas (Neyra, 1967).

John Rowe menciona el sitio de Tintiri en un artículo titulado “Urban Settlements in ancient Peru”, donde él dice que el Dr. Chávez Ballón conoció acerca de este sitio Pukara (Rowe J. H., 1963). Posteriormente Sergio Chávez hace una búsqueda del sitio y no encuentra alguna evidencia de la cultura Pukara en Tintiri, descubriéndose estos en otro sitio llamado Cancha Cancha Asiruni, donde se encontró monolitos con escultura serpentiforme o suche. Asimismo se encontró monolitos sin escultura (Chavez & Mohr Chavez, 1970).

Alfred Kidder describió el sitio de Taraco, sus monolitos, cerámicas y artefactos líticos en su monografía de 1943. Thomas Patterson ha indicado brevemente un resumen de la larga secuencia de ocupación del sitio. Sergio Chávez durante sus exploraciones de 1968 en el sitio encontró monolitos Pukara con escultura serpentiforme (Chavez & Mohr Chavez, 1970).

Sergio Chávez también registró un monolito en Caminaca Azángaro, el cual en la actualidad se ubica en la plaza del mismo distrito. Este monolito también contiene dos imágenes serpentiformes rodeando un anillo circular (Chavez & Mohr Chavez, 1970).

En 1968 el doctor Aurelio Carmona indica a Margareth Hoyt de la existencia de dos monolitos en Yapura – Capachica. Los dos monolitos fueron primero Visitados y dibujados por Sergio Chávez y luego descritos y publicados por Hoyt en 1973 (Hoyt, 1973).

Otra estela la llamada del rayo de Arapa fue fotografiada por Uhle (Uhle, 1911), al cual Kidder (Kidder, 1943) dice que la fotografía de Uhle mostraba un monolito completo en una pieza. Más tarde Kidder también toma fotografías y se encuentra en dos piezas. Un poco antes Posnansky (Posnansky, 1945) hace descripciones acerca de esta estela (Chavez & Mohr Chavez, 1970).

En 1975 los Chávez empiezan a introducir el termino Yaya Mama que significa padre – madre gracias a dos figuras que se encontraban en la estela de Taraco, esta estela asimismo contenía en dos de sus caras la imagen objeto de este trabajo (Chavez & Mohr Chavez, 1975).

Más tarde las intervenciones del gobierno peruano en convenio con la UNESCO, durante los planes de restauración y puesta en valor el sitio arqueológico de Pukara, recupera esculturas líticas, algunas de las cuales tienen la imagen de nuestro estudio, las cuales se encuentran en el museo de sitio de Pukara (Ismodes Pinto, 1983).

Esculturas del estilo Pukara fuera de la región se hallaron en la provincia de Chumbivilcas, departamento del Cusco, a más de 150 kilómetros al noroeste de Pukara. Dos fueron descritas por Nuñez del Prado (1971). Asimismo en este lugar se hallaron otros monolitos de filiación Pukara descritas por Chávez, que contienen nuestra imagen de análisis en posición temporal tardía, que es inmediato a Pukara, lo que indicaría un movimiento poblacional hacia esta región (Chavez S. J., 1988). Estos hallazgos implican mayor extensión para el estilo Pukara y aumento consiguiente de su importancia arqueológica fuera de su área cultural, incluso alcanzando influencias al valle del Cusco, donde se encontraron esculturas relacionadas con la tradición religiosa Yaya- Mama, como la hallada en Minaspata (Valencia Zegarra, 1981). También pueden mencionarse en esta misma dirección una rara escultura en cerámica hallada en Minaspata y descrita por otro autor que confirma la fuerte interacción entre estas dos regiones o quizás la ocupación de un mismo grupo étnico en mayores territorios (Dwyer, 1971).

Otra publicación confirma lo anteriormente dicho. Este caso trata del movimiento de obsidiana entre las áreas del Cusco, Puno y Arequipa principalmente. La investigación sobre obsidiana empieza con Karen Chávez en 1971 en tres lugares de Cusco y Puno. Luego Burger en 1973 analiza otros objetos de obsidiana en el LBL (Lawrence Berkeley Laboratory). Así se empieza

una investigación concerniente a obsidianas. Es cuando estos investigadores deciden juntarse para investigar cooperativamente en Bolivia y en Perú, demostrando una fuerte interacción social entre estas regiones durante el Formativo (Burger, Chavez, & Chavez, 2000).

En 1992 Chávez presenta su tesis de doctorado a la universidad de Michigan. Esa tesis se basó principalmente en las colecciones de cerámica que había hecho Kidder II en la excavación de Pukara en 1939. Chávez tuvo el acceso a ellos en el Peabody Museum de la universidad de Harvard. En esa disertación analiza dos principales temas correspondientes a los personajes sobrenaturales de la mujer y el hombre. Adicionalmente expone ocho motivos tales como animales y humanos sobrenaturales relacionados a los dos temas identificados. Además una serie de diseños geométricos asociados y bien definidos han sido también encontrados relacionados a ambos temas de la mujer y del hombre (Chávez, 1992). En este conjunto de motivos se encuentra el motivo serpentiforme con cabeza de felino. La presente investigación toma como punto de partida este motivo, el cual está descrito brevemente en el capítulo V junto con los demás motivos y temas.

Estudios relacionados con la cultura altiplánica de Pukara se hizo en la parte norte de Chile, donde se hace un análisis de aproximación a las imágenes serpentiformes grabadas en rocas (petroglifos) en el desierto de Atacama. El método de análisis estaba basado en la aplicación de analogías históricas y en el análisis iconográfico. A través de la lectura de documentos coloniales, aparece primeramente una visión del rol que jugaban las serpientes en el mundo andino, para luego realizar un análisis iconográfico de las serpientes en el arte rupestre. Proponiendo finalmente que ciertas imágenes rupestres son portadoras de un discurso mítico y por tanto los sitios de petroglifos, son espacios rituales a través de los cuales se despliega y transmite parte de dicho discurso (Chacama, 2004).

Flores Blanco y colegas recientemente registraron una estela llamada María Taclla en un pequeño pueblo llamado Tulani en el distrito de Santiago de Pupuja (Flores Blanco, Cuynet, & Aldenderfer, 2011).

Los lugares que se tocan en el presente estudio tuvieron una afluencia, tal como Stanish y de la Vega manifiestan que “las islas del Sol y de la Luna en el lado sur del lago Titicaca, eran consideradas una de las más importantes rutas de peregrinación que impusieron los incas como parte de su política de dominio estatal. De igual modo, los centros funerarios de Cutimbo y Sillustani, pertenecientes a los señoríos Lupaqa y Colla respectivamente, convocaron

peregrinaciones anuales en el marco de ceremonias de culto a los antepasados” (Dela Vega & Stanish, 2002).

Por otro lado, se esbozaron estudios en la cuenca del Titicaca acerca de los procesos complejos de la formación del estado para el formativo superior (Stanish, 2001).

Vranich considera la cultura sureña del lago, Tiwanaku como un receptáculo para multitudes deseosas de participar en rituales religiosos, en lugar de concebirlo como instrumento de afirmación del poder de un individuo o de un grupo restringido. El mismo caso habría ocurrido con Pukara, sin negar la existencia de jerarquías de poder. Por otro lado, considera que el desarrollo del centro religioso se debería al perfeccionamiento de una larga tradición de hospedar a los visitantes con sus consecuencias en el diseño arquitectónico de los espacios ceremoniales (Vranich, 2010).

Finalmente, Tantalean intenta hacer una aproximación a la formación del Estado que se dio durante el formativo. El análisis que hace sobre la formación del estado, revisando diferentes autores, muestra que hay dos posiciones teóricas respecto a Pukara; por un lado, una posición materialista histórica defendida por Sergio Chávez quien denomina a Pucara como una sociedad compleja o un estado prístino. Por otro lado, se encuentran las posiciones neo evolucionistas representada principalmente por Charles Stanish quien califica a Pucara como jefatura compleja “chiefdom”. Tantalean muestra un rechazo a las posiciones ideológicas, expresando su inclinación materialista (histórica - dialéctica), esto debido a su formación marxista en la universidad española en la que hizo su doctorado (Tantalean, 2008).

2. MARCO CONCEPTUAL

Diseño. Se refiere a una figura puramente geométrica, que puede ser mostrada en aislamiento, en una moda repetitiva y/o en combinación con diferentes figuras geométricas (Chavez S. J., 2002).

Elemento. Se refiere a una característica básica y distintiva derivado de un motivo en otra parte, el cual es generalmente pequeño y/o estilizado y es parte de algún complejo humano o motivo animal (Chavez S. J., 2002).

Empatía. Es el intento de entender características emocionales o lo que siente otro individuo, derivado del termino griego “empathia” que es “emocionado” (Significados.com, 2016).

Escena. Ambientación de una obra, que imita la realidad (farlex, 2016).

Fenómeno. Apariencia de las cosas ante los sentidos del ser humano, es decir experiencia.

Icono. Literalmente imagen, es una representación gráfica, dibujo, esquema, realizada de forma plana o en relieve en un papel, metal, tela, piedra, etc.

Iconografía. Básicamente es una clasificación con descripción previa de imágenes que antecede a la iconología. (Panofsky, 1983).

Iconología. Es la iconografía devenida en interpretación, integrándose en el estudio del arte para dejar atrás la sola descripción y estadísticas de la imagen. (Panofsky, 1983).

Imagen. En arte es una representación de la forma externa de una cosa o persona. (RAE, Diccionario de la RAE, 2016).

Inteligible. Que puede ser entendido o comprendido. Que sólo es captado por el entendimiento, mundo inteligible o de las ideas (RAE, 2016).

K'ayra del Titicaca. (*telmatobius culeus*) Es una especie de anfibio anuro gigante gigante de la familia telmatotiibiidae. Es endémica del lago Titicaca (Condori & Choquehuanca, 2000).

Motivo. Es definido como una característica principal mostrado prominentemente en todo o en partes, el cual está claramente delimitado y representado en aislamiento, en una moda repetitiva, o en combinación con solo otra característica (Chavez S. J., 2002).

Sensible. Que puede ser percibido por los sentidos cualidades sensibles; mundo sensible (RAE, 2016).

Significado intrínseco esencial. Pensamiento básico de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, caracterizada por una personalidad y manifestada en un obra (Panofsky, 1983).

Símbolo. Es una marca o carácter utilizado como representación convencional de un objeto, función o proceso. (RAE, 2021)

Suche. El suche, nombre utilizado en Bolivia y Perú para *Trichomycterus rivulatus*, es una especie de peces de la familia Trichomycteridae en el orden de los Siluriformes (QOLLASUYO & UNA, 2003).

Tema. Se refiere a varios motivos, diseños, y elementos asociados directamente con un personaje central formando una singular composición principal (Chavez S. J., 2002).

Titi. Es un felino llamado gato andino o chinchay, perteneciente a la familia *felidae*.

3. MARCO TEÓRICO

El trabajo se encuadra en una línea de investigación de la historia del arte. Y es necesario darle a este trabajo un marco epistemológico de corte iconográfico. *“La iconografía es un proceso de análisis que describe verbalmente el contenido de las imágenes mediante un método de decodificación que es gradual y que va de la identificación a la interpretación”* (Cayuela Bellido, 2013, p. 25). También podemos decir que *“La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte”* (Panofsky, 1983, p. 45).

Panofsky fue el principal autor en desarrollar la iconografía con su método iconológico, que, en nuestro país, ya ha sido aplicado por diferentes autores entre ellos Hocquenghem y Castillo (Castillo, 1989).

En palabras de Panofsky es importante hacer una diferencia entre iconografía e iconología. Por un lado *“la iconografía constituye una descripción y clasificación de las imágenes, así como la etnografía es una descripción y clasificación de las razas humanas; se trata de una investigación limitada, y por decirlo así, subalterna, que nos informa sobre cuando y donde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos específicos”* (Panofsky, 1983, p. 50). Por lo expuesto anteriormente, se puede decir que la iconografía es meramente descriptiva. Al presentarse este problema, es cuando Panofsky introduce otro término que es la iconología, palabra que significa no solo una simple descripción sino una interpretación y Panofsky enfatiza: *“así, entiendo yo la iconología como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha vuelto en parte integrante del estudio del arte, en lugar de permanecer confinada dentro de la función de un registro estadístico preliminar”* (Panofsky, 1983, p. 51).

Como puede notarse, la naturaleza interpretativa, que Panofsky presenta, tiene relación directa con corrientes epistemológicas subjetivistas, en este caso la hermenéutica. Esta corriente epistemológica fue iniciada por Dilthey, resumido en el historicismo diltheiano, la misma recibe antecedentes e influencias de Nietzsche. Wilhelm Dilthey (1833-1911) manifiesta que la comprensión de toda manifestación espiritual humana debe ser sincrónica, es decir el

contexto histórico de su época. Si la naturaleza debe ser explicada, los procesos sociales deben ser comprendidos, es decir las ciencias naturales se explican y las ciencias humanas se comprenden.

Dentro de la hermenéutica existe una reciprocidad entre texto y contexto, la cual es parte de lo que Heidegger llama el círculo hermenéutico. Este hermeneuta considera a la hermenéutica no solo como un modo de comprensión de la manifestación espiritual humana en una determinada época, sino también una manera esencial del ser humano situado en el mundo, donde existir es comprender (Heidegger, 2016).

Para Gadamer (1993) la comprensión consiste en entenderse con otro sobre un texto, que puede ser un acontecimiento histórico, una obra de arte. Es en esta dirección decimos, que los monolitos Pucara son una obra de arte entendible.

Resumiendo lo anterior decimos que la iconología es hermenéutica, de ahí su carácter interpretativo. Para la hermenéutica el conocimiento es una consecuencia histórica. Es la comprensión de las manifestaciones, en las cuales se fija la vida fundamental. Es pasar de los signos a las vivencias originales que le dieron nacimiento, incorporando el arte de traducir o explicar los conocimientos científicos. Para nuestro caso es pasar de la imagería, que se presenta en los monolitos, a esas vivencias originales de la sociedad Pucara, vivencias que dieron origen a esta imagen.

Relacionando texto con imagen para el presente trabajo, decimos que, a partir del prejuicio, que, como investigador, proyectamos sobre la imagen es posible comprender *verstehen* la misma. Por eso el intérprete de un texto lo comprende mejor que su autor. Sin embargo, es posible caer en errores interpretativos sino se tiene bien claro el texto. He ahí la necesidad de que el investigador debe rodearse de un corpus amplio e insertarse paulatinamente más y más en la comprensión de ese texto, que podría ser una imagen como en nuestro caso. Además de lo anterior, nos auxiliamos de otros datos, tanto el etnográfico como el etnohistórico, complementados por la lingüística. No solo los textos son comprensibles, sino la realidad en su conjunto (Briones, 1996).

Por otro lado la iconología tiene influencia de la filosofía del lenguaje al interpretar textos, representado básicamente por Wittgenstein (1999). La función del lenguaje es describir hechos. Este procedimiento enlaza la realidad con el lenguaje. Cualquier pensamiento se puede expresar mediante alguna figura lingüística. Siguiendo esta lógica todo lo que la sociedad

Pucara pensaba, lo trazo en imágenes (no existiendo escritura), las cuales pueden estar en monolitos, textiles o cerámica. Es una doctrina filosófica que da prioridad al lenguaje (L) humano que tiene relación directa con el objeto (O) y el sujeto (S), existiendo una relación indirecta entre el objeto y el sujeto, cuya lógica es como sigue:

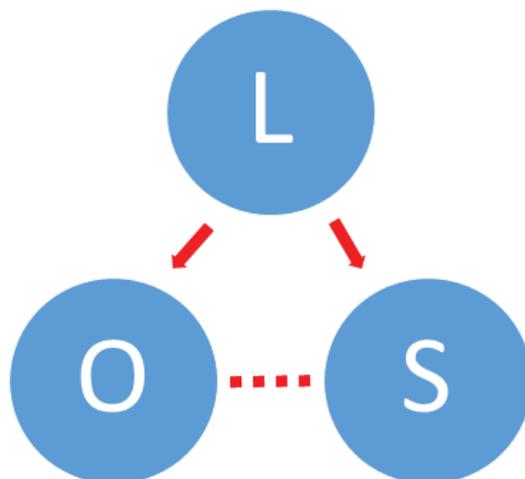


Figura 2: Relación filosófica del presente estudio, donde el lenguaje tiene relación directa con el sujeto y el objeto

Así de esta manera para entender un texto lingüístico, primero debemos identificar las palabras, luego buscar una relación entre las palabras, para finalmente poder entender el texto. Este mismo procedimiento se propone en la interpretación iconológica.

A pesar de que estas teorías y metodologías fueron aplicadas principalmente en contextos medievales europeos, es posible también aplicarlas en el área andina, donde se encuentra el presente trabajo. Previo al análisis iconológico se debe realizar un análisis iconográfico, donde Makowski dice “*estos dos pasos previos, llamados iconográficos, recién lleva al tercero, el análisis iconológico, o sea la confrontación del análisis formal con los datos históricos proporcionados por diferentes disciplinas*” (Hocquenghem, 1989, p. 14).

Makowski agrega: “*el carácter tardío de las fuentes escritas no debería constituir una barrera en el campo de la arqueología andina imposibilitando la interpretación de las imágenes. No debería tampoco provocar el rechazo global del método iconológico*” (Hocquenghem, 1989, p. 15).

En el área andina aparte de poseer fuentes escritas, es decir las etnohistóricas como las crónicas, existen fuentes etnográficas vivas y la tradición oral entre la población andina que aún sobrevive. El caso andino es desde esta perspectiva prometedor. Estas fuentes etnográficas nos

transmiten el pensamiento andino, resumido en una filosofía andina como dice Estermann (Estermann, 2006).

En cuanto a la filosofía andina actual, la que nos ayudara a dilucidar el pensamiento Pukara, posee las tres dimensiones como toda matriz cultural.

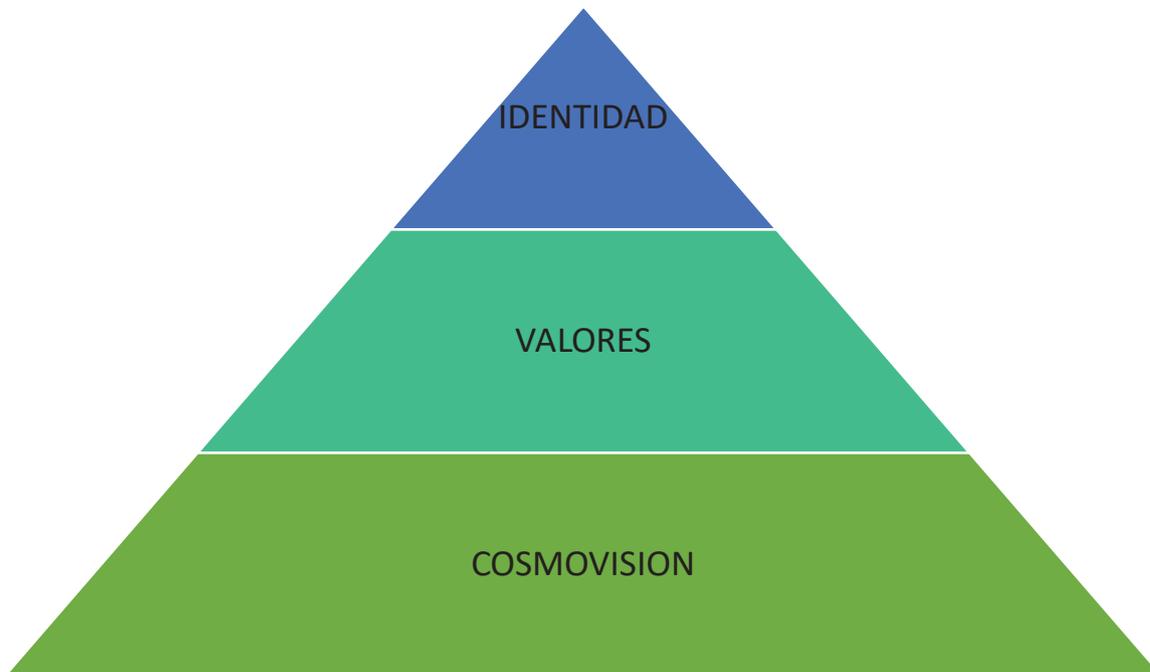


Figura 3: Dimensiones de la cultura andina (Fuente: Elaboración propia)

La primera dimensión hermenéutica de la cultura andina es la Cosmovisión. Su cosmovisión tiene que ver en cuanto como se percibe el tiempo, espacio y vida. El espacio es el pacha con vivencia integral de todos los seres que habitan. Donde todos los elementos tienen vida y sensualidad. El lenguaje entre seres de la pacha es de carácter simbólico. El pacha es un mundo de diálogo y conversación. El pacha es un mundo de crianzas y de reciprocidad. El pacha es un mundo diverso y complementario. Es un espacio único, pachacentrica. En cuanto al tiempo se manifiesta en el muyu y el kuti. El muyu es una visión cíclica del tiempo, es decir en armonía. El kuti es el vuelco, las cosas retornan al tiempo inicial. La vida son las formas de existencia donde la muerte es otra forma de vivir.

La segunda dimensión es la ética. La ética andina orienta y dirige la moral en la colectividad, es decir la cohesión humana social. Los valores andinos son la armonía, ayuda mutua, enseñanza, compartir, solidaridad, disculpar, consuelo, sinceridad.

Por último, la identidad se forjaba cuando entra en relación con el otro y hubo identidad territorial, histórica, lingüística, cultural, social y de proyección vital. Todo esto es destruido por la colonia.

4. METODOLOGIA

TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN

En palabras de Maya existen tres tipos fundamentales de investigación: Investigación básica o pura, investigación aplicada e investigación tecnológica (Maya, 2014). De acuerdo a lo anterior, nuestra presente investigación se encuentra enmarcado dentro de la investigación básica, por estudiar cuestiones prehistóricas de las mentes humanas en el pasado.

Asimismo, según Maya, la investigación puede clasificarse en tres diferentes niveles: Nivel descriptivo, nivel explicativo y nivel predictivo (Maya, 2014). Otros autores clasifican en los niveles exploratorio, descriptivo y experimental o explicativo (Hernandez Sampieri, Fernandez Collado, & Baptista Lucio, 1991) (Garcez Paz, 2000). Nuestra investigación posee los dos primeros niveles de investigación, llegamos a un punto descriptivo, intentado explicar la imagen serpenteante, respaldada con fuentes etnohistóricas, etnográficas y lingüísticas. La parte preiconografica vendría a ser el nivel exploratorio, para luego entrar en el nivel descriptivo.

MÉTODO

Para el presente estudio se aplicará el método iconológico de la teoría del arte que consiste en tres pasos llamados pre iconográfico, iconográfico e iconológico, los cuales nos servirán de guía. Para el presente trabajo se utilizó los dos primeros pasos que son:

A. En primer lugar conformar un corpus iconográfico representativo (mediante un catálogo). Una vez conformado el corpus se procederá a desagregar la imagen (en motivos, elementos y diseños), para seguidamente identificar sus componentes facticos (objetos y acontecimientos) y expresivos, finalmente se hará su descripción detallada. A esta etapa Panofsky llama "descripción pre iconográfica" (Panofsky, 1983).

B. La segunda será identificar estos motivos y buscar el significado convencional que han tenido para la sociedad Pukara, lo que Panofsky llama "análisis iconográfico". La dificultad comienza a este nivel porque tenemos que encontrar un conjunto de informaciones

comparables e independientes del conjunto iconográfico, que permita interpretarlas, o sea fuentes literarias (crónicas), asimismo, en este trabajo, estas mismas fuentes estarán auxiliadas por un lado por la información etnográfica, recogida en las áreas donde se desarrolló la Cultura Pukara y por otro lado por las fuentes lingüísticas (terminologías y su significado de palabras Puquina).

Para poder decodificar la imagen, es indispensable aprender a leer su estructura interna, comparándola con las imágenes que pertenecen al mismo contexto. La tarea será más fácil, mientras más amplio sea el material comparativo. Una vez adquirida la capacidad de aislar los motivos (las palabras) dentro de la representación, se puede pasar a la siguiente etapa y tratar de entender el principio de la composición, "sintaxis", de las imágenes, Se establecerá por ejemplo si la representación tiene un carácter narrativo o si la composición descansa sobre una simbología escondida tras una apariencia realista. Relacionando los motivos con las escenas y las escenas entre sí, se logrará establecer los ciclos, que reflejan probablemente los mitos y conceptos básicos.

Variables

- Iconos
- Temas

Lógica de investigación

La lógica de la investigación será deductiva, debido a que su proceso se iniciará con la acumulación de un corpus representativo de imágenes para identificar los motivos. Finalmente adentrarse e interpretar la mentalidad de la sociedad Pukara. A diferencia de las Ciencias Sociales, donde su lógica de investigación es inductiva como la arqueología, los estudios iconográficos tienen un carácter deductivo e interpretativo.

Unidad de análisis

La unidad de análisis de este trabajo será la imagen serpentiforme. Mientras la arqueología analiza el contexto, la iconografía se centra en la imagen, sin importar el soporte en que está hecho. Sin embargo, en el presente trabajo no será dejada de lado completamente el soporte, puesto que las principales críticas a la iconología se tratan de su excesivo centralismo en la imagen y el abuso dado a la utilización del texto.

IV. BREVE DESCRIPCIÓN ICONOGRAFICA DE LOS PRINCIPALES MOTIVOS Y TEMAS DE LA ICONOGRAFÍA PUCARA Y YAYA MAMA TEMPRANO

A continuación, en primer lugar, se expone los principales motivos y temas de la cultura Pukara, basados en la identificación que hizo Sergio (Chávez, 1992) para su tesis doctoral. Por tal motivo es básicamente una breve descripción de lo que ya contiene esa tesis. Asimismo, uno de estos motivos es el fondo de la presente investigación, el cual es la imagen serpentiforme con cabeza de felino, muy recurrente en los monolitos Pukara. Seguidamente se expone las diferencias y similitudes de la continuación iconográfica desde Yaya Mama temprano a Pukara (Yaya Mama tardío).

1. EL TEMA DE LA MUJER CON CAMÉLIDO

Este tema está integrado básicamente por un personaje central, el camélido y un elemento que parece ser una planta o una flor. La identificación con una mujer se hizo por comparaciones con figurinas femeninas presentes. El atributo principal son los dos círculos dibujados presentes en el pecho del personaje, los cuales son senos de una mujer.

A cada lado de la cabeza se extiende un par de segmentos a manera de plumas horizontalmente alejándose de la cabeza.

Con muchos casos de duplicación, la cara tiene diferentes tipos de marcas debajo de los ojos. Estas marcas incluyen una línea incisa que se origina al lado de la nariz inferior, horizontalmente sigue el contorno bajo del ojo y termina hacia la mejilla y debajo de la oreja. Otro caso de marcas en la cara incluye una cruz perpendicular suspendida debajo de los ojos. Un tercer tipo tiene un rectángulo negro debajo de los ojos y así otras van variando debajo de los ojos.

Todos los ejemplares diagnósticos incluyen un tipo de collar en el cuello, que pueden extenderse de oreja a oreja. Este collar puede tener una o dos filas de bolitas y cada fila incluye siete bolas.

La prenda principal que ella viste es lo que parece ser un vestido negro con un cinturón amarillo o filas de rectángulos en la cintura. Una banda vertical a ambos lados de la cintura se extiende a lo largo de su falda. Cada uno de estos contiene dos paneles rectangulares cada uno alternando en crema y negro. La falda muestra una línea y acaba arriba o debajo del pie.

La porción del pecho del vestido puede contener paneles adicionales de algunos diseños entrelazados de doble escalonado y en cada hombro un diseño ovoide negro dentro de un subrectángulo. En otros casos solo varía un poco.

Los dos brazos y manos están doblados. Una porción rectangular roja en la muñeca puede ser el brazo o muñeca expuesta o un brazaletes.

Directamente en frente de su mano derecha hay un bolso de color crema con patrones de cruces cruzadas o alternativamente tiene una cruz perpendicular negra con un cuadrado rojo en el centro. Este bolso no está colgándose en vez de eso está sostenido horizontalmente a lado de la mano. La misma mano sostiene el característico bastón negro. Pareciera que el bastón es muy largo. La porción superior del bastón tiene la forma de una "I" como un diseño inciso similar en el centro, y en muchos casos, esta porción tiene la forma de esquinas o bordes. Además, la porción justo debajo de él puede extender a formar un trapecoide, un diamante o puede continuar directamente en el resto del bastón.

Su mano derecha jala un camélido con una soga blanca o crema que está amarrado a su cuello. El camélido tiene una carga redondeada o cuadrada, conteniendo bloques escalonados simples entrelazados o diseños con forma de L. Tiene ojos divididos en negro y crema, interpretado

aquí como un atributo sobrenatural. Por lo tanto, puede argumentarse que la abundante lana encima de la cabeza, y la lana colgando bajo su cuello y piernas cortas, se compare más cercanamente a aquellos de las actuales alpacas en vez que a las llamas. Sin embargo, las llamas portan cargas, estas llamas sobrenaturales tal vez llevan cargas sobrenaturales.

El espacio entre la cola del camélido y el bastón está reservado para un grupo de motivos de plantas en zigzag y la mayoría de ellos con frutos emanando de las flores. Adicionalmente esta pieza contiene el diseño de cruz perpendicular. Una de las piezas muestra un pájaro inusual que da hacia los frutos.

La portada de las plantas incluye lo que parece ser dos etapas en el crecimiento de la planta: uno en la etapa de florecimiento y el otro en la etapa del no florecimiento. Véase Chávez 1990

Los pequeños frutos están representados por dos o tres elementos circulares, cada uno con un tallo conectado con otro tallo simple todos los frutos son negros y están amarrados o atados a la juntura entre el pétalo y la hoja, al pétalo mismo, o a la punta de las hojas (Chávez, 1992, pp. 196 - 211).

2. EL MOTIVO DE LA CARA CON APÉNDICES RAYADOS

El presente motivo se parece mucho al anterior motivo de la mujer sin embargo es muy difícil de reconocer a que tema pertenecen. Este motivo este representado por un número muy poco de piezas mal preservadas. Los atributos colectivos que se pueden comparar a la mujer del camélido son: ubicación del motivo cerca a la base de la vasija, orejas protuberantes, bandas rodeando la cara, boca simple, cejas conectando con la nariz, elemento trapezoidal sobre la cara, apéndices emanando de alrededor de la cara, alguno de los cuales termina en elementos geométrico, cabeza de felino, y también plantas que están asociados con el anterior tema, y la cara horizontal marcando debajo de los ojos. Por otro lado, la cara oblicua o banda emanado

debajo de los ojos se compara a aquellos de la mujer con camélido con plantas y eta de no florecimiento. Este motivo parece ser una mujer, un punto que puede ser hecho aquí basado en la presencia de una banda oblada rodeando la cara, cejas conectas a la nariz, y una simple boca justo como en las figurinas femeninas.

Este motivo así descrito indica claramente una asociación directa con el tema de la mujer con el camélido, y la representación de su cabeza rayada es también aparentemente de una mujer. Además, este motivo provee una importante conexión al mismo motivo que comúnmente se presenta en los estilos Tiahuanaco y Wari (Chávez, 1992, pp. 212 - 216).

3. EL MOTIVO DEL CAMÉLIDO

Muchos camélidos de esta sección se parecen al del tema de la mujer del camélido, por lo tanto, indica una relación con aquel tema. Las similitudes incluyen la posición parada de perfil, pies generalmente descansando en el piso, abundante lana en el cuerpo, el mechón de la lana en la cabeza, ojo dividido, narices, orejas, y colas. Sin embargo, estos camélidos no llevan carga o pueden tener un apéndice emanando de la espalda, frecuentemente una serpiente con cabeza de felino, los camélidos están representados en pares, o en filas, donde algunas caras hacia afuera de una banda zigzagueante ancha, conteniendo los pies de camélidos.

Basado en la observación de camélidos modernos y la identificación de atributos específicos en la iconografía, estos camélidos pueden ser clasificados como domésticos o silvestres. La alpaca y llama domestica tienen abundante lana en diferentes tonalidades de color realizado y mantenido a través de la selección artificial, y detalles adicionales sirven para distinguir alpacas de llamas. Estas características también están pintadas en la iconografía Pukara. Por otro lado, el guanaco silvestre carece de abundante lana en el cuerpo y los colores son más homogéneos. Consecuentemente estos atributos fueron usados para identificar y distinguir a los diferentes camélidos en la iconografía Pukara (Chávez, 1992, pp. 216 – 225).

4. EL MOTIVO DEL BÚHO

Este motivo es el último que tiene relación con el tema de la mujer con el camélido. Una combinación de los siguientes atributos sirve para relacionar el búho con el tema de la mujer con el camélido, tanto como algunos de los motivos y diseños pertenecientes a derivados del mismo tema:

- El diseño escalonado y segmentado que emerge a cada lado de la cabeza del búho, puede ser visto como una variación del diseño delgado y segmentado que también está situado en ambos lados de la cabeza de la mujer con camélido.
- La banda segmentada que emerge debajo del ojo del búho y extendiéndose hacia la parte baja de la cara, está también presente en un espécimen dirigido a los apéndices de la cara rayada, que es un motivo directamente relacionado o derivado de la mujer con camélido.
- La banda segmentada rodeando la cabeza o cara del búho puede también ser relacionada a la banda no segmentada que es característico en la cabeza del motivo con apéndices rayados, incluyendo aquel que está directamente asociado con el tema de la mujer con camélido, así como en la figurina fémica usada para determinar el sexo de la mujer con camélido.
- El diseño geométrico escalonado negro que está presente en el pie del búho o en su cuello de la jarra, es también un diseño muy común usado como marcadores de cara y en ropas de la mujer con camélido, así como también en la carga llevada por la alpaca en el mismo tema. Además, solo felinos relacionados a la mujer poseen este tipo de diseños que corresponden a diseños geométricos F (Chávez, 1992, p. 225).

5. EL TEMA DEL HOMBRE FELINO

A continuación, se expone una lista de atributos para identificarlo como hombre:

- Presencia de bigotes o barbas.
- El cabello y las trenzas partidas en el medio de la frente, en lugar de un cabello plano siguiendo la línea cabellera como en la mujer con camélido.
- Diferente a las orejas en la mujer con camélido, las cabezas del hombre son menos pronunciadas y faltan aretes, y poseen incisiones adicionales representando envolturas de oreja.
- Mentón pronunciado, el cual también es un atributo exclusivo masculino.
- Caras simétricas y asimétricas en color y con más caras marcadas elaboradas y representacionales en lugar de caras rojas consistentemente y cara geométrica simple marcado en la mujer con camélido.
- Ausencia de áreas cortadas o caras cortadas.

Las siguientes características definen al hombre felino.

Empezando por la cabeza y corona que está siempre posicionada en perfil inclinado hacia arriba, hay número de similitudes con aquellos que están presentes en la cabeza masculina.

Lo más significativo, sin embargo, son las marcas de cara, la mayoría de los cuales pueden ser directamente correlacionados y duplicados en aquellos de los vasos efigies masculinos.

- La corona consiste de cuatro porciones súper impuestas como sigue:
- Directamente en la cabeza del personaje es lo que aparece en la cabeza del felino en perfil con un ojo dividido que se inclina hacia arriba lejos de la corona,
- Un segmento horizontal rectangular dividido en negro y crema queda sobre la cabeza del felino.

- Inmediatamente del segmento rectangular cuatro formas trapezoidales a manera de pluma emergen, y las plumas terminan en una fila de rectángulos perpendiculares negros, seguida por una fila adicional arriba.
- Bajo estas y formando parte de la corona emanan generalmente tres apéndices.

El torso superior del hombre felino está en una posición hacia adelante o casi horizontal. Un brazo está doblado en el codo, mientras que la otra mano negra está doblada en la cintura y sostiene un bastón zigzagueante.

El bastón es más largo que la altura del personaje, y se origina justo debajo del labio de la vasija. El bastón está consistentemente en zigzag.

La cima del bastón incluye un elemento que consiste de un ovoide negro con incisión horizontal, seguida por tres segmentos en zigzag.

En el final opuesto del bastón el motivo más común es una cabeza trofeo, o una cabeza redondeada estilizada.

Otro atributo significativo es el tipo de prenda y su ornamentación asociada. El personaje vestió lo que parece ser pantalonetas y una camisa larga, con un cinturón en la cintura (Chávez, 1992, p. 232).

6. LOS MOTIVOS DE LA CABEZA HUMANA, BRAZO Y CUERPO CORTADOS

Estos motivos incluyen cabezas humanas de perfil repetidas en filas, a veces alternando con brazos, o solo cuerpos humanos. Ellos son similares a aquellos presentes en el tema del hombre felino o relacionado a las vasijas efigie con cabeza masculino, y por lo tanto relaciona o deriva de este tema. Comparaciones específicas entre estos motivos y aquellos del tema del hombre felino se detallan. Por qué estas cabezas y brazos independientes del cuerpo, a veces asociados

juntos, son como las cabezas clavadas sostenidas por el hombre felino. Mandíbulas y huesos humanos reales fueron también encontrados en las excavaciones, indicando que la separación actual o corte del cuerpo se daba lugar. Mientras que la literatura frecuentemente a tales cabezas o brazos como cabezas trofeos, Chávez prefiere no usar esos términos a causa de la función ambigua que implica. La palabra cortada aquí puede simplificar el significado separado, o puede referir disjunturas por corte como las mostradas por las cabezas, cuerpos cortados en el tema del hombre felino.

La mayoría de estos motivos están altamente estandarizados en términos de como ellos están mostrados, combinados, sus colores, varios detalles, uso de fina incisión. Específicamente toda cabeza humana de perfil tiene un ojo dividido ovoidal abierto, cabello negro detrás de una oreja roja expuesta, una frente convexa fuerte en perfil que termina en un punto chasqueado y nariz negra protuberante, y una boca negra cerrada (Chávez, 1992, p. 255).

7. LOS MOTIVOS SERPENTIFORMES CON CABEZA DE FELINO

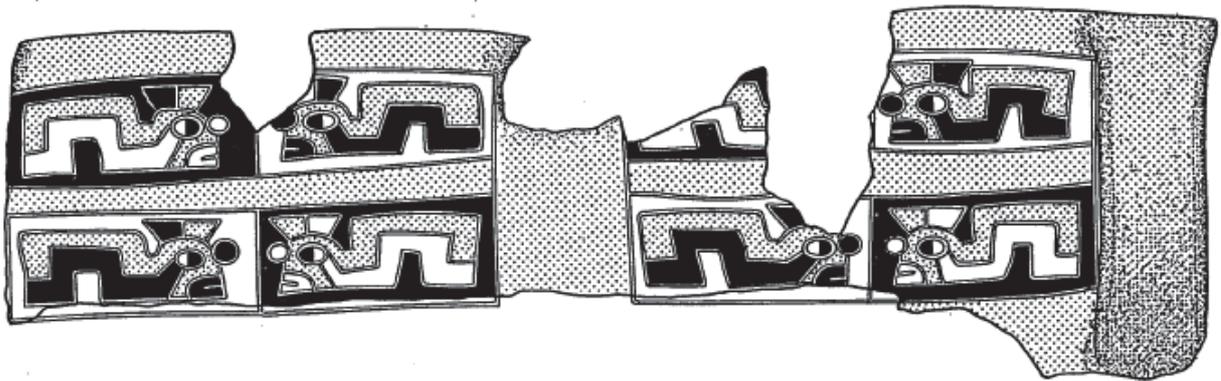


Figura 4: Imágenes serpentiforme con cabeza de felino. Fuente: (Chávez, 1992, p. 749)

Este motivo forma parte de este trabajo el cual está dirigido para ser interpretado. Por eso se dará una breve descripción ya que en los capítulos siguientes se detalla a fondo.

En cerámica este motivo ha sido clasificado en cuatro clases: 1) cabeza en perfil, ojos divididos, boca cerrada, y una nariz redonda que puede ser sólida o representada con un anillo o aro; 2) un cuerpo rectilínea o curvilínea generalmente dividido en dos campos: la porción superior del cuerpo, que es generalmente roja, continua sobre la cara del animal, y la porción inferior es una extensión de una banda originada debajo del ojo, resumiendo tenemos primero sin corona o sin oreja, segundo con orejas, tercero con corona y cuarto con corona y oreja (Chávez, 1992, p. 342).

8. EL MOTIVO DEL GUANACO Y EL AVE

Este motivo es muy raro en la colección de Pukara. Un par de camélidos idénticos fueron identificados como guanacos en concordancia con el siguiente criterio: falta de abundante lana, presencia de un cuerpo coloreado crema y su posición corriendo o saltando. Consecuentemente la ausencia de atributos de camélidos domésticos refuerza la interpretación que este camélido es el guanaco silvestre, o la falta de característica de lana en el pecho de la vicuña.

El segundo motivo es un par de pájaros idénticos, uno entre cada guanaco, pintado en una posición de vuelo o aterrizaje. El pájaro parece carecer plumas, y la cola es generalmente rectangular y separada del cuerpo por dos bandas paralelas. El pico es abierto, y parece un ave raptora. Además, la porción superior de la pierna izquierda tiene un círculo, mientras que la pierna derecha está emplazada debajo o detrás de la pierna izquierda y carece del círculo. El cuerpo entero y las piernas son de color crema.

El ojo es también circulado por una banda roja y está casi enteramente cerrado por un tipo diferente de cara marcada. Cada final de la banda de cara marcada se extiende hacia el cuerpo y termina en un elemento rectangular con tres puntos, talvez similar al pie de un pájaro con banda en el tobillo. El cuerpo contiene una versión simple y pequeña del bastón en frente del pájaro. Finalmente, emergiendo de la cima de la cabeza del pájaro esta un par de dos segmentos

paralelos formando una banda que regresa hacia la espalda. Esta banda, que también tiene al menos tres apéndices en forma de G, parecen estar en zigzag, mucho como el bastón aislado o su versión pequeña en el cuerpo del pájaro (Chávez, 1992, p. 357).

9. EL MOTIVO DEL FELINO

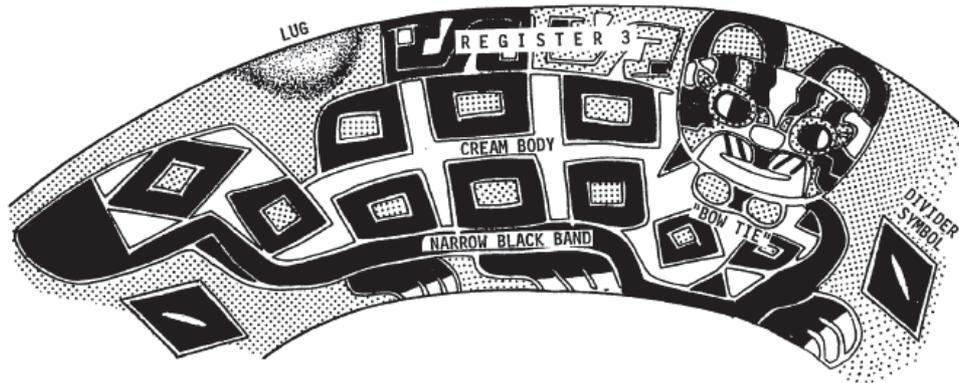


Figura 5: Motivo del felino. Fuente: (Chávez, 1992, p. 763)

El motivo felino es el más abundante y complejo en el estilo Pukara. Podría estar relacionado con el tema del hombre felino, con el motivo serpentiforme cabeza de felino y otros motivos que aparecen en el tema mujer con camélido, pero estas observaciones son muy ambiguas.

La postura de los felinos generalmente es mostrando en pares caminando, y raramente solos. Desde el punto de vista del espectador, la cola está a la izquierda y la cabeza a la derecha. Generalmente el cuerpo y las extremidades posteriores están en perfil, mientras que la cabeza, pecho y a veces las patas delanteras de frente, sin embargo en algunos casos el cuerpo entero, cabeza y los pies están de perfil. El pie está consistentemente negro con dedos en crema. Usualmente hay una banda roja en el tobillo de la pata delantera izquierda o en todas las patas cuando el felino no está descansando. Además, en muchos casos están raramente ocupados el exterior del borde a la base.

La cabeza frontal de los felinos fue clasificada en doce tipos.

Los elementos del cuello son: todos los anillos en vista de frente. Estos anillos son a menudo son ovoidales. Anillo rojo con un centro crema, anillos con banda rectangular orientada horizontalmente con un centro crema, anillo rojo que tiene un centro crema, anillo vertical conectando una banda roja, anillo con banda negra, anillo con banda crema y con centro rojo.

Los diseños geométricos registrados en el cuerpo de los felinos son mayormente rectilíneos, los diseños están presente mayormente en fragmentos conteniendo al felino, diferentes tipos de vasijas y trompetas (Chávez, 1992, p. 363).

10. EL MOTIVO DEL HOMBRE ALADO

Este motivo es muy raro en la colección de Pukara. Pocos especímenes contienen este motivo, el cual es reconocible el cual es reconociblemente identificable como masculino, ya que comparte muchos atributos característicos con aquellos del tema hombre felino. Los atributos que comparten con el hombre felino son: un collar en el cuello que cubre el cuello, la cabeza felina con cuerpo segmentado en zigzag terminando en una variación del elemento bastón, una cara marcada consistente de una banda negra que empieza sobre el ojo y continua bajo el ojo formando un zigzag, el ojo dividido rodeado por una banda roja adicional, y el brazo rojo doblado en la cintura y codo.

Ya que el hombre alado está asociado ya que al menos sobre dos o tres pájaros sobrenaturales, parece que ellos también son masculinos. Tales pájaros son muy raros en la colección. Es significativo que sin embargo el hombre alado comparte muchos atributos con el hombre felino.

Consecuentemente, el hombre alado serviría para entender versiones tardías y trazar su trayectoria a través del tiempo y el espacio en el horizonte medio. En este respecto los ya llamados ángeles voladores son de particular importancia tales como aquellos que están en la portada de Calasasaya (Chávez, 1992, p. 504).

11. ICONOGRAFÍA YAYA MAMA TEMPRANO Y SU RELACION CON PUKARA

La tradición religiosa Yayamama

Los Chávez pusieron este nombre al estilo inmediatamente anterior a Pukara, debido a la estela de Taraco. Esta estela muestra figuras de hombre y mujer en sus caras opuestas. En Quechua Yaya significa padre y Mama madre. Varias características identificables arqueológicamente definen a la tradición Yaya Mama: Templos hundidos sin techo; escultura de piedra monumental; parafernalia ritual; e iconografía sobrenatural compleja. La tradición Yaya Mama en general dura desde 800 AC hasta 200 DC aproximadamente. Estos autores consideran Yaya Mama tardío a Pukara (200 AC – 200 DC), mientras que Yaya Mama temprano va desde los 200 AC hasta 800 AC. Restos de Yaya Mama temprano se concentran sobre todo en el sur del Lago Titicaca, aunque su distribución esta en todo alrededor del lago.

Características de Yaya Mama temprano

Esta caracterizado por diseños tallados en bajo relieve sobre losas de piedra alargadas o sobre pilares con formas en sus cuatro caras. Los diseños incisos son extremadamente raros o no existentes. Imágenes de humanos aparecen en combinación con motivos de animal y diseños geométricos. A menudo, las cuatro superficies del pilar están tallados con motivos distribuidos simétricamente. Algunas losas decoradas en un solo lado están documentadas como uso en las entradas o accesos. Hay evidencia que los pilares estaban ubicados al centro de los templos hundidos. En periodos más tardíos se hicieron monolitos más grandes, pero las pusieron al costado del monolito antiguo, tal es el caso del templo semi subterráneo en Tiahuanaco.

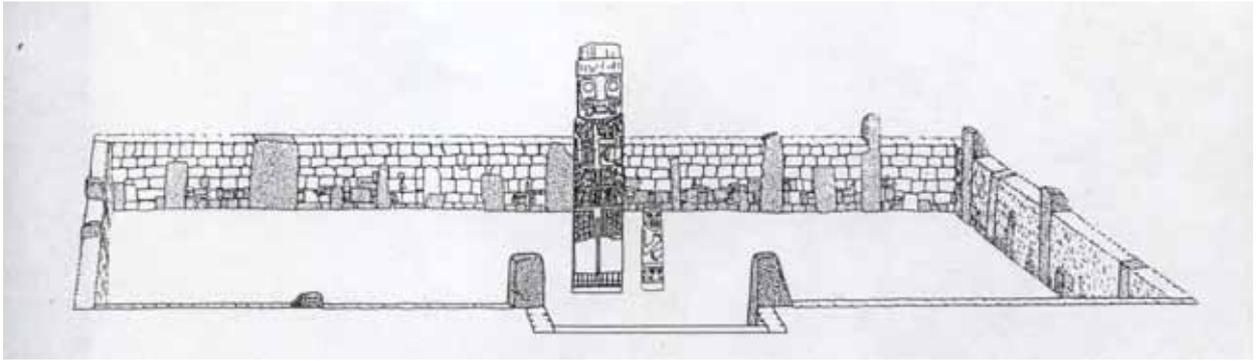


Figura 6: Ejemplo de templo hundido con monolitos al centro. Tiahuanaco. Fuente: (Chavez S. J., 2004)

Características de Pukara

Las esculturas de piedra de Pucara muestran un grado alto de acabado y elaboración tanto en los motivos, como en la técnica, combinando relieves e incisión con tallados a los alrededores. Formas esculturales incluyen estelas escalonadas, estatuas y estatuillas en tres dimensiones, y contenedores rectangulares. Su escultura muestra un alto grado de realismo. Las piernas aparecen separadas y esculpidas alrededor y tal vez posee dinamismo con el torso, hombro, y el cuello inclinado hacia adelante de arriba.

Comparación iconográfica

Los hallazgos frecuentes sobre las esculturas Pukara son serpientes ondulantes o criaturas serpenteantes que tienen cabezas con orejas, algunas bicéfalas. La imagen serpenteante también se encuentra en los monolitos del grupo Yaya Mama temprano, por lo tanto, es similar al estilo Pukara en este aspecto. Sin embargo, la usual cara y detalles del cuerpo incisos en imágenes serpenteantes de Pukara son ausentes en las imágenes de Yaya Mama temprano. Otras diferencias incluyen su cara trapezoidal, frecuentemente ojos elípticos, presencia de bandas a modo de lágrima, a veces orejas enrolladas, a veces representación de piernas y un número pequeño de ondulaciones de cuerpo. También en las esculturas Pukara la imagen serpentiforme

se presentan solas o en asociación a otra fauna reptil con un anillo en relieve sobre estelas con gradiente, dichas características no aparecen en Yaya Mama temprano.

Un elemento que comparten ambos estilos es la cruz ajedrezada, pero aparecen en diferentes contextos en los dos estilos.

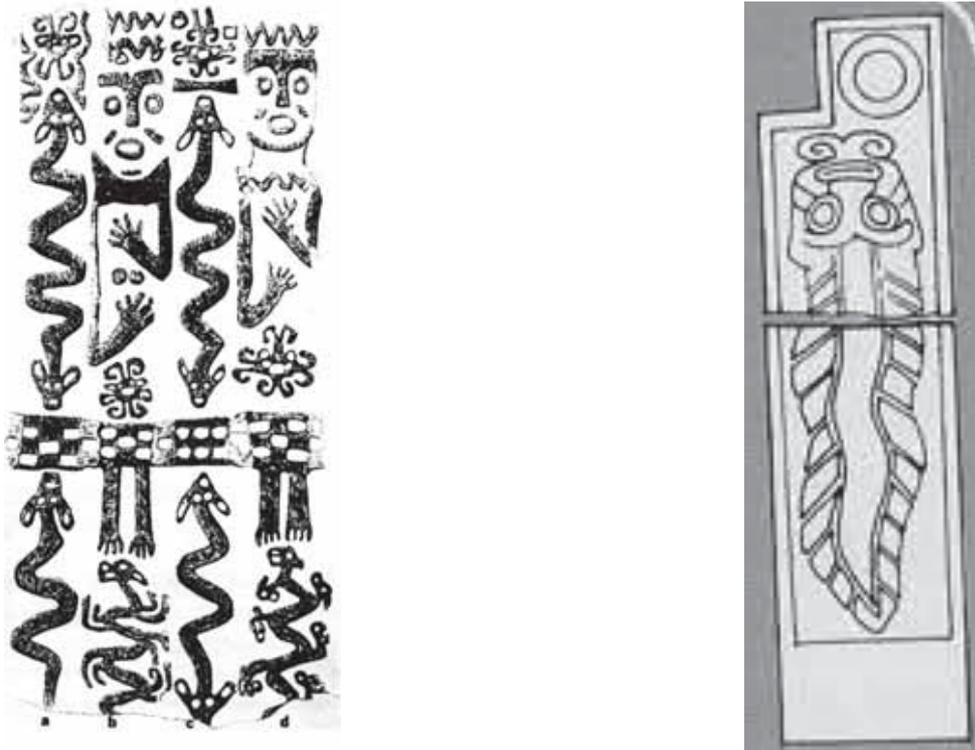


Figura 7: Izquierda Estela de taraco Yaya Mama temprano (Chavez S. J., 2004). Derecha monolito Pukara (Chavez S. J., 1988)

En cuanto a las diferencias de figuras antropomórficas se pueden incluir los siguientes: las figuras de Yaya Mama temprano tienen ojos redondeados, mientras que La Pukara tiene ojos elípticos, bubreangulares, o subcuadrados; mascaritas de boca aparecen en escultura Yaya Mama temprano, pero son ausentes en Pukara; Las figuras de Yaya Mama temprano no tienen pulseras, objetos en la mano, boca con colmillos de felino, o una variedad de posiciones de los brazos, lo que sí ocurre en Pukara.

En cuanto al aro o círculo en relieve que aparece en Pukara, aparecen generalmente en el vientre de la figura antropomorfa, en la posición del ombligo. En asociación a la imagen serpenteante

el círculo está ubicado justo sobre su cabeza o debajo de su cola. Si comparamos con la estela de taraco se puede ver que la figura en forma de roseta sigue el mismo patrón de posicionamiento como el anillo lo hace en monolitos Pukara, sobre la cabeza serpenteante y ventralmente o en una posición de ombligo. Adicionalmente, la cruz ajedrezada también aparece en la misma posición de ombligo.

En otras palabras, puede ser que la figura estilizada o la cruz ajedrezada son reemplazadas por el anillo. Luego viene la pregunta si simbolizan o no el mismo concepto de la cosa, el cual en esta tesis sostenemos que es el origen de la vida y el agua representado por el lago.

V. DESCRIPCIÓN PRE ICONOGRAFICA DE LA IMAGEN SERPENTIFORME

En el presente capítulo se desarrollará la etapa descriptiva del método iconológico diseñado por Panofsky, centrándonos tanto en los atributos esenciales y secundarios.

Corpus

El corpus presentado a continuación está en orden cronológico, siendo la más antigua el taraco. Se considera aquí para tener un poco la idea del antecedente de las posteriores imágenes de data Pukara.

- 1) Primer monolito de taraco (museo de sitio). Fig. 9
- 2) Segundo monolito de Taraco (museo de sitio). Fig. 10
- 3) Tercer monolito de taraco (museo de sitio). Fig. 11
- 4) Cuarto monolito de Taraco museo de sitio (museo de sitio). Fig. 12
- 5) Primer monolito de cancha cancha Asiruni. Fig. 13
- 6) Segundo monolito ce cancha cancha asiruni. Fig. 14
- 7) Tercer monolito de Cancha Cancha Asiruni. Fig. 15
- 8) Estela de Caminaca (plaza de sitio). Fig. 16
- 9) Estela de Yapura (comunidad del mismo nombre). Fig. 17
- 10) Estela del rayo Arapa. Fig. 18
- 11) Monolito Museo Dreyer. Fig. 19
- 12) Pumafish stelae (primera sala del museo Pukara). Fig 20
- 13) Estela del suche (patio del museo de Pukara). Fig. 21
- 14) Primera estela del suche (sala lítica Pukara). Fig. 22
- 15) Segunda estela del suche (sala lítica Pukara). Fig. 23
- 16) Tercera estela del suche (sala lítica Pukara). Fig. 24
- 17) Cuarta estela del suche (sala lítica Pukara). Fig. 25
- 18) Quinta estela del suche (sala lítica Pukara). Fig. 26
- 19) María Tacla – Chiqchipani. Fig. 27
- 20) Monolito del rio Siwamayu (Livitaca). Fig. 28
- 21) Estela del rayo Pukara. Fig. 29

1. PRIMER MONOLITO DE TARACO (MUSEO DE SITIO)

1.1. Datos generales

1.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Este monolito se encuentra en el pueblo de Taraco, provincia de Huancané en el departamento de Puno.

1.1.2. Ubicación de la imagen

Este monolito tiene cuatro caras con imágenes iconográficas, donde la imagen objeto de este trabajo se encuentra en dos de sus caras, opuestas e intercaladas por las imágenes Yaya – Mama (Chavez & Mohr Chavez, 1970).

1.1.3. Cronología

Según Chávez, esta estela pertenece al periodo de la tradición religiosa Yaya – Mama, aproximadamente desde 800 años antes de cristo hasta cerca de los 200 o 300 antes de Cristo, del cual este monolito es modelo del nombre dado (Chavez S. J., 2004).

1.1.4. Material

El material del que está hecha es cuarcita arenisca de color plomo verdusco.

1.1.5. Estado de conservación

El estado de su conservación es regularmente bueno.

1.1.6. Técnica

La técnica utilizada para la fábrica de las imágenes es por incisión. Asimismo, usaron la técnica de la talla con biseles.

1.1.7. Localización actual del monolito

Se encuentra en el museo de sitio de la localidad de Taraco, Provincia de Huancané en el departamento de Puno.

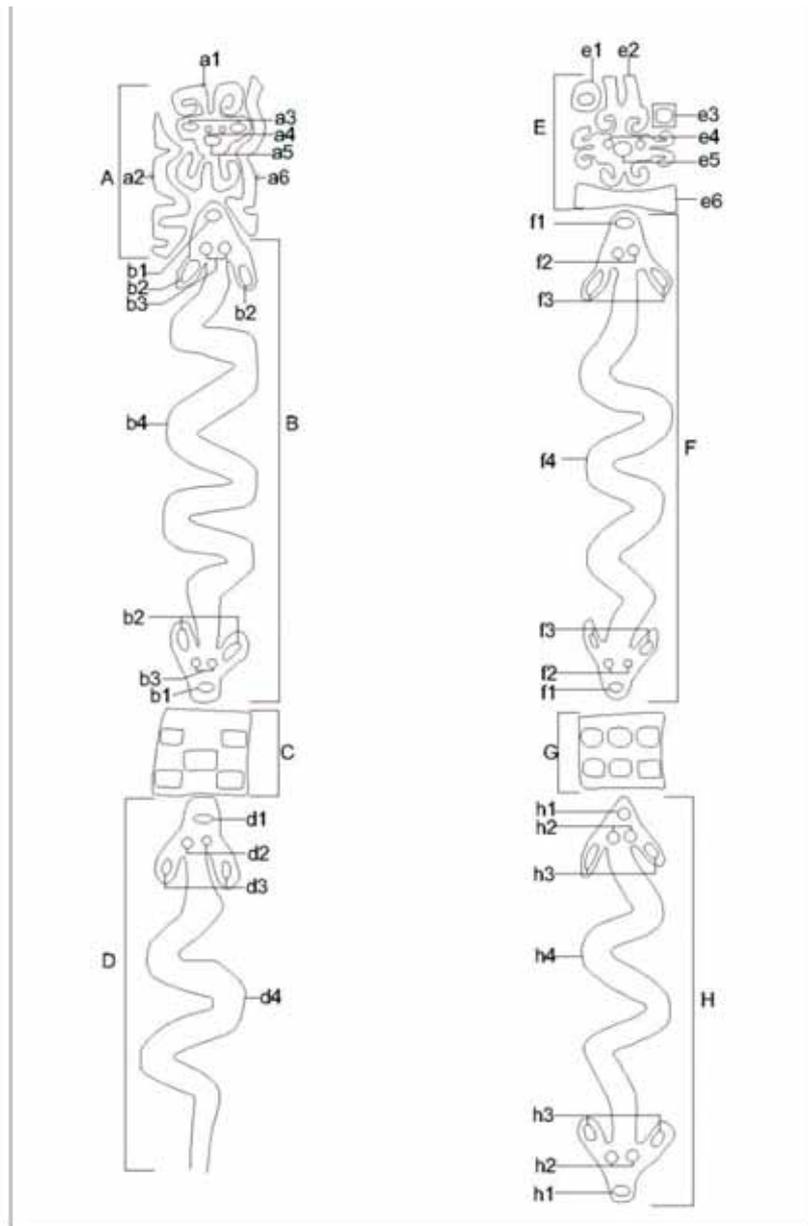


Figura 8: Primer monolito de Taraco

1.2. Atributos esenciales

B. Es una imagen zigzagueante bicéfala

b.1. Esta figura es un círculo, ubicado en la parte estrecha distal de la cabeza.

b.2. Son dos círculos entre una prolongación semicircular, que probablemente sean las orejas.

b.3. Estos iconos son dos círculos idénticos uno al lado de otro, están por debajo de B.1.

b.4. Este icono es el cuerpo ondulante que presenta seis vectores zigzagueantes que terminan en la parte distal con una cabeza, parecida a la otra imagen inferior en la cual también acaba dicho trayecto.

D. Es otra imagen bicéfala, parecida a B.

d.1. Es una figura elipsoide que está en la parte superior de D.

d.2. Son dos círculos que están debajo de D.1, que se encuentran uno al lado del otro.

d.3. También son dos círculos, ubicados entre un semicírculo mayor y debajo de D.2.

d.4. Es un icono de mayor tamaño que los otros. Presenta una forma zigzagueante con cuatro vectores. En la parte inferior termina en un vector vertical. No se sabe si continúa, ya que el soporte está dañado.

F. Es otra figura imagen zigzagueante bicéfala.

f.1. Son dos figuras geométricas semicirculares ubicadas en la parte distal de la cabeza, donde el ángulo disminuye su trayectoria.

f.2. Son dos círculos en cada una de las cabezas, ubicadas inmediatamente después de F.1.

f.3. Son dos salientes a modo de orejas que bordean dos círculos, existiendo en ambos extremos.

f.4. Es un trayecto corporal zigzagueante que en su recorrido forman cuatro vectores, así como dos vectores verticales en su trayecto final.

H. Es otra figura zigzagueante bicéfala.

h.1. Es una figura elipsoidal que se encuentra en la parte distal de la cabeza.

h.2. Son dos círculos a manera de ojos, ubicados entre H.1 y H.3.

h.3. Son dos salientes de la cabeza a manera de orejas que también bordea dos círculos en ambos extremos.

h.4. Es el cuerpo de esta imagen que une los dos extremos que acaban en una especie de cabeza (H). Tiene tres vectores zigzagueantes y dos terminales.

1.3. Atributos secundarios

A. Esta figura se encuentra en la parte superior de toda la imagen y tiene las siguientes partes:

a.1. Son dos figuras geométricas, como apéndices que salen de A hacia arriba, para luego doblarse hacia los lados.

a.2. Esta es una figura zigzagueante o serpenteante, que forma seis vectores aproximadamente.

a.3. Estas son dos figuras elipsoidales que están situadas a los lados de la figura mayor.

a.4. Son dos círculos ubicados entre las dos figuras elipsoidales de A.3.

a.5. Es un círculo elipsoidal, parecido a A.3. Está ubicada debajo de A.4.

a.6. Es otra figura zigzagueante que forma también seis vectores. Está al lado derecho del conjunto A.

E. Es un conjunto de figuras, donde resalta una roseta. Se ubica en la parte superior de toda la imagen.

- e.1. Es una figura circular, ubicado al lado izquierdo de todo el conjunto E.
- e.2. Es una figura complicada a manera de roseta. Inicia con dos salientes hacia la parte superior. A medida que baja aparecen dos volutas y a continuación se ensancha y salen hacia el lado izquierdo, derecho e inferior otras seis volutas.
- e.3. Es un cuadrado ubicado al lado derecho de E.2, que contiene una figura semicircular.
- e.4. Son dos círculos pequeños que están ubicados dentro de E.2 en la parte superior a E.5.
- e.5. Es una figura geométrica elipsoidal, que está debajo de E.4.
- e.6. Es una figura geométrica semirectangular, pero ondulada en la parte central, que sirve de separación entre E y F.
- G. Es una figura geométrica rectangular que contiene seis rectángulos ovalados en sus esquinas, formando dos columnas y tres filas.

2. SEGUNDO MONOLITO DE TARACO (MUSEO DE SITIO)

2.1. Datos Generales

2.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Está localizado también en la localidad de Taraco, hallada durante excavaciones para alcantarillado en el mismo pueblo de la provincia de Huancané y departamento de Puno.

2.1.2. Ubicación de la imagen

La imagen objeto de nuestro estudio se ubica en dos de sus caras distribuidas de manera transversal.

2.1.3. Cronología

Su cronología es un tanto problemática, ya que se encuentra muy estilizada, siendo así difícil de encontrar asociaciones para comparaciones con atributos Pukara.

2.1.4. Material

El monolito también es de roca arenisca.

2.1.5. Estado de conservación

Su estado de conservación es regular.

2.1.6. Técnica

La técnica del tallado de alto relieve es ausente en este monolito, notándose solamente técnicas de incisión.

2.1.7. Localización actual del monolito

Localizado en el distrito de Taraco, Provincia de Huancané y departamento de Puno.

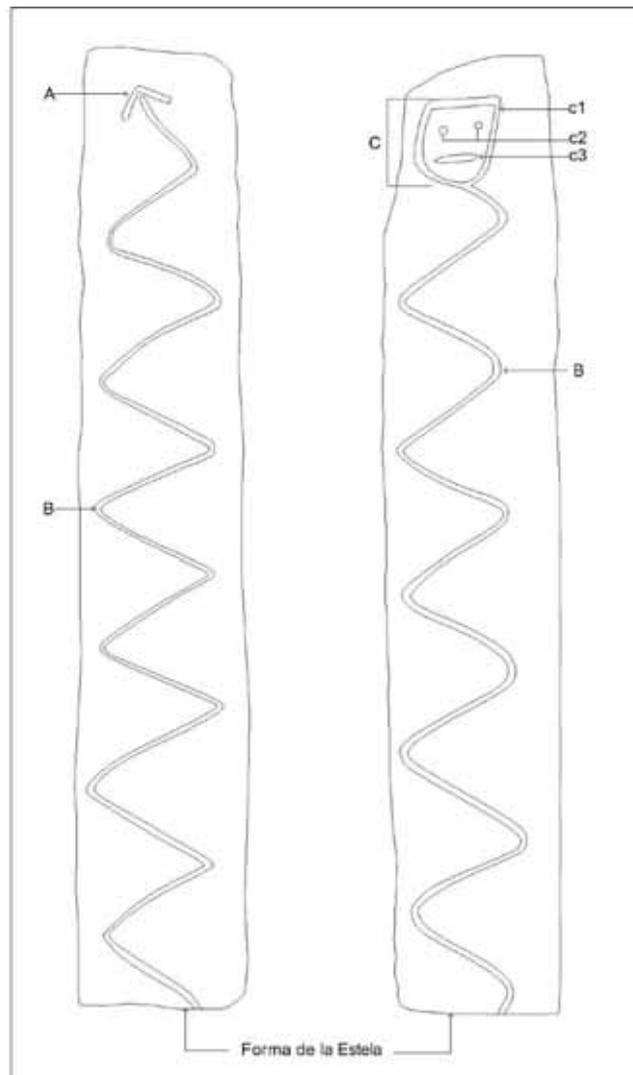


Figura 9: Segundo monólito de Taraco

2.2. Atributos esenciales

- A. Este icono es una flecha, la cual consta de dos líneas que se unen en la parte distal de la imagen unida al segmento B.
- B. Son dos líneas incisas zigzagueantes largas, que recorren todo el soporte hasta que culminan una en una flecha y la otra en un cabeza respectivamente.
- C. Este icono es una especie de cabeza que consta de los siguientes iconos:

- c.1.** Es una especie de borde de una cara humana, que es una línea incisa semicircular.
- c.2.** Son dos círculos incisos que están dentro de C.1.
- c.3.** Es un icono elipsoidal alargado, justo debajo de C.2.

3. TERCER MONOLITO DE TARACO (MUSEO DE SITIO)

3.1. Datos generales

3.1.1. Localización original del monolito

También fue encontrado en el pueblo de Taraco, durante trabajos de obra local, en la provincia de Huancané, departamento de Puno.

3.1.2. Ubicación de la imagen

La imagen serpentiforme se encuentra en una de las dos caras esculpidas.

3.1.3. Cronología

Por sus características decorativas pertenece al periodo de Pukara.

3.1.4. Material

El material del soporte es una roca pizarra negruzca.

3.1.5. Estado de conservación

El estado de conservación es regular ya que algunas de sus partes se encuentran deterioradas.

3.1.6. Técnica

La técnica usada aquí es de talla en alto relieve y esculpidas mediante incisiones.

3.1.7. Localización actual del monolito

Se encuentra en el museo del distrito de Taraco, provincia de Huancané y departamento de Puno.

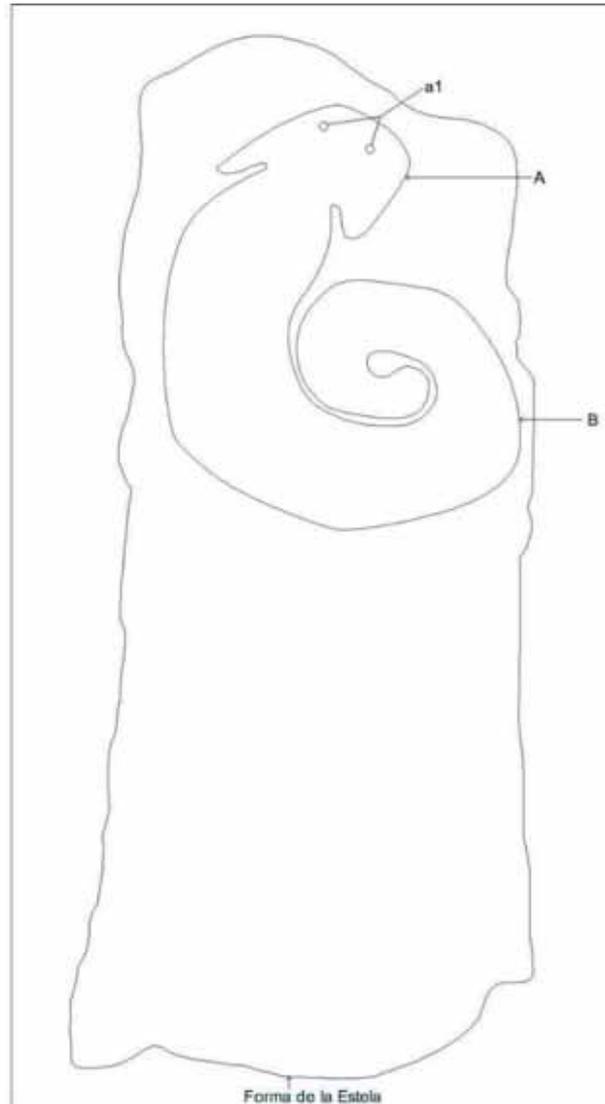


Figura 10: Tercer monolito de Taraco

3.2. Atributos esenciales

A. Este icono es una incisión de línea que tiene una forma trapezoidal. En la parte inferior termina en dos vértices oblicuos, los cuales al mismo tiempo dan inicio al cuerpo B.

a.1. Son dos círculos pequeños situados en la parte superior de A.

B. Es un cuerpo que se extiende a partir de A. A medida que avanza se va ondulando ligeramente hasta acabar en su parte más distal en una rosca.

4. CUARTO MONOLITO DE TARACO MUSEO DE SITIO (MUSEO DE SITIO)

4.1. Datos generales

4.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Este monolito fue encontrado en las inmediaciones de la localidad de Taraco, seguramente su posición original era de pie, tal y como puede apreciarse en la fotografía del museo del distrito de Taraco.

4.1.2. Ubicación de la imagen

La imagen serpentiforme, objeto de estudio del presente trabajo, se encuentra en una de las caras de este monolito, distribuido en casi toda la cara que ocupa.

4.1.3. Cronología

Por los atributos iconográficos su ubicación cronológica se aproxima al periodo Pukara.

4.1.4. Material

El material, en el cual está tallado la imagen, es la roca pizarra.

4.1.5. Estado de conservación

Su estado de conservación es bueno, se encuentra protegido dentro del museo de sitio de Taraco, el cual puede ser visitado por el público en general.

4.1.6. Técnica

Se esculpió mediante incisiones en bajo relieve, técnica muy utilizada en casi todos los monolitos descritos en este trabajo.

4.1.7. Localización actual del monolito

El monolito se encuentra conservado en el museo de Sitio de Pukara, pudiéndose visitar de lunes a viernes.

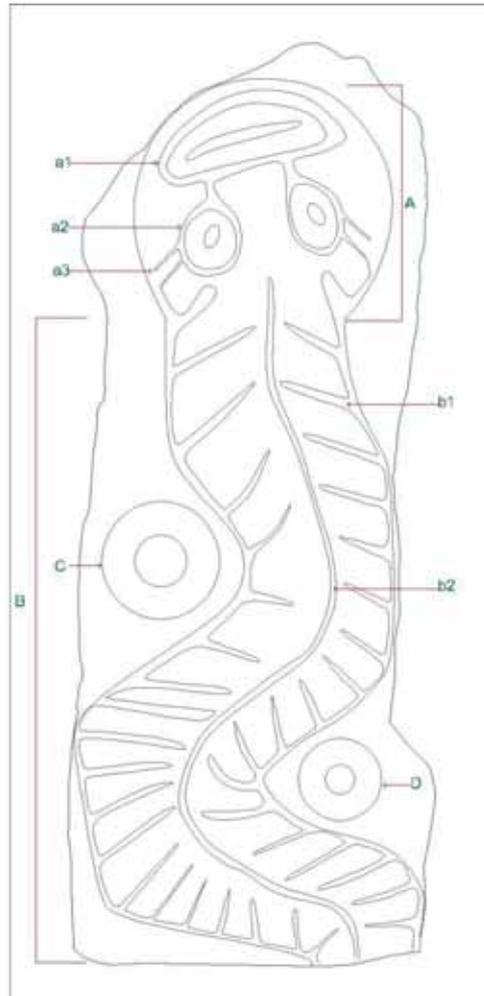


Figura 11: Cuarto monolito de Taraco

4.2. Atributos esenciales

A. Esta figura se encuentra en la parte superior de la imagen y es de forma circular. Contiene diferentes motivos geométricos.

a.1. Son dos líneas incisas que salen de A.3. Dos a cada lado.

a.2. Es una figura elipsoidal redondeada cóncava e incisa que está justo arriba de A.3.

a.3. Son dos círculos incisos que están entre A.1 y A.2. En la parte superior de las mismas aparece un par de líneas que los une con A.2, formando una especie de U o una especie de trapecio. Por la parte inferior esta junto a A.1, que ya fue descrita.

B. Es un cuerpo alargado zigzagueante, que se ondula tres veces. En la parte superior está pegada a A, en la parte inferior no presenta la parte final, ya que el soporte fue dañado.

b.1. Son líneas incisas laterales que salen de la línea central B2. Hay 19 líneas al lado derecho y 20 al lado izquierdo.

b.2. Es una línea larga e incisa que recorre todo B transversalmente. Esta ligeramente unida con las líneas de B1.

4.3. Atributos secundarios

C. Son dos círculos incisos ubicados al lado derecho de la imagen serpentiforme. Los círculos se contienen uno al otro.

D. También son dos círculos iguales a los de C, pero de mayor tamaño. Están ubicados al lado izquierdo de la imagen.

5. PRIMER MONOLITO DE CANCHA CANCHA ASIRUNI

5.1. Datos generales

5.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Está localizado en la hacienda del señor Sebastián Manrique, situada cerca del río Tintiri y de la hacienda Tintiri, al lado izquierdo de la carretera que va de Azángaro a Muñani, en la provincia de Azángaro, departamento de Puno. Es llamado Rumi Machaqway por la gente local de Cancha Cancha Asiruni. Originalmente estaba parado, pero fue tendido en el suelo por orden de los dueños de la hacienda para no atraer atención.

5.1.2. Ubicación de la imagen

La imagen serpentiforme está labrada en una de las caras y ocupa casi todo el cuerpo del monolito.

5.1.3. Cronología

De acuerdo a la cerámica encontrada por Chávez en el sitio, el monolito pertenece al periodo Pukara (Chavez & Mohr Chavez, 1975).

5.1.4. Material

El material es arenisca roja clara.

5.1.5. Estado de conservación

El estado de conservación era regular al momento que Chávez la describió (Chavez & Mohr Chavez, 1975).

5.1.6. Técnica

El monolito estudiado, está trabajado en relieve, con una técnica de talla probablemente a bisel. Con incisiones en el cuerpo.

5.1.7. Localización actual del monolito

En la actualidad está enterrada cerca de la misma hacienda.

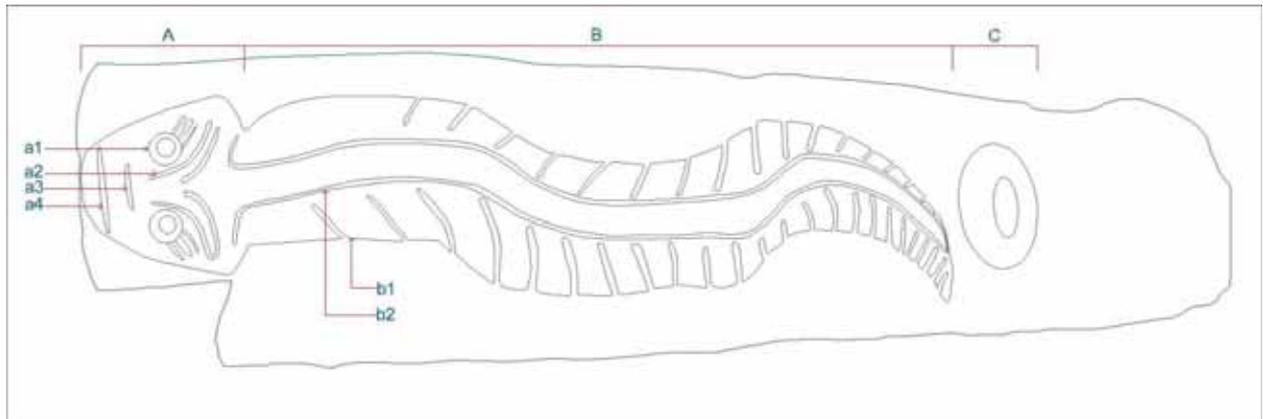


Figura 12: Primer monolito de Cancha cancha Asiruni

5.2. Atributos esenciales

A. Es un conjunto de figuras ubicado en la parte izquierda de toda la imagen. Tiene una forma trapezoidal.

a1. Son dos círculos incisos, de los que a cada lado salen tres líneas incisas a modo de apéndices, ubicados a ambos lados de A2.

a2. Son dos líneas curvadas que rodean a cada círculo de A1 y siguiendo en paralelo las tres líneas que salen de A1.

a3. Es una incisión lineal un poco elipsoidal, ubicada a la izquierda de A2 y a la derecha de A4.

a4. Es una línea incisa elipsoidal, muy parecida a A3, pero de mayor tamaño. Está ubicada a la izquierda de todo el conjunto A.

B. Es una figura alargada zigzagueante que termina de manera puntiaguda. Está formada por los siguientes iconos:

b1. Son líneas incisas que salen de B2, ubicadas al extremo de ambos costados de B. son diecisiete líneas incisas en la parte superior y veinticuatro en la parte inferior.

b2. Son dos líneas incisas que recorren la parte central de B, haciendo un recorrido ondulante y terminando en punta.

5.3. Atributos secundarios

- C. Es una figura incisa semicircular, ubicada en la parte derecha de la imagen. Tiene una forma más elipsoidal que circular.

6. SEGUNDO MONOLITO DE CANCHA CANCHA ASIRUNI

6.1. Datos generales

6.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Situada en la hacienda del señor Sebastián Manrique, situada cerca del río Tintiri y de la hacienda Tintiri, al lado izquierdo de la carretera que va de Azángaro a Muñani, en la provincia de Azángaro, departamento de Puno. Este monolito no tiene el cuerpo completo.

6.1.2. Ubicación de la imagen

Está constituida por un conjunto de motivos incompletos e irregulares las cuales están labrados en una de las caras, ocupando casi toda la cara del monolito incompleto.

6.1.3. Cronología

De acuerdo a la cerámica encontrada por Chávez en el sitio, el monolito también pertenece al periodo Pukara (Chavez & Mohr Chavez, 1975).

6.1.4. Material

El material es una andesita roja clara.

6.1.5. Estado de conservación

El estado de conservación era malo al momento que Chávez la describió ya que se encontraba fragmentado y no se encontraron las partes faltantes. (Chavez & Mohr Chavez, 1975).

6.1.6. Técnica

El monolito estudiado está trabajado en relieve, con la técnica de talla probablemente a bisel. Las incisiones en el cuerpo, dan la sensación que fue reutilizada, mostrando una superposición de figuras.

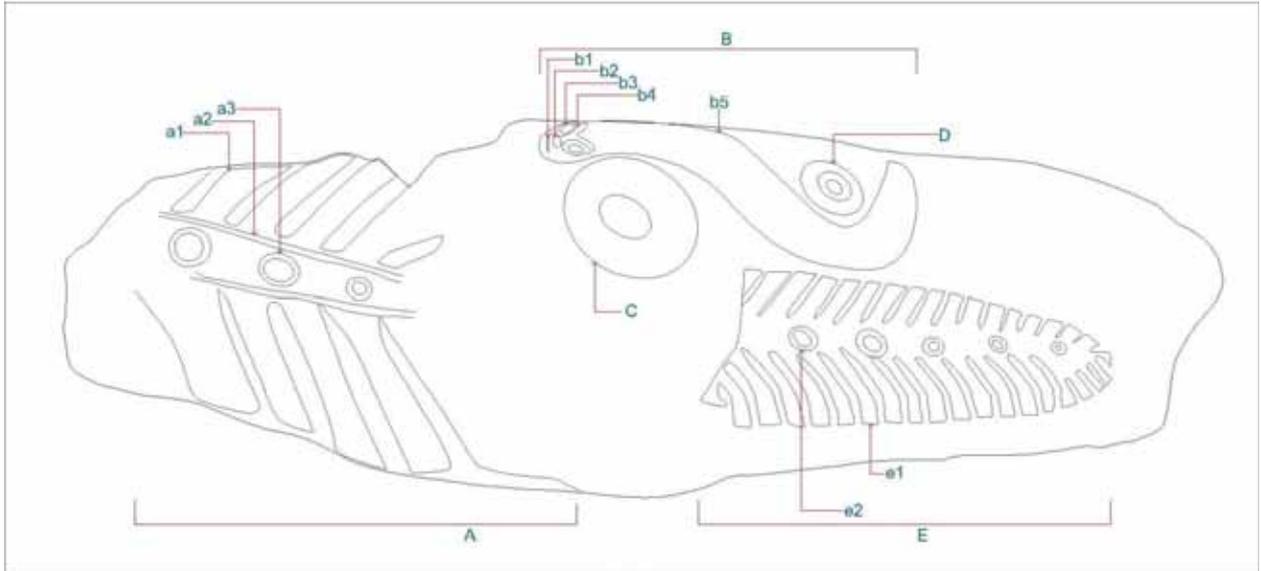


Figura 13: Segundo monolito de Cancha cancha Asiruni

6.2. Atributos esenciales

A. Es un conjunto de iconos ubicado en la parte izquierda de toda la imagen. Las figuras que la componen son las siguientes:

a1. Son líneas incisas paralelas que salen de A2 hacia los costados. En la parte superior se encuentran cinco líneas y en la parte inferior también cinco.

a2. Son dos líneas paralelas incisas que recorren de izquierda a derecha, al lado de A3.

a3. Son tres círculos incisos que se encuentran entre las líneas de A2, distribuidas en fila.

E Es otro conjunto de figuras ubicado al lado derecho del monolito. Está conformado por las siguientes figuras:

e1. Son líneas incisas curvadas que salen del centro de E (donde se encuentra E2) hacia los costados. En la parte superior se encuentran diecisiete y en la inferior diecinueve.

e2. Son cinco círculos incisos distribuidos en fila al centro de E.

6.3. Atributos secundarios

B. Es una figura serpentiforme de menor tamaño. Esta conformado por los siguientes iconos:

b1. En una línea semi elipsoidal incisa, ubicada en la parte izquierda de la imagen.

b2. Es un círculo elipsoidal, ubicado al lado derecho de B1 y a la izquierda de B4.

- b3.** Son dos círculos elipsoidales bordeados por B4, dirigidas hacia el exterior.
- b4.** Es una figura en forma de “Y” trazada con líneas incisas. Bordean a B3.
- b5.** Es un icono que tiene una forma alargada y de recorrido zigzagueante.
- C.** Es un círculo inciso de mayor tamaño que D. ubicada al costado izquierdo de B.
- D.** Está conformada por un círculo inciso en cuyo interior se encuentra otro círculo cóncavo de menor tamaño. Están ubicados al lado derecho superior de B.

7. TERCER MONOLITO DE CANCHA CANCHA ASIRUNI

7.1. Datos generales

7.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Fue hallada en la hacienda del señor Sebastián Manrique en Tintiri.

7.1.2. Ubicación de la imagen

La imagen objeto del presente trabajo, esta tallada en una de las caras estrechas. Ocupa casi el total de esta cara.

7.1.3. Cronología

De acuerdo a la cerámica encontrada por Chávez en el sitio, el monolito también pertenece al periodo Pukara (Chavez & Mohr Chavez, 1975).

7.1.4. Material

El material de este monolito es una arenisca rojiza, la cual es abundante en la zona.

7.1.5. Estado de conservación

Es mala, ya que la parte central de la imagen se encuentra deteriorada y no es posible divisar la parte meridional de la imagen.

7.1.6. Técnica

Se usó una técnica de talla, probablemente utilizando biseles y martillos, combinado con técnicas de incisión de bajo relieve y también altorrelieve.

7.1.7. Localización actual del monolito

Fueron enterrados en el mismo sitio por Sergio Chávez.

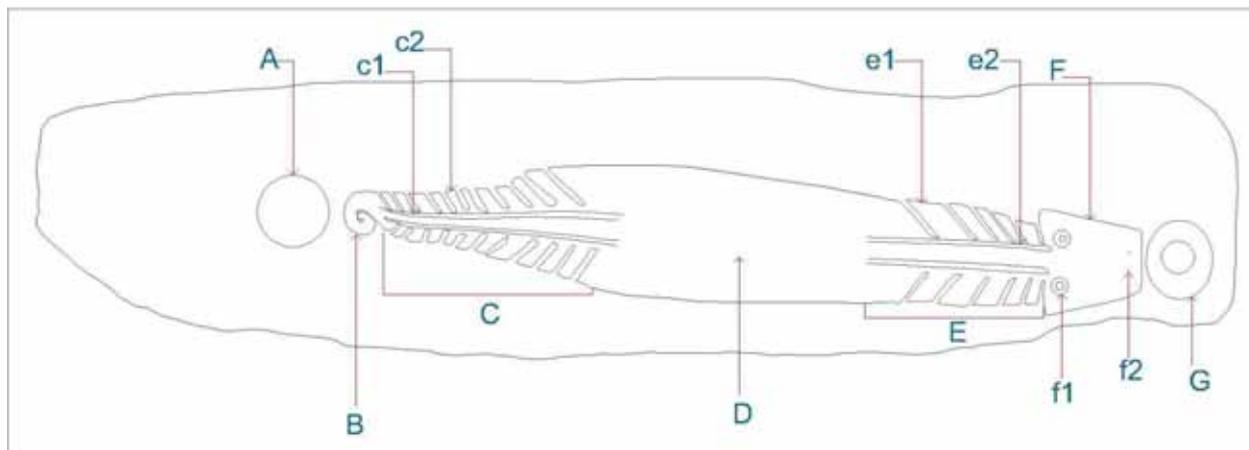


Figura 14: Tercer monolito de Cancha cancha Asiruni

7.2. Atributos esenciales

B. Es un icono ondulado de afuera hacia dentro y está ubicado en la parte inferior (en el dibujo lado izquierdo) del cuerpo principal.

C. Es un conjunto de figuras que está formado por los siguientes iconos:

c1. Son dos líneas casi paralelas que salen de B. En la parte derecha desaparecen las líneas debido a que el monolito sufrió un deterioro.

c2. Son líneas incisas que salen paralelas de C1. El número total de las mismas es de once en la parte superior y once en la parte inferior. Al lado derecho se pierden los iconos debido al deterioro del monolito.

D. Es un icono que consta de un espacio vacío, deteriorado que probablemente formaba parte de C y E respectivamente.

E.

e1. Son dos líneas incisas que recorren paralelamente hasta llegar a F, las mismas que sirven de eje para E2.

e2. Son líneas incisas que salen de E1. Seis en la parte superior y seis en la parte inferior. Hacia la izquierda estos iconos se pierden debido al deterioro del monolito.

F. Es un conjunto de iconos, cuya forma es trapezoidal. Incluye los siguientes iconos:

f1. Son dos círculos incisos, ubicados al lado izquierdo de la forma trapezoidal.

f2. Son dos círculos incisos de menor tamaño que F1, ubicados al lado derecho de la forma trapezoidal.

7.3. Atributos secundarios

- A. Es un círculo cóncavo, tallado en bajo relieve a modo de una depresión. Ubicado en la parte izquierda de la figura principal.
- G. Es un círculo, formado por una línea incisa, ubicado en la parte derecha de la imagen, justa al lado de F.

8. ESTELA DE CAMINACA (PLAZA DE SITIO)

8.1. Datos generales

8.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Localizada en el distrito de Caminaca, en la carretera de Juliaca a Samán en la provincia de Azángaro en el departamento de Puno.

8.1.2. Ubicación de la imagen

La imagen ocupa la parte superior de la estela.

8.1.3. Cronología

Por las características pertenece al estilo Pukara.

8.1.4. Material

De material arenisca.

8.1.5. Estado de conservación

Está deteriorada en algunas secciones y reutilizada.

8.1.6. Técnica

Esta esculpida tanto en bajo como en alto relieve con incisiones.

8.1.7. Localización actual del monolito

Está parado en la plaza de Caminaca, es lamentable que las autoridades de esta localidad tengan este monolito de gran valor histórico sin ningún cuidado.

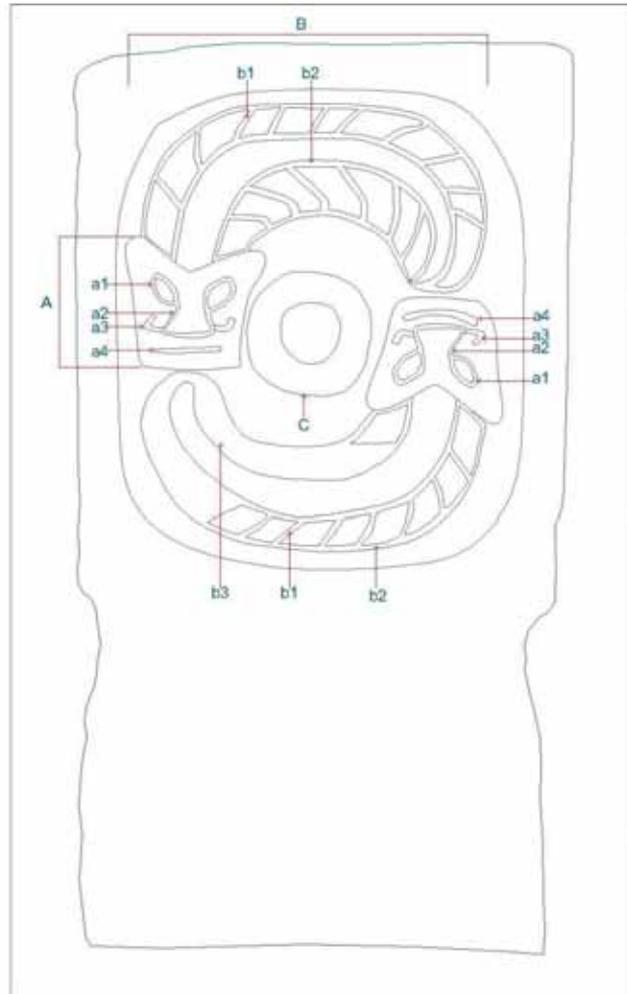


Figura 15: Monolito de Caminaca

8.2. Atributos esenciales

A. Son dos figuras trapezoidales con hendidura en forma de V en la base o en la parte superior (en su otra cara). Contiene las siguientes figuras:

a1. Es una figura elipsoidal que está distribuidas en pareja para cada figura haciendo un número total de cuatro.

a2. Es una figura semi trapezoidal abierta formada por una línea incisa, las mismas que salen de A1. Existe una en cada figura grande.

a3. Son dos líneas incisas que salen de de cada una de las esquinas de la parte más ancha de A2. En su recorrido forma una especie de L.

a4. Es una línea semi elipsoidal, ubicada a continuación de A2 en ambas figuras de A.

B. Son dos cuerpos casi idénticos pero distribuidas en oposición, rodeando C y con una forma U. Los iconos que contiene son:

b1. Son pequeñas líneas incisas que salen de b2. En la figura superior existen un total de dieciocho y en la figura inferior solo hay once, debido a que el monolito sufrió danos.

b2. Son dos líneas de recorrido paralelo, que están al centro de las dos figuras, los cuales funcionan de eje para b1.

b3. Es la parte dañada de la imagen inferior, donde sí se puede observar los bordes del cuerpo, mas no se sabe si existieron las líneas incisas.

8.3. Atributos secundarios

C. Es un círculo, trazado con incisiones, ubicándose al centro de las dos imágenes antes descritas. Al centro se encuentra un círculo convexo.

9. ESTELA DE YAPURA

9.1. Datos generales

9.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Fue encontrado en las inmediaciones de un terreno de cultivo del centro poblado de Yapura, distrito de Capachica Provincia y departamento de Puno.

9.1.2. Ubicación de la imagen

La imagen está ubicada dentro de uno de los paneles de esta estela en ambas caras, para la descripción iconográfica solo se tomará en cuenta estos dos paneles ya que en estas se puede divisar nuestra imagen.

9.1.3. Cronología

Parece pertenecer y estar asociado con monolitos Pukara de Inkatunuwiri, Taraco, etc. (Hoyt, 1973).

9.1.4. Material

Ambas estelas pertenecen al mismo tipo de roca, el cual es la arenisca gris, típica de las comunidades de Yapura y Llachon, la cual confirmaría que su origen es de una de estas comunidades, más no de origen foráneo como afirman algunos autores.

9.1.5. Estado de conservación

A pesar que los iconos aún son visibles y están poco dañados, estos monolitos coreen alto riesgo de que se erosionen y se exfolien por acción del viento, intemperismo, etc., asimismo el actual propietario del terreno le agrego un material poco conservador para este tipo de materiales como es el cemento y fierro, que seguramente ayudaran en el proceso de su degradación.

9.1.6. Técnica

La piedra fue esculpida y tallada con incisiones en bajo relieve.

9.1.7. Localización actual del monolito

En la actualidad se encuentra en la vivienda de la familia Panca en el lugar denominado Tutullin pata de la comunidad de Yapura en el distrito de Capachica de la provincia y departamento de Puno.

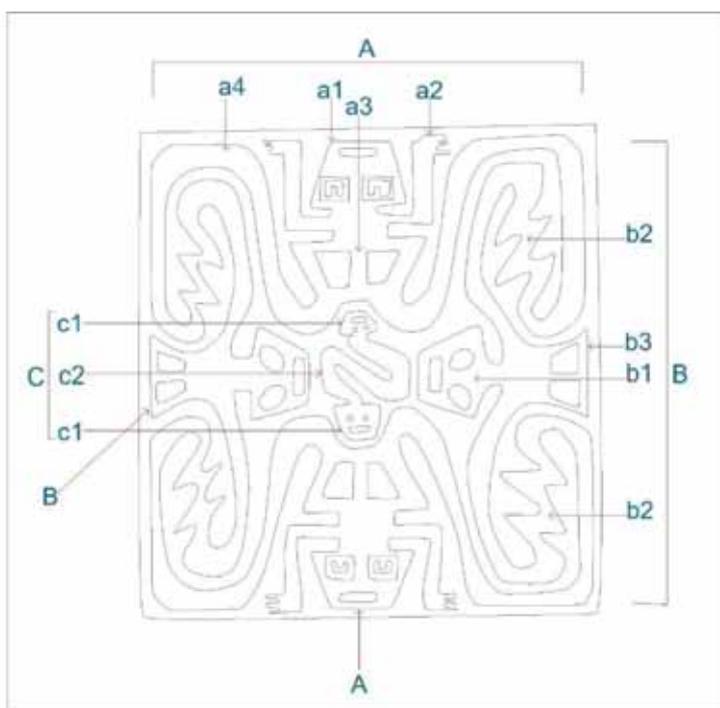


Figura 16: Estela de Yapura

9.2. Atributos esenciales

A. Es un conjunto de iconos algo complejo, que tiene la forma de un anfibio. Son dos figuras opuestas con características similares. Una de ellas está mirando hacia arriba y la otra hacia abajo. Contiene los siguientes iconos:

a1. Son dos conjuntos de iconos similares de forma trapezoidal. La superior es de forma trapezoidal normal y la inferior un trapecio invertido. En la parte ancha del trapecio están

dos figuras de forma cuadrangular las mismas que contienen otro icono en alto relieve menor en forma de U y opuesto respectivamente. En la parte estrecha de esta forma trapezoidal se observa un icono rectangular alargado, reflejándose en el otro icono.

a2. De cada icono salen dos iconos en forma de L, los que son sus extremidades superiores. En la parte distal hace otra curva en noventa grados y termina en tres iconos alargados, que vendrían a ser sus dedos.

a3. Es otra forma trapezoidal, que esta inmediatamente después de A1, contiene dos medios trapecios en alto relieve. La figura en bajo relieve se conecta con A4.

a4. Son dos figuras alargadas curvadas, las cuales se conectan con B. Estos iconos parecen ser las extremidades inferiores de un anfibio.

B. Es un conjunto de dos figuras similares y opuestas entre sí. La ubicación es lateral al panel del monolito.

b1. Es una figura semitrapezoidal a modo de cabeza de la figura.

9.3. Atributos secundarios

C. Es una figura serpentiforme bicéfala, que contiene las siguientes figuras:

c1. Son dos figuras semi trapezoidales que están conectadas por C2. Contiene dos círculos incisos y a continuación una figura elipsoidal también incisa

c2. Es una figura alongada que tiene un recorrido zigzagueante, formando tres vectores en su recorrido. Esta figura se encuentra entre las dos figuras de A1.

10. ESTELA DEL RAYO ARAPA

10.1. Datos generales

10.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Según informantes de Sergio Chávez provino de Islapuncu, área situada a poca distancia al sur de Arapa (Chavez S. , 1982).

10.1.2. Ubicación de la imagen

Este monolito tiene dos caras esculpidas, imágenes serpentiformes pueden verse en los diferentes paneles, pero las más complejas se ven en una de ambas caras las cuales serán descritas aquí.

10.1.3. Cronología

Tiene elementos de estilo Pucara.

10.1.4. Material

El material es una arenisca cuarzosa.

10.1.5. Estado de conservación

Se encuentra fragmentado estando una parte en Tiahuanaco y la otra en el Pueblo de Arapa. Sería recomendable que todas las piezas estén juntas, pero por razones socio culturales esta posibilidad es muy complicada.

10.1.6. Técnica

Se tallo en bajo relieve aplicando incisiones.

10.1.7. Localización actual del monolito

Una se encuentra en Arapa y la otra mitad en Tiahuanaco.

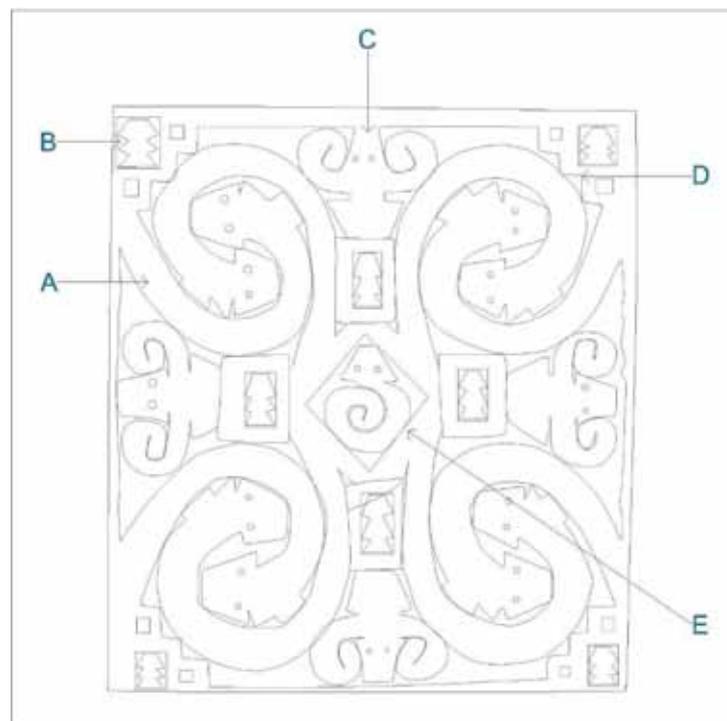


Figura 17: Estela de Arapa

10.2. Atributos esenciales

- A. Son dos iconos curvos que se encuentran en cada esquina del panel del monolito. La parte inicial tiene una forma trapezoidal. Dentro del trapecio hay dos círculos. A partir del trapecio empieza el icono circular con ganchos a los lados. Cerca del trapecio se presenta un diseño semi triangular, a continuación de esta sobresale del cuerpo un diseño rectangular.
- B. Son seis rectángulos distribuidas cuatro en cada esquina del panel y dos en la parte central. Estos rectángulos contienen un diseño particular a manera de un árbol triangulado que baja con sus tres ramas. Empieza en un vértice de ángulo agudo en la parte superior, y hacia la parte inferior se va ensanchando hasta un cierto punto para angostarse nuevamente hacia el interior. Seguidamente empieza a ensancharse nuevamente has otro punto y volverse a angostarse para por última vez ensancharse. Todo esto a manera de tres triángulos sobrepuestos.
- C. Son cuatro iconos, distribuidos lateralmente en el panel. En su parte distal se encuentra un trapecio que contiene dos círculos incisos. A continuación, se presenta apéndices a manera de rosetas. Inmediatamente después de estas volutas aparece otro trapecio, pero sin pequeños círculos en su interior.
- D. Son cuatro signos escalonado de tres niveles, ubicados en cada esquina del panel y cubriendo a iconos de B. en los gradientes distales se encuentran un cuadrado en cada uno de tamaño pequeño.
- E. Es un rombo, ubicado en la parte central del panel. En su interior tiene un icono enroscado, que en su parte inicial tiene la forma trapezoidal y a medida que se aleja se convierte en un voluta o espiral.

11. MONOLITO MUSEO DREYER

11.1. Datos generales

11.1.1. Ubicación de la imagen

La imagen está en casi todo el cuerpo de la estela sobre una de sus caras.

11.1.2. Cronología

Por los atributos pertenece al periodo Pukara

11.1.3. Material

El material es arenisca.

11.1.4. Estado de conservación

Actualmente se encuentra conservado en el Museo Dreyer de Puno

11.1.5. Técnica

Se utilizó la técnica de talla e incisión.

11.1.6. Localización actual del monolito

Se encuentra en el Museo Dreyer de Puno.

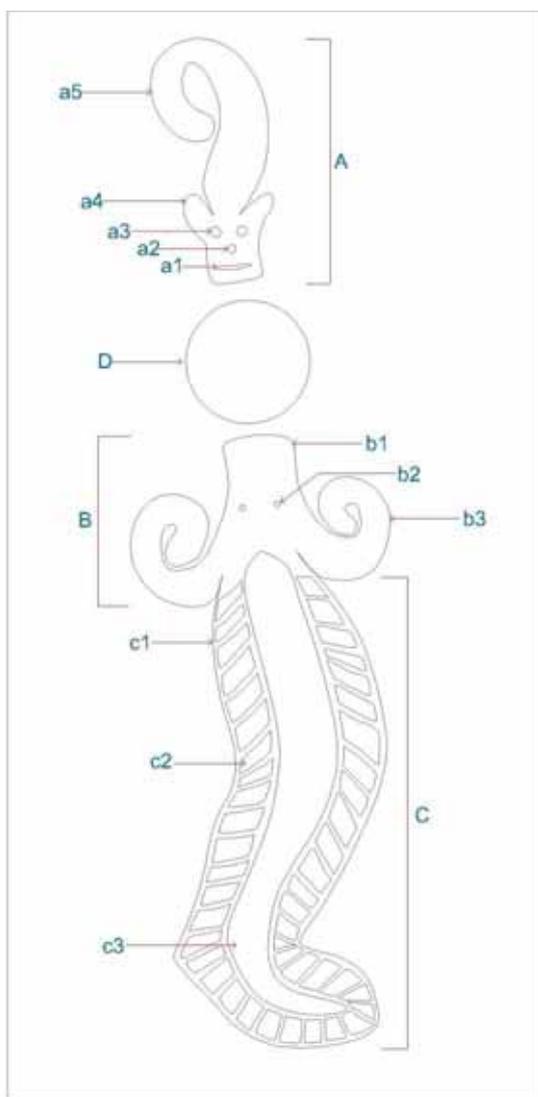


Figura 18: Monolito del museo Dreyer

11.2. Atributos esenciales

- B.** Es la parte superior de una imagen central, compuesto por los siguientes iconos
 - b1.** Es la parte superior de B. Tiene la forma trapezoidal, empezando en una parte angosta y terminando en dirección inferior más ancha.
 - b2.** Son dos círculos que están casi alineados, ubicados dentro de b1.
 - b3.** Está conectado con b1. Son dos figuras con forma de rosetas, formando volutas hacia el interior.
- C.** Es el cuerpo inferior de esta figura central. Los iconos que lo conforman son:
 - c1.** Son líneas laterales que salen de dos líneas largas centrales. En total son veinticuatro líneas al lado izquierdo y veintidós al lado derecho.
 - c2.** Son dos líneas que atraviesan la parte central del cuerpo, de las cuales salen las líneas de C1.

11.3. Atributos secundarios

- A.** Es una imagen pequeña ubicada encima de B y C, cuyos iconos integrantes son:
 - a1.** Es un icono de forma lineal elipsoidal incisa.
 - a2.** Es un pequeño círculo ubicado entre A1 y A3.
 - a3.** Son dos círculos que se encuentran encima de A2.
 - a4.** Son dos figuras ovoides que se encuentran a los costados de A3.
 - a5.** Es una figura que sale inmediatamente después de A4. Tiene una forma ondulada en parte final.
- D.** Es un círculo de mayor tamaño de los ya descritos ubicado entre A y B.

12. PUMAFISH STELAE (PRIMERA SALA DEL MUSEO PUKARA)

12.1. Datos generales

12.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Fue hallado en el conjunto arqueológico de Pukara por las excavaciones realizadas por el gobierno peruano.

12.1.2. Ubicación de la imagen

El animal que nos interesa se encuentra en una de las caras de este monolito. Ocupa casi toda la parte central e inferior del monolito.

12.1.3. Cronología

Pertenece a la cultura Pukara.

12.1.4. Material

Esta tallada en roca arenisca.

12.1.5. Estado de conservación

Falta la parte inferior del monolito, por lo que nuestra imagen está incompleta.

12.1.6. Técnica

Fue decorada mediante talla probablemente a bisel e incisiones, con elementos en alto relieve.

12.1.7. Localización actual del monolito

Este monolito se encuentra conservado en el museo de sitio de Pukara, en la provincia de Lampa del departamento de Puno.

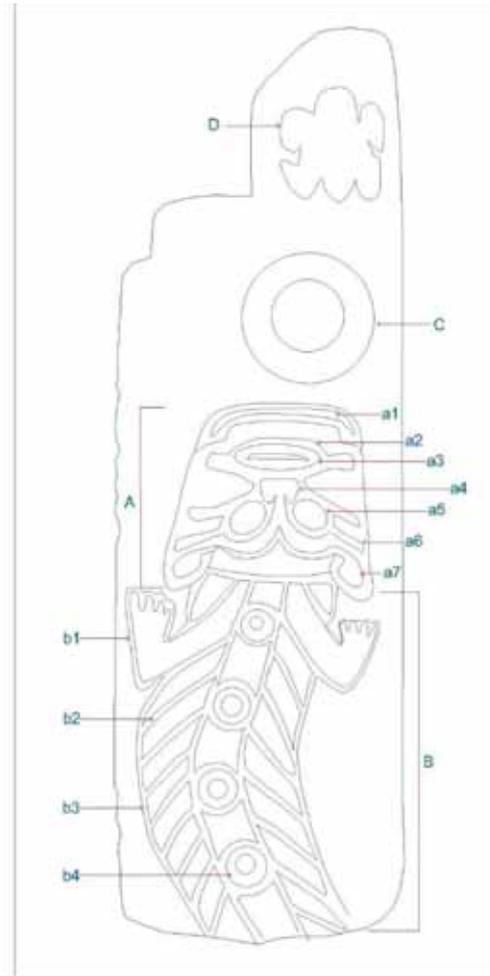


Figura 19: Puma fish stelae

12.2. Atributos esenciales

Es la parte superior de la imagen, que continua inmediatamente a B. y es un conjunto de los siguientes iconos:

a1. Es una línea incisa gruesa, de forma arqueada o doblada hacia abajo en los costados. Esta inmediatamente después de A2 en dirección ascendente.

a2. Es un icono elipsoide con dos salientes hacia los lados izquierdo y derecho respectivamente.

a3. Es una elipse que está dentro de A2.

a4. Es un icono que empieza en la parte superior (cerca de A3) con una línea, la misma que forma dos iconos circulares debajo. Luego se bifurca en dos vectores que finalmente acaban en A6 y A7. Son dos semicírculos que en si acaban con la bifurcación de A4.

a5. Son dos círculos casi elipsoidales que se encuentran rodeados por A4.

- a6. Son líneas que salen de A5. Hay dos a cada lado y en dirección paralela.
- a7. Son dos iconos semicirculares que finalizan a A4 y se encuentran en ambos extremos de A.
- B. En un conjunto de iconos que le sigue en la parte inferior a A y consta de los siguientes iconos:
 - b1. Son dos iconos que salen desde el icono B3. Desde este punto va alongándose hasta doblarse hacia la parte superior, formando una especie de “V”. En la parte superior de puede apreciar cuatro salientes a cada lado.
 - b2. Son líneas incisas paralelas que salen de B3 hacia los costados. Son en total ocho líneas en el lado derecho y nueve en el izquierdo. La parte inferior esta lamentablemente deteriorada por lo que no se puede saber cuántas líneas más hubo.
 - b3. Son dos líneas paralelas que inician su recorrido en la parte superior cerca a A y rodean a B4.
 - b4. Son cuatro círculos incisos que se encuentran entre las líneas de B3.

12.3. Atributos secundarios

- C. Es un círculo inciso que se encuentra por encima de A. el trazo de la incisión es ancho respecto a otras incisiones.
- D. Es un icono que se encuentra en la parte superior a C. tiene una prominencia ovalado en la parte superior y en la parte inferior ligeramente triangular. Hacia los costados se encuentran dos prominencias de figura irregular al lado derecho y dos al izquierdo.

13. ESTELA DEL SUCHE (PATIO DEL MUSEO DE PUKARA)

13.1. Datos generales

13.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Este monolito fue hallado en las inmediaciones de la localidad de Pukara en la Provincia de Lampa del departamento de Puno

13.1.2. Ubicación de la imagen

Este monolito esta tallado solo en una de sus caras, es la imagen serpentiforme de nuestro trabajo. El animal se encuentra distribuido en toda la cara del monolito.

13.1.3. Cronología

Pertenece al conjunto de monolitos del estilo Pukara.

13.1.4. Material

El material en el cual está tallado es arenisca, material en el que generalmente están tallados los monolitos de estilo Pukara.

13.1.5. Estado de conservación

Actualmente se encuentra protegido por el Ministerio de Cultura de Puno en el museo de sitio de la localidad de Pucara.

13.1.6. Técnica

La imagen fue tallada en alto relieve, con incisiones en bajo relieve.

13.1.7. Localización actual del monolito

Este monolito en la actualidad, se localiza en el patio del museo de sitio de Pucara en el distrito del mismo nombre, provincia de Lampa, departamento de Puno.

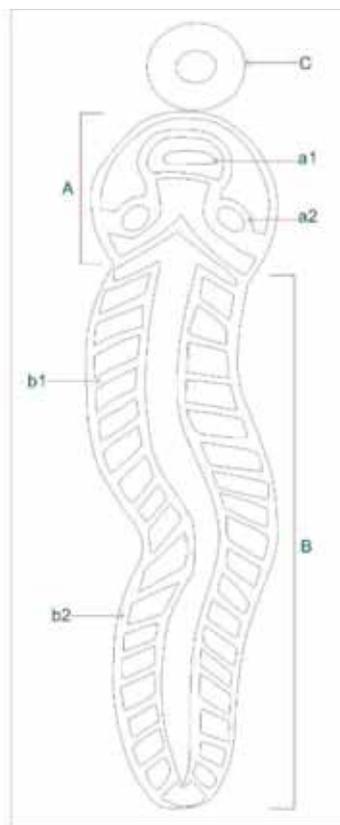


Figura 20: Estela del suche en el patio de Museo Pukara

13.2. Atributos esenciales

- A.** Es un conjunto de iconos que tiene la forma circular en la parte superior. Contiene los siguientes iconos:
 - a1.** En un icono inciso semicircular ubicado en la parte superior de A. en la parte inferior se torna ligeramente lineal. La incisión hecha es ancha.
 - a2.** Es un icono en alto relieve, que tiene la forma de “V” invertida. Empieza cerca de a1 luego se bifurca en dos vectores.
 - a3.** Son dos iconos semielipsoidales rodeados parcialmente por A2. En su parte distal hay una incisión ancha que sal hacia los costados.
- B.** Es un conjunto de iconos que continua después de A en la parte inferior, conformada por los siguientes iconos:
 - b1.** Son líneas incisas que salen de B2. Diecinueve en lado izquierdo y diecinueve en lado derecho respectivamente.
 - b2.** Son dos líneas paralelas que recorren la parte central de B hasta su parte más distal.

13.3. Atributos secundarios

- C.** Es un círculo inciso que se encuentra en la parte superior de la imagen que forman A y B. La incisión es ancha.

14. PRIMERA ESTELA DEL SUCHE (SALA LÍTICA PUKARA)

14.1. Datos generales

14.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Fue hallado en inmediaciones de la población de Pucara en la provincia de Lampa, del departamento de Puno.

14.1.2. Ubicación de la imagen

Este monolito esta tallado en sus dos caras. La imagen serpentiforme, que nos interesa, está en una de las caras, que se distribuye en todo el cuerpo del monolito.

14.1.3. Cronología

Pertenece al periodo Pukara.

14.1.4. Material

Es una roca arenisca clara

14.1.5. Estado de conservación

Se encuentra conservada en una de las salas del museo de sitio de La localidad de Pukara.

14.1.6. Técnica

La imagen serpentiforme esta tallada en alto relieve, con incisiones decorativas en el cuerpo y la cabeza.

14.1.7. Localización actual del monolito

El monolito se encuentra en la primera sala lítica del museo de sitio de la localidad de Pucara en la provincia de Lampa y departamento de Puno. Es la primera entrando a esta sala.

14.2. Atributos esenciales

- A.** Es un icono que se encuentra en la parte superior de B de la imagen que ambos conforman. Su forma es cuadrangular ovalado en sus esquinas. En la parte superior contiene un icono elipsoidal inciso. La incisión aquí es ancha. No puede apreciarse más iconos, debido al deterioro del monolito.
- B.** Es un conjunto de iconos que le sigue a A en la parte inferior. La forman los siguientes iconos:
 - b1.** Son un conjunto de líneas incisas paralelas que salen de B2. Son diez al lado izquierdo y diez al lado derecho. Lamentablemente no se puede divisar más líneas en la parte inferior, ya que se encuentra deteriorado.
 - b2.** Son dos líneas incisas paralelas que recorren alongándose según la morfología de B, de las cuales salen las líneas de B1.

15. SEGUNDA ESTELA DEL SUCHE (SALA LÍTICA PUKARA)

15.1. Datos generales

15.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Este monolito fue hallado en el distrito de Pucara, provincia de Lampa y departamento de Puno.

15.1.2. Ubicación de la imagen

La imagen que nos interesa en este trabajo se encuentra en una de sus caras, ocupando toda una cara. El reverso de este monolito también presenta iconografía.

15.1.3. Cronología

Pertenece al periodo pukara.

15.1.4. Material

El material en el cual está tallado es una arenisca blanquecina.

15.1.5. Estado de conservación

Se encuentra conservado en el museo de sitio de Pukara.

15.1.6. Técnica

La imagen serpentiforme está tallada en alto relieve y sus atributos elementales con incisiones.

15.1.7. Localización actual del monolito

Está localizado en la sala lítica del museo de sitio de Pucara. Es el segundo entrando en esta sala.

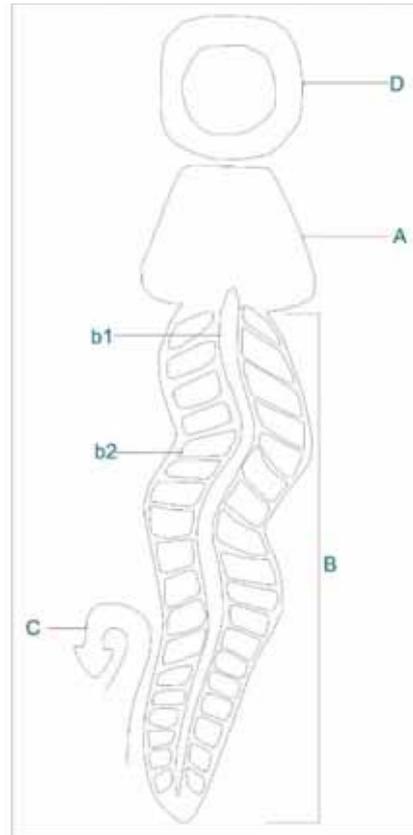


Figura 21: Segunda estela del suche Pukara

15.2. Atributos esenciales

- A. Es un ícono de forma trapezoidal, configurada por una línea incisa. No se pueden apreciar mayores detalles dentro de la misma, debido al deterioro del monolito.
- B. Es un conjunto de íconos que se encuentra inmediatamente después de A en la parte inferior, formada por los siguientes íconos:
 - b1. Son dos líneas paralelas que se ubican al centro de toda la imagen, recorriendo desde A hasta la parte más distal, terminando uniéndose.
 - b2. Son un conjunto líneas paralelas incisas que salen hacia ambos extremos de B. son un total de diecinueve líneas en lado izquierdo y diecinueve en el lado derecho respectivamente.

15.3. Atributos secundarios

- C. Es un ícono particular que tiene la forma de una flecha. Su recorrido forma una especie de “U” invertido. En la parte final forma un semi triángulo, terminando en punta.
- D. Es un ícono circular, un tanto cuadrangular. El trazo inciso que la forma es ancha y está ubicado en la parte superior de la imagen formada por A y B.

16. TERCERA ESTELA DEL SUCHE (SALA LÍTICA PUKARA)

16.1. Datos generales

16.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Fue hallada en Pukara en las excavaciones arqueológicas del gobierno peruano.

16.1.2. Ubicación de la imagen

Ocupa la parte inferior y central del monolito con un recorrido de abajo hacia arriba. El monolito está esculpido en ambas caras, las mismas que son de nuestro interés.

16.1.3. Cronología

Pertenece a la cultura Pukara.

16.1.4. Material

Es arenisca.

16.1.5. Estado de conservación

Esta ligeramente deteriorada y meteorizada, aunque aún es posible divisar los iconos.

16.1.6. Técnica

Se talló en alto y bajo relieve, con incisiones en la misma. Seguramente se usaron el bisel, martillo, etc.

16.1.7. Localización actual del monolito

Se encuentra en la sala lítica del museo de sitio de Pukara, en la provincia de Lampa del departamento de Puno. Es la tercera entrando al museo.

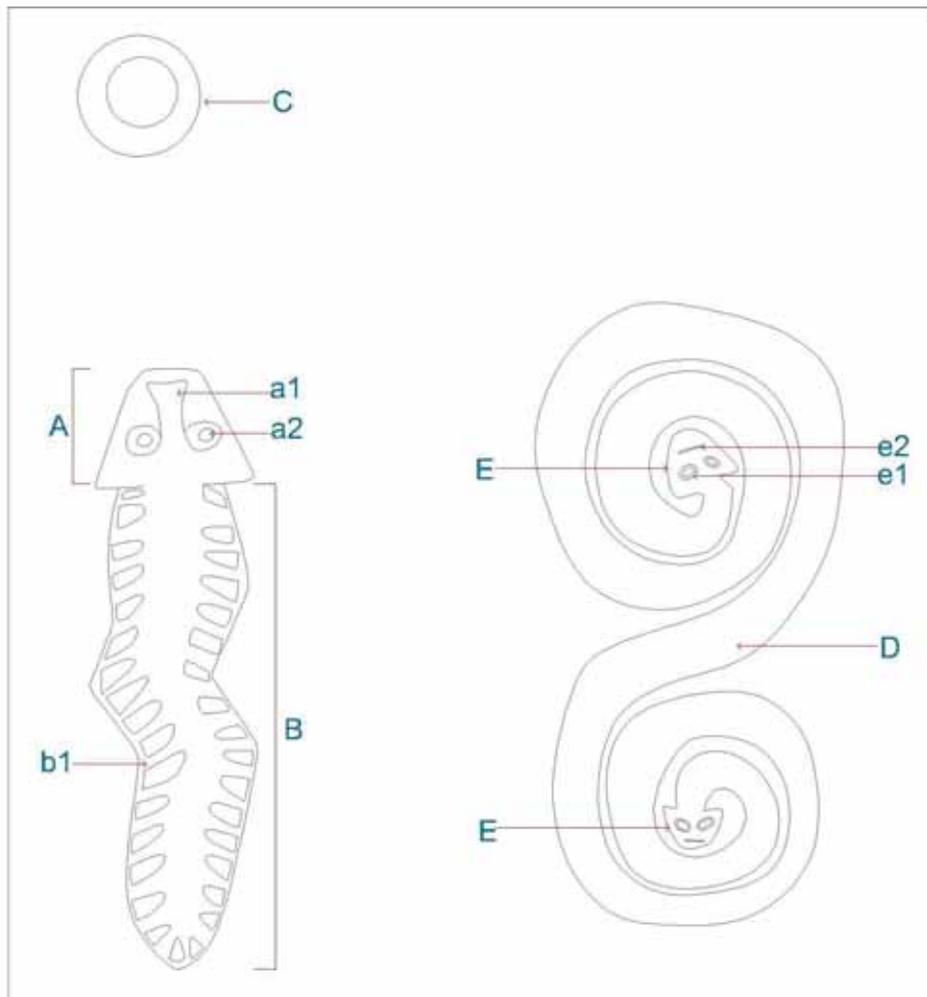


Figura 22: Tercera estela del suche Pukara

16.2. Atributos esenciales

A. Es un conjunto de icono que tiene la forma triangular. En su interior contiene los siguientes iconos:

a1. Son dos iconos casi elipsoidales que se encuentran rodeados por A2. La incisión que las rodea es angosta.

a2. Es un icono de forma trapezoidal en su inicio, luego la línea incisa rodea a A1.

B. Continúa inmediatamente después de A. en su interior contiene al icono A1, que son líneas paralelas incisa en los costados de B. son diecisiete líneas en el lado izquierdo y diecisiete en el lado derecho.

16.3. Atributos secundarios

C. Es un círculo inciso que se encuentra inmediatamente después de la imagen que forman A y B en la parte superior.

- D.** Es un icono que primero forma una especie de roscas en la parte superior, rodeando al icono superior E, dando dos vueltas a la misma. En su parte inferior de igual manera rodea haciendo circunferencia al segundo icono de E, dando también dos vueltas.
- E.** Son dos iconos idénticos que se encuentran enrollados por D. Tiene una forma trapezoidal, cuyo interior está formado por dos iconos elipsoidales E1 y una línea incisa ancha en el medio y angosta en sus costados E2.

17. CUARTA ESTELA DEL SUCHE (SALA LÍTICA PUKARA)

17.1. Datos generales

17.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Como muchas de las estelas fue ubicada en la localidad de Pucara.

17.1.2. Ubicación de la imagen

Nuestra imagen se encuentra en una de las caras de la estela. Lamentablemente solo la parte de la cabeza es visible.

17.1.3. Cronología

Pertenece al periodo Pukara.

17.1.4. Material

Es de arenisca blanquecina.

17.1.5. Estado de conservación

Se encuentra conservado en el museo de sitio de Pucara. Como ya se dijo, la base de este monolito está fragmentada.

17.1.6. Técnica

La imagen serpentiforme está tallada en alto relieve, mientras sus elementos iconográficos están hechos con incisiones.

17.1.7. Localización actual del monolito

Se ubica en una esquina de la sala lítica del museo de sitio de Pucara. Es la cuarta entrando a esta sala.



Figura 23: Cuarta estela del suche Museo de Pucara

17.2. Atributos esenciales

A. Es un conjunto de iconos los cuales son los siguientes:

a1. Es un icono elipsoidal en alto relieve, ubicada en la parte superior del conjunto de iconos de A.

a2. Es un icono que empieza cerca de A1 y termina cerca de B. Su forma es irregular. En un inicio tiene una forma trapezoidal o de U volteada, luego se bifurca en dos salientes hacia los costados.

a3. Es una figura irregular en alto relieve, que empieza en una forma triangular y en la parte inferior tiene una especie de salientes que irradian hacia los costados. Este icono rodea a A4.

a4. Son dos iconos elipsoidales ubicados dentro de A3. Se encuentran hacia los extremos de A2.

a5. Son dos iconos triangulares uno a cada lado de A2. El del lado derecho forma una especie de V. el del lado izquierdo es solo un triángulo, ya que se encuentra deteriorado.

B. Se encuentra inmediatamente después de A. El único icono que lo conforma son una especie de V volteadas. Son un total de seis al lado izquierdo y cinco al lado derecho. La parte inferior de la imagen se encuentra deteriorada, por eso no se puede notar la continuación de la misma.

18. QUINTA ESTELA DEL SUCHE (SALA LÍTICA PUKARA)

18.1. Datos generales

18.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Como muchos de los monolitos, se encontró en las inmediaciones del distrito de Pucara.

18.1.2. Ubicación de la imagen

La imagen serpentiforme puede verse en una de sus caras, solamente la parte superior de todo el cuerpo faltando la parte de la cola.

18.1.3. Cronología

Pertenece al periodo Pukara.

18.1.4. Material

Esta tallada en una roca arenisca.

18.1.5. Estado de conservación

Está conservado en el museo de sitio de Pucara. No se presenta la estela completa está fragmentada, y dañada buena parte de la imagen.

18.1.6. Técnica

La imagen serpentiforme esta tallada en alto relieve con elementos iconográficos hecho mediante incisiones.

18.1.7. Localización actual del monolito

El monolito se encuentra en la segunda sala lítica del museo de sitio de Pucara, en la provincia de Lampa y departamento de Puno.

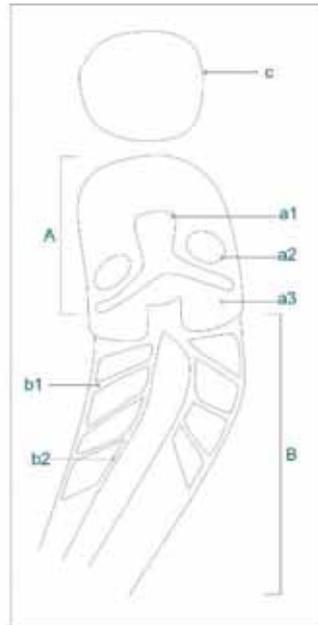


Figura 24: Quinta estela del Sucho Museo de Pukara

18.2. Atributos esenciales

A. Es una figura en forma de u invertida que contiene los siguientes iconos:

a1. Son dos elipses situados hacia ambos costados de A2.

a2. Es un icono de forma irregular a manera de una Y volteada. Inicia en la parte superior en una forma semitrapesoidal y hacia la parte inferior se bifurca en dos salientes.

a3. Son dos iconos de forma semitriangular, ubicado en la parte inferior de A2 y en la parte superior de B.

B. Conjunto iconos formado por los siguientes:

b1. Son dos líneas que recorren paralelamente el centro de B, iniciándose cerca de A. lamentablemente la parte inferior se encuentra deteriorada y no se puede saber con exactitud su final.

b2. Son pequeñas líneas incisas paralelas que salen de A1 hacia los costados. Son cinco al lado izquierdo y cuatro l lado derecho. En la parte inferior no puede apreciar más líneas, debido al deterioro del monolito.

18.3. Atributos secundarios

C. Es un icono circular, formado con una depresión en bajo relieve. Este icono se encuentra encima de A.

19. MARIA TACLLA – CHIQCHIPANI

19.1. Datos generales

19.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Fue localizada en la Qocha María Huancané, en la comunidad de Chiqchipani, distrito de Santiago de Pupuja, provincia de Azángaro y departamento de Puno

19.1.2. Ubicación de la imagen

La imagen se encuentra distribuida en casi todo el cuerpo del monolito.

19.1.3. Cronología

Por las características estilísticas pertenece a la cultura Pukara.

19.1.4. Material

Fue tallada en una roca arenisca clara.

19.1.5. Estado de conservación

Se encuentra bajo tierra, es decir una parte está enterrada en el suelo.

19.1.6. Técnica

Se utilizó la técnica de talla e incisiones.

19.1.7. Localización actual del monolito

Se encuentra en la Qocha María Huancané, de la comunidad Chiqchipani, del distrito de Santiago de Pupuja en el departamento de Puno.

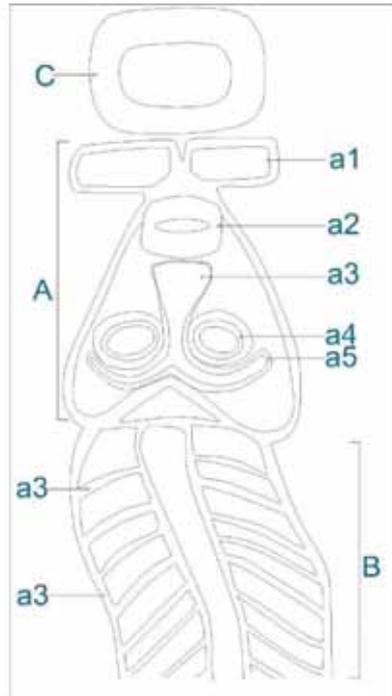


Figura 25: Monolito de Maria Taclla

19.2. Atributos esenciales

A. Tiene la forma triangular y está formado por los siguientes iconos:

a1. Son dos rectángulos ovalados en sus esquinas y se encuentran en la parte superior de a2.

a2. Es una forma elíptica hecha en bajo relieve. Se encuentra justo debajo de a1 y por encima de a3.

a3. Es un icono en forma de una T invertida. En el inicio de la parte superior es ancha, a medida que va bajando se vuelve angosto para finalmente bifurcarse en dos salientes hacia ambos costados.

a4. Son dos iconos de forma elipsoidal que están ubicados a los costados de a3.

B. Está formado por los siguientes iconos:

b1. Es un icono triangular que se encuentra inmediatamente después de A en su parte inferior.

b2. Son pequeñas líneas incisas paralelas que salen de B3. Son un total de ocho líneas en la izquierda y nueve en la derecha. La parte inferior del monolito se encuentra soterrado, por lo que no se sabe cuántos exactamente son.

b3. Son dos líneas incisas paralelas que recorren a lo largo de B. La parte inferior igualmente se encuentra dañada sin saberse donde exactamente terminaba.

19.3. Atributos secundarios

C. Es un rectángulo ovalado y hecho en bajo relieve, ubicado inmediatamente después de A1 en la parte superior.

20. MONOLITO DEL RIO SIWAMAYU (LIVITACA)

20.1. Datos generales

20.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Fue localizado en el río Siwamayú, cerca de la Hacienda Ituntata, distrito de Livitaca, provincia de Chumbivilcas y departamento de Cusco (Chavez S. J., 1988).

20.1.2. Ubicación de la imagen

La imagen se encuentra distribuida en todo el cuerpo en una de las caras, distribuida en su sección transversal.

20.1.3. Cronología

Por las características estilísticas pertenece a la cultura Pukara, pero a un período tardío. Quizás hubieron grupos humanos que migraron de Pukara hacia esta parte, pero su cronología es inmediatamente después de Pukara (Chavez S. J., 1988).

20.1.4. Material

Fue tallada en roca arenisca clara.

20.1.5. Estado de conservación

Se encuentra partida en dos pedazos, por lo que debería ser conservada, quizás en una institución de su cercanía.

20.1.6. Técnica

Se utilizó la técnica de talla con incisiones.

20.1.7. Localización actual del monolito

Se encuentra cerca del río Siwamayú en Livitica, Chumbivilcas, departamento de Cusco.

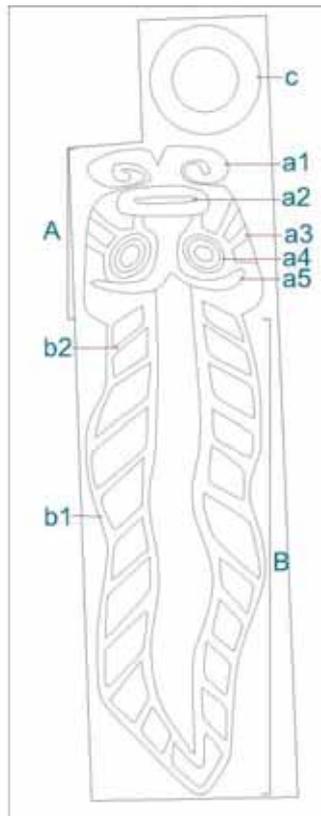


Figura 26: Monolito del Río Siwamayo

20.2. Atributos esenciales

A. Es un conjunto de iconos que se encuentra en la parte superior de B, conformado por los siguientes iconos:

a1. Son dos iconos de idéntica forma hacia ambos lados izquierdo y derecho. Tienen la forma de una voluta, enrollándose hacia el interior.

a2. Es un icono que tiene la forma de una elipse en alto relieve. Se encuentra en la parte superior del conjunto de iconos de A y justo por debajo de A1.

a3. Son dos iconos ubicados en ambos extremos de A4. Tiene tres líneas incisas que salen a los costados.

a4. Son dos iconos con forma de elipse ubicados hacia ambos extremos de A5. Distribuidas en forma diagonal.

a5. Es un icono de forma irregular a modo de una Y invertida. En su inicio cerca de A2 es plano y ancho, luego se angosta para finalmente bifurcarse en dos salientes, los cuales acaban cubriendo a A3.

B. Es un conto de iconos conformado por los siguientes:

b1. Son dos líneas paralelas incisas que van recorriendo por la parte central de B. en la parte distal inferior se unen.

b2. Son un conjunto de líneas pequeñas que salen de B1. Estas líneas incisas son un total de once al lado izquierdo y once al lado derecho.

20.3. Atributos secundarios

C. es un icono que está en la parte superior de A. tiene una forma circular o anillo rodeado por el cuadrado del monolito.

21. ESTELA DEL RAYO PUKARA

21.1.1. Localización original del monolito y/o estela

Fue hallada en Pukara, Provincia de Lampa en el departamento de Puno.

21.1.2. Ubicación de la imagen

La imagen serpentiforme o suche esta esculpida en todo el cuerpo de la estela y en ambas caras que se divide en A y B respectivamente.

21.1.3. Cronología

Por las características y atributos iconográficos, como por el contexto y lugar donde fue hallada, pertenece a la cultura Pukara del formativo tardío de la cuenca norte del Titicaca.

21.1.4. Material

El material en que está esculpida, es una arenisca, roca sedimentaria abundante en esta zona del Perú, y en la mayoría de los monolitos que fueron tallados.

21.1.5. Estado de conservación

Actualmente se encuentra conservada en el Museo de Sitio de Pucara, en una de sus salas expositivas.

21.1.6. Técnica

Fue tallada tanto en alto como en bajo relieve, con incisiones en sus elementos iconográficos. Seguramente se usaron herramientas de percusión como el bisel, martillo, raspadores puntiagudos, etc.

21.1.7. Localización actual del monolito

En la actualidad se encuentra dentro de una vitrina en la primera sala del museo de sitio de Pucara en la provincia de Lampa, departamento de Puno.

CARA A

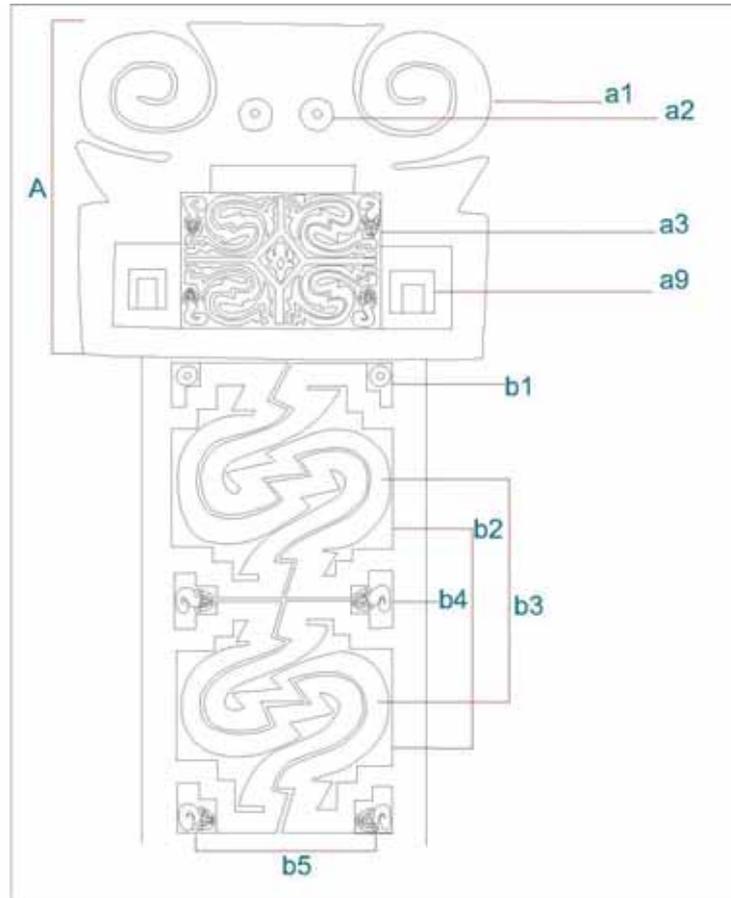


Figura 27: Estela del rayo. Cara A

Atributos esenciales

A. Es un conjunto de iconos formados por los siguientes:

a1. Son dos volutas distribuidas a cada lado de A2 en su parte superior. La voluta derecha se enrolla hacia el interior en sentido anti horario y la izquierda en sentido horario.

a2. Son dos círculos anchos talladas en bajo relieve, ubicados entre los iconos de A1.

a3. Es un icono escalonado con tres gradientes hacia sus lados derecho e izquierdo respectivamente. En su interior guarda diferentes iconos, los mismos que están ubicados debajo de a2 y a1.

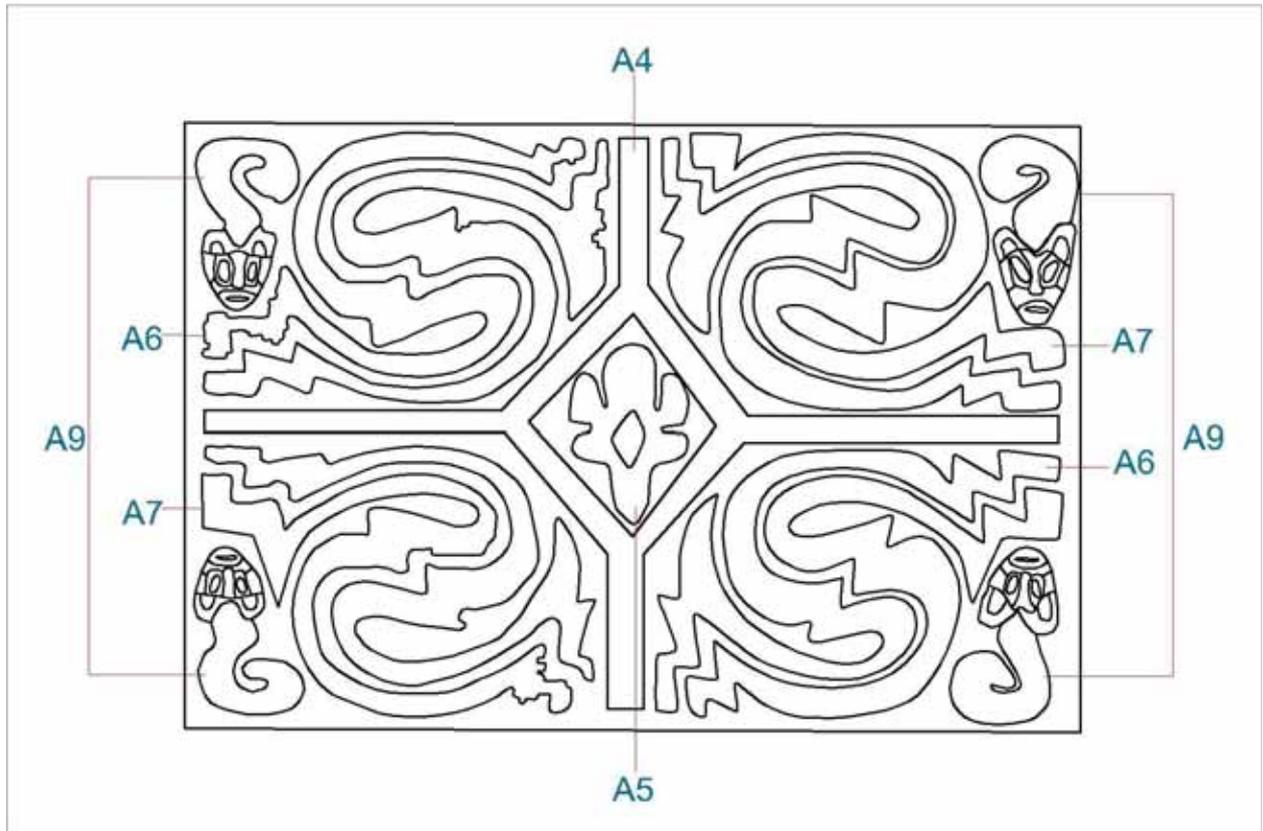


Figura 28: Estela del rayo A5 - A9

A4. Este icono tiene la forma de un rombo en su parte central. Desde cada esquina del rombo, se irradian líneas en bajo relieve, que separan cuatro cuerpos de imágenes, donde se aprecia una cuatripartición.

A5. Este icono tiene la forma de un batracio en edad pre adulta, donde aún se puede observar un saliente en la parte inferior, que vendría a ser la cola. En la parte superior tiene otra saliente semicircular que vendría a ser la cabeza del batracio. Hacia los costados se puede apreciar dos salientes a cada lado representando aparentemente las extremidades. Y en la parte central aparece un rombo.

A6. Es un motivo que sigue la dirección de la letra “S”. Son dos vectores irregulares a modo de rayos con un recorrido paralelo. En la parte central presentan un recorrido dentado y zigzagueante. En sus extremos distales también se presentan zigzags terminales.

A7. Este motivo es el reflejo de la anterior imagen, ya que su dirección es el de una “Z”, presentando las mismas características que la anterior solo que en direcciones opuestas.

A8. Son cuatro iconos ubicados en las esquinas del semiconjunto A4 – A9. La parte inicial de este icono parece ser la cabeza de un felino, con dos elipses y de cada uno sale una línea hacia los costados. La parte terminal presenta a modo de colas enroscadas hacia el interior.

A9. Son dos iconos ubicados a los costados de A en su parte inferior. Es un motivo rectangular que esta tallado de forma gradiente hacia el interior, formándose tres gradientes. El primer rectángulo es de mayor tamaño en comparación a las inferiores.

B. Es un rectángulo que contiene los siguientes iconos:

B1. Son dos iconos escalonados con de dos gradientes, ubicados en la parte superior hacia los lados izquierdo y derecho de B. En sus interiores se encuentra un círculo en bajo relieve.

B2. Es un icono cuadrangular, pero con sus cuatro esquinas escalonadas. Estos escalones son tres en cada esquina formado una especie cruz andina.

B3. Son dos iconos con forma de doble “S” dentado o rayos que atraviesan los iconos de B2. En la parte central se encuentra una línea en altorrelieve. Los vectores forman dos veces el elemento dentado.

B4. Son dos iconos que se encuentra en la parte central de B a la derecha e izquierda respectivamente. Presenta dos gradientes a ambos las a modo de un “T” recostada. Ambos iconos están conectados por una línea incisa. En su interior se presenta el icono con cabeza de felino y la cola enroscada.

B5. Son otros dos iconos que presentan dos gradientes, similar a B1, pero más anchos. En su interior también se puede encontrar el icono con cabeza de felino y cola enroscada.

CARA B

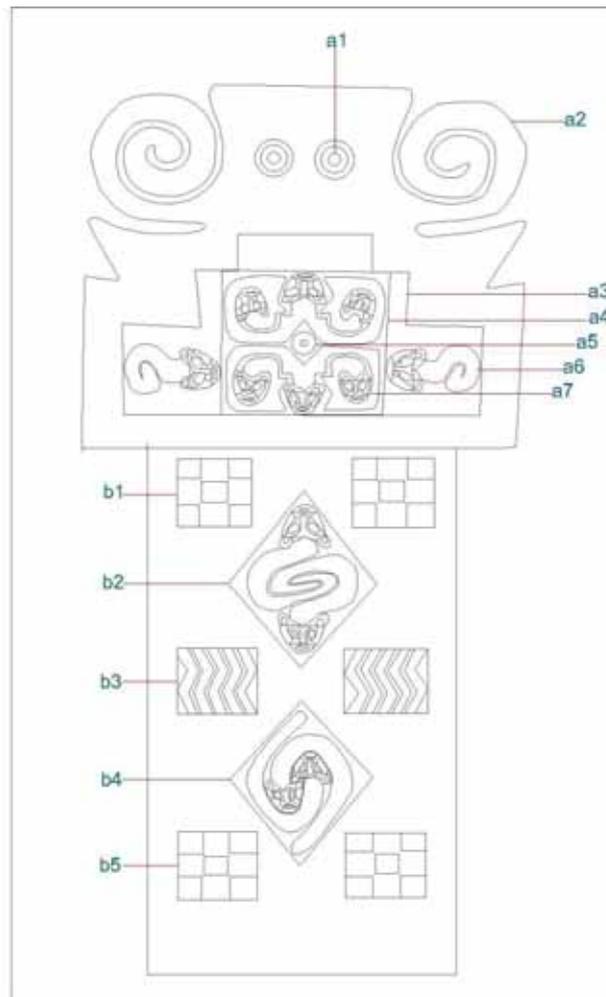


Figura 29: Estela del rayo. Cara B

Atributos esenciales

A. Es un conjunto de iconos formados por los siguientes:

- a1.** Son dos anillos en alto relieve. Siendo el interior un punto circular. Se encuentran en la parte superior de A y entre a1.
- a2.** Son dos iconos enroscados hacia el interior, ubicados en la parte superior de A en su lado izquierdo y derecho. Forman una especie de volutas, parecidas a a1 de la cara A de este monolito.
- a3.** Es un motivo escalonado de tres niveles de distribución irregular. Está ubicado en la parte inferior de A. y en su interior se encuentra un conjunto de icono de a4 – a6.
- a4.** Es un rectángulo que se encuentra dentro de a3 y entre los iconos de a7. Contiene a a5 y a6 en su interior.

a5. Es un conjunto de seis iconos con parecidos similares distribuido de forma opuesta, tres en la parte superior y tres en la parte inferior. Los tres de arriba se dirigen hacia A1 y los tres de abajo se dirigen a B. tienen una forma de cabeza de felino.

a6. Es un rombo que se encuentra la parte central de A5. De sus esquinas izquierda y derecha salen dos líneas incisas hacia los costados. En el interior del rombo se puede apreciar un círculo en alto relieve.

a7. Son dos iconos ubicados en lados opuestos en la parte inferior de A3. La parte inicial de esta figura tiene do elipses y su parte terminal tiene a manera de una cola enroscada.

B. Son un conjunto de iconos conformados por los siguientes:

b1. Son dos diseños geométricos de forma cuadrangular, con representación de una cruz ajedrezada con cuatro particiones. Se puede apreciar cuatro cuadrados en alto relieve en la esquina del cuadrado principal y un cuadrado en la parte central del mismo.

b2. El marco constituye un rombo dentro del cual se observa dos imágenes serpentiformes con cabeza de felino y cola enroscada. Tiene la particularidad de que ambas criaturas están mirando hacia afuera, saliendo desde el centro. Una mira hacia arriba, mientras que la otra lo hace hacia abajo. Sus colas se unen en la parte interior a manera de espiral.

b3. Son dos diseños rectangulares que contienen diseños zigzagueantes. La imagen izquierda contiene cinco diseños zigzagueantes en alto relieve. Su parte superior empieza con una inclinación hacia la izquierda, los zigzags hacen tres direcciones, terminando en dirección de la derecha. El cuadrado derecho también contiene cinco diseños zigzagueantes, en alto relieve, donde la inclinación superior es hacia la derecha, también tiene tres vectores. El vector inferior termina hacia la izquierda apuntando al interior.

b4. Como en B2, es un rombo que contiene dos imágenes serpentiformes con cabeza de felino. Sin embargo, estas criaturas no salen de adentro, sino están entrando hacia el interior, donde las cabezas se juntan. Las colas enroscadas están en el exterior.

b5. Son también dos diseños geométricos con representación de una cruz de cuatro particiones de diseño ajedrezado. Se puede ver cuatro cuadrados en alto relieve en la esquina del cuadrado principal y un cuadrado en la parte central del mismo en altorrelieve.

Resumen

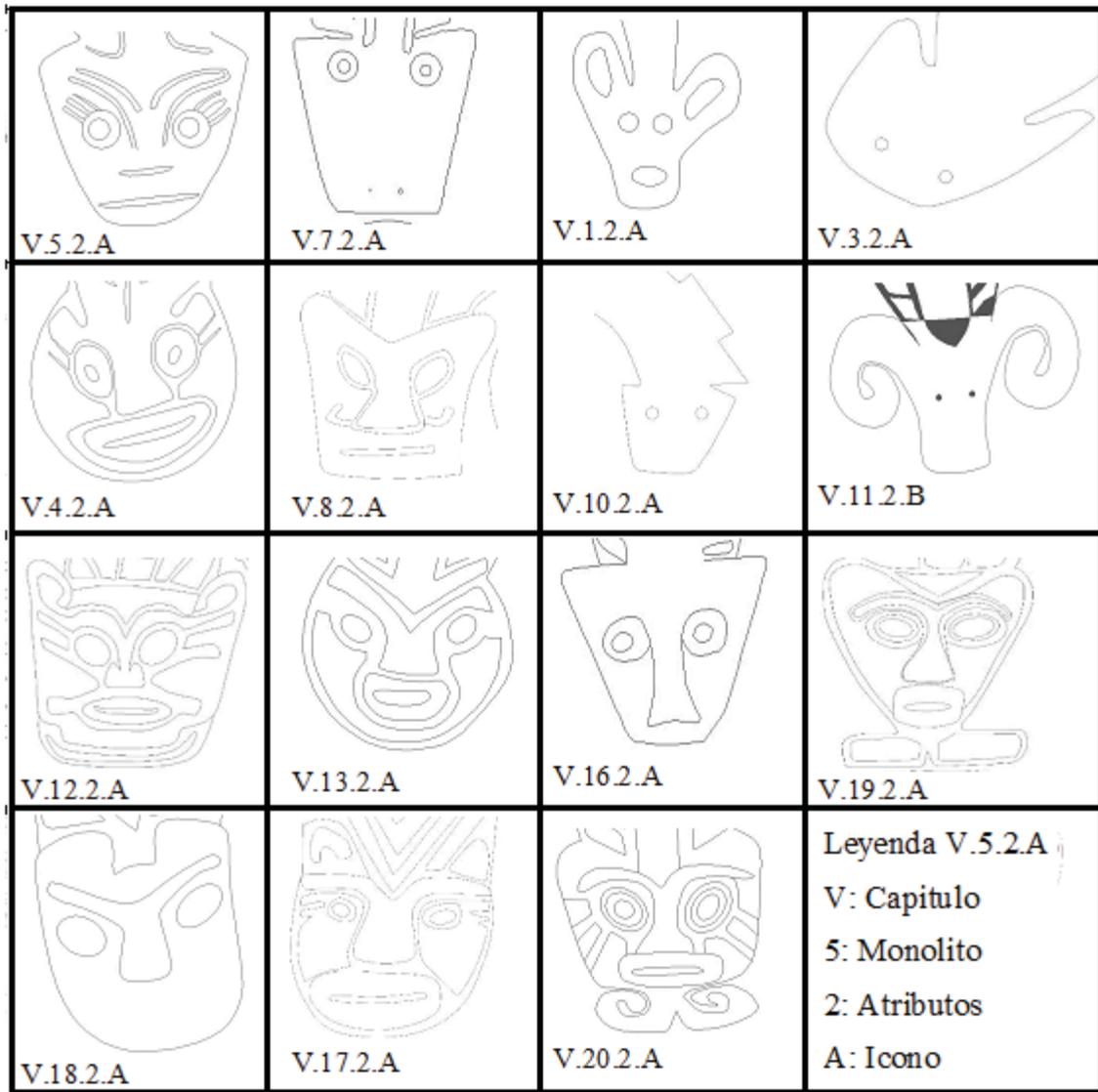


Figura 30: Conjunto de cabezas felino

De los dieciséis iconos principales “A”, se puede decir que la mayoría tienen la misma característica como figuras elipsoidales, que parecen representar a ojos, otras más angostas a manera de líneas parecen representar la boca y en la parte central la nariz. Entre los ojos y las probablemente cejas se ve una característica general que es la de representar un saliente generalmente tallado en bajo relieve, el cual le hace ver como un ojo rasgado. Las formas que tienen “A” son trapezoidales, circulares y a veces triangulares.

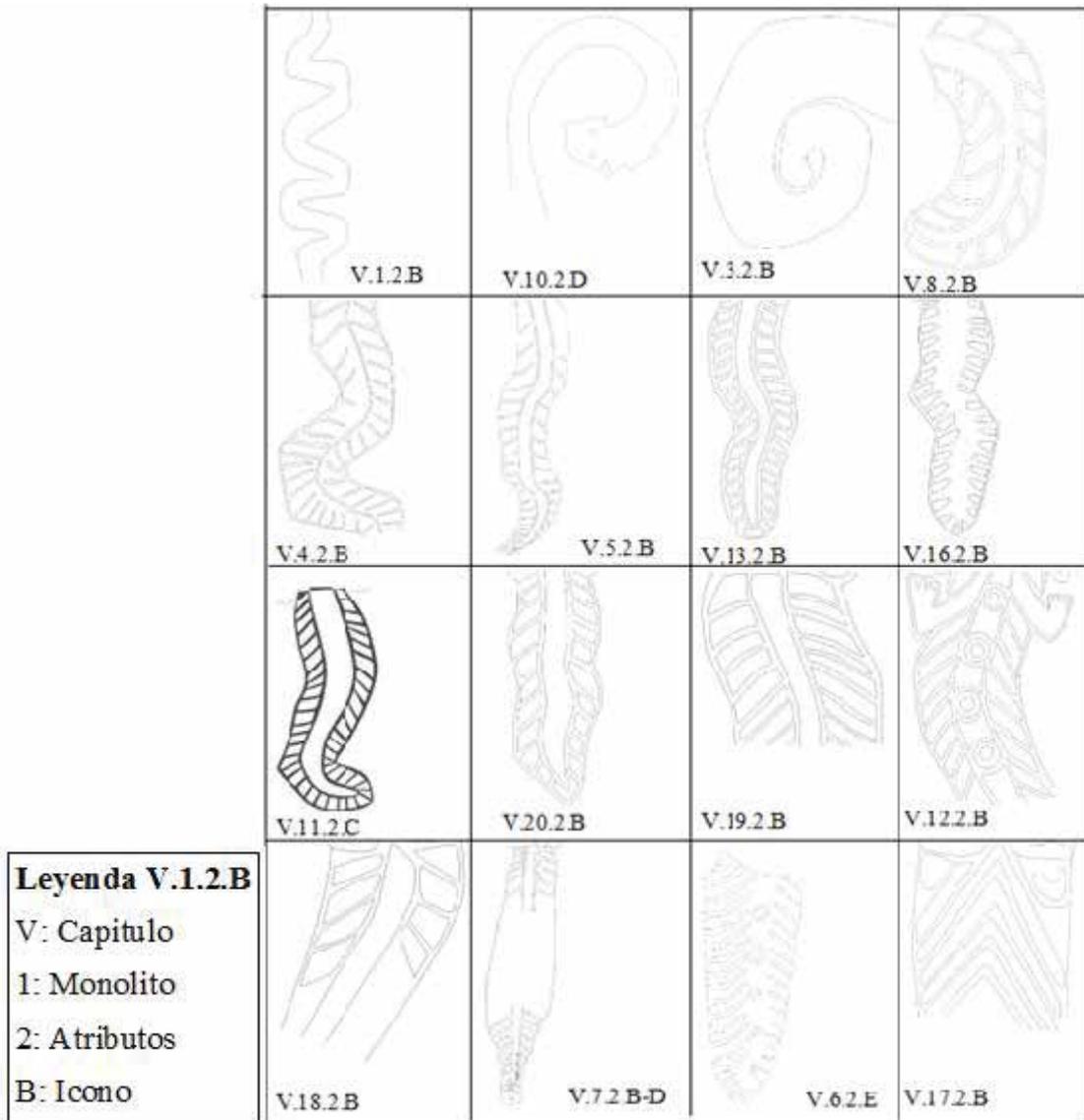


Figura 31: conjunto de cuerpos de la imagen serpentiforme

Los cuerpos son ligeramente ondulados a veces no se ondula nada. El primer cuerpo es de estilo Yaya Mama temprano, mostrando varias ondulaciones en su recorrido. Los dos siguientes cuerpos muestran un recorrido arqueante, aunque el tercero está terminado en rosca en su cola. El cuarto también tiene un aspecto arqueante en su recorrido. A partir del quinto hasta la treceava imagen muestran un cierto parecido en recorrido ligero serpenteante. El dibujo V.7.2.B-D no presenta movimiento ondulante, sin embargo, su cola termina en una rosca. Las dos últimas figuras no presentan movimiento ondulante.

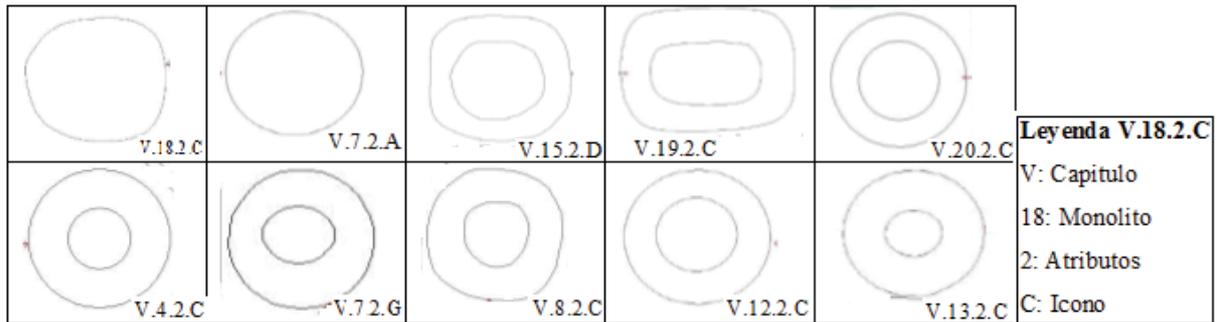


Figura 32: grupo de anillos en relieve de la presente imagen analizada

Los dos primeros círculos están tallados en bajo relieve. Las siguientes dos son semicuadrangulares con las esquinas ovaladas, siendo la segunda más rectangular, las mismas que están talladas en alto relieve. Los siguientes anillos también tallados en alto relieve, tienen forma circular en comparación a las primeras. Todas parecen representar a la misma cosa, variando solo en un ligero cuadrángulo o rectángulo en alguno de ellos. Sin embargo, los dos primeros círculos probablemente no estén representando la misma cosa.

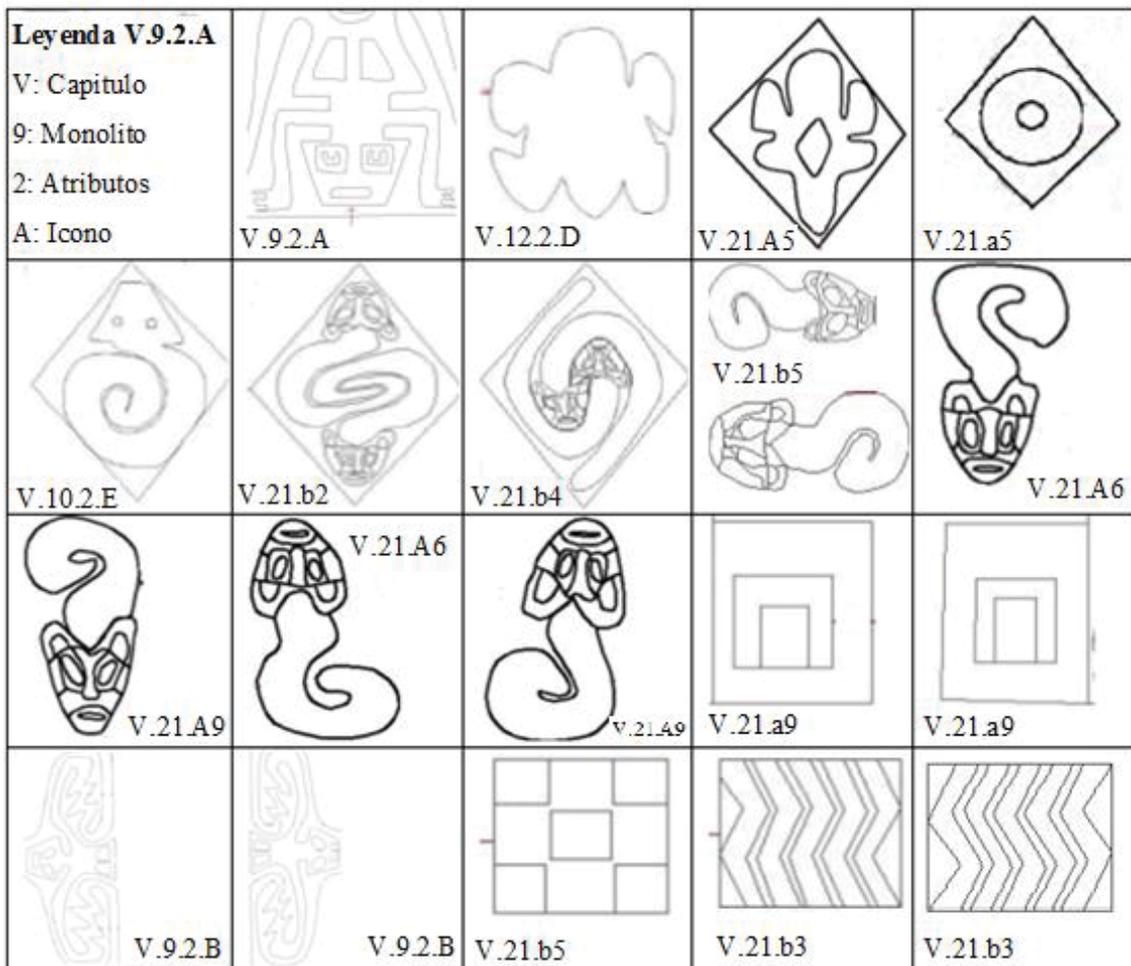


Figura 33: iconos adicionales que acompañan a nuestra imagen central

Los anteriores son figuras geométricas y elementos adicionales a la imagen serpentiforme, las cuales se encuentran acompañando a la imagen central. Las cuatro primeras figuras son anfibios, que presentan características similares, en la que la última figura está dentro de un rombo y a la vez lleva sobre su espalda otro rombo. Los siguientes rombos portan un anillo en relieve y criaturas serpentiformes a manera de renacuajos. El rombo es muy común en la iconografía Pukara y las posteriores culturas incluso en la actualidad. Luego tenemos renacuajos con diferentes direcciones, pero siempre con cabeza de felino. En la cuarta fila de figuras tenemos primeramente dos portadas de triple jamba. Estos iconos parecen ser el antecedente directo de las ya conocidas portadas de triple jamba en la cultura Inca. A continuación, tenemos aves mitológicas. Estas probablemente sean búhos, ya que es común ver estos animales en la cerámica Pukara. También está presente la clásica cruz ajedrezada, que acompaña a la imagen serpentiforme. Iconos zigzagueantes también se presentan en estos monolitos, cuya identidad y representación aun es complicada. Finalmente, una especie de flecha aparece ocasionalmente al lado de nuestra imagen, como la mostrada en la quinta fila, la cual tiene mucha relación con Yaya Mama temprano, ya que es común verlas terminando en una forma triangular.

VI. ANÁLISIS ICONOGRAFICO DE LA IMAGEN

Tomando en cuenta la imagen más compleja, en esta sección se hará la segunda fase del método iconológico, es decir el análisis iconográfico. Primeramente, se identificará a los principales personajes que subyacen a la imagen objeto de estudio, momento en el cual entran en acción las fuentes etnohistóricas y las etnográficas. Seguidamente se expone cada uno de estos personajes relacionándolos con las ánimas, típico de las culturas andinas, para lo cual también se recurre a fuentes etnográficas y etnohistóricas. Finalmente se hará una interpretación iconográfica de la imagen.

1. IDENTIFICACIÓN DE LOS PRINCIPALES PERSONAJES Y SU RELACIÓN CON LOS REGISTROS ETNOHISTÓRICOS Y ETNOGRÁFICOS

En esta sección se explica cada uno de los principales individuos identificados, dicha identidad se sustenta en crónicas y fuente oral tomada de campesinos que habitan en la parte norte del Lago Titicaca. Los principales personajes de esta imagen serpenteante son animales, luego también están elementos geométricos asociados a este. La imagen central es una fusión de cuatro animales básicamente. Estos son el felino, la serpiente, el suche y los anfibios. El felino forma solamente parte de la cabeza, en este caso es el “titi”. La serpiente aporta su cuerpo a la imagen. El suche combina aportando a la imagen, a veces está presente en la cabeza, otras veces en la parte del cuerpo y en otras parece representar a toda la imagen. Recordemos que muchas culturas le llaman el pez gato. Y por último la rana o el sapo que aporta las extremidades en algunas imágenes, en otras veces se presenta a manera de renacuajos (aunque también podrían ser suches neonatos), algunas veces aparece como elemento asociado al lado de la imagen central.

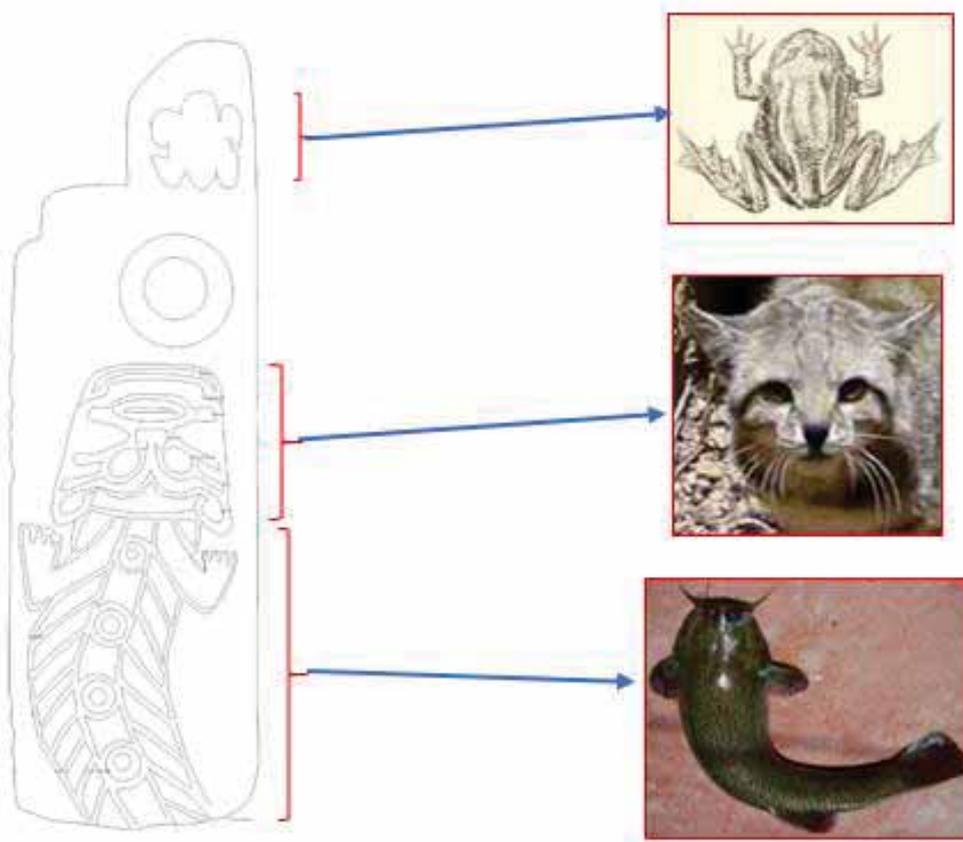


Figura 34: Los cuatro animales que conforman la imagen serpentiforme

1.1. Titi

El primer personaje identificado es el felino “titi”, cuya presencia está en la cabeza de la imagen serpentiforme.



Figura 35: Comparación de la cabeza de la imagen serpentiforme con los felinos titi y jaguar, nótese los ojos

El atributo principal en que nos apoyamos, es la línea que irradia hacia los costados, justo a partir de la parte superior de los ojos y por debajo de la supuesta pestaña en el dibujo (fig. 36). Este mismo rasgo está presente en la fotografía del Titi, mas no se presenta esta característica en el Jaguar u Otorongo. Otro atributo que apoya esta hipótesis, es la presencia de iconos cuadrangulares, a veces romboides, los cuales son manchas en el cuerpo del felino. Cabe señalar que el puma no presenta manchas. Estas manchas en el jaguar son abundantes y diminutas, mientras que en el gato andino es lo contrario. En la figura 13, estas manchas son grandes y en menor cantidad, similar al del cuerpo del *Leopardus Jacobitus*. Con esto no negamos que el jaguar, el puma o algún otro felino esté presente en la iconografía Pukara. Simplemente estamos mostrando lo que los atributos de la evidencia están mostrando la presente imagen que es nuestra unidad de análisis.

A continuación, empezamos a justificar la presencia e importancia de este felino en la sociedad Pukara, justificación basada en crónicas y relatos etnográficos. Los felinos que aparecen en las crónicas son el jaguar u otorongo, al que muchos investigadores consideran el felino más sagrado y representativo. Luego está el puma, sacralizado por su ligereza y tamaño. Finalmente, como era de esperar, está el gato montés. Uno de los cronistas manifiesta que muchas estrellas tenían responsabilidades diferentes sobre animales y refiriéndose a los felinos los menciona: “*Otros que viuen en las montañas adoran otra estrella pues se llama Chuqui chinchay que dizen que es vn Tigre a cuyo cargo estan los Tigres, Ossos, y Leones*” (Polo de Ondegardo, 1916 [1571], p. 01). La deidad mencionada podría estar refiriéndose a uno de estos tres felinos.

El territorio Pukara está situado en la meseta del Collao, donde el Jaguar no está presente y por consiguiente el felino con el que los pobladores Pukara más relación debieron tener, era el Titi. Pero, de ninguna manera, se niega la relación de los Pukara con la selva. Su límite septentrional fue Carabaya y Sandía, donde si hay jaguares. Seguramente en algún momento el titi reemplazo

al dios Choquechinchay que representa al Rayo con facultades de hacer granizar y llover. Es más, las crónicas confirman que el choquechinchay y el titi u ozcollo fueron conocidos por los del collao.

Y entonces los curacas y mitmais de Carabaya trae a Chuquichinchay, animal muy pintado, de todos colores, dizen que era apo de los Otorongos, en cuya guarda da a los ermafroditas, yndios de dos naturas. Y este mismo inga los a mandado recoger a todos los ynanos y corcobados, y los quales dicen, siempre se ocupaba para hazer bestidos, &, para el infante, y lo mismo dizen que para este inga traxo piedras que alumbrauan de noche, sacandole de un oscollo de Aporima (Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, 1968 [1613]).

Es sabido que la actual Carabaya perteneció a los Pukara como límite distal cercana a la selva, en donde los incas pusieron mitimaes. Este lugar fue valioso porque procuraba el mejor oro al área andina, incluso hoy en día se sigue extrayendo.

Creemos que existe un continuum cultural desde periodos Pukara hasta hoy en día. Si se revalora y estudia con el cuidado que demanda, las fuentes etnográficas proporcionarían datos valiosísimos. Dicho esto, reforzamos la importancia del titi con las fuentes etnográficas recolectadas de la parte norte del lago Titicaca, quienes tienen a este animal como algo sagrado. Veamos la manifestación del señor Daniel Flores Ramos (49 años): “*Titiqa diusninchiqhina. Paparantiypaq kaq titinqa. munay pirwaruwasqa, sapa imapis kaq hina titimanta permisuta mañarikuq. Juyshun kaq hinapis mañaikurikuq, hinaspataq chai juyshuntaqa atiparqamun. Agustupi winituwan ch'allaykurikullaqpuni, hinaspataq matallañachuna kashaq titinqa*”.¹ El titi es visto como un Dios, en palabras de este comunero de Llachon.

¹ El titi es como nuestro Dios. Mi abuelo tenía su titi bonito hecho de pirwa, cada vez que se presentaba cualquier cosa se pedía permiso del titi. Cuando tenía juicios también se pedía permiso y ayuda, luego esos juicios los ganaba. En el mes de agosto él siempre hacía el Ch'allado al titi y en consecuencia creo que el titi estaba todo sucio nomás ya.

Kay titiqa unaytimpupi pashaq, yupay kaq. Intirukayquchapatakunapi. Qulqi kananpaqqis paillamantapuni mañaikurikuq. Chayrayku unaiyrunakunaqa titiqchuqchantaqa uq chhikitata qulqech'uspanpi apakuqku. Pichus chainiyuq, nipuni hayk'aqqis qolqenqa pisinmanchu, ni phaltanmanchu. Chay titinqa munay t'ikachasqita wintanapi churasqa kaq. Manapuni tititaqa chiqninachu, munana, huallpaikitapis mikhurqun, hinapis mana kuliranachu allinchayqa.²

Lo anterior muestra la abundancia de titis en tiempos remotos, pero en la actualidad está en peligro de extinción. Asimismo, el titi estaría representando la abundancia, tanto de dinero, animales o la agricultura, así como la suerte. El Titi no es odiado por el poblador andino, al contrario, es relacionado como alguien sagrado, es por eso que el poblador andino selecciona un animal exclusivo para el titi, para que no haga ningún daño a sus animales. El que coma o no a este animal selecto, el titi ya lo decidirá, pero generalmente no lo toca, sabe y presiente que la gente lo estima.

El cronista Albornoz manifiesta la presencia de este animal en bailes.

“Son muchos los géneros de bayles que usan para celebración de sus guacas. En especial se a de advertir donde tienen los **gualparicos** con que los hazen. que son unos generos de bestidos y plumerías y atadijos de piernas muy galanos con conchas del mar que llaman mollos y figuras de músicas con caveças de animales y bestiduras de los pellejos de los animales de tigueres, de leones, **ozcollos**, venados y culebras y otros animales de montañas. Procurar destruir estos gualparicos aunque sean de valor porque, en biéndolos. viene a la memoria los ritos pasados. (Albornoz, 1967 [1584])”

² Este titi en tiempos antiguos había muchos en cantidades en todo el alrededor de las orillas de este lago. Para que haya dinero también de el nomas siempre se pedía. Por eso los antiguos llevaban un poquito del pelaje del titi en su bolso de dinero, a quien lo tenía nunca podía escasear, ni faltar dinero. Ese su titi estaba puesto en su ventana bonito, adornado con flores. Nunca hay que odiar al titi, hay que quererlo, cuando se come tus gallinas no hay que renegar, eso es bueno.

Naturalmente estas danzas se daban en todo el medio andino. Es de destacar que el nombre del felino es “Ozcollo”, nombre por el cual se le conoce en las regiones centrales del Perú, como en el Cusco. Pero es el mismo animal al que se le conoce con el nombre de Titi. Este baile aun sobrevive en la parte norte del lago Titicaca, donde danzantes se visten con pellejos de zorros, portando en la mano pellejos del titi y del Zorrino. Este baile es llamado de los negritos o “correo mayu”. Estos negritos bailan mostrando a la gente, el pellejo del titi diciendo <*kaymin diusniy*> (*este es mi dios*), mientras otros llevan pieles de zorrinos diciendo “*esta es nuestra hija*”. Este baile tendría relación con la danza llamada Purucaya, que es descrito por Barraza (Barraza Lescano, 2012). La participación felina en estas danzas es de carácter divino, por encima de otros animales como el zorro o zorrino. He ahí la importancia del gato andino en las sociedades actuales del Titicaca septentrional. Los animales como el titi, participan dentro de las actividades sociales. El poblador andino los integra como a un hermano animado, dicha participación está confirmada en el pasado.

Todos los huanacos, todas las vicunas traían la paja para el techo del hombre rico. Huatiacuri espero encima de una peña el paso de las llamas que llegaban cargadas con la paja. Contrato la ayuda de un **gato montes** y, asustandolas, destruyo e hizo caer todo. Así también venció en esta prueba (...) (Ávila, 1987 [1598])”

Ávila nos confirma gato montés participe del cuento como cualquier otro personaje más, interactuando dentro y junto a los hombres y los lugares. Incluso se encuentra en la documentación cronística del padre Cobo que había una Huaca llamada *Ozcollo* que era la quinta en el segundo Ceque. “*La quinta era un llano dicho Oscollo, que fue de Garcilaso. Ofrecíanle lo ordinario*” (Cobo, 1964 [1653]).

Además de todas las cosas importantes, por las cuales era apreciado el titi, hay otra que es por su ligereza y agilidad que posee, manifestado por Garcilaso: “*Adoraban al perro por su lealtad*

y nobleza, y al **gato cerval** por su ligereza (...). Garcilaso nos agrega que los incas obtenían estos animales mediante la caza llamada “chacu”. “(...) Con la caza traían antecogidos leones y osos y muchas zorras, **gatos cervales**, que llaman ozcollo, que los hay de dos o tres especies, jinetas y otras sabandijas semejantes, que hacen daño en la caza” (Garcilaso de la Vega, 1976 [1609]).

El Cronista Jiménez de Espada manifiesta “Hay perros que se llaman chollos, pequeños de cuerpo y mal tallados; y otros animales pequeños que llaman **tites**, a manera de hardillas de España (Jimenez de la Espada, 1965)”. La palabra titi, como tal, la encontramos en este pasaje.

A la identificación que hemos hecho, refuerzan las crónicas, que confirman la presencia divinizadora del gato montés, así como su participación en los cuentos y en la vida social. Los nombran de diferentes maneras, a decir, gato montés, gato cerval, oscollo, chinchay y titi. La información etnográfica actual confirma la importancia de este felino como divinidad suprema, participando en actividades sociales como las danzas.

1.2. “Asiru” Culebra

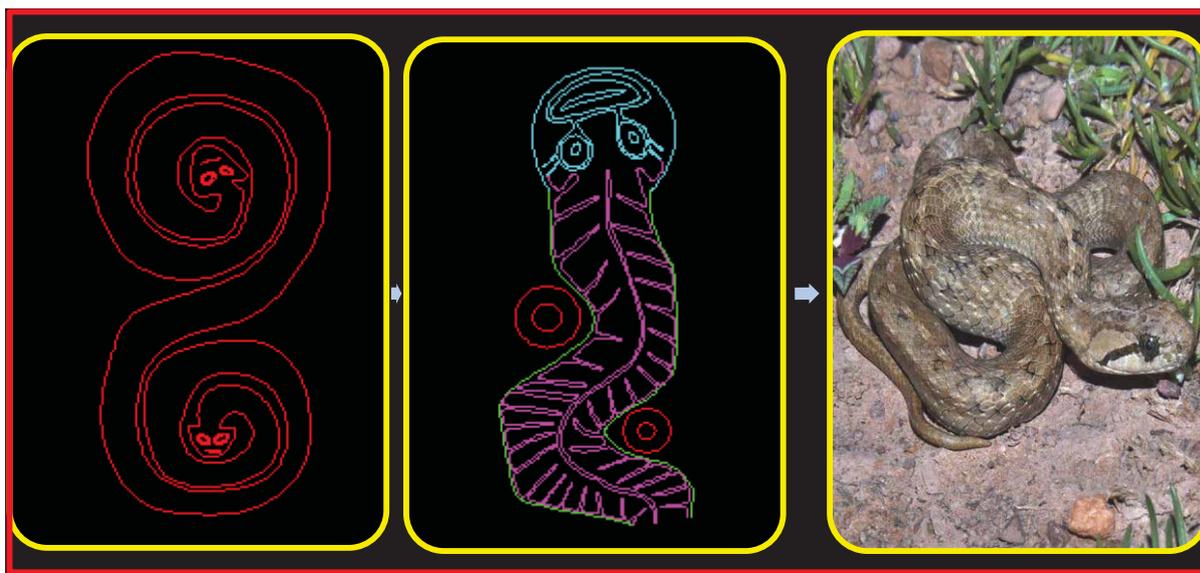


Figura 36: Comparación e identificación de la culebra. El primer icono pertenece a la tercera estala del suche de Pukara y el segundo al monolito de Taraco

No es tan difícil identificar y relacionar a la culebra (fig. 37), que a simple vista se puede hacer, de ahí que nombramos nuestra imagen como “serpentiforme” y en el área de nuestro estudio se le conoce como /asiru/. Las similitudes formales son: la presencia enroscada del cuerpo, sobre todo en la cola; la lengua bipartita y otros atributos propios de las serpientes.

Toca ahora justificar su presencia, mediante datos cronísticos. Las crónicas la mencionan como “machaqway”. Al respecto Acosta manifiesta “*Otros adoraban una estrella, que llaman Machacuay, a cuyo cargo están las serpientes y culebras...*” (Acosta, 1954 [1590]). Esta manifestación es confirmada por Polo, quien al referirse a las diferentes estrellas nos dice: “*Assi mismo adoran otra que llaman Machacuay a cuyo cargo estan las Serpientes y Culebras, para que no les hagan mal, y generalmente todos los animales y aues que ay en la tierra, creyeron que tuviesse vn su semejante en el cielo, a cuyo cargo estaua su procreacion y aumento*” (Polo de Ondegardo, 1916 [1571]). El ser divino Machacuay tenía a cargo la procreación y aumento de los animales que representaba, cuestión muy similar aún existe en la actualidad dentro de las comunidades andinas, que será descrita más adelante.

“*Tambien sacrificaban perros, o negros o blancos. Leones y serpientes podian matar en servicio del dios de la guerra, para sacrificialles el corazon o cabeza*” ((Jesuita), 1968 [1594]). En tiempo de guerra se recurría a la sabiduría, inteligencia y astucia de la culebra. Los incas también tuvieron esto en cuenta ya que muchos *Amaruwasis* eran considerados casa de la sabiduría e inteligencia. En las guerras la inteligencia de la serpiente era necesaria para derrotar al enemigo.

“Los Indios de los Andes, que viven en tierras tras las cordilleras nevadas, donde continuamente llueve, i es calurosissima (como Panama i Cartagena) i los Indios que abitan en las montañas adoran Tigres, Leones, Osos, Culebras i Serpientes, porque ay abundancia destos generos en sus paises. Los de Guanuco un Leon rapante, **los de Tiaguanaco una**

Culebra enroscada, los de Tomebanba un Oso, i los de Chachapoyas a los Tigres”
(Calancha, 1974 [1638]).

Calancha se refiere al titiqaqa de la isla del sol, que es nuestra imagen de análisis. El animal sagrado, referido mediante el Machaqway, probablemente es la Anaconda, que es la más grande de la selva, pero en la serranía o en las punas del Lago Titicaca existían culebras pequeñas. Garcilaso refiere: *“También tenían por dioses a otras culebras menores, donde no las había tan grandes como en los Antis; a las lagartijas, sapos y escuerzos adoraban”* (Garcilaso de la Vega, 1976 [1609]). Las culebras conocidas en el lago Titicaca son pequeñas y por ende debieron tenerlos como una divinidad silvestre que ayuda al poblador andino en sus tareas diarias como la agricultura.

El asiru también tenía carácter divino, así lo mencionan las crónicas. Por otro lado, su importancia radica en ocasiones de guerra, pero también como símbolo de sabiduría. Su relación con el rayo es obvia desde el punto de vista formal, así como su asociación con la misma en la cosmovisión andina actual.

1.3. Suche

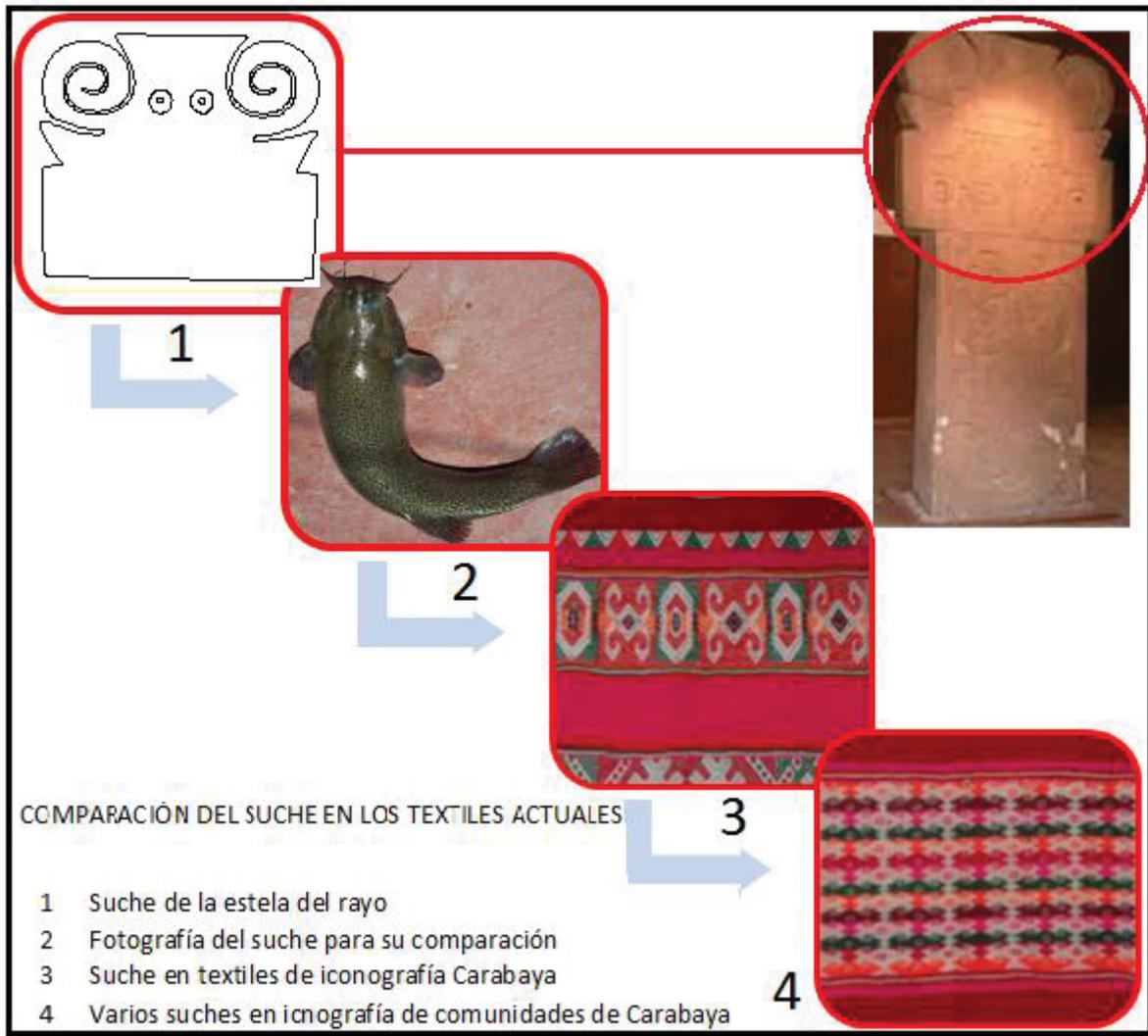


Figura 37: Comparación e identificación del suche

La identificación de este personaje tampoco es muy difícil como puede apreciarse en la figura 46. La presencia de bigotes es el atributo más claro, así como las aletas, la nariz y boca. El icono suche sobrevive hasta la actualidad, como puede verse en la fotografía superior. El suche es considerado pez de mayor valor y estatus dentro de las poblaciones circunlacustres, antes que el *willas* o el *Karachi*, que existe en la actualidad en el lago y en la antigüedad, existió en mayor abundancia y fue el alimento preferido y sagrado que la Mamaqocha les pudo dar. Asimismo, es de mayor tamaño que las otras especies endémicas del Lago Titicaca.” *such’itaqa qapaqkunalla mikhuqku. Chayrayku pasaq munasqa kaq kay challwaqa*” Valentín Quispe

Turpo 57 años.³ El pescado más apreciado fue el Suche y existía en abundancia en el lago Titicaca. Garcilaso nos confirma que aparte del suche, había otros pescados menores como el willas, mauri, umanto, karachi y el ispi, especies que abundaban hasta antes de la intrusión de especies foráneas, que son el pejerrey y la trucha que han exterminado a muchas especies endémicas del lago Titicaca. Agregando Garcilaso dice: *En suma, adoraban y tenían por dios cualquiera otro pescado que les era de mas provecho que los otros* (Garcilaso de la Vega, 1976 [1609]).

Garcilaso manifiesta que cuando los incas decidieron conquistar Collasuyo, los naturales dijeron descender de diferentes cosas. Algunas de ellas decían descender del lago Titicaca, otros de peñascos, algunos de las fuentes y otros de algún río. *“tenían por sacrilegio matar el **pescado** de aquel río, porque decían que eran sus hermanos. De esta manera tenían otras muchas fabulas acerca de su origen y principio (...)* (Garcilaso de la Vega, 1976 [1609]). Este pez posiblemente sea el suche, aunque la especie que más abunda en los ríos es el Mauri, muy parecido al Suche. Confirmando lo antedicho, el cronista Ramos Gavilán (1988 [1621]) nos dice que había abundancia de peces en el lago Titicaca y cinco eran las especies principales. Estas cinco especies habitaban en abundancia el Lago Titicaca hasta la década de los setenta. Lamentablemente una tras otra fueron extinguiéndose. Al día de hoy, solo queda el ispi, referida como chiñichallua, en muy poca cantidad suches y qarachis, sin mencionar a los foráneos trucha y pejerrey.

Tschopik al mencionar al monstruo acuático Katari, que existe en el Lago Titicaca, dice que este Katari es propietario y jefe de todos los peces del lago. Le llaman abuelo. De cada pesca se separa el pez más grande, así como aquellos con marcas o deformaciones no habituales. Después que los preparan y consumen, separan las espinas y las queman en el fogón junto con

³ Traducción propia: solo los ricos comían el suche, por eso era bastante querido este pescado.

hojas de coca (Tschopik, 1968). Actualmente se continúa separando pescados especiales para las deidades lacustres y efectivamente incluyen a los más exóticos o con deformaciones especiales. Es claro aquí la veneración que se tiene a los peces del lago.

En resumen, el suche también posee un carácter divino, así nos lo dan a entender tanto la etnografía como la etnohistoria. Los españoles se esforzaron en horrorizar a divinidades como el suche, relacionándolos con satanáas. Pero la población actual aun sacraliza a este pez que aparte de ser apreciado es de buen sabor.

1.4. Batracios Sapo y Rana



Figura 38: Identificación y comparación de los anfibios

La identificación de batracios tampoco es difícil. Ellos están distribuidos en los diferentes monolitos, como lo mostrado en la figura 47. Toca ahora justificar la importancia de su presencia en la iconografía de los monolitos Pukara.

El batracio más representativo, en mi opinión, es la rana. En los dibujos superiores se puede ver la similitud entre la rana y el sapo. Es preciso aclarar que el primer dibujo tiene cabeza de felino. Una pertenece a la estela del suche, mientras que la otra a la estela Yapura. La rana

habita en ríos de agua permanente, en el fondo de los lagos, en los manantiales o pozos, considerándose actualmente sagrada e hija de la lluvia.

Arriaga manifiesta en un manuscrito que le habían relatado, que el transcribe, que en el pueblo de Ilave se encontró uno de estos monolitos que contenía serpientes y sapos, manifiesta refiriéndose al monolito: “*asimismo tienen otras figuras como de sapos* (Arriaga, 1968 [1621])”. Este fue más tarde redescubierto y descrito por Rowe y Donahue, lamentablemente en la actualidad su paradero se desconoce (Rowe & Donahue, 1975).

El sapo o batracio también tenía connotaciones sagradas, así lo manifiesta Garcilaso: *Tambien tenían por dioses a otras culebras menores, donde no las habia tan grandes como en los Antis; a las lagartijas, sapos y escuerzos adoraban*. Esto es en el área serrana, diferenciándolo de los objetos que adoraban en la selva Anti. La morada de este batracio se encuentra en el Lago, humedales, ríos y lagunas.

Cuando Garcilaso habla del adoctrinamiento que Manco Capac y su esposa hacen, manifiesta que ellos introducían al sol como su dios persuadiendo a que cambiasen sus otras multitudes de dioses que tenían. Entre ellas dice: “*Advirtiesen la diferencia que habia del resplandor y hermosura del Sol a la suciedad y fealdad del sapo, lagartija y escuerzo y las demas sabandijas que tenían por dioses*” (Garcilaso de la Vega, 1976 [1609]). Aquí encontramos al sapo como una de las deidades que tuvieron aquellas gentes y donde Manco Capac prohibía su adoración.

El sapo y la rana tienen parecido, que, en nuestras estelas, muchas veces, pueden estar representándose a una o en otra a la otra. Respecto a las informaciones etnográficas al norte del Lago Titicaca, el sapo tiene significación sagrada; representa la abundancia de papa, dinero, etc. Incluso dentro de los sueños, si se sueña con sapo representa dinero. La rana junto con el sapo, es considerada hija del agua. La rana es hija del Lago. En ausencia de lluvias es a ella a

quien se recurre. A esto agrego el siguiente relato tomado de los comuneros de estas partes del Lago:

Don Facundo Lerma de 85 años refiere: “*Para mana chayamunhina llach’unpi k’ayrata hap’irqunku chaitaqa karusman apanku. Parata wahan k’ar k’ar nispa. Munayta k’ayrataqa estimanku winituta simistunmanta hich’aykunku. Uq iskayta, kimsata gochamanta hap’irqunku*”.⁴

Doña Honorata Cahui de 79 años al respecto dice: *Mana paraqtinga misirkuriachina. Chaypaqqa waqchawawakunata urquman apana karusmampis qhishqapamanpis. Chaimanta k’ayrakunata apana, chaytaqa munayta mankitapi qhaparichinku, chaimanta iskaywachaq warmikuna rillantaq, chay iskay wawakunapis. Chaykunaqa rayuq wawan ninku. Chaytaqa tinintikuna apanku q’alata*.⁵

Para concluir Don Daniel Flores de 49 años dice: “*Karusman k’ayrataqa apana mana para chayamuqtin. Chay k’ayrakunataqa munay mankitapi wataykuna winituta hich’aykunku simistumanta kqukata akulliykuchinku. kay k’ayrakunaqa qhaparinku, ahinata parata waharikunku. K’ayrakunaqa parawawa kanku*”.⁶

De los relatos anteriores resumimos que la rana es considerada muy sagrada, considerada la hija del Lago, por consiguiente, es la más indicada para llamar la lluvia en ausencia de estas. En la actualidad este acto ritual no solo ha sobrevivido en la parte norte del Lago Titicaca, sino

⁴ Traducción propia: Cuando las lluvias no llegan en Llachon atrapan a la rana y la llevan a Karus. Llama a la lluvia diciendo K’ar K’ar K’ar, estiman bonito a la rana, hechan vinito en su boquita. Uno dos o tres atrapan del lago.

⁵ Traducción propia: Cuando no llueve hay que hacer “misericordia”, para eso hay que llevar a los niños pobres y huérfanos al cerro qheshqapa o karus, además de eso hay que llevar ranas y bonito en una olla las hacen croar, también van las mujeres que han dado a luz mellizos así como los niños mellizos mismos, a quienes les dicen hijos del rayo. Todo esto es llevado por los tenientes.

⁶ Traducción propia: Hay que llevar ranas a Karus cuando la lluvia no llega. A esa ranas hay que amarrarlas bonito en una olla, le echan vinito a través de su boquita, le hacen picchar la coca, así estas ranas croan y llaman a la lluvia. Las ranas son hijas de la lluvia.

también en todo alrededor del Lago Titicaca, donde en las partes sureñas mandan a los pescadores atrapar un par de ranas, de preferencia la más grande o la llamada rana gigante del lago, para luego llevarlas a los cerros a pedir al sol, al trueno y a las lluvias su arribo inmediato para las chacras que están secándose por la ausencia de aguas.

Está prohibido matar este animal o algún otro, pues los dioses protectores de la fauna del Lago Titicaca, suelen castigar a sus autores, mediante inundaciones, destruyendo los cultivos. El rayo como divinidad busca al asesino para fulminarlo. Esto se comprueba con lo que dice doña Honorata Cahui: “*manapuni hamp’atutapis, qampuqamputapis, asirutapis k’irinachu. K’irirqunkihina, chay qampuqampuqa p’istihaskiman, chayrayku intita qhawaripa wañuchipullanaña.*”⁷ Es muy clara la advertencia en este relato en cuanto a no herir estos animales, pues son considerados hijos del sol, en caso se haya provocado accidentalmente una herida, se debe mirar el sol para pedirle perdón y quitarle la vida para que no sufra, es decir eutanasia, caso contrario el agresor sufrirá las mismas inclemencias del animalito.

En época del desterronamiento, este batracio aparece en los cultivos. El gran tamaño y su abundancia tiene correspondencia con un buen año agrícola y lo opuesto se relaciona con una mala producción agrícola. Pero, a la vez, la presencia de <*phichitankas*> tienen significado de estas observaciones. La epidermis negruzca significa lluvia, pero si es blanca significa ausencia de lluvias o en su defecto granizo.

Durante la siembra, los renacuajos “hoq’ollos”, también se observan meticulosamente, ya que su mortandad es anuncio de una catástrofe agrícola, especialmente en las lagunas formadas por las lluvias en las orillas del lago Titicaca, sobre estas Bárbara Cahui dice: “*huq’ullukuna chay quchapata quchitakunapi kaq kausananku, q’ala wañurqapunku hina, chayqa mana allinchu,*

⁷ Traducción propia: Nunca se debe herir al sapo, a la tarántula o a la culebra. Si la has herido, la tarántula te castiga, por eso es mejor matarla de una vez mirando al sol.

ch'akiwata kanqa, uchus yaraqaywata".⁸ Claramente se extrae de este relato que el nivel y como la abundancia del agua es predicha por este animal, en consecuencia se debe actuar de acuerdo a estos comportamientos observables.

1.5. Personajes y elementos adicionales identificados

Aro en relieve

Esta figura geométrica circular aparece casi en todas las imágenes serpenteantes que estamos analizando. Es muy difícil identificar que era o cual era su función y por qué siempre está cerca delante o detrás de nuestra imagen.

Al respecto Chávez lo llama simplemente como anillo en relieve (Chavez & Mohr Chavez, 1970). Por otro lado el doctor Valcárcel lo interpreta como posible gota o burbujas de agua producida probablemente por la "nutria" o que significa el agua (Valcarcel, 1932). Más adelante se explicará su posible representación y relación con alguna ánima.

Lagartija.

Su identificación es sencilla, cuya presencia se justifica por su relación con el medio ambiente y su colaboración con los humanos en actividades agrícolas.

En periodos tempranos este animal fue considerado sagrado, Es el caso de su representación en una de las chullpas de Sillustani y por ende su sacralidad se relaciona con la capacidad de pronosticar el tiempo, por lo tanto, su observación no era desapercibida por los Pukara para la previsión del clima para saber cuándo y dónde realizar la siembra de productos agrícolas.

Rosendo Ylasaca Lerma manifiesta *machamachallaña qarauya kaqtin, chayqa paranqa niyta*

⁸ Traducción Propia: Los hoq'ollos que están en las lagunitas en la orilla del lago tienen que sobrevivir, cuando todo se mueren eso no está bien, será un año de sequías o sino año de hambruna

*munan*⁹. Es decir que el estar ebrio del lagarto, representa la aproximación de abundantes lluvias. Esta sabiduría se transmite de generación en generación desde el formativo, en el cual está la cultura Pukara. Una vez más, tenemos a otro personaje colaborando con las actividades agrícolas, sobre todo con su capacidad de pronosticar, donde radica su importancia en el contexto altiplánico.

Signo escalonado

Es común ver estos diseños geométricos en la Iconografía Pukara. Aparecen en la estela del Rayo de Pucara partida por un rayo, la cual según las crónicas es la Cruz del sur que aparece en el cielo. Al respecto el padre Acosta menciona: *y así tenían cuenta con diversas estrellas, como la que llamaban Chacana, y Topatorca, y Mamana, y Mirco, y Miquiquiray, y así otras* (Acosta, 1954 [1590]). Es preciso señalar que lo más probable es que este cronista haya copiado esta información de otro cronista, por la similitud de las oraciones, en este caso sería de Polo (Polo de Ondegardo, 1916 [1571]). Sea como fuere lo más rescatable, es que la Cruz del sur jugaba papel importante en el funcionamiento del cosmos andino y era preciso representarla.

Cabello Valboa, respecto a las estrellas, dice que después de La Pachamama se adoraba las estrellas y explica: *después de esta a las Estrellas, especial a la que ellos llamauan Collca (que es lo que a nosotros llamamos las cabrillas) y tras esta a la que llaman Urcuchillay, y después de las dichas a otras muchas y muy conocidas de ellos llamadas, **Chacana*** (Cabello Valboa, 1951 [1586]). Es probable que esta estrella sea la Cruz del Sur a la cual actualmente se llama la Cruz Andina. Existe una literatura vasta de interpretaciones respecto a la chacana.

Portadas

⁹ Traducción propia: Cuando la lagartija esta toda borracha eso quiere decir que va a llover.

Se identificó en la estela del Rayo del museo de Pucara, donde se puede ver claramente dos portadas de triple jamba. Así como en el periodo inca, donde un vano de triple jamba significa lugar muy sagrado, en Pukara vemos el antecedente de estos vanos que más tarde aparecen en la cultura Inca.

Imagen zigzagueante a manera de “huachos”

También en la estela del Rayo del museo de Pukara se presentan estos diseños zigzagueantes, que parece representar los huachos de la agricultura. O quizás los “huaru huarus”.

Rombos



Figura 39: Rombos en iconos Pukara y en textiles actuales representando al lago.

La presencia de rombos es muy frecuente, su explicación se debe gracias a la información etnográfica. En la iconografía textil actual de las comunidades al norte del lago Titicaca, se presenta iconos con forma romboidal y preguntando a las más ancianas, dijeron que representaba a la “qucha” rodeado por pequeños ríos y cerros. La investigación dada tanto en Carabaya o la Provincia de Melgar, confirma su representación al lago (Juan Palao información personal). Por otro lado, en la iconografía de la cerámica Pukara se puede observar al felino portando iconos romboidales en su cuerpo, lo que estaría representando a la lluvia o al lago que

es la madre de las aguas y por consiguiente tendría mucha relación con el gato andino o titi que ya se identificó y describió más arriba.

2. RELACIÓN DE LA IMAGEN CON LAS ÁNIMAS SOBRENATURALES QUE REPRESENTAN, SEGÚN LAS FUENTES ETNOHISTÓRICAS COLONIALES, LINGÜÍSTICOS Y ETNOGRÁFICOS.

En esta sección ofreceré la relación existente entre los principales personajes identificados con las almas sobrenaturales que ellas encarnan, así como la relación entre estos mismos personajes con los humanos y su medio. La sociedad que habita el norte del Lago Titicaca desde el precerámico, tenía como idioma al Pukina, razón por la cual utilizare el término “sociedad pukina”, la cual incluye a Pukara, donde la sociedad y los ciclos naturales personificados son importantes en el éxito o el fracaso de las actividades económicas de la vida diaria. En este entender, la cosmovisión Pukara daba vida a todos los fenómenos naturales, lugares, accidentes geográficos, a los astros, al lago, a los animales y plantas. Al igual que el ser humano, estos también eran seres animados.

2.1.El titi al sol, al rayo, a la abundancia de la ganadería y la agricultura, etc.

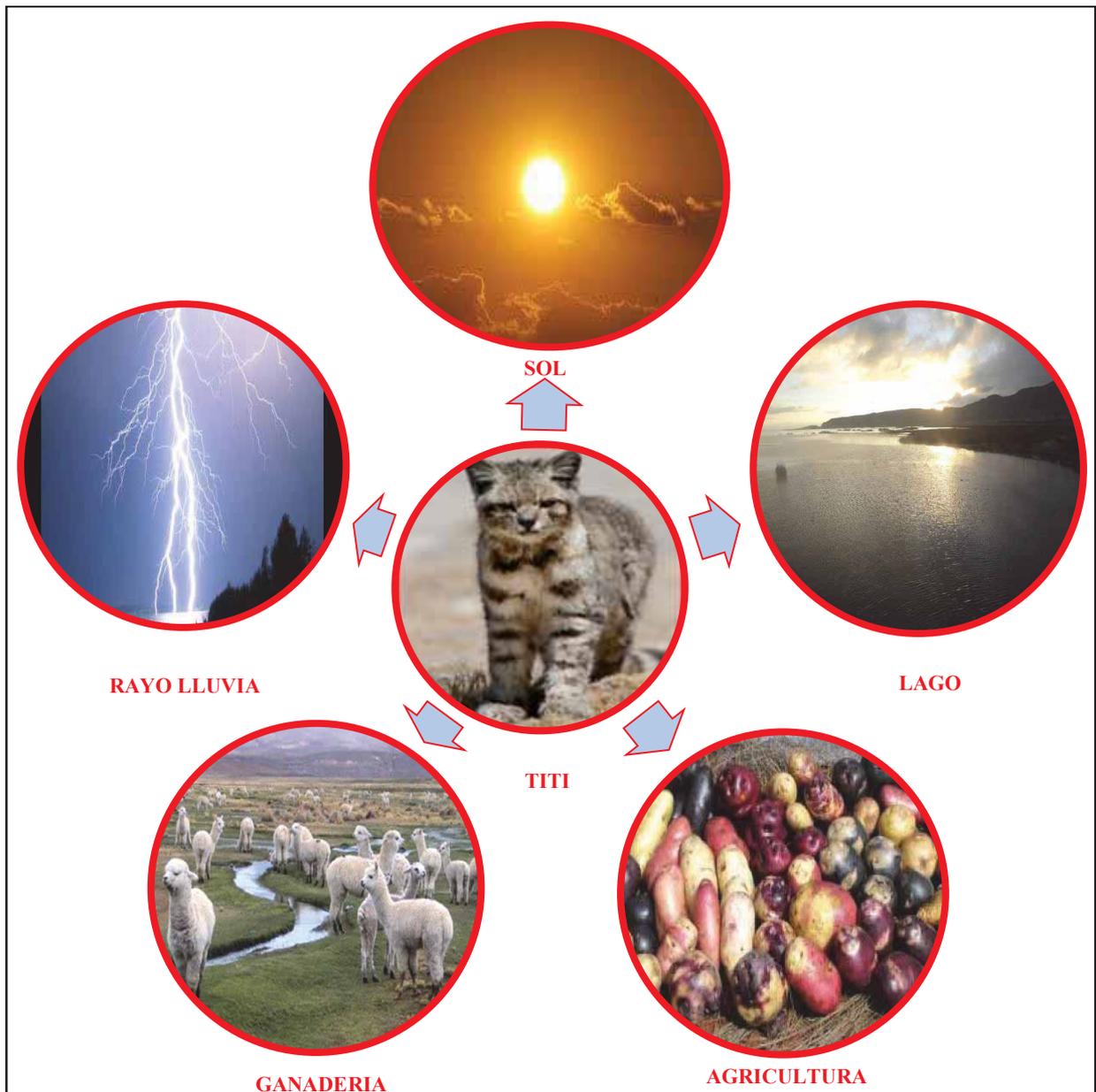


Figura 40: El titi, representando al sol y su relación como sol con el lago, rayo ganadería y agricultura.

En palabras del ilustre lingüista Cerrón – Palomino la palabra /titi/ significa sol en la lengua pukina. (Cerrón - Palomino, 1988). Esta afirmación podría ser contrastada con la no existencia de esta palabra en el Vocabulario Quechua y Aymara, donde por titi se conoce al felino *Leopardus jacobitus*. Reforzando lo anterior, en la actualidad existe el étimo /titi/ en el quechua norteño del Lago Titicaca, específicamente en los distritos de Huata, coata, Capachica y adyacentes. En estos territorios este lexema se verbaliza en /titiyay/, cuyo significado es insolarse o cegarse por causa de observación directa al sol, donde la raíz es /titi/ y /yay/ es

sufijo verbalizador. De aquí deducimos sol igual a /titi/ y /titiyay/ un verbo usando la raíz sol. La mirada del gato montés también produce el /titiyay/. Un ejemplo muy claro de la relación de la palabra pukina <titi> y el sol es el nombre del lago Titicaca, cuyo significado, incluso en la actualidad se confunde y al respecto un cronista refiere:

Llamase nuestra laguna e isla Titicaca, por una peña llamada así, que significa peña donde anduvo el gato y dio gran resplandor. Para inteligencia de esto, se ha de advertir que titi en lengua aymara, es lo mismo que gato montés, a quien comúnmente los indios en la lengua general quichua llaman Oscollo, y Kaca significa peña, y juntas las dos dicciones, Titicaca, significa la que hemos dicho. Fingen estos indios que en tiempos pasados se vio un gato en la peña con gran resplandor, y que de ordinario la paseaba, de aquí tomaron motivo para decir que era peña donde el sol tenía sus palacios (Ramos Gavilán, 1988 [1621]).

La traducción de fondo sería peña del sol, o mejor dicho monolito del sol, que existió en la isla del sol, pero por políticas coloniales se extirpo y se reemplazó por la virgen de Copacabana. Pero no sorprende que el gato montés entre en escena en esta descripción cronística, ya que representa al sol, convirtiéndose esta isla, aún más sagrado en la época de los incas y es uno de los aspectos que delata claramente a los incas su origen altiplánico de habla pukina. Además de esto, las fuentes etnográficas descritas respecto al titi arriba escritas, afirman que el Titi era el animal más superior entre todos, relegando al zorro o al zorrino. La fuente lingüística y su traducción proporcionada por los lingüistas son muy valiosas para en adelante explicar en primer lugar su relación con el sol y luego la relación del titi como sol con otras deidades o fenómenos naturales.

Este felino es la representación terrenal del sol, de ahí su nombre “sol”. El sol fue y es la deidad mayor dentro de la sociedad Pukina. La importancia del sol se ve en la cultura Pukara, Tiawanaco y tardíamente en la Inka

En el mundo andino todo tiene valor espiritual, es decir los cerros, el sol, los ríos y otros tienen alma. Estas almas se encarnan en animales. Por ejemplo, el cóndor y el águila representan a los cerros y para nuestro caso, el Titi representa al sol.

Arriaga manifiesta respecto al sol “*En muchas partes (especialmente de la sierra) adoran al Sol, con nombre de Punchao, que significa el día, y también debajo de su propio nombre Inti (Arriaga, 1968 [1621])*”. Esto es solo para afirmar que los incas tenían por encima de todas las cosas sagradas al sol, a excepción de Viraqocha, asimismo vale mencionar que se le conocía con el nombre de Punchao, que es precisamente quechua. Cabello Valboa contrasta lo dicho por (Cabello Valboa, 1951 [1586]). Arriaga agrega respecto a un monolito de Ilave, ya mencionado arriba, que contenía imágenes antropomorfas “*la una de varón, que miraba al nacimiento del Sol, y la otra con otro rostro de mujer a las espaldas, que miraba al Poniente, con figura de mujer en la misma piedra*”. Se puede ver que el sol jugaba un rol importante en las direcciones. También gracias a esta manifestación podemos saber la posición este-oeste de los monolitos, donde lo masculino se dirigía al este y lo femenino al oeste. Es de destacar que, en el mundo andino, el sol es representación masculina y donde la tierra posee una representación femenina, tal como lo dice el siguiente cronista: “*y lo principal era al Sol, al cual tenían que era hombre, y así particularmente le adoraban los hombres; y a la Luna tenían por mujer, y la adoraban particularmente las mujeres. A unos adoraban como a hombres y a otros como a mujeres, y aplicaban sus devociones a cada uno para un género de necesidad (Santillan, 1968 [1563])*”. Aquí el cronista resalta que los hombres se encargan del sol o de las representaciones masculinas, así también en el mundo actual andino estas representaciones son totalmente rígidas diferenciando entre lo masculino y lo femenino, donde la mujer no puede participar en celebraciones masculinas, ni el hombre en celebraciones y ceremonias femeninas.

Cieza de León refiriéndose a los habitantes manifiesta como creador del mundo a *Ticeviracocha*, cuya morada era el cielo, pero también tenían otras deidades que sobrevivían en la memoria de los mismos gracias a fuentes orales y a pesar de la ausencia de escritura. Nos expone también la gran cantidad de conocimientos que poseían los del Collao como el movimiento del sol, de la luna y su relación con el número de meses y años.

Las fuentes etnohistóricas indican que el sol desapareció durante algún tiempo en el periodo Tiawanaco o quizás antes, que fue visto por los naturales como algo sobrenatural, interpretándola como la muerte del sol y en consecuencia harían múltiples ofrendas y rogaban para que el astro sol vuelva. El sol volvió a salir en la isla del sol y todos se regocijaron. Este sería motivo fundamental para poner aquí uno de los centros ceremoniales más sagrados de todo el territorio andino dedicado al sol.

Cobo al relatar el origen de los Collao (uno decía tiawanaco y otros la isla del sol) nos informa que el fenómeno relatado por Cieza fue un diluvio y el lugar donde se escondió fue la isla del sol. Las narraciones anteriores coinciden en que acaeció un ENSO (El Niño Southern Oscillation), el cual provocó sequías e inundaciones y coincide con las afirmaciones de científicos que manifiestan que el colapso tanto de Wari como de Tiwanaku fue causada por El Niño. Garcilaso tiene una versión similar y destaca al templo existente en la isla Titicaca, donde el sol puso a sus hijos incas varón y mujer (Garcilaso de la Vega, 1976 [1609]). Sancho de la Hoz refiere a la isla del sol como lugar de peregrinación, donde se encontraba una gran piedra a la cual ofrecían oro, plata, entre otras cosas. “*Hay mas de seiscientos indios sirviendo en este lugar, y mas de mil mujeres que hacen chicha para echarla sobre aquella piedra Tichicasa*” (Sancho de la Hoz, 1968 [1534]).

En comunidades rurales actuales del Lago Titicaca, el sol sigue siendo la deidad principal. Por ejemplo, si un poblador andino va hacer la “ch’alla”, siempre lo hará en dirección a la salida

del sol. En los matrimonios la “ramada de los novios” debe dirigirse a la salida del sol, o cuando el zorro ataca el ganado y luego deja sus presas con cabeza hacia la salida del sol es bueno y si es al revés es malo. Así tenemos la manifestación de Don Daniel:

Manapuni tititaqa chiqninachu munana huallpaikitapis mikhurqun, hinapis mana kuliranachu allinchayqa. Atoqtapis nipuni chiqninachu, chiqninki hinaqa q'alata ushaikitaqa tukurqunman. Chayrayku atoqpaq-qa uq ushata churapuna, titipaqpis uq huallpata churapuna, munan hina mikqun mana munaspaqa hina kashan, ni llank'aykunpaschu uywaykitaqa. Atoqtaqa tiula ninchaq añastataq tiala. Titiqa mas munasqa atoqmantapis añasmantapis. Uqtachus uywaykita atoqmikqurqun, qhawana mayman umayuqtacha saqen. Sichus intilluqsina uyayuqkama, chhikaqa allin, uywaikiqa miranqa, sichus intichinkana uyayuqkama manan allinchu uywaiki pisipanqa¹⁰.

Dentro de la cultura andina altiplánica, el este es una dirección sagrada, relacionado con la fructificación. Las puertas de las casas, en lo posible, se direccionan al este. Cuando se hacen ofrendas de sacrificio el animal debe mirar al este. Los sacerdotes andinos en Chucuito siempre miran hacia el este en sus ceremonias, incluso algunos recintos católicos poseen puerta oriental (Tschopik, 1968).

El sol, a través del felino, se relaciona con la ganadería. El altiplano estaba y está dedicada mayormente a la ganadería de los camélidos. Por eso el titi es muy sagrado hay que quererlo no odiarlo, no solamente a él, sino también a otros animales silvestres como el zorro o el puma. El señor Daniel manifiesta *Titiqa uywakanchayuyq ninrinpi chayrayku payqa uywanhaqta*

¹⁰ Traducción propia: No hay que odiar siempre al titi, hay que quererlo sino se come tus gallinas, además si pasa eso no hay que renegar. Tampoco hay que odiar al zorro, cuando lo odias es capaz de acabar todo tu ganado de oveja, por eso para el zorro hay que ponérselo una oveja, para el titi también una gallina, si quieren se lo comen sino lo quiere así, ni siquiera toca a tu ganado. Al zorro le decimos tiula y al zorrino tiala. El titi es más querido que el zorro o el zorrino. Cuando el zorro se comió tus ovejas hay que mirar la dirección de las cabezas en las que ha dejado, si todas las cabezas se direccionan a la salida del sol eso es bueno, tu ganado va aumentar y si está al lado de la entrada del sol es malo tu ganado disminuirá.

*munayta cuirán, qulqimpis, qulqipás qulqi warkuyukun chayqa pasaq allinpuni.*¹¹ Los abuelos estiman mucho al gato montés que lleva el corral de los animales en su oreja. Asimismo, cuando al felino se le forman bolas en su representa abundancia de dinero.

En el altiplano existe una ceremonia comunal de animales, llamada K'illpa, que es marcar animales, utilizando piel de titis en aretes rústicos para colgar en la oreja de los animales, asegurando la fertilidad y su consecuente aumento. La k'illpa también se hace en Bolivia y Chile. Es de suponer que en periodos Pukara, puquinahablantes, se extendieron hasta el norte de Chile, donde una de las actividades era la ganadería. Al momento de hacer el ritual de la K'illpa se utilizaba un poco del pelo sagrado del titi. Los pastores hacen otra ceremonia la primera semana de agosto de carácter predictiva, que coincide también con las actividades ceremoniales agrícolas, que se llevan a cabo durante este mismo tiempo. Los ganaderos encabezados por el Yatiri o Paqo, se dirigen a una de las montañas sagradas, en la cual, al centro existe una mesa de piedra ceremonial. Es en este lugar donde se hace las quemadas de las ofrendas. El cerco donde se lleva a cabo la ceremonia se llama kachi, lugar de encuentro social y religioso, de diálogo e intercambio entre los tres integrantes de este mundo "pacha": divinidades, humanos y la vida silvestre. *Kachi (termino pukina)* es el lugar donde se hace homenaje a los espíritus de los camélidos, que son las "llawllas" ánimas del ganado, el cual tiene un atado (muy parecida al atado de las "ispallas", que en este caso son las almas de las chacras), compuesto por varios **titis o gatos monteses**, puma, chullumpis y otras aves silvestres embalsamadas y adornadas con serpentinas y billetes antiguos. Tschopik confirma lo mismo en su estudio de Chucuito e indica la presencia de un gato montes disecado a cada costado de la lliclla ceremonial (misa), conocidos como /qulqi hausiri/. Además de estas pieles se coloca

¹¹ Traducción propia: El titi tienen la cancha de ganado en su oreja y por eso el cuida bonito a nuestros animales, su plata también todo un bulto grande de plata se cuelga eso es extremadamente bueno.

garras de puma, todos untados con cebo de llama y todos rociados /t'inkay/ con los dedos (Tschopik, 1968).

En la actualidad las celebraciones a los animales se dan en diferentes fechas. El 24 de junio es de las ovejas, en mayo (trinidad) para las vacas, en diciembre (San Andrés) para llamas y alpacas.

Ahora esbozaremos las relaciones existentes del titi con la agricultura. Las actividades tanto agrícolas como ganaderas empiezan el primer día del mes de agosto. Este día es llamado día de la tierra y su observación por los pobladores es cuidadosa, ya que representa los sucesos que se darán en los próximos meses de la siguiente temporada. Las áreas más cercanas al lago Titicaca están mayormente dedicadas a la agricultura, esto incluye las orillas, penínsulas, islas, etc. Este día los pobladores realizan el ch'allado, en primer lugar, al titi, ya que representa la abundancia de los cultivos. La importancia de la agricultura es muy importante en esta área y han sabido adaptarla a este medio ambiente peculiar del altiplano. Siendo el producto estrella la papa, seguida del maíz, la oca, el isaño, la quinua, la kañiwa, illako, etc. El alma de los

cultivos es la “ispalla”, que representa a todos los cultivos en general. Las ceremonias de las



Figura 41: Sacerdotes andinos subiendo para hacer pago a la Pachamama con los mejores productos.

islas de Amantani, Taquile, comunidad de Llachon muestran sus escenarios para las ceremonias en los cerros más altos considerados apus, donde existen templos del periodo Pukara. En estos lugares se realiza la ofrenda para retener y consentir a la ispalla y para que no se aleje de las comunidades. Una de estas ceremonias se lleva a cabo en febrero coincidiendo con el afloramiento de las papas y los primeros productos. Pero no solamente en esta fecha se hacen ceremonias, sino durante todo el año en fechas estandarizadas para las diferentes etapas agrícolas. Dentro de cada una de estas etapas antes del inicio de cualquier actividad, antiguos habitantes de estas zonas y los actuales, piden permiso antes de salir de su casa al titi para que les vaya bien en su actividad y les brinde prosperidad y abundancia agrícola.



Figura 42: Aun hoy se bendice a los mejores productos agrícolas "ispallas"

En la comunidad de Chucuito se realiza el rito del primer fruto en tiempo de cosecha. Los músicos tocan tonos alegres, porque el momento es feliz. Los huéspedes y la familia del hombre, quien ejecuta el rito, bailan alrededor de la casa y en los campos, llevando en la espalda, envueltos en las mantas de cargar, los productos vegetales perfectos (Tschopik, 1968). Que no solo se llevan a cabo aquí, sino en muchas de las comunidades actuales.

Otra relación existente del titi es con el rayo. El rayo atravez del felino choquechinchay tenía facultades de dominio atmosférico, de ahí que podía llamar o detener las lluvias, el granizo. Aunque esta relación se da más con la culebra y se ahondara al respecto en ese apartado.

Por todo esto se resume que el Titi estaba representando al sol, por lo cual era venerado muy sagradamente, el sol seguirá siendo sagrado en tiempos incas y así seguramente lo fue en tiempos Pukara. Asimismo, cuando se le relaciona con el rayo, tenía facultades de hacer granizar y hacer llover o controlar las heladas. Por otra parte, el Titi representa la abundancia

de la ganadería (llamas y alpacas) y la agricultura (papa, oca, maíz, etc.), así como la fertilidad de los mismos. Hoy en día incluso representa a la abundancia del dinero y la suerte.

2.2. La culebra al Rayo, Fuentes, Ríos

Es momento de explicar la relación existente de la culebra como alma de fenómenos naturales como el rayo. El rayo bajo sus diversas denominaciones en el área andina, también es descrito por los cronistas y estudiado por los científicos dedicados a la cultura andina. En este trabajo es necesario identificar su relación con ánimas que se hacían representar principalmente hablando de la culebra.

El Rayo es muy sacralizado y temido dentro del poblador andino actual y lo fue en periodos inca y pre inca como Pukara. Respecto a la culebra, Acosta manifiesta que representa al rayo, sustentado en que ambos tienen forma zigzagueante. Versión similar tiene Cobo quien manifiesta que cuando truena el relámpago se parece a la figura del Machacuay. En la imagen central de la estela del rayo del museo de Pukara se puede ver claramente un rayo que parte a la chacana, así de esta manera estaría representada por la culebra, por la morfología del rayo y su similitud del recorrido de la culebra. Los pobladores actuales también la relacionan con este fenómeno atmosférico, a veces como hija del rayo. El padre Acosta y Bernabé Cobo nos relatan que, después de Viracocha y el sol, la divinidad venerada era el rayo con facultades de hacer llover, granizar y tronar. Ramos Gavilán confirma que el trueno tenía grandes atribuciones en la región del aire “*lo mismo afirmaban del trueno, diciendo que precedía en la región del aire que causaba los aguaceros y las nieves*” (Ramos Gavilán, 1988 [1621]). El nombre onomatopéyico del rayo es <qhaqya>. Dentro del mundo andino actual persisten las atribuciones que el rayo tiene respecto a la lluvia, el granizo, el trueno. En la actualidad aun han sobrevivido cuentos andinos, en los que se menciona a los fenómenos naturales dañinos para la agricultura y que en palabras de doña Benigna Vargas de 96 años nos dice: “*kimsa*

qillamaqt'akunaqa qasaman, granisuman, wayraman kutipuw kasqanku. Uq kuhumaqt'a granisuman, uq ñausamaqt'a qasaman,"¹² Es por tanto que en el área andina se ve como jóvenes flojos al granizo, a la helada y al viento. Donde muchas veces se la aleja en ceremonias diciéndoles ¡aléjense jóvenes flojos!



Figura 43: La culebra representando a los ríos y al rayo

¹² Traducción propia: Los tres jóvenes flojos se habían convertido en helada, granizo y viento, uno de ellos el cojo a granizo, uno el ciego a helada.

Poma de Ayala indica que los habitantes del área andina hacían ceremonias rituales para alejar estos fenómenos naturales dañinos mediante armas, tambores, flautas, trompetas, campanillas, dando gritos de espanto.

Según Albornoz, el nombre del rayo es *illapa* y los lugares donde cae devienen en *wakas*. Por *illapa* nombraban también a los gemelos, considerados hijos del rayo. Actualmente, estos niños son considerados con dones especiales y generalmente se vuelven *paqos*.

Arriaga nos proporciona otros nombres para el rayo como *libiac* y *curi*. Estos nombres se convierten en apellidos de los niños gemelos. Es de rescatar la palabra “*curi*”, que viene precisamente del idioma Pukina, cuyo significado es Rayo, entonces no es raro ver que a los hijos del rayo se les llame <Kuri>. Poma de Ayala y Calancha indican que el nombre del rayo es Santiago, este último copio a Polo de Ondegardo.

En la actualidad las observaciones al relámpago se hacen de manera sacralizada, en el que el poblador andino observa: cuando los relámpagos producen un reflejo blanco en las nubes, es señal de escasa lluvia. Pero cuando los relámpagos son amarillentos y rojizos, están anunciando aguaceros continuos. Los sonidos continuados y terroríficos de los truenos, indican la intensidad de las precipitaciones pluviales. Cuando los truenos se presentan al amanecer, indican que las lluvias caerán durante todo el día, pero depende del lugar geográfico en torno al lago Titicaca, pues en una península no es igual que en una rivera normal o en una isla o en otro lugar más distante al lago. Cuando el tronar es moderado y suave, indica que las lluvias continúan. Cuando los truenos son sonoros, entrecortados y retumbantes, señalan el cese de las lluvias. En los meses de setiembre y octubre suelen caer las primeras lluvias del año agrícola.

En la actualidad se hacen ofrendas, en esta parte del lago Titicaca, cuando la lluvia deja de caer o cuando las granizadas acechan las chacras, donde los actores directos en esto son el *Paqo*, mujeres que dieron a luz mellizos o gemelos y las ranas. Las ofrendas también se hacían en

periodos prehispánicos tal y como manifiesta Cobo “*Al trueno sacrificaban carneros pintados, para que no faltase el agua; y a otros dioses con otras diferencias*” (Cobo, 1964 [1653]).

Otra de las ánimas representadas por la serpiente son los ríos y fuentes naturales de agua. “*Cosa fue muy usada en todo el Perú, adorar los indios, cerros, piedras, peñascos, arboles, manantiales, y lagunas y cualquiera cosa notable que en los caminos encontraban*” (Ramos Gavilán, 1988 [1621]). Hasta la actualidad aún sobreviven creencias y tradiciones que la serpiente representa a los ríos por su forma de meandros que se da en el altiplano. Por otra parte, los pobladores andinos actuales manifiestan que donde hay una fuente natural es seguro que hay una culebra, que a veces es capaz de cerrar o abrir el paso del agua. Al respecto Garcilaso (1976 [1609]) manifiesta que muchos indios adoraban fuentes caudalosas y ríos grandes por dotarles agua para los cultivos. Los tres momentos de este fenómeno atmosférico se nombraban illapa.

Durante el periodo Inka, la culebra significaba sabiduría y astucia, la cual estaba relacionada con las guerras y los Yachaywasis, así como las conexiones que hacía entre el kaypacha el ukhupacha y el hanaqpacha. Estos últimos agregamos a las cosas que representaba la culebra, para nuestro estudio destacamos y resumimos que representaba en primer lugar al rayo por su parecido en cuanto a su recorrido serpenteante, en segundo lugar, representaba a los ríos por su parecido también en su recorrido formando meandros en esta parte del altiplano, en tercer lugar, a las fuentes naturales de agua.

2.3. El suche al lago

El suche se relaciona directamente con el lago, como su alma principal e hijo. El lago es una de las deidades más importantes dentro del altiplano. Ella genera vida y es la más grande de las paqarinas, es por eso que se tiene mucho respeto a su ánima. Así el pescador depende del espíritu del lago y de San Pedro. Los viajeros y comerciantes hacen sacrificios a las apachetas;

y los pastores propician a los dueños del ganado y tienen hacia san Juan una reverencia especial (Tschopik, 1968).

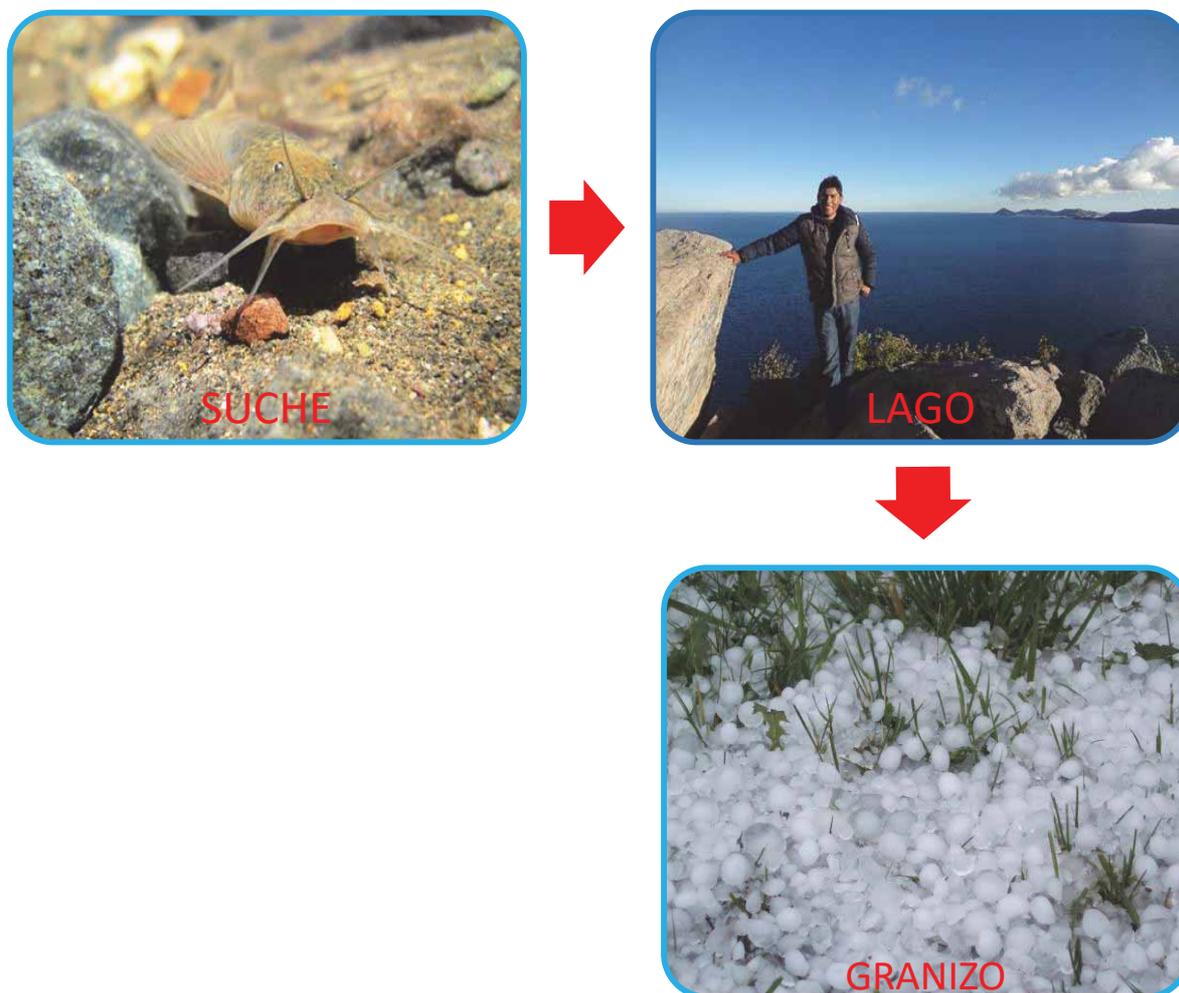


Figura 44: El suche y sus representaciones

Garcilaso es quien mejor manifiesta respecto a los lagos y lo sagrado que eran y que sus pescados representaban ser sus hijas y por consiguiente el ánima, él nos dice refiriéndose al mar que era la Mamacocha del cual los indios extraían una diversidad de peces y que estos pescadores eran habilidosos y diestros en sus menesteres, asimismo estos peces extraídos eran reverenciados y bendecidos cualquiera que fuera el pez, mientras más bella y rara mejor y agrega: *En suma, adoraban y tenían por dios cualquiera otro pescado que les era de mas provecho que los otros*” (Garcilaso de la Vega, 1976 [1609]).

Aparte del grupo étnico de los pukinas, durante el periodo pukara, había otro grupo étnico, es decir los uros. Este grupo étnico compartía algunas de las costumbres y pensamientos con los Pukinas. Una de ellas naturalmente, es el Lago y sus recursos, en la cual tenían peces sagrados además plantas que les eran útiles. *Respondió la india que su dios era aquella laguna que le daba pescado, que comía y el cochucho que se coge en sus orillas y la totora con que cubría su desnudez y sus raíces le servían también de sustento* (Ramos Gavilán, 1988 [1621]). Esto sucedía en una de las tantas comunidades del Titicaca.

La lluvia o su ausencia puede ser también fuente de ansiedad, aunque con frecuencia se cree que la lluvia tiene que ver con los espíritus o las almas de los muertos (Tschopik, 1968). Esta ansiedad llevo a hacer ofrendas y ceremonias al sol, al rayo, pidiendo ayuda a las hijas del lago. Por otro lado, esta misma ansiedad, hacía que se especialicen cada vez más para afrontar situaciones críticas.

Asimismo, ya manifestamos en la parte de la identificación, que el suche estaba relacionado con los ríos y que los naturales los consideraban hermanos suyos y eran sagrados. Y que el pez más sagrado que tenían los habitantes cerca al lago era el Suche. Existían otras especies que también eran consideradas hijas del lago. Esto no solamente en esos tiempos si no que en la actualidad entre los pobladores actuales aún persiste la idea que el suche es el alimento sagrado y que es un privilegio comer Suche. Lamentablemente esta especie está extinguiéndose junto con otras especies del Lago Titicaca debido a la presencia de la Trucha y el Pejerrey que son carnívoros voraces.



Figura 45: Parafernalia ritual para el pago a la Mamaqucha

En Chucuito el espíritu que envía el granizo, es considerado como malévolo, aunque no como demonio. Creen que este espíritu reside en la isla de Amantani, en el Lago Titicaca, y a veces se refieren a él como a *hank'o q'awani achachila* (Tschopik, 1968), viaja con las almas de los bebés abortados, niños no bautizados y huérfanos para vengarse de sus padres.

Para ahuyentar al granizo como ya se dijo existen diferentes formas como la de la comunidad de Chucuito, quienes conocen diferentes actos para contrarrestar el granizo, Queda muy confundido cuando se hace ondear en su dirección la falda de una mujer y se asusta si se toca las trompetas de cuernos de vaca (*pututu*). Si a una vasija incandescente se le echa ají o huesos de pescado, el humo picante puesto en su dirección hace retroceder las piedras de granizo que se arrojan al fogón mientras que los indios gritan: *pasa espíritu de granizo* (Tschopik, 1968).

En cuanto a las referencias etnográficas en las cercanías del Lago Titicaca (Taquile), los pobladores manifiestan que el suche es un buen pronosticador de la lluvia y de las caídas del granizo, donde sus huevos son indicadores (explicadas más abajo en los diseños circulares). Asimismo, que hay bastante en el mes de febrero. En la actualidad se sigue representando a este animal en la iconografía textil de la isla de Taquile, la cual seguramente sobrevivió desde tempranos periodos prehispánicos.

2.4. La rana a la hija de la lluvia, del agua, del lago

La rana tiene una relación directa con la lluvia, con el agua y el lago. Su participación es también como la de señalero.

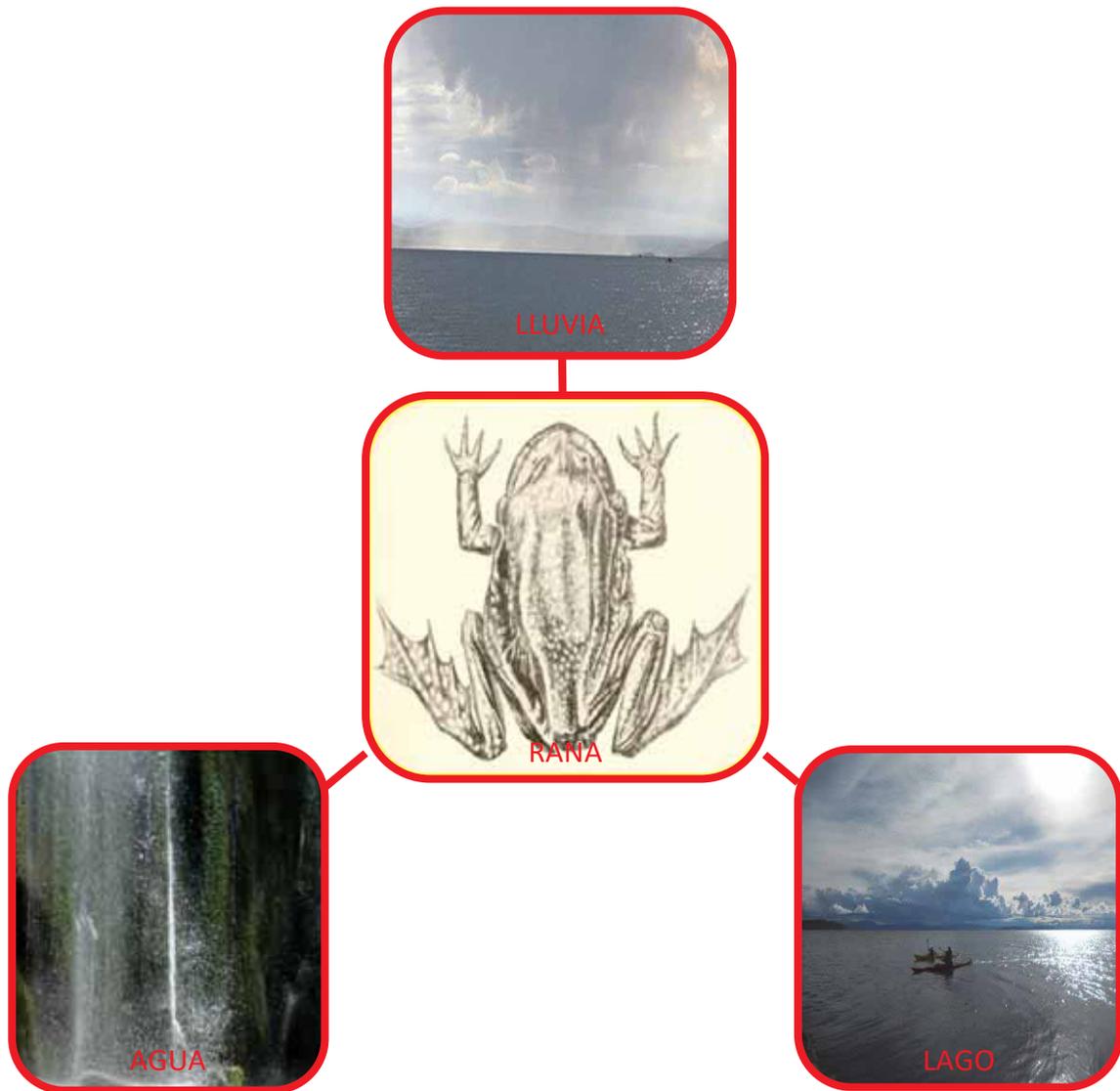


Figura 46: La rana y sus representación a la lluvia, al agua y al lago.

Se mencionó que la rana es requerida para ceremonias de pedido de Lluvia, donde los campesinos atrapan un par de ranas para llevarlas a la cima de los cerros para que puedan llamar la lluvia. Las adornan con serpentinatas y las bendicen con vino y amarran en una olla especial para esta ceremonia y las dejan ahí en el cerro. Si las ranas han desaparecido los pobladores interpretan que seguramente lloverá, pero si sucede lo contrario y encuentran a la rana todas muertas y secas se tendrá que hacer de nuevo y mucho más elaborado.

Las ceremonias que tenían los incas y pucaras para hacer llover, son aun practicadas en el área altiplánico. La lluvia siempre está asociada con lagos y ríos, con los picos de los cerros, y con las ranas o sapos en momentos de extrema sequía, como lo ocurrida entre 1939.

Cuenta Tschopik que durante los años 70 aún se realizaban de manera frecuente estas actividades en el altar del cerro Atoja de Chucuito. Consiste en la colocación de agua, plantas acuáticas y la rana en los ojos del altar, cuando las ranas croen, el padre atoja enviara la lluvia. Asimismo, el rito para hacer llover, realizado en forma irregular, y solo en periodos de extrema sequía, tiene una orquesta especial de músicos que tocan sikos y tambores y una música propia, la canción de la rana, los músicos acompañan al mago al lago Titicaca en balsas, en donde deposita ofrendas y recoge ranas. Luego suben al cerro atoja mientras las ranas se depositan en los ojos del altar, los presentes cantan la canción de la rana y rezan para que llueva (Tschopik, 1968). Estas canciones se cantaban en todo el altiplano y naturalmente se venían practicando desde la época de los Pukaras. Aunque el clima del altiplano es bastante impredecible, los ritos que propician la lluvia, se realizan únicamente en tiempo de extrema sequía. Al igual que en otras comunidades la rana es el animal favorito para esta ceremonia y el más indicado.

El sapo se relaciona con la agricultura, especialmente la papa. Como señalero su participación radica en el color de la epidermis, así como el tamaño y forma al momento de su aparición.

2.5. El anillo en relieve y los diseños circulares al huevo, al ombligo, a la fertilidad, al granizo y gotas de lluvia

Otro de los elementos infaltables es el anillo de relieve en casi todas las imágenes serpenteantes, que estamos analizando. Como ya se dijo representa el agua en forma de burbuja, hipótesis propuesta por Valcárcel.

Por otro lado, en la actualidad se tiende a observar los huevecillos de suches en algunas comunidades del Lago Titicaca. Por ejemplo, el Señor Alejandro Flores de la isla Taquile respecto al diseño del suche en sus tejidos dice: *“este pescado es Suche o Challwa y pronostica. El suche los antiguos lo han visto, yo no lo he visto. Mi abuelo me contaba que antes en todo sitio de la isla había Suche. Los suches había sabido amontonar piedra ch’iñi y piedra blanca para que granice. Con eso habían sabido pronosticar el año”*. Como puede leerse en este relato los animales en el mundo andino ayudan a pronosticar cosas que van a suceder, como es el clima, la lluvia, etc. Es por eso que este diseño circular podría representar huevos de pez o de anfibio o de reptil. Además, es aquí donde empieza la vida, es decir en los huevos que poco a poco van desarrollándose hasta que nace un nuevo ser vivo. Por otra parte, también podría representar el ombligo, que es el lugar de origen cuando nacemos. En este mismo lugar nos alimentamos antes de nacer y respirar por primera vez.

Los pobladores de Taquile aseguran que el suche amontona piedras blancas que significan o es un indicio que va a caer granizada. Asimismo, agregan que cuando el suche ponía bastantes huevos era para que llueva. Observando estos huevos el poblador podía saber si va a llover o va a granizar. También es preciso agregar la posición del suche y sus huevos respecto al nivel del lago. Si los suches subían mucho más cerca de las orillas, se interpretaba que iba ser un año de lluvias y si, por el contrario, el suche retrocedía a niveles profundos, indicaba que sería un año con sequías. En consecuencia, el poblador debía estar preparado, gracias a los pronósticos de los huevos de los suches. Respecto a este caso del lago Titicaca el suche no es el único animal que ayuda en la observación del tiempo y del clima (sobre todo de las lluvias que caerán). También existen otros animales como patos, leqechos, q’echicho del lago, algas, etc.

Las granizadas en el área del Titicaca son frecuentes, pero a la vez son dañinas para la agricultura, como ya se expuso, que el rayo tenía la facultad de dominar su aparición. Aquí se

quiere explicar que la granizada se produce por temperaturas frías y a medida que va cayendo se va convirtiendo en una gota circular que se congela. El caso de las gotas de las lluvias es lo mismo, con la diferencia que estas no se congelan. De lo anterior podemos decir también que existe la posibilidad que los diseños geométricos circulares que aparecen en la espalda de la criatura serpenteante puedan relacionarse con el granizo o las gotas de lluvia, del cual los suches son los mejores pronosticadores dentro del lago. Agregando la hipótesis, que también al mismo tiempo, representan los huevos del suche, que no solo sirve para pronosticar las granizadas y la lluvia, sino también representan la fertilidad, que está muy relacionada con el ombligo humano, que es de donde se inicia la vida.

En resumen, estaría representando la fertilidad y la reproducción y origen de la vida de todo organismo viviente, que los Pukara muy bien habrían conocido.

Cuando va caer granizada semanas o días antes en la franja circunlacustre, los "liqi liqis", los "huamans" y las "pakas" bajan de la cordillera y se dirigen hacia el lago, en busca de refugio para no ser abatidos del terrible golpe de la granizada. Por otra parte, la gaviota posiciona su cabeza hacia arriba al momento de caer la granizada. La fuerte insolación antes de la precipitación pluvial, es señal de la llegada de una fuerte granizada. Además, se identifican claramente los diferentes tipos de nubes que juegan sobre el Lago Titicaca. Cuando el cielo azul se oscurece repentinamente por nubes en forma de ovillos de algodón con base negroide, es indicio de la caída de una fuerte granizada, es en este momento que los delegados empiezan a quemar o reventar cohetones para ahuyentar al flojo hijo cojo. En tiempos Pucara e Inca se utilizaban los Pututos.

3. INTERPRETACIÓN ICONOGRAFICA DE LA ESCENA ANALIZADA

3.1. SIGNIFICADO Y SIMBOLISMO DE LAS ESTELAS Y MONOLITOS RELACIONADOS A LA IMAGEN

En los artefactos y monolitos recuperados en las investigaciones arqueológicas (la cerámica, los monolitos y posiblemente textiles producidos por la sociedad Pukara entre 200 a.C. y 200 d.C.) son identificables ciertos rasgos formales y decorativos propios del “estilo Pukara”; estos elementos característicos han sido estudiados y descritos sistemáticamente por diferentes autores. Estas litoesculturas adquieren significado y simbolismo como consecuencia de su uso y a partir de su propio proceso de manufactura. El material del cual estaban hechos era la piedra, en consecuencia, podemos deducir, que fueron considerados materiales sagrados. Además, este soporte no se degrada fácilmente en el tiempo, como si sucede con los textiles.

En las edificaciones Pukara, el material usado era la arenisca, que procedía de lugares distantes, donde no los había. Más tarde durante el periodo Tiahuanaco, se empezó a usar la andesita. La piedra fue considerada materia prima muy particular por los constructores altoandinos, extraída de las laderas de los cerros sagrados. En tiawanaco, los artesanos aprendieron a extraer y esculpir la andesita.

Ahora es preciso explicar cómo pudo empezar el uso de la roca para propósitos divinos. Durante el periodo formativo temprano, el culto a estos litos era rudimentario, eran simples piedras (rocas madre). En la actualidad los pobladores agricultores y ganaderos, casi siempre tienen una piedra sagrada dentro de una “chacra”, la cual está encargada de cuidar, velar por el bien de las plantas cultivadas, donde se hace el “cha’llado” o “t’inkado”, antes de comenzar con la actividad agrícola para pedir permiso de la Pachamama. Estas piedras, consideradas divinidades o wakas, resaltan dentro de la chacra. Estas wakas tenían diferentes facultades por

las que fueron veneradas como se lee en el siguiente extracto “*a unas iban para que hiciesen llover, a otras para las sementeras que crezcan y granen, a otras para que las mujeres se emprenden; y así para las demas cosas.* (Santillan, 1968 [1563])”. Durante el formativo temprano, se iniciaba el culto a estas piedras, veneradas para el cuidado, buen crecimiento y producción de plantas y animales, así como para la lluvia. En esta etapa se estaba domesticando la papa, la quinua y los camélidos. La actividad ganadera y agrícola, como el inicio del culto a estas wakas iban a la par.

En el periodo formativo medio, algunas de las simples piedras devienen en saywas o wankas, es decir monolitos. Prueba de este cambio es la aparición de los primeros templos del periodo Qaluyo, donde el significado de estas wakas se volvía más compleja. Mas tarde en el periodo Yaya – Mama, es aún más el nivel de complejidad y los monolitos adquieren iconografía compleja. El periodo estaba conformado por cuatro elementos fundamentales: templos o patios hundidos, parafernalia ritual, esculturas líticas e iconografía sobrenatural (Chavez S. J., 2004). Por otra parte, los otros proto monolitos rudimentarios “*saywas*” y las piedras aún seguían siendo venerados, continuando hasta nuestros días. Al respecto Arriaga nos ilustra: “*Chichic o huanca llaman una piedra larga que suelen poner empinada en sus Chacarar, y la llaman tambien Chacrayoc, que es el señor de la chacara, porque piensan que aquella chacara fue de aquella huaca, y que tiene a cargo su aumento, y como a tal la reverencian, y especialmente en tiempo de las sementeras le ofrecen sus sacrificios* (Arriaga, 1968 [1621]).” En este pasaje encontramos la palabra “Chichic”, que posiblemente sea voz pukina, pero falta hacer un análisis de corte lingüístico. En la actualidad es conocida con el nombre de *saywa*, razón por la cual usamos el presente termino en este trabajo. Seguidamente Arriaga manifiesta que efectivamente eran los guardianes de las chacras y aparte tenía la función de su fructificación y que estaban siendo reverenciadas en la misma Chacra.

Durante nuestro periodo (formativo tardío) el significado y simbolismos de los monolitos adquieren más valor, relacionada a cultos y observación del sol en pro de la agricultura y ganadería. Esta vez no solo habría recibido cultos, sino que habría adquirido funciones de observación medioambiental, ligadas al movimiento del sol y observados a través de las sombras que producen. La gradiente que tienen algunos de estos monolitos en una de las esquinas superiores, estarían confirmando la función del monolito para observar mediante proyecciones de sombras, las inclinaciones de solsticio y equinoccio, las cuales son totalmente importantes en el proceso agrícola de las chacras para saber cuándo empezar con el cultivo y sus procesos como los aporques o la finalización. Palao, ilustre andinista, está realizando la observación del sol a través de un simple tronco vertical, que proyecta las sombras y hay un día en el año en el que a las once y media del día no produce sombra alguna, el cual es algo fascinante ya que concordaría con los monolitos geométricos que fueron plantados en el suelo, pero estos son aun conjeturas que deben llevar un estudio comparativo y observación más acuciosa para su demostración y posterior contrastación.

La posición de estos monolitos dentro de los templos hundidos, habría tenido este especial posicionamiento norte - sur y este – oeste, para su observación. Los monolitos de dos caras estarían representando el principio de complementariedad (masculino - femenino), que es muy característico en el mundo andino. Las crónicas (Arriaga, 1968 [1621]) y algunos datos de investigadores interesados en esta área, indican que estos monolitos tenían dos caras: una de varón mirando hacia el este y la otra de mujer mirando hacia el oeste. Esto probaría su función religiosa y además de observatorio dentro de los templos hundidos.

3.2. LA PRODUCCIÓN DE LOS DISEÑOS ICONOGRÁFICOS “IMAGEN SERPENTEANTE”- LOS PAQOS Y LOS PICAPEDREROS (ARTESANOS)

Ahora se expondrá sobre los personajes que participaron en la elaboración de estos monolitos, tanto el soporte lítico como la producción iconográfica y por otro lado los encargados de su cuidado y observación.

En periodos Pukara probablemente solo existía una elite sacerdotal, aunque estas afirmaciones podrían ser negadas por el carácter comunal que presentaban las sociedades anteriores a Wari, Tiwanaku e Inca, sea cual fuese el caso no cabe duda que existía una cierta organización por lo menos para la elaboración, la observación y el cuidado de estos monolitos.

En el periodo inca la cerámica y su iconografía se exhibía en ceremonias de reciprocidad para garantizar y afirmar su autoridad. Suponemos que lo mismo estaba ocurriendo en Pucara y Tiawanaco, pero dirigido a los sacerdotes. El acceso a lugares sagrados no era tan restringido (Janusek, 2010). Al contrario, se alentaba la participación de la población para afianzar el poder teocrático de los sacerdotes.

Los medios de organización empleados en la producción de monolitos, su calidad técnica; su carácter religioso, evidenciado por su presencia en espacios rituales, evidencian que su elaboración recaía en un grupo particular de artesanos, encargados de esculpir estos monolitos. El acto de transformar la piedra en una escultura, otorga al tallador un carácter especial dentro de la su sociedad. La obra de arte, creado por el artista tallado, cobra vida y en consecuencia deberá recibir ofrendas cada vez que lo requiera, siempre en orden y respeto con el mundo andino. Por lo tanto, ahora el tallador poseía ahora el don de crear, dar vida, que en quechua es *kamay*. La provision de la materia prima, pudo haber sido realizada por los mismos picapedreros o por otras personas. La iconografía, que en ella iba ser tallada, tenía como fuente a los sacerdotes y a los textiles. En cuanto a la primera fuente, es decir los sacerdotes, autores intelectuales, daban las órdenes del tipo de iconos a ser tallados en los monolitos y ellos conocían el significado de cada uno de estos motivos, que iban a ser tallados en la piedra, sus

conocimientos superaban a la de los artistas talladores. En cuanto a la segunda fuente, los textiles no se conservan en el área lluviosa del Altiplano, pero existía una relación iconográfica textil – cerámica – lítica, al menos así nos lo confirma Conklin, analizando un textil Pukara de proveniencia costera. Razón por la cual, sospechamos que los Pukara eran muy buenos tejedores, amparados en parte por los relatos cronísticos, cuando manifiestan que solo los Capachica, como mejores tejedores en el tawantinsuyo, tenían el honor y autorización de producir ropas para la realeza inka.

Pukara era una sociedad teocrática, dirigida por sacerdotes, que en quechua se traduce como /paqu/, mientras en pukina es /umu/. “... los magos, a quienes ellos llaman Humu, Layca o Auqui, que de ordinario tenían pacto con el demonio y por medio de estos les daba los vaticinios y respuestas...” (Ramos Gavilán, 1988 [1621]). La palabra /umu/ es correspondiente de /paqu/ en quechua, mencionada por Ramos Gavilán, quien escribió en un espacio social de lexicología pukina. Para devenir en paqu las personas deben ser tocados sucesivamente por dos rayos, de los cuales, el primero lo mata y el segundo lo vuelve a la vida, información contenida, tanto en las fuentes etnográficas, como etnohistóricas. Por otro lado, Polo nos refiere que cuando un niño nace en un día que truena, se considera hijo del rayo y consecuentemente deviene en sacerdote, pero también poseen habilidades curativas. Otra forma de volverse sacerdote es de padres a hijos, es decir de generación en generación. Los sacerdotes de la elite Pukara tenían conocimiento sobre los fenómenos naturales y la sucesión del tiempo, por lo que crearon un calendario agrícola y ganadero como la temporada de lluvias, de cosechas, de apareamiento y que animales señaleros daban indicios de los mismos. Estamos frente a los científicos pukaras quienes tenían conocimientos epistemológicos sobre el cosmos andino y gracias a estos conocimientos la gente común les respetaba, pero perderán credibilidad en momentos inexplicables como los ENSOs, y a causa de estos trastornos, corrían el riesgo hasta de perder la vida. El cronista Santillán corrobora lo que estamos diciendo, ya que él dice que

cuando la lluvia se ausentaba o se presentaban heladas y granizadas, buscaban la causa y se recurría a los sacerdotes para los rituales correspondientes. La acumulación de sus conocimientos se diseñaba en iconos de imagen natural y sobrenatural, pero tan magna obra era encargada a los artistas picapedreros.

La producción de los diseños iconográficos estaba a cargo de talladores especializados y conocedores de las herramientas necesarias y de la percepción estética que iban a plasmar en la roca. No siempre sabían el conocimiento total del pensamiento y conocimiento del Cosmos andino, donde los Paqos si serían conscientes de tales cosas. En el campo del proceso del tallado el sacerdote y el artista conocían los modelos, los elementos geométricos, los iconos, o la imagen en general, copiados a veces de textiles y quizás de cerámica también.

3.3. FUNCIÓN DE LA IMAGEN SERPENTIFORME ANALIZADA Y SU SIGNIFICADO HASTA LA ACTUALIDAD EN LA MENTALIDAD BÁSICA DE LOS POBLADORES DEL ÁREA NORTE DEL LAGO TITICACA

Para entrar en el intento de entender y comprender la “Personalidad” o “el retrato mental” que poseía la sociedad Pukara, en esta sección se procede a poner en práctica la intuición sintética, que es necesaria para descubrir el significado intrínseco esencial que esconde la presente imagen objeto de estudio, Asimismo acepto que esta intuición pueda tener riesgos por lo que procurare ser lo más objetivo y modesto posible, pero a mayor base teórica y fundamentos, mayores posibilidades de sobrellevar estos riesgos.

Los procedimientos pre iconográficos (descomposición e identificación de la significación fáctica y de la significación expresiva a partir de la imagen serpentiforme) y la significación iconográfica (identificación y relación del personaje entre sí mismas y entre los acontecimientos y expresiones extraídas a partir de la imagen serpentiforme), hacen posible la revelación de la mentalidad básica de la sociedad Pukara, la clase social que hizo los monolitos,

el pensamiento religioso y filosófico muy estrechamente relacionado con el medio ambiente que lo rodeaba, matizada por una “personalidad” típica de la sociedad Puquina altiplánica y resumida en la imagen serpentiforme. Esta “personalidad”, está condicionada por la pertenencia temporal al periodo Pukara, por sus antecedentes sociales en la tradición religiosa Yaya – Mama, en sentido histórico al periodo Pukara, con un modo singular de considerar la realidad que lo rodeaba junto con sus lagos ríos, animales, cerros, el firmamento, fenómenos atmosféricos, los cuerpos celestes, al cual podríamos resumir en un pensamiento filosófico único, diferente al occidental.

Muchas veces, el área del altiplano es considerado como un lugar inhóspito, que hubiera sido imposible que se desarrollaran grandes civilizaciones en él, esto desde una mirada occidental y pensamiento europeísta. Incluso muchos personajes relacionados con la ciencia tildaron a los habitantes actuales, tanto aymaras como quechuas, de inútiles y con baja capacidad craneana y que la raza blanca era superior y quizás solo los incas tenían gran capacidad craneana, todo lo cual es en absoluto absurdo y falso. Peor denominación y marginación racista tuvieron los Uros, tildándolos de flojos, que vivían como animales. Para el poblador andino actual, el altiplano no es un lugar inhóspito para nada. Al contrario, es feliz con su entorno. Sabe exactamente cuándo empezaran las lluvias, cuando comenzara a helar, y si se presentan inclemencias climáticas su explicación está en que algo se hizo mal. Creemos que el comportamiento de la sociedad pukina Pukara no fue diferente. Al contrario, muchas características de este comportamiento sobrevivieron, sincretizadas con la religión católica.

La sociedad pukina pukara sucede a Qaluyo y Yaya – Mama y precede a Tiawanaco, qollas e incas (todas ellas de habla pukina). Sus pobladores habitaban el norte del Lago Titicaca, pero no eran ajenos a los contactos que tenían con los pukinas del sur del Lago (mas tarde devienen en Tiawanaco) y con el grupo étnico Uro, con quienes compartían el lago. A estos dos grupos

étnicos Poma de Ayala (1980 [1615]) los menciona como “puquinacolla urocolla” que tenían la divinidad Titicaca en la laguna Pukina. Polo de Ondegardo (1916 [1571])” agrega que los pukinas hacían deformaciones craneanas para distinguirse como grupo étnico. Los conocimientos científicos y tecnológicos los adquirieron de sus predecesores Yaya – Mama, Qaluyo e incluso desde el pre cerámico. Esta sociedad se sustentaba en la agricultura y la ganadería, complementada aun por la caza, recolección y pesca en el Lago Titicaca, aunque estas últimas actividades realizadas principalmente por sus vecinos Uros. Sus pobladores rendían culto a sus divinidades, como el Titiqaqa mediante los Umo, a inicios del cultivo, en agradecimiento a la producción agrícola, etc. El producto principal de los Pukara era la papa (domesticada por sus antepasados junto a los camélidos). La papa se cultivaba en los camellones en lugares planos y húmedos cercanos al lago, en las terrazas de las penínsulas e islas, en lugares alejados al Lago en lagunas artificiales. Los camélidos eran pastados en grandes pampas de pastos naturales que el Altiplano poseía. En fechas diferentes rendían rituales, tanto a los camélidos, como a los cultivos. El *leopardus jacobitus*, representante terrenal del sol, era respetado, por lo que, los pobladores procuraban tener una pirwa en sus casas para tener abundancia de chacras y animales o para pedirles buena suerte.

En este periodo no existió una élite gobernante a excepción de los sacerdotes, ausencia que es aún más notoria durante la tradición religiosa Yaya – Mama. Caral fue un centro ceremonial, donde acudían personas de diferentes lugares, pero solo en determinadas fechas (Vega-Centeno, 2006) y no fue una ciudad como dijeron en un inicio. Los templos Pukara también eran frecuentados en fechas especiales, no tenían habitantes, a excepción de los sacerdotes. Una ceremonia principal se desarrollaba los primeros días de agosto y el otro en el solsticio de invierno. A estas ceremonias acudían en lo posible, porque podían pedir sus deseos al Dios sol. Para esto, llevaban consigo ofrendas y al mismo tiempo se llevaban a cabo ferias, donde podían intercambiar productos.

Por otro lado, en momentos de escasas de lluvia o inundaciones prolongadas, recurrían a los templos hundidos, donde se encontraba el Tititqaqa, qoa principal, para pedir el cese o aumento de lluvias. Una de las cosas más importantes era el agua, recurso vital sin el cual no cosecharían los cultivos, tampoco saciarían la sed de los animales y de los hombres mismos. Las ceremonias también eran dirigidas al rayo *Kuri* que hacía caer la lluvia e imperaba sobre las plantas para que broten de una vez y no estén escondidas bajo el subsuelo. Los hijos sagrados del rayo (mellizos o gemelos, personas sobrevivientes al contacto electrificante del rayo) imploraban a su padre rayo lluvias o cese de lluvias.

Las adversidades del medio ambiente hicieron que los seres humanos se adapten a su medio. En esta perspectiva estas sociedades empezaron a forjar una fuerte identidad étnica de cooperativismo mutuo para hacerle frente a las adversidades, unidos por una divinidad común (entre ellas el sol), donde el ser individual y autónomo no existió (principio de complementariedad). La filosofía Pukara estaba integrada por divinidades, animales, plantas y el propio ser humano. Los humanos, a través de sacerdotes, hacían ofrendas a las divinidades “qoas”, entre ellos los monolitos, y estos retribuían en buenas cosechas y protección en caso de desastres, mientras los animales predecían las lluvias o las cosechas.

Alrededor de los 200 d.C. ocurrió un fuerte ENSO (Williams, Santoro, Smith, & Latorre, 2008), lo cual provocó fuertes inundaciones. Los pobladores inmediatamente hicieron ofrendas al qoa principal, pero las aguas no cesaban y las inundaciones arrasaron con los cultivos. Esto provocó que los sacerdotes perdieran credibilidad junto con las divinidades, quienes fueron castigados, incluso sacrificados, prueba de ello es el ritual de destrucción intencional de la estela de Arapa. Debido a estas hambrunas prolongadas, desarrollaron tecnologías de conservación de los cultivos y de la carne (charqui y chuño), a crear y asentarse en terrenos de cultivo alternativo (control vertical de pisos ecológicos). Este ENSO además de provocar el colapso de la cultura

Pukara, generó movimientos de personas que comenzaron a emigrar en busca de mejores tierras. Mucha gente comenzó a enrumbarse en diferentes direcciones, pero dos habrían sido las direcciones y destinos principales. Una se dirigió hacia el norte hasta por lo menos Chumbivilcas en Cusco, la prueba está en los monolitos Pukara tardíos. Otro grupo se dirigió al sur, llevándose una parte de la estela de Arapa hasta Tiwanaku y coadyuvaron en el surgimiento del futuro centro religioso ceremonial del mismo nombre, donde la mujer cobra importancia y deviene en sacerdotisa, reemplazando a los sacerdotes varones, quienes habían perdido credibilidad. Este fenómeno volvería a manifestarse en el ocaso de Tiawanaco.

CONCLUSIONES

Este trabajo intenta poner en relieve lo importante que son las imágenes iconográficas de las esculturas pétreas Pukara como fuente de información sobre el pensamiento básico y la personalidad representada en la imagen serpentiforme de la sociedad Pukara. A partir del análisis de este motivo reproducido, fue posible explicar que los diseños sobrenaturales ofrecen una vía directa para el reconocimiento de las actividades y pensamientos sociales detrás de una simple imagen en tiempos preincaicos representados esculturalmente. Cabe manifestar que la presente investigación no se basó estrictamente en el método iconológico, se agregó la información contextual de los monolitos. Los monolitos Pukara reúnen una serie de esculturas pétreas de excepcional calidad distribuidas ampliamente en el territorio Pukara, con notoria predominancia en el altiplano, al norte del Lago Titicaca (Chumbivilcas). Los antecedentes iconográficos remiten a la tradición religiosa Yaya –Mama y naturalmente a Qaluyo con relaciones de contacto con Chavín y Paracas, cuya ubicación temporal de la imagen estudiada determina un eslabón entre la Tradición religiosa Yaya-mama y Tiahuanaco. Expuesto lo anterior podemos extraer las siguientes conclusiones generales:

1. Los principales temas que la iconografía Pukara trata en los monolitos encontrados en el altiplano del Titicaca y otras regiones fuera de este ámbito son: El tema de la cara con apéndices rayados; el camélido; el búho; el hombre felino; los motivos de la cabeza humana, brazo y cuerpo cortados; la imagen serpentiforme con cabeza de felino; el guanaco y el ave; el felino; el hombre alado. El principal tema tratado en la iconografía de los monolitos Pukara, es la imagen serpentiforme. La mayoría de los monolitos se encuentran en el sitio Pucara, donde existen templos semisubterráneos, en el cual se les veneraba y rendía culto en el campo agrícola y ganadero, vinculados a ceremonias de pedida o cese de lluvias, así como para cualquier otra necesidad.

2. Los motivos, elementos y diseños que se identifico en la escena con imagen central serpentiforme son: un cuerpo serpenteante, cabeza de felino, anfibios claramente diseñados, renacuajos de los anfibios, anillos en relieve, diseños iconográficos como rombos, diseños ajedrezados, cuadrados, todas ellas con expresiones sobrenaturales a la vista del espectador. De las dieciséis cabezas la mayoría tienen ojos elipsoidales, la boca y la nariz. Entre los ojos y las cejas se ve un saliente generalmente tallado en bajo relieve. Los cuerpos son por lo general ligeramente ondulados. Adicionalmente se presentan anfibios a veces dentro de un rombo y a la vez llevando otro rombo sobre su espalda. Los rombos presentes portan un anillo en relieve y criaturas serpentiformes a manera de renacuajos. Se encontró dos portadas de triple jamba. También aparecen aves mitológicos. También está presente la clásica cruz ajedrezada, iconos zigzagueantes y una especie de flecha aparecen ocasionalmente.
3. Gracias a las crónicas y fuente oral, tomada de campesinos del norte del Lago Titicaca, se identificó los siguientes personajes: el gato andino, la serpiente, el suche, los anfibios, la lagartija, aro en relieve, signo escalonado, rombos, portadas y figura zigzagueantes. La lingüística y las fuentes anteriores, ayudaron a definir la representación del titi al sol y este personaje como sol tenía relación con el rayo y representaba la abundancia de la ganadería y la agricultura, así como la fertilidad de los mismos. La culebra representaba al rayo y tenía relación con los ríos y las fuentes de agua. El suche era el alma del lago, como pez mayor. La rana tenía una relación con la lluvia, el agua y el lago, considerada como hija de la lluvia y el sapo a la papa. El aro en relieve representa la fertilidad, reproducción y origen de la vida. Los rombos, representaban al Lago.
4. Estos monolitos adquirieron significado y simbolismo, debido a su uso y proceso de manufactura, evolucionando de una simple piedra a un monolito con iconografía

relacionado a cultos y observación del sol en pro de la ganadería y la agricultura, posicionados al centro de los de los templos hundidos. Su producción estaba a cargo de artesanos especializados por mandato de los sacerdotes, conocedores de la iconografía a ser tallada y copiado de textiles o cerámica. La sociedad pukina Pukara, se emplazó en el norte del Lago Titicaca junto a sus vecinos “Uros”. En el día a día sus pobladores se dedicaban a la agricultura y ganadería, pendientes de la ausencia o presencia de la lluvia. En caso de ausencias recurrían a los sacerdotes para el ritual correspondiente al sol “Titiqaqa” en los templos hundidos. Durante las diferentes fechas del año estaban pendientes del comportamiento de los animales y plantas silvestres, así como de los fenómenos naturales. Alrededor del 200 DC hubo inundaciones prolongadas, seguida de sequias, que arrasó con los cultivos y los animales morían. Inmediatamente hicieron ofrendas al sol en los templos, mediante los sacerdotes. Pero pronto, empiezan a increparlos por las anomalías climáticas, llegando al extremo de castigarlos y sacrificarlos en rituales de destrucción, provocando migraciones hacia diferentes direcciones, entre las que destacan uno al sur y otro al norte.

BIBLIOGRAFIA

- (s.d.).
(Jesuita), A. (1968 [1594]). *Relacion de las Costumbres Antiguas de los Naturales del Peru*. Madrid: Ediciones Atlas.
- Acosta, J. d. (1954 [1590]). *Historia Natural y Moral de las Indias*. Madrid: Ediciones Atlas.
- Albornoz, C. (1967 [1584]). Instruccion para destruir todas las guacas del Peru y sus camayos y haciendas. Em P. Duviols, *Un inedit de Cristobal de Albornoz: la instruccion para destruir todas las guacas del Peru y sus camayos y haciendas* (pp. 7-39). Paris: Journal de la Societe des Americanistes 56 (1).
- Aldenderfer, M., & Klink, C. (2005). A Projectile Point Chronology for the South-Central Andean Highlands. *Advances in Titicaca Basin archaeology - 1*, 25-54.
- Antunez de Mayolo, S. (1983). *La prevision del clima en el Sur del Peru (Cusco-Puno)*. Cusco: Evolucion y Tecnologia de la cultura andina.
- Arriaga, P. J. (1968 [1621]). *Extirpacion de la Idolatria del Piru*. Madrid : Ediciones Atlas.
- Avila, F. d. (1987 [1598]). *Ritos y Tradiciones de Huarochiri del siglo XVII (Dioses y Hombres de Huarochiri)*. Lima: Taylor, Gerald, Ed.
- Barraza Lescano, S. (2012). *Acilas y Personajes Emplumados en la Iconografia Alfarera Inca: una Aproximacion a la Ritualidad Prehispanica Andina*. Lima: Pontificia Universidad Catolica del Peru.
- Bennett, W. C. (1948). A revised sequence for the south Titicaca basin. *Memoirs of the Society for American Archaeology, No 4*, 90-92.
- Bouysse-Cassagne, T. (2010). APUNTES PARA LA HISTORIA DE LOS PUQUINAHABLANTES. *BOLETIN DE ARQUEOLOGIA PUCP N. 14*, 283-307.
- Briones, G. (1996). *Epistemologia de las Ciencias Sociales*. Bogota: Instituto Colombiano para el Fomento de la educacion Superior, ICFES.
- Burger, R., Chavez, K., & Chavez, S. (2000). Through the glass darkly: Prehispanic obsidian procurement and exchange in southern Peru and northern Bolivia. *Journal of World Prehistory 14 (3)*, 267-362.
- Cabello Valboa, M. (1951 [1586]). *Miscelanea antártica: Una Historia del Peru Antiguo*. Lima: Instituto de Etnología, Facultad de Letras UNMSM.
- Calancha, A. d. (1974 [1638]). *Cronica moralizada del Orden de San Agustin en el Peru, con sucesos egemplares en esta Monarquia*. Lima: Ignacio Prado Pastor.
- Castillo, L. J. (1989). *Personajes Miticos, escenas y narraciones en la iconografia Mochica*. Lima: Pontificia Universidad Catolica del Peru Fondo Editorial.
- Cayuela Bellido, B. (2013). *Tradiciones y Transmision Iconografica en el arte altomedieval - la iconografia del sacrificio de Isaac en el arte hispanico (siglos VII al XII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona (tesis doctoral).
- Cerrón - Palomino, R. (1988). El cantar de Inca Yupanqui y la lengua secreta de los incas. *Revista Andina 32*, 417-452.
- Cerrón-Palomino, R. (2016). EL LENGUAJE COMO HERMENEUTICA EN LA COMPRESION DEL PASADO: A PROPOSITO DEL PUQUINA EN LA GENESIS DEL IMPERIO INCAICO. *Dialogo Andino N. 19*, 11-27.
- Cerrón-Palomino, R. (2016). *EL URO DE LA BAHIA DE PUNO*. Lima: Pontificia Universidad Catolica del Peru Instituto Riva-Aguero.
- Chacama, J. (2004). El Discurso de las Imagenes en el Arte Rupestre. El Amaru en Petroglifos. Desierto de Atacama, Primera Region de atacama, Chile. *V Congreso Chileno de antropologia. Colegio de Antropologos de Chile A. G, San Felipe*, 304-317.

- Chavez, S. (1982). La piedra del rayo y la estela de Arapa : un caso de identidad estilística con implicaciones para la influencia Pucara en el área de Tiahuanaco. *Instituto de estudios bolivianos Museo Nacional de Arte "Arte y Arqueología"*, 197 - 223.
- Chavez, S. J. (1988). Archaeological Reconnaissance in the Province of Chumbivilcas, South Highland Peru. *Expedition. Vol. 30, No. 3*, 27 - 38.
- Chávez, S. J. (1992). *The conventionalized rules in Pucara pottery technology and iconography: Implications for socio-political developments in the northern Lake Titicaca basin*. Michigan: University Microfilms International.
- Chavez, S. J. (2002). Identification of the Camelid Woman And Feline Man Themes, Motifs, and Designs in Pucara Style Pottery. *Andean Archaeology II - Art, Landscape, and Society*, 31-70.
- Chavez, S. J. (2004). The Yaya - Mama Religious Tradition as an Antecedent of Tiwanaku . *Tiwanaku ancestors of the Inca - Denver Art Museum*, 70 - 75.
- Chavez, S. J., & Mohr Chavez, K. L. (1975). A carved stela from Taraco, Puno, Peru, and the definition of an early style of stone sculpture from the altiplano of Peru and Bolivia. *Naupa Pacha Vol. 12*, 45-87.
- Chavez, S., & Mohr Chavez, K. L. (1970). Newly discovered monoliths from the highlands of Puno, Peru. *Expedition 12 (4)*, 25-39.
- Cieza de Leon, P. d. (1946 [1553]). *La Cronica del Peru (primera parte de Cronica del Peru)*. Mexico : Editorial Nueva Espana.
- Cobo, B. (1964 [1653]). *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones Atlas.
- Condori Cruz, D. (1989). *AYMARANAKANA YAPU YAPUCHANA PACHATAKI WAKIYANA. LA PREVISION DEL TIEMPO AGRICOLA EN MAQUERCOTA - PILCUYO - PUNO*. Puno: CIDSА-Puno.
- Condori, E., & Choquehuanca, D. (2000). *EVALUACION DE LA INFORMACION DISPONIBLE DEL SURI, PISACA Y RANA GIGANTE DEL LAGO*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Conklin, W. J. (1983). PUKARA AND TIAHUANACO TAPESTRY: TIME AND STYLE IN A SIERRA WEAVING TRADITION. *Ñawpa Pacha 21*, 1-44.
- Dela Vega, E., & Stanish, C. (2002). LOS CENTROS DE PEREGRINAJE COMO MECANISMOS DE INTEGRACION POLITICA EN SOCIEDADES COMPLEJAS DEL ALTIPLANO DEL TITICACA. *BOLETIN DE ARQUEOLOGIA PUCP No 6*, 265-275.
- Dwyer, E. (1971). A Chanapata Figurine from Cusco, Peru. *Ñawpa Pacha 09*, 33-39.
- Enriquez Salas, P. (2005). *Cultura Andina*. Puno: EDUBIMA, CARE PERU.
- Erickson, C. (1996). *Investigacion Arqueologica del Sistema Agrícola de los Camellones en la Cuenca del Lago Titicaca del Peru*. Puno: Ed. PIWA - PELT .
- Estermann, J. (2006). *FILOSOFIA ANDINA. Sabiduria indigena para un mundo nuevo*. La Paz: Instituto Superior Ecumenico Andino de Teologia.
- farlex. (25 de noviembre de 2016). *the free dictionary*. Fonte: <http://es.thefreedictionary.com/sensible>
- Flores Blanco, L., Cuynet, F., & Aldenderfer, M. s. (2011). Maria Tacla. Una Estela al interior de un Qocha en Azangaro, cuenca norte del Titicaca. *NAUPA PACHA JOURNAL OF ANDEAN ARCHAEOLOGY VOL 31*, 141-151.
- Franquemont, E. (1986). The Ancient Pottery from Pucara, Peru. *Ñawpa Pacha 24*, 1-30.
- Gadamer, H.-G. (1993). *Verdad y Metodo*. Salamanca: Ediciones Sigueme.
- Garcez Paz, H. (2000). *Investigacion Cientifica*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Garcilaso de la Vega, I. (1976 [1609]). *Comentarios Reales de los Incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- google. (25 de noviembre de 2016). *Google Significados*. Fonte:
https://www.google.com.pe/?gfe_rd=cr&ei=82o3WL7TA7Cw8wey6a2QDw#q=que+significa+simbolo
- Guaman Poma de Ayala, F. (1980 [1615]). *Nueva Cronica y Buen Gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Heidegger, M. (2016). *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Hernandez Sampieri, R., Fernandez Collado, C., & Baptista Lucio, P. (1991). *Metodologia de la Investigacion*. Mexico: McGraw Hill.
- Hocquenghem, A. M. (1989). *Iconografia Mochica*. Lima: PUCP Fondo Editorial.
- Hoyt, M. (1973). Two new Pukara style stela fragments from Yapura, near Capachica, Puno, Peru. *Naupa Pacha*, 27-40.
- Ismodes Pinto, J. (1983). *Conjunto arqueologico de Pucara*. Cusco: Arqueologia Andia, INC. Cusco.
- Janusek, J. W. (2010). El surgimiento del urbanismo en Tiwanaku y del poder politico en el altiplano andino. Em B. d. Peru, *Senores de los Imperios del Sol*. Lima: Banco de Credito del Peru.
- Jimenez de la Espada, M. (1965). *Relaciones geograficas de las Indias. Peru*. Madrid: Ediciones Atlas.
- Kidder II, A. (1942). Preliminary notes on the archaeology of Pucara, Puno, Peru. *Actas y Trabajos cientificos del XXXVII Congreso Internacional de Ameericanistas tomo I*, 341-345.
- Kidder, A. I. (1943). *Some early sites in the northern Lake Titicaca basin*. Cambridge: Harvard University, Vol. XXVII, No. 1.
- Maya, E. (2014). *Metodos y Tecnicas de Investigacion: Una propuesta agil para la presentacion de trabajos cientificos en las areas de arquitectura, urbanismo y disciplinas afines*. Mexico: Universidad Nacional Autonoma de Mexico.
- Mohr Chávez, K. L. (1989). The Significance of Chiripa in Lake Titicaca Basin Developments. *Expedition*, Vol. 30, No. 03, 17 - 26.
- Molina, C. d. (1947 [1573]). *Ritos y Fabulas de los Incas*. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- Mujica, E. (1987). Cusipata: Una fase Pre Pukara en la cuenca Norte del Titicaca. *Gaceta Arqueologica Andina* 13, 22-28.
- Mujica, E., & Nakandakari, E. (1980). *Pucara. Informe sobre la Investigaciones en Pucara 1975 - 1980*. Lima: Mimeo.
- Neyra, M. (1967). Informe preliminar de las Investigaciones arqueologicas en el Departamento de Puno. *Anales del Instituto de Estudios Socio Economicos* 1(1), 107-161.
- Nunes del Prado, J. V. (1971). DOS NUEVAS ESTATUAS DE ESTILO PUCARA HALLADAS EN CHUMVIBILCAS, PERU. *Ñawpa Pacha* No 9, 23-37.
- Ochoa, C. (1999). *Las Papas de Sudamerica: Peru*. Lima: Centro Internacional de la Papa (CIP).
- Palao Berastain, J. (2012). *Pukara primera gran cultura del altiplano y sur andino*. Puno: San Gaban.
- Panofsky, E. (1983). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Poce Sanginez, C. (1976). *Tiwanaku. Espacio, Tiempo y Cultura. Ensayo de sintesis arqueologica*. La Paz: Pumapunku.
- Polo de Ondegardo, J. (1916 [1571]). *Informaciones acerca de la religion y gobierno de los incas*. Lima: Imprenta y Libreria Samarti y Ca.
- Posnansky, A. (1945). *Tihuanacu: La cuna del hombre americano, the cradle of American man*. New York: J.J. Agustin Publisher.

- QOLLASUYO, I., & UNA, C. C. (2003). *Compendio de Publicaciones sobre especies icticas nativas del Lago Titicaca*. Puno: UNA - IIP QOLLASUYO.
- RAE. (2016). *Diccionario de la RAE*. Real Academia Española.
- RAE. (2021). <https://dle.rae.es/s%C3%ADmbolo>. Fonte: Real Academia Española.
- Ramos Gavilán, A. (1988 [1621]). *HISTORIA DEL SANTUARIO DE NUESTRA SENORA DE COPACABANA*. Lima: Edición de Ignacio Prado Pastor, Talleres Graficos de P. L. Villanueva.
- Rivasplata Varillas, P. E. (2012). *DESERTIFICACION Y DESERTIZACION EN EL ALTIPLANO ANDINO PERUANO: COMPARACION DE MANEJO DEL TERRITORIO POR LAS SOCIEDADES PRETERITAS*. Andalucía: Universidad Internacional de Andalucía.
- Rowe, J. H. (1963). Urban Settlements in ancient Peru. *Naupa Pacha Vol 1*, 1-28.
- Rowe, J. H., & Donahue, J. M. (1975). The Donahue Discovery, An Ancient Stela Found Near Ilave, Puno. *Naupa Pacha 13*, 35 - 47.
- Sancho de la Hoz, P. (1968 [1534]). *RELACION PARA SU MAJESTAD DE LO SUCEDIDO EN LA CONQUISTA Y PACIFICACION DE ESTAS PROVINCIAS DE LA NUEVA CASTILLA Y DE LA CALIDAD DE LA TIERRA...* Lima: Editores Tecnicos Asociados S.A.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, J. d. (1968 [1613]). *Relacion de antigüedades deste reyno del Peru*. Madrid: Ediciones Atlas.
- Santillan, H. d. (1968 [1563]). *Relacion del origen, descendencia, politia y gobierno de los Incas*. Madrid: Ediciones Atlas.
- Shady, R. (1997). *La ciudad sagrada de Caral-Supe en los albores de la civilizacion en el Peru*. Lima: Museo de Arqueologia y Antropologia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Significados.com. (25 de noviembre de 2016). *significados.com*. Fonte: [significados.com: https://www.significados.com/empatia/](https://www.significados.com/empatia/)
- Stanish, C. (2001). FORMACION ESTATAL TEMPRANA EN LA CUENCA DEL LAGO TITICACA, ANDES SURCENTRALES. *BOLETIN DE ARQUEOLOGIA PUCP No 5*, 189-215.
- Tantalean, H. (2008). *ARQUEOLOGIA DE LA FORMACION DEL ESTADO*. Lima: Fondo Editorial del Pedagogico San Marcos.
- Tantalean, H., & Leyva, M. Y. (2011). De la huanca a la estela: la formación de los asentamientos permanentes tempranos (1400 ANE-350 DNE) de la cuenca norte del Titicaca. *Boletin del Instituto Frances de Estudios Andinos, vol. 40, num. 2*, 259-287.
- Tello, J. C. (1929). *Antiguo Peru, primera epoca*. Lima: Segundo congreso Sudamericano de Turismo.
- Tschopik, H. (1968). *Magia en Chucuito*. Mexico: INSTITUTO INDIGENISTA INTERAMERICANO.
- Uhle, M. (1911). *Posnansky - Guia generalilustrada par la investigacion de los monumentos prehistoricos de Tihuanacu e Islas del sol - La Paz*. Santiago de Chile: Revista Chilena de Historia y Geografia No 6.
- Valcarcel, L. E. (1932). El Gato de Agua. *Museo Nacional, Revista, Vol. 1, No. 2, 3 - 27*.
- Valencia Zegarra, A. (1981). ESCULTURA ANTROPOMORFA DE MINASPATA. *Ñawpa Pacha 19*, 93-97.
- Van Kessel, J. (1992). *PACHAMAMA, LA VIRGINIA. LA QUE CREO AL MUNDO Y LA QUE FUNDO EL PUEBLO*. Puno: CIDSA.
- Van Kessel, J., & Llanque Chana, A. (1995). *El Kutí, o Gran Limpieza del Ganado y el Jila Jikxata, o Fiesta del Empadre*. Iquique: Arte Serigrafico Ltda.

- Vega-Centeno, R. (2006). EL ESTUDIO DE LA COMPLEJIDAD SOCIAL EN EL PERIODO ARCAICO TARDIO DE LA COSTA NORCENTRAL DEL PERU. *BOLETIN DE ARQUEOLOGIA PUCP No 10*, 37-58.
- Vranich, A. (2010). Plataformas, Plazas y Palacios en Tiwanaku, Bolivia (500 - 1000 a.d.). Em K. Makowski, *SEÑORES DEL IMPERIO DEL SOL*. Lima: Banco del Credito del Peru.
- Wikipedia. (25 de noviembre de 2016). *Wikipedia*. Fonte: <https://es.wikipedia.org/wiki>
- Williams, A., Santoro, C. M., Smith, M. A., & Latorre, C. (2008). THE IMPACT OF ENSO IN THE ATACAMA DESERT AND AUSTRALIAN ARID ZONE: EXPLORATORY TIMES-SERIES ANALYSIS OF ARCHAEOLOGICAL RECORDS. *Chugara, Revista de Antropología Chilena*, 245-259.
- Wittgenstein, L. (1999). *Investigaciones Filosóficas*. Barcelona: Ediciones Altaya.