

## EL ARTE DE CHAVIN; ESTUDIO DE SU FORMA Y SU SIGNIFICADO

John H. Rowe

### DEDICATORIA

A Marino Gonzales Moreno, salvador de las ruinas de Chavín

**En una obra de arte, la "forma" no puede divorciarse del "contenido". La distribución de colores y líneas, claros y sombras, volúmenes y planos, deleitable que sea como espectáculo visual, tiene que entenderse como portador de un significado más que visual.**

— Erwin Panofsky *Meaning in the visual arts.* Doubleday & Company, Inc., Garden City, N. Y., 1955, p. 168.

Al observador que lo ve por primera vez, el arte de Chavín le parece tan enigmático como una escritura no descifrada. Hay tantas complejidades en los dibujos que es difícil reconocer siquiera los detalles, los que comunmente resultan ser figuras menores cuya conexión con el tema principal no es muy clara. Es posible, pues, dejar de lado el problema del significado representativo de los dibujos y apreciarlos como motivos puramente abstractos; pero es evidente que los artistas que los crearon querían comunicar algo más a sus contemporáneos. Procuraremos, entonces, descifrar el significado que estos dibujos tenían para sus creadores, esperando, en la medida de nuestro éxito, ver el arte de Chavín como ellos pensaron que sería visto. <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Este estudio es uno de los resultados de un programa de investigaciones de arqueología peruana subvencionado por la National Science Foundation de los EE. UU. Incluye datos recogidos en un viaje al Perú en 1961 subvencionado por la Sociedad Filosófica Americana de Filadelfia y la Universidad de California, y otro viaje en 1963 auspiciado por la Universidad de California. Es un placer para mí agradecer la hospitalidad y ayuda generosa proporcionada por el Comisionado de Arqueología de Chavín, Marino Gonzales Moreno, cuyas excavaciones expertas y bien documentadas, comen-

Hay dos requisitos indispensables para esta clase de desciframiento. El primero es que consideremos todo en su contexto, preguntando siempre dónde y en qué combinaciones se utiliza un motivo o un dibujo completo. El segundo requisito es el poder ordenar los monumentos cronológicamente. No es necesario saber su antigüedad precisa en años, pero sí es indispensable poder decir, en una comparación cualquiera, si las piezas comparadas son contemporáneas o no, y si no, cuál es la más antigua. El fracaso de los esfuerzos anteriores de entender el significado del arte de Chavín se debe en parte al hecho que tales esfuerzos no llenaron estos requisitos. Para evitar estas dificultades en nuestro estudio es conveniente principiar con el contexto de espacio y tiempo.

### Espacio y tiempo

Chavín es el nombre actual de un pueblo localizado en un valle fértil de la vertiente nor-oriental de la cordillera principal de los Andes peruanos, a una altura de 3135 m. En las afueras de este pueblo, llamado también Chavín de Huántar y San Pedro de Chavín, se encuentran las ruinas de un gran templo que es uno de los monumentos más notables de la antigüedad americana que ha llegado a nuestros días. El templo es una estructura de piedra, adornada en la antigüedad con numerosas esculturas, también de piedra, y con relieves modelados en barro y pintados. La población asociada con este templo parece haber ocupado toda el área del pueblo moderno de Chavín y también algunos de los campos vecinos. Puesto que no se conoce el nombre antiguo del templo y la población asociada, es costumbre utilizar el nombre del pueblo moderno para denominarlos.

Fue la escultura de piedra en Chavín lo que primero llamó la atención de los exploradores, y esta escultura ha servido como base de la definición del estilo Chavín. Cuando decimos que un objeto de alguna otra

---

zadas en 1954, han arrojado una luz nueva sobre la arquitectura y la escultura de Chavín. Agradezco también a los doctores Manuel Chávez Ballón y Jorge C. Muelle por los datos que me han proporcionado provenientes de sus propias investigaciones en Chavín, y a Toribio Mejía Xesspe y Julio Espejo Núñez por haber facilitado mis estudios de las colecciones de Chavín en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología, formadas por el Dr. Julio C. Tello.

Los dibujos sin firma son obras de los siguientes dibujantes: Zenón Pohorecky (figs. 10, 11, 15, 16); Janet C. Smith (figs. 6, 7, 8, 9, 12, 18); y Robert Berner (figs. 1, 14, 17, 19).

Este trabajo fue publicado primero en inglés y con otra selección de ilustraciones por el Museo de Arte Primitivo de Nueva York en 1962 (Rowe, 1962). La versión castellana es mía, y he incorporado en el texto algunas correcciones que son el resultado de investigaciones posteriores a la publicación original.

He reconocido en el texto y notas las ideas que he tomado de otras personas. Con excepción de éstas, todas las ideas e interpretaciones presentadas en este estudio son mías y se basan en un examen directo de los datos originales.

parte del Perú tiene ornamentación de estilo Chavín, lo que queremos decir es que su ornamentación corresponde al mismo estilo de la escultura del templo de Chavín.<sup>2</sup> Se utilizó el estilo Chavín no solamente para esculturas monumentales sino también para obras pequeñas en piedra, hueso y concha, para cerámica modelada e incisa, y para ornamentar tejidos y adornos de oro repujado. Como es natural, hay algunas variaciones en los dibujos que resultan de las diferencias de materiales y de la escala del trabajo.

El sitio de Qotus ("Kotosh"), en las inmediaciones de Huánuco, ahora marca el límite meridional de la zona donde se han descubierto objetos de estilo Chavín en la sierra, pero el territorio al sur de Chavín es muy poco conocido y puede contener muchos otros sitios de la misma cultura. Hacia el norte y el oeste se han encontrado restos de estilo Chavín hasta unos 400 Km. de distancia. En la costa la distribución de este estilo se extiende desde Curayacu y Lurín, al sur de Lima, hasta Chiclayo y Chongoyape en el norte (fig. 1).

El sitio de Chavín no es el único con un gran templo del estilo Chavín. Se conocen dos más en la sierra, uno en La Copa ("Kuntur Wasi") al occidente de Cajamarca, y el otro en Pacopampa cerca del límite norte del territorio del estilo Chavín. En la costa hay un gran templo en Gargay, siete km. al norte de Lima, con un plano bastante parecido al de Chavín, y otros famosos adoratorios de estilo Chavín en Mojeque, valle de Casma, y Cerro Blanco, valle de Nepeña. En el estado actual de nuestros conocimientos no podemos decir que Chavín fue el único centro de influencias culturales de su época, aunque ha debido ser a lo menos uno de los más importantes. El estilo Chavín probablemente tuvo su origen en algún punto de su zona de distribución, pero todavía no sabemos dónde.

Al mismo tiempo que el estilo Chavín dominaba el arte del norte del Perú, floreció más al sur un estilo distinto, llamado Paracas, siendo este nombre el del lugar donde el estilo fue reconocido por primera vez. Hay muchas variantes locales del estilo Paracas, distribuidas en la costa desde Yauca en el sur hasta Cañete en el norte, y en la sierra en la zona de Huanata, al norte de Ayacucho. No se ha determinado todavía la extensión completa de este estilo. A pesar de constituir el estilo Paracas una tradición artística independiente, muestra profundas influencias del estilo Chavín. No se ha encontrado escultura en piedra del estilo Paracas, pero la influen-

---

<sup>2</sup> He tomado esta definición del estudio sobre Chavín de Gordon R. Willey (1951, p. 109). El trabajo de Willey es una guía muy útil a la bibliografía más antigua referente a Chavín y su estilo. La contribución más importante que se ha publicado posteriormente es el informe sobre Chavín de J. C. Tello, escrito entre 1940 y 1946 pero publicado en 1960, gracias a los esfuerzos de Toribio Mejía Xesspe. Este informe incluye un catálogo de la escultura de Chavín conocida con anterioridad a 1945.

cia de Chavín en la ornamentación de la cerámica, los mates pirograbados, y los tejidos sale a la vista.

Se han determinado varias fechas en años para los estilos decorativos del Perú antiguo por el método del radiocarbono. No se ha medido todavía ninguna muestra asociada directamente con objetos de estilo Chavín con resultados fidedignos, pero las determinaciones hechas para materiales más antiguos y más modernos que el estilo Chavín indican el orden general de su antigüedad. A base de esta clase de datos parece ahora que el estilo Chavín floreció entre 1200 y 300 años antes de Cristo, poco más o menos. Sus orígenes no se han encontrado, y es posible que remontan a una época aún más remota.

El cambio constante parece ser característica universal de los estilos artísticos, y no es extraño encontrar que se produjeron cambios bastante notables en el arte de Chavín durante los novecientos años, más o menos, de su existencia. Si logramos determinar el orden de estos cambios, tendremos una escala por la cual podemos establecer cuáles monumentos son más antiguos y cuáles más recientes. Falta mucha investigación de este problema todavía, pero el esquema general de la secuencia ya empieza a aparecer.

Nuestros mejores datos para establecer el orden de los cambios en el estilo Chavín se derivan del estudio de las influencias de Chavín reflejadas en la cerámica de estilo Paracas del valle de Ica. El desarrollo de la tradición de Paracas en Ica fue el objeto de un estudio importante realizado por Lawrence E. Dawson y Dorothy Menzel de la Universidad de California, Berkeley, en 1959 y 1960.<sup>3</sup> Estos investigadores lograron distinguir diez fases sucesivas en la variante iqueña del estilo Paracas. Esta variante llamaron "Ocucaje", utilizando el nombre de un sector del valle de Ica donde hay abundantes restos de este tipo, y así las fases de la secuencia se denominan "Ocucaje 1", "Ocucaje 2", etc. La influencia del estilo Chavín es fuerte desde Ocucaje 1 hasta Ocucaje 8, sobre todo en las piezas más ricamente ornamentadas. Dorothy Menzel hizo la observación fundamental que la influencia Chavín en la secuencia iqueña es no solamente continua o repetida, sino que también cambia de carácter; los rasgos chavineños varían de una fase a otra de una manera muy consecuente, y los rasgos limitados a ciertas fases en Ica se encuentran únicamente en algunos de los monumentos de Chavín. Es lógico suponer que el orden de los cambios que se observan en las influencias de Chavín en Ica refleja, a lo menos aproximadamente, el orden de los cambios en el arte de Chavín mismo.

Entre los rasgos de origen Chavín que aparecen en Ica y que han resultado más útiles para establecer diferencias cronológicas en el arte de

---

3 Menzel y otros, 1964.

Chavín, podemos mencionar una punta decorativa en el recodo de la boca que aparece en Ica primero en la fase Ocucaje 4, pues las bocas de influencia chavineña en fases anteriores tienen los recodos redondeados o cuadrados, de contornos sencillos. La boca con esta punta, entonces, debe ser un rasgo relativamente tardío en el arte de Chavín. Otro rasgo útil es el modo de tratar los motivos geométricos torcidos. El cordón curvilíneo aparece temprano en la secuencia de Ica, mientras que la enroscadura angular es muy tardía y resulta ser un derivado del cordón. Las volutas decorativas adquieren tallos cada vez más largos. Hay una tendencia creciente a acomodar el dibujo a un armazón de cintas paralelas, como los espacios en el papel rayado, con el reemplazo consiguiente de líneas curvas por líneas rectas.

Utilizando estos rasgos y algunos otros que aparecen en la secuencia de Ica como claves, ha sido posible ordenar la escultura de Chavín en una forma consecuente que tiene sentido también con referencia a otros rasgos que no aparecen en la cerámica de Ica o que ocurren allí en tales circunstancias que no es posible fijar su posición cronológica. Entre los rasgos de esta naturaleza que aparecen en un contexto relativamente tardío en el arte de Chavín podemos señalar ojos con cejas angulares, la presencia de un colmillo central en caras de perfil, dientes triangulares en las bocas de caras principales, pequeñas cabezas de serpiente en las cuales la raya que representa la boca es una continuación de la raya que representa la ceja, en lugar de ser una raya aparte, y la prolongación del labio y de los dientes sobre el perfil de la cara.

Durante una visita de estudio a Chavín en 1961 me ocurrió que tal vez sería posible encontrar algunas pruebas independientes de la edad relativa de la escultura de Chavín, estudiando la relación de las piedras escultóricas con las fases sucesivas de la construcción del templo. Esta investigación arrojó resultados que tienen más valor para el establecimiento del contexto de las esculturas que para la determinación de las diferencias cronológicas, pero sin embargo no carecen de interés cronológico.

Como consecuencia del vandalismo destructivo que el sitio de Chavín sufrió desde la época Colonial hasta los primeros años del presente siglo, la mayoría de las esculturas han sido arrancadas de sus sitios originales. Muchas piezas han desaparecido, y otras se conservaron únicamente como fragmentos estropeados incorporados en las paredes de la iglesia del pueblo y de algunas casas particulares. Hay, sin embargo, algunos fragmentos que permanecen en o cerca de sus sitios de origen, y el estudio de estas piezas nos permite reconstruir la manera en que se utilizó la escultura en la construcción del templo.

El templo consiste de varias estructuras rectangulares de hasta 12 metros de altura que tienen el aspecto de plataformas sólidas de cantería construídas para sostener adoratorios colocados encima de ellas (fig. 2).

Pero estas estructuras rectangulares no son sólidas, sino perforadas con muchas galerías interiores y cuartos pequeños, techados con grandes vigas de piedra y conectados entre sí y con el exterior por un sistema práctico de conductos ventiladores. Quedan las huellas de un revoque pintado en las paredes de las galerías, y en uno de los cuartos hay tres de las vigas del techo que muestran huellas de esculturas en bajo relieve, ahora muy destruidas. La mayoría de las vigas de los techos no tenían ornamentación escultórica.

Las paredes exteriores de la fábrica del templo tuvieron como adorno una fila de cabezas humanas y zoomorfas, labradas en bulto, que sobresalieron de la fachada. Estas cabezas fueron provistas de espigas o clavos de la misma piedra, de corte rectangular, que se acomodaron en unos huecos dejados entre las piedras de la pared para recibirlas. Encima de la fila de cabezas hubo una cornisa sobresaliente de grandes losas de piedra de cantos cuadrados. La cara inferior de esta cornisa, y en ciertos sectores el canto exterior también, fue adornada con figuras escultóricas en bajo relieve. No hay más de una sola losa de esta cornisa que está ahora en su sitio original, pero se han encontrado varias otras al pie de la pared, probablemente no muy lejos de los sitios donde cayeron. Se han encontrado también varias losas de piedra rectangulares, cada una con una de sus caras bien acabada y labrada con una figura en relieve dentro de un marco. Estas losas parecen destinadas a ser engastadas en las paredes, pero no se ha encontrado ninguna en su sitio original.

Una de la galerías interiores conduce a una Gran Imagen que fue evidentemente un objeto de culto de destacada importancia, uno de los pocos objetos de culto de la religión antigua del Perú que se conserva todavía en su contexto original (fig. 5). Es una piedra alargada de granito blanco, unos 4.53 m. de largo, parada en un cruce de galerías. Esta piedra ha sido labrada en bajo relieve para convertirse en la representación de una figura de forma humana, con la mano derecha levantada en alto. La escala de esta Gran Imagen y su situación en una galería oscura le da un aspecto imponente que inspira respeto aún en el incrédulo observador moderno, pero que las fotos y los dibujos no logran comunicar.

La Gran Imagen, conocida también, no muy propiamente, como "El Lanzón", fue probablemente el objeto principal de culto del templo original de Chavín, porque está colocada casi sobre el eje principal de la parte más antigua de la estructura del templo. El templo original parece haber sido una estructura en forma de U, constituida por un edificio principal y dos alas cerrando tres de los lados de un patio rectangular, siendo el lado abierto el oriental. La estructura total ocupaba un área de unos 116.30 por 72.60 m. (fig. 2).

Posteriormente, el templo fue ampliado varias veces y su eje principal fue mudado. Las dos ampliaciones principales no afectaron sino el ala

sur, agrandándolo hasta que formaba una estructura rectangular sólida, de unos 70.80 por 72.60 m. en plano. El ala sur así ampliada se convirtió entonces en el edificio principal del nuevo templo; se trazó una gran plaza delante de este edificio, con construcciones subsidiarias en los lados norte y sur, formando otro conjunto dispuesto en forma de U y abierto hacia el este. En la fachada oriental del nuevo edificio principal se construyó una portada monumental, de la cual la mitad sur se hizo de granito blanco, mientras que la mitad norte fue de caliza negra. Lo llamaremos la Portada Negra y Blanca (figs. 3 y 4).

La ampliación del ala sur del templo antiguo, hasta convertirse en el edificio principal del Templo Nuevo, refejó probablemente un aumento de la importancia de una divinidad adorada originalmente en la antigua ala sur, un aumento sin duda relacionado con un decaecimiento del prestigio de la divinidad de la Gran Imagen. No se ha encontrado la imagen de la divinidad del ala sur, probablemente porque fue destruida hace varios siglos.

No podemos aprovechar la secuencia de ampliaciones de la antigua ala sur del templo para establecer el orden cronológico en que se hicieron las cornisas y cabezas clavadas de este sector de la estructura, porque hay indicaciones de que se aprovecharon de las esculturas existentes para adornar las nuevas construcciones, y de que se renovaron las losas dañadas en los sectores más antiguos del templo muchos años después de la fecha de su construcción original. Las indicaciones son estilísticas; algunas de las losas de cornisa encontradas al pie de las paredes de la segunda ampliación son casi idénticas en su estilo a las losas más antiguas de la antigua ala sur, mientras que la losa de cornisa de estilo más avanzado que se ha encontrado en las ruinas del templo (fig. 14) fue descubierta a poca distancia de una losa mucho más antigua al pie de la pared de la misma antigua ala sur.

Las esculturas asociadas con la Portada Negra y Blanca tienen, sin embargo, algún valor para establecer la secuencia de los cambios estilísticos en el arte de Chavín. Las esculturas de la Portada se componen de dos columnas cilíndricas, cada una labrada con una sola figura en relieve llano, y una cornisa corta ornamentada con un friso de aves paradas, también en relieve (figs. 8, 9, 15, 16).<sup>4</sup> Las columnas sostuvieron el umbral de la portada, y la cornisa ha debido descansar sobre el umbral. Las estrechas relaciones estructurales entre estos miembros esculpidos, cuyas dimensiones indican que todos fueron tallados para las posiciones que ocuparon en la Portada, sugieren que todos fueron labrados cuando se construyó la Portada. Esta deducción se apoya también en el hecho de que

<sup>4</sup> Véase también Rowe, 1962, figs. 1, 3, 9, 10. Las columnas se encontraron caídas, y se han levantado una grada más abajo de su posición original y a mayor distancia una de otra.

todos los tres miembros ostentan un estilo virtualmente idéntico. Podemos, entonces, considerar las esculturas de la portada como una unidad cronológica en nuestras comparaciones. Por su situación, la Portada no puede ser anterior a la construcción de la segunda ampliación, y es posible que sea posterior; sus esculturas, entonces, deben representar una fase relativamente tardía en la secuencia de las esculturas de Chavín. Los cambios en las influencias de Chavín en Ica también sugieren una fecha relativamente tardía para el estilo de la Portada Negra y Blanca, así que no hay ningún conflicto en el testimonio estilístico.

Los datos al presente disponibles son apenas adecuados para sugerir los lineamientos generales de una cronología para el estilo Chavín, pero una cronología mucho menos detallada de la que tenemos para el estilo contemporáneo de Ica. Por ahora no podemos distinguir más de cuatro fases del arte de Chavín a base de las diferencias estilísticas manifiestas en las esculturas del sitio mismo de Chavín; para mayor comodidad de las referencias podemos denominar estas fases AB, C, D, y EF. El uso de las dobles letras, AB y EF, para la primera y la última de estas fases servirá para hacernos recordar que debe ser posible subdividir las cuando dispongamos de algunos datos más.

El punto de apoyo de esta secuencia es la fase D, para la cual las esculturas de la Portada Negra y Blanca constituyen la norma de comparación. Hay muchas otras esculturas en Chavín que pueden atribuirse a esta fase por su parecido estilístico a los relieves de la Portada. La fase D de Chavín debe resultar contemporánea, a lo menos en parte, con las fases 4 y 5 del estilo Paracas de Ica. La norma de comparación para la fase C de Chavín es el monumento que tiene los dibujos más complejos de cuantos se conocen del arte de Chavín, el llamado "Obelisco de Tello" (figs. 6 y 7).<sup>5</sup> Son pocos los otros fragmentos de esculturas que pueden atribuirse a esta fase. La fase AB abarca todos los ejemplares del arte de Chavín que se consideran anteriores al "Obelisco de Tello", mientras que EF incluye todos los que se consideran posteriores a las esculturas de la Portada Negra y Blanca. Entre los monumentos atribuidos a la fase AB, según este criterio, son las losas de cornisa correspondientes a la estructura principal del Templo Nuevo que ostentan representaciones de águilas o halcones (figs. 11-13), menos una, mencionada arriba (fig. 14), que corresponde a la fase D.<sup>6</sup> La Gran Imagen en el Templo Viejo (fig. 5) puede atribuirse a la fase AB también, aunque es posible que algunos de los detalles de esta figura fueron agregados posteriormente. La fase EF in-

---

<sup>5</sup> Para otras ilustraciones de este monumento véase Rowe, 1962, fig. 6; Tello, 1923, fig. 72 y lám. I; Tello, 1960, fig. 31. Está ahora en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima.

<sup>6</sup> Véase también Bennett, 1942, fig. 3; Tello, 1943, lám. XXII; Valcárcel, 1957, figs. 6 y 7; Tello 1960, figs. 36, 64, 66-67.

cluye la famosa Piedra de Raimondi (fig. 10) y varios otros relieves, la mayor parte de ellos fragmentos. <sup>7</sup>

Procediendo a los monumentos de otros sitios y las piezas sin procedencia, podemos atribuir los relieves del templo de Cerro Blanco en Nepeña a la fase C, y el umbral encontrado en La Copa a la EF. <sup>8</sup> El admirable mortero en forma de jaguar que está ahora en el Museo Universitario de Filadelfia, una pieza sin procedencia, corresponde a la fase AB, mientras que a la fase C puede atribuirse una cuchara de hueso labrado proveniente del valle de Huaura. <sup>9</sup>

No es posible, en el estado actual de nuestros conocimientos, atribuir todos los especímenes del arte de Chavín a la fase correspondiente; son únicamente las piezas con rasgos cuyo significado cronológico ya sabemos que se dejan atribuir. Las piezas sencillas son generalmente las más difíciles de clasificar. Pero para el fin de entender el arte de Chavín no es necesario poder fijar la posición cronológica de todas las piezas. Lo que sí se necesita es el esquema de una secuencia que nos permite ver qué clases de cambios se produjeron en el estilo, y esto ya lo tenemos.

### **Convenciones y expresión figurada.**

El arte de Chavín es fundamentalmente representativo, pero su sentido representativo queda oscurecido por las convenciones que rigen el estilo Chavín y, en muchos casos, por el hecho de que los detalles representativos no se representan directamente sino de una manera figurada o metafórica. Conviene dilucidar estos aspectos del problema antes de preguntar qué es lo que los artistas chavineños quisieron representar.

Las convenciones más importantes que influyen en nuestro entendimiento de lo representado en el arte de Chavín son la simetría, la repetición, el módulo de anchura, y la reducción de los motivos a una combinación de líneas rectas, curvas sencillas, y volutas. Con excepción de las cabezas clavadas de Chavín, algunas figuras modeladas en barro de Mojeque, y algunos morteros de piedra concebidos como figuras en bulto, la tarea que los artistas de Chavín se asignaron fue la de hacer un dibujo lineal sobre una superficie plana, o a lo menos una superficie tratada como si fuera plana. Las convenciones deben mirarse en este contexto.

---

<sup>7</sup> Tello, 1960, fig. 69 (Bennett, 1942, fig. 24), y Tello, 1960, figs. 60 y 70. Tello 1960, fig. 53, de las ruinas de Qotus ("Gotush") en la otra banda del río Mosna, pertenece probablemente a esta fase. Tello, 1960, fig 52, es otro fragmento del mismo monumento, fig. 53, o de otro muy parecido.

<sup>8</sup> Para Cerro Blanco, Nepeña, véase Means, 1934, pp. 100-105; Tello, 1943, lám. XIIIa (una reconstrucción). He citado el dintel de la Copa a base de un dibujo publicado por Carrión Cachot, 1948, fig. 17.

<sup>9</sup> Para el mortero, véase Rowe, 1962, fig. 33; para la cuchara, Lothrop, 1951, fig. 74d.

La simetría de los dibujos del arte de Chavín es por lo general una simetría bilateral con referencia a un eje vertical. Existen algunos dibujos en el arte de Chavín cuyos dos mitades son exactamente iguales, pero con más frecuencia hay alguna diferencia entre las dos. Por ejemplo, la cabeza de una figura puede estar en el eje principal, pero representada de perfil, o una figura representada de frente puede sostener objetos distintos en las dos manos. Parece que la cosa importante es el equilibrio del dibujo. Las figuras representadas de perfil no son simétricas en sí, pero se nota cierta tendencia a colocar las figuras cara a cara para lograr así un equilibrio simétrico por agrupamiento en lugar de un equilibrio dentro de las figuras individuales.

Es muy característico del arte de Chavín la repetición de detalles o aún de figuras completas en fila, y esta repetición le da cierto ritmo. Cuando los detalles se repiten, son tan idénticos como lo permite el espacio disponible, mientras que cuando se repiten figuras completas la repetición no necesita ser tan mecánica. Por ejemplo, la cornisa de la Portada Negra y Blanca está adornada con un friso de aves paradas (cf. figs. 15 y 16). Estas aves se representan de perfil, y todas miran hacia el eje central de la portada, las dos del centro enfrentándose pico a pico. Todas estas aves son de más o menos el mismo tamaño y forma, pero en sus detalles varían por pares. Hay dos iguales, después dos más, iguales entre sí pero diferentes del primer par, etc. La repetición de los detalles aparece con creciente frecuencia en las fases posteriores del arte de Chavín llegando, los artistas a multiplicar los detalles únicamente para aumentar la repetición, sin mucho respeto a las necesidades de la representación.

“Módulo de anchura” es un término propuesto por Lawrence E. Dawson para denominar una convención que es común a varios estilos del antiguo Perú. De acuerdo con la convención del módulo de anchura un dibujo se compone de una serie de cintas de anchura aproximadamente igual, y los rasgos naturales que no tienen carácter lineal, tales como los ojos y las narices, se acomodan también al armazón modular. En el arte de Chavín las cintas tienden a ser contiguas y paralelas, dando como resultado que algunos sectores de un dibujo tienen el aspecto de haber sido dibujados entre líneas rectas y paralelas, como las del papel rayado. Esta convención existe también en el estilo Paracas, como ya lo hemos señalado. La conformidad de los dibujos a un armazón de cintas modulares se hizo progresivamente más rígida en el arte tardío de Chavín, con el reemplazo consiguiente en la fase EF de las líneas curvas de los dibujos tempranos por líneas rectas. En los dibujos tempranos del estilo Chavín podían utilizarse varios módulos de diferente anchura para distintas partes del dibujo, dando un efecto de variedad; la anchura de las cintas varía menos en las fases posteriores.

La reducción de los motivos a una combinación de líneas rectas, curvas sencillas y volutas dio como resultado la representación de los rasgos anatómicos por motivos más o menos geométricos. Las marcas en el pelaje de los jaguares, por ejemplo, se convierten en cruces y en rosetas de cuatro o cinco lóbulos. Estos motivos geométricos constituyen una interpretación bastante lógica de las marcas naturales del pelaje de los jaguares, aunque por supuesto ningún jaguar luciría marcas con los ángulos y líneas rectas de las cruces empleadas por los artistas de Chavín. Sería fácil equivocarse interpretando estos motivos geométricos como elementos abstractos sin más función que la de ornamentar los vacíos del dibujo, si tuviéramos que explicarlos a base de un solo ejemplo. En cambio, confrontando varias piezas observamos que los motivos de que se trata aparecen repetidas veces en representaciones de felinos, mientras que no se presentan en las de aves, serpientes, o personas. Es esta clase de regularidad en el contexto de los motivos que nos permite escoger entre diferentes interpretaciones posibles del arte antiguo. Un argumento parecido a base de la observación del contexto en muchos ejemplares nos permite concluir que se utilizaron las volutas pequeñas como representación convencional del pelo, y del plumón de las aves. Los ojos son representados por círculos, óvalos, motivos en forma de lente, o rectángulos, y se encuentran también algunas formas intermedias.

Es el tratamiento figurado de las representaciones en el arte de Chavín que ha creado las dificultades más serias para los observadores modernos. El motivo por qué se utilizaron la expresión figurada en el arte de Chavín constituye un problema que podemos abordar con más provecho después de entender cómo se utilizó.

La clase de complicación figurada típica del arte de Chavín es una que nos es más familiar en contextos literarios; es una serie de comparaciones visuales, comparaciones que muchas veces se sugieren por substitución. Para citar un ejemplo literario, si decimos de una mujer que "tiene el cabello como serpientes", estamos haciendo una comparación directa. Si hablamos más bien de "su cabello serpentino", la comparación es indirecta, alusiva, o metafórica. Es posible también ir aún más allá y referirnos a "su nido de serpientes", sin emplear la palabra "cabello", y en este caso estamos haciendo una comparación por substitución. Para poder entender nuestra referencia el oyente o lector tiene que compartir con nosotros el saber que es costumbre comparar el cabello a las serpientes, o tiene que deducir el sentido de la frase de su contexto. La comparación por substitución fue una figura literaria muy a la moda en la poesía cortesana nórdica de la Edad Media, y el erudito islandés del siglo trece, Snorri Sturluson (1178-1241), le dio la denominación de "kenning". Este término, derivado de un verbo islandés que quiere decir "conocer", es bas-

tante apropiado y corresponde igualmente bien a las comparaciones por sustitución en el arte de Chavín.

Como se sabe, las expresiones figuradas pierden su fuerza a medida que vienen a ser corrientes y familiares, y pueden llegar a ser meros sinónimos de la expresión literal. Para mantener el carácter figurado del discurso, es necesario reforzar las figuras debilitadas haciéndolas más complejas o reemplazándolas por otras nuevas. El debilitamiento que sufren las expresiones figuradas populares da motivo a cambios de expresión más o menos frecuentes.

En la antigua poesía cortesana nórdica, el uso de kennings, o comparaciones por sustitución, llegó a ser el criterio principal para juzgar el valor artístico de la poesía. Los poetas respondieron a este criterio de gusto inventando kennings cada vez más complejas y exageradas, y también utilizando estas figuras con más y más frecuencia. La complicación de los kennings tuvo dos formas, el uso de figuras dobladas y la introducción de kennings cuyo significado se explicaba sólo por referencia a un cuento que se pensaba que los oyentes entendieran.

Podemos encontrar ejemplos ilustrativos de ambos tipos de complicación en el célebre poema del "Rescate de la cabeza" compuesto por Egil Skallagrímssonar en honor de Erico Hacha-sangrienta, rey de Northumbria, a mediados del siglo diez. Hay un ejemplo del uso de figuras dobladas en el quinto verso de este poema, donde, al hablar de una batalla, el poeta dice:

El campo de las focas bramó de ira debajo de las banderas;  
Allí se revolcó en sangre. <sup>10</sup>

"El campo de las focas" es un kenning común para indicar el mar, y los oyentes no habrían tenido ninguna dificultad en reconocerlo. El mar, a su turno, es un kenning por las tropas atacantes, avanzando contra la línea de batalla del rey Erico así como las olas del mar avanzan para romperse en confusión contra las rocas. No hay en esta figura ninguna mención directa ni de las tropas atacantes ni del mar al cual se comparan. En otro lugar del mismo poema Egil se refiere a la poesía, denominándola "el aguamiel de Odín", utilizando un kenning que se explica por referencia a un cuento, en este caso la antigua leyenda nórdica del origen de la poesía, no narrada en este poema.

El mismo proceso de desarrollo hacia una mayor complejidad figurativa que hemos señalado para la poesía nórdica antigua se produjo también en el arte de Chavín. Los kennings se hicieron más numerosos y más exagerados, y podemos identificar algunos casos de figuras dobladas. No

---

10 El texto islandés está en Gordon, 1957, pp. 112-114. La traducción es mía.

podemos identificar de una manera específica el uso de kennings referentes a cuentos, porque la tradición literaria de Chavín está perdida, pero sin duda algunas de las figuras cuya interpretación como comparaciones visuales sencillas presenta dificultades son efectivamente kennings de este tipo.

La manera en que se utilizaban los kennings y otras comparaciones en el arte de Chavín aparece más claramente en las esculturas más antiguas, en las que las comparaciones son todavía relativamente sencillas. Examinaremos ahora algunas de las comparaciones más comunes.

Un apéndice saliente del cuerpo puede compararse a una lengua, y por consiguiente representarse saliendo de la boca de una cara adicional que se inserta en el cuerpo con esta finalidad. La comparación a una lengua se aplica a la cola y los pies de las representaciones de felinos, a las piernas y pies de figuras humanas, y a la cola, alas, y pies de las aves. Puesto que una lengua extendida tapanía la mandíbula, las caras utilizadas en esta comparación son agnáticas; es decir, sin mandíbulas. Las caras adicionales pueden ser representadas de frente o de perfil. En algunos casos, cuando esperamos encontrar una cara vista de frente, aparecen dos caras de perfil, dibujadas nariz a nariz en una variante que combina la simetría con la repetición.

Los mismos apéndices corporales que se comparan a lenguas pueden compararse simultáneamente a cuellos, y por consiguiente llevar una cara en o cerca de su extremo. Un apéndice largo, como una cola, puede llevar una cara agnática en algún punto de su extensión desde la cual sale el resto del apéndice como lengua.

Los apéndices corporales más pequeños se comparan generalmente a culebras, y estas culebras, en las fases más tempranas, salen directamente del cuerpo o nacen de un anillo simple. El pelo y bigotes de los felinos se representan como culebras, y a veces las orejas también. En las representaciones de aves el plumón de la cabeza y el alula que bordea el ala pueden representarse de este modo. Las plumas individuales terminan generalmente en caras, pero a veces no es posible determinar si las plumas eran consideradas como representaciones de culebras, o únicamente como cuellos terminando en cabezas, porque las cabezas de serpiente no son siempre claramente diferenciadas de otras cabezas. En muchas de las cabezas clavadas que representan seres humanos, el cabello aparece en forma de culebras, y a veces las arrugas largas de la cara también.

Otro kenning común es el uso de bocas sumamente alargadas, mejor denominadas "cintas de boca continua", para señalar las principales líneas estructurales del cuerpo. En los ejemplares de escultura más tempranos, se utiliza esta figura únicamente para señalar el eje principal del cuerpo, el eje de la columna vertebral, en representaciones de aves con las alas extendidas, y la cinta de boca continua no tiene ojos ni nariz asociados. En el arte más tardío de Chavín la cinta de boca continua se empleaba

con más libertad; por ejemplo, para señalar el eje óseo de las alas de las aves y el eje de la cola, y frecuentemente hay una nariz y un ojo asociados. La cinta de boca continua parece haber significado una comparación entre la estructura fuerte pero flexible de una cadena de huesos y las filas de dientes en las mandíbulas.

La forma de expresión figurada más común en el arte de Chavín es la representación de la boca de casi cualquier tipo de ser como la boca de un felino gruñendo, con los dientes visibles y con colmillos largos y puntiagudos sobrepasando los labios. El felino que los artistas tuvieron en su mente fue probablemente el jaguar, un animal legendario en toda la América tropical por su valor y fuerza, porque la mayoría de las figuras felínicas completas que aparecen en el arte de Chavín tienen las marcas en el pelaje que son características del jaguar. La boca de felino aparece, no solamente en su contexto natural, en representaciones de felinos, sino también sirviendo de boca para figuras humanas, para serpientes, y en una combinación especialmente curiosa, para aves. Además las aves con cabeza vista de perfil frecuentemente tienen no solamente la boca de un jaguar sino toda la cara de un felino con su nariz y marca del entrecejo. El pico y la cara del ave son agregados al perfil como una máscara mal acomodada. Todas las caras que sirven para establecer los kennings de lenguas y cuellos tienen bocas de felino, y la cinta de boca continua es una boca de felino también, como lo demuestra la presencia de colmillos largos. Sin embargo, la boca de felino no es univesal en el arte de Chavín. Existen algunas representaciones de seres humanos que no la tienen. Es interesante notar que estas figuras humanas también carecen totalmente de kennings. Las pequeñas cabezas de serpiente utilizadas como kennings por el cabello o el plumón también carecen de la boca de felino, aunque cabezas de serpiente más grandes la tienen.

La razón del uso figurado de la boca de felino en el arte de Chavín es enigmático. Es difícil interpretar la boca de felino como una comparación directa, pero del otro lado tiene una asociación íntima con el uso de kennings, utilizándose en todas las caras que establecen kennings menos las pequeñas cabezas de serpientes. Tal vez la más lógica de las varias explicaciones posibles es que la boca de felino sirve para distinguir los seres divinos y mitológicos de los seres ordinarios del mundo natural, con la sugerencia de una comparación entre la fuerza del jaguar y el poder sobrenatural. Si es así, podemos considerar la boca de felino como una especie de kenning también, aunque difiere de los demás kennings por abarcar una comparación de calidad; viene a ser una figura alegórica. Es también posible que la boca del felino alude a algún cuento perdido de la mitología de Chavín.

La solución que propongo para el problema de la significación de la boca de felino en el arte de Chavín, se apoya también en la observación

que el contexto arqueológico de este arte sugiere que fue asociada a un ritual religioso. Todas las esculturas de Chavín de procedencia conocida que usan la boca de felino como elemento figurado corresponden a la ornamentación de un templo, y los relieves en barro de Cerro Blanco, Nepeña, tienen asociaciones parecidas. Son pocos los grupos de objetos de menor tamaño en el estilo de Chavín que se han encontrado en asociación arqueológica; uno de éstos es un conjunto de objetos de oro encontrado en la Hacienda Almendral, cerca de Chongoyape.<sup>11</sup> La mayor parte de estos objetos se encuentran actualmente en el Museo del Indio Americano de Nueva York. El lote incluye tres coronas con dibujos complejos, una cinta para la cabeza, once orejeras, y unas pinzas, constituyendo con toda probabilidad un conjunto de insignias religiosas. Tanto en la escultura de Chavín como en las coronas de Chongoyape la importancia del personaje principal del dibujo se relaciona con el número de kennings (es decir, bocas de felino) que tiene asociados. Es posible que el uso de kennings guardaba cierta proporción respecto a la importancia sobrenatural de la figura representada.

Los kennings que hemos estudiado hasta aquí utilizan una sola cara para cada kening, y las caras mismas son representadas de una manera más o menos naturalista. Hay además una comparación que comprende una elaboración de caras figurativas puramente imaginaria, en la cual cualquier rasgo delgado y alargado, tal como un cinturón o el cuerpo de una culebra, puede compararse a una cadena de caras de perfil conectadas. El cinturón de la Gran Imagen es un buen ejemplo de esta figura (fig. 5). Las caras que componen la cadena tienen dos características interesantes. En primer lugar, son lo que podemos llamar "caras binarias"; es decir, son caras en las cuales cada boca tiene un ojo y una nariz en cada lado, así que la boca puede considerarse como un elemento común a dos caras distintas, cada una invertida con respecto a la otra. En el segundo lugar, las caras son conectadas una a otra por una cinta labial continua que va de boca a boca pasando por los perfiles de las caras.

La cadena de caras fue elaborada aún más en el curso del desarrollo posterior del estilo Chavín. En las fases posteriores, el sector de la cinta labial continua que atraviesa los perfiles de las caras se interpretó como el labio de una boca agnática perpendicular a las bocas originales, proveyéndose de los dientes del caso. Había, además, cierta tendencia a extender el labio y los dientes de caras aisladas para arriba, siguiendo la línea del perfil de la cara, probablemente por analogía con las caras encadenadas.

Ya en la fase AB encontramos caras agnáticas representadas de frente provistas de un diente puntiagudo en medio de la boca, además de los

---

11 Lothrop, 1941, pp. 251-258.

colmillos usuales en cada lado. El diente central es un puro producto de la imaginación que no puede basarse en ninguna observación de la naturaleza; representa simplemente el triunfo de las ideas de simetría de Chavín sobre la simetría de la naturaleza. Más tarde la idea se extendió a otros contextos. En la fase C el diente central aparece en caras representadas de perfil y con mandíbulas inferiores, y este uso vino a ser el normal en la fase D. El diente central pende de la mandíbula superior y descansa sobre el labio inferior.

Aunque el estilo Chavín es esencialmente representativo, como ya hemos notado, también incluye algunos elementos abstractos y puramente decorativos. En la Gran Imagen, por ejemplo, aparece un cordón curvilíneo de dos elementos en el dorso y debajo de los pies de la figura principal. En la última fase del arte de Chavín encontramos una enroscadura angular derivada del cordón curvilíneo, aunque los cordones no cayeron en desuso. Otro fenómeno tardío fue el uso de cordones y enroscaduras de tres elementos además de los de dos.

Ya en la fase C el cordón decorativo adquirió un significado representativo en ciertos casos, utilizándose para representar los cuerpos enroscados de dos serpientes. La diferencia es, naturalmente, que los cordones con este significado terminan en cabezas de serpiente. Más tarde los claros donde se cruzan los elementos aparecen provistos de pupilas de ojos. Ambas novedades representan reinterpretaciones de formas abstractas como representaciones, un tipo de reinterpretación facilitado por el hecho de que los artistas de Chavín estaban acostumbrados al uso de figuras geométricas como representaciones de rasgos naturales.

Los elementos abstractos son, en general, más frecuentes en la escultura más tardía de Chavín que en la más temprana, y más frecuentes en cerámica que en escultura. Algunos de ellos parecen derivarse de figuras representativas más antiguas que llegaron a utilizarse fuera de contexto y tenían una forma tan ambigua que fue fácil olvidarse su significado representativo. Por ejemplo, hay una figura sencilla que parece una S echada que es muy común en la cerámica Chavín relativamente tardía y parece derivarse de una representación de una ceja con la extremidad rizada que es frecuente en la escultura temprana. Una forma intermedia aparece en los cuerpos de los felinos de la fase AB que ornamentan la cornisa en la esquina suroeste del templo de Chavín (fig. 17). En estos casos la figura de S tiene un ojo redondo en cada extremo, y ninguno de los ojos está en un contexto natural como ojo de una cara. El caso de la figura de S es, por supuesto, el inverso del de cordón.

Algún día debe ser posible escribir una especie de gramática del arte de Chavín que ofrecería una explicación completa de las convenciones y kennings aún de los dibujos tardíos más complejos. Las observaciones presentadas aquí distan mucho de formar tal gramática, pero son tal vez su-

ficientes para facultar al lector para hacer observaciones inteligentes propias cuando examina objetos de arte Chavín, y éste es el fin del presente estudio.

### **Significado representativo**

Una vez que hemos logrado reconocer en los dibujos de Chavín los elementos figurativos y los que corresponden a elaboraciones puramente decorativas, estamos en condiciones de penetrar detrás de estos elementos superficiales y buscar el significado representativo fundamental de las figuras. Por lo general, cada figura es un problema diferente; la mayor parte de las composiciones del arte de Chavín se componen de una sola figura principal que actúa sola, aunque puede tener figuras menores subsidiarias asociadas. Las figuras subsidiarias, sin embargo, se distribuyen según los dictados de la simetría, así que la composición no implica un significado narrativo de actividad.

Cuando uno aprende a penetrar la elaboración figurada de los dibujos del arte de Chavín se sorprende al encontrar que un alto porcentaje de ellos no son sino representaciones de formas naturales, especialmente aves, animales, y seres humanos. Puesto que la mayoría de estas formas son provistas de bocas felínicas y otros kennings, es de suponer que representan seres sobrenaturales, pero el punto importante es que raras veces son formas monstruosas. Existen en el arte de Chavín algunas representaciones de seres compuestos de partes de diferente animales, o de partes humanas combinadas con partes de animales, pero son mucho menos comunes de lo que generalmente se supone.

Las formas naturales más frecuentes en el arte de Chavín son aves que pueden identificarse como águilas y halcones. Los rasgos que permiten esta identificación son los pies fuertes de ave de rapiña, el pico corto y encorvado con una cara prominente encima que contiene la ventana de la nariz, y el hecho de que las aves siempre aparecen con plumas o plumón en la cabeza y a veces debajo del pico también. Los halcones se distinguen por una raya decorativa en la cara que voltea en curva hacia atrás desde la base del ojo; se trata de una representación convencionalizada de la marca de la cara de los halcones naturales. Esta raya falta en las representaciones de águilas. Aunque muchas personas crean lo contrario, no existen representaciones de cóndores en el arte de Chavín. Las figuras de aves que se han tomado por cóndores son figuras de águilas o halcones. El error tuvo su origen en una interpretación errónea de la convención empleada en el estilo Chavín para representar la cara con la ventana de la nariz. Esta convención es una voluta sencilla encima del pico, y fue tomado por una representación de la curúncula curiosa que sobresale

del pico del cóndor macho. Pero los cóndores no tienen plumas en la cabeza, ni tienen pies de ave de rapaña.<sup>12</sup>

Las representaciones de felinos no son muy abundantes en el arte de Chavín y las que hay pertenecen casi todas a las fases AB y C. En la mayoría de los casos no hay duda que el felino representado es el jaguar, puesto que se notan las características marcas de la piel convencionalizadas. Pero en la piedra de cornisa que se conserva en la esquina suroeste del Templo Nuevo de Chavín (fig. 17) hay dos figuras de felino sin las marcas usuales que pueden representar pumas.

Las representaciones de otros animales como figuras principales son muy escasas en composiciones de estilo Chavín. En Chavín mismo hay dos serpientes en la misma piedra de cornisa con los "pumas" (fig. 17), y una representación de un mono, una de un murciélago, y una que posiblemente sea de una vizcacha, estas tres últimas labradas en relieve en igual número de losas de piedra apropiadas para ser incrustadas en una pared.<sup>13</sup> Se conocen varias representaciones de cangrejos de procedencia costeña, pero ninguna de la sierra.<sup>14</sup> Los pescados aparecen únicamente como figuras secundarias, pero son bastante frecuentes en este contexto. Es interesante notar que no hay representaciones de animales cuya carne servía de alimento, como el venado, el guanaco y el cuy, ni tampoco de varios otros animales representados con alguna frecuencia en otros estilos peruanos, como el zorro, la lagartija, y la rana. Las plantas y los productos vegetales aparecen raras veces en el arte de Chavín, y únicamente como figuras secundarias.

Las figuras de animales labradas en piedra aparecen en el templo de Chavín en tres contextos, o sea en cornisas, en losas rectangulares hechas para ser incrustadas en las paredes, y como cabezas clavadas. En todos estos casos sirven como ornamentación arquitectónica y no se presentan con la distinción que nos haría pensar que hayan servido como objetos de culto. Las águilas y los jaguares que predominan en las cornisas han podido representar unos seres sobrenaturales que servían a los dioses, pero evidentemente no han sido dioses ellos mismos. Los otros animales que aparecen con menos frecuencia pueden ser figuras tomadas de la mitología.

Hay algunas representaciones de hombres encontradas en la región de Chavín que no tienen elaboraciones figuradas de ninguna clase. Aparecen todas en losas relativamente pequeñas y pueden haber servido tam-

---

12 Este argumento es una expansión de uno de Yacovleff, 1932. Fue J. C. Tello quien identificó las aves de Chavín como cóndores, por primera vez en su monografía de 1923.

13 Hay una buena foto de las serpientes en Izumi, 1958, p. 7, arriba. Para ilustraciones del murciélago y la "vizcacha", véase Rowe, 1962, figs. 13 y 12. Fue Marino Gonzales quien sugirió la posibilidad de que la última representación podía ser una vizcacha. La falta de detalles dificulta la identificación positiva de este animal.

14 Kroeber, 1944, fig. 52, procedente de Supe, es el ejemplar más claro.

bién como ornamentación arquitectónica. La más interesante muestra un hombre que lleva una estólicia y tres dardos en la mano izquierda y una cabeza trofeo en la derecha (fig. 20). Hasta la cuarta parte de las cabezas clavadas del templo de Chavín representan cabezas humanas sin kennings; hay también algunas que tienen bocas naturales pero el cabello y las arrugas faciales figurados como serpientes.<sup>15</sup>

Son las figuras de forma humana o animal provistas de kennings complicados que con más probabilidad representan divinidades o seres míticos importantes, y los contextos en que tales figuras aparecen apoyan esta identificación.

Hay una sola figura de animal que aparece en el arte de Chavín representada de tal manera que parece probable que sea una divinidad o a lo menos un ser mítico importante. Se trata del caimán que aparece en el llamado "Obelisco de Tello" (fig. 6) y en dos otras esculturas, un friso de granito encontrado al pie de la Escalinata Monumental de Chavín (fig. 19), y un relieve proveniente de Yauya (fig. 18). En los tres casos los caimanes aparecen con kennings complicados, y en dos de ellos acompañados por figuras subsidiarias. El "Obelisco de Tello" es un pilar de corte rectangular, labrado en las cuatro caras, y es probable que haya sido un objeto de culto y no una simple pieza de ornamentación arquitectónica. Los caimanes son representados con colas de pescado, pero este detalle mítico puede haber sido un mero error de parte de los escultores, pues éstos han podido representar animales que no conocieron personalmente, dado el hecho que los caimanes viven a una altura mucho más baja.

La Gran Imagen en el interior del templo antiguo de Chavín sirvió sin duda de objeto de culto, y podemos aceptar su figura principal como la representación de una divinidad. Esta figura (fig. 5) tiene la forma de un hombre, aparte de su elaboración figurada. La divinidad de la Gran Imagen se representa parada con su brazo izquierdo pegado al costado y su brazo derecho levantado. Sus manos son abiertas y no agarran nada. Luce aretes pendientes, un collar, y al parecer una túnica y un cinturón. Su cabello es figurado como serpientes y su cinturón como una cadena de caras.

El rasgo más curioso de esta figura es la boca, la cual es muy grande, tiene sus extremos vueltos para arriba y no tiene sino los colmillos superiores. Las figuras humanas ordinarias tienen bocas de proporciones más reducidas, con los extremos rectos o vueltos para abajo, mientras que la boca de felino normal de uso figurado tiene colmillos inferiores además de los superiores. Los rasgos especiales de la boca de la Gran Imagen aparecen en tres cabezas clavadas que pertenecen a una fase temprana del es-

15 Para relieves de figuras humanas, véase Tello, 1960, pp. 245-250; para cabezas clavadas, véase sus pp. 259-263 y 268-283. Cf. también Rowe, 1962, fig. 5.

tilo Chavín. <sup>16</sup> En las cabezas clavadas, sin embargo, la boca es agnática y carece de dientes, mientras que la boca de la Gran Imagen no solamente tiene dientes sino también un labio y mandíbula inferiores. Los dientes y el labio inferior parecen estar fuera de contexto en la Gran Imagen, y con un examen más atento se ve que no conforman con el resto de la boca. El labio inferior no está alineado con el labio superior. Es posible que el concepto de la divinidad que el escultor tenía le exigió esta combinación discordante, pero es también posible que la figura se talló al principio con una boca agnática sin dientes, y que los dientes y la mandíbula inferior fueron agregados posteriormente.

Se ha hallado una representación más tardía de la misma divinidad en el templo de Chavín. Se trata de una losa bien tallada en relieve que fue encontrada en un rincón del patio delante de la Portada Negra y Blanca (fig. 21). La identificación se basa principalmente en la boca, la que es grande, tiene los extremos vueltos para arriba, está provista de colmillos superiores grandes y carece de colmillos inferiores. Esta figura tiene también aretes pendientes que parecen ser las copias de los de la Gran Imagen. La figura de la losa agarra una concha cónica grande en su mano derecha y lo que parece ser una concha *Spondylus* en la izquierda. <sup>17</sup> Conchas como éstas servían de ofrendas comunes en el antiguo Perú en muchas diferentes épocas, y las que la divinidad agarra representan con bastante probabilidad las ofrendas que exigía de sus devotos. Esta divinidad jovial merece un nombre, y yo voy a llamarle “el Dios Sonriente”.

Nos es posible identificar al Dios Sonriente como una divinidad porque la Gran Imagen, que le representa, es evidentemente un objeto de culto. Hay algunas otras figuras representadas en el templo de Chavín que aparecen en contextos tales que pueden identificarse como seres sobrenaturales menores. Estas son las figuras representadas en los relieves de las columnas de la Portada Negra y Blanca (fig. 8 y 9). Estas columnas son piezas arquitectónicas que trabajan como soportes y es poco probable que hayan servido como objetos de culto. Cada columna luce una figura grande en bajo relieve, y cada figura tiene el cuerpo, piernas, y brazos de un hombre, pero la cabeza, alas y garras de un ave de rapiña. Los atributos del ave que entran en la combinación de la figura de la columna sur son los de un águila mientras que la figura de la columna norte tiene la marca de la cara de un halcón. Las dos figuras están paradas,

---

16 Tello, 1960, figs. 90-92.

17 La identificación del objeto en la mano izquierda de la divinidad fue propuesta por Junius B. Bird. Yo había pensado previamente en flores, pero tal identificación es poco probable, puesto que no hay sino dos “tallos” correspondientes a tres “flores”. Esta representación de *Spondylus* es única en el arte de Chavín conocida, y las representaciones únicas son siempre las más difíciles de identificar en un estilo tan convencionalizado. Las conchas cónicas son más frecuentes; hay otra con una cara en el “Obelisco de Tello”, fig. 7, A-21, por ejemplo.

y cada una agarra lo que parece ser una macana en posición horizontal. Ambas figuras tienen kennings complicados, pero los de la figura del águila son algo más complicados que los de la otra. La posición de las columnas sugiere que estas figuras representan seres sobrenaturales puestos para vigilar la entrada del templo, "ángeles" en el sentido original de la palabra; es decir, mensajeros sobrenaturales y servidores de los dioses.

Los ángeles de la guarda de la Portada Negra y Blanca sirvieron en especial al dios adorado en el Templo Nuevo, con gran probabilidad el mismo adorado anteriormente en el ala sur del Templo Viejo. Como hemos notado más arriba, la imagen principal de este dios no se ha hallado, pero es posible sostener que tenemos otras representaciones de él. El argumento tiene dos partes, una que se refiere a la Piedra de Raimondi y la otra a una placa de oro en el Museo Rafael Larco Herrera en Lima.

La Piedra de Raimondi es una losa de granito finamente tallada con una figura en relieve tan elaborada con kennings que es probable que representa una divinidad (fig. 10). La piedra fue hallada en las ruinas del templo de Chavín por el año de 1840, pero no se anotó el sitio preciso del hallazgo; se ha exhibido en Lima desde 1874.<sup>18</sup> La losa tiene unos 198 cm. de largo y unos 74 cm. de ancho, por lo cual es la losa más grande que se ha encontrado en Chavín que representa una sola figura. La divinidad que representa es un ser de forma humana, parado de frente, que agarra una vara vertical en cada mano. No es el Dios Sonriente, porque tiene una boca con los extremos vueltos hacia abajo y los colmillos inferiores además de los superiores. Además, carece de aretes pendientes, aunque este rasgo no es necesariamente tan diagnóstico como la forma de la boca y la postura con dos varas en las manos. Llamémosle el Dios de las Varas. La Piedra de Raimondi fue labrada para ser colocada en posición vertical, seguramente incrustada en una pared. La figura de la divinidad no ocupa sino la tercera parte de la altura total de la piedra. El espacio que sobra está relleno con una elaboración figurada del cabello del Dios de las Varas de una complejidad extraordinaria. En esta elaboración se emplea un kenning tardío muy común, la comparación del cabello a una lengua que sale de una boca. En la Piedra de Raimondi se repite este kenning hasta llenar el espacio disponible.

La elaboración figurada del cabello del Dios de las Varas en la Piedra de Raimondi puede tener una explicación técnica, si suponemos que le habían ordenado al escultor hacer la representación de esta divinidad en una piedra de las dimensiones de la de Raimondi. En tal caso el escultor no podía alargar la figura del dios para llenar el espacio, porque tal procedimiento violaría las normas que rigieron las proporciones de la figura humana en el arte de Chavín. Según estas normas, la figura total

---

18 Polo, 1899, p. 195.

debe dividirse en tres partes más o menos iguales, correspondiendo la una a la cabeza la segunda al cuerpo, y la tercera a los pies. El ancho de la figura debe ser mayor que el alto de una de estas partes. La Piedra de Raimondi es tan larga que ofrece campo para acomodar tres figuras de estas proporciones. El escultor, quien debía representar una sola figura, encontró una solución ingeniosa a su problema llenando el espacio que sobraba con una elaboración figurada del cabello que da un aspecto muy imponente a la divinidad representada.

La Piedra de Raimondi está tallada con el mismo cuidado y tiene el mismo acabado finísimo que la losa del patio del templo que representa el Dios Sonriente. La relación entre la losa del Dios Sonriente y la Gran Imagen parece estar en que la losa, que es posterior en su estilo a la imagen, tiene el fin de ofrecer una representación del Dios Sonriente en una pared exterior del templo, donde los adoradores que no tenían acceso al original en su galería interior podían mirarlo. La primera parte de mi argumento es que la Piedra de Raimondi es una analogía de la losa que representa el Dios Sonriente, así que debe ser la representación de otra imagen adorada en el interior del templo. Puesto que la Piedra de Raimondi es la mayor de las dos losas y sus kennings son más complicados, debe representar una divinidad que, en la época tardía a la que corresponde la Piedra Raimondi, tuvo más importancia que el Dios Sonriente. La divinidad adorada en el Templo Nuevo de Chavín es la que se hizo más importante que el Dios Sonriente, así que el Dios de las Varas debe ser el dios del Templo Nuevo.

La placa de oro del Museo Rafael Larco Herrera que figura en la segunda parte de mi argumento no tiene datos de procedencia, pero corresponde a un estilo Chavín puro y relativamente tardío (fig. 23). Esta placa representa una figura que podemos identificar, por su actitud y la forma de la boca, como el Dios de las Varas de la Piedra de Raimondi, pero sin la elaboración figurada del cabello. En los dos lados del Dios de las Varas hay figuras abreviadas de ángeles servidores que combinan rasgos humanos con rasgos de aves, como los ángeles de las columnas de la Portada Negra y Blanca. La combinación de figuras en la placa sugiere que los ángeles de las columnas sirvieron al Dios de las Varas. Si es así, el Dios de las Varas debe ser el dios del Templo Nuevo, donde se encuentran las columnas.

Es evidente que el Dios de las Varas fue algo más que una mera divinidad local de Chavín, porque le encontramos también representado en oro en una de las coronas del grupo de piezas encontrado en El Almendral en Chogoyape y en dos piezas encontradas en el territorio del estilo de Paracas, en Ica. Una de las piezas de Ica es un tejido pintado en la colección particular de Michael D. Coe en New Haven, Estados Unidos, y la otra es un vaso ceremonial de lagenaria, con un dibujo en el estilo de Paracas pero

con fuerte influencia de Chavín que pertenece a la colección de Paul Truel en Ocucaje (fig. 22).<sup>19</sup>

En la religión andina de épocas posteriores, los dioses que recibían un culto tan general fueron dioses de la naturaleza, y todas las demás divinidades tuvieron una importancia local o regional. Si esta división fundamental tuvo cierta antigüedad en el Perú, como parece posible, podemos suponer que el Dios de las Varas tuvo algo que hacer con las fuerzas de la naturaleza. Su asociación con águilas y halcones en el templo de Chavín sugiere que tuvo su morada en el cielo, pero los datos disponibles no permiten una identificación más precisa. Posiblemente fue un dios solar o un dios del trueno, como la divinidad incaica Illapa, representada como un hombre con una porra en una mano y una honda en la otra. No hay ningún motivo para creer que fue un dios creador.<sup>20</sup>

El Dios de las Varas es la única divinidad de la religión de Chavín a quien podemos atribuir una importancia general a base de los datos disponibles. Los otros dioses que hemos logrado identificar, el Dios Sonriente y el caimán, no han aparecido fuera de la zona alrededor de Chavín. Hay una imagen hallada en La Copa que posiblemente representa otra divinidad local por el mismo estilo.<sup>21</sup> Hay que recordar, sin embargo, que los datos que tenemos son todavía muy escasos, y que los trabajos futuros pueden descubrir varios otros dioses de la religión de Chavín, algunos de culto tan general como el Dios de las Varas.

Hemos comentado ahora el significado representativo de la mayoría de la figuras completas que aparecen en el arte de Chavín. Hay también una variedad de figuras abreviadas, especialmente en cerámica y adornos de oro, cuyo significado es mucho menos claro. Estas figuras abreviadas incluyen cabezas de hombres, felinos, aves y serpientes, o caras agnáticas generalizadas, y rasgos aislados fuera de contexto, como ojos, manos, plumas, marcas de pelaje de jaguares, y círculos con puntos centrales que representan las marcas de la piel de serpientes. Por lo general podemos reconocer una cabeza de ave como tal, cuando la encontramos, por ejemplo, en una botella del estilo Cupisnique de la costa norte, pero no podemos decir todavía si la figura abreviada es un elemento simplemente decorativo, o si incluye también algún significado religioso.

A pesar de los problemas que quedan por resolver nos encontramos ahora en condiciones de mirar el arte de Chavín con alguna comprensión, además de apreciar su valor puramente estético. Es un arte religioso, pero al mismo tiempo altamente intelectual, ejecutado para personas dispuestas a recibir un estímulo mental además de una excitación de las emo-

19 Véase también Tello, 1959, figs 31 y 33. El tejido de la colección Coe está publicado en Rowe, 1962, fig. 29.

20 Sobre el origen tardío del culto al Creador entre los Incas, véase Rowe, 1960.

21 Carrión Cachot, 1948, lám. XX.

ciones. Para nosotros que nos acercamos al arte de Chavín sin conocer el idioma, las ideas religiosas, o la mitología de los hombres que lo ejecutaron, el problema de comprender lo que querían decir puede con justicia compararse con el de descifrar una escritura desconocida.

### La secuela

El estilo Chavín llegó a su fin alrededor de los 300 años antes de Cristo, pero todavía sabemos poco de las circunstancias de este acontecimiento. Posiblemente la expansión del estilo de Chavín estaba asociada con un programa de conquistas militares y el poder central se desplomó, o posiblemente triunfó una tendencia a la reforma religiosa, asociada con un estilo más sencillo. Posiblemente el estilo mismo se hizo progresivamente más abstracto, hasta tal punto que las reglas antiguas se deshicieron. De todos modos, por una razón u otra llegó a su fin, y fue seguido por un período caracterizado por el desarrollo de muchos estilos locales diferentes en la zona antes dominada por el estilo de Chavín. El estilo de Chavín ha debido, sin embargo, dejar alguna clase de tradición, como la tradición que dejó el arte romano en la Edad Media, porque se trató en varias ocasiones posteriores de hacer revivir varios aspectos del estilo de Chavín, de manera más notable en los estilos de Moche y Tiahuanaco.

El estilo de Moche floreció en la costa en los valles entre Pacasmayo y Nepeña, un sector importante del área antigua de la cultura Chavín, entre 1 y 580 años después de Cristo, más o menos. La cerámica más fina de este estilo fue decorada por un modelado naturalista o pintada con escenas vivaces de acción ejecutadas en rojo sobre un fondo de color crema. Algunas de las escenas se derivan claramente de la mitología, y uno de los personajes importantes en estas escenas es un ser que tiene cabeza humana pero boca de jaguar. Sus proezas quedan por estudiar todavía, pero él aparece en contextos que sugieren que ha podido ser un héroe mítico iniciador de la cultura.<sup>22</sup>

Las formas de las vasijas más finas del estilo Moche y su interés por el modelado naturalista parecen representar una revivificación de los rasgos correspondientes del estilo Cupisnique, la variedad local del estilo Chavín en cerámica. Esta revivificación viene después de un período de varios siglos en que la cerámica de esta zona fue muy diferente. En la tercera fase del estilo Moche hay también varias vasijas decoradas con imitaciones bastante fieles de dibujos incisos del estilo Chavín.<sup>23</sup>

El estilo Tiahuanaco propiamente dicho floreció en el norte de Bolivia y zonas vecinas más o menos 580 a 930 años después de Cristo. Apro-

22 Para ejemplos, véase Schmidt, 1929, pp. 160-168, 176-177, 202 y 204.

23 Kroeber, 1926, figs. 3 y 4, provienen de tumbas de la fase Moche III.

ximadamente al mismo tiempo el estilo de Huari, estrechamente emparentado con el de Tiahuanaco, floreció en la mayor parte del Perú. Este estilo de Huari se diseminó, en parte por conquistas militares, desde un centro localizado cerca de la ciudad moderna de Ayacucho. Influencias de Huari, y probablemente el dominio de Huari también, llegaron hasta Cajamarca en el norte del Perú y hasta Sicuani en el sur. Las diferencias entre el estilo de Huari y el de Tiahuanaco son importantes pero no afectan la presente exposición, así que los trataremos como una sola unidad estilística aquí.

Uno de los temas más notables de los estilos de Tiahuanaco y Huari es una figura de forma humana vista de frente con una vara en cada mano. Además, esta figura tiene la boca de un jaguar.<sup>24</sup> En un relieve famoso en Tiahuanaco es acompañado por ángeles mensajeros con cabeza de halcón.<sup>25</sup> Hay varios otros parecidos entre los temas del arte de Huari y Tiahuanaco de un lado y la de Chavín del otro, y hay también algunos parecidos en las convenciones artísticas. Pero no se conocen piezas de los estilos Huari y Tiahuanaco que imitan la manera de Chavín, como hacen algunas del estilo Moche. Lo que pueden significar estos parecidos en cuanto a la supervivencia de conceptos religiosos y el arcaísmo premeditado es un enigma todavía, pero es evidente, cuando menos, que el arte y la religión de Chavín proyectaron una sombra muy larga en el antiguo Perú.

24 Kelemen, 1943, tomo II, lám. 165.

25 Posnansky, 1945, tomo I láms. XLV-L.

#### BIBLIOGRAFIA

Ayres, Fred D.

- 1961 "Rubings from Chavín de Huántar, Peru". *American Antiquity*, vol. 27, no. 2, October, pp. 238-245. Salt Lake City.

Bennett, Wendell Clark

- 1942 "Chavín stone carving". *Yale Anthropological Studies*, vol. III. New Haven.
- 1944 "The north highlands of Peru; excavations in the Callejón de Huaylas and at Chavín de Huántar". *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol. 39, part 1. New York.
- 1954 *Ancient arts of the Andes*. The Museum of Modern Art. New York.

Buse, Hermann

- 1957 *Huarás - Chavín*. Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva, Editores, Lima.

- Carrión Cachot, Rebeca  
 1948 "La cultura Chavín; dos nuevas colonias: Kuntur Wasi y Ancón: *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología*, vol. II, no. 1, primer semestre, pp. 99-172. Lima.
- Engel, Frédéric  
 1956 "Curayacu - a Chavinoid site". *Archaeology*, vol. 9, no. 2, June, pp. 89-105. Brattleboro.
- Gordon, Eric Valentine  
 1957 *An introduction to Old Nose*. Second edition, revised by A. R. Taylor. At the Clarendon Press, Oxford.
- Izumi, Seiichi  
 1958 "Andesu no iseki". *Mizue*, no. 22, Winter quarter, Supplement. Tokyo.
- Kelemen, Pál  
 1943 *Medieval American art; a survey in two volumes*. The Macmillan Company, New York.
- Kinzl, Hans, y Schneider, Erwin  
 1950 *Cordillera Blanca (Perú)*. Universitats-Verlag Wagner, Innsbruck.
- Kroeber, Alfred Louis  
 1926 *Archaeological explorations in Peru. Part I: Ancient pottery from Trujillo*. Field Museum of Natural History, Anthropology, Memoirs, vol. II, no. 1. Chicago.  
 1944 *Peruvian archeology in 1942*. Viking Fund Publications in Anthropology, number four. New York
- Lothrop, Samuel Kirkland  
 1941 "Gold ornaments of Chavín style from Chongoyape, Perú". *American Antiquity*, vol. VI, no. 3, January, pp. 250-262. Menasha.  
 1951 "Gold artifacts of Chavín style". *American Antiquity*, vol. XVI, no. 3, January, pp. 226-240. Menasha.
- Means, Philip Ainsworth  
 1934 "Des commentaires sur l'architecture ancienne de la cote péruvienne". *Bulletin de la Société des Américanistes de Belgique*, no. 14, aout, pp. 75-110. Bruxelles.
- Menzel, Dorothy, y otros  
 1964 *The Paracas pottery of Ica; a study in style and time*, by Dorothy Menzel, John H. Rowe, and Lawrence E. Dawson. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, vol. 50. Berkeley y Los Angeles.
- Polo, José Toribio  
 1899 "La piedra de Chavín". *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, año

IX, tomo IX, nos. 4-6, 30 de septiembre, pp. 192-231; nos. 7-9, 31 de diciembre, pp. 262-290. Lima.

Posnansky, Arthur

1945 **Tihuanacu, la cuna del hombre americano; Tihuanacu, the cradle of American man** I-II. J. J. Augustin Publisher. New York.

Rowe, John Howland

1960 "The origins of Creator worship among the Incas". **Culture in history**; essays in honor of Paul Radin, edited by Stanley Diamond, pp. 408-429. Published for Brandeis University by Columbia University Press. New York.

1962 **Chavin art; an inquiry into its form and meaning**. The Museum of Primitive Art. New York.

Schmidt, Max

1929 **Kunst und Kultur von Peru**. Im Propylaen-Verlag zu Berlin.

Tello, Julio César

1923 "Wira Kocha". **Inca**, vol. I, no. 1, enero-marzo, pp. 93-320; no. 3, julio-septiembre, pp. 583-606. Lima.

1943 "Discovery of the Chavín culture in Peru". **American Antiquity**, vol. IX, no. 1, July, pp. 135-160. Menasha.

1959 **Paracas**. Primera parte. Publicación del Proyecto 8b del Programa 1941-42 de The Institute of Andean Research de New York. Empresa Gráfica T. Scheuch S.A. Lima.

1960 **Chavín; cultura matriz de la civilización andina**. Primera parte. Publicación Antropológica del Archivo "Julio C. Tello" de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, vol. II. Lima.

Valcárcel, Luis Eduardo

1957 "Nuevos descubrimientos arqueológicos en el Perú: Chavín". **Cuadernos Americanos**, año XVI, vol. XCIII, no. 3, mayo-junio, pp. 180-184. México.

Wiley, Gordon Randolph

1951 "The Chavín problem: a review and critique". **Southwestern Journal of Anthropology**, vol. 7, no. 2, Summer, pp. 103-144. Albuquerque.

Yacovleff, Eugenio

1932 "Las Falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos". **Revista del Museo Nacional**, tomo I, no. 1, pp. 33-111. Lima.

## I L U S T R A C I O N E S

Fig. 1. Localización de algunos sitios arqueológicos de las culturas Chavín y Paracas. Círculos blancos, sitios Chavín; círculos negros, sitios Paracas.

Fig. 2. Plano de las ruinas del templo de Chavín, levantado en 1963 por John H. Rowe y Marino Gonzales Moreno. Las cifras indican los puntos donde fueron descubiertas algunas de las esculturas: 1, la cornisa ornamentada con felinos y serpientes, fig. 17; 2, el relieve del Dios Sonriente, fig. 21; 3, la cornisa ornamentada con una águila descubierta en 1919, fig. 12, y fragmentos de otras parecidas descubiertas en 1958, fig. 13; 4, relieve de caimanes, fig. 19.

Fig. 3. Plano de la Portada Negra y Blanca. Las líneas rayadas indican detalles reconstruidos en el dibujo.

Fig. 4. Corte vertical y alzado de la fachada del Templo Nuevo con la Portada Negra y Blanca. (reconstrucción del autor)

Fig. 5. Vista lateral de la Gran Imagen, a base de una foto de Abraham Guillén. Estilo: Fase AB.

Fig. 6. Desarrollo de los relieves del "Obelisco de Tello" a base de un calco tomado por el autor. Estilo: Fase C.

Fig. 7. Clave de las figuras del "Obelisco".

Fig. 8. Desarrollo y reconstrucción de la figura del ángel de la guarda de la columna norte de la Portada Negra y Blanca. Este ángel tiene una representación de la marca facial del halcón en la cara. El dibujo se basa en un calco de Fred D. Ayres (Rowe, 1962, fig. 10) y en dibujos y calcos del autor. Estilo: Fase D.

Fig. 9. Desarrollo y reconstrucción de la figura del ángel de la guarda de la columna sur de la Portada Negra y Blanca, con cara de águila. El dibujo se basa en un calco de Fred D. Ayres (Rowe, 1962, fig. 9) y en dibujos y calcos del autor. Estilo: Fase D.

Fig. 10. La Piedra de Raimondi, con representación del Dios de las Varas. El dibujo se hizo a base de una foto tomada por Abraham Guillén y de un calco tomado por Max Uhle. Estilo: Fase EF.

Fig. 11. Una águila de estilo temprano reconstruida a base de fragmentos de una cornisa encontrados cerca de la esquina SE del Templo Nuevo (segunda ampliación). Otro fragmento con el mismo dibujo fue encontrado delante de la fachada oriental de la antigua ala sur. Estilo: Fase AB.

Fig. 12. Una águila representada en una cornisa encontrada en 1919 en el punto 3, fig. 2, reconstruida a base de lo que queda del original y a base de un calco en yeso en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología. El cuerpo del águila, destruido en el original (contorno rayado), ha sido reconstruido conforme a los fragmentos de otras águilas similares encontrados en 1958 (véase fig. 13). Estilo: Fase AB, pero posterior a la fig. 11.

Fig. 13. Una águila parecida a la de la fig. 12, pero con un elemento figurativo menos en las alas. Reconstrucción a base de fragmentos de una cornisa descubiertos en 1958 cerca del punto 3, fig. 2. Pertenece a la misma fase que el águila anterior.

Fig. 14. Fragmento de una águila de estilo tardío de una piedra de cornisa descubierta en la esquina NE de la antigua ala sur del templo de Chavín. Estilo; Fase D.

Fig. 15. Halcón representado de perfil, de la cornisa de la Portada Negra y Blanca. Estilo: Fase D.

Fig. 16. Águila representada de perfil, de la cornisa de la Portada Negra y Blanca. Estilo: Fase D.

Fig. 17. Felinos y serpientes de la cornisa del ángulo SO del Templo Nuevo (punto 1, fig. 2), dibujados a base de un calco tomado por el autor. Los felinos se encuentran en la cara inferior de la piedra y los serpientes en su canto. Estilo: Fase AB.

Fig. 18. Desarrollo de las figuras de un relieve hallado en Yauya. Se ve un caimán mítico casi completo y parte de la nariz de un segundo. El dibujo se basa en un calco tomado por Fred D. Ayres (Rowe, 1962, fig. 31).

Fig. 19. Reconstrucción de las figuras que adornan dos fragmentos de una piedra encontrados en 1962 al pie de la Escalinata Monumental (punto 4, fig. 2). Son dos caimanes vistos de perfil. La reconstrucción se basa en dos calcos y una foto del original.

Fig. 20. Figura de un guerrero que formaba parte de un friso de figuras similares. Dibujo a base de un calco tomado por el autor.

Fig. 21. El Dios Sonriente que adorna una losa encontrada en el patio del Templo Nuevo (punto 2, fig. 2). Dibujo a base de un calco tomado por el autor. Estilo: Fase D.

Fig. 22. El Dios de las Varas representado en un mate pirograbado hallado en una tumba Paracas del Valle de Ica, actualmente en la colección de Paul Truel. Dibujo de L. E. Dawson y J. H. Rowe.

Fig. 23. El Dios de las Varas representado en una placa de oro sin procedencia en el Museo Arqueológico "Rafael Larco Herrera", Lima. Faltan las incrustaciones que adornaron el original. Dibujo a base de una foto del Museo de Arte Moderno, Nueva York (Rowe, 1962, fig. 27).



Fig. 1

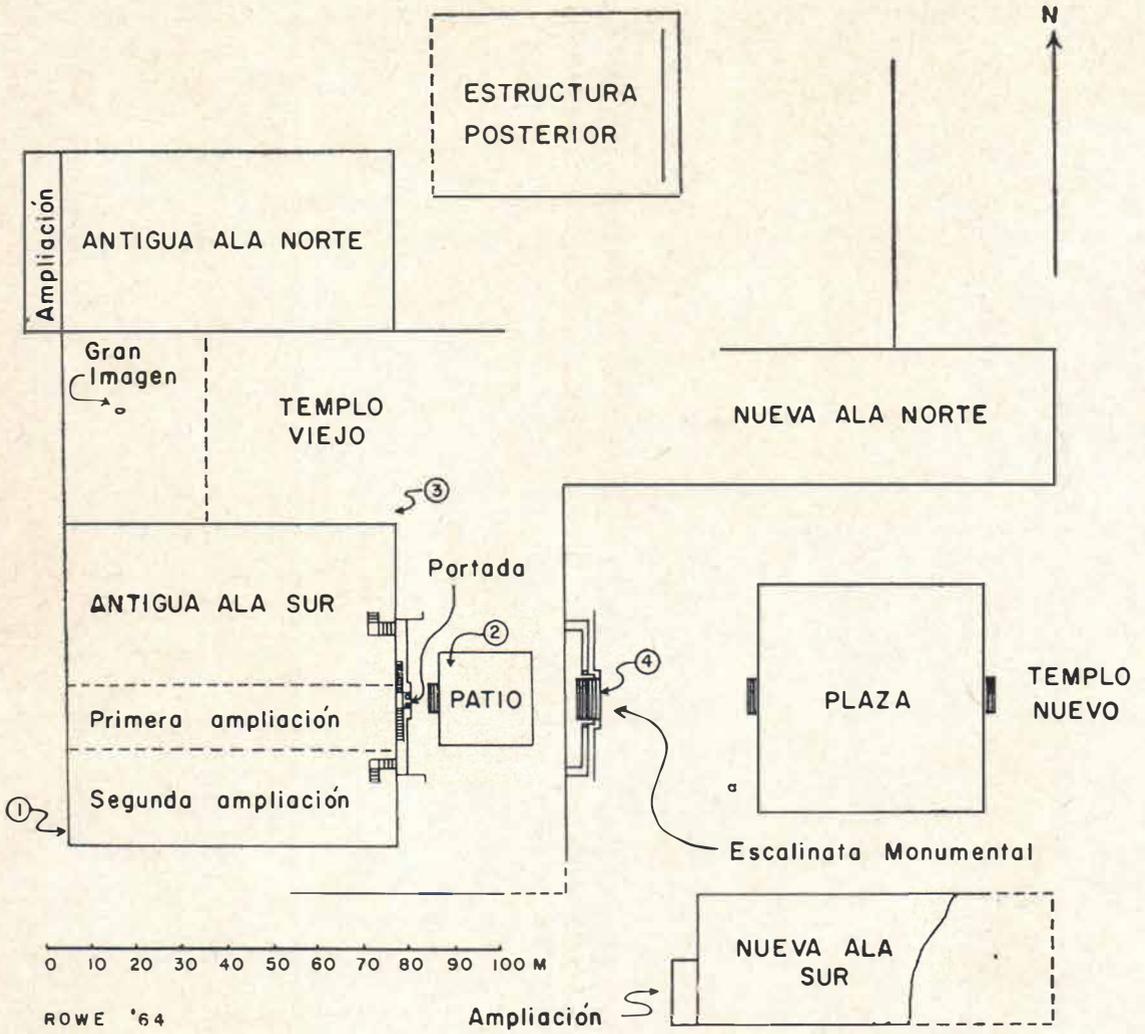


Fig. 2

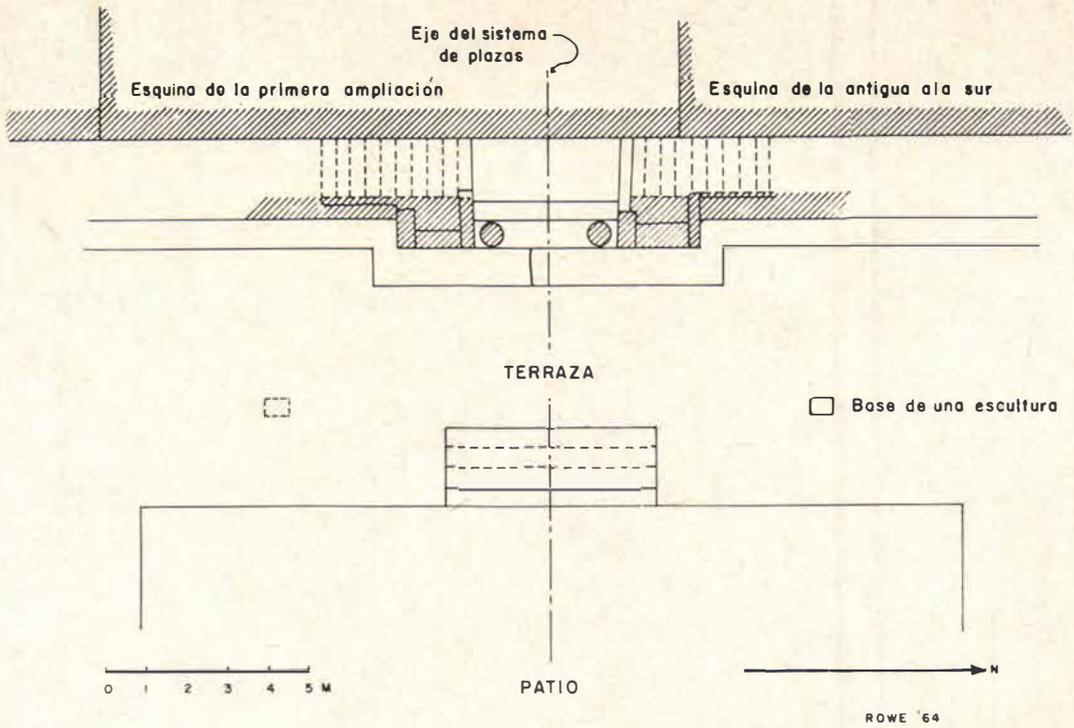


Fig. 3

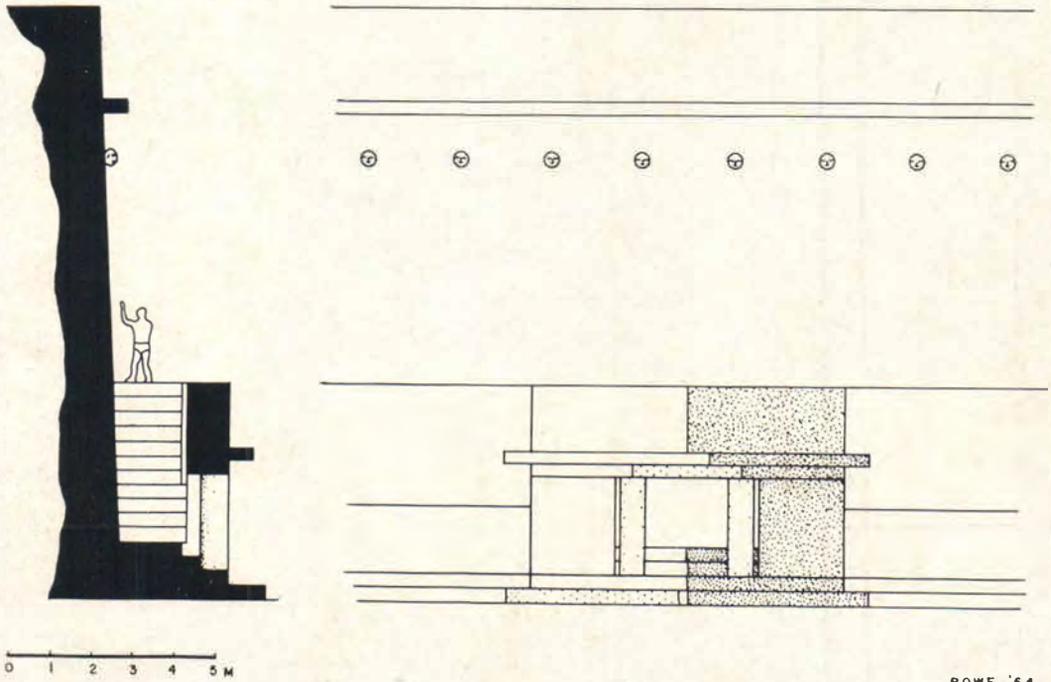
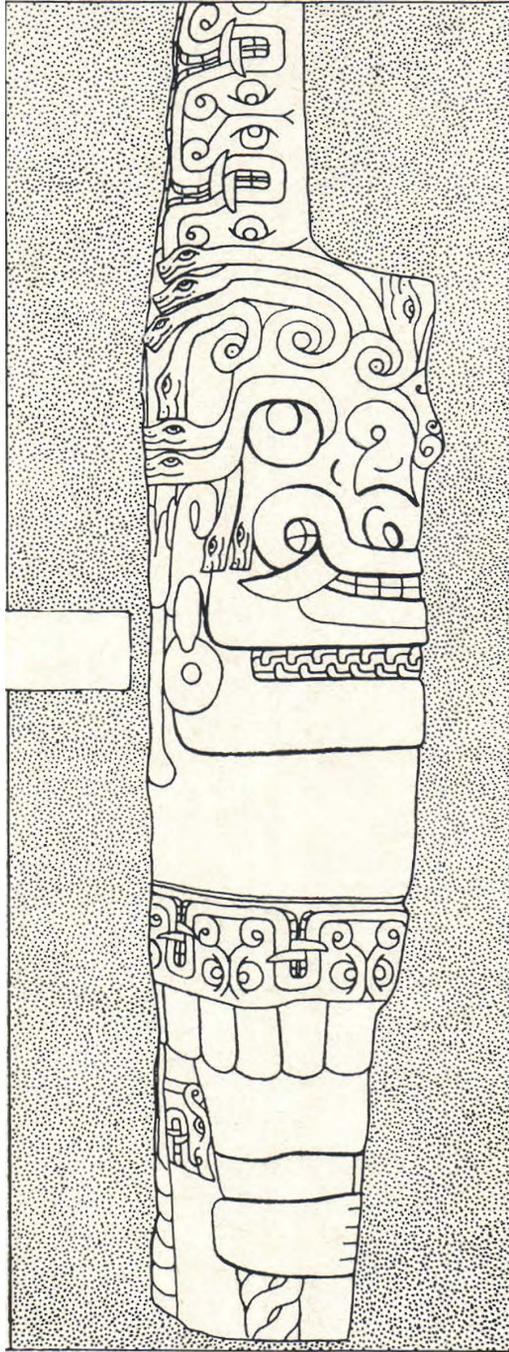


Fig. 4



ROWE '62

Fig. 5