

DE CAZADOR Y CARAVANERO A SACRIFICADOR O CAUTIVO:

EL ARQUERO DE LA ICONOGRAFÍA TIWANAKU DE LOS VALLES DE COCHABAMBA



DAVID EMMANUEL TRIGO RODRÍGUEZ

DE CAZADOR Y CARAVANERO A SACRIFICADOR O CAUTIVO:

EL ARQUERO DE LA ICONOGRAFÍA
TIWANAKU DE LOS VALLES DE
COCHABAMBA

DAVID EMMANUEL TRIGO RODRÍGUEZ

DE CAZADOR Y CARAVANERO A SACRIFICADOR O CAUTIVO:

EL ARQUERO DE LA ICONOGRAFÍA TIWANAKU DE LOS VALLES DE COCHABAMBA

Cochabamba

2025



David Emmanuel Trigo Rodríguez

De cazador y caravanero a sacrificador o cautivo: el arquero de la iconografía Tiwanaku de los valles de Cochabamba. UMSS, ASDI, DICyT, INIAM

580p.; ilus; 17x24 cm

Depósito Legal: 2-1-915-2025

ISBN: 978-9917-9665-0-0

© David Emmanuel Trigo Rodríguez, 2025

© **Dirección de Investigación Científica y Tecnológica Universidad Mayor de San Simón**

Email: prospectiva@dicyt.umss.edu.bo

Dirección: DICyT-UMSS. Av. Oquendo final Jordan Campus Central. Edificio multiacadémico 3er piso.

Cochabamba-Bolivia

© **INIAM-UMSS**

Dirección: Calle Jordán E-199, esq. Nataniel Aguirre

Teléfono: (591-4) 4250010

Email: iniam@umss.edu.bo

Website: www.museo.umss.edu.bo

Cochabamba – Bolivia

Primera edición, diciembre 2025

Reservados todos los derechos. Se permite la reproducción total o parcial de este libro, su tratamiento informático o transmisión por cualquier medio, ya sea electrónico y/o mecánico, debiendo citar la fuente y con el permiso previo del titular del copyright.

Diseño tapa y diagramación: Nelson A. Terrazas Vega (TGK)

Foto portada: "Imágenes del Arquero y del Sacrificador de Keros, Tiwanaku, derivado de los años 600-1150 d. C."

Impreso en Talleres Gráficos Kipus. Telfs.: 4116196 - 4237448
Cochabamba - Bolivia

Contenido

PRÓLOGO PH. D. SARAH I. BAITZEL	11
PRÓLOGO PH. D. SERGIO J. CHÁVEZ FARFÁN.....	17
PRÓLOGO PH. D. ÁLVARO HIGUERAS.....	19
AGRADECIMIENTOS.....	21
INTRODUCCIÓN.....	25

Capítulo: 1

LOS ESTILOS CERÁMICOS TIWANAKU Y EL TEMA DEL ARQUERO

La variabilidad del estilo Tiwanaku en cerámica.....	31
Tiwanaku y Cochabamba: Una síntesis de su relación	32
El Tiwanaku Derivado	50

Capítulo: 2

¿QUÉ SIGNIFICADOS SE DIERON Y DAN LOS ARQUEÓLOGOS AL ARQUERO?

Antecedentes de interpretaciones sobre el Tema del Arquero Tiwanaku	59
Colecciones analizadas para las regiones del altiplano y Tiwanaku, valles de Cochabamba, valle de Moquegua (Perú) y norte de Chile	67

EL ARQUERO Y SUS NARRACIONES GRÁFICAS

Capítulo: 3

LA ICONOGRAFÍA PREHISPÁNICA NO SOLO COMO ARTE SINO COMO UN LENGUAJE GRÁFICO CON SIGNIFICADO CULTURAL

Métodos en el estudio de los lenguajes visuales históricos y prehispánicos.....	85
---	----

Capítulo: 4
DESCRIPCIÓN DE LAS ESCENAS DEL ARQUERO EN EL TIWANAKU
DERIVADO DEL ALTIPLANO

Escena No. 1: Arqueros de pie y sentados	93
Escena No. 2: Los Arqueros de pie y frontalmente acompañados con crías de camélido y/o cánido	100
Escena No.3: El Arquero de perfil y de pie con arco y flecha.....	107
Escena No. 4: El Arquero de perfil y de pie con cetro	112
Escena No. 5: El Arquero de perfil, sentado con arco y flechas.....	121
Escena No. 6: El Arquero de perfil, sentado con cetro	122
Conjuntos de motivos parciales del cuerpo del personaje	
Arquero: La parcialización del personaje y sus escenas	144
Conjunto de motivos A: El motivo del medio cuerpo superior del personaje (frontal, y asociado al motivo del camélido con carga)	145
Conjunto de Motivos B: Los motivos de la cabeza del personaje representados aisladamente	160
Las reglas de representación del tema del Arquero en la cerámica Tiwanaku Derivado del altiplano: primeras inferencias	189
El Arquero con los atributos de un personaje central pero poco representado: ¿conflictos de poder en los discursos gráficos?.....	192

Capítulo: 5
DESCRIPCIÓN DE LAS ESCENAS DEL ARQUERO EN EL TIWANAKU
DERIVADO DE COCHABAMBA

Escena No. 1: Arqueros de pie y sentados	197
Escena No. 2: Los Arqueros de pie y frontalmente, con cría de camélido o cánido.....	197
Escena No.3: El Arquero de perfil y de pie con arco y flecha.....	198
Escena No. 4: El Arquero de perfil y de pie con cetro	198
Escena No. 5: El Arquero de perfil, sentado con arco y flechas.....	202
Escena No. 6: El Arquero de perfil, sentado con cetro	202

Conjunto de Motivos A: El motivo del cuerpo superior del personaje (de perfil, y asociado al motivo de la cabeza de felino).....	211
Los elementos y objetos del tema	239
Las reglas de representación del tema del arquero en la cerámica de Cochabamba: primeras inferencias	240

ESCENARIOS NOCTURNOS, METAMORFOSIS, CHAMANISMO Y ENFRENTAMIENTOS CON LOS SACRIFICADORES

Capítulo: 6

EL ARQUERO Y LOS SACRIFICADORES: CARAVANERO, CAZADOR, VÍCTIMA Y CAMBIA FORMAS

La Parcialización de los motivos de Cautivos o Prisioneros de os Sacrificadores	249
El Sacrificador Camélido Tiwanaku (TCS) y el Arquero convertido de caravanero/pastor a víctima.....	254
El Sacrificador Venado Tiwanaku (SVT) y el Arquero convertido de cazador a víctima y Sacrificador.....	259
Del Arquero al Ser en Metamorfosis (SM) y el Sacrificador del Tiwanaku Derivado (STD).....	267
El Sacrificador del Tiwanaku Derivado (STD).....	288
Las versiones “parciales” del Ser en Metamorfosis (SM).....	293
Apreciaciones iniciales de los atributos del Ser en Metamorfosis (SM) y el Sacrificador Venado Tiwanaku (SVT).....	298
La Serpiente o Quimera Ofidio, el Arquero y el Ser en Metamorfosis.....	300
Serpiente o Quimera Ofidio: Serpiente tipo 1 y el Ser en Metamorfosis (SM).....	303
Interpretaciones.....	325
Interpretación 1: El Arquero, los seres sobrenaturales y las jerarquías en el Tiwanaku altiplano y Derivado	325

Interpretación 2: El viajero y chamán buscando la perspectiva de los No Humanos	331
El caravanero y chamán ante el Estado Tiwanaku: Por la fertilidad del camélido	336
El cazador y el chamán en relación al Sacrificador Venado y Felino.....	341
El Arquero cazador, el felino jaguar y los cráneos trofeo de animales y humanos.....	345
El Arquero cazador y el chamán que brinda con las Serpientes: Veneno y agua.....	351

CONTEXTOS ARQUEOLOGICOS DE LAS PIEZAS QUE CONTIENEN EL TEMA DEL ARQUERO

Capítulo: 7

MATERIALES CONTEXTUALIZADOS DE LA REGION DEL ALTIPLANO

Capítulo: 8

MATERIALES CONTEXTUALIZADOS DE LOS VALLES DE COCHABAMBA

Contextos de sitios del Valle Central o Valle Bajo	389
Montículo de Piñami	389
Montículo de Siripita Moco.....	399
Contextos de sitios del Valle Alto	399
Montículo natural de Chullpa Orko (Arani)	399
El caso de Anzaldo	403
Contextos de sitios de los Valles del Este	403
Valle de Pocona (Jarka Pata).....	403
Flechas y arqueros: analizando las flechas de Omereque con las flechas Tiwanaku	418
Interpretaciones.....	441

EL TEMA DEL ARQUERO Y SU DIFUSION FUERA DE TIWANAKU Y COCHABAMBA

Capítulo: 9

ESCENAS DEL ARQUERO EN MOQUEGUA Y EL NORTE CHILENO

La colonia Tiwanaku de Moquegua y el Arquero	447
La relación de Tiwanaku y Wari en Moquegua.....	455
Ejemplos del tema Arquero en el norte chileno.....	459

Capítulo: 10

COMPARACIONES ENTRE LOS ARQUEROS DE LA ICONOGRAFIA WARI Y TIWANAKU

EL Arquero del Unku Wari de Ancón	464
Los Arqueros Wari de la cerámica de Conchopata e Ica.....	470
Las evidencias de violencia física en Conchopata y su relación con la iconografía Wari	475
CONCLUSIONES	479
APÉNDICES	489

Apéndice: 1

EL PERSONAJE TRICÉFALO OMEREQUE

Introducción.....	493
La Cultura y el Estilo Omereque.....	494
Antecedentes del tema iconográfico.....	498
Identificación y definición del Tema del Personaje Tricéfalo Omereque (PTO).....	499
El tema en cerámica estilo Omereque Polícromo de Icla y Chuquisaca.....	501
El tema en cerámica estilo Omereque Polícromo de Mizque Cochabamba.....	508
El tema en cerámica estilo Omereque Polícromo importada de Chuquisaca a Tiwanaku	510

El tema en un textil de Solcor: ¿Tiwanaku u Omereque?	511
Interpretaciones y Discusión	516
Los intercambios estilísticos Omereque Tiwanaku en la cerámica	516
El Señor de los Camélidos: ¿indicio del origen del PTO?	517
El Cetro/Serpiente	518
El PTO y su relación con el Arquero del Tiwanaku Derivado.....	519
El PTO como “Dueño” o “Señor de los animales”	522
Apuntes finales	524

Apéndice: 2

LOS GRUPOS GUERREROS DE ARCO Y FLECHA DE COCHABAMBA: RELACIONES ETNOHISTÓRICAS

Los guerreros de la Confederación Charca.....	530
Estilos cerámicos de los CHUY y COTAS	531
La victoria Inca y Oroncota.....	533
La saga de los Chuy con los guerreros de la Confederación Charca.....	537
La religión de la Confederación Charca	539
Los Chuy en Cochabamba	541
Arcos y flechas.....	542
El fin de una era.....	545
Los Chuys y los Yurakaré.....	546
Arqueros del horizonte medio y Arqueros del Intermedio Tardío de Cochabamba: ¿Existe alguna relación?	550
REFERENCIAS	551

PRÓLOGO PH. D. SARAH I. BAITZEL

Querido lector,

Este libro es una historia sobre una historia. Nos unimos a David Trigo en su exposición del Arquero, un protagonista de la iconografía de Tiwanaku. En muchos sentidos, este libro es una primicia: una antología de imágenes relacionadas con el Arquero; un argumento cuidadosamente expuesto y basado en pruebas sobre el estilo cerámico Tiwanaku Derivado; y una síntesis del trabajo de décadas de Trigo sobre las criaturas fantásticas del arte y la mitología de Tiwanaku. En otros aspectos, el libro aborda las investigaciones arqueológicas e históricas sobre el arte cerámico de Tiwanaku realizadas desde hace tiempo por estudiosos bolivianos, norteamericanos y europeos, que Trigo reevalúa a lo largo del libro. Tanto si usted, el lector, es un arqueólogo experimentado y experto en el arte y la cultura material del sur de los Andes, como si éste es su primer encuentro con el mundo Tiwanaku, encontrará que esta historia sobre una historia es una lectura fascinante.

Los arqueólogos, incluido Trigo, suponen que las imágenes del Arquero, la mayoría de las cuales están pintadas en vasijas de cerámica, pero algunas están tejidas en túnicas y talladas en hueso, transmiten una historia. Esta suposición se basa en las diferentes iteraciones que Trigo identifica en objetos y lugares. Algunas imágenes representan al Arquero con arco y flecha, otras con diferentes animales reales o imaginarios; en otras está muerto. Trigo hace un tremendo esfuerzo por revivir la historia del Arquero, aunque tiene que enfrentarse a uno de los grandes retos de la reconstrucción de las antiguas culturas andinas. No es hasta el contacto con los invasores europeos en el siglo XVI que tenemos un registro escrito de esta región del mundo, aunque sea profundamente defectuoso. Los documentos etnohistóricos que recogen los acontecimientos y estructuras religiosas, políticas y económicas de los pueblos andinos incluyen un rico corpus de leyendas y mitos. Trigo se basa en estas etnohistorias para dar cuerpo a sus interpretaciones de los temas y motivos iconográficos y sus relaciones.

Los estudiosos sospechan que muchas de las historias de los siglos XVI y XVII se originaron en tiempos remotos, generaciones antes de

que fueran registradas por primera vez. La historia del Arquero data del Horizonte Medio, la segunda mitad del primer milenio después de Cristo (500-1000 d.C.), casi mil años antes de que se escribieran las primeras leyendas y mitos andinos. El uso que hace Trigo de estos registros posteriores es prudente y bien razonado, ya que busca estructuras y relaciones más profundas que resistan mejor la prueba del tiempo. Si bien, en última instancia, depende del lector hasta dónde quiera llevar los relatos etnohistóricos en el pasado, a falta de un registro escrito u oral de los mitos de Tiwanaku, la información etnográfica y etnohistórica presentada en el libro proporciona una profundidad narrativa que atrae nuestra imaginación.

La falta de representaciones naturalistas de seres humanos en el arte y la iconografía de Tiwanaku presenta un desafío adicional para contar la historia del Arquero. Los motivos abstractos, divinos y quiméricos dominan el arte cerámico, lítico y textil de Tiwanaku. Junto con los monumentos de su capital diseñados para acoger a grandes multitudes, esto ha llevado a los arqueólogos a argumentar que Tiwanaku evolucionó a partir de una creencia y experiencia religiosa compartida, más que del control centralizado de una clase dirigente. Trigo menciona repetidamente el kero en el que está representado el Arquero. Los keros son vasos acampanados para beber cerveza de maíz (chicha) que se utilizan para brindar por los vivos y los muertos. Aparecen en espacios públicos, residencias y entierros en todo el centro-sur de los Andes durante el Horizonte Medio y atestiguan la participación en los rituales de Tiwanaku. Estas vasijas pintadas también se consideran transmisoras del mensaje religioso-político de Tiwanaku, de modo que a quien se le ofrecía beber de una copa de este tipo entraba en una relación de reciprocidad con las poderosas instituciones que representaba.

Pero, como Trigo deja claro al principio de su libro, el escenario principal de su historia no es en realidad la capital del Estado de Tiwanaku, en el altiplano boliviano. En su lugar, nos lleva primero a Cochabamba, donde nos presenta los asentamientos y la cultura material de los antiguos cochabambinos. Incluso los estudiosos avezados de Tiwanaku encontrarán nuevas pepitas de información en el minucioso resumen de Trigo sobre la influencia Tiwanaku en Cochabamba. La aparición del Arquero en la representación local de la cerámica de estilo Tiwanaku, llamada Tiwanaku Derivado, tiene sentido. Los keros figuran en los conjuntos cerámicos

pre-tiwanakotas de los valles bolivianos (Cochabamba) mucho antes de aparecer en el altiplano. Y el arco y flecha de arquero es una tecnología amazónica que fue ampliamente adoptada por las culturas andinas durante el Horizonte Medio (Marsh et al., 2023). Cuando la influencia Tiwanaku llegó a Cochabamba, argumenta Trigo, las poblaciones locales se apropiaron de elementos estilísticos foráneos en una nueva variante (Tiwanaku Derivado) que utilizaron como telón de fondo para representar a uno de los suyos, el Arquero. De hecho, el Arquero era tan importante para la identidad cultural de los cochabambinos, que incluso aquellas comunidades de Tiwanaku que eran receptoras de bienes e ideas de Cochabamba, lo mostraban en su arte.

Dado que a menudo pensamos que las ciudades son los únicos lugares donde se generan y difunden bienes e ideas, la demostración de Trigo del «reflujo» de ideas de Cochabamba a Tiwanaku es refrescante. Significa que las ciudades poderosas absorbían continuamente influencias externas, manteniendo así la diversidad social y cultural. Sin embargo, ni siquiera los alfareros del barrio de Ch'iji Jawira, donde se encontraron muchas de las cerámicas de estilo Tiwanaku Derivado, adoptaron al Arquero al por mayor. Lo mostraban dirigiendo caravanas de camélidos, del mismo modo que veían a los cochabambinos ir y venir de su ciudad. Además, cada comunidad habría extraído un significado diferente de los motivos asociados, como serpientes y camélidos/caninos, en función de su entorno. La tensión de innovación y difusión, adaptación y alteración que Trigo transmite en la primera parte de su historia demuestra lo importante que es lanzar una amplia red en el estudio de temas iconográficos aparentemente singulares, como el Arquero.

Papá Noel ofrece una analogía perfecta con el Arquero de Tiwanaku. Iconográficamente, tanto Papá Noel como el Arquero poseen un conjunto de atributos fácilmente reconocibles que se prestan a la «parcelación» o reducción. En ambos casos, su tocado es la característica más diagnóstica y a menudo se utiliza para representar a la figura en su totalidad. La figura de Papá Noel tiene su origen en un personaje histórico real (nunca sabremos si éste es el caso del Arquero). Con el tiempo, la difusión de la narrativa de Papá Noel adquirió diferentes significados (algunos benévolos, otros punitivos) en toda Europa, al tiempo que mantenía una asociación fundamental con la Navidad. Del mismo modo, el Arquero se articula satisfactoriamente con la mitología Tiwanacota aunque se

originó en otro lugar, y los distintos grupos étnicos enfatizaron diferentes características de su historia. Si tenemos en cuenta cómo la historia de Papá Noel se ha convertido en sinónimo de Navidad (en algunas zonas incluso sustituyendo al nacimiento de Cristo), tal vez podamos apreciar hasta qué punto la historia del Arquero puede haberse extendido más allá del ámbito de influencia de Tiwanaku en vasos y túnicas.

Pocas personas están tan cualificadas como Trigo para emprender el presente trabajo. Ha vivido, estudiado y trabajado en todos los lugares más importantes para esta historia: Cochabamba, La Paz y Tiwanaku. Debido a su participación profesional en las instituciones que albergan muchos de los objetos descritos aquí, incluidos el INIAM-UMSS, el MUNARQ y el CIAAAT, conoce de primera mano muchos de los artefactos que aquí se presentan. Formado en análisis iconográfico por el Dr. Sergio Chávez, una autoridad en iconografía altiplánica del Formativo, Trigo ha acumulado un conocimiento poco común, y probablemente único para su generación, de la iconografía y la cultura material de Tiwanaku. Investigar una cultura o pueblo antiguo –excavar en sus casas en ruinas, desenterrar a sus muertos y volver a ensamblar su basura– a veces lleva a los arqueólogos a creer que conocemos a las personas que estudiamos. Leyendo este libro, creo que Trigo lee y vuelve a contar la historia del Arquero del mismo modo que los cochabambinos y los tiwanakotas lo hicieron antes que él.

La historia del Arquero nos lleva de Cochabamba al altiplano de los altos Andes. Desde allí, nos adentramos en el reino sobrenatural, donde el Arquero se encuentra con Sacrificadores de atributos humanos combinados con los de animales como los camélidos y ciervos, y donde cabalga a lomos de serpientes quiméricas. Estos son los monstruos que pueblan la mitología tiwanakota; amenazan con una muerte vengativa si los pastores y cazadores humanos no mantienen relaciones recíprocas. Trigo aborda las múltiples formas en que esta imaginaria retrata la relación estructural entre el Arquero y las diferentes criaturas míticas. Llega a la conclusión de que no puede haber una única historia «verdadera» cuando los narradores (artistas) vivieron separados por cientos de kilómetros y años. Como todas las historias, el Arquero evolucionó con el tiempo dejándonos el equivalente de páginas perdidas y sin numerar de un libro.

A pesar de los numerosos atributos y aventuras del Arquero, Trigo opta por darle el nombre de su característica más distintiva: el arco y la flecha. Trigo nos ofrece una descripción detallada de la tecnología y los estilos del

arco y la flecha en Tiwanaku y sus sociedades contemporáneas. Aunque las puntas de proyectil son omnipresentes en los contextos urbanos, rurales y provinciales de Tiwanaku, hasta la fecha no hay pruebas de que se utilizaran para la guerra o la violencia interpersonal. El Arquero de Tiwanaku, como cazador y pastor armado, se distingue de los arqueros belicosos de la iconografía Wari e Inca. ¿Significa esto que el Arquero, en sus múltiples representaciones, representa a una persona real, un papel social o una figura mítica? ¿Llevaban el atuendo y los pertrechos del Arquero los hombres que viajaban entre el altiplano, los valles y el Amazonas, pastoreando y cazando de día, y luchando contra los monstruos quiméricos de noche? Sigo el ejemplo de Trigo, que utiliza preguntas retóricas en todo el libro; como él, dejo las respuestas a la imaginación del lector.

Cuando David Trigo me pidió que escribiera el prólogo de este libro, me di cuenta de que nuestra amistad, de hecho, había comenzado con el Arquero. En 2012, yo estaba realizando mi tesis doctoral sobre los rituales funerarios tiwanakotas en el Museo Contisuyo de Moquegua, Perú. David estaba visitando Moquegua para revisar las colecciones locales de cerámica en busca de imágenes del Arquero Tiwanaku, así que le mostré una intrincada túnica de tapiz Tiwanaku que había recuperado de Omo M10 (Figura 98b). Era la túnica del Sacrificador Camélido Tiwanaku, que eventualmente publicamos juntos (Baitzel y Trigo, 2019; Trigo y Baitzel, 2022), sosteniendo la cabeza incorpórea del Arquero. Las conversaciones y colaboraciones que siguieron desde aquel encuentro fortuito me han inculcado un profundo respeto y admiración por el concienzudo razonamiento de David, su inmensa pasión por la arqueología y las culturas andinas, y su intrépida imaginación. Los antiguos narradores de Cochabamba y Tiwanaku no podrían haber deseado un sucesor mejor para devolver a la vida al Arquero y sus aventuras.

Saint Louis, Missouri, septiembre 1, 2024

PH. D. Sarah I. Baitzel

Profesora asociada de Antropología, Universidad Washington de Saint Louis

PRÓLOGO PH. D. SERGIO J. CHÁVEZ FARFÁN

Me es grato escribir el prólogo para el libro *De Cazador y Caravanero a Sacrificador o Cautivo: El Arquero de la Iconografía Tiwanaku de los Valles de Cochabamba*, escrito por David E. Trigo Rodríguez, mismo que constituye la conclusión de una investigación de largo aliento en torno al tema gráfico de un particular personaje del estilo Tiwanaku Derivado o Tiwanaku de los valles de Cochabamba, caracterizado por portar arcos y flechas que se asocia a actividades que aluden a la cacería y el caravanero de camélidos así como a su interacción con diversas deidades que regulan estas actividades o Sacrificadores. Si bien los trabajos anteriores de Trigo se caracterizan por su dedicación al estudio de atributos iconográficos en cerámica, a esta obra se le suma la exhaustiva investigación de nuevos temas iconográficos centrales dentro de una nueva concepción sobre la influencia religiosa/estilística de Tiwanaku entre los años 600 hasta 1000 d.C. en los valles de Cochabamba, influencia enmarcada dentro de intercambios iconográficos e ideológicos, y sin un dominio político o expresionismo militar por parte de Tiwanaku. Además, Trigo propone un intercambio más dinámico entre los estilos y elementos iconográficos de la sociedad altiplánica de Tiwanaku y aquellos que fueron modificados por la gente de los valles.

Igualmente, Trigo está entre los pocos arqueólogos bolivianos que han logrado demostrar la importancia de identificar a los personajes mediante un enfoque temático adaptado del trabajo de Christopher Donnan de 1976, y también mi sugerencia de realizar la identificación de atributos o seriación sincrónica para identificar los motivos, elementos y diseños que están relacionados o derivados de un tema principal (Chávez, 1992).

Consecuentemente, este libro es el fruto de un arduo trabajo y recoge la tradición de grandes arqueólogos (como John H. Rowe), siendo a su vez una obra de consulta obligada para los estudiosos de Tiwanaku. Igualmente, también reúne todos los requisitos de documentación de los estudios iconográficos que servirá como un texto de consulta para las generaciones actuales y venideras de estudiantes de la arqueología Andina, motivando mayores investigaciones al respecto.

La historia de la fascinación por la iconografía prehispánica Tiwanaku y los diversos estudios de muchos de los temas que la conforman por parte de

Trigo, no solo se asocian a su manejo de mis propuestas metodológicas y sus resultados, sino a nuestros encuentros y a su capacidad de asimilar a partir de las charlas y correos electrónicos que tuvimos, mis experiencias en los estudios descritos iconográficamente y sus interpretaciones iconológicas plasmadas en la cerámica y litoescultura de las cuencas de Cuzco y Titicaca.

La primera vez que conocí a David fue en 2008 cuando participó como voluntario de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) en las excavaciones arqueológicas en Sampaya y posteriormente en Cundisa, ambos en Copacabana, que mi esposa Stanislava R. Chávez y mi persona dirigíamos, entonces David ya mostraba interés para aprender los métodos y técnicas en los trabajos de campo y laboratorio. Desde entonces, David logró continuar con dedicación, curiosidad y deseo de aprender en el campo de los estudios iconográficos, conllevando estas cualidades en él a desembocar en la primera tesis sobre iconografía prehispánica de las Carreras de Antropología y Arqueología de la UMSA, que fuera aprobada en 2013 con una de las más altas calificaciones.

Dicha tesis de licenciatura en arqueología, y de la que fui el tutor externo, fue titulada *Las Implicancias Simbólicas del Personaje "Arquero" en la Iconografía de Tiwanaku Durante el Horizonte Medio (500 d.C. – 1150 d.C.)*, constituyendo un resultado inicial en base a trabajos exhaustivos sobre dicho tema, que concluyen finalmente en el presente libro con nueva información y datos.

Ph.D. Sergio J. Chávez Farfán,

Catedrático de Arqueología y Antropología (Universidad Central de Michigan)
Miembro Electo del Instituto de Investigaciones Andinas (Universidad de Yale, USA)
Investigador Asociado del Instituto de Estudios Andinos (Berkeley, USA)
Miembro Consultor del Centro de Estudios Andinos Cuzco (CEAC)
Miembro Honorario de la Academia Principal de la Lengua Quechua (Cuzco)
Miembro Vitalicio del Colegio Profesional de Arqueólogos del Perú (COARPE)

PRÓLOGO PH. D. ÁLVARO HIGUERAS

En este volumen el lector podrá enterarse de manera integral y juiciosa, con un profundísimo análisis de las fuentes y de las piezas Tiwanaku presentes en museos de Bolivia y del mundo, del estudio iconográfico macro-regional del motivo del arquero durante la vida de la sociedad Tiwanaku. En este estudio se demuestra la importancia de las manifestaciones artísticas de las sociedades periféricas al centro monumental de Tiwanaku, foco del ritual del periodo del Horizonte Medio centro y sur-andino (una periferia que se inicia en el mismo Altiplano).

El patrón que Trigo ha explorado con minuciosidad para este motivo explica importantes detalles sobre las estrategias políticas y comerciales de esta sociedad: esta no era una sociedad imperial militar que conquistaba territorios, pero era una sociedad que se regía y se alimentaba por la irradiación de la religión del Dios de los Báculos (su icono más importante, adoptado por la contemporánea sociedad, sí militarista, de Wari) y de los circuitos de intercambio movidos por caravanas de llamas.

Esos movimientos regionales de caravanas con objetos exóticos estampados con iconos Tiwanaku eran esenciales para obtener la diversidad de alimentos necesarios para complementar la limitada producción agrícola del Altiplano, especialmente conseguir maíz, crucial para preparar la chicha tan importante en las fiestas y rituales.

El tema del arquero plasmado en el kero del estilo Tiwanaku Derivado, es decir un estilo propio creado en zonas periféricas al centro de Tiwanaku y conectado a él por el intenso intercambio demuestra la importancia de las sociedades provinciales en la concepción de la vida política de toda la región. La iconografía cerámica es usada en este estudio como el barómetro de esas conexiones interregionales que fueron la dinámica central de las sociedades que siguieron el culto Tiwanaku.

Ph. D. Álvaro Higuera

**Licenciado por la Universidad Católica del Perú (1988)
Doctorado por la Universidad de Pittsburgh (1996)**

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas e instituciones a las que van dirigidos mis profundos agradecimientos.

Debo agradecer a los investigadores que precedieron este tipo de estudios sobre el personaje y su narración gráfica analizados en este texto, así como a aquellos de ellos que lo prosiguieron en años recientes, permitiendo sus contribuciones profundizar en la interpretación de este tipo, y entre los que este trabajo forma ahora un eslabón más.

Agradezco profundamente a Sergio y Stanislava Chávez quienes me enseñaron los métodos para estudiar la iconografía prehispánica de los andes centro sur, cuya paciencia y humildad además de profunda sabiduría marcaron su guía siempre. Asimismo, debo agradecer a Antti Korpisaari, quien sin querer acabó siendo uno de mis grandes maestros y un amigo cuya generosidad y conocimientos en la arqueología de los andes marcaron un horizonte clarificador en momentos de profundas dudas. Y sin duda, mi gratitud profunda se extiende a Sarah Baitzel quien ha sido una gran amiga, colega de investigación y maestra, siempre generosa y amable además de constructivamente crítica, y a quien debo el haber ampliado mucho de mi conocimiento sobre arqueología andina y la manera de ver e interpretar la iconografía.

Esta investigación comenzó hace ya más de una década, y en gran medida se debe a la elección crucial que me ofreció María de Los Ángeles Muñoz del INIAM-UMSS, al hacerme elegir entre desarrollar una investigación para mi tesis en torno a un tema gráfico como es el Arquero, que evidentemente me apasionaba, o realizar una investigación en torno a un asentamiento Inca de los Yungas de La Paz, la elección es evidente en este texto. Con su peculiar forma de enseñar, Muñoz supo apoyar hasta el presente muchas de mis investigaciones marcando mi continuo avance en los estudios de iconografía prehispánica, a quien debo agradecer profundamente por ello.

Debo agradecer a todo el personal del INIAM-UMSS por su comprensión y por brindarme en todo momento toda la ayuda posible, agradezco particularmente a Marco Bustamante quien me ayudó con algunas de las imágenes del presente libro y que me ha brindado apoyo en temas relativos a la biología de diferentes animales considerados en este y otros trabajos, siempre con el mayor desprendimiento y generosidad.

Agradezco a mis colegas Roberto Hidalgo y Genaro Huarita por haberme instruido magistralmente en la investigación etnohistórica, lo que me ha permitido ampliar las interpretaciones iconográficas y franquear un puente ineludible entre el pasado y el presente antropológico de los andes. Debo agradecer a Karen Anderson y a Ricardo Céspedes, arqueólogos a quienes se debe todo lo que se conoce de la arqueología del Montículo de Piñami en Quillacollo, y quienes generosamente compartieron en su momento información que es muy importante para la presente investigación. Particularmente a Ricardo por las charlas que constituyeron en realidad clases magistrales de la arqueología de Cochabamba, y por el apoyo con información y algunas imágenes para este libro.

Extiendo también un agradecimiento eterno a todos los museos y profesionales de los mismos que me permitieron el desarrollar el presente estudio, entre ellos particularmente a Dagner Salvatierra, Vania Coronado, Luis Callizaya, Rubén Mamani, Elizabeth Arratia y José Luís Paz.

En Omereque pude afinar este libro agradeciendo a Alex Vera por su ayuda con imágenes y a Alberto Saavedra por su constante apoyo y discusiones.

El mayor agradecimiento lo debo al apoyo que ha brindado tanto el Programa Horizontal de Fomento a la Investigación, en el marco de convenio entre la Agencia Sueca de Cooperación para el Desarrollo Internacional (ASDI) y la UMSS, así como a la Dirección de Ciencia y Tecnología (DICyT-UMSS) y al INIAM-UMSS que permitieron que este trabajo fuera publicado.

Finalmente, este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de Alejandra Álvarez, Annee Trigo y Ana Robles (†) quienes siempre serán una fuente de inspiración y apoyo.

Si he omitido a alguien y a alguna institución me atribuyo la culpa y extendiendo desde ya mis disculpas más sinceras. Asimismo, manifiesto que las ideas vertidas en esta obra son responsabilidad exclusiva del autor, no expresan necesariamente las opiniones de ASDI, INIAM, DICYT y UMSS.

Reservados todos los derechos. Se permite la reproducción total o parcial de este libro, su tratamiento informático o transmisión por cualquier medio, ya sea electrónico y/o mecánico, debiendo citar la fuente y con el permiso previo del titular del copyright.

INTRODUCCIÓN

Los lenguajes gráficos del pasado prehispánico andino han resultado siempre un tema complejo, sobre todo considerando que estos se asocian al arte de una cultura extinta pero también comunican aspectos complejos de la misma como la religión, política, medios de subsistencia, etc. mismos que no siempre son traducibles o comprensibles.

El objetivo principal de la investigación contenida en este libro no deja de ser ambicioso, ya que es el de lograr “descifrar” un tema o narración gráfica, evidentemente mitológica, enmarcada en el tiempo prehispánico, producida y distribuida en varias regiones de los andes centro sur, que en este trabajo denomino tema del “Arquero” del estilo Tiwanaku Derivado.

Para lograrlo han existido otros objetivos secundarios que he abordado con diferentes metodologías que han podido complementarse adecuada y eclécticamente, como se detalla en el capítulo 3, es así que los objetivos secundarios han sido los siguientes:

Identificar el tema y su convención gráfica, utilizando en un marco general para ello el método iconográfico aplicado en la historia del arte, aplicando de forma específica el método de análisis de atributos sincrónico, por estar adaptado al estudio de lenguajes visuales prehispánicos de los andes centro sur.

Considerar el rol de los soportes materiales o artefactos en los que se plasmaron el tema iconográfico y su desarrollo, relacionando estos materiales con sus contextos arqueológicos de forma legible. Para ello me he valido del enfoque contextual arqueológico, pues permite entender de forma análoga a un texto la relación entre iconografía, artefactos y contextos.

Y finalmente para interpretar tanto la iconografía como los contextos arqueológicos, por las características particulares de las culturas andinas y amazónicas he aplicado el método etnohistórico, pues permite complementar con diferentes recursos, disciplinas y temporalidades aspectos de los grupos culturales andinos, unas veces mostrando continuidades a pesar de los cambios históricos, y otras permitiendo tener una percepción objetiva de los límites interpretativos. Tratando de ir de lo general a lo específico en cuanto al manejo de las mitologías indígenas, que permiten de cierta forma hacer comprensible y legible la temática iconográfica prehispánica encarada en este libro.

A través de este texto exploraremos uno de los repertorios iconográficos prehispánicos más complejos de los andes, como fue el que generó la cultura Tiwanaku, y que se insertaría en artefactos diversos, sobre todo vasijas utilizadas como recipientes de bebidas y alimentos en ofrendas mortuorias.

La difusión de esta compleja iconografía fuera de la cuenca del Titicaca, donde se ubicaba la capital de Tiwanaku, se dio sobre todo después del año 600 d.C. Este hecho tuvo diferentes connotaciones y explicaciones, dependiendo la región donde se diera la difusión, pero en términos generales se la ha asumido como una gran influencia religiosa y/o estilística, sin que por ello hubiera implicado necesariamente un dominio político.

La compleja relación de Tiwanaku con los grupos de los valles de Cochabamba fue en inicio evidente por medio de esta influencia estilística y religiosa desde Tiwanaku, empero, sin un dominio político marcado en los valles. Una consecuencia de ello fue que las poblaciones de estos valles generaran estilos propios a partir del estilo altiplánico, denominados como Cochabamba y Tiwanaku Derivado.

A esto se adicionó la capacidad de generar discursos gráficos propios dentro de estos estilos, que seguramente esbozaban mitologías y cosmovisiones complejas de los grupos de una de las regiones más importantes que conectan amazonia y altiplano, como lo fue Cochabamba.

La importancia del estilo Tiwanaku Derivado fue lo suficiente, como para que siglos más tarde de la llegada a los valles de las primeras vasijas del estilo Tiwanaku del altiplano, el nuevo estilo de los valles llegara a ser reproducido incluso en la misma urbe Tiwanaku, constituyendo este hecho su difusión fuera de los valles, y su asimilación por parte de la sociedad Tiwanaku, evidenciando un intercambio de contenidos iconográficos y estilos entre los grupos humanos del altiplano y los valles.

Por sobre todo, este fenómeno nos permite considerar un hecho muy importante: que ya no se trata solamente de cómo los Tiwanaku plasmaban al “otro” de los valles en su iconografía, sino cómo también este “otro” plasmó su propia cosmovisión a través de un repertorio iconográfico modificado para ello, estableciendo influencias e intercambios que semejan diálogos gráficos, conflictos y otros aspectos que deben comenzar a considerarse con una perspectiva actual menos “Tiwanakucéntrica”, ante un pasado prehispánico donde los grupos humanos de Cochabamba no estaban ni invisibilizados ni subalternos a Tiwanaku.

Hace ya más de una década, en 2013, inicié mis investigaciones sobre uno de los temas iconográficos más emblemáticos de este estilo, al que ahora denomino Arquero del Tiwanaku Derivado. Desde entonces hasta ahora, las perspectivas en torno a este tema han ido cambiando, al igual que han emergido nuevas evidencias e interpretaciones que tanto yo como otros colegas han brindado, retroalimentando la investigación en torno al mismo.

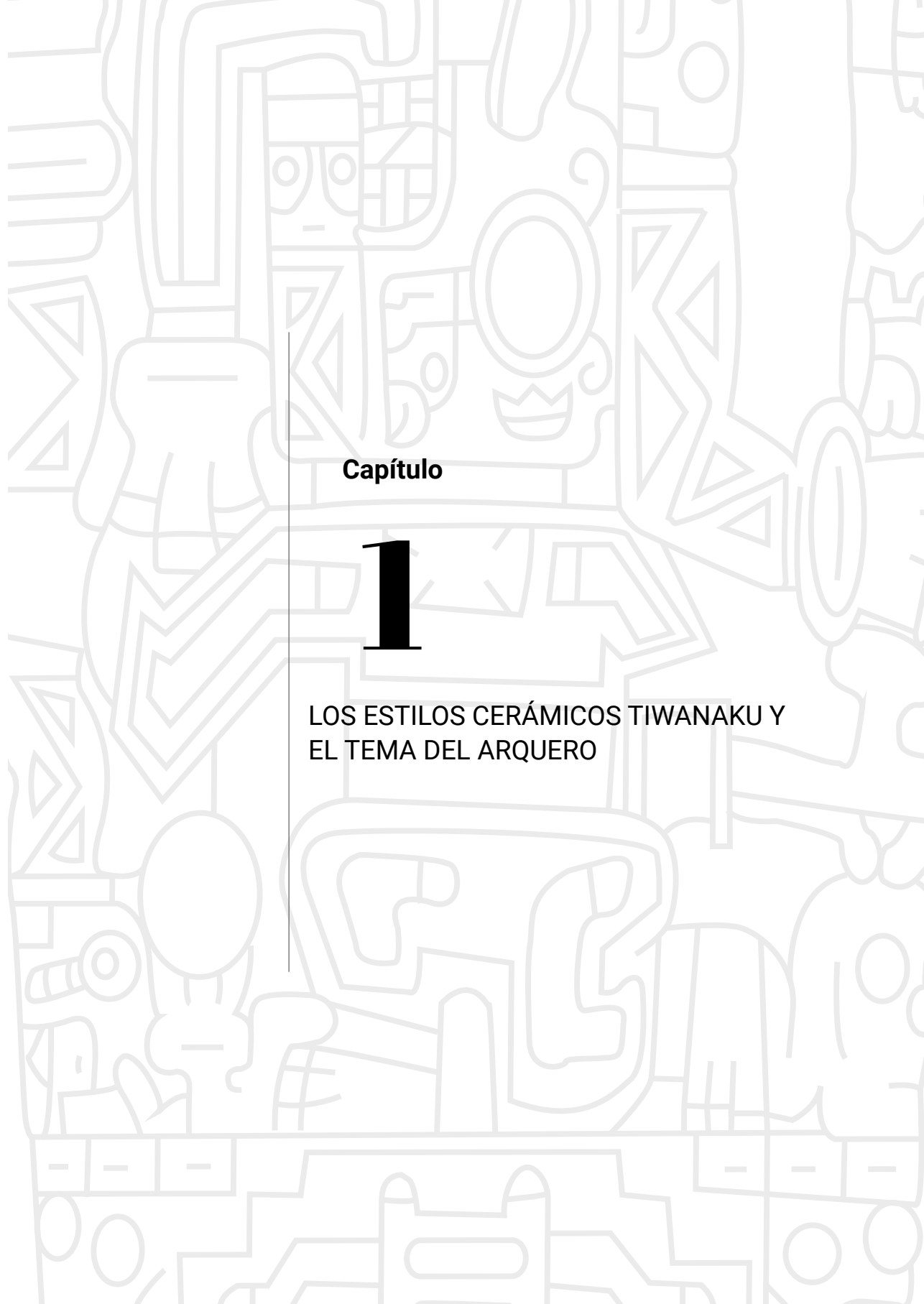
Mi tesis de 2013 constituye un documento inicial de investigación, superado por el presente libro, y sin embargo, retomo no sin modificaciones y mejoras las partes más descriptivas sobre las escenas y convenciones del tema Arquero (centralmente los capítulos 4 y 5, además del apéndice 2, pero no únicamente). Sin embargo, esencialmente el presente texto ha ampliado los ejemplos, muestras, colecciones y enfoques en torno a esta increíble historia gráfica prehispánica.

El presente libro *De Cazador y Caravanero a Sacrificador y Cautivo: El Arquero de la Iconografía Tiwanaku de los Valles de Cochabamba*, aporta pistas importantes sobre los temas que aborda. El tema del Arquero entrelaza narrativas que pueden aludir no solo a actividades que conectan diversas regiones, como el caravanero de camélidos o la cacería de especies silvestres, entre el altiplano, valles y amazonía, sino que nos muestra paradojas de su relación con las mismas.

Un ejemplo de estas paradojas es que el Arquero se torna en un “cautivo”, que es posteriormente decapitado por “Sacrificadores”, seres de atributos humanos combinados con camélidos, felinos, cérvidos y serpientes, siendo que en otras escenas el Arquero incluso llega a tornarse en un Sacrificador análogo a estos personajes.

Posiblemente, como se observa en las representaciones del tema en este texto, las “inversiones” de animales domésticos y salvajes que no son predadores (camélidos y cérvidos) a Sacrificadores que someten y asesinan al Arquero, se den en un ámbito nocturno y enmarcadas en mitologías sobre las relaciones con los “Dueños” de los animales domésticos y salvajes. Deidades que regulaban la fertilidad animal dentro de las actividades pastoriles y caravaneras, así como de cacería, cuyos ritos de pago tenían además la presencia del chamán, evocando el intercambio de visiones y formas entre humanos y dichos seres.

La historia gráfica del Arquero constituye un tema que expone cómo los diferentes motivos iconográficos de los estilos Tiwanaku altiplano y Tiwanaku Derivado no estuvieron desconectados unos de otros, sino que se hallaron entrelazados a través de narraciones gráficas intermedias, muy a semejanza de otros repertorios prehispánicos como el de Moche y otros temas. La narrativa visual de este personaje es presentada por primera vez de la forma más completa posible en este trabajo.



Capítulo

1

LOS ESTILOS CERÁMICOS TIWANAKU Y
EL TEMA DEL ARQUERO

La variabilidad del estilo Tiwanaku en cerámica

En el altiplano centro sur la organización político religiosa denominada Tiwanaku ha sido objeto de diferentes interpretaciones, por ejemplo, la realizada por Albarracín (1996), la cual refiere que probablemente Tiwanaku habría llegado a ser un Estado Segmentario, conformado por diferentes segmentos sociales, incluso quizás algunos de regiones más alejadas (Goldstein y Palacios, 2015, p. 118). La existencia de estas “sociedades” en su interior puede ser parte de la causa de la variabilidad de estilos que poseyó Tiwanaku (Janusek, 2003a; Burkholder, 2001). En este sentido, hay que tomar en cuenta que los estilos heterogéneos en una cultura sugieren incrementos en la expresión de identidades y diferencias sociales, siendo la aparición de “micro estilos” posibles alusiones a factores étnicos (Hegmon, 1992).

Burkholder (2001) sugería que la variabilidad estilística cerámica e iconográfica Tiwanaku se debe a la existencia de varios estilos previos en la cuenca del Titicaca, y que tanto los estilos de la élite, como aquellos de la urbe Tiwanaku, son variables y flexibles en periodos tardíos. Existiendo temas iconográficos y ontologías propias de los grupos extraurbanos de Tiwanaku que marcan cánones diferentes a los vistos dentro de la urbe (Trigo e Hidalgo, 2023).

Un ejemplo de lo dicho son las piezas de Pariti, datadas para el periodo V, pues muestran influencias de la cultura Wari de Perú (Trigo e Hidalgo, 2012; Villanueva & Korpisaari, 2013), además de variaciones estilísticas poco convencionales en relación a cánones previos. Con base en ello Janusek (1994 y 2001) observaba que después del año 600 d.C. existe amplia variabilidad estilística, iconográfica y morfológica en la cerámica Tiwanaku, incluyendo la presencia en residencias de la urbe Tiwanaku de conjuntos menores de vasijas no locales, y/o inspiradas en estilos no locales, como los estilos Omereque, Yampara y Yura de las regiones de Cochabamba, Chuquisaca y Potosí (Couture, 2003; Rivera, 2003). Esta evidente variabilidad estilística Tiwanaku también se observa en San Pedro de Atacama al norte de Chile, o Moquegua, una región fronteriza entre Tiwanaku y Wari. E incluso allí los estilos cerámicos presentan más semejanza con sub estilos Tiwanaku de otras regiones como Cochabamba (Goldstein, 2005, pp. 98-103; Moseley et

al., 1991, pp.121-139), esto es que, los sub estilos Tiwanaku regionales se difunden no únicamente dentro de sus regiones.

Por tanto, se evidencia que no existe una homogeneidad en el estilo Tiwanaku, debido a las regiones y grupos étnicos con los que esta cultura interactuó y que generaron sub estilos. En base a estas evidencias se puede sugerir la generación simbólica e iconográfica de lecturas y representaciones, desde una cultura en relación a otra, dentro del estilo Tiwanaku (Villanueva & Korpisaari, 2013). O dicho de otra forma, la adopción, modificación e inserción de nuevos temas iconográficos en nuevas versiones regionales del estilo Tiwanaku como el de la región de los valles de Cochabamba, que incluso implicarían la inserción de la visión del “otro” no Tiwanaku, que es lo que este trabajo sugerirá adelante.

El caso del tema iconográfico del Arquero no es una excepción, ya que sus soportes materiales existen en regiones como la cuenca del Titicaca y Cochabamba en Bolivia, el norte de Chile y Moquegua en Perú. Dichos soportes expresan no solo su difusión, sino también un amplio margen de re-interpretación del tema con características locales dentro de grupos humanos de regionales diferentes, y en donde la difusión de parte del estilo Tiwanaku. Derivado de Cochabamba sin duda ha constituido un factor clave.

Tiwanaku y Cochabamba: Una síntesis de su relación

La historia del tema iconográfico del Arquero está profundamente vinculada con del estilo Tiwanaku derivado de Cochabamba, estando esta última historia íntimamente ligada a la relación entre el Estado Tiwanaku y las sociedades de los valles de Cochabamba. Por tanto, en esta sección analizaremos primeramente los antecedentes arqueológicos de esta relación, y posteriormente hablaremos de la historia arqueológica del estilo Tiwanaku Derivado.

La diferencia geográfica entre Tiwanaku, ubicado en el altiplano, y el conjunto de valles que constituyen Cochabamba, radica en que estos últimos abarcan una región intermedia entre el altiplano y la amazonía, lo que implicará que las culturas de estos valles recibieron

influencias de estas dos últimas regiones, independientemente de generar su propia cultura. Asimismo, el patrón de asentamiento y la arquitectura desarrollados por los grupos humanos de estos valles se dan centralmente cerca de ríos o lagunas indispensables para su aprovisionamiento de agua, pero además, probablemente muy abundantes en el paisaje prehispánico de Cochabamba.

Si bien no existen estudios que se hayan enfocado en reconstruir el paisaje prehispánico de Cochabamba, su nombre es una palabra quechua que pudo haber sido designada probablemente durante la presencia Inca en los valles entre 1450-1532 d.C. Misma que prevalece hasta la actualidad y que Viedma (1836/1788, p. 6) traducía como "*campos inundados, o con lagunas*" pues, por ejemplo, el valle central de Cochabamba presentó en tiempos prehispánicos varias lagunas, mismas que en la actualidad, por las modificaciones humanas realizadas al paisaje, ya no son visibles en su mayoría.

Insertos en este paisaje desde tiempos pre-incas se hallaban los montículos artificiales, llamados también "morros" y "Moko" o "Mokho", que presentaban continuas ocupaciones sobrepuestas de conjuntos de unidades domésticas y cementerios entre otros, y que poseían hasta mediados del siglo XX vestigios arqueológicos muy evidentes (Urquidi, 2011/1950, pp. 26, 222-229), muchos de estos montículos han sido arrasados por la expansión urbana de la Cochabamba contemporánea.

Sin embargo, actualmente se sabe por investigaciones arqueológicas sistemáticas llevadas a cabo en algunos de los montículos sobrevivientes, que estos presentaban ocupaciones desde el periodo Formativo hasta el Intermedio Tardío, algunos con mayor ocupación de algún periodo prehispánico preciso más que de otros (Anderson, 2018 y 2019; Bennett, 1936 Céspedes, 2000; Döllner, 2013; Rydén, 1959). Su función, en casos como el montículo de Tupuraya que se encontraba dentro de la ciudad de Cochabamba (Av. Uyuni y Av. América) cercano a un río (el Rocha), pudo haber sido para evitar los efectos de inundaciones de forma análoga a los montículos de Mojos, aunque no es generalizable a todos los montículos (Rydén, 1959, pp. 64-65). Hasta la actualidad no existe evidencia de arquitectura Tiwanaku en los valles de Cochabamba, ausencia de evidencia que

como veremos adelante es la base del argumento que sugiere que Tiwanaku no logró insertar colonias en los valles a diferencia del caso Inca (Higueras, 1996 y 2001).

La relación entre Tiwanaku, cuyo centro o foco se ubica en la cuenca del Lago Titicaca, y los grupos culturales de los valles de Cochabamba, constituye en realidad un problema aún no solucionado para la arqueología boliviana, siendo el papel del material cerámico de gran importancia por haber hecho evidente dicha relación.

Erland Nordenskiöld (2001/1924, pp. 72-81) había notado que los estilos cerámicos de los valles de Cochabamba, como los de Mizque, eran muy similares en varios atributos a los de Tiwanaku. Años después, Bennett (1936, p. 402) de acuerdo a sus trabajos arqueológicos en varios sitios de Cochabamba (Colcapirhua, Tiquipaya, Arani y Mizque), además de Tiwanaku mismo, señalaba la existencia del estilo Tiwanaku en Cochabamba con modificaciones locales bajo la denominación de "Tiwanaku Derivado" (ver también Byrne de Caballero, 1984). Interpretación que ha sido muy considerada en posteriores análisis de cerámica de los valles de Cochabamba, por ejemplo, los hechos por Rydén (1956).

Bennett (1936) descubre varios contextos funerarios en sus excavaciones en el sitio de Chullpa Orko en Arani, una loma y/o montículo semi-artificial (ver capítulo 8), los cuales eran entierros con cerca de uno a dos metros de profundidad cubiertos por piedras. Por otra parte, estos tienen en contados casos restos de esqueletos, y poseen como parte de las ofrendas funerarias de cuatro a más piezas cerámicas de tres tipos: keros, escudillas y cuencos pequeños, entre otros, que evidentemente sirvieron como utensilios en los ritos de consumo de chicha y comida en torno al muerto.

Bennett divide en tres grupos los entierros de Arani, los que reflejarían según él la periodificación de los entierros que registra por la sucesión estratigráfica de los mismos:

Arani I relacionado con el estilo Tiwanaku Derivado.

Arani II relacionado con el estilo Tiwanaku Decadente.

Arani III que se relaciona con estilos locales e Inca (en realidad se trataría de materiales cerámicos del estilo Ciaco –del periodo Intermedio Tardío).

De esta manera Bennett basa su división en los atributos de los materiales cerámicos, señalando a Arani como el sitio tipo para el Tiwanaku Derivado, y viendo similitudes del estilo Tiwanaku Derivado de Mizque con el de Arani I en algunas formas cerámicas e iconografía. Bennett (1936, pp. 381) también realiza excavaciones en el montículo semi-artificial de Bruno-moco en Tiquipaya, observando características propias de los grupos culturales amazónicos en sitios como Colcapirhua, que según su interpretación de ese entonces pertenecería a la cultura guaraní, por la evidencia de urnas funerarias y la presencia de cerámica no Tiwanaku.

Posteriormente, con la creación en 1951 del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón de Cochabamba (INIAM-UMSS), se inició un tiempo de recopilación de materiales arqueológicos con tendencia al coleccionismo, pero con un sincero entusiasmo científico, que años más tarde permitió que la investigación en dicha institución se cristalizara en un trabajo arqueológico serio y científico. Una parte de los materiales arqueológicos de las colecciones del INIAM-UMSS fueron obtenidos por los primeros directores de esta institución: Dick Ibarra Grasso y Geraldine Byrne de Caballero. Y otros provinieron de donaciones de colecciones o de proyectos arqueológicos extranjeros en los que participó también Ibarra Grasso, además de aquellos que fueron implementados por los propios investigadores del INIAM-UMSS.

Durante 1952 las excavaciones de Stig Rydén (1959, pp. 11-23) junto con Ibarra Grasso en Tupuraya, permitieron ampliar los conocimientos sobre los contextos arqueológicos en que se presentaba la cerámica de estilo Tiwanaku en Cochabamba. Sin embargo, Rydén (1959, p. 9) no provee a su trabajo de una cronología para los contextos y materiales

de Tupuraya, esto debido a la pérdida de sus muestras para ser datadas por C-14, no existiendo cronologías absolutas para estas muestras. La inferencia que realiza para señalar el uso habitacional doméstico del montículo, se debe a que los estratos que se superponen para conformarlo poseían rastros de ceniza de fogones, y cerámica utilitaria reconocible por poseer hollín y muestras de uso, a diferencia de la cerámica fina de estilo Tiwanaku. Además se registran herramientas de moler como morteros de piedra o herramientas de hueso (Rydén, 1959, pp. 61-85).

De manera similar a los entierros que Bennett encuentra en Arani, Rydén ubica entierros conformados por cámaras de piedras a 1.5 o 2 metros de profundidad, donde se ubicaron seguramente los restos de individuos y de los que solo se conservan los objetos cerámicos de sus ajuares y ofrendas. Rydén encuentra urnas funerarias, que aunque no poseen restos humanos conservados, tienen connotaciones relacionadas con los modos de entierro de los grupos amazónicos, y a diferencia de Bennett que ubica las urnas de este tipo en sitios sin material Tiwanaku (Colcapirhua), en Tupuraya se relacionan con los entierros que poseen material de dicho estilo altiplánico. Con base en ello Rydén (1959, pp. 116-117) interpreta la existencia en el pasado de una relación o contacto entre Tiwanaku y las culturas del oriente de Bolivia.

Rydén (1959, pp. 61-85) divide en dos tipos la alfarería registrada en Tupuraya:

- La cerámica con decoración Tiwanaku que se relaciona con el material de estilo clásico del altiplano, reconociendo en su tiempo, que las piezas de Tupuraya se acercaban mucho comparativamente al material de la fase Arani I de Bennett (Tiwanaku Derivado).
- La cerámica utilitaria Tiwanaku, piezas sin decoración pintada con huellas de uso en actividades posiblemente de cocina, que acompañan siempre en los contextos funerarios a las piezas finas con decoración Tiwanaku. Y a su vez asociados a ambos tipos de materiales piezas cerámicas de otros estilos,

como el Mojocoya Tricolor de Chuquisaca cuyas formas son usualmente vasijas trípodes.

Asimismo, Rydén (1959, pp. 108-111) señala el tipo de asentamiento de montículo en sitios altiplánicos cercanos a Cochabamba como Cayhuasi en Oruro, donde además observan formas comunes de alfarería con las de Cochabamba y el área focal de influencia Tiwanaku, además de estilos como el Mojocoya Tricolor visible en Chuquisaca y Cochabamba, que señalaría una fuerte interacción con grupos de estas regiones geográficas. Actualmente, Capriles et al. (2025) han descubierto un templo Tiwanaku y consiguiente colonia de esta cultura en Cayhuasi, denominado Palaspata. Con base en esta evidencia se observa la importancia de Cochabamba para Tiwanaku, pues el establecimiento de dicho complejo arquitectónico responde a asegurar una articulación entre las regiones de los valles y Tiwanaku.

Por otro lado, un estudio realizado a una parte de la colección cerámica de estilo Tiwanaku Derivado que Rydén extrajera de Tupuraya (Fernández, 2018), y ha concluido tres puntos importantes sobre esta: 1. Las pastas de las vasijas reflejan una gran variabilidad lo que denota diferentes materias primas y posiblemente diferentes grupos humanos que los generaron, si no es que diferentes regiones. 2. Se aprecia la mezcla de motivos y/o diseños iconográficos de los estilos Omereque y Tiwanaku en una sola pieza. 3. Dos tumbas de Tupuraya exponen conjuntos de vasijas pares, lo que sugiere actividades religiosas relativas al brindis ritual con los muertos.

Entre las interpretaciones, ahora clásicas, sobre la presencia Tiwanaku en el valle de Cochabamba, está la de Ibarra Grasso (1973) que señalaba que la misma debió darse en el periodo V que Ponce otorga a Tiwanaku (724 d.C.-1150 d.C.). Ibarra realizó desde 1951 descripciones de los estilos cerámicos de Cochabamba que incluyen el Mojocoya, el Omereque (Nazcoide), el Yampara y el estilo Tiwanaku y sus variaciones. Las excavaciones arqueológicas que tanto Ibarra Grasso (1973) como Disselhoff y Müller Beck realizaron en Mizque entre 1958-1960, ampliaron la información de los cementerios con material Tiwanaku de Sauces y Lakatambo (Döllerer, 2023; Walter, H.1966).

Las inferencias de Ibarra sobre grupos culturales reflejados en los estilos cerámicos siguen siendo problemáticas, y todavía no son contrastables a cabalidad. Sin embargo, uno de los aportes de este investigador fue iniciar la diferenciación de estilos cerámicos locales no derivados del estilo Tiwanaku. Ibarra resalta este aspecto al iniciar su diferenciación de los estilos que él toma como culturas, tales como Tupuraya, Mojocoya (este estilo definido por Branisa) y Nazcoide u Omereque, afirmando que Nordenskiöld, Bennett y Rydén veían a estos estilos como derivados del estilo Tiwanaku lo que es erróneo (Ibarra y Querejazu 1986), infiere as u vez que habrían comenzado a surgir “colonias o puestos comerciales” Tiwanaku, que se establecerían en Cochabamba a partir del Tiwanaku V de Ponce.

Ibarra y Querejazu (1986) sugirieron inicialmente dos tipos de estructuras funerarias en los cementerios que analizan, asociables a materiales de estilos del Horizonte Medio como el Tiwanaku así como a estilos locales como el Omereque. Señalando que las tumbas asociables al “Tiwanaku clásico” son enterramientos directos en el suelo, mientras que las tumbas asociables al “Expansivo de Cochabamba” (Tiwanaku expansivo) son cistas, pequeñas cámaras de piedra, donde el cuerpo del muerto está rodeado de sus elementos de ofrenda (tumbas muy similares a las que encuentra Bennett en Arani y Rydén en Tupuraya). Ejemplos del segundo tipo de estructura funeraria son situados por Ibarra en Mizque, Tupuraya y Cayacayani, también estudian un tipo de tumbas diferentes (Ibarra y Querejazu, 1986, pp. 196-234) en un alero de roca en Omereque (Apéndice 1).

La presencia de cerámica Tiwanaku también se evidenció en Cayacayani, un valle con aguas termales que dista cerca de 40 Km del valle central de Cochabamba, donde se habría ubicado un montículo. En este lugar Byrne de Caballero (1964) realizó excavaciones logrando identificar tumbas con material Tiwanaku, siendo en su clasificación las tumbas del grupo Cayacayani II muy semejantes a las que Bennett registra en Arani.

Desde 1990 se asumió la hipótesis de que el valle de Cochabamba cumplió para Tiwanaku el mismo papel que para el imperio de los Incas. Para estos últimos Cochabamba fue una colonia reorganizada para

lograr un aumento en la producción de maíz para el imperio. Kolata (1993) infirió que este mismo tipo de relación pudo existir entre los valles de Cochabamba y Tiwanaku que habría implantado colonias en Cochabamba para asegurar un acceso a alimentos como el maíz y productos de estos valles.

Sin embargo, Higuera (1996) no encuentra evidencia material de las inferencias de Kolata en sus prospecciones en Mizque y Capinota-Parotani, percatándose de que la cerámica de estilo Tiwanaku no es mayormente importada sino creada en el valle de Cochabamba (existiendo muy pocos ejemplos del Tiwanaku importado), lo que establece la difusión del “estilo” Tiwanaku más que de bienes de prestigio. Sin embargo, no descarta que las poblaciones de Cochabamba con más lazos con los grupos altiplánicos hubieran adoptado más diseños Tiwanaku. Aunque es importante considerar el reciente descubrimiento del templo-colonia Tiwanaku de Palaspata en Cayhuasi Oruro (Capriles et al., 2025) que sugiere la implantación de una colonia Tiwanaku altiplánica próxima a Capinota y Parotani.

Higuera (1996) menciona que el uso de la distribución de estilos iconográficos y/o bienes importados es la más débil línea de evidencia de la expansión territorial. Paradójicamente utiliza mayoritaria o totalmente la cerámica y los estilos cerámicos de Tiwanaku y Cochabamba para determinar la presencia de grupos culturales en los sitios que estudia, y así asume que los grupos étnicos vinculados a Tiwanaku usaban cerámica del estilo Tiwanaku, puesto que no encuentra estructuras arquitectónicas visibles en las áreas de sus trabajos para realizar inferencias más sólidas.

Correlacionando las cronologías de otros investigadores, Higuera (1996) sitúa el periodo “Intermedio” (donde se da la presencia de la cerámica Tiwanaku en Cochabamba) entre el 600 d.C.-1000 d.C., Brockington y Pereira (2005, pp.5 cuadro cronológico) también dan un fechado similar a la presencia Tiwanaku en varios sitios de Cochabamba, tiempo que también es considerado más allá de Cochabamba en los Andes como Horizonte Medio.

El estudio de Higuera del uso de suelos en algunos sitios de Cochabamba, utilizando el muestreo aleatorio en sus prospecciones, considera más de un periodo de los valles, para lograr establecer los cambios antes y después de la aparición de elementos Tiwanaku. Los resultados de Higuera (1996, pp.82-94) interpretan cuatro modelos considerados para la interacción Tiwanaku-Cochabamba dando uno como el más probable:

Modelo de Independencia o Status Quo. Sugería que el impacto de Tiwanaku en los grupos de los valles de Cochabamba era solamente a niveles de uso preferencial de estilos cerámicos Tiwanaku, sin un control político o económico de esta cultura sobre Cochabamba, ni un aumento demográfico reflejable en los asentamientos que sugiera colonos altiplánicos. En Mizque el impacto Tiwanaku solo se habría restringido al uso de cerámica de estilo Tiwanaku de manufactura local, sin modificar el uso de tierras y los asentamientos detectados en periodos previos. Sin embargo, en Capinota-Parotani encuentra que en el Horizonte Medio aumentan los sitios nuevos con materiales de estilo Tiwanaku.

Modelo de Verticalidad. Este modelo señalaba posibles grupos de colonos, un aumento de uso del estilo Tiwanaku en sitios con suelos más productivos, puesto que el objetivo es que una población Tiwanaku extraiga recursos de sitios de tierras bajas. Los grupos de colonos estarían en asentamientos independientes o multi-étnicos distribuidos discontinuamente en torno a diversas áreas ecológicas. Los resultados de Higuera señalaron que los materiales de estilo Tiwanaku no se ligaron a zonas productivas únicamente, ni tampoco se encontró una ocupación más intensiva o ampliada.

Modelo de economía de prestigio. Se remite al uso por parte de élites locales de bienes provenientes del altiplano para aumentar su status social, mediante el comercio. Higuera no encontró que la cerámica de estilo Tiwanaku se restringiera a grupos de élite, se trata de un estilo cerámico abundante en sitios grandes como pequeños predominante en el Horizonte Medio, y no parece

reflejar cambios en la población local fruto de la interacción con Tiwanaku.

Modelo de Subordinación política. Este modelo señalaba el control de Tiwanaku del valle de Cochabamba, la expansión de las instituciones y los administradores Tiwanaku en el valle, que en teoría sería reflejable en la presencia de arquitectura administrativa estatal sobre el área dominada. Esta arquitectura habría estado acompañada de la reorganización del patrón de asentamiento para lograr una extracción de la producción local y movilización de producción o de poblaciones enteras, y a su vez reflejaría la supresión o control de las élites locales como sucedió en el caso Inca.

Higueras no encuentra evidencia de una reorganización de asentamientos en sitios con cerámica del estilo Tiwanaku, si bien encuentra nuevos asentamientos durante el Horizonte Medio en Capinota-Parotani, asociados al pie de monte (una zona con mejores suelos agrícolas), estas pruebas son insuficientes para establecer a los sitios de Cochabamba como provincias del Estado Tiwanaku, puesto que existen ejemplos tanto para Tiwanaku (en Moquegua Perú) como el caso Inca (Cochabamba) de cambios más profundos en el patrón de asentamiento en colonias determinadas. Considerando que el uso de asentamientos de pie de monte fue preferente también en otros periodos previos a la aparición de Tiwanaku en Cochabamba, lo que hace suponer que estos cambios de asentamiento en Capinota-Parotani no necesariamente son fruto de la influencia Tiwanaku, con base en esto Higueras afirma la inexistencia de colonias Tiwanaku en Cochabamba.

Sin embargo, el reciente hallazgo de la colonia Tiwanaku de Palaspata en Cayhuasi (Capriles et al., 2025) a futuro podría reestructurar esta interpretación al menos para los sectores de Capinota y Parotani en Cochabamba.

Higueras (1996 y 2001) señaló que sus datos apoyan el modelo de independencia, mostrando una cerámica Tiwanaku producida

localmente y lo suficientemente común o popular para que llegase a ser un bien de prestigio con pocos ejemplos de material importado. Según Higuera la adopción del estilo cerámico Tiwanaku no se asoció a cambios importantes en el asentamiento ni en el uso de suelos, lo que señala ausencia de colonias Tiwanaku en los sitios que examinó.

Higuera (1996) no registra estructuras arquitectónicas en sus prospecciones, aunque entre los sitios del Horizonte Medio de Capinota-Parotani remite la particularidad del sitio CP-10 con una cantidad baja en superficie de material exclusivamente Tiwanaku. Este sitio es un montículo situado en una llanura aluvial de 100 x 70 metros, Higuera percibe la posibilidad de que este montículo tuviera una plaza central hundida como en los templos Tiwanaku del altiplano y de Moquegua. Empero, Higuera no excava en dicho montículo ni ofrece pruebas contrastables de que efectivamente este montículo posea arquitectura templaria del mismo tipo que aquella vista en los sitios Tiwanaku del altiplano o de la colonia de Moquegua en Perú. No se han realizado excavaciones en dicho sitio para afirmar o negar estas interpretaciones, aunque el CP-10 puede tratarse de otro montículo como los registrados en el valle central de Cochabamba.

En 1988 el INIAM-UMSS ejecutó el proyecto arqueológico denominado “Expansión Tiwanaku a Cochabamba” (ETC-88) realizando excavaciones en sitios donde existía fuerte presencia de material Tiwanaku. El sitio más importante de la ETC-88 fue el de Piñami en Quillacollo (Céspedes et al., 1998; Céspedes, 2000), un montículo artificial multiocupacional con materiales y contextos de más de un periodo cultural, similar a los anteriormente estudiados por Bennett y Rydén. Su cronología se enmarcó inicialmente en tres fases sin datamientos absolutos:

- Fase Illataco (años 350 d.C.-725 d.C.).
- Fase Piñami (años 725 d.C.- 1100 d.C.).
- Fase Ciaco (años 1100 d.C.-1470 d.C.).

La fase Illataco posee este nombre por el sitio de Illataco en Quillacollo, donde según Céspedes (2000) aparecería por primera vez la cerámica Tiwanaku “importada”. Diferenciando dos tipos de cerámica de estilo Tiwanaku: la de manufactura local (Tiwanaku Derivado) y las que Céspedes interpreta como “importadas” del altiplano, cuya característica aparte de la iconografía, el acabado fino y el uso de ciertos colores, es el empleo de anti plástico de arena silícea, sílice, mica y artosa.

Dicha fase mantiene materiales cerámicos de estilos previos como el Tupuraya, Sauces y Mojocoya, y estilos relacionables con Tiwanaku pero locales como el “Cochapampa”.¹ Céspedes (2000) refiere que sobre el nivel 10 que contiene los materiales de esta fase se elevaban estructuras que estaban derruidas y bajo las cuales había cistas circulares de piedra que constituían los entierros de este periodo.

Céspedes (2000) registra sellos con motivos geométricos, también huesos de camélidos y objetos trabajados en este material. Además de restos de maíz, siendo que los sahumadores zoomorfos registrados poseían restos de carbón junto con restos de Ichu y Coa, evidencia que también encontraría posteriormente Anderson (2019).

En la fase Piñami Céspedes (2000) remite que continúa la presencia de materiales Tiwanaku Importado y Derivado, se caracteriza por un incremento en el número de entierros, los ajuares funerarios son más numerosos y la cerámica presente en estos es más fina. En esta fase desaparecerían algunos estilos cerámicos locales, y su presencia es reemplazada por cerámica de los estilos Omereque Policromo y Caraparial.

La cerámica estilo Tiwanaku Derivado de la fase Piñami, presenta formas uniformizadas como vasos-kero y embudos, tazones, cántaros pequeños y sahumeros zoomorfos (similares a los que se ve en la cerámica de la urbe Tiwanaku), y su pasta incluye anti plásticos de arenas silíceas y lutíticas y tiesto molido. En esta fase

¹ El estilo “Cochapampa” (no se confunda con el término “Cochabamba” aunque sea su región de origen) ha sido posteriormente estudiado a profundidad por Döllerer y Sanzetenea (2011), se caracteriza por ser uno de los primeros estilos locales en adoptar diseños y formas Tiwanaku, decoraciones en su mayoría geométricas a excepción de motivos como “batracios”.

son más numerosos los utensilios de hueso y piedra y la existencia de concentraciones de basura que poseen gran cantidad de huesos de animales pequeños, roedores y aves (Céspedes, 2000).

La siguiente fase denominada Ciaco se caracteriza, según Céspedes (2000), por reflejar la desestructuración de Tiwanaku y el inicio de los desarrollos culturales regionales, puesto que aparece el estilo cerámico denominado Ciaco (ver Apéndice 2) y la desaparición de la iconografía Tiwanaku en la cerámica. La presencia del material Ciaco marca un quiebre estilístico evidente y un alejamiento de la iconografía Tiwanaku (ver Anderson, 2018).

El patrón de asentamiento de esta fase habría cambiado a domiciliario, aparecen estructuras asimiladas como depósitos de base circular de piedra, además de patios con abundantes fogones (Céspedes, 2000).

Asimismo, el montículo de Piñami fue excavado por un proyecto arqueológico norteamericano dirigido por Karen Anderson (Universidad de California- Santa Bárbara) durante los años 2002-2005. Anderson (2013, 2018 y 2019), considera dos nuevos datamientos de radio carbono para Piñami que otorgan la siguiente periodificación al Horizonte Medio en Cochabamba:

- Fase Illataco (años 650 d.C.-750 d.C.).
- Fase Piñami Temprano (años 750 d.C.-950 d.C.).
- Fase Piñami Tardío (años 950 d.C.-1100 d.C.).

Para Anderson (2013 y 2018) el caso de la presencia de Tiwanaku en Cochabamba refleja un Estado Corporativo inclusivo sin un dominio total en sus poblaciones. Anderson observa que desde la Fase Illataco aparecen nuevas formas de cerámica utilitaria claramente relacionadas con la cerámica de este tipo en el altiplano, mismas que continuaran apareciendo hasta la Fase Piñami, lo cual interpreta como “indicadores significativos” de cambios en la forma de cocinar, preparar y conservar los alimentos y posiblemente la intensificación en la producción.

Anderson (2013, pp. 96-98) encuentra modificaciones en la arquitectura doméstica durante la fase Piñami Tardío, una fase caracterizada por edificaciones domésticas de planta rectangular alineadas en 15 a 10 grados al este del norte. La más antigua de estas habría sido remodelada varias veces y presenta varias fases de ocupación, posiblemente los rastros de habitaciones contiguas señalan un tipo de complejo arquitectónico. Además, la asociación a esta estructura de fogones continuos, junto con evidencia de otro material, señala la preparación de alimentos para grupos grandes.

Los muros en las edificaciones de Piñami son de tapial, conforme ejemplos visibles en arquitectura de Tiwanaku, siendo los cuartos rectangulares y alineados a un patio, patrones similares son vistos en arquitectura de Lukurmata y Tiwanaku. En Piñami también se reporta la existencia del “cuarto limpio”, edificación de planta rectangular sin rasgos a su interior, que se ha interpretado como una edificación de características rituales, con ejemplos similares registrados en Tiwanaku (Anderson, 2004 y 2013).

Al parecer estas modificaciones en la arquitectura no fueron las únicas durante las fases Piñami, se tiene indicadores del incremento de la producción agrícola, desde una mayor cantidad de hoyos de almacenamiento hasta la presencia de maíz de Piñami en el altiplano (Anderson, 2013).

Dentro del modelo de Estado Corporativo que Anderson sugiere para Tiwanaku, los objetos de prestigio, que vendrían a ser vasijas Tiwanaku Importadas del altiplano, no se restringen al uso de individuos de alto estatus sino a toda la población de Piñami. Excepcionalmente dos tumbas parecen pertenecer a individuos de alto estatus, debido al tipo de materiales y las cantidades de materiales de sus tumbas: Vasijas pares que implican obligaciones rituales de los individuos en probables brindis, y bienes de acceso restringido como collares con cuentas de sodalita y placas de plata, o abundancia de vasijas en las mismas (Anderson, 2004 y 2013).

Sobre los contextos funerarios, Anderson (2013) señala que las tumbas están ubicadas en cementerios de áreas domésticas abandonadas,

pero también en la fase Piñami Tardío aparecen debajo de los pisos de cuartos domésticos y patios.

Anderson registra un total de 42 tumbas del Horizonte Medio (29 de las fases Illataco y Piñami Temprano y 13 de Piñami Tardío), el patrón de las tumbas muestra un cambio importante en la posición de sus ocupantes, ya que si en el periodo Formativo en Conchupata estos se ubican en posición extendida, ahora se ubican en posición flexionada y recostados sobre un lado, o sentados en posición flexionada (como en el altiplano). Los tipos de entierro son diferenciables:

- Urnas.
- Tumbas rectangulares de paredes de piedras con tapa de piedra.
- Tumbas rectangulares con tapa de piedra y borde de piedras.
- Tumbas circulares de pozo cubiertas por piedras.
- Tumbas con corte-amurallado redondo.

El patrón de ofrendas cerámicas en los entierros, muestra entierros sin ninguna ofrenda cerámica, otros con hasta 15 vasijas en una sola tumba, y generalmente otras con tres a cinco vasijas de ofrenda, además de otras que mostraban un patrón de una o dos vasijas como el kero y el tazón (Anderson, 2013).

Anderson (2009a y 2013) ha observado que tanto la transición de la Fase Illataco como las Fases Piñami tendrían que ubicarse entre los años 600/650 d.C.-1100 d.C., señalando que durante la Fase Illataco existe un porcentaje representativo de la cerámica Tiwanaku importada (19%) y uno mayor de la cerámica Tiwanaku Derivado (28%), junto con la cerámica Tiwanaku Negra (19%) y en menores porcentajes cerámica de estilos totalmente locales (34%). En la fase Piñami el 86 % de la cerámica es Tiwanaku Derivado y un 2% es importada, 4% cerámica negra y el resto son estilos locales (8%).

Estos cambios porcentuales parecen ir en paralelo con las diferencias de género en el consumo de chicha, que en el altiplano es casi exclusivamente masculino, mientras en Cochabamba en la Fase Illataco es una actividad que se asocia a las mujeres y hombres por igual, algo que cambiaría en la Fase Piñami restringiéndose a estos últimos (Anderson, 2009b, pp.187-188).

Cristin A. Lucas (2012, pp. 21-24) ha realizado análisis de Isótopo de Estroncio de los huesos de seis individuos de los entierros de Piñami de los años 600 d.C.- 800 d.C., descubriendo que cuatro son originarios de Piñami, y dos no: uno de estos es de sexo femenino y provendría del Cuzco quizás como parte de un matrimonio exógamo, su ajuar revelaba más piezas cerámicas de lo normal (Tiwanaku y estilos locales) y algunas eran pares (una de las tumbas de élite remitidas por Anderson). Con base en dicha evidencia, se observaría relaciones muy antiguas entre las regiones y grupos culturales de Cochabamba y Cuzco antes del advenimiento Inca en Cochabamba.

El otro individuo de sexo masculino pertenecería al área circum Titicaca, Lucas (2012) sugiere se puede tratar de un caravanero de llamas comercial más que un representante de Tiwanaku. Esto señalaría que aunque existieron migrantes del altiplano, es muy posible que Tiwanaku no tuviera un control sobre Cochabamba sino más bien un intercambio de bienes por medio de intermediarios dedicados al oficio de caravaneros de llamas y comerciantes. Esto se complementa con la presencia de gente Tiwanaku de Moquegua en Cochabamba (Dahlstedt et al., 2024), sugiriendo poblaciones temporales o permanentes conectadas con otras regiones dentro de Cochabamba.

Otros sitios con arquitectura y materiales Tiwanaku del Horizonte Medio se reportan aledaños a asentamientos que posteriormente son de gran importancia durante el incario. Por ejemplo, el sitio de Jarka Pata (CR-15) (Muñoz y Céspedes, 1989) que se ubica en Pocona sobre la cima de una colina, poseía presencia de arquitectura de distintos tipos con muros de piedra, pero esencialmente unidades domésticas y funerarias de gran complejidad. Tumbas comparables a las de Piñami, Bruno-moco, Tupuraya y Arani, que contenían vasijas de más de un estilo (Tiwanaku Derivado, Omereque, Yampara, etc.).

Con base en los estudios referidos sabemos que existieron migraciones de gente del altiplano a Cochabamba durante el Horizonte Medio, aunque desconocemos si pertenecían completamente a Tiwanaku, siendo más probable que fueran intermediarios que colonos. Asimismo, es evidente la presencia de material Tiwanaku importado y un desarrollo local del estilo Tiwanaku (Derivado) de forma más amplia y extendida a diferentes grupos y clases sociales locales.

Los usos de la cerámica, ya fueran Tiwanaku Derivado o Importado, fue como ofrendas funerarias, lo que muestra las connotaciones religiosas, así como aspectos de preparación y servicio de comida (Anderson, 2013 y 2018). Sin embargo, existen algunos materiales excepcionales como los ornamentos de oro Tiwanaku (¿?) hallados en 1916 por Federico Améstegui en la colina de San Sebastián en el valle central de Cochabamba, asociados al parecer a un personaje de élite (Berenguer, 2000; Money, 1991; Salvatierra y Mencías, 2012). Piezas de metal similares a los ornamentos hallados por Gregorio Cordero en 1970 en Kalasasaya en tumbas de sacerdotes de élite Tiwanaku (Mencías, 2012).

Con base en estas evidencias se puede interpretar no solo la existencia de estatus social, en base a acceso diferenciado a recursos en los grupos relacionados con Tiwanaku del valle central de Cochabamba, sino tal vez, la presencia de autoridades político-religiosas Tiwanaku, aunque la excepcionalidad y descontextualización del hallazgo de San Sebastián no permiten tener mayor certeza al respecto.

En el área nuclear de Tiwanaku el altiplano, ya sea la presencia de materiales cerámicos de estilos cochabambinos, o inspirados en estos, se registra en tres tipos de contextos:

Tumbas de élite. Seguramente como bienes de prestigio en el complejo de élite de Putuni, se han registrado fragmentos cerámicos del estilo Omereque de Cochabamba para el Tiwanaku IV Tardío (600 d.C.-800 d.C.). Couture y Sampeck (2003) ubican fragmentos de un challador con motivos Omereque en la tumba 74. Un estudio

de su iconografía está en el Apéndice 1, en donde se resalta que existe una relación iconográfica entre la composición Omereque de estos fragmentos y el tema Arquero.

Áreas de producción cerámica. En estas áreas se observa la inclusión de motivos y diseños del estilo “Tiwanaku Derivado” de Cochabamba en la producción altiplánica de cerámica. El sitio de producción cerámica de Ch’iji Jawira en Tiwanaku (años 600 d.C.-1150 d.C.) constituye el mejor ejemplo. C. Rivera (1994 y 2003) ubicó en este sitio algunas ofrendas mortuorias con vasijas de formas y decoración propias del estilo Tiwanaku Derivado, además de fragmentos de vasijas de los estilos Omereque, Mojocoya y Yampara. Además de figurillas antropomorfas con ojos grano de café que delatan influencias estilísticas de los grupos del oriente de Bolivia. La presencia de la cerámica del estilo Tiwanaku Derivado en este sitio es mayor a la encontrada en otras áreas excavadas de la urbe Tiwanaku, lo que lleva a inferir posibles vínculos entre los alfareros de este sitio y grupos de los valles cochabambinos. C. Rivera (1994, pp. 203-204) propone tres interpretaciones hipotéticas a dicho fenómeno:

- Los alfareros de Ch’iji Jawira o una parte de estos tuvieron orígenes en los valles del este de Bolivia.
- La existencia de una colonia en estos valles que sostiene fuertes vínculos con su grupo de origen.
- Relaciones de intercambio y reciprocidad con grupos de los valles.

Rivera, C. (1994, pp. 185-192 su fig. 12.3-12.4) señala la producción de cerámica con motivos de los estilos de Cochabamba presentes en Ch’iji Jawira, pero con elaboración en pasta local, también observa la existencia de un tipo de fusión entre estilos Tiwanaku y Omereque. Distinguiendo la pasta del material de Cochabamba como de color café claro y sin inclusiones, en cambio la de la cerámica de Ch’iji Jawira presentaría una pasta local altiplánica distinta con inclusiones de caliche.

Esto significaría que Rivera llega a diferenciar un estilo Tiwanaku Derivado en cuanto a los motivos y diseños de su iconografía pero con pasta del altiplano. Janusek (2001, pp. 280-285) sugiere que la ubicación marginal en los límites de Tiwanaku de Ch'iji Jawira, al igual que la posible diferencia de rituales llevados a cabo en este sitio, en relación a los del centro urbano, o su abundancia de material foráneo o inspirado en lo foráneo, sugieren un asentamiento de migrantes cochabambinos. Esto puede plantear interesantes preguntas a futuro por ejemplo: ¿es el estilo Tiwanaku Derivado de Cochabamba reproducido en el altiplano, "importado" nuevamente a Cochabamba conforme los cánones mezclados?

Áreas domésticas. En este caso la cerámica no necesariamente fue un bien de acceso restringido a la élite Tiwanaku. Janusek (1994, pp.140-279) realiza excavaciones en el barrio Misiton I de Lukurmata, en ocupaciones que van entre el 400 d.C.-900 d.C., en los contextos domésticos se encuentran restos de cerámica de estilos como el Mojocoya, Yampara e incluso Huruquilla en cantidades reducidas aunque comunes. Las áreas de Misiton I y de la pirámide de Akapana Este 2 (AKE2) en Tiwanaku, poseyeron bastantes ejemplos cerámicos de estilos cochabambinos. La ocupación de AKE2 es multiocupacional y se remite a un complejo doméstico, cuyo material cerámico estaría datado para el 600 d.C.-900 d.C., entre las vasijas de servicio se tienen muestras de jarras y cuencos de estilos no locales como el Omereque, Mojocoya y Yampara (Janusek, 1994, pp.140-279).

El Tiwanaku Derivado

Entre los años 700 -1200 a.C., las poblaciones humanas de Conchupata del valle de Mizque en Cochabamba, generarían la forma de vaso conocida como "kero" (Anderson 2009b; Pereira et al., 1992 y 2000), misma que pasa posteriormente a los repertorios Mojocoya y Tupuraya entre los años 200- 750 d.C. (Anderson, 2018, su fig. 8.4). Difundiéndose al repertorio Tiwanaku en el periodo Tiwanaku III (años 200/300 d.C. hasta 400/500 d.C.), dentro del estilo Qeya (Bermann, 1994; Janusek, 2003a, pp. 50) evidenciando esta adopción la influencia de Cochabamba en Tiwanaku (Anderson, 2009b; Janusek, 2024/2008, pp. 227-228). Tratándose de una forma de vasija íntimamente relacionada a aspectos

de consumo de bebida en dos contextos claros y bien definidos: rituales (brindis con las deidades, muertos o aliados) y domésticos.

La adopción del “kero” en el área circum-Titicaca, específicamente en Tiwanaku, no es fortuita ya que va acompañada de la presencia temprana de materiales de estilos cochabambinos, como el Mojocoya reportados para el periodo Tiwanaku III en Lukurmata (Bermann, 1994; Janusek, 2003a). Estas piezas poseen una pasta color café claro y anti plásticos de mica y un mineral rojo (no detallado por Bermann), y se ubican asociados a estructuras habitacionales, tratándose de cerámica no-Tiwanaku “importada” a Lukurmata. Con base en estas evidencias se sugiere que los estilos cerámicos de culturas del sur de Bolivia, sobre todo Cochabamba, son en periodos tempranos de gran influencia a Tiwanaku a través de redes de comercio. Janusek (2003a, p. 50 sus figs. 3.24 y 3.25) remite incluso que ciertos diseños geométricos de los estilos Tupuraya y Mojocoya, como los triángulos espiralados, son adoptados en el estilo Qeya de Tiwanaku.

Los keros de estilo Qeya, también serían plasmados como “motivo iconográfico”, en las escenas de la deidad con cetros de la lito escultura de la urbe Tiwanaku durante los periodos Tiwanaku IV y V entre los años 550/700 d.C.- 1000/1050 d.C. (Berenguer, 1998; Trigo y Rivero, 2018). La evolución en cerámica de estos keros en periodos posteriores, incluirían en su iconografía el rostro de la deidad con cetros, siendo nuevamente los mismos keros motivos iconográficos plasmados en lito escultura, asociados a aspectos de diarquías político religiosas (Berenguer, 1998).

Esto quiere decir que su importancia no solo residía en el “objeto” cerámico, que era el kero, sino que su simbolismo se había incluido en el discurso iconográfico Tiwanaku relacionando el objeto a los ritos para sus principales deidades (consumo de bebida y brindis). Asimismo, los keros cerámicos Tiwanaku serían durante los periodos IV y V “lienros” metafóricos sobre los que se plasmarían muchos otros temas iconográficos, algunos casi restringidos a ser representados en este tipo de vaso.

Con base en este tipo de influencia se sugiere que, al menos durante los años 200-500 d.C., los estilos Cochabambinos en Tiwanaku en el

altiplano marcarán una influencia muy importante, mientras los estilos Tiwanaku no parecen tener una influencia fuerte en Cochabamba. Este fenómeno podría sugerir que los procesos de interacción entre los grupos de los valles y altiplano pudieron no ser iniciados por Tiwanaku sino quizás por los grupos de los valles, dada la presencia temprana de cerámica de sus estilos en sitios del altiplano.

Sin embargo, en los periodos posteriores la situación cambia bastante, ya que Tiwanaku no se limitó a la incorporación, reinterpretación y uso de estos nuevos elementos provenientes de Cochabamba y otros valles del sureste, sino que a partir del 650 d.C. y hasta 1100 d.C. importará desde el altiplano a Cochabamba vasijas para consumo y distribución de bebidas y de alimentos, predominantes en las ofrendas funerarias (Anderson, 2013, 2018 y 2019; Céspedes, 2000). Esta importación generará a su vez una influencia en estilos locales como el Tupuraya, Cochapampa y Sauces (Döllerer y Sanzetenea, 2011), gestándose finalmente un estilo nuevo conocido como “Tiwanaku Derivado” (Bennett, 1936)², que incluirá vasijas de estilo Tiwanaku manufacturadas localmente en los valles, que incluso combinan motivos y diseños de estilos locales como el Omereque (Anderson, 2018).

Anderson (2018, pp. 244-246) considera que la gran extensión geográfica de los distintos valles que constituyen Cochabamba, donde existieron diferentes grupos humanos, y dentro los cuales se habría generado el Tiwanaku Derivado, son factores que permiten considerar que no habría existido una unidad estilística homogénea sino, muy probablemente, diferentes sub estilos del Tiwanaku Derivado con distintos grados de influencia del Tiwanaku Importado, dependiendo del grado de acceso a este, siendo la influencia más fuerte en los valles del oeste.

² Bennett refiere:

La influencia de Tiahuanaco en las cerámicas de la sección de Cochabamba es fuertemente establecida. Similitudes de color, forma y diseños entre el Tiahuanaco del altiplano y Cochabamba no deja duda acerca de la relación...Por consiguiente, el término, Tiahuanaco Derivado, es usado para indicar la relación del mejor material de Cochabamba en relación con el tipo Clásico del altiplano. Es más, las numerosas modificaciones locales de ambas combinaciones de formas y diseños dan al Tiahuanaco Derivado una pureza que puede ser inconsistente en un estilo del altiplano desintegrado (Traducción del autor de Bennett, 1936. p.402).

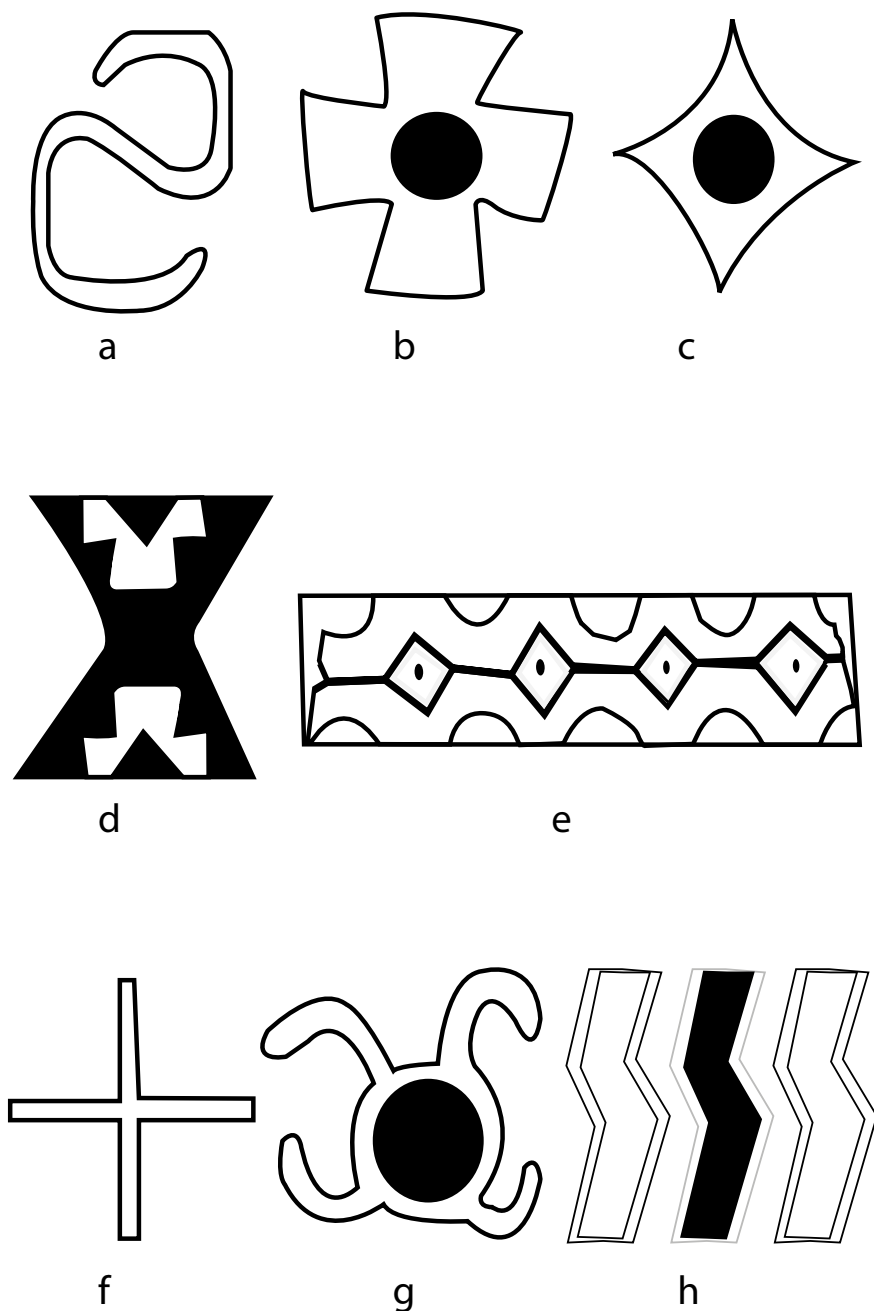


Fig. 1. Algunos diseños geométricos atribuidos en altiplano y valles al Tiwanaku Derivado: a. "S" inversa, b. cruz de malta, c. "eclipse", d. media cruz colgante, e. cuerpo de serpiente, f. cruz simple, g. círculo con punto y apéndices, h. franjas en zig-zag. (Dibujos D.T.).

En la propia urbe de Tiwanaku en el altiplano, motivos y diseños geométricos del Tiwanaku Derivado son insertos en cerámica señalando una síntesis de elementos no locales en la iconografía e ideología Tiwanaku (Janusek, 2003a, p. 75 su fig.3.69), fenómeno que interpretaremos en este trabajo como la difusión y reproducción del Tiwanaku Derivado en el altiplano. Janusek (2003a, p.75 su fig. 3.69) reconoce algunos diseños propios del Tiwanaku Derivado en su versión producida en el altiplano como:

Volutas invertidas o “S” inversa (fig. 1a), forma de “J”, media cruz o cruz de malta (fig. 1b), el “eclipse” una estrella de cuatro o más puntas con un círculo negro en su centro (fig. 1c), media cruz colgante (fig. 1d), e incluso partes del cuerpo de serpientes como la *Crotalus Durissus* o Cascabel (fig. 1e), animal que habita los valles de Cochabamba pero no el altiplano.

Estos diseños son registrados por Anderson (2018, pp.255-256 su fig. 8.26) en el Tiwanaku Derivado producido en Piñami Cochabamba, a este conjunto de diseños se puede adicionar, en base a nuestra experiencia registrando y analizando materiales de este estilo, diseños de cruz simple (fig. 1f), círculo con punto y apéndices en espiral (fig. 1g) y franjas en zig-zag (fig. 1h) que son usuales en la decoración inferior de los vasos-embudo o challadores.

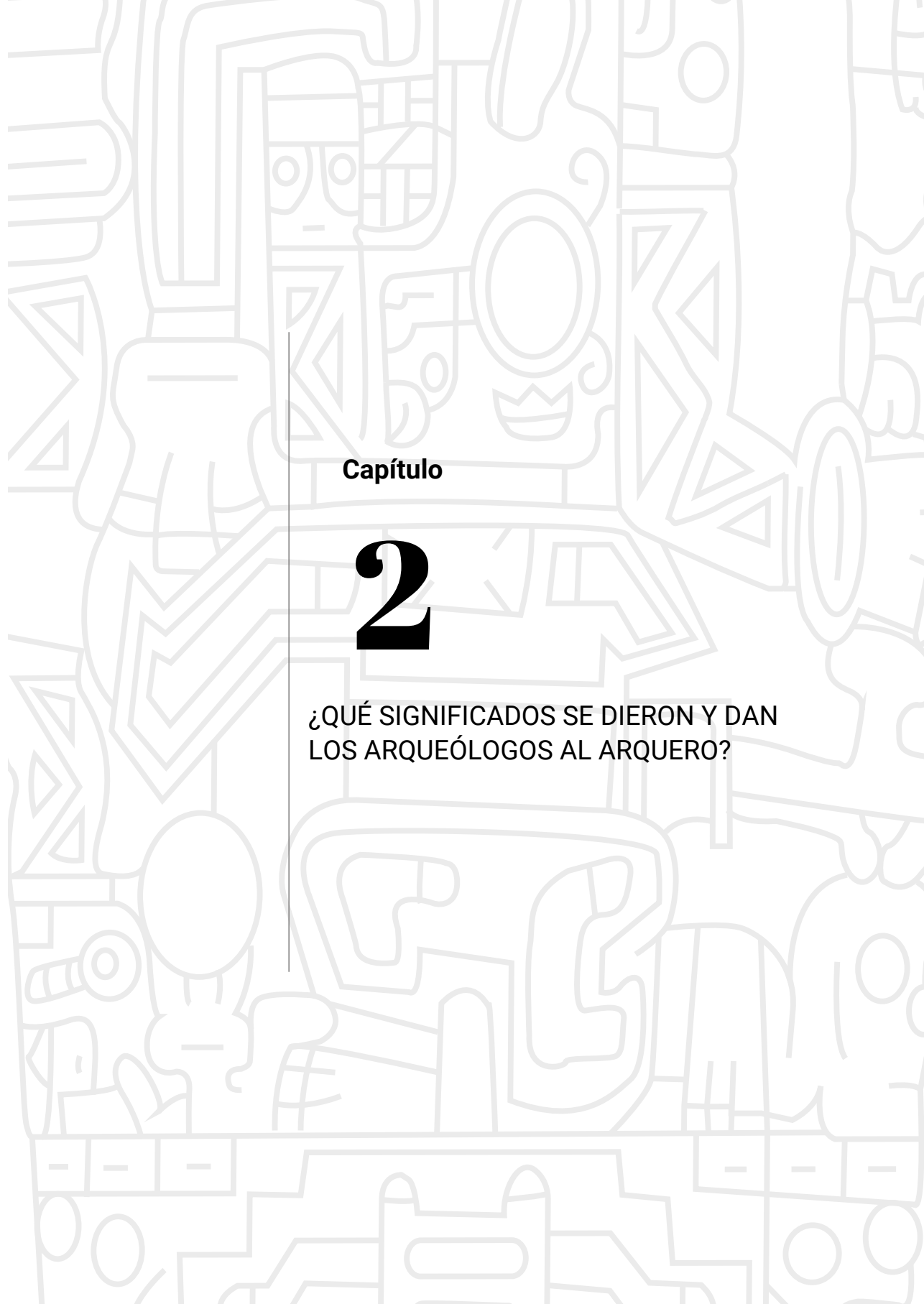
Probablemente este nuevo estilo originado en los valles se difundirá y reproducirá no solo en el altiplano como se describió antes, sino incluso en las colonias Tiwanaku del valle de Moquegua (Goldstein, 2005, pp. 98-103; Moseley et al., 1991, pp. 121-139;) donde algunos diseños geométricos y motivos de temas del Tiwanaku Derivado son evidentes. Este hecho se ve reforzado por estudios recientes, que sugieren que los colonos de dicha colonia pasaron prolongados periodos de vida en el altiplano, Tiwanaku probablemente, y en los valles de Cochabamba (Dahlstedt et al., 2024).

Anderson (2018) describe características concretas para el Tiwanaku Derivado del Valle Central: En formas de vasijas, si bien conserva algunas registradas en el altiplano, las formas más comunes son los keros, vasos embudo (challadores) y tazones, siendo otras formas

cerámicas más escasas (vasijas trípodes, cuencos, jarras). En los motivos se describen los antropomorfos o cabezas humanas realistas de perfil y los rostros humanos geométricos, frontales, armados a partir de dos motivos romboidales. En los motivos zoomorfos se tiene aves, felinos, camélidos y peces, o motivos mixtos de aves con cuerpo de felino.

A diferencia de otros estilos locales en el Tiwanaku Derivado del Valle Central la superficie de las vasijas es bruñida, la pasta con cocciones oxidantes, semi oxidantes o totalmente reductora. El caso de las pastas y sus diferentes componentes podrían apoyar la variabilidad del Tiwanaku Derivado producido en Cochabamba como sugiere Anderson, desde pastas con anti plásticos de arenas silíceas y lutíticas y tiesto molido (Céspedes, 2000), hasta carbón vegetal y lutita (Trigo, 2013).

En este escenario la producción del Tiwanaku Derivado, implica variabilidad estilística, reinterpretación, influencia, o la reproducción de la cosmovisión altiplánica Tiwanaku en los valles. Así mismo, implica también la inserción de las cosmovisiones de la gente de los valles e incluso amazonía, además de su mirada en relación al “otro” altiplánico (Tiwanaku) mediante el manejo de convenciones iconográficas comunes entre ambos, y su inserción dentro de la iconografía Tiwanaku en el altiplano.



Capítulo

2

¿QUÉ SIGNIFICADOS SE DIERON Y DAN
LOS ARQUEÓLOGOS AL ARQUERO?

Antecedentes de interpretaciones sobre el Tema del Arquero Tiwanaku

Dentro del estilo Tiwanaku Derivado, tanto en el altiplano como en Cochabamba, surge un tipo de personaje muy concreto que sujeta arcos y flechas, del cual versan muy pocos estudios. Las escenas de este singular personaje son extremadamente escasas, hasta el presente trabajo, tampoco se había cobrado detenimiento respecto a en cuál de los estilos cerámicos Tiwanaku dichas escenas son reproducidas, dando por hecho que el estilo que contiene el tema de este personaje es el Tiwanaku del altiplano.

El tema del “Arquero”, como se lo denominará en este trabajo, inspiró diversas interpretaciones bélicas a un conjunto de investigadores ahora clásicos (Faldín, 1977; Giesso, 2003; Huidobro, 1995; Mendoza, 2004; Posnansky, 1957; Ponce, 1977) que realizaron sus interpretaciones, mayormente basados solo en un estudio parcial de dos tipos de escenas de este personaje, dejando de lado investigaciones recientes en torno al mismo que se consideran y desarrollan adelante (Cont, 2024; Horta et al., 2020; Trigo, 2013 y 2019a; Villanueva, 2021).

A mediados del siglo XX emergieron dos definiciones iniciales muy importantes sobre el Arquero, pues proponían percibir que la modalidad del personaje con arcos y flechas es la más escasa, pero no la única de representarlo, por tanto de estudiarlo, definirlo e identificarlo.

La primera definición fue realizada por Arturo Posnansky (1957, T III), basándose en una escena central (ver fig.4),³ que expondría un

3 Posnansky remitirá en torno a la fig. 4:

*El dibujo que aparece sobre el recipiente, está dividido en dos fajas. La superior nos muestra dos guerreros con máscaras. En el suelo se ve sentada una mujer que, en la misma forma en que lo hace hoy día, alcanza al indio guerrero piedras para su honda. En el dibujo se la ve alcanzando flechas al guerrero. También aparece ella con una máscara sobre la cara, **y lleva en la espalda, además, un signo que seguramente es de gran importancia, pero cuyo significado no hemos podido explicar aun.** La mano del guerrero solo tiene cuatro dedos, cosa que sucede también con la figura principal que aparece en la puerta del Sol. En esta mano del guerrero se puede ver la gran “uña”, que en aquella época servía tanto de arma como de herramienta para ciertos menesteres. **El hombre lleva también en su siniestra un arco y flechas. Con la diestra maneja una especie de cachiporra de la cual cuelgan seis “liuis”. Del sombrero le cuelga un signo blanco, como un pequeño***

combate donde los arqueros que yacen de pie son armados por sus acompañantes que están sentados de perfil.

Asimismo, Posnansky describe adicionalmente parte de la indumentaria de los personajes, como el elemento que aparece en su espalda, o el apéndice tripartito que emerge de sus turbantes, junto con los arcos y flechas y las “cachiporras” con “liuis” que en otros casos se han interpretado como cetros (siguientes capítulos). Posnansky (1957, Tomo III, pp. 36-39) sugiere que los personajes sentados de perfil que él registra (fig. 2) sujetan topos o espejos y no concluye nada muy específico sobre estos, incluso su interpretación de dichos objetos puede ser errada, pero es difícil precisar la naturaleza de estos objetos aún hoy en día. Empero, los relaciona por sus atributos con los arqueros de la escena antes mencionada (fig. 4). Siendo el primero en relacionar a los personajes sentados de perfil con los personajes arqueros, y todos sus ejemplos registrados son de iconografía de keros Tiwanaku del altiplano, y versiones de cabezas del personaje en challadores de Cochabamba.

En cuanto a los contextos de las piezas que contienen las escenas que considera, Posnansky no parece tener datos más que de su procedencia general: en el caso del kero con la escena central (fig.4) refiere que provendría de las excavaciones que el arqueólogo norteamericano Wendell C. Bennett realizó durante 1932 en Tiwanaku (Posnansky, 1957, Tomo III, p. 36). Sin embargo, Bennett no lo refiere en sus trabajos publicados, lo que complica el tema de la procedencia, y lo que es peor: según Posnansky este kero alguna vez estuvo en el Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ), pero no se lo reporta actualmente en sus colecciones.

lazo o pluma tripartita, signo que hasta ahora tampoco hemos podido descifrar...
La figura de mujer ostenta también aquel signo tripartito en el turbante. El otro guerrero ya no está provisto de la uña crecida en el pulgar de la mano derecha.
(Posnansky, 1957 tomo III, p.36, las negrillas son mías).

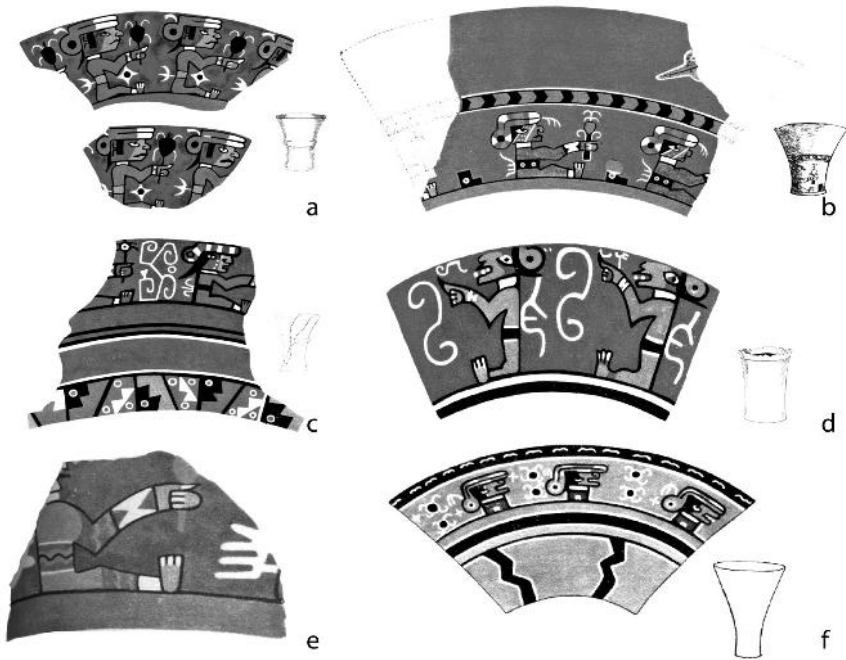


Fig. 2: Despliegues extraídos de Posnansky (1957, Tomo III) de keros fragmentados Tiwanaku: a. (su Plancha XXII, b); b. (su Plancha XXII, d); c. (su Plancha XXIII, a); d. (su Plancha XXIII, b); e. (su Plancha XXII, c); f. Challador proveniente de Cochabamba (su Plancha LII. d).

La segunda definición de este tipo de personajes, pero sin incluir sus versiones con arcos y flechas, fue generada por Dwight T. Wallace (1957, pp. 54-55 su fig. 4; ver también Goldstein, 1985, pp. 128-129). Su trabajo sobre la iconografía Tiwanaku define como “*Diseño tipo 4: Figuras humanas de perfil*”, a los personajes de perfil sentados o de pie (ver fig. 2). Empero, Wallace estableció ciertas características para los motivos y escenas de estos personajes, que resultan muy importantes, las cuales podemos sintetizar en las siguientes:

Posiciones de los personajes: Estos yacerían sentados y también de pie, Wallace describe un solo ejemplo de estos “corriendo”, los personajes mostrarán la representación de solo un brazo cuando están de perfil, Wallace también remite un solo ejemplo de los personajes en el que solo el torso frontal aparece (¿con dos brazos?) este último caso es descrito con una omisión de la representación de las piernas (¿parcialización del personaje?), siendo siempre representada la cabeza de estos personajes de perfil.

Rasgos anatómicos naturalistas de los personajes: Wallace refiere puntualmente:

Los ojos son circulares o lenticulares, con las pupilas centradas u ocasionalmente tocando el párpado superior; nunca se dividen. En un caso, la protuberancia de la cara inferior sugiere un hocico animal; en este ejemplo, los dientes, generalmente no mostrados, están representados por puntos blancos. (Wallace, 1957, pp.54-55, traducción del autor).

El personaje en realidad presenta una boca cerrada y una nariz en espiral que emula su versión humana, existiendo casos donde se omite este tipo de nariz y se presenta un “hocico” zoomorfo, que como veremos en un capítulo de este texto adelante, estos casos aluden a estados de metamorfosis o transformación del personaje.

Indumentaria de los personajes: Wallace observa que estos personajes sujetan una vara o bastón, mismo que algunas veces tiene el remate de una cabeza de felino, es específico en cuanto al atuendo de estos personajes:

La parte redondeada en la parte posterior del tocado se encuentra constantemente, pero otros detalles del tocado varían. Hay un ejemplo de una curiosa proyección con borla como un apéndice que se extiende desde la parte frontal del tocado. Siempre se muestra algún tipo de cinturón, a menudo con un apéndice en la parte posterior (Wallace, 1957, pp. 54-55, traducción del autor).

El tipo de soporte material en el que se los representa: Wallace remite que

Este tipo de diseño es interesante porque es la única figura humana representada en el diseño de cerámica pintada, es relativamente poco frecuente y es bastante diferente de otras representaciones en los elementos de diseño de los que está compuesto, así como el tema. No es comparable a ninguna figura en la escultura de piedra (Wallace 1957: 54-55, traducción del autor).

Antes que Posnansky y Wallace observaran y registraran las escenas de estos arqueros, el coleccionista alemán-boliviano Fritz Buck recolectaría, entre los años 1912-1952, una inmensa colección de piezas cerámicas de Tiwanaku (Sagárnaga, 1987, pp. 35-64), algunas de las cuales son desplegadas en el texto de Posnansky. Curiosamente, con excepción de un kero, el que posee la representación de dos arqueros de perfil sujetando un arco y una flecha cada uno, ejemplar analizado recientemente por mi persona (Trigo, 2013 y 2019a), y que se considera adelante en este trabajo.

En 1977 se reporta un kero (ver fig.7) que contiene una escena parecida a la descrita por Posnansky con dos arqueros, el arqueólogo Juan Faldín (1977, p. 2) refiere que la pieza fue encontrada en un sector del ábside de la iglesia del pueblo actual de "Tiahuanaco". Dicha escena fue interpretada tanto por Faldín (1977, p. 22) como por Ponce (1977, p.16), quienes refieren que los dos personajes antropomorfos del kero, serían "guerreros" por portar un "arco y sus flechas", mismos que eran acompañados de motivos zoomorfos que ambos autores señalan como "perros".

Años más tarde, Mendoza (2004, pp.178-184) retomó esta interpretación, mientras Sagárnaga (1987, pp. 100-109) interpretó a los arqueros del referido kero como "guerreros o cazadores", y comparó adicionalmente esta escena con una similar de un tazón Tiwanaku de la colección Buck (fig.39-40) donde el personaje antropomorfo sujeta camélidos, suponiendo que tanto la escena del "guerrero o cazador", como la del denominado por Sagárnaga como "llamero" del tazón, poseen en común al mismo personaje antropomorfo.

La escena del kero hallado en la iglesia de Tiahuanaco tuvo otras interpretaciones, como la de Huidobro (1995) que la tomó como evidencia de los arqueros del ejército Tiwanaku, siguiendo la línea de Ponce. Ejército cuya existencia hasta ahora no ha sido probada, aunque Giesso (2003, pp.363-383) sugirió combates internos entre élites Tiwanaku que manejaban arcos y flechas, mismos que se reflejarían en escenas como esta. Asimismo, Janusek (2003a, p. 79 sus figs. 3.75 y 3.76) interpretó a los "cánidos" de los "cazadores" del kero referido como tal vez crías de camélidos, por la existencia de pezuñas en las

patas de los motivos zoomorfos, aparte de ello le otorgó una cronología aproximada de entre los años 600-1000 d.C.

Por otro lado, en 1988 el arqueólogo Ricardo Céspedes (1988, su Lam. 12 y 57) realizó el hallazgo, en el montículo de Piñami en Cochabamba, del único kero con una escena de personajes con arco y flechas para esta región (fig. 21-22), que ha sido registrado en una excavación arqueológica y con un contexto. Salvo algunas muy breves menciones de tan singular pieza y escena, se ha estudiado muy poco este ejemplo y su contexto fuera de la arqueología cochabambina, y es considerado en el trabajo de Uribe (2004) de manera general para analizar los personajes de perfil, y posteriormente como parte de los ejemplos del tema Arquero (Trigo, 2013 y 2019a).

Años más tarde, Janusek (2003a, p.79) que analiza la cerámica Tiwanaku, retoma ciertos postulados de Wallace en torno a este tipo de personajes. En primera instancia los llama "Figuras sentadas de perfil" usualmente pintadas en los keros, de ojos circulares, con pintura facial o tatuajes y conjuntos de turbantes. Refiere a su vez, que usualmente aparece únicamente la cabeza de perfil de estas figuras representada en la parte superior, media o inferior de los keros (ver Janusek, 2003a, p.79 su fig. 3.44), y también aparecen versiones de estos personajes sentados de perfil con un solo brazo que sujeta un cetro o báculo (Janusek, 2003a, su fig. 3.75). Janusek relaciona estos casos con la escena del kero descrito por Faldín, y Uribe (2004) considerará también el motivo de la "cabeza" de estos personajes como más usual que sus versiones de cuerpo entero.

Giesso (2003) registró para Tiwanaku un incremento de producción de puntas de flecha líticas después del año 600 d.C., producción que había decaído previamente por la implementación de la domesticación de camélidos y la agricultura, con el consecuente decaimiento de la caza en la cual se usaban flechas y arcos. Este nuevo auge de las puntas líticas de flecha en Tiwanaku, es para Giesso un indicador hipotético de que los Tiwanaku pueden tener batallas internas y/o externas en las que la élite utilizaría flechas, esto debido a que el consumo de camélidos domesticados haría innecesaria la caza. Estas batallas son representadas, según Giesso, en la escena central de Posnansky (fig.4).

En el estado actual de investigación del tema se puede agrupar las propuestas referidas, y otras que se desarrollan adelante en este texto, en dos tipos de estudios:

- *Estudios sobre la descripción de los motivos y las reglas de representación.* Enfocados en realizar una rica descripción de varias escenas y ejemplos cerámicos, donde se esclarecen y describen los atributos de este tipo de personajes, sus diferentes formas de representación, que no necesariamente muestran a los personajes completos sino incluso en motivos parciales (Uribe, 2004; Wallace, 1957). Siendo que en muchas de las escenas se omiten las armas características (arco y flechas) del Arquero, pero por los atributos que los personajes presentan, se vincularán inevitablemente con las versiones en estos portan dichas armas, incluyéndose escenas que aludirían tanto a lo bélico como al caravaneo de camélidos (Janusek, 2003a; Posnansky, 1957; Sagárnaga, 1987; Uribe, 2004). La interpretación se centrará en la idea de que se trata de "varios" personajes con atributos comunes o relacionados.
- *Estudios interpretativos del tema iconográfico.* Se caracterizaran por considerar varias escenas del tema Arquero, a veces brindándole otros nombres, pero con una noción clara de que es un tema identificable, brindan interpretaciones en torno a las actividades, personajes y sus roles en las escenas estudiadas, siendo las interpretaciones más conocidas las siguientes:
 1. *El Guerrero.* En base a las pocas escenas de arqueros con sus armas en keros Tiwanaku, sin reparar en el estilo, los contextos de las piezas y sus usos, o sus posibles usuarios u otras evidencias, las escasas dos escenas de arqueros consideradas, tendrían una clara relación con lo bélico de la sociedad Tiwanaku (Faldín, 1977; Giesse, 2003; Huidobro, 1995; Posnansky, 1957; Ponce, 1977;), aspecto aún no probado.
 2. *El Cazador.* La cacería se considera como actividad importante del personaje (Sagárnaga, 1987, pp.100-

103), pues en su faceta de cazador el personaje lleva en su indumentaria elementos o “trofeos” de sus presas: cabezas de aves con pico alargado como apéndices en su turbante (Mendoza, 2004, pp.178-184) y que muestran correspondencia con el suri (*Rhea pennata*) o el flamenco (*Phoenicoparrus andinus*) visibles en el arte Tiwanaku (Alconini, 1995, pp.189–204 su fig. 76). Asimismo, astas de venado presentes en la espalda del Arquero amarradas a su faja (Horta et al. 2020, p.104; Villanueva, 2021, p.40), y pieles de serpiente en algunos ejemplos, que se analizan en otro capítulo de este trabajo junto con los otros atributos referidos.

3. *El Caravaneo de llamas*. Donde el Arquero se asocia mediante una cuerda a crías de camélidos sin carga o a versiones adultas de estos animales que llevan cargas de talegas en sus lomos, conectándose entre sí por medio de cuerdas, sugiriéndose el rol de líder de caravana del Arquero (Janusek, 2003a, p.79 sus figs.3.75 y 3.76; Trigo, 2013, 2019a y 2025; Trigo y Baitzel, 2022).
4. *La víctima de los Sacrificadores*. Los seres que regulan las actividades de cacería y pastoreo o caravaneo, son presentados en el arte Tiwanaku como Sacrificadores de atributos antropomorfos y zoomorfos, que poseen escenas donde someten y decapitan al Arquero otorgándole muerte, evidenciando estas composiciones la interacción del tema Arquero con otros temas iconográficos (Trigo, 2013 y 2019a; Trigo y Baitzel, 2022; Villanueva, 2021).
5. *Metamorfosis y chamanismo*. Si bien ambas facetas se relacionan íntimamente, han sido planteadas de forma separada, la metamorfosis del Arquero hacia ciertos Sacrificadores (Villanueva, 2021) y animales, mediante escenas intermedias que analizaremos a profundidad en este trabajo, así como su vinculación con ritos chamánicos de ingesta de alucinógenos (Cont, 2024).

El presente trabajo considera ambos conjuntos de trabajos, incluyendo un universo mayor de piezas registradas y estudiadas, que ha sido ampliado desde mi primer trabajo en 2013 que constituyó entonces mi tesis. Adicionalmente se incluirá las interpretaciones más actuales del tema del Arquero, considerando que si bien existe una variabilidad en su representación, se trata de un solo tema o personaje con reglas convencionalizadas que refleja ontologías de colectividades de los valles cochabambinos y las poblaciones altiplánicas Tiwanaku.

Colecciones analizadas para las regiones del altiplano y Tiwanaku, valles de Cochabamba, valle de Moquegua (Perú) y norte de Chile

El presente trabajo constituye una investigación de largo aliento, comenzó en 2010 y fue consolidándose en 2013 con un documento de tesis, y un precario artículo posterior (Trigo, 2013 y 2019a). En 2013 se consideró un total de 50 piezas registradas directamente y otras provenientes de fuentes bibliográficas no incluidas en esta cantidad (Trigo, 2013, pp. 2-3).

Durante el tiempo de colecta de datos de los años que siguieron al artículo, se fueron refinando los criterios de selección y discriminación de las muestras en la medida que se podía definir el tema iconográfico del Arquero de forma más cimentada hasta el presente texto.

Sin embargo, es seguro que la muestra recopilada no abarque todas las evidencias que presentan motivos o escenas del tema, empero, el universo de piezas estudiadas aquí es el primero analizado en conjunto para este tema y con muestras en algunos casos muy poco conocidas. Todo ello con el fin de superar las limitaciones interpretativas que existieron en los primeros estudios que se hicieron al tema del Arquero hace muchas décadas atrás.

Hasta 2024 se discrimino ciertos ejemplos, como el caso del personaje con turbante de círculos, cuyas reglas de representación parecen muy similares al Arquero, además de un tema Omereque y uno Wari que implicarían arqueros, de estos dos últimos casos el presente libro los analiza en un anexo y un capítulo respectivamente, pero no los incluye directamente como ejemplos del tema Arquero, aunque están íntimamente relacionados con el mismo.

TABLA 1: PIEZAS DE MUSEOS

Registro: Directo y Completo (DC), Únicamente Fotográfico (UF)	MUSEOS															Total
	DC	DC	DC	DC	DC	DC	DC	DC	UF	UF	DC	UF	UF	UF	UF	
Tipo de piezas/museo	MMP	MRT	MUNARQ	INIAM UMSS	AMC	MCM	MEB	MEG	DAM	AMNH	MIC	MNCD	DQB	MAC		
Kero	7	5	11	11	1	2	1	1		1	1			1	42	
Kero sonajero		1		1											2	
Kero reutilizado	1														1	
Vaso	1			1											2	
Vaso embudo (Challador)							1								1	
Jarra	1											1			2	
Tazón	2									1			1		4	
Hueso		1		1					1						3	
Textil						2									2	
Fragmentos cerámicos (de posiblemente keros)		1	2	7		1									11	
TOTAL ITEMS																70

El registro de piezas con motivos y escenas del Arquero es hasta ahora de 70 piezas (ver Tabla 1) y 87 ejemplos iconográficos no solo de piezas registradas en este trabajo, sino de otras accesibles solo mediante fotos y bibliografía científica (Tabla 2). Evidentemente no se cuentan varios conjuntos de escenas y piezas que contenían exclusivamente escenas y motivos de otros temas sin el Arquero, pero que eran necesarios de considerar en este trabajo, tanto para describir cómo explicar aquellos casos en los que el tema Arquero se combinada con otros temas iconográficos.

Se analizaron mayoritariamente, pero no únicamente, colecciones de material cerámico de estilos Tiwanaku regionales de diferentes museos bolivianos, peruanos y europeos, y se estudiaron directamente (esto es registro fotográfico, análisis de atributos físicos de las piezas, etc.) las siguientes colecciones:

TABLA 2: ESCENAS Y MOTIVOS DEL TEMA ARQUERO EN VASIJAS TIWANAKU DERIVADO

Universo de piezas registradas directamente, fotografías y bibliografía científica				
ESCENAS CON LOS MOTIVOS DEL ARQUERO AISLADOS Y CENTRALES	Región altiplano/Tiwanaku	Región Cochabamba	Región Moquegua	Región Chile
Escena 1: Arqueros de pie con cuerpo frontal y sentados de perfil con arcos, flechas y cetros	1			
Escena 2: Arqueros de pie y frontalmente con arcos, flechas y cetros, con cría de camélido y/o cánido	2			
Escena 3: Arqueros de perfil y de pie sujetando arco y flecha	1			
Escena 4: Arqueros de perfil y de pie sujetando cetro	2	1		
Escena 5: Arqueros de perfil, sentados sujetando arco y flechas		1		
Escena 6: Arqueros de perfil, sentados sujetando cetro	13	6	1	
TOTAL	19	8	1	
CONJUNTOS DE MOTIVOS PARCIALES DEL CUERPO DEL ARQUERO	Región altiplano/Tiwanaku	Región Cochabamba	Región Moquegua	Región Chile
Conjunto de Motivos A: medio cuerpo superior frontal o de perfil del Arquero (en el altiplano asociado a camélidos con carga)	3	2		
Conjunto de Motivos B sub conjunto 1: Motivo de cabeza con cuello y/o gargantilla junto con torso precario del Arquero	4	5	1	
Conjunto de Motivos B sub conjunto 2: Motivo de la cabeza del Arquero con cuello y/o gargantilla	2	6	1	1
Conjunto de Motivos B sub conjunto 3: Motivo de la cabeza del Arquero totalmente aislada	4	2		
TOTAL	13	15	2	1
ESCENAS CON LOS MOTIVOS DEL ARQUERO COMO COMPLEMENTO A OTROS TEMAS	Región altiplano/Tiwanaku	Región Cochabamba	Región Moquegua	Región Chile
Motivo del Arquero asociado al Sacrificador Camélido		1	2	
Motivo del Arquero asociado al Sacrificador Venado				1
Motivo de metamorfosis del Arquero o "Ser en Metamorfosis" (SM)	5	10		
Sacrificador Tiwanaku Derivado relacionado al Arquero		1		
Motivo del Arquero asociado a la Serpiente tipo 1	1			
Motivo de metamorfosis del Arquero en Serpiente tipo 1		1		
Motivo del Arquero asociado a la Serpiente tipo 2	4	2		
TOTAL	10	5	2	1
TOTAL CASOS	87			

Museo de Metales Preciosos de La Paz-Bolivia (MMP). De este repositorio se analizó específicamente la *Colección de Fritz Buck* (CFB) coleccionista que recupera piezas de estilo Tiwanaku entre 1906-1952, la mayor parte de su colección proviene del sitio de Tiwanaku (Sagárnaga, 1987). Cerca de 1601 piezas de la CFB son custodiadas por el MMP, pero muy pocas poseen datos de proveniencia, incluyendo en este trabajo algunas que han gozado la suerte de poseer estos datos y otras que no.

Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (MUNARQ). De este museo se consideró entre sus colecciones únicamente aquella que presentaba los materiales con las escenas y motivos del tema: la *Colección Federico Diez de Medina* (CFD o CFDLP). Diez de Medina (años 1882-1962) fue un militar, coleccionista, investigador y político boliviano que generó una enorme colección arqueológica (Browman, 2007).

Colección que fue comprada por el Estado boliviano en 1963 para conformar parte de las colecciones del MUNARQ y, como refiere Browman (2007), se desconoce en la actualidad la cantidad real de materiales que fueron a parar al MUNARQ, siendo poco lo que se sabe de aquellos que fueron a otros repositorios.

Esta colección proveniente de diversas regiones bolivianas y peruanas, y esencialmente conformada por piezas Tiwanaku, todavía no se ha cuantificado siendo este un problema que viene desde la década de 1963 cuando parte de esta fue adquirida por el MUNARQ (Browman, 2007).

La época de coleccionista de Diez de Medina parece comenzar incluso antes de 1907, un año después de volver de Argentina, graduado de la academia militar e insertado ya en la institución militar boliviana. Como remite Browman, Diez de Medina inicia excavaciones personales en su finca en Siripaca, en las orillas del Lago Titicaca, para obtener especímenes para su colección, habiendo participado también en varias excavaciones arqueológicas en Bolivia dirigidas por diferentes arqueólogos internacionales y aficionados nacionales, también se le atribuye el haber reportado el hallazgo de la “lápida Chiripa”.

Diez de Medina (1954) menciona la proveniencia de algunas de las piezas consideradas para este estudio, aunque al momento de revisar su

colección en el MUNARQ no se pudo encontrar algunas de las mismas. Este sería el caso de un kero (fig. 3a) proveniente al parecer de Machu Mokho - Cochabamba (Diez de Medina, 1954: 43, Fig. 12b3) solo graficado por Diez de Medina y cuyo ejemplar físico no se ha podido ubicar, así como otro kero (fig. 3b) que Querejazu ([1983] 2005) remite como de esta colección. Un caso más afortunado es el de un kero que provendría de Siripita Mokho – Cochabamba (fig. 3c y d), que inicialmente es descrito por Diez de Medina (según Querejazu [1983] 2005:142). Dicha pieza que sí figura en el MUNARQ, presenta una etiqueta en su base que señala que la misma no solo provenía de Siripita Mokho, sino que habría sido un obsequio de Carlos Blanco Galindo a Diez de Medina.

La terminación del nombre de los sitios, esto es “Mokho” o “Moko”, alude como antes se refirió, a posibles montículos semi artificiales seguramente ahora ya totalmente aniquilados.

Entre los conjuntos de fragmentos cerámicos de la colección Diez de Medina, existen algunos con los motivos del Arquero, como su cabeza con turbante ajedrezado, o el cuerpo de perfil sentado sujetando un cetro con esbozos de un tocado (fig. 3e y f), lastimosamente sin una proveniencia o registro, aunque de atributos de pasta propios del altiplano.

Otras piezas del MUNARQ que contienen motivos o escenas importantes del tema del Arquero, se adscriben a colecciones que no han sido definidas a cabalidad, y que requieren mayores investigaciones. Lastimosamente el estado de disociación entre estas y su información, es muy grande para poder precisar mayores detalles que no se basen únicamente en los atributos de las piezas. Siendo la excepción Posnansky, que en algunos casos realiza el despliegue de la iconografía de las piezas de MUNARQ y las describe.

Museo Regional de Tiwanaku (MRT). El MRT depende del Centro de Investigaciones Arqueológicas, Antropológicas y Administración de Tiwanaku (CIAAAT), las piezas de este museo provienen de varias excavaciones arqueológicas en diferentes sectores de Tiwanaku, realizadas por diferentes instituciones y profesionales en diferentes tiempos. Se divide en las siguientes colecciones y/o conjuntos estudiados aquí (ver Lista 1):

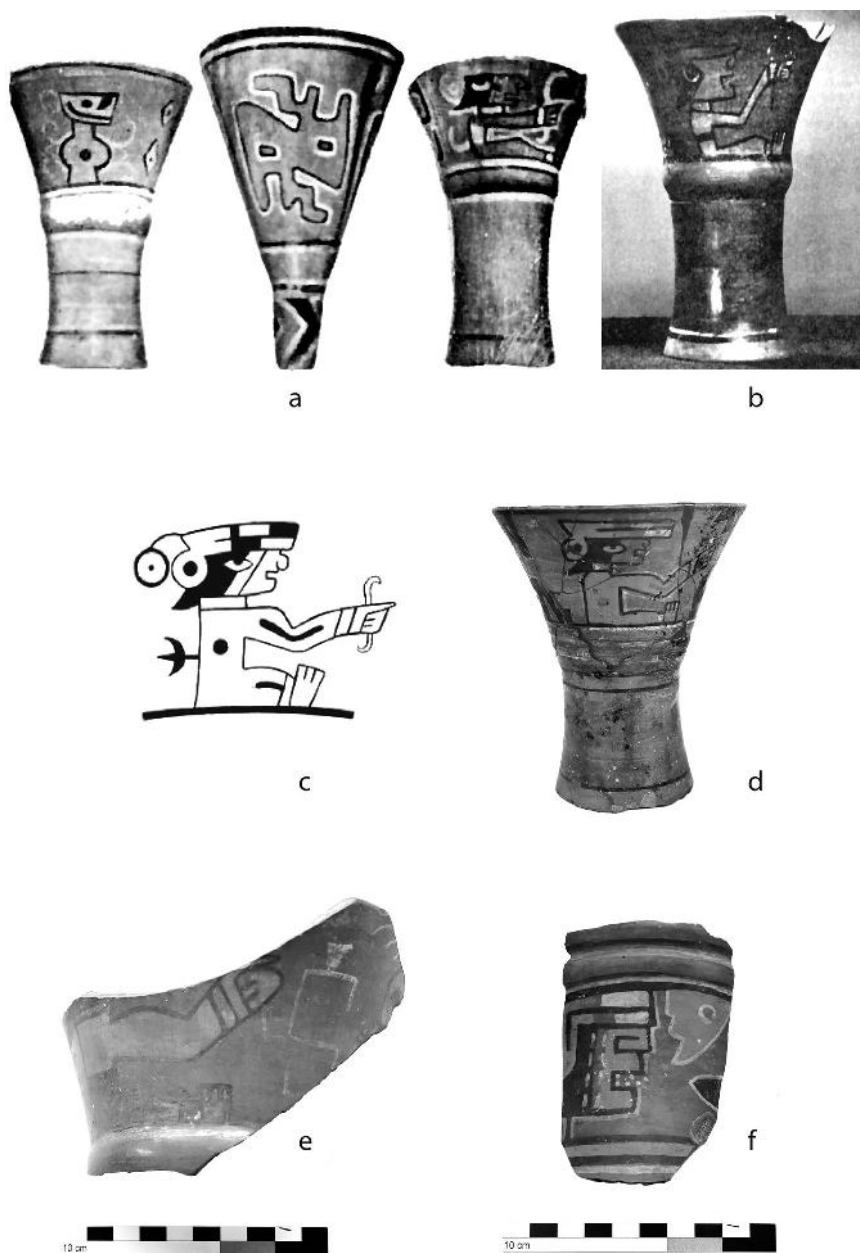


Fig. 3: Materiales cerámicos de la Colección Federico Diez de Medina del MUNARQ: a. (tercero a la izquierda) kero de Machu Mokho - Cochabamba (extraído de Diez de Medina, 1954); b. kero Tiwanaku (extraído de Querejazu, 2005/1983); c. Dibujo de Diez de Medina del personaje del siguiente kero (extraído de Querejazu, 2005/1983); d. Kero de Siripita Mokho-Cochabamba, obsequiado por Carlos Blanco Galindo a Diez de Medina, cód. 122 CFDLAP 7045 (alto 18 cm.); e. Fragmento de kero Tiwanaku, cód. CFD 2355 VC3231 351; f. Fragmento de kero Tiwanaku, cód. CFD 2359, 195 VC-3235. (Fotos D.T.).

LISTA 1: MATERIALES DEL MRT-CIAAAT TIWANAKU

No.	Código	Tipo de pieza	Sitio	Fuentes
1	2650 TWK-MC-000639	KERO	Tiwanaku	Inventario CIAAAT 2014
2	2664 TWK-MC-001201	KERO	Tiwanaku (Subsuelo de la Iglesia)	Faldín (1977); Ponce (1977);Mendoza (2004)
3	Tiw 3366 TWK-MC-001186	KERO	Tiwanaku	Inventario CIAAAT 2014
4	SMC-1-340 14 TWK-MC-001204	KERO	Tiwanaku (Akapana Este 2)	Janusek (1994, 2003 a)
5	TQ J10(2)-407 TWK-MC-001210	KERO	Tiwanaku (Kheri Kala Pozo J10 Nivel coord. 040-080)	Inventario CIAAAT 2014; datos de la etiqueta de la pieza.
6	TQA6(2)-409 TWK-MC-001183	KERO	Tiwanaku (Kheri Kala Pozo A6; nivel 040-080 20 aire; Fecha 16-XII-1957; coordenadas B6-B7-A6-A7)	Inventario CIAAAT 2014; datos de la etiqueta de la pieza.
7	TQA3-3-475 TWK-MC-001182	KERO	Tiwanaku (Kheri Kala Pozo A9, Nivel 080-120; Fecha 20-XII-1957; coordenadas A9-A10-B9-B10)	Posee varias etiquetas de excavación posiblemente su etiqueta se mezcló con estas, una mayoría de ellas remiten a Kheri Kala
8	TQC4-1-470 TWK-MC-000659	Frag. KERO	Tiwanaku	Inventario CIAAAT 2014
9	TQC4-1-479 TWK-MC-001137	Frag. KERO sonajero	Tiwanaku	Inventario CIAAAT 2014
10	TQF10 (2)-949 TWK-MC-001189	KERO	Tiwanaku (Kheri Kala Pozo F 10,nivel 040-080 (2), fecha 24-3-58, coord. F10-F11-G10-G11)	Inventario CIAAAT 2014; datos de la etiqueta de la pieza.
11	TQO5(2)-415 TWK-MC-001187	KERO	Tiwanaku (Kheri Kala pozo 05, nivel 040-080, fecha 26-3-1958)	Inventario CIAAAT 2014; datos de la etiqueta de la pieza.
12	429	TUBO DE HUESO PIROGRABADO	Tiwanaku (Ministerio de Educación Excavaciones en Mollo Khontu. Pozo: C4, Estrato: 3 Pardo Rojizo. 11-12-58 Coordenadas: C4-C5-D4-D5 Prof.- 81 Est. C4 TMC4 ((3)) 1276)	Inventario CIAAAT 2014; datos de la etiqueta de la pieza.
13	1459 TWK-MC-001209	KERO	Tiwanaku	Inventario CIAAAT 2014

- Materiales de las excavaciones del CIAT en Kheri Kala. Se trata de cerámica proveniente del recinto de élite de Kheri Kala, fruto de las excavaciones arqueológicas realizadas por el antiguo CIAT (Centro de Investigaciones Arqueológicas de Tiwanaku), a cargo de Carlos Ponce y Gregorio Cordero durante los años de 1957-1979. Los pocos datos publicados por Ponce (2005) sobre este templo señalan que la información de las piezas del museo puede correlacionarse con sus pozos de excavación, ya que presentan codificaciones de pozos y estratos en Kheri Kala.

- Materiales de las excavaciones del CIAT en Mollu Kontu. Se ha considerado de estos materiales una única pieza. Nuevamente se trata de materiales provenientes de las excavaciones del CIAT en el año de 1958 en el templo referido.

- Materiales provenientes de la Iglesia del pueblo de Tiahuanaco (donaciones del CIAT). Se considera una única pieza que provendría del subsuelo de la iglesia del pueblo de Tiahuanaco, bajo el cual seguramente se ubicó un posible contexto templario Tiwanaku (Faldín, 1977; Ponce, 1977).

- Materiales provenientes de Tiwanaku del CIAT. Este conjunto sería tentativo, ya que se aplica a piezas del inventario del CIAT que carecen de referencia específica, y que se asume que provienen de Tiwanaku, posiblemente este hecho sea temporal, y se deba a una disociación entre materiales e información relativa estos.

- Materiales provenientes de Akapana Este 2 (AKE-2). Los materiales provenientes de AKE-2, son fruto de los trabajos de Janusek (1994, 2003a), y provienen de contextos funerarios y habitacionales, como se detalla en otra sección de este trabajo.

Museo de la Iglesia de Copacabana (MIC). Las colecciones arqueológicas del MIC fueron adquiridas por la orden de los franciscanos para su museo eclesiástico. Empero, se desconoce su proveniencia general, y no se descarta que algunas piezas no sean únicamente del área altiplánica y/o circum Titicaca.

Museo Etnográfico de Berlín (MEB). Se ha considerado piezas que provienen de las excavaciones de Reiss y Stübel en Ancón-Perú durante 1879, y piezas colectadas de Tiwanaku y otras regiones de Bolivia por Scott en 1938. La información referente a estas colecciones está de forma genérica en el trabajo de Eisleb y Strelow (1980).

Museo Etnográfico de Gotemburgo (MEG). O Världskultur Museerna de Gotemburgo Suecia, solo se considera un único ejemplo cerámico, que se trata de un kero que provendría de Tiwanaku, adquirido por este museo en 1973 de un coleccionista norteamericano. Asimismo, se ha tomado especial consideración de piezas de materiales orgánicos custodiadas por el MEG como: flechas y secciones de flechas de la tumba de un médico brujo Tiwanaku de la región de Niño Korin, colectada por Henry Wassen en el siglo XX, que permite ver tecnologías comunes con las flechas de un contexto funerario Omereque en Cochabamba, que también poseía una vasija con motivos del Arquero.

Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón de Cochabamba (INIAM-UMSS). Sus colecciones constituyen las más representativas de los valles de Cochabamba, incluyen piezas recuperadas de trabajos arqueológicos asistemáticos y sistemáticos (excavaciones, prospecciones, recolecciones) fruto de la actividad científica del INIAM-UMSS desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Cuenta con adquisiciones por otros medios (compras y donaciones) que son más usuales en los inicios de la institución.

Existen dos grupos de colecciones consideradas en este trabajo:

Colecciones de trabajos arqueológicos.

- *Excursión de Ibarra Grasso a Arani (1952).* De donde se recuperó materiales provenientes del sitio de Ciaco, y que pueden remitirse a excavaciones no sistemáticas realizadas por Ibarra en este sitio del valle alto de Cochabamba.

- *Excursión de Ibarra Grasso a Omereque (1953).* Ibarra (2000/1953) realizó el reconocimiento y registro de varios sitios, en este trabajo

se consideraron materiales provenientes de tumbas de base circular saqueadas, que Ibarra ubicó en una saliente de roca cerca de Omereque. El material va desde una extensa colección de cráneos hasta textiles, cucharas y astiles de flecha de madera, además de cerámica Tiwanaku Derivado y Omereque. Si bien las tumbas fueron disturbadas por el saqueo, constituyeron un complejo funerario muy particular de los valles del este de Cochabamba.

- Excavación de la Misión Alemana en Mizque (1958). Se realizaron excavaciones arqueológicas dirigidas por el Dr. Disselhoff e Ibarra Grasso (uso de niveles arbitrarios, registro de contextos funerarios y otros no definidos) en Mizque (valle del este de Cochabamba), se considera un tubo de hueso proveniente de dichos trabajos.

- Excavación de rescate en Bruno-mokho (1975). Labores de rescate del equipo de investigación del INIAM-UMSS en el montículo de Bruno-mokho, que resultaron en el registro y recolección de materiales de una tumba saqueada en el sitio referido.

- Excavación en Piñami del Proyecto Expansión Tiwanaku a Cochabamba, 1988 (ETC-88). Los materiales de estas excavaciones provienen esencialmente del montículo artificial de Piñami en Quillacollo en el valle central de Cochabamba (Céspedes, 2000). El personal científico del INIAM-UMSS lo excavó con el uso de niveles arbitrarios, extrayendo materiales diversos, principalmente de contextos funerarios. Se analizó una parte de estas colecciones, y de forma aún más parcial, gracias a Karen Anderson, material no revisado directamente pero si fotográficamente de sus excavaciones en Piñami (excavación estratigráfica) para complementar el estudio de los materiales de Piñami.

- Excavación en Jarka Pata (CR-15), Pocona, 1989. En el valle de Pocona, al este de Cochabamba, las excavaciones sistemáticas lograron develar un sitio domestico con materiales Tiwanaku Derivado. Este presentaba debajo del suelo de una unidad habitacional, la tumba de un niño de 6 a 8 años, al menos de 5 a 6 tumbas fueron registradas en este proyecto y en este sitio (Muñoz y Céspedes, 1989).

Colecciones adquiridas por otros medios.

- Colección del Prof. E. Hoffmann (1952). Dicha colección perteneció previamente a la Universidad Mayor de San Simón, y pasa a custodia del INIAM-UMSS a partir de 1952, se especula que puede ser del valle central de Cochabamba.

- Colección Geraldine Byrne de Caballero (1955). Esta colección perteneció a la segunda directora del INIAM-UMSS y fue donada en 1955 al museo. En su mayor parte la documentación de proveniencia de las piezas no figura en el archivo del INIAM-UMSS, y en otros casos existen contadas publicaciones donde Byrne detalla el origen de sus colecciones como provenientes de excavaciones arqueológicas en Cochabamba, en las que registra tumbas (Byrne, 1964).

- Colección Jacobo Meyer (1961). Perteneció a una persona particular y se señala que las piezas de esta colección provienen de varios lugares de Cochabamba, aunque no se da más detalles.

- Colección González Vélez (1977). Donación del particular del mismo nombre, las piezas provienen de Cochabamba.

- Compras realizadas por el INIAM-UMSS después de 1952-1983. Este conjunto se refiere a materiales provenientes de Anzaldo y Cliza compradas a varios particulares.

- Colección Jonas Weldon (2017). Donación de la Señora Heidi Jonas Weldon al INIAM-UMSS mediante la familia Meyer (Bustamante, 2017).

Colección Arqueológica del Gobierno Autónomo Municipal de Cochabamba (GAMC). Esta colección probablemente se armó a partir de la donación de colecciones particulares de gente del valle central de Cochabamba, así como otras formas de adquisición de materiales, no aclaradas ni investigadas a fondo.

Museo Cuntisuyo de Moquegua (MCM). La colección del Padre Falhman donada en 1982 al MCM, se constituye en piezas cerámicas provenientes del sitio Tiwanaku de Chen Chen, dicha colección

posteriormente fue analizada por Goldstein (1985). Para el presente trabajo se consideraron piezas de esta colección con el tema del Arquero, pero no se descartan otros ejemplos en otras colecciones del MCM que no se pudieron examinar.

Se tuvo acceso únicamente fotográfico a piezas de los siguientes museos:

Museo Le Paige (MLP). Específicamente se consideró una faja cefálica con una escena de arqueros, proveniente de una tumba excavada sistemáticamente del sitio Solcor-3 en Azapa (norte de Chile) a finales de la década de los 80s del siglo pasado, que se considera para un tema Omereque relacionado al Arquero (desarrollado en el Anexo 1).

Museo de Naturaleza y Ciencia de Denver (MNCD). Algunas piezas Tiwanaku Derivado de una de las colecciones de este museo han sido consideradas para este estudio, ya que de acuerdo a Koons (2015), la *Colección de Marvin Cullum* (CMC), hace referencia a un geólogo petrolero de Bolivian Sun Oil Corporation que visita Cochabamba entre los años 1957-1960, visita en la que adquiere de vendedores ilegales materiales saqueados de tumbas de Arani en Cochabamba. Esta colección es bastante diversa pues cuenta con materiales Tiwanaku, Omereque, Mojocoya, Ciaco, Yampara, etc.

Museo de Arte de Denver (DAM). De este museo solo se ha considerado un tubo de hueso grabado Tiwanaku sin demasiada información contextual o de procedencia, que probablemente provendría del Norte de Chile.

Museo Americano de Historia Natural de Nueva York (AMNH). Se trata de uno de los museos que, junto con el MUNARQ, se constituye en repositorio de los materiales que el célebre arqueólogo estadounidense Wendell C. Bennett, extrajese entre 1932 y 1934 tanto de Tiwanaku y Chiripa en el altiplano de La Paz, como también de Arani en Cochabamba.

Museo de Arte de Cleveland (MAC). El museo presenta colecciones provenientes de coleccionistas particulares de mediados del siglo

XX, se ha considerado una sola pieza que contiene una escena de metamorfosis.

Musée Du Quai Branly - Francia (DQB). Este museo alberga colecciones analizadas en este trabajo como aquellas de la misión francesa Crequi-Montfort que excavó en Tiwanaku a mediados del siglo XX, lastimosamente no se tienen detalles de los contextos de dicha misión.

EL ARQUERO Y SUS NARRACIONES GRÁFICAS

The background of the page is a dense, repeating pattern of stylized prehispanic iconography. It features various geometric shapes, including triangles, circles, and zig-zags, as well as stylized human figures and faces. The pattern is rendered in a light gray color, creating a textured, almost woven appearance.

Capítulo

3

**LA ICONOGRAFÍA PREHISPÁNICA NO
SOLO COMO ARTE SINO COMO UN
LENGUAJE GRÁFICO CON SIGNIFICADO
CULTURAL**

Métodos en el estudio de los lenguajes visuales históricos y prehispánicos

En los andes durante los diferentes periodos prehispánicos, la iconografía de muchas culturas transmitió aspectos importantes sobre su la religión, política, su estructura social y sus modos de subsistencia, incluso representó la interacción entre diferentes grupos culturales y el conflicto entre estos.

Sin embargo, la importancia de los lenguajes gráficos prehispánicos no radica solamente en estos aspectos, la imagen como representación de algo también puede “ser” ese algo tanto en las concepciones más antiguas del arte europeo (Debray, 1994, pp.175-182), como en concepciones andinas que son vigentes en la actualidad y presentan una larga data, donde se percibe la imagen como algo activo, y sobre todo el “objeto” como un “sujeto” (ver Allen, 2018 y 2020), algo que el “perspectivismo” ya venía planteando al analizar el pensamiento de los grupos amazónicos (Viveiros, 2004).

Empero, en el caso que analizamos en este texto lastimosamente no ha existido alguna pervivencia de este tipo, aunque la narrativa gráfica prehispánica del tema que analizamos (el Arquero) presenta al parecer varias facetas interpretables con mitologías que perviven actualmente en los andes y amazonía, sin que por ello no deje de ser riesgoso considerar demasiado estos hechos en la interpretación.

En la arqueología de los andes el llegar a una etapa interpretativa de la iconografía prehispánica ha involucrado casi siempre el uso de la etnografía y la etnohistoria. Sin embargo, para llegar a dicha etapa el estudio de los temas gráficos analizados aquí, se ha atravesado diferentes otras como el registro de la iconografía de piezas que la contenían (Trigo, 2013 y 2019a), considerando siempre los atributos no iconográficos y físicos como importantes, conforme metodologías adecuadas para ello (ver Castillo y Litvak, 1986; Manrique, 2001; Ravines, 1989), y principalmente el dibujo para lograr un despliegue bidimensional de la iconografía plasmada en piezas tridimensionales (Bagot, 2005) de la forma menos arbitraria posible.

El clásico análisis de iconografía se asocia a la historia del arte, y si bien se aplica a los lenguajes gráficos antiguos, lo hace manteniéndose siempre en marcos culturales donde existieron registros escritos contemporáneos con los artistas que desarrollaron los mismos, permitiendo una comprensión más cabal del significado de estos. En los andes prehispánicos esta relación no se plantea con las mismas ventajas, aunque uno de los métodos clásicos de la Historia del Arte ha podido irse adaptado con cierto grado de eficacia al trabajo de los estudios sobre lenguajes gráficos de culturas prehispánicas.

En este sentido, el método que plantea Panofsky (1955 y 1998) para el estudio de las obras de arte y el entendimiento de su estructura y significado dentro de la historia del arte, está dividido en tres etapas:

Descripción pre iconográfica. Implica la enumeración de motivos artísticos, entendiéndose estos como las “formas” que evocan a personas, objetos y acciones reconocibles por experiencia práctica o familiaridad del interpretante con los mismos. Teniendo como principio correctivo de interpretación la “historia del estilo”, esto es el estudio sobre las condiciones históricas en las que los objetos y acontecimientos fueron representados mediante formas.

Análisis iconográfico. Esta etapa ahonda en el contenido “convencional” que permite percibir y definir las composiciones (escenas), historias y alegorías conformadas por motivos y acciones, mediante la identificación correcta de los motivos. El bagaje interpretativo requiere el uso y conocimiento de fuentes escritas que aluden a temas y conceptos específicos; su principio correctivo interpretativo implica el estudio de la “historia de los tipos”, esto es las condiciones históricas en las que los temas y conceptos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos.

Interpretación iconológica. El significado intrínseco de una obra de arte implica la búsqueda de los denominados “valores simbólicos”, es decir lo que subyace no solo a la composición, historia o alegoría de la obra, sino incluso más allá de aspectos individuales de su elaborador o artista, llegando a vislumbrar “síntomas” de la sociedad y el tiempo en que se creó la obra.

Panofsky busca en esta última etapa de su método un bagaje interpretativo (intuición sintética), familiarizado con las tendencias esenciales de la mente humana, y un principio correctivo interpretativo que se enfoca a la “historia de los síntomas culturales o símbolos en general”, en las que bajo las condiciones históricas diferenciadas se conozca las tendencias esenciales de la mente humana y como fueron expresadas por temas y conceptos.

Eco (1988) sugería que el aprendizaje de la “convención” de una imagen requería adiestramiento, es decir que se establecía una cadena de intérpretes que comunicaban la convención que permitía comprender la imagen.

En el presente caso la “convención” no puede tener un adiestramiento, sino que debe inferirse en base a diferentes evidencias, algunas de ellas son el tipo de soporte de la iconografía (artefactos, arquitectura, otros) y el “contexto” que en arqueología llega a ser incluso un enfoque teórico que apela a la legibilidad de un elemento o artefacto (sea artístico o no) mientras este asociado a otros, en un conjunto legible como oraciones o palabras que cobran sentido en un orden (Hodder, 1994).

Este enfoque permite considerar la importancia de hacer legible la iconografía por aludir a historias o alegorías y a sus soportes entendibles como partes de un conjunto. Sin embargo, también existen problemas al idealizar dicho enfoque, además de que en un conjunto de obras no todas poseen un “contexto” arqueológico que les den esa legibilidad, o su contexto puede no asociarse explícitamente al contenido iconográfico.

Considerando los anteriores enfoques y sus puntos fuertes y débiles para su aplicación en un estudio del conjunto de materiales que contienen motivos y escenas del tema del Arquero del estilo Tiwanaku Derivado, tomé un método que es análogo al propuesto por Panofsky, y que hasta el momento ha brindado buenos resultados en el análisis iconográfico prehispánico: el “*análisis de atributos sincrónico*” propuesto originalmente por Sergio Chávez (1992, Vol. I, pp. 18-37 y 2002), definido en los siguientes términos:

Este método usa la asociación de atributos en especímenes sueltos, considerando los temas, y expandiendo el inventario de atributos asociados a través de comparaciones con otros especímenes similares que tienen atributos adicionales, y retornando a aquellos en el tema principal, trabajando como el proceso de seriación de atributos a través del tiempo basado en la similitud y asociación. Sin embargo, mi invento de este método específico se aplica al estudio y clasificación de atributos dentro de un solo estilo y periodo de tiempo, y, por esta razón puede ser denominado bajo el término de “análisis de atributos sincrónico” (Chávez, 1992, Vol. I, pp. 29, traducción del autor).

El método se centra en los atributos físicos del soporte iconográfico y de la iconografía misma, para ello Chávez brinda sus propias definiciones conceptuales que posteriormente aplica exitosamente en la iconografía de la cultura Pucara (200 a.C-200 d.C.) del norte del lago Titicaca:

Tema.- Chávez refiere: “Un tema se refiere a varios motivos o porciones de ellos, diseños, y elementos directamente asociados con un personaje central que forma una sola composición principal” (Chávez, 1992, pp. 24, traducción del autor). Chávez remite que estos conjuntos de motivos, diseños y elementos que se asocian (y conforman) a un personaje determinado no se mezclan en el caso Pucara. También interpretamos un tema como un tipo de “escena” o “composición” (ver Trigo, 2013, p. 486).

Motivo.- Chávez refiere:

Un Motivo se define como una característica hecha prominente como un rasgo principal desplegado completamente (como un animal o planta), o en parte (como una cabeza humana o cuerpo) que se delimita claramente y se pinta aisladamente, en una moda repetitiva, o en la combinación con sólo un otro rasgo (Chávez, 1992, p. 23, traducción del autor).

Elemento.- Chávez refiere: “Un elemento se refiere a una característica básica y distintiva derivada de un motivo cualquiera, que es más

pequeño y/o estilizado y es la parte de un componente de algún motivo humano o animal complejo” (Chávez, 1992, p. 23, traducción del autor).

Diseño.- Chávez refiere:

Un diseño se refiere a una figura completamente geométrica, que puede pintarse aisladamente en una moda repetitiva y/o en la combinación con diferentes figuras geométricas. Al igual que los elementos, los diseños geométricos también pueden ser una parte o un componente de algún personaje humano complejo o motivo animal (Chávez, 1992, p. 24, traducción del autor).

La aplicación de esta metodología en trabajos de investigación sobre iconografía Tiwanaku, me ha probado que brinda buenos resultados al identificar y definir un tema iconográfico (ver Trigo e Hidalgo, 2010, 2012 y 2018; Trigo 2019 a, b y c), permitiendo también superar con éxito las primeras dos fases del método de Panofsky.

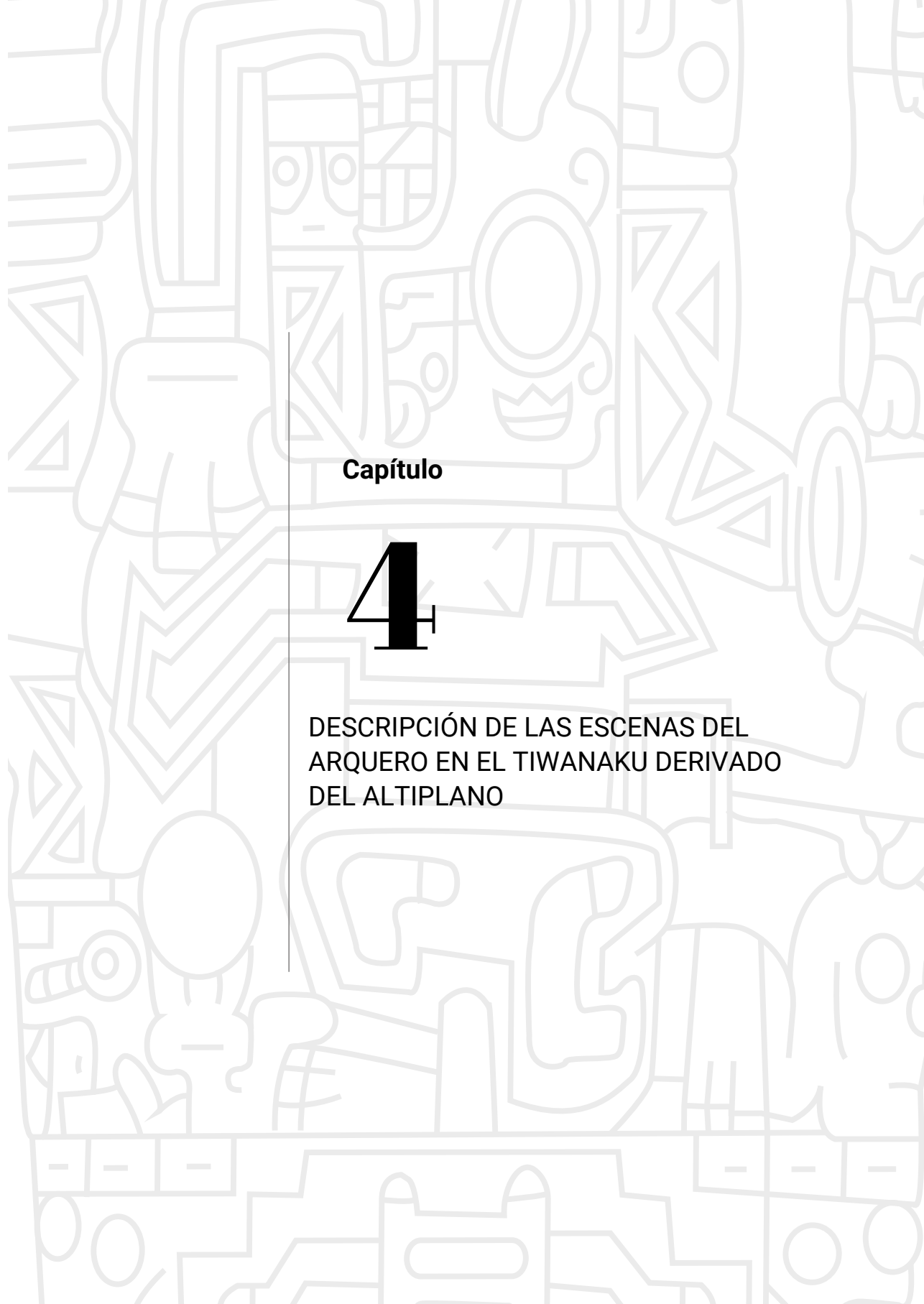
Asimismo, también permite llegar a la interpretación iconológica de un tema gráfico complementándose con recursos etnohistóricos y etnográficos (ver por ejemplo Baitzel y Trigo, 2019; Trigo y Baitzel, 2022; Trigo e Hidalgo, 2023; Trigo, 2025), y por ello mismo es la metodología que utiliza este trabajo como se verá en capítulos posteriores.

Sobre la etapa iconológica o de interpretación y el manejo de los referidos recursos, debo reparar en que estos no son únicamente recursos informativos sino también metodológicos. Puesto que desde que los trabajos de Murra (2025/1975) dieran nacimiento a la denominada etnohistoria andina, esta disciplina logra desarrollarse instaurando un método con dos bases: el uso de fuentes diversas, no solo documentales, y la colaboración interdisciplinaria con disciplinas como la arqueología y la antropología (Medinacelli, 2025: 12-13).

La etnohistoria también ha sido definida como una disciplina que utiliza técnicas antropológicas, para estudiar el pasado cercano de grupos humanos específicos de los andes, utilizando centralmente fuentes escritas, recursos arqueológicos del pasado prehispánico y

etnografías de dichos grupos en el tiempo actual (Espinoza, 2018, pp.168-174). En el estudio de fuentes escritas del periodo de colonia hispana, la etnohistoria procura obtener la información suministrada por los propios grupos étnicos que pretende estudiar (Espinoza, 2018, p.171), considerando la subjetividad en la perspectiva de actores históricos no étnicos (españoles) y el rol del mito como una forma de historicidad en los actores étnicos (ver Espinoza, 2018, pp. 173-174).

En este sentido la iconología entendida como la parte final de los estudios iconográficos, aborda en nuestro caso el uso de la etnohistoria como un recurso metodológico importante y que también ha brindado buenos resultados en otros trabajos desarrollados por el autor (Baitzel y Trigo, 2019; Trigo e Hidalgo, 2010, 2012, 2018 y 2023; Trigo 2019 a, b y c; Trigo y Baitzel, 2022; Trigo, 2025).



Capítulo

4

DESCRIPCIÓN DE LAS ESCENAS DEL
ARQUERO EN EL TIWANAKU DERIVADO
DEL ALTIPLANO

La representación del Arquero, específicamente de forma central y aislada, se plasmó en vasijas del estilo Tiwanaku Derivado, sea el producido en Cochabamba o el altiplano, constituyendo una modalidad con su propia relevancia como se analiza en este capítulo.

La aparición de esta modalidad de representación, resalta al personaje y focaliza la atención exclusivamente en este, se registra en vasijas con funcionalidades específicas: vasos-kero, utilizados para el consumo de bebidas (maíz fermentado o *Chicha*) usuales en ritos de “brindis” (entre humanos y entre estos y deidades o muertos), o tazones utilizados usualmente para el consumo de alimentos. De forma general ambos tipos de vasijas podrían aludir a ritos comensales y, de forma hipotética, proponemos que su rol en “brindis” pudo darse en contextos ceremoniales de alianzas entre la gente de los valles y Tiwanaku.

Sin embargo, la convención que rige las representaciones del personaje en esta modalidad, presenta otras normas visuales que pueden ser definidas, y que aluden a una tendencia a “parcializar” los motivos completos del personaje a partes del mismo, sin dejar su rol principal como motivos centrales en las vasijas referidas.

Escena No. 1: Arqueros de pie y sentados

Esta escena es la más compleja y completa del tema del Arquero, ya que tendrá como motivos a los dos tipos de representación más usuales del personaje de forma combinada, algo que no se observará en el resto de escenas ya que estos motivos aparecerán de forma independiente y autónoma. Apareciendo cuatro personajes: dos de pie como centrales y dos sentados como asistentes o acompañantes de los primeros. Sin embargo, puede ser más bien que sean solo un personaje de pie y un personaje sentado, que se han repetido dos veces en la escena de un kero (fig.4).

Esta composición es comparable en atributos con temas Tiwanaku como el de la “Deidad con Cetros” y sus “acompañantes alados”, siendo la primera de cuerpo y rostro frontal y los segundos totalmente de perfil (fig.5a). Por otra parte, la característica de los Arqueros centrales de la escena del kero es del cuerpo frontal y la cabeza de perfil, algo

que se observa en escenas de personajes igualmente de alto rango como los Hombres Felino o Chachapumas (fig.5b y c).

Esta característica podría sugerir que los personajes con arcos y flechas pueden tener un rango elevado. Sin embargo, por sus atributos naturalistas (ojos de pupila circular y no bipartida, etc.) no parecen tratarse de personajes divinizados de la iconografía de la cuenca del Titicaca (ver por ejemplo Chávez, 1994, 2002).

Estos Arqueros de pie están sujetando en su mano izquierda un arco y dos flechas, y en su mano derecha un báculo u objeto con seis apéndices, que se ha considerado una porra o boleadora (Posnansky, 1957, p. 36, Plancha XXa.). Respecto a su indumentaria, estos tienen *muñequeras* con una "X" que los decora, *tobilleras* que constan en franjas blancas al igual que la *gargantilla*, y *cinturones* con círculos, su *turbante* posee dos franjas horizontales sobrepuestas intercaladas con ajedrezados, la parte posterior del turbante (la nuca del personaje) incluye un espacio con una línea en "L". De la parte delantera de este turbante emerge un elemento tipo "rama" o "garra" a manera de decorado o apéndice del turbante.

El traje de los personajes podría constar en una camiseta y pantaletas ceñidas de color naranja con franjas pintadas de marrón y remate blanco. O bien, los personajes no tendrían un traje y estarían parcialmente desnudos, con una pintura corporal solo en las piernas que esbozarían franjas. Mismas que aparecen también en las extremidades de otros personajes iconográficos Tiwanaku en cerámica y lito escultura como los Chachapumas (fig.5b).

La pintura facial de los Arqueros sentados o de pie, consta de dos franjas perpendiculares: una gris que cubre la nariz y la boca, y otra marrón (como el engobe del kero) que cubre el ojo y el espacio previo a la cabellera.

Sobre el báculo o porra que sujetan ambos Arqueros, todavía no se puede brindar muchos detalles, ya que este elemento presentará una amplia variabilidad, y como se verá en otras escenas, podría incluso presentar la representación de un báculo abstracto como tal pero no siempre.



Fig. 4: Kero con iconografía del personaje Arquero, altura 20 cm. (Imagen y medidas extraídas de Posnansky, 1957, Tomo III, su Plancha XXa, Kero Tiahuanaco).

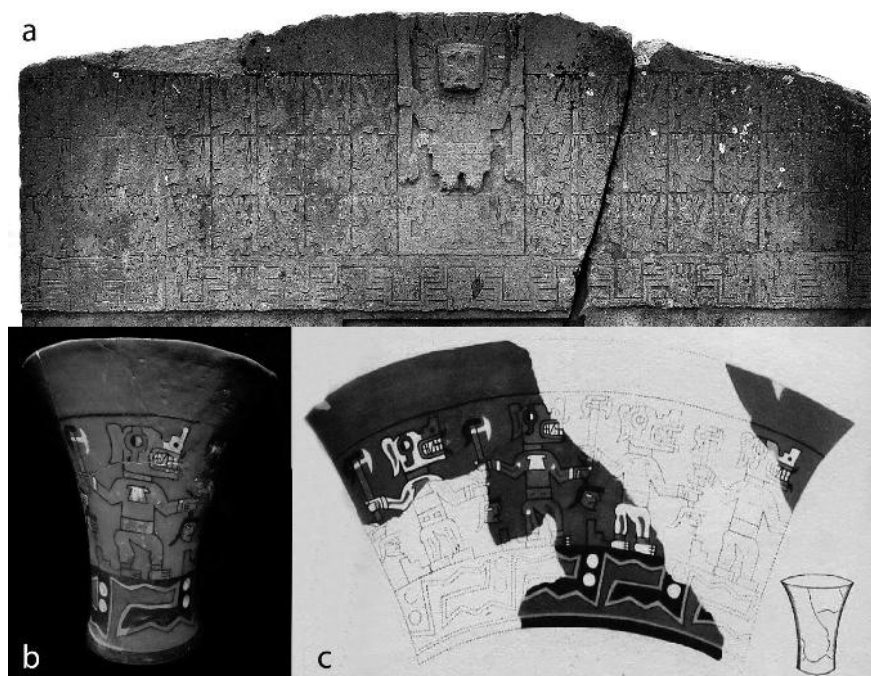


Fig. 5: a. Friso de la Puerta del Sol con la Deidad con Cetros y sus Acompañantes Alados (foto cortesía de R. Hidalgo, 2017); b. Kero Cód. 283 MUNARQ, alto 21 cm., colectado por Bennett en 1932 de Tiwanaku (foto D.T.); c. Despliegue de la iconografía del anterior Kero (extraído de Posnansky, 1957, Tomo III, pp.36-37, su Plancha XXb.).

Sobre las flechas, que en ambos tipos de personajes son iguales, no presentan plumas en su parte posterior, y las puntas están dispuestas hacia la parte superior de la escena, Giesso (2003) sugiere que se tratan de puntas líticas comparables a algunos tipos hallados en contextos de Tiwanaku, siendo un arco corto el que sujetan estos Arqueros.

Los Arqueros están intercalados con dos personajes de atributos parcialmente homólogos a los de ellos, pero que yacen sentados con el cuerpo y cabeza de perfil sujetando dos flechas. Su cuerpo, ya sea que vista prendas como las de los Arqueros, o este desnudo con pintura corporal, presentará el color gris de forma casi total, a excepción de sus manos y pies que presentan una tonalidad naranja como la de los Arqueros de pie.

La indumentaria más reconocible de estos personajes son las *muñequeras* con una "X" que los decora, *tobilleras* que constan en

frangas blancas al igual que la *gargantilla*, y *cinturones* con triángulos, su *turbante* será de las mismas características que el de los Arqueros. Sólo un elemento visible en estos personajes es diferente al de los Arqueros de pie, y se trata de un adorno posterior a la espalda o “apéndice”, este elemento como veremos adelante, aparece siempre que los personajes estén de perfil sin importar si están de pie o sentados y puede tratarse en ciertos casos de astas de venado (Horta et al., 2020; Villanueva, 2021).

Por tanto, es muy probable que este “apéndice” aparezca solo en los personajes sentados de esta escena, pues los mismos están con el cuerpo de perfil mientras los Arqueros de pie lo están con el cuerpo frontal, omitiendo alguna representación de su espalda donde seguramente se ubicaría el apéndice. Los cinturones también son diferentes en relación a los de los Arqueros de pie, ya que son de triángulos intercalados.

La anatomía de los personajes nos muestra las características señaladas por Wallace (1957): La cabeza presenta atributos naturalistas como ojos de pupilas circulares, nariz enroscada, boca cerrada ondulada, y una garra negra que emerge de sus manos conforme ya remitía Posnansky (1957).

Una particularidad muy importante de la escena, y que será una constante en otras, reside en la posición anatómica de los dos grupos de personajes: aquellos con el cuerpo frontal expondrán los dos brazos y las dos piernas, mientras los que yacen sentados de perfil solo muestran un brazo y una pierna.

Esta diferencia está conectada íntimamente con el objeto que sujeten en sus manos, ya que los Arqueros sujetan dos conjuntos de objetos: Uno es el arco y las dos flechas en una mano, mientras en la otra mano sujetan un tipo de objeto variable que puede ser una porra o cetro. Los personajes sentados de perfil, por su limitación de tener representada solo una mano, sujetan solo uno de estos dos conjuntos como son las dos flechas, mientras aquello que no podemos ver de estos, su otra mano, podría sujetar otro objeto.



Fig. 6: Diseño de cuatro escalonados conformando una cruz en torno a círculo o cruz de malta, en keros Tiwanaku Derivado de Cochabamba del INIAM-UMSS: a. Kero cód. 4408, alto 19.3 cm., Col. J. Meyer 1961; b. Kero cód. 5610 de Mizque, alto 17.3 cm., Col. R.L. Oliver (Fotos D.T.)



Fig. 7: Kero de la Iglesia de Tiahuanaco, alto 15.5. cm., cód. 2664 del MRT. (Foto D.T.).

Posnansky (1957, p.36, Plancha XXa), el único investigador que registra esta escena, interpretaba que representaba una batalla donde guerreros con arcos, flechas y boleadoras o *liuis* (los personajes de pie) eran asistidos por personajes similares (los personajes sentados de perfil) quienes les pasaban flechas durante el combate.

La escena fue datada entre los años 375/400 d.C.-725/750 d.C. (Ponce, 1981, p. 228 su fig. 9) considerando incluso la observación a la cronología de Ponce hecha por Pärssinen (2005, pp.17-37). Sin embargo, estilísticamente los diseños geométricos escalonados que conforman una cruz, espaciada por rectángulos, de la parte inferior del kero (fig. 4), serán diseños que se observan en keros Tiwanaku Derivado producidos en Cochabamba (Anderson, 2013: su fig. 6.6, 2018: su fig. 8.17 y 8.27 b) de los años 650 d.C.-1100 d.C. Apareciendo, en estos otros casos, de forma reiterativa y ocupando esta vez la parte superior de los keros producidos en Cochabamba (ver fig. 6), pero sin acompañar escenas. Con base en estas evidencias, es muy probable asignar esta última cronología que la hecha por Ponce, y también nos permite estimar que la escena estaría dentro del estilo Tiwanaku Derivado.

Escena No. 2: Los Arqueros de pie y frontalmente acompañados con crías de camélido y/o cánido

Esta escena (fig.7) aparece en un kero rescatado del subsuelo de la iglesia de Tiahuanaco⁴ (Faldín, 1977), el cual estaría datado entre los años 600-1000 d.C. (Janusek, 2003a; Trigo, 2013). La escena representa un Arquero acompañado de dos motivos zoomorfos, composición repetida dos veces, con ciertas diferencias, como los rostros de los arqueros entre sí, o la división de colores en el tocado de uno de estos Arqueros (fig.8). Este hecho podría ser intencional o deberse al deterioro de la superficie de la pieza, o uso de pintura fugante, lo que habría permitido la omisión de esta característica del tocado de uno de los personajes.

Las características anatómicas de ambos Arqueros siguen siendo naturalistas: ojo de pupila circular, nariz enroscada, cabello largo,

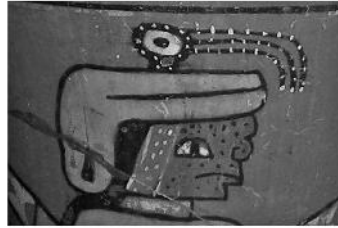
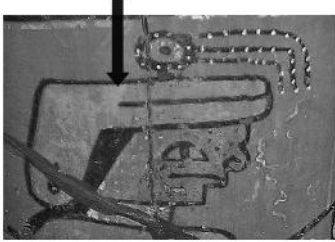
⁴ En el texto usaremos el término Tiwanaku para aludir a la cultura prehispánica, y Tiahuanaco para referirnos al poblado actual.

y otros atributos más abstractos: manos con cuatro dedos y pies con tres dedos; la posición anatómica de los personajes es la de un cuerpo frontal y cabeza de perfil. La pintura facial de los personajes en mentón, nariz y ojos es de color gris con puntos negros, seguida en la parte posterior al ojo (previa al cabello) de una franja perpendicular roja con rebordes blancos rellena de segmentos blancos.

Los Arqueros sujetan los dos conjuntos de artefactos: el arco y dos flechas en sus manos izquierdas (fig. 8-10), mientras en sus manos derechas sujetan un tipo de cetro con apéndices o porra (fig. 8-10). El arco es corto y las puntas de las flechas están dispuestas hacia la parte inferior de la escena, siendo posiblemente triangulares pero muy cortas, tipología también existente en Tiwanaku (Giesso, 2003) y la cola de las flechas presenta las plumas propias de esta arma.

El *turbante* de los Arqueros presenta una división horizontal en su parte superior, que divide el mismo en dos franjas, y presenta un abultamiento circular en su parte posterior, solo en uno de ellos existe en el *turbante* una división de color entre la parte superior y la posterior (fig. 8-10). Este *turbante* presentará una “borla” en su parte superior, misma que es circular y negra que presenta en toda su extensión puntos blancos, presenta tres apéndices lineales que se extienden a la parte delantera del mismo.

Área de división del tocado de uno de los arqueros



Cetro y/o Porra en la mano derecha de los arqueros



Arco y dos flechas en la mano izquierda de los arqueros



Camélido conectado por una cuerda que emerge de su cuello al codo derecho de uno de los arqueros



Camélido del lado izquierdo de uno de los arqueros que posee una cuerda que cuelga de su cuello

Fig. 8: Imágenes de los detalles de turbante, objetos portados y ubicación de motivos zoomorfos de los arqueros del kero cód. 2664 del MRT. (Fotos D.T.).

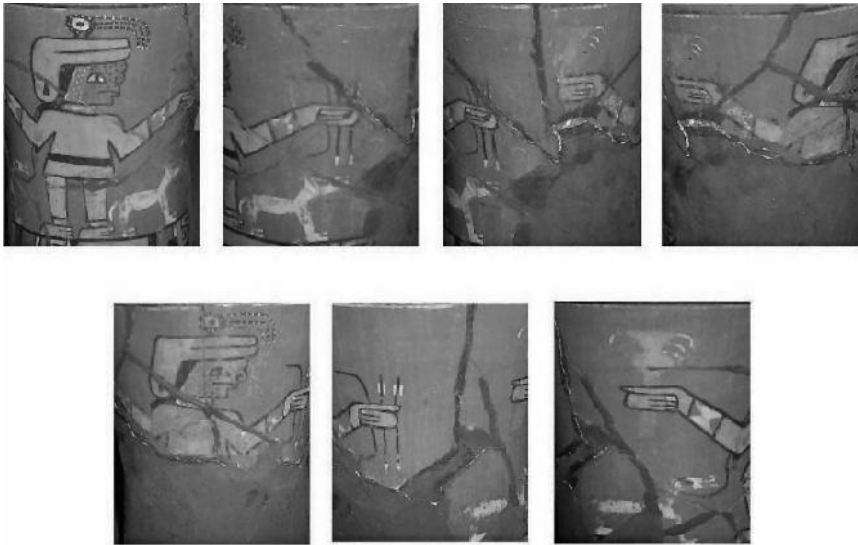


Fig. 9: Imágenes de rotación del kero cód. 2664 del MRT de la sección de los motivos zoomorfos de cada arquero. (Fotos D.T.).

El *turbante* es de color naranja, justamente como el *unku* o camisa que portan los personajes, mismo que es diferenciable del color rosa de sus brazos y piernas que parece aludir al color de la piel. Asimismo, los personajes poseen un *cinturón* en franja de color negro en su cintura, y *gargantillas* y *tobilleras* representadas por franjas blancas, sus *muñequeras* presentaran una decoración de triángulos rojos en sus remates de mano y brazo sobre un espacio blanco.

Respecto a los cuatro motivos zoomorfos secundarios y su disposición con respecto a los Arqueros, estos han sido interpretados previamente de formas que en algún grado difieren de la interpretación que brindaré, y en otro grado convergen con la misma. Estos motivos aluden a animales cuadrúpedos de perfil, por lo que solo se ven dos de sus cuatro extremidades, presentan una cola, son de color blanco y poseen cuerdas que rodean sus cuellos (fig.8).

Inicialmente Janusek (2003a, p.79 su fig. 3.75 y 3.76) sugería que estos motivos zoomorfos eran camélidos crías, ya que si se pone detenimiento en sus patas (fig.8) estas tienen dos dedos y dos uñas respectivamente, justamente como las patas de los camélidos. Posteriormente, Mendoza (2004, pp.178-184) sugiere que se tratan

de cánidos que acompañan a estos Arqueros “cazadores” en base a evidencia descriptiva y gráfica de crónicas coloniales, e interpretando atributos de cánidos en la iconografía Tiwanaku. Sin embargo, la evidencia iconográfica del kero del MRT descrito, y aquella que existe en un tazón del MMP, permiten afianzar la interpretación de Janusek como se detalla a continuación, sin que ello involucre negar totalmente la presencia de cánidos en temas de Arqueros.

Si ponemos detenimiento en el kero veremos que el mismo fue rearmado a partir de fragmentos, presentando la ausencia de varios fragmentos (fig. 8 y 9), situación que dificulta el poder apreciar todos los detalles de la escena. Hecho que hizo que exista cierta confusión respecto a la ubicación de los motivos zoomorfos, o la omisión del atributo de la cuerda que cuelga del cuello de estos en algunas interpretaciones de la escena.

Otros autores (Faldín, 1977; Huidobro, 1995; Ibarra y Querejazu 1986: 216; Ponce, 1977) han interpretado que los motivos zoomorfos que acompañan a los Arqueros de esta escena son cánidos o específicamente perros. Esta interpretación es mejor formulada por el estudio zoo arqueológico de Mendoza (2004, pp.178-184 su figura 26B), quien realiza un despliegue de este kero, en este el Arquero con un mayor grado de integridad de la escena, es el que posee un turbante totalmente naranja. En la versión de Mendoza se observará correctamente representado el motivo zoomorfo de la derecha del Arquero, que presenta una cuerda que rodea su cuello y conecta con el codo del arquero, estando el motivo zoomorfo de la izquierda de este Arquero carente de esta cuerda.

Si se presta detalle a ambos motivos zoomorfos (fig. 8 y 9) se verá que el motivo zoomorfo del lado izquierdo de este Arquero presenta también una cuerda que rodea su cuello y que debería conectar con algo delante de este Arquero.

Nuestra interpretación sugiere que conectaría no con el codo del segundo Arquero, ya que la distancia entre ambos es muy amplia y no sería simétrica, sino que más bien podría conectar con la cola del motivo zoomorfo derecho que acompañaría al segundo Arquero (fig.10).

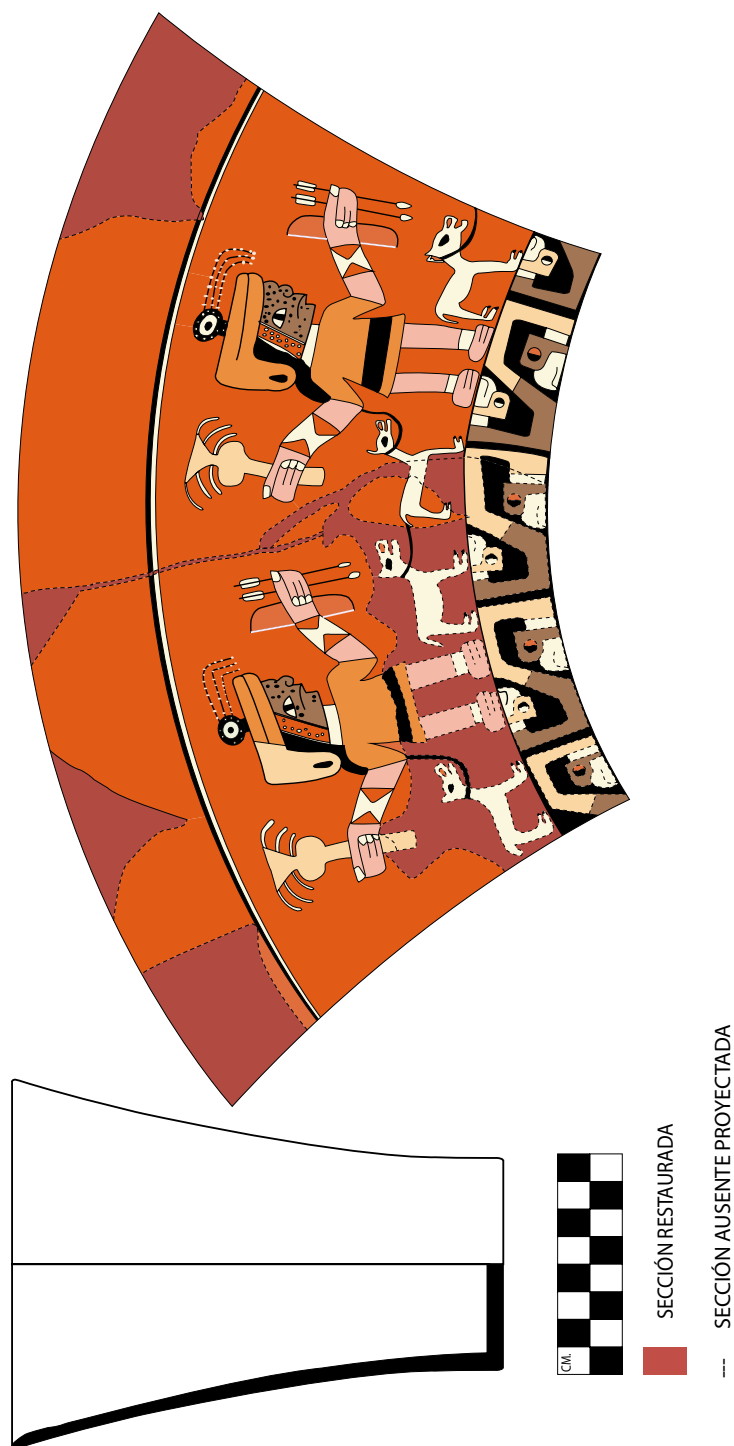


Fig. 10: Despliegue del kero cód. 2664 del MRT en base a la iconografía visible del mismo y proyección de las secciones ausentes (Dibujo D.T.).



Fig. 11: Fragmento cerámico de cuerpo de vasija Tiwanaku (posiblemente un kero), dimensiones: 6 x 3.5 cm., cód. TQC4-1-470 TWK-MC-000659 del MRT. (Foto D.T.).

Esta interpretación sugiere que, cada uno de los dos Arqueros presenta efectivamente dos acompañantes zoomorfos, pero que a diferencia de anteriores propuestas, estos acompañantes podrían estar conectados entre sí de a dos por las cuerdas de sus cuellos, y uno de estos estar conectado al Arquero respectivo. Este patrón sería coherente con un motivo parcial del torso de un personaje antropomorfo con atributos del Arquero, que sujeta una caravana de camélidos muy reconocibles, conformados de forma similar en la iconografía de un tazón del MMP (ver fig.40) y que analizamos adelante a detalle.

Sobre los diseños de la escena, estos son del tipo geométrico: cuatro "S" echadas con remates de cabezas de falcónidas en la base del kero,

y una línea horizontal en la parte superior de la escena que se ubica en el espacio medio del kero.

Al parecer pudo existir otro ejemplo de esta escena en otra vasija, de la que solo quedó un fragmento cerámico, posiblemente del cuerpo de un kero (fig. 11), mismo que en el registro del MRT no tiene una proveniencia específica, aunque se asume que es de algún sector de Tiwanaku. El personaje representado en parte de este fragmento posee atributos anatómicos naturalistas, cabeza de perfil y cuerpo frontal, parece vestir un turbante con la parte posterior circular, pintura facial gris con puntos negros, muñequeras y tobilleras además de gargantilla hechas de franjas blancas, y un unku diferenciable porque comparte la misma tonalidad del turbante y difiere del color rosado de los brazos y piernas.

Escena No. 3: El Arquero de perfil y de pie con arco y flecha

Esta escena (fig.12) aparece en la superficie de un kero de la Colección Fritz Buck del MMP, y en base a un estudio previo de sus atributos (Trigo, 2013) fue datada entre los años 600 d.C.-1150 d.C., considerando que el registro del MMP y el de Buck no remiten detalles de su proveniencia y/o contexto, sus atributos no iconográficos sugerirían que se trata de una pieza Tiwanaku Derivado producida en el altiplano, posiblemente del sitio de Tiwanaku.

Al momento del registro de este kero en las versiones iniciales de este trabajo, el mismo poseía ya una superficie bastante erosionada y salinizada, razón por la cual era difícil poder observar la escena con todos sus detalles, en algunos casos la pintura blanca se ha confundido con la salinidad o se ha perdido, dejando únicamente una especie de impronta que permite sugerir el elemento que representaba. La presente versión podría ser la definitiva, salvo se realicen trabajos de conservación en la pieza que permitan ver mayores detalles de la escena que confirmen o modifiquen la presente interpretación.

Nuevamente parece tratarse de una sola escena repetida dos veces en el kero, que se conforma del motivo del Arquero. De estos dos motivos repetidos, solo uno parece presentar una conservación que

permite el reconocimiento e identificación del personaje, mientras el otro está en una sección de la superficie de la pieza sumamente dañada por erosión y salinidad (fig.13).

La anatomía de estos arqueros (fig.14) es naturalista: ojos circulares, nariz enroscada, y una boca abierta con dientes parcialmente delineados, los dedos siguen siendo abstractos: cuatro en las manos y tres en los pies. La postura de los mismos es de pie y perfil, mostrando por ello únicamente un brazo y mano que sujeta solo un conjunto de objetos: el arco y una flecha. Ambos Arqueros presentarán dos piernas visibles, lo que sugiere que es únicamente el torso de los personajes el que está de perfil y no así de la cintura a los pies. Esta postura será visible en otras escenas siempre que el personaje este de pie, ya que al estar sentado de perfil mantendrá solo un brazo y pierna.

La pintura facial de estos Arqueros está dividida en dos franjas reconocibles: la primera franja (de la nariz hasta parte del ojo) está pintada de gris, mientras la segunda (desde una parte del ojo hasta antes de la cabellera) será una franja roja con rebordes blancos, muy similar a la pintura facial de los arqueros de la escena 2, excepto porque su contenido es una línea ondulada irregular con apéndices.

Sobre la indumentaria de estos personajes, se observa que sujetan un arco corto y una flecha con una punta casi triangular apuntando a la parte superior de la escena y la cola de esta flecha que puede aludir a una pluma (fig.14). El turbante que poseen tendrá la parte superior dividida en dos y tendrá un ajedrezado (de cuadros rojos y blancos) no intercalado, la parte posterior será circular. Puesto que el turbante naranja es del mismo color que el torso y probablemente las piernas del personaje (similar a escenas 1 y 2), es posible que el mismo porte un tipo de unku o camiseta y pantaletas que no son muy reconocibles.

El cinturón de los Arqueros es negro relleno con círculos blancos, que es muy similar a los Arqueros de escena 1. La gargantilla, muñequeras y tobilleras serán franjas rectangulares de color blanco, y aparece el apéndice espigado en la espalda de los personajes. La escena parece ausente de diseños geométricos, salvo las líneas horizontales que se ubican en la base del kero y delineadas entre sus anillos.



Fig. 12: Kero Tiwanaku CFB del MMP, alto 16 cm., cód. CFB 00980 (1329). (Foto D.T.).

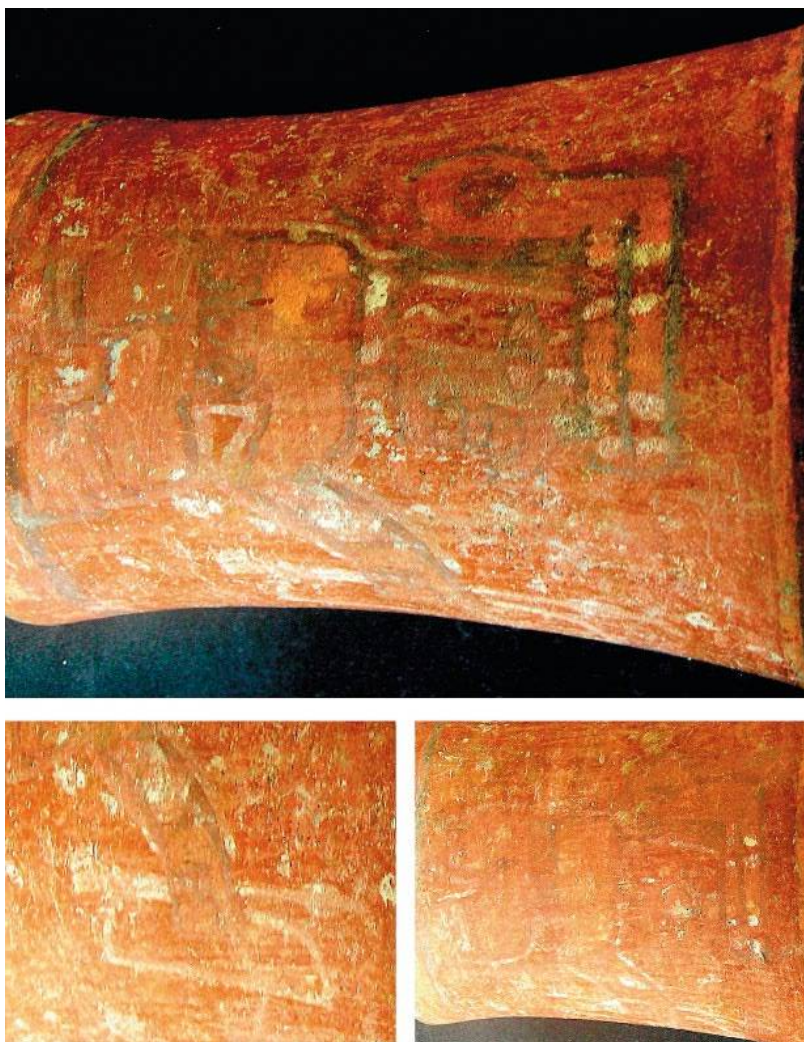


Fig. 13: Detalles del kero CFB 00980 (1329): arquero mejor conservado (izquierda), el menos preservado (derecho superior) y el arco y flecha (derecha inferior). (Fotos D. T.).

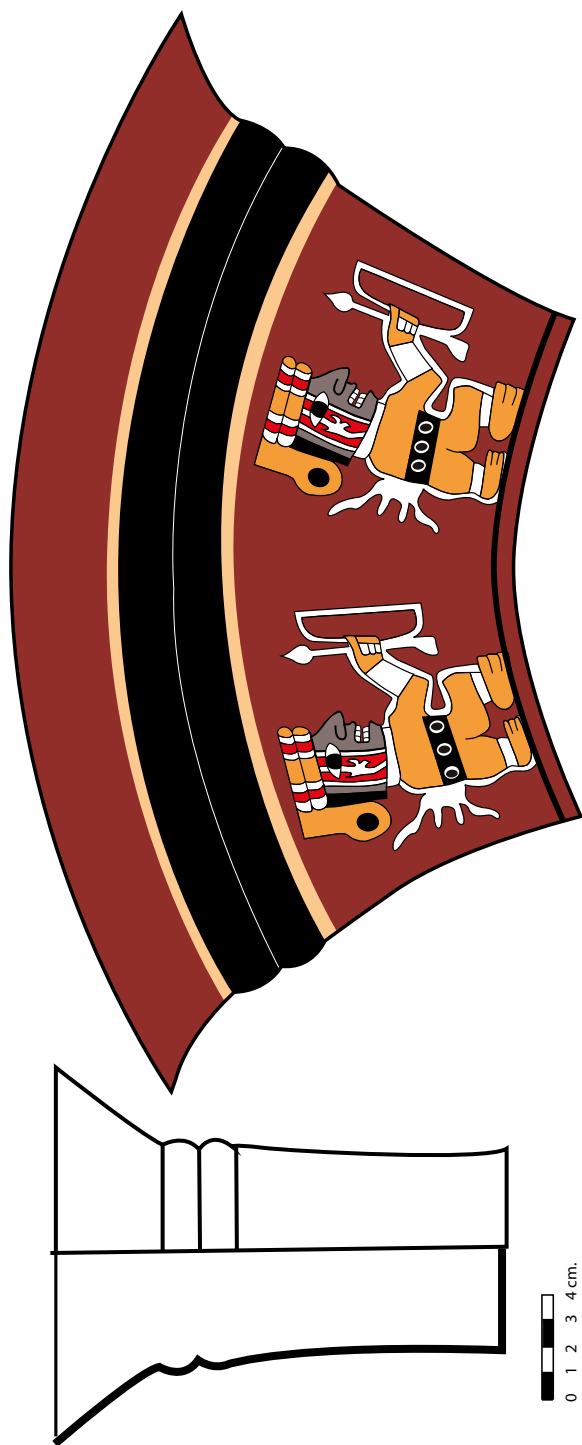


Fig. 14: Despliegue del kero CFB 00980 (1329) en base a la evidencia iconográfica de su superficie. (Dibujo D. T.).

Escena No. 4: El Arquero de perfil y de pie con cetro

Por sus atributos no iconográficos, presentes en los keros que contienen esta escena, sus ejemplos fueron datados entre los años 600 d.C.-1150 d.C. y parecen poseer atributos de cerámica creada en el altiplano (Trigo, 2013). Esta escena nos permite observar que los elementos del arco y flecha no son los únicos que logran identificar y definir al personaje Arquero, si bien son centrales, aparecen en pocas escenas y no son los únicos que pueden usarse para excluir o incluir escenas dentro del tema del Arquero, ya que el resto de elementos y motivos a los que se asocian continúan presentes en escenas como esta, pero bajo diferentes modalidades que guardan estrecha relación con las escenas que contienen los arcos y flechas.

Es importante observar que, en los ejemplos de esta escena de dos diferentes keros, en ambos casos los motivos de los dos personajes antropomorfos representados, presentan la misma posición que los Arqueros de la escena 3, incluso tienen representadas las dos piernas y únicamente un brazo, y comparten atributos de los personajes de las escenas 1 y 3. En los ejemplos de la escena 4 se observa el fenómeno de omitir un brazo y un conjunto de objetos cuando los personajes tienen el torso de perfil, esta vez esta convención se concentrará en resaltar no el conjunto de arcos y flechas sino el del cetro o porra.

Uno de los keros posee dos personajes antropomorfos en la postura antes referida (fig.15-17), lo que los relaciona con aquellos de la escena 3, y entre las extremidades de estos personajes aparecen franjas de forma muy parecida a aquellas que poseen los personajes de la escena 1. Su anatomía es naturalista, como la de los personajes de escenas anteriores, y ambos personajes no son iguales pues presentan diferencias: uno tiene la cabeza más grande y ancha y el otro la posee pequeña (fig. 17), e incluye un pectoral circular que el otro personaje no porta. La pintura facial de ambos personajes es de tres franjas perpendiculares: la primera que abarca desde la nariz hasta antes de la mejilla es blanca, la segunda previa al ojo no posee contenido aparente y la tercera es negra y abarca el ojo y se confunde con la cabellera, atributos parecidos a los personajes de las anteriores escenas.



Fig. 15: Kero Tiwanaku del MUNARQ, alto 21.5 cm., cód. VC 000078 MNA 162 6557. (Foto D.T.).

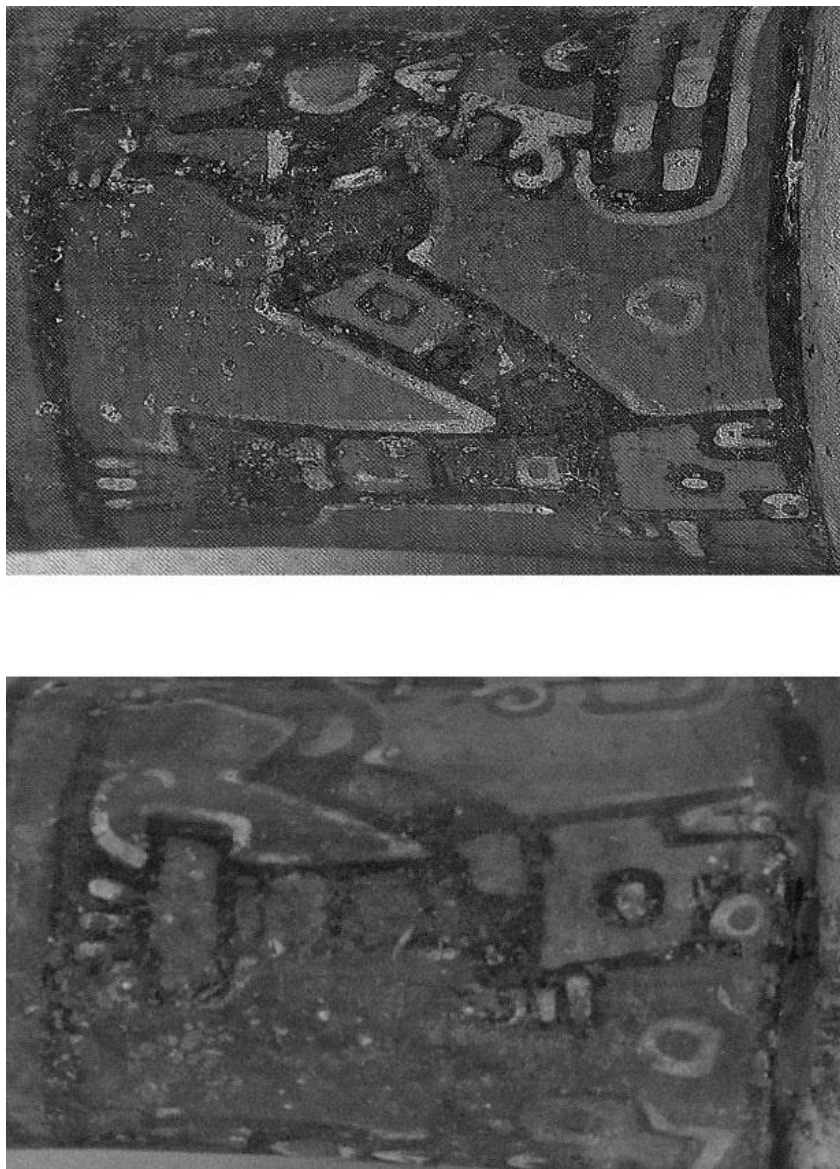


Fig. 16: Detalles de los cetros con remate de cabeza de felino y espigado de los dos personajes del kero cód. VC 000078 MNA 162 6557. (Fotos D. T.).



Fig. 17: Despliegue del kero cód. VC 000078 MNA 162 6557. (Dibujo D.T.).

Respecto a la indumentaria de estos personajes, algunos elementos de estos son comunes con los Arqueros, como ser el turbante ajedrezado y dividido en dos además de la parte circular posterior (fig.15-17). Asimismo, aparecerán algunos elementos distintos: el cuerpo que parece poseer o pintura facial o vestimenta negra, o por ejemplo la gargantilla esta vez ya no es una franja, sino que parece ser el denominado “adorno de barbilla” en forma de “I” que es característico de los señores collas desde el Horizonte Medio en Tiwanaku, hasta al parecer el periodo colonial (Horta, 2016).

En todo caso se trataría de un elemento de identidad étnica muy definido, pero no fungiría continuamente en las escenas del tema salvo casos excepcionales como este, lo que podría implicar que este personaje propio del estilo Tiwanaku Derivado cochabambino, y quizás representativo de ontologías de estos grupos, intenta adquirir emblemas identitarios altiplánicos.

Uno de los dos personajes posee un pectoral circular, elemento que no es común con las escenas de Arqueros previas, pero si con las posteriores que describiremos adelante. Las muñequeras serán muy abstractas conformadas por dos rectángulos que parecen conformar todo el brazo, cuyo diseño es muy similar al corpus de los cetros que sujetan ambos personajes.

Los “cetros” (fig. 16) tienen en la parte superior un remate en forma de cabeza zoomorfa de perfil (un felino quizás), el cuerpo del cetro está conformado por rectángulos, y el remate inferior del cetro es un ícono espigado. Estos “cetros” (fig.16 y 17) son bastante particulares, ya que son muy abstractos y no aparecerán en otras escenas del tema del Arquero. Siendo asimismo, cetros que contienen elementos comunes con aquellos sujetados por personajes centrales de la iconografía Tiwanaku en lito escultura, cerámica y textiles, como por ejemplo: la Deidad con Cetros y sobre todo los Acompañantes alados.

Esta escena aparece de en la parte media del kero, inmediatamente debajo de sus dos anillos (figs.15-17), y presenta dos círculos a los costados superiores de uno de los personajes. La parte superior del kero contendrá una gran variedad de diseños geométricos, como tres

franjas verticales con cuatro "S", tres franjas verticales con contenido de diseños escalonados, cuadrangulares y circulares; mientras en la parte inferior del kero estarán representados diseños de escalonados y triángulos.

Otro kero que contiene una escena de este tipo, está extremadamente fragmentado (fig.18) y carece de origen conocido pero se asume, por sus atributos, puede ser altiplánico (Trigo, 2019a). Este ejemplar debió contener tres personajes representados, lastimosamente su fragmentación solo permite percibir parcialmente a uno, en menos grado al segundo y solo proyectar la presencia del tercero (figs.19 y 20).

La anatomía de estos personajes es naturalista (figs.19 y 20), de características como las de personajes de escenas previas, su postura es de pie y muestra ambas piernas, además del torso de perfil con solo un brazo, lo que en este caso permite la aparición del apéndice espigado en su espalda.

La indumentaria de los personajes consta del turbante ajedrezado, con la parte posterior circular y la superior dividida tenuemente en dos franjas horizontales. El turbante presenta tanto en la parte anterior como posterior un elemento tipo "rama" o "garra" a manera de apéndice del turbante. La gargantilla, tobilleras (y quizás las muñequeras) son rectángulos blancos, el cinturón parece estar dividido en dos rectángulos con cuadros a su interior.

El resto de la vestimenta no es muy diferenciable, eso incluye una parte del objeto que sujetarían seguramente los personajes con su único brazo y mano: un cetro, no abstracto como el anterior ejemplo, sino más bien un objeto con cuatro apéndices muy parecido al cetro o porra de los personajes de las escenas 1 y 2 (figs.19 y 20) y visible en otras escenas.

La pintura facial de los personajes es de tres franjas perpendiculares: La primera de la nariz a la mejilla es gris, la segunda es roja, con una línea ondulada/zigzagueante blanca, y la tercera negra entre el ojo y confundida con la cabellera.



Fig. 18: Kero Tiwanaku de la Colección Federico Diez de Medina del MUNARQ, alto 13.2 cm., cód. VCI373, 1122, 6832, 190 CFD LP. (Foto D.T.).



Fig. 19: Imágenes de las diferentes secciones del kero cód. VCI373, 1122, 6832, 190 CFD LP. (Fotos D.T.).

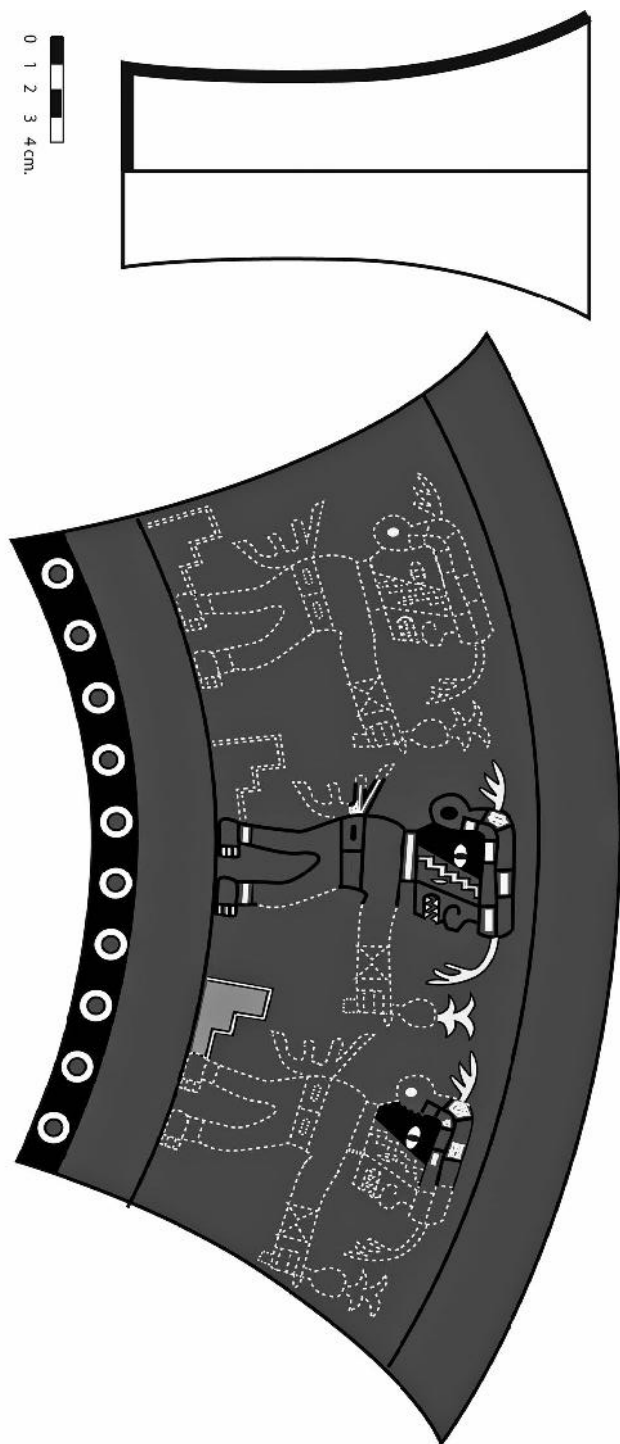


Fig. 20: Despliegue del kero anterior, pieza que habría poseído tres personajes representados. (Dibujo D.T.).

La escena se ubica al centro del kero, y presenta como diseños geométricos tres escalonados de tres gradas grises, detrás del segundo talón de los personajes, mientras la parte inferior del kero presentara una franja horizontal negra con círculos blancos (configuración vista en la escena 1).

Escena No. 5: El Arquero de perfil, sentado con arco y flechas

En esta sección consideraremos, por motivos netamente prácticos, a un ejemplar de kero (fig.21) Tiwanaku Derivado del montículo de Piñami en Quillacollo Cochabamba, depuesto como parte de una ofrenda funeraria en una tumba de este montículo (Trigo, 2013; ver capítulo 8) durante los años 650/750 d.C.-950/1100 d.C., entre las fases Illatako y Piñami.

Consideraremos a uno de los Arqueros de la escena 1: aquel que está sentado de perfil sujetando dos flechas, pues la presente escena se relaciona a dicho personaje, a excepción de un objeto sumado: el arco. Este pequeño elemento, convierte en la presente escena a los personajes en protagonistas centrales, como Arqueros completos y no en acompañantes o asistentes.

Los dos Arqueros del kero (figs.21 y22), están sentados de perfil con solo una pierna y un brazo, pero con ligeras diferencias en la representación de sus rostros (fig.22), sujetan además un arco corto y dos flechas respectivamente, quizás únicamente por la limitación en este tipo de representaciones de perfil como se dijo. Las flechas tienen las puntas hacia la parte inferior de la escena, y la cola de las flechas parecen presentar plumas hacia la parte superior, no es muy reconocible en este caso, el tipo de punta de las flechas. Empero, se observa una fina línea blanca claramente diferenciable del cuerpo negro de las flechas.

La indumentaria incluye el turbante, dividido en dos franjas horizontales ajedrezadas en la parte superior, y la característica parte posterior circular no solo está rellena de un círculo rodeado de cuatro más. Asimismo, en su parte posterior presenta el apéndice tipo "garra". La gargantilla es esta vez una "S" echada, pero tanto las tobilleras como las muñequeras, aún son rectángulos blancos. Sobre la indumentaria del cuerpo, se observa atributos de los personajes de escenas anteriores:

Por ejemplo, el turbante o las franjas al interior de brazos y piernas se relacionan con las ya vistas en escenas 1 y 4.

La indumentaria incluye un elemento circular a la altura del hombro de estos Arqueros (fig.22), que puede relacionarse al pectoral circular que posee una versión del personaje en la escena 4. Empero, en la presente escena este círculo también aparece en la cadera de los personajes. Aparte del apéndice espigado en la espalda de los personajes, estos también poseen una faja en su abdomen, rectangular y tripartita con dos espacios con círculos negros y uno blanco con un guión negro.

Es posible que los Arqueros de la presente escena tengan un tipo de prenda en el torso y brazos, que vendría a ser un unku o camiseta de algún tipo, mismo que es diferenciable de una posible pantaleta gris que tiene en las piernas. Otra posibilidad es que su torso este desnudo ya que tanto este, las manos y los pies comparten un color naranja. Al interior de brazos y piernas aparecen franjas blancas que concluyen en remates circulares, estas mismas son análogas a las vistas en los Arqueros de la escena 1.

La pintura facial de los Arqueros es de tres franjas: la porción delantera (nariz y boca) es gris, la segunda, previa al ojo, es una franja delineada en blanco rellena con diseños irregulares como puntos blancos y diseños como “E”, y la tercera franja es negra y fusionada a la cabellera.

Los diseños que presenta la escena son simples: seis cruces blancas sencillas se hallan delante de cada personaje entre sus cabezas, brazos y armas (fig.22).

Escena No. 6: El Arquero de perfil, sentado con cetro

Esta es la escena más representada, sobre todo si consideramos que existen pocos ejemplos de las anteriores, este hecho se ve plasmado en bibliografía que muestra abundantes ejemplos de la misma, mayormente registrados por Posnansky (1957: Planchas XXII b, c y d, XXIII a y b; ver nuestra fig. 8 b y c), Janusek (2003 a: su fig. 3.75, 1994: su fig. 8.19B) y Wallace (1957).



Fig. 21: Kero Tiwanaku Derivado posiblemente producido en Cochabamba, ofrenda funeraria del montículo de Piñami en Quillacollo Cochabamba (Rasgo: Pñ88, S/Sur-0-6, Pr-200-230, Q-1-136), alto 21 cm., cód. 03090101-54 del INIAM-UMSS. (Foto D.T.)

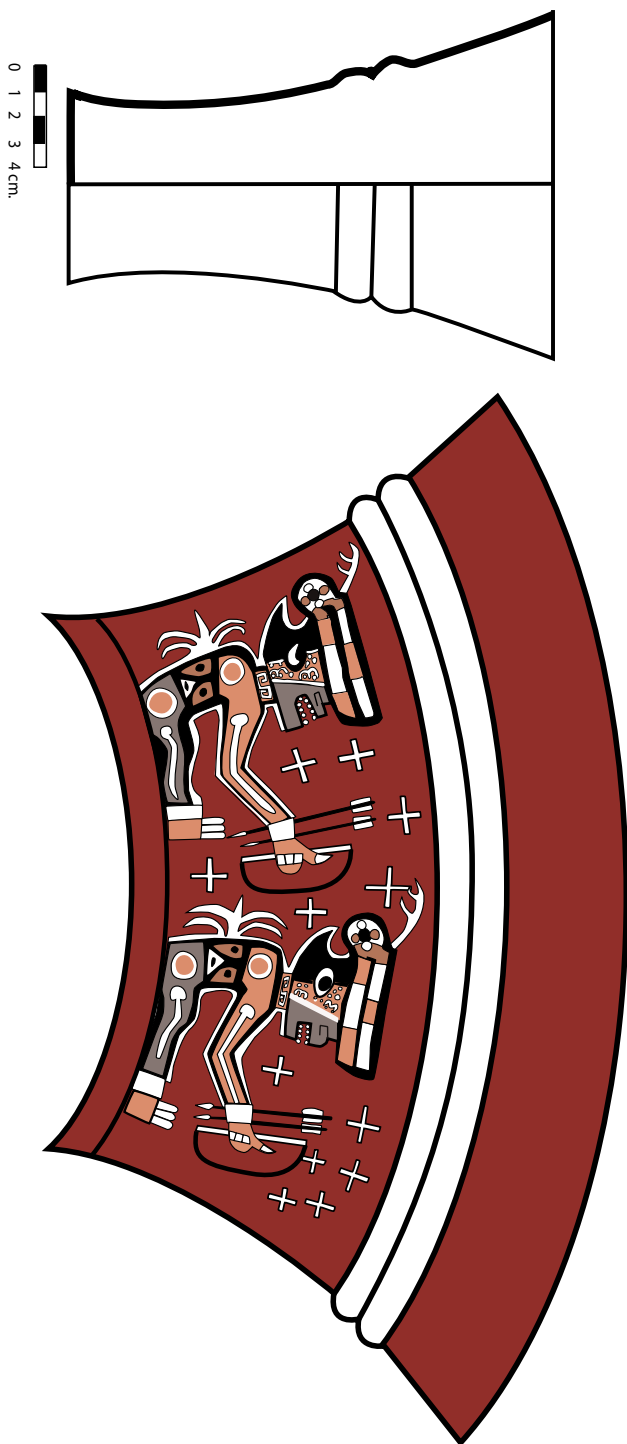


Fig. 22. Despliegue del Kero cód. 03090101-54 del INIAM-UMSS (dibujo D.T.).

Asimismo, esta modalidad de escena guarda una cierta variabilidad en sus atributos, notoriamente relevante al considerar sus ejemplos: El uso de los campos de diseño situará unas veces la escena en la parte superior, media o inferior de los keros, y si bien hasta ahora, se observa que el motivo del personaje Arquero mayormente está acompañado por diseños geométricos diversos, solo en un caso que analizamos en otra sección, aparece acompañado por el motivo zoomorfo de una serpiente.

Esta escena es datable entre el 600 d.C.-1150 d.C. (Janusek, 2003a: su fig. 3.75, 1994: su fig. 8.19B; Trigo, 2013 y 2019a), y guarda atributos comunes con las otras escenas previas, desde elementos de los personajes, hasta la postura anatómica de estos (de perfil y sentados), exponiendo los personajes únicamente un brazo y una pierna.

Existe una correlación significativa y especial, entre los personajes de esta escena y aquellos personajes que asisten a los Arqueros en la escena 1, como también con los Arqueros de la escena 5. Solo que a diferencia de estos, la condicionante anatómica en la representación de los personajes de la escena 6, que es el que solo posean un brazo, hará que sujeten un solo conjunto de objetos, en este caso ya no los arcos o flechas, juntos o sueltos, sino únicamente los cetros con apéndices con una amplia variedad de estos, que incluso podría sugerir que se trata no solo de cetros sino de otros objetos adicionales.

Además de esas escenas, algunos atributos de los personajes de la escena 2 aparecen en los personajes de la escena 6, un caso concreto es el de un kero del MUNARQ (figs. 23 y 24) que mostrará tres personajes sentados de perfil que poseen una indumentaria muy particular. Partiendo del turbante que presenta una borla en su parte superior, muy parecida a la de los Arqueros de escena 2, el turbante incluso solo posee una leve división horizontal en la parte superior y la parte posterior circular. En este caso, también los personajes visten un unku o camisa de franjas verticales, si bien el contenido geométrico del unku no es el mismo de los personajes de escena 2, el hecho de que esta camisa sea evidente se relaciona con esta última escena.

La gargantilla y tobillera de los personajes son de franjas blancas, siendo que sus muñequeras (fig.24) parecen esbozar únicamente los

triángulos que estarían en sus extremos, mismos que son rojos en los Arqueros de escena 2 y aparecerán como indumentaria en otros ejemplos de la escena 6.

El correspondiente apéndice posterior de estos personajes (fig. 23 y 24), esta vez es más geométrico e incluso recuerda las colas con ícono espigado de otros personajes del arte Tiwanaku. El cetro es particular, su remate superior es un círculo con seis apéndices, mientras el inferior es un triángulo que semeja una punta. Como únicos diseños geométricos aparecen unos círculos con múltiples apéndices radiales acompañando a los personajes.

Otro ejemplo (fig. 25 y 26) nos mostrará probablemente a versiones del personaje con atributos afines a los Arqueros de la escena 2, como ser los tocados con una sola división en la parte superior y el abultamiento circular. El atuendo incluye un cinturón negro y podría poseer un unku delineado toscamente, en este caso existe una omisión importante: Ambos personajes no presentan el brazo ni la mano, únicamente poseen representada la pierna (fig. 25 y 26). Este hecho es importante, porque muestra que el motivo del personaje Arquero comienza a "parcializarse", esto es omitir más partes del personaje, adelante veremos este fenómeno a detalle.

Los ejemplos de esta escena no tendrán relación únicamente con los Arqueros de la escena 2, sino que manifestarán también atributos de los Arqueros de las escenas 1 y 5. En este otro ejemplo (fig. 27 y 28) el turbante será como el de los personajes de escena 2, pero el personaje tendrá un cinturón con círculos, una pantaleta roja y una camisa gris, y sujetará un cetro (fig.28), que al parecer constaba de seis apéndices lineales, muy similar al que se ve en los arqueros de escena 1 (fig.4). Este caso presenta diseños geométricos que son círculos y franjas verticales en zigzag, que contienen cruces de malta con un círculo negro en su centro, estas cruces acompañarán también otros ejemplos de este tipo de escena (figs. 29 y 30).

Otros ejemplos de esta escena en keros Tiwanaku, poseen la representación de los personajes con atributos parecidos a los Arqueros de la escena 5, como se observa en un kero posiblemente

proveniente de Kheri Kala (figs. 31 y 32), En este caso el cetro que sujetan los cuatro personajes parece tener el remate superior de forma “estrellada”. Este tipo de cetro aparecerá de hecho en otro ejemplo (fig. 33a y b) donde los personajes tienen el turbante ya no dividido en dos franjas horizontales en su parte superior, pero si ajedrezado, resulta importante ver que las muñequeras de estos personajes son de franja blanca con triángulos rojos en sus extremos, justo como las que portan los Arqueros de la escena 2.

Asimismo, este cetro “estrellado” aparece en una versión muy rara de la Deidad con Cetros de una vasija Tiwanaku del norte de Chile (fig. 34), Uribe (2004) que analiza este ejemplo interpreta este tipo de cetros como “flor”, sugiriendo que serían análogos conceptuales a los cetros que sujetan los personajes de la lito escultura Tiwanaku.

Finalmente, algunos ejemplos de esta escena parecen mostrar a los personajes en ademán de sujetar el cetro (figs. 35 y 36). Empero, en un caso (fig. 36) la erosión de la superficie del kero que contiene la escena, puede haber causado más bien que este no se observe el cetro de los personajes. Además, en el otro caso los cetros han sido sustituidos por diseños geométricos poco claros (figs.37 y 38), aunque el kero que contiene esta escena ha perdido la parte superior donde de hecho debieron estar los turbantes de los personajes, de los cuales queda la parte circular posterior a la nuca. Resaltan en este caso las muñequeras de los personajes que son como las de los arqueros de escena 2, aunque el uso de pantaleta nos recuerda a los personajes de escena 5.



Fig. 23: Kero Tiwanaku del MUNARQ, alto 11.5 cm., cód. MNA 227 6852. (Foto D.T.).

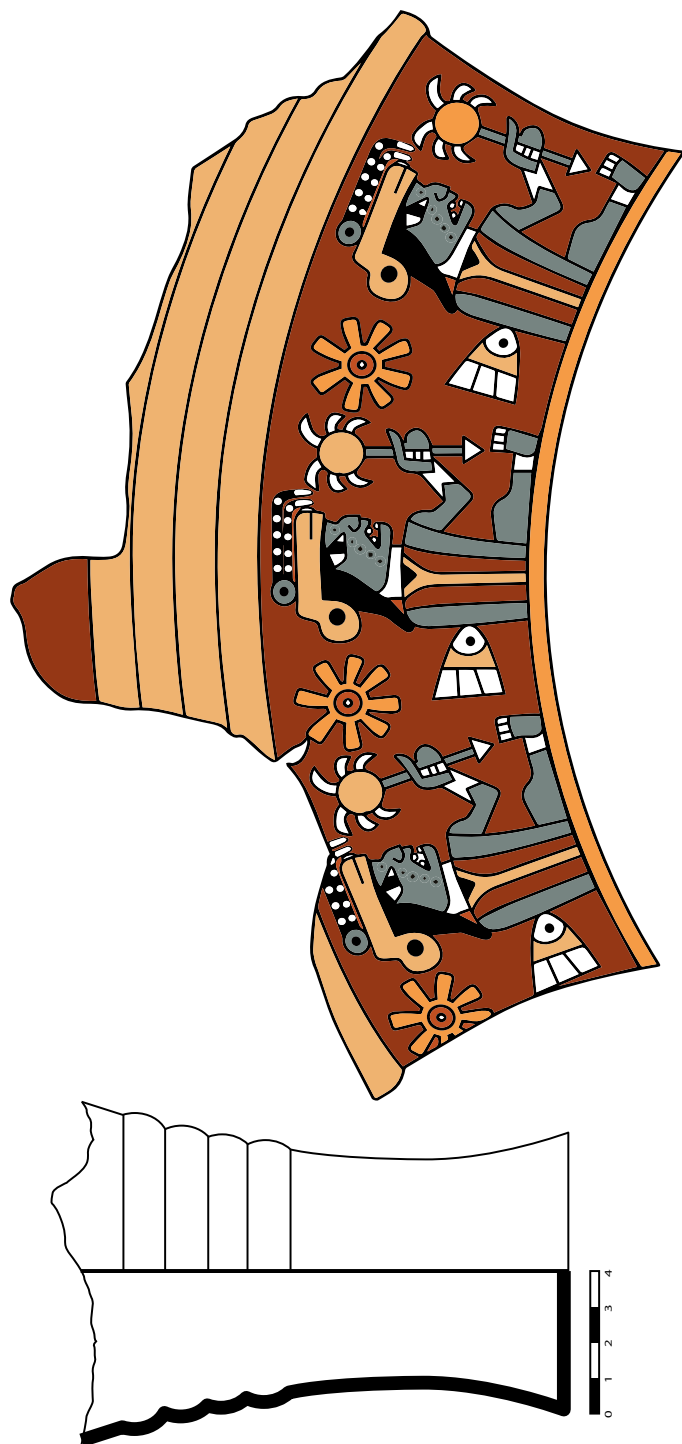


Fig. 24: Despliegue del Kero anterior. (Dibujo D.T.).

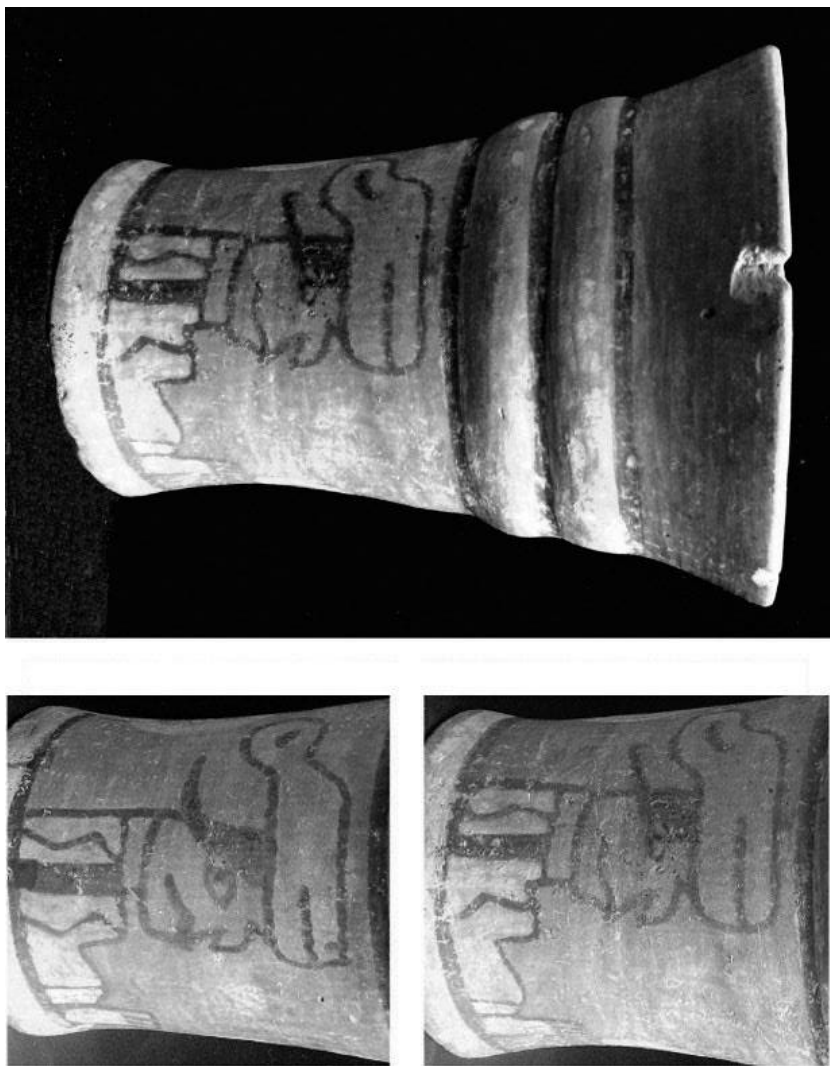


Fig. 25: Kero Tiwanaku del MMP, alto 15 cm., cód. CFB 00942 (1364) de la Colección Fritz Buck, detalles de los dos personajes representados en el kero. (Fotos D.T.).

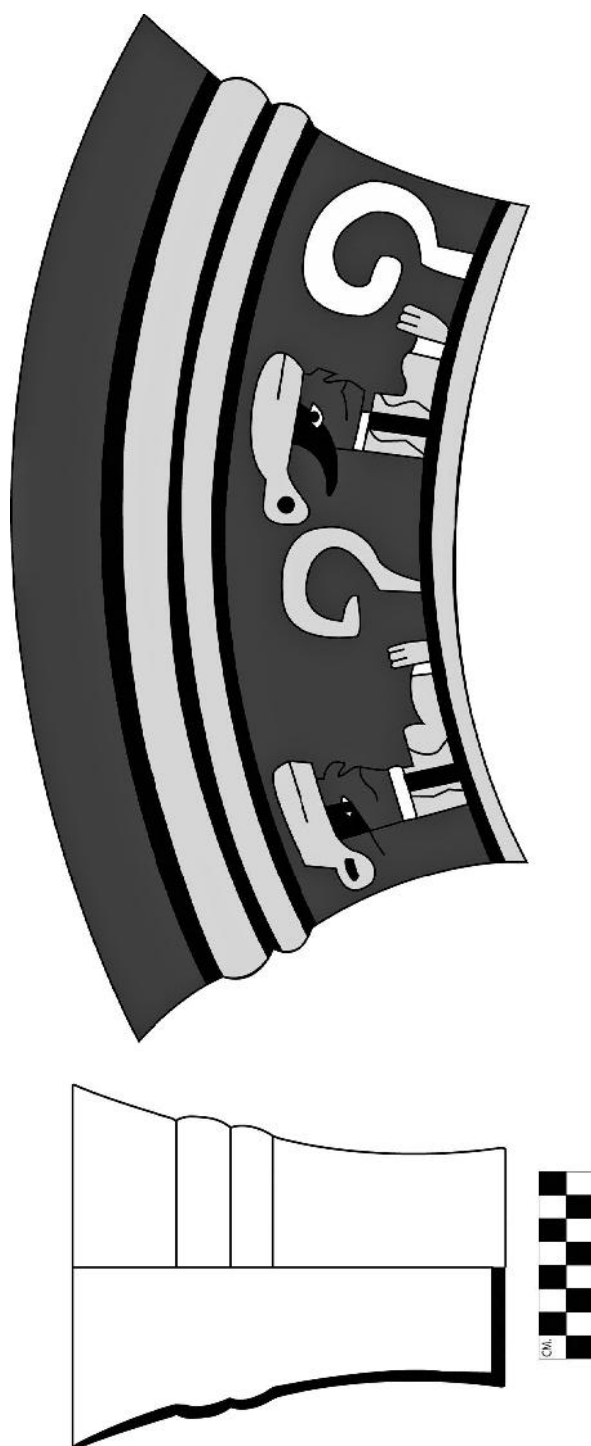


Fig. 26: Despliegue del Kero anterior. (Dibujo D.T.).



Fig. 27: Fragmento de Kero Tiwanaku del MUNARQ, alto 15.1 cm., cód. MNA 228 6040 1624. (Foto D.T.).

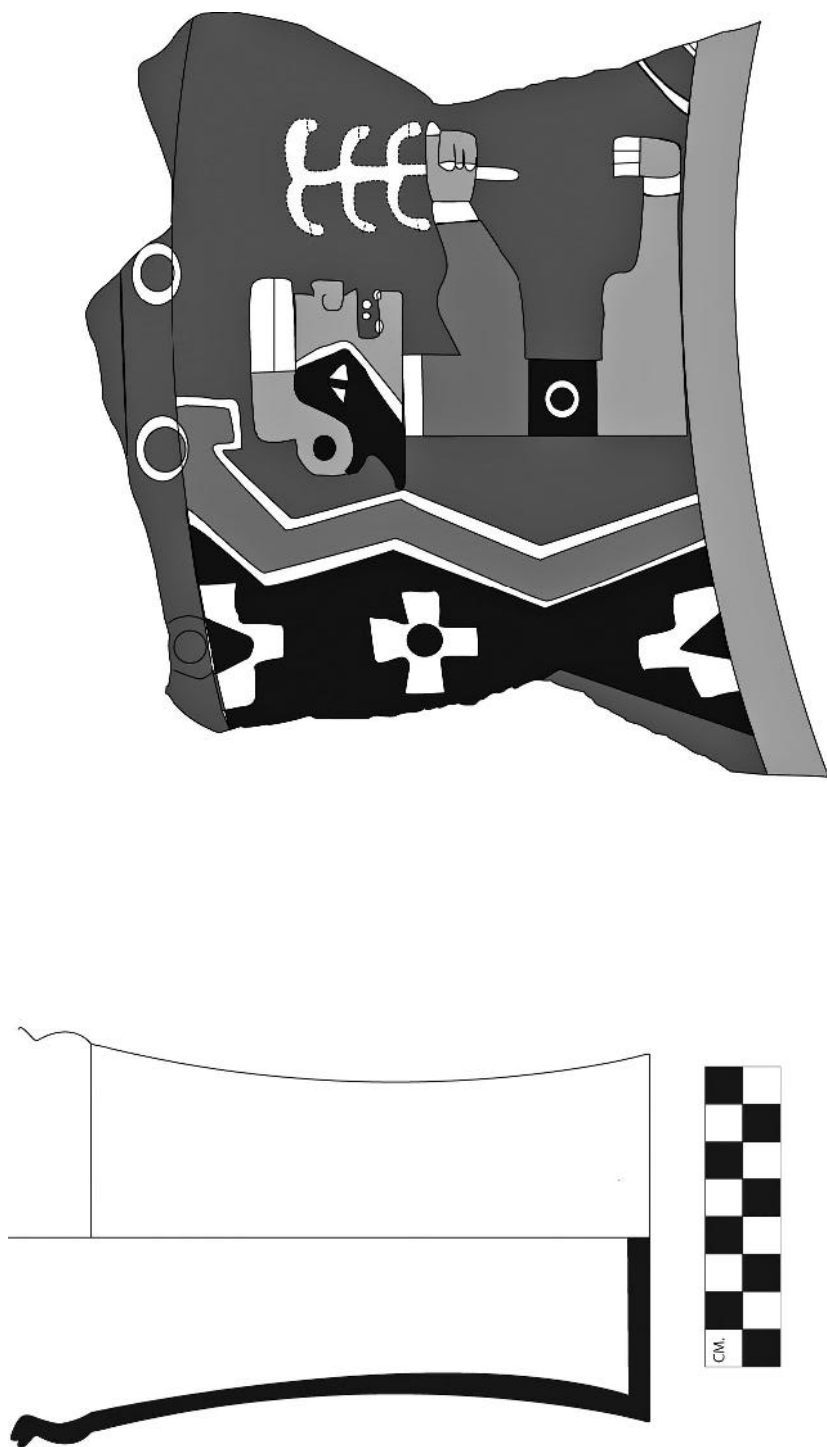


Fig. 28: Despliegue del Kero anterior. (Dibujo D.T.).

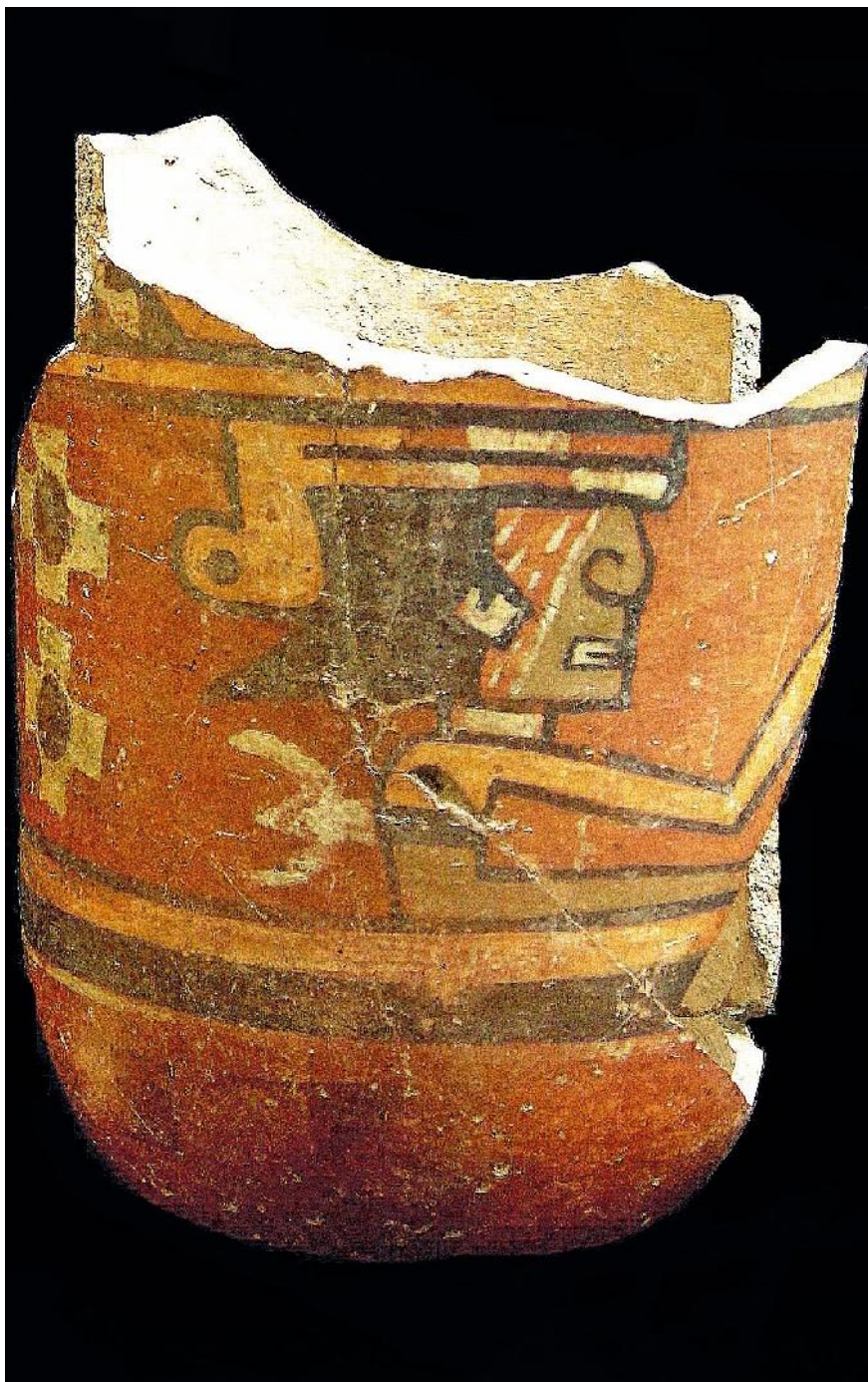


Fig. 29: Kero Tiwanaku cód. CFB 00434 Al 892 del MMP, alto 13.6 cm., posiblemente proveniente de Tiwanaku. (Foto D.T.).

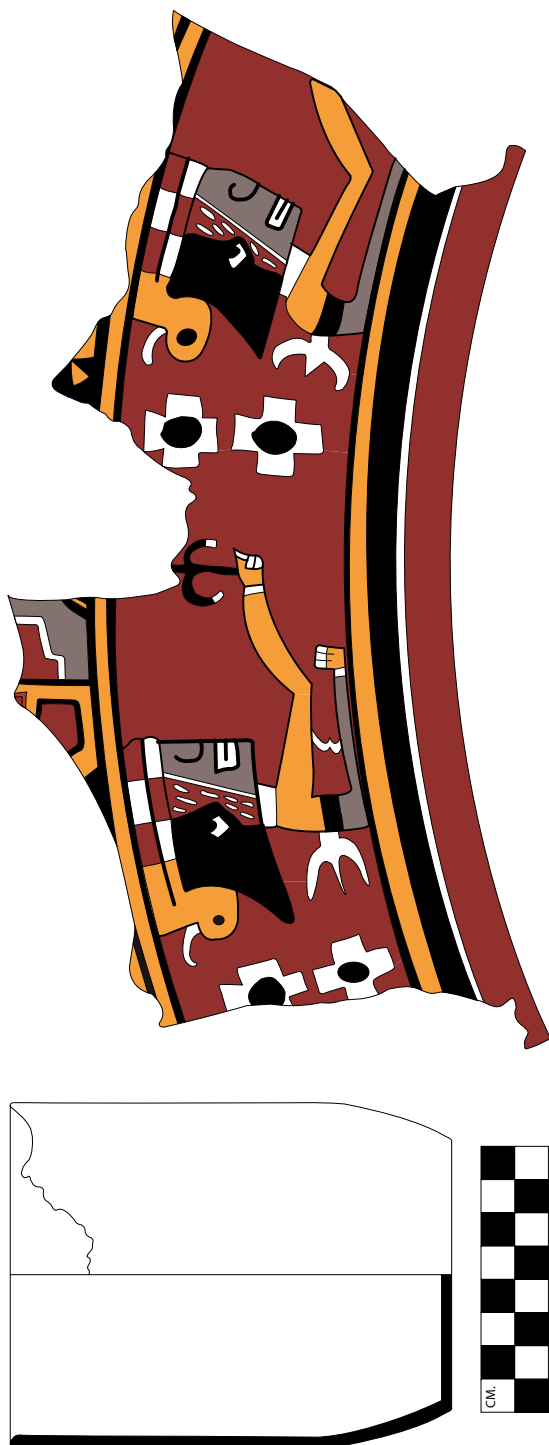


Fig. 30: Despliegue de la escena del Kero anterior. (Dibujo D.T.).



Fig. 31: Kero Tiwanaku del MRT, alto 18.5 cm., cód. TQA3-3-475 TWK-MC-001182, posiblemente proveniente de Kheri Kala Tiwanaku. (Foto del D.T.).



Fig. 32: Despliegue del Kero anterior. (Dibujo D.T.).



Fig. 33a: Kero Tiwanaku del MUNARQ, alto 21 cm., cód. MNA 226 7455, posiblemente proveniente de Tiwanaku. (Foto D.T.).



Fig. 33b: Despliegue del kero anterior realizado por Posnansky (1957, Tomo III, su Plancha XXIII a.).



Fig. 34: Imagen de deidad con cetros de una jarra de estilo Tiwanaku (Cód. 5023 Museo Arqueológico de San Miguel de Azapa de la Universidad de Tarapacá) del sitio AZ-71 Azapa Chile (Foto cortesía de Korpisaari 2013).



Fig. 35: Kero Tiwanaku cód. CFB 00371 del MMP, alto 18.6 cm., posiblemente proveniente de Tiwanaku. (Foto D.T.).

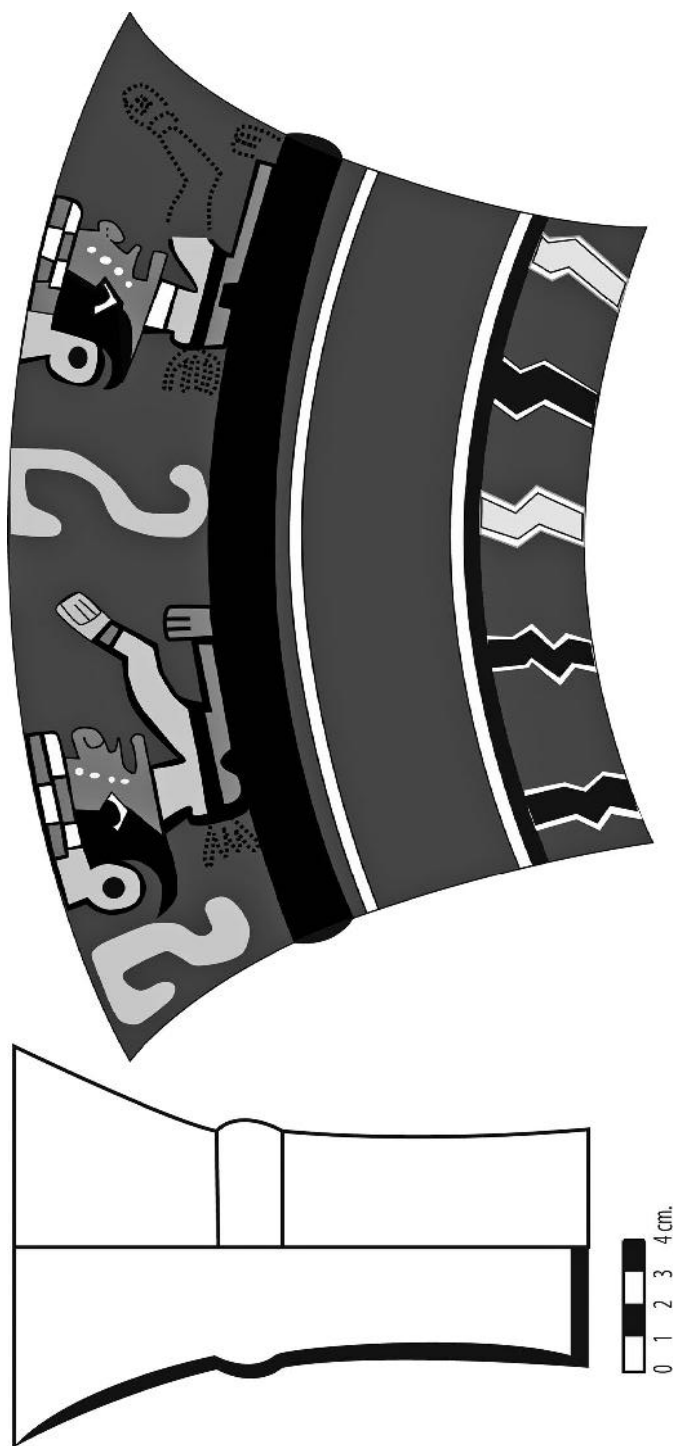


Fig. 36: Despliegue de la escena del Kero anterior (Dibujo D.T.).



Fig. 37: Kero Tiwanaku cód. CFB 00480 del MMP, alto 9.9 cm., posiblemente proveniente de Tiwanaku. Esta pieza muestra reutilización, ya que habiéndose desprendido su parte superior que incluía sus bordes, se ha limado la sección inmediata para generar un nuevo borde como se observa en la foto. (Foto D.T.).



Fig. 38: Despliegue de Posnansky (1957, Tomo III, su Plancha XXIII b) del Kero Tiwanaku cód. CFB 00480 del MMP.

Hasta aquí resulta evidente un fenómeno importante: los atributos de los Arqueros de escenas previas, esto es las escenas 1-5, aparecen de forma heterogénea distribuidos en los ejemplos de la escena 6. Si bien es visible cierta convención para poder hacer reconocible la escena 6, la heterogeneidad de sus ejemplos podría permitir inferir que en el altiplano existen diferentes grupos de artesanos, quienes reproducen la escena con variaciones.

Es importante notar que los diseños geométricos presentes en los ejemplos de esta escena convergen con aquellos del Tiwanaku Derivado: Diseños de “S”, cruces de malta, franjas de colores en zigzag, etc. Aunque los atributos de las piezas que contienen este tipo de escena señalarían que fueron hechas en el altiplano (Trigo, 2013 y 2019 a).

Conjuntos de motivos parciales del cuerpo del personaje Arquero: La parcialización del personaje y sus escenas

Con base en la evidencia gráfica de los diferentes ejemplos antes descritos, es posible apreciar una “parcialización” entre las diferentes escenas del Arquero, omitiéndose algunos atributos y resaltándose otros, dependiendo de la posición anatómica del personaje en las escenas. Esta “parcialización” parece prolongarse a “conjuntos de motivos parciales del cuerpo del personaje” (torso y cabeza), que exponen esta convención de forma todavía más explícita e intencional, mismos que mantendrán su asociación con motivos zoomorfos (los camélidos y las serpientes) presentes en las escenas del personaje.

No se ha considerado estos “conjuntos” como “escenas nuevas”, porque constituyen expresiones sintéticas de las escenas completas, pudiendo haber coexistido temporalmente con las mismas entre los años 600 a 1150 d.C., ya que con la información disponible es muy especulativo determinar si al generarse el tema del Arquero, se produjeron inicialmente las escenas y luego los conjuntos de motivos parciales, o el proceso inverso.

Siendo más verosímil que ambos tipos de composiciones iconográficas coexistieran como parte de la convención del tema, ya que por ejemplo,

los conjuntos de motivos parciales del personaje pueden aunque con variaciones mantienen atributos comunes con las escenas.

Al igual que las escenas que presentan en algunos tipos más ejemplos que otros, el conjunto de motivos A explicado adelante es bastante escaso, en cambio el conjunto de motivos B (cabeza del personaje) presenta abundantes ejemplos en keros, en cantidades que son superiores a las de las propias escenas, pudiendo tratarse de algo intencional, ya que como veremos adelante, este último motivo permite la combinación y vinculación del tema Arquero con otros temas.

Las escenas del tema estaban focalmente representadas en vasijas de la forma vaso-kero, un tipo de vaso utilizado en contextos rituales y domésticos para el consumo de bebidas. Mientras que los conjuntos de motivos parciales del personaje se plasmarán también en “tazones”, una forma cerámica que contenía alimentos.

Conjunto de motivos A: El motivo del medio cuerpo superior del personaje (frontal, y asociado al motivo del camélido con carga)

La asociación de ambos motivos: Arquero y camélido era explícita en la escena 2 visible en keros, esta vez estos motivos estarán presentes en los tazones del Tiwanaku Derivado producidos en el altiplano, una forma de vasija utilizada para el consumo de comida.

Pero ambos motivos sufrirán ciertos cambios, pues el Arquero se “parcializará” al ser representado únicamente con el cuerpo superior, así como los camélidos esta vez de mayores dimensiones y con cargamento en sus lomos. Asimismo, se puede ver que ambos motivos podrán aparecer por separado en piezas diferentes.

Este tipo de tazones han sido descritos en contextos de Ch'iji Jawira en Tiwanaku, donde se había reportado la generación de piezas Tiwanaku Derivado, con solo el motivo del camélido con “carga o bulto” en su lomo y una cuerda que emerge de su cuello y lo conecta con otro motivo del mismo tipo. Están datados entre los años 600-1150 d.C. (Rivera, C., 1994 y 2003), cronología que se puede aplicar a los tazones

analizados en esta sección (Trigo, 2013). Rivera relaciona estos tazones con los que Bennett (1934) reporta de sus excavaciones en Tiwanaku y Chiripa, cabe referir que estos motivos de camélidos con carga y cuerda en tazones son más o menos abundantes.

En el caso de los tazones con estas composiciones que Bennett (1934) recupera de Tiwanaku, estos provienen de su “pozo X”, y los describe de la siguiente forma:

26. Pozo X, 2; Forma E; estilo desconocido; amarillo, negro sobre rojo; dibujos de tres llamas con cargas y líder, en amarillo sobre fondo negro; escudilla pequeña y de lado interior rojo: pulimentada.

27. Pozo X, 2; Forma E; estilo desconocido; amarillo, blanco, negro sobre rojo dibujo como el 26, en amarillo y blanco sobre fondo negro; escudilla pequeña de lado interno rojo; no está tan pulimentada como la 26. (Bennett, 1934, p.421, traducción del autor del original en inglés).

El “líder” o “conductor” de este conjunto de tres llamas entrelazadas con carga, al que alude Bennett, es un personaje humano que asume el rol de líder de “caravana”. Hasta el momento solo un tazón con esta composición ha sido graficado (fig. 39 y 40), también proviene de Tiwanaku y fue adquirido por Fritz Buck (Sagárnaga, 1987).

Si se observa la configuración de motivos de este tazón (fig. 39 y 40), se tienen plasmados tres camélidos con una “carga o bulto” en la espalda (dos de ellos negros y uno crema), que se conectan entre sí a través de una cuerda que emerge del cuello y hocico de cada uno, y que termina y/o se conecta con la cola del camélido que sigue. Excepto uno de ellos cuya cuerda es sujeta por la mano derecha de un personaje antropomorfo, que parece ser el “líder” o “conductor” de la caravana.

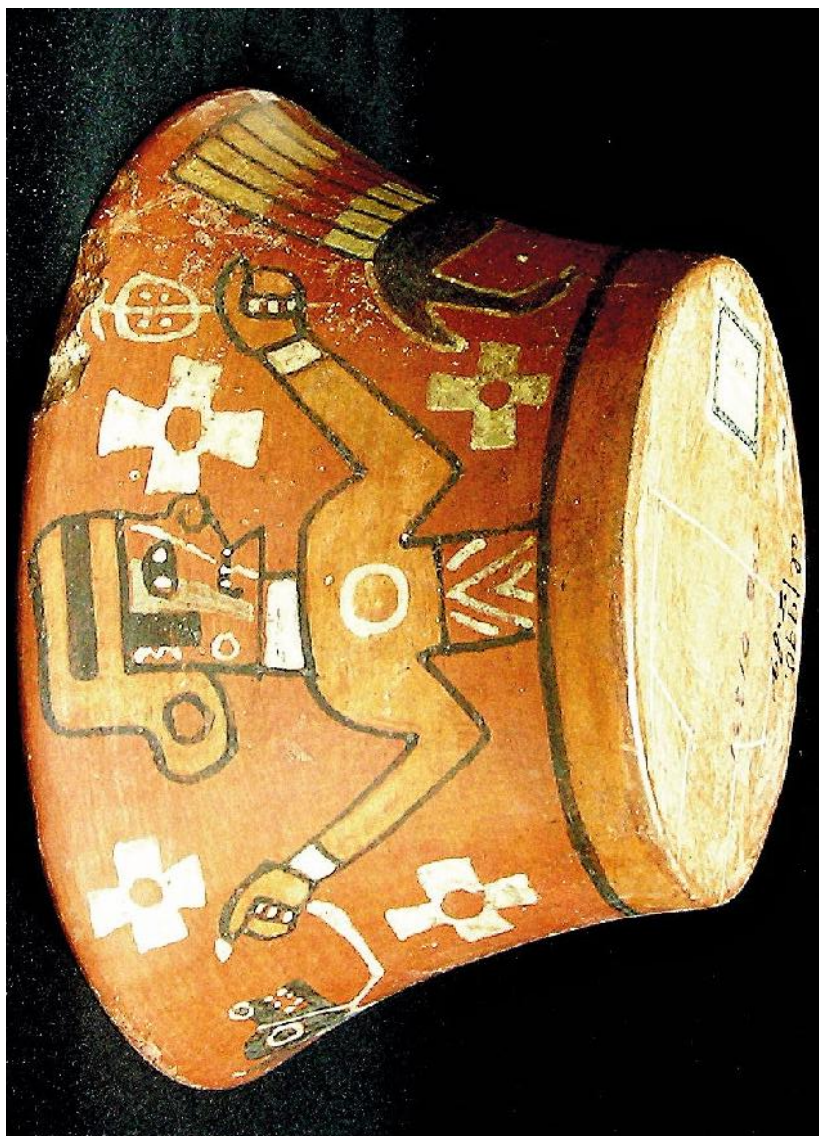


Fig. 39: Tazón posiblemente Tiwanaku del MMP, alto 8 cm, cód. CFB 1331, detalles del personaje humano de cuerpo superior o "conductor" y de los tres camélidos con carga y cuerda, que esbozan una caravana. (Foto D.T.).

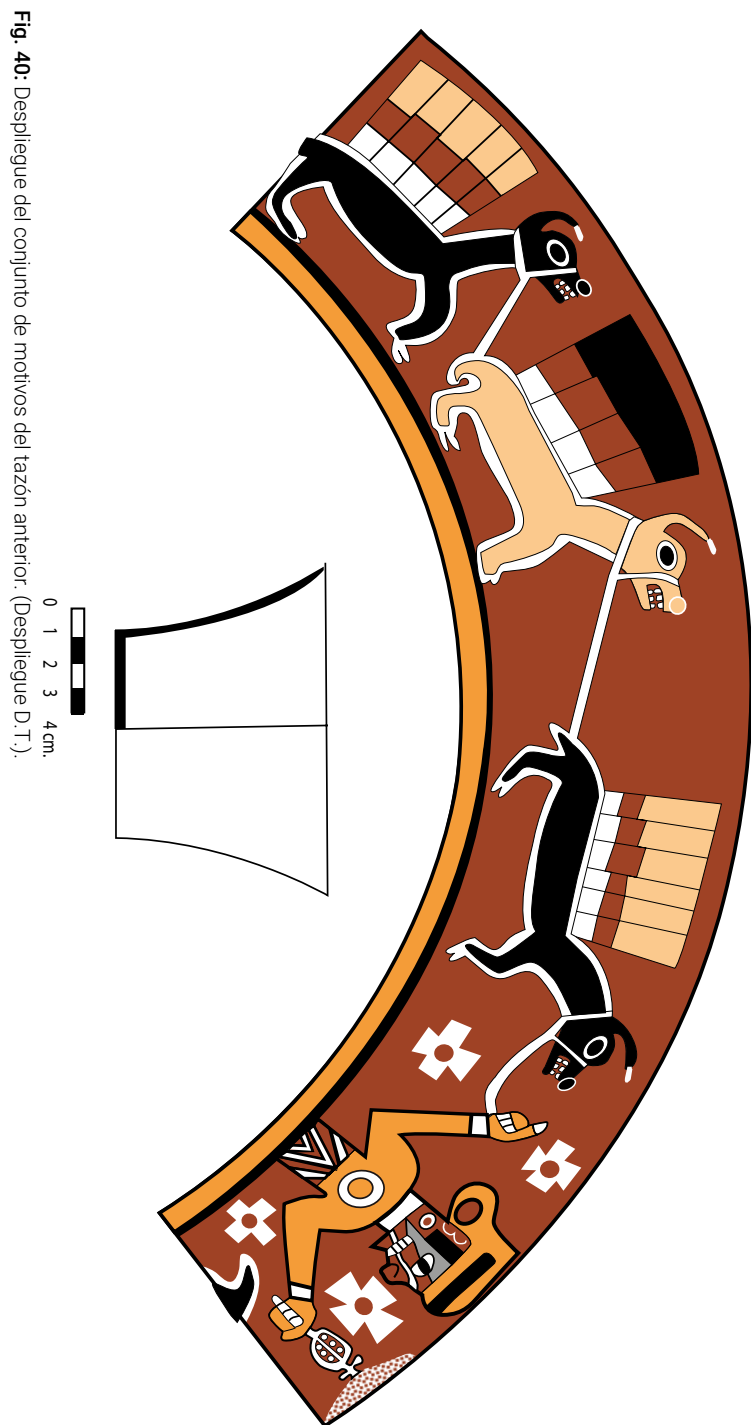


Fig. 40: Despliegue del conjunto de motivos del tazón anterior. (Despliegue D.T.).



Fig. 41: Tazón Tiwanaku, proviene de la Tumba CH-H2A de la casa 2 de Chiripa (Redibujado D. T. en base al original de Bennett, 1936, p.437, su fig. 26K). La altura de la pieza es de 8 cm. Se ha asignado los colores conforme a traducción de los símbolos de color señalados y aplicados en los gráficos de Bennett (1936).

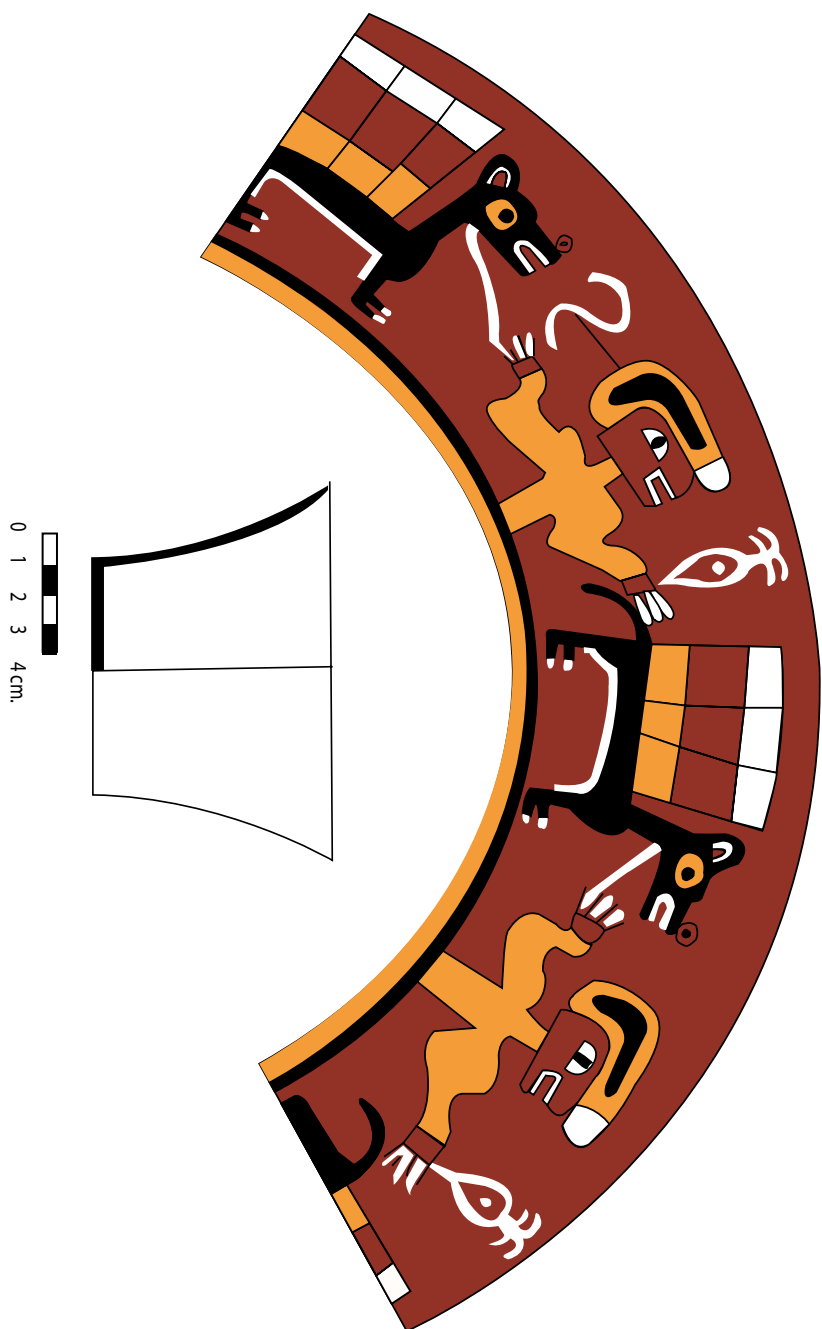


Fig. 42: Tazón Tiwanaku de la Tumba CH-H2A de la casa 2 de Chiripa (Bennett, 1936: 437, su fig. 26K). La altura de la pieza es de 8 cm. El presente desplegado está realizado en base a fotos detalladas de la superficie de dicho tazón (cortesía de José Capriles 2020) que yace en el ANHM. (Despliegue D. T.).



Fig. 43: Tazón posiblemente Tiwanaku del MMP, alto 9.7 cm., cód. CFB 00253, detalles de los personajes humanos de cuerpo superior, y uno de los dos camélidos con carga. (Foto D.T.).

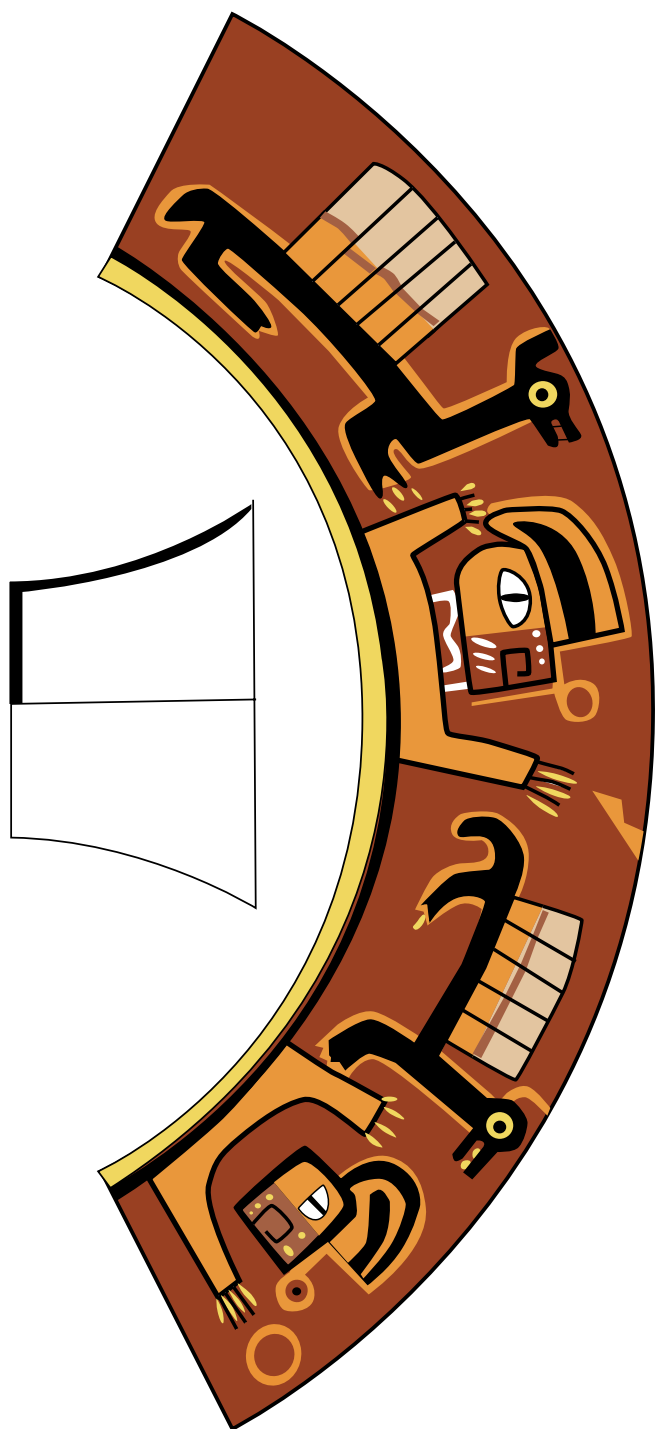


Fig. 44: Despliegue del conjunto de motivos del tazón CFB 253 de la Colección Fritz Buck. (Despliegue D.T.).



Fig. 45 a: Tazón proveniente de Tiwanaku, Cod.71. 1908.23.411 del DQB (Pieza rescatada por la Misión Crequi Montfort, foto comprada del DQB). Alto 7.5 cm.



Fig. 45 b: Imagen de la misma pieza (banco de fotografías de la UNAR, 2007).



Fig. 46: Fragmento de efigie cerámica con rostro con turbante y sujetador, del MUNARQ, alto 3.5 cm., cód. CFDLP 667 59 VC 1807, (Fotos D.T.).

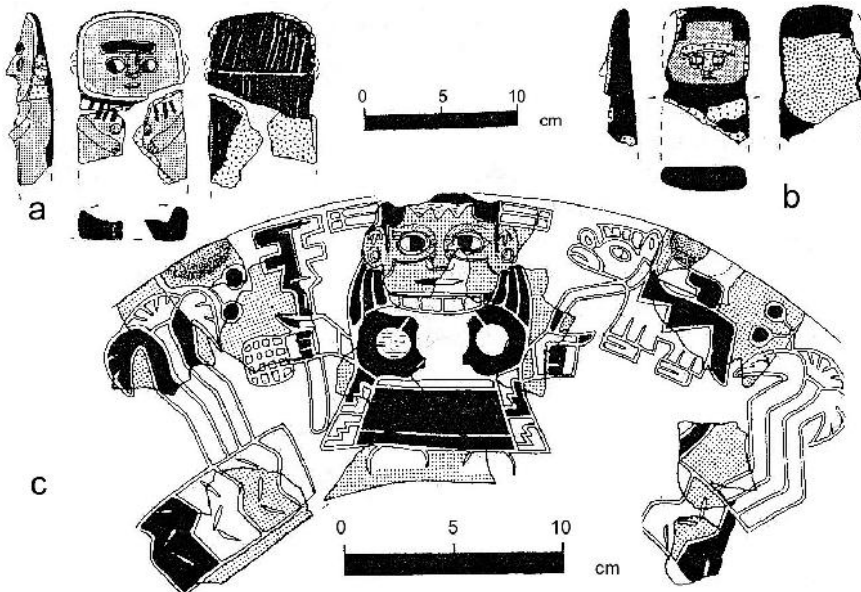


Fig. 47: Representación de la "Mujer con camélido" de la iconografía Pucara, en estatuillas y vasijas cerámicas. (Extraído de Chávez, 2002, p.41, sus figuras 2.2.a, 22b, 22c).

Sagárnaga (1987) también lo interpreta así, y repara incluso en los puntos blancos que yacen en las puntas de las orejas de los camélidos (fig. 40) que sugiere son análogos a los adornos de lana de colores, o “tica” (flor), que los actuales pastores de camélidos ponen en las orejas de estos animales para proteger a estos de los malos espíritus. Adornos que la etnografía andina asocia a ritos de fertilidad de los camélidos (Trigo y Baitzel, 2022), y que en el caso Tiwanaku parecen ser ceremonias nocturnas (Trigo, 2025).

Es este personaje antropomorfo de atributos anatómicos naturalistas, representado por su cuerpo superior omitiéndose de su cintura a los pies, y que tiene una postura frontal con los brazos extendidos, presenta atributos claramente similares a los Arqueros de la escena 2. Sagárnaga (1987) ya había observado esta similitud, si consideramos que Janusek (2003a) ya sugería que los acompañantes zoomorfos de escena 2 eran camélidos conectados a los Arqueros por cuerdas, la composición del tazón (fig. 39 y 40) parece ser una versión tanto análoga como parcial de la escena 2.

Es importante reparar en que si consideramos que los motivos de cuerpos completos de los Arqueros de la escena 2 (fig. 10), son comparativamente mucho más grandes y notables que los motivos animales que los acompañan, el motivo “parcial” del personaje humano Arquero del tazón solo presenta la parte superior de este, lo que hace que los motivos animales que lo acompañan resalten, pero si este estuviera “completo” sería mucho más grande que los camélidos, muy similar en tamaño a sus homólogos de la escena 2.

El personaje humano del tazón posee un turbante con una franja horizontal divisoria en su parte superior y un abultamiento circular de este en la parte posterior a la nuca. La camiseta del personaje es del color del turbante, presenta en su pecho un elemento circular que Sagárnaga (1987) sugiere sea un “pectoral”, además de verse en su abdomen una faja de franjas oblicuas.

Este personaje presenta muñequeras de franjas rectangulares blancas, y porta en su mano izquierda un tipo de “cetro” que Sagárnaga consideraba como posible representación de una planta como el

maíz, pero que parece tratarse de un cetro con la parte media circular rellena de tres puntos a ambos lados y la parte superior con apéndices lineales, quizás en realidad dos a cada lado del cetro o ¿sonajera?

La pintura facial del personaje (franjas gris y blanca) también es sugerente en composición a otros ejemplos de escenas de los Arqueros que poseen versiones parecidas. Los diseños geométricos, cruces de malta con un círculo en su centro, son visibles en ejemplos de la escena 6 y son diseños propios del Tiwanaku Derivado.

Una composición parecida es descrita por Bennett en el caso de un tazón asociado a una tumba Tiwanaku en Chiripa: “es un tazón con negro, blanco, naranja (o amarillo) sobre rojo con diseños de dos hombres que llevan dos llamas; borde 14 centímetros, base 9 centímetros, altura 8 centímetros” (Bennett, 1936, p. 435, traducción del autor).

Este tazón presenta en realidad dos versiones del registro de su iconografía: Por una parte tenemos el gráfico de Bennett (1936) en la fig. 41, y por otro uno generado por mi parte en la fig. 42, a partir de fotos de la pieza original que está en custodia del AMNH, y ambas presentan diferencias entre sí.

En la versión de Bennett (fig.41) se registra dos personajes humanos representados solo por su torso, con los brazos extendidos y un turbante con una franja horizontal superior, sus atributos anatómicos son naturalistas. Estos tienen cercana a su mano derecha un camélido con carga o bulto, mientras cerca de su mano izquierda tienen un cetro.

La disposición de los atributos recuerda mucho a la escena del tazón adquirido por Fritz Buck (fig.40), con evidentes diferencias como la cantidad de camélidos (uno en lugar de tres), en relación a un personaje humano que ahora se repite dos veces, así como que este es menos elaborado que aquel representado en el tazón de Buck.

En el dibujo de Bennett, los motivos animales y los elementos a manera de cetros no se encuentran “sujetados o conectados” de ninguna forma a los personajes humanos. En cambio si se observa la pieza original y

se despliega todos los motivos y elementos visibles (fig.42), se tiene que los motivos de camélidos presentan una cuerda que emerge de sus cuellos y cuyo extremo opuesto es sujetado por la mano derecha de los personajes humanos, además que el cetro es también sujetado por la mano izquierda de estos.

Estos cetros son diferentes a los dibujados por Bennett, pues en primer lugar no son negros sino blancos, y presentan cierta similitud con el cetro del personaje del tazón de Buck, como la parte circular media rellena esta vez con un punto blanco, y la superior que es una franja con dos apéndices lineales a cada costado.

Otro ejemplo de este tipo de composiciones está inserto en otro tazón adquirido por Buck (fig.43 y 44), nuevamente vemos el motivo del cuerpo superior de los personajes humanos con los brazos extendidos repetido dos veces.

Estos son ligeramente más abstractos y geométricos que los anteriores ejemplos, su anatomía solo posee los ojos con una pupila naturalista lineal más que circular, mientras que otros atributos son más geométricos como la boca es ahora una espiral rectangular y la nariz circular.

Es resaltable este último atributo, la nariz circular, pues en Ch'iji Jawira en Tiwanaku se han hallado no solo los tazones con los camélidos de estas composiciones, sino también un vaso efígie humano con nariguera circular que emula el ollar circular del camélido iconográfico (Trigo y Baitzel, 2022; Trigo, 2025, p.6, su fig. 4a). Atributo que se ha interpretado como una manifestación de la existencia de una dualidad "hombre-camélido" en torno a la importancia de los camélidos en los ritos de este sector de Tiwanaku (Alconini, 1995, pp.189-204). Esto vincularía a las versiones más abstractas de los Arqueros "líderes" o "conductores" de caravana del tazón considerado (fig. 43 y 44) como seres con atributos mixtos de camélido y humano.

En el caso de este tazón los personajes humanos no sujetan mediante una cuerda al motivo de camélido con carga, que tienen nuevamente a su derecha, y los cetros que en las anteriores versiones estaban en sus

manos izquierdas, ahora han sido sustituidos por diseños geométricos: uno escalonado y otro circular. El turbante de ambos personajes presenta la franja horizontal superior de forma muy engrosada.

Menos abundante que el conjunto de motivos descrito, pero igualmente relacionado con ellos, está un ejemplo que en realidad se enmarcaría en el conjunto B (cabeza del personaje), es referido aquí porque se presenta en un tazón, lo que sugiere su estrecha relación con este conjunto de motivos parciales.

Este tazón proveniente de Tiwanaku (fig.45 a y b), presenta algunos fragmentos faltantes, empero podría haber poseído cuatro motivos de rostros de perfil de los que son apreciables tres. Uno de estos presenta atributos claramente realistas (ojo de pupila circular, nariz enroscada, etc.), y un turbante con una franja horizontal que divide el mismo, además de un apéndice en forma de “banda” blanca a la altura de la nuca, que veremos adelante en ejemplos de este tipo, el turbante presenta un sujetador blanco que corre por la mejilla del personaje, también es visible la gargantilla de franja blanca.

Los otros dos rostros tienen similares características al anterior, excepto la franja horizontal del tocado es ondulada, con un sujetador blanco que se aprecia atravesando el turbante. Algunos fragmentos cerámicos de efigies humanas Tiwanaku de la Colección Diez de Medina del MUNARQ, presentan un turbante parecido incluyendo el sujetador (fig.46).

La composición de la escena 2 y del conjunto de motivos A, relacionadas ambas, guardan a su vez una similitud muy estrecha con la configuración de un tema iconográfico femenino del periodo Formativo de la región del lago Titicaca, que puede ser su antecedente.

Entre las culturas que constituyeron los orígenes de Tiwanaku, y concretamente de su iconografía, se encuentra en el norte del lago Titicaca la cultura Pucara de los años 200 a.C.-200 d.C. aprox., según Sergio Chávez (1992; Chávez, 2002; Chávez, 2004); y entre los años 400/500 a.C. al 300/350 d.C., según Klarich (2005).

La cerámica de esta cultura tiene dos temas iconográficos concretos, de estos el tema femenino denominado “Mujer con camélido” (fig.47) fue definido e identificado en base al estudio hecho por Chávez (1992 y 2002) de la cerámica Pucara. Los atributos como senos en relieve en las muñecas de cerámica Pucara que aluden a este personaje, o la aparición de los atributos iconográficos que acompañaban a este atributo específico, y que aparecían en cuencos pedestal (fig.47) permitieron definir al personaje como femenino.

Este personaje presenta el cuerpo total de manera frontal, y sujeta en una mano un cetro, mientras en la otra agarra una cuerda que conecta con un camélido (alpaca quizás) que posee una carga o bulto en su lomo (fig. 47). Esta configuración es similar a la visible en los tazones analizados, existiendo una gran diferencia de los otros atributos, y sobre todo, del género y rango de ambos personajes.

De hecho, si los motivos de los tazones Tiwanaku Derivado se relacionan con la escena 2, Ibarra y Querejazu (1986, p.216) comparaban esta escena con aquellas del arte Pucara (seguramente aludiendo al tema de la Mujer con camélido).

No resulta casual que en los tazones los artesanos Tiwanaku hayan modificado ligeramente la disposición de los motivos de la escena 2, parcializándolos en primer lugar, resaltando la alusión a actividades como el caravaneo comercial, y finalmente manteniendo una antigua configuración pre-Tiwanaku de una cultura de la región circum Titicaca que se alude al tema de las caravanas de camélidos.

No se puede negar que la configuración del personaje Arquero en este conjunto de motivos puede ser un arcaísmo y/o reminiscencia de ciertos atributos del personaje Pucara referido, ya que ambos temas aparecen en periodos distintos: La Mujer con Camélido (200 a.C.-200 d.C.) antecede al Arquero del Tiwanaku Derivado (600-1150 d.C.).

El Arquero o “conductor o líder” de las caravanas representadas en los tazones Tiwanaku Derivado, es probablemente de género masculino, ya que en sus versiones más completas (la escena 2) porta armas (arco y flechas) utilizadas mayormente por el género masculino en

sociedades andinas y amazónicas desde tiempos antiguos. Y los personajes femeninos Tiwanaku, como por ejemplo los mejor retratados de la cerámica Pariti (ver Villanueva, 2016), no presentan atributos del Arquero, lo que reforzaría la interpretación de que se trata de un personaje masculino.

Conjunto de Motivos B: Los motivos de la cabeza del personaje representados aisladamente

Son los motivos aislados mas representados en piezas específicas como los keros, que superan en número incluso a las escenas del conjunto de motivos A en las muestras registradas. La causa de este fenómeno constituye una duda importante, pero para aproximarnos a una respuesta necesariamente se debe ahondar en los detalles de este conjunto de motivos y las modalidades en que se presenta.

Al igual que las escenas y los otros conjuntos, el conjunto de motivos B puede ser enmarcado también entre los años 600-1150 d.C. considerando diferentes ejemplos que cuentan con contextos datados o seriados (Anderson, 2018: su fig. 8.23; Janusek, 2003a, p.79, sus figs. 3.75 y 3.76; Trigo, 2013 y 2019a).

Aunque previamente analicé estos motivos (Trigo, 2013 y 2019a), he percibido recientemente que existen ciertos detalles en ellos en los que no reparé adecuadamente en mis trabajos previos. De hecho, son muy importantes por ser afines a las versiones “parciales” de los anteriores conjuntos de motivos.

Si se pone detenimiento en los elementos que aparecen debajo del motivo de la cabeza y cuello del personaje Arquero que son presentados en este conjunto de motivos, se puede observar la aparición de “alusiones” al “torso” del personaje, pero muy esquemáticas o precarias. Estas versiones en otros casos se modifican hasta versiones donde finalmente aparece únicamente la cabeza del Arquero como motivo aislado sin ninguna alusión a cuello, torso o extremidades.

He dividido las modalidades de este conjunto de motivos en sub conjuntos con elementos específicos que los diferencian entre sí:

Sub Conjunto: Motivo de cabeza con cuello y gargantilla junto con torso precario. Estos motivos parecen ser versiones parciales de aquellos vistos en el conjunto de motivos A, donde se observaba el motivo del cuerpo superior del personaje. Sin embargo, ahora se omite gran parte del cuerpo superior (brazos y abdomen) y solo parece mantenerse el “torso” del personaje (cuello, hombros y parte del pecho), aunque no su presencia total.

La gargantilla que define el cuello y divide la cabeza del torso, es al igual que las versiones totales del personaje desde una “S” echada (figs.48-51) o un rectángulo blanco (fig.52-53), e incluso algún caso omite la gargantilla (fig.54-55), existiendo casos donde se incluye el pectoral circular en el torso (fig.48 y 49).

Mientras en el resto de ejemplos, debajo del cuello delineado por la gargantilla, aparece una franja rectangular vertical que es de los colores del turbante portado en la cabeza del Arquero, pero que tiene en su interior otra franja rectangular vertical bastante amplia, negra o de otro color (fig. 50-55). Esta franja parece aludir más que a un cuello irrealmente alargado, a una versión muy simple del torso del personaje, ya que comienza debajo de la gargantilla/cuello.

Esta “franja” que aparece a continuación, del cuello y cabeza, es muy similar a aquellas que aparecen en la iconografía del Tiwanaku altiplano, emergiendo a manera de apéndices de las coronas de los personajes frontales (Deidad con Cetros o rostro radiado) o de perfil (personajes alados o decapitadores del estilo de aquellos del dintel Kantatayita). Solo que en estos casos las cabezas de su remate son tanto antropomorfas como zoomorfas, o incluso íconos espigados que aluden a plantas.

Esto sugiere que se trataría de un elemento indirectamente relacionado con extensiones o apéndices de tocados de personajes centrales Tiwanaku, solo que hasta el momento no se ha ubicado ningún ejemplo que muestre al motivo de la cabeza del Arquero con este elemento rectangular conectado a la corona de otro personaje. Pero este hecho podría hipotéticamente, implicar la intencionalidad de comenzar a reducir al personaje Arquero hasta tornarlo casi en un motivo predispuerto a convertirse en un apéndice simple.

En cuanto a los diseños geométricos que acompañan a estos motivos se tiene: aquellos en forma de “S”, círculos o bandas horizontales de chevrões, estrellas de cuatro puntas con círculo central, y cruces simples como las de las escenas 5 y 6 (figs. 48-55).

La anatomía de la mayoría de las cabezas de este grupo es naturalista, y su pintura facial es correlacionable con las de los personajes de escenas previas. Sin embargo, un ejemplo (fig. 54-55) muestra una cabeza que presenta en su cabellera un elemento circular que no es parte del turbante, y de cuya boca emerge el elemento “rama” o “garra” que usualmente esta en el turbante, sugiriendo su consumo.

Sub Conjunto: Motivo de la cabeza con cuello y gargantilla. Este motivo mantendrá la cabeza del personaje y el cuello del mismo, presente por observarse la presencia de las diferentes gargantillas que posee el personaje en las escenas del mismo, pero omitiéndose el “torso precario”.

Entre las gargantillas se observa desde aquellas que parecen versiones toscas, que aludirían a la “S” echada (fig. 56-57), o franja rectangular blanca (fig. 45 a y b), hasta versiones que no delinean mas que solo la parte posterior del cuello de forma muy esquemática (fig. 58 a y b). En este último ejemplo, se puede observar a su vez que los motivos de las cabezas (dos), no son iguales, ya que uno posee la boca cerrada mientras el otro la tiene abierta con dentadura.

Los diseños geométricos en estos casos son iguales a los del anterior sub conjunto: cruces de cuatro puntas con círculo al medio, “S”, franjas en zigzag verticales, etc.

Sub Conjunto: Motivo de la cabeza totalmente aislada. Aparece el motivo sin presentar mas que la cabeza, omitiéndose las gargantillas o cualquier alusion al torso precario (figs. 59, 60, 61 a y b). Las representaciones de este motivo aparecen usualmente en la parte inferior de los keros, a veces acompañadas de diseños geométricos (cruces de malta, “S”, franjas en zigzag verticales, etc.) que ocupan las partes superiores de los keros.

Estos motivos y sub motivos generan varias interrogantes: ¿representan una “síntesis” del personaje completo?, ¿“sustituyen” la presencia del motivo completo del personaje en los keros?, ¿implican en realidad modalidades de representarlo con otras connotaciones diferentes a las de las escenas completas?, ¿pueden sugerir en algunos casos una alusión metafórica a la “decapitación” del personaje, a su conversión en “cabeza trofeo”? ¿se pueden considerar todas las anteriores preguntas y modalidades de manera contemporánea unas de otras? Por ejemplo, el que la cabeza este representada de forma aislada en keros, como una probable alusión a una modalidad de cabeza trofeo, haría explícito el concepto de beber del cráneo o cabeza (ver por ejemplo Trigo y Korpisaari, 2018).

Debemos considerar que incluso personajes sagrados o “deidades” del panteón Tiwanaku en su iconografía, pueden ser representadas no de forma completa, sino también a través del motivo de su cabeza (la Deidad con Cetros a través de sus rostros radiados, el Sacrificador Hombre Felino, etc.). Asimismo, también es cierto que bajo cierto patrón de composición específico, es más evidente si este motivo adquiere connotaciones diferentes (cuando es la cabeza trofeo que un Sacrificador/Decapitador sujeta en su mano). Para plantear respuestas, aunque hipotéticas pero con mayores respaldos iconográficos, más adelante en un capítulo específico se consideran ejemplos de este conjunto de motivos asociados de forma secundaria a otros personajes y temas, donde parecen aludir a la conversión del Arquero en cautivo y cabeza trofeo.



Fig. 48: Kero Tiwanaku del MUNARQ, alto 18 cm., cód. MNA 1362. (Foto D.T.).

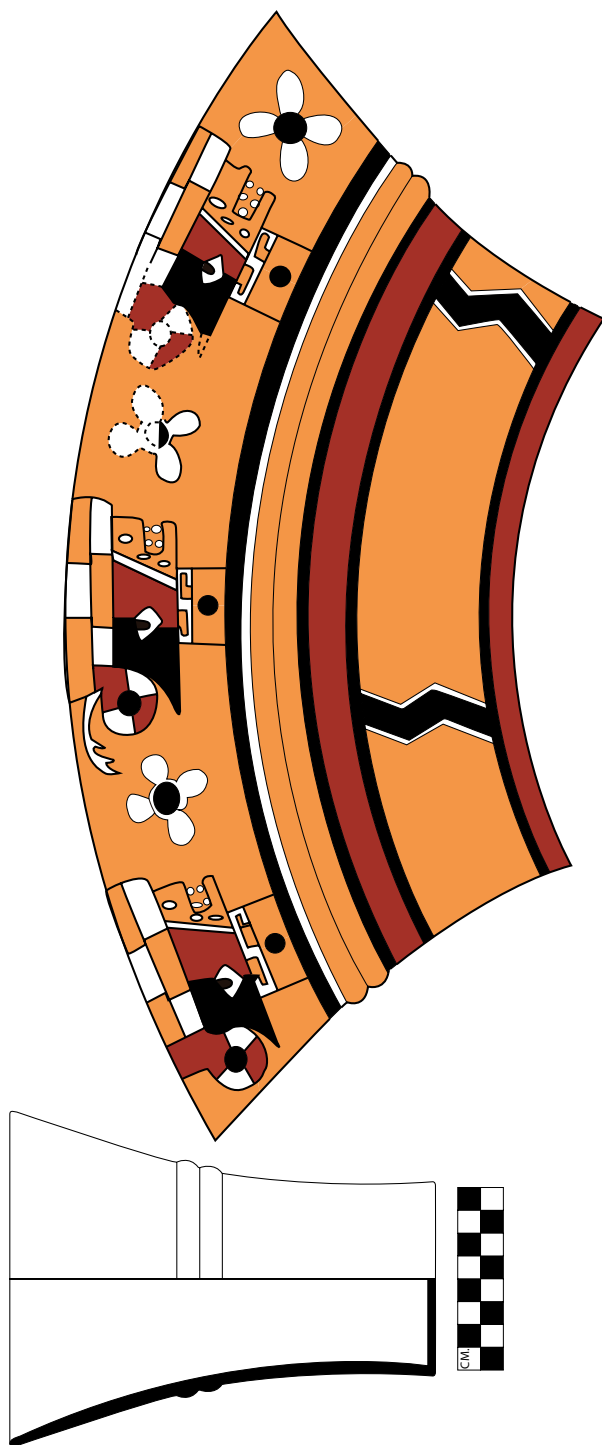


Fig. 49: Despliegue del kero anterior. (Despliegue D.T.).



Fig. 50: Kero Tiwanaku del MEB, alto 14 cm., cód. VA 64581. Fue recolectado por Scott de Tiahuanaco en 1938 (ver Eisele y Strelow 1980: 33). (Foto D.T.).

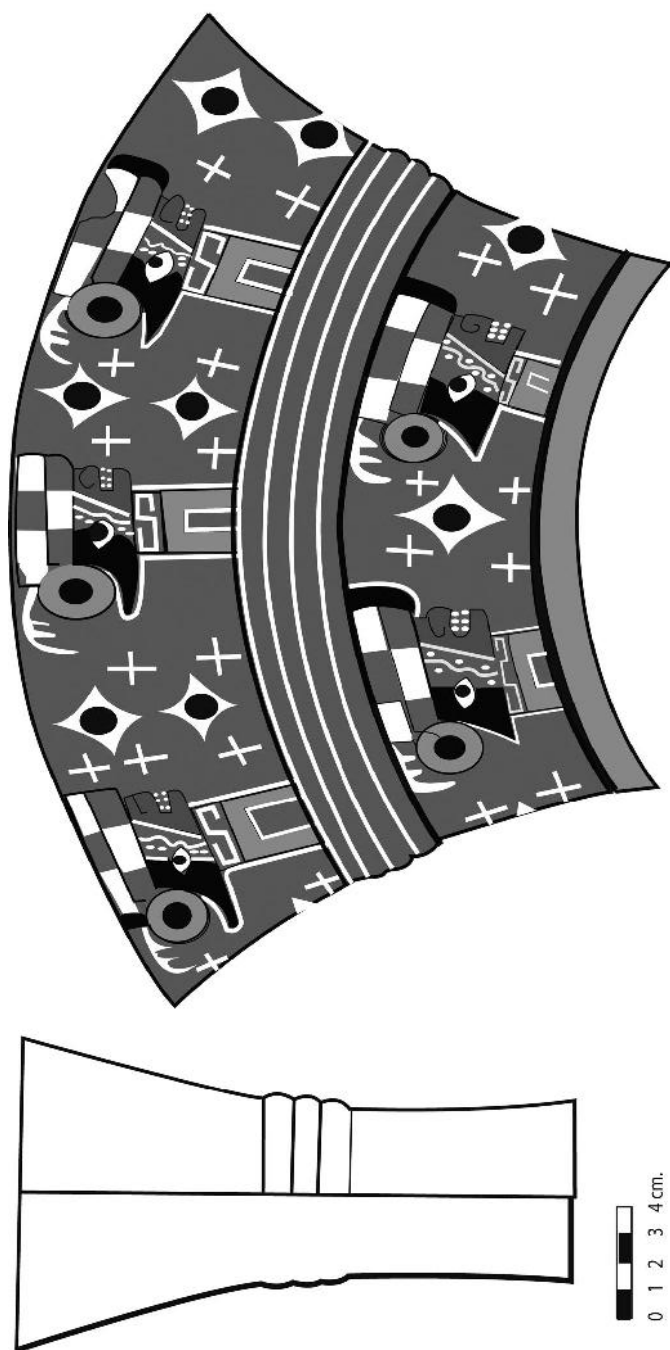


Fig. 51: Despliegue del kero anterior. (Despliegue D.T.).



Fig. 52: Kero Tiwanaku del MUNARQ, alto 18.5 cm., cód. CFD LP 56, 7204. (Foto D.T.).

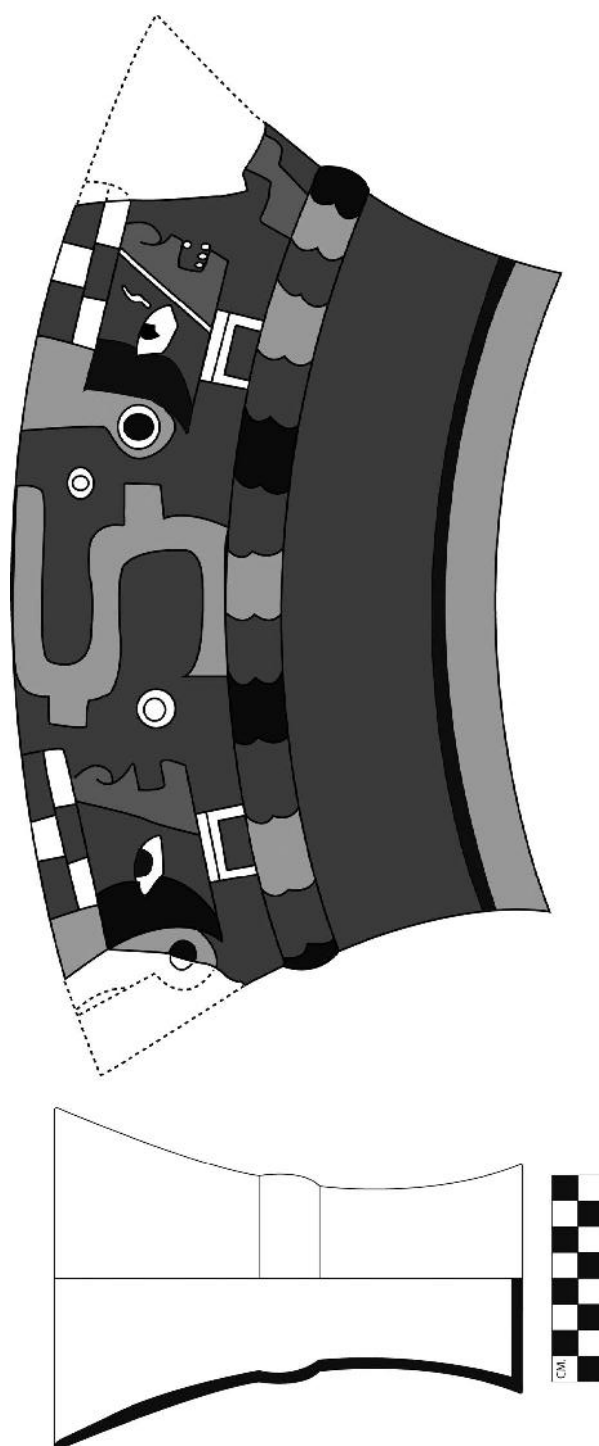


Fig. 53: Despliegue del kero anterior. (D.T.).



Fig. 54: Kero Tiwanaku del MUNARQ, alto 10.9 cm., cód. MNA 972 01004, 6854, 8.29 D, No 28. (Foto D.T.).

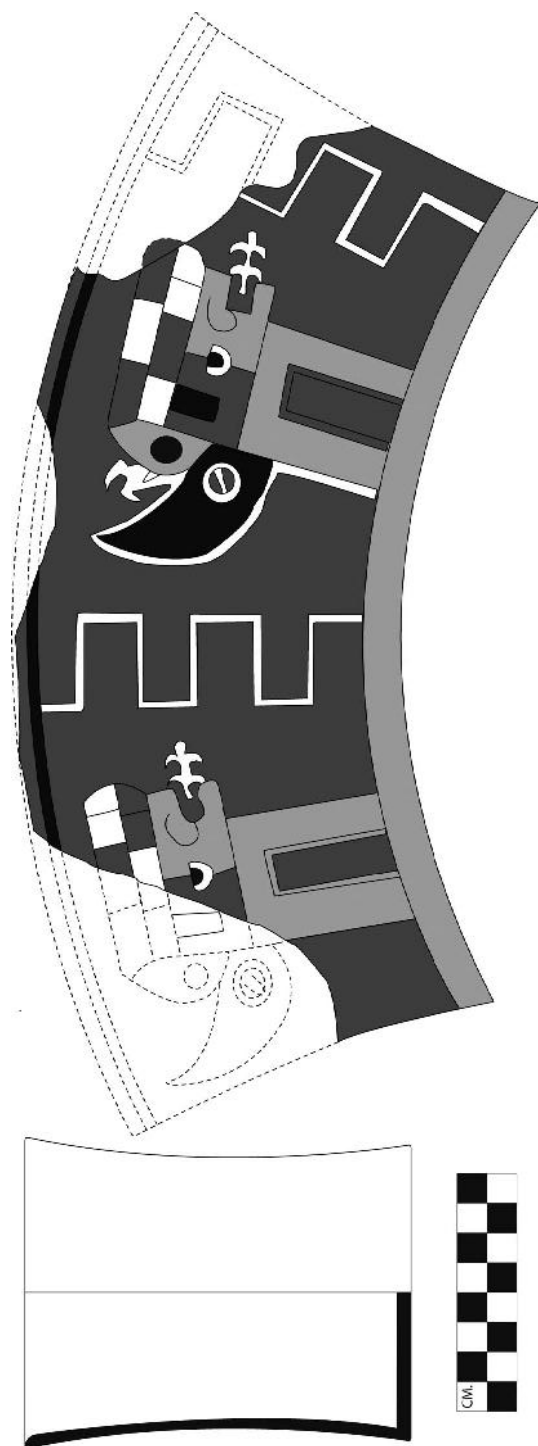


Fig. 55: Despliegue del kero anterior. (Despliegue D.T.).



Fig. 56: Kero Tiwanaku del MMP, alto 18.5 cm., cód. CFB 00346. (Foto D.T.).

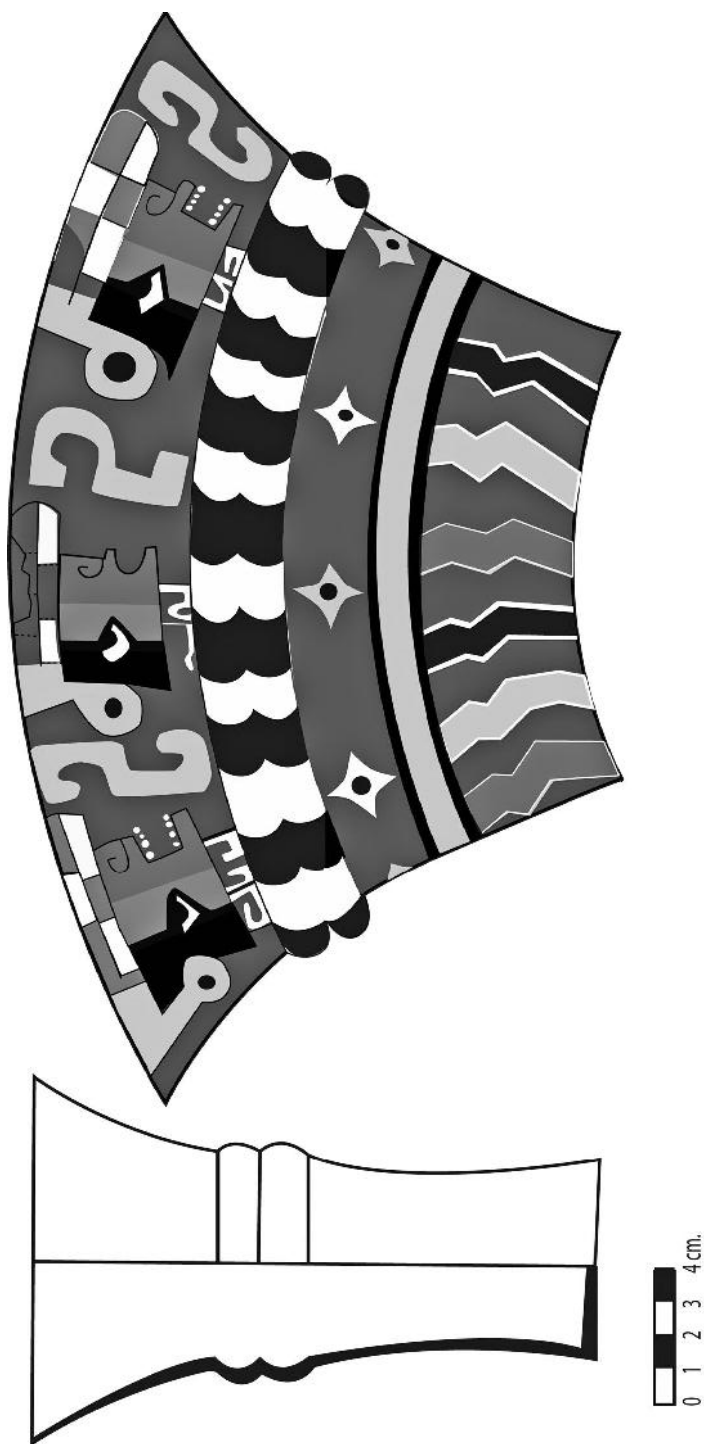
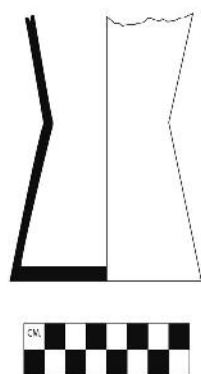


Fig. 57: Despliegue del kero anterior (Despliegue D.T.).



a



b

Fig. 58: a. Fragmento de Kero Tiwanaku, Kheri Kala, cód. TQF10 (2)-949 TWK-MC-001189, alto 10. cm; b. Despliegue de la iconografía del fragmento (fotos y dibujo D.T.).

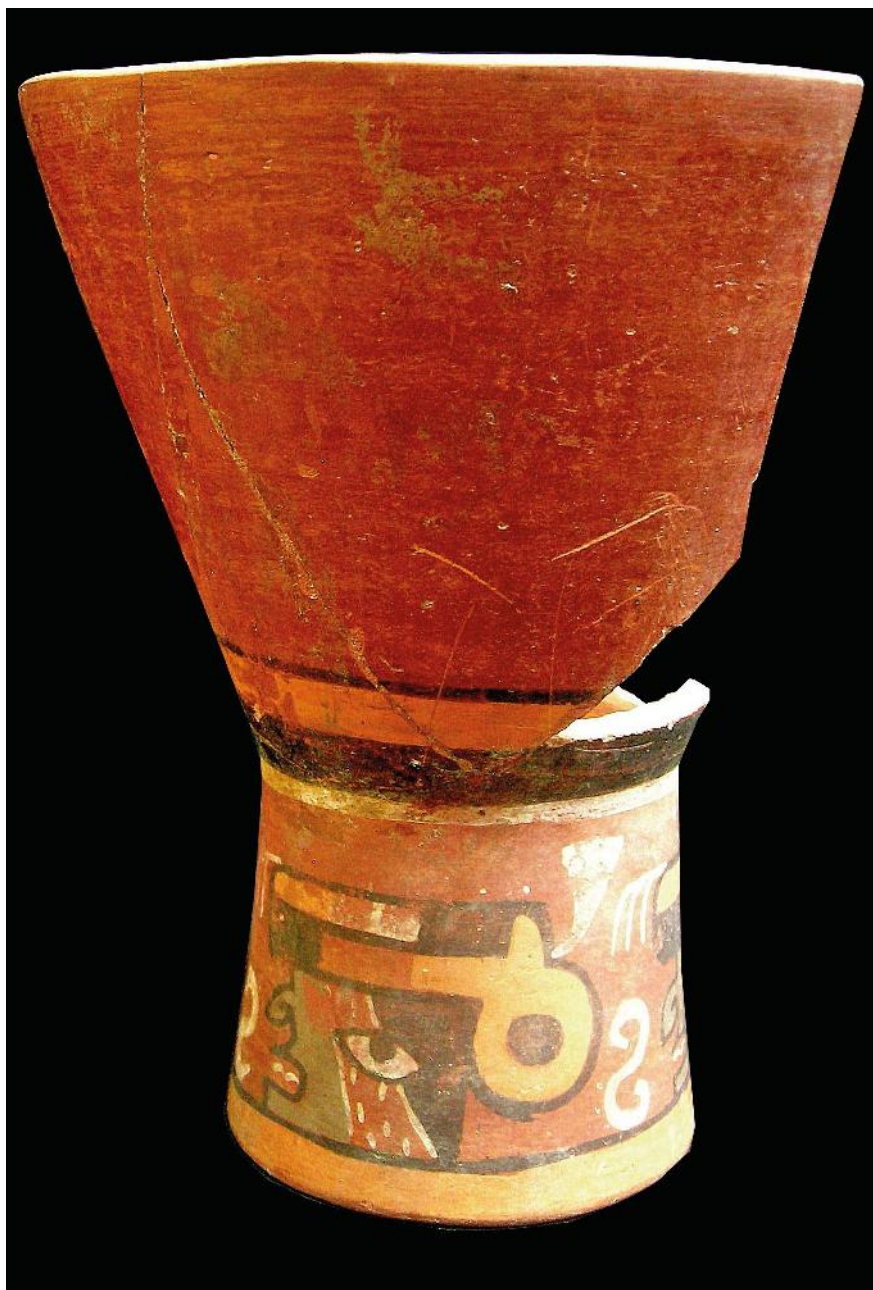


Fig. 59: Kero Tiwanaku del MMP, alto 14.2 cm., cód. CFB 01074 AI 3339. (Foto D.T.).

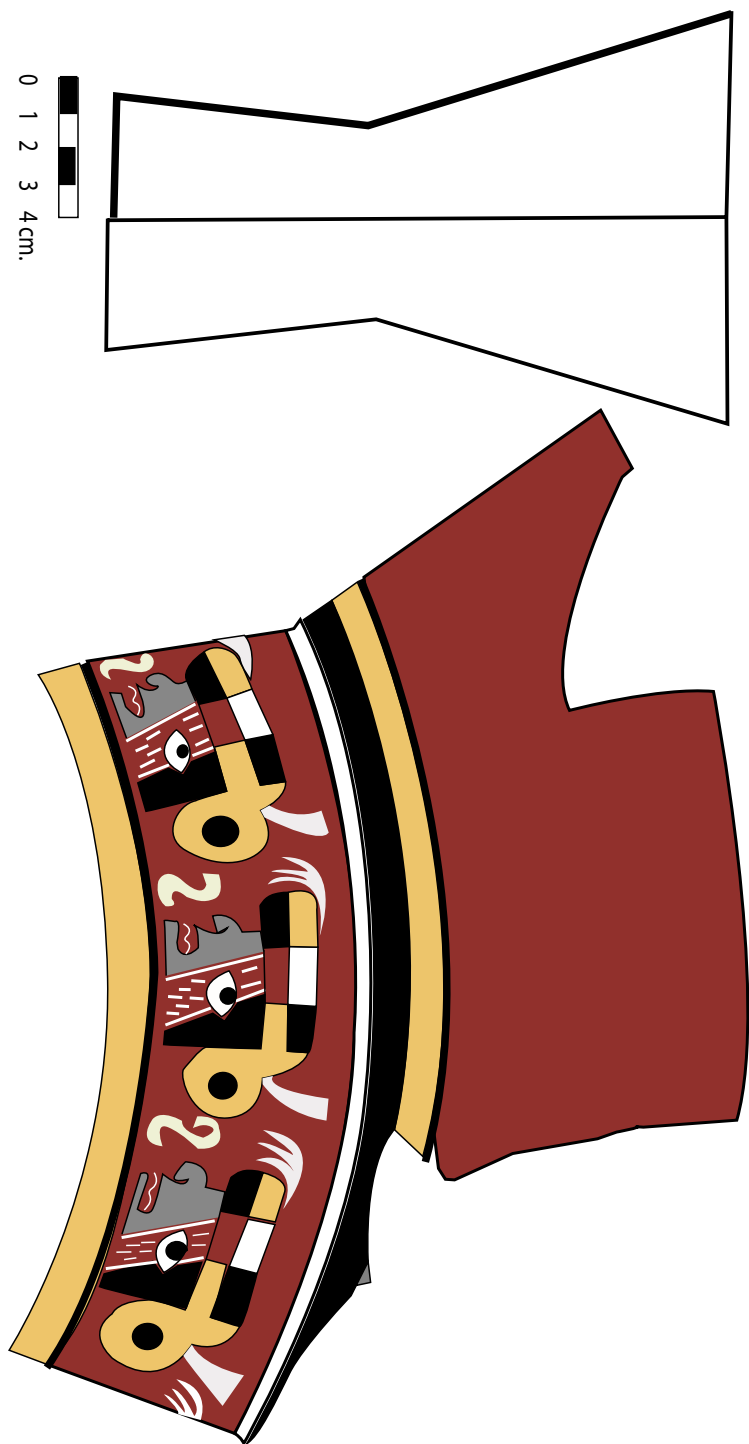
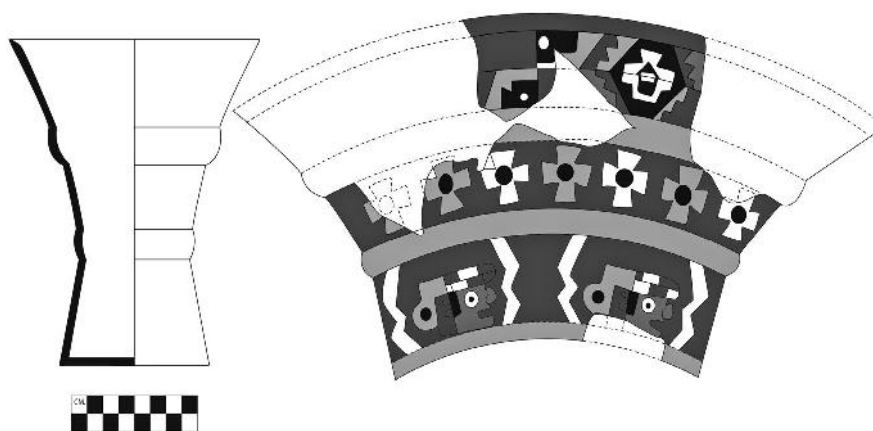


Fig. 60: Despliegue del kero anterior. (Despliegue D.T.).



a



b

Fig. 61: a. Kero Tiwanaku fragmentado, Kheri Kala, cód. TQA6 (2)-409 TWK-MC-001183, alto 17.5 cm; b. Despliegue de la iconografía del fragmento. (Fotos y dibujo D.T.).

Los elementos y objetos del tema Arquero

A partir del conjunto de materiales analizados para poder ejemplificar las diferentes escenas y conjuntos de motivos del tema, centralmente en el estilo Tiwanaku Derivado cochabambino en materiales cerámicos producidos en el altiplano, se puede observar una variabilidad también en los “elementos” de las escenas y conjuntos de motivos, esto es en objetos que se asocian a los motivos del personaje Arquero. Reparar en los mismos nos puede ayudar no solo a identificar y definir los atributos de los motivos del tema, sino incluso a comprenderlo más profundamente, aunque en algunos casos por su sencillez ello solo pueda ser posible como descripciones e interpretaciones muy tentativas.

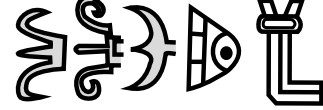
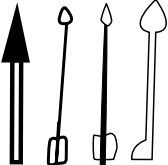
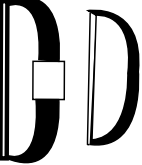
Algunos de los elementos (objetos representados) no son exclusivos del tema, aparecen en otros temas y motivos Tiwanaku que permiten identificarlos por este hecho. Se ha generado una tabla de elementos (Tabla 3) que complementa lo descrito a continuación:

Apéndices de Turbante. Respecto a los apéndices que aparecen en la parte frontal o posterior del turbante, se tienen tres de forma específica:

La “garra” (figs. 62a-d 63f) es denominada así por ser análoga a los brazos precarios de otros personajes de la iconografía Tiwanaku (Posnansky, 1957, Tomo III; Trigo, 2019b). De hecho Posnansky (1957, Tomo III, pp. 27 y 43, Planchas X c y XXX c) interpretaba esta extremidad en personajes alados de cuerpos de franjas y cabezas de felinos, aves u otros, como un brazo o garra (fig. 62 a-d), ya que en algún ejemplo de estos esa precaria “garra” aparece como un brazo muy esquematizado (fig. 62 b).

Este elemento sugeriría, si se trata de una “garra” efectivamente, que el Arquero posee en su turbante extremidades de animales. Korpisaari (comunicación personal diciembre de 2013) me sugería que también podría tratarse de un asta de venado (ver Trigo, 2013), interpretación posible, ya que el Arquero posee la representación de astas de venado en su espalda (Horta et. al., 2020, p.104; Villanueva, 2021, p.40) como se detalla adelante. Sin embargo, es muy posible que se trate más de una garra de ave, ya que los dos siguientes elementos que se describen y están en el turbante son partes de aves.

TABLA 3: ELEMENTOS DEL TEMA ARQUERO

Apéndices del Turbante  Garra de Ave o asta de Venado  Borla y/o cabeza de ave  Pluma  En "S"	
Turbantes y/o Tocados  Ajedrezados  De Círculos  De Franja Horizontal recta y ondulada.  De Franjas Horizontales  De Espacio Vacío	
Adorno de barbilla 	Gargantillas  Rectángulo con "S"  Rectángulo Blanco  Rectángulo con franja
Torsos precarios  Pectoral	
Cinturones 	Fajas 
Muñequeras 	
Cetro Abstracto 	Liui (boleadora) 
Cetro con apéndices 	Sonajero (¿?) 
Cetro con triángulo 	Planta (¿?) 
Apéndice posterior o "Cola" de cinco y cuatro espigas 	
Apéndice posterior o "Cola" de tres espigas 	
Posibles versiones de astas de Taruca o venado 	
Flechas 	Arcos 
Unkus 	
De mangas 	De franjas verticales 

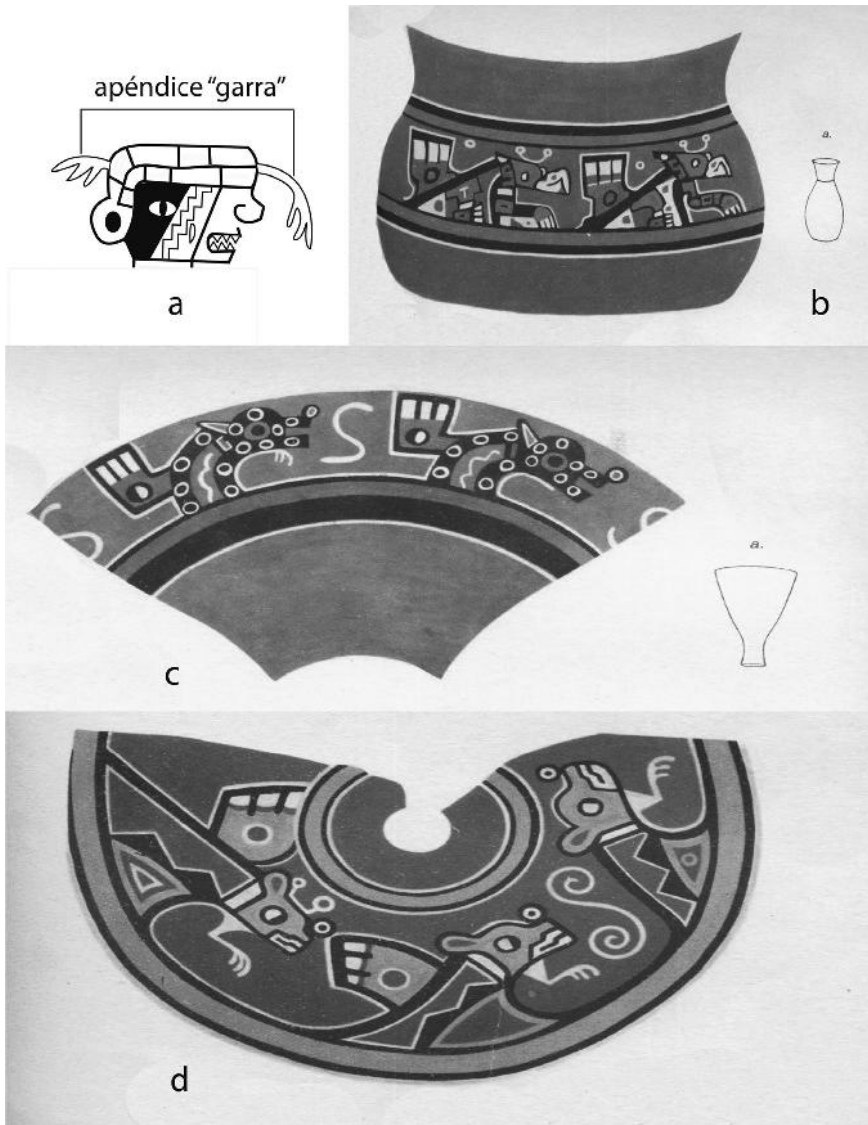


Fig. 62: a. Esquema de aparición del elemento "garra" en el turbante del arquero (D.T.); b. Personaje alado con cuerpo de franja con pies y manos (extraído de Posnansky, 1957, Tomo III, su Plancha XXVIII); c. Ejemplo de garra precaria en lugar de brazo en personaje alado con cuerpo de franja (extraído de Posnansky, 1957, Tomo III, su Plancha LII, challador de Cochabamba); d. Otro ejemplo como el anterior en pieza de Tiwanaku (extraído de Posnansky, 1957, Tomo III, su Plancha XXX).

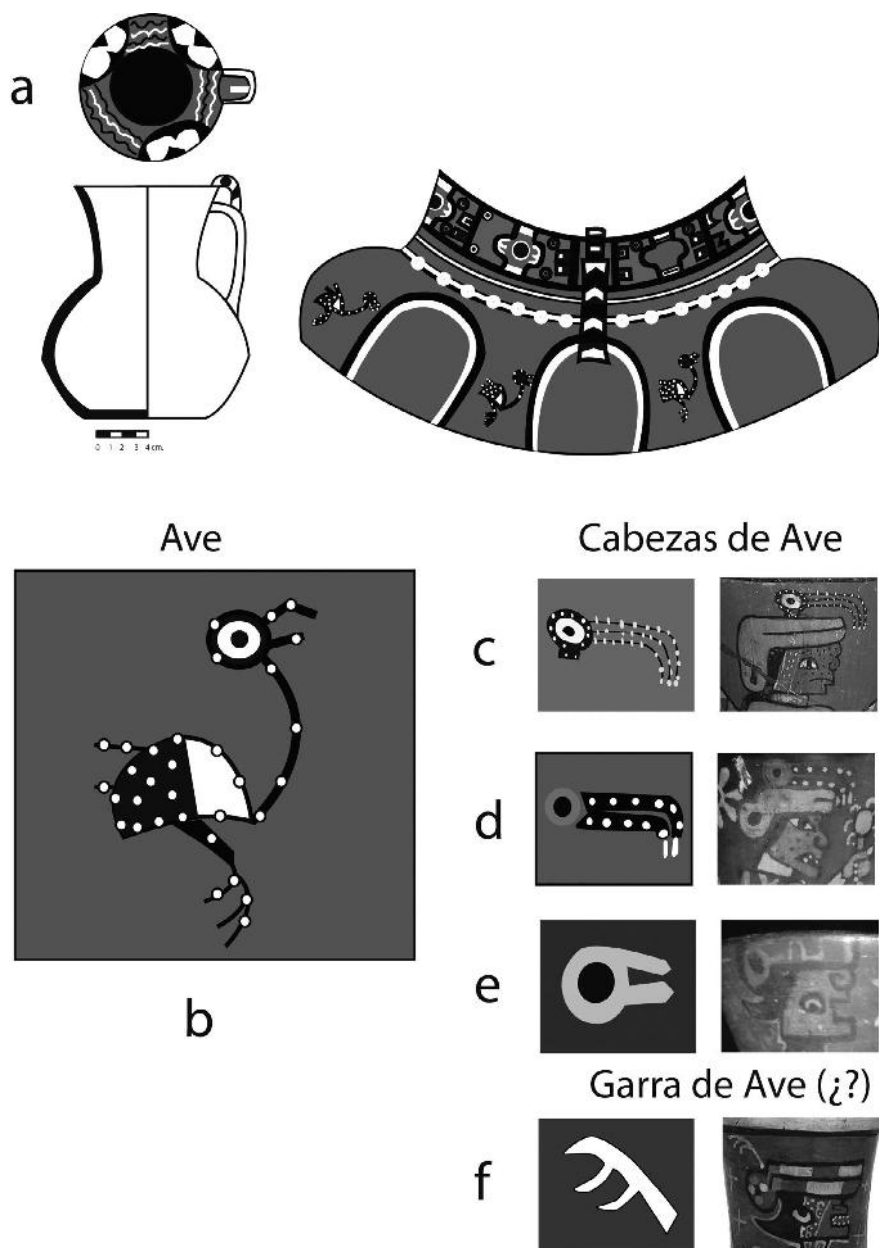


Fig. 63: **a.** Jarra Tiwanaku Derivado cód. 5725 del INIAM-UMSS, **b.** Detalle del ave de la pieza anterior. Ejemplos de cabezas de ave en el turbante del Arquero: **c.** Kero cód. 2664 del MRT, **d.** Kero cód. 6852 del MUNARQ, **e.** Kero cód. Col- f f- 06 del MCM, **f.** Kero cód. 03090101-54 del INIAM-UMSS. (Fotos y dibujos D.T.).

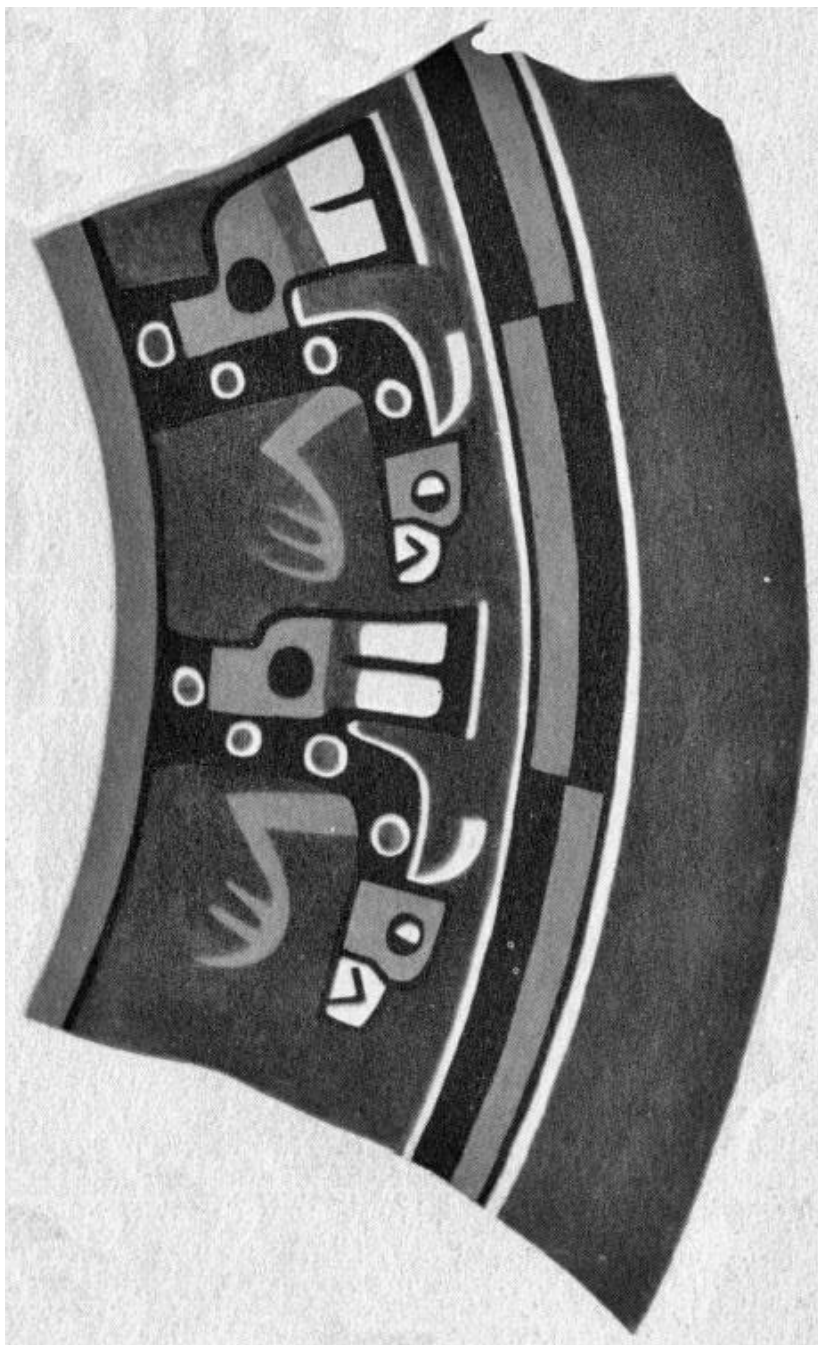


Fig. 64: Quimera ave con garra y "pluma" detrás de su nuca en kero Tiwanaku (extraído de Posnansky, 1957, Tomo III, su Plancha Xc).



Fig. 65: Ejemplo de motivo de cabeza humana realista con adorno de "pluma" detrás de su nuca. Kero Tiwanaku, cód. CFB 00919 zBg 1Bb1 3 del MMP. Altura es de 16 cm. (Foto D.T.).

La “borla y/o cabeza de ave”, este elemento fue interpretado por Mendoza (2004, pp.178-184), como la cabeza de un ave con el pico muy pronunciado.

Aves de la iconografía Tiwanaku que poseen este tipo de cabeza, han sido interpretadas tentativamente como representaciones posibles de flamencos o *Phoenicoparrus andinus* (Alconini, 1995, pp.189–204 su fig. 76; Döllerer, 2013; Korpisaari, 2006; Wallace, 1957, p.56), incluso podrían aludir al Suri o *Rhea pennata* (fig. 63 a y b.). Estando posiblemente las cabezas de estas aves presentes en el turbante del Arquero (fig. 63c-e), lo que se complementaría con la posible presencia de “garras” o extremidades de aves en el mismo.

La “pluma” es un elemento en forma de banda blanca, que aparece no solo en la parte posterior del turbante del Arquero, sino también en las nuca de personajes zoomorfos como aves o felinos (fig.64), u otros personajes humanos realistas Tiwanaku (fig.65). Este denominativo se le ha conferido de forma tentativa, hasta que se tengan mayores estudios del mismo, aunque sería complementario con los elementos antes mencionados que pertenecen a aves.

Mucho menos usual que los anteriores es el apéndice de turbante en forma de “S”, que solo se registra para un caso del altiplano.

Turbantes. Tal como lo refirió Wallace (1957), existe el común denominador del abultamiento circular posterior, y una amplia variabilidad de la parte superior frontal del turbante. Específicamente dos variantes se relacionan casi exclusivamente con el tema del Arquero: turbantes ajedrezados o de división horizontal en dos, a pesar de ello existen en ambos conjuntos variaciones.

Gargantillas. Este elemento esencialmente un rectángulo con “S” echada de relleno, o simplemente un “rectángulo blanco o rectángulo con franja interior”, un solo caso antes estudiado añade el denominado “adorno de barbilla” (Horta, 2016). En el caso de los torsos las gargantillas permiten separar y definir la cabeza de los torsos rectangulares.

Pectoral. Solo un tipo de elemento de forma circular es asimilable como un pectoral, reconocible en el pecho del personaje cuando aparece su cuerpo superior frontal o de perfil y torso, también a la altura del hombro en las escenas donde está sentado de perfil.

Unku o camisa. Las escenas más claras del personaje muestran un "unku de mangas" y también un "unku de franjas verticales", este último unku es representado en las versiones de personajes masculinos de la cerámica escultura Tiwanaku (Villanueva, 2016). Asimismo, aunque no de forma absoluta pero sí generalizada, muchos pueblos actuales del altiplano (aymaras por ejemplo) restringen el uso de unkus de franjas verticales a los hombres, mientras las mujeres utilizan una manta con las franjas dispuestas horizontalmente.

El unku con mangas con un cinturón representado sobre él, podría aludir a una prenda que aparecería representada en varias de las escenas, tanto con mangas largas y cortas. En estas el personaje podría poseer un tipo de "pantaleta" que también puede ser un tipo de pintura corporal (usualmente gris o naranja), por lo que no logra ser definida cabalmente aquí.

Muñequeras. Este elemento es siempre un rectángulo cuyo contenido es variable, desde una "X", triángulos en los extremos, o simplemente un relleno blanco, este último caso es el más usual también en las "tobilleras".

Cinturón. Este elemento es representado como una franja rectangular a la altura de la cintura del personaje, tiene variables como una franja negra, y/o rellena con círculos, franja con relleno de líneas en zig-zag.

Faja. A diferencia del cinturón la faja es una franja cuadrangular, que no solo cubriría la cintura del personaje sino incluso su estómago, presenta variables bastante diversas por su contenido como: líneas onduladas o en zig-zag, conjunto tripartito con círculos y rectángulo, dos franjas de rectángulos rellenos de cuadros.

Apéndice posterior o "Cola". Este elemento parece aludir a un adorno corporal cuyo material puede ser vegetal y/o animal. El mismo aparece

siempre en la espalda del personaje con tres a cinco espigas, Horta et al. (2020, p.104) han observado que en algunos casos se trata de astas de venado, aspecto que permitió a Villanueva (2021, p.40) vincular el tema Arquero con el del Sacrificador Venado como se analiza extensamente en un capítulo adelante. Sin embargo, es importante percibir que las “astas de venado” si bien aparecen como un tipo de apéndice posterior en el tema del Arquero, no lo harían en todos sus ejemplos, ya que el resto de estos apéndices poseen formas distintas (ver Tabla 3).

Arcos y flechas. Este conjunto de elementos es el que caracteriza y es exclusivo del personaje aquí denominado como Arquero, no existiendo otro personaje de los estilos Tiwanaku altiplano o Derivado que porte estas armas. Sin embargo, las representaciones de estos objetos son muy esquemáticas, ya que parecen aludir a arcos medianos o cortos, y las flechas parecen ser en la escena 1 con puntas triangulares de obsidiana (Giesso, 2003) y en los otros casos parecen tratarse de las puntas líticas triangulares pequeñas. Formas que existen entre las armas Tiwanaku, ya que como refiere Giesso (2003) existe una correlación entre las escenas del Arquero y la existencia de arqueros reales en Tiwanaku.

Conjunto de Cetros u otros objetos homólogos. Este resulta ser el conjunto más complicado de identificar, ya que inicialmente sugerí que todos estos objetos podrían ser cetros (Trigo, 2013). Sin embargo, esta observación fue bastante arbitraria, ya que la amplia variabilidad en la forma de este conjunto de elementos, necesariamente sugiere que son varios tipos de objetos representados. De momento es muy dificultoso poder identificar con certeza los objetos a los que aludirían, por lo que su identificación en esta sección es aun tentativa.

Por otra parte, adelantándonos un poco a la sección de interpretación de este trabajo, he supuesto que el Arquero es “caravanero” al asociarse a las caravanas de camélidos con carga y cuerdas. Con base en esta evidencia gráfica, y aparte de sus arcos y flechas, armas defensivas y ofensivas, este personaje podría sujetar objetos relacionados con el gremio de los caravaneros y pastores de camélidos contemporáneos, tales como boleadoras u ondas, sonajeros, etc.

Interpretaciones anteriores han sugerido que el personaje sujeta elementos como plantas, tales como el maíz que sería un importante producto transportado de los valles al altiplano (Sagárnaga, 1987; Sánchez y Sanzetenea, 2003), aunque de ser así dicha planta diferiría de la versión de la mazorca del maíz que si es plasmada en la iconografía del Tiwanaku altiplano. Asimismo, difiere de los objetos sujetos por el Arquero, pero no se descarta la presencia de plantas entre estos objetos.

Otros como Posnansky (1957, Tomo III) han sugerido que se tratan de "Liuis" o boleadoras, armas de cacería y rituales o "espejos". Wallace (1957) sugería que se trataban de bastones o cetros, Uribe (2004) sugería que los objetos con varios apéndices que serían análogos a los cetros.

De esta forma se han generado diversas interpretaciones en torno a los objetos que sujeta el personaje aparte del arco y las flechas. Con base en la evidencia disponible, propongo la siguiente interpretación a los elementos de este conjunto visible en la Tabla 3, aún de forma tentativa:

Cetro Abstracto. Solo un ejemplo en un kero del altiplano (fig.17) presenta este extraordinario elemento, que replica el esquema de los cetros que sujetan personajes divinos del arte abstracto Tiwanaku (Lito escultura y cerámica) como la Deidad con cetros o los acompañantes alados. Este cetro presenta en su remate superior la cabeza de un felino y en el inferior un ícono espigado, además de un corpus de dos rectángulos, es el caso más explícito donde el objeto guarda una estrecha correlación con cetros o bastones concretos.

Cetro con triángulo. Este tipo de cetro se estudia más adelante en la sección de materiales de Cochabamba (fig. 72a y b), también se considera que puede aludir a la cola de una flecha.

Cetro con apéndices. Este es el tipo de cetro (fig.33) que Uribe (2004) remite que es más bien un objeto análogo a los cetros convencionales, que presenta una apariencia de "Flor". En un ejemplo mencionado antes y analizado por Uribe (2004) una deidad con dos cetros y

cuerpo frontal, que alude a la deidad Tiwanaku (fig.34), en una pieza cerámica ejemplifica la analogía de estos objetos con los cetros en las representaciones.

Sonajero. Los ejemplos de estos elementos presentan una parte superior con apéndices de dos a tres franjas onduladas a cada lado, lo que nos recuerda al anterior caso. Empero, los objetos incluyen una parte circular de la que surgen los apéndices, o en la parte inferior a estos apéndices.

Algunos ejemplos de estos círculos en los objetos, parecen contener círculos más pequeños encerrados al interior de las paredes del círculo más amplio, lo que más que una planta (Sagárnaga, 1987) da la impresión de estar reflejando una sonajera. Esta interpretación no sería descabellada, considerando que los pastores y caravaneros de camélidos actuales utilizan sonajeras de lata para poder llamar a sus camélidos, posiblemente antes las mismas fueran de otro material quizás incluso vegetal (cucurbitáceas), objeto que podría ser aludido en el tema del Arquero por relacionarse con el manejo de camélidos domesticados.

El aspecto de sonaja en el tema del Arquero, se resalta en casos de keros con base sonajera donde se lo representa. Además que la asociación del personaje con la serpiente cascabel, cuya sonaja es natural, seguramente se podría vincular con el uso que podrían darle a esta parte de la serpiente de forma cultural los pastores y caravaneros prehispánicos, aunque esta última interpretación es más especulativa.

Liuis o boleadoras. Este elemento sugerido originalmente por Posnansky (1957, TIII) para la escena 1 (fig.4), aparece sujetado también por el personaje estudiado en ejemplos de la escena 6 (fig. 27-30). Se trata de un objeto con una parte central de color negro, con la parte del mango concluyendo en un punto blanco, y emergiendo de forma ondulada seis apéndices (tres a cada lado) que tienen como remates también un punto blanco.

Esta interpretación podría sugerir la oposición de armas/regiones: arcos/valle y amazonia, Liui/altiplano. No sería sorprendente que un

personaje “mediador” entre dos regiones a través de caravanas de camélidos posea atributos de poblaciones humanas de ambas regiones.

Asimismo, esta arma es referida en diferentes fuentes coloniales, en unas como arma utilizadas por los dioses para competir por un dominio (Taylor, 1999), o para la caza de animales salvajes. En este sentido las descripciones de los diccionarios coloniales en torno a este objeto son reveladoras, Bertonio y Holguín⁵ nos narran la estructura del arma Liui y sus usos, también los pastores contemporáneos la utilizan.

Planta (¿?). Se trata de un elemento presente en ejemplos analizados en la sección de Cochabamba del presente texto y de parafernalia (fig. 77 y 140) donde aparece análogamente a los cetros.

Las reglas de representación del tema del Arquero en la cerámica Tiwanaku Derivado del altiplano: primeras inferencias

En esta sección realizaremos una definición inicial de lo que parecen ser las reglas de representación del tema Arquero en la cerámica Tiwanaku Derivado del altiplano, estudiada previamente, interpretaciones del significado del tema se darán en capítulos posteriores.

Las reglas del tema definidas inicialmente (Trigo, 2013 y 2019a; Wallace, 1957) han sido modificadas a medida que se ha tenido mayores ejemplos analizados. Posiblemente estas reglas estaban convenidas entre los grupos de ceramistas que reprodujeron el tema en cerámica, a pesar de que las variaciones en las representaciones del mismo sugieren diferentes grupos de ellos, tanto en los valles de Cochabamba como en Tiwanaku.

Se proponen las siguientes reglas de forma tentativa:

Regla 1. Las escenas centrales del tema (1 y 2), expondrán al personaje Arquero con todos sus atributos (sujetando tanto el conjunto de arcos

⁵ “Liui, Cordel de tres ramales con vnas bolillas al cabo. Yauri liui, para matar paxaros. Cchacca, vel Cala liui, Con que juegan los muchachos. Ttekheta lui: Es de cuero y los extremos de piedra” (Bertonio, 2013/1612, p.195).

“Aylo o, riui. Bolillas assidas de cuerdas para trauar los pies en la guerra, y para caçar fieras, a aues y tirar a trauar pies y alas” (Gonzales de Holguín, 2007/1608, p. 57).

y flechas, como el conjunto de cetros u otros objetos homólogos.). Las escenas y motivos derivados de estas serán más parciales y no expondrán todos los atributos del personaje, pero tendrán los suficientes para identificarlo. Se ha considerado a estas escenas como centrales, pues exponen el cuerpo completo del personaje: con todas las extremidades, es decir los dos brazos y piernas.

Regla 2. Los motivos del personaje Arquero exhibirán ciertos atributos y elementos: el conjunto de arcos y flechas, y el conjunto de cetros u otros objetos homólogos. Dependiendo de su postura anatómica (si es de perfil o frontal) se omitirá en la escena algunos de sus atributos y se resaltarán otros. Por ejemplo en las versiones de perfil del cuerpo superior del personaje se omite uno de sus brazos, y en consecuencia se limita la representación a solo uno de los dos conjuntos de objetos que sujeta la mano de ese brazo, escondiendo el otro brazo y conjunto a la vista (escenas 3 a 6). Asimismo, estas versiones de perfil del cuerpo superior incluirán en la espalda del personaje el apéndice posterior o cola, mismo que no aparece si el cuerpo superior es frontal (escenas 1 y 4 a 6).

Regla 3. Tanto las escenas (1-6) como los conjuntos de motivos que aluden a estas (A-B) tienden a la "parcialización" del motivo completo del personaje Arquero, reduciendo sus atributos dentro de otros motivos (de versiones con todas sus extremidades, a versiones con solo un brazo y pierna, cuerpo superior, torso o solo cabeza); siempre manteniendo las principales y definidas posturas anatómicas del personaje. Las escenas del tema donde el personaje aparece casi o totalmente completo son escasas, existiendo una preferencia en representar versiones parciales de las mismas, que tienen clara alusión a estas por la configuración de motivos, elementos y diseños geométricos. Esta "parcialización" es gradual, existiendo versiones de únicamente el cuerpo superior con ambos brazos (altiplano) o solo uno de ellos (Cochabamba, ver adelante); versiones del "torso" del personaje sin los brazos, y para finalizar los motivos de únicamente su cabeza con cuello o sin él. Todos estos motivos "parciales" parecen ser paralelos o ser utilizados al mismo tiempo que aquellos que muestran de forma más completa al personaje.

Regla 4. El motivo parcial del cuerpo superior del personaje (conjunto de motivos A) respetará las posiciones anatómicas del mismo, aunque

de forma diferenciada (frontal o perfil) y será también diferenciada su asociación a motivos zoomorfos, y formas cerámicas definidas pero diferenciables (tazón y kero) conforme la región en que se lo represente.

En el caso del conjunto de motivos A del altiplano, que aparece únicamente en tazones: El cuerpo superior del personaje, tendrá en su brazo izquierdo un cetro (o sonajero u otro) mientras el derecho sujeta una cuerda que conecta con una caravana de llamas con carga. Asimismo, también los camélidos de este conjunto pueden aparecer en tazones sin la presencia del motivo del personaje humano, posiblemente aludiendo igualmente a este conjunto ya que obedecen a un tipo de “parcialización”. Esta configuración mantiene cierta fidelidad con la escena central 2, donde los camélidos se conectan a los Arqueros con una cuerda que conecta con su codo derecho, la alusión al caravaneo y pastoralismo de camélidos es evidente en estas escenas y motivos.

El conjunto de motivos A de Cochabamba (ver adelante), aparece únicamente en keros y el personaje tendrá el cuerpo superior de perfil con un brazo en ademán de sujetar algo, o sujetando un elemento como “planta”. Los motivos zoomorfos asociados serán cabezas de felino, mientras en los tazones todavía aparecerán camélidos con carga pero no asociados a un motivo humano (Arquero), lo que sugeriría que la relación está implícita y separada.

Regla 5. El torso y la cabeza del personaje (conjunto de motivos B) representados aisladamente, aluden a una “parcialización” del personaje. Las versiones de su cabeza aislada, con cuello y gargantilla, o versiones que además incluyen el torso precario, muestran en este conjunto la tendencia a la parcialización o síntesis en la representación del personaje. Esto no es condicionado por los campos del espacio del soporte (keros, jarras, tazones), sino por una intencionalidad en mostrar al personaje en esta modalidad, y convertirlo en casos específicos en un motivo secundario de otros temas (ver Capítulo 6).

Regla 6. Las escenas y conjuntos de motivos del personaje, además de los diseños geométricos, se representan en recipientes de material cerámico para distribución y consumo de bebida y comida.

Regla 7. Los diseños geométricos que aparecen asociados a escenas y conjuntos de motivos del tema son característicos del Tiwanaku Derivado. Estos son: cruces simples, de malta, estrellas con círculo al medio, franjas en zigzag, escalonados, "S", etc.

Regla 8. El tema iconográfico del Arquero (escenas, conjuntos de motivos, etc.) siempre aparecerá representado dentro del estilo Tiwanaku Derivado Cochabamba, sea producido en el altiplano o los valles de Cochabamba. O en soportes materiales que guardan estrecha correlación de atributos con este estilo cerámico.

Regla 9. El personaje no es de características abstractas como otros personajes del panteón iconográfico Tiwanaku del altiplano (ojos bipartitos, colmillos felinos, etc.), por el contrario es un personaje realista con atributos naturalistas (ojo de pupila circular, nariz enroscada, etc.). Siendo precisamente estas características las que permiten identificarlo y definirlo de forma inicial (Wallace, 1957), aunque no de forma excluyente. Solo un ejemplo analizado de la escena 4 presentara una mezcla de atributos abstractos de los personajes Tiwanaku (cetro con remates de cabeza de felino y cola espigada, y el adorno de barbilla), pero se trata de un caso al parecer aislado. Aunque evidentemente resalta el "intento" de fusionar los atributos realistas del personaje y los abstractos (¿inclusión en el panteón Tiwanaku?).

El Arquero con los atributos de un personaje central pero poco representado: ¿conflictos de poder en los discursos gráficos?

Resulta muy sugerente que la primera postura del Arquero (fig. 4) sea propia de personajes de autoridad y poder en el arte Tiwanaku del altiplano (Ej.: La Deidad con Cetros de La Puerta del Sol), poseyendo incluso asistentes o acompañantes de su mismo tipo, o la existencia de keros con escenas donde el Arquero adquiere atributos de los personajes de autoridad Tiwanaku como cetros abstractos con remates zoomorfos, o el adorno en "I" propio de grupos culturales de la región del Collasuyo.

Sin embargo, se trata siempre de contados y escasos ejemplos, muy poco representados en la urbe y alrededores de Tiwanaku, y que como

veremos adelante son ejemplos que no se repetirán en los valles cochabambinos. Resultando hipotéticamente en una producción del tema Arquero dentro del Tiwanaku Derivado del altiplano, no solo inspirada en algún grado en las composiciones de la urbe Tiwanaku, sino quizás con una asignación intencional de atributos de personajes iconográficos de alta jerarquía del Tiwanaku altiplano a personajes del Tiwanaku Derivado.

Bajo mi interpretación, probablemente la existencia de este tipo de composiciones conflictuaba algunos de los cánones del arte y la religión Tiwanaku, donde personajes sacros como la Deidad con Cetros, sus Acompañantes Alados y los Hombres Felino fueron predominantes.

En ese contexto, la inserción de un personaje que aludiera a otro grupo externo a Tiwanaku, pero con atributos de poder, era seguramente preocupante especialmente si predominaba, y paradójicamente era una representación necesaria en implementos de brindis rituales ,porque expresaban fuertemente aspectos identitarios y jerárquicos de los grupos de Cochabamba ante los Tiwanaku.

Pero no dejaba de ser una representación cuya reproducción no debía ser amplia, y necesariamente controlada y manejada, hasta que modalidades más sintéticas de la misma solo señalaran su presencia pero no sus atributos de poder y autoridad.

En contraposición, en el caso de los valles cochabambinos el Arquero resulta más recurrente y las principales deidades de Tiwanaku (Deidad con Cetros y Acompañantes Alados) casi no tienen ejemplos gráficos, probablemente por razones similares.

En este hipotético escenario, la “parcialización” del tema y motivos del Arquero en versiones más sintéticas tendentes a las cabezas, puede ser intencional e involucrar una reducción de importancia del tema, haciéndolo implícito dentro de la sociedad Tiwanaku en pleno altiplano.

La aparición del Arquero como único personaje en keros del estilo Tiwanaku Derivado, producido en Cochabamba y en la urbe Tiwanaku, sugiere ceremonias de brindis y alianzas que yo interpreto se pudieron

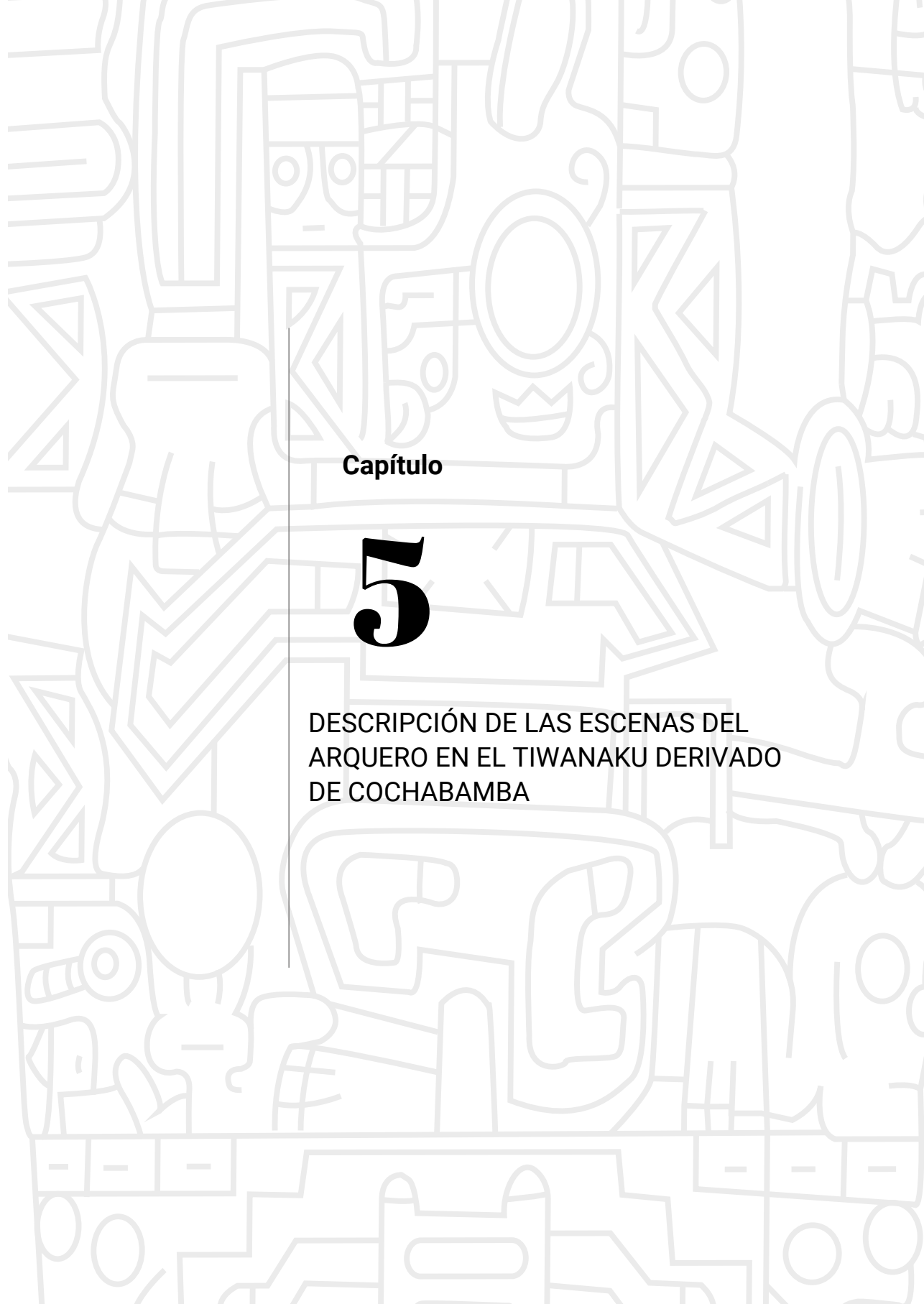
realizar entre grupos del altiplano y Cochabamba. Grupos que parecen mantener fuertes vínculos con ciertos sectores de la urbe Tiwanaku como Ch'iji Jawira (Rivera, C., 1994 y 2003).

Wallace (1957) había señalado acertadamente que este tipo de personajes se plasmaban únicamente en vasijas de cerámica, no hallándose presentes en lito escultura o arquitectura, este comprobado hecho seguramente se focalizaba precisamente en la función primaria de estas vasijas (mayormente keros, challadores y tazones) que es la de contener bebidas (chicha) y alimentos en ritos comensales y de brindis, propios a la tradición de los valles cochabambinos y de Tiwanaku.

Por otra parte, en esta sección consideramos en el conjunto de motivos A la presencia de motivos adicionales como los camélidos y/o cánidos que acompañarían al Arquero, su importancia en torno a la actividad caravanera se explicará en otro capítulo. Pero son los elementos del turbante del personaje que aluden a partes de aves, así como astas de venado en su espalda que resaltan su actividad como cazador.

Desde mi interpretación la actividad de caza no se ve complementada con escenas en las que el Arquero fuera un guerrero, ya que no existen escenas donde combata con algún enemigo humano o sea portador de partes del mismo (cabezas trofeo por ejemplo), únicamente partes mutiladas de animales que constituyen sus presas.

Sin embargo, yo interpreto que es posible que el Arquero aluda simultáneamente en algún grado a un guerrero, sobre todo en cuanto a la actividad caravanera, ya que el comercio y el tránsito por rutas del Horizonte Medio no siempre debieron carecer de peligros. Pudiendo existir casos como los de Pulacayo donde el emisario Tiwanaku sufrió una muerte violenta y fue enterrado en un sitio cercano (Agüero, 2007), y ante la carencia Tiwanaku de caminos con infraestructura que asegure un tránsito sin peligros como el caso Inca (De la Vega, et al., 2017; Williams, 2017)



Capítulo

5

DESCRIPCIÓN DE LAS ESCENAS DEL
ARQUERO EN EL TIWANAKU DERIVADO
DE COCHABAMBA

Todas las representaciones del personaje Arquero en los materiales Tiwanaku Derivado del altiplano, lo restringen a versiones bidimensionales, no habiendo hasta el momento ejemplos tridimensionales ni en cerámica ni en otros materiales con atributos específicos del personaje.

Sin embargo, en el caso de Cochabamba, en estilos locales influenciados tempranamente por Tiwanaku, como lo fue el estilo Sauces Tricolor de los años 200-700 d.C. (Döllerer y Sanzetenea, 2011), y que en Piñami es datado entre los años 600-750 d.C. (Anderson, 2018), se observa algún ejemplo de Huaco Retrato (efigie) con turbante con diseños en “Z” de bordes rectangulares resaltados, diseños propios de este estilo, que asemeja un turbante ajedrezado (fig.66). En este caso la forma de la vasija es claramente una influencia Tiwanaku pero su configuración es local, este turbante parece semejante al del Arquero.

A continuación, se analiza las escenas del tema del Arquero que aparecen en los materiales Tiwanaku Derivado de diferentes valles de Cochabamba. En contraposición al altiplano y sus materiales, en el caso cochabambino no se hallan todas las escenas que aparecen en materiales del altiplano. Empero, a diferencia del altiplano, el material de Cochabamba expone ciertas diferencias de atributos, que resultan importantes a considerar, incluyendo interacciones diferentes con ciertos conjuntos de motivos animales (ver capítulo 6) o el hecho de que dentro del estilo local denominado Omereque existan representaciones con características comunes al tema Arquero (ver Apéndice 1).

Escena No. 1: Arqueros de pie y sentados

No se tiene ejemplos de esta escena en material Tiwanaku Derivado de Cochabamba hasta la fecha, pero sí de las configuraciones de diseños geométricos que la acompañan como se refirió antes.

Escena No. 2: Los Arqueros de pie y frontalmente, con cría de camélido o cánido

Esta escena propiamente dicha no existe en los materiales de los valles cochabambinos, al menos en el estado actual de información y materiales consultables.

Escena No. 3: El Arquero de perfil y de pie con arco y flecha

No se tiene ejemplos de esta escena en material cochabambino hasta la fecha.

Escena No. 4: El Arquero de perfil y de pie con cetro

Se tiene un ejemplo de esta escena, cuyo soporte es un kero proveniente de una tumba de Arani en Cochabamba (fig. 67) datado entre los años 600-1150 d.C. (Trigo, 2013), que si bien posiblemente fue importado del altiplano como sugieren algunas interpretaciones (Bennett, 1936, pp.351-354; Higuera, 1996, pp.41-43), no cabe duda que por sus atributos iconográficos pertenezca al estilo Tiwanaku Derivado.

Si bien se explicó en otra sección la complejidad del origen cochabambino del estilo Tiwanaku Derivado, y que el mismo es reproducido a su vez en Tiwanaku en el altiplano, este caso permite ejemplificar precisamente que Tiwanaku crearía en el altiplano e importaría a Cochabamba materiales del estilo Derivado.

La escena (fig. 67) difiere de los ejemplos vistos en material altiplánico, ya que en los casos analizados solo dos a tres versiones de los personajes antropomorfos aparecen en el campo central de los keros. En este caso los campos superiores e inferiores del kero, reproducen cuatro y dos personajes respectivamente.

Percibiéndose una única oposición simétrica de los atributos de ambos grupos de personajes: en los superiores la parte posterior del tocado, la parte superior del cuerpo y las tobilleras son de color gris, mientras la pintura facial y la parte inferior del cuerpo son de color naranja, en cambio en los personajes inferiores del kero los colores se invierten en las partes referidas.

Este tipo de oposición simétrica de colores en personajes de una misma pieza, más que ser visible en escenas y motivos de piezas de los estilos Tiwanaku del altiplano, es visible en el estilo Omereque del sur este de Cochabamba (Anderson, 2018, p.251 su fig. 8.10a) y en el Tiwanaku Derivado sea de producción altiplánica o cochabambina.

Si bien la mayoría de la escena guarda atributos comunes con sus versiones altiplánicas, existen pequeñas diferencias: 1. En la posición anatómica de los personajes el segundo pie yace hincado a diferencia de otras escenas donde ambos pies están rectos; 2. La anatomía del personaje muestra un rostro en donde la nariz y la boca son indiferenciables y parecen más un hocico zoomorfo (posiblemente una escena de metamorfosis como se explica en el capítulo 6), y muestra tres dedos en manos y pies y no cuatro; 3. Su cinturón o faja es de dos elementos en forma de "U" contrapuestos. Pero también existen atributos como las muñequeras en "X" que guardan mucha relación con las de los personajes de la escena 1, o el cetro con apéndices también visible en los elementos de escenas del altiplano, que aquí esta punteado.



Fig. 66: Huaco Retrato estilo Saucos, Colección Jonas Weldon (2017) del INIAM-UMSS, alto 8 cm., cód. 201. (Foto D.T.).

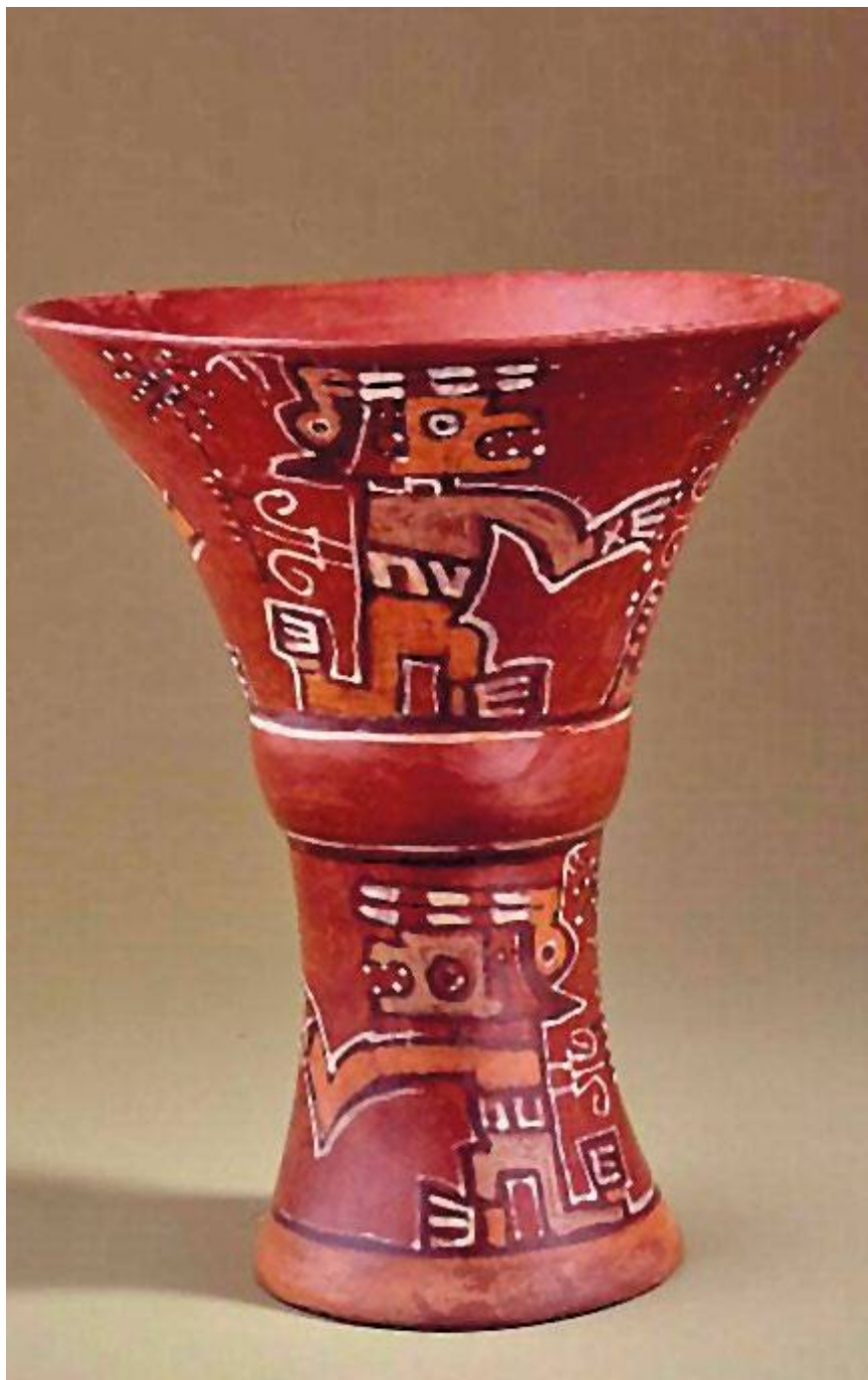


Fig. 67: Kero Tiwanaku proveniente de la Tumba 11E de Arani Cochabamba (Fase 1) registrado por Bennett (1936), alto 21 cm., cód. 41.1/3828 del AMNH (Foto cortesía de S. Chávez, 2013).

Escena No. 5: El Arquero de perfil, sentado con arco y flechas

El ejemplo de esta escena fue incluido en el análisis del material del altiplano (fig. 21), por lo que no entrare en detalles al respecto, y sí analizare más adelante su contexto en Piñami. Complementariamente se puede referir que inicialmente considere que era material Tiwanaku Importado a Cochabamba (Trigo, 2013, 2019a). Sin embargo, considerando que recientemente he podido observar en el INIAM-UMSS materiales de similares características pero del estilo Tiwanaku Derivado, he reconsiderado la asociación de este ejemplar a este estilo ya fuera importado del altiplano o producido en Cochabamba.

Anderson (2018: su fig. 8.23) analizaba fragmentos provenientes de Piñami que poseían o motivos o escenas del tema del Arquero, de los cuales era visible la cabeza del personaje, y los databa para el Tiwanaku Derivado cuya aparición se da en la fase Illatako (años 650-750 d.C.) y continúa en la fase Piñami Temprano (años 750-950 d.C.) y se vuelve predominante en la fase Piñami Tardío (años 950-1100 d.C.).

Lastimosamente los materiales y contextos del ETC-88 (Céspedes, 2000), provenientes de Piñami, de donde proviene el ejemplar referido (fig. 21) carecen de datamientos precisos. Empero, conforme se puede interpretar los registros de Céspedes (ver adelante) podríamos ubicar la pieza que contiene esta escena en términos generales entre los años 750 d.C.-950/1000 d.C.

Escena No. 6: El Arquero de perfil, sentado con cetro

Esta es la escena más representada dentro de las versiones del Tiwanaku Derivado del Valle Central (Piñami en Quillacollo) y del Valle de Pocona (Jarka Pata), ambos en Cochabamba. Sin que ello implique una abundancia de materiales con esta escena, a diferencia del material del altiplano. Las escenas que se analizan a continuación, son datadas en el caso de los materiales completos entre los años 600/650-1100/1150 d.C. (Trigo, 2013, 2019a; Muñoz y Céspedes, 1989), y para los fragmentos cerámicos en el Piñami Tardío de los años 950-1100 d.C. (Anderson, comunicación personal diciembre de 2013).

Como cabría esperarse esta escena presentara en el material cochabambino ciertas diferencias en relación a los ejemplos del altiplano, pero también atributos comunes reconocibles.

Uno de los ejemplos (fig.68 y 69) que se trata de un kero proveniente de Siripita Moko, poseía un gráfico previo realizado por Diez de Medina (fig. 3c y d), lastimosamente el gráfico en cuestión, o bien posee atributos aumentados u omite otros que son visibles en la pieza original, tales como el apéndice cola o el diseño "S" que sujeta el personaje en el dibujo de Diez de Medina. Mismos que en los personajes del kero original no están presentes (se ha considerado la posibilidad de pintura fugante en las secciones respectivas, aunque tampoco se evidencia improntas o diferencia de patina en las mismas, lo que sugiere que dichos elementos no parecen haber estado presentes en los personajes).

Asimismo, dicho kero presenta tres versiones del personaje Arquero (fig.69) en además de sujetar algún objeto. Estos personajes presentan en su turbante ajedrezado un nuevo tipo de apéndice borla con un círculo que emerge de la parte posterior del mismo que podría tratarse de la cabeza del ave. Además, un círculo simple a la altura de la barbilla de dos de ellos podría sugerir la representación una "tembetá".

Los personajes tienen a su vez un círculo que podría ser el pectoral pero a la altura del estómago o cadera del personaje, así como una franja interna dentro de los brazos. El color naranja del turbante y de casi todo el cuerpo de los personajes podría sugerir algún tipo de vestimenta; la escena presenta diseños escalonados con un espacio triangular.



Fig. 68: Kero Tiwanaku Derivado de Cochabamba, del MUNARQ, alto 18 cm., cód. 122 CFDLAP, VC 1313, 3184, 7045 (Foto D.T.). La base presenta el detalle: "De Siripita Mokko. Envío del Gral. Carlos Blanco Galindo", aludiendo que la pieza provendría de Cochabamba, concretamente del montículo con el referido nombre.

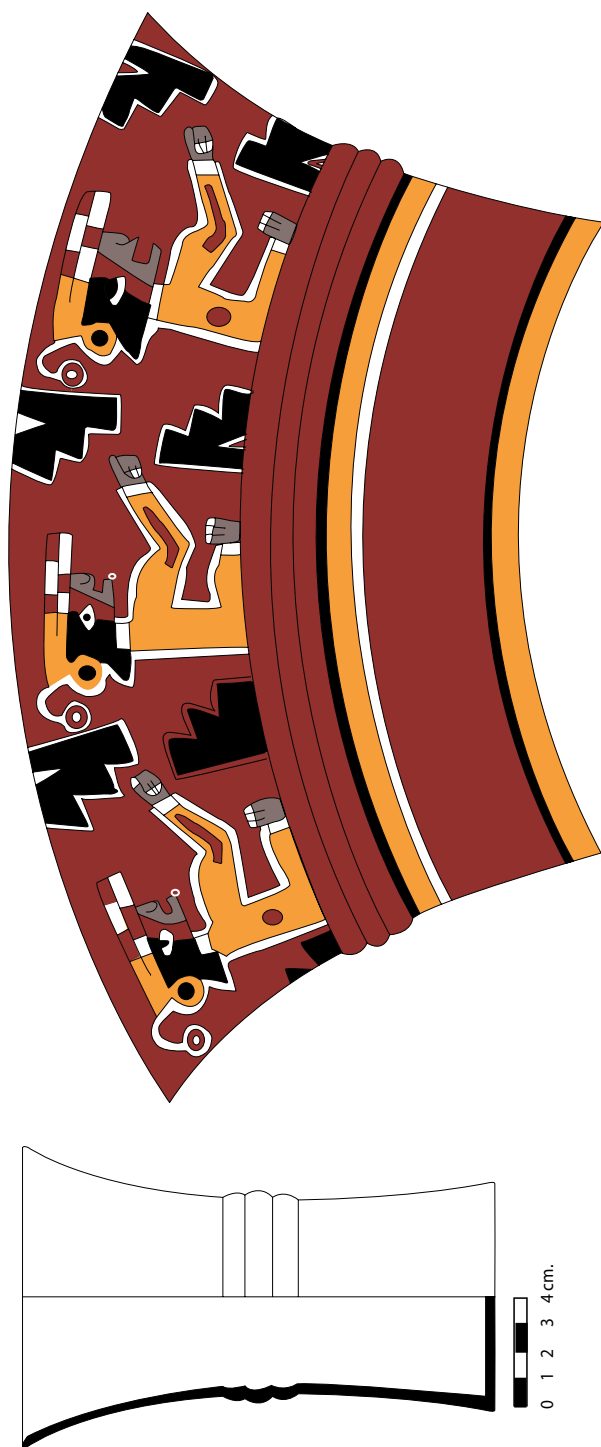


Fig. 69: Despliegue del Kero anterior (Despliegue D.T.).



Fig. 70 a: Kero Tiwanaku Derivado proveniente de Jarka Pata (Valle de Pocona en Cochabamba), del INIAM-UMSS, alto 17.4 cm., de la ofrenda Cód. Rasgo R-2 Tumba E-1 (Foto D.T.).

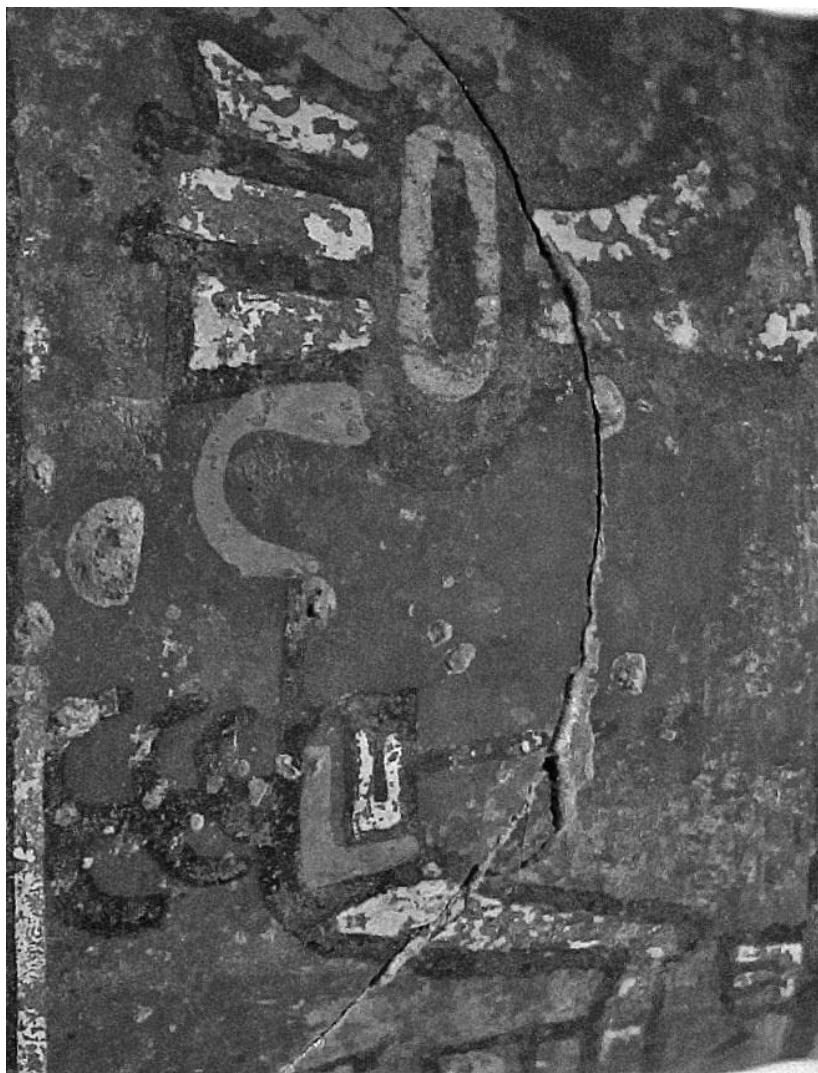


Fig. 70 b: Detalle del kero anterior en la sección que conecta entre mano y el apéndice posterior de uno y otro de los dos personajes. (Foto D. T.).

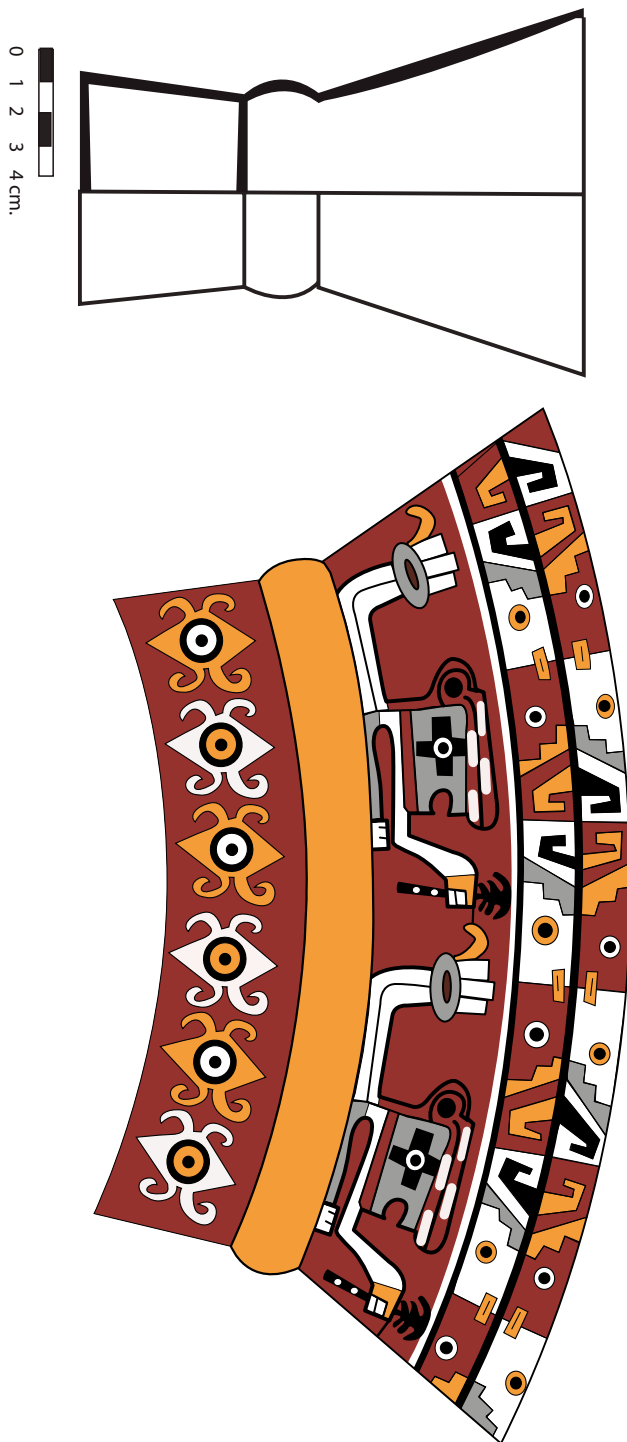


Fig. 71: Despliegue del Kero anterior (dibujo D.T.).

El otro ejemplo es un kero sonajero (figs.70a y b) proveniente de Jarka Pata en Pocona (Céspedes, 2001; Muñoz y Céspedes, 1989; Sánchez y Sanzetenea, 2003), y que se trata de un ejemplo de pieza del estilo Tiwanaku Derivado de manufactura local. Es sonajero pues a partir de la sección media de la vasija, se ha sellado esta con algún contenido (piedras, semillas u otros) que suenan al mover la misma, ejemplos similares de keros sonajeros Tiwanaku Derivado producido en el altiplano y que incluyen el Arquero como iconografía se analizan en el Capítulo 6.

La composición de la escena de este kero es muy particular, los dos personajes reproducidos (figs.71) tienen algunas características como las versiones del altiplano, pero se diferencian de esta en los siguientes aspectos: Anatómicamente presentan una boca simple y la ausencia de la nariz, así como una mano y pies de tres dedos, una asimetría en donde la cabeza es más prominente que un delgado y casi esquemático cuerpo; la pintura facial de los mismos es una cruz negra dispuesta sobre el ojo, el rostro es gris.

La indumentaria de los personajes omite muñequeras y tobilleras, y muestra un torso de color blanco y una pantaleta gris. Portando cada personaje un objeto con remate superior de seis apéndices que hemos asimilado como “Liui”, en cuyo remate inferior un punteado blanco sugiere una similitud de otras versiones del cetro con apéndices superiores (Sánchez y Sanzetenea, 2003 sugieren que es un maíz).

El apéndice posterior o cola, lejos de ser similar a las versiones más populares de este elemento, presenta un grado de abstracción muy notorio: primeramente dos franjas del mismo emergen de la espalda del personaje en una curvatura en “L” terminando en un remate superior de un ovalo y una triple espiga. Existiendo algún tipo de relación entre la mano de cada personaje y sus apéndices posteriores, ya que la mano que sujeta el Liui parece apuntar y conectar con un dedo índice al apéndice posterior del siguiente personaje (fig.70b). De hecho, el tipo de remate de este apéndice si podría ser análogo a versiones iconográficas de plantas en el arte Tiwanaku, y no así por ejemplo a las de astas de venados u otros.

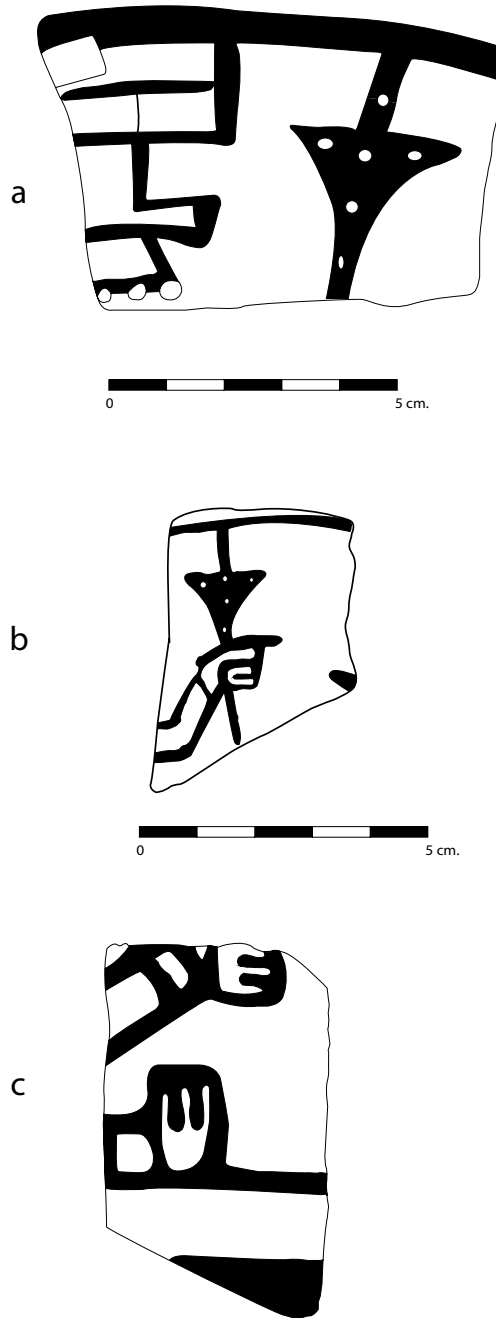


Fig. 72: Fragmentos cerámicos de keros provenientes de las excavaciones en Piñami realizadas por K. Anderson entre 2002-2005: **a.** Fragmento de borde (Piñami Sector C, Locus 1036, capa); **b.** Fragmento de borde; **c.** Fragmento de parte media e inferior de un kero (medidas no especificadas). Dibujos del autor en base a fotos de Anderson cedidas en 2013 para respaldo de Trigo (2013). (Dibujos D.T.).

Los diseños geométricos son complejos: la parte superior está conformada con volutas y escalonados que conjuncionan en tres rostros frontales con ojos y bocas, y que con una simetría parecida al reflejo se reproducen en la parte inferior de los mismos (ver Sánchez y Sanzetenea, 2003). La parte inferior del kero presenta seis diseños circulares dentro de rombos con cuatro apéndices en voluta cada uno.

Finalmente, aunque ya no se han ubicado ejemplos completos de piezas con esta escena, se tienen fragmentos de keros (fig. 72a-c), provenientes de fogones y otros rasgos del montículo de Piñami, rescatados por K. Anderson y considerados para mi primer estudio (Trigo, 2013). Estos parecen mostrarnos indicios del personaje sentado de perfil (fig. 72c), y dos fragmentos (figs. 72a y b) expondrían secciones del turbante ajedrezado y parte del rostro del personaje, asociados a un único brazo de tres dedos que sujeta un cetro con triangulo en el remate superior y que presenta un punteado negro. Este elemento aparte de ser nuevo, no ha sido aún explicado, aunque personajes del estilo Tiwanaku Derivado manufacturado en Cochabamba que implican el Arquero en metamorfosis a un tipo de Sacrificador, portaran el mismo (ver Capítulo 6).

Conjunto de Motivos A: El motivo del cuerpo superior del personaje (de perfil, y asociado al motivo de la cabeza de felino)

Con base en la evidencia disponible, este conjunto de motivos parece haber sufrido modificaciones locales, conservando a pesar de ellos ciertos patrones que lo definen y son identificables. Entre las variaciones más importantes esta que el conjunto de motivos ya no será representado en los tazones, sino exclusivamente en los keros.

Es importante considerar que el motivo del camélido con carga en la espalda y sogá en el cuello, no se relacionará directamente con este conjunto ni con un personaje antropomorfo como conductor, aunque al igual que en el altiplano estos camélidos aparecerán interconectados en tazones. De hecho hay una relativa abundancia de tazones Tiwanaku Derivado de Cochabamba con estos motivos que provienen de diferentes colecciones y regiones de Cochabamba (Trigo, 2013), algunos de estos ejemplos provienen de Arani y Jarka Pata (fig. 73, 74 y 75).



Fig. 73: Tazón Tiwanaku Derivado de Cochabamba, posiblemente proveniente de Arani, Colección de Marvin Cullum, Cód. A1951.38 del MNCD, alto 7 cm. (Foto cortesía del MNCD).

La más importante característica de este conjunto será que el personaje antropomorfo (el Arquero), si bien aparecerá representado únicamente por la parte superior de su cuerpo, este ya no será frontal sino de perfil y con un brazo únicamente. Acompañado de nuevos motivos zoomorfos que no incluyen al camélido, además de diseños geométricos específicos, sus ejemplos son datados para el 600-1150 d.C. (Trigo, 2013 y 2019a).

En un caso plasmado en un kero extremadamente dañado y con salinización (fig. 76 y 77), se tiene tres personajes solo representados por el cuerpo superior, con características propias de los motivos del Arquero y con su indumentaria donde los personajes tienen la faja (en ese caso de dos cuadros), con la única diferencia que el objeto que sujetan no parece ser un cetro sino un tipo probable de “planta”.

Otro ejemplo más afortunado es un kero fragmentado de Omereque (fig. 78 y 79), que expone dos personajes con atributos del Arquero (turbante ajedrezado, etc.) representados igualmente por solo el cuerpo superior, donde aparentemente están en ademán de sujetar algo, ya que no hay indicios del elemento que sujetan. A diferencia del anterior ejemplo, en este los motivos omiten el cinturón y/o faja, representado solo el torso y brazo del Arquero.

La disposición de los diseños geométricos y motivos zoomorfos del kero de Omereque es diferente, observándose en la parte superior del kero indicios de un motivo con líneas escalonadas y un tipo de círculo dentro de una franja negra. Además los anillos del kero parecen tener un tipo de ajedrezado de franjas negras y rojas intercaladas.

Este patrón se observa en un kero proveniente de Anzaldo (fig. 80 y 81), donde los motivos superiores se hallan completos, y se correlacionan con los del kero Omereque. En el ejemplar de Anzaldo estos exponen cabezas de felinos con un cuello con gargantilla y un cuerpo geométrico que tiene en su parte posterior un círculo, los anillos de este kero presentan el mismo ajedrezado que el kero Omereque.

La parte media de este kero (fig. 80 y 81) posee representaciones de dos cabezas del Arquero con el turbante característico de los

personajes de la escena 2, con gargantillas, intercalados con dos diseños escalonados.

Otro ejemplo similar se halla plasmado en un vaso-embudo o challador (fig. 82 y 83) de evidente estilo Tiwanaku Derivado, muestra una disposición de motivos y diseños como los keros de Omereque y Anzaldo. De hecho los challadores son una forma adoptada en el altiplano de orígenes cochabambinos (ver Janusek, 2003a),

Es evidente una “parcialización” de los motivos del personaje Arquero en conjuntos de cuerpo superior y cabezas aisladas dispuestos en asociación inmediata a motivos de cabezas de felinos y diseños de formas muy específicas, quizás convencionalizadas.



Fig. 74: Tazón Tiwanaku Derivado de Cochabamba, proveniente de Jarka Pata (Valle de Pocona en Cochabamba), del INIAM-UMSS, Cód. CR 15/ 89-15 R-2 N-2 O-1, alto 7.6 cm. proveniente de la misma tumba que el kero sonajero. (Foto D.T.).



Fig. 75: Despliegue de la iconografía de camélidos con carga y cuerda del tazón anterior. (Despliegue D. T.).



Fig. 76: Kero Tiwanaku Derivado de Cochabamba, del GAMC, alto 16 cm., cód. AC-0976. (Foto D.T.).

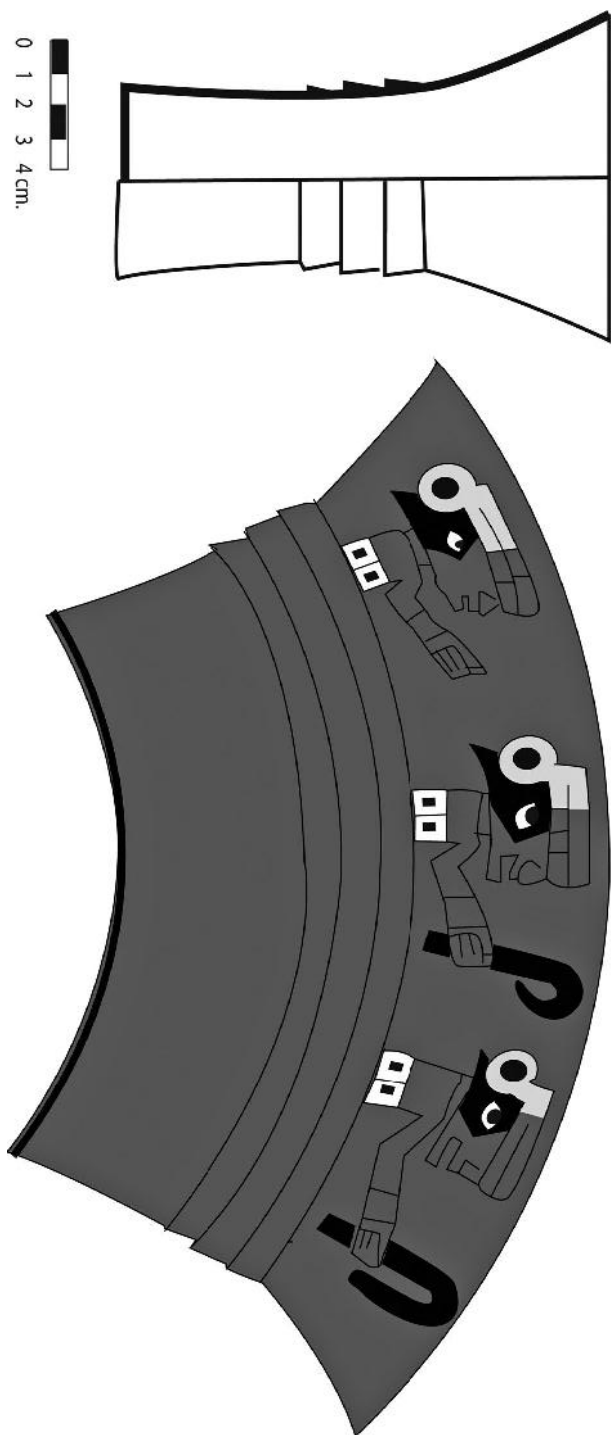


Fig. 77: Despliegue del Kero anterior. (Dibujo D.T.).



Fig. 78: Kero Tiwanaku Derivado de Cochabamba, de la excursión de Ibarra Grasso a Omereque (1953), cód. 1072-Omereque, del INIAM-UMSS, alto 20 cm. (Foto D.T.).

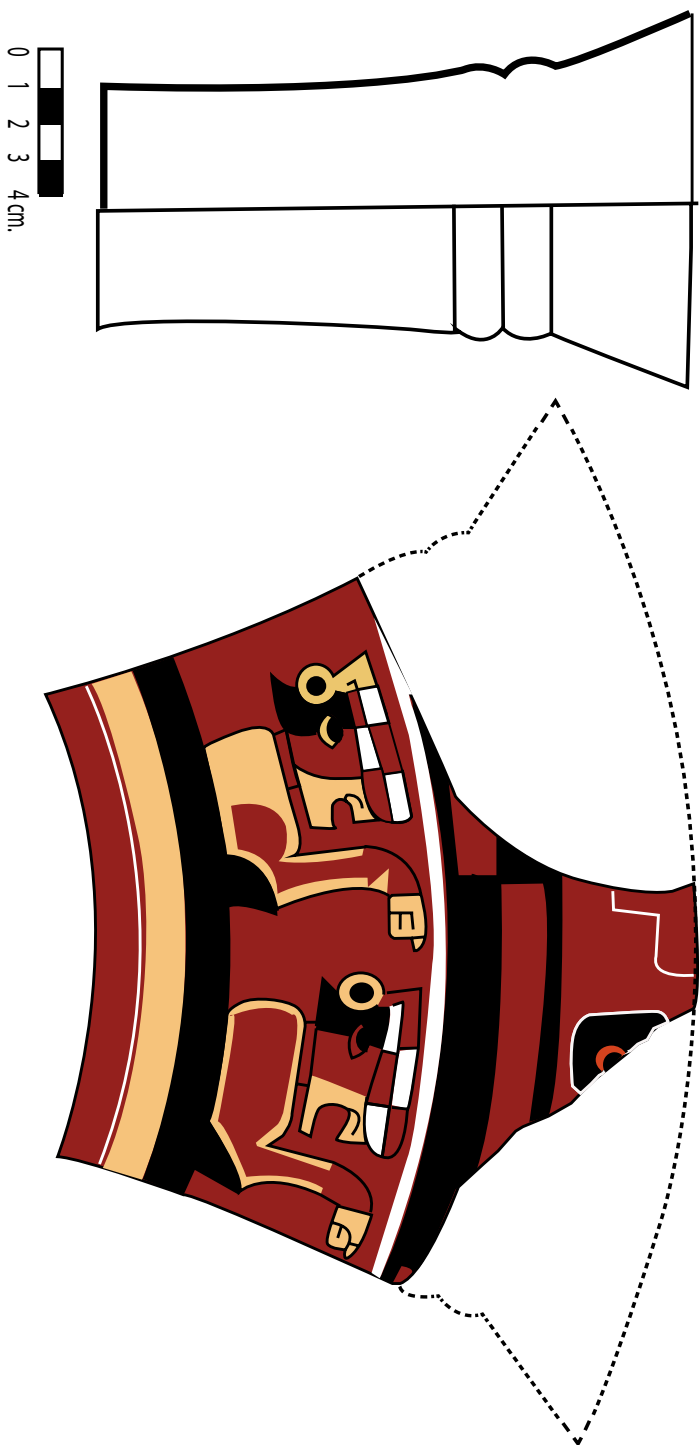


Fig. 79: Despliegue de la iconografía del kero anterior. (Despliegue D.T.).



Fig. 80: Kero Tiwanaku Derivado de Anzaldo Cochabamba, cód. 8692, del INIAM-UMSS, alto 20.5 cm. (Foto D.T.).

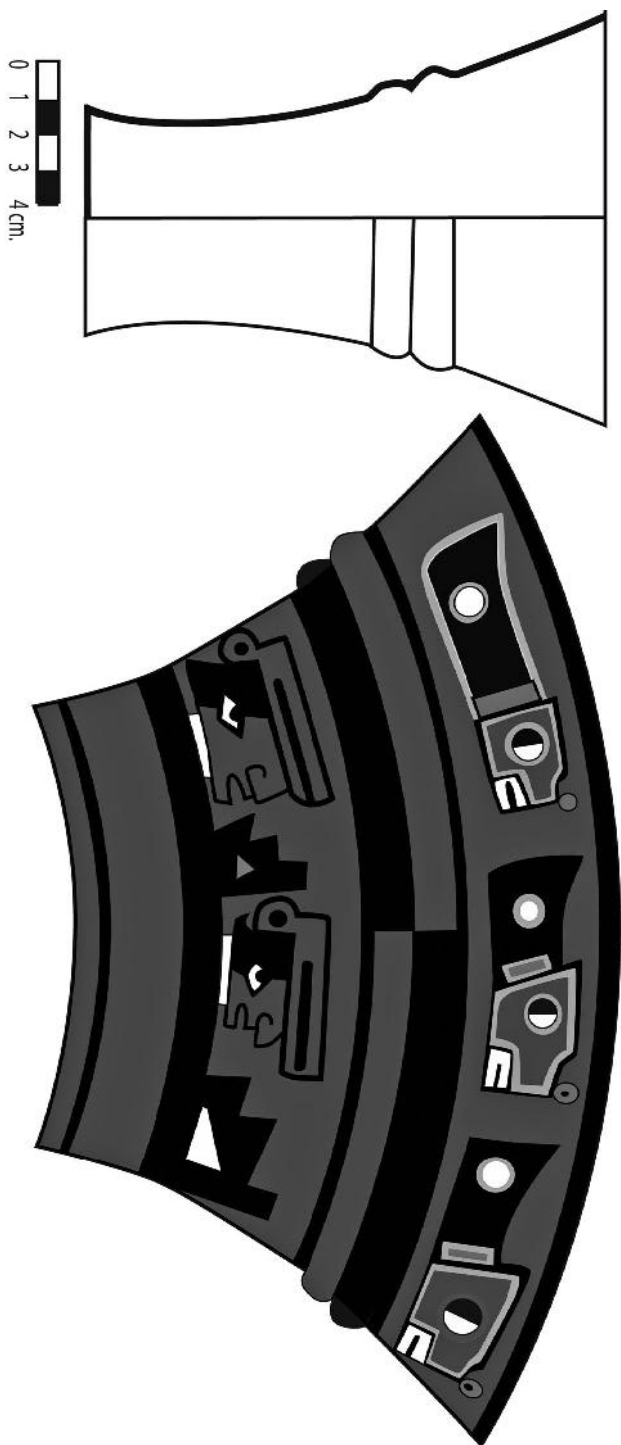


Fig. 81: Despliegue del kero anterior. (Dibujo D.T.).



Fig. 82: Kero Tiwanaku Derivado de alguna región de Bolivia (posiblemente Cochabamba), colectado por Scott en 1938, cód. VA 64442, del MEB, alto 19.3 cm. (Foto D.T.).

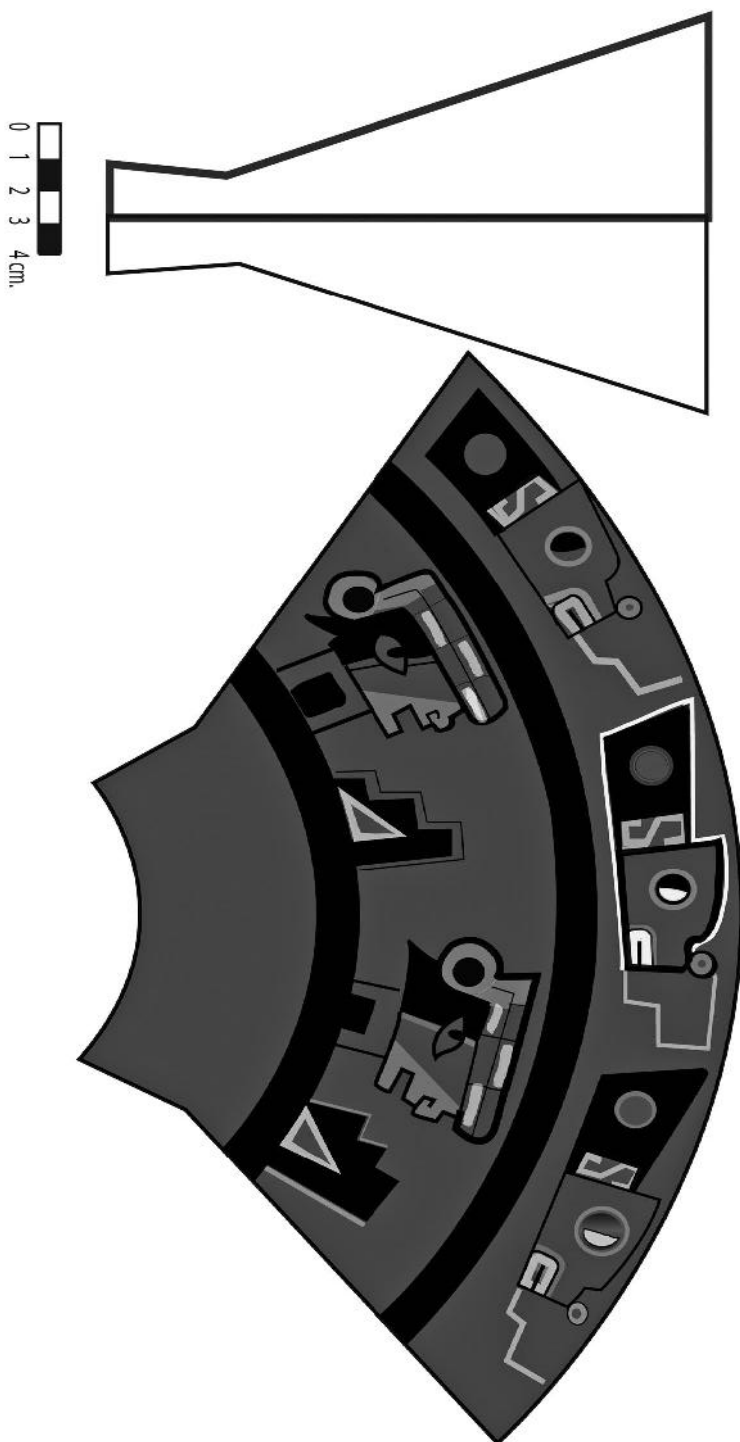


Fig. 83: Despliegue del kero anterior. (Dibujo D.T.).

Conjunto de Motivos B: Los motivos de las cabezas del personaje representadas aisladamente

Este es uno de los conjuntos de motivos más abundantes, tanto en el Tiwanaku Derivado del altiplano como en el de los diversos valles de Cochabamba, Higuera (1996) ya percibía cierta preferencia de los ceramistas cochabambinos, que generaban el Tiwanaku Derivado, por los diseños geométricos y únicamente las cabezas antropomorfas, más que el desarrollo de versiones de personajes completos.

Los motivos de las cabezas del personaje aparecerán en modalidades ya vistas en el altiplano, tanto en piezas completas (keros, challadores, etc.), así como en fragmentos de estas. Algunos de estos fragmentos (fig.84) provenientes de Piñami, pertenecerían a la fase Piñami Tardío de los años 950-1100 d.C. (Anderson, comunicación personal, diciembre 2013), mientras los keros, una copa y una jarra que ejemplifican este conjunto de motivos serían en términos generales de entre los años 600-1100 d.C. (Trigo, 2013).

Sub Conjunto: Motivo de cabeza con cuello y gargantilla junto con torso precario. A diferencia del material del altiplano, el material local hasta el momento ejemplifica solo un torso precario con franja rectangular debajo de la gargantilla, (fig.85-89).

El turbante de las cabezas del Arquero de estos ejemplos, presenta el ajedrezado de dos franjas (fig.85-86), así como una versión de ajedrezado de solo una franja (fig.87-88) y una particular versión de turbante de dos conjuntos de franjas horizontales (fig.90-91). El resto de los atributos de estos motivos (anatomía, pintura facial, etc.) son semejantes a versiones visibles en material altiplánico.

Sobre los diseños geométricos que acompañan el conjunto, resalta continuamente la estrella de cuatro puntas con círculo al medio, así como rombos y chevrones blancos y negros en una jarra (fig. 89). Justamente esta última pieza incluirá dos motivos adicionales: un ave en relieve (cuyo taxón aun no es precisable) y un personaje antropozoomorfo que alude a la metamorfosis del Arquero (ver Capítulo 6).

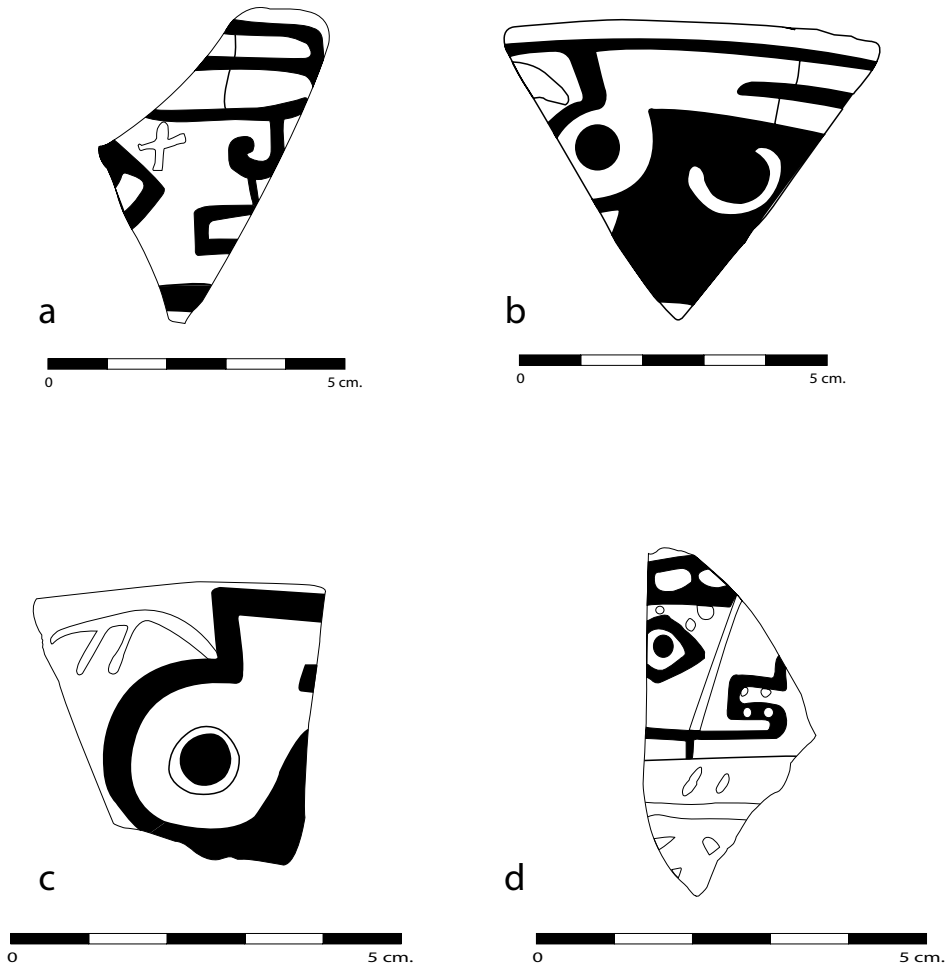


Fig. 84: Fragmentos cerámicos de keros Tiwanaku Derivado de Cochabamba provenientes de las excavaciones en Piñami realizadas por K. Anderson entre 2002-2005: **a.** Fragmento de borde (Piñami Sector A1, locus 1186-9, fogón); **b.** Fragmento de borde (Piñami Sector C, locus 768, piso de estructura); **c.** Fragmento de borde (Piñami Sector 21 locus 392); **d.** Fragmento de cuerpo (Piñami Sector 0, locus 1294). Dibujos del autor en base a fotos de Anderson cedidas en 2013 para respaldo de Trigo (2013).

Sub Conjunto: Motivo de la cabeza con cuello y/o gargantilla. Se tienen ejemplos como los de un fragmento de Piñami (fig.84d), al igual que los motivos de una copa (fig.92-93), y un caso de este sub conjunto asociables al Conjunto de Motivos A (fig.80-81).



Fig. 85: Kero Tiwanaku Derivado de Cochabamba, proveniente de *Excavación de rescate en Brunomoco* (1975), cód. 7002, del INIAM-UMSS, alto 22.5 cm., (Foto cortesía del INIAM-UMSS).

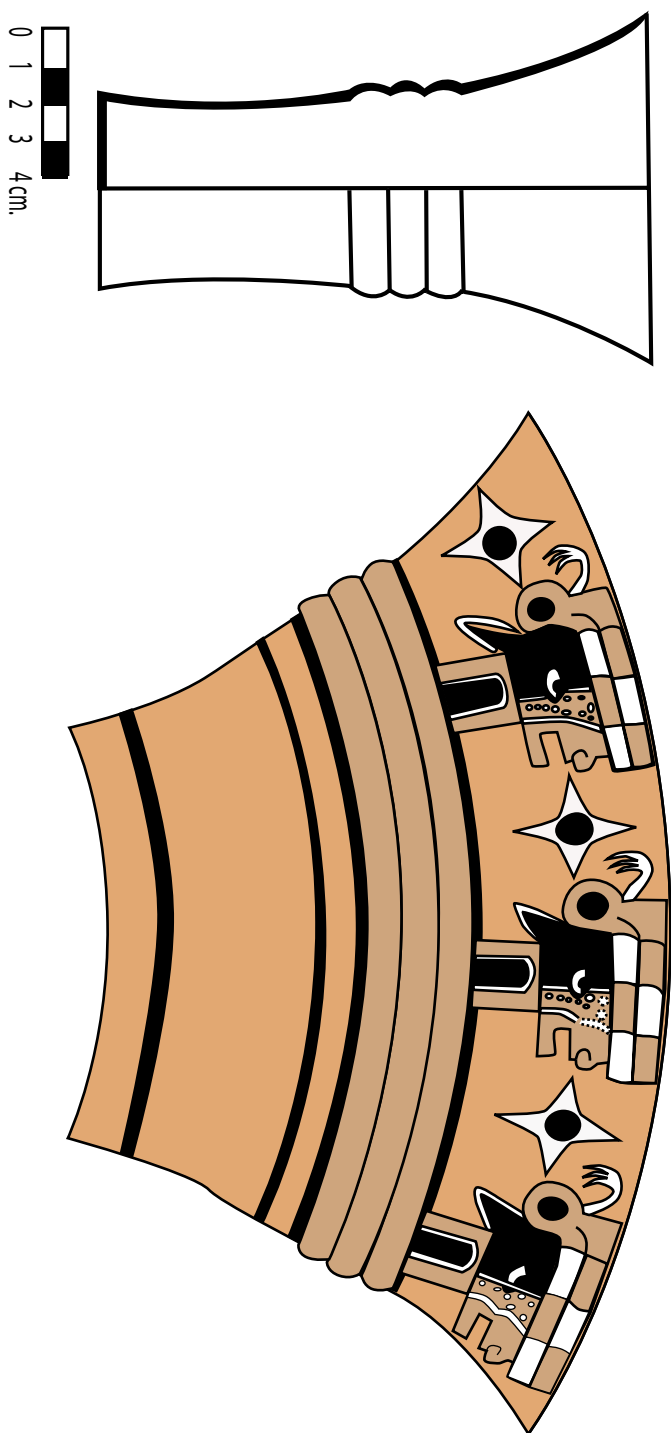


Fig. 86: Despliegue de la iconografía del kero anterior. (Dibujo D.T.).



Fig. 87: Kero Tiwanaku Derivado de Cochabamba, de un contexto funerario (rasgo (P-Ñ88, S/ Sur, N-10, Q-1-187) de Piñami (ETC-88), del INIAM-UMSS, alto 21.5 cm. (Foto D.T.).

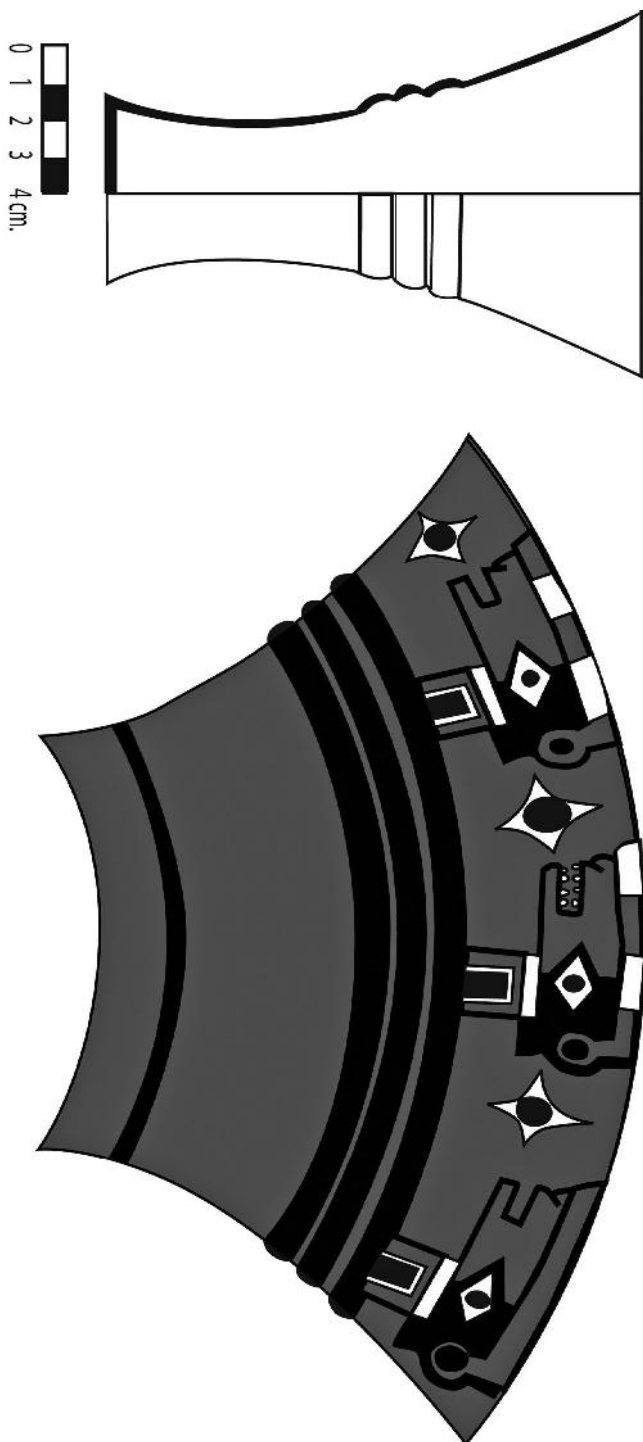


Fig. 88: Despliegue de la iconografía del kero anterior. (Dibujo D.T.).



Fig. 89: Jarra Tiwanaku Derivado de Cochabamba, posiblemente proveniente de Arani, Colección de Marvin Cullum, Cód. A1951.33 del MNCD, alto 15 cm. (Foto cortesía del MNCD).



Fig. 90: Kero Tiwanaku Derivado de Cochabamba colectado del sitio de Ciaco en la "Excursión de Ibarra Grasso a Arani (1952)", cód. 219, del INIAM-UMSS, alto 16 cm. (Foto D.T.).

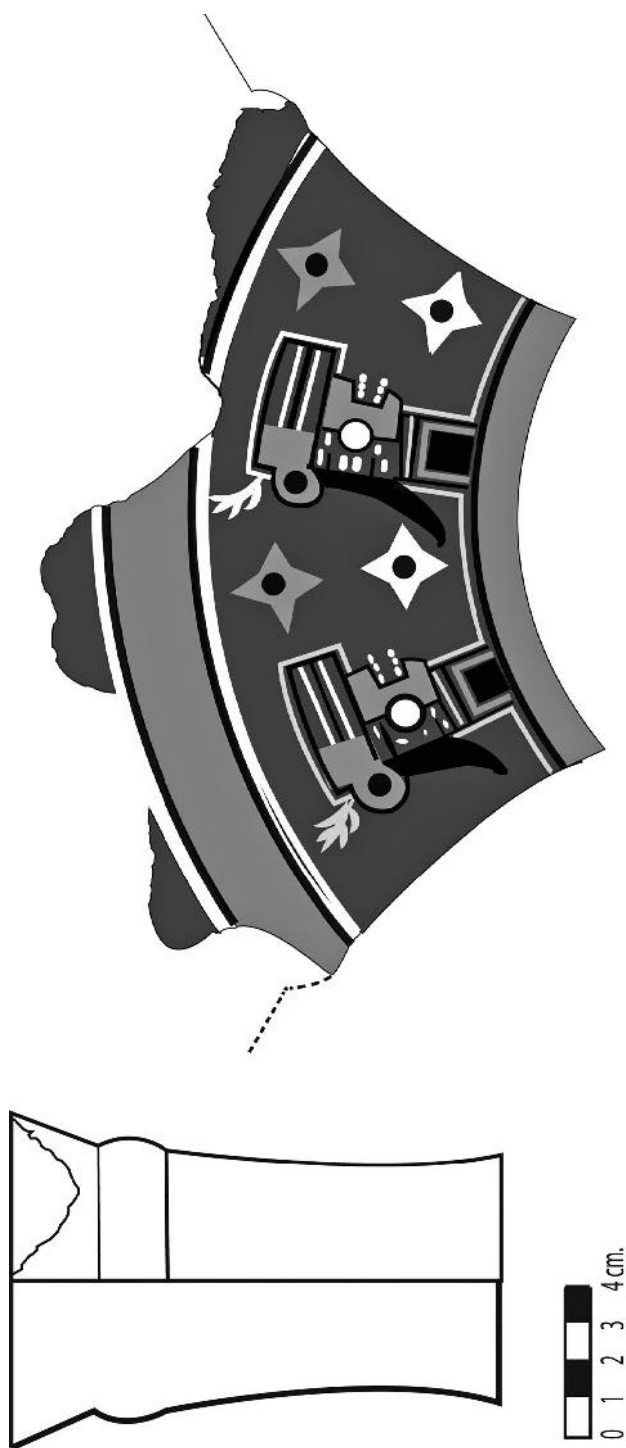


Fig. 91: Despliegue del kero anterior. (Dibujo D.T.).



Fig. 92: Kero Tiwanaku Derivado de Cochabamba, Colección del Prof. E. Hoffmann (1952), cód. 37, del INIAM-UMSS, alto 12 cm. (Foto cortesía del INIAM-UMSS).

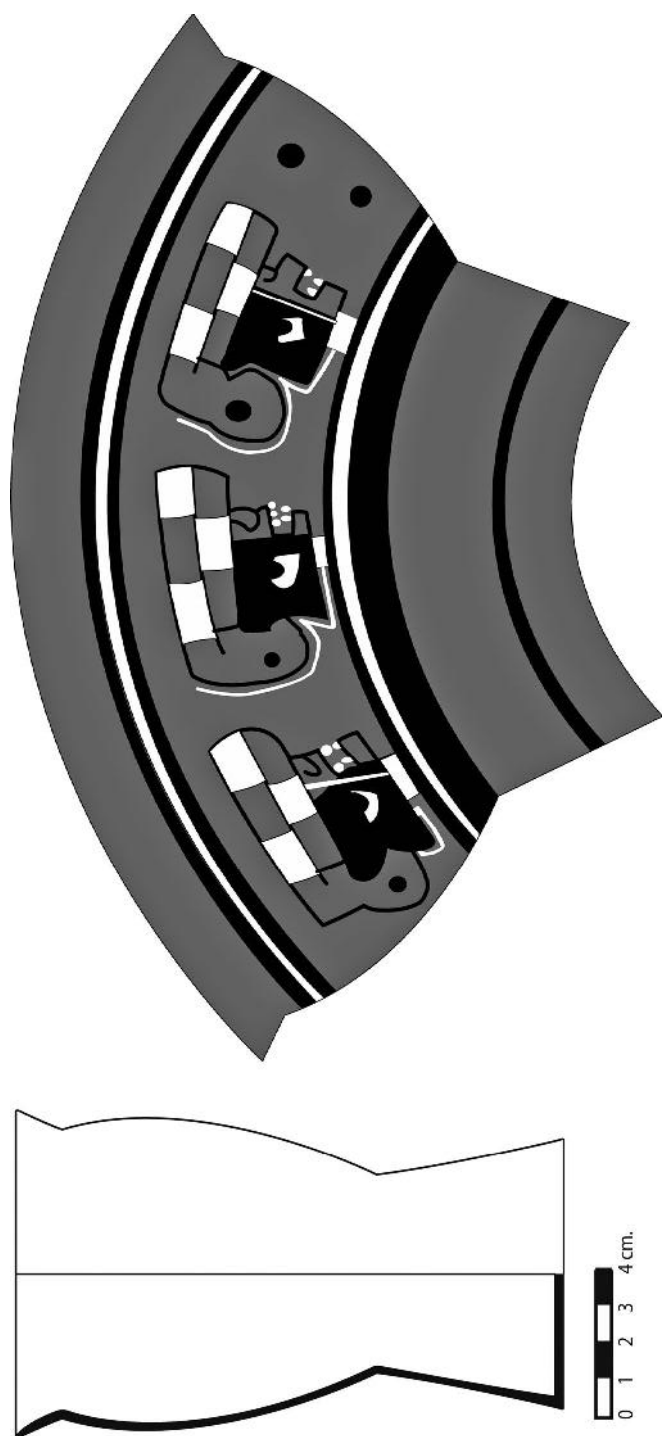


Fig. 93: Despliegue del kero anterior. (Dibujo D.T.).



Fig. 94: Kero Tiwanaku Derivado de Cochabamba, *Colección González Vélez* (1977), cód. 07093, del INIAM-UMSS, alto 15 cm. (Foto D.T.).

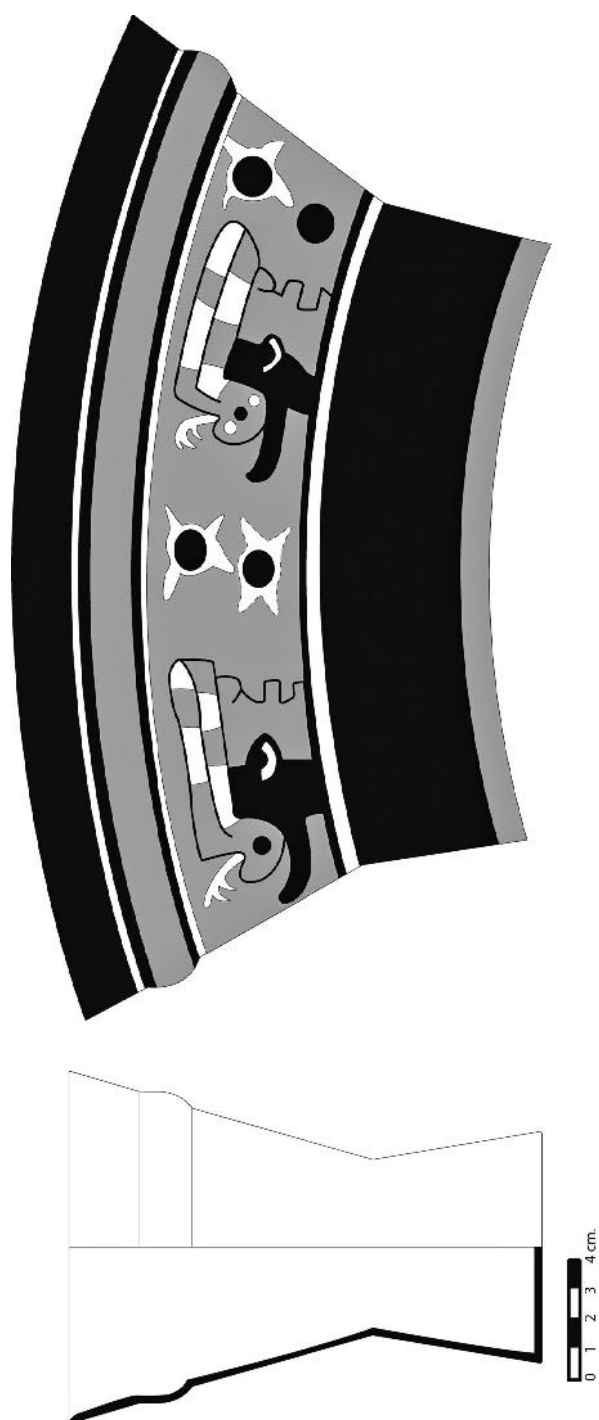


Fig. 95: Despliegue del kero anterior. (Dibujo D.T.).



Fig. 96: Kero Tiwanaku Derivado de Cochabamba, de la Colección Jonas Weldon (2017), cód. 171, del INIAM-UMSS, alto 18 cm. (Foto D.T.).

Sub Conjunto: Motivo de la cabeza totalmente aislada. En este caso se tiene solo pocos ejemplos como el de un vaso kero constricto reutilizado (fig.94-95), que sería de un margen de tiempo similar a otro kero analizado en el siguiente capítulo (fig.124), y un ejemplo proveniente de las adquisiciones más recientes del INIAM-UMSS (fig.96).

Los elementos y objetos del tema

Considerando que muchos de los elementos u objetos del personaje Arquero, que aparecen en el Tiwanaku Derivado del altiplano, han sido descritos previamente en la respectiva sección. En esta describiremos analíticamente los elementos que no aparecen en el material altiplánico, y que podrían ser innovaciones o convenciones propias de los ceramistas cochabambinos, adelantando incluso algunos ejemplos que se analizan en el Capítulo 6.

En consecuencia los elementos particulares (Tabla 3) serían los siguientes:

Turbantes. Los turbantes que difieren de aquellos vistos en el material altiplánico, son los que poseen las cabezas del Arquero asociadas a los motivos de serpientes que se analizan en el Capítulo 6 (figs. 134-135 y 136-137), mismos que poseen turbante con sujetador.

Faja. Un tipo de fajas muy específicas del material local son las de dos cuadros conteniendo a su vez dos cuadros más.

Apéndice posterior. Este elemento presenta una variante muy particular en el caso del kero de Jarka Pata, donde aparece concluyendo en un ícono tripartito visto en por ejemplo los lomos de los camélidos del monolito Bennett en Tiwanaku, remates que aluden quizás a plantas alucinógenas como el cactus de San Pedro o *Trichocereus Bridgesii* (Stone, 2023:231-232; Torres, 2018:296; Trigo, 2025).

Conjunto de Cetros u otros objetos homólogos. Esta vez observamos ejemplos de este conjunto también visibles en material del altiplano, pero en el caso de material local de Cochabamba se tienen estas versiones específicamente no vistas en el altiplano:

Cetro con triángulo. Este tipo de cetro se estudia más adelante en la sección de materiales de Cochabamba. No puede aludir a la punta de una flecha, pero quizás sí a la cola de la flecha.

Planta (¿?). Se trata de un elemento presente en ejemplos analizados en la sección de Cochabamba del presente texto y de parafernalia donde aparece análogamente a los cetros.

Las reglas de representación del tema del arquero en la cerámica de Cochabamba: primeras inferencias

A continuación, contrastaremos si las reglas del tema, esbozadas para el conjunto de materiales con el tema provenientes del altiplano, son aplicables al material cochabambino, o en que difieren en este:

Regla 1. Las escenas centrales del tema (1 y 2), expondrán al personaje Arquero con todos sus atributos (sujetando tanto el conjunto de arcos y flechas, como el conjunto de cetros u otros objetos homólogos.), y las escenas y motivos derivados de estas serán más parciales y no expondrán todos los atributos del personaje, pero tendrán los suficientes para identificarlo.

En el caso del material de los valles de Cochabamba no se tienen muestras con las escenas centrales del tema (1 y 2), ello puede deberse a factores subjetivos actuales: que los repositorios y colecciones estudiadas no poseen ejemplares con estas escenas, o factores convencionales prehispánicos: que los artesanos no hayan generado en el material local dichas escenas de forma premeditada.

Considerando sobre todo que dichas escenas se relacionan, como se mencionó en otro capítulo, a convenciones de personajes de poder y actividades caravaneras del altiplano plasmadas sobre todo en keros que podrían estar insertos en brindis de alianzas intergrupales, que requerían mostrar atributos de poder en las representaciones del Arquero en el altiplano.

Empero, se tiene la presencia de las escenas derivadas de las centrales (escenas 4, 5 y 6) con los suficientes atributos para identificar al

personaje Arquero, esto en material Tiwanaku Derivado importado del Altiplano y material Tiwanaku Derivado creado en Cochabamba.

Regla 2. Los motivos del personaje Arquero exhibirán ciertos atributos o elementos: el conjunto de arcos y flechas, y el conjunto de cetros u otros objetos homólogos. Dependiendo de su postura anatómica (si es de perfil o frontal) se omitirá en la escena algunos de sus atributos y se resaltarán otros. Asimismo, estas versiones de perfil del cuerpo superior incluirán en la espalda del personaje el apéndice posterior o cola, mismo que no aparece si el cuerpo superior es frontal (escenas 1 y 4 a 6).

Efectivamente esta regla se cumple en las escenas 4, 5 y 6, presentes en el Tiwanaku Derivado Importado y local de Cochabamba donde se observa uno u otro de los conjuntos de elementos referidos. Asimismo, las versiones de perfil del personaje expondrán el apéndice posterior aunque con variantes no vistas en las escenas del altiplano.

Regla 3. Tanto las escenas (1-6) como los conjuntos de motivos que aluden a estas (A-B) tienden a la “parcialización” de la representación del personaje Arquero, reduciendo los atributos dentro de los motivos (de versiones con todas sus extremidades, a versiones con solo un brazo y pierna, cuerpo superior, torso o solo cabeza); pero siempre manteniendo las principales y definidas posturas anatómicas del personaje. Todos estos motivos “parciales” parecen ser paralelos o ser utilizados al mismo tiempo que aquellos que muestran de forma más completa al personaje.

Las escenas y conjuntos de motivos del tema dentro del material Tiwanaku Derivado creado en Cochabamba o importado del Altiplano mantienen esta “parcialización” de los motivos.

Regla 4. El motivo parcial del cuerpo superior del personaje (conjunto de motivos A) respetará las posiciones anatómicas del mismo, aunque de forma diferenciada (frontal o perfil) y será también diferenciada su asociación a motivos zoomorfos (camélidos o cabezas de felinos), y formas cerámicas definidas pero diferenciables (tazón y kero) conforme la región en que se lo represente.

En el caso del conjunto de motivos A de Cochabamba, que aparece únicamente en keros Tiwanaku Derivado creados en Cochabamba, el personaje tendrá el cuerpo superior de perfil con un brazo en ademán de sujetar algo o sujetando un elemento como “planta”. Los motivos zoomorfos asociados serán cabezas de felino con cuerpo de franja y con círculos internos.

Se tiene la presencia de tazones con camélidos con carga, pero no asociados a un motivo humano asociable al tema del Arquero, lo que sugeriría que la relación está implícita y separada.

Regla 5. El torso y la cabeza del personaje (conjunto de motivos B) representados aisladamente aluden a una “parcialización” del personaje. Esta regla está presente solo en asociación al motivo de la cabeza del personaje en keros Tiwanaku Derivado creados en Cochabamba y el altiplano asociándose a la Serpiente (ver Capítulo 6).

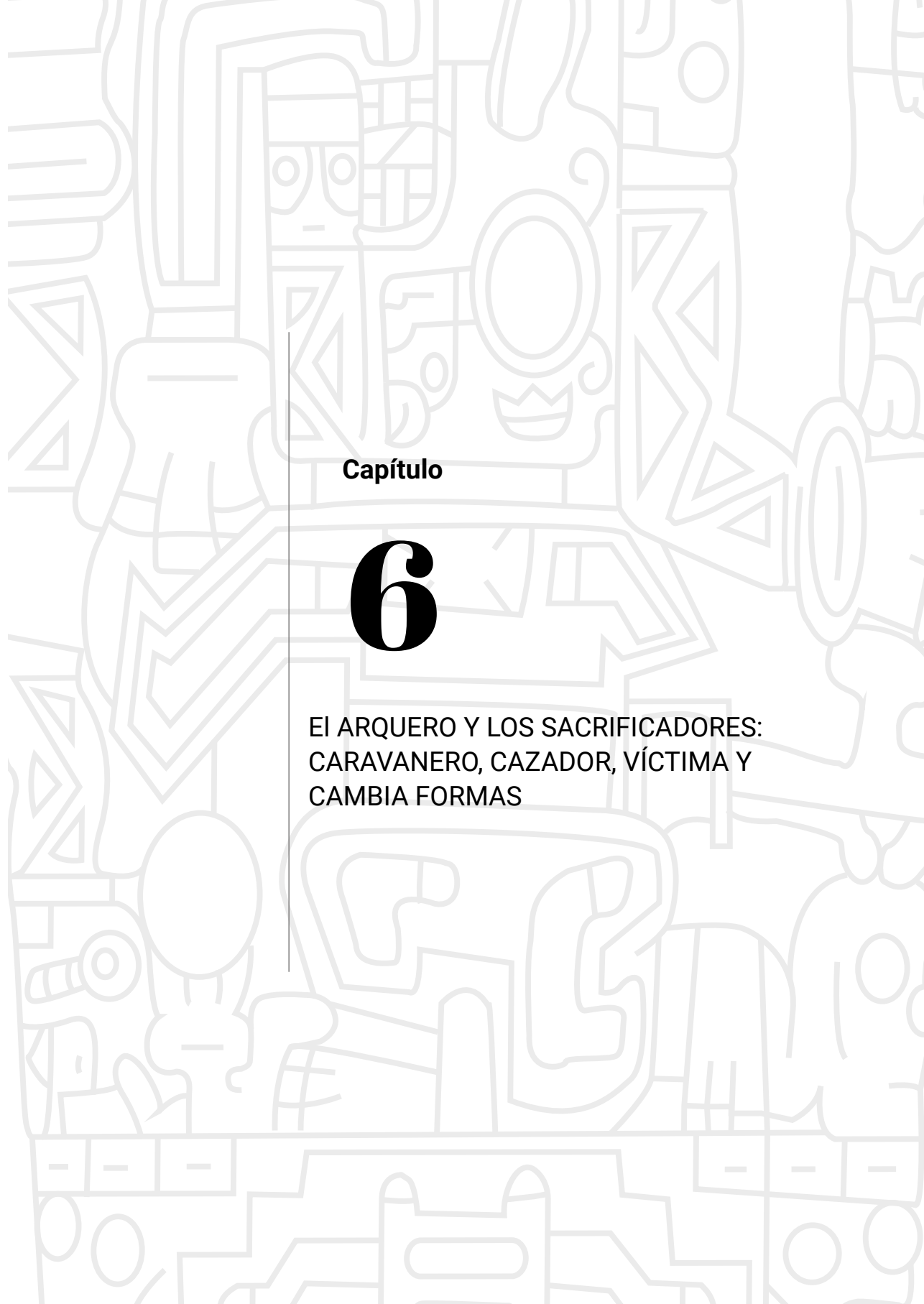
Regla 6. Las escenas y conjuntos de motivos del personaje, además de los diseños geométricos, se representan en recipientes de material cerámico para distribuir y consumir bebida y comida. Se observa la aplicación de esta regla en el material Tiwanaku Derivado creado en Cochabamba.

Regla 7. Los diseños geométricos que aparecen asociados a escenas y conjuntos de motivos del tema son los característicos del Tiwanaku Derivado. Estos continúan siendo: cruces simples, de malta, estrellas con círculo al medio, franjas en zigzag, escalonados, “S”, etc., aunque una definición definitiva de los diseños del Tiwanaku Derivado producido en Cochabamba aún no está realizada.

Regla 8. El tema iconográfico del Arquero (escenas, conjuntos de motivos, etc.) siempre aparecerá representado dentro del estilo Tiwanaku Derivado Cochabamba (sea producido en el altiplano o los valles de Cochabamba). Aunque existen diferentes versiones regionales del Tiwanaku Derivado en Cochabamba (ya que hay materiales considerados provenientes del valle central – Bruno Moco, Quillacollo - Piñami, Arani-Chullpa Orko, Jarka Pata-Pocona, Anzaldo, Omereque, etc.), todas ellas incluyen el tema del Arquero bajo modalidades relativamente estandarizadas.

Regla 9. El personaje no es de características abstractas como otros personajes del panteón iconográfico Tiwanaku (ojos bipartitos, colmillos felinos, etc.), por el contrario es un personaje realista con atributos naturalistas (ojo de pupila circular, nariz enroscada, etc.). Efectivamente esta regla se mantiene, aunque un ejemplar de kero de Jarka Pata presenta un apéndice posterior o cola, que muestra atributos relativamente abstractos, como excepción ya que el resto de los materiales considerados presentan atributos naturalistas.

**ESCENARIOS NOCTURNOS,
METAMORFOSIS, CHAMANISMO
Y ENFRENTAMIENTOS CON LOS
SACRIFICADORES**



Capítulo

6

EL ARQUERO Y LOS SACRIFICADORES:
CARAVANERO, CAZADOR, VÍCTIMA Y
CAMBIA FORMAS

Las diferentes relaciones que presenta el Arquero con otros temas iconográficos del Tiwanaku Derivado, sea el producido en Cochabamba o en el Altiplano, resulta un aspecto muy complejo de tocar, y brinda nuevas luces en los aspectos de convención y significado.

Asimismo, después de mis investigaciones iniciales sobre el tema del Arquero (Trigo, 2013 y 2019a), emergieron nuevas interpretaciones por parte de otros investigadores de los motivos y elementos del tema. Las mismas ahondaron en la relación del Arquero con diferentes temas gráficos de “Sacrificadores” del arte Tiwanaku, seres de atributos mixtos entre humanos y animales, que capturan y descuartizan gráficamente a sus víctimas humanas. Criaturas míticas que, como se verá en este capítulo, aluden a deidades que regulan las fuerzas de la naturaleza y que interactúan con la humanidad mediante diferentes mecanismos.

Entre los Sacrificadores con los que el Arquero interactuará destacan: El Sacrificador Camélido (Trigo, 2013 y 2025; Trigo y Baitzel, 2022), el Sacrificador Venado y/o Felino (Horta et al., 2020; Villanueva, 2021) y el Sacrificador Serpiente (Trigo, 2019a y 2022).

Estas investigaciones también permitieron considerar adicionalmente que existe un conjunto de escenas de “transición” o “metamorfosis”, del Arquero hacia los últimos dos temas de Sacrificadores mencionados, escenas poco estudiadas que requieren una delicada descripción y análisis que este capítulo aborda a profundidad.

La Parcialización de los motivos de Cautivos o Prisioneros de los Sacrificadores

La “parcialización” de las imágenes de personajes centrales del arte Tiwanaku, como los Sacrificadores, ya sea en la forma de su cuerpo parcial o solo sus cabezas, no es una novedad. Sin embargo, bajo mi interpretación esta característica no solo es extensiva a sus “cautivos o prisioneros”, sino que para estos últimos la “parcialización” presenta sus propias particularidades:

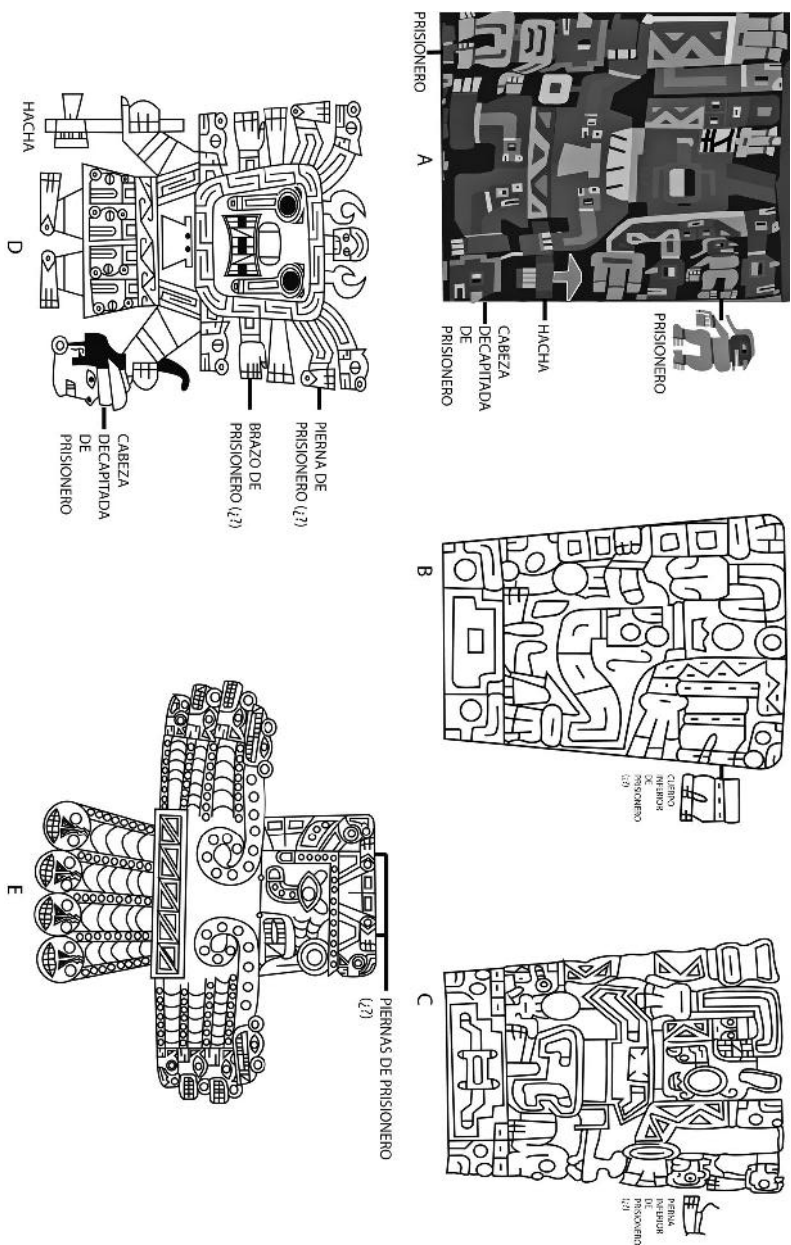


Fig. 97. a. Decapitador del unku de Pulacayo; **b.** Personaje de tableta Coyo Oriente 4008 (basado en Torres, 2001: 437, su Fig. 86c); **c.** Decapitador de la tableta no 8432 de Solcor (basado en el de Torres, 2001: 437 su Fig. 88a); **d.** Decapitador de un vaso Wari de San José del Moro (basado en Del Carpio y Delibes, 2004: 136 su Fig. 126 redibujado Trigo e Hidalgo, 2018); **e.** Ave decapitadora Wari de una lámina de oro proveniente de Pachacamac del MEB, cód. V. A. 28787; (dibujos y redibujados extraídos de Trigo e Hidalgo 2018).

Desde sugerir composiciones gráficas más allá del sometimiento, como son la muerte de los cautivos, mediante la decapitación e ingesta del cautivo por parte del Sacrificador (Villanueva, 2021). O el tratamiento *post mortem* de los restos del cautivo, que incluye su descuartizamiento y la obtención de la cabeza “trofeo” del cautivo (Trigo e Hidalgo, 2018) hasta la ingesta de estos restos por seres que no cometen el asesinato o sacrificio del cautivo, como las aves carroñeras (Trigo e Hidalgo, 2023).

Asimismo, esta narrativa gráfica se relaciona de forma simultánea, también con la simplificación o “parcialización” de la presencia de los cautivos en solo partes de estos (cabezas, torsos, piernas, brazos, etc.) cuando no está presente el propio Sacrificador.

Estos “cautivos” de costillas resaltadas y pocas vestimentas, mayormente presentan identidades genéricas, y existen desde el temprano arte Pucara en la cuenca del Titicaca (Chávez, 1992 y 2002), hasta los posteriores repertorios Tiwanaku y Wari, identificados como motivos accesorios de los Sacrificadores cuando aparecen completos o parciales (ver por ejemplo Horta, et al., 2020; Llagostera, 2006).

Sin embargo, estos cautivos pueden aparecer como temas primarios cuando son representados de forma aislada y central sin los Sacrificadores, adquiriendo mayores dimensiones o tamaños en su representación, seguido de un mayor repertorio de atributos complementarios. Tornándose solo en secundarios en las composiciones de los Sacrificadores, que son representados de mayor tamaño ante cautivos de dimensiones más pequeñas, cautivos cuya presencia se parcializa en motivos como partes de sus cuerpos, y la reducción o ausencia de sus atributos complementarios.

Este tipo de desarrollo gráfico de los “cautivos” ha sido estudiado a profundidad en los repertorios iconográficos de Wari (ver Knobloch, 2018), incluso existen ejemplos de temas Wari muy relacionados a los Tiwanaku que presentan el desglose de motivos de estos cautivos en brazos, piernas y cabezas asociados a Sacrificadores (ver fig. 97 d y e) (Trigo e Hidalgo, 2010, 2012 y 2018).

Sin embargo, los “cautivos” en el caso de la iconografía Tiwanaku aun prosiguen considerados por las investigaciones actuales, con ciertas excepciones, no como temas y personajes individualizados sino como únicamente motivos accesorios, sesgo que el presente trabajo pretende superar.

Este tipo de discurso gráfico en el que la desproporcionalidad de tamaños entre un Victimador gigante (Sacrificador) y su pequeña víctima (humana), constituye una convención que es compartida por varias culturas prehispánicas andinas. Misma que se mantuvo vigente hasta el arte colonial indígena, como ejemplifica Guamán Poma en 1615, pues para denunciar y representar el sometimiento y humillación entre grupos dominantes y grupos sometidos, lo hace a través de su discurso gráfico que exponía individuos indígenas adultos representados en menor tamaño en los servicios a españoles sobredimensionadamente grandes (Rivera, S., 2015, pp.180-181, 214 su fig. 3).

Uno de los ejemplos más conocidos de esta relación gráfica entre Sacrificador y “cautivo o prisionero” en la iconografía Tiwanaku, es observable en la iconografía (fig. 97a) de un “unku” o camiseta textil Tiwanaku proveniente de una tumba en Pulacayo-Potosí del año 900 d.C. (Agüero, 2007).

El cautivo presentado en este unku tiene un cuerpo de color amarillo y una cabeza verde, posee una cabeza antropomorfa abstracta de perfil con cabellera, ojos bipartitos, nariz cuadrangular o triangular, labios cerrados y remarcados, con las manos en ademán de estar atadas detrás de su espalda, y costillas resaltadas.

La representación de este cautivo se halla en tres partes de la composición del Sacrificador Felino de nariz puntiaguda: bajo el cetro del Sacrificador y simultáneamente en su corona, apareciendo su cabeza decapitada en las manos del Sacrificador junto a un hacha sugiriendo la decapitación de dicho cautivo (fig. 97a).

Otras versiones de Sacrificadores del mismo tipo incluyen motivos que se asocian probablemente a este cautivo en su corona: tratándose de un medio cuerpo inferior con pierna y cintura (fig.97b) o simplemente

una pierna (fig. 97c) sugiriendo su descuartizamiento (ver Trigo e Hidalgo, 2010, 2012 y 2018).

El motivo de la cabeza de este cautivo parece ser usual, presentándose de forma aislada y repetitiva en diferentes tipos de piezas cerámicas Tiwanaku del altiplano entre 500-1150 d.C., considerada como una "cabeza trofeo" casi de forma universal (ver Alconini, 1995, p. 203; Janusek, 2003a, pp.61-62 su fig. 3.38; Manzanilla y Woodard, 1990: su fig. 13; Rivera, C., 1994).

Este motivo aparece de la misma forma en piezas del Tiwanaku Derivado producido en Cochabamba o importadas a dicha región (ver Anderson, 2018, p.261 su fig. 8.23; Rydén, 1959, p.58 su fig. 39.1; Döllerer, 2013; Céspedes, 2000).

Con una temporalidad parecida, entre los años 400-1000 d.C., aparece la representación grabada en un tubo de hueso de un personaje con el mismo tipo de rostro que este "cautivo", pero en este caso evidentemente bajo el rol de "Sacrificador" pues se halla sujetando una cabeza trofeo y un hacha (ver Horta et al., 2020, p.103 su fig. 6).

Asimismo, ejemplos de la iconografía de Pariti muestran el rostro humano del referido "cautivo", asociado a un cuerpo felino (Villanueva, 2007: su fig. 16), esto convergería con interpretaciones que sugieren es una versión humanizada del Sacrificador Hombre Felino (fig. 5b y c) (Horta, et al., 2020). Lo que conlleva a preguntas claves: ¿se trata del mismo personaje?, y si así fuera ¿puede este asumir los roles de Sacrificador o víctima y cautivo en diferentes momentos de su historia iconográfica?

En este capítulo ahondaremos en la presencia de los motivos del tema Arquero, no como centrales, sino más bien como secundarios y accesorios de otros temas que constan en su mayoría de Sacrificadores antro-po-zoomorfos. Comprobando que, efectivamente en el Tiwanaku Derivado cochabambino, existen cautivos y/o prisioneros que constituyen temas complejos cuyas narrativas gráficas aluden a dos aspectos:

Primeramente cosmovisiones propias de los grupos vallunos plasmadas en el estilo recreado, y en segundo lugar a probables búsquedas de dominio ideológico en discursos de violencia gráfica y ficticia por parte de Tiwanaku ante las cosmovisiones vallunas, que comienzan a ser evidentes en el Tiwanaku Derivado, y constituyen un posible conflicto para el poder religioso central altiplánico.

El Sacrificador Camélido Tiwanaku (TCS) y el Arquero convertido de caravanero/pastor a víctima

La definición del Sacrificador Camélido Tiwanaku o TCS (Baitzel y Trigo, 2019; Trigo y Baitzel, 2022; Trigo, 2025) se remite a un ser con los atributos de un camélido macho, que son reconocibles anatómicamente principalmente en su cabeza (un hocico con la dentadura de caninos en gancho y molares pronunciados entre muchos otros), y un cuerpo humanizado que sostiene en sus manos un cetro o un hacha y una cabeza trofeo humana, llevando este TCS alas o un bulto de planta en su espalda.

Este último elemento: el bulto de planta en su espalda, ha sido considerado como la representación del cactus San Pedro o *Trichocereus Bridgesii* que solo florece de noche (Stone, 2023, pp.231-232; Torres, 2018, p.296), ambientando las escenas del TCS y a las representaciones de camélidos machos Tiwanaku, también con flores de San Pedro, dentro de la ceremonia del “floreado” que en el caso Tiwanaku parece haberse celebrado de noche (Trigo, 2025).

La composición alude a la inversión ficticia de roles donde el camélido se torna en un Sacrificador y no en una víctima, aprisionando y decapitando a un ser humano pastor o caravanero, en referencia al castigo que los “Dueños” míticos de los camélidos infringen a los humanos que no han realizado las correctas ofrendas o sacrificios, en el intercambio ritual que asegura fertilidad y protección de los rebaños (Trigo y Baitzel, 2022; Trigo, 2025).

La finalidad de dicho personaje ha trascendido en el tiempo, desde los años 250-500 d.C. en Khonkho Wankane hasta mediados del siglo XX, en diferentes manifestaciones o corporalidades por medio del sacrificio:

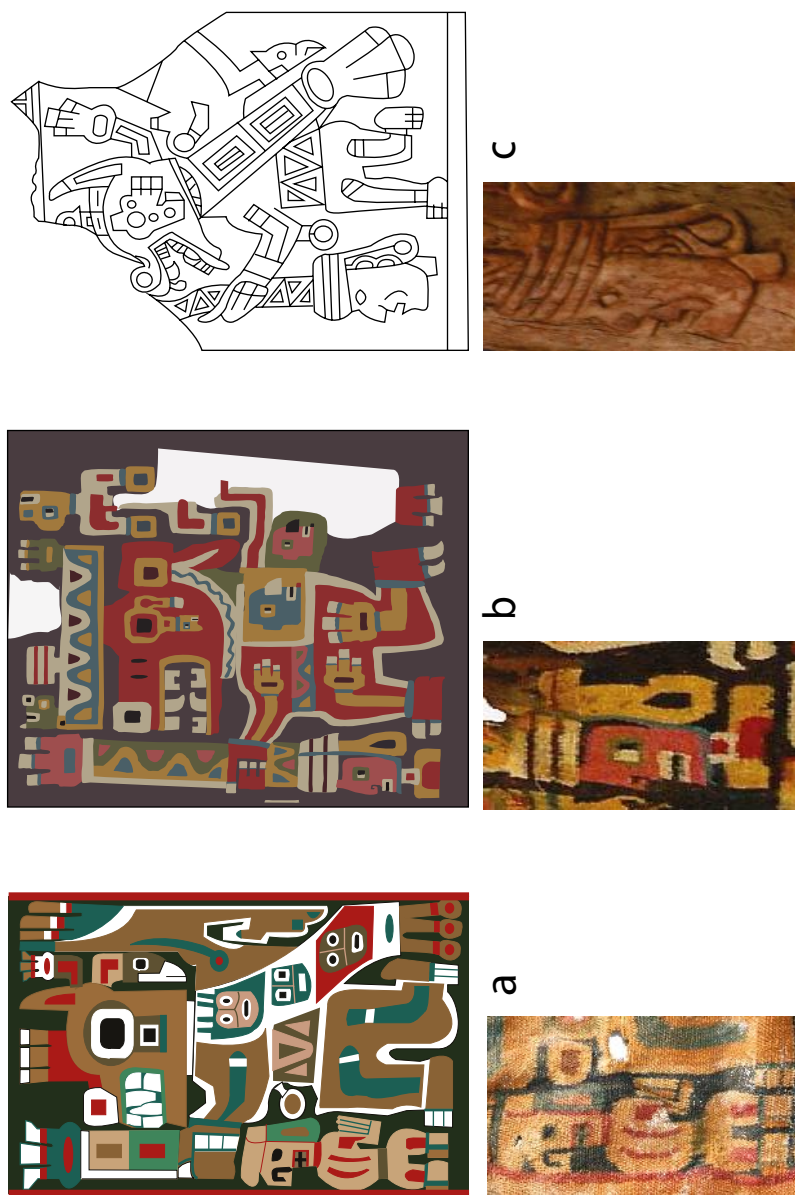


Fig. 98. Ejemplos de TCS y el cautivo de gorro o chuco: **a.** Tapiz de Río Muerto M43A (Dibujo D.T. y foto detalle cautivo cortesía de P. Goldstein, 2021); **b.** Tapiz de tumba M10S-16, Omo M10 (Dibujo y foto de detalle Sarah Baltzel); **c.** Tubo de hueso del tubo de hueso grabado de Mizque-Cochabamba (Código 03607-INIAMUMSS, dibujo de D.T. en base a fotos del original).

Si los humanos que se benefician de la reproducción de los camélidos no otorgan el sacrificio adecuado, el Sacrificador Camélido sacrifica a los humanos de las mismas maneras en las cuales los camélidos eran y son sacrificados por los humanos: cortando su cuello (decapitación o corte) particularmente en iconografía de tiempos prehispánicos, o extrayendo y devorando el corazón o la cabeza de su víctima, connotándolo como un “devorador” de humanos en mitos orales y escritos desde el periodo colonial hasta el siglo XX (Trigo y Baitzel, 2022; Trigo, 2025).

La víctima del TCS prehispánico que posee el rol de cautivo y decapitado, presenta muchas veces atributos antropomorfos genéricos, excepto en un conjunto de casos donde posee un gorro o turbante con un círculo posterior y franjas horizontales en la parte superior (fig.98 a-c). Considerándose tres representaciones en diferentes soportes:

Un textil (fig.98a) proveniente de una tumba de infante del cementerio Rio Muerto M44A de Moquegua de los años 800-1000 d.C. (Plunger, 2009, su fig. 33), donde el cautivo se halla de cuerpo completo con las costillas resaltadas y las manos en la espalda bajo el cetro del TCS.

- Un textil (fig.98b) proveniente igualmente de la tumba de un infante del cementerio OMO M10 de Moquegua de los años 772-981 d.C. (Baitzel y Goldstein 2014: fig. 6b), donde aparece el torso y cabeza del cautivo bajo el cetro del TCS.
- Un tubo de hueso (fig. 98c) de Sauces-Lakatambo en Mizque Cochabamba (Ibarra, 1973, pp.209–210,242–243; Walter, 1966, pp.224-227 sus figs. Tafel 2 y 18;) de los años 650-750 d.C. (Baitzel y Trigo, 2019, p.43 su fig. 13). Donde la cabeza del cautivo aparece bajo el cetro del TCS.

En estos casos es evidente la “parcialización” del motivo del cautivo de estar representado de cuerpo entero, a un torso y una “cabeza trofeo” (fig. 98a-c), de la misma forma que el tema del Arquero (Trigo, 2013, pp.265-269; Trigo y Baitzel, 2022).

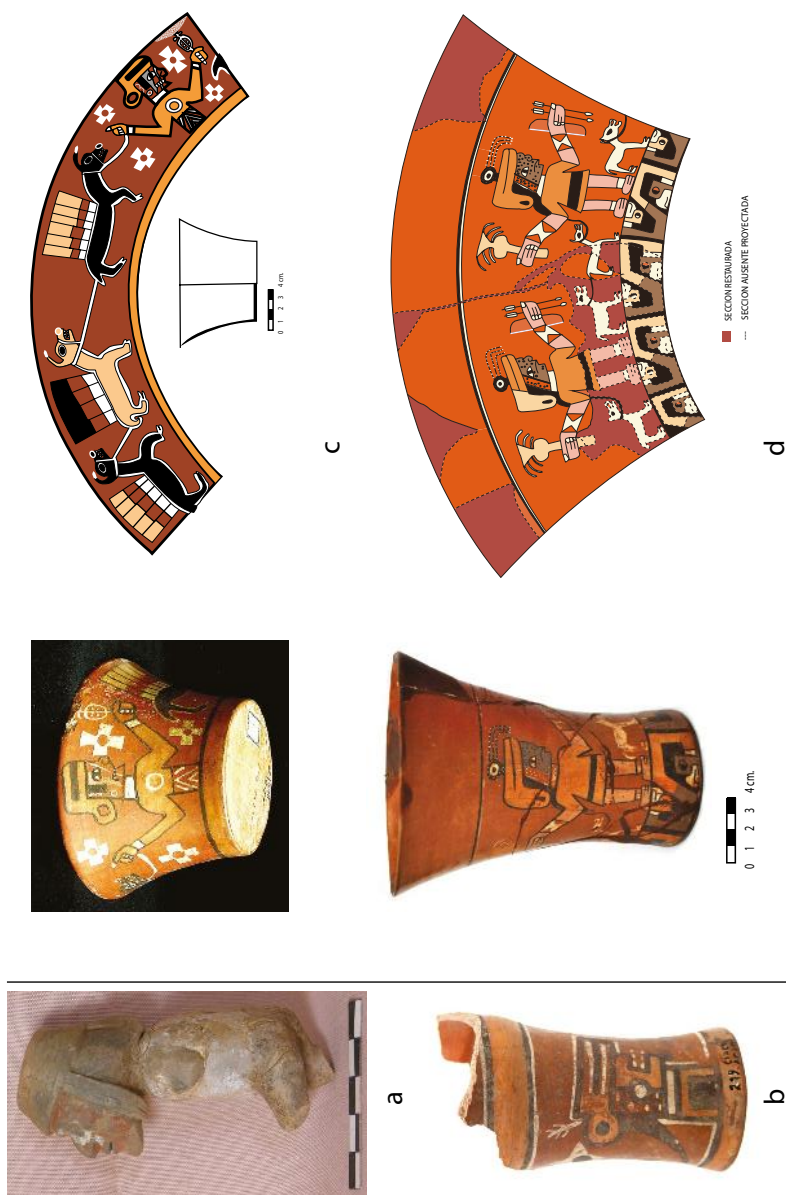


Fig. 99: a. Efigie de la ofrenda de Pariti, Cód. PRT 00174 (foto cortesía de Antti Korpisaari, 2021); b. Kero Tiwanaku Derivado, Claco-Arani, Cód. 219 INIAM-UMSS (foto D.T.); c. Tazón proveniente de Tiwanaku, cód. CFB 1331 del MMP (foto y despliegue D.T.); d. Kero de la Iglesia de Tiwanaku, cód. 2664 del MRT (foto y despliegue D.T.).

Si bien existe la posibilidad de que este personaje cautivo se trate de algún personaje con chuko (gorro) representado por una efigie de Pariti (fig.99a), es más coherente sugerir que sus motivos sean las representaciones de cabeza, torso y cuerpo completo del Arquero en su variante con turbante de franjas horizontales asociado a caravanas de camélidos (fig.99b-d).

Asimismo, esto no solo por la evidente aplicación de la convención de parcializar los motivos del Arquero, sino también por su asociación a los camélidos bajo el rol de “caravanero” (Trigo, 2013, pp.265-269; Trigo y Baitzel, 2022).

Adicionalmente, las composiciones del Arquero con los camélidos también parecen ambientarse en la noche conforme argumentos que he desarrollado en una publicación reciente (Trigo, 2025) y que reiteraré aquí por su importancia:

1. En las etnografías actuales de los caravaneros el líder humano se halla detrás de la caravana durante el día, cuando son los camélidos machos los que guían la caravana adelante, sin que los camélidos estén asidos entre ellos con cuerdas (Lecoq y Fidel, 2019, su fig. 6). Sin embargo, si la travesía se realiza durante la noche solo entonces las llamas son enlazadas con cuerdas y el líder humano asume el rol de guía delante de la caravana usando las cuerdas (Sagárnaga, 1987, pp.102-103).
2. Cuando las caravanas de llamas descansan en la noche de su travesía, en los campamentos que los caravaneros establecen atan en círculo a las llamas mediante una cuerda que entrelaza sus cuellos (Lecoq y Fidel, 2003, su fig. 9a), de manera similar a las llamas enlazadas de los tazones Tiwanaku antes estudiados en este texto, incluso algunas escenas de estos están plasmadas sobre un fondo negro (Berenguer, 2000, p.47).

Con base en esta evidencia etnográfica es posible interpretar la noche como ambiente de las escenas del Arquero cuando ejerce el rol de caravanero. Asimismo, es posible adicionar más argumentos que

complementen esta interpretación en estas composiciones, como ser que las caravanas de camélidos que guía el Arquero en este posible ambiente nocturno, llevan “ticas” o “flores” de colores en sus orejas (fig. 99c) conforme refería Sagárnaga (1987), lo que complementa la interpretación de las ceremonias de floreado nocturnas de Tiwanaku en las que esta inmiscuido el TCS (Trigo, 2025).

El ollar circular presente en la nariz de camélidos machos (fig. 99c) y de TCS machos (fig. 98 a-c), también aparece a su vez de forma tridimensional en representaciones efígie de cerámica de camélidos Tiwanaku (ver Trigo y Baitzel, 2022; Trigo, 2025, sus figs. 3b y 4b y c), y en forma de nariguera circular en efigies cerámicas de humanos de Ch’iji Jawira y del TCS de La Karaña (Trigo, 2025, sus figs. 4a y 5b).

Este elemento aparece representado en el personaje Arquero caravanero de un tazón (fig. 43 y 44), atributo importante que vincularía al personaje con los camélidos machos y especialmente con el TCS, aunque se requieren más ejemplos para sugerir metamorfosis o aspectos más complejos dentro de la relación del Arquero con los camélidos y su Sacrificador.

El Sacrificador Venado Tiwanaku (SVT) y el Arquero convertido de cazador a víctima y Sacrificador

El Sacrificador Venado Tiwanaku, que aquí denominaremos bajo las siglas SVT, constituye un ser quimérico de atributos mixtos: cabeza de felino (probablemente) con astas de venado (*Hippocamelus Antisensis*) y con un cuerpo humanizado, a veces alado. Este ser porta hachas y cetros, además de las partes mutiladas de su víctima humana (cabeza, medio cuerpo, piernas, brazos) que cuando es representado completo presenta las características del cautivo o prisionero humano, el tema del SVT está datado entre los años 400/450 - 800/1000 d.C. (Trigo e Hidalgo, 2018), y fue registrado inicialmente en el arte Tiwanaku y Wari por Spielvogel (1955, pp.52-55, su Plancha XX) y Wallace (1957, su Plancha 9c).

Posteriormente se lo identifica y define con mayor profundidad en los trabajos de Roberto Hidalgo y mi persona (Trigo e Hidalgo, 2010,

2012 y 2018), en dichos trabajos focalizamos la relación del SVT con el rito y ofrenda de extremidades inferiores y superiores humanas (brazos y piernas), que dentro de las escenas del tema aparecen centralmente representadas en la corona del SVT, motivos que aludirían al descuartizamiento del cautivo o víctima del SVT y su posible relación con ofrendas humanas de extremidades en templos Tiwanaku y vasos con forma de pie en Pariti.

En los referidos trabajos y en otros desarrollados por diferentes colegas, se remite la convención de las escenas del SVT donde este mantiene la constante de la cabeza zoomorfa con hocico de dentadura felina, ollar escalonado y astas, pero las representaciones del cuerpo del SVT varían en al menos tres modalidades reconocibles:

El SVT con cuerpo antropomorfo y traje ajedrezado en posición horizontal, de forma similar a los Sacrificadores del dintel de Kantatayita (fig.100a y b), con pectoral “tumi”, sujetando en una mano un hacha y en la otra un cetro, (Couture y Sampeck, 2003, pp.240-241 su fig. 9.28; Cont, 2020, su fig.7; Trigo e Hidalgo, 2012 y 2018). Representación usual en keros, a excepción de un caso presente en un tubo de hueso de Azapa (ver Focacci 1983: su Lam. 5) o en el caso Wari en textiles donde aparece representado de forma vertical (Trigo e Hidalgo, 2018).

1. El SVT con cuerpo en posición vertical de perfil (fig. 101 y 102 a y b) con alas y un solo brazo, mismo que sujeta un cetro bajo cuyo remate existe un cautivo humano o cabezas antropomorfas trofeo, esta modalidad es representada exclusivamente en tubos de hueso (ver Horta et al., 2020; Trigo e Hidalgo, 2018).
2. El SVT con el cuerpo de franja en posición de perfil, extremidades humanas y alas (fig. 103a-d), modalidad presente en keros, jarras y tazones (Trigo e Hidalgo, 2018). En algún ejemplo (fig.103c-d) se observan cráneos humanos de perfil asociados (ver también Janusek, 2001, su fig.18.28), Villanueva (2021, p.38) interpreta este atributo como alusión al tratamiento de los cráneos post decapitación de la víctima del SVT o como resultado de la ingesta de la víctima humana por el SVT.

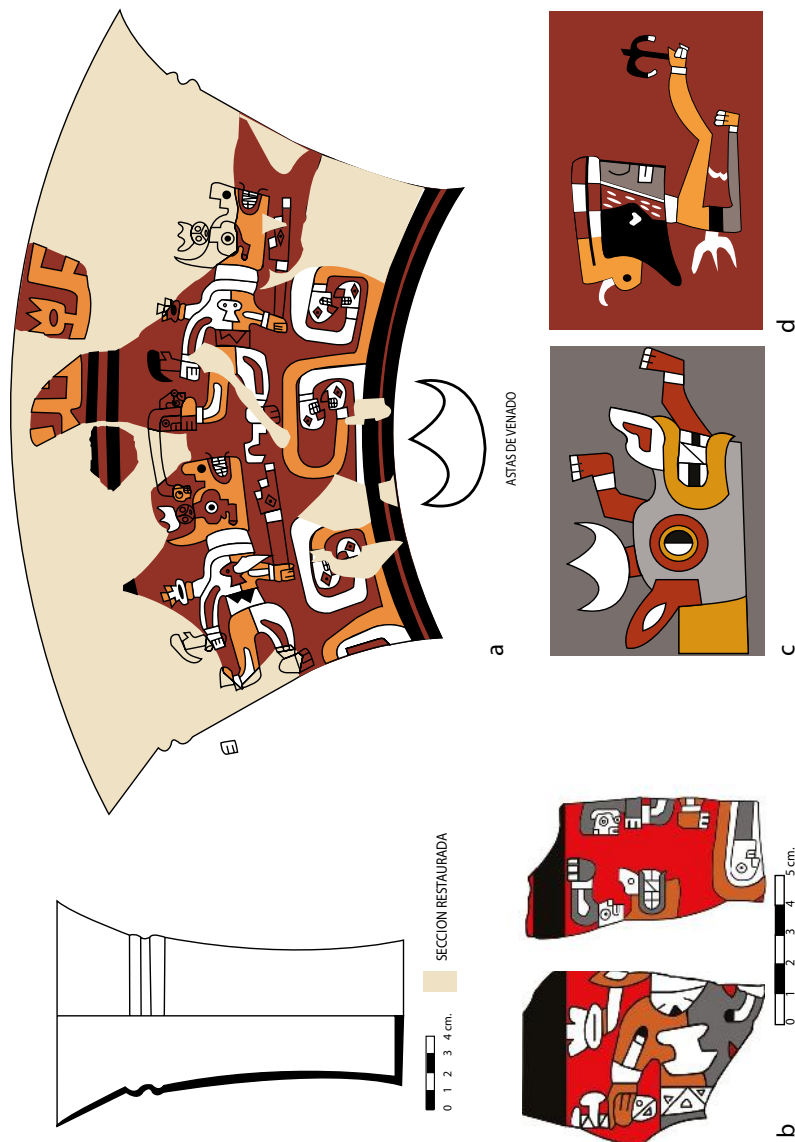


Fig. 100: Representaciones del SVT en keros Tiwanaku: **a.** Kero Cód. TWK-045514 del MRT proveniente de Kheri Kala (Dibujo D.T.); **b.** Fragmentos de kero de la Tumba 74 de Putuni (despliegue D.T. en base a Couture y Sampeck, 2003, p.245, su Fig. 9.28); **c.** Detalle de motivo de la cabeza del SVT de kero Cód. PRT 219 de Pariti (redibujado D.T. a partir de Villanueva, 2021, su fig. 3g); **d.** Motivo del Arquero del Kero cód. CFB 00434 Al 892 del MMP (dibujo D.T.).

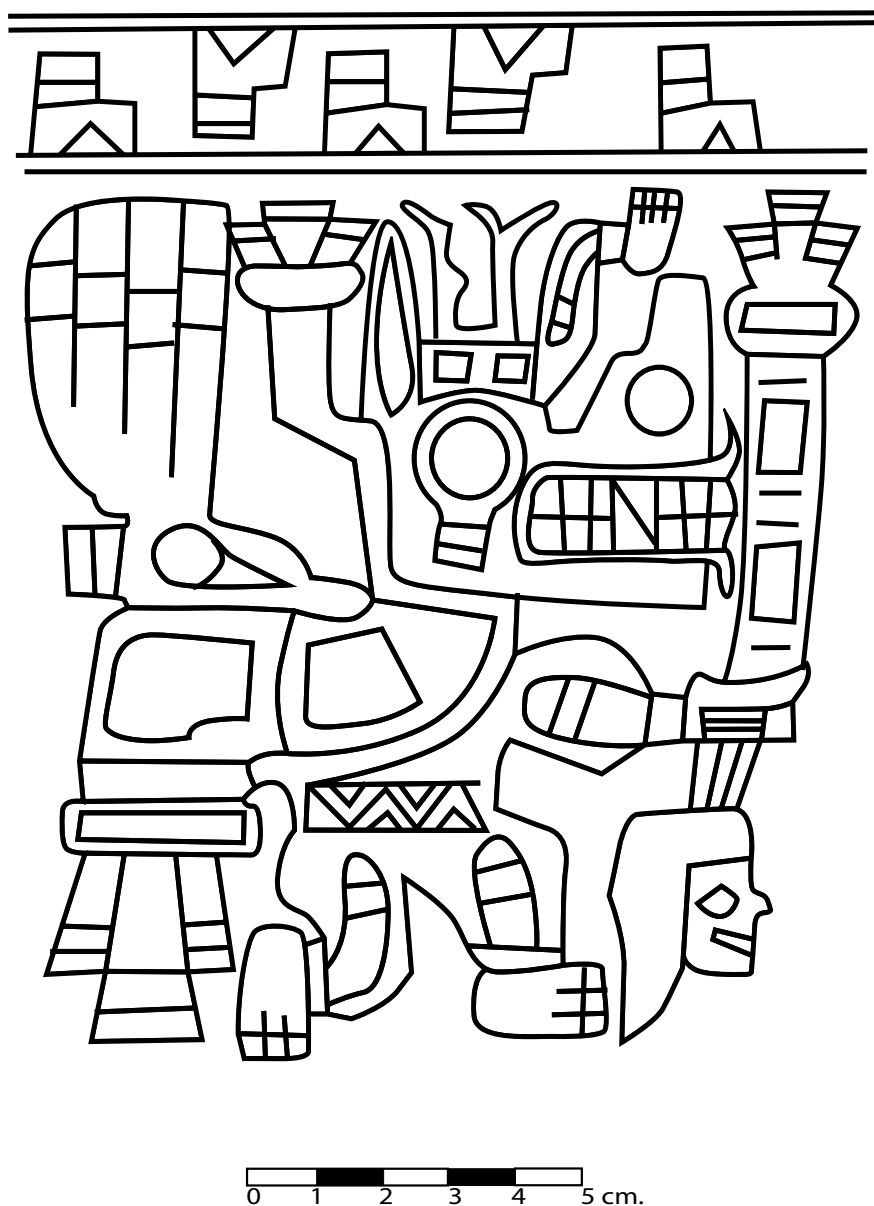


Fig. 101: Despliegue de la iconografía del decapitador con cuernos de venado del hueso grabado con decapitador, cód. 71.1878.35 del Quai Branly Museo (extraído de Trigo e Hidalgo 2018).

3. El motivo de la cabeza del SVT (fig.100c) con dos piernas humanas rojas una cerca de las astas y la otra siendo ingerida (Villanueva, 2021) restringido a un solo ejemplo de Pariti. Es muy posible que en este caso en particular cobre relevancia la configuración de las piernas humanas que ingiere el SVT, pues se asociarían a los vasos con forma de pie humano rojo de Pariti decorados con cráneos humanos en sus bordes, o incluso los vasos-calavera también de la ofrenda Pariti (fig. 103e-g) (Trigo e Hidalgo, 2010, 2012 y 2018). Hipotéticamente el usuario que ingería bebida en este tipo de vasos asumía una postura análoga al SVT que devora las piernas rojas, quizás como parte del culto al SVT y como un avatar chamánico del mismo.⁶

Horta y su equipo de investigación (Horta et al., 2020, p.104) realizan un estudio y despliegue de una gran cantidad de tubos de hueso para almacenamiento y consumo de alucinógenos, que llevan grabados del SVT del segundo tipo.

Siendo muy interesante su interpretación en torno al elemento espigado que yace en la espalda del Arquero (fig. 100d) y que yo denominé “cola”, sugiriendo que mi tesis original (Trigo, 2013) podría estar errada, al interpretarse este elemento como las astas del venado visibles en la cabeza del SVT y la parte posterior del cinturón del Arquero (fig. 100a-d).

Retomando esta interpretación, Villanueva (2021) la amplía y brinda incluso un muy original enfoque en torno al tema del Arquero y su relación con el SVT, además de una interpretación iconológica igualmente novedosa: Desde un SVT que ya no es solo “decapitador” sino también un “devorador” de extremidades inferiores humanas (fig.100c), hasta escenas de transición o “metamorfosis” entre el Arquero y el SVT.

Villanueva (2021) sugiere en base a recursos teóricos del “giro ontológico”, documentos etnohistóricos y etnográficos, que el Arquero bajo el rol del “cazador” asume diferentes formas: La de su presa (el

⁶ Esta interpretación es producto de un análisis y reflexiones en torno al SVT y los vasos-pie con mi colega Roberto Hidalgo.

venado) o la de una presa tornada en Sacrificador o SVT (Villanueva, 2021: 41-42). Siendo este último una quimera, que encarna a una especie (el cérvido) herbívora, no domesticada ni predatora, pero tornada ficticiamente en devorador de humanos, de forma similar al TCS, que si bien evoca al camélido herbívoro y domesticado, es tornado en la ficción mitológica en un predador y en la oralidad posterior en un devorador.

Nuevas evidencias permitieron retroalimentar el corpus de imágenes del SVT, pues han continuado siendo registradas y analizadas. Por ejemplo, el trabajo de Cont (2020) que registra una pieza con una de las escenas completas del SVT plasmada en un kero, que provendría de Kheri Kala de las excavaciones de Ponce en los años 50's del siglo XX. Misma que despliego con mayor detalle aquí (fig.100a), y que permite confirmar que el personaje expuesto en los fragmentos de un kero de Putuni (fig.100b), es efectivamente un SVT (ver Trigo e Hidalgo, 2012 y 2018), pues este último ejemplar de kero tiene muchas secciones ausentes.

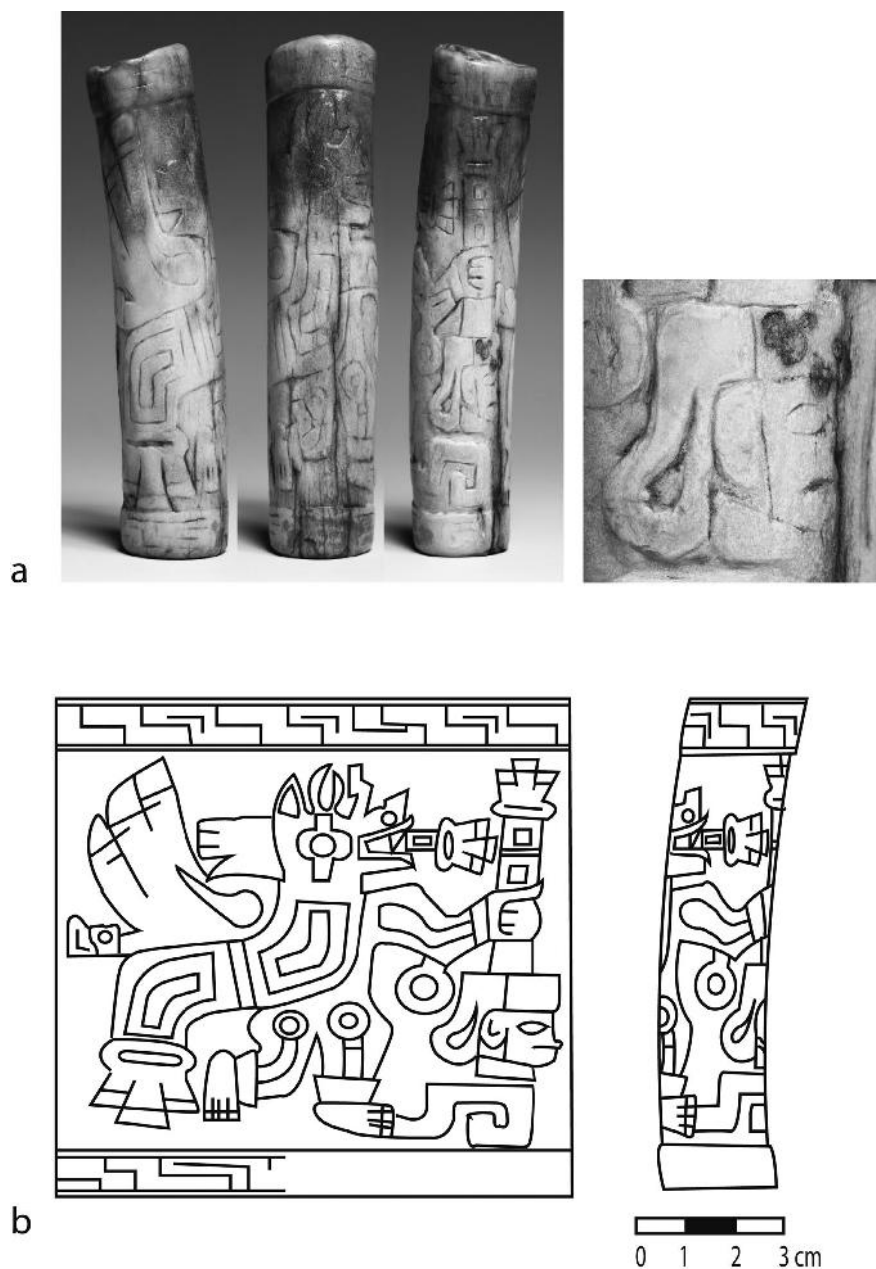


Fig. 102: a. Tubo de hueso quizás proveniente del norte de Chile, cód. 2000.211 del DAM, alto 7,1 cm. y diámetro 2,5 cm. aprox. (imágenes cortesía de Margaret Young-Sánchez, 2013); **b.** Despliegue de la pieza anterior. (Dibujo D.T.).



Fig. 103: **a.** Jarra cód. 001131 del MRT proveniente de Kherikala (Foto D.T.); **b.** Despliegue de iconografía de la pieza anterior (D.T.); **c.** Kero cód. 6924 del MUNARQ (Foto D.T.); **d.** despliegue de la pieza anterior (extraído de Posnansky 1957, Tomo III, su Plancha XVa); **e.** Vaso-pie cód. PRT 160 (Foto cortesía de A. Korpisaari); **f.** detalle de cráneo de pieza anterior (D.T.), **g.** Vaso-cráneo cód. PRT42 (Foto cortesía de A. Korpisaari).

Este kero muestra un SVT (fig. 100a) con las astas similares a la versión del SVT devorador del kero de Pariti (fig. 100c) y a los apéndices del Arquero (fig. 100d), haciendo explícita la interpretación de Horta y colegas antes referida.

En base a los aportes de registro e interpretación del SVT de los autores mencionados, el panorama en torno a la relación de este personaje con el Arquero se vuelve muy complejo, y permite incluso reformular interpretaciones que yo mismo vertiera en trabajos anteriores.

Escenas como la de las figs. 102 a y b, que yo consideraba propias del Sacrificador Felino (Trigo, 2013) y luego del SVT (Trigo e Hidalgo, 2018), mostraban bajo mis interpretaciones iniciales (Trigo, 2013) el motivo de la cabeza del Arquero bajo el cetro del SVT, esto es su sometimiento y decapitación a manos de este Sacrificador, pero entonces no reparé en las escenas de metamorfosis que vinculan ambos temas y en las que Villanueva (2021) presta un especial detenimiento.

Sin embargo, probablemente el tratamiento del Arquero como “presa” del SVT, además del origen o culminación de escenas de metamorfosis entre uno y otro tema, planteados por Villanueva, no implique una narrativa gráfica del Tiwanaku altiplánico sino del Tiwanaku Derivado, como analizaremos a continuación.

Del Arquero al Ser en Metamorfosis (SM) y el Sacrificador del Tiwanaku Derivado (STD)

Posiblemente el antecedente más antiguo de la correlación de atributos entre el Arquero y un Sacrificador, o escena de transición a este último, fue el que diera Federico Diez de Medina a mediados del siglo XX (Querejazu, 1983, p. 180) al comparar dos imágenes (fig. 104), algo que el trabajo de Villanueva (2021) consolidará posteriormente.

Sin embargo, no considero que todas las versiones de Sacrificadores con cabeza zoomorfa de nariz de ollar escalonado sean solo del SVT como propone Villanueva (2021), sino que también incluirían al Sacrificador Felino Tiwanaku o SFT (fig. 5b y c), ya que son las astas el elemento más claro que evoca al SVT, pero es un elemento menor y específico.

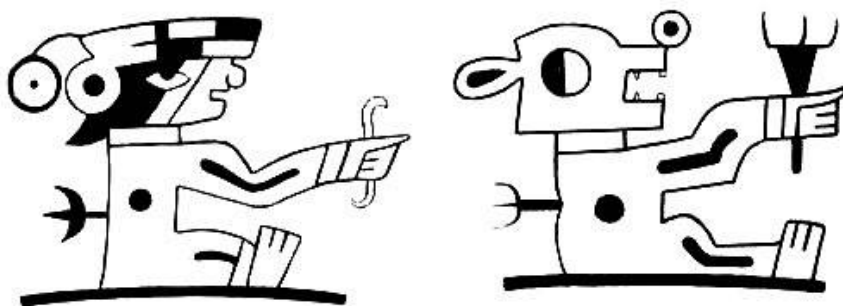


Fig. 104: Dibujos comparativos de Diez de Medina: Izq. Representación de un motivo del Kero Tiwanaku Derivado de Cochabamba, del MUNARQ, cód. 122 CFDLAP, Der. Motivo proveniente de una pieza Tiwanaku de Chiripa (extraído de Querejazu, 1983, p.180).

Asimismo, las orejas de este tipo de Sacrificadores son diferentes, mientras el SFT posee orejas alargadas y caídas (fig. 5b y c), comparables con sus representaciones en lito escultura, las del SVT son puntiagudas en forma de óvalo y dispuestas verticalmente como en el caso de auquénidos y cérvidos (Trigo e Hidalgo, 2018).

En consecuencia, el principal aporte de Villanueva (2021) radica en haber identificado la existencia de escenas de “transición o metamorfosis” del Arquero a un tipo de Sacrificador que él propone es el SVT.

Ampliando este importante aporte, el presente trabajo halla evidencia del mismo en varios ejemplos, pero propongo que la metamorfosis no concluye en un SVT altiplánico sino en un Sacrificador propio del Tiwanaku Derivado que difiere del SVT en varios atributos, aunque parece mantener los rasgos felinos y cérvidos además de antropomorfos, al que denominaré Sacrificador del Tiwanaku Derivado (STD), mismo que desarrollo adelante.

En estas escenas de transición o metamorfosis, aparece un motivo recurrente y aparentemente heterogéneo pero identificable y definible, que constituye el propio “Ser en Metamorfosis” (SM) que trataré como un tema y motivo en esta sección del trabajo.

Los ejemplos del SM que se describen y analizan más adelante, permiten adelantar tres aspectos importantes sobre el mismo, que no han sido considerados por Villanueva:

1. Los soportes de estas escenas son vasijas asociables al estilo Tiwanaku Derivado, ya fuera el producido en Cochabamba o el altiplano.
2. Las escenas del SM existen exclusivamente en parafernalia para el consumo y distribución de bebidas (chicha).
3. Si bien atributos felinos y cérvidos están asociados a los personajes de estas escenas, no contienen la mayor parte de los atributos del SVT altiplánico, y podrían concluir en una versión análoga de este ser pero propia del Tiwanaku Derivado como puede ser el STD.

El SM presentará varios atributos reconocibles del Arquero: indumentaria corporal con colores gris y naranja, cetros, y posiciones anatómicas como estar representado de perfil sentado o de pie y con la presencia de un solo brazo cuando estos son los casos, pero incluirá ahora atributos más zoomorfos.

Entre estos destacarán hasta cuatro tipos de cabezas:

1. Con hocico y boca abierta (dentada sin colmillos), ojos y nariz circular, orejas caídas o circulares (fig. 105-106, fig. 113 inferior del kero, fig. 114).
2. Sin hocico, boca cerrada rectangular, nariz y ojos en forma de círculos simétricos entre sí, carencia de orejas, con o sin cabellera (fig. 107-108 y 110 a-c).
3. Con hocico, nariz escalonada, boca abierta (dentada sin colmillos) de labios prolongados, orejas caídas (fig. 112-113 y 115-116).
4. Con hocico, nariz triangular, boca abierta (dentada sin colmillos), orejas caídas (fig. 124 b y c).

Existen ejemplos concretos donde el SM se asocia al motivo de la cabeza del Arquero (fig. 105 y 106 a y b) en un patrón que se verá

en otras escenas de metamorfosis: La parte superior del vaso-kero presentará al SM, mientras la inferior presentará al motivo de la cabeza del Arquero. Este último motivo es reconocible por el turbante ajedrezado, pero presenta rasgos zoomorfos en su anatomía facial como el hocico y ausencia de nariz humana, y se vinculará con el SM de la escena (fig. 105-106 a y b) al presentar no solo atributos como el hocico sino incluso el lagrimal en forma de cruz.

En un ejemplo (fig. 105-106 a) el SM presenta una cabeza del tipo 1, y se repite tres veces en esta escena. Asimismo, presenta una anatomía particular: Manos de dos dedos, cuerpo sentado de perfil pero no humanamente, sino con las caderas sin contacto con el suelo y sostenido por pies zoomorfos, pues parecen presentar un talón prolongado en postura plantígrada tendente a digitígrado un atributo de ciertos animales (felinos, cánidos, etc.), sugiriendo que continuaría sentado pero no como un humano sino como un animal.

De la nariz de este SM (fig. 106a) emerge una “crin” o “franja blanca” que se prolonga hasta la nuca, que en este caso presenta posiblemente las astas del cérvido representadas en “U” en su nuca. Su indumentaria incluye un cetro representado como una franja en zig-zag, y una faja negra que divide un cuerpo superior gris de uno inferior naranja donde aparecen círculos.

En otra escena del SM (fig. 106b) este presentará similares características que el anterior ejemplo, pero con ciertas diferencias: anatómicamente presenta una mano de cuatro dedos, una cadera prolongada y una cola en zig-zag que termina en un triángulo, y su cabeza incluye el elemento de la “garra” de ave en la nuca.

Existen escenas (fig. 106 c-f) donde este SM se repite tanto en la parte superior del vaso-kero (cuatro veces) e inferior (dos veces), intercalándose sus representaciones entre anaranjadas y plomas (fig. 106 d-e). Mientras sus motivos en la parte superior del kero portan un cetro representado como franja en zig-zag (fig. 106 d y e), los de la inferior portan un cetro de rectángulos con remate de cabeza de felino.



Fig. 105: Kero/Copa Tiwanaku Derivado Cód. S/N del MIC. (Foto D.T.).



Fig. 106: a. Despliegue iconográfico del kero anterior (despliegue D.T.), b. Vaso-kero proveniente de Cayacayani Cochabamba de la colección Byrne de Caballero (dato y foto cortesía de Ricardo Céspedes, 2025), c-f Vaso-kero proveniente de Omereque de colección privada de un residente de dicho municipio (fotos cortesía de Alex Vera, 2025).



Fig. 107: Kero Cód. 02 INIAM col. Jonas Weldon, alto 22 cm. (Foto D.T.).

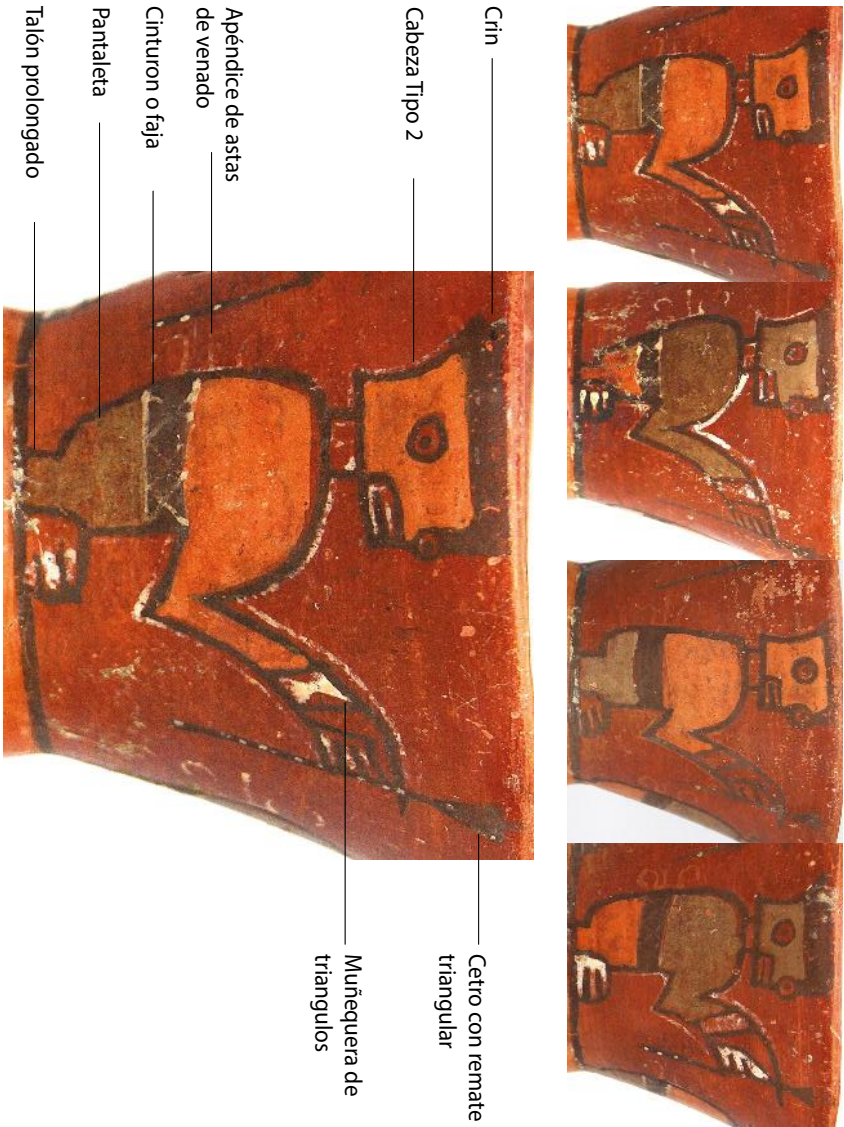


Fig. 108: Fotos de los cuatro personajes del keero anterior y detalle explicativo de sus atributos. (Fotos D.T.).

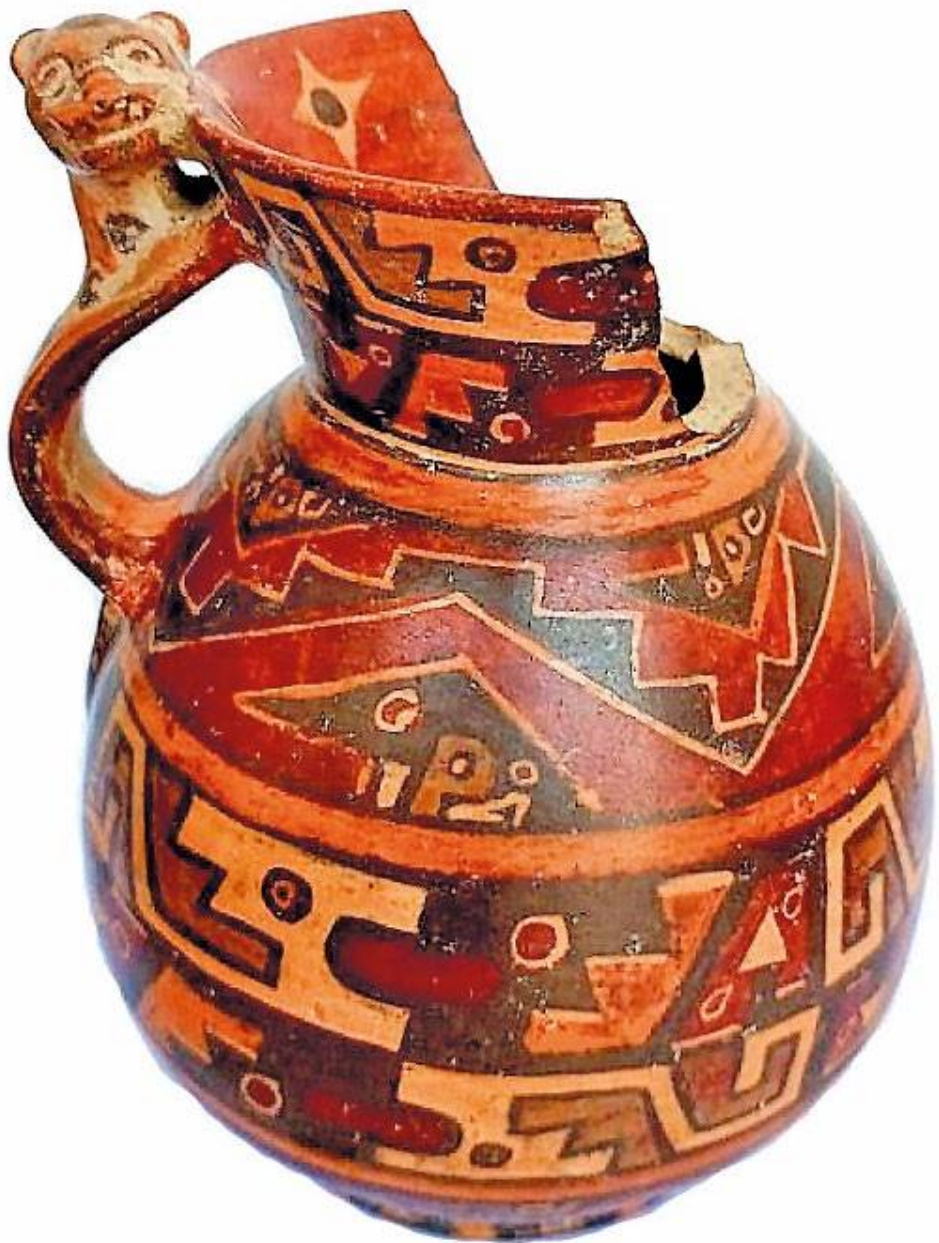


Fig. 109: Jarra cód. CFB 807 del MMP proveniente de Cochabamba, alto 23 cm., aprox. (foto cortesía del Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, Jaime Quispe y Vania Coronado, 2025).



Fig. 110: Detalles de la Jarra cód. CFB 807del MMP: **a-b** Asa efigie de felino con piel con manchas negras probablemente un jaguar: **c.** Detalle del SM al interior del borde de la jarra (fotos cortesía del Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, Jaime Quispe y Vania Coronado, 2025); **d.** Dibujo del SM. (Dibujo D.T.).

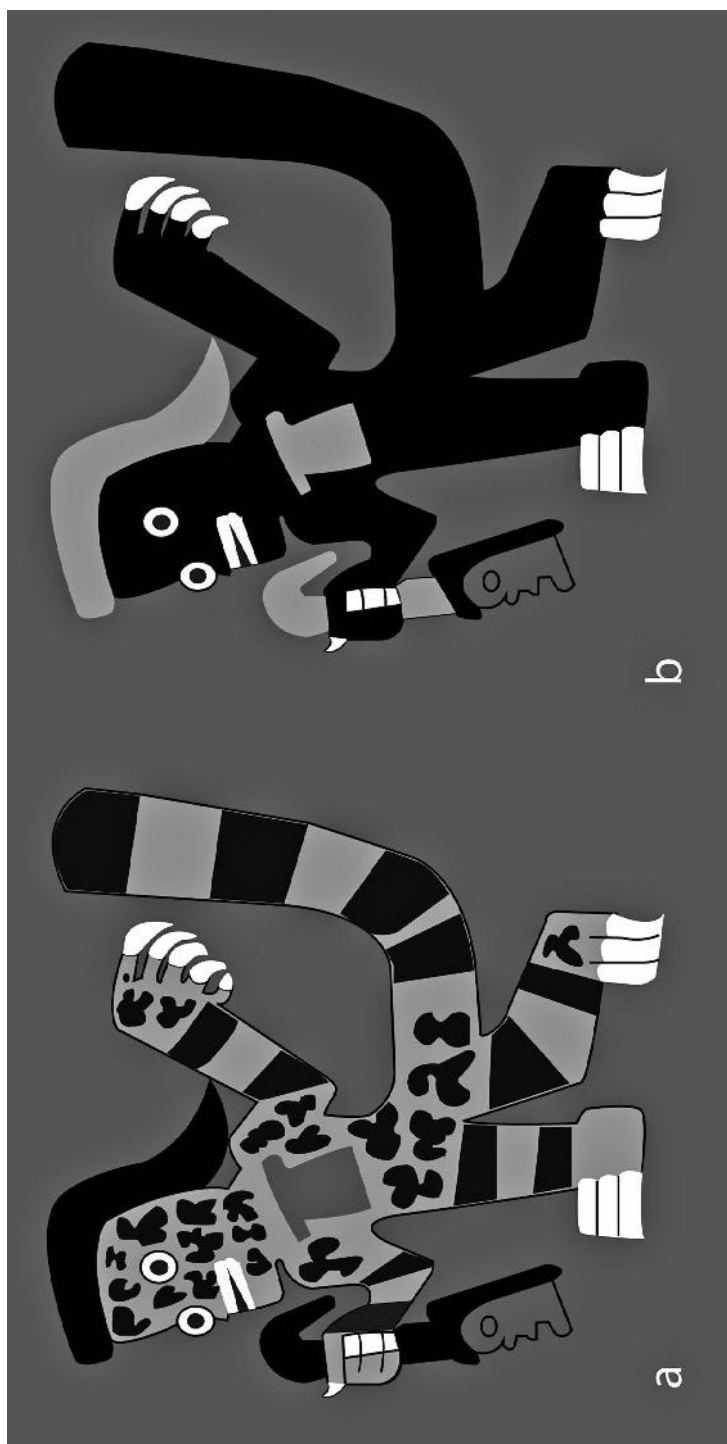


Fig. 111: Dibujos de personajes de atributos humanos y felinos del Vaso-embudo cód. PRT 293 del Museo Regional de Parí (Dibujos D.T. en base al original).

La configuración de este último ejemplo recuerda la escena del Arquero plasmada en un kero de Arani (fig. 67), donde cuatro personajes se plasman en la parte superior del kero y dos en la inferior, con un intercalamiento de colores entre ellos. Como se expone adelante, este patrón será frecuente en las escenas del SM.

Los SM con la cabeza del tipo 2 (fig. 107-108) repiten la característica del pie zoomorfo, además de la “crin” prolongada que emerge de una nariz circular, pero con las mismas proporciones que el ojo circular del SM. Las astas de cérvido aparecen en su espalda amarradas a su faja, el tipo de muñequera así como el cetro con remate triangular superior que portan estos SM son propios de versiones del Arquero del sitio de Piñami de los años 950 d.C.-1100 d.C. (Trigo, 2013, p.263 su fig. 87; ver Capítulo 5).

Otro SM con la cabeza de este tipo (fig. 109-110c y d) presentará similares características a la versión del anterior ejemplo, excepto por un cetro estrellado también propio del Arquero, y la “crin” ubicada en la nuca donde se observa una larga cabellera.

Este SM aparece al interior de una jarra, y presenta dos tipos de relación gráfica con un felino en efigie (Cont, 2024, pp. 4-5 sus figs. 5 y 6) presente en el asa de la jarra (fig. 110a y b), y que por su piel naranja y sus manchas negras sugerimos se trata de un jaguar:

La primera relación es evidentemente por asociación, pero la segunda es porque el SM (fig.110c y d) posee atributos anatómicos como: carencia de hocico, ojos y nariz circulares simétricos, boca cerrada rectangular carente de colmillos. Mismos que son comunes con Sacrificadores Felinos con atributos de humano y animales como el jaguar (fig.111a) y el yaguarunde (fig.111b). Estos Sacrificadores portan “cabezas trofeo” humanas, y fueron plasmados en un vaso-embudo de la ofrenda Pariti que pertenece a un periodo Tiwanaku tardío (Villanueva, 2007, p.56 su fig. 7).

Con base en estos atributos comunes entre este tipo de personajes y el SM, puede sugerirse que la escena (fig.110c y d) alude a un estado

intermedio entre lo humano y animal, dentro la cual el SM se hallaría hipotéticamente en metamorfosis ¿a un jaguar?

Asimismo, la escena posee otros dos motivos asociados al SM: Meandros escalonados con cabezas de ave (Cont, 2024, p.4) y rostros bipartitos trapezoidales que Janusek (2003a, p.79 su fig. 3.74) interpretaba como alusiones a "cabezas trofeo" abstractas, que aparecen en el Tiwanaku altiplano entre los años 600-1000 d.C. y en el Derivado de Cochabamba entre 650-1100 d.C. (Anderson, 2018, p.255 su fig. 8.23).

Escenas compuestas plasmadas en un solo kero presentarán más de una versión del SM y con diferentes tipos de cabeza (fig.112 y 113) sugiriendo su vinculación, pues en la parte inferior del kero de este ejemplo, aparecen cabezas del tipo 1 con una "crin" y "garras de ave" en la nuca, además de un cuello o torso alargado con franjas verticales en zig-zag. Estos motivos parciales del SM se asocian al motivo de un "Ave de cuerpo de rectángulos" en posición de ascenso con una sola ala y posibles astas de cérvido en su cabeza.

Mientras en la parte superior del kero (fig.112 y 113) el SM aparece con la cabeza tipo 3 con elementos rectangulares que pueden aludir a astas de cérvido cortadas o emergentes en la parte superior de la cabeza, y otras astas en la parte posterior de la faja. El cuerpo de este SM es de perfil y sentado, con los glúteos o cadera prolongados.

Ambos tipos de cabezas poseen atributos comunes: "crines", ojo de pupila circular adornado con lagrimal circular de apéndices rectangulares, orejas caídas y labios prolongados, diferenciándose casi solo por la nariz: escalonada o circular.

Algunas escenas (fig. 114) muestran al SM repetido varias veces, exponiendo el intercalamiento de colores opuestos entre su cabeza, torso y piernas, siendo comparables con escenas del Arquero de Arani (fig. 67) donde sucede lo mismo y el Arquero presenta una cabeza con hocico sugiriendo estar en metamorfosis.

Asimismo, existen escenas donde el SM ya sea que posea cabeza del tipo 1 y se halle de perfil corriendo (fig. 114) o sentado de perfil (fig. 115 y 116) se asociará al “Ave de cuerpo de rectángulos” que aparecerá como un “cetro”: ya sea con cabeza felina (fig. 114) o como un ave más completa que incluirá las garras cerca de su cola espigada y astas en su cabeza (fig. 116).



Fig. 112: Kero cód. 1963.476 del MAC, proveniente probablemente de Cochabamba, alto 22.3 cm., (foto cortesía del MAC).

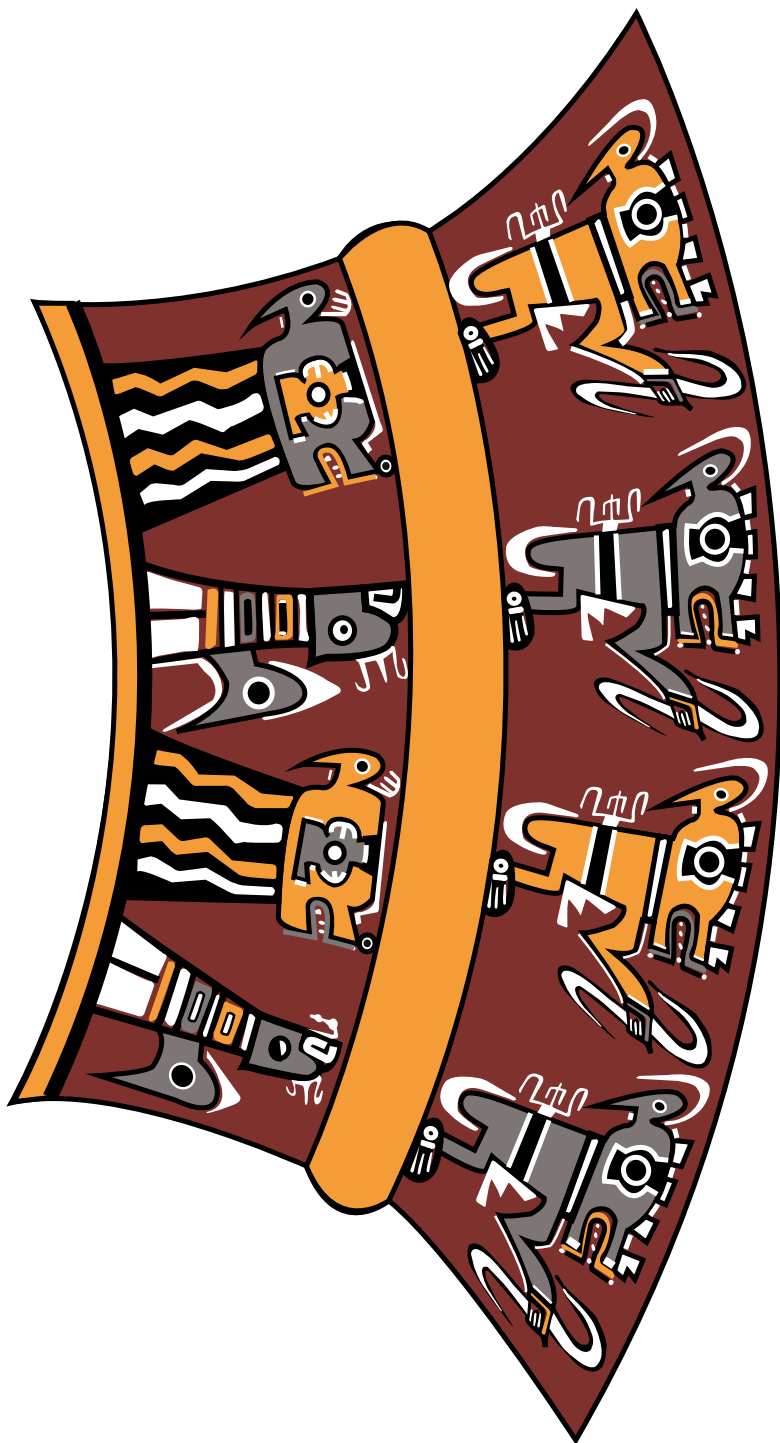


Fig. 113: Despliegue iconográfico del kero anterior. (Dibujo D.T.J.).

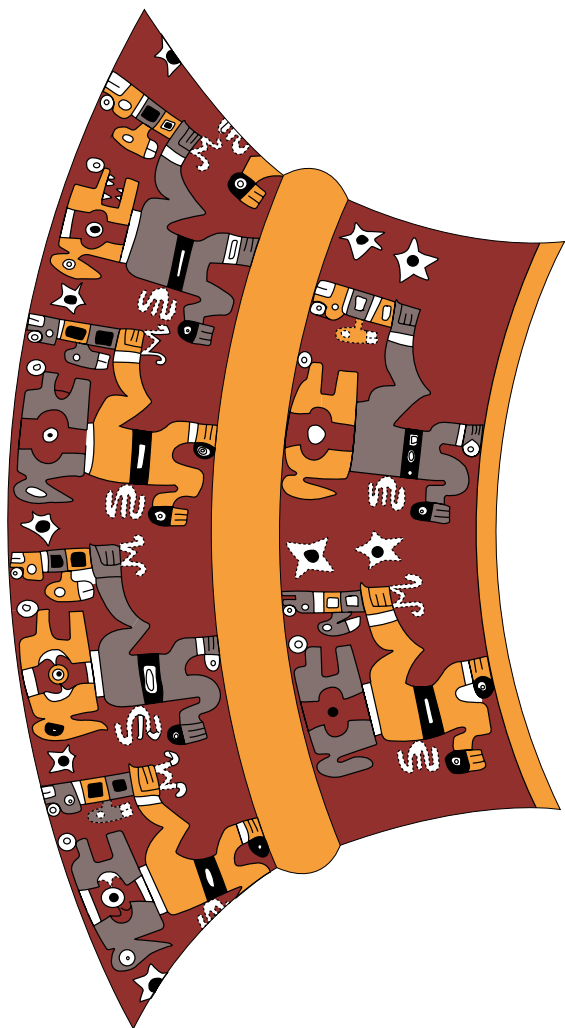


Fig. 114: Foto y despliegue iconográfico del kero Tiwanaku Derivado, código CFB 00649 Al 3452 del MMP. (Foto y despliegue D.T.).



Fig. 115: Kero Tiwanaku Derivado, alto 15.7 cm., Cód. 166 CFDLP MUNARQ. (Foto D.T.).



Fig. 116. Despliegue iconográfico del anterior kero. (Dibujo D.T.).



Fig. 117: **a.** Vasija efigie de ave cód. 3831 del INIAM-UMSS, alto 11 cm. aprox.; **b.** Detalle posterior del SM de la parte posterior de la efigie; **c.** Dibujo del SM anterior. (Fotos y dibujos D.T.).

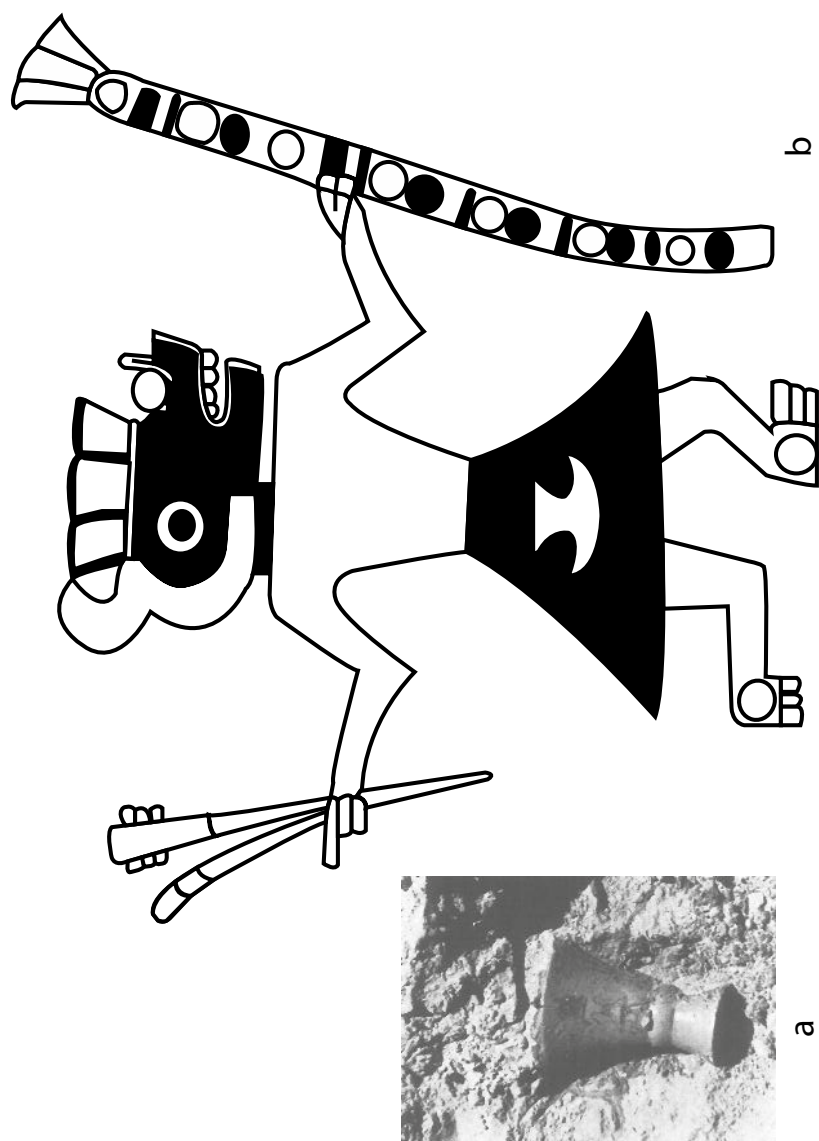


Fig. 118: a. Kero de Cayacayani Cochabamba (foto extraída de Byrne, 1964:89 su Fig. 1); b. Dibujo del STD del kero anterior (Redibujado D.T. en base al dibujo original de Byrne, 1964:89 su Fig. 1).

Asimismo, la relación del SM con las imágenes de “aves” es dinámica y continua, a pesar de la heterogeneidad en la representación del SM, pues las aves pueden aparecer como cetros o como motivo separado en las escenas, así como también pueden aparecer como tema central.

Por ejemplo, una efigie de ave del Tiwanaku Derivado (fig. 117a-c) incluye un único motivo del SM de forma secundaria, plasmado en la representación de la cola del ave (fig. 117 b y c); en este ejemplo el ave incluye en sus alas motivos de rostros bipartitos que aluden a “cabezas trofeo”.

Este patrón no se reporta en las efigies de aves del material Tiwanaku altiplano, por ejemplo las efigies de Pariti, que usualmente aluden a especies de patos de la cuenca del Titicaca, no presentan este tipo de motivos (ver Korpisaari y Pärssinen, 2011, pp.147-149 sus Plates 46a, 56 y 58). Sin embargo, la relación entre aves y cabezas trofeo usualmente tiene más ejemplos en temas de vultúridos (Trigo e Hidalgo, 2023), empero, de momento la taxonomía del ave de la efigie (fig. 117a-c) no puede ser establecida, aunque podría asociarse a algún tipo de vultúrido. Asimismo, algunos de los ejemplos de escenas del SM asociado a aves (fig. 110c y 114) presentan diseños como los “eclipses” o estrellas con círculo que Cont (2024, p.5 su fig. 7) interpreta como alusión a un escenario nocturno.

El Sacrificador del Tiwanaku Derivado (STD)

Estas escenas de un heterogéneo SM, son una transición entre el Arquero y otro tipo de ser, al que denominamos Sacrificador Tiwanaku Derivado o STD (fig.118a-b), y que parece ser o el inicio o el final de la metamorfosis, pues carece de casi todos los atributos del Arquero, pero mantiene atributos del SM así como algunos del SVT y el SFT.

La pieza que contiene este ejemplo proviene del sitio de Cayacayani en el Valle de Santibáñez (Oeste de Cochabamba), excavado por Geraldine Byrne de Caballero en 1964, y de donde se exhumo cinco tumbas, el kero con el STD provendría de la Tumba 1.



Fig. 119: Kero Tiwanaku Derivado del MEG, alto 21.5 cm., cód. 1973.23.11. (Foto D.T.).

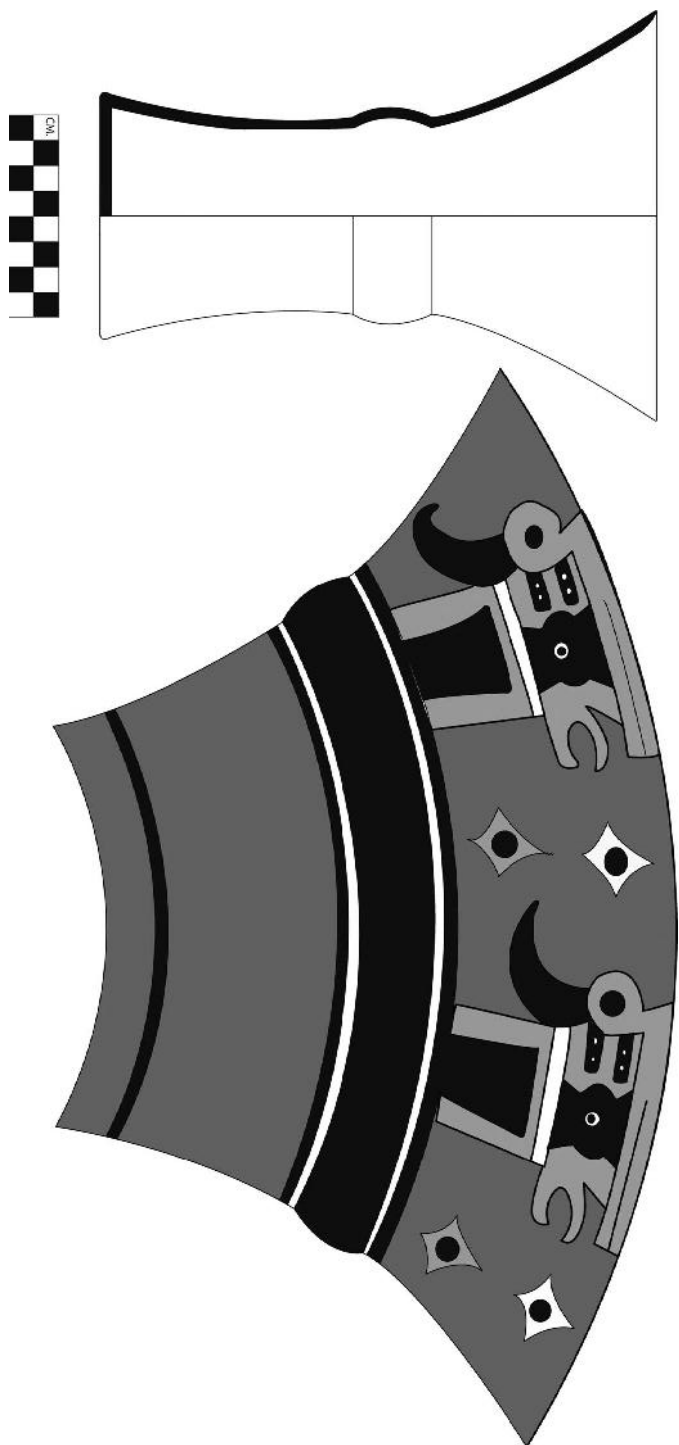


Fig. 120: Despliegue del kero anterior. (Dibujo D.T.).



Fig. 121: Kero Tiwanaku Derivado del MUNARQ, alto 22 cm., cód. 288, MNA 1789, 8234, MNA LP 2063. (Foto del autor).

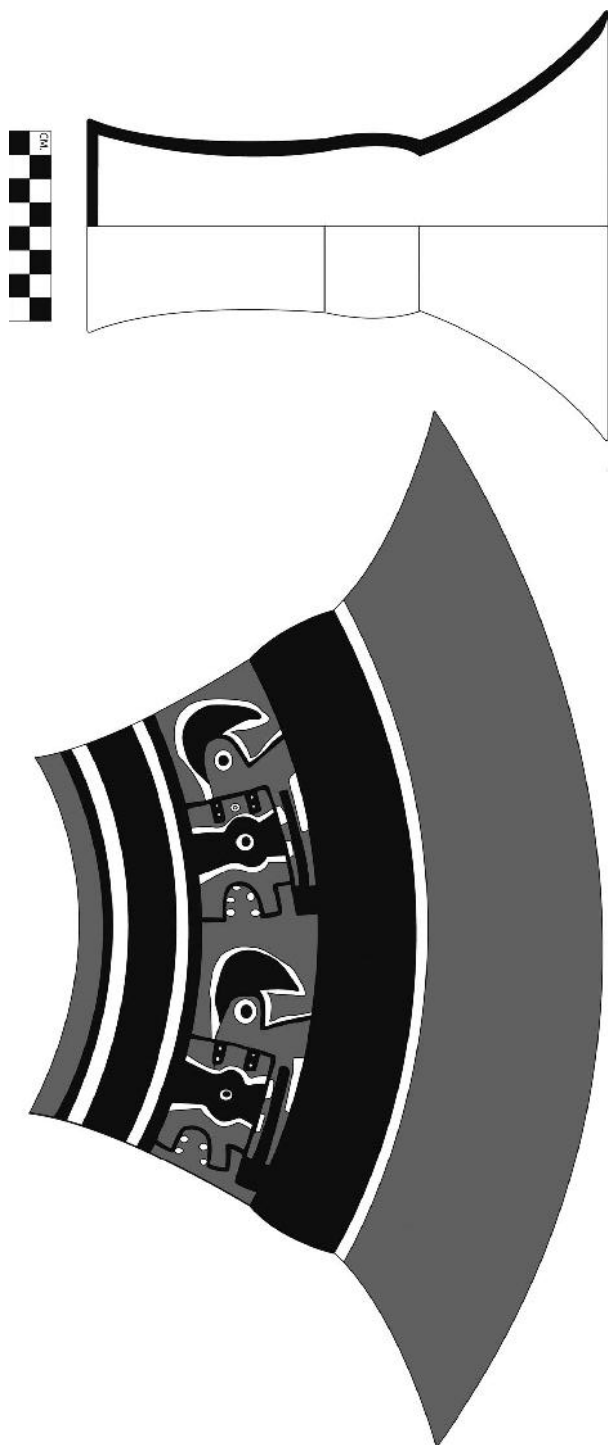


Fig. 122: Despliegue del kero anterior. (Dibujo D.T.).

Byrne (1964, p.94) consideró a este STD como la representación de un sacerdote con máscara de felino, propia del Tiwanaku altiplano, corriendo y portando un cetro y una estólica además de un "tumi".

Efectivamente si comparamos la representación del SFT (fig.5c) con el personaje del kero de Cayacayani (fig.118b), ambos presentan atributos comunes pero también diferencias. El STD posee rasgos naturalistas en su cabeza: protuberancias tripartitas trapezoidales a manera de astas (cortadas o emergentes) o tocado en su parte superior, oreja curva alargada, rostro de color negro, ojo de pupila circular, nariz circular con una línea vertical, boca de labios prolongados y dentadura sin colmillos.

Asimismo, su postura es frontal de pie y corriendo, con brazos extendidos y manos de tres dedos, mientras su indumentaria incluye un faldellín donde se ubicará el "tumi" (ya no como pectoral), sujeta en una mano un cetro con círculos y rectángulos con remate superior espigado inspirado en las versiones altiplánicas, y en la otra mano dos objetos que Byrne interpreta como estólica, aunque es más correcto referir que todavía no se los puede identificar cabalmente.

Las versiones "parciales" del Ser en Metamorfosis (SM)

Retomando las escenas del SM, estas parecen cumplir también con ciertas convenciones y atributos propios de las "parcializaciones" de motivos de las escenas del Arquero, tema en el cual ya se representaba al motivo completo del Arquero con una cabeza con hocico animal (fig. 67).

Estas variantes animalizadas de la cabeza del Arquero incluyen motivos con un torso precario, en asociación al SM (fig.105-106), o como motivo aislado (fig. 119-122), ejemplos donde el turbante ajedrezado es quizás el único elemento que diferencia al Arquero del SM.

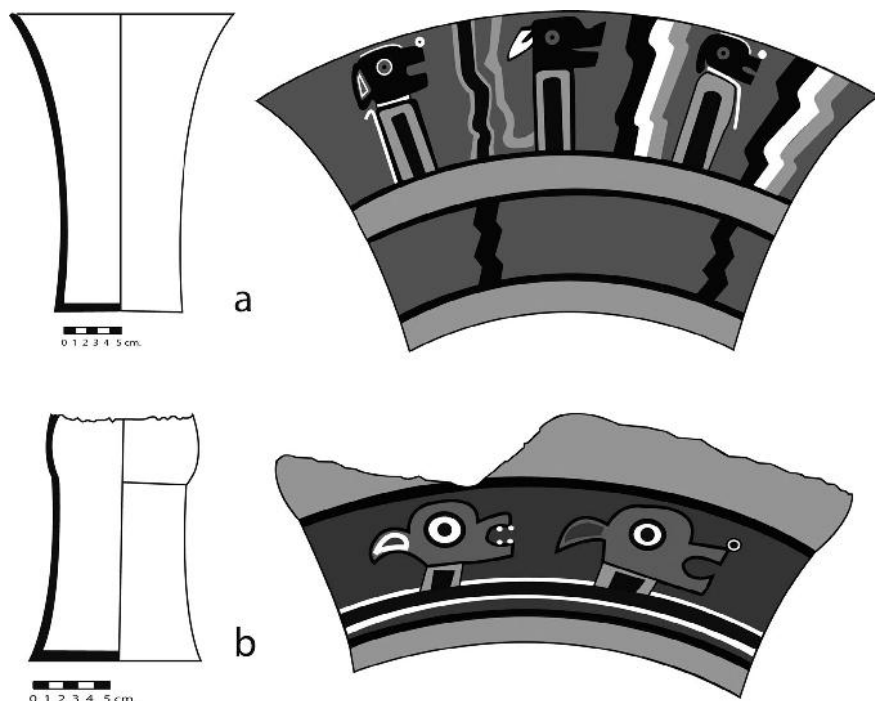


Fig. 123: Keros del INIAM-UMSS con la cabeza y torso del SM: a. cód. 5378 proveniente de Chullpa Orko/Arani; b. cód. 216 proveniente de Ciaco/Arani. (Dibujos D.T.).

Asimismo, existen representaciones desarrolladas y aisladas del motivo de la cabeza totalmente zoomorfa con un torso precario del SM con cabeza tipo 1 (figs.113) asociadas a escenas con el SM entero, o presentadas como motivos centrales aislados (123a y b), donde las franjas en zig-zag que funcionan como cetros (fig. 106) o decoración en el cuello/torso precario (fig.113), aparecen como diseños decorativos de las escenas con estas cabezas aisladas (fig. 123a); también aparece el motivo de únicamente la cabeza del SM sin cuello ni torso precario (fig. 124a).

Los cráneos zoomorfos descarnados asociados al Ser en Metamorfosis (SM)

El motivo de la cabeza del SM del tipo 1 en otros ejemplos (fig. 116 base del kero) parece poseer atributos propios de los motivos de cráneos: desarrollo en una franja negra, careciendo de orejas, y poseyendo un espacio entre mandíbulas alargado hasta la parte posterior de los ojos.

Esto es más evidente en escenas del motivo de la cabeza del SM tipo 4, pues se asocia a cráneos bidimensionales de perfil, que aparecen sobre una franja negra que resalta su habitual color blanco (alusión al hueso) usualmente en la base externa de las vasijas, ya sea intercalados en colores blanco y marrón junto con dentadura y ojos (fig. 124b) o ya sea totalmente blancos y resaltando su descarnamiento sin órganos ni mandíbula inferior (fig. 124c).

Los motivos de cráneos poseen un orificio nasal triangular pronunciado, análogo a la nariz de la cabeza del tipo 4 del SM, y maxilar y mandíbula alargados hasta la parte posterior del orificio ocular, habiendo sido descritos de forma genérica como humanos (Janusek, 2003a, p.64 sus figs. 3.43 y 3.44) o incluso zoomorfos (Fares, 2019, p.154 su fig. 5.20; Trigo e Hidalgo, 2023, p.228), quizás porque algunas variantes de este motivo guardan atributos (nariz triangular, mandíbula alargada y ausencia de orejas) de ciertos temas iconográficos del Tiwanaku altiplano que parecen ser zoomorfos como el SFT o el Ave Monstruosa (Korpisaari y Pärssinen, 2011, p.111 su Plate 39 e).

El “cráneo” en el Tiwanaku Derivado puede ser un motivo central en algunas composiciones, donde aparece en mayores dimensiones en la parte media inferior de las vasijas (fig. 125a), como motivo único en su centro (fig. 125b), y cuando se asocia a elementos del SM como el ojo y lagrimal circular de apéndices rectangulares sobredimensionados (fig. 125c) y poseyendo estos cráneos las “garras de ave” (fig. 125d).

Sin embargo, este motivo de calavera posiblemente animal o humano, evidentemente presenta no solo atributos realistas sino también otros exagerados o quiméricos (la parte de la fosa nasal triangular alargada), que problematizan su definición y entendimiento. Empero, adelante se brindará una interpretación a su presencia en las escenas del SM y del propio Arquero.



Fig. 124: Keros con la cabeza del SM asociada a cráneos: **a.** cód. 4353 del INIAM-UMSS; **b.** cód. 7982 del MUNARQ Tumba 11 de Tupuraya Cochabamba; **c.** cód. 4788 del INIAM-UMSS (a y c fotos y despliegues D.T., b. Despliegue fotogramétrico cortesía de Rubén Mamani).



Fig. 125: Keros cráneos con elementos del SM: **a.** Vaso cód. 8698 del INIAM-UMSS; **b.** Kero de la Tumba CF-20b de Piñami (redibujado en base a foto de Anderson 2018: su fig. 8.31) **c.** Ejemplos del ojo y lagrimal circular con apéndices trapezoidales; **d.** Kero cód. 7580 del MUNARQ proveniente de Cochabamba (Fotos y despliegues: a-c autor D.T., y **d.** Despliegue fotogramétrico cortesía de Rubén Mamani).

Apreciaciones iniciales de los atributos del Ser en Metamorfosis (SM) y el Sacrificador Venado Tiwanaku (SVT)

Ciertas características de las escenas del SM presentan características de composición en las que es posible detenerse ya que implican aspectos importantes:

Colores y Estilo.

En los materiales del altiplano el tema del SFT muestra la alternación de colores entre motivos completos: blanco y marrón (fig. 5c), algo que se mantendrá en algunas escenas del SM (fig. 113). Sin embargo, otras escenas del SM lo exponen como motivo repetido, con un cuerpo de dos colores (gris y naranja), que se invierten entre las alternaciones (fig. 108 y 114).

Este tipo de alternación de colores es vista en la iconografía del estilo Omereque propio de Cochabamba (Anderson, 2018, p.251 su fig. 8.10a), lo que resaltaría una influencia local en el estilo Tiwanaku Derivado en el que se desarrollan las escenas de metamorfosis.

Atributos comunes y diferentes del SM en relación al SVT.

Astas. Existen importantes elementos que relacionan ambos tipos de temas: las astas de cérvido, que aparecen en un desarrollo parcial en la cabeza del SM (anatomía), y son siempre completas en el SVT (anatomía). Siendo este desarrollo parcial representado como astas rectangulares, que aluden a que estas o bien fueron cortadas o están emergiendo de las cabezas del SM y el STD, algo que no se observa en las astas del SVT.

Sin embargo, las astas aparecen también en la faja/cinturón del SM (indumentaria) al igual que en el caso del Arquero (indumentaria), siendo ambos atributos (astas y faja) importantes para vincular ambos temas, como ya se refirió antes. Empero, estos atributos no aparecen representados en el cinturón del SVT en los materiales Tiwanaku del altiplano.

Las astas también aparecen en la cabeza del motivo asociado al SM como es el “Ave de cuerpo de rectángulos”, ya sea en su presencia como motivo independiente y complementario del SM, o como un tipo de cetro sujetado por el SM. El elemento de las astas no aparecerá en las cabezas de los cetros zoomorfos del SVT (ver los ejemplos Horta et. al, 2020), de hecho las versiones del SVT de vasijas o tubos de hueso Tiwanaku en el altiplano, carecen del motivo del “Ave de cuerpo de rectángulos”.

Por tanto, estas características referidas al manejo del elemento de las astas de cérvido en las escenas del SM sugieren una diferencia muy importante en relación a la narrativa gráfica del SVT en el altiplano, pudiendo ser propias del Tiwanaku Derivado de Cochabamba más que del estilo altiplánico Tiwanaku.

Nariz y colmillos. Si bien el SVT y el SM presentan la nariz escalonada, esta presenta una sutil diferencia: es representada de forma inversa en el SM. Además, este último personaje incluirá versiones con nariz circular posiblemente un atributo felino.

Otro atributo importante y diferente entre el SVT, el SM y el STD son los colmillos felinos en “N”, presentes en el primero en fauces cerradas, pero ausentes en los dos últimos personajes, que presentan fauces abiertas con dentadura sin colmillos.

Cetros. Este elemento en las escenas del SM tiene ejemplos (fig. 114) con similitudes a los cetros de remate zoomorfo del SVT que alude a cabezas zoomorfas con nariz circular (ver Horta et al., 2020, sus figs. 7-9).

Sin embargo, el cetro zoomorfo más recurrente del SM alude más al motivo de “Ave de cuerpo de rectángulos” con alas, que aparece separado (fig. 113) o como cetro con astas de cérvido y garras (fig. 116). Esta relación del SM con el ave parece recordar escenas Tiwanaku tempranas donde el SFT sujeta un ave (ver un ejemplo en Young-Sánchez, 2004, p. 40 su fig. 2.23), pero con un desarrollo muy diferente.

Asimismo, existen cetros que el SM no comparte con ningún otro tema, como aquellos constituidos por diseños en zig-zag o “S” no vistos en otros temas (figs. 106 y 113), y finalmente conjuntos de cetros comunes con aquellos que sujeta el Arquero (fig. 108 y 110 c).

Cráneos humanos o zoomorfos. Si bien este motivo se asocia al SVT y al SM, presenta diferencias en ambos temas, pues en el primero es escaso, mientras en el segundo no solo es más abundante, sino que incluso tienen un tratamiento diferente: Se asocian al SM cuando este se simplifica en el motivo de su cabeza, y presentan adornos como las “garras de ave”, además de íconos asociados a los ojos del SM.

La Serpiente o Quimera Ofidio, el Arquero y el Ser en Metamorfosis

Los motivos de la Serpiente y el Arquero en una misma escena o composición, han sido registrados y analizados previamente, considerando que los motivos del primer tema eran secundarios y/o accesorios al segundo (Trigo, 2013 y 2019a). Sin embargo, tras una nueva mirada y ampliación de casos de estudio (Trigo, 2022), es necesario reconsiderar cual es la articulación de los motivos de uno y otro tema en escenas concretas.

La aparición de ambos temas se da bajo dos formas: Cuando la Serpiente pasa a primer plano en la composición y los motivos del Arquero a una posición secundaria y complementaria, o viceversa. Asimismo, en esta sección planteo la aparición de un tercer grupo de motivos, mucho más escasos, donde el Arquero adquiere elementos de los motivos de la Serpiente, sugiriendo su metamorfosis. Esto iría en paralelo y diferiría de las transformaciones de la Serpiente en otro personaje Tiwanaku mucho más antropomorfo que no es el Arquero, denominado “Decapitador con turbante de serpiente” (Trigo, 2019b).

Los motivos y escenas de la Serpiente pertenecen al estilo Tiwanaku Derivado producido en Cochabamba y el altiplano, fenómeno que se ve reforzado por el hecho de que las especies de serpientes que se representan en el tema son especies propias de las áreas de yungas, valles y amazonía y no del altiplano.

La representación más antigua de un ofidio en la cuenca del Titicaca se da en la lito escultura de una de las pilastras del templo de Ch'uku Pirqa en Santiago de Ojje en Tiquina (Posnansky, 1957, Tomo III, p.207 su Plancha CIXa), templo datado para el Formativo Tardío (250 a.C.- 500 d.C.) con probables fines astronómicos (Callizaya y Medina, 2015).

La fauna local de la cuenca del Titicaca incluye serpientes como la *Tachymenis peruviana* o falsa Cascabel (fig.126). Sin embargo, las representaciones de serpientes de Tiwanaku aluden probablemente a especies como la *Lystrophis semicinctus* (*Colubridae*) no venenosa, y la "Coral" venenosa (*Micrurus serranus* *Elapidae*) y más reconociblemente la "Cascabel" (*Crotalus Durissus*) propias de regiones de valles y amazonía, usualmente en el estilo Tiwanaku Derivado, y aparecen entre los años 500/600 - 1150 d.C. en el altiplano.

Siendo estas serpientes evidentemente motivos muy presentes en esos años en las vasijas Tiwanaku Derivado producidas en Cochabamba (Anderson, 2018), donde continuaran siendo representadas en estilos del Intermedio Tardío como el Ciaco y el Batracios.

En el altiplano las vasijas con motivos de serpientes aparecen como ofrendas funerarias en diferentes sectores de Tiwanaku y dentro de ofrendas de cerámica votiva siendo la más representativa la ofrenda de isla Pariti, mientras en Cochabamba se restringen solo al primer tipo de contexto. Identifiqué en un estudio (Trigo, 2022) al menos dos especies quiméricas de ofidios, que muestran procesos de metamorfosis visuales desde su estado más naturalista hasta el quimérico que adiciona atributos de otras especies (aves y humanos), y que presentan diferentes tipos de relación con el tema del Arquero, los que a continuación, describo y analizo.



Fig. 126: Una serpiente *Tachymenis peruviana* o falsa Cascabel, venenosa y que puede habitar en alturas entre 2000 a 4400 m.s.n.m., las fotos son cortesía de Henry Conde, tomadas en Kalasasaya Tiwanaku el 23 de marzo de 2023.

Serpiente o Quimera Ofidio: Serpiente tipo 1 y el Ser en Metamorfosis (SM)

Esta serpiente presenta al interior de su cuerpo varias líneas onduladas horizontales de colores: blanco, crema, rojo, desplegándose en un fondo negro o gris. Dos especies de serpientes podrían corresponderse con este tipo de representación: La *Lystrophis semicinctus* (Colubridae) no venenosa, y la "Coral" venenosa (*Micrurus serranus* Elapidae).

Esta serpiente aparece de forma enroscada en keros del estilo Derivado de Cochabamba (fig. 127a y b), en piezas datables entre los años 650-1100 d.C., que es el estimado para el Tiwanaku Derivado en el Valle Central de Cochabamba (Anderson, 2018 y 2019).

El motivo de este ofidio incluye ciertos elementos comunes con el tema del Arquero, como ser la "pluma" (ver Tabla 1) que se ubica en la cabeza de la serpiente (fig. 127a), o en otro ejemplo en el mismo lugar se hallarían las astas de venado (fig. 127b). Asimismo, otros elementos solo vistos en los motivos de ofidios, son los apéndices de líneas semicirculares debajo de la mandíbula (fig. 127b y 128a), incluyendo dos diseños geométricos ubicados cerca de la cabeza del ofidio como escalonados o estrella con círculo en medio (fig. 127a y b).

Las escenas que conforman la metamorfosis visual de la serpiente a una quimera con atributos de ave (alas y garra), y de humanos (brazo y pierna y posiblemente gargantilla), muestran diferentes inclusiones graduales o parciales de elementos animales y humanos al motivo, sugiriéndose su transformación.

Los atributos anatómicos de la cabeza bidimensional de este tipo de ofidio, han sido descritas previamente (Trigo, 2019b): orejas en forma de espiral, colmillos en forma de "N", y el resto de los dientes en forma de franjas blancas simples, onduladas o rectangulares, la mandíbula superior que alberga los colmillos incluirá una forma de "U" invertida, nariz redondeada y ojos de pupila circular, algunas veces la sección de mandíbula superior e inferior divergen en color y otras no.

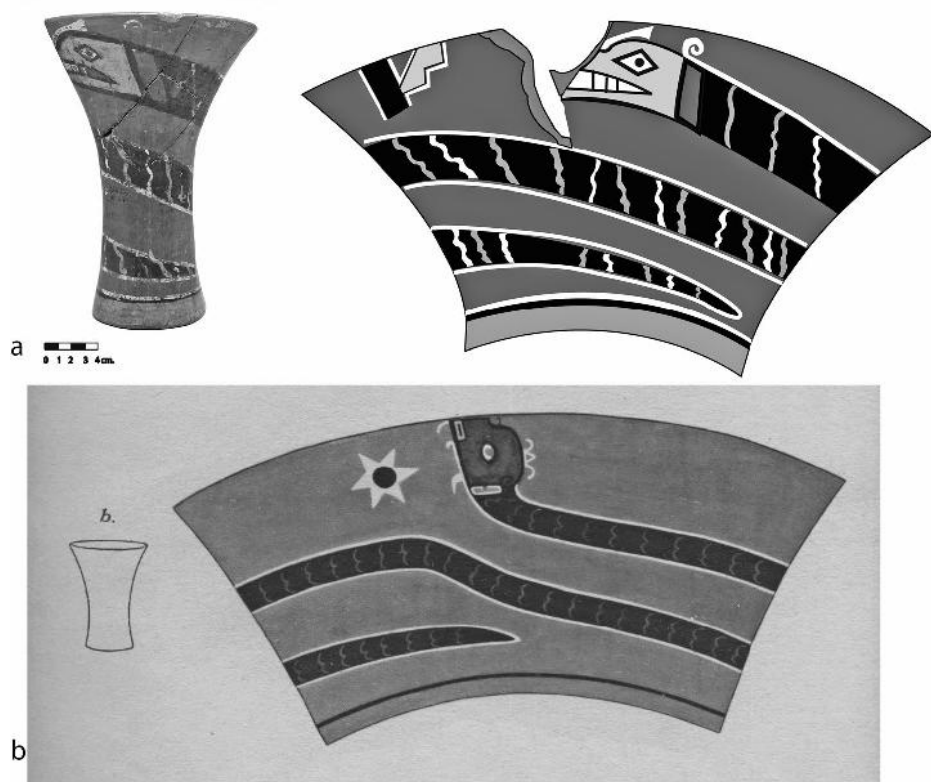


Fig. 127: Representaciones de la Serpiente o Quimera Ofidio, Serpiente tipo 1: **a.** Kero Tiwanaku Derivado cód.207 del INIAM (foto y despliegue D.T.), **b.** Kero Tiwanaku Derivado de Cochabamba (extraído de Posnansky, 1957, Tomo III, su Plancha LI b).

Asimismo, algunas de estas escenas fueron plasmadas en escudillas del tipo 5.2.1 según la tipología de Janusek (2003a, p.66 su fig. 3.51), datadas entre 600-800 d.C. en material de estilo altiplánico manufacturado en dicha región. En estos ejemplos se percibe la metamorfosis visual desde la inclusión de alas y una pierna humana (fig. 128a), anexándose a veces otra extremidad como una precaria garra de cinco dedos (fig. 128 b1 y b2), hasta la aparición de un brazo antropomorfo en postura de sujetar algún objeto (fig. 128c y d).

Resulta importante considerar que entre algunos fragmentos cerámicos con el motivo del Arquero (fig. 128e), aparecen elementos como la faja, y secciones de pintura corporal en brazos y piernas, muy similares a los que se ven en el cuerpo de esta serpiente. Por tanto, se podría

sugerir que el Arquero o bien se viste con pieles de esta serpiente, o se halla en algún estado intermedio de metamorfosis a serpiente. Esto se complementa con el hecho que la serpiente de este tipo presenta ciertos elementos de la indumentaria del Arquero (la pluma y las astas de venado).

Sobre esta última interpretación, se debe considerar que en años recientes (Trigo, 2022) se ha ampliado el conjunto de keros registrados que contienen motivos de los temas Arquero y Serpiente tipo 1.

Es así que se pudieron identificar escenas del SM que serían intermedias entre el Arquero y la Serpiente tipo 1. Por ejemplo, una jarra (fig.129a) proveniente de Arani (Koons, 2015), presenta una escena de metamorfosis con un patrón visto antes: la parte inferior presenta los motivos secundarios de la cabeza con torso precario del Arquero, que incluyen su turbante ajedrezado y un rostro zoomorfo con hocico, acompañadas de estrellas con círculo en medio; mientras en la parte superior aparece un SM central, acompañado de rombos con círculos en medio y un ave en efigie en el asa de la jarra.

Este SM (fig. 129b) es diferente a las versiones que concluyen o parten del STD, pues presentará un cuerpo rectangular en espiral, cabeza antropomorfizada despojada del cabellera y turbante, ojos de pupila circular, nariz trapezoidal y boca rectangular cerrada, aparecerá carente de brazo y de pie, pero su cuerpo superior mantiene el color naranja y una gargantilla blanca, la faja negra así como la pierna gris doblada de forma anatómicamente imposible hacia el interior y una tobillera blanca. Los colores de su cuerpo superior e inferior, así como su faja negra, gargantilla y tobillera, recuerdan evidentemente a los motivos del Arquero (fig. 129c).

Otras escenas de este SM (fig.130 a y b) lo muestran ya con menos atributos aun del Arquero, acompañado con diseños como cruces y rombos con círculo en medio, y una escena en especial (fig. 130c), lo expone con una cabeza rectangular mucho más zoomorfa con dos elementos blancos en su hocico (¿colmillos?) y los rombos con círculo en medio como ojos del SM siendo esta versión la más zoomorfa.

En el Tiwanaku Derivado este SM es un motivo importante ubicado en la parte superior de las vasijas y exponiéndose de forma completa. Sin embargo, motivos similares pero no iguales a este SM aparecen de forma secundaria a las representaciones del SVT en la parte inferior de las vasijas Tiwanaku altiplano (fig. 100a-b).

Serpiente o Quimera Ofidio: Serpiente tipo 2 y el Arquero

Fue Janusek (2003a) quien identifica que el motivo de la serpiente cascabel es propio del Tiwanaku Derivado y aparece representado en vasijas entre los años 600 d.C.-900 d.C., su aparición en vasijas de Pariti (Korpisaari y Pärssinen, 2011) continúa hasta el 1150 d.C.

Posiblemente se trate de la variante del tema de la serpiente más representada e identificable en el Tiwanaku Derivado, además de que involucra a más de una especie de serpiente: la "Cascabel" o *Crotalus Durissus*, caracterizada por el crótalo o cascabel del final de la cola (ver Anderson, 2018; Bennett, 1934; Janusek, 2003a; Rivera, C., 2003; Villanueva, 2017, etc.), y en algunos casos los diseños de su cuerpo pueden ser muy similares a los de la Boa arcoíris (*Epicrates cenchtris*) o de la Anaconda (*Eunectes murinus*) una serpiente acuática (Urton, 1981).

Su aparición y evolución dentro de la iconografía Tiwanaku parece estar ligada íntimamente a la relación Cochabamba-Altiplano, de tal forma que el tema está inserto en el Tiwanaku Derivado producido en valles y altiplano (Anderson, 2018, pp.255-256 su fig. 8.26; Janusek, 2003a, p.75 su fig. 3.69) y en una diversidad de tipos de piezas mucho mayor a aquellos tipos que contienen a la Serpiente tipo 1.

Las características anatómicas de la cabeza de la serpiente se mantienen en similitud con la Serpiente tipo1, pero el cuerpo presenta una decoración de una franja intermedia de rombos y una franja a cada costado de esta de colores diferentes (usualmente gris y naranja o beige) (ver Anderson, 2018, su fig. 8.26e), y la cola con el crótalo representado por dos franjas unidas, con subdivisiones de numeración variable, casi siempre de color blanco.

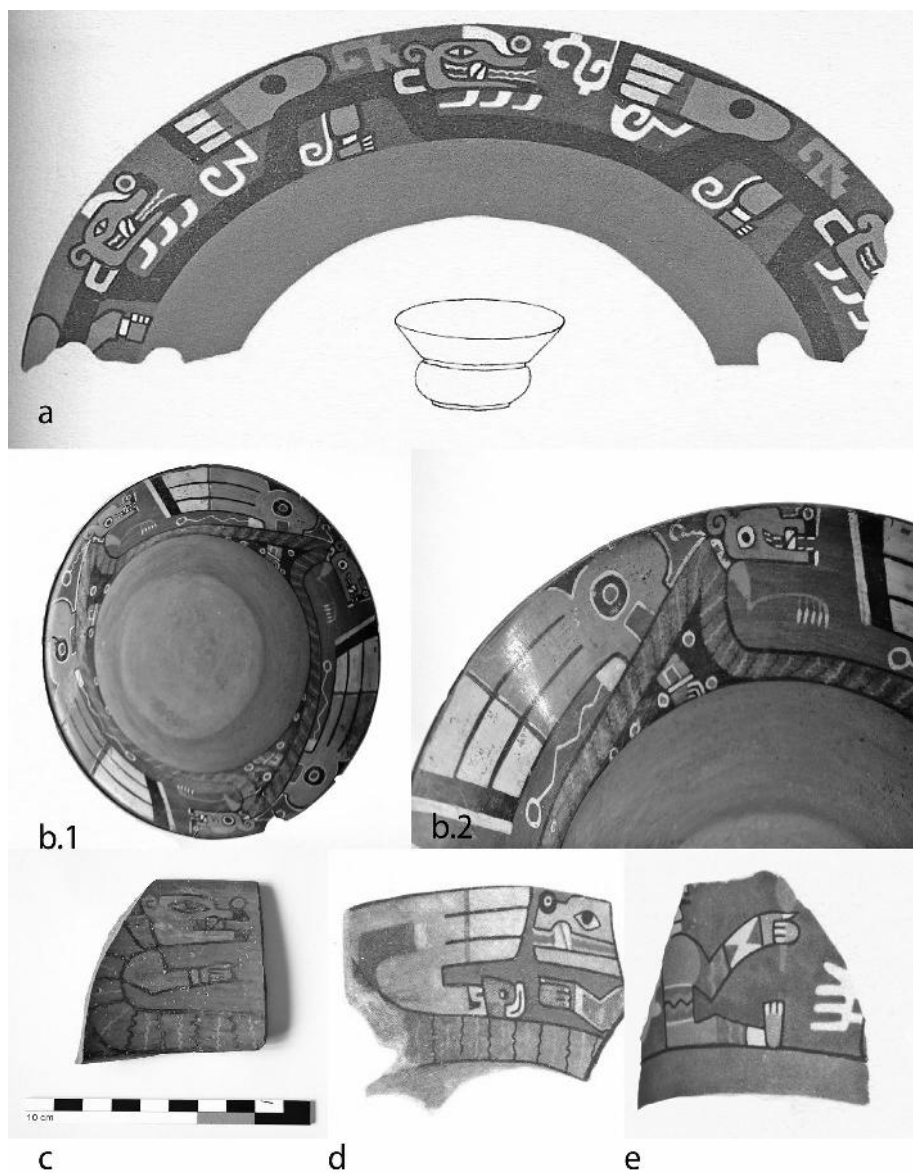


Fig. 128: Representaciones de la Serpiente o Quimera Ofidio, metamorfosis Serpiente tipo 1, en escudillas Tiwanaku altiplano: **a.** (extraído de Posnansky, 1957, Tomo III, su Plancha XXXVa), **b.** (cód. TWK-MC-01246 del MRT foto D.T.). Fragmentos de escudillas: **c.** (cód. 636 CFD-17917 MUNARQ foto D.T.), **d.** (extraído de Posnansky, 1957, Tomo III, su Plancha XXXVIb). Y ejemplo de Arquero con decoración de piel de serpiente: **e.** (extraído de Posnansky, 1957, Tomo III, su Plancha XXIIc).



Fig. 129: El SM hacia la Serpiente tipo 1 dentro del estilo Tiwanaku Derivado Cochabamba: **a.** Jarra de Arani (Colección de Marvin Cullum, cód. A1951.33 del MNCD, foto cortesía del MNCD); **b.** Detalle del SM de la parte superior de la Jarra anterior; **c.** Motivo del Arquero del Kero cód. CFB 00434 AI 892 del MMP. (Dibujos D.T.).

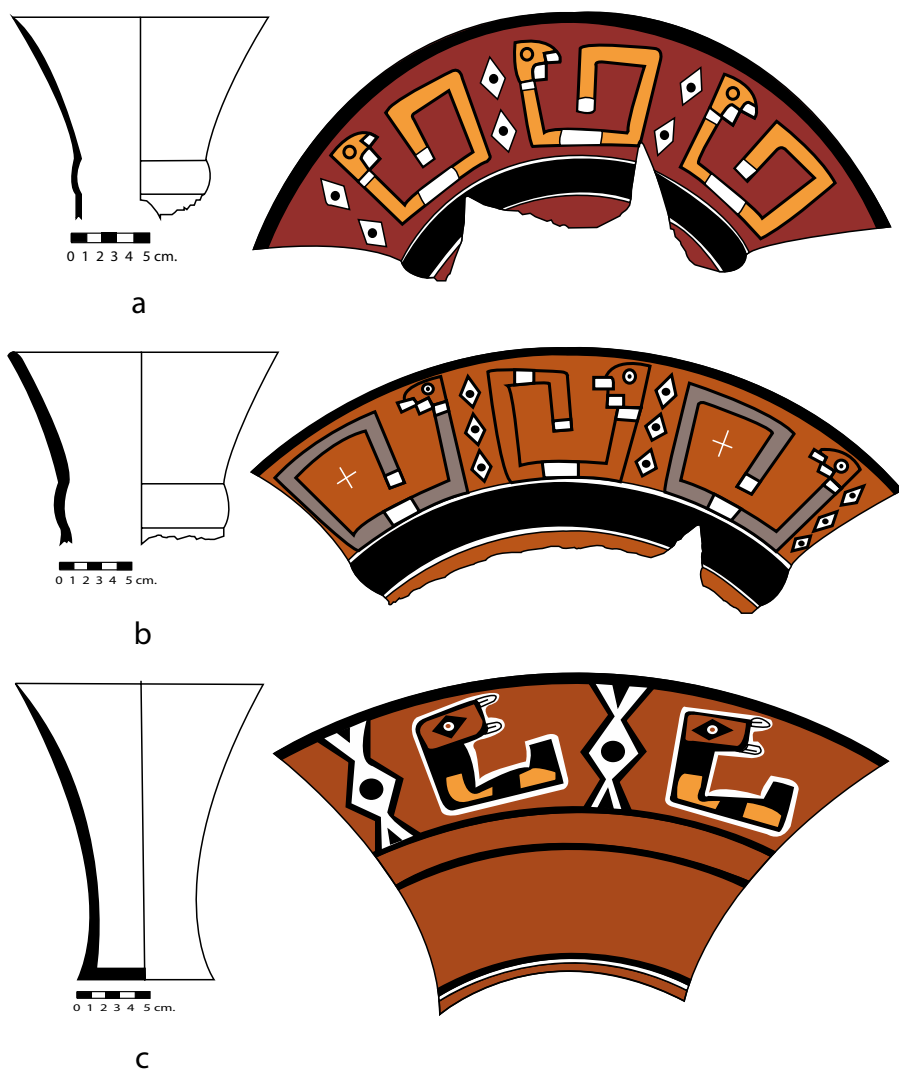


Fig. 130: El SM hacia la Serpiente tipo 1 dentro de kero del INIAM estilo Tiwanaku Derivado: **a.** Fragmento de Kero cód. 4164; **b.** Cód. Q-1-34, Proyecto Expansión Tiwanaku a Cochabamba de 1988 (ETC-88) probable ofrenda; **c.** Cód.4275, Colección Meyer 1961. (Dibujos D.T.).

En el Tiwanaku Derivado del altiplano esta serpiente aparece en escudillas datadas entre 600-800 d.C. (Janusek, 2003a, su fig. 3.51), representada de forma completa con escamas incisas y coloración negra (Ponce, 1976, su fig. 86). Asimismo, también aparece en keros entre esos años (Janusek, 2003a, p.61 su fig. 3.39a), incluyéndose al parecer versiones que poseen representada la cabeza de la serpiente en efigie, y poseyendo el kero una sección sellada con elementos que constituyen una sonaja, quizás aludiendo al ruido de cascabel del animal (Posnansky, 1957, Tomo III, su Plancha XX a).

Además, se registra la presencia del motivo de la serpiente en tazones ofrendados en recintos habitacionales en Akapana (Alconini, 1995, p.137 su fig. 48), o en tazones del Derivado producido en Cochabamba (Fernández, 2018, p.178 su fig. 4 e).

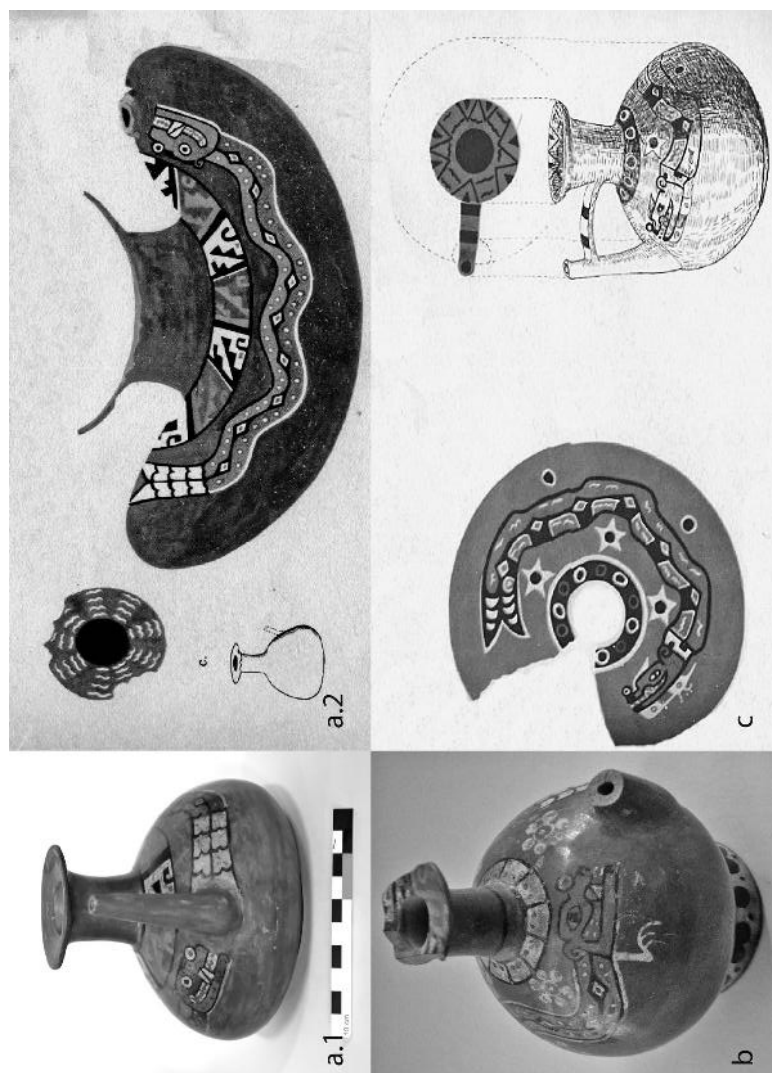


Fig. 131: Representaciones de la Serpiente o Quimera Ofidio, Serpiente tipo 2, vasijas con pitón: **a1**, Excavado por Bennett (1934) pozo I, cavado al oeste de la Estación de trenes de Tiwanaku (cód. 7703 del MUNARQ), **a2**, Despliegue de la anterior pieza (extraído de Posnansky, 1957, TIII, Plancha XXXII c), **b**, Excavado por Rivera, **c**, (2003) de Tumba 22 del norte de Ch'iji Jawira Tiwanaku (cód. 001099 SNC-341-03-03 del MRT), c. Proveniente de Arampampa Potosi (extraído de Posnansky, 1957, Tomo III, su Plancha LIV c). (Fotos D.T.).

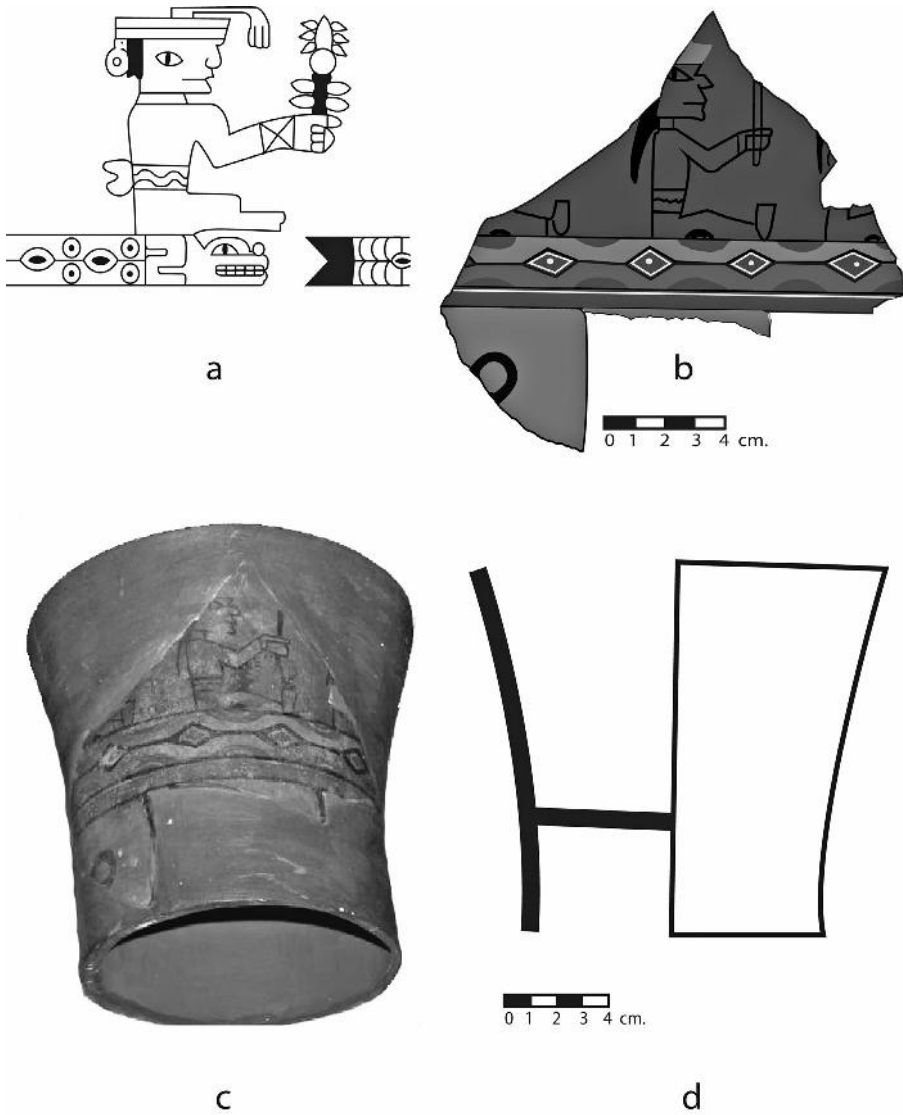


Fig. 132: Representaciones del Arquero sobre la Serpiente o Quimera Ofidio, Serpiente tipo 2 en keros Tiwanaku Derivado del altiplano: **a.** (redibujado D.T. en base a Wallace, 1957: 50c su fig. 4.4), **b.** Despliegue de la iconografía del fragmento de kero (cód. TWK-MC-001137, alto 11.1. cm del MRT), **c.** Foto del kero antes referido, **d.** Esquema del interior del kero anterior mostrando división de espacio para sonaja. (Fotos y despliegues D.T.).

Las vasijas con pitón para consumo de bebidas, entre los años 600-1150 d.C. (Rivera, C., 2003), poseen la representación de esta serpiente rodeando el cuerpo de la vasija (ver fig. 131a-c), con diseños comunes con las versiones de las escudillas como las “flores”, las estrellas con círculo en medio del Tiwanaku Derivado y escalonados diversos, además se tiene una versión con emulación de sonaja en la base (fig. 131b).

Al menos dos ejemplares conocidos de vasijas con pitón provienen de Tiwanaku, y uno de ellos de un contexto funerario (fig. 131a y b) (Bennett, 1934; Rivera, C., 2003), mientras otro de los ejemplos proviene de una región fronteriza de Potosí con Cochabamba (fig. 131c). Este último ejemplo presenta ciertos elementos de la indumentaria del Arquero como el elemento “pluma” en la cabeza o la gargantilla rectangular con una “S” echada.

En el altiplano emergen innovaciones muy importantes en la forma de representar a este ofidio, por ejemplo dentro de la ofrenda de Pariti, entre los años 980-1025 d.C. (Korpisaari y Pärssinen, 2011, pp.71-72; Villanueva, 2017), esta serpiente aparecerá en relieve en los vasos-embudo o challadores, además de efigies de la serpiente en emulaciones en cerámica de recipientes de cortezas vegetales (tutumas, zapallos y mates), o vasijas de formas propias de tierras bajas, dichas representaciones tendrán como complementos motivos secundarios como cabezas antropomorfas abstractas no naturalistas (Villanueva, 2017).

Los keros que contienen los motivos de los temas del Arquero y la Serpiente tipo 2, tienen diferentes composiciones que se analizaron en publicaciones anteriores (Trigo, 2013 y 2019 a y b), bajo la interpretación errada de que el motivo central era el Arquero, siendo el ofidio uno secundario. Empero, tras una ampliación del registro de nuevas escenas, se puede observar que unas veces ambos motivos son centrales, mientras en otros, los más, los motivos del Arquero se tornan en secundarios ante la centralidad de este ofidio.

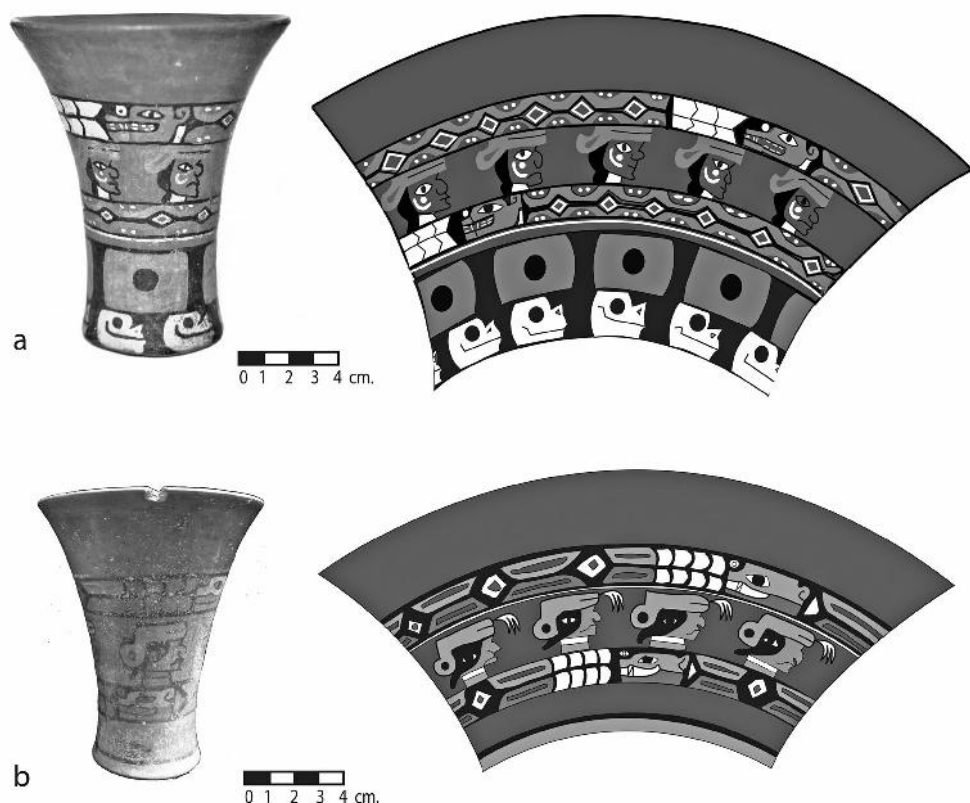


Fig. 133: Representaciones de cabeza y torso del Arquero entre Serpientes tipo 2 en keros Tiwanaku Derivado del altiplano: **a.** De tumba No. 23 de AKE-2 (cód. TWK-MC-001204 del MRT, alto 9 cm.), **b.** del MMP (cód. CFB 00122, alto 15.8 cm.). (Fotos y despliegues D.T.).

Las escenas donde los motivos del Arquero y este ofidio parecen poseer el mismo grado de importancia, aparecen en keros sonajeros de entre los años 600-900 d.C. (Wallace, 1957, p. 50c su fig. 4.4; Trigo, 2013 y 2019a), donde varios Arqueros sujetando un cetro u otro elemento yacen sentados de perfil, repitiéndose sobre el dorso de la Serpiente tipo 2 (fig. 132a-d), la cual a su vez yace sobre unos cuadros con círculo en medio en la sección inferior de la serpiente y el kero.

Esta composición sufrirá ciertos cambios en otras representaciones de la misma, cambiando los motivos del Arquero de cuerpo completo a sus versiones más parciales y a un rol secundario, ubicándolos entre dos de estos ofidios.



Fig. 134: Kero Tiwanaku Derivado de Cochabamba, de la Colección González Vélez (1977), cód. 7087, del INIAM-UMSS, alto 18 cm. (Foto D.T.).

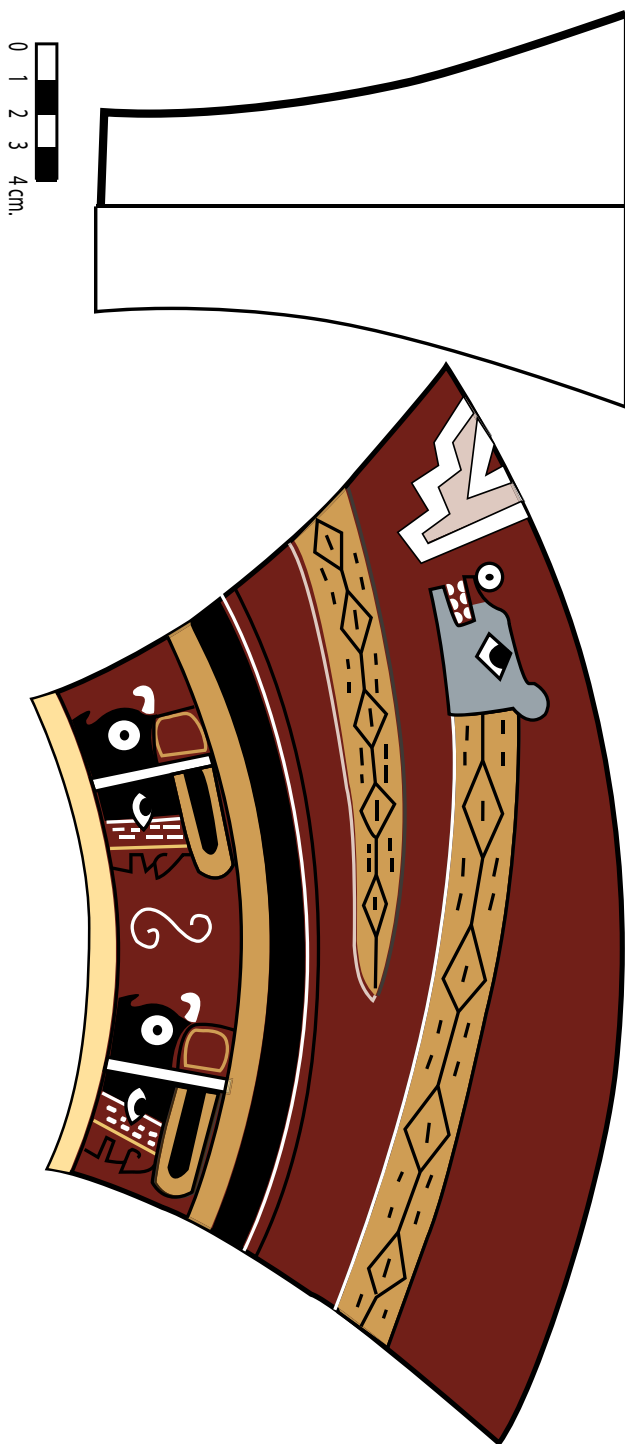


Fig. 135: Despliegue de la iconografía del kero anterior. (Dibujo D.T.).



Fig. 136: Kero Tiwanaku Derivado de Cochabamba, de un contexto funerario (rasgo PÑ 88/S/C/N-10 E 10/Q-1-154) de Piñami (ETC-88), cód. 03090101-49, del INIAM-UMSS, alto 15.5 cm. (Foto D.T.).

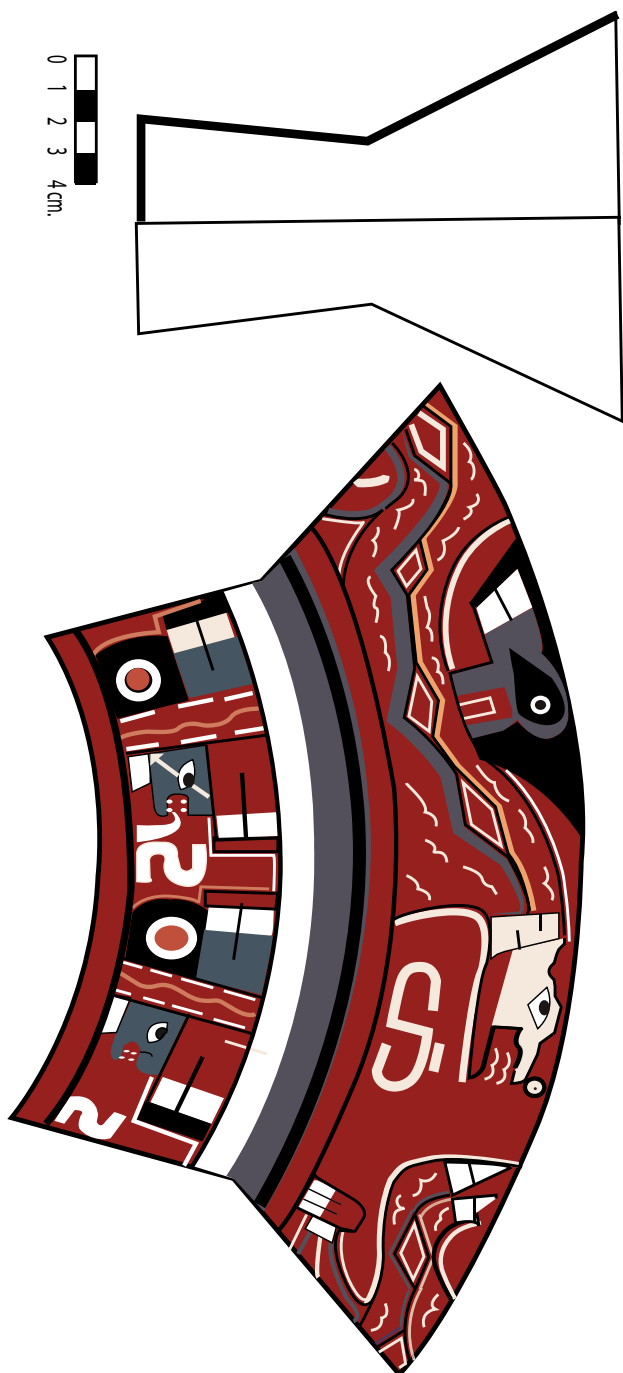


Fig. 137: Despliegue de la iconografía del kero anterior. (Dibujo D.T.).

Esto se observa en un kero miniatura Tiwanaku Derivado del altiplano (fig.133a), proveniente de un contexto funerario de Akapana Este 2 (AKE-2), y datado entre 600-900 d.C. (Janusek, 1994, pp.140-189). Composiciones similares a esta incluirán en otros casos el torso precario y la cabeza del Arquero (fig.133b), lo que sugiere una parcialización de los motivos del Arquero como accesorios probablemente de los motivos de las serpientes que son de mayor tamaño en su representación inserta en estos keros.

Las escenas que combinan ambos temas, Arquero y ofidio, en los keros Tiwanaku Derivado producidos en Cochabamba, resaltan aún más la reducción del Arquero a sus motivos parciales, apareciendo como cabezas de dimensiones menores en la base de estos recipientes, mientras en los campos superior y medio de los keros la Serpiente tipo 2 se despliega predominantemente (fig.134-137).

Existen ejemplares de kero “constricto” en Piñami (fig.136-137) datables (Anderson, 2018, su fig. 8.19) entre las fases Illatako (650-750 d.C.) y Piñami Temprano (750-950 d.C.), en cuya composición la Serpiente tipo 2 adquiere nuevas extremidades: una pierna y un ala (fig. 136-137) y la cabeza del Arquero aparece igualmente en la base del kero.

Es importante considerar dos aspectos en torno a la Serpiente tipo 2 en keros del estilo Tiwanaku Derivado:

Primeramente que la presencia de esta serpiente en los keros, sean los producidos en Cochabamba durante el Horizonte Medio (600-1150 d.C.) o en la Fase Piñami (Temprano 750 d.C.-950 d.C. y Tardío 950 d.C.-1100 d.C.), así como en los keros producidos en el altiplano entre los años 600-800 d.C. (Janusek, 2003a: 61 su fig. 3.39 a), se “parcializa” en solo el motivo del cuerpo del animal.

En estos casos se omite la cabeza y la cola del ofidio, manteniendo su enroscamiento en el kero, o aludiendo a solamente la piel del ofidio. Siendo uno de los motivos más usuales en keros de ofrenda en contextos funerarios de diferentes asentamientos de Cochabamba, como los montículos de Tupuraya, Sierra Mokho y Piñami entre otros (ver Anderson, 2018 y 2019; Döllerer, 2013; Fernández, 2018; Rydén, 1959).



Fig. 138: Representaciones de la Serpiente o Quimera Ofidio, metamorfosis Serpiente tipo 2, Keros Tiwanaku Derivado del INIAM: **a.** (cód. 3118 de Ciaco/Arani/Cochabamba), **b.** (cód. 03090101-49 Piñami), **c.** (cód. 7087 Col. González Vélez 1977). Piezas Tiwanaku Derivado del altiplano: **d.** Excavado por Rivera (2003) de Tumba 22 del norte de Ch'iji Jawira Tiwanaku (cód. 001099 SNC-341-03-03 del MRT), **e.** Representación de decapitador serpiente del cuenco PRTLTP 00106 de Pariti. (Despliegues y fotos D.T.).



Fig. 139: a. Kero de Tiwanaku (Cód. MRT 2143, foto cortesía del CIAAAT, redibujado de secciones faltantes DT); **b.** acompañantes alados de cabeza de ave y de humano (dibujos adaptados de los de Posnansky, 1945, Tomo I).

En segundo lugar, las escenas más complejas del tema de la Serpiente tipo 2 en los keros producidos en Cochabamba, exponen un tipo de mito o narración gráfica que sugiere la “ascensión” de esta serpiente y su metamorfosis visual, algo similar se observa en las escenas de transición de la Serpiente tipo 1 en escudillas del altiplano.

En esta narrativa gráfica de ascensión y metamorfosis de las Serpiente tipo 1 y 2, que se presentan las escenas que incluirán al Arquero, conformando probablemente un eslabón de narrativas gráficas mayores, como se propone a continuación.

En ciertas escenas es evidente la importancia de la división de campos de diseño de los keros (superior, medio e inferior), que es donde la metamorfosis es plasmada (fig.138a). En un ejemplo la Serpiente tipo 2 adquiere alas (fig.138a), es dispuesta con la cabeza mirando hacia arriba en actitud de ascenso, en las secciones superior e inferior de un kero, apareciendo en la parte media un ave modelada y otra bidimensional en la sección superior.

La presencia de las aves en la sección superior y media de las vasijas Tiwanaku, podría señalar la representación de un “cielo” y/o habitat de estos animales en temas específicos (ver Trigo e Hidalgo, 2023), espacio donde parece insertarse esta serpiente quimerizada con alas. La ascensión permitirá que la serpiente ocupe el plano superior, que puede aludir al “cielo” en los keros (ibíd.), donde de formas naturalistas (fig. 134-135) pasa a adquirir alas y extremidades humanas como piernas (fig. 138c).

Este es un cambio gráfico particular del material producido en Cochabamba, ya que en el altiplano la Serpiente tipo 2 estará acompañada de cabezas antropomorfas abstractas (Villanueva, 2017). Siendo precisamente en las vasijas del estilo Tiwanaku Derivado producidas en el altiplano, donde la metamorfosis comienza a completar la antropomorfización de esta serpiente: incluyendo un brazo precario con una garra de ave (fig.138d) y luego una versión con cabeza y crótalo de serpiente pero con un cuerpo humano empuñando un hacha y una cabeza trofeo (fig.138e).

Este último personaje es definible como un Sacrificador Serpiente, datado entre los años entre los años 980-1025 d.C. en Pariti (Korpisaari y Pärssinen, 2011, pp.71-72), en trabajos previos (Trigo y Rivero, 2018; Trigo, 2019b) he sugerido que incluso dicha metamorfosis concluye en un Sacrificador más humanizado, con un turbante de esta serpiente cascabel en la Puerta del Sol, probablemente en el mismo tiempo.

En la iconografía propiamente Tiwanaku del altiplano parece existir un conflicto discursivo gráfico, que gira en torno al rol central de la Serpiente tipo 2 en su modo de quimera alada, que es un motivo central en las vasijas Tiwanaku Derivado de altiplano y valles.

Esta serpiente pasa a ser de un motivo a un mero elemento, bajo la forma de un cetro sujetado por un personaje alado (fig.139a), el cual también posee un cinturón de serpiente, y constituye un personaje con atributos de ave y humano (pico y dientes) similar a los acompañantes alados de la Deidad con Cetros (fig.139b).

Burkholder (2001, p.240 su fig. 24 b) data la escena de este personaje entre 1000-1100 d.C., temporalidad que converge con la creación de la Puerta del Sol, que posee estos personajes alados y un Decapitador con Turbante de Serpiente Cascabel (ver Trigo y Rivero, 2018 y Trigo, 2019b), mismo que es reducido de tamaño y posiblemente subordinado en tercer grado a los acompañantes y la Deidad con Cetros (Cook, 1994, p.202).

Este tipo de representaciones del discurso gráfico pueden ser interpretadas de dos formas que no necesariamente se contradicen:

Por una parte, los acompañantes alados presentan atributos de aves, y parecen marcar dominio sobre la Serpiente tipo 2 y su ascensión.

Por otra, puede tratarse de un claro discurso Tiwanaku altiplánico que supone reducir, someter o controlar a la Serpiente tipo 2, que parece ser central en un culto regional de los valles pero secundario o terciario para Tiwanaku.

Entre 1000-1100 d.C. (Periodo V o final de Tiwanaku), los grupos humanos de la cuenca del Titicaca parecen dar centralidad a la Serpiente tipo 2, y a conceptos de la amazonía en torno a esta. Algo evidenciable en ofrendas votivas de cerámica como la que se dio en la isla Pariti (Titicaca) quizás para propiciar el agua (Villanueva, 2017) a causa de la sequía que desestabiliza la agricultura en Tiwanaku en ese tiempo (Kolata y Ortloff, 1996). Ofrenda que reúne diferentes ejemplares cerámicos donde esta serpiente es resaltada como tema central (Villanueva, 2017).

Sin embargo, este fenómeno no sucede en la urbe Tiwanaku sino fuera de ella, pues dentro de la urbe el Sacrificador serpiente se restringe a un rol terciario en la Puerta del Sol, o bien la Serpiente tipo 2 que es de la que se deriva este Sacrificador, es reducida a un cetro. Este fenómeno podría reflejar el probable peligro de una deidad foránea adquiriendo más relevancia y poder, dentro de un ya resquebrajado credo Tiwanaku, que intenta mantener jerarquías divinas en su panteón.

Asimismo, si todo este conjunto de escenas aluden a la composición de la metamorfosis de la Serpiente tipo 2 en una quimera alada, y en otros casos un Sacrificador, no sería imposible considerar que la aparición de los motivos de las cabezas del Arquero, asociados a este animal en transición, sugieran su representación como “cabezas trofeo” y su sometimiento a la Serpiente tipo 2.

Ambos tipos de serpientes quiméricas (tipo 1 y 2) plasmadas en cerámica, sufren metamorfosis visuales donde se les anexan nuevas extremidades como alas de ave, además de piernas y brazos animales y humanos, dentro de una “ascensión” a un plano celestial donde habitan las aves. Su metamorfosis parece diferenciarse desde allí, ya que la Serpiente tipo 2 puede tornarse en un Sacrificador mientras la Serpiente tipo 1 no.

La relación de ambas serpientes con el Arquero es igualmente diferente, y aunque dicha relación se plasma en escenas del Tiwanaku Derivado, podría estar variando dependiendo la región donde se producen las piezas de este estilo (altiplano o Cochabamba):

La Serpiente tipo 1 no somete, captura y/o decapita al Arquero, y este último más bien parece iniciar una metamorfosis en dicha serpiente o viceversa en ejemplos de materiales de Cochabamba.

Mientras la Serpiente tipo 2 establece dos diferentes tipos de relación con el Arquero: En el material altiplánico los motivos del Arquero sufren una parcialización de una versión completa a otras de torso precario y cabeza, dentro de una escena donde dos serpientes se hallan entre los planos superior e inferior. Mientras en el material de Cochabamba los motivos de la cabeza del Arquero se vuelven accesorios de esta Serpiente que está en transición a una quimera alada y que desemboca en el altiplano en composiciones de Sacrificadores: ¿se alude a la decapitación del Arquero por esta serpiente?

Interpretaciones

Toda la narrativa gráfica descrita previamente presenta dos tipos de interpretaciones que a pesar de tener facetas contradictorias no dejan de ser complementarias, y que se desarrollan a continuación.

Interpretación 1: El Arquero, los seres sobrenaturales y las jerarquías en el Tiwanaku altiplano y Derivado

Con base en todas las composiciones analizadas antes, se observa que estas presentan la convención que se veía en otros “cautivos o prisioneros” de Sacrificadores del Tiwanaku altiplano, que es la de “parcializar” la representación de estos sometidos “cautivos o prisioneros”, a través de exponer partes de ellos (medios cuerpos, cabezas, extremidades, etc.).

En este caso, el Arquero deja de ser un tema central, pues es representado sin todos sus atributos, de forma “parcial” y en dimensiones menores (cautivo), mayormente mediante su “torso precario” y su “cabeza aislada”. De esta forma el Arquero se torna en un personaje secundario, sometido a los Sacrificadores en cuyas composiciones aparece bajo modalidades que aluden a su aprisionamiento o captura y a su muerte por decapitación.

Sin embargo, en ciertos casos presentes en el estilo Tiwanaku Derivado, el Arquero mediante escenas de “transición o metamorfosis” de su estado humano al estado animal o semi animal de los Sacrificadores, deja de ser una “víctima” o “cautivo/prisionero” para tornarse en un “victimador” o “Sacrificador”, cambiando su jerarquía entre los seres sobrenaturales de la iconografía Tiwanaku Derivado.

Siendo la pregunta central para todos los casos: ¿Por qué el Arquero se torna en un constante arquetipo del prisionero sacrificado por Sacrificadores zoo antropomorfos?, pregunta que como veremos tiene diferentes respuestas.

Dichas respuestas parecen estar articuladas ya sea con la relación con las fuerzas naturales y sus representantes no humanos, pero también en un escenario estilístico e iconográfico (Tiwanaku Derivado) que parece exponer un conflicto entre el hipotético Estado segmentario Tiwanaku que políticamente no se impone a los grupos cochabambinos, y estos mismos que crean y usan el estilo Tiwanaku Derivado para expresar su propia cosmovisión y mitología.

El Arquero no constituye un tema y/o personaje que aluda completamente a individuos o etnias altiplánicas o Tiwanaku, ya que por ejemplo, los elementos que constituyen sus ornamentos y/o vestimenta no se correlacionan con aquellos que usaron los diferentes grupos Tiwanaku, esto en la mayoría de los casos. A excepción de un caso que incluye el adorno de barbilla Tiwanaku/colla y un cetro abstracto, o uno que incluye un unku de líneas verticales, que sugieren un intento de adopción de elementos de personajes de alta jerarquía del panteón gráfico Tiwanaku.

Este trabajo propone que el Arquero podría ser la representación de un personaje que represente colectividades étnicas de los valles cochabambinos, que manejaban el arco y flecha y debieron preceder a los grupos de arqueros cochabambinos posteriores como los Chuy y Cotas (ver Apéndice 2). Colectividades que durante el Horizonte Medio tuvieron una dinámica física real con el altiplano y los grupos humanos Tiwanaku, como se refirió en capítulos previos.

Como apunta Hegmon (1992, pp.527-529) la variabilidad estilística no solo se remite a diferencias identitarias, e incluso conflictos y/o competencias intergrupales o étnicas visibles en este tipo de variabilidades. Sino también apunta a que el estilo y la iconografía son estrategias de imposición de poder desde las élites hacia otros, de un grupo a otro.

El estilo no solo iconográfico sino artefactual, al pasar de un grupo o cultura a otras, debe ser asimilado no como una mera copia, sino como un tipo de reproducción con una carga simbólica que debe ser transmitida de forma análoga a la pedagógica, y que implica una violencia simbólica que impone significados como legítimos escondiendo las relaciones de fuerza que posee dicha imposición (Bourdieu y Passeron, 2018/1970, pp.43-49).

En este escenario el estilo Tiwanaku Derivado no muestra un rol “subalterno” o “subordinado” al altiplano, sino que aprovecha la debilidad de que sean precisamente solo el estilo, la iconografía y la religión las únicas estrategias de imposición ideológica de un hipotético Estado altiplánico Tiwanaku, para poder insertar la propia ideología de los grupos de los valles cochabambinos.

En este escenario existen dos visiones: la de un grupo dominante que puede tener su propia visión del “otro” grupo que pretende dominar o influenciar y la plasma en su iconografía, y la de ese “otro” grupo que en algunos casos logra insertar o crear un nuevo estilo e introducir nueva iconografía que refleja su propia carga simbólica y una visión del “otro” dominante.

Este hecho ha sido visible en otras culturas prehispánicas de los andes; alejándonos un poco de los andes centro sur, en la costa norte del Perú, los Moche plasman a sus vecinos Recuay en batallas épicas en las que los Moche son los triunfadores (Rucabado, 2016), además iconográficamente los Moche asimilan seres importantes del panteón Recuay como el Animal Lunar (Lau, 2016).

De vuelta a los andes centro sur, Tiwanaku plasmó la representación iconográfica específica de un “otro” amazónico, si consideramos

por ejemplo la presencia de personajes amazónicos en la cerámica Tiwanaku de Pariti (Sagárnaga, 2014).

En contraposición, esto no es generalizable, pues yo interpreto que dentro del estilo Tiwanaku Derivado, no es Tiwanaku únicamente el que plasma a su “otro” de los valles, sino más bien que es este “otro” el que inserta su visión en la iconografía: el Arquero, el SM, el STD y versiones particulares de quimeras serpientes, serían ejemplos de ello.

A su vez, planteo que la respuesta de Tiwanaku a este fenómeno podrían ser las diferentes narraciones gráficas en las que, por ejemplo, el Arquero es reducido a motivos accesorios y es sometido a Sacrificadores Tiwanaku como el TCS con el que no mantiene relaciones de metamorfosis, o el SVT en casos específicos del material altiplánico y no así del Derivado como los tubos de hueso que plasman este sometimiento (fig. 102 a y b), todo ello dentro de un marco religioso con trasfondo político.

El particular ejemplo del TCS inserto en un tubo de hueso de Lakatambo/Sauces en Mizque (fig. 98c), donde el motivo del Arquero se reduce a su cabeza aludida probablemente como “trofeo” del TCS, es importante para ejemplificar lo referido: En Cochabamba, a pesar de la influencia de Tiwanaku, no se manufacturan tubos de hueso de este tipo, siendo estos importados del altiplano probablemente. En este caso el turbante de la cabeza del Arquero es de franjas horizontales, muy similar a una versión plasmada en un kero Tiwanaku Derivado de Ciaco Arani (fig. 99b), lo que sugeriría que los Tiwanaku del altiplano habrían adaptado el motivo de la cabeza del Arquero con esta variante regional de los valles, quizás de forma intencional en un tema típicamente altiplánico como el TCS con una alusión simbólico ritual de violencia.

Anderson (2009b, p.170) consideraba en sus investigaciones del Tiwanaku Derivado, que la decoración iconográfica de las vasijas de consumo de bebida, debió implicar la comunicación de mensajes en torno a temáticas identitarias, rango y relaciones sociales además de creencias. Transmitidos a todos los participantes de los ritos comensales en que estas vasijas eran utensilios indispensables, y que conforme la evidencia entre los grupos humanos de Cochabamba prehispánicos y actuales fueron ritos centrales en su religión.

Sin embargo, estos mensajes iconográficos dispuestos en los utensilios tuvieron diferencias importantes entre el Tiwanaku del altiplano y el Derivado, sobre todo en lo relativo a la segregación o proliferación de ciertos personajes y/o temas gráficos. Por ejemplo la Deidad Central Tiwanaku o Deidad con Cetros, con amplios antecedentes pre-Tiwanaku en la cuenca del Titicaca (Isbell y Knobloch, 2009), y que aparece representada en Tiwanaku tanto en lito escultura, como en cerámica (Korpisaari y Pärssinen, 2011, pp.97-102 sus Plates 3a-c, 30 y 31) o en tabletas de rapé (Llagostera, 2006, p.88 su fig. 2) no es reproducida en el Tiwanaku Derivado Mientras personajes de segundo orden como el SFT o el SVT del altiplano son plasmados pero no de la misma forma en el estilo Derivado, sino que se producen otros personajes diferentes (STD y el SM) aunque con algunos atributos comunes con estos.

Dentro de la jerarquía de personajes divinos del arte Tiwanaku que planteaba Cook (1994, p.202) la Deidad Central o Deidad con Cetros de cuerpo frontal y brazos extendidos, tenía subordinados en segundo lugar a los Sacrificadores con rasgos mixtos de ave-humano o felino-humano representados con cuerpo de perfil y alas (Puerta del Sol) o con cuerpo frontal y cabeza de perfil felina (Dintel de Linares).

Los atributos de personajes del Tiwanaku Derivado como el Arquero, el STD y el SM, todos relacionados, incluyen escasas escenas donde es evidente una composición de personajes centrales con el cuerpo frontal incluyendo acompañantes con los que tienen atributos comunes (fig. 4), o aparecen aislados pero con el cuerpo frontal (fig. 7 y 10) y sin dejar de ser pocas el resto de escenas de estos temas, donde los personajes aparecen de perfil no solo de pie sino sentados.

La reducida reproducción de estos ejemplos del tema del Arquero con este tipo de atributos podría manifestar intencionalidades y recelos:

1. Desde el punto de vista de los grupos cochabambinos, plasmado en el Tiwanaku Derivado, la “metamorfosis” gráfica del Arquero al STD o a la Serpiente, por medio de las escenas del SM, podrían implicar no solo aspectos chamánicos (ver a continuación). Sino también simultánea e implícitamente un

intento de dotarlos con atributos de personajes sacralizados y de mayor jerarquía del panteón iconográfico y sagrado del Tiwanaku altiplano. Pues ambos estilos (altiplano y Derivado) presentan convenciones compartidas que permitirían entender dichos atributos jerárquicos. Este fenómeno se daría principalmente en el altiplano, donde debe expresarse por medio del mismo, la importancia que conciben para sí mismos los miembros de los grupos humanos de los valles hacia la gente del altiplano.

2. En contraposición, desde el punto de vista Tiwanaku del altiplano, serían escenas que por revestir dichos atributos pueden ser conflictivas, cuya reproducción en la urbe pudo mantenerse reducida pues aludía al poder y autoridad de personajes foráneos a los de su credo. Pero también, eran escenas necesarias de ser plasmadas en vasijas para el consumo de bebidas como los keros, para establecer durante los ritos comensales el brindis y alianza, entre grupos altiplánicos y autoridades de los grupos de los valles en Tiwanaku (Cummins, 2004 en el caso Inca sugiere este tipo de ritos de brindis). Resaltando momentáneamente y solo aparentemente la importancia y homóloga jerarquía, en grados casi iguales de personas y personajes de los grupos de los valles y sus similares del altiplano. Sin que por ello Tiwanaku no dejara de producir en otros utensilios, para consumos de alucinógenos o bebida para los ritos, discursos que permitieran reequilibrar la jerarquía de sus propios personajes ante los personajes iconográficos del discurso foráneo.

La iconografía prehispánica refleja aspectos y seres relativos a temáticas mágicas y religiosas, en estos últimos campos el conflicto entre grupos y culturas de regiones distantes como fuera el altiplano y los valles, no resulta improbable, pudiendo tratarse de un conflicto más simbólico y mágico que físico.

Un ejemplo de lo antes dicho y que expresa esta sutil hostilidad es el ocurrido en 1747 en la región Kallawaya de Pelechuco, donde gusanos que devoraban cultivos de coca confesaron a un brujo venido de la

cuenca del Titicaca, que dicha orden obedecía a un conjuro o afrenta mágica lejana, causada por los “chunchos” amazónicos que habrían enviado a dichos insectos para dicho fin (Saignes, 2015/1991, pp.388-291), develando una guerra mágica entre chamanes lejanos. Este tipo de fenómenos ¿pudieron darse también en el pasado prehispánico reflejándose en la iconografía?

Interpretación 2: El viajero y chamán buscando la perspectiva de los No Humanos

Para Torres y Berenguer (2023, pp.12-16) el chamanismo, donde seres de atributos humanos y animales suponen el tema de la transformación del chamán, o de la asistencia de entes sobrenaturales al chamán, presenta rasgos visibles en los vestigios arqueológicos de los andes centro sur.

Si bien el chamanismo para estos autores no implica una religión formal, puede sentar las bases de la misma, constituyendo un fenómeno que sucede en sociedades con bajas manifestaciones jerárquicas, contrarias aparentemente a sociedades como la Tiwanaku, que paradójicamente presenta elementos chamánicos gráficos en su arte que se plasma en utensilios que son usados en ritos chamánicos como el consumo de alucinógenos (Torres y Berenguer, 2023).

Dicho contenido gráfico no habría implicado un control estatal por parte de Tiwanaku sino adaptaciones a ideologías y simbolismos locales (Torres, 2018), entre los que podemos enmarcar el caso Cochabambino.

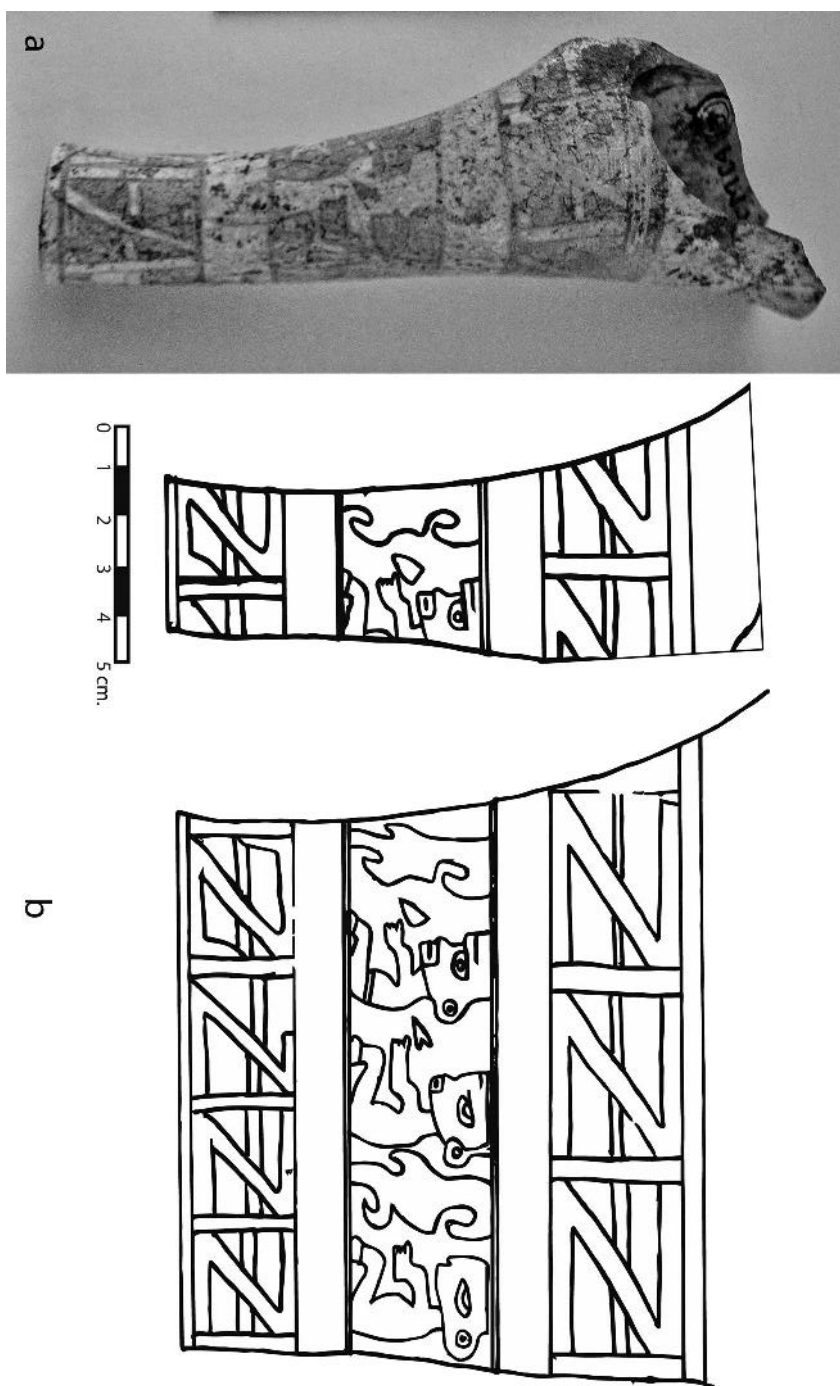


Fig. 140: Representación del personaje Arguero y plantas en un tubo de hueso para inhalación de alucinógenos, alto 14.2 cm., cód. 000429 del MRT, procedría de Mollo Kontu. (Foto y despliegue D.T.).

Es muy probable que las sociedades prehispánicas de los valles de Cochabamba presentaran más el chamanismo que una religión como tal, aunque este es un debate que requiere de mayores evidencias.

Los aspectos rituales asociados a los utensilios del Tiwanaku Derivado, implican la ingesta de estimulantes (bebidas como la chicha o alucinógenos como la vilca), para lograr cambios en los estados mentales de los individuos durante los ritos, y es evidente que dichos ritos en Cochabamba fueran más colectivos que individuales debido a que se focalizan en el consumo de bebidas como la chicha (ver Anderson 2009b).

Lo colectivo de este consumo ritual de chicha en Cochabamba y el manejo de los estilos Tiwanaku Importado o Derivado están relacionados, pues el consumo de chicha así como de las vasijas Tiwanaku para ello, no se restringía a las élites sino que era algo popular, tanto en Tiwanaku donde aparecen también en contextos domésticos (Janusek, 2004, p.130) como en Cochabamba donde sucedió de la misma forma y donde incluso las tumbas de élite están definidas como tales por conjuntos mayores de dichas vasijas (Anderson, 2009b, pp.179-188), y donde ambos estilos eran aceptados en la práctica del consumo de bebida y comida (Higueras, 1996, pp.155-156).

En el caso de Piñami la presencia de utensilios para el consumo de alucinógenos resulta relevante, pues se hallarían precisamente en contextos domésticos (Anderson, 2013, p.98 su fig. 6.10a; Anderson, 2019, p.203 sus figs. 7.36 y 7.37), lo que sugiere quizás una apertura a su consumo, si bien restringido, quizás incluso colectivo como el de la chicha.

De hecho, no es improbable un consumo combinado de chicha y vilca, pues existen registros en los que se refiere que en los keros se realizaba dicha combinación e ingesta mixta por los sacerdotes de las religiones andinas prehispánicas y coloniales (ver De Ondegardo, 2017/1559, pp.166-167; Saignes, 1993; Torres, 2001, pp.449; Torres, 2018), hecho comprobado en el caso de culturas paralelas a Tiwanaku como los Wari (Biwer et al., 2022).

Estas “borracheras” rituales y políticas, de las que chamanes y diferentes grupos de humanos formaban parte, cumplían en realidad un rol muy importante en el culto andino, Saignes (1993) observa que permitían un contacto con deidades y ancestros, la rememoración y las capacidades de adivinación, y en el caso de los chamanes de transformarse en otros seres. No siendo nunca fue meramente decorativo el rol de la iconografía de los keros que formaban parte importante de estos ritos, ya que por ejemplo, los relatos coloniales de Aullagas (Oruro) refieren que los indígenas adoraban los animales que estaban plasmados en los keros o vasos (Álvarez, 1998/1588, p.80).

Los Sacrificadores que someten, capturan y decapitan al Arquero, aparecen ya sea en recipientes para el consumo de bebidas como la chicha (keros y otros) y también en tubos de hueso utilizados para el consumo de alucinógenos como la vilca usuales durante el Horizonte Medio, dicho consumo se enmarca en ceremonias chamánicas (Torres, 1987, 2004 y 2018).

Existiendo incluso un tubo de hueso pirograbado (fig.140a y b) donde aparentemente el Arquero aparece sentado de perfil y asociado a plantas, escena que podría reflejar dicho acto, esto es que el Arquero estaría en una ceremonia de consumo de plantas alucinógenas. Constituyendo en este caso el Arquero un tema central a diferencia de otras escenas plasmadas en tubos de hueso con Sacrificadores como el TCS o el SVT donde el Arquero es reducido a una probable cabeza trofeo; Cont (2024, pp.4-6) ha interpretado este ejemplo como una evidencia del rol chamánico del Arquero dentro de un marco interregional.

Los sacerdotes de las religiones andinas prehispánicas ejercían el rol de mediadores entre los humanos y los no humanos: seres que eran deidades y que en otros casos no eran necesariamente divinidades, pero regulaban aspectos importantes de los animales domésticos y silvestres con la humanidad, algunos de estos no humanos poseían y aun poseen atributos mixtos antropomorfos y zoomorfos, e incluso se hacen corpóreos en objetos prehispánicos considerados como “sujetos” en los ritos andinos contemporáneos (ver por ejemplo Allen 2018 y 2020). Los sacerdotes para entrar en contacto ritual con estos entes evidentemente consumían sustancias alucinógenas o estimulantes

como la vilca para lograr el trance chamánico, pero ¿qué se buscaban en este trance?

Viveiros (2004, pp.468-476) propone el enfoque del “perspectivismo”, el cual refiere que humanos y no humanos poseen diferentes perspectivas del mundo y de unos y otros; en uno de sus ejemplos amazónicos refiere que los jaguares mitológicos podrían ver en la sangre humana chicha de mandioca para saciar su sed, mientras en la perspectiva humana es simplemente sangre. En este escenario el chamán en estados de trance busca cruzar los límites ontológicos de estos dos mundos, para poder adoptar y conocer la perspectiva del “otro” no humano para una administración eficiente de la relación entre humanos y no humanos.

En este tipo de viajes el chamán adopta la perspectiva del “otro” transformándose en él, ya que conforme plantea Viveiros (2004), el chamán concibe que las formas animales son la vestimenta de un algo siempre humano, contemplándose a sí mismo de la misma manera, y considerando que la “vestimenta” y el “interior” son estados exteriorizables e intercambiables.

Este intercambio de perspectivas tiene que ver incluso con las relaciones de “crianzas mutuas” entre humanos y no humanos (animales), donde existen orígenes de los humanos en los no humanos, incluso emparentamiento mítico (Viveiros, 2004, p.473) algo que se observa en varias culturas de los Andes (ver Pazzarelli, 2020, pp.89 y 93, Allen, 2020, p.200).

Con base en lo anterior, puedo sugerir que la relación del Arquero mediante escenas de transición y/o metamorfosis con los Sacrificadores en los que se tornaría, se pueda interpretar desde el chamanismo, es decir, que sea un procedimiento chamánico para conocer la perspectiva de los Sacrificadores no humanos. Aunque no necesariamente el Arquero encarne a un chamán todo el tiempo, ya que conforme las narrativas gráficas analizadas, el Arquero es un complejo personaje con múltiples facetas, mismas que no se reducían a meras actividades como el caravaneo o la cacería, sino que incluían la administración mágica que dichas actividades requerían y en donde los Sacrificadores y/u otros entes no humanos jugaban un rol central.

En la anterior interpretación propuesta, los keros con el tema del Arquero o del SM sugerían brindis entre aliados y una búsqueda de horizontalidad en la jerarquía religiosa de los seres plasmados en estos utensilios, así como de la jerarquía política de sus usuarios humanos de grupos culturales diferentes. Considerando la perspectiva del chamanismo, propongo que el uso de keros con estos temas puede simultáneamente implicar la aplicación de ritos de brindis con seres no humanos, así como con seres sobrenaturales, tanto en las sociedades cochabambinas como Tiwanaku, quizás incluso de forma compartida.

Esta segunda interpretación que considera el chamanismo, presentará amplios recursos etnohistóricos y etnográficos que permiten suponer, en algún grado, cuáles eran las cargas simbólicas colectivas que yacían probablemente detrás de toda la amplia narrativa gráfica del Arquero, y de su interacción con diferentes seres, misma que se amplía y se desarrolla a continuación.

El caravanero y chamán ante el Estado Tiwanaku: Por la fertilidad del camélido

La iconografía Tiwanaku de los camélidos macho presenta la decoración de amplia parafernalia, que incluye plantas en sus lomos, mismas que se han identificado como el cactus del San Pedro o *Trichocereus Bridgesii* con sus flores abiertas (Stone, 2023, pp.231-232; Torres, 2018, p.296), este tipo de plantas y flores están insertas a su vez en las versiones del Sacrificador Camélido Tiwanaku (TCS).

Tres aspectos rituales son de alta relevancia en relación a este cactus: el primero es que florece de noche (Stone, 2023, p.232), lo que señalaría que las escenas referidas se darían en un ámbito nocturno, donde camélidos Tiwanaku y TCS poseerían atributos comunes por hallarse insertos en estados de transición o metamorfosis (Trigo, 2025). En segundo lugar, el San Pedro es un alucinógeno utilizado en ceremonias por los chamanes (Stone, 2023; Torres, 2018). Y tercero, también esbozaría un tipo de ceremonia ahora extinta y análoga al Llama-tinka o Señalkuy donde se adornan a los camélidos con flores textiles para propiciar su fertilidad (Lecoq y Fidel, 2003; Tomoeda, 2013), solo que en el caso Tiwanaku sería nocturna (Trigo, 2025).

Como se refirió antes en otra sección, las escenas del Arquero como caravanero también se dan en un ambiente nocturno. Si consideramos que la parafernalia de flores nocturnas de San Pedro alude a la noche, es posible ver una relación entre ambos temas: TCS y Arquero, siendo precisamente dicha oscuridad la que permite la inversión de rol del camélido a Sacrificador, mismo que en ciertas escenas de parafernalia somete y decapita al Arquero pues este posee el rol de caravanero (Trigo, 2025).

Recientemente he publicado una investigación (Trigo, 2025) sobre estos temas, y sobre dicha inversión de roles ficticio entre el camélido (usualmente víctima) y el humano (usualmente victimador), siempre en un ámbito nocturno, que constituye el mito mayor de un Camélido Sacrificador difundido a través del tiempo y de diferentes culturas en los andes. A continuación, retomo y adapto algunas evidencias etnohistóricas y etnográficas de las diferentes adaptaciones del mito del Camélido Sacrificador, además de argumentos de esta investigación, pues permiten entender mejor el complejo aspecto del Sacrificador Camélido de Tiwanaku (TCS) y el Arquero.

En un relato indígena colonial del manuscrito de Huarochirí de 1608, se narra un episodio de una noche prolongada en que las llamas de los cerros comienzan a perseguir y “devorar” a los humanos junto con morteros y batanes animados (Taylor, 1999, pp.38-39). Relato que también se ha interpretado como la animación de Conopas que encarnan llamas y son morteros (Trigo y Baitzel, 2022).

De hecho, las Conopas son morteros y efigies en forma de camélidos que constituyen illas o ídolos de origen Inca, vigentes hasta el tiempo actual en los ritos indígenas, responsables de la fertilidad y protección del ganado camélido, cuyos alimentos rituales al no serles otorgados causan que estas Conopas “devoren” los corazones de sus dueños pastores que les deben profesar este “pago” por el intercambio ritual, encarnando así al Sacrificador Camélido (Allen, 2020, pp.219-222; Flores, 1974, p.254; Trigo y Baitzel, 2022; Trigo, 2025; Tomoeda, 2013, pp.146-151).

Otra referencia mitológica al Sacrificador Camélido actual, se halla en el mito anti-incesto de la Qarqacha (Trigo, 2025), que se constituye en un humano incestuoso que adquiere por las noches la apariencia de un ser de atributos mixtos de camélido y humano, y que debe “devorar” la cabeza o el cuerpo entero de otros humanos para salir de dicho estado (Morote, 1953), mito colonial originado en ritos indígenas prehispánicos en los que los indígenas se disfrazaban de camélidos (Taípe et al., 2023, pp.135-136), algo que se infiere en los ritos en torno al TCS prehispánico donde los chamanes quizás se disfrazaban también de camélidos (Baitzel y Trigo, 2019, p.33).

Muy especulativamente no es imposible sugerir que en el pasado Tiwanaku, mitos así giraran en torno al TCS y el sometido Arquero caravanero, haciendo del TCS también un “devorador”. Existiendo pocos indicios gráficos de escenas de metamorfosis del Arquero en el TCS (en un tazón analizado en otra sección de este trabajo), a diferencia de los otros casos de relación con los Sacrificadores donde el Arquero establece metamorfosis. Esta severidad en los límites temáticos iconográficos, a primera vista podría señalar como se refirió antes, la imposición de Tiwanaku y su divinidad de los caravaneros (el TCS) a un personaje humano (el Arquero) propio de un estilo de regiones alejadas (Tiwanaku Derivado).

Por otra parte, a diferencia del posterior Estado Inca que construía y mantenía sus redes camineras o Qhapaq Ñan, el Estado Tiwanaku no invirtió esfuerzos en dichas tareas restringiéndose al uso de los grupos comerciales de caravaneros de llamas y sus rutas (ver por ejemplo De la Vega, et. al, 2017; Williams, 2017).

Esto posiblemente permitió que los gremios de caravaneros tuvieran cierta autonomía en su organización y estructura, por la antigüedad de este tipo de gremios desde el periodo Formativo (Browman, 1984; Nuñez y Dillehay, 1995; Smith y Janusek, 2014; Stanish et al., 2010; Vining y Williams, 2020). Sin embargo, el culto del TCS muestra que uno de los vínculos más fuertes entre Estado y gremios fue la religión y el culto al camélido, además de que este tema era plasmado en objetos portables fáciles de difundir (Baitzel y Trigo, 2019).

El Arquero asume, en las vasijas del altiplano, el rol de caravanero, es decir, representa el rol de un comerciante móvil interregional, inmiscuido en el flujo comercial que probablemente permitió la importación de cerámica Tiwanaku a Cochabamba y que llevó al altiplano materiales de estilos cochabambinos y una versión muy diferente del estilo Tiwanaku.

Asumiendo el rol del caravanero el Arquero se hallaría en un espacio interregional e interétnico, pero también condicionado a asumir los ritos hacia los camélidos y sus deidades, que eran muy propios del gremio de caravaneros, especialmente los que se asociarían al TCS.

Cont (2024) ya asumía este aspecto interregional y que gráficamente aludiría en el tema Arquero a más de una cosmovisión (altiplano y/o valles), debido a la movilidad que implica el rol del caravanero. Asimismo, el arte rupestre de Omereque (Capítulo 8) que presenta caravanas de camélidos asociados a un “chamán” de rasgos antropozoomorfos, que porta un objeto similar a los cetros del Arquero, y que actúa como líder de caravana, es sugerente a este respecto, sobre todo porque inmediato a esta representación existieron tumbas con keros que contienen el tema del Arquero.

Asimismo, si consideramos la hipótesis de Lucas (2012) al interpretar la presencia de individuos del altiplano en Piñami, como probables caravaneros y no así directamente colonos Tiwanaku, parece posible sugerir el aspecto de la movilidad interregional y la posible alusión a más de una cosmovisión en la faceta de caravanero del Arquero, apoyando la interpretación de Cont.

En este caso se puede observar la fluidez de roles, entre el pastor y el chamán y/o sacerdote, en torno al culto andino de los camélidos, ya que en las etnografías del siglo XX los pastores asumen momentáneamente los roles de oficiantes de ritos en torno al Camélido Sacrificador, y en otras ocasiones existe el especialista o sacerdote andino presidiendo dichos ritos (Trigo y Baitzel, 2022).

A esto se suma el antecedente de que en el periodo colonial se refiere que los chamanes o sacerdotes, también estaban encargados de rebaños de camélidos sacralizados usados para el sacrificio y

pertenecientes a las Huacas, asumiendo simultáneamente el rol de pastores (Trigo y Baitzel, 2022; Hernández Príncipe, 2021/1622, p.139).

Asumo que posiblemente en el tiempo de Tiwanaku pasaron fenómenos similares, situando al Arquero no necesariamente como un chamán/pastor, sino más bien como un pastor/caravanero que asume momentáneamente el rol del oficiante religioso, incluyendo prácticas chamánicas para con la deidad de los caravaneros, que seguramente poseía el rol de “dueño” legítimo y sacralizado de los rebaños de camélidos domesticados entregados en préstamo a la humanidad (ver Flores Ochoa, 1974).

Debemos considerar un aspecto importante en torno al Sacrificador Camélido y su relación con el Estado Tiwanaku: Que ya existían camélidos antropomorfizados en cultos tempranos pre Tiwanaku en otras regiones.

Como en el norte chileno mediante el “Señor de los Camélidos” (un ser con atributos humanos y de camélido) entre los años 800 a.C.-100 d.C. (Berenguer, 2017, pp.47-65). Así como los “camélidos antropomorfizados” de la aldea Tulán 54 de los años 1450-400 a.C. donde grupos de pastores rinden culto al camélido por medio del temprano consumo de vilca y poseen una dieta centrada en dichos animales (Núñez, et al., 2006 y 2017).

Emergiendo el Camélido Sacrificador en la cuenca circum Titicaca, a partir de la iconografía de las estelas de Khonkho Wankane como el Jinch'un Kala (150-300 d.C.) y el Tata Kala (300-500 d.C.) que ya muestran desde la antropomorfización del camélido como indicios de su conversión en decapitador y/o sacrificador de humanos (ver Baitzel y Trigo, 2019; Ohnstad, 2013; Trigo, 2025). Habiendo sido Khonkho un santuario de caravaneros y pastores de camélidos pues, de hecho, se ubica emplazado en la convergencia de sus rutas (Janusek, 2015).

En consecuencia, Tiwanaku retoma el Camélido Sacrificador a partir de orígenes pre-Tiwanaku, seguramente como una estrategia político religiosa para afianzar su autoridad sobre los gremios de caravaneros, ya que no realiza la construcción o mantenimiento de caminos, y a

su vez sometía mediante este Camélido Sacrificador al Arquero del Tiwanaku Derivado en un duelo ideológico mediante narrativas gráficas.

El cazador y el chamán en relación al Sacrificador Venado y Felino

El Sacrificador del Tiwanaku Derivado (STD) y el Ser en Metamorfosis (SM) presentan una relación y atributos comunes con el Sacrificador Venado Tiwanaku (SVT), como la presencia de astas, pero estas aparecen en el SM o bien cortadas o bien emergentes como parte de su anatomía.

Pero sobre todo las astas completas vinculan el SM con el Arquero bajo su probable rol de cazador, pues el SM aparte de presentar astas en su anatomía las porta también como indumentaria.

Los soportes materiales del STD, el SM y el Arquero en vasijas para consumo de bebida, probablemente chicha, resultan relevantes para entender sus posibles significados, así como dos visiones en torno al cérvido como son la andina y la amazónica que propuso en su momento Villanueva (2021).

En el altiplano la visión de los cérvidos míticos se asocia al control de ciertos elementos y a una ficticia capacidad predatoria en torno a los humanos; es así que el venado en algunos mitos del altiplano de Ancash puede devorar las almas humanas y su aliento provocar avalanchas (Walter, D., 2017, pp.110-111; Villanueva, 2021, p.33).

Dicha capacidad de ingesta descrita en estos mitos actuales, cuenta con antecedentes más antiguos: en el documento de Huarochirí de 1608, cuyos mitos fueran colectados quizás por el indígena Martín Choquecassa, se menciona que los venados antiguamente devoraban humanos y recitaban en medio de danzas un conjuro que propiciaba la cacería e ingesta de estos últimos, pero que al ser mal pronunciado por un venado joven en una de las entregas de esta ceremonia, toda la especie de los cérvidos quedo condenada a ser presas de los humanos.⁷ Posiblemente estos mitos tengan precedentes

⁷ El relato refiere que:

(111) *Ahora bien, sucede que antiguamente los venados comían carne humana.*

prehispánicos, considerando que en Tiwanaku el SVT devora partes humanas (Villanueva, 2021), y considerando la interpretación brindada en otra sección de este trabajo, en las que los usuarios de vasos-pie de Pariti posiblemente consumieran chicha en alusión a ser avatares del Sacrificador Venado Tiwanaku (SVT).

Por otra parte, el escenario mitológico y ritual en el que se desarrollan las narraciones de estos cérvidos mitológicos presenta de forma constante en los andes tanto la danza, como música y el consumo de la chicha. En otras narraciones del manuscrito de Huarochirí, se mencionan duelos de danza y consumo de chicha entre humanos, donde el perdedor se torna en venado.

Esto se ejemplifica en el duelo entre el hijo del dios Pariacaca llamado Huatiacuri y su envidioso cuñado, el primero atraviesa varias pruebas o enfrentamientos con el segundo, incluidas pruebas de consumo de bebida y baile, en este último tipo de competencias finalmente Huatiacuri vence a su cuñado quien “se asustó, se convirtió en venado y huyó. Entonces el hombre que se había convertido en venado subió al cerro y desapareció” (Choquecassa, 1608, como se citó en Taylor, 1999, pp.69-71). Como en algún momento consideramos mi colega Roberto Hidalgo y yo (Trigo e Hidalgo, 2018) las fuentes coloniales hablan de danzas en honor a las huacas donde los indígenas usan disfraces y cabezas de venado.⁸

(112) Después, cuando los venados ya eran muchos, [un día] mientras bailaban una cachua diciendo: “¿Cómo haremos para comer hombres?”, (113) un venadito se equivocó y dijo: “¿Cómo harán los hombres para comernos?”. (114) Al oír estas palabras, los venados se dispersaron. (115) A partir de entonces, los venados habían de ser alimento para los hombres (Choquecassa, 1608, como se citó en Taylor, 1999, p.73).

⁸ La descripción de Arriaga es la siguiente:

*acabadas beben, baylan, y cantan, y danzan, y las mugeres tocan sus tamborines, y todas los tienen, y vnas cantan, y otras responden, los hombres suelen tocar otros instrumentos, que llaman succhas, **pónense vnas cabeças de venado**, que llaman guaucu, y de estos instrumentos, y cuernos tienen muy grande provisión, y todo se quema el día de las exhibiciones...Quando cantan estos cantares, que son de muchos disparates de sus antiguallas, invocan el nombre de la Huaca, alzando la voz, diziendo un verso solo (Arriaga, 1920/1621, pp.53-54, las negrillas son nuestras).*

Recientemente consideramos que estas danzas se mantuvieron vigentes en regiones del Perú, como el “Uaco Taqui Uacon”, donde se combinan las cabezas y astas de venados como instrumentos musicales usados por danzantes que usan pieles de jaguar y que azotan a los participantes bajo el rol de “castigadores” (ver Flores et al., 1998, pp.205-206).

La cristianización de las danzas que involucraban personajes disfrazados con atributos de venado y felino mantuvo el rol de “castigadores” de estos, por ejemplo en las actuales danzas en honor a la Virgen del Carmen en Paucartambo Cuzco, los Saqras-diablos poseen cabezas de animales, usualmente felinas con astas de venado, y sujetan un bastón, su rol inicial es saludar y avergonzarse ante la Virgen, pero en el final, su rol es el de llevar a los muertos humanos de las danzas, producto metafórico del combate entre collas de la montaña y antis amazónicos (Kuon, 2019, pp.26-30).

Todos estos elementos y el escenario de danza y consumo de bebida, además de las alusiones a metamorfosis podrían quizás estar presentes en las escenas y narrativas del SM insertas en vasijas para consumo de bebida.

Por otra parte, el que el Arquero se torne en el SM, un ser de atributos felinos y cérvidos, podría relacionarse con cosmovisiones de grupos de cazadores amazónicos, ya que algunas tribus amazónicas conciben seres que son los “dueños” de los animales o sus subordinados, que pueden ser venados y que antiguamente fueron jaguares devoradores de hombres, que tras ciertos sucesos míticos son tornados en venados, o consideran constelaciones del ciervo a las que deben acribillar con flechas para propiciar la cacería de ciervos, narraciones analizadas por Villanueva (2021, p.34) al interpretar las escenas del SM.

Asimismo, también es importante considerar el rol de las aves en las narrativas gráficas del SVT y del SM, en el primero el atributo de las alas esta fusionado al personaje, mientras en el segundo el ave con astas aparece como motivo independiente o cetro, en probable alusión a la captura del ave por el SM, incluso las garras del ave decoran la nuca del SM.

La concepción andina del cielo estelar de constelaciones y el atmosférico como uno mismo, y en donde las aves y otros seres los habitan de forma simultánea, tiene posibles evidencias en narraciones iconográficas Tiwanaku (Trigo e Hidalgo, 2023), quizás la relación entre el SM y las aves aluda a la concepción de cielos y constelaciones.

Es muy posible que tanto algunas escenas del Arquero como algunas del SM con atributos felinos y cérvidos se ambienten en la noche, y se asocien a estrellas y constelaciones. En este sentido el diseño geométrico denominado “eclipse” que es una estrella de cuatro a mas puntas con un círculo en su centro, diseño diagnóstico del Tiwanaku Derivado (Janusek, 2003a, p.75 su fig. 3.69), juega un rol muy importante.

Goldstein (1985, p.138) refería que se asemejaba a un “eclipse”, y recientemente Villanueva (2021, pp.38-41 su fig. 4a-d) observa que tanto este ícono “eclipse” como las astas de cérvido parecen aludir a las constelaciones en las composiciones del Arquero y de lo que acá denominamos SM, quizás aludiendo a aspectos simbólicos asociados a la cacería de cérvidos y al cazador representado en el Arquero, Cont (2024, p.5 su fig. 7) mantiene esta interpretación de los diseños “eclipse” de escenas del SM (fig. 114) como alusión a estrellas y el escenario nocturno.

De ser así, esta ambientación nocturna en las escenas del SM con atributos de felino y cérvido y del Arquero no sería incongruente, pues la misma ambientación parece darse en las escenas del Arquero como caravanero y en aquellas en las que estaría sometido al Camélido Sacrificador. Asimismo, el escenario nocturno mitológico parece asociarse a la inversión de roles entre el animal sacrificado y el humano como sacrificador, dotando a animales herbívoros (camélido y cérvido) de apetito carnívoro, tornándolos en predadores.

Se puede interpretar que para los grupos humanos prehispánicos de Cochabamba el desarrollo de los temas del Arquero, SM y STD fue importante y probablemente asociado a sus principales ritos que implicaban el consumo de chicha y seguramente también la

propiciación de la cacería, pues a diferencia del camélido, el cérvido es una especie silvestre objeto de la caza.

El Arquero cazador, el felino jaguar y los cráneos trofeo de animales y humanos

Parte del discurso gráfico de las metamorfosis del Tiwanaku Derivado presenta al SM con atributos asociables a representaciones de seres de atributos mixtos humanos y felinos (jaguar), o directamente asociado a representaciones del jaguar. Por lo que resulta pertinente ahondar en el simbolismo del jaguar en los registros etnohistóricos y etnográficos, en estos se evidencia dos visiones marcadas e íntimamente vinculadas: las de los grupos andinos y las de sus homólogos amazónicos que se desarrollan en esta sección.

Una de las probables referencias etnohistóricas más antiguas en torno al simbolismo del jaguar en Cochabamba, parece ser inferible de una narración idolátrica de 1599, en la cual un chamán en Chuquisaca (Sucre Bolivia) convoca a un "Supay" o demonio para brindar un oráculo, este se le manifiesta rugiendo como "tigre" (otro denominativo colonial del jaguar) y refiere su nombre como "Tunari" nombre que el relato refiere es el de una sierra vecina (Polia, 2017, pp.242-243; Bouysse-Cassagne, 2004, pp.78-79).

Dicho nombre parece aplicarse a la cordillera nevada del Tunari en Cochabamba, y el relato permite considerar una hipotética relación entre el nombre "Tunari" y el jaguar, además de una posible huaca montaña-felino asociable a un jaguar mítico, quizás para las poblaciones de valles del periodo colonial hispano. Otros testimonios coloniales señalan el valor de la piel del jaguar, como por ejemplo el testamento de 1573 de Diego de Agata, cacique de Mizque (Cochabamba), que refiere entre sus patrimonios las pieles de jaguares (Del Río, 2023, p.224).

Sin embargo, existen otros relatos etnohistóricos que guardan muchas más características en torno a la narrativa gráfica del Arquero y su metamorfosis, sobre todo centrados en los mitos amazónicos de Cochabamba y regiones aledañas en Bolivia, vinculables incluso a

mitología altiplánica análoga. Siendo importante en este sentido la mitología de los Yurakaré, etnia de la amazonía cochabambina, pues estos constituyen un grupo actual muy importante para considerar aspectos en torno al pasado de Cochabamba, sobre todo por su vinculación con los Chuy etnohistóricos (ver el Apéndice 2).

En el altiplano los registros etnohistóricos otorgan al puma un rol parecido al del jaguar para los grupos amazónicos, por ejemplo, entre los Llákwash de Cajatambo Perú, un mito refiere que el dios Tumayricapa cae del cielo y asume una forma humana. Es criado por pastores a los cuales roba un camélido por un agravio, y tras ser perseguido por estos asume la forma de un puma que escupe granizo cerca de una montaña (Polia, 2017, pp.320-324).

Estas capacidades del puma mítico, como vincularse con el cielo y escupir granizo, son las mismas que los grupos altiplánicos otorgan al “Chuqui chinchay” el Apu de los Otorongos (jaguares) que es a su vez una constelación con forma de jaguar y que controla el granizo (De Ondegardo, 2017/1559, p.153; Santacruz Pachacuti, 1993/1613-1640, pp.208 y 224). Constelación que presenta a un jaguar que posee cuatro ojos o estrellas en los gráficos que aluden al templo del Coricancha Inca en la crónica de Santacruz Pachacuti, y que según Duviols (1993, pp.31-32 y 35-36) se relaciona incluso con un mito Yurakaré sobre una constelación del jaguar.

Efectivamente, el “mito de los mellizos” que constituye una narración de origen de varios grupos amazónicos desde tiempos antiguos (Métraux, 1932, p.144) es incluido en la narrativa Yurakaré. En este mito un jaguar de cuatro ojos devora a una madre humana y le sobrevive un niño, mismo que el jaguar entrega a su propia madre para que lo cocine, empero, la madre lo esconde y cría. Posteriormente el niño, llamado “Tiri”, crece y asesina en venganza a los jaguares hijos de su madre adoptiva, pero mediante una oración a los astros del cielo el jaguar de cuatro ojos escapa de las flechas de Tiri escondiéndose en la luna, tras este suceso Tiri crea a su hermano mellizo de una parte de su pie (*ibid.*). Curiosamente cuando los jaguares tratan de devorar a Tiri, los colmillos se les quiebran, siéndoles restituidos por el propio Tiri tras su derrota en otra variante del mito (Hirtzel, 2010, pp.61-62).

Métraux (1932, pp.154-165) rescata la variante Guaraní de Bolivia sobre este mito, en la cual los mellizos aniquilan a casi todos los jaguares ahogándolos con una trampa en un río, posteriormente suben al cielo con una escalera de flechas, tornándose uno en el sol y el otro en la luna. Sin embargo, un jaguar de dos cabezas sobrevive (variante del jaguar de cuatro ojos), sube al cielo persiguiéndolos y los devora, causando los eclipses, y mientras rige la oscuridad producto de su ingesta, animales, plantas y artefactos se animan, cantan, bailan y atacan a los hombres.

Este jaguar celestial, desciende a la tierra y devora a la humanidad en otros momentos y mitos, pero un niño, del que resurge la humanidad mítica, lo mata con flechas y su alma es restituida al cielo como estrella (Métraux, 1932, p.157). Entre los Ayoreos de Santa Cruz, la variante del mito del jaguar celestial, narra que uno de estos felinos subió al cielo, y al descender en forma de estrella fugaz generó a todos los otros animales (Riester, 1998, p.62).

Mientras entre los Chimane, etnia amazónica ubicada en Beni en los límites con Cochabamba, y relacionada con los Yurakaré, también se conceptúa al jaguar como una estrella (Kawawaré), que puede convertirse en un felino real, descender a la tierra y devorar gente (Riester, 1993, p.320). O que en los eclipses, fruto de la ingesta de los astros por este jaguar, objetos como los vestidos de algodón, se tornan en la oscuridad en jaguares o en hombres-jaguares caníbales que devoran a la humanidad (Riester, 1978, p.267, 1993, p.316).

Asimismo, los Chimane narran que sus chamanes pueden convertirse en jaguares que vuelan por los cielos (Riester, 1993, p.392), y que los humanos originalmente fueron jaguares, y que al oscurecerse el sol y la luna estos vuelven a ser jaguares (Riester, 1993, p.211). Es decir, sitúan al jaguar tanto en un mito de origen, como también su metamorfosis a humano y viceversa condicionados por la oscuridad de los eclipses.

En el caso altiplánico la etnohistoria refiere que durante la conquista Inca del Antisuyo (amazonía), emerge la figura de Inca Roca y su hijo, que se transforman en jaguares, animal que encarnaba la deidad central

de muchos grupos amazónicos (Guamán Poma, 2014/1615, pp.56, 85 y 149), como se desprende de los mitos etnográficos vigentes antes referidos, señalando su importancia desde tiempos prehispánicos. En la colonia hispana narraciones gráficas conmemorativas de ese pasado aparecen en vasos de madera con forma de cabeza humana (un anti) o de un jaguar (Flores Ochoa et al, 1998, p.59, 86 y 169).

Con base en estos mitos amazónicos bolivianos, se observa que la oscuridad del eclipse provocada por un jaguar estelar, permite a los humanos volver a ser jaguares (Chimane), así como animar objetos que junto con los animales atacan a la humanidad (Guarani).

Esto es que, tanto la metamorfosis humano-animal así como la rebelión de los objetos se asocian a la oscuridad, algo que se interpreta en el primer caso en las escenas de metamorfosis del Arquero a un SM férido y cévido asociado a un jaguar, en un ambiente oscuro con diseños que se considera “eclipses”, en el segundo caso la rebelión de objetos y animales es similar a la mitología en torno a los camélidos en el altiplano y en torno a la iconografía del Arquero como caravanero.

Es posible proponer hipotéticamente que el Arquero interactúa con seres sobrenaturales en el ámbito nocturno, asumiendo en dicho ambiente un estado de metamorfosis, en alusión a mitos indígenas de regiones amazónicas cercanas a Cochabamba, que probablemente sean de una antigüedad proyectable al pasado prehispánico.

Asimismo, el manejo ritual y mitológico de los grupos amazónicos en torno al jaguar presenta otras facetas que relacionan ritualmente a cazador humano y al jaguar como presa.

Uno de estos manejos es registrado por Hirtzel (2016), que analiza relatos del siglo XVII en torno a grupos amazónicos de Mojos (Beni) que complementa con etnografías sobre los Yurakaré (Cochabamba y Beni) en torno al rito y significados de los cráneos trofeos animales, específicamente jaguares.

En el primer caso, los encuentros entre humanos y jaguares, son causados por las inundaciones temporales por lluvias en las lomas

o terraplenes antrópicos, donde ambas especies se refugian inevitablemente (Hirtzel, 2016, p.232). Fruto de su enfrentamiento los jaguares muertos por flechas sufrían un tratamiento que concluía en la obtención de su cráneo trofeo para las casas colectivas de los Mojos, y entre los Yurakaré contemporáneos en sus casas familiares.

El cadáver del jaguar era tratado ritualmente en cercanías de un río, los cazadores devoraban parte de su cadáver y lo despojaban de sus pieles y de su cráneo, del que extraían sus colmillos y dientes para confeccionar collares, posteriormente el cráneo era adornado con trenzas textiles convirtiéndose en trofeo (Hirtzel, 2016, pp.234-236).

El rito posterior a estos hechos buscaba la expiación de los cazadores, implicando su reclusión temporal y una sesión chamánica comunal nocturna, en esta se invitaba a los espíritus y humanos a beber chicha, presidía la sesión un tipo de especialista chamán (tiharauqui) con relaciones especiales con el dios-jaguar, buscando saber el nombre del jaguar muerto (del que provenía el cráneo trofeo), para transmitírselo al arquero cazador que lo adquirirá como cualidad propia (Hirtzel, 2016, pp.237-241).

En estas sociedades los cráneos trofeo de humanos recibían un tratamiento diferente: cabellos de algodón y ojos postizos (Hirtzel, 2016, p.235). Sin embargo, al igual que los cráneos trofeos humanos en el altiplano, que protegen o brindan información a sus portadores (Arnold y Hastorf, 2008, p.66), los cráneos de los felinos protegían mediante magia a estos grupos amazónicos de estos depredadores, incluso los cráneos de otros animales propiciaban su caza, parte de esta práctica y creencia pervive entre los Yurakaré (Hirtzel, 2016, pp.245-247). La producción de cráneos trofeo humanos o jaguares apuntaba a obtener no solo un elemento ritual religioso, sino una plusvalía y nuevos medios para la guerra dentro de la economía de eliminación de enemigos bélicos y predadores (Hirtzel, 2016, pp.245-247).

Resulta importante el hecho de que el jaguar es el “dueño” de los animales silvestres, al cual los cazadores Chimane deben pedir permiso y buena caza (Riester, 1978, pp.138 y 197), presa o predador, es un animal sacralizado que puede revestir cualquiera de estos roles en la

narrativa indígena etnohistórica y etnográfica, siendo esta ambivalencia probable en el pasado prehispánico.

Con base en ello resulta importante considerar su mitología, donde héroes arqueros emparentados con jaguares pelean con estos, o los ritos de cazadores Yurakaré armados con arcos y flechas donde adquieren atributos del jaguar en ceremonias con chamanes y consumo de chicha. Así como la práctica de producir cráneos trofeo de felinos como el jaguar, o de enemigos humanos derrotados.

Asimismo, las capacidades de metamorfosis de los humanos en jaguares que refieren los mitos Chimane podrían proyectarse interpretativamente a las escenas del SM de rasgos felinos y cérvidos y a la presencia gráfica del jaguar en algunas de dichas escenas.

En los estilos Tiwanaku altiplano y Derivado los cráneos, cuyas versiones como se refirió pueden ser zoomorfas o antropomorfas, se asocian a vasijas de consumo de bebidas, y a temas como el SVT o el SM. En este último caso como se observan cráneos que presentan diferentes niveles de descarnamiento o tratamientos y el aditamento de adornos (garras de ave), que se observan también en las representaciones del SM como del Arquero, o la asociación de estos cráneos al lagrimal circular de apéndices rectangulares del SM (fig. 125d), sugiriendo un énfasis en los ojos y quizás cualidades visuales sobrenaturales de este tipo de cráneos humanos o animales.

Es importante notar que existe evidencia en Piñami del tratamiento de cráneos humanos que implica la extracción de piel y músculo mediante cocción ¿para obtener una cabeza trofeo? (ver Anderson, 2019, p.446), lo que no hace improbable el tratamiento de cráneos durante el Horizonte Medio en Cochabamba.

Posiblemente estos atributos de los cráneos de las escenas del SM podrían representar un tratamiento de las cabezas trofeo (animales o humanas) y a la “animación” del espíritu que poseen, análogamente a las descripciones etnohistóricas y etnográficas.

Este tipo de cabezas pudieron estar relacionadas con los motivos de cráneos, que no por su sencillez dejan de poseer relevancia (ver por ejemplo Arnold y Hastorf, 2008, pp.91-99) y que son parte de un corpus mayor del culto a los cráneos humanos trofeo, antigua y continua tradición en los andes, asociada a diferentes aspectos como la guerra, el rito, la política, la economía y la agricultura (Arnold y Hastorf, 2008). Mismo que proseguiría hasta nuestros tiempos mediante el culto a las "Ñatitas" o cráneos, que contienen un alma y cuidan e informan a la familia que las posee, misma que les rinde un culto que incluye ofrendas y adornos (Eyzaguirre, 2017).

Con base en lo referido, sugiero que la asociación del SM con el Arquero podría ser la del cazador que se transmuta en una presa/predador (Villanueva, 2021), que en un ejemplo es concretamente el jaguar, quizás en ceremonias antiguas en algún grado análogas a las descritas por Hirtzel, donde el cazador arquero adquiere cualidades de la presa asesinada como parte de ritos de expiación. Así como a mitos donde los seres felinos pierden colmillos, mismos que son extraídos en los tratamientos de cráneos del jaguar, recordemos que las escenas del SM si bien presentan atributos de humanos, cérvidos y felinos, omiten a diferencia del SVT los colmillos felinos.

Asimismo, pudo haber existido simultáneamente una visión más altiplánica del jaguar/montaña (Tunari) ubicada en los valles centrales de Cochabamba, donde la difusión de las cosmogonías de grupos amazónicos de regiones cochabambinas bien pudieron ser acogidas y adaptadas.

El Arquero cazador y el chamán que brinda con las Serpientes: Veneno y agua

A continuación, voy a tomar nuevamente una perspectiva interpretativa que incluye dos cosmovisiones: la amazónica y la altiplánica, con la finalidad de interpretar la narrativa gráfica del Arquero en torno a las serpientes. Considerando que los valles de Cochabamba se ubican en una región intermedia entre uno y otro, así como porque su geografía resalta la importancia de los ríos y el agua.

Las fuentes etnohistóricas de algunos grupos del altiplano de Lima en Perú, refieren una variante del mito de Huari⁹, uno de los dioses del pasado prehispánico de la memoria indígena del periodo colonial (Duviols, 1973, pp.156-160). En esta variación del mismo, Huari presenta una forma humana y puede tornarse en serpiente, entre otros animales, además de convertirse en aire, inicia a los chamanes en manantiales con serpientes, y constituye una deidad que otorga a los primeros ayllus humanos las acequias de agua, sus chacras y plantas comestibles, refiriéndose en Cajatambo Perú en 1619, algunos mitos etnohistóricos sobre su origen en el lago Titicaca (Duviols, 1973, pp.156-160).

Precisamente la región de la cuenca del Titicaca presentará antecedentes prehispánicos, etnohistóricos y etnográficos articulados en torno al culto a la serpiente y el agua. En periodos tempranos, entre los años 800 a.C.-200 d.C. (Chávez, 2018), existe la presencia de motivos de seres con cuerpo de serpiente y cabezas de otros animales ya sea en las estelas humanizadas Yaya-Mama como un complemento (Chávez y Mohr, 1975), o en el caso de Ch'uku Pirqa como tema central de su lito escultura en el Formativo Tardío.

El imaginario mitológico indígena de dicha región durante el periodo colonial hispano, tras varios siglos de influencias que incluirán lo Tiwanaku y lo Inca entre otros, vincula a grandes serpientes míticas con islas, agua y estatuas prehispánicas.

En el primer caso se tienen mitos en torno a una serpiente que es el agua y protege la Isla del Sol¹⁰, en otros las descripciones hablan del culto para propiciar agua para la agricultura, asociado a estelas Yaya-Mama, en las cuales cobran vida las serpientes de su iconografía¹¹,

9 En este caso, el término Huari no se refiere ni a la capital Huari ni a su cultura prehispánica conocida como Wari.

10 "Grandes patrañas y novelas se cuentan desta isla, **como que toda ella la cercaba una monstruosa culebra, que era guarda suya. Creo entendían por esta culebra el agua que la ciñe**" (Ramos Gavilan, 2015/1621, p.135, las negrillas son mías).

11 La referencia es evidente en la descripción de Ramos:

*Fuera de aqueste ídolo de Copacabana, tenían los yunguyos otro que llamaban Copacati, tomando nombre del cerro en que estaba del mismo ídolo que estaba luego a la salida del pueblo. **Era de piedra con una figura malísima y todo ensortijado de culebras. Acudían a él en tiempo de seca a pedirle agua necesaria para sus sementeras.** El padre Almeida, a cuyo cargo estuvo la doctrina, antes que los religiosos de mi sagrado orden entrasen en ella, teniendo noticia de aqueste*

habiendo reportes de este culto para el agua a estelas Yaya-Mama en pleno siglo XXI (Trigo, 2019c).

En mitos andinos de regiones altiplánicas de Bolivia de mediados del siglo XX, una enorme serpiente denominada Yaurinkha, habita el subsuelo y genera temblores y enfermedades, emergiendo de charcos o lagunas (Paredes, 1995, pp.106-107). La serpiente Yaurinkha tiene antecedentes en mitos de relatos indígenas coloniales, que narran episodios prehispánicos Incas, como el nacimiento de Amaro Topa Inca, quien lleva el nombre de “Amaro” o serpiente, porque cuando nace este Inca un Yaurinkha gigante emerge de una montaña, se introduce en una laguna y parece producir dos cometas.¹²

Asimismo, también resulta llamativo que en la cuenca del Titicaca los ríos puedan ser concebidos como serpientes, este sería el caso de Tiwanaku que tiene un río de nombre aymara como Katari (serpiente). Ambos tipos de concepciones son casi homólogas a mitos presentes en la narrativa oral de los grupos amazónicos contemporáneos, que incluso asocian a la serpiente con un dominio mágico sobre las aguas de ríos y lagunas (ver Rivas, 2022; Navarro, 2021), lo que sugiere cosmovisiones con puntos convergentes en torno a las serpientes y el agua.

En el altiplano, serpientes como la *Tachymenis peruviana*, poseen un comportamiento que muestra mayor actividad en la época de lluvias

ídolo, lo hizo traer al pueblo, y puesto en la plaza en presencia de mucha gente se vio una culebra desasirse del ídolo y andar cerca del...muchos dellos se acuerdan deste suceso que he referido, y yo de que el maestro de capilla don Gerónimo Carvacochachi...nos dijo haber visto la culebra desenroscarse del ídolo, el cual fue lanzado en la laguna, y la culebra muerta a palos y pedradas (Ramos Gavilan, 2015/1621, pp.268-267, las negrillas son mías), cabe referir que párrafos adelante Ramos describe con más precisión las estelas Yaya-Mama.

12 La descripción es la siguiente:

*Y en Poma Cocha, antes de llegar a Uillcasguaman, que es lugar muy caliente que mira hacia el Cuzco, allí nació un hijo barón legítimo y mayor llamado Amaro Yupanqui en donde estuvo algunos días. En este tiempo dicen que llegó la nueva como en el Cuzco ubo un milagro que como un **yauirca o amaro** había salido del serro de Pachatusan muy fiera bestia, media legua de largo y grueso de dos braças y medio de ancho, y con orejas y colmillos <y basbas>. Y viene por Yuncay Pampa y Sinca, y de allí entra a la laguna de Quibipay, y entonces salen de Aosancata dos sacacas- comestas- de fuego (Santacruz Pachacuti, 1993/1613-1640, pp.:223-224, las negrillas son mías).*

(Aparicio, et al., 2015), una característica que comparte con serpientes de la amazonía (ver por ejemplo Urton, 1981). Siendo las serpientes de valles y amazonía representadas en el arte Tiwanaku después del 600 d.C., extraña y aparentemente las serpientes locales como la *Tachymenis*, que habitan la urbe Tiwanaku actualmente, parecen haber sido relegadas de los discursos gráficos prehispánicos Tiwanaku, mientras las serpientes de los valles y amazonía cobraron relevancia dentro de estilos como el Tiwanaku Derivado en Tiwanaku.

En el estilo Tiwanaku Derivado de Cochabamba y el altiplano el personaje Arquero, como cazador y portador de arcos y flechas, asociado a los temas gráficos de serpientes, constituye un personaje con un fuerte vínculo con este tipo de fauna y su simbolismo. Empero, ¿cómo se vinculaban las serpientes con los arqueros de los grupos culturales prehispánicos?, particularmente los arqueros amazónicos tienen un manejo práctico del veneno de las serpientes.

Se sabe de forma genérica que los grupos étnicos de periodos posteriores, que habitaron regiones de valles y amazonía, y que manejaban arcos y flechas, envenenaban sus proyectiles con un conjunto de elementos vegetales y animales (Cobo, 1964/1653, pp.253-256) que incluirían el veneno de las serpientes. No es de sorprender entonces que el tema gráfico del Arquero, generado en parte por grupos cochabambinos en cuyas regiones existieron serpientes venenosas, se asocie a dichas serpientes (la Coral y la Cascabel): probablemente alude al uso de sus venenos en las flechas. Pero esta pragmática interpretación puede ser parte de conjuntos de significados más complejos como veremos a continuación.

Dentro de las narraciones coloniales de la región cochabambina existe una relación de los keros, los arcos y flechas no muy bien detallada pero si descrita (ver Apéndice 2). Sin embargo, la relación entre serpientes y keros es mucho más compleja, ya que va más allá de la posible evocación a las serpientes únicamente por la importancia de su veneno.

Considerando que la Serpiente tipo 2 del Tiwanaku Derivado, no parece aludir a un solo tipo de serpiente, ya que si bien por su crótalo alude a la serpiente cascabel, sus dimensiones en las escenas y la configuración

de su decoración corporal, señalan que también podría implicar a boas o anacondas.

La forma en que atacan estos tipos de serpientes es diferente: las primeras utilizan veneno, mientras las segundas son constrictoras y matan por estrangulamiento. Esta mezcla de atributos de serpientes específicas en una serpiente genérica y divinizada, es la misma que se observa en la Serpiente Madre del Agua y del río de los Kukama-Kukamiria de la amazonía peruana (Rivas, 2022, p.61), lo que señala taxonomías mitológicas prehispánicas semejantes a las de los grupos amazónicos.

Pienso que una aproximación muy general de los significados que se asociarían a las serpientes del Tiwanaku Derivado lo refiere Villanueva (2017), cuando afirma que se relacionan con el culto al agua y la convocación de las lluvias, e incluso ritos asociados a la liberación de canales de agua para riegos agrícolas.

Desde mi punto de vista (Trigo, 2019b) observo también una serie de metamorfosis gráficas de la serpiente en personajes Sacrificadores con atributos antropomorfos, que gradualmente son más predominantes en diferentes escenas, fruto de momentos críticos en Tiwanaku por una posible gran sequía durante el periodo V, como se refirió antes, pero también como parte de historias míticas propias de la región cochabambina en el Horizonte Medio.

Además, conforme interpretaciones antes referidas, percibo un conflicto en este momento de crisis en la cuenca del Titicaca para asimilar a las serpientes de tierras bajas y su culto, reduciendo su importancia en los discursos gráficos de la urbe Tiwanaku, y ampliando el mismo en las vasijas de ofrenda de las islas (Pariti).

En el altiplano la relación serpiente-kero, pervive más allá de Tiwanaku y el cese de producción del tema de la Serpiente o Quimera Ofidio. Horta (2013) observa la continuidad de los “Katari keros” como una tradición de origen probablemente aymara¹³ de los siglos XVI y XVII

13 “Catari: Víbora grande” (Bertonio, 2013/1612, p.38), “Quero: Vaso para beuer de madera, plata, de cualquier hechura que sea” y “Catari quero: Que tiene por asilla un León” (Bertonio, 2013/1612, p.290).

de la cuenca del Titicaca, desde Tiwanaku hasta los tiempos de los Incas y la colonia hispana.

Para Horta (2013) el término de “Katari kero” (o “kero serpiente” literalmente en aymara), y su definición como un kero que contiene la decoración de un felino, es solo aparente, ya que bajo su interpretación el concepto de serpientes felinizadas emerge en Tiwanaku (los que aquí denomino Serpiente tipo 2) y prosigue más tarde, manteniendo el nombre de la serpiente pero teniendo representado solo al felino.

De hecho, algunos grupos amazónicos consideran que la gran serpiente que representa el río y alberga varios seres, puede ser denominada como un ser de atributos felinos (Rivas, 2022, pp.84 y 96), o entre los Yurakaré las serpientes emergen de la cola cortada de un jaguar por el héroe Tiri (Hirtzel, 2010, p.561).

El que la tradición simbólica de los “Katari keros” perviviera por tanto tiempo, remarca la importancia de la serpiente y el felino, y podrían haber existido brindis y ritos con el uso de este tipo de keros en el periodo colonial hispano.

Esta continuidad explicaría precisamente que en Itapaya (Capinota Cochabamba, adyacente a dos ríos: el Rocha y el Tapacari), durante el periodo colonial, los indígenas bebieran ritualmente con una “Sierpe”¹⁴, misma que metafóricamente podría ser encarnada en realidad por algún danzarín humano disfrazado como su avatar (ver por ejemplo Alborno, 1581-1585, como se citó en Duviols, 1967, pp.21-22). Estableciendo así el brindis ritual con la serpiente, y mostrando la vigencia y continuidad de la serpiente y su rito por medio de los keros después de Tiwanaku, mediante bailes y consumo de bebida en Cochabamba.

¹⁴ La referencia relata:

*Más nos contó el padre prior haber oído a un sacerdote fidedigno que, junto a Itapaya (distrito de Cochabamba), vio **en unos bailes una sierpe que bebía entre los indios**, y que se había entendido ser el demonio que asistía en aquella torpe junta, que como en figura de serpiente logró sus primeros engaños, conserva todavía aquella forma para con ella perseguir con los males que traza a los hombres (Ramos Gavilán, 2015/1621, p.236, las negrillas son mías).*

El caso de Itapaya se asemeja a ritos en torno a la serpiente de tradiciones andinas y amazónicas, por ejemplo, ritos que datan del periodo Inca como la fiesta del Yaguayra donde se danzaba con una larga sogá que representaba una serpiente en ritos para propiciar la lluvia y la fertilidad agrícola, festividad en la que se consumía chicha (ver Molina, 2010/1574, p.81-82), incluso con antecedentes más antiguos (Golte, 2009, pp.283-285).

Dentro del chamanismo andino se observa una mitología donde se narran las metamorfosis de los chamanes en serpientes y su relación con el agua; resultando muy pertinente recordar el mito del dios Huari que se torna en serpiente y que crea y otorga las acequias con agua a la humanidad (Duviols, 1973), así como la interpretación de Villanueva (2017), respecto a que las serpientes de las vasijas Tiwanaku de Pariti se relacionarían con el culto al agua y la liberación de las acequias.

Puesto que precisamente existe un relato de 1621, que describe la metamorfosis de dos chamanes en serpientes para lograr liberar una acequia de agua obstruida por órdenes indirectas del Inca a un cacique, incluyendo la metamorfosis de dos chamanes más en un lucero (estrella o luz) como complemento de la serpiente y como alusión estelar.¹⁵

¹⁵ La descripción es amplia pero necesaria por su complejidad:

*Estas tierras según diré son realengas porque fueron del Inga, en cuyo nombre el dicho Caque Poma mandó sacar su asequia por unos riscos y despeñaderos, y con la voz del temido Ynga se juntaron todos los yndios chaupi huarangas de la encomienda de la Collana y dificultando el pasaje del agua dos laxas y inexpugnables donde consumieron mucho tiempo mandó juntar el Caque Poma todos los mayores encantadores y echizeros, señalándoles premio si con su encantamento davan pasaje al agua y pena de precipitación a los demás entre los que se señalaron y los que salieron con la suya fueron Colque Chaico, Vilque Rique, Rahu Poma, Nauin Mangas. Estos con invocación y pacto con el demonio, como dize su fábula, **los dos convertidos en una serpiente y otros dos en un luzero, en un día y su noche abrieron en la laxa una asequia tan nivelada que es cosa que admira verla desde el camino.** En esta memoria de ese tiempo hasta éste siempre adoraron la dicha laxa llamándola Huarac Quichqui, Punchau Quichqui y por consiguiente a los dichos hechizeros y a éstos les repartió tierras el dicho Caque Poma y a los demás los mando degollar y hizo muy gran carnicería de todos los demás que se avían tardado de venir de sus pueblos, y como el río esta una legua de aquí dizen que del arroyo de sangre que corría destos se amasó el barro para la calzada desta asequia, y a esta crueldad atribuían algunos quiebro desta asequia. Para testimonio desta antihualla me hizieron ver en un buen espacio tanto hueso de estos degollados en la anchurosa tierra de Cinga... (Hernández Príncipe, 2021/1621, p.208, las negrillas son mías).*

De este relato se pueden extraer varias interpretaciones, sin embargo, me enfocaré en dos: La primera es la relación entre canales o acequias y hechiceros que se transforman en serpiente y “lucero” (¿estrella?) para que el agua pueda fluir, asociable al mito del Huari serpiente; y la segunda es que se trata de con ello dar cumplimiento a la orden del Inca.

El primer aspecto es sumamente interesante, humanos convirtiéndose en serpiente y estrella de a pares, podrían aludir desde ya a la relación de la serpiente con la constelación de la misma en un rito propiciatorio a la fluidez del agua, así como al chamanismo y el vínculo serpiente-agua. Asimismo, la relación de las serpientes divinizadas con los canales de agua como un origen de los mismos es también parte de los mitos amazónicos Kukama (Rivas, 2022, pp.62-63), mostrando nuevamente analogías con cosmovisiones amazónicas.

Por otra parte, la liberación de la acequia obedece a un mandato Inca, el relato podría remarcar que la serpiente es propicia a los Incas, por ejemplo Cieza describe la capacidad de Atabalipa (Atahualpa) de transformarse en serpiente¹⁶ para huir de su cautiverio a manos de un capitán de su hermano Huáscar, y convocar posteriormente a sus tropas para la guerra (Trigo, 2019b).

La relación de las serpientes con los Incas es compleja y presenta varios mitos, muchos de estos usualmente resultan guardar analogías con las cosmovisiones amazónicas en torno a serpientes. Asimismo, dentro de las narraciones coloniales del periodo Inca, Guamán Poma (2014/1615: pp.43-45) refiere el origen Inca en las serpientes y en Tiwanaku, de allí que en el escudo Inca aparezcan dos serpientes, lo que permite observar cierta continuidad de los mitos sobre las serpientes de Tiwanaku al Incario de forma asociada.

¹⁶ Cieza describe la metamorfosis de esta forma:

*Y teniendo esta voluntad Atabalipa no pudo con ellos acabar nada, antes afirman que los cañares con el capitán [y] mitimaes lo prendieron con yntento de los presentar a Guascar; mas, poniéndolo en un aposento del tanbo, se soltó y fue a Quito, **donde hizo entender averse vuelto culebra por voluntad de su dios para salir de poder de sus enemigos**; por tanto, que todos se aparejasen para començar la guerra pública y al descubierto porque así convenía* (Cieza de León, vol. II 1996/1548-1550, p.208, las negrillas son mías).

Durante el periodo colonial hispano, se habla de que los indígenas aun rendían culto y ritos a la constelación de la serpiente o Machacuay, misma que propiciaba que las serpientes no hicieran daño a los humanos y que velaba por la reproducción de estos animales, Machacuay descendía a la tierra era en la forma de rayo (De Ondegardo, 2017/1559, p.154; Cobo, 1956/1653, p.159).

Complementariamente, la narración de la serpiente quimérica Uscayguay, que poseía una cabeza de venado y oro en la cola, refiere que aparece cuando un general Inca (Challcochima) estaba en Huamachuco, y posteriormente asciende a los cielos (De San Pedro, 1992/1560-1561, pp.31-32).

Ciertas definiciones coloniales aymaras del cielo, como el "*Laccampu*" (Bertonio 2013/1612, p.184; Bouysse-Cassagne y Harris, 1987, p.17), aluden a un cielo atmosférico donde las aves pueden habitar, pero también incluye las nubes y las estrellas, es decir el cielo estelar de las constelaciones (Trigo e Hidalgo, 2023), este es probablemente el hábitat conceptual del cielo al que la serpiente asciende, vinculado profundamente con las constelaciones.

Urton (1981) observa una relación entre la constelación de Machacuay y las serpientes reales, su etapa de letargo en temporadas secas y su reactivación al inicio de la época de lluvias, tiempo en que sus presas también vuelven a reaparecer, constituyendo las serpientes reales bioindicadores y la constelación el indicador astronómico de dicho fenómeno.

Para los indígenas altiplánicos las lluvias juegan un rol importante en el aspecto de la agricultura, Machacuay evidentemente se trataría de un mito quechua actual, vigente desde la colonia y con probables orígenes Incas que se asociaba a las lluvias.

Sobre Machacuay Albornoz (1581-1585, como se citó en Duviols, 1967, p.23) refiere que se trata también de un juego, en el que se arrojaba un objeto (¿boleadora?) al cielo, que tenía en parte la figura de lana de una serpiente, aquel objeto si "enroscaba" en el cielo al de su competidor,

permitía que su usuario ganara, habiendo así el Inca ganado territorios apostados en dicho juego con caciques de otras regiones.

Muchos siglos más tarde, en Cochabamba, después del colapso de Tiwanaku, del sometimiento de los señores locales al Inca, y tras su caída durante la colonia hispana, autoridades del valle de Pocona aún poseían entre su heredado ajuar cascabeles de serpiente conectados a plumas de ave (Del Río, 2010). Si bien su función es incierta, Del Río (ibíd.) señala que podrían ser usados para adornar las hondas y como alusión al juego del Machacuay. Aunque es difícil hacer inferencias, ya que muchos pueblos además de los Incas adoraban a las serpientes, quizás esos elementos tenían algún valor conmemorativo mucho más antiguo en el contexto cochabambino.

Todo lo anterior no era de sorprender pues Albornoz (1581-1585, como se citó en Duviols, 1967, p.23) refería que: "Hay otro género de guacas cierto género de culebra de diferentes hechuras. Las adoran y sirven. Tomaron los ingas principales sus apellidos. Nómbranse machacuay y amaro". Es decir que Machacuay estaba a favor del Inca, por ser la serpiente no solo objeto de adoración sino el tótem de los Incas, en este caso el juego del Machacuay es ritual y político, sin dejar de tener reminiscencias más sagradas.

Muchos siglos después del colapso de Tiwanaku y los Incas, así como del periodo colonial hispano, el simbolismo de las serpientes parece haber persistido en el arte indígena del siglo XX de ciertas regiones de Cochabamba.

Los registros e interpretaciones de Gisbert et al. (2010, p.10 y 233 sus figuras 321a y b, y 322), en torno a los textiles Kurti de la región altiplánica de Bolívar en Cochabamba, permiten sugerir composiciones de serpientes modernas muy relacionables con aquellas de Tiwanaku.

Algunas incluyen a dicho animal rodeado de flores y/o estrellas, como en el caso de las escenas de las vasijas con pitón Tiwanaku, sugiriendo para estas investigadoras la continuidad del culto a la serpiente o la relación con las constelaciones de las serpientes (Gisbert et al.,

2010, p.10 y 233 sus figs. 321a y b, 322), incluso a la serpiente como personificación del rayo (Gisbert et al., 2010, p.10 su fig. 10).

Sin embargo, a pesar del aporte del registro de estos temas en los textiles Kurti, o las interesantes interpretaciones de dichas investigadoras, se tiene un claro vacío todavía no subsanado por ningún investigador: ¿Qué piensan sobre dichos íconos los o las textileras Kurti de Bolívar?

Es probable que Gisbert y colegas tengan razón al decir que la composición Kurti de serpientes tiene orígenes o reminiscencias prehispánicas, para mí, no en Tiwanaku como ellas sugieren sino en el estilo Tiwanaku Derivado de Cochabamba. La relación con el cielo/constelación de estas serpientes, también considerada por dichas investigadoras, parece irse cimentando al observar las escenas de las serpientes aladas que se describieron antes en este texto, y que sugieren el ascenso de estas serpientes al cielo de las constelaciones. O siguiendo a Urton, este simbolismo sería evidente por el valor predictivo climáticamente de las serpientes reales y de la constelación de la serpiente.

Asimismo, la mitología altiplánica plantea la metamorfosis de deidades, chamanes y soberanos Incas en serpientes, su vinculación con tiempos antiguos que incluirán Tiwanaku, así como la relación de las serpientes con el agua y el cielo de las constelaciones.

A partir de ahora profundizaré la revisión de cosmovisión de grupos amazónicos en general, y específicamente de la región boliviana, en torno a las serpientes, hallándose puntos comunes con lo anteriormente descrito para el altiplano.

De forma general la cosmovisión amazónica parece ver en la vía láctea una serpiente que asciende al cielo y parece el reflejo de la serpiente-rio (Navarro, 2021, p.167; Riester, 1993, pp.194-199 y 216-217). Entre los chamanes amazónicos la serpiente y los ríos están vinculados de forma primordial, por ejemplo, entre los grupos brasileños como los Desana o los Wauja, existe el mito de una serpiente-canoa, que lleva en su dorso o lomo a los primeros humanos y jefes tribales a través de los ríos, poblando el mundo, esta serpiente-rio es a su vez la Vía

Láctea y recibe ritos que incluyen el consumo de bebidas y comidas por parte de chamanes (Navarro, 2021, p.167).

Estos mitos parecen hacer comprensibles ciertas escenas del Tiwanaku Derivado, donde varios personajes Arquero están sentados en el dorso de una enorme serpiente, misma que se repite también en el plano superior de escenas de keros. Pero ¿alude una de las serpientes a la serpiente-río y la otra a la serpiente del cielo constelación?, ¿aluden estas escenas a la narración de un mito de origen análogo a los referidos? Estas escenas del Arquero parecen ser hipotéticamente narrativas gráficas más análogas a mitos amazónicos que a mitos altiplánicos.

Entre los Chimane su deidad principal llamada Duik (o Dohitt), presenta una apariencia humana y porta arcos y flechas, quien se transforma preferentemente en serpiente (Riester, 1993, pp.164 y 178), e interactúa con chamanes a los que disputa en competencias la posibilidad de sentarse encima de serpientes (Riester, 1993, p.188).

Las metamorfosis de deidades serpientes o gusanos en humanos y constelaciones, dentro de los mitos amazónicos, resultan sugerentes y se asocian a la crianza y procreación entre deidades y mujeres.

Por ejemplo, entre los Chimane de la amazonía boliviana Upitú, el dueño del agua, puede procrear con mujeres humanas a hijos serpientes (Riester, 1993, p.215), pero entre sus mitos el de Ñuku resalta en importancia: Ñuku es un gusano criado por una mujer en un cántaro hasta que crece y se torna humano y/o en un gusano enorme, o en serpientes, su habilidad más llamativa es que puede capturar abundantes peces del río, y finalmente asciende al cielo para evitar su caída convirtiéndose en la Vía Láctea (Riester, 1993, pp.194-199, 216-217).

Resulta importante la vinculación de Ñuku o Duik, seres que pueden asumir formas de serpientes, gusanos o humanos arqueros, con los chamanes de la etnia Chimane, pues tras la muerte de un chamán este es llevado por cualquiera de estas deidades al cielo y convertido en estrella (Riester, 1993, p.397). Asimismo, los chamanes de los Chimane pueden incluso introducir serpientes en el cuerpo de sus adversarios para causarles la muerte, así como los Yurakaré mezclar el veneno de

serpientes con chicha para matar a los Chimane según las narraciones de estos (Riester, 1993, pp.380-281, 486). A su vez, entre los Ayoreos los chamanes pueden transformarse en serpientes y morder a sus víctimas humanas envenenándolas (Riester, 1998, p.149).

Los chamanes de los Kukama-Kukamiria de la amazonía peruana, se tornan en serpientes al morir, teniendo en vida una estrecha relación con el espíritu madre serpiente de los ríos y lagunas. Además de existir una relación simbólica entre las vasijas con iconografía de serpiente, que contienen agua y representarían el dominio acuático de las serpientes madre, con la metáfora del entierro de sus chamanes en urnas funerarias cerámicas, que representan un lago simbólico desde donde los chamanes se transforman en serpientes después de la muerte (Rivas, 2022, pp.176-183).

De hecho, la cerámica prehispánica de la Tradición Polícroma de la Amazonía del Brasil (años 400-1300 d.C.) incluirá urnas funerarias que aluden a la mujer-chamán-anaconda con diseños que semejan los de dicha serpiente, así como recipientes utilizados para el consumo de alimentos y bebidas en ritos que poseen los diseños del cuerpo de las anacondas (Navarro, 2021, p.178 su fig. 5).

Hasta aquí esta mitología permite interpretar las escenas del Arquero del Tiwanaku Derivado, donde este se torna en una serpiente, que parece ubicarse en los campos superiores de las vasijas como en alusión a un cielo, que es resaltado por diseños de estrellas (Cont, 2020; Trigo e Hidalgo, 2023). Este tipo de iconografía es plasmada en vasijas utilizadas en los contextos funerarios cochabambinos (ver capítulo 8), como ofrendas funerarias que contuvieron bebida y comida.

Pues estas narrativas gráficas permitirían interpretar al Arquero o como un chamán que se torna en serpiente, o como una deidad que puede asumir formas humanas con atributos de arco y flecha o de ofidios. Ambas interpretaciones se relacionarían con los mitos chamánicos andinos y amazónicos, que narran la metamorfosis ya sea del chamán o de una deidad antropomorfa en serpiente, asociándose en los mitos los ofidios a “estrellas” y constelaciones, así como a el agua y la cerámica, y a mitos en torno al origen de la humanidad y las serpientes.

Respecto a los aspectos de emparentamiento y crianza, así como el rol femenino en este tipo de mitos Chimane, los grupos actuales de colonos andinos del pie de monte, inmediatos a la amazonía en los Yungas de La Paz Bolivia, generaron un tipo de mito muy parecido o inspirado en mitos amazónicos:

El mito de Chuqilqamiri, un pueblo escondido por una maldición debida a una mujer (Bernita), que fruto de su unión con un hombre-serpiente (Supay) genera una prole de serpientes o niños con cuerpo humano y serpiente, alimentados con sangre o sebo y criados en vasijas que habitan Chuqilqamiri (ver Spedding, 2011, pp.165-201).

Quizás este mito pertenece a una estructura mucho mayor de mitos amazónicos como es el “tema del matrimonio con la naturaleza” (Ortiz 2012), donde un humano y un animal tienen relaciones sexuales, tabú que es finalmente sancionado, o por familiares, o por la pareja humana definitiva del humano infractor, esta pareja acaba asesinando al animal, existiendo muchos mitos similares al de Chuqilqamiri en andes y amazonía.

En este caso estos mitos también tienen una evidente analogía andina, pues en los andes las mitologías coloniales narran que los Incas adoraban serpientes que criaban en vasijas (Albornoz, 1581-1585, como se citó en Duviols, 1967, pp.23-24).

La etnografía contemporánea de grupos como los Kukama-Kukamiria, registra como el grupo inserta en sus recipientes cerámicos los motivos de las serpientes, así como plantas y flores asociadas a su mitología, pudiendo aparecer separados sin disociarse del tema de la serpiente (Rivas, 2022, pp.65-67), hecho que se observa en los casos de la cerámica del Tiwanaku Derivado de Cochabamba y el altiplano en torno a las serpientes que son propias de valles y amazonia. En consecuencia, la iconografía de las vasijas en torno a serpientes puede ser un indicador de simbolismos complejos como los antes referidos.

En el caso de los andes las sacerdotisas o chamanas presentan fuertes vínculos con las serpientes relativos a su crianza. Por ejemplo, el extirpador de idolatrías Bernardino de Cárdenas en 1634 describe

cultos locales de las regiones bolivianas (ver Ortíz, 2020), en los que las mujeres solían traer en su vientre o seno una “chuspa” o bolsa con cabezas de serpientes para atraer la buena suerte.¹⁷

Probablemente se trataba de sacerdotisas o hechiceras, ya que otra narración colectada por los extirpadores de idolatrías en Perú, durante 1625, describe a una hechicera que criaba una serpiente que le daba oráculos sobre el futuro y la portaba de la misma forma que el caso descrito por Cárdenas, poseyendo dicha sacerdotisa la capacidad de convocar al rayo.¹⁸ Ciertos amuletos como los *huacanchis* podían constar de la cabeza de una serpiente y plumas de aves, portados tanto para la buena suerte en juegos y dinero, así como para que las mujeres sean atraídas si su portador era un hombre.¹⁹

Dentro del Tiwanaku Derivado de Cochabamba y el altiplano, la historia de la serpiente que obtiene atributos de las aves como las alas para volar, e inicia su “ascensión” al cielo o mundo de las aves y constelaciones, es *grosso modo*, la descripción de una narrativa gráfica antigua que parece correlacionarse con varios mitos indígenas amazónicos como altiplánicos.

17 Sobre esta bolsa Cárdenas refiere:

y es que los indios e indias, que **solían traer en el seno y en su chuspa, que es un zurruncillo o bolsa que traen colgada debajo del brazo derecho, en esta, y las mujeres en el seno suelen traer** mil supersticiones e idolillos y dioses penates de piedrecillas, **cabezas de víbora y otras cosas**, para tener [h. 42v] buenos sucesos (Cárdenas, 1634, como se citó en Ortíz, 2020, pp.46-47, las negrillas son mías).

18 El extirpador de idolatría Anónimo refiere:

Una vieja que engañaba la gente con inútiles supersticiones, criaba cuidadosamente en su casa una serpiente por medio de la cual pedía respuestas a los Demonios y la llevaba en una bolsita colgada sobre el vientre. Los nuestros para que dejasen aquella maldita costumbre y se convirtiesen a la piedad cristiana, enviaron unos hombres que la capturaran y se la llevaran. Estos, espantados por **los rayos que caían del cielo y por los temblores, la vieja se proclamaba hija del rayo**, se huyeron pero uno de nuestros muchachos, impávido, la llevó delante de los padres amarrada con cuerdas. El sacerdote le perdonó todas sus culpas para que, abandonada la maldad de los ídolos, aceptara la fe de Cristo (Anónimo, Doc. 37, 1625, ARSI 18a ff. 323-334, como se citó en Polia, 2017: 394-395, las negrillas son mías).

19 “...traen/comúnmente huacanchis, que son vnas yerbas, o **cabeças de lagartija, o culebra, plumas de pa=/jaro etc.** que los hechiçeros dan, para que tengan ventura en el juego, para ser ricos, y para que / se les afiçionen las mugeres...” (Anónimo, 1617: fol. 58, en Polia, 2017: 364, las negrillas son mías).

Con base en la evidencia etnográfica y etnohistórica se puede interpretar que la serpiente del Tiwanaku Derivado probablemente alude a un ser, que al ascender al cielo atmosférico y estelar, condiciona las lluvias para la agricultura y exige el sometimiento de los humanos. De allí que no es incongruente que Tiwanaku adoptara este animal en su panteón de seres no humanos o deidades, donde incluso somete a humanos cuya alusión es la cabeza antropomorfa abstracta que se le asocia en la cerámica de Pariti (Villanueva, 2017) y al Arquero en la cerámica del Tiwanaku Derivado de Cochabamba.

La inserción del tema del Arquero al de la serpiente sería importante, no solo porque articularía ritualmente varios aspectos de caza (veneno para flechas), sino que alude a una divinidad muy propia de la región de valles y amazonía que brindaría lluvias para la fertilidad agrícola, o el manejo de las aguas de los ríos.

Estas complejas narrativas que evidentemente sugieren la conmemoración de mitos, al hallarse insertas en vasijas para consumo de bebidas (keros) y distribución (jarras) aludirían al “brindis o pacto” entre humanos y serpientes a través de los usuarios humanos de los keros.

Vasijas donde se tiene escenas del Arquero sometido a la serpiente sino también mitos de origen no altiplánicos como la serpiente canoa y la relación con la constelación serpiente. Asimismo resaltarían no solo el aspecto chamánico aludido en el Arquero transformándose en serpiente y ascendiendo al cielo, sino probablemente un mito de origen de las constelaciones serpiente congruente con los mitos amazónicos y andinos, pero proyectada a tiempos prehispánicos.

**CONTEXTOS ARQUEOLÓGICOS DE LAS
PIEZAS QUE CONTIENEN EL TEMA DEL
ARQUERO**



Capítulo

7

**MATERIALES CONTEXTUALIZADOS DE
LA REGIÓN DEL ALTIPLANO**

Son todavía pocas las piezas o fragmentos cerámicos con motivos y escenas del Arquero, que tienen registrado un contexto arqueológico, pero sin duda son representativas, en la mayoría de los casos solo se tiene su proveniencia general o específica. En este acápite describiré los contextos de dichas piezas asociándolos directamente con los tipos de escenas que contienen, hermenéutica que será diferente en el caso de los contextos cochabambinos que se ubican en sitios lejanos y de diferentes valles.

Escena No. 1: Arqueros de pie y sentados. Como se refirió en la sección de antecedentes, esta escena contenida en un kero registrado por Posnansky (1957, Tomo III, p.36) habría provenido de las excavaciones de Bennett en 1932 en Tiwanaku, empero el dato es confuso pues Bennett no la refiere en sus trabajos, ni actualmente la pieza se encuentra en el MUNARQ donde Posnansky la reporta.

Escena No. 2: Los arqueros de pie y frontalmente, con cría de camélido y/o cánido.

El kero que contiene esta escena habría sido hallado en 1977, en el ábside de la iglesia del actual pueblo de Tiahuanaco, cuando entonces unos trabajadores extraían tierra para la fabricación de adobes. Los restos del kero (que aún no estaba armado) fueron donados al entonces denominado CIAT (Centro de Investigaciones Arqueológicas de Tiwanaku) por el párroco Javier Reyes (Faldín, 1977). Una versión rescatada por Mendoza (2004, pp.178-184) sobre el hallazgo de dicho kero, refiere que el mismo fue en realidad en 1973 por el Sr. German Gamarra y que posteriormente fue el párroco Reyes quien dono dicha pieza al CIAT.

Asimismo, Faldín (1977) en base a sus excavaciones al interior de la referida iglesia, donde registró diferentes tumbas prehispánicas, infería que muy probablemente esta se emplazó sobre un templo prehispánico Tiwanaku.

Esto pudo ser posible debido a que existen otros elementos asociados a arquitectura templaria en otros sectores de Tiwanaku, como las estelas antropomorfas, y en cercanías de la iglesia se emplaza el

monolito antropomorfo Suñagua hallado en una casa cercana a la iglesia en 1947.

Sin embargo, diferentes procesos conllevaron seguramente a la destrucción de la mayor parte de dicho complejo, incluyendo la edificación de la iglesia, de hecho el monolito Suñagua tiene esculpido el año de 1572 y sugiere fue objeto de la extirpación de idolatrías católica en dicho año (Guengerich y Janusek, 2021). Sobre el simbolismo de este monolito, las escenas de Sacrificadores con hacha señalan que alude a violencia sacrificial, y a un rol de protección y acompañamiento a otros tipos de estelas (ibíd.).

Es muy probable que el kero con la escena 2 del tema Arquero hubiera pertenecido a un contexto funerario o de ofrenda dentro del posible complejo templario referido, que incluía a su vez conjuntos de tumbas, como se refirió en otra sección este kero esta datado entre los años 600-1000 d.C. (Janusek, 2003a).

Escena No.3: El personaje arquero de perfil y de pie con arco y flecha. La pieza que representa esta escena pertenece a la colección Fritz Buck, proveniente de Tiwanaku pero sin mayores datos.

Escena No. 4: El personaje arquero de perfil y de pie con cetro. Los dos keros que presentan esta escena tienen diferente adquisición en las colecciones del MUNARQ, uno de ellos sería de la Colección Diez de Medina, sin mayores datos contextuales.

Escena No. 5: El personaje arquero de perfil, sentado con arco y flechas. Esta escena presenta un complejo contexto arqueológico registrado, que por ser de Cochabamba se lo analiza junto con otros ejemplares en la sección correspondiente.

Escena No. 6: El personaje arquero de perfil, sentado con cetro. En el caso de los keros completos con esta escena, analizados antes, la mayoría vienen de las colecciones del MUNARQ y la colección Buck del MMP y por sus atributos de Tiwanaku.



Fig: 141: Superior: Colección de María Luisa S.B. de Urioste: Sala folklórica y wako retrato negro. Inferior: "colección arqueológica de Doña Hortensia Iturralde C) Sección de cerámica: 3 Vasijas policromas Tiwanakoides excavadas en Chiripa" (imagen y descripciones extraídos de Diez de Medina, 1954, p.10, su fig. 4). El kero inferior izquierdo presenta la escena 6 del tema del Arquero.

En Chiripa existen tumbas intrusivas Tiwanaku, y al parecer el sitio sufrió excavaciones no arqueológicas por parte de residentes a inicios del siglo XX, que originaron colecciones privadas con los materiales Tiwanaku provenientes de este montículo.

Este sería el caso de la colección de Doña Hortensia Iturralde, que de acuerdo a Diez de Medina (1954, pp.10, 21-23, su fig. 4), era propietaria de parte del montículo artificial de Chiripa, que sería excavado por Bennett.

Al realizar ciertas edificaciones de su propiedad, Iturralde removió estratos arqueológicos del montículo Chiripa, obteniendo como señala Diez de Medina ceramios Tiwanaku (fig.141) que evidentemente

proviene del montículo. Entre ellos resalta un kero que presenta un ejemplo de la escena 6, lastimosamente por el tamaño de la imagen no podemos diferenciar que conjunto de objetos sujeta el personaje representado, pero si reconocemos los atributos indistinguibles del Arquero.

Algunos keros que contienen este tipo de escena o solo el motivo de la cabeza del Arquero (fig.31, 61), provendrían por la información de sus etiquetas de algún contexto del complejo de Kheri Kala en Tiwanaku, que fue excavado por Ponce en 1957 y del que lastimosamente no existe un estudio publicado.

Sin embargo, las tarjetas de estas piezas, presentan códigos alfanuméricos que parecen correlacionarse perfectamente con las planimetrías de excavación que Ponce (1969, su Lam. 2) presenta para Kheri Kala en su publicación sobre el Templo Semisubterráneo de Tiwanaku, pudiendo inferirse su ubicación pero no detalles del contexto.

Durante las excavaciones del palacio de élite de Putuni en Tiwanaku, adyacente a Kheri Kala, Couture y Sampeck (2003, pp.244-245) infieren que Kheri Kala fungió también como un palacio de la élite Tiwanaku y que podría datarse para el periodo Tiwanaku Tardío IV (600-800 d.C.).

Algunos fragmentos de keros con motivos de esta escena provienen de excavaciones arqueológicas sistemáticas en Tiwanaku, entre estos se cuentan dos: uno que tiene un motivo completo del Arquero (fig.142a) que Janusek (2003a, p.81) registra como proveniente de Akapana Este 2 (AKE-2) (Janusek, com. Pers. 2019). Además de otro que presenta solo la cabeza del personaje (fig.142c) y que vendría también de AKE-2 (Janusek 1994, p.181). Dicho tipo de representaciones pertenecerían a la decoración de keros de los periodos Tiwanaku IV tardío (600d.C.-800 d.C.) y Tiwanaku V temprano (800 d.C.-1000 d.C.).

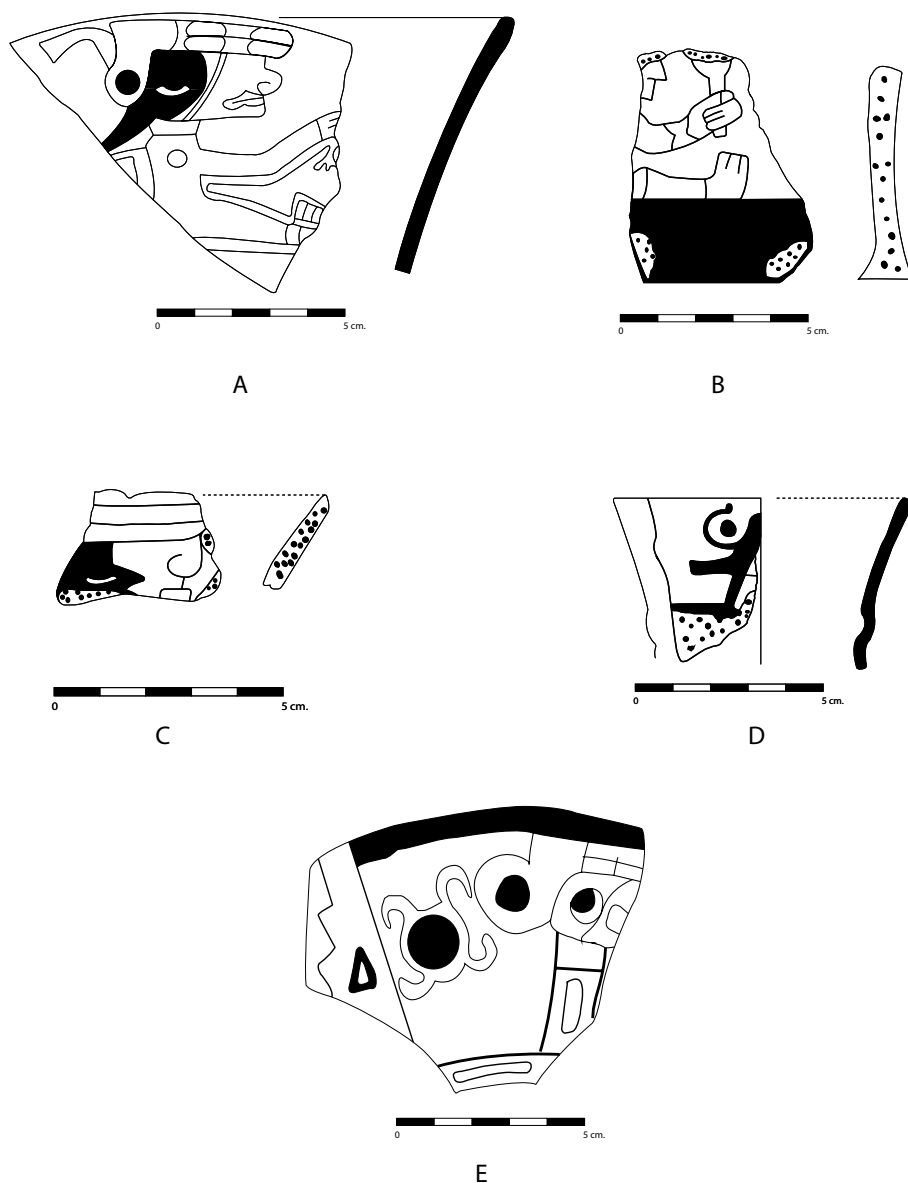


Fig. 142. Fragmentos de keros Tiwanaku: **a.** Tiwanaku (Janusek 2003a: 81, redibujado de su fig. 3.75); **b.** Proveniente de la estructura 4 de Misiton I, Lukurmata (Janusek 1994: 258, redibujado de su fig. 8.19b); **c.** proveniente de Akapana Este 2 Tiwanaku (Janusek 1994: 181, redibujado de su fig. 7.19D); **d.** Proveniente de la tercera ocupación de Mollo Kontu sur Tiwanaku (Couture 2003a: 213, redibujado de su fig. 8.18); **e.** Fragmento de kero recuperado de Tiwanaku por Alfred Métraux (Cód. 71.1933.72.41, del DQB). (Redibujados D.T.).

Cercano a la pirámide de Akapana, el sector AKE-2 difiere de esta debido a su carácter doméstico, se trata de un conjunto de casas donde se realizaba la preparación de alimentos y bebidas, debido a la abundante existencia de batanes y manos de moler, además de vasijas de servicio y preparación de alimentos, presenta una baja cantidad de puntas de flecha hechas en obsidiana, que sugiere la caza de animales e incluso actividades bélicas, también es un sector donde se producían herramientas líticas, óseas y quizás textilera (Janusek, 1994, 2003a y b, 2001, 2004). Es interesante observar que en AKE-2 existe un reducido porcentaje de cerámica de estilos Omereque y Yura, propios de Cochabamba y Potosí (ibíd.).

En el sector inmediato de AKE-1 se dio el enterramiento de fetos humanos y camélidos en los cimientos de los muros de las casas que fungieron como cocinas, lo que se correlaciona con una práctica actual de los aymaras, que entierran fetos de camélido y placenta humana en sus estructuras arquitectónicas con fines rituales de buena suerte (Janusek, 2024/2008, pp.194-196 su fig. 5.9).

Asimismo, en el asentamiento Tiwanaku de Lukurmata Janusek (1994, pp.201, 258, 278-279 su fig. 8.19b) registra un tiesto que posee la representación del Arquero sentado de perfil (fig.142b). Este fragmento, junto con otros más, se hallaron dispersos en las áreas auxiliares al aire libre de la estructura 4 del barrio de Misiton I, estructura relacionada con actividades domésticas y producción especializada, datada entre los años 500-900 d.C. (Janusek, 1994, pp.190-192).

Conjunto de Motivos A: El motivo del cuerpo superior del personaje (frontal, y asociado al motivo del camélido con carga).

Los ejemplos de tazones de la región del altiplano y específicamente de Tiwanaku fueron analizados en extenso en otro capítulo. Sin embargo, poseen contextos con diferente grado de información, esencialmente los ejemplares de Tiwanaku que presentan una descripción muy puntual aunque pobre, mientras los de Chiripa son más amplios en detalles y sugieren en consecuencia interpretaciones más complejas.

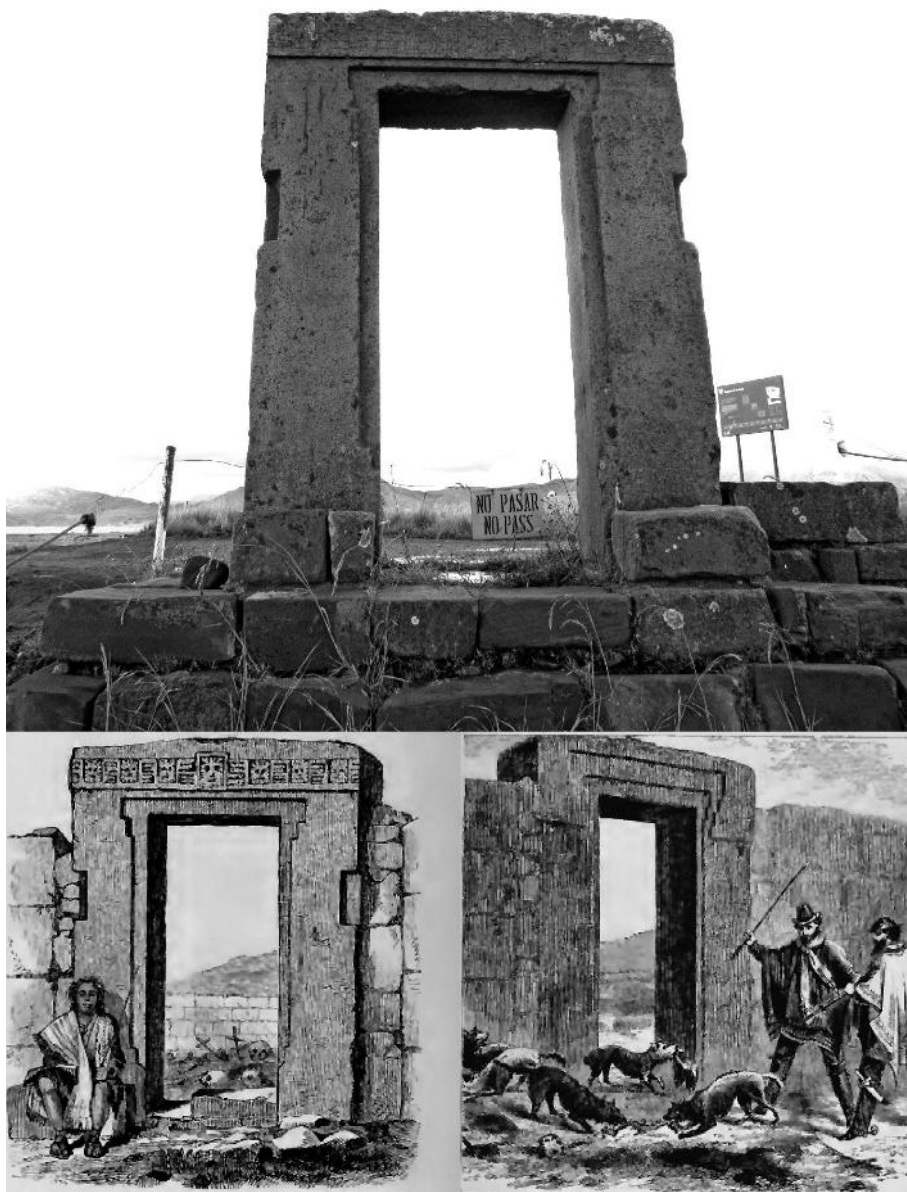


Fig. 143: Superior: Foto actual de "La Puerta de la Luna" de Tiwanaku (D.T.). Inferior: Dibujos del "antiguo cementerio" de Squier (1974/1877) funcional en ese tiempo y con el dintel referido en el mismo sector.

Respecto a los dos tazones que presentan el conjunto de motivos A, con tres llamas con carga conectadas con cuerdas a la mano del cuerpo superior frontal del Arquero, que se observa en un ejemplar de la colección Buck del MMP, Bennett (1934, pp.391,419-421) realiza solo una descripción literal y no gráfica de un ejemplar con esta iconografía, proveniente de Tiwanaku.

Lo mismo sucede con la descripción del contexto arqueológico del que Bennett extrae estos tazones: su "pozo X", el cual excavó en el "antiguo cementerio" de Tiwanaku, el sector donde actualmente se emplaza la Puerta de la Luna. Squier (1974/1877) ya reportaba el uso posterior al tiempo prehispánico de este sector como cementerio (fig.143). Bennett refiere que divide en dos estratos arbitrarios la excavación del pozo X, rescatando cerca de 19 vasijas, el contexto probablemente estaba disturbado por su uso como cementerio del pueblo de Tiahuanaco en tiempos cercanos al final del siglo XIX.

De las vasijas rescatadas por Bennett del pozo X muy pocas tendrán escenas como tales, entre ellas se puede citar un kero (Bennett, 1934) con la representación de cuatro Sacrificadores Felino Tiwanaku: hombres con el torso frontal y la cabeza de felino, sujetando un hacha y una cabeza humana cortada (fig.5b y c). Versiones similares de esta escena en keros son reportadas por Janusek (2003a: su fig. 373) para los años 600-800 d.C.

Resulta sugerente la composición de este personaje, ya que es la postura de los líderes de caravana plasmados en los tazones, y ambos provienen de un mismo contexto, aunque ciertamente disturbado.



Fig.144: "Cerámicas Tiahuanaco Decadente de Chiripa":

- a) Cuenco de libación naranja con dos asas, CH-2B.
- b) Cuenco naranja con dos asas, CH-2B.
- c) Tazón negro en naranja, CH-2B.
- d) Tazón negro en rojo, CH-1A.
- e) Un cántaro con asa negro, CH-2A.
- f) Kero forma copa negro, amarillo en rojo, CH-IIC.
- g) Cuenco negro con pitón, CH-H2A.
- h) Kero forma copa negro, CH-H1B.
- i) Tazón negro en rojo, CH-IIA.
- j) Kero forma copa, negro, blanco en rojo, CH-2B.
- k) Tazón, blanco, Amarillo en rojo, CH-H2A.

(Traducción del autor de la descripción original de Bennett, 1936, p.437, su fig. 26, que es la aquí reproducida).

Sin embargo, el contexto del tazón que Bennett encuentra en Chiripa (fig.144k), puede brindarnos mejores datos. Dicha pieza proviene del rasgo CH-H2A debajo del piso de una de las casas de Chiripa, específicamente de la casa 2 adyacente al templete hundido de Chiripa (fig.145). El rasgo CH-H2A fue una tumba que contenía el esqueleto de un individuo de sexo y edad no identificados, acompañado de dos vasijas, el tazón referido y una jarra doméstica (Bennett, 1936, p.435).

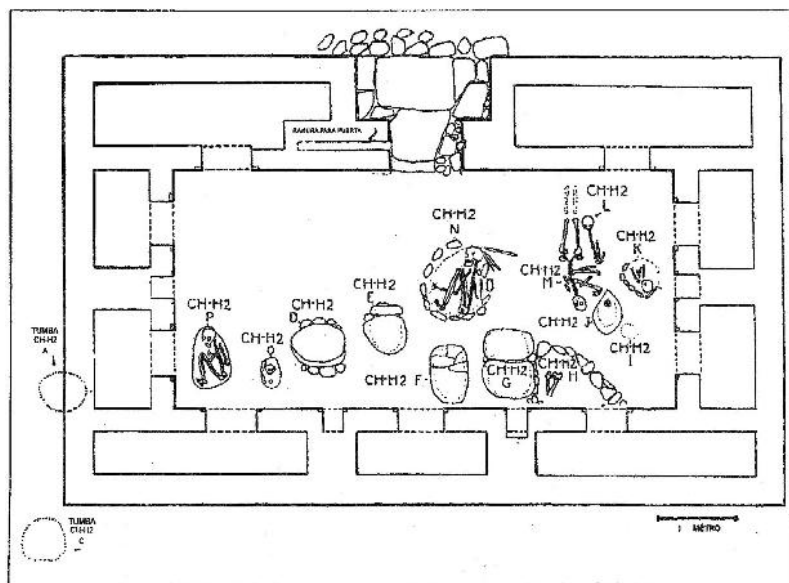


Fig.145: Adaptación de las figuras 22 y 23 de Bennett 1936, respecto a las tumbas de la casa 2 de Chiripa (extraído de Pärssinen, 2005, p.12, su figura 4).

Pärssinen (2005b, pp.11-18, su fig. 4) considerando la relación de las tumbas que Bennett encuentra debajo del piso dentro de la casa 2, con los rasgos del piso de los muros de la casa donde se ubica el rasgo CH-H2A, reproduce este conjunto de rasgos de tipo funerario de manera más total en base a los gráficos de Bennett (ver fig.145).

Los Tiwanaku insertaron varias tumbas en estas casas del templete de Chiripa, las que contenían entre sus ofrendas mortuorias varias vasijas, aunque muy pocas con escenas, siendo muy probable que entre estas vasijas se hallara como se refirió, aquella que pertenece a la colección de Doña Hortensia Iturralde, y que en definitiva posee una escena del tema del Arquero.

Sobre la cronología e interpretación de estos contextos, se tratan al parecer de tumbas Tiwanaku intrusivas, y por ejemplo los tazones Tiwanaku con los motivos de camélidos con carga y cuerda, pero sin el personaje humano, son datables entre los años 600-1150 d.C. (Janusek, 2003a; Rivera, C., 1994, 2003), cronología que se puede aplicar a los tazones Tiwanaku de Chiripa, incluso otros investigadores sitúan este material Tiwanaku de Chiripa hacia el año 1000 d.C. (Mohr, 1966, pp.1-3).

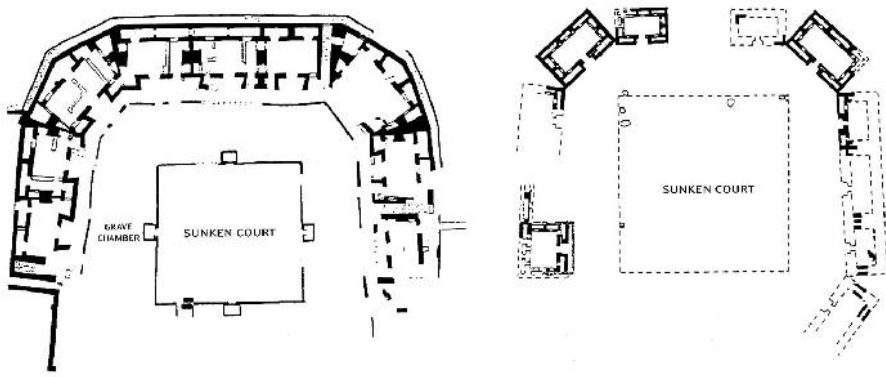


Fig.146: Izquierda planta del templete hundido de Pucara y las casas adyacentes; izquierda planta del templete hundido de Chiripa con las casas adyacentes. Se observa la similitud referida por Karen Morh Chávez y Sergio Chávez. (extraído de Chávez 2004, p.74, su fig. 3.4. a y 3.4. b).

Sin embargo, al momento de su registro Bennett (1936) comete el error interpretativo de asociar a una misma temporalidad tanto el montículo de Chiripa, como todos sus materiales, al Tiwanaku Decadente o tardío.

Bennett (1948) redime posteriormente la errónea posición cronológica que asigna a Chiripa, sin que esto evite que mantenga su acertada interpretación de que el nivel de estratos que denomina “Posterior a las Casas” (donde están las tumbas intrusivas Tiwanaku y sus vasijas), es la continuación de los niveles que contienen materiales netamente Chiripa.

Actualmente se sabe que Chiripa y su asentamiento fue funcional en el periodo Formativo entre los años 1500 a.C.- 200 d.C. (Hastorf et al., 2001), habiéndose establecido que Chiripa guarda similitudes en su cerámica con Pucara (200 a.C.-200 d.C.) al norte del lago Titicaca, que coexistió con Tiwanaku en sus primeros periodos (Bennett, 1948; Ponce, 1970).

Asimismo, tanto Chiripa como Pucara poseen la misma arquitectura templaria temprana de templos semisubterráneos (fig.146), todo ello como parte de la Tradición Religiosa Yaya-Mama (ver Chávez, 2004).

Por su cronología tardía las tumbas intrusivas Tiwanaku en Chiripa sugieren que el Templo Chiripa, construido en periodos tempranos

durante el Formativo, continuaba siendo importante para los Tiwanaku, o que la población que lo habitaba en tiempos posteriores adquiere el estilo cerámico Tiwanaku.

Esta importancia tardía para Tiwanaku de los templos de la Tradición Yaya-Mama fuera de Tiwanaku, podría relacionarse con configuraciones de motivos de la cerámica ofrendada en las tumbas Tiwanaku en Chiripa, y en el caso del tazón con los tres camélidos con carga liderados por el Arquero sugiere a mí entender “reminiscencias”, inspiradas en escenas de la cerámica empleada en algunos de estos templos en el periodo Formativo. Este sería el caso de la iconografía del tazón analizado que se asemeja mucho a las escenas de la Mujer con Camélido de la cerámica Pucara (Chávez, 1994, 2002).

En ambos casos los camélidos con carga y cuerda parecen aludir al caravaneo, comercio y la importancia de estos para Pucara y Tiwanaku, quizás se podría apreciar en la tumba intrusiva Tiwanaku CH-H2A una intención también ritual, el intentar insertar tumbas debajo del suelo en un antiguo templo pre-Tiwanaku, podría haber significado también una conexión con los orígenes de Tiwanaku dentro de Chiripa.

Conjunto de Motivos B: Los motivos de las cabezas del personaje representadas aisladamente.

Las piezas que contienen todos los subconjuntos de estos motivos provienen de diferentes sectores de la urbe Tiwanaku, en el caso de AKE-2 los fragmentos considerados aquí solo presentan la cabeza del personaje, aunque es una apreciación parcial pues las piezas no están completas. Un ejemplo de estas es un fragmento del borde de un kero (fig. 142c), que fue registrado por Janusek (1994, p.181, su fig. 7.19d) quien observó una relativa abundancia de este tipo de motivos en las piezas de este sector doméstico.

Otro ejemplo de este motivo (fig.142d) se haya en un fragmento de kero específicamente de un contexto donde se encontró un gran rasgo con cerámica descartada y restos de camélidos, en el sitio de Mollu Kontu en Tiwanaku datable entre los años 800-1100 d.C. (Couture, 2003a, p.213, su fig. 8.18; Janusek, 2003a).

Los viajeros que visitaron Tiwanaku a inicios del siglo XX colectaron materiales de las ruinas, ya sea piezas completas o fragmentos que también reportan este tipo de motivos. Este sería el caso de Alfred Métraux que visita Bolivia en 1939 y colecta un fragmento de kero con uno de los motivos de este conjunto (fig.142e); o el caso del tazón con motivos de la cabeza del Arquero (fig.45a) que registró la expedición Crequi Montfort en 1903, obtenido de sus excavaciones en Tiwanaku, pero cuyos detalles no fueron publicados y se han perdido (Ponce, 1995, pp.109-116).

Otro caso es un kero con motivos del Arquero (fig.50) colectado por Scott de Tiwanaku en 1938 (Eisleb y Strelow, 1980, p.33). En muchos de estos casos la información contextual es casi nula y solo se tiene la referencia de proveniencia.

Conjunto de Motivos C: la Serpiente Cascabel y los motivos del personaje (sentado de perfil y su cabeza).

Este conjunto de motivos aparece en el altiplano en keros pequeños y también versiones de keros sonajeros, de estos casos el ejemplar de AKE-2 (fig.133a) es el mejor registrado y datado, proviene de un contexto funerario de los años 600-900 d.C. (Janusek, 1994, pp. 140-189, 442-444; 2003b, pp.264-295, su fig. 10.12), se trata del denominado entierro No. 23 que poseyó tres cámaras con ocupantes de diferente edad (fig.147).

La cámara central (No. 1) ubicada en un punto medio entre dos partes de un patio al este de la estructura 1, aproximadamente a 1.90 cm. de profundidad, estuvo cubierta por guijarros que tenían un diámetro de 1.50 a 50 cm., poseía como ocupante a un individuo humano adulto de entre 35 a 45 años de edad, de sexo indeterminado (Janusek 2003b:264-295, su fig. 10.12).

Junto a esta cámara central se ubicaron dos cámaras más (No. 2 y 3) asociadas directamente, una al sudeste y otra al norte, ambas contenían restos de infantes o jóvenes mal conservados, siendo la que poseía como parte de su ofrenda funeraria al kero referido la del sudeste (No 2). Las piezas que conformaban su ofrenda eran un cántaro con la

efigie de un pato y un tazón, esta cámara tenía una profundidad de 30 cm. y el diámetro de su cubierta era de 60 cm., lo único que quedo del infante eran los dientes y las improntas de cestería y textilera (Janusek, 2003b, pp.264-295, su fig. 10.12).

Primeras apreciaciones de los contextos del altiplano.

En general existen muy contados contextos arqueológicos bien registrados de donde provienen piezas con motivos del tema del Arquero, las escenas centrales presentan contextos más bien disturbados por actividades de remoción de tierras del siglo XX, que parecen haber afectado sectores templarios de Tiwanaku, donde se han registrado las piezas que contienen el tema (Iglesia de Tiahuanaco y Antiguo Cementerio).

Akapana Este-2 (AKE-2), así como Mollu Kontu ofrecen contextos que exponen las piezas que contenían motivos del Arquero tanto como vasijas de servicio, ofrendadas o descartadas junto con alimentos y bebida, además de ofrendas funerarias de infantes.

En ambos casos lo doméstico y ritual resalta, en AKE-2 su asociación a un complejo de procesamiento de alimentos y caza o guerra, resaltados por un porcentaje de puntas de flecha líticas, es sin duda un aspecto importante aunque no indica que el tema Arquero se asocie íntimamente a arqueros reales o a violencia probada, pero podría asociarse a grupos de cazadores y procesamiento y preparación de alimentos.

Así como estos dos sectores de la urbe Tiwanaku, la aparición de fragmentos de keros con escenas y motivos del Arqueo, en áreas domésticas y de producción en satélites Tiwanaku como Lukurmata (Misiton I) parecen replicar lo visto en Akapana Este-2.

Otros casos como los tazones con los conjuntos de motivos de camélidos y conductor (y quizás escena 6), aparecen más bien con otra intencionalidad en templos pre-Tiwanaku, caso de Chiripa, insertados en tumbas intrusivas con intencionalidades rituales y de quizás conmemoración y conexión con culturas pre-Tiwanaku de la Tradición Yaya-Mama, y parecen haberse generado bajo convenciones gráficas

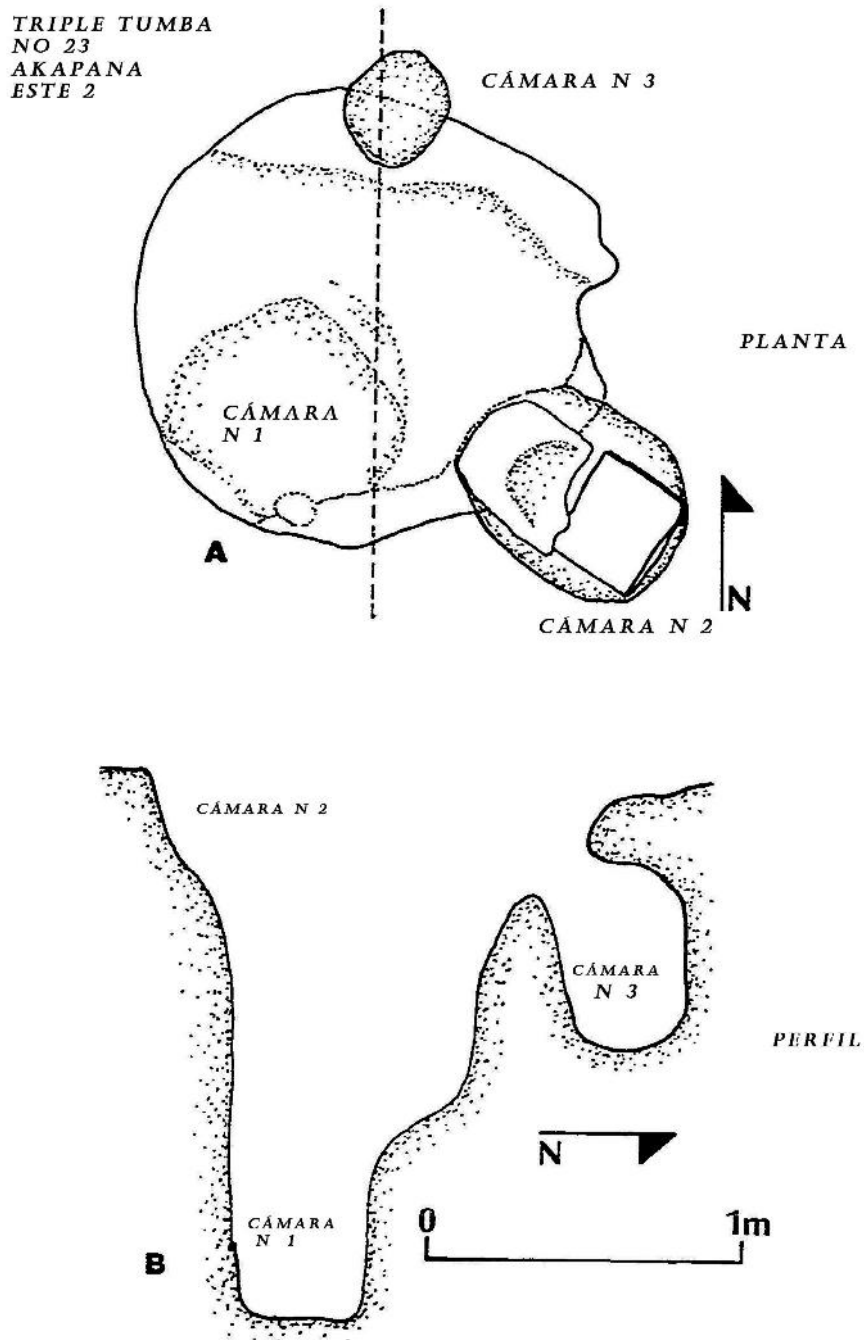


Fig. 147: Tumba 23 de Akapana Este 2, con detalles de planta y perfil de las tres cámaras funerarias (adaptado de Janusek, 1994, p.450, su fig. C.3.).

previas como reminiscencia de deidades asociadas al caravaneo de camélidos.

En algunos de estos casos (AKE-2, Mollu Kontu, Misiton I) hay presencia de cerámica de Cochabamba del estilo Omereque y de otras regiones de Bolivia, lo que señala que la difusión de los keros y tazones analizados, que pertenecen al Tiwanaku Derivado de Cochabamba re-asimilado en Tiwanaku, posiblemente fue paralelo a la aparición de materiales de los valles Cochabambinos traídos por comercio.

Por la cronología de algunos de estos contextos no es desacertado asumir que el tema del Arquero se plasmó en vasijas (keros y tazones) en el Tiwanaku Derivado del altiplano entre 600-1150 d.C.



Capítulo

8

MATERIALES CONTEXTUALIZADOS DE
LOS VALLES DE COCHABAMBA

A diferencia de los materiales del altiplano que se circunscriben a sitios en la cuenca del Titicaca (específicamente la urbe Tiwanaku, Lukurmata y Chiripa), en el caso cochabambino los materiales están en asentamientos ubicados en diferentes valles con grandes distancias entre ellos, y seguramente con diferencias tanto de grupos culturales, así como diferentes versiones del material cerámico “Tiwanaku Derivado” (Anderson, 2018).

Hemos elegido la división de valles manejada por Muñoz (1993) y Anderson (2018), considerando contextos de sitios del Valle Central (Piñami, Bruno Mokho y Siripita Mokho); contextos de sitios del Valle Alto (Chullpa Orko en Arani y Anzaldo); y contextos de los Valles del Sur-este (Jarka Pata en el Valle de Pocona y Omereque en la cuenca del Río Mizque).

Contextos de sitios del Valle Central o Valle Bajo

Montículo de Piñami

Mucha de la historia investigativa de este montículo multiocupacional, que presenta una abundancia de material Tiwanaku Derivado e Importado, fue referida en los antecedentes. Sin embargo, en la presente sección analizaremos las características de la información de los contextos que contienen los materiales analizados previamente de forma más específica.

Debo recalcar como advertencia, que el informe de excavación arqueológica del Proyecto de “Expansión Tiwanaku a Cochabamba 1988” (ETC-88) ejecutado por el INIAM-UMSS, no se halla en los archivos ni de la Unidad de Arqueología y Museos (UDAM) del Ministerio de Culturas de Bolivia, ni en los del INIAM-UMSS, situación diferente al “Proyecto Piñami 2002-2005” ejecutado por Karen Anderson (Universidad de California- Santa Bárbara) que presenta incluso una tesis de acceso libre (Anderson, 2019).

Este problema, en el primer caso, limita el acceso a información contextual de dicho proyecto a las publicaciones científicas que se generaron, y que aún se generan, referidos al mismo. Empero,

debo agradecer la colaboración del Lic. Ricardo Céspedes que me ha permitido acceso a su copia del Informe del ETC-88, así como a la Dra. Karen Anderson que me ha compartido datos inéditos de su proyecto, todo ello permite ir comprendiendo los contextos de donde provienen las piezas con escenas y motivos del tema Arquero.

El montículo semi-artificial de Piñami ubicado en Quillacollo es multiocupacional, y presenta ocupaciones mayormente asociadas al Horizonte Medio, siendo esta característica la que ha permitido entender mucho mejor la producción e implementación de los estilos Tiwanaku Derivado e Importado (Anderson, 2018 y 2019; Céspedes, 2000).

El proyecto ETC-88 excavó Piñami mediante el uso de niveles arbitrarios, sin embargo, la superposición de conjuntos de rasgos nos señala un indicio de diferentes periodos de tiempo en base a fases de ocupación en este montículo. Las cuales se asocian a entierros, arquitectura doméstica, etc. que varían de los niveles superiores a los inferiores por el contenido de material.

Céspedes (2000) refiere que los niveles 2 al 4 (30-70 cm.) corresponden a la fase Ciaco por la presencia predominante de materiales de este estilo. Los niveles 4 al 10 (80-240 cm.), correspondientes a la fase Piñami, presentan cerámica Tiwanaku Derivado junto con la de estilos como Cochapampa, Omereque y Mojocoya. En estos niveles existe un aumento de entierros y ofrendas, que Céspedes interpreta como un aumento poblacional dentro del sitio. Los niveles 10 al 13 (270-310 cm.) no presentan entierros en la cantidad de los niveles precedentes, y se da la presencia del Tiwanaku "Importado", dichos niveles señalan la fase Illataco.

Los materiales que se toman en cuenta para este estudio, provienen de los niveles 7-8-9 (fig.148) considerados dentro de una sola planimetría por Céspedes. Dichos materiales (fis.150a y b) se encuentran entre las ofrendas funerarias de los entierros n7e y n8o7 (fig.149). Lastimosamente el rasgo PÑ 88/S/C/N-10 E 10/Q-1-154 al que pertenece el kero 03090101-49 de la figura 136 no aparece en la planimetría de los niveles 7-8-9, pero se trata de un material del nivel 10 quizás asociable al inicio de la fase Piñami (fig.150c).

Estos rasgos se asocian a entierros de piedras, similares a los registrados por Bennett en Arani y Rydén en Tiquipaya, estos no se ubican dentro de las 10 cuadrículas delimitadas por Céspedes (fig.148) sino al sur de estas.

Asociado al rasgo n7e3 se tiene un vaso-kero que contiene una escena del Arquero (fig.21-22 y 150a), este rasgo es una ofrenda funeraria conformada por esta pieza, un tazón con un motivo de ave en "u" y dos ollas domésticas de forma globular y con dos asas.

La otra pieza (fig.87) pertenece al rasgo n8o7 (fig.149 y 150b) tratándose de un kero asociado a un vaso embudo, conformando una ofrenda cercana al rasgo funerario n8o4, pero en el gráfico de Céspedes incluye un kero de otro rasgo, el n7o3, que no aparece en planimetría (fig.150b el primero). El kero de las figuras 136 y 150c, asociable a un rasgo del nivel 10, estaba acompañado de un vaso embudo y una olla doméstica. Lastimosamente no parecen haberse conservado los restos óseos de los individuos de las tumbas a las que se asocian las piezas objeto de este estudio, por lo que desconocemos el sexo o edad de sus ocupantes o detalles más profundos de estos.

Céspedes (2007: 61-62) señala las características de los entierros de los niveles 4 al 10 de la siguiente forma:

En los niveles inferiores, ya Tiwanaku (4 al 10) disminuye considerablemente el material domiciliario, así como basureros, fogones, etc. Los hallazgos de fragmentos de cerámica, restos óseos, algunos sectores con carbón y ceniza testifican actividades rituales o conmemorativas realizadas en una necrópolis, más que en el hogar. En algunos de los sepulcros se conservaron los restos de los adobes con que se construyeron (46 cm. de largo por 36 cm. de ancho y 10 cm.), confeccionados en arcilla fina (greda ploma) mezclada con paja (Stipa ichu). Por debajo, se halla una cámara sepulcral rectangular de aproximadamente 70 cm. de ancho... y aprox. 70 cm. de profundidad, tapada en la mayoría de los casos con piedras. Otros entierros se presentaron en cistas rectangulares de 70 cm. de ancho por 100 cm. de largo por 60 cm. de alto, cuyas paredes están elaboradas con mampostería

de piedras de mediano tamaño y argamasa de barro, cubiertas por grandes lajas a manera de tapa. La posición de los cuerpos en las fosas o tumbas rectangulares (16 entierros) es flexionada decúbito lateral derecho (13 entierros) e izquierdo (3 entierros) y todos, sin excepción con orientación al norte, hacia la cordillera, lo que podría tener un significado ritual. (Céspedes, 2007, p.62).

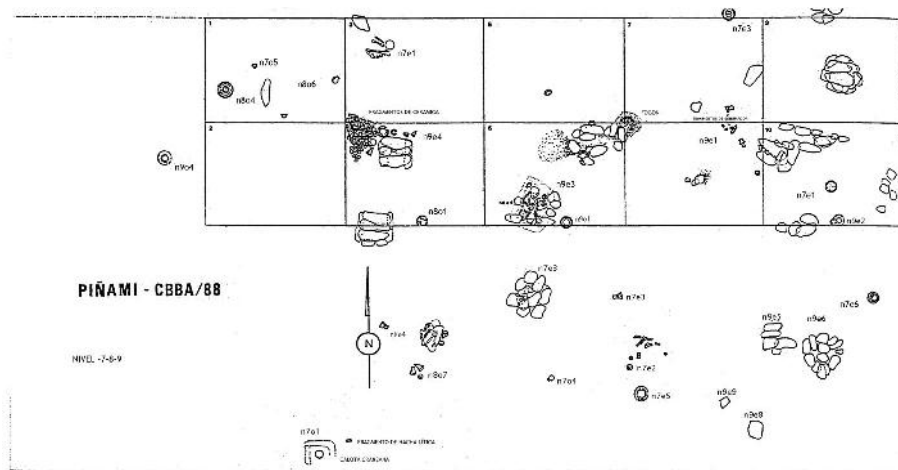


Fig.148: Plano de los niveles 7-8-9 del Montículo de Piñami, de la excavación del ETC-88 (extraído de Céspedes, 1988, su Lámina 12).

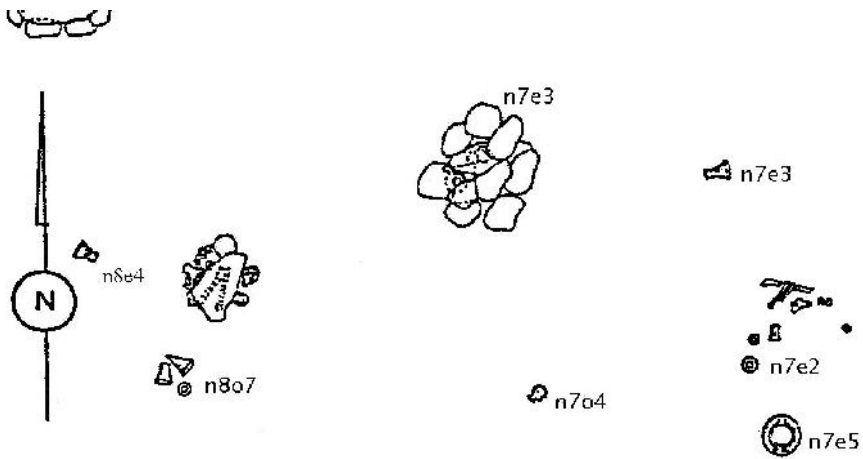


Fig.149: Detalle de los rasgos S/S, N-7, E-3 y S/S, N-8, O-7 del plano de los niveles 7-8-9 del Montículo de Piñami, de la excavación del ETC-88 (adaptado de Céspedes, 1988, su Lámina 12).

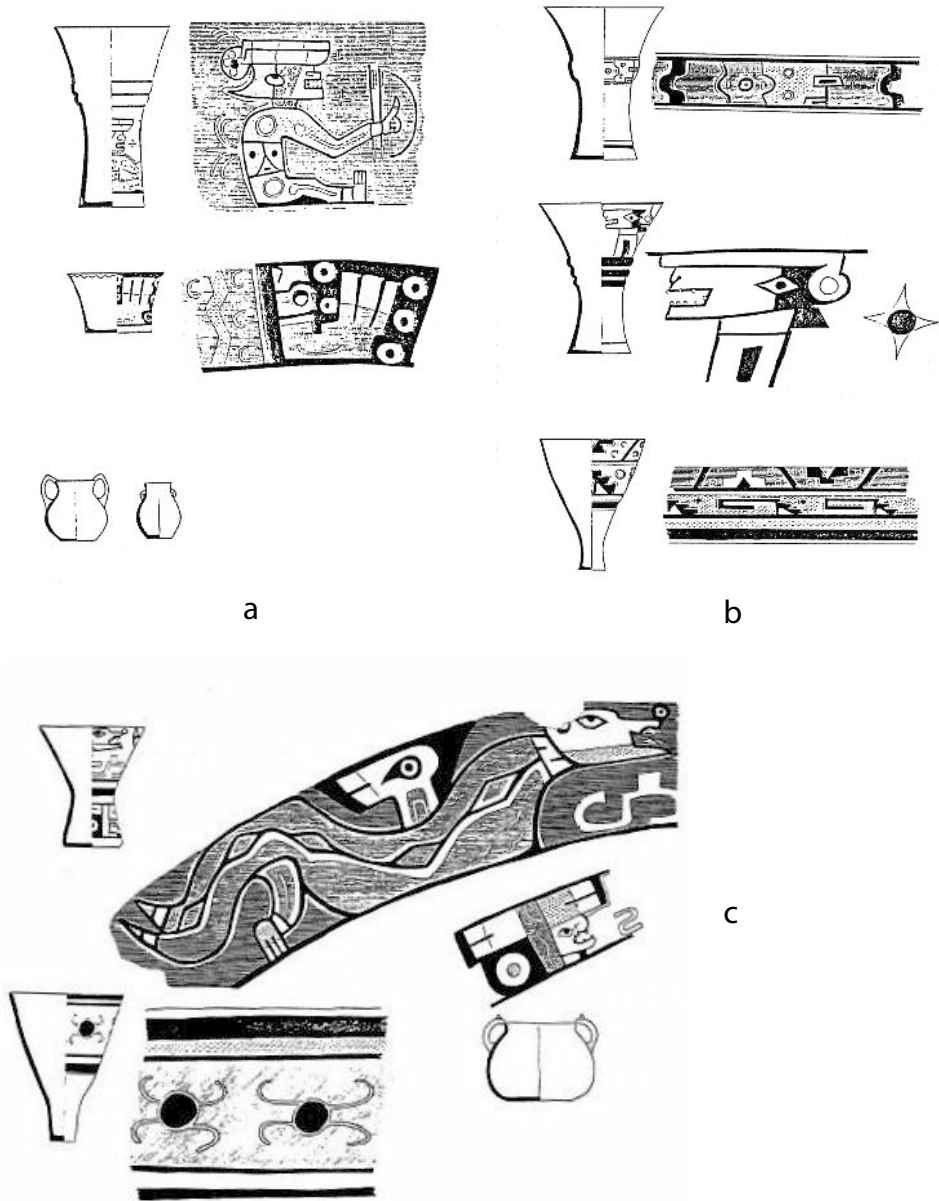


Fig. 150: Conjuntos de piezas (dibujos sin escala) de ofrendas de los niveles 7-8-9 del montículo de Piñami registrados por el ETC-88:

- a. Cuatro piezas del rasgo S/S, N-7, E-3.
- b. tres piezas: la primera superior del rasgo S/S, N-7, O-3 y las dos inferiores del rasgo S/S, N-8, O-7.
- c. tres piezas del rasgo S/O, N-10, E-2. (Extraídos de Céspedes, 1988, sus Láminas 57, 58 y 63 respectivamente).

Una observación importante de Céspedes (2007, p.61-62) en torno a los entierros, es que tanto en los niveles de la fase Ciaco como en los de la fase Piñami, se observa la remoción de entierros más antiguos asociados a material Tiwanaku, al producirse la reutilización constante del sitio como cementerio.

Anderson ha ubicado algunos utensilios para el consumo de alucinógenos en Piñami, como cucharillas de hueso con una mano en puño tallada en el mango de estas (Anderson, 2013, p.98 su fig. 6.10a; 2019, p.203 sus figs. 7.36 y 7.37), y se reporta para el ETC-88 un tubo de hueso grabado con motivos zoomorfos (Céspedes, 2000, p.9).

Este tipo de artefactos suponen prácticas similares a los sitios con influencia Tiwanaku en San Pedro de Atacama de Chile y Niño Korín en La Paz-Bolivia, donde estos y otros utensilios Tiwanaku para el consumo de alucinógenos han sido hallados. Estas cucharas de rapé y espátulas halladas en Piñami están datadas entre 650-1100 d.C. y curiosamente aparecen en contextos domésticos (Anderson, *ibid.*).

Con base en lo registrado por Céspedes, sabemos que las piezas del ETC-88 que poseen representaciones del tema Arquero se ubicarían en los niveles que Céspedes interpreta son la Fase Piñami (725 d.C.-1100 d.C.). Sin embargo, considero que la cronología de Anderson de la Fase Piñami, dividida en dos sub fases: Temprana (750 d.C.-950 d.C.) y Tardía (950 d.C.-1100 d.C.), puede en realidad aclarar mucho mejor la periodificación de los contextos excavados por Céspedes ya que cuentan con fechados radio carbónicos.

En este sentido interpreto de manera relativa y tentativa, que los niveles 8-9-10 de Céspedes podrían correlacionarse con la sub fase Temprana de Anderson, y los niveles 5-6-7 de Céspedes podrían corresponderse con la sub fase Tardía de Anderson. Asumo como probable que el kero con la escena 5 (fig.21 y 22) asociado a un conjunto de ofrendas cerámicas funerarias de una tumba (fig.150a), y el kero con el motivo del torso precario del personaje, asociado a una ofrenda (fig.87 y 150b), pertenecerían a la sub fase Temprana y principios de la Tardía, esto aproximadamente entre el 750 d.C.-950/1000 d.C.

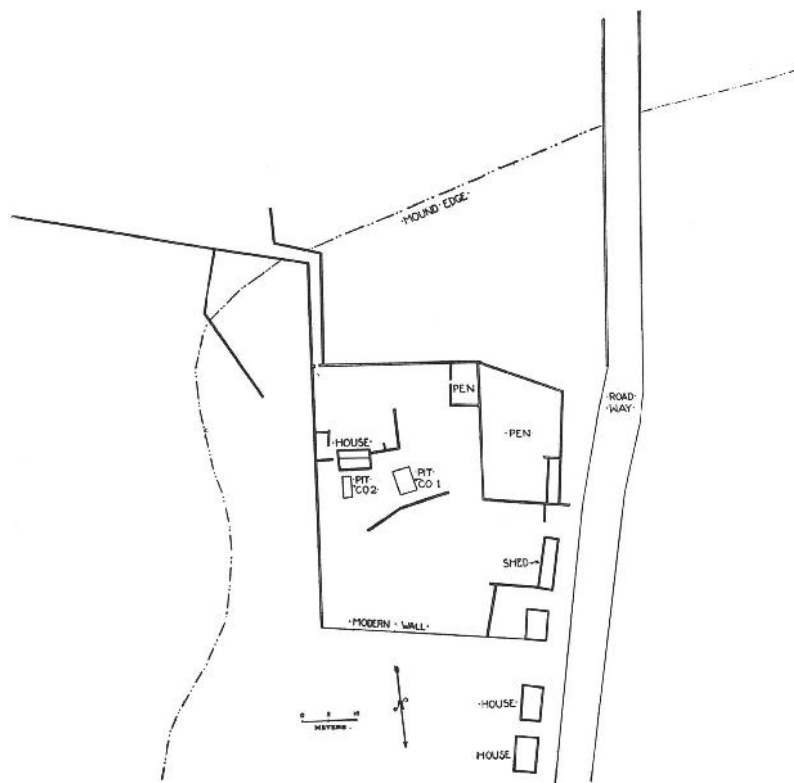


Fig.151: Plano del montículo prehispánico de Bruno Moco con casas contemporáneas y los pozos ("pit"): CO-1 y CO-2 que realizó Bennett para conocer el material del montículo. (Extraído de Bennett, 1936, p.363, su fig. 5).

Sobre la pieza que aparece en el nivel 10 de Céspedes (fig.136 y 150c), este nivel es el que se asociaría al inicio de la sub fase Temprana de Piñami, y finales de la Fase Illatako. Puede que apareciera en conjuntos funerarios y ofrendatorios de los inicios de la sub fase Temprana aproximadamente entre el 750-950 d.C.

Asimismo, los fragmentos con representaciones del tema del Arquero de la sub fase Piñami Tardío (fig.72 y 84), se asocian en algunos casos a rasgos como fogones o pisos de estructuras del periodo Piñami Tardío (950 d.C.-1100 d.C.) (Anderson, comunicación personal diciembre de 2013), estos fragmentos poseen pasta con anti plásticos de arena fina propia del material local. Aun no se puede establecer connotaciones claras sobre la función de las piezas que conformaron estos fragmentos (¿ritual o doméstico?).

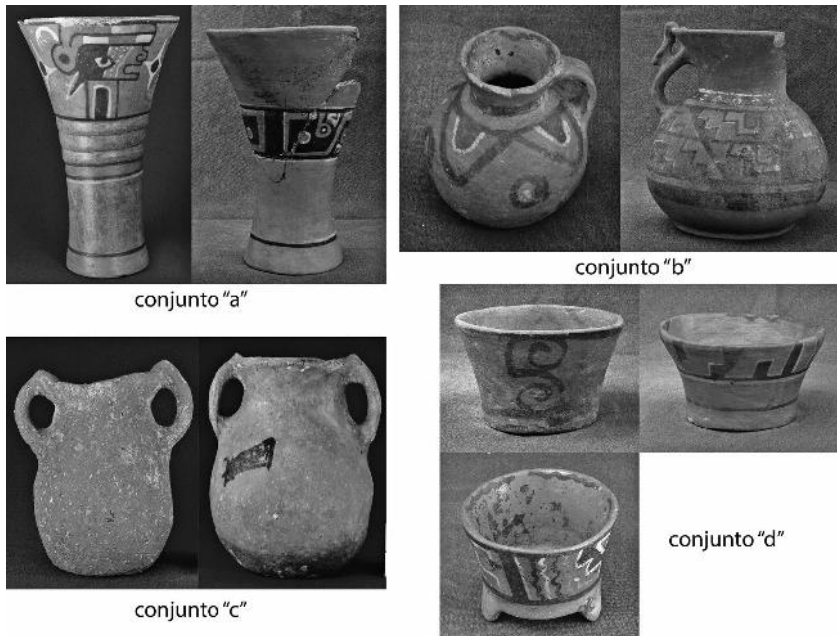


Fig.152: Algunas de las piezas de la Tumba registrada en 1975 por el INIAM-UMSS en Bruno Moco (Fotos cortesía del INIAM-UMSS, 2021):

Conjunto "a" keros: cód. 7002, alto 22.5 cm., (izq.); cód. 7003, alto 20 cm. (der.).

Conjunto "b" Jarras: cód. 7007, alto 8 cm., (izq.); cód. 7005, alto 18 cm. (der.).

Conjunto "c" ollitas: cód. 7009, alto 9 cm. (izq.); cód. 7010, alto 14.5 cm. (der.).

Conjunto "d" Tazones: cód.6998, alto 6 cm. (izq.); cód. 7000, alto 6.3 cm. (der.); miniatura trípode cód.7011, alto 5.5 cm. (inf. izq.).

Montículo de Bruno Moco

Bruno Moco fue al parecer un montículo semi-artificial en las cercanías de la población de Tiquipaya al noreste de la ciudad de Cochabamba, Bennett (1936, pp.362-366 y 381) entre 1933-1934 había referido que en esos años se realizaron excavaciones casuales de personas locales que encontraron esqueletos humanos y cuencos (posibles tumbas).

Bennett realizó dos pozos de sondeo en el montículo (fig.151): el CO-1 que contiene varios rasgos de acumulación de materiales como fragmentos de cerámica, huesos de animales, y piedra trabajada. En este pozo, a 1.20 metros de la superficie, cubierta con cuatro piedras largas se ubica la única tumba del registro de Bennett, esta debió contener un individuo cuyos restos se desintegraron, que estaba acompañado de dos ollas de cocinar de color negro. Al norte de esta

tumba estaba un rasgo con una olla sin pintura, junto con huesos de animales (¿quizás una ofrenda de alimentos?).

En el segundo pozo de Bennett el CO-2 (fig.151), a 2 o 3 cm. de superficie se ubicaron batanes líticos (manos de moler), a 2.5 metros de profundidad se ubicó un vaso, dos ollas de cocinar utilizadas (con rastros de hollín) en posición recta, una con decoración pintada de una cabeza antropomorfa en colores negro, blanco y amarillo en rojo del estilo Tiwanaku, y considerables restos de cerámica.

En varios niveles de profundidad del pozo se ubicaron más artefactos líticos trabajados, Bennett interpreta que este montículo tuvo varios niveles de superficies y posiblemente ocupaciones habitacionales, aunque no se pudieran establecer cambios estilísticos en la cerámica. Bennett interpretó que los materiales cerámicos Tiwanaku de Bruno Moco son estilísticamente similares a los del grupo Arani II.

Como Bennett ya refería, los lugareños de este sitio realizaban excavaciones ilícitas en el sitio, actividad que prosiguió muchos años después a la visita de Bennett. En 1975 el personal del INIAM-UMSS rescató 14 piezas de una tumba Tiwanaku saqueada (fig. 152).²⁰ A pesar de la condición disturbada de la tumba, la cantidad de piezas, sobrantes al saqueo, indica que la misma tenía varias vasijas de ofrenda, una característica que se ha interpretado en otras tumbas Tiwanaku de Cochabamba como indicador del alto estatus de sus ocupantes (Anderson, 2013). Las piezas de la tumba de Bruno Moco (fig. 152) incluyen vasijas de consumo de bebida (keros), de distribución de la misma (jarras), además de consumo de alimentos (tazones) o preparación de los mismos (ollas).

²⁰ El registro general del INIAM refiere:

"Nota.- El material de Bruno Mokko procede de una gran tumba tiwanacota, de la misma época que las de Pakara, Siringani- Hallamos la tumba ya desmantelada y la cerámica muy rota- Salvamos 14 piezas, que van detalladas arriba en relativo buen estado. CBBA. 22 Feb. 1975" (INIAM-UMSS, 1975, pp. 21-22, piezas cód. 6998 a 7011).

De este conjunto se tienen formas como: keros (3), tazones (3), jarras (3), ollas (2), Vasija con pitón (1) y piezas no descritas (2). De este conjunto, de momento, el INIAM tiene un registro fotográfico de 9 piezas y conforme avance la catalogación del INIAM en estos años se tendrá el registro de las piezas restantes que yacen en sus depósitos.

De estas piezas la única que presenta un motivo del tema Arquero es un kero (fig.85 y 152a), que se clasifica como posible material importado estilo Tiwanaku Derivado, y que de hecho, guarda un patrón y semejanza con otro kero de Piñami.

En una visita que realicé a Bruno Moco en años recientes, comprobé efectivamente que la expansión urbana de Tiquipaya hizo que la construcción de viviendas actuales afectara el montículo, aunque las más antiguas viviendas del siglo XX muestran en sus cimientos restos del montículo junto con tumbas disturbadas y los propietarios poseen a su resguardo piezas provenientes de estas.

Montículo de Siripita Moco

Nada queda de este montículo, infiriéndose que su ubicación se halló en el área urbana de Cochabamba entre Av. Reducto y Av. Sexta, ya que la toponimia del mismo se ha conservado en el nombre de la parroquia de "Siripita". Este montículo habría estado entre aquellos de Tiquipaya y Piñami, y del mismo probablemente se obtuvo el kero que el general Blanco Galindo obsequiara al coronel Diez de Medina a mediados del siglo XX (fig. 68).

Contextos de sitios del Valle Alto

Montículo natural de Chullpa Orko (Arani)

Solo se cuenta con las excavaciones que Bennett (1936) realizó en Arani, de las cuales rescató los materiales de 41 tumbas, una parte de ellas de Chullpa Orko un montículo natural (fig.153). De estas la que interesa a este estudio es la Tumba AR-11E, ya que contuvo una vasija, que Bennett (1936: 351) remite es la única con una escena como tal (fig.67 y 154a), y sugiere que sería importada del altiplano, al igual que Higuera (1996). Esta pieza es un vaso-kero que presenta la escena 4 del tema del Arquero, y que pertenece al estilo Tiwanaku Derivado. Poseyendo otra (fig.154e) la efigie de un animal posiblemente, en base a mi experiencia, un híbrido Tiwanaku-Omereque.

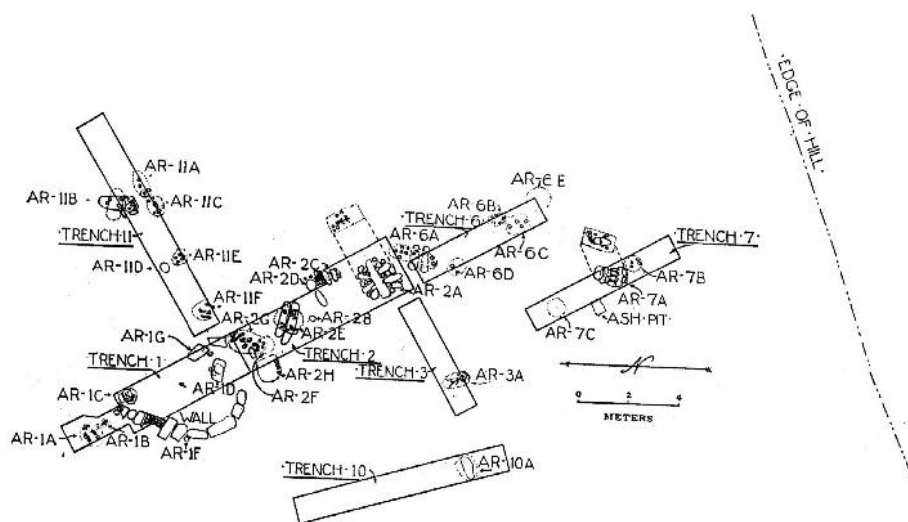


Fig.153: Esquema de Bennett de las trincheras de excavación, y los rasgos respectivos encontrados en Arani-Cochabamba. (Extraído de Bennett 1936, p.342).

Bennett refiere que se trata de una tumba que contenía el esqueleto de un solo individuo, no da más datos (edad, sexo, etc.), y que como ofrendas tendría cinco vasijas, pudiendo asociarse al mismo la olla del rasgo AR-11D.²¹

Sobre su periodo, Bennett (1936, p.353) lo asocia a su grupo Arani I, que era en su opinión un grupo más temprano que los posteriores, aunque lo más acertado sea ubicar todos los conjuntos de tumbas y vasijas rescatados por Bennett como dentro del Horizonte Medio en Cochabamba: años 600-1000 d.C., ya que no se tiene mayores estudios o datamientos para Chullpa Orko, y considerando que su material presenta inicialmente características similares al de Piñami.

Asimismo, pocos estudios se tienen sobre las colecciones de vasijas que Bennett extrajo de Arani, aunque su paradero actual es el AMNH, Álvaro Higuera ha publicado en el año 2000 un registro de las tumbas de Arani, y generado dibujos de algunas de las piezas que contenían y están en el AMNH.²²

²¹ La descripción original es: "AR-11E. A stone-covered bark-lined burial, at 1.30 meters depth, contained a skeleton and five bowls. It is possible that the olla found in AR-11D may be associated with this" (Bennett, 1936, p.350).

²² Ver: <http://www.tiwanakuarcheo.net/> accedido el 1 de febrero de 2021.

Este registro, sumado a la gentileza de la Dra. Michelle Koons de proveerme de fotos de las piezas de la tumba referida, permitieron generar un registro básico de las piezas que contenía (fig.154).

Se observan dos conjuntos: El de las vasijas de distribución de líquidos (jarras) y el de aquellas que son para su consumo (keros y copa). Independientemente del kero con la escena 4 del Arquero, las decoraciones del resto de las piezas son sugerentes: El motivo del ave en el asa de una de las jarras (fig.154d), es muy similar al que tiene la jarra de la colección Cullum y que provendría de Arani.

Sin embargo, Bennett (1936, pp.341-362) describe en otra de las tumbas de este sitio, con un individuo infante, entre sus ofrendas un tazón con motivos de camélidos. Lo que sugiere, que si bien el conjunto de motivos A del tema del Arquero aparece en Cochabamba, escindido del motivo de los camélidos en una misma pieza, estos están presentes en piezas de cementerios que también incluyen escenas o motivos del tema Arquero.

Los diseños geométricos como la franja ajedrezada sobre el anillo de uno de los keros (fig. 154b), está presente en ejemplares del conjunto de motivos B del tema Arquero. El resto de las piezas excavadas por Bennett, o de las piezas de la Colección Cullum que provendría de Arani, muestran motivos y diseños comunes con las piezas estudiadas para el tema Arquero, aunque las piezas con motivos del Arquero son muy escasas en ambas.

La situación de Chullpa Orko y de Arani no ha cambiado desde 1936 (Bennett) y 1957-1969, época de la adquisición de la colección Cullum (Koons, 2015), este sitio y su región eran saqueados por los habitantes contemporáneos. Una visita realizada por mi persona en años recientes me permitió ver que aún existen vestigios del sitio Chullpa Orko, aunque con construcciones como el cementerio aledaño, una iglesia y rumores de constantes saqueos, probablemente no quede mucho de este importante sitio a futuro.

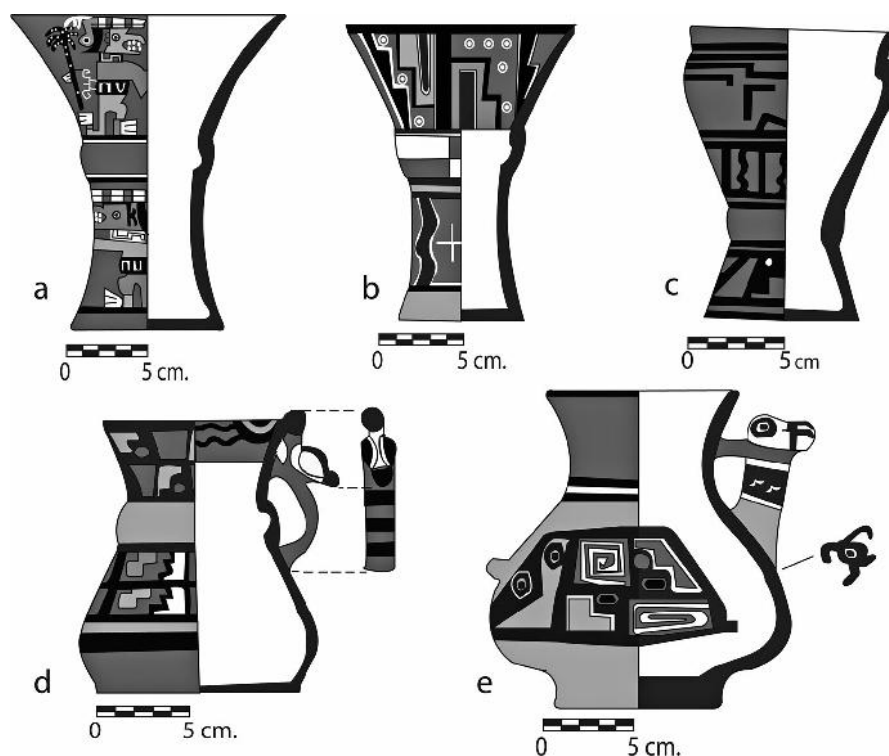


Fig. 154: Vasijas contenidas en la Tumba AR-11E en custodia del AMNH: **a.** Kero Tiwanaku Derivado Importado del altiplano Cód. 41.1/3828; **b.** Kero Tiwanaku Derivado de Arani Cód. 41.1/3820; **c.** Copa Tiwanaku Derivado de Arani Cód. 41.1/3827; **d.** Jarra Tiwanaku Derivado de Arani Cód. 41.1/3826; **e.** Jarra Tiwanaku Derivado de Arani Cód. 41.1/3809. (Adaptación D.T. de los gráficos de Higuera 2000: <http://www.tiwanakuarcho.net/> con ayuda de las fotos de M. Koons).

Asimismo, en 1952 Ibarra Grasso recuperó materiales provenientes del sitio de Ciaco en Arani, entre estos un kero con el tema Arquero (fig.90).²³

²³ Durante 1952, el entonces director del INIAM-UMSS Sr. Dick Edgar Ibarra Grasso realizó varias visitas a Arani en Cochabamba, y de estas visitas se recolectó varios materiales arqueológicos, aunque sin una referencia sobre el contexto de las mismas. Ibarra Grasso detalla su tercera visita a Arani de la siguiente forma: "3° excursión, hecha a Arani en los días 22-24 de Julio de 1952 por Ibarra Grasso y sra." (INIAM-UMSS, 1952, p.48). Ibarra describe a su vez el kero de la fig. 90 de esta forma: "219.-Mitad inferior de un vaso-Keru Tiahuanaco, dibujos en negro, ocre y blanco sobre fondo marrón, que representan dos cabezas humanas estilizadas. Alto actual 16 cms., base 8.5 cms. De excavación: Ciaco, Arani" (INIAM-UMSS, 1952, p.53).

El caso de Anzaldo

Lastimosamente el registro que INIAM-UMSS provee de los materiales considerados y provenientes de Anzaldo no es profundo, al igual que los trabajos arqueológicos en esta región. Por lo que no se puede detallar mucho más al respecto.

Contextos de sitios de los Valles del Este

Valle de Pocona (Jarka Pata)

Uno de los contextos mejor registrados al este de Cochabamba, y que se constituye hasta el momento en uno de los únicos respecto a ocupaciones humanas del Horizonte Medio en dicha región es el de Jarka Pata en Pocona, donde los arqueólogos del INIAM que realizaron su registro enfrentaron adversas y hostiles condiciones.

Ya que las tumbas que hallaron fueron saqueadas una noche antes de que los comunarios expulsaran al personal a finales de la segunda temporada del proyecto el 12 de noviembre de 1989. Implicando este hecho, no solo la destrucción del sitio, que ya estaba disturbado por labores agrícolas sino la pérdida de gran parte del material de tumbas registradas total o parcialmente, de forma que solo algunas de estas piezas pudieron llegar a custodia del INIAM-UMSS (Muñoz y Céspedes, 1989; Muñoz comunicación personal, mayo de 2021).

El sitio de Jarka Pata (CR-15) fue registrado y excavado sistemáticamente por Muñoz y Céspedes (1989), conforme sus registros, se sabe que este sitio presentaba una ocupación del periodo Horizonte Medio: 600 d.C.-1100 d.C. El kero CR-15-89/R-2/E-1 (fig.70a y 157b), analizado por Sánchez y Sanzetenea (2003) y en este trabajo, proviene de una de las tumbas registradas en estas excavaciones, así como un tazón que presenta el motivo de los camélidos (fig.74 y 158d) asociada a un rasgo de ofrenda de la misma tumba.

Muñoz y Céspedes ubicaron un conjunto de cimientos de estructuras (fig.155) hechos de piedras lajas paradas dispuestas paralelamente y rellenas con guijarros orientados en hileras de norte-sur.

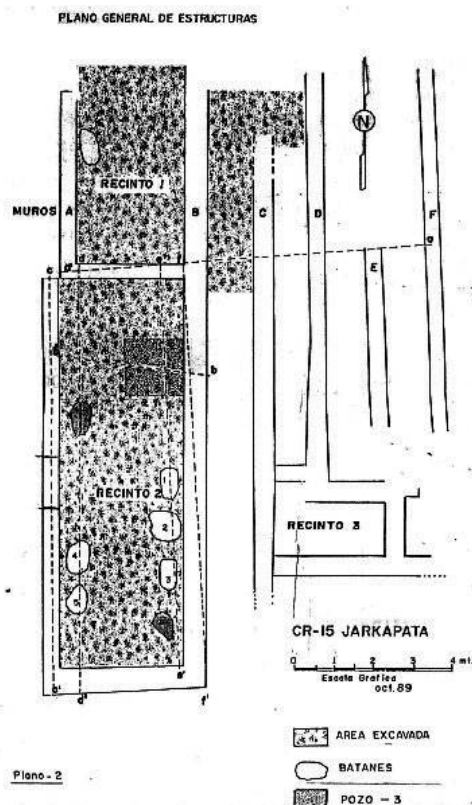


Fig.155: Plano general de estructuras de CR-15 Jarka Pata (extraído de Muñoz y Céspedes, 1989, p. 96, su Plano 2).

En el Recinto 1 o R-1 (fig.155) se excavó hasta el nivel de su piso, a 20 cm. de la superficie, mismo que constaba de fragmentos grandes de cántaros de cerámica dispuestos horizontalmente cubriendo el suelo, a excepción del sector Nor-Oeste del Recinto 1, donde se encuentra una estructura semicircular de lajas paradas horizontalmente de 1m. de diámetro, en cuyo interior el piso es de tierra apisonada y arcillosa, en el centro de esta alineación se ubicó un batán lítico.

En este rasgo con alineación de piedras, se encontraron asociados al batán tanto tierra orgánica con carbón, como dos bases de keros polícromos (Tiwanaku Derivado de Cochabamba). El pasillo entre los muros B y C, adyacente al Recinto 1 (fig.155), presenta a una profundidad de 30 cm., un suelo de tierra compactada que se interpreta como la continuación del piso del Recinto 1, que también posee

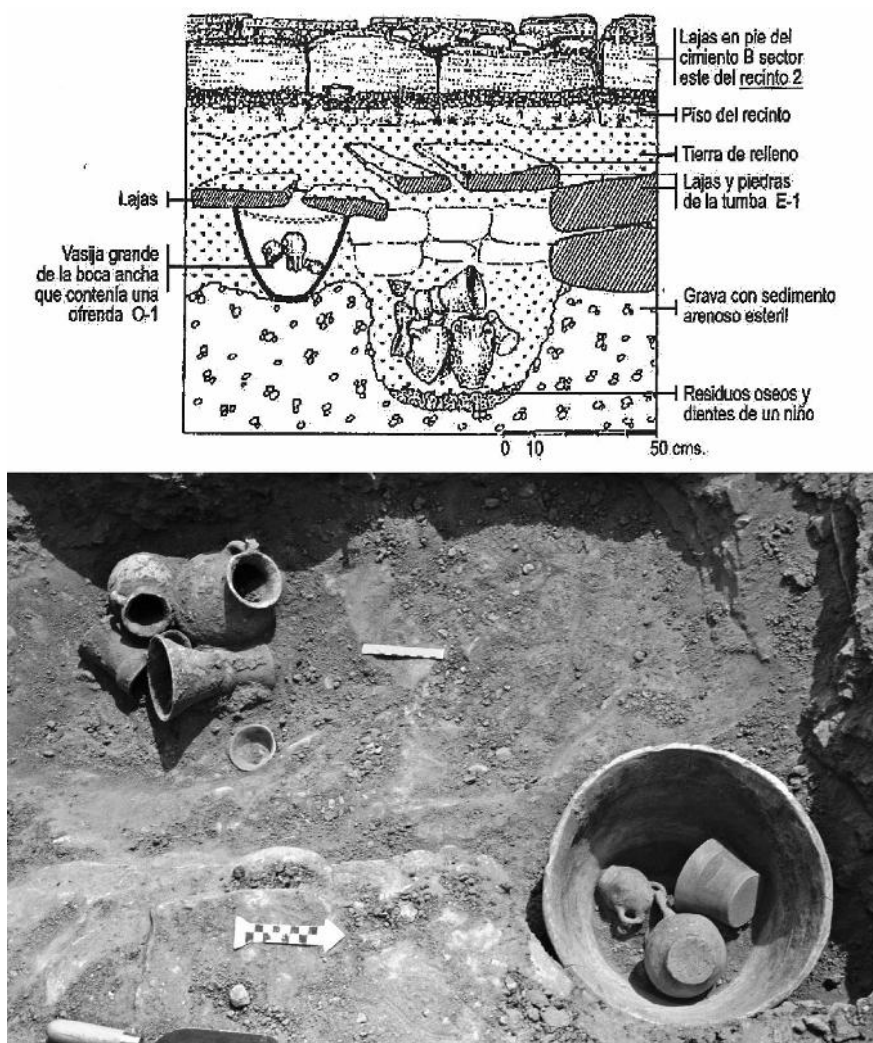


Fig.156: Superior: Perfil de norte a sur del pozo 3 de Jarka Pata, Tumba o Entierro E-1 y Ofrenda O-1 (extraído de Muñoz y Céspedes 1989, p.95, su fig. 3). **Inferior:** Foto superior del pozo 3 con la tumba y ofrenda anteriores. (Foto cortesía de Céspedes, 2012).

fragmentos de cerámica Tiwanaku y otros más erosionados de pasta rosada con anti plástico de lutita asimilables como posibles restos de cerámica Tupuraya (Muñoz y Céspedes, 1989).

El Recinto 2 o R-2 de 9,90 x 3,15 mts., presenta rasgos bastante complejos, uno de los cuales es el contexto funerario del que provienen las piezas antes referidas en este estudio. Hacia el sur de esta estructura

existían dos hileras de batanes, las que conforman un alineamiento como el del Recinto 1.

La cerámica asociada al piso del Recinto 2 (piso que presenta rasgos como tierra orgánica oscura con carbón y hueso, destruido-posiblemente de animales), muestra formas como las de un vaso embudo (casi completo), partes de un sahumerio zoomorfo (pequeña cabeza de puma fig. 158a) y una vasija globular (fig. 158c). Una pequeña vasija (fig. 158b), es al parecer de estilo Yampara, mientras el fragmento de sahumerio (fig. 158a) es Tiwanaku Derivado de Cochabamba, de hecho ejemplares muy similares se han reportado para Piñami.

Este tipo de rasgos que podrían señalar un contexto doméstico, de procesamiento de alimentos, presenta debajo de su piso tumbas. El pozo de sondeo Nro. 3 excavado en el Recinto 2 de 1.50 x 1.50 mostró a los 25 cm., debajo de su piso el Entierro 1 (tumba E-1) (fig. 156):

Se trata de una cista con dos hileras de piedra en la parte superior y tierra en la parte inferior, que contenía los restos pulverizados (debido a la alta acidez del terreno) del esqueleto de un niño de aproximadamente 7-8 años, del cual solamente se conservaron las coronas dentarias. Asociados a estos restos se encontraron un kero polícromo con doble fondo (sonajero), la parte inferior de un kero reutilizado, un pequeño puku y cuatro vasijas globulares, todo este material cerámico correspondiente a la cultura Tiwanaco (Muñoz y Céspedes, 1989, p.91).

De estas seis vasijas, se tiene en el INIAM-UMSS solo tres: el kero sonajero, una jarra y el pequeño tazón o puku (fig. 157a-c), todos estos materiales Tiwanaku Derivado de Cochabamba. Adyacente e inmediata se hallaba la Ofrenda 1 (O-1), que constaba de cuatro vasijas: Una urna, la que contenía un tazón, una olla y una vasija globular, de estas solo se rescataron el tazón y la olla (fig. 158c-d).

En el Recinto 2 (R-2) se reportan seis tumbas y cinco ofrendas, estructuras similares a la tumba E-1 junto con ofrendas también cubiertas con lajas y que son contiguas a este tipo de tumbas.



Fig.157: Material cerámico Tiwanaku Derivado de Cochabamba del INIAM-UMSS, proveniente de Jarka Pata, rasgo R-2 Tumba E-1: **a.** Jarra, con asa zoomorfa, alto 18 cm.; **b** Kero sonajero, alto 17.4 cm.; **c.** Tazón miniatura, alto 3.4 cm. (Fotos D.T.).

Es en este punto de la excavación, una noche antes del día de registrar y exhumar las otras tumbas, fue que acaeció la desgracia antes referida. Entre este conjunto de tumbas saqueadas se describe una, que particularmente difiere en la tipología de tumbas no solo de Jarka Pata, sino de aquellas del valle central y el valle alto. Esta fue descrita como una “cista de piedra circular de aproximadamente 1mt. De diámetro y 1.30 mts. De altura, con dos hornacinas interiores. Tanto en el piso como en las hornacinas, se observó abundante material cerámico que solamente pudimos fotografiarlo” (Muñoz y Céspedes 1989: 92).

Jarka Pata presenta estructuras arquitectónicas como cuartos, unidades que posiblemente cumplían fines domésticos (presencia de batanes líticos, rasgos de tierra quemada-¿fogones?- y huesos posiblemente de animales).

Material de superficie



Algunos materiales de Ofrenda O-1

Fig. 158: Material cerámico del INIAM-UMSS de Jarka Pata, superficie del rasgo R-2 piso, sector norte muro este: **a.** Fragmento de sahúmador (Cabeza de felino) Tiwanaku Derivado de Cochabamba, alto 5.5 cm.; **b.** Olla miniatura de asas verticales de estilo Yampara, alto 4.5 cm. Algunos materiales de la ofrenda Cód. CR 15/ 89-15 R-2 N-2 O-1: **c.** Ollita doméstica con rastros de hollín, alto 8.5 cm.; Tazón Tiwanaku Derivado de Cochabamba, alto 7.6 cm. (Fotos D.T.).

Estos contextos poseían en sus rasgos materiales cerámicos de estilo Tiwanaku Derivado, y debajo del piso de las estructuras existían a su vez entierros tipo cista con estructura variable (dos tipos al menos) con materiales también Tiwanaku de manufactura local. La asociación de ofrendas cerámicas aparte de las tumbas, dentro de vasijas grandes, es visible también en los contextos de Tupuraya que excava Rydén.

El conjunto E-1 posee una cámara central y una ofrenda anexa (O-1), donde observamos un kero con la escena 6 del tema Arquero y un tazón con camélidos con cuerdas, asociados al entierro de un infante. Este conjunto funerario presentaría similitudes con el entierro No. 23 de AKE-2 en Tiwanaku, donde existen no una sino dos cámaras contiguas anexas a una central con los restos de infantes humanos, la cámara anexa al sudeste poseía un kero miniatura con motivos del rostro del Arquero.



Fig.159: Botellones Omereque de Jarka Pata en custodia del INIAM-UMSS: a. Cód. CR-15 89-3 R-2 N-3 E-2, alto 15 cm.; b. Cód. CR-15 89-32 R-2 N-3 E-3, alto 13 cm. (Fotos D.T.).

La relación es más sugerente cuando se observa que el kero sonajero, quizás cumplía alguna función no solo ritual, sino lúdica musical relacionada con el infante que ocupaba la tumba E-1, más allá de la función de contenedor de líquidos (Sánchez y Sanzetenena, 2003).

Asimismo, el discurso iconográfico del tazón con camélidos con carga y cuerdas, parece seguir aludiendo a las caravanas y asociándose indirectamente aquí con el tema del Arquero. Bennett (1936, pp.341-362) ubica como se refirió, un entierro de un infante con un tazón con motivos de camélidos en Arani, lo que muestra que este patrón de asociación de ofrendas cerámicas a tumbas de niños no es inusual.

Lastimosamente no sabemos la edad y sexo de los demás individuos del conjunto de tumbas del Recinto 2 o las que debieron haber en otros sectores de Jarka Pata, ni si hubieron más piezas cerámicas de estilo Tiwanaku Derivado con temática o motivos del Arquero asociados solo a individuos infantes o a individuos mayores de uno u otro sexo.

Entre los materiales rescatados de Jarka Pata pertenecientes a las tumbas y ofrendas saqueadas, se observa la presencia de otros estilos aparte del Tupuraya y el Tiwanaku Derivado local, entre estos el Omereque proveniente de los valles orientales (fig.159a y b).

Posiblemente el origen de este tipo de piezas sean los valles de Omereque en Campero, donde se tiene uno de los contextos más complejos de la cultura y estilo Omereque, donde se registra un kero con el conjunto de motivos A del tema del Arquero. A continuación, ampliamos los detalles de este contexto.

Valles orientales: Omereque

Omereque constituye un estilo cerámico que parece reflejar a todas luces a una compleja cultura de los valles orientales de Cochabamba, de hecho, la existencia de composiciones de personajes antropomorfos en este estilo que guardan características y convenciones comunes con el tema del Arquero, se desarrollan por su complejidad en el Apéndice 1 de forma más extensa junto con un corpus mejor explicado de los antecedentes sobre esta cultura y estilo.

Restringiéndonos en esta sección al contexto de la cueva “Palacios Chullpar Quebrada”, de la que provienen vasijas con el tema del Arquero y astiles de flecha considerados en este acápite.

Dentro de la poca información que se tiene de Omereque, resalta precisamente la generada por Ibarra Grasso que en junio del año 1953, realiza sus trabajos de reconocimiento, registro de sitios y recolección de materiales arqueológicos en Omereque. Su informe a la UMSS describe los contextos de los cuales provienen los materiales colectados de un importante, aunque disturbado, contexto funerario Omereque en un alero rocoso.²⁴

Una descripción similar es la que realiza Ibarra cuando ingresa los materiales provenientes de estos contextos en los catálogos del INIAM-UMSS, y reitera posteriormente (Ibarra, 1973) la descripción

24 La descripción es amplia pero una de las primeras de este contexto:

El yacimiento consiste en un satélite rocoso al (borde) de un abra y en el bosque. Debajo de este saliente, que forma (como un alero), se encuentran los restos de tres grandes tumbas. Las mismas han sido construidas a modo de cuartos redondeados, y la mayor, o (mejor) dicho dos de ellas, tienen casi cuatro metros de diámetro, la otra es de la mitad de tamaño. Están formadas por piedras grandes, irregulares o sea no trabajadas. Todas las tumbas habían sido revueltas por los buscadores de tesoros y destruido su material en gran parte, pero lo que queda y que solo en parte hemos podido traer constituye un hallazgo sumamente valioso. Los restos de humanos, huesos de todas clases, cubren desordenadamente el lugar y son millares; hemos traído cuarenta cráneos y una veintena de fémures, junto con estos huesos encontramos una veintena de piezas de cerámica rotas, pero valiosas igualmente por el estilo y por la existencia de dos tipos: los más son de estilo Tiahuanaco del periodo expansivo y principio de la decadencia, y las otras presentan un estilo “Nazcoide” completamente decadente. Todas las piezas, menos una, son policromas. La circunstancia de hallarse estos dos estilos de cerámica en una misma tumba es importante pues prueba la contemporaneidad de estos dos estilos... A más de lo dicho, en las mismas tumbas apareció otro material que supera en valor al dicho: tejidos de todas clases, finos y ordinarios, con bordados en colores y lisos. Todos ellos están reducidos a harapos, pero en Bolivia los hallazgos de esta clase han sido rarísimos, de modo que su importancia es muy grande, tratándose de uno de los mayores, sino el mayor hallazgo de restos en esta clase hechos en el país. Junto con estos tejidos hallamos también objetos varios de madera, como ser seis cucharas con mango labrado, puntas de flecha, dos torteros o pesas de rueca, una especie de cuchillón de madera, etc., y abundantes cuerdas... El material que hemos podido traer de estas tumbas es de unos ciento cincuenta objetos en total, pero ello no constituye sino una parte de lo que se encuentra en ellas, otra parte mucho mayor ha quedado en espera de poder traerlo próximamente. (Ibarra, 2000/1953, p.12-13).

de los contextos del alero de Omereque, con algunas modificaciones a las primeras.²⁵

En ambas descripciones se habla de dos a tres tumbas con alineamientos de piedra circulares, que incluyen de 30 a 40 cráneos humanos y otros restos óseos de los ocupantes, además de textiles fragmentados, o cucharas y astiles de flecha de madera, y cerámica Tiwanaku y Omereque (Nazcoide); siendo un ejemplar de kero Tiwanaku Derivado de este contexto considerado en este trabajo (fig.78).

Este contexto presenta disturbacion por los saqueos que sufrió, y no se puede identificar conjuntos funerarios específicos, ya sea de las denominadas tumbas, así como las disposiciones concretas de individuos y sus ajuares u objetos de ofrenda, convirtiendo la cantidad de material arqueológico proveniente de este sitio en muy amplia para analizar. Por ello he elegido algunos materiales, que me parece, permiten comprender el rol que jugó en este contexto la pieza que presenta el tema Arquero.

Previamente es importante considerar a detalle la pintura rupestre que se halla en el referido alero (fig.161a), cuyo nombre es “Chullpar Abra Honda Palacios” (M. Muñoz, comunicación personal, marzo 2023), o “Palacios Chullpar Quebrada” (Querejazu, 2001, pp.109-118) que es el que Ibarra refiere como el alero de las tumbas.

El arte rupestre del alero reportado inicialmente por Ibarra Grasso, resulta interesante (fig.160), pues previamente se había registrado el mismo con interpretaciones de que el estilo de una de sus escenas podría asociarse a la cultura Tupuraya (fig.160), y que se observaba

²⁵ La descripción es la siguiente:

Una diferencia de importancia ocurrió con las tumbas halladas en Omereque, las cuales se encontraban a buena altura en una montaña, debajo de un gran alero de piedra; consistían en dos gigantescas cistas de unos cuatro metros de diámetro, hechas de grandes piedras, en las cuales, en cada una, había varias docenas de restos humanos. Desgraciadamente habían sido saqueadas y los restos hechos pedazos, por lo cual no pudimos recoger ni un solo vaso entero de cerámica. Sin embargo, había un material abundante de restos de tejidos tiahuanacotas y nazcoides, los primeros casi encontrados en Bolivia, y muchos de ellos con bordados policromos; restos de cestería, flechas y cucharas de madera, unos cincuenta cráneos humanos, etc. Gran parte de los cráneos estaban deformados (Ibarra Grasso, 1973, p.211).

una serpiente alada junto con animales unidos entre sí por una cuerda que emerge de sus cuellos (Ibarra y Querejazu, 1986, p.34).

En ese tiempo Ibarra Grasso (Ibarra y Querejazu, 1986, p.34) realiza un dibujo de dicha escena (fig.160 a y b), que se constituye en una versión de esta cuando esa sección de la roca estaba completa, ya que actualmente la misma ha sufrido descascaramiento y perdido una parte de la escena, al menos desde 1991 (ver Querejazu, 2001).

Querejazu (2001, p.145) fecha los dibujos de Palacios entre 600-1438 d.C.; Ibarra y Querejazu (1986, p.34) describen animales unidos entre sí por una cuerda (fig.162a-b), que sugeriremos pueden aludir a una caravana de camélidos, y que se asocian a una figura bípeda antropo zoomorfa (orejas largas) que sujeta un cetro con remate circular (fig. 162c), que Querejazu (2001, p.111-112 y 117) interpreta como un "chamán en actitud de vuelo".

Un punto importante es que Querejazu resalta la dificultad que existe entre relacionar a los creadores del arte rupestre del alero, con aquellos que fueron los ocupantes de las tumbas de la misma, esto es que no se puede saber si fueron contemporáneos o los mismos.

Considerando este último aspecto, que condiciona de forma delicada a toda interpretación, dividiré en tres partes la interpretación que realizaré: 1. La relacionada con la escena de arte rupestre, 2. La relacionada con el contenido de las tumbas, y 3. La relacionada con una hipótesis en torno a algún vínculo que pueda existir entre ambos.

Sobre la primera, la escena del alero, considerando toda la información disponible antes y después de su pérdida de superficie, parece aludir a una caravana de camélidos, que tuvo un conductor antropomorfo (sección perdida) que sujetaba en su mano izquierda un tipo de cetro con un remate superior circular, mientras con la mano derecha se halla en ademán o de apuntar a los camélidos con cuerda o asir al primero de ellos.

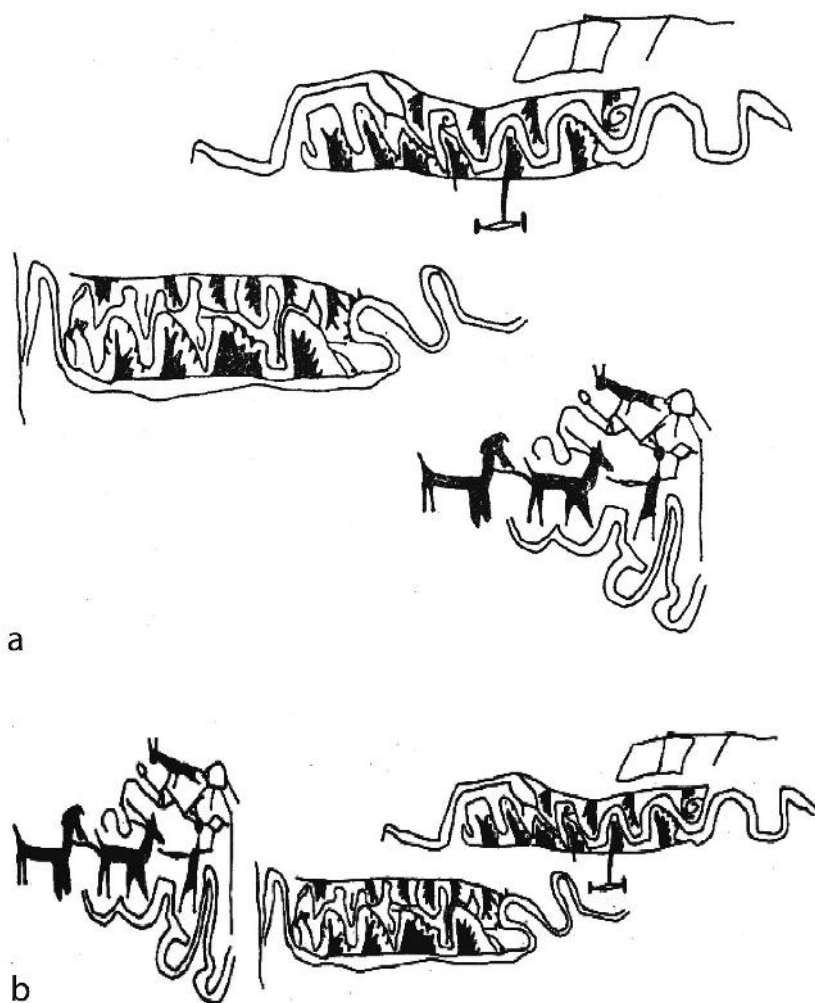


Fig.160: a. Despliegue de una sección del arte rupestre de la cueva o alero de Omereque (extraído de Ibarra y Querejazu, 1986, p.34).

b. Adaptación del dibujo anterior conforme la configuración real de la escena en la cueva o alero, al parecer Ibarra secciona la escena en su despliegue.



Fig.161: **a.** Vista general de una sección de la cueva o alero de Omereque, conocido como "Chullpar Abra Honda Palacios"; **b.** Detalle de diseños geométricos radiados o estrellados del arte rupestre del sitio. (Fotos D.T., 2024).

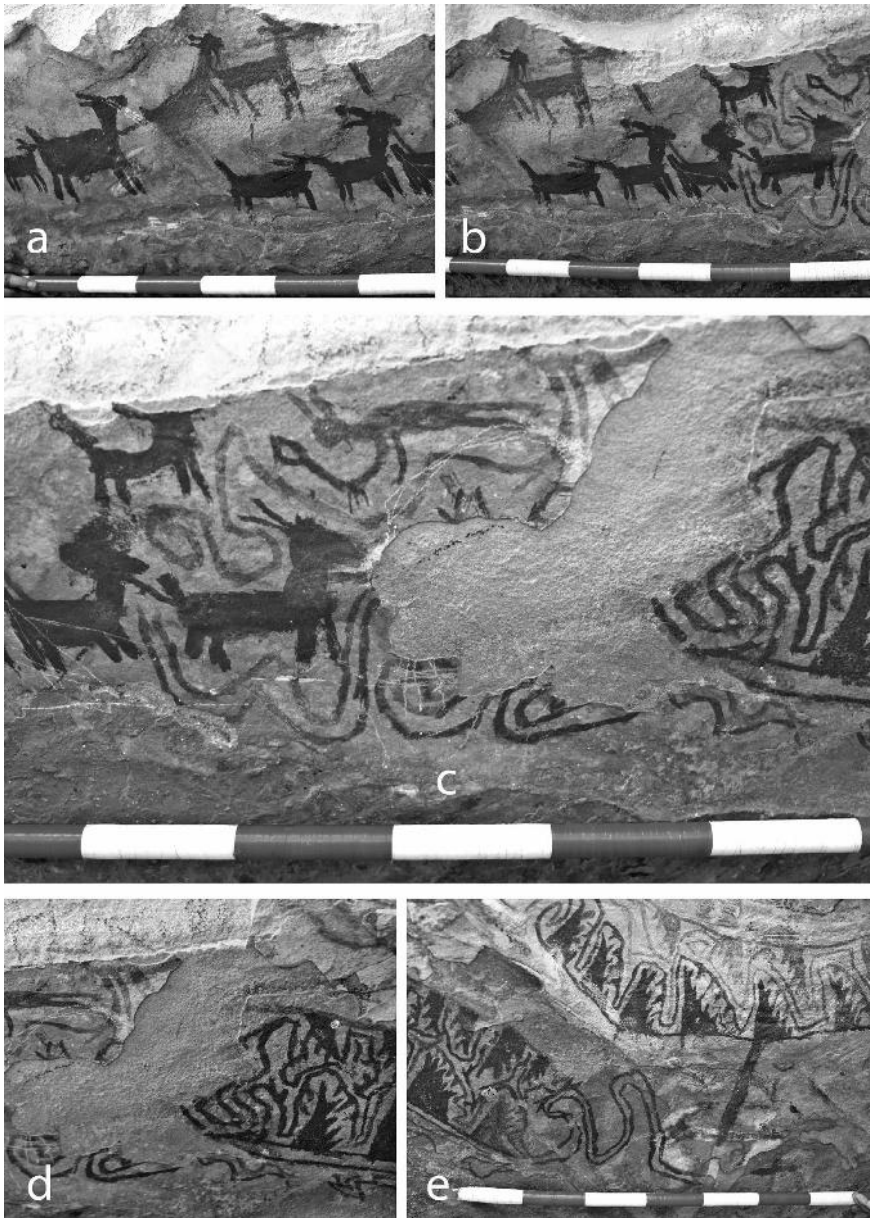


Fig.162: Detalle de la pintura rupestre del alero de como "Chullpar Abra Honda Palacios": **a-b** caravana de camélidos conectados con cuerdas del cuello y cola; **c.** Detalle del Personaje de cuerpo humano y cabeza animal o Chamán que guía la caravana; **d-e.** Diseños escalonados que completan la escena. (Fotos D.T., 2024).

En la parte superior de este conjunto aparece un personaje que parece ser antropo-zoomorfo con orejas largas, o cuernos, que sujeta en una mano un cetro similar al anterior, y un tipo de cuerda o lazo. Entre ambos personajes aparece un diseño circular radiado (¿sol o estrella?), diseño que se repite varias veces en el alero no solo en la escena (fig. 161b) y que podría vincularse con el diseño de eclipse del Tiwanaku Derivado.

Un tipo de franja irregular que comienza debajo de los pies de los camélidos y que se prolonga a través de diseños que parecen ser escalonados irregulares (fig. 162d-e), todo este último conjunto, interpretado desde mi perspectiva de forma errada como serpiente alada por Ibarra.

El conjunto total parece exponer una caravana de camélidos guiados por dos personajes uno totalmente humano y el otro parcialmente humano, y quizás en parte zoomorfo o “chamán”, a través de un “camino” que cruza un tipo de paisaje, donde los signos escalonados podrían aludir desde montañas hasta elementos de flora local.

Sobre la segunda interpretación, el contenido funerario de las tumbas, registrado parcialmente por la disturbacion de saqueos que sufrió, no parece contener materiales que aludan a la iconografía del arte rupestre del alero.

Poco sabemos de la sociedad Omereque todavía, y menos aún de las sociedades previas o posteriores de su región focal, como para saber si los creadores del arte rupestre eran de esta región o no, o si se dedicaban al caravaneo de camélidos.

Aunque la escena sugiere que grupos de caravaneros pudieron tener presencia en la región, esta interpretación se ve apoyada por el hecho de que los contextos funerarios contenían materiales que no eran solo de la región de Omereque, siendo estos Tiwanaku Derivado, la relación de Tiwanaku con estos valles se realza, lo mismo que la aparición de piezas Omereque en Tiwanaku, donde la articulación comercial pudo haberse dado mediante caravanas de camélidos.

El trabajo etnoarqueológico de Gabelmann (2015), que recorre un camino utilizado actualmente por caravaneros de camélidos, entre Oruro, Potosí y el valle alto de Cochabamba, registra indicios de su uso prehispánico, entre ellos la aparición de materiales Omereque y Tiwanaku (entre otros) para los años 450-1000 d.C.

Sobre la tercera interpretación, de forma hipotética o especulativa, al menos un kero analizado en este trabajo (fig.78) proviene de estas tumbas, y posee motivos del tema del Arquero. El tema gráfico del Arquero se vincula en otros casos a caravanas de camélidos, y en este caso implícitamente también podría vincularse con el arte rupestre de caravanas de camélidos de Omereque.

Atributos generales como los camélidos con cuerdas y el objeto en forma de vara con remate circular que portan los personajes del arte rupestre son muy semejantes a los que se ven en versiones del tema Arquero. Asimismo, los diseños del paisaje que parecen aludir a “escalonados”, constituyen un diseño propio de estilos como el Mojocoya, Tupuraya, además del Tiwanaku altiplano o Cochabamba. Por tanto, posiblemente la cronología del arte rupestre se sitúe entre el Intermedio Temprano y el Horizonte Medio.

Flechas y arqueros: analizando las flechas de Omereque con las flechas Tiwanaku

Pasando a los materiales de los contextos funerarios del alero, de este provienen de 40 a 50 cráneos humanos, de los cuales el INIAM-UMSS reporta hasta su último avance de catalogación 30, se desconoce edades, sexo o evidencias de violencia o patologías de los mismos que requieren estudios de antropología física más profundos.

Un conjunto de materiales de este contexto, como son los astiles de flecha de madera, resultan significativos si consideramos que reflejarían que los ocupantes de las tumbas, probablemente individuos de la cultura Omereque, serían arqueros. Este hecho, sumado a que un kero con motivos del tema Arquero era parte de una de las tumbas, sugiere que podría existir afinidad entre la sociedad receptora del tema

(Omereque), misma que no sabemos si lo reproduce o incluso origina el tema Arquero (ver Apéndice 1).

En consecuencia, para analizar este conjunto de materiales de forma comparativa, se revisara primeramente las evidencias de flechas en Tiwanaku y el área altiplánica, y posteriormente el conjunto de piezas de Omereque, que se incluyen en estudios recientes sobre tipos de flechas y arcos prehispánicos (ver Marsh et al., 2023).

En el caso de la urbe de Tiwanaku, donde se preservaron únicamente las puntas de flecha líticas y no el resto de las flechas o arcos que debieron ser de madera, es representativo el trabajo de Giesso (2003), que analiza las particularidades de estas puntas de distintos contextos del área ceremonial de Tiwanaku, datables para el Tiwanaku IV Tardío y el Tiwanaku V (600 d.C.-1150 d.C.).

Giesso (2003) observa la tendencia a la estandarización de las puntas producidas, usadas según su interpretación en la guerra con grupos foráneos y/o internos de Tiwanaku, pero no para la caza. Giesso considera la materia prima lítica de las puntas de flecha de tipo “exótico”, obsidiana y basaltos, provenientes ya sea de sitios como Alca en Perú de donde tanto Wari como Tiwanaku extraen la obsidiana, o de sitios como Querimita en Oruro una fuente de basalto, más que aquellos materiales de tipo local (la cuarcita blanca y las rocas de filigrana metamórfica).

Giesso (2003) considera la distribución de las puntas de los materiales exóticos en sitios templarios específicos de la urbe Tiwanaku, según Giesso el uso de puntas de proyectil en los periodos Tiwanaku IV y V, está representado en la iconografía del kero XX a de Posnansky 1957 (lo que aquí denominamos la escena 1), que expone una escena “claramente militar”.

Antes de analizar las implicancias de esta interpretación, que sin duda se vincula con el tema iconográfico aquí analizado, hay que considerar dos argumentos puntuales que brinda Giesso (2003):

1. Que los estudios de los restos de fauna no muestran materialmente ningún rastro de uso de las puntas de proyectil en actividades de caza en la región altiplánica.
2. Que durante las fases IV y V (600 d.C.-1150 d.C.) los sitios Tiwanaku asociados a estos tiempos, muestran que los grupos humanos tenían exclusiva dependencia en el consumo de poblaciones de camélidos domesticados, y que se debe considerar que durante el Formativo Tardío (200 d.C.-450 d.C.) existe un drástico declive en la producción de puntas de proyectil, misma que vuelve a elevarse después del 600 d.C. en Tiwanaku.

Por otra parte es importante considerar que los Tiwanaku del altiplano practican la cacería de especies silvestres como los cérvidos de los que obtienen astas para manufacturar herramientas entre otros (ver Villanueva, 2021).

Las variantes de puntas de proyectil estudiadas por Giesso tienden a poseer una forma específica: la triangular con espiga de enmangue y aletas, las dimensiones de estas puntas son pequeñas (de 1 a 3 cm. de largo).

Lo que le sugiere un intento de estandarización de la producción de puntas en Tiwanaku, y estas mismas aparecen en contextos de Akapana Este 1 y 2, Mollu Kontu, Putuni y La Karaña asociadas generalmente a estratos del Tiwanaku V (800 d.C.-1150 d.C.), en contextos de élite (áreas ceremoniales y tumbas) y en hoyos de desecho.

Giesso (2003) considera bastante al pie de la letra la interpretación de Ponce sobre una expansión militar por parte de Tiwanaku, algo no probado hasta ahora. Uno de sus argumentos se remite a la evidencia de violencia física en restos humanos de la urbe Tiwanaku, o las ofrendas de cráneos tomados como culto a la cabeza trofeo de Akapana. Todo esto en los individuos analizados por Blom de los contextos de desmembramiento ritual y ofrendas humanas de Akapana y de AKE-2.

Sin embargo, Tiwanaku no presenta evidencias de guerra, ni en su aspecto estrictamente militar ni ritual, aunque sí evidencias de violencia y sacrificio humano para ofrendas por causas religiosas. Tres tipos de ofrendas humanas en Tiwanaku permiten entrever complejas dinámicas religiosas:

El primer tipo de ofrendas humanas se halla en la pirámide de Akapana entre los años 400 d.C. al 900 d.C. (Manzanilla y Woodard, 1990), e incluso más hacia los últimos años al cierre de la pirámide (Blom y Janusek, 2004), donde con una connotación pública, cuerpos humanos mayormente de género masculino son descuartizados, muestran huellas de corte, y son ofrendados junto con cerámica policroma, expuestos a la intemperie un tiempo antes de su enterramiento y con huellas de acción de animales carroñeros sobre estos (Manzanilla y Woodard, 1990).

A este respecto el trabajo de Blom, Janusek y Buikstra (2003) muestra que existen conjuntos de cráneos que pueden señalar la metáfora del ritual de guerra asociable a las cabezas trofeo. En algunos contextos de la base de la primera plataforma de Akapana un conjunto muestra a un individuo humano masculino (3189) de 17-21 años desmembrado, mismo que se asocia a restos de camélidos desmembrados, dos camélidos semi flexionados, tres keros polícromos, fragmentos de un incensario, madera carbonizada, una cuenta, escamas de pescado y un fragmento de punta de proyectil de obsidiana.

En general estos restos de individuos mayormente de sexo masculino presentan huellas de corte y desmembramiento además de exposición a la intemperie y carroñeros, de manera muy similar a Moche (Huaca de la Luna) donde los guerreros Moche enterraban en estructuras monumentales a sus prisioneros cortados y desmembrados a manera de ofrendas humanas (Blom et. al., 2003).

El segundo tipo de ofrendas humanas es más privado, se halla en el área residencial de Akapana Este 2, donde los restos humanos son descarnados y enterrados en sectores específicos sin exposición a la intemperie, pudiendo ser los restos de ancestros tratados de forma ritual (Blom y Janusek, 2004).

El tercer tipo de ofrendas humanas se observa en un sector alejado al sureste de Kalasasaya, donde se evidencio una ofrenda humana de 16 individuos mayormente infantes y adolescentes, acompañada de restos de camélidos y cerámica Tiwanaku (A. Rivera, 2011), datado para el 700 d.C., ofrenda analizada posteriormente por Verano (2013).

Los restos no mostraban ser expuestos a la intemperie ni a carroñeros, así como tampoco presentaban desmembramiento, pero a diferencia de los dos ejemplos anteriores, en este caso se tiene evidencia de muerte violenta o sacrificio, tres individuos presentan traumas en sus cráneos sin cura, así como otro cráneo sin el resto del esqueleto, que puede ser una víctima decapitada, expone múltiples heridas penetrantes causadas con un instrumento de punta de bronce. Sin asociación a arquitectura pública o privada esta ofrenda parece relacionarse con fenómenos astronómicos (Verano, 2013).

La asociación de una punta de obsidiana a contextos de ofrendas humanas en Akapana, puede implicar la asociación de este tipo de objetos a contextos donde existe posiblemente el sacrificio de víctimas, ya de manera simbólica y como ofrenda o como parte de otros procesos no muy claros asociados a las víctimas, pero no señala cabalmente la actividad bélica como causa explicativa del contexto a cabalidad, sino más bien su asociación a contextos que parecen mostrar violencia física en los individuos.

Giesso (2003) interpreta que la colonia Tiwanaku de Moquegua al poseer colonos altiplánicos (Knudson, 2008) puede manifestar el militarismo Tiwanaku, y más cuando en Cerro Baúl en Moquegua se sugiere una competencia militar de Wari con Tiwanaku por los recursos, como interpreta Giesso de un texto de Moseley, Feldman, Goldstein y Watanabe.

Dicho texto (Moseley et al., 1991) efectivamente señala la destrucción de arquitectura de los grupos locales antiguos, convergiendo dicho hecho con la intrusión Wari, sin embargo, en ningún momento alude a violencia física o rastros explícitos de guerra, y actualmente dicha visión de Moquegua en torno a Wari y Tiwanaku no ha llegado a mostrar guerra.

En Moquegua Goldstein (1985, p.165) ubica flechas asociadas al Tiwanaku V o fase Chen Chen (785 d.C.-1000 d.C.), provenientes de contextos excavados del sitio Omo M10 dentro del relleno de la segunda plataforma del templo semisubterráneo Tiwanaku (Goldstein 1989, pp.158-160).

Se trata de las partes posteriores (cercanas a las colas) de dos flechas rotas, Goldstein (1985, p.165, 1989, pp.158-160) refiere que son muy parecidas a las flechas también rotas halladas por Wassen en Niño Korín en Bolivia (a continuación). Sin embargo, Goldstein afirma que no se han ubicado los cuerpos de flechas en asociación con entierros en Moquegua, y que se han encontrado en cambio puntas de proyectiles de cuarcita blanca, las que son triangulares, delgadas y cortas (4 x 1 cm.), asociadas de vez en cuando a tumbas en Moquegua, y que son mucho más comunes en contextos domésticos. La forma de estas puntas es muy similar a las de Tiwanaku: triangulares y con espiga de empuñadura, o con solo forma triangular y aletas.

Este tipo de puntas aparecen en Omo M10 previamente durante la fase Omo (375 d.C.-725 d.C.) en cuarcita blanca o rosa y en obsidiana, con formas comunes con las puntas Tiwanaku (Goldstein, 1989, p.68). De esta fase en sitios domésticos también se ha recolectado puntas similares, sugiriendo una especialización en su producción, incluso su importación como material exótico no Tiwanaku (el caso de las piezas de obsidiana) (Goldstein, 1989, p.118-119, 132-134).

En los contextos funerarios de Omo M10, durante la fase Chen Chen se ubican este tipo de puntas en tumbas de personajes al parecer de élite, quizás con connotaciones militares, Goldstein interpreta estas puntas como un elemento quizás asociable a cuestiones bélicas (dada la cercanía de la fortaleza Wari de cerro Baúl) (Goldstein, 1989, p.170-171). Sin embargo, no existe evidencia de violencia o muerte por uso de flechas de gente Tiwanaku o Wari en Moquegua.



Fig.163: Fragmentos de flecha del contexto funerario Tiwanaku de Niño Korin: **a.** Parte posterior o "cola" con plumas de ave, largo 25.5 cm.; **b.** Parte anterior, largo 27 cm. (Cód. 70.19.5 y 70.19.4 del MEG, fotos D.T., 2014).

Giesso (2000, pp.78-92) expone una evidencia física más fuerte para los ejemplos chilenos en Atacama asociados a Tiwanaku: en Coyo Oriental, 75 tumbas incluyen arcos y muchos esqueletos de estas tumbas muestran fracturas en huesos nasales, que Giesso considera evidencia de confrontaciones grupales con Tiwanaku, en un caso una punta de proyectil se ubica en el brazo derecho de un individuo.

Lastimosamente esta nueva interpretación de Giesso puede ser también errónea, ya que un análisis de isótopos de estroncio realizado por Knudson (2007) a los individuos de las tumbas de Coyo-3, Coyo Oriental y Solcor-3 pertenecientes al Horizonte Medio, no muestran la presencia de migrantes altiplánicos, desvirtuando la hipótesis de colonos Tiwanakotas en San Pedro de Atacama y un “combate armado de conquista”, y reforzando la interpretación de un uso de objetos de parafernalia y textiles, así como cerámica del estilo Tiwanaku, pero no un dominio violento directo por parte de Tiwanaku.

Con base en la evidencia referida, no existen contextos en Tiwanaku donde restos humanos con evidencia de violencia física, expongan abiertamente el uso de flechas en combates, menos como causa de muerte, aunque en casos muy contados alguna punta de flecha se asocie a un cuerpo con rastros de violencia no generada por flechas (Akapana).

Acotando a ello, y considerando que Giesso interpretaba la escena 1 del Arquero, como ejemplo de acciones bélicas con flechas y arcos, los contextos del altiplano que poseen piezas con motivos del tema del Arquero, pueden asociarse a puntas de flecha (AKE-2) pero no a evidencias de violencia bélica o ritual, sino probablemente quizás más a la caza (ver capítulo 7), contradiciendo de momento todo ello a los argumentos de Giesso. Si bien la “función” de armas como el arco y la flecha, es de connotación bélica o de cacería, sus “usos” específicos en Tiwanaku aún no muestran lo primero, ya sea dentro de la sociedad Tiwanaku o hacia afuera en casos como los de Moquegua y Chile.

En el área altiplánica es difícil hallar mayor evidencia que no sea las puntas líticas de las flechas, ya que el cuerpo de las mismas fue de materiales que no se conservan en la región como la madera, existen excepciones, una de ellas en Moquegua. Otra se ubica en un contexto

funerario Tiwanaku ubicado en la región de Niño Korin (cantón Chullina, Provincia Bautista Saavedra, de La Paz-Bolivia) en dominio del grupo Kallawaya, médicos brujos y herbolarios desde tiempos antiguos, en una región al norte de Tiwanaku que se constituye en una frontera entre el altiplano y valles interandinos (yungas).

Una tumba registrada por Wassén (1972) con materiales Tiwanaku, asociada a un posible médico herbolario y hechicero, contenía diversos ítems como tabletas de rapé con iconografía Tiwanaku, cestería, bolsas, cucharillas, enemas, etc. Asimismo contenía un conjunto de dos partes de flecha, que conforme Wassén (1972, pp.24-25, sus figs. 32-33) estos fragmentos son de madera de *Gynerium sagittatum*, (chuchío), y las interpretaciones iniciales que da Wassén respecto a su presencia en este contexto, se remiten a aspectos “mágicos”. Los que involucran la costumbre de romper vasijas a manera de ofrendas funerarias, y que habrían sumado a esta la de romper flechas, incluso la presencia de estas últimas sugiere simbolismos relacionados con armas de protección ante determinados espíritus (Wassén, 1972).

Datar los materiales de este contexto es aun estimado, sin embargo, otros contextos similares de la misma región, como el de Amaguaya (Provincia Larecaja, La Paz-Bolivia), es datado entre los años 400-1100 d.C. (Capriles, 2002; Loza, 2007).

Ambos fragmentos (fig.163a-b) de momento no permiten inferir el largo total de este tipo de flechas, y aunque requieren mayores estudios, no necesariamente prueban que se trate de flechas Tiwanaku, ya que los objetos Tiwanaku que contenía la tumba muestran una conexión con esta cultura, pero las flechas pueden haber sido adquiridas de culturas locales de la región.

Asimismo, es muy probable que las flechas Tiwanaku se compusieran de maderas que no crecen en el altiplano, como en este caso el *Gynerium sagittatum* que crece en zonas tropicales (Cárdenas, 2011). Esto implicaría la realización de comercio con grupos que tenían acceso a estos materiales, e incluso que la composición de las flechas a niveles completos, que no son apreciables en el altiplano, contuvieran aspectos tecnológicos con grupos de valles y tierras bajas.

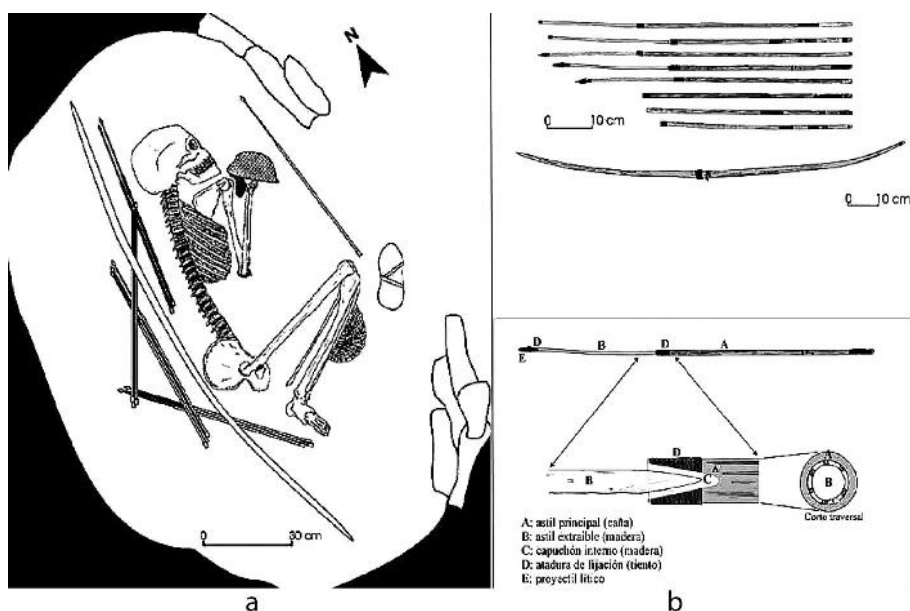


Fig.164: Tumbas de Pulacayo: **a.** Gráfico del contenido de la tumba P017-02; **b.** Conjunto de flechas halladas en tumbas de Yanaqaqa (P017-02, 03 y 04). (Gráficos extraídos de Cruz, 2009, sus figs. 7 y 8).

Tiwanaku presenta interacciones con otras sociedades de arqueros, dentro de Bolivia, concretamente en la región Pulacayo en Potosí, que conectaría a grupos del altiplano (Tiwanaku) con esta región y el norte chileno.

Hasta hace unos años, los materiales Tiwanaku de una tumba colectiva de cinco individuos (todos masculinos, tres adultos y dos niños) en una cueva en Pulacayo, datados entonces para el 900 d.C. (Agüero, 2007), constituyeron el foco de la investigación en la región.

Dicho sea de paso, dos de estos individuos presentan fracturas en el cráneo y un tercero en el antebrazo, Agüero (2007) quien realiza un profundo estudio de este contexto, y en base a estudios no publicados de ASUR (los de Costa Junqueira de 2003 o De Souza en 2000), a relacionado este hecho con actitudes de defensa y la posibilidad de una muerte violenta de estos individuos.

Aparte de los objetos diversos y complejos del ajuar de estos individuos, se ubicaron 58 partes proximales y distales de astiles de flecha compuestos, y un arco simple que presenta desgaste que supone un estado de uso antes de ser depuesto en el entierro, aunque no hay publicaciones que refieran el material (seguramente detallado en el trabajo de De Souza). Se ha observado cierta estandarización y quizás una industria especializada en estas fechas, los textiles de este contexto son correlacionables por técnica con los de Omereque-Cochabamba (Agüero, 2007).

Años más tarde los trabajos arqueológicos en la región por parte de ASUR, ejecutados por Pablo Cruz (2009), permiten tener una visión más amplia de esta región, datándose con fechados los materiales de la tumba antes referida entre los años 674 y 874 d.C., se presenta un nuevo escenario, donde la sociedad local de Pulacayo se muestra extremadamente compleja, especializada en el tratamiento y producción metalúrgica, por la evidencia de hornos de tratamiento.

De acuerdo a los trabajos de Cruz (2009), se sabe ahora que esta región posee cerca de 19 sitios funerarios, algunos intactos y otros disturbados por saqueos, siendo el primer hallazgo funerario antes descrito parte de este conjunto. Además de 12 sitios habitacionales cerca de cursos de agua, asociables al Horizonte Medio e Intermedio Tardío, 8 campamentos de caravaneros de camélidos con largas datas y 3 caminos prehispánicos.

Las tumbas se emplazan en laderas de cerros y afloramientos rocosos con cavidades, siendo colectivas o individuales, con cerámica Yura, Puqui y Tiwanaku, además de cestería, cucharas de madera, y segmentos de flechas y arcos. Por ejemplo, las tumbas de Yanaqaqa, que en casos específicos (Tumbas P017-01 y 04) eran de adultos masculinos acompañados de un arco y conjuntos de flechas decoradas con lanas de colores (fig.164a-b), flechas que Cruz (2009) remite son semejantes a las analizadas por De Souza en el caso del primer contexto registrado de Pulacayo. Poseen un largo entre 75-62 cm., un cabezal y un astil generalmente decorado en su segmento distal con líneas y bandas de diversos colores (principalmente blanco, celeste, ocre y negro), este cabezal se compone de un proyectil lítico (cuarcita

o basaltos), y un eje extraíble en madera. Siendo los arcos de un largo de 0.90 a 1 metro, en una madera de tipo no identificado, una de las tumbas de estos conjuntos está datada entre los años 687 – 987 d.C.

Como apunta Cruz (2009) la región parece tratarse de una colonia de producción de metales, asociada al estilo cerámico Yura, vinculada con Tiwanaku y el norte chileno, pero no relacionado con Cochabamba y otras regiones como norte argentino. De momento los datos tecnológicos de las flechas provenientes de estos contextos, parecen aun ser objeto de investigación. Sin embargo, una primera apreciación es que las puntas líticas de las flechas son muy similares a las Tiwanaku, pequeñas como estas, las del altiplano no reflejan en realidad el verdadero tamaño de las flechas completas que los ejemplares de Pulacayo si permiten percibir.

Los arqueros de Pulacayo pertenecerían a sociedades Yura, se asocian a este estilo cerámico, podrían haber compartido tipologías de puntas de flechas con Tiwanaku. Asimismo, en el caso de la tumba Tiwanaku más representativa de Pulacayo (Agüero, 2007), la aparición de secciones de flechas puede sugerir desde representantes altiplánicos del Estado Tiwanaku, portando arcos y flechas, hasta elites locales con acceso a bienes de prestigio y que de hecho son arqueros. En ambos casos, la presencia de arcos y flechas, y realizar a futuro estudios detallados de estos materiales juegan un rol importante.

Respecto a la cerámica Yura de estos contextos, esta presenta formas como vasos con similares a los keros Tiwanaku, lo que demostraría la influencia de este último estilo dentro del Yura. Sin embargo, a diferencia del contexto de Omereque, o de los otros valles de Cochabamba, donde Tiwanaku tiene influencia y genera un estilo regional más definido (Tiwanaku Derivado o Cochabamba), en Pulacayo no aparecen ni ejemplares cerámicos del Tiwanaku Cochabamba ni representaciones iconográficas de arqueros en el material Tiwanaku, o los estilos locales influenciados por este.

Sobre el rol de los arqueros en las sociedades prehispánicas de Potosí, en periodos posteriores al Horizonte Medio, se tiene en la región de Lipez al señorío Mallku (años 1000-1450 d.C.), cuyo patrón funerario

guarda muchas similitudes con el del periodo previo. La sociedad del señorío Mallku, presenta astiles de flecha de “bambú” decorados con lanas de colores, según refiere Arellano (2000, pp.190-191, 209-210, sus figs. 41 y 42) dicha sociedad se basada en la agricultura, y habría complementado su subsistencia con la caza a través de armas como el arco y la flecha. Utilizando para la manufactura de estas flechas materiales propios de tierras bajas y no de la región, madera aguzada engarzada en sus extremos y no puntas líticas, estas últimas existentes en periodos previos.

En el caso de la región de los valles de Cochabamba, el uso de arco y flechas tiene su propia historia, y esta al igual que en el altiplano es de larga data. Las puntas de flecha líticas aparecen en el periodo conocido como Formativo, con ejemplos de Yuraj Molino (Pocona), datados entre los años 1150 -200 a.C., estas puntas de flecha son de cuarcita en forma de gota de agua con pedúnculo de 3 x 1.5 cm.; así como los ejemplos de puntas similares de Laimiña en piedra basáltica, material que no es de la región de Cochabamba sino del altiplano (Pereira et al., 2000, pp.115-139).

Se tiene un vacío investigativo en cuanto al estudio de puntas de flechas líticas para periodos posteriores en la región de Cochabamba. Empero, se sabe que en el caso de Piñami durante el Horizonte Medio se observa la presencia de puntas de proyectil líticas de forma triangular con aletas y prolongación de enmangue, cuyas dimensiones son entre 2 a 4 cm. x 2 cm., en material de cuarcita similares a las que se tiene en Tiwanaku (Anderson, 2019, su fig. 7.44).

La aparición de puntas líticas de estilo Tiwanaku en otros asentamientos de este periodo en Cochabamba también es un hecho, aunque las investigaciones sobre ellas no existen a profundidad, tal vez en parte por la poca abundancia de estos materiales. Probablemente se puede suponer que existieron flechas con puntas de madera, material que no se ha conservado en la mayoría de los casos, pero sí en el caso de Omereque.

Para un estudio de los astiles de flecha de la cueva de Omereque, debe considerarse que dichos artefactos, al estar asociados a vasijas de estilo Tiwanaku Derivado y Omereque, podrían ser datados para el Horizonte Medio, considerando la presencia de ambos estilos entre los años 650-950 d.C. en el valle central de Cochabamba (Anderson, 2018), y 600-800 en el altiplano (Couture y Sampeck, 2003).

De las tumbas de la cueva de Omereque Ibarra rescató y registró 13 fragmentos de flechas de madera ingresados al INIAM-UMSS.²⁶ De estas piezas Ibarra señala a 7 como hechas en madera chonta (códigos 1130, 1138, 1139, 1141, 1146). De esta muestra las bodegas actuales del INIAM-UMSS solo tienen materialmente seis de ellos de manera accesible, mismos que habían sido analizados previamente (Trigo, 2013), y se remite a continuación, una descripción de sus características.

La tecnología además del material en que fueron elaboradas estas piezas, como son las maderas que crecen en la amazonia (Cárdenas, R., 2011), las vincula con tradiciones de arqueros de esta región. Aunque es importante observar, que en el caso de otras culturas prehispánicas del altiplano boliviano referidas antes, las flechas son confeccionadas precisamente en materiales que son propios de la amazonia, lo que sugiere intercambios y comercio con esta misma. Gracias a la cooperación del biólogo del INIAM-UMSS Lic. Marcos Bustamante y del botánico dendrocronólogo M. Sc. Saúl Altamirano (observaciones y com. Pers. Diciembre 2012), se ha podido aclarar el tipo de materia prima de algunas de las muestras estudiadas. En este sentido Altamirano remite que la madera de las piezas 01137, 01138 y 01146 (fig. 166, 167 y 170) corresponde a muestras de plantas tipo monocotiledóneas de la familia *arecaceae* muy probablemente de la especie *Astrocaryum murumuru* (chonta).

26 La referencia original y más antigua es un catálogo de registro de piezas del INIAM-UMSS, que remite:

“Material recolectado por Ibarra Grasso de Campero y Valle Grande en su excursión de 1953. Excursión realizada a las provincias de Campero y Valle Grande, desde el 15 al 25 de Junio de 1953 por Ibarra Grasso en compañía del Sr. Yerko Garafulic” (INIAM-UMSS, 1953, p. 64).

En esta se describen los astiles de 13 flechas (figuran 13 en el registro puesto que el código 1130 remite a tres fragmentos).

Mientras que la madera de la pieza 01142 (fig.168) corresponde a una planta de la familia *Poaceae* que se llama *Gynerium sagittatum* (chuchío), la pieza se corresponde con la parte sólida que sostiene la inflorescencia en la planta de chuchío utilizada para crear dicha pieza. No se ha identificado aun con precisión el tipo de planta a la que pertenecería la madera de las otras dos muestras (fig. 165 y 169). Bustamante señala acertadamente que las plantas identificadas son amazónicas, esto es tanto la chonta como el chuchío, señalando para este último que se trata de una caña que crece en los ríos de la planicie de inundación del Chapare y Beni, siendo como un cañuelar primo colonizador de las playas.

De las muestras analizadas las piezas 1137, 1138, 1144 y 1146 (fig. 166, 167, 169 y 170) son puntas desmontables reconocibles por la prolongación de enmangue que es de menor diámetro que el resto de la pieza; la 1142 (fig.168) corresponde a la parte del cuerpo de la flecha (hueco) donde se montan las puntas, poseyendo aun restos de la cuerda de sujeción; mientras el 1130 (fig.165) es uno de los tres fragmentos del cuerpo de una flecha.

Dos puntas la 1138 y 1146 (fig.167 y 170) parecen estar relativamente completas, poseen una punta cónica tosca; no es el caso de la punta 1137 (fig.166) que posee en parte de la punta ya fragmentada un tipo de "dentado" tallado en la pieza. La 1144 (fig.169) es una punta a la que le falta la terminación aunque puede tratarse de una punta plana para sujeción de algunos accesorios como veremos en las comparaciones a continuación. Este tipo de puntas de madera, no tienen muchos ejemplos de comparación arqueológicos en la región, pero guardan una correlación de atributos con flechas confeccionadas en esta materia prima por grupos amazónicos relativamente contemporáneos.

Una de las descripciones más importantes sobre las características de los arcos y flechas, al parecer exclusivos de grupos amazónicos más que de los altiplánicos, es la que refiere Cobo en 1653, señalando características de los arcos indígenas coloniales, como el excesivo alto de estos arcos, o el que la materia prima de estos fuera esencialmente la madera de la chonta. En lo relacionado a las flechas describe la característica de la punta desmontable de madera chonta o piedra, y

del cuerpo de junco hueco utilizado en los cuerpos de las flechas de los grupos amazónicos coloniales (Cobo, 1964/1653, p.254). La punta de chonta es una característica visible en algunas de las muestras de Omereque.

Descripciones muy completas que incluyen gráficos muy esmerados de los arcos y flechas de grupos indígenas de la amazonía y chaco bolivianos, fueron hechas por Erland Nordenskiöld fruto de sus profundos trabajos etnográficos entre 1922 -1924. Una gran parte, sino es que casi todas las flechas que Nordenskiöld registra para los grupos de amazonía y chaco bolivianos, tienen la característica de poseer puntas desmontables con distintas formas y funciones, sin mencionar que los materiales de estas puntas son tan diversos como los señalados por Cobo. Esta continuidad de tipologías de flechas para los grupos amazónicos desde el periodo colonial al siglo XX es muy significativa.

Los grupos etnográficos del noroeste de Cochabamba (ríos Sécore, Chapare, Chimoré) como los Yurakaré son los más inmediatos a la región de estudio, y esta etnia se vincularía con etnias etnohistóricas y quizás grupos prehispánicos (ver Apéndice 2). Son al mismo tiempo uno de los grupos de los que Nordenskiöld (2003/1922, pp.32-75) registra sus tipos de flechas y arco; las puntas 1138 y 1146 (fig.167 y 170) podrían corresponderse con una punta compuesta registrada para los Yurakaré (Ibíd. Su fig. 20b) que Nordenskiöld no detalla en cuanto a función específica. Esta pieza presenta una punta a la que está sujeta una espina a manera de "L"; quizás las puntas 1138 y 1146 se corresponden con este tipo de punta compuesta, o son puntas cónicas muy simples.

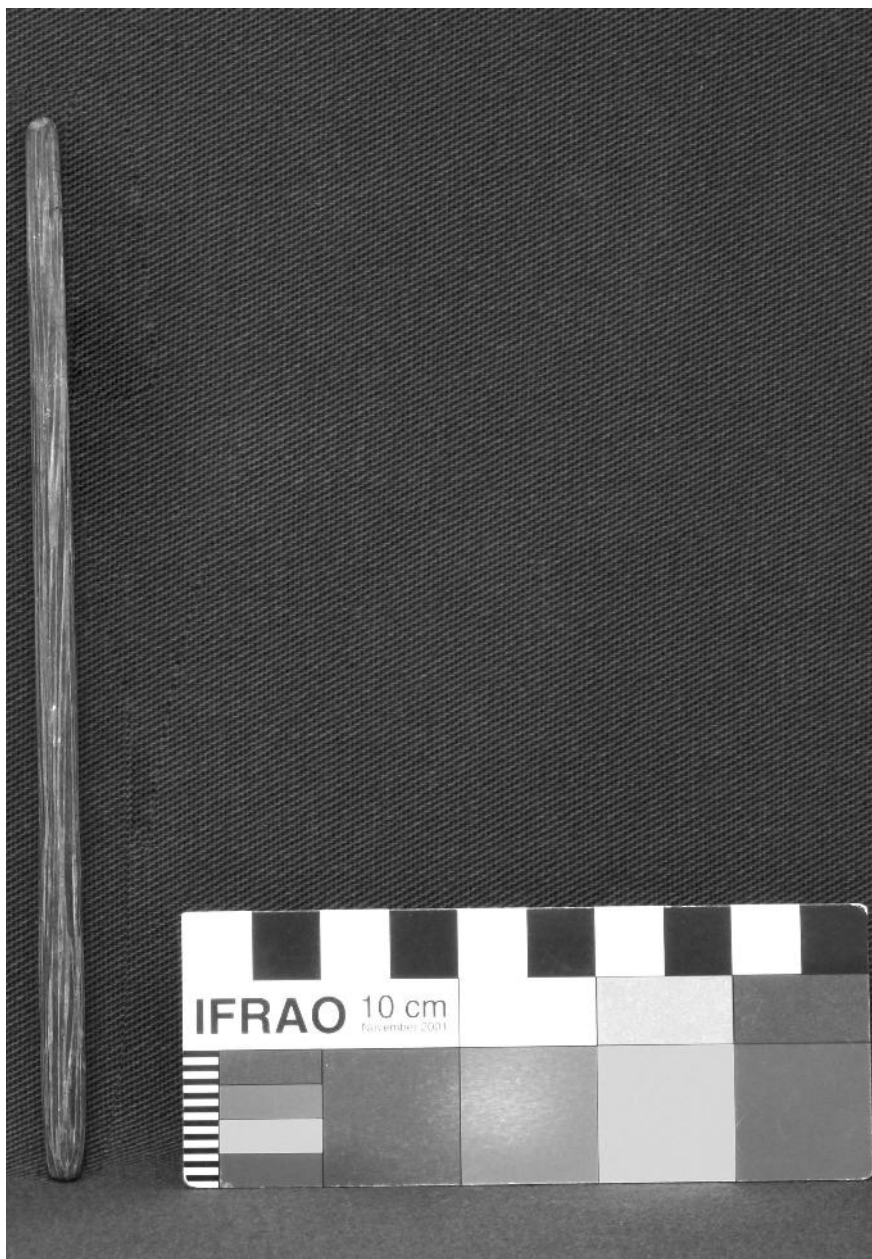


Fig.165: Parte del cuerpo de una flecha, cód. 01130 INIAM-UMSS, proviene de las tumbas de Omereque (Foto INIAM-UMSS 2010-2012, con permiso de dicha institución).

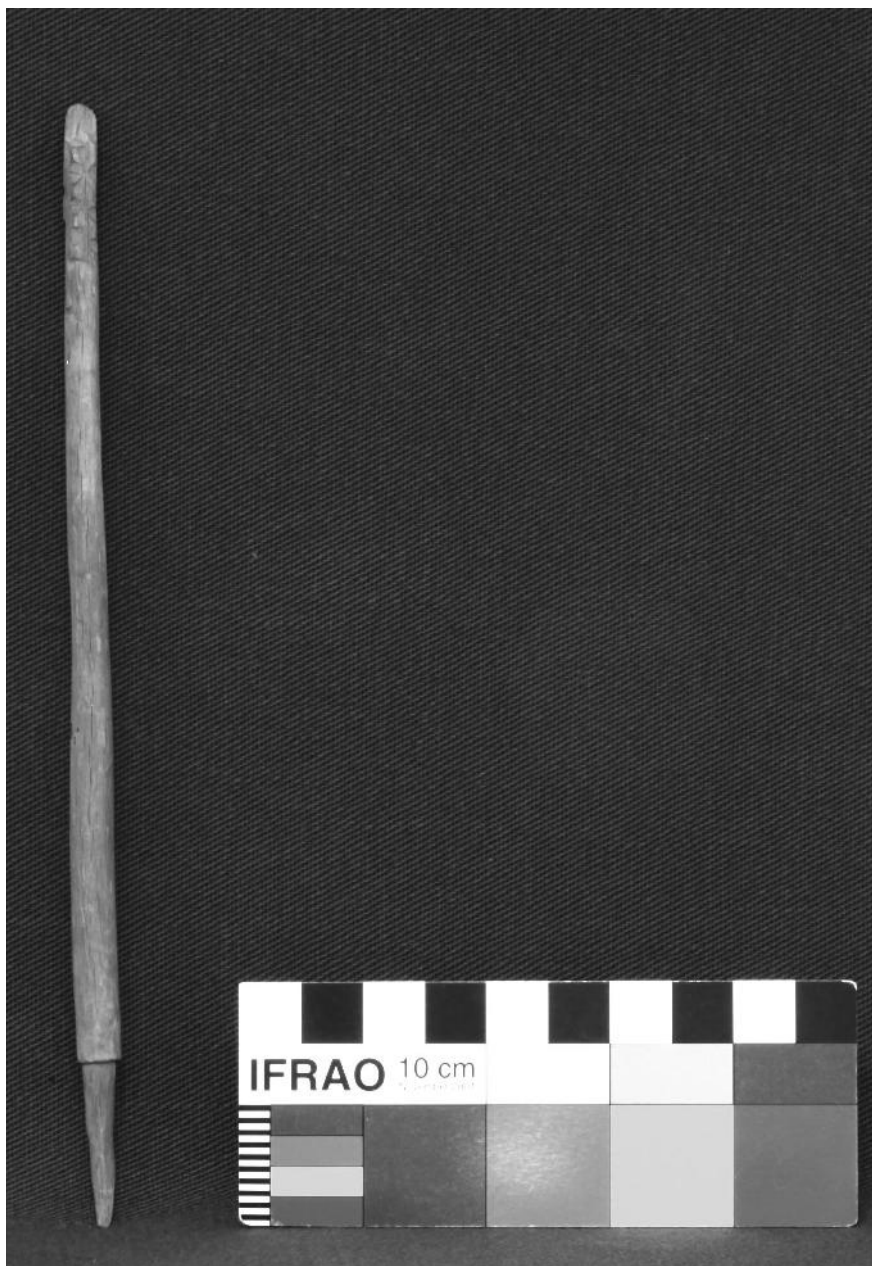


Fig.166: Parte de la punta desmontable de una flecha, cód. 01137 INIAM-UMSS, proviene de las tumbas de Omereque (Foto INIAM-UMSS 2010-2012, con permiso de dicha institución).

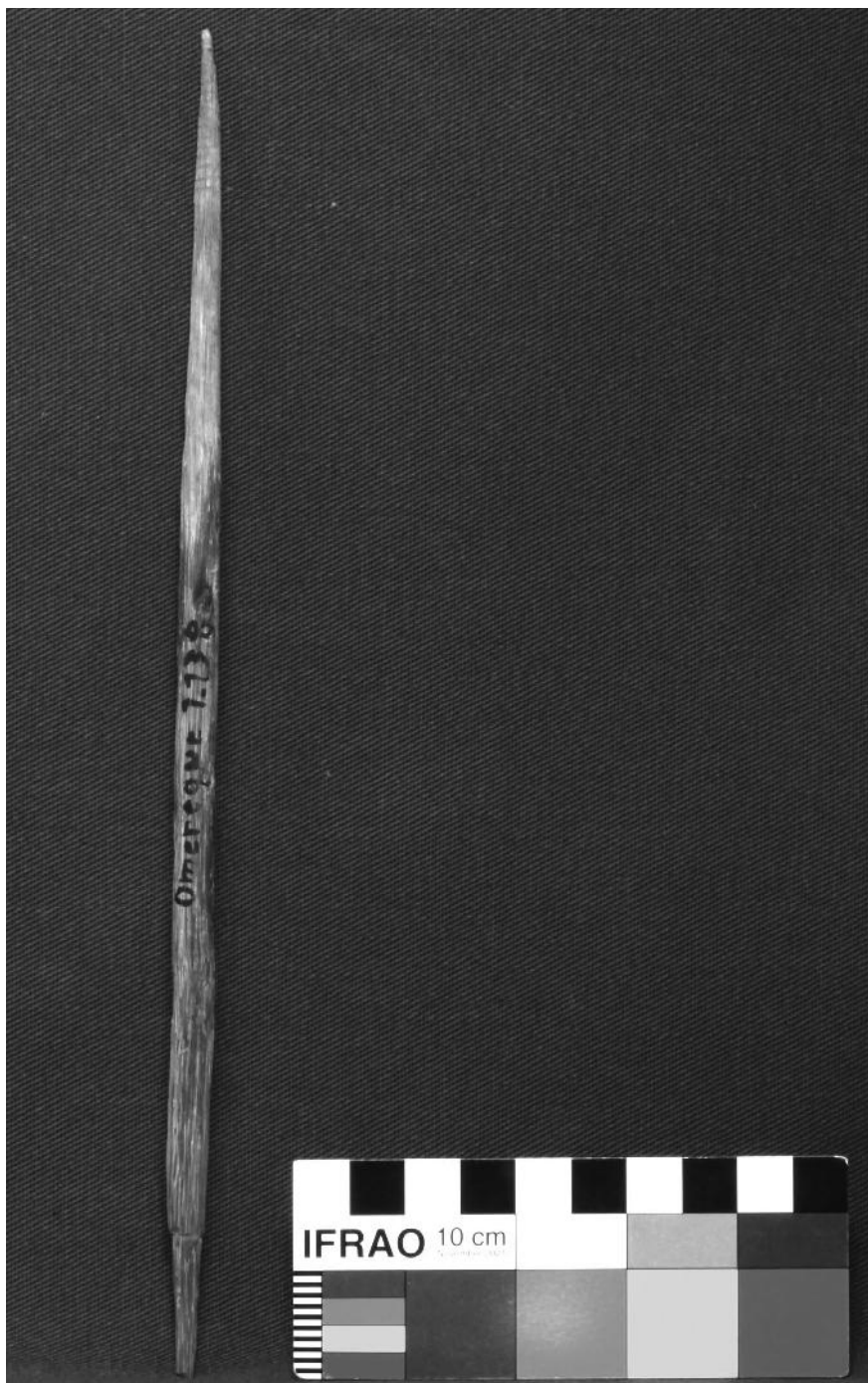


Fig.167: Parte de la punta de una flecha, cód. 01138 INIAM-UMSS, proviene de las tumbas de Omereque (Foto INIAM-UMSS 2010-2012, con permiso de dicha institución).

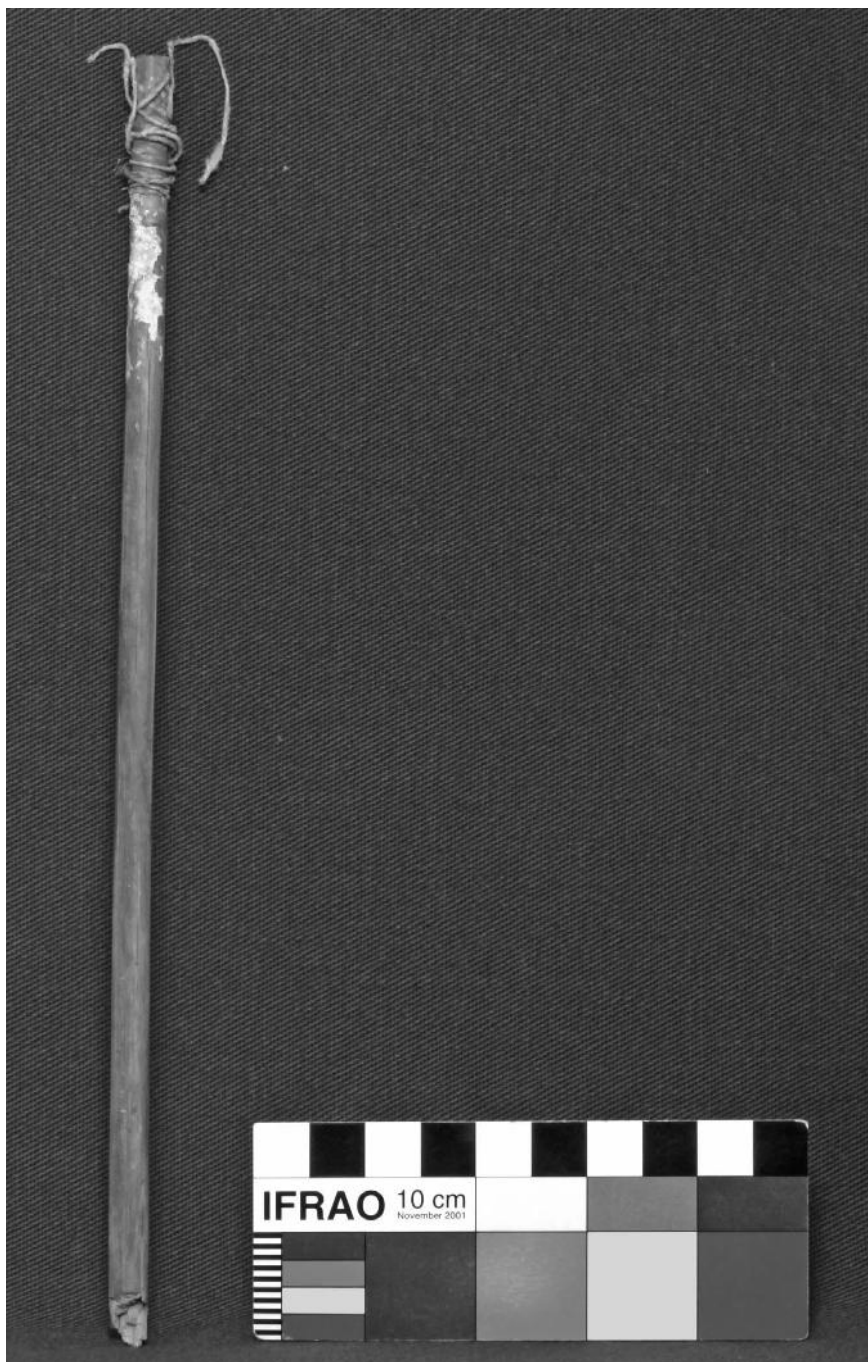


Fig.168: Parte de cuerpo de una flecha (posiblemente la parte que sujeta y ensambla la punta desmontable), cód. 01142 INIAM-UMSS, proviene de las tumbas de Omereque (Foto INIAM-UMSS 2010-2012, con permiso de dicha institución).

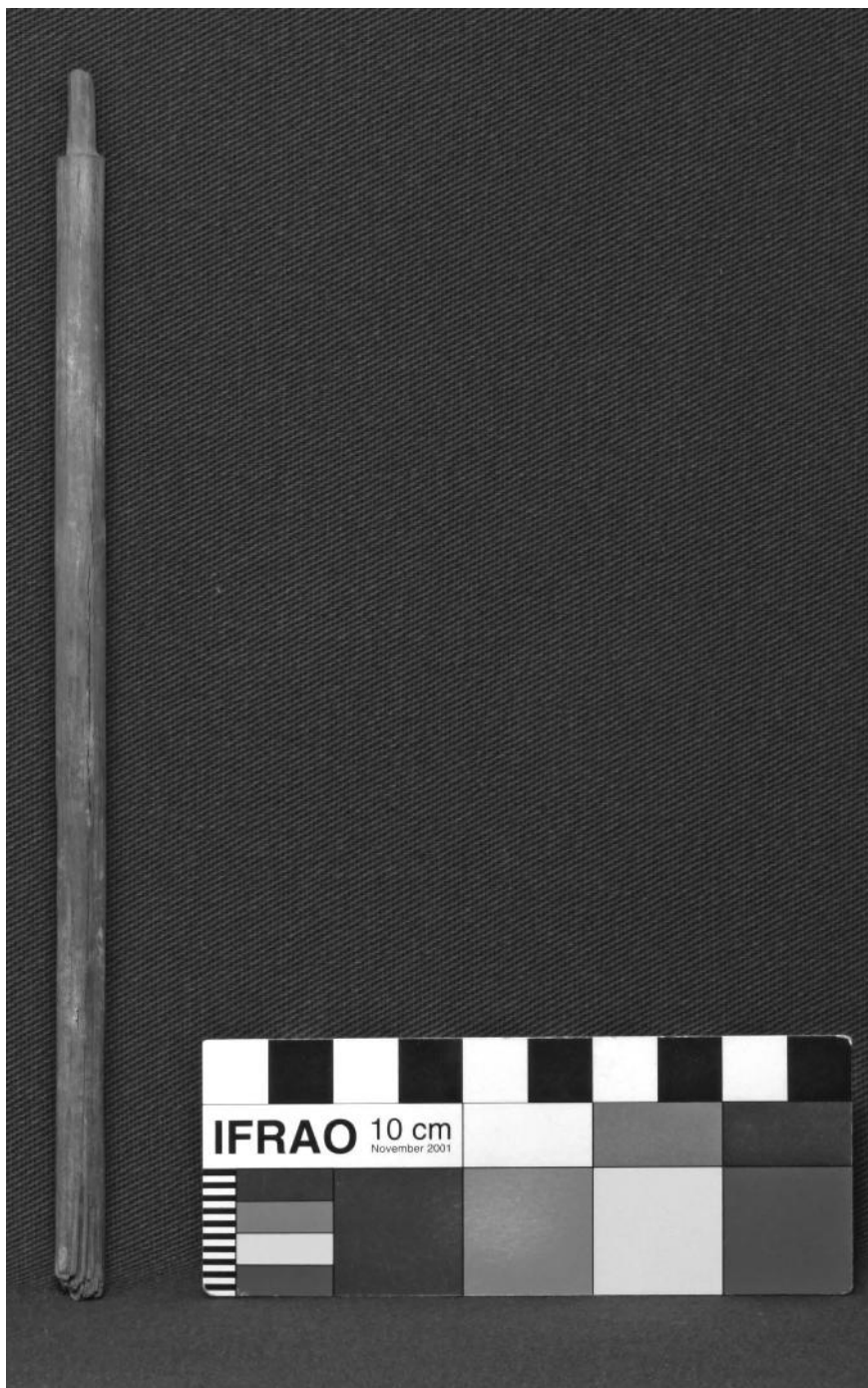


Fig.169: Parte de la punta desmontable de una flecha, cód. 01144 INIAM-UMSS, proviene de las tumbas de Omereque (Foto INIAM-UMSS 2010-2012, con permiso de dicha institución).

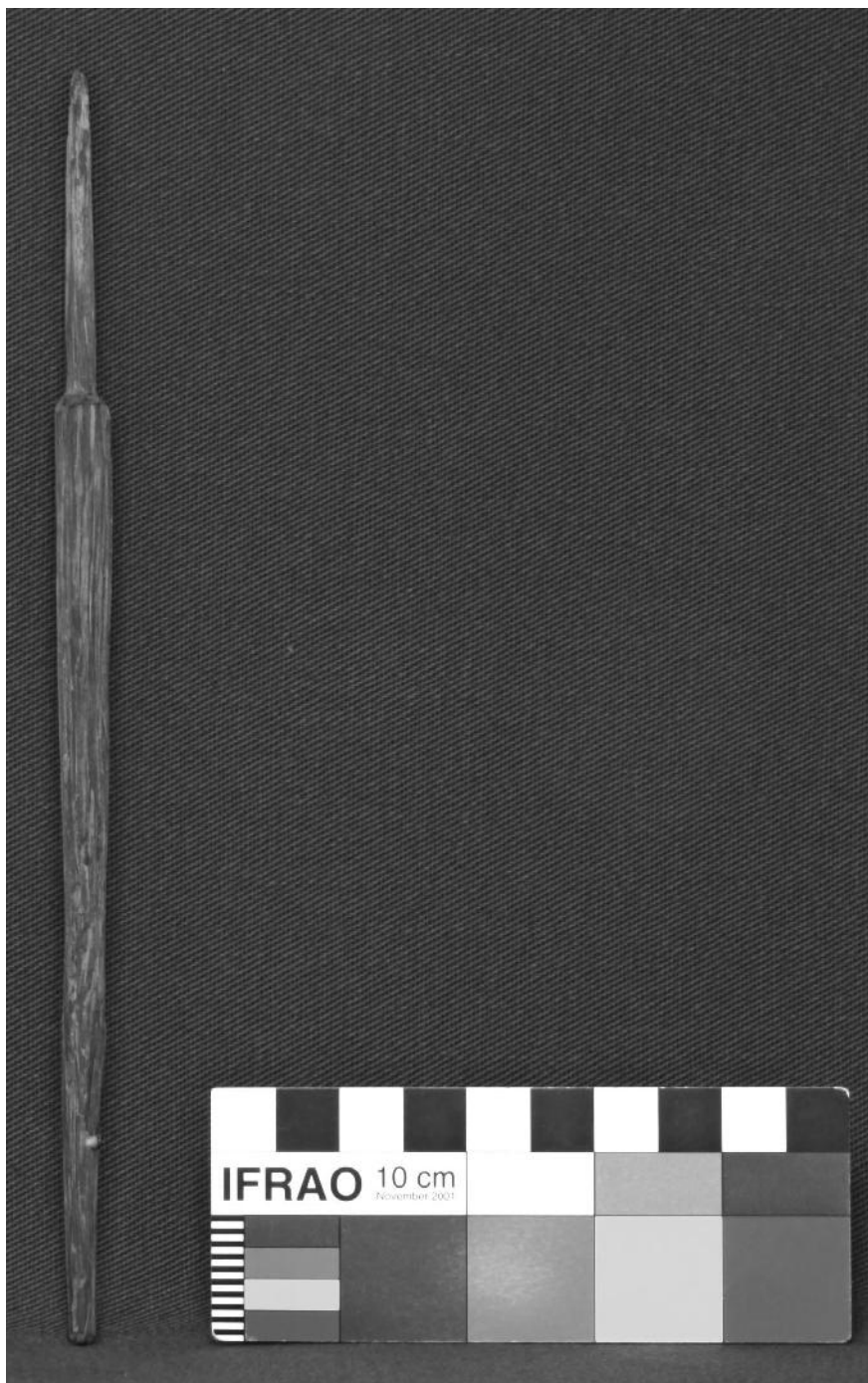


Fig.170: Punta desmontable de una flecha, cód. 01146 INIAM-UMSS, proviene de las tumbas de Omereque (Foto INIAM-UMSS 2010-2012, con permiso de dicha institución).

Algunas puntas compuestas utilizadas para cazar pájaros (Nordenskiöld, 2003/1922, su fig. 20a y h) presentan terminaciones planas para la sujeción por cuerdas de dos pequeños palitos en forma de cruz; eso quiere decir que existen puntas con un acabado quizás plano en la parte distal de la pieza para anexarle dichos accesorios, posiblemente la punta 1144 (fig.169) podría corresponderse con este tipo de puntas compuestas, dado que su terminación distal posee una fractura astillada con una superficie tendente a plana.

La punta 1137 (fig. 166), que presenta un dentado, difícilmente podría compararse con algún tipo de punta dentada Yurakaré, ya que estas poseen un dentado muy pronunciado y con dientes de mayores proporciones a las vistas en el ejemplar 1137. Sin embargo, las puntas de flechas de grupos como los Chácobo de Beni presentan muchas similitudes con algunas piezas de la muestra de Omereque, según Nordenskiöld (2003/1922, pp.111-120), este grupo subsistía de la agricultura principalmente, teniendo incluso plantaciones de un tipo de chuchío (*Gynerium saccharoides*) para crear sus flechas, de manera complementaria eran cazadores y pescaban con arco y flecha.

Los Chácobo poseían dos tipos de flechas, la forma del dentado fino de una de las puntas Chácobo (Nordenskiöld, 2003/1922, su fig. 62 e) podría relacionarse con el de la punta 1137 (fig.166). De hecho en un trabajo previo (Trigo, 2013) amplié la comparación de tipologías de flechas de grupos amazónicos registrados por Nordenskiöld, en relación a las puntas y astiles Omereque hallándose muchas posibles correlaciones tipológicas.

Las flechas de Omereque podrían ser análogas específicamente (sino es que únicamente) a las que usan los grupos amazónicos del oriente de Cochabamba y del extremo oriente de Bolivia descritos por Nordenskiöld, y a los grupos amazónicos en general descritos por Cobo. No se relacionan por sus características con las flechas que usan todos los grupos Tiwanaku, o relacionados con la entidad Tiwanaku de otras regiones del altiplano, incluso en Cochabamba el uso de puntas líticas pequeñas sugiere su existencia en el valle central, pero no se ha registrado o estudiado en valles orientales como los de Omereque.

Asimismo, para el caso cochabambino no se podrían hacer generalizaciones en torno a la preferencia de uso de puntas líticas o de madera, así como los tipos de flechas, o los tamaños de los arcos (largos o cortos), es muy probable que en el Horizonte Medio existiese el uso mixto de estos tipos de artefactos.

Interpretaciones

Como se ha observado en todo este capítulo y en el correspondiente a las escenas del tema Arquero en Cochabamba, su aparición en materiales Tiwanaku Derivado producidos en Cochabamba, e incluso importados del altiplano pero dentro de este estilo, mantienen muchas de las convenciones conocidas incluyendo modificaciones, siempre dentro de vasijas utilizadas en el consumo de bebida para ritos como el brindis (keros), libaciones de bebida (challadores), además de vasijas de distribución (jarras).

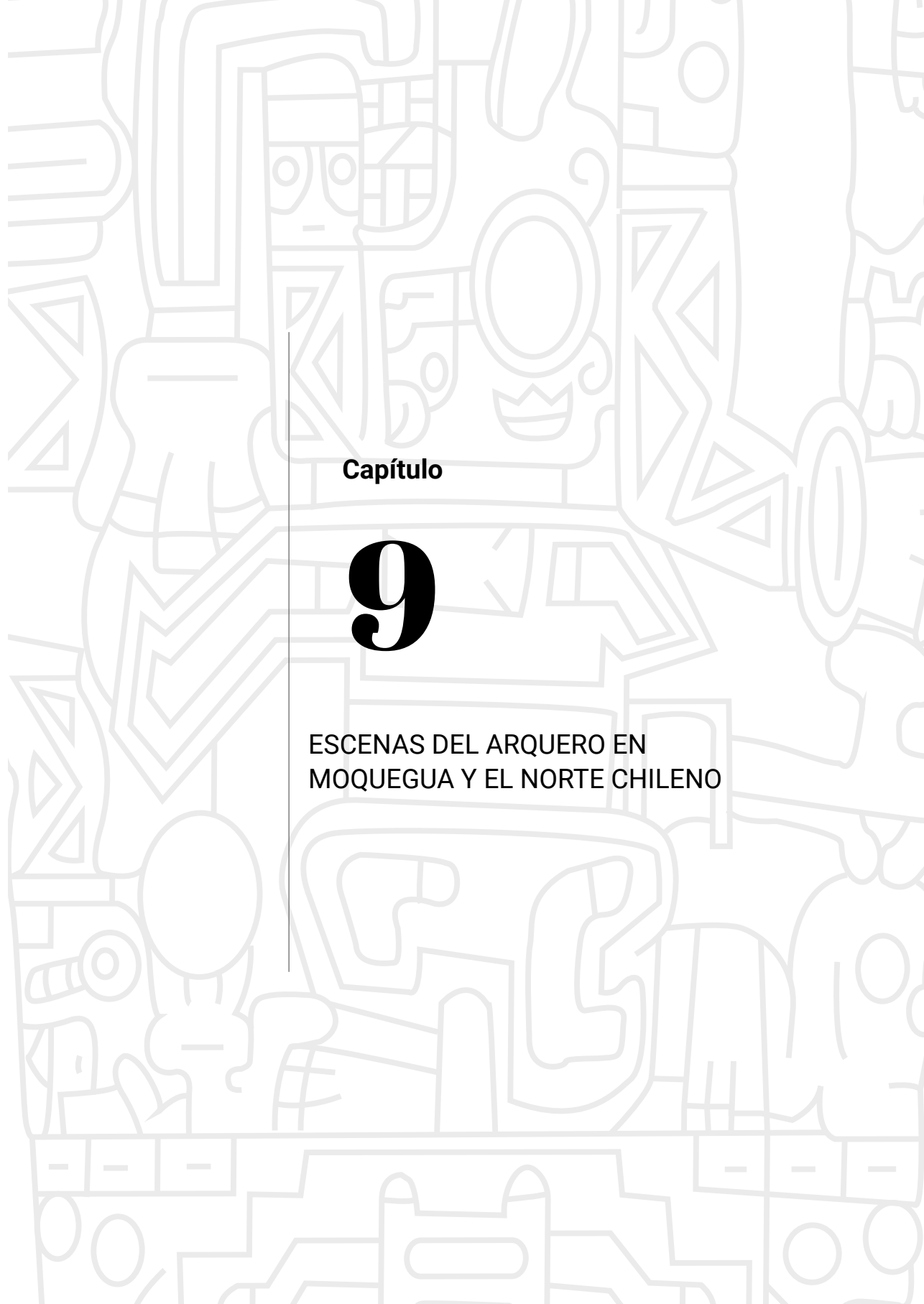
El patrón recurrente es de ofrendas mortuorias, que en algunos casos llegan a asociarse a conjuntos de vasijas de otros estilos, la asociación de las piezas con motivos y escenas del tema Arquero a otras es muy diverso, salvo el caso de Jarka Pata que incluirá piezas con camélidos y del Arquero en un mismo contexto funerario, que en ejemplos del altiplano pueden estar insertos en una misma pieza, el resto de conjuntos mortuorios de vasijas incluyen algunas con motivos del Arquero y otras con temas diferentes.

El caso de Omereque resulta muy importante, ya que se trata de una de las regiones donde posiblemente se generó y difundió el estilo cerámico homónimo, y donde materiales del Tiwanaku Derivado se registran con el tema del Arquero en un contexto funerario en un alero rocoso, si bien disturbado, con la presencia de flechas que sugieren que los individuos depuestos eran arqueros.

Asimismo, el arte rupestre de dicha cueva presenta composiciones de caravanas de camélidos y seres que ejercen el rol de chamanes y/o guías de caravana, portando objetos análogos a los cetros del Arquero, composición muy similar en varios grados a las escenas del Arquero del Tiwanaku Derivado del altiplano. Incluso diseños como los

círculos radiados sugieren similitudes con diseños de este último estilo, yodo ello podría sugerir incluso que los individuos de estas tumbas se vinculaban con actividades caravaneras, aunque no necesariamente a la crianza de camélidos, pues no hay de momento evidencia de ello en el registro arqueológico de la región.

EL TEMA DEL ARQUERO Y SU DIFUSIÓN FUERA DE TIWANAKU Y COCHABAMBA



Capítulo

9

ESCENAS DEL ARQUERO EN
MOQUEGUA Y EL NORTE CHILENO

La expansión de Tiwanaku mediante objetos específicos, usualmente vasijas de distribución y consumo de bebidas y tabletas de rapé para alucinógenos, que contenían iconografía compleja que manifestaba aspectos religiosos, marcó más allá de un “dominio” o “colonización”, una efectiva “influencia” religiosa y política en grupos humanos prehispánicos de regiones como los valles cochabambinos y el norte chileno y argentino, siendo su presencia casi predominante en ajuares funerarios.

Sin embargo, fuera de la cuenca del Titicaca, en el valle costero de Moquegua al sur de Perú, Tiwanaku generó una única colonia que presentaba incluso arquitectura similar a aquella que poseía en su urbe, incluyendo migrantes altiplánicos, y en cercanía a la colonia de la cultura Wari de Cerro Baúl. A partir de este importante asentamiento se darán diferentes interacciones: Se generarán intercambios iconográficos, estilísticos y religiosos entre Tiwanaku y Wari, y se tendrá un punto más desde el cual se difunden los materiales Tiwanaku al norte chileno.

Asimismo, dentro de este escenario Tiwanaku no solo difundirá en su colonia vasijas de sus sub estilos altiplánicos, sino que llegará a incluir el estilo regional del Tiwanaku Derivado de Cochabamba, como consecuencia de ello no es de sorprender la aparición de motivos e incluso escenas del tema del Arquero, aunque con modificaciones evidentes. Tanto este fenómeno, como la relación de intercambio con la colonia Wari cercana, permiten articular la posible adopción del tema Arquero del Tiwanaku Derivado, dentro de los repertorios Wari más lejanos (siguiente capítulo).

La colonia Tiwanaku de Moquegua y el Arquero

La interacción de las culturas de la cuenca del Titicaca con el valle costero de Moquegua presenta antecedentes antiguos, previos al ingreso y asentamiento de Tiwanaku al mismo, pero restringido a ejemplos contados, como los fragmentos de cerámica Pucara en cerro Trapiche datados para el año 300 a.C. (Feldman, 1989, pp.207-2017) o entre los años 100 a.C-100 d.C. (Goldstein, 1989, pp.55-56).

La primera ocupación Tiwanaku en el valle de Moquegua se daría durante la fase Omo, entre los años 375 d.C.-725 d.C. o 538 d.C.-cal. 648 d.C., asociada a un estilo Tiwanaku del mismo nombre que parece perdurar hasta el 1030 d.C. (Goldstein, 1989, pp.61-68, 113-147; Goldstein, 2005, pp.150-158).

Sitios Tiwanaku de este tiempo como La Cantera en la base de Cerro Baúl, huaca de los Huaracane en periodos previos, y ocupada por Wari posteriormente, presentará muros defensivos posiblemente como medida de seguridad ante grupos como los Wari, que a pesar de ello logran finalmente asentarse (Goldstein, 1989 y 2005).

Algunos de los asentamientos se ubicaran al nor este de la ciudad actual de Moquegua, o en los valles próximos de Torata y Tumlaca, incluyendo plazas, unidades habitacionales y cementerios, además de canales de irrigación y terrazas asociables a actividad agrícola y a paradas para las caravanas comerciales de llamas (Goldstein, 2005, pp.150-158). Algunas habitaciones parecen haber fungido como "chicherías", además de poseer ofrendas de coca y puntas de flecha líticas (Goldstein, 1989, pp.113-147).

La cerámica Tiwanaku del estilo Omo mantendrá los patrones de dos variantes del altiplano (roja y negra), con formas vistas también en el altiplano y no restringidas a ninguna élite, en la cerámica pintada o no pintada la cocción es oxidante, con anti plásticos puntuales en la primera (cuarzo y mica) y variados en la segunda (arena, cuarzo, mica, calcio carbonatado) (Goldstein, 1989, pp.61-68; Goldstein, 2005, pp.150-158).

La fase Chen Chen, datada entre los años 785-1000 d.C. (Goldstein, 2005, pp.158-170) o enmarcable en el tiempo de su templo central entre 705-1025 d.C. (Goldstein y Palacios, 2015, p.121), fue bautizada con este nombre por un asentamiento de este nombre, cercano a la ciudad actual de Moquegua (Disselhoff, 1967, pp.207-216).

El templo Tiwanaku de OMO M10A que consta de tres patios amurallados, que ascienden sobre un pequeño montículo que posee un templete semisubterráneo, como en la arquitectura de la urbe Tiwanaku

(Goldstein, 1989, pp.149-174), incluye materiales de construcción como piedra, adobes e incluso techos de *Stipa Ichu*, planta que no crece en la región traída seguramente por los colonos (Goldstein y Palacios, 2015).

En el patio inferior de OMO M10A se hallaron 70 tumbas, no se halló arquitectura interna, pero sí fogones que señalan reuniones nocturnas y la posibilidad de que fuera un espacio de recibimiento y asamblea. El patio intermedio de OMO M10A presenta dos galerías techadas a sus costados, un acceso a un patio superior con un altar en “U”, casas de guardia a sus costados, y finalmente el patio del montículo con el templete semisubterráneo con un posible monolito en su centro. Las ofrendas de este templete incluían restos humanos y de camélidos en un pozo abierto de una de sus esquinas, además de coca y conchas junto con incensarios zoomorfos y miniaturas en alfarería (Goldstein, 1989; Goldstein y Palacios, 2015).

Para Goldstein y Palacios (2015) el culto era controlado en este complejo arquitectónico por una élite Tiwanaku, pero también la existencia de varios recintos sugiere ritos hechos por diferentes grupos corporativos que eran parte de Tiwanaku.

Durante esta fase se tienen estudios que develan la complejidad de la población Tiwanaku en Moquegua, desde deformaciones craneanas que parecen diferenciar los grupos locales de aquellos de Tiwanaku (Blom et al., 1998), hasta estudios de isótopos de estroncio de los restos humanos del sitio Chen Chen que comprueban que estos individuos asociados a Tiwanaku provendrían de la cuenca del Titicaca (Knudson, 2008), o que nacidos aquí pasaban ciertos periodos de su vida en el altiplano, Tiwanaku seguramente, y posiblemente los valles de Cochabamba (Dahlstedt et. al., 2024).

La población humana de las colonias Tiwanaku antes de la fase Chen Chen no se enterraba en los cementerios de las colonias, de acuerdo a la investigación de Baitzel (2008) durante la fase Omo la demografía de cementerios como Río Muerto es mucho más baja que los cementerios de la fase Chen Chen. Con mayores índices de infantes y adolescentes por decesos accidentales (parto en el caso

femenino), la ausencia de adultos mayores es para Baitzel un vacío, que sugiere que estos volvían al altiplano a morir o sus restos eran repatriados a su región de origen.

Asimismo, las evidencias arquitectónicas muestran que se replican patrones de Tiwanaku en OMO M10A, así como los estudios sobre la población Tiwanaku que migra a Moquegua, presentan evidencias que cimentan la interpretación de que Tiwanaku poseía una colonia como tal en Moquegua, incluso análogamente a Estados posteriores como el Inca (Goldstein, 1989, pp.149-174).

La cerámica de la fase Chen Chen mantendrá los cánones del altiplano en formas e iconografía, e incluso guardará similitudes con el previo estilo Omo, aunque se considera que puesto que ambos no aparecen separados en la región de Tiwanaku en el altiplano, no es claro si se los está distinguiendo como estilos distintos temporalmente, regionalmente, étnicamente o de asociación a status sociales determinados (Goldstein, 2005, p.158).

Una observación muy importante es que la cerámica de la fase y estilo Chen Chen de Moquegua presenta características del Tiwanaku Derivado de Cochabamba, sugiriéndose que existieron grandes intercambios entre ceramistas de ambas regiones (Moseley et al., 1991, pp.121-139; Goldstein, 2005, pp. 98-103).

Con base en la evidencia, podemos proponer que dicho fenómeno se deba a la asimilación de técnicas y estilos, fruto de los tiempos que ciertos migrantes pasaron posiblemente en Cochabamba (Dahlstedt et al., 2024). A este argumento debe sumarse el hecho de que el Tiwanaku Derivado de Cochabamba también comienza a ser reproducido en la urbe Tiwanaku, de donde también pudo difundirse a Moquegua aparte de la región cochabambina.

Esta relación estilística explicaría la existencia de ejemplos del motivo de cabeza y torso precario del Arquero en un fragmento cerámico de kero (fig.175a) recolectado de la superficie del área doméstica de Omo M10-0, que se trataría de un ejemplo único asociado al estilo y fase Chen Chen (Goldstein, 1985, pp.118-129 y 202-203, su fig. 31d).

Esta versión del personaje es convencionalmente muy similar a sus versiones altiplánicas y cochabambinas, sin embargo, existe un ejemplo que resulta más complejo y quizás con atributos del Personaje Tricéfalo Omereque (Apéndice 1).

Esta representación se halla inserta en un kero del estilo y fase Chen Chen (Berenguer, 2000, p.64) que habría sido colectado por el padre Falhman del asentamiento de Chen Chen (ver Goldstein, 1985, pp.17-42; Trigo, 2013, p.396), que incluye diseños de estrellas con círculo en su centro propias del Tiwanaku Derivado cochabambino, y además expone a un personaje repetido dos veces (fig.171-172), que por sus características aludiría a la escena 6 del tema Arquero, incluso por la omisión de la pierna pero no del pie, se observa una parcialización de mismo intermedia entre este tipo de escena y el conjunto de motivos A donde aparece solo el cuerpo superior del personaje.

Sin embargo, es en la indumentaria del personaje (fig.171-172) que se observa atributos comunes con escenas del Arquero del material de la urbe Tiwanaku, pero mayoritariamente con los de la indumentaria del Personaje Tricéfalo Omereque (Apéndice 1). Entre estos la parte circular posterior del turbante del personaje (fig. 63e) que parece aludir en realidad a la cabeza de un ave naturalista (avestruz o flamenco), que también se observaría en los Arqueros de la escena 2 del tema.

Las grecas del turbante (fig.171-172), el cetro con cuerpo en zig-zag y remate de cabeza zoomorfa, e incluso la faja del personaje con dos círculos y un rectángulo que parecen aludir a un rostro, están presentes en las escenas del Personaje Tricéfalo Omereque (ver Apéndice 1), que está presente en el estilo Omereque de Icla en Chuquisaca, Tiwanaku mismo y el norte chileno.

La existencia de este ejemplo da indicios evidentes de que el tema Arquero desarrollado en Moquegua está asociado al estilo Omereque, lo que permite considerar los intercambios estilísticos entre ambas regiones.

La última fase y estilo de la colonia Tiwanaku de Moquegua es denominado Tumilaca, y comienza entre los años 780 +/- 70 d.C. y

850 +/- 70 d.C. (Goldstein, 1989, pp.76-82), y parece concluir con la aparición de los estilos Ilo-Tumilaca entre 950 d.C.-1050 d.C. y el Ilo-Cabuza entre 1000 d.C.-1250 d.C. (Goldstein, 2005, pp.171-176). Se caracteriza por la ausencia de arquitectura monumental y el cese de uso del templo Omo M10, las ocupaciones de este tiempo se mantendrán en aquellos asentamientos de fases previas, pero reducidas e incluyendo muros defensivos y remociones en dichos asentamientos, todo ello asociará el tipo de asentamientos y estilo cerámico de este tiempo con el colapso de los grandes centros Tiwanaku (Goldstein, 1989: 76-79, 204-228; Goldstein, 2005: 171-176, 227-237).

La cerámica de este estilo es una versión local imitando el estilo Tiwanaku, mantendrá muchas de las características de cerámicas previas, pero un anti plástico de granos de arena menos fino, paredes delgadas y si bien se mantendrán formas previas, incluirá una forma llamada "Coca-Cola glass" un kero de diámetros muy grandes. La iconografía compleja previa como la Deidad con Cetros ya no está presente (Goldstein, 1989, pp.80-82; Goldstein, 2005, pp.171-176, 227-237).

Un ejemplo de kero (fig.173-174) de este último tipo y estilo fase Tumilaca (Goldstein y Rivera, 2004, su fig. 6.36), perteneciente a la colección del padre Falhman, presentará un motivo que podría tratarse de una versión de la cabeza del Arquero, o del Personaje de Turbante de círculos, tema con reglas de representación similares a las de este último (ver Trigo, 2013, p.97). Composición que en este caso probablemente resulta una gran reinterpretación de ambos temas.



Fig.171: Kero Tiwanaku Chen Chen, Moquegua, cód. Col- f f-06 del MCM. (Foto D.T.).



Fig. 172: Despliegue del Kero anterior. (Dibujo D.T.).

La relación de Tiwanaku y Wari en Moquegua

Por la existencia de colonias Tiwanaku y Wari (Cerro Baúl) en Moquegua, este valle se constituye en la única frontera conocida entre ambas culturas, mismas que poseían en común en diferentes grados iconografía, ritos y creencias religiosas, muy probablemente por el intercambio de estos en esta frontera, o según la perspectiva clásica por la visita de peregrinos a los centros religiosos y políticos de ambas culturas (Menzel, 1968).

En Moquegua los sitios Tiwanaku en las faldas del Cerro Baúl (La Cantera y Cancha de Yacango), muestran una aparente relación no muy abierta de intercambio de materiales, ya que estos presentan mínimas cantidades de fragmentos cerámicos Wari: tres de entre 7500 fragmentos Tiwanaku, denominándose en su momento a este fenómeno como “barrera de intercambio” (Owen y Goldstein, 2001).

Sin embargo, aun dentro del asentamiento Wari de Cerro Baúl, se reportan materiales Tiwanaku como ser keros (Deglin et al., 2023), algunos de ellos inspirados específicamente en los keros prosopomorfos con rostro de la Deidad con Cetros, o imitaciones de los incensarios de efigie felina, o prendedores “topo” de bronce arsenical material de uso Tiwanaku (Deglin et al., 2023; Nash, 2015), e incluso elementos arquitectónicos líticos en el asentamiento Wari como cabezas clavos y pilastras verticales que son propios de Tiwanaku (Nash, 2015). Ante la ausencia de evidencias de conflicto bélico entre Wari y Tiwanaku en Moquegua, Nash (2015) plantea que debieron existir alianzas matrimoniales o emparentamiento de las élites de una y otra cultura que permitieran la presencia de elementos de una cultura en otra, como una estrategia económica y política que permitía no solo la convivencia, sino el acceso a recursos en esta región de forma fluida.

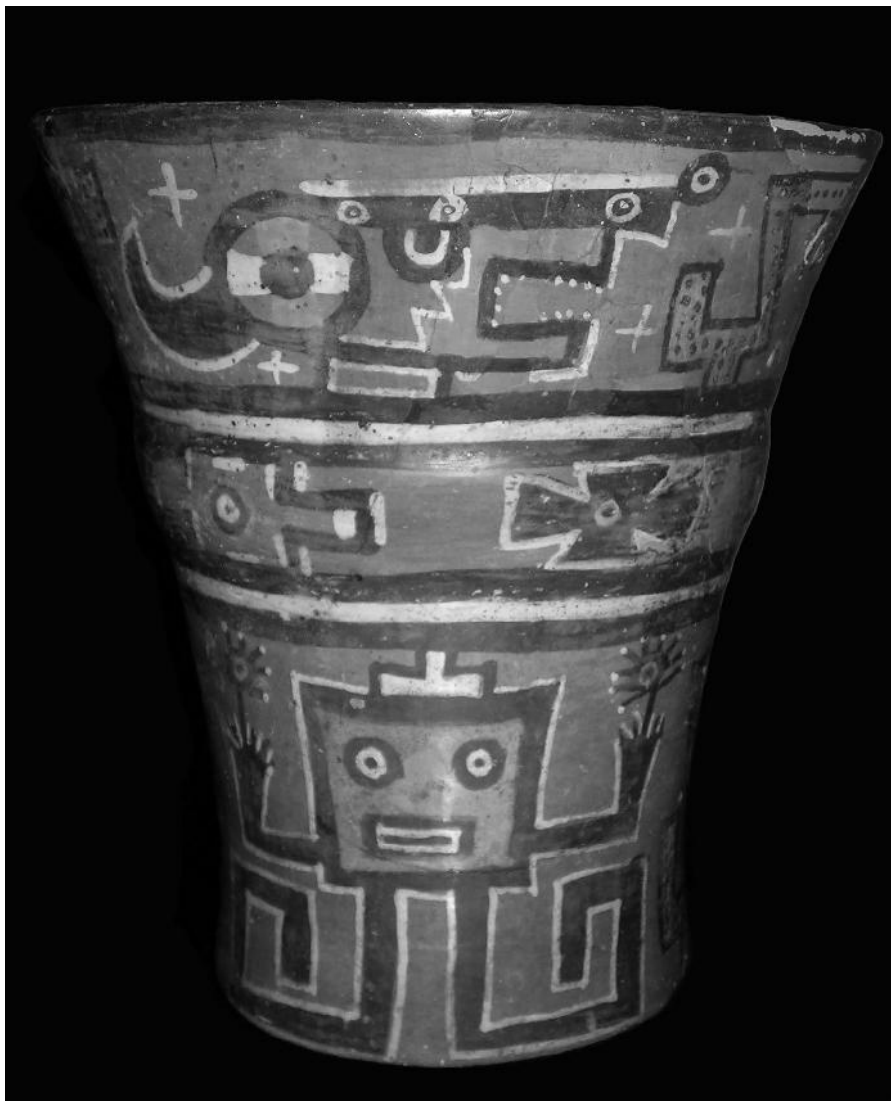


Fig.173: Kero Tiwanaku Tumilaca, Moquegua, cód. Col-f f-13 del MCM. (Foto D.T.).



Fig.174: Despliegue del Kero anterior. (Dibujo D.T.).

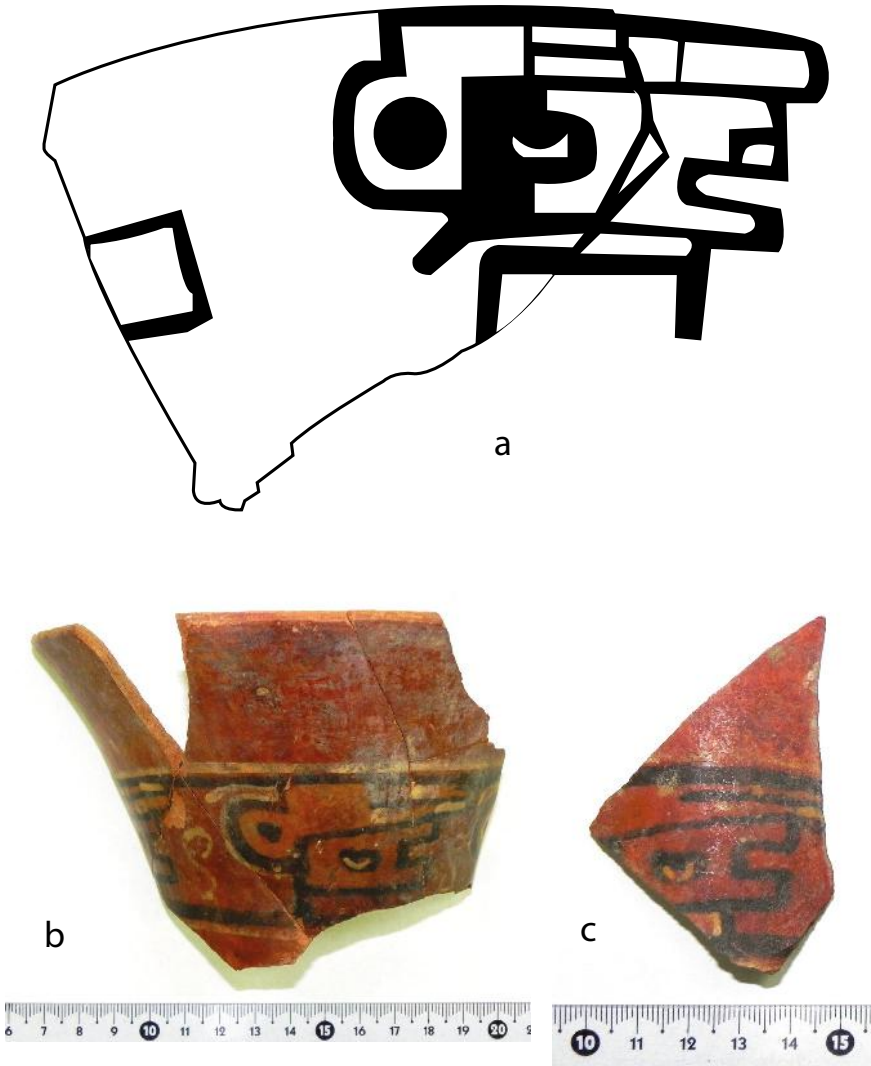


Fig.175: Fragmentos de keros de Moquegua y norte chileno: **a.** Tiwanaku Chen Chen, superficie de M10, (redibujado D.T. a partir de Goldstein 1985: Fig. 31d); **b.** Tiwanaku, recolección de superficie en el cementerio Az-143 y **c.** rescate arqueológico en Az-143 por Chacama y colegas en 2011 (fotos cortesía de Antti Korpisaari, 2017).

El caso del asentamiento Tiwanaku de Chen Chen muestra un fenómeno parecido, ya que en tumbas Tiwanaku se observan ofrendas aisladas de vasijas completas del estilo Wari Qosqopa (García, 1990; Goldstein, 2005, p.170). Este tipo de intercambios se observarán con claridad en la cuenca del Titicaca dentro del territorio central de los Tiwanaku en varios tipos de vasijas de morfología Wari (Patiño y Villanueva, 2009, pp.74-89), como en la denominada ofrenda Pariti que contienen vasijas con forma de pie humano (ver Trigo e Hidalgo, 2012) o vasos calavera (Trigo y Korpisaari, 2018), ejemplos con una evidente relación con la región de Moquegua.

Ejemplos del tema Arquero en el norte chileno

La región del norte de Chile y su relación con Tiwanaku, se caracteriza por el flujo de tabletas de rapé para inhalación de psicotrópicos con fines chamánicos, dichos artefactos poseen una rica iconografía Tiwanaku (Berenguer, 1998; Llagostera, 2006; Torres, 2018, etc.). Siendo el flujo de cerámica de los sub estilos Tiwanaku mucho más reducido que en otras regiones.

Sin embargo, en casos muy específicos se han reportado ejemplos cerámicos que contienen de hecho motivos del tema Arquero, este sería el caso de unos fragmentos de keros (fig.175b y c) de Az-143. Este sitio presentará de hecho un contacto más directo con la colonia Tiwanaku de Moquegua (Uribe, 1999). Az-143 presenta fechados entre el 310 d.C.-1375 d.C. (Schiappacasse et. al., 1991; Korpisaari et. al.,2014), y trabajos recientes enmarcan los años 900-1000 d.C. para la presencia de estilos cerámicos Tiwanaku y Cabuza implicando una transición al Intermedio Tardío (Muñoz, I., 2019).

Existen otros ejemplos del norte chileno que incluirán temas de arqueros en textilería, pero estos se enmarcan más dentro del tema del Personaje Tricéfalo Omereque (ver Apéndice 1).

The background of the page is a dense, repeating pattern of stylized line art. It features various iconographic elements from the Wari and Tiwanaku cultures, including stylized human faces with large eyes and geometric features, abstract geometric shapes like triangles and zig-zags, and other symbolic motifs. The pattern is rendered in a light gray color against a white background.

Capítulo

10

COMPARACIONES ENTRE LOS
ARQUEROS DE LA ICONOGRAFÍA WARI
Y TIWANAKU

La aparición de Tiwanaku como una cultura materialmente reconocible entre los años 200 a.C. y 1150 d.C., y la cultura Wari de Perú entre los años 600/650 d.C. al 1000 d.C., ha expuesto un estrecho vínculo entre ambas por la religión e iconografía con un origen común en los repertorios Pucara de siglos previos (Isbell y Knobloch, 2009).

Sin embargo, ambas fueron culturas diferenciadas a varios otros niveles, uno de ellos el político, ya que si bien ambas culturas parecen constituir Estados, estos son diferentes: En el caso de Tiwanaku se ha asimilado un Estado conformado por segmentos o “Estado Segmentario” (Albarracín, 1996), mientras Wari ha sido más definido como un “Estado Imperial” (Isbell, 1991; Isbell y Knobloch, 1978). Resultando importante la carencia de ejército armado del primero, ante la amplia evidencia de un ejército de guerreros profesionales por parte del segundo.

Las regiones de influencia de ambas culturas igualmente son diferentes: Wari tuvo su capital en Huari Ayacucho, dominando la sierra y extendiéndose a la costa central y norte, con importantes colonias en las cejas de selva como Vilcabamba (Isbell, 2016), y al sur con una frontera en su asentamiento de Cerro Baúl en Moquegua. Este último el inicio de los territorios de influencia Tiwanaku, que abarco el altiplano boliviano la región del norte chileno, los valles de Cochabamba y el norte argentino.

Enfocándonos en la iconografía de ambas culturas, y sin entrar a los complejos debates que dicho lenguaje visual ha generado, cabe resaltar que ambas culturas comparten temas iconográficos y posiblemente la religión, sin embargo, Wari surge de forma posterior a Tiwanaku y colapsa unos años antes que esta última cultura.

El caso de las representaciones iconográficas de arqueros, estas tienen diferentes connotaciones en Tiwanaku como en Wari, ya que en este último sus arqueros parecen aludir a guerreros profesionales de un ejército empleado en su expansión imperial. Mientras en el primero no aluden directamente a guerreros de un ejército, incluso como sostiene este texto, es posible por su aparición en el estilo Tiwanaku Derivado cochabambino que estos arqueros aludan a caravaneros y cazadores no totalmente Tiwanaku.



Fig.176: Dibujo que esquematiza la estructura de la tumba que contenía la momia a la cual se asocia el unku de Ancón (extraído de Reiss y Stübel, 1880 – 1887, su Plancha 10).

EL Arquero del Unku Wari de Ancón

Es importante comenzar este acápite remitiéndonos a una escena de la iconografía Wari, que hasta el momento es única, en el sentido de que presenta estrechas correlaciones con las escenas 1 y 2 del Arquero del Tiwanaku Derivado, lo que sugiere que podría tratarse de la única versión del Arquero Tiwanaku Derivado adoptada por Wari, para poder sustentar esto consideraremos otras representaciones de los arqueros Wari en iconografía.

La escena mencionada pertenece a un unku Wari proveniente de una momia de Ancón, costa central del Perú, que fue registrado por Reiss y Stübel (1880-1887) en 1875 durante sus excavaciones dentro y fuera del área de la Necrópolis de Ancón, y actualmente es datado para el Horizonte Medio 2A, esto es entre los años 650 d.C.-700 d.C. (Kaulicke, 1997; Fernandini, 2006).

El MEB es custodio de esta pieza desde 1879 (Eisleb y Strelow, 1980, pp.117-121), pero sin la momia a la que Reiss y Stübel hacen referencia. Siendo muy poco lo que sabe del contexto específico de la momia que no es registrado totalmente por Reiss y Stübel, y se desconoce el sexo o edad del individuo momificado. Se trataría de una tumba que constaba de una fosa funeraria de 3.9 metros por 2.3 metros de profundidad (fig.176), de paredes inclinadas y base cuadrangular. El

individuo que ocupó la tumba estaba enfardelado en posición flexionada (fig.177-178), y cubierto con textiles, el fardo tenía una cabeza falsa como es usual en este tipo de ejemplos en Ancón (Fernandini, 2006).

Se considera como parte del ajuar funerario del individuo, tanto el unku como una cajita que contenía textiles (Kaulicke, 1997; Fernandini, 2006), en tiempo cercano, tras el descubrimiento en el Castillo de Huarmey de las tumbas de mujeres de élite Wari, se ha podido observar la presencia de cajas similares asociadas a contextos cercanos de estas mujeres de élite expertas en la manufactura de textiles (Pimentel, 2014, p.162).

Asimismo, los unkus Wari utilizados en los fardos de este tipo tenían textiles que expresaban su identidad étnica y política (Makowski, 2014). El caso del unku de Ancón y la cajita referida podría sugerir dos hipótesis ante quien fue el individuo de la tumba: a) El individuo era una mujer con el consiguiente unku con temáticas iconográficas de relevancia para Wari, o b) el unku es una ofrenda de un familiar masculino de la mujer, ya que el contenido iconográfico (el arquero) no tiene atributos femeninos. Hasta el momento el unku ha sido identificado por su técnica como propio de Wari (Bergh, 2012).

El unku (fig.179) habría poseído repetida veinticuatro veces una escena que muestra a dos personajes:

Personaje 1: Este personaje (fig.179) tiene el cuerpo en posición frontal y la cabeza de perfil, sujeta en una mano un arco y una flecha, de hecho dos flechas reconocibles aparecen también en su tocado, lo que lo identificaría como un "arquero", mientras con la otra mano sujeta un cetro. Este último elemento tiene en su base una cabeza humanizada que ha sugerido que el personaje central se trataría en parte de un decapitador (Espouey et al., 1995), en su parte superior el cetro presenta un ave (quizás un picaflor).

Este arquero es acompañado por un animal con la cola doblada hacia su espalda y anillada, el cual sugiere ser un felino, o un cánido (concretamente un perro) como aseveran Stübel y Uhle (1892), está conectado por una cuerda desde su cuello a la cintura del arquero central. Hasta aquí los atributos se correlacionan con las escenas 1 y



Fig.177: Dibujo de la momia a la cual se asocia el unku de Ancón (extraído de Reiss y Stübel, 1880 – 1887, su Plancha 17).



Fig.178: Dibujo de la momia a la cual se asocia el unku de Ancón (extraído de Reiss y Stübel, 1880 – 1887, su Plancha 16).



Fig.179: Imagen general del Unku de Ancón, cód. VA 7468 (16) del MEB, dimensiones: 104 x 98 cm., habría mostrado 24 repeticiones de dos personajes que se reproducen en la imagen ampliada (Fotos D.T., 2014).

2 del Arquero del Tiwanaku Derivado, sobre todo esta última, ya que incluso la disposición de su acompañante animal es similar lo mismo que la posición anatómica del arquero de este unku.

Sin embargo, son los atributos que conforman al personaje los que son particularmente diferentes del Arquero del Tiwanaku Derivado, en el caso del unku de Ancón, este arquero presenta atributos abstractos muy similares a los personajes acompañantes humanizados de la Deidad con Cetros de la Puerta del Sol (Stübel y Uhle, 1892), y el tipo de rostro que posee también es equiparable al de un Sacrificador que porta un hacha y una cabeza trofeo, y que como se analiza en otro capítulo de este texto puede tener versiones que incluyen su cabeza zoomorfa (ver Horta et al., 2020, pp. 100-103 su fig. 6).

El cuerpo del arquero presentará una indumentaria, al igual que su postura, correlacionables también con los de la Deidad con Cetros Tiwanaku, al igual que su versión Wari: Faldellin con cabezas de falcónidas, cinturón de franjas de rectángulos, coderas circulares, y franjas verticales sobre su pecho. Sin embargo, el adorno en forma de "I" que está bajo su cuello, y que Horta (2016) ha identificado como "adorno de la barbilla", es un elemento de indumentaria utilizado en el collasuyo desde la era Tiwanaku hasta el tiempo colonial, vinculado como elemento identitario utilizado solo por gente del collasuyo.

Personaje 2: Este personaje (fig.179) se encuentra completamente de perfil sentado sobre su cola, con un apéndice en su espalda que pueden ser alas y sujeta un cetro. La asociación de un personaje con estas características a un arquero como el antes descrito, parece tener semejanzas igualmente con el patrón de la escena 1 del Arquero Tiwanaku Derivado, salvo diferencias obvias: en el unku de Ancón los personajes no tienen atributos naturalistas, y tanto el personaje sentado como el arquero de pie no tienen muchos atributos comunes. Sus atributos comunes vendrían a ser: las coderas circulares, el tocado con franjas rectangulares y un ícono espigado superior.

Pero el personaje 2 posee más diferencias, anatómicamente posee cinco dedos en la mano y cuatro en el pie, en ambos casos un dedo

demás a los que tiene el personaje 1. Su cinturón es de triángulos y tanto sus brazos como piernas tienen interiormente franjas.

Es muy probable que la configuración iconográfica del unku de Ancón se inspire más que en versiones Wari que en modelos del Arquero del Tiwanaku Derivado, e incluso con otros repertorios, cuando se observa versiones iconográficas parecidas en textiles Tiwanaku del norte chileno (Arnold y Espejo, 2013), y que se correlacionan con personajes de la iconografía cerámica Omereque de Ica en Sucre Bolivia (Apéndice 1). Su comparación requiere todavía estudios más profundos.

Resulta importante considerar que en Ancón las armas ofensivas de distancia encontradas son estólicas o propulseras (ver Chamussy, 2014) y no así arcos y flechas. De hecho, el territorio de la costa norte y central del Perú, se asocia a culturas como la Moche, donde las estólicas o propulseras son dominantes y no así el arco y flecha. La aparición de estas armas en los personajes del unku de Ancón, resalta estas armas como atributo Wari, ya que en Conchopata aparecen en iconografía cerámica arqueros guerreros reconocibles.

Los Arqueros Wari de la cerámica de Conchopata e Ica

La iconografía presente en los materiales cerámicos provenientes de contextos de la ciudadela Huari de Conchopata en la sierra de Ayacucho-Perú, expondrá escenas de arqueros Wari bastantes particulares. Los trabajos de Ochatoma y Cabrera (2000) en esta ciudadela registran en un templo o “recinto” de planta “D” (arquitectura usualmente asociada a aspectos religiosos en Wari) con un conjunto de cerámica votiva del estilo Conchopata. El contexto 3 dentro del estrato B, ubicado al noroeste de la parte interna del recinto poseía fragmentos de efigies de rostros antropomorfos, otros con iconografía del rostro de la Deidad de los Báculos y otros con representaciones de personajes bélicos.

Ochatoma y Cabrera (2000, p.464) describen la iconografía de estos últimos (fig.180) de esta forma: “una variedad de guerreros con armas y escudos que están de rodillas sobre unas balsas de totora”. El periodo al que parecen asociarse los contextos del templo “D” es entre los años 550 d.C.- 850 d.C. (Tung et. al., 2007, pp.216-227).

Estos contextos guardan un conjunto de cabezas humanas a manera de trofeo, y un conjunto de cerámica ofrendada importante. Aparte de los personajes arqueros de la figura 180, existen otros más analizados por Tung, Cabrera y Ochatoma (2007, pp.216-227), los que poseen atributos de guerreros distintos a los arqueros referidos, y que aparecen en la cerámica votiva de grandes dimensiones.

Respecto a los personajes arqueros, estos personajes de rostro de perfil y cuerpo superior frontal, poseen escudos, arcos, flechas y hachas (fig.180) además de ciertas características puntuales: Están de rodillas sobre barcas de "totora" (Ochatoma y Cabrera, 2000, pp.449-488). La posición superior de su cuerpo es frontal con los brazos extendidos, todos sujetan un escudo en una mano, y en la otra mano, al menos en dos casos sujetan arco y flechas, mientras en uno posiblemente una pica o hacha.

Poseen ojo naturalista, dientes normales, aparecen sus orejas y cabellera, y pintura facial (diseños escalonados en los dos arqueros, y línea irregular en el caso del que porta la pica). Su indumentaria muestra dos tipos de gorro que siempre es de forma trapezoidal: en dos casos decorados con diseños de "S" echadas junto con rombos, y en el caso del guerrero de la pica con un cuadriculado; su vestimenta es cuadriculada y polícroma, en dos casos (los arqueros) con círculos en su interior, y en uno solo un cuadriculado bícromo.

El atributo del unku ajedrezado al aparecer tanto en representaciones de guerreros Wari, Nazca e Inca parece haberse convertido en el uniforme del gremio guerrero para más de una cultura y haber persistido por herencia hasta el periodo colonial hispano (Berenguer, 2013). Resulta curioso que en el caso del Arquero del Tiwanaku Derivado lo único ajedrezado no sea su unku, sino su turbante, algo visible en algunos guerreros Wari (fig.180), ¿podría existir alguna relación en torno al simbolismo guerrero panandino en este tipo de ajedrezados?

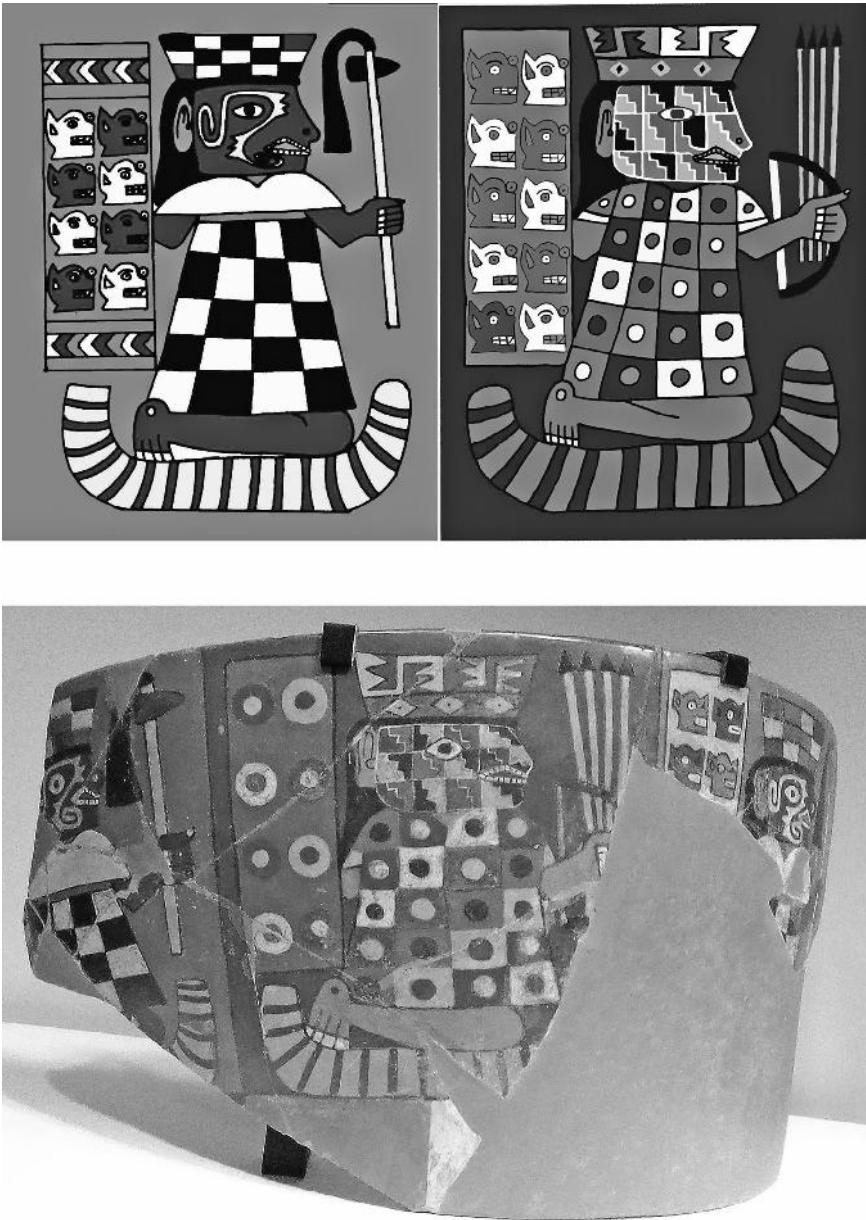


Fig.180: Personajes con arcos y flechas, hachas y escudos de la iconografía Wari; estos aparecen en una pieza cerámica Wari de Conchopata (dibujos cortesía de José Ochatoma 2011, foto D.T., 2018).

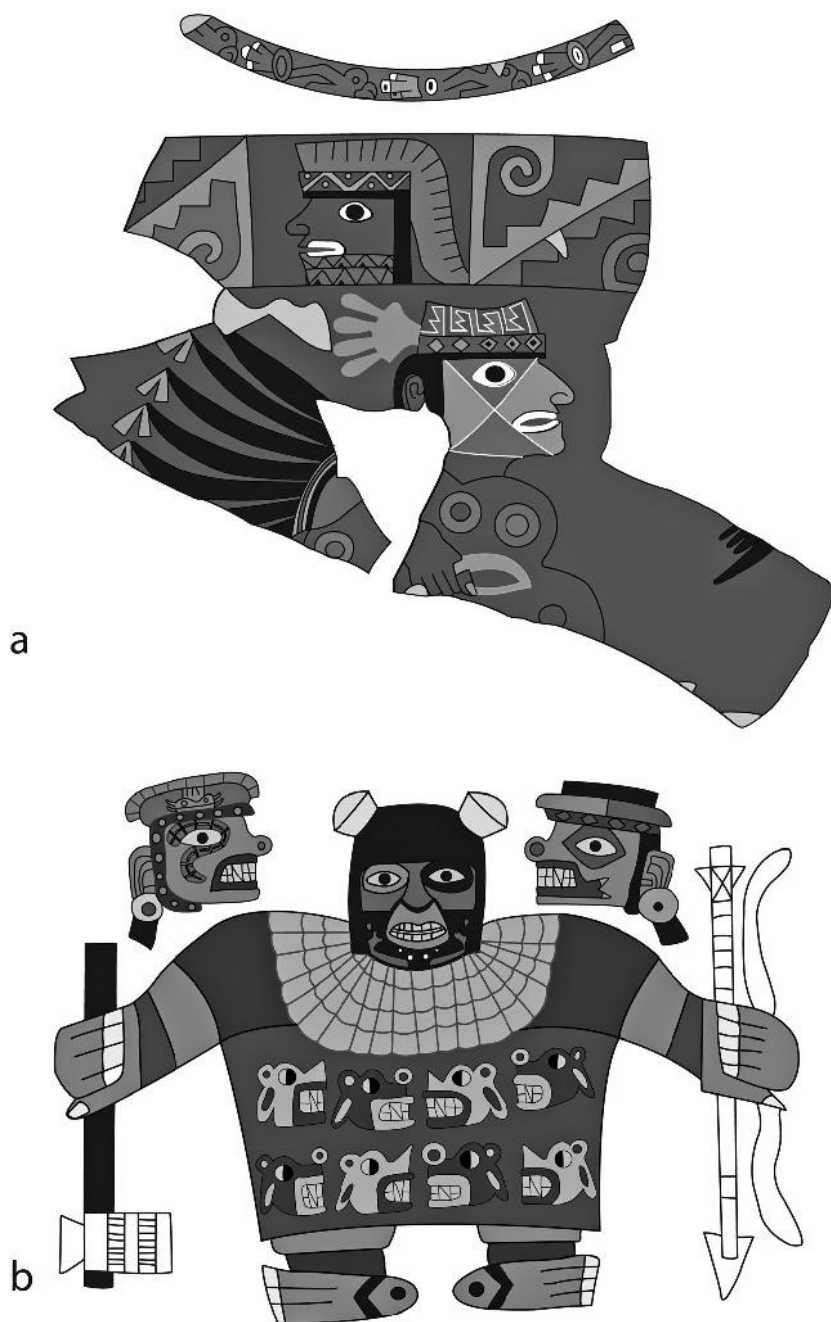


Fig.181: Representaciones de Arqueros de la iconografía Wari. **a.** Urna HE 2503Adel depósito 3, Espacio Arquitectónico 100 de Conchopata (redibujado D.T. basado en Rodríguez, 2004: su Lám. 37 y 40); **b.** Despliegue de detalle de vasija de estilo Atarco, cód. MRI-00178-01 del Museo Regional de Ica Adolfo Bermúdez Jenkins. (Dibujo D.T.).

Conchopata ofrece otros ejemplos gráficos de arqueros Wari con otros atributos dentro de narrativas diferentes a las antes descritas. Rodríguez (2004:126-130, sus láms. 37 y 40) describe entre sus materiales del Espacio Arquitectónico 100 de Conchopata, los fragmentos de una urna utilizada por la élite de Conchopata, misma que presenta escenas particulares, vistas parcialmente. Entre estas se tiene la de un arquero Wari en el exterior de la urna (fig.181a), y del lado interior de los fragmentos una mujer amamantando a un jaguar.

Evidentemente esta compleja escena debe exponer algún mito Wari como deducen Rodríguez (2004) y Burkholder (2018). Aunque no podemos comprender cabalmente el mito, se sugiere que el arquero Wari plasmado debe ser parte del mismo, y las características de este son: Posición de perfil, sujetando un arco, un unku con decoración de círculos, un gorro que parece aludir a los de cuatro puntas, con rombos y escalonados, cabello trenzado en siete grandes trenzas, pintura facial de triángulos.

Se tiene varias otras interpretaciones en torno al tema de estos arqueros, como que Wari poseía un ejército con posible diferenciación y jerarquías internas, cuya organización era compleja con especialistas en la actividad bélica y guerra ofensiva y expansiva (Ochatoma, 2007, pp.81-89) o mínimamente incursiones fuera de su región (Isbell, 2016, p.46).

Las interpretaciones míticas que sugiere Ochatoma, en base al atributo de las “balsas de totora” de los arqueros son distintas, y donde toma consideración de que en Ayacucho no hay ni ríos ni lagos navegables, lo que lo lleva a inferir que dichos personajes están vinculados con el altiplano (concretamente al lago Titicaca por ser navegable y usarse balsas de totora por grupos humanos de esta región), sugiriendo dos interpretaciones: La primera puede remitirse a algún tipo de mito fundacional en Wari, en donde ciertos personajes salen del lago Titicaca, mito que habría sido recreado por los Incas para narrar sus orígenes; la segunda se trata de guerreros Wari que navegaron en el lago Titicaca (Ochatoma, comunicación personal, julio de 2011).

Un tipo más de arquero Wari debe ser considerado en esta comparación, el cual ha sido registrado previamente (Knobloch, 2010 y 2012) y ha

sido representado en una vasija Wari del estilo Atarco en Ica (fig.181b), este estilo es datable entre los años 850 -1000 d.C. (Knobloch, 2012). Este arquero expone un tipo de tocado con dos apéndices salientes, un collar, un unku decorado con cabezas zoomorfas, sujetando a su vez en una mano un arco y una flecha y en la otra un hacha.

Este último elemento podría estar relacionado con el hecho que existen cabezas trofeo cerca de los hombros del arquero, sugiriendo la decapitación. La pintura facial del personaje presenta círculos en los ojos, cada uno de colores distintos, y diseños escalonados en las mejillas. Tanto este último arquero, como los de Conchopata difieren en diseño unos de otros y a su vez difieren del arquero del unku de Ancón.

Las evidencias de violencia física en Conchopata y su relación con la iconografía Wari

Un problema esencial es el carácter bélico que parece implícito en el tema del Arquero del Tiwanaku Derivado (ver capítulo 2), a pesar de que sus escenas y motivos van apuntando a mitologías y actos que giran en torno a la actividad de comercio caravanero y a la cacería, y a escenas de metamorfosis que narran probablemente mitos locales, como se ha analizado previamente (capítulos 4 y 6).

Asimismo, podría estar reflejando los mensajes de los grupos étnicos de los valles cochabambinos, y no únicamente las visiones de los grupos humanos Tiwanaku del altiplano, en este escenario la guerra para los grupos de los valles de Cochabamba durante el Horizonte Medio, es todavía un vacío investigativo que amerita mayores trabajos para incluirse en interpretaciones del tipo que presenta este libro.

A pesar de las interpretaciones clásicas de Tiwanaku en el altiplano, respecto a un ejército (Ponce, 1981/1972, pp.58-61) que no se ha probado existir, o combates rituales de arqueros que tampoco tienen evidencias muy sólidas (Giesso, 2003), el altiplano no presenta evidencia real del ejercicio bélico de arqueros Tiwanaku. Contextualmente las vasijas que incluyeron el tema del Arquero Tiwanaku Derivado, se asocian mayormente a tumbas y contextos de producción de alimentos (capítulos previos), o el caso Omereque que incluiría un grupo humano

que utilizaba el arco y la flecha, en ninguno se muestra ejemplos de violencia.

Contrario a ello la iconografía de arqueros Wari se asocia a vasijas y contextos con violencia, aún el discurso gráfico del unku de Ancón que guarda atributos comunes con el Arquero Tiwanaku Derivado, introducirá la aparición de una posible “cabeza trofeo” bajo el cetro, aludiendo quizás al tratamiento de cabezas trofeo de adversarios.

En Wari hay dos tipos de evidencia que señalan a esta cultura como un Estado, y a su vez pueden facilitar la inferencia de un ejército institucionalizado: la arquitectura y la violencia física.

La arquitectura de ciudades pre planificadas por Wari y la organización ortogonal de la arquitectura Wari y su patrón de asentamiento y distribución espacial, señalan la existencia de tres grados de centros: primarios, secundarios y terciarios sobre un territorio determinado, con características muy similares al caso inca (Isbell y Schreiber, 1978, pp.372-389; Isbell, 1991, pp.293-315).

Con base en estas evidencias Wari puede poseer características de un Estado muy similar al Inca, incluyendo también un ejército, que parece visible en evidencia material de violencia bélica-ritual y en la iconografía. Tung, Cabrera y Ochatoma (2007, pp.216-227) han señalado la particularidad de que los cráneos humanos encontrados en el recinto “D” de Conchopata (junto con los fragmentos cerámicos que poseían a los arqueros Wari), presentaban huellas de corte que indicaban que la separación de la cabeza había sido inmediata a la muerte de los individuos, lo mismo en el caso de las mandíbulas. Existiendo un relativo predominio del sexo masculino adulto en la muestra, junto al hecho de que los individuos tenían lesiones severas en el cráneo de las cuales habrían sobrevivido previamente, se trataría de personas relacionadas a actividades bélicas, pudiendo ser guerreros cautivos de los Wari.

Asimismo, estos investigadores (Tung et al., 2007, pp.216-227) señalan que las modificaciones en los cráneos para convertirlos en “cabezas trofeo”, tales como las antes mencionadas, y las perforaciones

intencionales en el occipital o parte posterior del cráneo, para posiblemente colgar el cráneo como un amuleto al cuello (como muestran algunos personajes de la iconografía de Conchopata), son aspectos que solo se ven en las cabezas trofeo en Wari y no en Nazca (a pesar de ciertas similitudes).

En todo caso estos autores (Tung et al., 2007) observan la interacción de tres grupos de especialistas en torno al ritual, simbolismo y actividad bélica (íntimamente relacionados): Los guerreros que obtenían los prisioneros de los que se extraían las cabezas trofeo, los especialistas en la conversión de las cabezas trofeo, y los ceramistas que creaban cerámica votiva con temas relacionados con ambas actividades y mostrando posiblemente a guerreros y jefes Wari en su iconografía.

Tung (2008, pp.294-308) señalaba posteriormente otros detalles de las ofrendas humanas de Conchopata, aparte de los cráneos considerados cabezas trofeo, como falanges de manos y pies humanos calcinadas como ofrendas. Un trabajo de Tung y Knudson (2008, pp.915-925) basado en un análisis de isótopo de estroncio a los cráneos de Conchopata, remite que se trata en algunos casos de individuos foráneos a Ayacucho y al imperio Wari, aunque dicho estudio no pudo determinar la pertenencia geográfica precisa de los individuos no-locales, brinda un fuerte indicio de que los Wari tomaban prisioneros de otros grupos, y no solo los eliminaban sino que convertían sus cabezas en trofeos. Esto mostraría que la iconografía de los arqueros Wari de Conchopata se asociaría a un contexto ritual (templo "D") y bélico (cabezas trofeo).

Tung y Owen (2006, pp.435-467) observan a su vez durante el Horizonte Medio en sitios periféricos del dominio Wari, en los valles de la costa sur del Perú, traumas mortales en los cráneos de grupos a los que llega la influencia y posiblemente la conquista Wari, como los Beringa de Arequipa que intercambian obsidiana con los Wari (y en cuyo dominio se ha encontrado cerámica Wari de los estilos Chakipampa y Ocros), y en los grupos funerarios de La Real que contienen también elementos cerámicos Wari asumidos como bienes de prestigio, ubicados al parecer en las tumbas de la élite.

Las tumbas de La Real presentan un gran porcentaje de cuerpos cuyos cráneos muestran daños de golpes contundentes severos, con y sin recuperaciones previas, que se tratarían de traumatismos solo realizables en combates cara a cara posiblemente con soldados Wari, enfrentamientos que se daban con miembros de la élite local (Tung y Owen, 2006).

Tung y Owen (2006) interpretan estos combates no directamente relacionables con actos militares en la acepción total del término, sino como parte de combates rituales en los que los Wari y los Beringa resolvían sus conflictos, comparables con el Tinku de la etnografía peruana y boliviana, o el juego de la Pukara (toma de fortalezas), e incluso el “club de la cabeza” una institución masculina de grupos amazónicos. Los porcentajes de cráneos humanos que muestran lesiones violentas son relativamente altos en las poblaciones prehispánicas del valle de Majes y de sitios bajo influencia y presencia Wari al sur del Perú. Sin embargo, en el caso de Tiwanaku y de sus colonias en Moquegua existe evidencia mucho menor de este tipo de casos para Tiwanaku (Tung y Owen, 2006).

La frontera entre Wari y Tiwanaku del valle costero de Moquegua en Perú, que es la región donde ambas culturas intercambiaban aspectos simbólicos, y seguramente donde se puede situar el puente donde Wari pudo conocer el tema del Arquero Tiwanaku Derivado, tuvo una interacción con Tiwanaku, que Nash (2015) sugiere fue incluso de emparentamiento que permitía que los intercambios fueran pacíficos y fluidos, algo que como se observa no pasa con Wari.

CONCLUSIONES

Como apunta Albarracín (1996), el hipotético Estado Tiwanaku se conformó de segmentos de varios grupos culturales, a ello debe acotarse que muchos de ellos del altiplano pero no únicamente, su articulación involucró alianzas con grupos sobre los que Tiwanaku generó influencia pero no dominio, este sería el caso de los grupos de los diferentes valles de Cochabamba.

A diferencia del valle de Moquegua (Perú) donde Tiwanaku instala una comprobada colonia con arquitectura templaria que semeja a los templos Tiwanaku, colonos del altiplano e importación de cerámica, en el caso de los valles de Cochabamba no llega a existir una colonia Tiwanaku, aunque no se puede dejar de lado colonias cercanas como Palaspata en Oruro (Capriles et. al., 2025).

En el valle central de Cochabamba el patrón arquitectónico de montículos artificiales ocupados por grupos de casas y tumbas se mantendrá desde el Formativo hasta el tiempo Tiwanaku. Como planteaba Higuera (1996 y 2002), la influencia Tiwanaku en los valles de Cochabamba se restringe a la difusión y aceptación de su estilo cerámico, si bien es cierto que existió movilidad poblacional entre gente de la cuenca del Titicaca y Cochabamba, ello no muestra hasta el momento colonización.

Sin embargo, sí parece haber existido una articulación entre las poblaciones humanas de las colonias Tiwanaku y Cochabamba, por ejemplo gente de las colonias Tiwanaku de Moquegua pasaban periodos en Cochabamba lo mismo que gente del altiplano (Dahlstedt et al., 2024), ello podría explicar la difusión evidente del estilo Tiwanaku Derivado de Cochabamba en el altiplano y Moquegua, y como consecuencia la presencia del tema Arquero en ambas regiones.

En Cochabamba la evidente influencia religiosa Tiwanaku se adaptó e inserto centralmente en el culto a los muertos, pues los materiales Tiwanaku importados del altiplano o producidos en Cochabamba, se insertan casi totalmente como ofrendas mortuorias. Estos utensilios en su mayoría fueron recipientes cerámicos para contener bebidas y alimentos, consumidos por los vivos en ritos funerarios, pero que yo no descarto funcionaran en ritos comensales de alianza entre los

vivos (o entre grupos cochabambinos y Tiwanaku), centralmente a través del rito del “brindis” en keros (Cummins, 2004).

El discurso religioso plasmado en la iconografía de estos recipientes supuso seguramente uno de los mayores mecanismos de influencia religiosa Tiwanaku, sin embargo, si bien la importación de cerámica con iconografía Tiwanaku del altiplano a Cochabamba fue aceptada, tuvo otras consecuencias diferentes para los grupos cochabambinos. Mismas que propongo pudieron ser las siguientes:

En primer lugar, el aprovechamiento de este fenómeno para que las poblaciones cochabambinas generarán su propia versión estilística del estilo traído del altiplano: el Tiwanaku Derivado, introduciendo nuevas narrativas, algunas de las cuales esta investigación ha comenzado a describir y analizar.

Es decir, este fenómeno no implicó solamente plasmar la visión que los Tiwanaku tuvieron sobre los “otros” grupos no Tiwanaku, sino en gran medida, que estos “otros” grupos como aquellos de los valles cochabambinos, plasmaran su visión tanto sobre Tiwanaku como la suya propia mediante un lenguaje gráfico modificado a partir del estilo Tiwanaku, pero con un rol activo y no pasivo.

En segundo lugar, la importación de esta nueva versión estilística cochabambina al altiplano, focalmente a algunos sectores de Tiwanaku, donde será también reproducida, y que permitió su difusión más allá de los valles cochabambinos.

En tercer lugar, tanto las nuevas narrativas gráficas (temas) como la difusión y reproducción de este estilo, exponen el hecho de que los temas centrales de la religión Tiwanaku (Deidad con Cetros, Acompañantes alados, Sacrificadores antropo zoomorfos, etc.) que se plasman en lito escultura y cerámica (entre otros soportes) no son adoptados ampliamente en los repertorios del Tiwanaku Derivado producido en Cochabamba. Algo que se contrasta a su vez con una baja reproducción de los temas iconográficos del Tiwanaku Derivado producido en la urbe Tiwanaku (el Arquero incluido), que no parecen ser plasmados más allá de la cerámica.

Desde mi interpretación, este fenómeno podría exponer cierta preocupación en los grupos humanos de ambas regiones y culturas, de no ser sometidos a cultos y mitos foráneos de una u otra, sugiriéndose algún grado de conflicto, recordemos que el mecanismo de influencia Tiwanaku es la difusión de sus estilos, siendo ello central para la difusión de su religión y su política, por tanto es en la batalla de imágenes que este Estado altiplánico pone en juego la influencia de su religión y política.

Existen algunos fenómenos a mi parecer interesantes en la reproducción de los temas iconográficos, tanto en el Tiwanaku Derivado de Cochabamba como en el altiplano en Tiwanaku: En el altiplano los personajes del Tiwanaku Derivado adquieren atributos de alta jerarquía, análogos a los de los seres que pueblan la iconografía y religión Tiwanaku altiplánica.

Las narrativas de metamorfosis (SM) de personajes del Tiwanaku Derivado (Arquero) a seres análogos a los Sacrificadores del Tiwanaku Altiplano (STD y Serpientes), podrían vincularse también con la adquisición de estos atributos de jerarquía, paralelamente a expresar mitologías chamánicas que parecen particulares de los grupos cochabambinos.

Estos sucesos parecen ser permitidos en Tiwanaku en algún grado, ya que la presencia de este tipo de temas en vasijas de consumo de bebidas o de alucinógenos, eran parte probablemente en el primer caso de ritos de "brindis" y alianzas intergrupales, mientras en el segundo parte de ritos chamánicos.

Sin embargo, dicho grado de permiso por parte de Tiwanaku no otorgaba una amplia producción de estas versiones de los temas Tiwanaku Derivado en el altiplano, conforme la evidencia analizada en este libro, seguramente porque implicaba asimilar deidades de alta jerarquía de otras culturas por sobre la suya.

Incluso Tiwanaku parece generar contra discursos gráficos, donde personajes con alta importancia del Tiwanaku Derivado (el Arquero) son decapitados y sometidos por algunos Sacrificadores del panteón

Tiwanaku altiplánico, quizás reafirmando su rol subalterno a estos últimos.

Entonces, ¿cuál fue la respuesta de los grupos de Cochabamba a estos discursos?, ¿también el discurso gráfico de metamorfosis del Arquero a Sacrificadores es, paralelamente a lo dicho, una forma de alterar los estados subalternos del Arquero, o una visión únicamente chamánica?

Este trabajo puede concluir que se trata de ambos tipos de respuesta: evitar que los discursos gráficos Tiwanaku subalternen a los discursos producidos por las poblaciones de los valles, y al mismo tiempo exponer el trasfondo chamánico que puebla la mitología de estos últimos grupos.

El estilo Tiwanaku Derivado cochabambino, que en sí mismo como apunta Anderson (2018), presenta una amplia variabilidad entre los grupos de los diferentes valles de Cochabamba que lo producen, llega a ser importante para enmarcar ciertas temáticas gráficas, que de otro modo se asumirían en los estudios iconográficos arqueológicos, con cierto grado de error, que son absolutamente Tiwanaku o altiplánicas.

Asimismo, la región que genera este estilo se ubica entre regiones altiplánicas y amazónicas, y presentaría a mi entender poblaciones humanas que comparten mitos y cosmovisión de los grupos altiplánicos y amazónicos, precisamente por la ubicación geográfica de Cochabamba. De forma que incluso los aspectos amazónicos, visibles en algunas representaciones Tiwanaku, podrían tener inevitablemente como puente con el arte altiplánico a los estilos cochabambinos.

A través de la extensa revisión que este trabajo ha realizado sobre el tema del Arquero del Tiwanaku Derivado, se observa no solo su producción dentro de este estilo, sino también una convencionalización en su representación, que a pesar de sus reproducciones en diferentes regiones y por diferentes artesanos, se mantiene sobre todo en cerámica.

La narrativa gráfica del discurso del Arquero parece exponer a un personaje o tema específico identificable y definible, que parece

asociarse y aludir a grupos de arqueros de los valles cochabambinos, y en grado menor a los del altiplano, siendo su singularidad una forma de expresar quizás una mitología de una pluralidad étnica. Cont (2024, p.7) sugería que el Arquero constituye un tema que expresa identidades de grupos de tierras lejanas, construidas a través de actividades que articulan diferentes regiones y se reflejan en el tema como el caravaneo de camélidos, no podría estar más de acuerdo con esta interpretación.

Es posible observar que las varias muertes o metamorfosis del Arquero implican convenciones que quizás señalen que no existe una sola historia “verdadera” sobre este personaje, sino varias de ellas.

La convención de reglas del tema del Arquero, muestran una tendencia a exponer escasamente al Arquero de forma completa y ocupando un espacio central en las vasijas ceremoniales, quizás sobre todo en el altiplano y con las interpretaciones antes referidas. Existiendo una mayor cantidad de ejemplos donde se da el fenómeno de la “parcialización” de los motivos del personaje de forma aislada (cuerpo superior, torso, cabeza), o asociándose en este desarrollo a motivos de nuevas composiciones que aluden a actividades específicas e incluso a otros temas, donde el Arquero va dejando de ser el tema focal.

Entre los nuevos motivos secundarios al tema que aluden a nuevas composiciones, están los camélidos (o incluso cánidos), que permiten conocer en el caso del Tiwanaku Derivado del altiplano actividades como el caravaneo comercial, de hecho en los contextos cochabambinos si bien este motivo no aparece dentro de las escenas del Arquero, se halla inserto en las representaciones de vasijas que pertenecen al mismo ajuar funerario donde se depusieron los keros con escenas del Arquero, incluso en otros casos existiendo representaciones de arte rupestre que alude al caravaneo (Omereque).

Sin embargo, la faceta de cazador del Arquero manifestada en partes de sus presas conformando su indumentaria (astas de cérvido, garras y cabezas de flamenco o suri, pieles de serpientes, etc.), muestra probablemente motivos y elementos secundarios del tema que develan su interacción con otras especies, no necesariamente altiplánicas sino de valles y amazonía.

Asimismo, todas estas actividades (pastoralismo, caravaneo y cacería) estuvieron reguladas por entidades sobrenaturales de las mitologías altiplánicas, de los valles y de la Amazonía, que, conforme la evidencia gráfica estudiada, parecen interactuar con el Arquero en ámbitos nocturnos. En este contexto, la noche mitológica permite una “inversión” de roles, tornando en Sacrificadores a los animales domésticos y herbívoros como los camélidos, asociados al caravaneo y pastoralismo, o los cérvidos silvestres asociados a la cacería, sacrificadores que “sacrifican” a los humanos y, gráficamente, al mismo Arquero.

Paradójicamente, también estos escenarios nocturnos parecen ser el trasfondo de las escenas de metamorfosis del Arquero, donde este se torna en Sacrificadores con rasgos cérvidos y felinos, o en serpientes mitológicas asociadas a constelaciones y al manejo de ríos y aguas por entes sobrenaturales.

Estas transformaciones podrían estar relacionadas con posibles mitos de origen que se apegan más a las narrativas amazónicas que a las altiplánicas, sobre todo porque las especies de serpientes aludidas en la iconografía no son propias del altiplano, aunque es innegable que las mitologías de las serpientes del altiplano y la amazonía comparten muchos puntos en común.

La noche y la oscuridad de estas inversiones y metamorfosis se reflejan en mitologías posteriores, que llegan a ser plasmadas en registros etnohistóricos coloniales y en la oralidad indígena registrada por la etnografía actual. Dejando de lado los posibles intereses político-religiosos de dicha relación y mencionados antes, esta relación se asocia con aspectos mitológicos y mágicos chamánicos.

El Arquero constituye un tema de atributos naturalistas que se hallan en oposición a las características abstractas de los principales personajes divinizados del arte Tiwanaku del altiplano, y expone acciones y atributos más legibles y claros que pueden ayudarnos no solo a una comprensión de un tema iconográfico, sino quizás a la forma en que percibían y concebían su entorno los grupos del altiplano, y sobre todo aquellos que poblaron los valles de Cochabamba.

Finalmente, resta asumir que lo que conocemos de las historias gráficas del Arquero es poco todavía, siendo este trabajo un eslabón más que podrá ayudar a investigaciones más profundas en el futuro. Como lo fueron en su momento las publicaciones previas en torno al objeto de esta investigación, y la articulación del tema del Arquero con otros temas y discursos visuales del arte Tiwanaku, permitirá siempre brindar nuevos horizontes interpretativos a los futuros estudios iconográficos del arte prehispánico.

APÉNDICES

Apéndice

1

EL PERSONAJE TRICÉFALO OMEREQUE

Introducción

Las bases de la presente investigación fueron formuladas en el borrador de este libro presentado al INIAM-UMSS en 2023, posteriormente se desarrolló y publicó una investigación más profunda (Trigo, 2024), para la versión final del presente libro he adaptado en este apéndice esta última versión, pues permite considerar hipótesis sobre el origen del tema Arquero o su influencia en otros repertorios estilísticos aparte del Tiwanaku, como lo fue Omereque.

La investigación inserta en este apéndice presenta el conjunto de los ejemplares conocidos hasta ahora, que contienen una composición iconográfica convencionalizada Omereque, que aquí se denomina “Personaje Tricéfalo Omereque” (PTO), con el aporte de desplegar también por vez primera, las escenas iconográficas de dicha composición, contenidas en vasijas y un textil, con el objetivo de sistematizar el reconocimiento de sus atributos y poder lograr una identificación y definición del tema.

La aparición del personaje se enmarca en el periodo Horizonte Medio (600-1000 d.C.) y parece tener una repercusión e importancia relevantes, pues a pesar de existir una limitada producción, presenta una amplia distribución: Icla en Chuquisaca (Sucre), Mizque en Cochabamba, Putuni en Tiwanaku y Solcor 3 en San Pedro de Atacama (SPA) Chile.

Complementariamente, se realiza una descripción detallada de lo que se conoce hasta el momento tanto de la cultura Omereque como de su estilo cerámico que es nombrado de forma homónima. Siendo la importancia del PTO para la investigación del presente apéndice el que este tema guarda atributos y temporalidad comunes con el tema del Arquero del Tiwanaku Derivado, sugiriéndose que uno puede ser la traducción de otro en su respectivo estilo y/o repertorio, o incluso de forma más osada el origen. Además, resulta significativo que un tema del estilo Omereque tenga una relación tan fuerte con otro del Tiwanaku Derivado, señalando una importante dinámica en la región de los valles del sur-este de Bolivia más allá del altiplano.

La Cultura y el Estilo Omereque

El nombre de Omereque designa en términos generales y actualmente, tanto a una cultura como a un estilo cerámico, ambos prehispánicos, sugiriéndose al segundo como producto del primero. La cultura habría ocupado los valles bajos del sureste de Cochabamba, zona intermediaria entre los grupos de pie de monte cochabambino y los grupos altiplánicos asociados a Tiwanaku, con un patrón funerario en abrigos rocosos, donde resalta el uso de parafernalia ritual y de consumo de alucinógenos (que denota una jerarquización social con la presencia del chamán), inserta en sus ajuares funerarios (ver Muñoz 2013 y 2021).

El nombre del estilo cerámico "Omereque" es relativamente reciente y emerge a mediados de la década de 1980 entre los investigadores del INIAM, ya que previamente ha recibido diferentes denominativos. Nordenskiöld (2001/1924, pp.72-81) lo consideró como una versión "Tiwanaku" del Río Mizque, y Rydén (1956, pp.123-128) lo incluiría dentro del Tiwanaku Decadente de Bennett. Ibarra Grasso (2000/1953; Ibarra, 1973, pp.271-301) propuso el nombre de "Nazcoide" para el mismo estilo, por compararlo con el estilo Nazca (Perú), hecho que actualmente presenta inconsistencias; H. Walter (1966) lo denominará "Río Mizque Polícromo" en base a sus trabajos en Mizque (Lakatambo y márgenes del río homónimo).

Ibarra Grasso (2000/1953; Ibarra, 1973, pp.271-301) define su "Nazcoide" al registrar un complejo contexto funerario saqueado en el abrigo rocoso de "Las Ventanas" o "Palacios Chullpar Quebrada" en cercanías del poblado de Omereque (provincia Campero de Cochabamba), mismo que contuvo vasijas Tiwanaku y Omereque, textilería, cucharas y astiles de flecha de madera, además de cerca de 40 cráneos humanos, de los que se sabe únicamente que algunos presentan modificación craneana tabular (Scheers, 2016).

Sobre las cucharas de madera y posibles implementos para consumo de alucinógenos no se tienen estudios profundos, excepto que son interpretables como evidencias de prácticas rituales celebradas por chamanes (Muñoz, 2021).

En el caso de los astiles de flecha de madera, éstos están conformados mayormente por puntas desmontables de chonta con diversas formas (Trigo, 2013); son análogos a los utilizados por grupos amazónicos o de ceja de selva registrados por diferentes fuentes etnohistóricas y etnográficas (Ibid.). Provieniendo, como se refirió, de un contexto que contuvo materiales cerámicos Tiwanaku Derivado con el tema del Arquero, además de arte rupestre muy particular que alude a caravanas de camélidos y seres antro-po-zoomorfos que portan objetos similares a los del Arquero, como se ha desarrollado en el capítulo 8 del presente libro.

En el caso de los fragmentos textiles recuperados de Omereque, se trata de tejidos trabajados en fibras mixtas de algodón blanco y bordados con lana de alpaca teñida con una policromía que esquematiza diseños escalonados en interlocking; etnográficamente la gente de la región de Omereque realizaba hasta 1981 textiles con algodón nativo, con técnicas probablemente similares en algún grado a las prehispánicas (Oakland, 1981).

A la fecha no se ha definido cabalmente cual sería el centro difusor del estilo cerámico Omereque, conociéndose más su mayor concentración entre los ramales del río Mizque (Muñoz, 2013). Anderson (1996, sus fig. 2 y 3) en base a prospecciones arqueológicas realizadas por investigadores del INIAM (M. Muñoz) genera mapas de distribución de sitios con este estilo, entre los municipios de Mizque, Pojo, Omereque y Aiquile.

Céspedes (2000 y 2007, pp.132-142) ha sugerido la existencia de sub estilos del "Omereque": un "Omereque Polícromo" caracterizado por el uso de seis colores y complejas escenas con motivos antro-po y zoomorfos, que emergería en la región de Icla en Chuquisaca, un "Omereque Caraparial" con orígenes en el estilo "Mojocoya", con predominio de diseños geométricos y quizás ausencia de escenas y motivos, y un estilo "Epigonal" que marcará la transición entre el Omereque y el posterior estilo Yampara (Cochabamba y Chuquisaca), existiendo otros sub estilos percibidos por otros especialistas como el "Quiñal" (Muñoz, comunicación personal, marzo de 2023).

La difusión y cronología del estilo Omereque se evidencia en la presencia de ejemplares cerámicos del sub estilo Polícromo, junto con piezas de estilo Tiwanaku altiplánico y Derivado (Bennett, 1936) en contextos funerarios, tanto en los valles de Cochabamba como en el área circum Titicaca y la urbe misma de Tiwanaku.

Este patrón ha sido registrado en los sectores de Putuni, Mollu Kontu y Ch'iji Jawira en Tiwanaku, entre los años 600-800 d.C. y 600-1150 d.C. (ver Couture y Sampeck, 2003; Couture 2003; Rivera, C. 2003) y en otros sitios de la cuenca circum Titicaca como Kalake (Céspedes, 2007, p.140; Cordero, 1957, p.215, su fig. 80). Asimismo, se cuenta con challadores con atributos Omereque en ofrendas de cerámica votiva en la isla Pariti durante los momentos finales de Tiwanaku entre 980-1025 d.C. (Korpisaari y Pärssinen, 2011, p.166, su Plate 62; Sagárnaga 2007).

En Cochabamba se ha estimado la cronología de Omereque entre 350-900 d.C. (Muñoz, 2021), teniéndose un fechado radio carbónico tardío del año 1050 d.C. para el sitio de Omereque (Ibarra, 1973, p.277; Oakland, 1986, p.248). Sin embargo, en otras regiones de Cochabamba como el Valle Central, la presencia de vasijas Omereque junto con las Tiwanaku en ofrendas funerarias de sitios como Piñami están fechadas entre 650-950 d.C. (Anderson, 2018 y 2019) o 725-1100 d.C. (Céspedes, 2000), y aparecen con una temporalidad similar en Sierra Mokho (Döllerer, 2013), también presentes en tumbas de Tupuraya (ver los dibujos de Rydén, 1959).

En el caso de Icla en Chuquisaca, (Blom y Janusek, 2005; Janusek, 2008) existe la presencia del material Omereque para el periodo Mayu entre 600-1000 d.C., y existían para esta región fechados tardíos para materiales que incluyen el Omereque entre 950 +/- 90 y 1100 +/- 170 d.C. (Ibarra y Querejazu, 1986, p.219). Todo lo cual demuestra que al menos para el Horizonte Medio el estilo Omereque se distribuyó fuera de sus probables regiones de origen (Rio Mizque e Icla), tanto en otros valles de Cochabamba como incluso en el corazón del Estado Tiwanaku en pleno altiplano.

Este escenario estilístico diverso y complejo, plantea diferentes problemas independientes del intercambio y combinación de estilos

e iconografía: el primero es si el “estilo” representa realmente o no a un “grupo cultural”, ciertos argumentos permiten considerar que un estilo cerámico puede ser creado por un grupo y usado por otros grupos siendo un indicador insuficiente de etnicidad (ver Barragán, 1994, pp.123-136). El segundo es si la diversidad estilística dentro del estilo Omereque sugiere en realidad la presencia de varios grupos étnicos, mostrando la expresión de diferencias identitarias y sociales, algo observado en diferentes casos arqueológicos de otras regiones no andinas (ver Hegmon, 1992).

Lo que sí es evidente es que Omereque no constituye un estilo homogéneo (Muñoz, comunicación personal, marzo de 2023), de la misma forma que tampoco el estilo Tiwanaku lo es, pero este último responde a cánones estilísticos con un trasfondo estatal, político y religioso mientras el trasfondo de este tipo en Omereque no está cabalmente establecido. Incluso la forma de manufacturar la cerámica puede variar de una cultura a otra, en el caso Tiwanaku existen talleres especializados como Ch’iji Jawira (Rivera, C., 2003) mientras en Omereque se sugiere la manufactura doméstica (Anderson, 1996), aunque no hay total certeza.

El estilo Omereque parece haber sido producido por más de un grupo cultural de la cuenca del Río Mizque en Cochabamba y de Icla en Chuquisaca, cuyas formas de subsistencia parecen incluir la caza (armas como el arco y flecha) y la agricultura en algún grado, además de manufacturar complejos textiles de fibras vegetales o mixtas, que sumadas a la iconografía de la cueva “Las Ventanas” que muestra escenas de pastoreo y/o caravanas de camélidos (ver capítulo 8), señalarían su vinculación con dichas actividades, aunque no parece probable que los grupos humanos Omereque hubieran criado camélidos. Asimismo como refiere Muñoz (2021) parecen practicar la ingesta de estimulantes alucinógenos en rituales, al igual que culturas altiplánicas como Tiwanaku.

Según Anderson (1996), con base a la evidencia de combinaciones o atributos compartidos entre la cerámica Omereque y Tiwanaku sean morfológicos o iconográficos, posiblemente la cultura Omereque estableció grados de influencia o alianza con grupos de otros valles

de Cochabamba e incluso del altiplano. En el escenario religioso, no existen estudios iconográficos profundos para conocer el panteón Omereque o el tratamiento que hicieron de la inclusión iconográfica y por ende religiosa del repertorio Tiwanaku, o cómo este último asimiló algunas facetas del credo Omereque, considerando que parte de esta religiosidad se hubiese plasmado en iconografía. A esto se suma un todavía insuficiente conocimiento del medio en que vivieron los Omereque para intentar mayores inferencias.

Antecedentes del tema iconográfico

Los primeros dibujos parciales de piezas que contenían el tema (PTO) fueron hechos por Ibarra Grasso (1957, su fig. 87), contándose con fotos generales de éstas (Ibarra y Querejazu, 1986, pp.227-228), posteriores trabajos retomarían dibujos de una sección parcial también de algún ejemplar cerámico con el tema (Gisbert et al., 2010, su fig. 291). Sería precisamente Ibarra Grasso quien lo denominaría "Personaje Antropomorfo" en tanto composición compleja del "Nazcoide", refiriendo que muchos de sus ejemplos están insertos en vasijas provenientes de Icla en Chuquisaca (Ibarra Grasso, 1973, p.272). Abajo la descripción de Ibarra Grasso:

Las figuras antropomorfas parecen reducirse a una sola, la cual es un personaje humano visto de frente, provisto de un lujoso tocado que generalmente tiene a cada lado una cabeza zoomorfa colgante; en la parte superior de este tocado aparece un fragmento de greca. El cuerpo es cuadrangular (vestido de uncu, la "camiseta" de los cronistas) con un adorno oblicuo en zig-zag. Con la mano izquierda sostiene un cetro o más probablemente una estólica o propulsor terminado en una cabeza felínica en su parte superior. Falta la mano derecha. Del codo del brazo izquierdo cuelga un largo diente. A la derecha de este personaje se encuentra otra figura zoomorfa con dos cabezas, una de frente y otra de perfil; a la misma se agregan dos extremidades de forma similar a las de la figura humana (Ibarra, 1973, p.286).

Años después Ibarra y Querejazu (1986, pp.215 y 227) reiterarán la presencia de este motivo zoomorfo acompañante, que presenta

una cara en su cola y que parece corresponderse con las versiones Omereque de felinos.

Un detalle interesante es que el atributo de las cabezas zoomorfas colgantes a los costados de la cabeza central del personaje, no se ubican en su tocado sino que emergen de la cabeza central, lo que sugiere que no necesariamente son adornos.

Posiblemente este detalle hizo que entre las interpretaciones iniciales del personaje se sugiriera su vinculación con una antigua tradición trina de las deidades de Chuquisaca y Cochabamba, materializada en los ídolos líticos de tres cabezas del Formativo de Cochabamba o el ídolo trino denominado Tanga Tanga de Chuquisaca, descrito en fuentes coloniales hispanas (Ibarra, 1973, pp.112-113; Gisbert et al., 2010, pp.216-217).

Identificación y definición del Tema del Personaje Tricéfalo Omereque (PTO)

Definimos al personaje central de un conjunto de escenas iconográficas plasmadas principalmente en cerámica de estilo Omereque Polícromo, bajo el nombre de “Personaje Tricéfalo Omereque” (PTO), debido a que las características de su cabeza ofrecen, como otras partes de su cuerpo, rasgos inseparables entre elementos de atuendo y anatomía, que aludirían a que posee tres cabezas conectadas: la central y frontal que denota la presencia de dos ojos naturalistas de pupila circular, ausencia de nariz y una boca abierta dentada (fig. 182a, 183b y 184a y b) de la que emergen a los costados – en el sector que pertenecería a las orejas del personaje –, dos cabezas zoomorfas con ojos, hocico y boca dentada mirando hacia abajo; existen excepciones donde boca y hocicos son omitidos (fig. 183a).

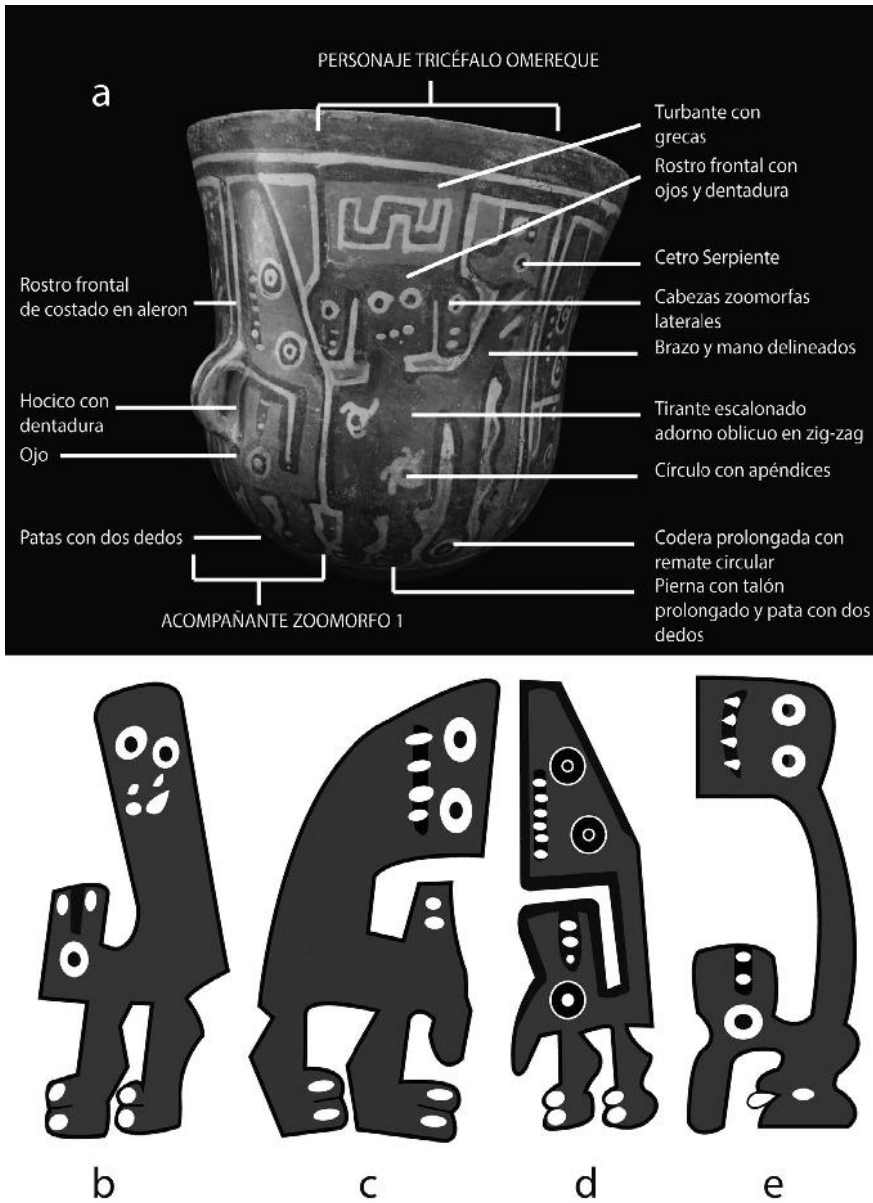


Fig. 182. a. Atributos del PTO (Vasija del Museo Antropológico de la Universidad San Francisco Xavier, foto cortesía de Patricia Murillo en 2022), **b-e.** Representaciones del Acompañante zoomorfo del PTO en vasijas del Museo Antropológico de la Universidad San Francisco Xavier. (Dibujos D.T.).

Ya sea que se trate de prolongaciones ficticias o alusiones a adornos como aretes de formas zoomorfas, en términos generales aluden a que el personaje posee como atributo tres cabezas: una antropomorfa (central) y dos zoomorfas (lados).

La mayor parte de las escenas más completas del PTO, registradas hasta ahora, están plasmadas en los materiales cerámicos Omereque de la región de Chuquisaca, existiendo como se desarrolla a continuación, variantes locales en otras regiones como Cochabamba y SPA, que sugieren su reproducción probablemente en más de una región.

El tema en cerámica estilo Omereque Polícromo de Icla y Chuquisaca

En el caso de las representaciones del PTO presente en el material de Chuquisaca, al ser las más conocidas y de momento las más abundantes, estas fueron utilizadas de forma inicial para generar las primeras identificaciones de lo que aquí denominamos PTO.

Siendo que Ibarra Grasso identifica una característica común entre el PTO que llamó "antropomorfo" y su Acompañante Zoomorfo, como son las extremidades inferiores compartidas entre ambos, mismas que, si consideramos detalladamente en el caso de este último personaje (fig.182a-e), aludirían a extremidades animales pues presentan dos dedos como las patas de los camélidos o cérvidos y un pie con talón prolongado en postura plantígrada tendente a digitígrado que presentan otros animales aparte de los camélidos (felinos, cánidos, etc.).

Por lo tanto, sería erróneo denominar al personaje de mayores dimensiones de la escena como "antropomorfo" ya que si bien presenta atributos humanos (postura bípeda erguida y manos) también posee atributos zoomorfos como los referidos. Este atributo puede variar ya que en algunos casos las "patas" con dos dedos componen incluso posibles cabezas (fig.184c) como ha observado Anderson (1996, p.11).

El PTO posee en la iconografía cerámica analizada, solo un brazo con manos de entre dos a tres dedos (fig.183a-b y 184a) que sujeta un cetro y/o serpiente felinizada, existiendo casos donde el brazo y

mano han sido completamente omitidos (fig.184b) o reducidos a apéndices triangulares (fig.184c). En el primer ejemplo de esta omisión (fig.184b) el PTO parece carente de toda indumentaria, siendo que la indumentaria en el resto de los ejemplos estudiados consta de elementos muy puntuales:

1. Un tocado trapezoidal o rectangular que contiene una franja de grecas (fig. 182a, 183a-b, 184a y c).
2. Un unku o camiseta en el cuerpo, identificable por los diseños geométricos que lo adornan como la franja oblicua en zig-zag (Ibarra, 1973, p.286) (fig.182a, 183a-b, 184a y c), que también se ha considerado puede ser un tirante escalonado de una bolsa que porta el personaje, al menos en escenas textiles analizadas adelante (Arnold y Espejo, 2013, pp.71-74), elemento que es acompañado por diseños geométricos como círculos con apéndices (fig. 182a y 183b) o rectángulos (fig. 184c).
3. Un adorno colgante del codo que se prologa hasta un remate circular.
4. El cetro y/o serpiente felinizada de cuerpo ondulado o triangular constituye posiblemente un concepto mixto entre un elemento de la indumentaria tanto como un motivo zoomorfo del tema del PTO, quien sujeta este motivo reducido a elemento (fig. 182a, 183a-b y 184a-c) incluso parcializado a una franja ondulada en la que se omite la cabeza zoomorfa del motivo (fig. 184b), de hecho, el tema se contaría entre los pocos en los cuales un personaje sujeta este motivo reducido a cetro.

Sobre el Acompañante Zoomorfo que se halla junto al PTO, éste es también un ser mixto o una quimera con atributos de varios animales, algunos difíciles de identificar por el momento, otros perceptibles por rasgos como los ya mencionados, las patas de dos dedos que aludirían a animales como los camélidos o cérvidos, y podría incluir algún tipo de felino (Ibarra y Querejazu, 1986, pp.215 y 227).

Su postura ubica al animal mirando hacia arriba con una cabeza que consta de un hocico con boca dentada y ojo naturalista y mayormente una oreja doblada hacia la nuca (fig.182b-e), siendo su cola o apéndice posterior particular ya que parece representar una cara o cabeza de cualidades similares al rostro central del PTO, asumiendo que pueda ser antropomorfizada. La cabeza del Acompañante Zoomorfo se halla mirando en dirección a su propia cola que tiene plasmada a su vez la cara o cabeza antropomorfizada referida. Finalmente, este acompañante parece simplificarse o parcializarse en versiones con una sola extremidad (fig.182e).

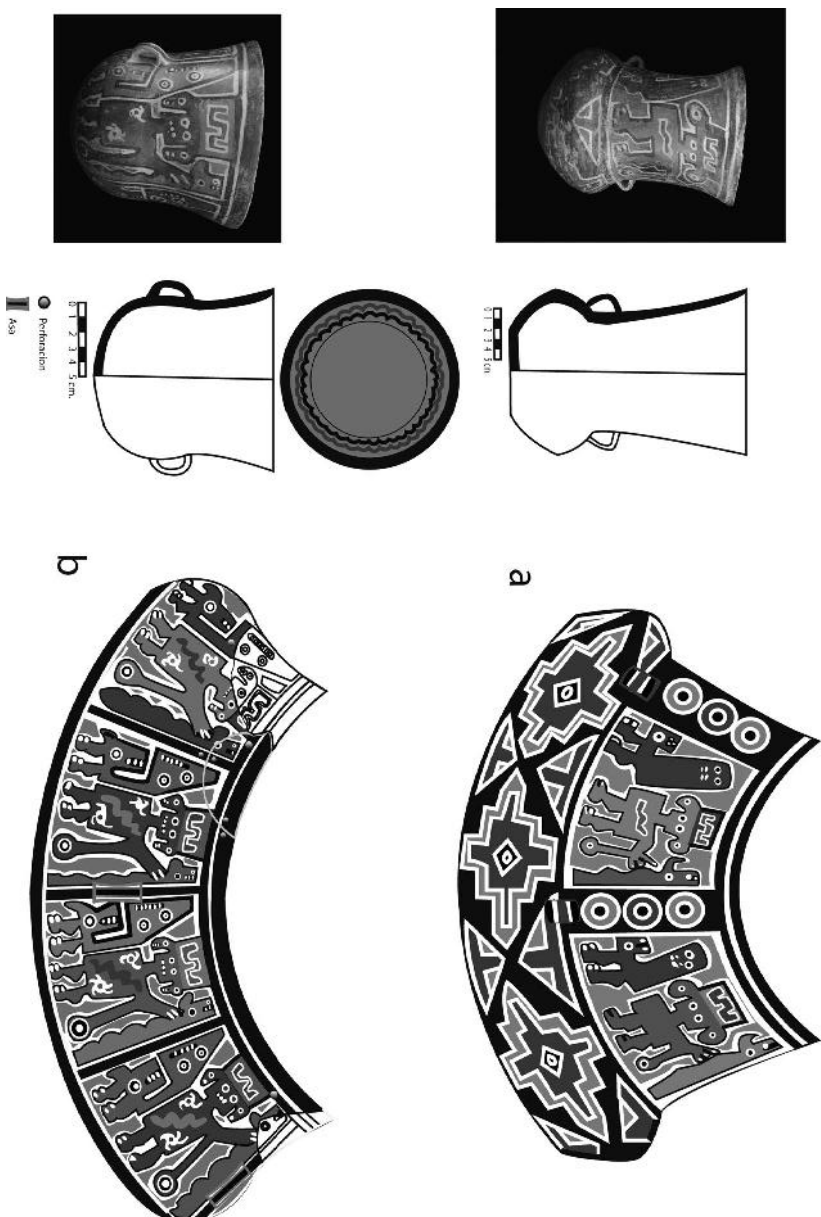


Fig. 183. a y b. Vasijas Omereque Polícromo del Museo Antropológico de la Universidad San Francisco Xavier con representaciones del PTO (fotos cortesía de Murillo, 2022, dibujos D. T.).

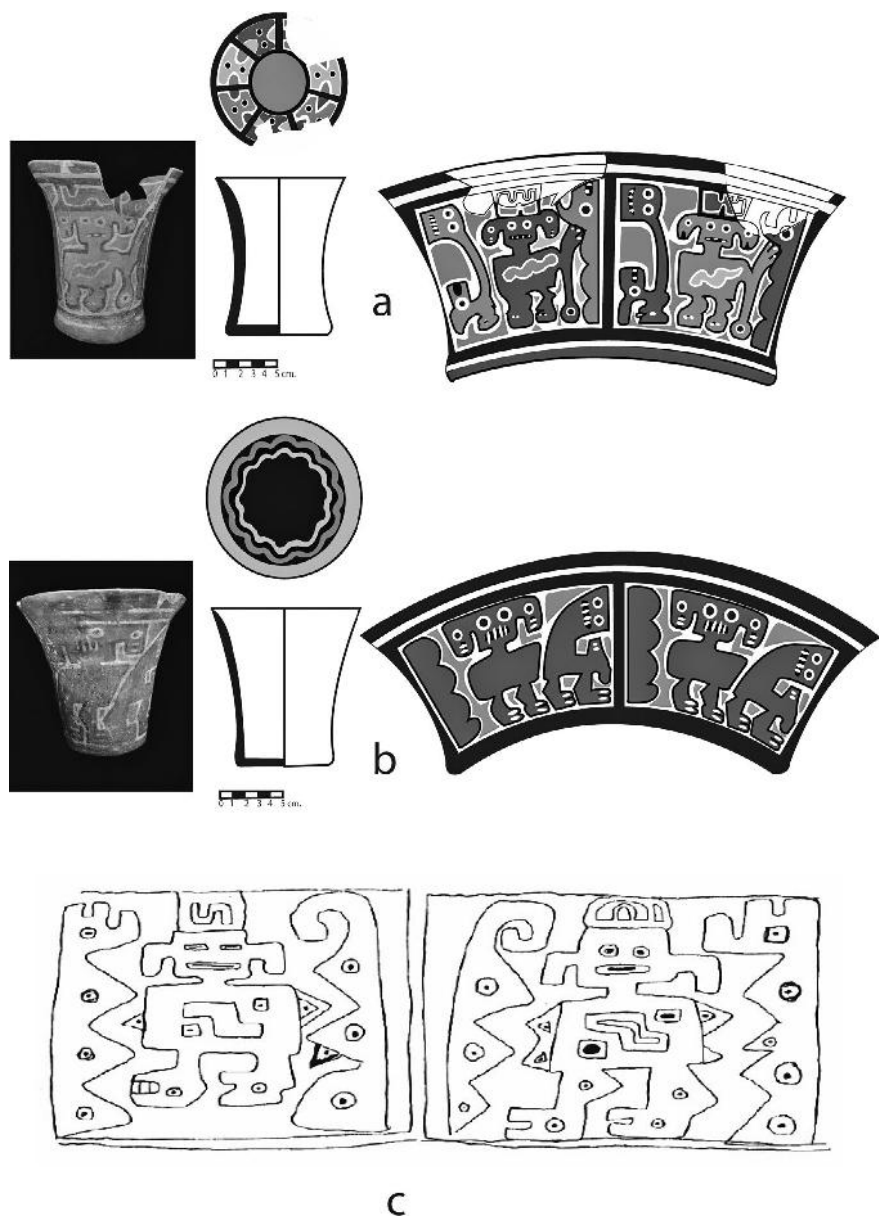


Fig. 184. Vasijas Omereque Polícromo del Museo Antropológico de la Universidad San Francisco Xavier con representaciones del PTO: **a y b** keros (fotos cortesía de Murillo, 2022, dibujos D.T.) y **c.** Despliegues de una vasija proveniente de Sucre (extraído de Anderson 1996: su fig. 12).

Si bien se trata de un personaje muy particular, las cabezas zoomorfas o antropomorfas en su cola recuerdan los ejemplos de felinos y camélidos Tiwanaku. Distinguimos a este Acompañante Zoomorfo como número 1 (AZ 1) para diferenciarlo de otros acompañantes animales que aparecen asociados al PTO en otras escenas analizadas adelante.

La configuración de las escenas en general muestra la repetición de una misma en todo el campo de diseño de las vasijas (el PTO y el AZ1) de dos y hasta cuatro veces (fig. 183a y b), convención compartida con Tiwanaku.

En las escenas Omereque se utilizan hasta cinco colores combinados; cuando existen dos repeticiones, la alternancia de colores es de opuestos, pero cuando son más repeticiones, pueden darse en cualquier combinación de los cinco colores (fig.183a-b y 184a).

Esta característica de alternancia es propia del estilo Omereque (Anderson, 2018, p.251, su fig. 8.10), con excepciones en las cuales se reproducen idénticamente escena y color (fig.184b).

Existen pocos diseños geométricos que acompañan las escenas, siendo los más evidentes, las cruces escalonadas con rombo en su centro (fig.183a), diseños al interior de los bordes de la vasija como líneas onduladas (fig. 183b y 184b) o diseños compuestos al interior de casillas trapezoidales (fig.184a).

Las formas cerámicas en que el tema del PTO es representado, en el caso de Chuquisaca, se restringen aparentemente a vasos-kero, vasos-challadores (ver adelante) y jarrones de dos asas.

La morfología de vasos-kero es reducida en el repertorio Omereque y, al igual que en las otras dos morfologías, existe la convención decorativa en los bordes externos consistente en una franja negra gruesa, una blanca delgada y otra negra mediana (Anderson, 1996, p.8) que está presente en los ejemplares antes analizados en esta sección, así como en keros Omereque de contextos funerarios del montículo de Sierra Mokho de Cochabamba de los años 600-1000 d.C. (Döllner, 2013, su Tafel 157 T-41-1).

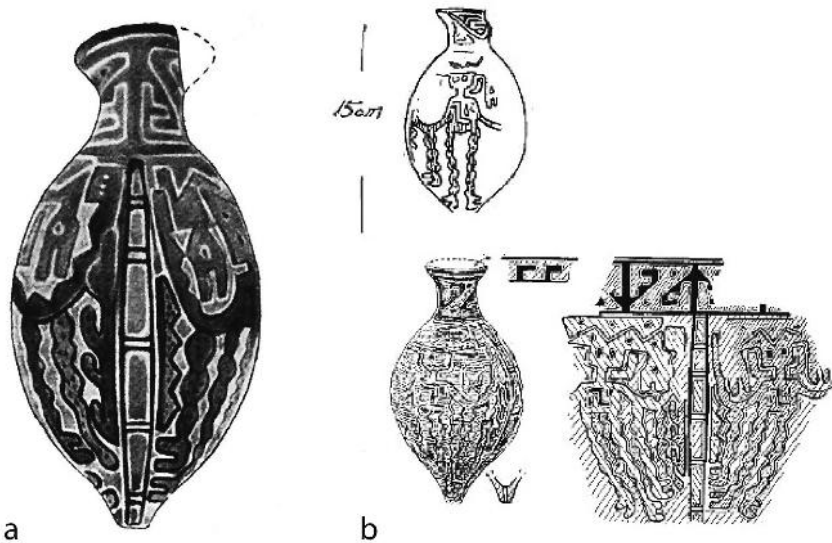


Fig. 185. Ánfora Omereque Polícromo de 15 cm. de altura, con orificio en la base, proveniente del sitio Pukara en Mizque Cochabamba cód. 1938.45.0256 del MEG: **a.** Dibujo extraído de Nordenskiöld 2001/1924, su lám.15, **b.** Dibujo extraído de Rydén, 1956, su fig. 1M. donde se aprecia al PTO en el cuerpo de la vasija.

Esta decoración Omereque está incluso presente en keros de estilos mixtos Tiwanaku-Omereque del montículo de Piñami en Cochabamba, fechados en 600/650-950 d.C. (Anderson, 2018, p.259, su fig. 8.29).

La morfología de los jarrones de dos asas Omereque de Chuquisaca es más compleja, de hecho, se asemejan a formas de la alfarería Santa María del noroeste argentino (Muñoz, comunicación personal, enero de 2022), datadas entre 950-1500 d.C. (Scattolin et al., 2007, p.217, su fig. 7), lo que podría sugerir relación entre ambas regiones en los ejemplares de este tipo analizados, además dicha cronología converge con algunos datamientos tardíos para el material Omereque de Icla entre 950 +/- 90 y 1100 +/- 170 d.C. (Ibarra y Querejazu 1986, p.219).

Uno de los jarrones (fig.183b) carece de algunos fragmentos y presenta perforaciones pequeñas de menos de medio centímetro en el borde, como probable medida de conservación, lo que sugiere que dicha pieza sufrió daños y muy probablemente por su importancia, se trató de recomponerla uniéndola con cuerdas u otro material en el pasado.

El tema en cerámica estilo Omereque Polícromo de Mizque, Cochabamba

Los ejemplos del PTO en la región de Cochabamba son mucho más escasos, e incluyen nuevas características que sugieren heterogeneidad en la representación del tema en esta región, existiendo un solo caso plasmado en una ánfora miniatura con orificio en la base, análogo a los vasos-embudo (Figuras 4 a-b), colectada por Nordenskiöld (2001/1924, p.79, su lám. 15) del sitio de Pucara en Mizque, Cochabamba.

La iconografía de esta pieza es posteriormente desplegada (fig.185b) por Rydén (1956, p.13, su fig. 1M), siendo la presencia del estilo Omereque en la región está datada entre los años 600-1000 d.C. (ver Higuera, 1996, su fig. 3) lo que puede sugerir que el tema del PTO en esta región se enmarque en esta temporalidad.

El ejemplo de PTO de Pucara presenta características comunes con sus versiones de Chuquisaca, pero también grandes diferencias, su anatomía lo muestra en posición frontal de pie o flotante, en su cabeza central solo aparecen los ojos y las cabezas zoomorfas laterales se fusionan a un turbante en zig-zag, que combinados emulan posiblemente la composición de una serpiente.

Sus piernas y brazos, son muy alargados y conformados por bandas onduladas que también guardan semejanza con el atributo corporal del cetro/serpiente de los ejemplos de Chuquisaca; los pies aún poseen solo dos dedos y sus manos están poco delineadas (fig.185a), a su vez sus brazos cuentan con apéndices que pueden aludir al adorno colgante del codo, pero son diferentes y parecen presentar también nuevas extremidades, cada brazo cuenta con dos de ellas: una de éstas termina de forma circular mientras la otra termina en una pata con dos dedos (fig.185a y b).

La indumentaria del PTO incluye el tocado referido y el unku con franja oblicua en zig-zag con rectángulos y el cetro/serpiente es muy diferente, pues posee apéndices emergiendo del cuerpo y su cabeza está poco delineada.

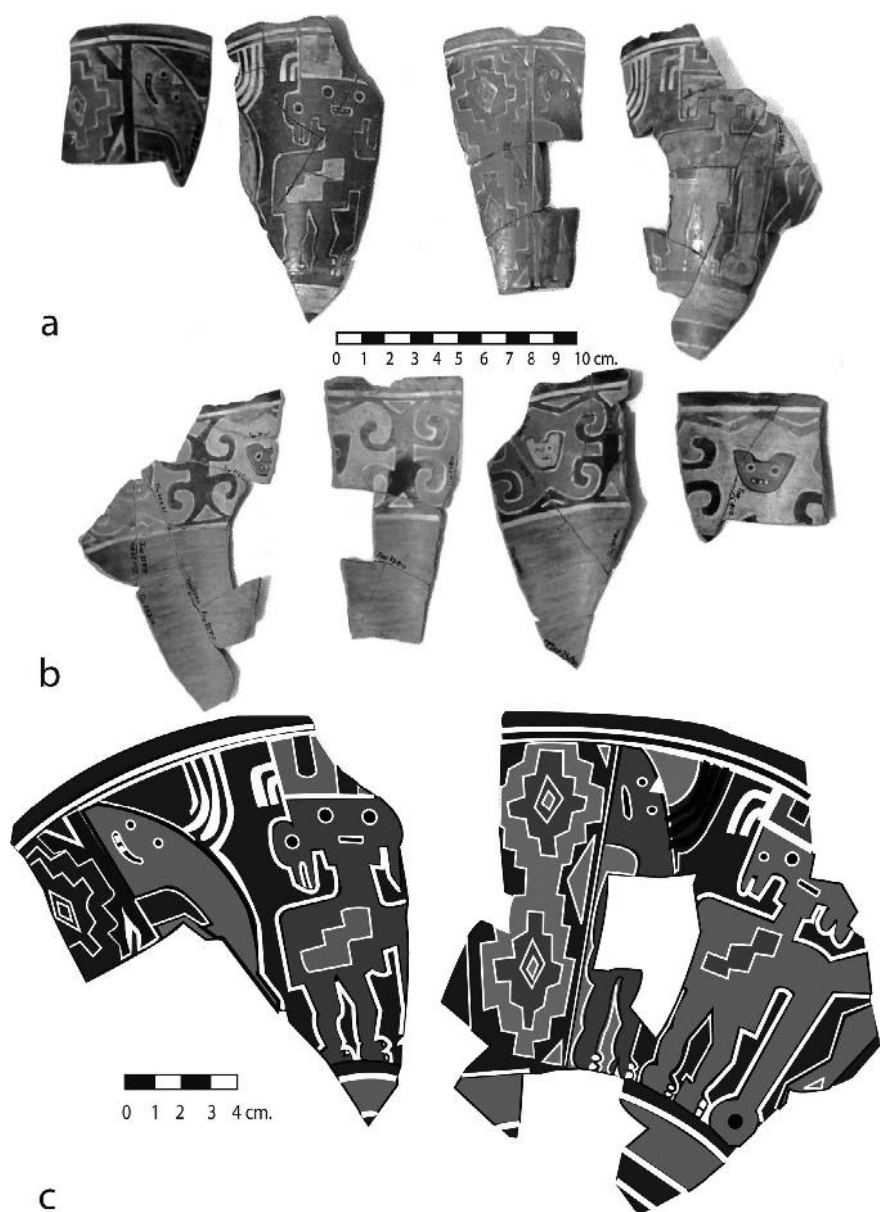


Fig. 186. Conjunto de fragmentos de vaso-embudo o challador de la Tumba 74 de Putuni en Tiwanaku cód. TWK-0046752: **a.** Vista de la iconografía del exterior, **b.** Vista de la iconografía interior (Fotos cortesía de Luis Callizaya 2024) y **c.** Dibujo de la iconografía del exterior D.T. (en base a las fotos y a Couture y Sampeck, 2003: su fig. 9.29).

Los diseños geométricos incluyen una banda vertical de rectángulos propia del estilo Omereque Polícromo de Cochabamba (Anderson, 1996, p.8; Anderson, 2018, p.251, su fig. 8.10a y b) que divide las dos escenas repetidas del PTO, además de diseños de “Z” con apéndices en los bordes de la vasija.

El tema en cerámica estilo Omereque Polícromo importada de Chuquisaca a Tiwanaku

La urbe Tiwanaku incluye el complejo de Putuni donde habrían habitado grupos de élite, y donde se reporta la presencia de un vaso-embudo o challador de estilo Omereque en un ajuar funerario datado entre 600-800 d.C. (fig.186a-c) mostrando que dichas élites mantenían relación con grupos de los valles (Couture y Sampeck, 2003, p.241-243, su fig. 9.29).

Por la evidencia iconográfica antes analizada, se puede sugerir inicialmente que, si bien este ejemplar es Omereque, su iconografía que retrata al PTO se asociaría más a su versión de Icla Chuquisaca que a la reportada para dicho tema en Mizque, y que parece tratarse de una pieza importada al altiplano.

Los challadores constituyen una morfología propia de estilos cerámicos de Cochabamba y Chuquisaca, que posteriormente es adoptada por Tiwanaku, utilizados en ritos de bebida y “challa” (Villanueva, 2023). Esta función se asocia a vasijas de esta forma y de otras que tienen el PTO, usadas ya sea para consumo de bebida (keros) o para su distribución (jarrones de dos asas), sin descartarse que el “ánfora” de Mizque se trate en realidad igualmente de una vasija con alguna de estas funciones.

El PTO de este challador (fig. 186 a-c) guarda casi todas las características de las escenas del tema presentes en los materiales chuquisaqueños, a excepción de algunas, como ser que sus caras zoomorfas laterales parecen aludir a cabezas de aves (¿?), o sus piernas que exponen una rodilla más antropomorfa y omiten un talón prolongado, aunque incluyan el pie con dos dedos, o los apéndices lineales (¿cabellos o cuerdas?) que emergen del tocado del PTO y de la cabeza de la cola del AZ 1.

Lastimosamente en las dos repeticiones de la escena, no se observa la cabeza del AZ 1, que debió estar en las áreas faltantes de la pieza, su percepción parcial se da en base a la presencia de las patas del AZ 1 (fig.186 a y c).

Los diseños geométricos de cruces escalonadas con rombos en su centro también aparecen en las versiones chuquisaqueñas del tema (fig.183a), pero resulta importante la inserción de un nuevo motivo en la parte interna del challador como son los rostros frontales con apéndices de volutas (fig.186b), que aparecerán en materiales Yampara del sitio de Chullpamoko en Icla Chuquisaca, provenientes de las excavaciones de Walter a mediados del siglo XX y datados en los periodos finales del Horizonte Medio (Marsh y Alconini, 2022, su ilustración 4).

El tema en un textil de Solcor: ¿Tiwanaku u Omereque?

El PTO constituye hasta este punto un tema identificado y definido para la cerámica Omereque Polícromo de Chuquisaca y Cochabamba en los casos antes analizados, mostrando un alto grado de homogeneidad y uno muy bajo de heterogeneidad en los ejemplos analizados, debido probablemente a factores regionales, pero ¿es posible que existan representaciones del tema plasmadas en otros soportes y materiales?

La respuesta a esta pregunta parece hallarse en una faja cefálica textil (fig. 187 y 188) que proviene del contexto funerario de la Tumba 20 de Solcor 3 en SPA Chile, datado entre los años 450/480-920 d.C. (Agüero y Uribe, 2014; Llagostera et al., 1988) y, tanto la escena como el textil se han considerado como productos atribuidos a Tiwanaku (Agüero y Martínez, 2020, su fig. 7b; Agüero y Uribe, 2014).

Dicha tumba contenía dos individuos con modificaciones craneanas anular y tabular, con objetos como dos túnicas con diseños de líneas verticales, un cincel de cobre, un collar con cuentas, cucharas de hueso y madera (una de ellas adornada en el mango con un camélido), tubos de hueso, tableta de rapé para consumo de alucinógenos, maíz, cestos, un hacha, arcos de madera, y cerámica Tiwanaku (Agüero y Uribe, 2014, su fig. 5; Bravo y Llagostera, 1986, p.332).



Fig. 187. Faja cefálica cód. 1356 de la Tumba 20 de Solcor 3 del IIA MSPA: **a.** Foto general, **b.** Foto del detalle de motivos zoomorfos o vizcachas, **c.** Detalle de una de las repeticiones del motivo del PTO de la faja (Fotos cortesía de Helena Horta, 2024).

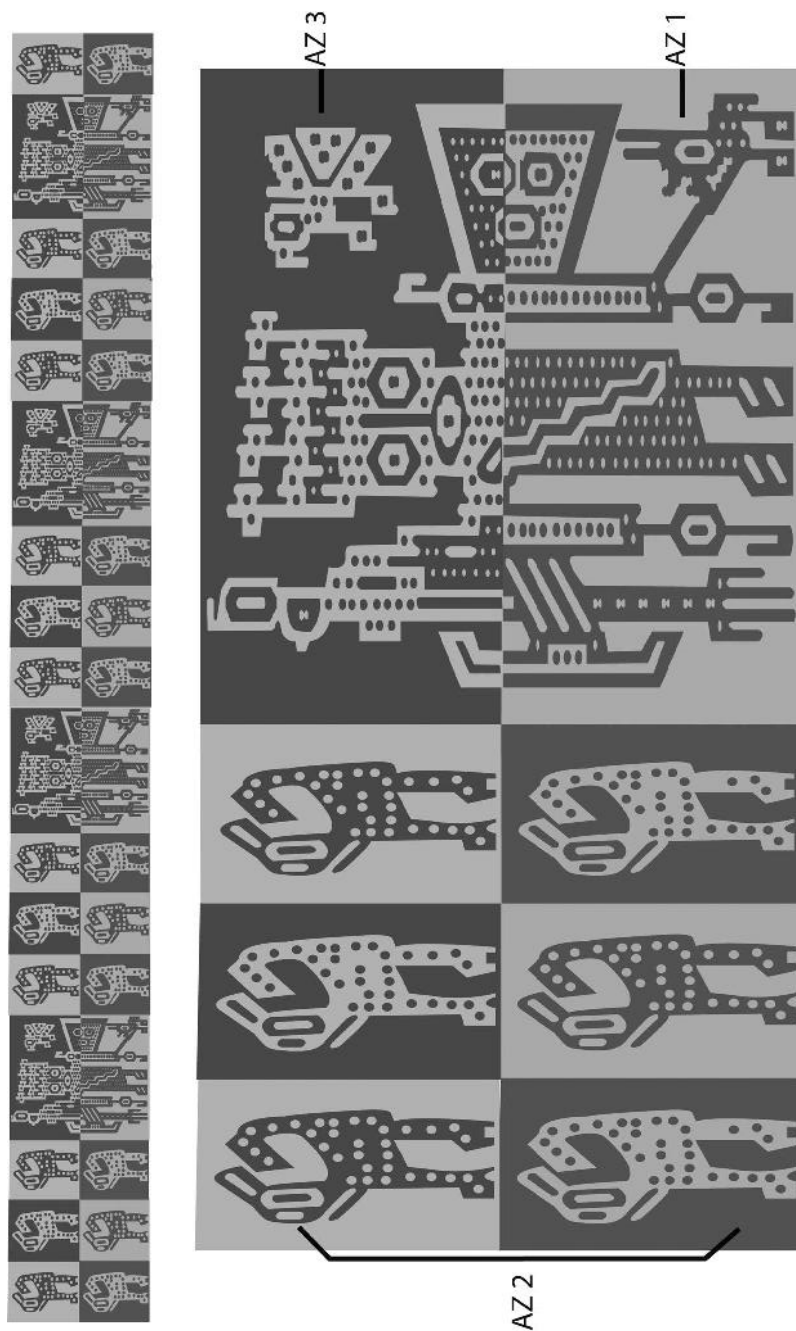


Fig. 188. Despliegue de la escena del PTO de la Faja cefálica cód. 1356 de la Tumba 20 de Solcor 3 del IIAMSPA. **Superior:** repetida en la faja, **Inferior:** Detalle de la escena repetida. (Dibujos D.T.).

Sin embargo, la iconografía de la faja (fig. 187a-c) contiene una composición que cuenta con muchos atributos del PTO, incluyendo a su vez atributos nuevos que lo clasificarían como una variante del tema iconográfico original plasmado en cerámica. La escena se repite cuatro veces intercalada con conjuntos de 6 repeticiones de un nuevo motivo zoomorfo (fig. 188), los atributos conocidos del PTO se suman a otros no vistos en sus versiones iconográficas cerámicas como veremos a continuación:

Anatomía del PTO: El cuerpo está completamente de frente con todas sus extremidades, la cabeza central de ojos circulares carece de las tres cabezas zoomorfas laterales, si bien se sugiere que ambos brazos están presentes, solo la mano derecha está delineada con tres dedos, las piernas son rectas sin alusión a rodilla o talón prolongado, pero incluye las patas de dos dedos.

Indumentaria del PTO: Mantiene el tocado con grecas, pero éste posee anexados apéndices en su parte superior, presenta la túnica con el adorno oblicuo en zig-zag o tirante escalonado, y ambos brazos presentan codos con el adorno colgante que se prologa hasta un remate circular con apéndice en gancho (arriba y abajo en el brazo izquierdo), que podrían ser cabezas análogas a la del ave que acompaña al PTO. La mano derecha sujeta un arco y posiblemente otros objetos como flechas (Arnold y Espejo, 2013, pp.71-74, su fig. 15a; Agüero y Uribe, 2014), y podría postularse que también porta el cetro u otro objeto más en dicha mano.

Acompañantes Zoomorfos del PTO: presenta al menos tres acompañantes animales reconocibles (fig. 188):

1. AZ 1. Aquel que parece análogo al visible en las versiones del PTO en cerámica y que yace en la parte inferior izquierda de la escena junto al PTO que, sin embargo, en este caso presenta una anatomía diferente como ser orejas en punta, boca abierta, dos patas con dos dedos poco delineadas, una cola pequeña caída que está separada del rostro, que en los ejemplos de la cerámica de Icla Chuquisaca constituye el remate de su cola, rostro que en esta versión aparece separado en un elemento

trapezoidal conectado al brazo izquierdo del PTO. Composición que ha permitido la interpretación de Arnold y Espejo (2013, pp.71-74) de que se trata de una “cabeza trofeo” y/o una “bolsa” unida al tirante escalonado. Este acompañante presenta una cuerda que emerge de su cuello y se conecta con el codo o adorno colgante del PTO, algo no visto en las otras escenas, que sugeriría tratarse de un cánido (Arnold y Espejo, 2013, p.71), o un camélido si consideramos otros temas análogos (ver adelante).

2. AZ 2. El segundo acompañante parece aludir posiblemente también a algún tipo de mamífero como el anterior pero de diferente especie, siendo repetido en conjuntos de a seis, que aludirían a una manada. Este ser es de mayores dimensiones que el anterior pero no superior al PTO, es representado de perfil con sus dos extremidades y la cola doblada hacia la espalda, la cabeza con ojos grandes circulares y orejas alargadas levemente inclinadas hacia la nuca, nariz circular y boca abierta. Se ha interpretado este motivo como una vizcacha (*Lagidium viscacia*) (Arnold y Espejo, 2013, p.73; Agüero y Uribe, 2014, p.4, su fig. 5), de hecho, guarda atributos comunes con representaciones de dicho animal en textiles contemporáneos de Llallagua en Potosí (Gisbert et al., 2010, su fig. 28).
3. AZ 3. El tercero es un tipo de ave que aparece sobre el brazo izquierdo del PTO (fig. 188) con las alas y cola extendidas, una cabeza pequeña con ojo circular y un pico achatado doblado casi en gancho, incluso es posible que los remates del adorno de los codos del PTO en este caso aludan a la cabeza de esta ave, cuya especie es difícil de inferir por el momento.

Este caso permite considerar varios aspectos importantes, entre ellos, que el tema del PTO fue plasmado también en textiles pero con reinterpretaciones importantes del mismo y que, probablemente, el contenido iconográfico en este caso, no alude a un tema Tiwanaku como fue interpretado, sino a uno Omereque.

En el caso de la faja como tal, se debe considerar que los textiles Omereque por su estructura (trama traspuesta) tienen más en común con los del norte chileno y argentino que con los del Perú (Oakland, 1981). Ahora bien, dentro del conjunto textil Omereque de la cueva “Las Ventanas” solo dos textiles son Tiwanaku provinciales, esto es, creados localmente en imitación a cánones altiplánicos (Oakland, 1986, p.248; Oakland y Fernández, 2000), mientras que el resto serían de manufactura y estilo local. Lo anterior hace pensar que no es descartable que la faja de Solcor sea un textil Tiwanaku provincial con contenidos iconográficos Omereque, o en definitiva un textil Omereque como tal.

Interpretaciones y Discusión

En el estado actual de las investigaciones en torno al estilo y/o cultura Omereque se tiene pocas certezas y un campo muy amplio para las interpretaciones y la inevitable discusión en torno a estas. A continuación, se trata de abordar aspectos importantes del PTO como tema iconográfico tales como su relación con la iconografía Tiwanaku y algunos de sus temas, así como del origen del PTO y del rol que este debió cumplir en el imaginario Omereque.

Los intercambios estilísticos Omereque Tiwanaku en la cerámica

Nordenskiöld (2001/1924, pp.78-81) percibió en algunos de los motivos de cabezas zoomorfas y ojos presentes en la cerámica Omereque, un tipo de iconografía que él sugería habría sido copiada de diseños textiles sin mayores inferencias, mientras que Rydén (1956, pp.104-115, su fig. 43) – que analizó la colección recuperada por Nordenskiöld de diversas regiones de Cochabamba –, consideraba que las decoraciones de lo que ahora conocemos como el estilo Omereque, son derivaciones, reinterpretaciones o inspiraciones de patrones de motivos Tiwanaku dentro de un marco local.

En realidad, esta última percepción inicial aludía al intercambio estilístico e iconográfico de Omereque y Tiwanaku, cuya evidencia es la presencia de motivos y diseños de ambos estilos en ejemplares cerámicos del estilo Tiwanaku Derivado producido inicialmente en los valles y luego

en el altiplano (Anderson, 2018, p.259, su fig. 8.29; Janusek, 2003a; Rivera, C., 2003).

Este fenómeno ha sido interpretado como el reflejo de posibles relaciones políticas y sociales como alianzas entre los grupos Tiwanaku y Omereque (Anderson, 1996). Sin embargo, con base en nuestra experiencia, sugerimos que muy probablemente el estilo Omereque no se combina directamente con el estilo Tiwanaku altiplánico, sino con el generado en Cochabamba o Tiwanaku Derivado.

En consecuencia, independientemente de sostener si el PTO constituye un personaje y tema iconográfico con atributos Omereque o Tiwanaku Derivado, es evidente que fue generado dentro de un tiempo y de la variante del estilo Omereque Polícromo, en el que se utilizaron recursos gráficos mixtos (Omereque/Tiwanaku Derivado) para expresar contenidos locales Omereque.

El Señor de los Camélidos: ¿indicio del origen del PTO?

Posiblemente el atributo de las extremidades inferiores del PTO, que si bien pueden variar en relación a la pierna (rodilla, talón prolongado, o forma serpentiforme), mantienen en muchos de los ejemplos como constante una pata que termina en dos dedos, atributo propio de los camélidos o cérvidos.

Criaturas con características antropo zoomorfas del arte Tiwanaku del mismo periodo que el PTO como el Sacrificador Camélido (Baitzel y Trigo, 2019; Trigo y Baitzel, 2022) o el Sacrificador Venado Tiwanaku (Trigo e Hidalgo, 2018; Villanueva, 2021), podrían presentar atributos correlacionables con los del PTO; lastimosamente, el segundo solo adopta las astas de los cérvidos y atributos felinos pero no las patas, en cambio el primero incluirá en algunos casos patas de dos dedos (Baitzel y Trigo, 2019, su fig. 15) sumados a otros atributos humanos pero ningún otro atributo más visible del PTO.

Sin embargo, es importante resaltar una asociación contextual ya que el vaso-embudo de Putuni que contiene al PTO (fig. 186) era una vasija de ofrenda funeraria de la Tumba 74, y en la misma también se

hallaba un vaso-kero (fig. 100b) con el Sacrificador Venado Tiwanaku (Couture y Sampeck, 2003, p.245, su fig. 9.28; Trigo e Hidalgo, 2018, su fig. 7a), ¿implicaría la presencia de dos personajes: uno Omereque y uno Tiwanaku con atributos de cérvidos?

Repertorios más antiguos en torno a seres de atributos mixtos humanos y camélidos, presentan al parecer características más afines a aquellas que posee el PTO y se hallarían en el norte chileno, donde inician bajo la representación de camélidos antropomorfizados bípedos entre los años 900/1000 - 400/300 a.C., insertos en cubiletes líticos de las tumbas de neonatos humanos de la aldea Tulán-54, cuya sociedad dependía del consumo alimenticio de camélidos y de alucinógenos como la *vilca* en su religión (Nuñez et al., 2006, su fig. 7; Nuñez et al., 2017, p.27 su fig. 15).

Posteriormente en el Alto Loa entre 800 a.C.-100 d.C., se desarrolla como parte de estas composiciones el denominado “Señor de los Camélidos”, un ser de cuerpo humanizado frontal, pies de camélido con dos dedos y adornos en los codos de remate circular, además de diseños como franjas onduladas o en zig-zag verticales, que se asemejan a las versiones de la serpiente que acompañan al PTO, siendo que el Señor de los Camélidos constituyó un personaje que se asume fue una posible deidad de los caravaneros (Berenguer, 2017, pp. 47-65, sus figs. 5 a y b, 6 y 7).

Posiblemente ¿se trataría de una fuente temprana que inspiraría composiciones posteriores como las del PTO?

El Cetro/Serpiente

En el capítulo 6 se había analizado a los motivos y temas de serpientes del Tiwanaku Derivado, para el presente caso es importante retomar el tema de la serpiente cascabel o *Crotalus Durissus*, ya que su importancia radica en el tipo de representación de su tema: como motivo central o secundario, presentando su propia metamorfosis a una quimera con alas y extremidades hasta concluir en un Sacrificador (fig. 138a-e) en un proceso que narra su ascensión al cielo quizás con alusiones a constelaciones.

Curiosamente, tan complejo desarrollo compositivo es reducido de motivo a un elemento como cetro en versiones de Acompañantes Alados en el altiplano (fig. 139a) datados entre 1000-1100 d.C. (Burkholder, 2001, p.240, su fig. 24b).

Sin embargo, así como esta serpiente constituye un tema complejo dentro del Tiwanaku Derivado, también es reducido a un cetro (fig. 139a) de personajes con atributos de ave y humano del Tiwanaku altiplano, seres que son los Acompañantes alados de la Deidad con Báculos o Deidad Central del credo Tiwanaku. Es evidente que la reducción de la serpiente a cetro puede implicar un dominio y jerarquía sobrenaturales para el personaje que lo sujeta.

Incluso algunas versiones frontales del PTO con dos cetros serpiente (fig. 184c) sugerirían una analogía con personajes de alto rango que sujetan dos cetros, desde Pucara a Tiwanaku (Isbell y Knobloch, 2009), lo que permite especular que dentro del tema del PTO, este motivo reducido a elemento puede resultar muy importante y es discernible como atributo de jerarquía y poder. Tampoco se puede dejar de lado el hecho de que la versión del PTO de Mizque presenta en sus extremidades y turbante fuertes alusiones a serpientes, que podrían sugerir que el culto a la serpiente es fuerte en dicha región y que es resaltado en esta variante del PTO más que en otras (fig. 185a y b).

El PTO y su relación con el Arquero del Tiwanaku Derivado

La relación del PTO de la escena del textil de Solcor con el tema del Arquero había sido tocada previamente (Trigo, 2013 y 2019a), pero sin considerar que el primero se trataba en realidad de un tema iconográfico Omereque. Bajo las nuevas evidencias, dicha relación resulta sumamente compleja, ya que el tema del Arquero se desarrolla en el estilo Tiwanaku Derivado de los valles de Cochabamba, ya sea en su producción en estos valles o en el altiplano. Las composiciones del PTO y el Arquero tienen características comunes, como se verá a continuación.

La escena 2 del tema del Arquero (fig.7 y 10), desarrollada en el capítulo 4 de este libro, muestra un Arquero de pie con cuerpo frontal, y cuyos dos motivos zoomorfos presentes parecen ser cánidos o más probablemente

camélidos con pezuñas de dos dedos, conectados por cuerdas entre ellos y el codo del Arquero aludiendo a una caravana. Resulta ser muy similar a las composiciones del PTO de Chuquisaca, y sobre todo a la composición de Solcor por la asociación a su Acompañante Zoomorfo 1, en Solcor incluso conectado con una cuerda a un PTO con arco (fig. 188).

El tema del Arquero se propagó dentro de la propia difusión del Tiwanaku Derivado fuera de Cochabamba, no solo a Tiwanaku sino incluso a sus colonias en el valle costero de Moquegua en Perú como se analiza en el capítulo 9.

Algunas versiones del Arquero en cerámica Chen Chen de Moquegua presentan un turbante con grecas y un cetro en zig-zag (fig. 171 y 172) que recuerdan los elementos de indumentaria del PTO. De hecho, también es posible percibir algunos otros elementos importantes y comunes entre los ejemplos Chen Chen del Arquero y los del PTO.

Algunas de las representaciones de aves naturalistas en la cerámica Tiwanaku altiplano y Tiwanaku Derivado (fig. 63a-f) han sido interpretadas como flamencos (*Phoenicoparrus andinus*) (Alconini, 1995, pp.189–204, su fig. 76), aunque este tipo de representaciones no son homogéneas y podrían incluir otras especies. Mendoza (2004, pp.178-184, su fig. 26B) interpretaba, como se refirió en otro capítulo, que la cabeza de este tipo de ave aparecería como un apéndice en el turbante del Arquero, algo que es perceptible en algunos ejemplos (fig. 171-172 y 63a-f), y que proponemos podría complementarse con elementos que pueden aludir a garras de ave (fig. 63f).

La presencia de la cabeza del ave en el ejemplo del Arquero de Chen Chen (fig. 63e), que guarda atributos del PTO, podría darse en la parte posterior lateral del turbante que presenta grecas y cabezas zoomorfas, que hipotéticamente aluden en alguna de sus variantes posiblemente a aves.

El Arquero no solo presenta características gráficas comunes con el tema del PTO, sino que las composiciones del primero aluden desde ya a actividades de caravaneo de camélidos o a la cacería con arcos

y flechas, tanto de cérvidos con relaciones muy particulares con estos animales (Villanueva, 2021) o aves si consideramos el último elemento analizado y propuesto por Mendoza (2004). El PTO aludiría a los mismos conceptos, pero de forma quizás divinizada: el dominio de camélidos como animal doméstico con el cual tiene atributos comunes, y el dominio sobre animales silvestres como cérvidos, felinos, vizcachas y aves en el ámbito de la cacería.

Arnold y Espejo (2013, pp.71-74) observaban la existencia de atributos comunes entre el PTO del textil de Solcor y el personaje arquero del unku Wari de Ancón (fig. 179), posteriormente en este texto, se observó que ambas composiciones se relacionan a su vez con el tema del Arquero del Tiwanaku Derivado, como se analizó en el capítulo 10.

Centralmente los atributos de postura anatómica (frontal de pie), así como los arcos y flechas, o el motivo del ave que se asocian al arquero del unku de Ancón se correlaciona con el PTO. Pero es más complejo reparar en el acompañante zoomorfo del arquero de este unku, que yace justamente debajo de la cabeza antropomorfa del remate del cetro del arquero, siendo la cola del animal la que se halla cerca de la misma, tratándose de lo que inicialmente se interpretó como un cánido (Stübel y Uhle, 1892, pp.95-96), pero que parece ser un ser mixto o quimérico.

Presenta una cuerda que emerge de su cuello y se conecta a la cintura del arquero, siendo esta quimera de coloración amarilla con una cola anillada doblada sobre su lomo, que alude a un felino más que a un cánido, con una nariz circular y una oreja triangular y presentando patas con dos dedos similares a pezuñas como las de los camélidos o cérvidos. Dicho acompañante quimerizado recuerda no solo a los camélidos del Arquero del Tiwanaku Derivado, sino precisamente al Acompañante zoomorfo 1 del PTO en gran medida por estas cualidades mixtas que hacen difícil encasillarlo en una especie animal específica.

Es muy probable que el arquero del unku de Ancón, si bien atribuido a Wari, esté inspirado en escenas de los temas Arquero del Tiwanaku Derivado y del PTO, que presentan más ejemplos de las mismas en las regiones de Cochabamba, Chuquisaca y el altiplano y, quizás dicho

patrón y temas fueran difundidos por medio de los intercambios simbólicos entre Tiwanaku y Wari a través de su frontera de Moquegua.

Por otra parte, al existir composiciones mixtas de diseños y motivos Omereque y Tiwanaku Derivado en ejemplares de una cultura o de otra, es evidente que las relaciones de intercambio simbólico y estilístico fueron fuertes y, explicables, incluso por la cercanía regional entre ambos estilos en los valles de Cochabamba, ya que hasta el momento no existen composiciones mixtas Omereque y Tiwanaku altiplánico como tal.

La introducción de un repertorio a otro de elementos gráficos sencillos, como los diseños geométricos, medianamente complejos como los motivos, o de una complejidad muy grande como los temas y sus escenas, constituyen un cada vez mayor desafío interpretativo desde que fueran referidos por Rydén (1956) o Anderson (2018).

En este escenario de intercambios estilísticos, de relación de atributos iconográficos y formas comunes de representación, quizás suena menos aventurado interpretar que los temas del Arquero del Tiwanaku Derivado y el PTO del estilo Omereque, no sólo están relacionados por atributos comunes, sino que habría que considerar las posibilidades, tanto de que uno fuera la traducción gráfica del otro en su propio estilo, o de que uno de estos temas originara al otro, insertos en una dinámica de alcances todavía no explorados en los estilos de los valles (Cochabamba y Chuquisaca), donde ambos temas fueron generados y circularon con su propia importancia.

El PTO como “Dueño” o “Señor de los animales”

Tal vez es momento de formular una interpretación, que si bien converge en la divinidad que podría haber sido atribuida al PTO por la cultura que lo generó, diverja ligeramente de la ya clásica asociación del PTO con las deidades trinas referidas por Ibarra Grasso y Gisbert y colegas en otra sección de este trabajo.

Como se ha ido estableciendo en el análisis, el PTO constituye un tema pagado de motivos y elementos animales que conforman un

ser antropozoomorfo, por tanto, sugerimos que el Personaje analizado, más bien, mantiene un fuerte vínculo con el mundo natural, sobre todo con la fauna.

En la tradición andina es usual la figura del “Dueño” de los animales, el cual brinda un “préstamo” de los mismos a la humanidad a cambio de ofrendas y sacrificios, ya sean domésticos como los camélidos dentro del pastoralismo (Flores Ochoa, 1974) o silvestres como cérvidos dentro de actividades de cacería (Villanueva, 2021); el costo de infringir en el intercambio con la deidad, parece expresarse en la decapitación de los humanos infractores (Trigo y Baitzel, 2022).

Arnold (2016) engloba en una categoría denominada “Señor de los animales” a todas las entidades andinas que dominan a los animales domésticos y silvestres, siendo estos animales una de sus formas y su propio reflejo y, siendo este ente el encargado de su vigilancia, además de velar por el intercambio ritual con los humanos, para propiciar la fertilidad de sus animales domésticos o la cacería de sus animales silvestres, mediante ofrendas y sacrificios.

El PTO parece expresar estos conceptos dentro del arte Omereque en regiones de los valles del sur de Bolivia; atributos como las patas de camélidos o cérvidos y especialmente los apéndices cefálicos de cabezas animales en lugar de oídos, podrían implicar que el PTO percibe el mundo a través de éstos, su dominio evidente sobre otros animales mostrados quiméricamente y a su vez la aparición de cabezas ya sea portadas por el PTO (el ejemplo de Solcor) o por su Acompañante Zoomorfo 1 (la cabeza de la cola) podrían aludir, como apuntaban Arnold y Espejo, a su asociación con las cabezas trofeo ¿de los infractores del intercambio ritual con este ser?

Asimismo, resulta importante la posible quimerización de su Acompañante Zoomorfo 1 que guarda atributos mixtos de posiblemente felinos y camélidos, ya que esta combinación podría aludir a conceptos en torno a la actividad pastoril andina, en cuyas mitologías el rol de los felinos es el de “pastores” de los animales silvestres y guardianes de los animales domésticos (Arnold, 2016, pp.126-128 y 139-142).

En el aspecto de los cazadores inserto también en el PTO arquero, resulta significativo el hecho de que en ciertas culturas los cazadores se identifican con algunos de estos espíritus de caza de atributos animales, a los cuales otorgan una ofrenda inicial de la presa cazada (Arnold, 2016, p.129); dicha identificación entre espíritus zoomorfos y cazadores podría estar manifiesta en la combinación de atributos humanos y animales del PTO.

Apuntes finales

Por mucho tiempo el estilo cerámico Omereque ha sido considerado uno de los más complejos de los valles de Cochabamba y Chuquisaca durante tiempos prehispánicos, teniéndose pocas pero importantes investigaciones que han abierto camino a la identificación de los temas iconográficos contenidos en dicho estilo. Entre éstos y conforme lo expuesto, el tema del PTO constituye uno de los más importantes, pues no solo parece ser evidente su difusión a regiones y culturas alejadas como el altiplano y Tiwanaku, sino que también cuenta con un contenido simbólico que alude a profundas concepciones en torno a seres que regulaban la relación humano-animal dentro del credo Omereque.

Al profundizar en el intercambio estilístico entre Omereque y Tiwanaku, en esta investigación emerge de forma importante el hecho de que este debió ser indirecto y mediado por un intercambio estilístico mucho mayor entre los estilos Omereque y el Tiwanaku. Derivado de los valles de Cochabamba, mostrando que ello podría explicar los orígenes o puntos comunes entre temas iconográficos de uno u otro repertorio.

El cómo el propio tema del PTO se articulaba con otros temas iconográficos Omereque de mayor antigüedad, posterioridad o contemporaneidad con el mismo, resulta probablemente en una pregunta de investigación que al resolverse a futuro mejorará las interpretaciones respecto a este tema, sin mencionar la necesidad de un mayor conocimiento sobre las sociedades que produjeron esta compleja composición gráfica. Emerge a su vez la importancia de la heterogeneidad en la representación del tema dentro de las regiones que produjeron el estilo Omereque, lo que sugiere que pudo existir

más de una visión interpretativa en torno al PTO dentro de dichas sociedades.

Asimismo, la compleja y posiblemente específica relación entre los temas del PTO y el Arquero del Tiwanaku Derivado, que podría implicar el origen de este último en el primero o viceversa, no constituye una única respuesta hipotética.

Actualmente se tendría que reconsiderar otras evidencias que sugieran que el tema del Arquero pudo aparecer antes de los años 500/600 d.C., por ejemplo, entre los materiales que Rowe colectó de la superficie de algunos sectores de Tiwanaku entre los años 1968-1968 (Arratia, 2025), se tiene algunos que contienen representaciones del tema del Arquero (fig. 189 a y b). Sin embargo, un fragmento en particular (fig. 189b) contiene la representación incisa del Arquero, perteneciendo el fragmento cerámico a un borde con un diámetro de 6 cm., que podría tratarse de una vasija ¿o incluso una trompeta cerámica?

La decoración incisa en vasijas o trompetas cerámicas aparece en materiales Tiwanaku asociados a la tradición Yaya-Mama, mismos que en Tiwanaku estarían presentes entre los años 800 a.C.- 500 d.C. (Isbell y Knobloch, 2009, p. 168), estando los materiales cerámicos incisos de este tipo –incluidos aquellos del estilo Qeya- datados entre los años 120-420 d.C. (Marsh et al., 2019, pp. 808-810).

Esta evidencia no solo sugeriría la presencia del Arquero de forma previa a los años 500/600 d.C. en Tiwanaku, sino que podría asociarse a estilos como el Qeya, que presentarán las primeras influencias fuertes de los estilos cerámicos de Cochabamba en el altiplano, como se refiere en un capítulo de este libro. Sin embargo, la limitada evidencia de momento impide cimentar mayores interpretaciones.



Fig. 189: Fragmentos cerámicos colectados de Tiwanaku por John Rowe entre los años 1968-1969: **a.** cód. CDa y **b** proveniente del montículo al oeste de la estación de tren, **b.** cód. QLP4-1 proveniente de Puma Punku. (Fotos cortesía de Rubén Mamani 2025).

Apéndice

2

**LOS GRUPOS GUERREROS DE ARCO
Y FLECHA DE COCHABAMBA:
RELACIONES ETNOHISTÓRICAS**

Como resumen e introducción de este apéndice, se puede referir que los testimonios coloniales remiten que Cochabamba, tras la caída de Tiwanaku, estuvo poblada por grupos de arqueros guerreros denominados CHUYS y COTAS, que eran parte de una alianza interétnica denominada Confederación Charca, y que revivían la alianza tanto para defender sus territorios de los Guaraníes en un tiempo previo al ingreso Inca, como porque compartían otros aspectos con el resto de confederados, desde quizás el periodo Intermedio Tardío (años 1150 d.C.- 1406/1479 d.C.).

Los confederados, una vez vencidos por los incas²⁷ en Oroncota, sirvieron al ejército inca en diversas conquistas que incluyeron Quito en Ecuador, pero también al servicio inca, mantuvieron sitios de frontera para evitar la expansión de los arqueros Guaraníes (1406/1479 d.C.- 1532 d.C.) dentro de regiones de lo que posteriormente es Bolivia.

La convulsiva aparición de los españoles generará que los CHUYS luchen contra ellos en una defensa fallida de Cochabamba en 1538, y después de ello, junto con el resto de la Confederación Charca, sirvieron a los españoles en sus guerras de conquista del sur e incluso en el intento de pacificación de los Guaraníes.

Por la evidencia de influencia cerámica o estilística Tiwanaku en Cochabamba, yo no podría descartar que los ancestros de los CHUYS y COTAS, fueran los grupos que interactuaron con Tiwanaku durante el Horizonte Medio, sin llegar a ser subalternos del Estado Tiwanaku. Puesto que la evidencia arqueológica para el tiempo Tiwanaku en Cochabamba solo muestra una gran influencia estilística y ritual en la cerámica (Higueras, 1996), misma que conforme este trabajo considera fue recíproca, ya que el estilo Tiwanaku Derivado cochabambino comienza a generarse en el altiplano (Rivera, C., 2003; Janusek, 2003a; Trigo, 2013 y 2019a).

Con base en las evidencias etnohistóricas, existe una gran posibilidad de que estos arqueros CHUYS y COTAS o sus ancestros existieran en Cochabamba en la era Tiwanaku, en las mismas regiones de donde

²⁷ Usaré la palabra "inca" para referirme a la cultura e "Inca" para referirme al monarca o al nombre de uno de los monarcas de esta cultura.

proviene los materiales de estilo Tiwanaku Derivado que contienen motivos o escenas del tema del Arquero, o incluso que fueran los creadores del tema.

Asimismo, también existen ciertas asociaciones étnicas de los CHUYS con grupos amazónicos (Yurakarés y Guaraníes) remitidos en las fuentes coloniales, y la tecnología de flechas de estos grupos se correlaciona con las flechas halladas junto a los materiales cerámicos con la iconografía del Arquero en Omereque Cochabamba.

Los guerreros de la Confederación Charca

Cuatro naciones de guerreros especializados conformaban la Confederación Charca: los Charcas, los Caracara, los CHUY y los Chicha; la ubicación geográfica de cada nación está dentro del sur de la actual Bolivia. Se sabe de los Charcas que su territorio se ubicó principalmente en la jurisdicción donde se creó la Audiencia Real (de Charcas) durante la colonia (Chuquisaca/Sucre). De acuerdo a Espinoza (2003, pp.287-331) el dominio de la etnia Charca se remitía a Sacaca como su capital hasta 1571, Chayanta su nueva capital desde este año, y el dominio de las regiones cochabambinas de Tiquipaya, Tomata, Moxcari y Santiago del Paso después de la movilización Inca de este grupo como mitimaes.

Los Caracaras tuvieron su capital en Macha y una jurisdicción que abarcaba a Chaqui, Visicsa y Caysa, Tacobamba, Colo y Caquina, Picachuri, Caracara, Macha y Moromoro; hacia 1571-1572 sus pobladores son reducidos a ocho pueblos dentro del corregimiento de Porco, de donde provenía la plata usada en los templos de Cusco y Poopó, y a cinco pueblos en Chayanta. Esto dentro del territorio del actual Potosí, siendo el cerro de Potosí parte del territorio Caracara (Espinoza, 2003).

Los Chichas dominaron parte del sur de Potosí, y se sabe que su territorio conformo parte de la actual Tarija y Cotagaita, su situación fue limítrofe con los Guaraníes con quienes realizaban comercio ya que su dominio era considerado la entrada al de los Guaraníes; los incas utilizaron a los Chichas para explotar minas de plata de estas regiones y también los transfirieron al valle de Churumata para resguardar una frontera contra los Guaraníes, estos Chichas en particular obtuvieron el

título de “orejones” nobles por parte del Inca dada su gran presencia en esta región limítrofe y peligrosa del chaco boliviano (Espinoza, 2003).

En relación a los CHUY, Espinoza (2003) sostenía que estos provendrían del valle de Cochabamba y serían transferidos a la frontera Guaraní de Pocona para servir en la fortaleza inca de Inkallajta, al tiempo que grupos como los Charcas son instalados en Cochabamba (es posible que también en Pocona) en el tiempo inca, como se describe a adelante.

Estilos cerámicos de los CHUY y COTAS

Schramm (2012a, pp.391-392) señala que la cerámica de estilo Tiwanaku en los valles de Cochabamba y Mizque constituye la evidencia de que en tiempo pre-inca, existió una clara influencia Tiwanaku (años 600 d.C.- 1150 d.C.) en la región de los COTAS (o Qutas) y CHUYS. Muñoz (1993, pp.64-66 y 76) sostiene que al menos los estilos cerámicos prehispánicos post Tiwanaku, que hipotéticamente se asocian a ambas etnias, se vincularon en sus inicios con Tiwanaku. Schramm (ibíd.) incluso remite (no sin cierta fuente cuestionable) que los Yurakarés aún tienen a Tiwanaku como un sitio de veneración, sugiriendo que dicho hecho, si lo es realmente, es producto de una influencia ideológica altiplánica en los Yurakarés, etnia que descendería y estaría emparentada con los desaparecidos CHUYS (Barragán, 1994, p.147; Schramm, 2012a, pp.370-392, Schramm, 2012b, p.191).

Asimismo, valles orientales como los de Omereque parecen incluirse en el dominio CHUY, a niveles incluso pre-incas según Pärssinen y Siirainen (2008, pp.197-211), estos etnohistoriadores también sitúan el dominio CHUY pre-inca en Pocona, Mizque, Totorá, Aiquile, Tiraque, Chuquioma y Aripucho un área que correlacionan con las actuales Arani, Mizque y Campero; Muñoz observa también la presencia del estilo Ciaco asociado a los COTAS desde Ayopaya hasta Omereque (Muñoz, 1993, p.78).

De acuerdo a Céspedes (1982) es el estilo Ciaco del Intermedio Tardío el que correspondería a los CHUY, por ubicarse en casi todos los asentamientos prehispánicos de Cochabamba, sobre todo del Valle Central. Céspedes asigna este nombre al estilo por haber hallado el material tipo en el sitio de Collpa Ciaco en el Valle Alto cercano a Arani.

Posiblemente CHUYS y COTAS pudieron ser autores de este estilo cerámico ya que pudieron tener un asentamiento común a ambos en Ciaco (ver Schramm, 1990).

Los trabajos de prospección arqueológica de Muñoz (1993) sugieren la hipótesis probable de que exista cierta correspondencia entre los sub estilos del Ciaco y los referidos grupos etnohistóricos como ser el Ciaco con la etnia COTA o el "Batracios" y/o Mizque Lakatambo con los CHUY, y la coexistencia de ambos estilos en varios sitios podría interpretarse como la coexistencia de los CHUYS y COTAS (Muñoz, 1993, pp.63-65).

La difusión del Ciaco evidentemente incluirá el Valle Central y otros como Sacaba (Céspedes, 1982), San Miguel en Tarata (Muñoz, 1993) e incluso una relación estilística con cerámica del norte de Potosí, desde Ayopaya hasta Omereque (Muñoz, 1993), siendo la actual frontera del Río Caine entre Potosí y Cochabamba inexistente en el tiempo de estas etnias, incluso es posible que el origen de ambas etnias sea en los valles del sureste de Cochabamba (Muñoz, 1993:77).

Asimismo, en tiempo reciente se han continuado manteniendo las interpretaciones de Muñoz en torno a la necesidad de más estudios para la resolución de la posible asociación hipotética del estilo Ciaco y Batracios a los CHUYS y COTAS etnohistóricos (Gabelmann, 2018).

Los CHUY debieron habitar los siguientes lugares antes de su desplazamiento por orden del Inca o la administración Colonial:

1. Los CHUYS y COTAS habitaron en el Valle Central de Cochabamba antes de la presencia inca (Baptista de Salazar, 1977/1556-1570, p.9), y pasan a habitar Pocona y Mizque durante el incario.
2. Los "Poconas" del relato de Sarmiento de Gamboa (1943/1572, pp.113-114) parecen distinguirse de los CHUY y haber habitado Pocona antes de que los incas implantasen a los CHUY en esta región y en Incallajta, además de servir con los CHUY a la Confederación Charca; también se sugiere que Pocona era dominio pre-inca de los COTAS (Schramm, 2012a, p.379) etnia

aliada a los CHUY y que compartía con esta su dominio en el Valle Central de Cochabamba.

3. Según el documento de Diego de Valera de 1587, los CHUY antes de ser movidos en 1563 a Mizque (¿nuevamente?), dominarían Pojo, Habana, Omereque, Oloy, Chicloy e incluso parecen haber estado previamente ya al este de Mizque en sitios como Chilo (Pärssinen y Siirainen, 2008, pp.197-211; Schramm, 1995, p.182; Schramm, 2012a, pp.264-265, 284, 378-379) o haber poseído el territorio de Muela al sudeste del valle de Cliza, además de Cotacajes (Schramm, 2012a, pp.129 y 145).

La victoria Inca y Oroncota

Fue en la fortaleza de Oroncota, ubicada en el departamento de Potosí en Bolivia, donde Túpac Inca Yupanqui (padre de Guaina Capac), suprimió la independencia de la Confederación Charca, dando con este episodio el inicio a la conquista del sur de la actual Bolivia, e iniciando la transición entre el periodo Intermedio Tardío al Horizonte Tardío o era inca.

Existen descripciones de este suceso por parte de cronistas coloniales, que “enfatan” en algunos casos la presencia de los CHUY en Oroncota durante este episodio histórico:

1. Un documento de 1569 denominado “Probanza de los incas nietos de conquistadores” (Rowe, 1985), describe que Oroncota sería conquistada por Túpac Inca Yupanqui y se menciona: “y luego hallaron una fortaleza en la provincia de los **chuis** y chichas llamada huruncutac y asolando aquella provincia, la poble de muchos yndios orejones” (Rowe, 1985, p.226, las negrillas son nuestras).
2. Sarmiento de Gamboa (1943/1572, pp.113-114; Del Río, 2011, pp.99-118), refiere la derrota de la Confederación ante el ejército inca:

Mientras estas cosas hacía Inga Yupanqui, sus hijos iban conquistando todo Collasuyo. Más como llegasen cerca de

*los Charcas, los naturales de la provincia de Paria, Tapacarí, Cotabambas, **poconas** y Charcas, se retiraron a los Chichas y **chuyes**, para que allí todos juntos peleasen con los ingas, los cuales llegaron adonde las dichas naciones estaban juntas aguardándolos. Y los ingas partieron su campo en tres partes. Un escuadrón de cinco mil hombres echaron por la montaña, y otro de veinte mil por la parte de hacia el mar, y la resta caminó por el camino derecho. Llegaron al sitio fuerte donde los Charcas y sus aliados estaban, y pelearon con ellos, y los Cuzcos fueron vencedores y hubieron de allí grandes despojos y riquezas de plata, que sacaban aquellos naturales de las minas de Porco (Sarmiento de Gamboa, 1943/1572, p.114; las negrillas son nuestras).*

El “fuerte donde los Charcas y sus aliados estaban” no es otro que Oroncota (Pärssinen y Siiriäinen, 2008, pp.192-196), esta descripción puede ser muy importante, ya que Pocona en Cochabamba será donde se instale la fortaleza de Incallajta bajo el dominio inca, y será allí donde se envíe a los CHUY que habitaban el valle central de Cochabamba, para combatir contra los Guaraníes; los “Poconas” serían probablemente los COTAS pre-inca instalados en Pocona (Schramm, 2012a, p.379).

De acuerdo a Cobo la conquista de Oroncota se llevó a cabo en los siguientes términos:

Salido el Inca de Tiaguanaco, entró conquistando las provincias de los Carangas, Paria, Cochabamba y Amparaes, con las demás que caen en los términos de los Charcas, de las cuales se huyeron muchos indios, y buscando lugares fuertes donde poderse guarecer y defenderse del Inca, se entraron de común acuerdo por los valles de Oroncota, a donde hallaron una fortaleza natural por la disposición del sitio; porque era un gran cerro de muchas leguas de boj, cercado por todas partes de muy alta peña tajada, y en lo alto tenía muchas tierras de labor, agua y arboleda. Aquí se acogieron más de veinte mil indios con sus mujeres y hijos, con ánimo de pasar su vida sin bajar más de aquellos riscos (Cobo, 1964/1653, pp.84-85).

Según Cobo el Inca utiliza un conocido artificio para vencer a los atrincherados confederados, sabiendo que había un sitio vulnerable en uno de los muros de Oroncota, pero que este estaba vigilado, el Inca decide crear campamentos en torno a este punto y realizar constantes fiestas donde mujeres y hombres tienen orgías con licencia del Inca. Una noche las mujeres incitaron a los centinelas confederados a descender y unirse en estas orgías, lo cual funcionó y el Inca que esperaba con sus tropas ingresó por el punto referido tomando la fortaleza y venciendo a la confederación (Cobo, 1964/1653, pp.84-85; Espinoza, 2003, pp.23-77; Renard-Casevitz et al., 1988/1986, pp.101-116).

Después de la caída de los incas en 1532, y mientras en 1537 los sucesores incas de Vilcabamba como Manco II (hermano de Huáscar, Atahualpa y Paullo) emprendían una guerra de guerrillas, se refiere nuevamente la asociación de la fortaleza de Oroncota con los CHUY, como una opción para el repliegue de Manco II, aunque esta nunca se concretiza (Murúa, 2001/1616, como se citó en Tyuleneva, 2016, pp.63-64).

Tyuleneva (2016) interpreta que Oroncota, que es a donde parece querer ir a refugiarse Manco II, constituye una opción imposible ya que los caminos principales incas, son peligrosos en ese momento para Manco II y sus tropas. Asimismo, parece que Manco habría preferido intentar llegar al fuerte inca de Las Piedras de Beni-Bolivia para establecer otras alianzas con grupos amazónicos.

¿Por qué son inseguros los caminos truncales incas?, los quipucamayocs Collapiña y Supno (ver adelante), refieren que la lealtad de las etnias de la Confederación Charca se consolida hacia el Inca Paullo en lugar de a Manco II. De hecho Paullo parece haber estado implicado en la muerte de su hermano Manco II, y haber sido un aliado apoyado por los españoles a quienes evidentemente también apoyó en retribución (Ziolkowski, 2016).

Existen dos interpretaciones sobre la población inca y pre-inca de Oroncota:

1. Según la interpretación etnohistórica de los documentos coloniales, hecha por Pärssinen y Siiriäinen (2008, pp.192-196), Oroncota habría estado ocupada por los CHUY y los Chichas, y los Yampara habrían sido trasplantados a Oroncota posteriormente como mitimaes incas.
2. Según la interpretación de la evidencia arqueológica de los trabajos de Alconini (2013), hay que considerar la naturaleza multiétnica de la Confederación Charca, y en consecuencia también multi estilística reflejada en su material cerámico, pues habrían existido diferentes mecanismos de coexistencia interétnica y la variabilidad estilística del Yampara en Oroncota, se generaría por interacción con poblaciones vecinas, y por el uso de más de un estilo cerámico por los grupos del sur.

Existe todo un debate en torno a si los estilos cerámicos prehispánicos del sur de Bolivia definen o no a un grupo cultural (Barragán, 1994, pp.123-136), empero, Alconini (2013) sostiene que el estilo del norte del territorio Yampara, el que denomina "Yampara de Cochabamba" o Mizque Lakatambo, se asociaría centralmente a los CHUY, Cavi y COTAS. Mientras al sur existirían los estilos Yampara asociados a Chuquisaca: Hatún Yampara y Yampara Presto Puno, que se asociarían a su vez a los Yampara de las fuentes etnohistóricas. De hecho Muñoz (1993, pp.63-65) propone que el sub estilo Ciaco "Batracios" o Mizque Lakatambo se asociaría hipotéticamente a los CHUY.

Las investigaciones en Oroncota (Alconini, 2002) comprueban que esta fortaleza fue el centro de confluencia de las diferentes etnias de la Confederación Charca, y tuvo un incremento poblacional gradual previo al ingreso inca, por lo menos una ocupación desde el Yampara Temprano (años 400 d.C.-800 d.C.), donde aparecen materiales de estilos como el Mojocoya, Omereque y el Tiwanaku (Alconini, 2002, pp.332-348), y estilos como el Huruquilla y Yura durante el periodo Yampara Clásico (años 800 d.C.-1300 d.C.) hasta el final del dominio inca (años 1538-1548 d.C.).

Con base en dicha evidencia se podría sugerir una larga secuencia de ocupación y estructuración de este bastión de la Confederación Charca y su origen mismo en periodos dentro del Horizonte Medio.

En consecuencia esta confederación organizada para la defensa ya existía antes del advenimiento inca, Oroncota y su región tuvo previamente al incario toda una historia cultural de grupos que se asociarían al estilo cerámico Yampara (Alconini, 2008, pp.85-104). Se sabe que los incas instalaron su arquitectura colonial como kallankas y otros, además de un tipo de organización que modificó la disposición de los recursos alimenticios reorganizándolos, por ejemplo en el caso de la carne, de manera centralizada y con piezas de carne de alto nivel de calidad en la fortaleza de Oroncota (Capriles et al., 2008, pp.105-111), quizás en relación a ciertos privilegios que se daría a los vencidos guerreros de la Confederación, ahora servidores incas, como se describe a continuación.

La saga de los Chuy con los guerreros de la Confederación Charca

Una vez anexada al imperio la Confederación Charca cumplió funciones especializadas y gozó de privilegios determinados, el Memorial de Charcas de 1582 (Espinoza, 2003, pp.287-331), o de 1600 (Platt et. al., 2006, p.228), es un manifiesto creado por los principales caciques de la Confederación Charca a la corona española, en el que se expresa insatisfacción del trato recibido por los españoles, explicando las funciones únicamente militares de la Confederación para con el imperio Inca, sus privilegios suprimidos por los españoles, y el servicio militar de la Confederación en la campaña del virrey Toledo contra los guaraníes.

El Memorial refiere que el sustento de los guerreros de la Confederación corría por parte del imperio Inca a cambio del servicio únicamente militar de dicha Confederación, (Espinoza, 2003, pp.313-314; Cobo, 1964/1653, pp.253-256).

Un documento redactado en base a las narraciones de los quipucamayocs Collapiña y Supno (2017/1542, pp.57-58), señala a algunos grupos de la Confederación Charca como parte de la armada inca enviada a Quito-Ecuador bajo el régimen de Guaina Capac. Especificando como

arqueros a los CHUY de Cochabamba, lo que es coherente con los servicios bélicos prestados por la Confederación al imperio Inca en las conquistas del Ecuador remitidos en el Memorial mucho más tarde.

Durante las guerras civiles incas entre las facciones de los hermanos Huáscar y Atahualpa, los CHUYS también vuelven a ser mencionados como parte de los grupos de arqueros que combaten del lado de Huáscar en la batalla de Quipaipan o Quipaypampa (Espinoza, 2003, pp.294-295; Cobo, 1964/1653, p.7; Sarmiento de Gamboa, 1943/1572, p.158).

Durante la caída de los incas, tras la muerte de Huáscar y Atahualpa, se dio la resistencia del ejército inca contra los españoles en Cochabamba durante 1538, que tuvo por una parte a Tisóc general inca leal a Manco II, que reúne sus tropas en Pocona donde los CHUYS estarían presentes, combatiendo posteriormente en Cochabamba contra Gonzalo Pizarro que se hallaba acompañado con Paullo, también reconocido como Inca y que ordenaba la rendición, la armada inca es vencida y posteriormente Tisóc se somete y es muerto (Espinoza, 2003, p.314; Medinacelli, 2014, pp.281-282).

Collapiña y Supno (2017/1542, p.67) remiten la fidelidad de los CHUYS al Inca Paullo, hijo de Guaina Capac y hermano de Manco II, y que serviría a los españoles hasta su muerte en condición acomodada en Cuzco en 1551, tras la muerte de sus hermanos Huáscar y Atahualpa, y con conflictos con su hermano Manco II por el dominio del menguado poderío inca, siendo Paullo convenientemente influenciado o manipulado por los españoles y sus intereses.

Posteriormente son estos guerreros confederados los que participan de la campaña española en Chile al mando de los caciques Consara y Alonso Ayavire (Espinoza, 2003, p.320). Asimismo, al servicio de los españoles, parte de la Confederación ayudó a los conquistadores en el dominio de las zonas que pertenecían a sus jurisdicciones tanto el cacique de los Charcas como el de los Caracaras, al mismo tiempo que entregaron las minas de plata que estaban bajo sus dominios (Espinoza, 2003, pp.314-315).

El Memorial de Charcas hace explícita la deuda de Toledo hacia los Charcas que sustentaron y sirvieron en su campaña contra los Chiriguano o Guaranís (Memorial de Charcas, 1582: 41, como se citó en Espinoza, 2003, p.310).

Sabemos entonces que la Confederación Charca estaba conformada por grupos étnicos especializados en la guerra, de tal forma que el imperio Inca utiliza a estos pueblos exclusivamente para mantener las fronteras contra grupos hostiles como los Guaranís, e incluso en campañas de ataque contra grupos del norte muy distantes geográficamente (Chachapoyas, Cañares y Cayampis en Ecuador).

Siendo el sustento de estos grupos de la Confederación responsabilidad del imperio Inca, y siendo su tributo a este únicamente su participación militar de acuerdo a las disposiciones del imperio, según las aseveraciones escritas de los caciques Charcas. Si bien es cierto que la Confederación Charca gozaba de privilegios por su eficacia en guerra, a pesar de la conquista de los Chachapoyas, Cañares y Cayampis, la Confederación mantuvo solo hasta ese momento (1520) el rango de guardia del palacio Inca, título que adquieren los Chachapoyas, Cañares y Cayampis después de su conquista desplazando a la confederación en tal oficio (Espinoza, 2003, pp.295-297).

La religión de la Confederación Charca

La religiosidad de los CHUY y COTAS es un delicado tema poco conocido, si bien arqueológicamente las vasijas para el consumo y distribución de bebidas (vasos keros, jarras, etc.) que se reflejan en los estilos cerámicos que probablemente produjeron estas etnias (ver Céspedes, 1982; Muñoz, 1993) podrían señalar ritos de brindis, se sabe muy poco de su religión.

En el caso de los CHUY etnohistóricos, compartieron un credo colectivo dentro de la Confederación Charca descrito en documentos coloniales analizados a detalle por Platt, Bouysse-Cassagne y Harris (2006, pp.135-235), que si bien deben tener orígenes prehispánicos, sus descripciones apuntan a su vigencia hasta tiempos coloniales, momento de su extirpación y registro. Entre ellos el culto de origen prehispánico de

Caltama, descrito por el extirpador de idolatría Hernán Gonzales de la Casa en la década de 1570 al cual “acudían en romería a la dicha guaca desde Cochabamba y todo el distrito de Charcas, Cara[ca]ra [f.5v] Yamparaes y Chichas, y Yuras y Visisas y Asanaques y Carangas y Chuis” (Gonzales de la Casa, 1570, como se citó en Platt et. al., 2006, p.187).

Gonzales realiza una interesante descripción de la extirpación de dicha huaca, ya que la extirpación constaba en extraer sus riquezas y emprender el retorno de Gonzales, pero con episodios hostiles como describe:

me tiraron muchos flechazos y derrocaron muchas galgas, y me hicieron pasar en distancia de una legua más de 15 veces nadando el río, donde estuve a punto de ser muerto, y me dieron un flechazo en una pierna que me la pasaron, y me siguieron todo el río más de una legua y de una orilla y otra, y con las guacas y demás que en ellas hallé sin dejar cosa alguna, amenazando que les diese a su padre Porco que les había dado victoria de los Chichas (Gonzales de la Casa, 1570, como se citó en Platt et al., 2006, p.186).

En otros pasajes Gonzales aclara desde los ritos practicados en esta huaca (sacrificios de niños y animales o el consumo de chicha consagrada), los motivos (salud y lluvias, además de victorias militares), y el rol del sacerdote indígena u oficiante de ritos que concluye castigado (Diego Yquisi), hasta los ídolos depuestos en la misma (Porco, Cuycoma, Chapoti, Suricaba y Aricaba) que parecen pertenecer a montañas y minas como Porco rescatados por los indígenas para su resguardo en este nuevo santuario que terminó siendo profanado.

Asimismo, Gonzales describe los objetos que eran propios de estos ídolos (cuchillos Tumi, vasos kero, instrumentos musicales, trompetas, brazaletes masculinos, tejidos, adornos de plumas, sogas y tortas de tintes para textiles) que vendería el extirpador tras su extracción durante la destrucción del santuario (Platt et al., 2006, pp.168 y 185).

Los Chuy en Cochabamba

Si bien fue Túpac Inca Yupanqui el que sometió a la Confederación Charca tomando el fuerte de Oroncota, sería Guaina Capac su hijo, el que hiciera modificaciones importantes en las poblaciones originales de algunos grupos de la Confederación que permanecían en Cochabamba, en una cruzada que tenía similar ruta que la de su padre (Betanzos, 2015/1551, p.310; Cobo, 1964/1653, p.89).

Guaina Capac atraviesa primero Tiwanaku y luego se adentra en sitios del valle de Cochabamba, también los incas realizaron el ingreso de poblaciones Charcas como mitimaes agrícolas al valle central de Cochabamba (Baptista de Salazar, 1977/1556-1570, p.14), siendo famosa su producción de coca en Pocona (De San Pedro, 1992/560-1561, pp.11-12) y maíz en el valle central (Platt et al., 2006, pp.47-59). Este hecho negaría en parte la afirmación del Memorial de Charcas donde precisamente los confederados afirmaban solo tributar guerreros al incario, y no ser "chacareros" o agricultores (Platt et al., 2006, pp.324-33).

Posteriormente, Guaina Capac ingresaría a Pocona a reedificar la "fortaleza" que Túpac Inca Yupanqui creara originalmente: Incallajta (Cobo, 1964/1653, p.89; Sarmiento de Gamboa, 1943/1572, p.142; Renard-Casevitz et al., 1988, pp.101-116), retornado luego el Inca por ruta similar al altiplano (Cabello de Balboa, 1951/1586, p.362).

Del interrogatorio de Baptista de Salazar (1977/1556-1570, p.9) a Alonso y Pedro Cota en Cochabamba, dos testigos que parecen haber estado presentes en la repartición de tierras de Guaina Capac en Cochabamba, por "ser indios muy viejos", se refiere los cambios poblacionales que el nuevo Inca realizó en este valle, además del uso de los CHUY y COTAS como guerreros en las regiones de Pocona y Mizque para la defensa fronteriza del asedio de los Guaraníes (Barragán, 1994, pp.103-105; Baptista de Salazar, 1977/1556-1570, p.14), incluyéndose regiones como Chunguri y los afluentes superiores del Chapare no solo como sectores de fronteras defensivas, sino como puntos de incursiones de conquista continuas donde el Inca enviaba guerreros y una pacificación de las poblaciones ya con regalos y negociaciones,

o con exterminios hacia quienes se le opusieran (Renard-Casevitz et al., 1988, pp.101-116).

La frontera de Pocona incluía no una “fortaleza” inca como tal, sino un centro administrativo regional, denominado Inkallajta (Muñoz, 2012b), donde los CHUY y COTAS son transportados para pelear contra los Guaranís. Del Río (2011, pp.99-118) ve en las fortalezas incas de Cochabamba y otras regiones del sur de Bolivia, algo que no es una línea fronteriza estricta, sino más bien un límite difuso de alianzas inestables y delimitaciones poco claras, en donde existe un tipo de comercio con grupos orientales, que no serían constantemente hostiles como los Guaranís.

Desde el enfoque arqueológico Muñoz (2012b, pp.23-24 y 158-159) ha sostenido que la característica de “frontera” estricta en sitios como Incallajta se restringe al parecer solo a los periodos de guerra, mientras en tiempos de paz esta fue una frontera “flexible”. La evidencia arqueológica señala dos ocupaciones Incas en Incallajta, pero no existe una evidencia de destrucción o presencia Guaraní en esta fortaleza, salvo en documentos etnohistóricos más que en evidencia material.

Las observaciones de Muñoz y Del Río pueden ayudar a entender que los “límites y/o fronteras” entre los grupos de arco y flecha orientales y aquellos del valle cochabambino no eran cerrados en los sitios incas señalados, abriéndose las interrogantes de: ¿Qué compartían más allá del comercio y en qué grado lo compartían?, ¿cuáles son las características de estos guerreros transportados del valle central?, una característica común sería en principio el tipo de arma que utilizaban: los arcos y flechas.

Arcos y flechas

Existen ciertos documentos coloniales a parte de los ya citados, que describen el uso de “arcos y flechas” por parte de los CHUY, Chichas, Churumatas y Charcas; Collapiña y Supno describían tempranamente, como se refirió antes, a los CHUY como arqueros de guerra en las conquistas de Guaina Capac, asociándose a grupos de arqueros amazónicos bajo los denominativos de Chunchos y Mojos, además

de incluir en la categoría a otro grupo de la Confederación Charca como son los Chichas.

Renard-Casevitz et al. (1988/1986, p.110) refieren que el Inca utilizó indios de guerra Chuncho, Anti y Moxo, caracterizados por el uso de las armas de arco y flecha, estos grupos incluían a los CHUY, Chichas, Churumatas y Charcas. Barragán (1994, pp.147-181) cita esta misma referencia del texto anterior y una más proveniente de un documento analizado por Schramm (1995, pp.163-187) compilado por Maúrtua.

Schramm señala el episodio antes descrito de los CHUY, Chichas y Churumatas, y además Chunchos o “gente de montañas”, y recalca el aspecto que estos grupos tienen en común con estos últimos: “los **chouíes** e Chichas e Churumatas e toda la prouincia de las Charcas, que fueron Indios de montañas, flecheros” (Discurso de la sucesión y gobierno de los Yngas; Maúrtua Tomo VIII, Barcelona 1906: 156, como se citó en Schramm, 1995, p.181, las negrillas son nuestras).

Existieron seguramente vínculos bastante fuertes entre grupos de arco y flecha como los Yamparaes (Charcas), los CHUY, Churumatas y Chichas, ya que algunos de estos grupos comparten a un mismo cacique, lo que señala que se supeditan a autoridades comunes según los registros coloniales. Durante la campaña para la conquista de Chile, en la que participaron caciques y soldados de la confederación Charca, se alude al atributo del arco y flecha de los grupos Charca participantes (Barragán, 1994, p.161).

Los arcos y flechas son herramientas que pueden señalar no solo lo bélico sino también la caza, ya que cumplen en la realidad ambas funciones, y usualmente en los grupos de selva y ceja de selva más que en los indios del altiplano caracterizados por “honderos”, aunque se habla de la amplia difusión del arco y flecha, esta ambivalencia funcional del arco ya era vista por cronistas coloniales como Cobo:

De las armas ofensivas, unas eran para pelear de lejos y otras para de cerca. De lejos peleaban con hondas hechas de lana o de cabuya, en que eran grandes certeros. Usábanlas casi todos los deste reino, particularmente los serranos, que eran extremados

honderos. Pero la arma más general de todas las Indias, no solo para la guerra, sino también para la caza, era el arco y flecha. Hacían el arco tan largo y más que la estatura humana, y algunos de ocho y diez palmos, de cierta palma negra llamada chonta, cuya madera es muy pesada y recia; la cuerda de nervios de animales, de cabuya o de otra cosa fuerte; las flechas de materia liviana, con juncos, carrizos o cañahejas, y de otras varas tan livianas como éstas, con el casquillo y punta de chonta, o de otro palo recio arponado, hueso o diente de animal, punta de pedernal o espina de pescado. Muchos usaban flechas enherboladas, untando sus puntas con fuerte ponzoña; más, de las naciones deste reino, solos los Chunchos usaban esta yerba ponzoñosa en las flechas; la cual no era yerba simple, sino una confeccion hecha de varias yerbas y sabandijas ponzoñosas; y era tan eficaz y mortífera, que a cualquiera que con estas flechas enherboladas herían y sacaban sangre, aunque no fuese más que la que sacaran picando con un alfiler, morían rabiando y haciendo visajes espantosos (Cobo, 1964/1653, p.254).

El apelativo de “Chunchos” se lo hacía a todos los grupos de selva, a veces sin una distinción precisa en los documentos coloniales solo de manera genérica. Sin embargo, en el anterior pasaje Cobo distingue el arco y flecha como un arma si bien difundida, propia de estos “Chunchos” más que de los honderos serranos y/o altiplánicos. La “ponzoña” utilizada para envenenar las puntas de estas flechas provendría de distintos animales (lagartos y serpientes) según registran algunas fuentes (Cobo, 1964/1653, pp.253-256; Santa Cruz Pachacuti, 1993/1613-1640, p.237).

Barragán (1994) hace además una observación muy importante en torno a la poca y única iconografía que yace en algunas crónicas del periodo colonial, señalando en los dibujos de Guamán Poma de Ayala de 1615, el hecho de que el arco y flecha es una característica únicamente de los hombres del Antisuyo, un territorio amazónico donde habitarían los genéricos Chunchos y Moxos.

Tanto en el dibujo de Guamán Poma que ejemplifica a la gente del Antisuyo ofrendando a un ídolo y al Otorongo (Jaguar), como en el

que se muestra a Capac Apo Ninarva capitán de Guayna Capác en la conquista de Tomipampa-Quito, o al capitán Otorongo Achachi Apo Camac Inga, el hijo de Ynga Roca que habría conquistado el Antisuyo y que aparece como jaguar combatiendo contra un indio de arco y flecha, las alusiones al manejo de arco y flecha de los amazónicos son explícitas.

Según Barragán (1994) el arco es un arma asociada en los gráficos y descripciones de las crónicas a los pobladores del Antisuyo ya que los guerreros Incas no portan dicha arma, al parecer esta característica constituye todo un discurso para la descripción de los grupos del oriente. Esto apoyaría la división del uso de armas que parece percibir Cobo: hondas para los altiplánicos y arco y flecha para grupos selváticos.

El fin de una era

Entre 1580-1585 los CHUY originarios del valle de Cochabamba, y que durante el pasado dominio inca fueron transferidos a Pocona para el combate contra los Guaranís, más tarde reducidos a Mizque, sufren los efectos de la colonia española.

Saignes (1985, pp.425-450) utilizando un documento de la colonia hispana, constituido en confesión de Curici un esclavo negro de 1585 (ver Barragán 1994, p.147), remite que durante estos años existen reducciones en la demografía de los CHUYS de Mizque. Esto obliga a los CHUYS a intentar una alianza con sus viejos enemigos los Guaranís, la cual nunca llega a concretarse por la desconfianza de uno y otro grupo y por la supresión de estos últimos en Guapay en 1585 a manos del gobernador de Santa Cruz.

Dicho intento de alianza llega incluso a tratar de afianzarse a través de alianzas consanguíneas (la hija de un cacique Guaraní se casa con un cacique CHUY en Mizque), buscando la huida de los CHUYS a un sitio amazónico dominado por los Guaranés, y al mismo tiempo, el exterminio de los españoles dadas dos incursiones Guaranés fallidas por el río Mizque buscando liberar a sus recientes aliados CHUYS.

Esta información proveniente de este esclavo negro, que vive como prisionero de los Guaranís por cuatro años, refiere los intercambios tanto de información como de otros objetos por parte de los CHUYS y Guaranís. Saignes (1985, pp.425-450) menciona que muchos de los CHUYS que sobreviven a la dramática reducción demográfica, huyen de Mizque y de otros sitios y no pueden ser aprendidos. Schramm (2012a, pp.282-292) remite que fruto de este episodio fallido algunas familias CHUYS de los grupos desplazados a Mizque (en 1563), ya se encontraban viviendo en un pueblo Yurakaré que Schramm sugiere ya eran pueblos que vivían en vecindad en épocas prehispánicas.

Los Chuys y los Yurakaré

El hecho de que los CHUYS pactaran una alianza con los Guaranís que eran sus viejos rivales o los Yurakarés, implica algún grado de similitudes que permitan un tipo de “convivencia” considerando estas rivalidades y la meta de convivir con los Guaranís en el territorio mismo de estos.

Dichas similitudes, ¿sociales, políticas, religiosas, guerreras, etc.?, son difíciles de saber considerando los pocos datos de los CHUYS, Schramm (1995, pp.163-187) tiene algunos datos e interpretaciones que vinculan fuertemente a CHUYS y Yurakarés. Schramm cita un episodio de 1628, en el que los Yurakaré realizan un asalto en los Yungas de Chuquioma, posterior a este suceso dos mujeres indígenas de Pocona testifican que ellas reconocían a los invasores como Yurakarés ya que hablaban el idioma de los CHUY.

Schramm (1995, pp.163-187) supone en consecuencia que Yurakarés y CHUYS forman una unidad lingüística, y considera a su vez otro testimonio de un franciscano de Pocona y Villa de Salinas de 1683-1689, Fray Diego Martínez de Salazar, mismo que señala que los Yurakaré descienden de los CHUYS: “son...orijinarios...los yvracares de los yndios **chues**...y cuando salen de paz [de la montaña] se a reconocido se conocen con sus parientes” (AHC, MEC 54.1683-1689 Yuracares, 1687, sin fol., como se citó en Schramm, 2012b, p.191; las negrillas son nuestras).

Es muy posible que el testimonio rescatado por Schramm, aluda a continuos episodios de ataques y robos de grupos indígenas a los poblados de los yungas de Chuquioma y Arepucho, cercanos a Pocona y más aún a Tiraque, grupos hostiles que no sería raro se relacionen con los Yurakaré y sus asaltos de 1628 en estos mismos lugares, ya que en 1622 aparece un documento con un título bastante descriptivo y alusivo: "El capitán Juan de Godoy pidiendo al corregidor y justicia mayor de la Villa del río, protección para los indios de Pocona contra los salvajes que les roban sus bienes y cautivan sus personas" (Archivo Nacional de Bolivia. AM, Año 1622.2, 17 fs., como se tradujo y citó en Sánchez, 2008, pp.303-312).

En este documento no se remite el nombre del grupo como Yurakaré, sino "Yumus" o Yumu, pero que por las descripciones posteriores de robos y saqueos en estas regiones por los Yurakaré no sería extraño que tengan algún tipo de relación con estos. Este documento muestra una de las pocas descripciones de ofrendas religiosas que incluyen flechas y keros para estas zonas. Sánchez y Sanzeteña (2003, pp.1-18) interpretan el uso de keros y el resto de los objetos descritos como parte de una ofrenda ritual realizada por hechiceros Yumu, la cita es muy compleja:

El capitán Juan de Godoy vecino desta villa digo que como es público y notorio y Vuestra Merced tiene aberiguado los yndios yumus de guerra han calido muchas vezes a los valles de los yungas de Chuquioma y Arepucho y han muerto captibando y rrobado muchos de los yndios e yndias del pueblo de pocona de la corona ReaL que alli residen beneficiando sus chacras de coca con que pagan la tasa de su magestad. y ariscos... Sali acorrer la tierra y aseguradla de los dichos daños llebando a mi costa jente suficiente para ello y habiendome metido con diez soldados por los montes tope con una rancheria en qual podía haber seys cazas o ranchos de yndios los quales habiendome sentido huyeron y habiendoles buscado el hatto hallamos ropa de abasca desta tierra y señaladamente la ropa de algunos yndios e yndias que agora unos pocos dias atacaron en los dichos valles del dicho pueblo de Pocona que la conocieron los yndios que yban conmigo del dicho pueblo y asimismo hallamos machete

cuchillos y dos espadas //Fs 2. // quebradas sombreros y algunos de huesecillos y otras cosas señales claras clara y evidentes de ser los agresores y que han causado todos los dichos daños pues no teniendo comunicación con nosotros tenían todo lo referido y mas una choca que parecio ser mochadero del demonio donde tenían ofrecidas flechas con sus arcos ollas flautas queros de beber chicha y macanas y otras cosas hechas para aquel propósito y viuir como vibian en los montes como ladrones y ser jente que agora veynte años (Juan de Godoy ANB. AM, 1622.2: Fs.1-Fs.17; como se tradujo y citó en Sánchez, 2008, pp.303-312).

Si el capitán Godoy no utiliza la descripción del “mochadero” para difamar y justificar el arresto de los indígenas acusados de los asaltos, y esta es cierta, la misma describe una ofrenda que incluye keros, ollas, flechas y arcos, flautas, garrotes y otros objetos. Este tipo de ofrenda se puede relacionar con aquellas que se verían en contextos funerarios del Horizonte Medio en Omereque que incluyen keros y flechas.

Asimismo, estos asaltantes utilizaban armas modernas (espadas) pero por la presencia de flechas y arcos en su “mochadero” fueron evidentemente arqueros, lastimosamente no se puede conocer más detalles de esta ofrenda y sus aspectos religiosos, dejados de lado en la incursión y arrestos de Godoy.

Si bien en el caso de la religión compartida entre los CHUY y el resto de la Confederación Charca, se propiciaba victorias bélicas dentro del culto de Caltama, en otras regiones del Perú colonial existieron santuarios a huacas con orígenes prehispánicos enfocados al mismo propósito, ya sea mediante la ofrenda de armas como las rodela (De San Pedro, 1992/1560-1561, pp.24-25), o el arco y la flecha (Acquaviva y Cisneros, 1599, en Polia, 2017, p.132), por lo que no es descartable que el culto de los Yumus tuviera alguna implicancia religiosa similar por la importancia de las armas y el combate en sus saqueos.

Registros etnográficos tempranos de los Yurakaré del noreste de Cochabamba (ríos Sécore, Chapare, Chimore) realizados en 1922 por Nordenskiöld (2003/1922, pp.48-59) los describen como buenos arqueros para la caza y el combate con arcos y flechas, similarmente al

grupo etnohistórico al que Schramm les asocia: Los CHUY. Sin embargo, muchos grupos amazónicos son excelentes arqueros dado que el arco y flecha son sus principales herramientas para cazar y pescar, y son a su vez armas de guerra o duelo.

El uso de puntas de chonta desmontables en las flechas no es exclusivo de los Yurakarés, sino que es común con otros grupos de regiones tropicales del este y sur de Cochabamba. Sin embargo, hasta el momento los testimonios de Schramm son los únicos que brindan luces sobre la asociación de los CHUY históricos con grupos etnográficos aún existentes, mismos que mantienen un dominio del arco y flecha y en algún momento una lengua común con los CHUY de quienes se sugiere incluso descienden.

Los Yurakarés como no es difícil de imaginar sostienen relaciones de comercio con grupos como los Guaraníes, también parece existir a su vez una relación entre Yurakarés –Guaraní – CHUYS en ciertos testimonios específicos. La confesión del esclavo negro Curici describe la asociación de los Guaraníes con los CHUY (el caso de la alianza fallida antes referida), señala a su vez la relación de los Guaraní con los Yurakarés a nivel comercial ya que los Yurakarés les daban madera chonta para crear flechas (Barragán, 1994, p.147).

Con base en estos testimonios, se puede sugerir que los CHUY tienen lengua común con los Yurakaré y posiblemente parentesco, y estos podrían descender en periodos coloniales tardíos de los CHUY que existirían previamente durante la colonia temprana, el Horizonte inca y el Intermedio Tardío.

Asimismo, grupos que podrían asociarse a los Yurakaré coloniales como los “Yumu” (si es que no son una tribu Yurakaré propiamente), mantienen quizás un patrón de ofrendas rituales-religiosas (keros, flechas y arcos) que es relativamente observable en el registro arqueológico en el caso de los grupos Omereque que interactúan con Tiwanaku en el Horizonte Medio.

Lo anterior señalaría aspectos rituales continuos relacionados con los grupos de arqueros de Cochabamba en diferentes periodos de tiempo,

así como de otro tipo: por ejemplo la similitud tecnológica de las flechas Omereque y las de los Yurakaré podría indicar continuidades en el uso de armas características de específicas.

Arqueros del horizonte medio y Arqueros del Intermedio Tardío de Cochabamba: ¿Existe alguna relación?

Si consideramos que los materiales cerámicos del estilo Tiwanaku con motivos o escenas del tema del Arquero del Tiwanaku Derivado, aparecen en sitios del Valle Central de Cochabamba, dominios que parece fueron quizás en tiempos pre-inca de los CHUY y COTAS, o regiones como Omereque y Mizque al parecer también de dominio CHUY por la difusión de los estilos Ciaco y Batracios en los mismos.

O si consideramos los casos que muestran escenas o motivos del tema Arquero en materiales de sitios de dominio COTA (Jarka Pata en Pocona y Ciaco en Arani). Podríamos conjeturar que los dominios CHUY y COTA de las fuentes etnohistóricas señalan fueros pre-incas, y que estos grupos se asentaron en las zonas de donde se tiene muestras del tema Arquero durante el Horizonte Medio. Lo que podría respaldar que los CHUY y COTAS, o sus antepasados, fueran quizás junto con los Tiwanaku altiplánicos, los que generaron en el estilo Tiwanaku Derivado un tema que se correlaciona con su larga tradición de arqueros.

Los grupos cochabambinos fueron arqueros durante el Horizonte Medio, tal cual señalan las flechas de contextos Omereque de Cochabamba, estos no parecen representar personajes arqueros en su propia iconografía, siendo quizás una excepción un ejemplo del PTO descrito en el Apéndice 1, que se relaciona profundamente con el Arquero Tiwanaku Derivado.

Sin embargo, la ausencia de representaciones de arqueros en la iconografía prehispánica de los grupos cochabambinos, a excepción de los casos referidos, pueden señalar convenciones diferenciadas, que en el caso del Tiwanaku Derivado permitieron posiblemente, por sus condiciones de discursos visuales como aspecto central, la representación única de las versiones de arqueros no cabalmente altiplánicos sino de los valles.

REFERENCIAS

- Agüero, C. (2007). Los textiles de Pulacayo y las relaciones entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 12 (1), 85-98.
- Agüero, C. & Uribe, M. (2014). Rethinking the Tiwanaku Phenomenon in San Pedro de Atacama Through the Study of Textiles of Solcor 3 and Their Associated Contexts (400-1000 AD). En *Textile Society of America Symposium Proceedings Paper 934* (pp.1-12). University of Nebraska-Lincoln. <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/934>
- Agüero, C. & Martínez, A. (2020). Representaciones textiles en los iconos de la lito escultura Tiwanaku: distribución y significado. En Bjerregaard L. & Peters, A. (Eds.), *Jornadas de Textiles Precolombinos VIII* (pp. 1-16). University of Nebraska-Lincoln. <https://doi:1032873/unl.dc.zea.1204>
- Albarracín-Jordán, J. (1996). *Tiwanaku: Arqueología Regional y Dinámica Segmentaria*. Editorial Plural editores.
- Alconini, S. (1995). *Rito, Símbolo e Historia en la Pirámide de Akapana, Tiwanaku: un análisis de cerámica ceremonial prehispánica*. Editorial Acción.
- Alconini, S. (2002). *Prehistoric Inka Frontier Structure and Dynamics in the Bolivian Chaco* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Pittsburgh.
- Alconini, S. (2008). Estilo y Variabilidad: Entendiendo Etnicidad e Identidad entre los Yampara Antes y Después de los Inkas. En Alconini Mujica, S. (Ed.), *El Inkario en los Valles del Sur Andino Boliviano: Los Yamparas entre la arqueología y la etnohistoria* (pp. 85-104). BAR Internacional Series.
- Alconini, S. (2013). Los Yampara, chuy y moyo moyo en la región de Oroncota: Reconstruyendo territorialidad, etnicidad y estilo antes y después del Inkario. En Presta, A. (Ed.), *Aportes multidisciplinarios al estudio de los colectivos étnicos sur andinos: Reflexiones sobre Qaraqara-Charkas tres años después* (pp.61-85). Instituto Francés de estudios Andinos y Editorial Plural.
- Alconini, S. (2016). La tradición cerámica estampada e incisa de bordes doblados en el suroriente boliviano: Trayectorias de desarrollo en el territorio Yampara en el sur andino. En Alconini Mujica, S. (Ed.), *Entre la vertiente tropical y los valles: Sociedades regionales e interacciones prehispánicas en los Andes Centro-Sur* (pp.133-154). Universidad de Texas, Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier, Editorial Plural.

- Allen, C. (2018). El animismo en los Andes. En Muñoz Collazos, M. (Ed.), *Interpretando Huellas: Arqueología, Etnohistoria y Etnografía de los Andes y sus Tierras Bajas* (pp. 589-604). INIAM-UMSS y Editorial Quipus.
- Allen, C. (2020). Inqaychus andinas y la animacidad de las piedras. En Muñoz Moran, O. (Ed.), *Ensayos de etnografía teórica Andes* (pp. 193-226). NOLA editores.
- Álvarez, B. (1998). *De las costumbres y conversión de los indios del Perú* (Del Carmen, M., Rubio, M., Villarías, J. y Pinto, F. Eds.). Editorial Polifemo. (Trabajo original publicado en 1588).
- Anderson, K. (1996). *Omereque: Estilo de Cerámica de Bolivia Central* (Informe S/N). INIAM-UMSS.
- Anderson, K. (2004). La expansión Tiwanaku en Cochabamba: Resultados de excavaciones recientes en el valle central. En Salinas, E. (Ed.), *Jornadas Arqueológicas* (pp. 13-24). Centro de Investigaciones Arqueológicas de Sucre.
- Anderson, K. (2009a, 22-26 de abril). *Tiwanaku influence on local social identity in the Cochabamba central valley*[ponencia]. The 75 th Annual Meeting of the Society for American Archaeology, Atlanta, GA.
- Anderson, K. (2009b). Tiwanaku Influence on Local Drinking Patterns in Cochabamba, Bolivia. En Jennings, J. & Bowser, BJ (Eds.), *Drink, Power, and Society in the Andes* (pp. 167–199). Gainesville, FL, University Press of Florida.
- Anderson, K. (2013). Tiwanaku influence on the central valley of Cochabamba. En Vranich A. & Stanish, Ch. (Eds.), *Visions of Tiwanaku* (pp. 82-112). Monograph 78, Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Anderson, K. (2018). The Tiwanaku Style in Cochabamba: How “Derived” was it?. En Isbell, W., Uribe, M., Tiballi, A., & Zegarra, E. (Eds.), *Images in Action: The Southern Andean Iconographic Series* (pp. 243-274). Cotsen Institute of Archaeology Press, University of California.
- Anderson, K. (2019). *Vessels, Burials and Households: Piñami’s Evidence of the Tiwanaku State in the Central Valley of Cochabamba* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Pittsburgh.
- Aparicio, J., Ocampo, M., Aguilar, Á., Pacheco, L., Miranda, B., y Villarreal, S. (2015). Reptiles del Valle de La Paz. En Moya, I., Meneses, R., & Sarmiento, J. (Eds.), *Historia Natural de un Valle en los Andes* (pp. 522-538). Museo Nacional de Historia Natural de Bolivia.
- Arnold, D. (2016). Territorios animados: Los ritos al Señor de los Animales como una base ética para el desarrollo productivo en los Andes. En Román-López, A., y Galarza, H. (Eds), *Símbolos, desarrollo y espiritualidades el papel de las subjetividades en la transformación social* (pp. 111-159).

- Instituto Técnico Ecuménico Andino de Teología (ISEAT), Universidad de Postgrado para la Investigación Estratégica en Bolivia (U-PIEB).
- Arnold, D. & Hastorf, Ch. (2008). *Head of State: Icons, Power, and Politics in the Ancient and Modern Andes*. Left Coast Press Inc.
- Arratia, E. (2025). *Informe sobre autorización de importación de fragmentos arqueológicos de material cerámico provenientes de Tiwanaku colectados en 1969 por John Rowe* (INF/VPICC/DGBC/UMAI N° 0173/2025 E-MCDyD/2024-00233). Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización de Bolivia.
- Arriaga, P. (1920). *La extirpación de idolatría en el Perú* (Urteaga, H. Ed.). Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, Tomo 1, 2da serie, Imprenta y librería Sanmartín. (Trabajo original publicado en 1621).
- Arellano, J. (2000). *Arqueología de Lipez Altiplano Sur de Bolivia*. Museo Jacinto Jijón y Caamaño, PUCE, Taraxacum.
- Bagot, F. (2005). *El dibujo Arqueológico: La Cerámica, normas para la representación de las formas y decoraciones de las vasijas*. Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Centre National de la Recherche Scientifique.
- Baitzel, S. (2008). *No Country for Old People: A paleodemographic study of Tiwanaku return migration in Moquegua, Perú* [Unpublished master dissertation]. University of California.
- Baitzel, S., & Goldstein, P. (2014). More than the sum of its parts: Dress and social identity in a provincial Tiwanaku child burial. *Journal of Anthropological Archaeology*, 35: 51–62.
- Baitzel, S., & Trigo, D. (2019). The Tiwanaku Camelid Sacrificer: Origins and transformations of animal iconography in the context of Middle Horizon (A.D. 400–1100) state expansion. *Ñawpa Pacha Journal of Andean Archaeology*, 39 (1), 31-56.
- Baptista de Salazar, Antonio. (1977) *Repartimiento de tierras por el Inca Huayna Capac*. (Morales, A. Trad. y Ed.). INIIAM-UMSS.(Trabajo original publicado en 1556-1570).
- Barragán, R. (1994). ¿Indios de Arco y Flecha?: Entre la historia y la arqueología de las poblaciones del norte de Chuquisaca (siglos XV y XVI). Editorial Antropólogos del Sur andino (ASUR), Inter-American Foundation (IAF).
- Bennett, W. C. (1934). Excavations at Tiahuanaco. *Anthropological Papers*, 34,359-494.
- Bennett, W. C. (1936). Excavations in Bolivia. *Anthropological Papers*, 35, 329-507.

- Bennett, W. C. (1948). A Revised Sequence for the South Titicaca Basin. *Memoirs of the Society for American Archaeology: A Reappraisal of Peruvian Archaeology*, 4, 90-92.
- Bennett, W. C. (1956). Excavaciones en Tiahuanaco (Liendo, M. Trad. y Ed.). Biblioteca Paceña Alcaldía Municipal de La Paz. (Trabajo original publicado en 1934).
- Bennett, W. C. (1954). *Ancient Arts of The Andes*. Museum of Modern Art of New York.
- Bennett, W. C. & Bird, J. (1960). *Andean Culture History*. American Museum of Natural History, New York.
- Bertonio, L. (2013). *Vocabulario de la Lengua Aymara* (Velásquez, J. Ed.). Rectorado de la Universidad Nacional del Altiplano, Puno-Perú. (Trabajo original publicado en 1621).
- Berenguer, J. (1998). La iconografía de Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 7, 19-37.
- Berenguer, J. (2000). *Tiwanaku: Señores del lago Sagrado*. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Berenguer, J. (2013). Unkus ajedrezados en el arte rupestre del sur del Tawantinsuyu: ¿La estrecha camiseta de la nueva servidumbre? En Albeck M., Ruíz, M., y Cremonte, M. (Eds.), *Las Tierras Altas del Área Centro Sur Andina entre el 1000 y el 1600 d.C.* (pp. 311-352). Universidad Nacional de Jujuy.
- Berenguer, J. (2017). *Taira, el amanecer del arte en Atacama*. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Bergh, S. (2012). Tapestry-woven Tunics. En Bergh, S. (Ed.), *Wari: Lords of the Ancient Andes* (pp. 159-191). The Cleveland Museum of Art, Thames & Hudson.
- Bermann, Marc. (1994). *Lukurmata: Household Archaeology in Prehispanic Bolivia*. Princeton University Press.
- Betanzos, J. (2015). *Suma y Narración de los Incas* (Palomino, C., Kaulicke, P., Regalado, L., Domínguez, N., Eds.). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. (Trabajo original publicado en 1551).
- Biwer, M., Yépez, W., Bautista, E., y Jennings, J. (2022). Hallucinogens, alcohol and shifting leadership strategies in the ancient Peruvian Andes. *Antiquity*, 96 (385), 142–158
- Blom, D., Hallgrímsson, B., Keng, L., Lozada, M., y Buikstra, J. (1998). Tiwanaku "Colonization": Bioarchaeological Implications for Migration in the Moquegua Valley, Perú. *World Archaeology*, 30 (2), 238-261.

- Blom, D., Janusek, J., y Buikstra, J. (2003). A Re-evaluation of Human Remains from Tiwanaku. En Kolata, A. (Ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland 2: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization* (pp. 435-446). Smithsonian Institution Press.
- Blom, D., & Janusek, J. (2004). Making place: humans as dedications in Tiwanaku. *World Archaeology: The Object of Dedication*, 36 (1), 123-141.
- Blom, D., & Janusek, J. (2005). Explicando la diversidad: Migración e intercambio comercial en los Valles Orientales, Icla – Bolivia. *Textos Antropológicos*, 15, (2), 93-110.
- Bourdieu, P., & Passeron, J. (2018). *La Reproduccion : Elementos para una teoría del sistema de enseñanza* (De la Paz, M., trad. 3ra edición). Editorial Siglo Veintiuno. (Trabajo original publicado en 1970).
- Bouysse-Cassagne, T. & Harris, O. (1987). Pacha: en torno al pensamiento Aymara. En Medina, J. (Ed.), *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (pp. 11-59). HISBOL.
- Bravo, L., & Llagostera, A. (1986). Solcor 3 : Un aporte al conocimiento de la cultura San Pedro, Periodo 500 al 900 d.C. *Chungará Revista de Antropología Chilena*, 16-17, 323-332.
- Browman, D. (1984). Tiwanaku: Development of Inter Zonal Trade and Economic Expansion in the Altiplano. En Browman D., Burguer, R., y Rivera, M. (Eds.), *Social and Economic Organization in the Prehispanic Andes* (pp. 117-142). BAR Internacional Series.
- Browman, D. (2007). La Sociedad Arqueológica de Bolivia y su influencia en el desarrollo de la práctica arqueológica en Bolivia. *Revista Nuevos Aportes*, 4, 29-54.
- Bouysse-Cassagne, T. (2004). El Sol de adentro. Wakas y Santos en las minas de Charcas y en el Lago Titicaca (Siglos XV a XVII). *Boletín de arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 8, 59-97.
- Burkholder, J. (2001). La cerámica de Tiwanaku: ¿qué indica su variabilidad? *Boletín de arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 5, 217-249.
- Burkholder, J. (2018). Mothers and Others Female images and life cycle rituals in the Southern Andes. En Isbell, W., Uribe, M., Tiballi, A., & Zegarra, E. (Eds.), *Images in Action: The Southern Andean Iconographic Series* (pp. 601-630). Cotsen Institute of Archaeology Press, University of California.
- Bustamante, M. (2017). *Informe de la colección "Jonas-Weldon" donada al INIAM-UMSS* (Informe 297/2017). INIAM-UMSS.
- Byrne de Caballero, G. (1984). El Tiwanaku en Cochabamba. *Arqueología Boliviana*, 1, 67-71.

- Byrne de Caballero, G. (1964). Cayacayani. A new sequence in Andean Pottery. *Ethnos*, 1-2, 87-96.
- Cabello de Balboa, M. (1951). *Miscelánea Antártica* (Instituto de Etnología Ed.). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (Trabajo original publicado en 1586).
- Capriles, J. (2002). Intercambio y uso ritual de fauna por Tiwanaku: Análisis de pelos y fibras de los conjuntos arqueológicos de Amaguaya, Bolivia. *Estudios Atacameños*, 23, 33-51.
- Capriles, J., Domic, A., y Alconini, S. (2008). Zooarqueología Yampara: Aprovechamiento de Recursos Faunísticos en Oroncota, Bolivia. En Alconini, S. (Ed.), *El Inkario en los Valles del Sur Andino Boliviano: Los Yamparas entre la arqueología y la etnohistoria* (pp. 105-111). BAR Internacional Series.
- Capriles, J., Calla, S., Calero, J., y Delaere, Ch. (2025). Gateway to the east: the Palaspata temple and the south-eastern expansion of the Tiwanaku state. *Antiquity*, 99 (405), 831–849.
- Cárdenas, R. (2011). *Estudio de la especie del Chuchio (Gynerium Sagittatum) en las comunidades Tsimane y Mosekene en la reserva de la biosfera y TCOs Pilon Lajas de los departamentos de La Paz y Beni* [Tesis de grado de licenciatura no publicada]. Universidad Mayor de San Andrés.
- Callizaya, L., & Medina, M. (2015). *Ojje 2000 años atrás*. Gobierno Autónomo Municipal de San Pedro de Tiquina, Fundación EMEGECE-CICOP-Bolivia.
- Castillo, N., & Litvak, J. (1986). *Un sistema de estudio para formas de vasijas*. Departamento de Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.
- Céspedes, R. (1979). Motivos gráficos de estilización en símbolos Tiawanacos. *Revista Obra*, 1: 8-10.
- Céspedes, R. (1982). La cerámica incaica en Cochabamba. *Cuadernos de Investigación INIAM-UMSS*, 1:1-54.
- Céspedes, R. (1988). *Informe del Proyecto Arqueológico Expansión Tiwanaku a Cochabamba* (Informe 23/03/19). INIAM-UMSS.
- Céspedes, R. (2000). Excavaciones Arqueológicas en Piñami. *Boletín del Instituto de Investigaciones Antropológicas / Museo Arqueológico-Universidad Mayor de San Simón (INIAM-Museo)*, 9,1-13.
- Céspedes, R. (2001). Les Valles de Cochabamba sous la domination de Tiahuanacu. *Dossier D' Archaeologie: Tiahuanacu. Une civilisation des Andes*, 262, 42-49.

- Céspedes, R. (2007). *Culturas prehispánicas de Cochabamba durante la expansión Tiwanaku* [Tesis de grado de licenciatura no publicada]. Universidad Católica Boliviana de Cochabamba.
- Céspedes, R., Muñoz, M., y Sanzetenea, R. (1998, 25-29 de marzo). *Excavations at Piñami: Chronological Sequences and Regional Development for the Valle Central in Cochabamba, Bolivia during the Development of Tiwanaku*. [ponencia]. The 63 rd Annual Meetings for the Society for American Archaeology, Seattle-Washington.
- Chamussy, V. (2014). Estudio sobre armas de guerra y caza en el área centro-andina descripción y uso de las armas de estocada y de tajo. *Arqueología y Sociedad, Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, 27, 297-338.
- Chávez, S., & Mohr, K. (1975). A carved Stela from Taraco, Puno, Perú, and the definition of an early style of Stone sculpture from the altiplano of Perú and Bolivia. *Ñawpa Pacha, Journal of Andean Archaeology*, 13, 45–83.
- Chávez, S. (1992). *The conventionalized rules in Pucara pottery technology and iconography: Implications for socio-political developments in the northern Lake Titicaca basin. Vol. I, II y III* [Unpublished doctoral dissertation]. Michigan State University.
- Chávez, S. (2002). Identification of the Camelid Woman and Feline Man Themes, Motifs, and Designs in Pucara Style Pottery. En Isbell, W., & Silverman, H. (Eds.), *Andean Archaeology II* (pp.35-69). Kluwer Academic/Plenum Press.
- Chávez, S. (2018). Identification, definition, and continuities of the Yaya-Mama Religious Tradition in the Titicaca Basin. En Isbell, W., Uribe, M., Tiballi, A., & Zegarra, E. (Eds.), *Images in Action: The Southern Andean Iconographic Series* (pp. 17-49). Cotsen Institute of Archaeology Press, University of California.
- Cieza de León, P. (1996). *Crónica del Perú* Vol. II. (Cantú, F. Ed.). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Academia Nacional de la Historia del Perú. (Trabajo original publicado en 1548-1550).
- Cobo, B. (1956). *Historia del nuevo mundo*. Biblioteca de Autores Españoles (B.A.E.). (Trabajo original publicado en 1653).
- Cont, E. (2020). Representaciones del ave e instrumentos rituales tiwanakotas. Medios para llegar a lo divino. En Solanilla, V. (Ed.), *Congreso Internacional sobre Iconografía Prehispánica* (pp. 194-203). University of Nebraska-Lincoln. <https://doi.org/10.32873/unl.dc.zea.1255>
- Cont, E. (2024). Los seres antropomorfos y sus acciones rituales en la iconografía Tiwanaku. En Solanilla, V. (Ed.), *Segundo Congreso Internacional sobre Iconografía Precolombina* (pp. 1-8). University of Nebraska-Lincoln. <https://doi.org/10.32873/unl.dc.zea.1722>

- Cook, A. (1994). *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cordero, G. (1957). Reconocimiento Arqueológico de Kalake. En Ponce, C. (Ed.), *Arqueología Boliviana (Primera Mesa Redonda)* (pp. 208-222). Biblioteca Paceña Alcaldía de La Paz.
- Cordero, G. (1977). Descubrimiento de una estela lítica en Chiripa. *Arqueología en Bolivia y Perú*, Tomo II, (pp. 29-232). Honorable Municipalidad de La Paz.
- Costa, M., & Llagostera, A. (1994). Coyo 3: Momentos finales del Periodo Medio en San Pedro de Atacama. *Revista Estudios Atacameños*, 11, 73-107.
- Couture, N. (2003). Ritual, Monumentalism, and Residence at Mollo Kontu, Tiwanaku. En Kolata, A. (Ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland 2: Archaeology and Paleocology of an Andean Civilization* (pp. 202-225). Smithsonian Institution Press.
- Couture, N., & Sampeck, K. (2003). Putuni. A History of Palace Architecture at Tiwanaku. En Kolata, A. (Ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland 2: Archaeology and Paleocology of an Andean Civilization* (pp. 226-263). Smithsonian Institution Press.
- Collapiña & Supno. (2017). Relación de la descendencia, gobierno y conquista de los incas. En Velaochaga, C., Herrera, A., y Warthon, R. (Eds.), *Crónicas Tempranas del Siglo XVI*, Tomo II (pp. 41-83). Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco. (Trabajo original publicado en 1542).
- Cruz, P. (2009). Tumbas, metalurgia y complejidad social en un páramo del altiplano sur andino. Pulacayo, Bolivia, 1er milenio d. C. *Revista Andina*, 49, 71-103.
- Cummins, T. (2004). *Brindis con el Inca: La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Dahlstedt, A., Baitzel, S., Goldstein, P., y Knudson, K. (2024). Migration scale, process, and impact in the Tiwanaku colonies: Paleomobility at the archaeological site of Omo M10. *American Journal of Biological Anthropology*, e25016, 1-16. <https://doi.org/10.1002/ajpa.25016>
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Deglin, L., Nash, D., y Williams, P. (2023). Wari Imperial Motives: the Variety of Decorated Ceramics at Cerro Baúl. *Ñawpa Pacha Journal of Andean Archaeology*, 43 (1): 1-26.
- De la Vega, E., Stanish, Ch., Moseley, M., Williams, P., Vining, B., Chávez, C. y La Favre, K. (2017). Qawra Thaki: el sistema de caminos transversales entre el altiplano y los valles occidentales del sur peruano. En Chacaltana,

- S., Arkush, E., y Marcone, G. (Eds.), *Nuevas tendencias en el estudio de los caminos* (pp. 100-123). Ministerio de Cultura del Perú.
- De San Pedro, J. (1992). *Relación de Los Agustinos de Huamachuco* (Trelles, L. Ed.). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima. (Trabajo original publicado en 1560-1561).
- De Ondegardo, P. (2017). *Los errores y supersticiones de los indios, sacadas del tratado y averiguación que hizo el licenciado Polo de Ondegardo*. En Velaochaga, C., Herrera, A., y Warthon, R. (Eds.), *Crónicas Tempranas del Siglo XVI*, Tomo II (pp. 151-177). Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco. (Trabajo original publicado en 1559).
- Del Río, M. (2010). Los tesoros de los Mallku de Pocona y Totorá en el siglo XVI. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 42 (1), 199-220.
- Del Río, M. (2011). Caciques, Territorios y Multietnicidad en la frontera oriental Pocona y Totorá en el Siglo XVI. *Revista Arqueo-Antropológicas*, 1(1), 99-118.
- Del Río, M. (2023). Patrimonios cacicales en la frontera de los valles cochabambinos (S.XVI). *Revista Arqueo-Antropológicas*, 8 (8), 221-243.
- Del Carpio, M. & Delibes, R. (2004). Cámara Funeraria M-U1242 del área 34. En Castillo, L. (Ed.) *Programa arqueológico San José del Moro: Temporada 2004* (pp. 127-140). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Diez de Medina, F. (1954). *Museos Arqueológicos y Colecciones Culturales de La Paz*. Comité Organizador del III Congreso Indigenista Interamericano, Imprenta Artística.
- Donnan, Ch. (1976). *Moche Art and Iconography*. University of California.
- Donnan, Ch. (1978). *Moche Art of Perú*. Museum of Cultural History, University of California, UCLA Latin American Center publications.
- Döllerer, Ch. & Sanzeteña, R. (2011). Los Estilos Cerámicos "Tupuraya Tricolor", "Sauces Tricolor" y "Cochapampa Tricolor" de los valles de Cochabamba, Bolivia. *Revista Arqueoantropológicas*, 1 (1), 55-98.
- Döllerer, Ch. (2013). *Siedlungsarchäologie von Cochabamba, Bolivien* [Tesis doctoral no publicada]. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn.
- Döllerer, Ch. (2023). La "Misión Arqueológica Alemana 1958-1960" en los valles de Cochabamba, Bolivia. *Revista Arqueoantropológicas*, 8 (8), 11-39.
- Duviols, P. (1967). Un inédito de Cristóbal de Albornoz: La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas. *Journal de la Société des Américanistes*, 56 (1), 7-39.

- Duviols, P. (1973). Huari y Llacuaz: Agricultores y pastores, un dualismo prehispánico de Oposición y complementariedad. *Revista del Museo Nacional*, 39, 153-192.
- Duviols, P. (1993). *Estudio y comentario etnohistórico de la Relacion de antigüedades deste reyno del Piru*. En Duviols, P. (Ed.), *Relacion de antigüedades deste reyno del Piru* (pp. 11-119). Trabajo del Instituto Francés de Estudios Andinos No. 74, Centro Bartolomé de Las Casas.
- Duviols, P. (2003). *Procesos y Visitas de Idolatrías, Cajatambo, Siglo XVII*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Eisleb, D., & Strelow, R. (1980). *Altperuanische Kulturen Tiahuanaco III*. Museum fur Volkerkunde Berlin.
- Eyzaguirre, M. (2017). *Los rostros andinos de la muerte: Las ñatitas de mi vida*. Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, Centro de Investigaciones Sociales, Universidad de la Cordillera.
- Eco, U. (1988). *Tratado de Semiótica General* (Manzano, C. Trad., 3ra edición). Editorial Lumen.
- Espinoza, W. (2003). *Temas de etnohistoria Boliviana*. (Vol. 2). Colección de Maestrías en historias andinas y amazónicas UMSA. Colegio de Historiadores de Bolivia, Editorial CIMA.
- Espinoza, W. (2018). Etnohistoria e historia andinas: Estado de la cuestión. En Muñoz Collazos, M. (Ed.), *Interpretando Huellas: Arqueología, Etnohistoria y Etnografía de los Andes y sus Tierras Bajas* (pp. 167-181). INIAM-UMSS y Editorial Quipus.
- Espouey, O., Horta, H. y Recinè, V. (1995). Estudio de una pieza textil de filiación Tiwanaku del valle de Azapa, Arica, Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 6, 111-125.
- Espejo, E., y Arnold, D. (2013). Lazos Forestales: Técnicas y Diseños de los tirantes de bolsas personales de Mojocoya, como expresiones del alcance de los intercambios regionales en los Andes Sur Centrales durante el Horizonte Medio. *Revista Arqueoantropológicas*, 3, 59-92.
- Fares, J. (2019). *Style, aesthetics, and politics: polychrome ceramic iconography in the Tiwanaku valley, AD 500– 1100* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Chicago.
- Faldín, J. (1977). *Excavaciones Arqueológicas en la Iglesia de Tiwanaku* (Informe S/C). Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia (INAR).
- Fernandini, F. (2006). Contextos Funerarios del Horizonte Medio en la Necrópolis de Ancón. *ARKEOS, Revista Electrónica de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 1 (5), 23-52.

- Fernández, L. (2018). Análisis de la colección de Stig Rydén, panorama de la cerámica Tiwanaku derivado de Tupuraya Cochabamba. *Arqueología Boliviana*, 4, 163-187.
- Feldman, R. (1989). The Early Ceramic Periods of Moquegua. En Rice, D., Stanish, Ch., y Scarr, P. (Eds.), *Ecology, Settlement and History in the Osmore Drainage, Perú*, (Vol. I., pp. 207-217). BAR Internacional Series.
- Flores, J. (1974). Enqa, Enqaychu illa y Khuya Rumi: aspectos mágico-religiosos entre pastores. *Journal de la Société des Américanistes*, 63, 245-262.
- Flores, J., Kuon, E., y Samanez, A. (1998). *Qeros: Arte Inka en vasos ceremoniales*. Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú.
- Focacci, G. (1983). El Tiwanaku clásico en el valle de Azapa. *Documentos de Trabajo del Museo Regional de Arica* 3, 94-113.
- García, M. (1990). *Excavación arqueológica en el cementerio de Chen Chen, Moquegua, una interacción de contextos funerarios: Tiwanaku-Wari* [Tesis de grado de licenciatura no publicada]. Universidad Católica de Santa María.
- Gabelmann, O. (2015). Caminando con llamas: Caravanas actuales y analogías para el tráfico e intercambio prehispánico en Bolivia. *Estudios sociales del NOA*, 15, 33-58.
- Gabelmann, O. (2018). ¿Diversidad étnica del Valle Alto de Cochabamba durante el Intermedio Tardío? Una aproximación crítica mediante el análisis contextual de la cerámica. En Muñoz Collazos, M. (Ed.), *Interpretando Huellas: Arqueología, Ethnohistoria y Etnografía de los Andes y sus Tierras Bajas* (pp. 107-123). INIAM-UMSS y Editorial Quipus.
- Giesso, M. (2000). *Stone tool production in the Tiwanaku heartland: The impact of state emergence and expansión on local households* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Chicago.
- Giesso, M. (2003). Stone Tool Production in the Tiwanaku Heartland. En Kolata, A. (Ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland 2: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization* (pp. 363-383). Smithsonian Institution Press.
- Gisbert, T., Arze, S., y Cajías, M. (2010). *Arte Textil y Mundo Andino*. Plural Editores.
- Guengerich, A., & Janusek, J. (2021). The Suñawa Monolith and a Genre of Extended-Arm Sculptures at Tiwanaku, Bolivia. *Ñawpa Pacha Journal of Andean Archaeology*, 41 (1), 19-46.
- Golte, J. (2009). *Moche: Cosmología y Sociedad: Una interpretación iconográfica*. Centro Bartolomé de Las Casas e Instituto de Estudios Peruanos.
- Goldstein, P. (1985). *Tiwanaku ceramics of the Moquegua Valley, Perú* [Unpublished master dissertation]. University of Chicago.

- Goldstein, P. (1989). *Omo, A Tiwanaku Provincial Center In Moquegua, Perú*. Vol. I y II [Unpublished doctoral dissertation]. University of Chicago.
- Goldstein, P. (2005). *Andean Diaspora. The Tiwanaku Colonies and the Origins of South American Empire*. University Press of Florida.
- Goldstein, P., & Rivera, M. (2004). Arts of Greater Tiwanaku. An Expansive Culture in Historical Context. En Young-Sanchez, M. (Ed.), *Tiwanaku Ancestors of The Inca* (pp. 150-153, 158-177, 182-185). Denver Art Museum, University of Nebraska Press, Lincoln and London.
- Goldstein, Paul y Patricia Palacios (2015). Excavaciones en el templete Tiwanaku de Omo, Moquegua, Perú. En Korpisaari, A., & Chacama, J. (Eds.), *El Horizonte Medio: nuevos aportes para el sur de Perú, norte de Chile y Bolivia* (pp.117-144). Instituto Francés de Estudios Andinos y Universidad de Tarapacá.
- González de Holguín, D. (2007). *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua, o del Inca* (Runasimipi Qespisqa Software Ed.). Runasimipi Qespisqa Software. (Trabajo original publicado en 1608). Revisado el 15 de diciembre de 2023, de: <http://www.runasimipi.org>
- Guamán Poma, F. (1981). *Nueva Coronica y Buen Gobierno* (Pease, F. Ed.). Biblioteca Ayacucho. (Trabajo original publicado en 1615).
- Guamán Poma, F. (2014). *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno* (Corzón, C. Ed.). Editorial CIMA. (Trabajo original publicado en 1615).
- Hastorf, Ch., Bandy, M., Whitehead, W., y Steadman, L. (2001). El periodo formativo en Chiripa, Bolivia. *Revista Textos Antropológicos*, 13 (1-2), 17-91.
- Haeberli, J. (2018). Front-Face Deity Motifs and Themes in the Southern Andean Iconographic Series. En Isbell, W., Uribe, M., Tiballi, A., & Zegarra, E. (Eds.), *Images in Action: The Southern Andean Iconographic Series* (pp. 143-206). Cotsen Institute of Archaeology Press, University of California.
- Hegmon, M. (1992). Research on Style. *Annual Review of Anthropology*, 21, 517-536.
- Hernández Príncipe, R. (2021). De la huaca Quinac de Sant Hierónimo (Documento 33). En De la Puente, C. & Martínez, J. (Eds.), *El Taller de la Idolatría: Los manuscritos de Pablo José de Arriaga*, SJ. Editado por Carlos De la Puente Luna y Jimmy Martínez Céspedes (pp. 191-212). Biblioteca Nacional del Perú, Universidad Antonio Ruiz de Montoya. (Trabajo original publicado en 1621).
- Hernández Príncipe, R. (2021). Relación de la visita contra la idolatría del pueblo de Recuay. En De la Puente, C. & Martínez, J. (Eds.), *El Taller de la Idolatría: Los manuscritos de Pablo José de Arriaga*, SJ. Editado por

- Carlos De la Puente Luna y Jimmy Martínez Céspedes (pp. 119-140). Biblioteca Nacional del Perú, Universidad Antonio Ruiz de Montoya. (Trabajo original publicado en 1622).
- Higueras, A. (1996). *Prehispanic Settlement and land use in Cochabamba, Bolivia* [Unpublished doctoral dissertation]. Pittsburgh University.
- Higueras, A. (2001). El periodo Intermedio (Horizonte Medio) en los valles de Cochabamba: Una perspectiva del análisis de asentamientos humanos y uso de tierras. *Boletín de arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 5, 625-646.
- Hirtzel, V. (2010). *Le Maître a Deux Tetes: Une ethnographie du rapport à soi yuracaré (Amazonie bolivienne)* [Tesis doctoral no publicada]. Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de Francia.
- Hirtzel, V. (2016). Los espíritus-jaguare: cráneos-trofeos y chamanismo entre los mojos (siglo XVII). *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 45 (1), 227-252.
- Hodder, I. (1988). *Interpretación en arqueología: Corrientes actuales*. Editorial Crítica.
- Hodder, I. (1994). *Interpretación en arqueología: Corrientes actuales* (2da ed.). Editorial Crítica.
- Hocquenghem, A. (1987). *Iconografía Mochica*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Horta, H. (2013). Querens de madera del Collasuyo: Nuevos datos arqueológicos para definir tradiciones (s. XIV-XVI). *Estudios Atacameños*, 45, 95-116.
- Horta, H. (2016). El adorno de barbilla de los señores altiplánicos como símbolo de continuidad histórica y emblema étnico en los andes del sur (500-1600 D.C.). *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 48 (3), 365-382.
- Horta, H., Paulinyi, M., Santander, B. & Echeverría, J. (2020). Una nueva faceta para "El Sacrificador". Iconografía Tiwanaku en tubos de hueso de San Pedro de Atacama, Chile (400-1000 d.c.). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (2), 97-126.
- Huidobro, J. (1995). El Estado despótico de Tiwanaku (un análisis político, económico y social). *Revista Puma Punku*, 8, 161-188.
- Ibarra Grasso, D. (1957). Un nuevo panorama de la Arqueología Boliviana. En Ponce, C. (Ed.), *Arqueología Boliviana (Primera Mesa Redonda)* (pp. 235-285). Biblioteca Paceña Alcaldía de La Paz.
- Ibarra Grasso, D. (1973). *Prehistoria de Bolivia* (2da ed.). Editorial Los Amigos del Libro.

- Ibarra Grasso, D. (2000). Informe de labores en Totora, Aiquile, Villa Granado, Omereque, Perereta, Pérez, Pasorapa, Saipina, Pulquina y Comarapa, durante Junio de 1953 entregado al Rector de la U.M.S.S. Dr. Alberto Cornejo S. *Boletín del Instituto de Investigaciones Antropológicas / Museo Arqueológico-Universidad Mayor de San Simón (INIAM-Museo)*, 14,14
- Ibarra Grasso, D., & Querejazu, R. (1986). *30.000 años de prehistoria en Bolivia.* Editorial Los Amigos del Libro.
- INIAM-UMSS. (1952). *Catálogo de ingreso de piezas arqueológicas* (No.1). Documento Interno INIAM-UMSS
- INIAM-UMSS. (1953). *Catálogo de ingreso de piezas arqueológicas* (No.2). Documento Interno INIAM-UMSS
- INIAM-UMSS. (1975). *Catálogo de ingreso de piezas arqueológicas* (No.7). Documento Interno INIAM-UMSS.
- Isbell, W. (1991). Conclusion: Huari Administration and the Orthogonal Cellular Architecture Horizon. En Isbell, W., y McEwan, G. (Eds.), *Huari Administrative Structure. Prehistoric Monumental Architecture and State Government* (pp. 293-315). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Isbell, W. (2000). Repensando el Horizonte Medio: El caso de Conchopata, Ayacucho, Perú. *Boletín de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 4, 9-68.
- Isbell, W. (2016). El Señor Wari de Vilcabamba y sus relaciones culturales. *Boletín del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia*, 9, 39-90.
- Isbell, W., & Schreiber, K. (1978). Was Huari a State. *American Antiquity*, 43 (3), 372-389.
- Isbell, W., & Knobloch, P. (2006). Missing Links, Imaginary Links: Staff God Imaginary in the South Andean Past. En Isbell, W. y Silverman, H. (Eds.) *Andean Archaeology III: North and South* (pp. 307-351). Springer Science.
- Isbell, W., & Knobloch, P. (2009). SAIS-The Origin, Development, and Dating of Tiahuanaco-Huari Iconography. En Young-Sánchez, M. (Ed.), *Tiwanaku, papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum* (pp. 165-210). Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian y Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum.
- Jaimes, C., & Terceros, Z. (2008). Mizque Lakatambo: ¿una continuidad del estilo Yampara? En Rivera, C. (Ed.), *Arqueología de las Tierras Altas, Valles Interandinos y Tierras bajas de Bolivia* (pp. 237-254). IIAA-UMSA, PIEB, ASDI-SAREC.

- Janusek, J. (1994). *State and local power in a prehispanic Andean polity: Changing patterns of urban residence in Tiwanaku and Lukurmata, Bolivia* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Chicago.
- Janusek, J. (2001). Diversidad residencial y el surgimiento de la complejidad en Tiwanaku. *Boletín de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 5, 251-294.
- Janusek, J. (2003a). Vessels, Time, and Society: Toward a Ceramic Chronology in the Tiwanaku Heartland. En Kolata, A. (Ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland 2: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization* (pp. 30-91). Smithsonian Institution Press.
- Janusek, J. (2003b). The Changing Face of Tiwanaku Residential Life. En Kolata, A. (Ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland 2: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization* (pp. 264-295). Smithsonian Institution Press.
- Janusek, J. (2004). *Identity and power in ancient Andes: Tiwanaku cities through the time*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Janusek, J. (2008). Interacción Inter-Regional y Desarrollo Sociopolítico Local en la Región de Icla en Chuquisaca, Bolivia. En Alconini Mujica, S. (Ed.), *El Inkario en los Valles del Sur Andino Boliviano: Los Yamparas entre la arqueología y la etnohistoria* (pp. 60-76. BAR Internacional Series.
- Janusek, J. (2015). Of Monoliths and Men. Human-Lithic Encounters and The Production of an Animistic Ecology at Khonkho Wankane. En Bray, T. (Ed.), *The Archaeology of Wak'as: Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes* (pp. 335-365). University Press of Colorado.
- Janusek, J. (2024). *Ancient Tiwanaku*. Cambridge University Press. (Trabajo original publicado en 2008).
- Julien, C. (1995). Oroncota entre dos Mundos. En Presta, A. (Ed.), *Espacio, Etnias, Frontera: Atenuaciones Políticas en el Sur del Tawantinsuyu. Siglos XV – XVIII* (pp. 97-137). Editorial ASUR 4.
- Kaulicke, P. (1997). *Contextos Funerarios de Ancón: Esbozo de una síntesis analítica*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Knobloch, P. (2010). La imagen de los señores de Huari y la recuperación de una identidad antigua. En Makowski, K. (Ed.), *Señores de los Imperios del Sol* (pp. 197-209). Banco de Crédito del Perú.
- Knobloch, P. (2012). Archives in Clay: The Styles and Stories of Wari Ceramic Artists. En Bergh, S. (Ed.), *Wari: Lords of the Ancient Andes* (pp.122-143). The Cleveland Museum of Art, Thames & Hudson.
- Knobloch, P. (2018). Founding Fathers of the Middle Horizon: Quest and Conquests for Andean Identity in the Wari Empire. En Isbell, W., Uribe, M., Tiballi, A., & Zegarra, E. (Eds.), *Images in Action: The Southern Andean*

- Iconographic Series* (pp. 683-720). Cotsen Institute of Archaeology Press, University of California.
- Knudson, K. (2007). La influencia de Tiwanaku en San Pedro de Atacama: Una investigación utilizando el análisis de isótopos de estroncio. *Revista Estudios Atacameños*, 33, 7-24.
- Knudson, K. (2008). Tiwanaku influence in the South Central Andes: Strontium Isotope Analysis and Middle Horizon Migration. *Latin American Antiquity*, 19 (1), 3-23.
- Kolata, A. (1993). *The Tiwanaku: Portrait of an Andean Civilization*. Blackwell London.
- Kolata, A. (2003). The Proyecto Wila Jawira: Research Program. En Kolata, A. (Ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland 2: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization* (pp. 3-17). Smithsonian Institution Press.
- Kolata, A., & Ortloff, Ch. (1996). Agroecological Perspectives on Decline of the Tiwanaku State. En Kolata, A. (Ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland 2: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization* (pp. 181-201). Smithsonian Institution Press.
- Korpisaari, A. (2006). *Death in Bolivian High Plateau: Burials and Tiwanaku Society* (Publication No. 1536) [Doctoral dissertation, University of Helsinki]. BAR Internacional Series.
- Korpisaari, A., & Pärssinen, M. (2005). Pariti. La isla que asombro al mundo. *Pariti: Isla, misterio y Poder*. En Korpisaari, A. & Pärssinen, M. (Eds.), *El tesoro cerámico de la cultura Tiwanaku* (pp.39-51). República de Finlandia y República de Bolivia, CIMA producciones.
- Korpisaari, A., & Pärssinen, M. (2011). *Pariti: The Ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island in Lake Titicaca*. University of Helsinki.
- Korpisaari, A. & Sagárnaga, J. (2007). Investigaciones arqueológicas en la isla de Pariti, Bolivia: Temporadas de campo 2004, 2005 y 2006. *Chacha puma Revista de Arqueología Boliviana*, 1, 7-30.
- Korpisaari, A., Sagárnaga, J., Villanueva, J., y Patiño, T. (2012). Los depósitos de ofrendas tiwanakotas de la isla Pariti, lago Titicaca, Bolivia" en *Chungara Revista de antropología chilena*, 44 (2), 247-267.
- Korpisaari, A., Oinonen, M., y Chacama, J. (2014). A Reevaluation of the absolute chronology of Cabuza and related ceramic styles of the Azapa Valley, Northern Chile. *Latin American Antiquity*, 25 (4), 409-426.
- Koons, M. (2015). Tiwanaku Pottery. *Catalyst: Denver Museum of Nature & Science Magazine*, 15, 8-9.
- Klarich, E. (2005). ¿Quiénes eran los invitados? Cambios temporales y funcionales de los espacios públicos de Pukara como reflejo del cambio

- de las estrategias de liderazgo durante el periodo Formativo Tardío. *Boletín de arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 9, 185-206.
- Kuon, E. (2019). Cristos y vírgenes: devociones ancestrales. En Romero, D., Carulla, A., y Ossio, J. (Eds.), *Fiestas y Danzas del Perú* (pp.17-50). Banco de Crédito del Perú.
- Lau, G. (2016). Culturas en contacto: la interacción entre Recuay y Moche en el norte del Perú. En Pardo, C., y Rucabado, J. (Eds.), *Moche y sus vecinos reconstruyendo identidades* (pp. 56-67). Museo de Arte de Lima.
- Lecoq, P., & Fidel, S. (2003). Prendas simbólicas de camélidos y ritos agro-pastoriles en el sur de Bolivia. *Textos Antropológicos*, 14 (1), 7-54.
- Lecoq, P., & Fidel, S. (2019). Algunas reflexiones sobre la composición social y los aspectos rituales de una caravana de llamas, con un enfoque etnoarqueológico al revés. *Chungara Revista de Antropología Chilena* 51 (1), 27-55.
- Lima, M. (2008). La Política Imperial Inka en el norte de Chuquisaca: Cambios y Reestructuraciones en la Capital Yampara de Quila-Quila, Bolivia. En Alconini Mujica, S. (Ed.), *El Inkario en los Valles del Sur Andino Boliviano: Los Yamparas entre la arqueología y la etnohistoria* (pp. 24-37). BAR Internacional Series.
- Loza, C. (2007). El atado de remedios de un religioso/médico del periodo Tiwanaku: miradas cruzadas y conexiones actuales. *Boletín del Instituto Frances de Estudios Andinos*, 36 (3), 317-342.
- Lucas, C. (2012). *People on the Move: Examining Tiwanaku State Expansion in the Cochabamba Valley Through Strontium Isotope Analysis*[Unpublished master dissertation].North Arizona University.
- Llagostera, A. (2006). Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama. *Revista de Antropología chilena Chungara*, 38 (1), 83-111.
- Llagostera, A., Torres, C., y Costa, M. (1988). El complejo psicotrópico de Solcor-3 (San Pedro de Atacama). *Revista Estudios Atacameños*, 9, 61-98.
- Manrique, E. (2001). *Guía para un estudio y tratamiento de la cerámica precolombina*. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología del Perú (CONCYTEC).
- Manzanilla, L., y Baudoin, M. (1988). *SIEAT: Primera Temporada de Excavaciones de Akapana* (Informe SNC-1324-21). Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia (INAR).

- Manzanilla, L., & Woodard, E. (1990). Restos humanos asociados a la pirámide de Akapana (Tiwanaku, Bolivia). *Latín American Antiquity*, 1(2), 146-148.
- Makowski, K. (2014). Élités imperiales y símbolos de poder. En Giersz, M., y Pardo, C. (Eds.), *Castillo de Huarmey: El mausoleo imperial Wari* (pp. 189- 209). Museo de Arte de Lima.
- Marsh, E., & Alconini, S. (2022). The Icla/Chullpamoko excavation and final remarks. *Ñawpa Pacha Journal of Andean Archaeology*, 42 (1), 63-95.
- Marsh, E., Llano, C., Cortegoso, V., Castro, S., y Yerba, L. (2023). The bow and arrow in South America. *Journal of Anthropological Archaeology* 69, 101471. <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2022.101471>
- Marsh, E., Roddick, A., Bruno, M., Smith, S., Janusek, J., y Hastorf C. (2019). Temporal Inflection Points in Decorated Pottery: A Bayesian Refinement of the Late Formative Chronology in the Southern Lake Titicaca Basin, Bolivia. *Latín American Antiquity* 30(4), 798–817.
- Medinacelli, X. (2014). Los Inkas y las “naciones” del Collasuyu frente a la invasión española. En Rivera, C. (Ed.), *Ocupación Inka y dinámicas regionales en los Andes (Siglos XV-XVII)* (pp. 267-286). Instituto Francés de Estudios Andinos y Plural editores.
- Medinacelli, X. (2025). Estudio Introductorio. En Murra, J. (Autor), *Formaciones económicas y políticas del mundo andino* (pp. 9-46). Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, Editora Presencia S.R.L.
- Menzel, D. (1968). *La cultura Huari*. (Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza S.A., Ed. Y Trad.). Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza S.A. (Trabajo original publicado en 1964).
- Mendoza, V. (2004). *El Perro en las sociedades andinas del pasado: Un aporte arqueológico zoológico* [Tesis de grado de licenciatura no publicada]. Universidad Mayor de San Andrés.
- Mencias, J. (2012). Preciosos Metales Precolombinos. En Salvatierra, D. (Ed.), *Museo de metales preciosos precolombinos: Guardián de tesoros prehispánicos* (pp. 50-51). Gobierno Autónomo Municipal de La Paz.
- Mohr, K. (1966). *An Analysis of the Pottery of Chiripa, Bolivia: A Problem In Archaeological Classification and Inference* [Unpublished master dissertation]. University of Pennsylvania.
- Mohr, K. (1988). The Significance of Chiripa in Lake Titicaca Basin Developments. *Expedition*, 30 (3), 17-26.
- Morote, E. (1953). Qarqacha. *Separata del Boletín Trimestral de Comisión Trimestral de Folklore*, (4) 15/16, 3-9.

- Molina, C. (2010). *Relación de las fábulas y mitos de los Incas* (Jiménez, P., Ed.). Iberoamericana. (Trabajo original publicado en 1574).
- Moseley, M., Feldman, R., Goldstein, P., y Watanabe, L. (1991). Colonies and Conquest: Tiahuanaco and Huari in Moquegua. En Isbell, W., y McEwan, G. (Eds.), *Huari Administrative Structure. Prehistoric Monumental Architecture and State Government* (pp.121-139). Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Harvard University.
- Money, M. (1991). El Tesoro de San Sebastián: Una tumba importante de la cultura Tiwanaku. *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, 11, 189-198.
- Muñoz, M. (1993). *El Intermedio Tardío en Cochabamba: Arqueología e Ethnohistoria* [Tesis de grado de licenciatura no publicada]. Escuela Nacional de Antropología e Historia de México.
- Muñoz, M. (2012a). *Síntesis de los procesos prehispánicos en Cochabamba*. INIAM-UMSS e Imprenta Méndez.
- Muñoz, M. (2012 b). *Representaciones del poder político y administrativo Inca en el Collasuyo, a través de un sitio monumental: Incallajta* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Muñoz, M. (2012 c). Informe Técnico: Excavaciones 1987, Conchupata-Mizque. *Revista Arqueo Antropológicas*, 2 (2),195-226.
- Muñoz, M. (2021). *Síntesis de los procesos prehispánicos en Cochabamba* (2da ed.). INIAM-UMSS.
- Muñoz, M. (2013). *Remontando los Ríos: la cultura Omereque y sus relaciones dinámicas en el sureste de Cochabamba y norte de Chuquisaca (eventualmente occidente de Santa Cruz)* (Propuesta de Proyecto de Investigación del 15 de marzo de 2013). INIAM-UMSS.
- Muñoz, M., & Céspedes, R. (1989). *Informe que presentan los suscritos investigadores Maria de Los Ángeles Muñoz y Ricardo Céspedes Paz, a consideración del Director David M. Pereira Herrera, de las excavaciones efectuadas en el sector de estructuras en CR-15 Jarka Pata; del 12 al 15 de Octubre y del 10 al 12 de Noviembre de 1989*. INIAM-UMSS.
- Muñoz, I. (2019). Cronología del periodo medio en el valle de Azapa, Norte de Chile: Estilos, fechados y contextos culturales del poblamiento humano. *Chungara Revista de Antropología Chilena*, 51 (4), 595-611.
- Murra, J. (2025). *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, Editora Presencia S.R.L. (Trabajo original publicado en 1975).

- Métraux, A. (1932). Mitos y cuentos de los indios Chiriguano. *Revista del Museo de La Plata*, 33:119-184.
- Navarro, A. (2021). La anaconda como serpiente-canoa: mito y chamanismo en la Amazonía Oriental, Brasil. *Boletín de Antropología de la Universidad de Antioquía*, 36 (61), 164-186.
- Nash, D. (2015). Evidencia de uniones matrimoniales entre las élites Wari y Tiwanaku de Cerro Baúl, Moquegua, Perú. En Korpisaari, A. y Chacama, J. (Eds.), *El Horizonte Medio: nuevos aportes para el sur de Perú, norte de Chile y Bolivia* (pp.177-200). Instituto Francés de Estudios Andinos y Universidad de Tarapacá.
- Nordenskiöld, E. (2001). *Exploraciones y aventuras en Sudamérica* (Birk, G., y García, A., Trad.). APCOB y Plural editores. (Trabajo original publicado en 1924).
- Nordenskiöld, E. (2002). *La vida de los Indios* (Birk, G., y García, A., Trad.). APCOB y Plural editores. (Trabajo original publicado en 1912).
- Nordenskiöld, E. (2003). *Indios y blancos en el nordeste de Bolivia* (Birk, G., y García, A., Trad.). APCOB y Plural editores. (Trabajo original publicado en 1922).
- Núñez, L., & Dillehay, T. (1995). *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes Meridionales: Patrones de tráfico e interacción económica*. Universidad Católica del Norte de Chile.
- Núñez, L., Cartajena, I., Carrasco, C., y De Souza, P. (2006). El Templete de Tulán de la Puna de Atacama: Emergencia de complejidad ritual durante el Formativo Temprano (Norte de Chile). *Latin American Antiquity*, 17 (4), 445-473.
- Núñez, L., Cartajena, I., Carrasco, C., López, M., De Souza, P., Rivera, F., y Santander, B. (2017). Presencia de un centro ceremonial Formativo en la circumpuna de Atacama. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 49 (1), 3-33.
- Oakland, A. (1981). Los tejidos preincaicos en Cochabamba. En Byrne de Caballero, G. (Ed.), *Los Tejidos Precolombinos* (pp. 4-9). INIAM-UMSS.
- Oakland, A. (1986). *Tiwanaku textile style from the South Central Andes, Bolivia and north Chile* [Unpublished doctoral dissertation]. Texas University.
- Oakland, A., & Fernández, A. (2000). Los Tejidos Huari y Tiwanaku: Comparaciones y contextos. *Boletín de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 4, 119-130.
- Ochatoma, J., & Cabrera, M. (2000). Arquitectura y áreas de actividad en Conchopata. *Boletín de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 4, 449-488.

- Ochatoma, J. (2007). *Alfareros del Imperio Huari: Vida cotidiana y áreas de actividad en Conchopata*. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Facultad de Ciencias Sociales.
- Ohnstad, A. (2013). The Stone Stelae of Khonkho Wankane: Inventory, Brief Description, and Seriation. En Vranich, A. y Levine, A. (Eds.), *Advances in Titicaca Basin Archaeology* 2 (pp. 53–66). Cotsen Institute of Archaeology.
- Owen, B., y Goldstein, P. (2001). Tiwanaku en Moquegua: Interacciones Regionales y Colapso. *Boletín de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 5, 169-188.
- Ortiz, M. (2020). *Bernardino de Cárdenas: Memorial y relación de cosas muy graves y muy importantes al remedio y aumento del reino del Perú*. Universidad Feminista de Berlín, Peter Lang.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts; Papers in and on Art History*. Doubleday Anchor Books, Doubleday and Company Inc.
- Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1972).
- Pärssinen, M. (2005a). Tiwanaku: Una cultura y un Estado andinos. En Korpisaari, A. & Pärssinen, M. (Eds.), *El tesoro cerámico de la cultura Tiwanaku* (pp. 17-37). República de Finlandia y República de Bolivia, CIMA producciones.
- Pärssinen, M. (2005b). Caquiaviri y La Provincia Pacasa (Vol. 6). Colección de Maestrías en historias andinas y amazónicas UMSA. Colegio de Historiadores de Bolivia, Editorial CIMA.
- Pärssinen, M., & Siiriainen, A. (2008). Andes Orientales y Amazonia Occidental: Ensayos entre la historia y la arqueología de Bolivia, Brasil y Perú. (Vol. 3). Colección de Maestrías en historias andinas y amazónicas UMSA. Colegio de Historiadores de Bolivia, Editorial CIMA.
- Paredes, R. (1995). *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. Ediciones Isla.
- Patiño, T., & Villanueva, J. (2009). El conjunto cerámico "Corporativo" de Tiwanaku en la ofrenda de Pariti. En *Racismo de ayer y hoy: XXII Reunión Anual de Etnología*. (Tomo I) (pp. 74-84). Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
- Pazzarelli, F. (2020). Parte-Pastor. Notas sobre pastoreo y depredación en los cerros jujeños (Andes meridionales, Argentina). En Muñoz Moran, O. (Ed.), *Ensayos de etnografía teórica Andes* (pp. 85-113). NOLA editores.
- Pereira, D., Muñoz, M., Sanzetenea, R., y Brockington, D. (1992). Conchupata un panteón formativo temprano en el valle de Mizque. *Cuadernos de Investigación INIAM-UMSS*, 7:13-43.

- Pereira, D., Brockington, D., y Sanzetenea, R. (2000). Investigaciones arqueológicas en las tierras tropicales del Departamento de Cochabamba-Bolivia. *Cuadernos de Investigación INIAM-UMSS*, 9:1-210.
- Pereira, D., Brockington, D., y Sanzetenea, R. (2000). Arqueología del Periodo Formativo en Cochabamba. *Boletín del Instituto de Investigaciones Antropológicas / Museo Arqueológico-Universidad Mayor de San Simón (INIAM-Museo)*, 13,1-14.
- Pereira, D., & Brockington, D. (2005). Mojocoya y Grey Ware: Interacción espacial e intercambios entre la Amazonía, Chaco y Andes (0 al 600 d.C.). *Cuadernos de Investigación INIAM-UMSS*, 10:1-38.
- Piña Chán, R., & Smith, R. (1963). *Vocabulario sobre Cerámica*. Consejo de Planeación e Instalación del Museo Nacional de Antropología del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH).
- Pimentel, R. (2014). El ajuar funerario de las damas nobles de Castillo de Huarmey. En Giersz, M., y Pardo, C. (Eds.), *Castillo de Huarmey: El mausoleo imperial Wari* (pp. 162). Museo de Arte de Lima, Lima.
- Platt, T., Bouysse-Cassagne, T., y Harris, O. (2006). *Qaraqara-Charka: Mallku, Inka y Rey en la provincia de Charcas (siglos XV-XVII) Historia antropológica de una confederación aymara*. Instituto Francés de Estudios Andinos, University of St. Andrews, University of London, Inter American Foundation, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Plural editores.
- Plunger, E. (2009). *Woven Connections: Group Identity, Style, and the Textiles of the "A" and "B" Cemeteries at the Site of Río Muerto (M43), Moquegua Valley, Southern Peru*. [Unpublished doctoral dissertation]. California University.
- Posnansky, A. (1945). *Tiwanaku, la cuna del hombre americano* (Tomos I y II). Augustin Publisher.
- Posnansky, A. (1957). *Tiwanaku, la cuna del hombre americano* (Tomos III y IV). Ministerio de Educación de Bolivia, Imprenta Don Bosco.
- Ponce, C. (1969). *Descripción sumaria del templete semisubterráneo de Tiwanaku*. Librería y Editorial Los Amigos del Libro.
- Ponce, C. (1976). *La cerámica de la época I de Tiwanaku*. Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia, Publicación No. 18.
- Ponce, C. (1970). *Wankarani y Chiripa y su relación con Tiwanaku*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
- Ponce, C. (1977). *Bolivian Precolumbian Cultures (summary)*. Impreso por Confirmado Internacional.

- Ponce, C. (1981). *Tiwanaku: Espacio, Tiempo y Cultura*. Editorial Los Amigos del Libro. (Trabajo original publicado en 1972).
- Ponce, C. (1993). *Tiwanaku: 200 años de investigaciones arqueológicas*. Producciones CIMA.
- Ponce, C. (1995). *Tiwanaku: 200 años de investigaciones arqueológicas*. Producciones CIMA.
- Portugal, J. (2008). Identidad vs. Estilo: Los Yamparaes y la ocupación prehispánica en los alrededores de Sucre y Yotala (Chuquisaca-Bolivia). En Alconini Mujica, S. (Ed.), *El Inkario en los Valles del Sur Andino Boliviano: Los Yamparas entre la arqueología y la etnohistoria* (pp. 38-59). BAR Internacional Series.
- Polia, M. (2017). *Documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús Ministros de Cultos Autóctonos: Sacerdotes, terapeutas, adivinos y brujos*. Universidad de San Antonio Abad de Cusco.
- Querejazu, R. (1983). *El Mundo Arqueológico del Cnl. Federico Diez de Medina*. Los Amigos del Libro, Banco de Cochabamba.
- Querejazu, R. (2001). *El arte rupestre de la cuenca del río Mizque*. UMSS y Gobierno Autónomo Departamental de Cochabamba, SIARB, Poligraf-Cochabamba.
- Ramos Gavilán, A. (2015). *Historia del célebre santuario de nuestra señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la cruz de Carabuco* (Van den Berg, H., y Eichmann, A., Eds.). Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Fundación del Banco Central de Bolivia. (Trabajo original publicado en 1621).
- Ravines, R. (1989). *Arqueología Práctica*. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología del Perú (CONCYTEC), Editorial Los Pinos.
- Reiss, W., & Stübel, A. (1880-1887). *Das Todtenfeld von Ancón in Perú. Ein beitrage zur kenntniss der kultur und insdustrie des Inca-Reiches*. A. Asher & Co.
- Renard-Casevitz, F., Saignes, T., y Taylor, A. (1988). *Al Este de Los Andes: Relaciones entre las sociedades amazónicas y andinas entre los siglos XV y XVII*. Abya-Yala, Instituto Francés de Estudios Andinos. (Trabajo original publicado en 1986).
- Riester, J. (1998). *Nómadas de las llanuras, nómadas del asfalto: Autobiografía del pueblo Ayoreo*. Ministerio de Desarrollo Sostenible de Bolivia, Embajada de Suecia, Imprenta Landívar.
- Riester, J. (1993). *Universo Mítico de los Chimane*. HISBOL.
- Riester, J. (1978). *Canción y producción en la vida de un pueblo indígena: Los Chimane del Oriente Boliviano*. Editorial Los Amigos del Libro.

- Rivera, C. (1994). *Ch'iji Jawira: Evidencias sobre la Producción de Cerámica en Tiwanaku* [Tesis de grado de licenciatura no publicada]. Universidad Mayor de San Andrés.
- Rivera, C. (2003). Ch'iji Jawira: A Case of Ceramic Specialization in the Tiwanaku Urban Periphery. En Kolata, A. (Ed.), *Tiwanaku and Its Hinterland 2: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization* (pp. 296-315). Smithsonian Institution Press.
- Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Editorial Tinta Limón.
- Rivas, R. (2022). *La serpiente madre del agua: Chamanismo acuático entre los kukama-kukamiria de la Amazonía peruana*. Colección de Estudios Amazónicos, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rydén, S. (1956). *The Erland Nordenskiöld Archaeological Collection from the Mizque Valley, Bolivia*. Etnografiska Museum of Sweden.
- Rydén, S. (1959). *Andean Excavations II: Tupuraya and Cayhuasi: Two Tiahuanaco sites*. The Ethnographical Museum of Sweden.
- Rodríguez, G. (2004). *Urnas de Conchopata: Contextos, imágenes e interpretaciones* [Tesis de grado de licenciatura no publicada]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rowe, J. (1985). Probanza de los Incas nietos de conquistadores. *Histórica*, 9 (2), 193-245.
- Rucabado, J. (2016). (Re) Construyendo identidades: los mochicas y sus vecinos. En Pardo, C., y Rucabado, J. (Eds.), *Moche y sus vecinos reconstruyendo identidades* (pp. 22-55). Museo de Arte de Lima.
- Santa Cruz Pachacuti, J. (1993). *Relacion de antigüedades deste reyno del Piru*. (Duviols, P., y Itier, C., Eds.). Instituto Francés de Estudios Andinos, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas. (Trabajo original publicado en 1613-1640).
- Saignes, T. (1985). Algún día todo se andará: Los movimientos étnicos en Charcas (Siglo XVII). *Revista Andina*, 2 (3), 425-450.
- Saignes, T. (2015). Idolatría sin extirpador: Chamanismo y religión en los Andes orientales (Pelechuco, 1747). En Bouysse-Cassagne, T. (Ed.), *Desde el Corazón de los Andes* (pp. 179-395). Instituto Francés de Estudios Andinos, Plural Editores. (Trabajo original publicado en 1991).
- Salvatierra, D., & Mencías, J. (2012). El tesoro de San Sebastián. En Salvatierra, D. (Ed.), *Museo de metales preciosos precolombinos: Guardián de tesoros prehispánicos*. Gobierno Autónomo Municipal de La Paz.
- Sagárnaga, J. (1987). *Fritz Buck: Un hombre una colección*. Los Amigos del Libro.

- Sagárnaga, J. (2007). Cerámica Vidriada en Pariti. *Chachapuma Revista de Arqueología Boliviana*, 1, 65-69.
- Sagárnaga, J. (2008). Alianza y ritualidad en Tiwanaku: las vasijas pares de Pariti. *Chachapuma Revista de Arqueología Boliviana*, 4, 5-25.
- Sagárnaga, J. (2014). Conexiones entre Tiwanaku y la región al Este de los Andes: Una mirada desde Pariti. *Chachapuma Revista de Arqueología Boliviana*, 7, 32-42.
- Sánchez, W. (2008). *Inkas, "Flecheros" y mitmaqkuna* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Uppsala.
- Sánchez, W., & Sanzetenea, R. (2003). Un vaso Keru sonajero Tiwanaku. *Boletín del Instituto de Investigaciones Antropológicas / Museo Arqueológico-Universidad Mayor de San Simón (INIAM-Museo)*, 5, 1-18.
- Sarmiento de Gamboa, P. (1943). *Historia de los Incas*. Emecé editores. (Trabajo original publicado en 1572).
- Scheers, A. (2016). *A study of Bolivia's artificial cranial modification during the Tiwanaku period*. Tesis de Maestría Leiden University [Unpublished master dissertation]. Leiden University.
- Schiappacasse, V., Román, A., Muñoz, I., Deza, A., y Focacci, G. (1991). Cronología por termoluminiscencia de la cerámica del extremo norte de Chile: Primera Parte. En Niemeyer, H. (Ed.), *Actas del XI congreso nacional de arqueología de chilena*, Tomo II (pp. 43-59). Museo Nacional de Historia Natural y Sociedad Chilena de Arqueología. Santiago de Chile.
- Schramm, R. (1990). Mosaicos etnohistóricos del valle de Cliza (valle alto cochabambino), Siglo XVI. *Historia y Cultura*, 18, 3-42.
- Schramm, R. (1995). Fronteras y Territorialidad. Repartición étnica y política colonizadora en los Charcas (Valles de Ayopaya y Mizque). En Presta, A. (Ed.), *Espacio, Etnias, Frontera: Atenuaciones Políticas en el Sur del Tawantinsuyu. Siglos XV – XVIII* (pp. 163-187). ASUR 4.
- Schramm, R. (2012a). *Pocona y Mizque: Transformación de una sociedad indígena en el Perú colonial (Charcas)*. Gobierno Autónomo Municipal de Pocona, INIAM-UMSS, Plural Editores.
- Schramm, R. (2012b). Hombres de Agua ¿Un rasgo común de las etnias pre coloniales en los valles cochabambinos? *Revista Arqueoantropológicas*, 2 (2), 185-191.
- Scattolin, M., Verónica, W., Ventura, B., Callegari, A., y Yacobaccio, H. (2007). Santa María antes del año mil. Fechas y materiales para una historia cultural. En *Sociedades precolombinas surandinas: Temporalidad, interacción y dinámica cultural del NOA en el ámbito de los Andes Centro-Sur* (pp. 203-219). Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires.

- Smith, S., & Janusek, J. (2014). Political mosaics and networks: Tiwanaku expansion into the upper Desaguadero Valley, Bolivia. *World Archaeology*, 46 (5), 681-704.
- Spielvogel, R. (1955). *Wari: A study in Tiahuanaco style* [Unpublished master dissertation]. Yale University.
- Spedding, A. (2011). *Sueños, Kharisirir y curanderos*. Editorial Mama Huaco.
- Squier, E. (1974). *Un viaje por tierras incaicas: crónica de una expedición arqueológica (1863-1865)*. (Peña, R., trad.). Los Amigos del Libro. (Trabajo original publicado en 1877).
- Stanish, Ch., De la Vega, E., Moseley, M., Williams, P., Chávez, C., Vining, B., y La Favre, K. (2010). Tiwanaku trade patterns in southern Peru. *Journal of Anthropological Archaeology* 29(4), 524-532.
- Stone, R. (2023). Representations of the San Pedro (*Trichocereus* spp.) cactus flower and the *Anadenanthera colubrina* plant in Wari textiles and Tiwanaku art. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 28 (1), 221-246.
- Stübel, A., & Uhle, M. (1892). *Die Ruinenstaette von Tiahuanaco im hochlande del Alten Perú*. Verlag Von Karl W. Hiersemann, Leipzig. Revisado el 10 de julio de 2019, de: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/digit/stuebel_uhle1892/0004
- Taipe, N., Laurente, M. y Taipe, E. (2023). Consecuencias imaginarias del incesto andino-amazónico: Qarqachas, mulawarmis, demonios, gusanos, granizos y condenados. *Boletín de Literatura Oral*, 13, 125-144.
- Taylor, G. (1999). *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Torres, C. (1987). *The iconography of south american snuff trays and related paraphernalia*. Göteborgs Etnografiska Museum.
- Torres, C. (2001). Iconografía Tiwanaku en la parafernalia inhalatoria de los Andes centro sur. *Boletín de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 5, 427-454.
- Torres, C. (2004). Tiwanaku Snuffing Paraphernalia. En Young-Sanchez, M. (Ed.), *Tiwanaku Ancestors of The Inca* (pp.114-120). Denver Art Museum, University of Nebraska Press, Lincoln and London.
- Torres, C. (2018) Visionary Plants and SAIS iconography in San Pedro de Atacama and Tiahuanaco. En Isbell, W., Uribe, M., Tiballi, A., y Zegarra, E. (Eds.), *Images in Action: The Southern Andean Iconographic Series* (pp. 333-371). Cotsen Institute of Archaeology Press, University of California.

- Torres, C., & Berenguer, J. (2023). Recientes estudios sobre chamanismo en el Nuevo Mundo y la Península Ibérica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 28 (1), 11-19.
- Trigo, D. (2013). *Las implicancias simbólicas del personaje "Arquero" en la iconografía de Tiwanaku durante el Horizonte Medio (500 d.C.-1100 d.C.)* [Tesis de grado de licenciatura no publicada]. Universidad Mayor de San Andrés.
- Trigo, D. (2019a). El arquero de la iconografía Tiwanaku: Identificación y desglose en motivos parciales. *Arqueología Boliviana*, 5, 117-157.
- Trigo, D. (2019b). El decapitador con turbante de serpiente de la iconografía Tiwanaku: Desarrollo, aparición y significados de un decapitador Katari. *Arqueología Boliviana*, 5, 93-111.
- Trigo, D. (2019c). La Illa precolombina de Pasuja Pampa (puerto acosta): "Tapila Awicha" un culto desde el 800 a.C. hasta el presente. *Arqueología Boliviana*, 5, 19-42.
- Trigo, D. (2022). *Análisis iconográfico de keros Tiwanaku en la catalogación de piezas arqueológicas y patrimoniales del INIAM-UMSS: Informe de análisis iconográfico e iconológico* (Informe 4to trimestre). INIAM-UMSS.
- Trigo, D. (2024). El Personaje Tricéfalo del estilo Omereque Polícromo: Identificación, definición e interpretación. *Revista Arqueoantropológicas*, 9(9), 51-86.
- Trigo, D. (2025). Entre múltiples cuerpos, conceptos y tiempos: El Sacrificador Camélido. *Chungara. Revista de Antropología Chilena* Vol. 57 (2025), e0525: 1-24.
- Trigo, D., & Baitzel, S. (2022). La rebelión de los camélidos contra la humanidad: del sacrificador camélido Tiwanaku a los mitos y ritos coloniales y contemporáneos. *Revista Arqueoantropológicas*, 7(7), 97-134.
- Trigo, D., & Hidalgo, R. (2010). La relación iconográfica de los pies, piernas y cabezas en Tiwanaku y Huari: El caso de los decapitadores y sus coronas durante el Horizonte Medio. En *Repensando el mestizaje: XXIII Reunión Anual de Etnología*. (Tomo I) (pp. 3-13). Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
- Trigo, D., & Hidalgo, R. (2012). *Tiwanaku-Huari: Los miembros inferiores y sus representaciones en las ofrendas del Horizonte Medio*. CIMA editores.
- Trigo, D., & Hidalgo, R. (2018). El Decapitador Venado en la iconografía Tiwanaku: orígenes, desarrollo y significados. *Arqueología Boliviana*, 4, 131-161.
- Trigo, D., & Hidalgo, R. (2023). El Cóndor Devorador Tiwanaku (590-1150 D.C.): Convención, divinidad, y alegoría de un carroñerismo ritual. *Ñawpa Pacha, Journal of Andean Archaeology*, 43 (2), 221-248.

- Trigo, D., & Korpisaari, A. (2018). Los vasos con forma de calavera: símbolo de un ritual de decapitadores y elemento panandino. *Arqueología Boliviana*, 4, 189-214.
- Trigo, D., & Rivero, M. (2018). El reconocimiento de los keros con decoración de segmentos rectangulares en la iconografía Tiwanaku: acotaciones a sus significados. *Arqueología Boliviana*, 4, 91-114.
- Tomoeda, H. (2013). *El Toro y el Cóndor*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Tung, T. (2008). Dismembering Bodies for Display: A Bioarchaeological Study of Trophy from the Wari Site of Conchopata, Peru. *American Journal of Physical Anthropology* 136, 294-308.
- Tung, T., & Owen, B. (2006). Violence and Rural Lifeways at two peripheral Wari sites in the Majes Valley of Southern Perú. En Isbell, W., y Silverman, H. (Eds.), *Andean Archaeology III: North and South* (pp. 435-467). Springer Science,
- Tung, T., Cabrera, M., y Ochatoma, J. (2007). Cabezas Trofeo Wari, rituales del cuerpo en el recinto ceremonial en "D" de Conchopata. *Revista Investigación*, 15 (2), 216-227.
- Tung, T., & Knudson, K. (2008). Social identities and Geographical Origins of Wari Trophy Heads from Conchopata, Perú. *Current Anthropology*, 54 (5), 915-925.
- Tyuleneva, V. (2016). El Paititi y la retirada de Manco Inca. En Decoster, J., y Ziolkowski, M. (Eds.), *Vilcabamba entre arqueología, historia y mito* (pp. 62-71). Centro Bartolomé de Las Casas, Universidad de Varsovia, Centro Tinku.
- Uribe, M. (1999). La cerámica de Arica 40 años después de Dauelsberg. *Chungara Revista de antropología chilena*, 31, 189-228.
- Uribe, M. (2004). Acerca de la cerámica Tiwanaku y una vasija del valle de Azapa (Arica, Norte Grande de Chile). *Revista Estudios Atacameños*, 27, 77-101.
- Urquidí, J. (2011). *El Origen de la Noble Villa de Oropesa*. Oficialía Superior de Cultura del Gobierno Autónomo Municipal de Cercado Cochabamba. (Trabajo original publicado en 1950).
- Urton, G. (1981). Animals and Astronomy in Quechua Universe. *Proceedings of American Philosophical Society*, 125 (2), 110-127.
- Verano, J. (2013). Excavation and analysis of human skeletal remains from a new dedicatory offering at Tiwanaku. En Vranich, A., y Levine, A. (Eds.), *Advances in Titicaca Basin Archaeology-2* (pp. 167-182). Cotsen Institute of Archaeology, University of California.

- Viedma, F. (1836). *Descripción geográfica y estadística de la Provincia de Santa Cruz de la Sierra*. Buenos Aires, Imprenta del Estado. (Trabajo original publicado en 1788).
- Villanueva, J. (2007). Las escudillas del Rasgo 1 en la Isla de Pariti: Interpretación y consideraciones desde un enfoque iconográfico. *Chachapuma Revista de Arqueología Boliviana*, 1 (1), 53-63.
- Villanueva, J. (2017). Las calabazas cerámicas. Imitación de materiales vegetales y culto al agua en la cerámica Pariti. En *La rebelión de los objetos: Cestería y Maderas, Reunión Anual de Etnología* (pp. 97-118). Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
- Villanueva, J. (2016). Ideales de género en la cerámica antropomorfa de la ofrenda Tiwanaku de la isla Pariti. En Sánchez, W., y Rivera, C. (Eds.), *Otras Miradas: Presencias Femeninas en una Historia de larga duración* (pp.163-179). INIAM-UMSS.
- Villanueva, J. (2021). El sople voraz. Interpretando la iconografía de venados en Tiwanaku desde las poéticas andino-amazónicas. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 26 (2), 31-44.
- Villanueva, J. (2023). La forma de la Oscuridad. Dos Ch'alladores cerámicos Tiwanaku de la Isla Pariti. *Revista Arqueoantropológicas*, 8 (8), 41-71.
- Viveiros de Castro, E. (2004). Exchanging Perspectives: The transformation of Objects into Subjects in Amerindian ontologies. *Common People*, 10 (3), 463-484.
- Vining, B., & Williams, P. (2020). Crossing the western Altiplano: The ecological context of Tiwanaku migrations. *Journal of Archaeological Science*, 113, 2-15.
- Walter, D. (2017). El Tarugo (*Hippocamelus antisensis*, Cervidae): mitos, creencias y prácticas en la Cordillera Blanca del Perú. *Revista de Glaciares y Ecosistemas de Montaña*, 2, 103-114.
- Walter, H. (1966). Beiträge zur Archäologie Boliviens. Die Grabungen des Museums für Völkerkunde Berlin im Jahre 1958, 205-308. *Archäologische Studien in Kordilleren Boliviens II*. Baessler- Archiv: Beiträge zur Völkerkunde. Dietrich Reimer.
- Wallace, D. (1957). The Tiahuanaco Horizon Styles in the Peruvian and Bolivian Highlands [Unpublished doctoral dissertation]. University of California.
- Wassen, H. (1972). A Medicine-man's Implements and Plants in a Tiahuanacoid Tomb in Highland Bolivia. *Etnologiska Studier*, 32.
- Williams, P. (2017). Una perspectiva comparada de los caminos Wari y Tiwanaku: los antecedentes del Qhapaq Ñan Incaico. En Chacaltana,

- S., Arkush, E., y Marcone, G. (Eds.), *Nuevas tendencias en el estudio de los caminos* (pp. 48-71). Editado por Ministerio de Cultura del Perú.
- Young-Sánchez, M. (2004). The Art of Tiwanaku. En Young-Sánchez, M. (Ed.), *Tiwanaku Ancestors of The Inca* (pp. 24-69). Denver Art Museum, University of Nebraska Press, Lincoln and London.
- Ziolkowski, M. (2016). Del "orden divino" o ¿Por qué eran obedecidos los soberanos de Vilcabamba? En Decoster, J., y Ziolkowski, M. (Eds.), *Vilcabamba entre arqueología, historia y mito* (pp. 184-220). Centro Bartolomé de Las Casas, Universidad de Varsovia, Centro Tinku.

Entre los años 600 a 1000 d.C., los grupos humanos de Cochabamba producen su propia versión del estilo cerámico Tiwanaku del altiplano, denominado en el ámbito arqueológico como "Tiwanaku Derivado". En este nuevo estilo generan originales narrativas gráficas, siendo que estas composiciones, así como el nuevo estilo, se difundirán y reproducirán a su vez en Tiwanaku en el altiplano, Moquegua en Perú y Azapa en Chile.

Una de estas narraciones resalta por su complejidad y particularidad, mostrando a un ser humanizado con arcos y flechas. Este "Arquero" será el personaje principal en historias gráficas que aluden a su rol como cazador, pues lleva los "trofeos" de restos de sus presas (partes de aves, astas de venados y pieles de serpientes), mientras en otras escenas asumirá el rol de caravanero comercial comandando una recua de llamas con carga.

Sin embargo, resultan más interesantes sus roles secundarios en otras historias gráficas, donde, a través de escenarios que parecen ser nocturnos, el Arquero ingresa al mundo sobrenatural de los seres que rigen a los animales silvestres o domésticos con los que llega a interactuar. Estos seres asumen la forma de los "Sacrificadores", criaturas con atributos animales y humanos que yacen en acciones de aprisionar o decapitar humanos; uno de ellos será precisamente el "Arquero", resaltando entre los Sacrificadores el camélido, el felino y el venado, que ahora someten y dan muerte al Arquero, un cazador y caravanero que los sometiera en otras imágenes.

Este "Arquero" no solo asume el rol de víctima de estos seres sobrenaturales, sino que en otras narrativas puede transformarse en un Sacrificador venado/felino o en una serpiente, tales metamorfosis pueden ser interpretadas a través de la relectura de varios mitos antiguos de los Andes y Amazonía (relatos etnohistóricos y etnográficos), pero sobre todo, las metamorfosis que sufre se vinculan al rol del chamán dentro de las sociedades prehispánicas.

Las escenas descritas son plasmadas en vasijas para el consumo de bebidas como la chicha, asociadas a tumbas prehispánicas en Cochabamba que, en algún caso, pertenecen a difuntos que fueron en vida arqueros reales (Omereque), así como también dichas escenas se plasmaron en implementos para consumo de alucinógenos utilizados probablemente por chamanes.

A través de un amplio conjunto de imágenes registradas en variados materiales arqueológicos, el presente libro explora las complejas historias que narran de formas diferentes lo que parece ser el mito de este "Arquero", que podría hipotéticamente representar a los grupos cochabambinos que, curiosamente, siglos más tarde, tras la caída de Tiwanaku, proseguirían caracterizándose por el dominio del arco y las flechas.



MUSEO UMSS



UNIVERSIDAD
MAYOR DE SAN SIMÓN
Calle 14 de Septiembre 1000 01000

ISBN: 978-9917-9665-0-0



9 789917 966500