

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Tejiendo un mundo en miniatura: Las figurinas de textil
Chancay desde su materialidad e iconografía (1000-1532 D.C.)

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Arqueología con
mención en Estudios Andinos que presenta:

Susana Grimanesa Béjar García

Asesor:

Bat-ami Artzi

Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, Bat-ami Artzi, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada(o) TEJIENDO UN MUNDO EN MINIATURA: LAS FIGURINAS DE TEXTIL CHANCAY DESDE SU MATERIALIDAD E ICONOGRAFÍA (1000-1532 D.C.), de la autora Susana Grimanese Béjar García, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 5%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 1 de diciembre de 2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de investigación, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Santiago de Chile, 1 diciembre de 2025.

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Artzi Bat-ami</u>	
DNI: Número de pasaporte:40900914	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2898-0066	

A M.K. Hodnett

En donde te encuentres,
gracias por haber escrito sobre las figurinas y
permitirme conocerlas



Agradecimientos

Agradezco a mi asesora y maestra Bat-ami Artzi, sin su apoyo incondicional esta investigación no hubiera sido posible, me iluminó, me cuidó desde su feminismo y me alentó a seguir siempre, a pesar de las dificultades.

Siempre estaré en deuda con todos los museos que me abrieron sus puertas, El Museo de Arte de Lima, al Museo Larco y el Museo Etnológico de Berlín por facilitar el acceso a las colecciones de figurinas con información muy valiosa para esta investigación. No puedo dejar de mencionar a Doris Robles del Museo Amano quien me permitió descubrir a cada personaje y me compartió información valiosa sobre la colección de figurinas, a Simón Ricarde quien cuida como doctor especialista en traumatología a cada figurina y a Luis Loayza por permitirme estar mucho tiempo en las vitrinas obstruyendo la vista a los visitantes. Gracias infinitas a Mika Amano y Yoshio Amano por seguir con el legado y misión de sus abuelos Rosa Watanabe y Yoshitaro Amano y su padre Mario Amano. A Maribel Medina y Marcela Ramirez quienes en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú me acogieron al término de las restricciones por la pandemia, compartieron sus conocimientos conmigo cada vez que lo necesitaba, son heroicas servidoras públicas y hacen hasta lo imposible por cuidar nuestro patrimonio. También estoy en deuda con el profesor Andres Yntusca por el taller experimental de elaboración de figurinas, su apoyo para poder analizar las colecciones y enseñarme a tejer.

Quiero agradecer a los profesores del máster, al Dr. Marco Curatola, a la Dra. Francesca Fernandini, Dr. Peter Kaulicke, Dr. Krzysztof Makowski, Dr. Idilio Santillana, Dra. Ana Cecilia Mauricio, y al Dr. Rafael Vega Centeno que dejan parte de sí mismos al enseñar. A la Dra. Luisa Vetter por darme la oportunidad de ser jefa de prácticas en el curso de Tecnología Prehispánica. A la gestora del Master Giovanna Pignano, a Peter Eeckhout por darme las facilidades mientras estudiaba y excavaba, y a todos los compañeros con los que compartí mis días en la PUCP

Por último, a mi abuelo Nicolás Portugal Condori del anexo de Matalaque en Moquegua y mi abuela Dionisia Fernández del anexo de Aquicha en Yauyos, porque siempre llevaron el animismo andino en su ser, resistieron, y me lo dieron a conocer. También a mi

abuela Basilia Aybar del anexo Vito en Apurímac y a mis abuelos Max Béjar Oros del Cusco, y Francisco García de alguna parte de Ancash, porque sus migraciones me han permitido estar hoy aquí, a mi hermano Félix y a mis padres Ana María y Francisco.

Y para finalizar, agradezco a Leonardo Zevallos su apoyo y aliento permanente y a mi maravillosa amiga Amparo Cuenca Wilson, porque gracias a ella pude tener como asesora a Bat-ami, recuerdo como si fuera ayer el día en que me aconsejó cómo debía hablar con el Dr. Marco Curatola para conseguir a la mejor asesora del mundo mundial.



Resumen:

Esta investigación se ha desarrollado con el objetivo de aproximarnos a los significados de las figurinas de filiación chancay que corresponden al periodo desde el Intermedio Tardío al Horizonte Tardío (1000-1532 d.C.). Por medio de un estudio directo de ciento treinta y seis figurinas, este estudio contesta a las siguientes preguntas: qué representan, que funciones cumplían y qué ontologías materializan estas creaciones de cuerpo vegetal recubiertas de textil. Al encontrarse en diferentes colecciones alrededor del mundo y, en su mayoría no contar con información del contexto arqueológico en donde se hallaron, un punto importante de este estudio fue identificar las figurinas originales de las alteradas, modernas y “pastiches”. Mediante un análisis iconográfico, arqueológico, tecnológico y de materialidad se ha podido contextualizar las figurinas y proponer cuáles fueron sus significados y funciones, dejando de lado preconcepciones occidentales en donde los objetos normalmente no tienen agencia y el material es solo un soporte o medio de manufactura. Otra herramienta utilizada para interpretar las figurinas es el diálogo con diversas corrientes teóricas, como las teorías de género y queer, aquellas centradas en la agencia y el animismo de las creaciones humanas, los estudios sobre el lugar del textil en el mundo andino, así como los análisis del fenómeno de las figurinas desde una perspectiva global. De esta manera, se propone que estas figurinas son representaciones de ancestros, que enfatizan roles relacionados al tejido y la música, enmarcadas en probables celebraciones de cosecha del algodón. Asimismo, el estudio muestra que las figurinas representan categorías de género femeninos, masculinos y adicionales. A partir de estas interpretaciones, la tesis propone que las figurinas, en conjunto, servían para consolidar y promover determinados órdenes dentro de la estructura social chancay. Por último, al materializar las ontologías del animismo andino, las figurinas enfatizan las sociedades chancay como sociedades textiles y la continuidad entre la vida humana y la vida vegetal como se desprende de su materialidad.

Palabras Clave:

Figurinas, chancay, iconografía, textil, ontologías andinas, género, arte andino.

Abstract:

This research was conducted to gain insights into the meanings of Chancay figurines dating from the Late Intermediate to Late Horizon periods (1000-1532 AD). Through a direct study of 136 figurines, the research answers the following questions: What do they represent, what functions did they serve, and what ontologies do these textile-covered plant-based creations embody? Since they are found in different collections around the world and, for the most part, there is no information about the archaeological context in which they were found, an important aspect of this study was to identify the original figurines from the altered, modern, and “pastiche” ones. Through iconographic, archaeological, technological, and materialanalyses, the thesis contextualizes the figurines and proposes their meanings and functions, setting aside Western preconceptions in which normally objects have no agency and the material is only a support or means of manufacture. Another tool used to interpret the figurines is the dialogue with various theoretical currents, such as gender and queer theories, those focused on agency and animism of human creations, studies on the place of

textiles in the Andean world, as well as analyses of the phenomenon of figurines from a global perspective. Thus, it is proposed that these figurines are representations of ancestors, emphasizing roles related to weaving and music playing, framed within probable cotton harvest celebrations. The study also shows that the figurines represent female, male, and additional gender categories. Based on these interpretations, the thesis proposes that the figurines, as a whole, served to consolidate and promote certain orders within the Chancay social structure. Finally, by embodying the ontologies of Andean animism, the figurines emphasize the Chancay society as a textile society and the continuity between human and plantlives, as evidenced by their materiality.

Keywords:

Figurines, Chancay, iconography, textiles, Andean ontologies, gender, Andean art.



Contenido	
Prefacio	14
1 Capítulo Primero: Introducción a la investigación.....	16
1.1 La Cultura Chancay.....	16
1.1.1 Antecedentes	16
1.1.2 Ubicación	20
1.1.3 Temporalidad	22
1.1.4 El ecosistema chancay y sus recursos naturales.....	26
1.1.5 Aspectos económicos	27
1.1.6 Aspectos Sociopolíticos	32
1.1.7 Ideologías religiosas.....	38
1.1.8 Prácticas funerarias	42
1.1.9 Arte chancay.....	49
1.1.9.1 Arquitectura.....	51
1.1.9.2 Pinturas murales	53
1.1.9.3 Textiles	53
1.1.9.4 Cerámica.....	58
1.1.9.5 Madera.....	62
1.1.9.6 Metales	62
1.2 Introducción a las figurinas de textil chancay.....	63
1.2.1 Contextos arqueológicos de las figurinas chancay.....	65
1.2.2 Interpretaciones anteriores de las figurinas chancay.....	66
1.2.3 La manufactura de las figurinas	68
1.2.4 Armazones vegetales.....	68
1.2.5 Embarrilamiento.....	70
1.2.6 Textiles	71
1.2.6.1 Rostros.....	71
1.2.6.2 Vestimenta en miniatura.....	72
1.2.7 Cabelleras	73
1.2.8 Las maquetas sobre cojines	74
1.2.9 Objetos en miniatura	74
1.3 Metodología	75
1.3.1 La colección del material y constitución de la base de datos	75

1.3.2	Descripción de la base de datos.....	79
1.3.3	La reconstrucción del contexto.....	80
1.3.4	Análisis de base de datos.....	82
1.3.5	Interpretación	84
1.4	Falsificación: de muñecas a figurinas de textil	90
1.4.1	¿Figurinas de Textil o Muñecas?.....	92
1.4.2	El Origen de las Muñecas Chancay.....	94
1.4.3	El origen de las colecciones	100
1.4.4	La colección del Amano Museo de Arte Textil Precolombino	101
1.4.5	Análisis arqueométricos	103
1.4.6	Modelo de trabajo.....	105
1.4.6.1	Los Hallazgos Arqueológicos	105
1.4.6.2	La Documentación de Colecciones	106
1.4.6.3	Análisis de las características y materiales de las figurinas de textil y muñecas: 106	
	• Armazón:.....	106
	• Textiles:.....	107
	• Rostro:.....	107
	• Vestimenta:.....	108
	• Cabelleras y peinados:.....	109
1.4.6.4	La forma y el tamaño	109
1.5	Marco Teórico	113
1.5.1.	El significado de la materialidad y la tecnología	114
1.5.2.	La agencia y la vida de las cosas	119
1.5.3.	¿Por qué figurinas? Una perspectiva global.....	128
1.5.4	La práctica textil en el mundo andino y sus ontologías	135
1.5.5	Las teorías de género y queer	139
2	Capítulo Segundo: Análisis de Base de Datos	149
2.1	Armazones vegetales.....	153
2.1.1	Los cuerpos	153
2.1.2	Las cabezas.....	155
2.1.3	Los brazos y piernas.....	157
2.1.4	Sostén y los husos	160
2.2	Las Caras.....	162

2.2.1	Caras bipartitas	163
2.2.2	Caras tripartitas	166
2.2.3	Ojos	172
2.2.4	Bocas	175
2.2.5	Narices.....	179
2.3	Vestimenta.....	181
2.3.1	Unkus y camisetas.....	181
2.3.2	Taparrabos.....	188
2.3.3	Vestidos.....	189
2.4	Tocados	193
2.5	Peinados	198
2.6	Accesorios	200
2.6.1	Mantos.....	200
2.6.2	Ovillos.....	200
2.6.3	Copos Algodón.....	200
2.6.4	Hilos	201
2.6.5	Gasas	201
2.6.6	Pompones	201
2.6.7	Pinquillo	201
2.6.8	Flauta de pan	201
2.6.9	Tambores.....	202
2.6.10	Collares y brazaletes.....	202
2.7	Maquetas	203
2.7.1	La complementariedad de los ojos y las bocas.....	204
2.7.2	La complementariedad de la vestimenta y las caras.....	208
2.7.3	Complementariedad Femenina.....	208
2.7.4	Organización masculina	210
2.8	Dúos horizontales.....	211
2.9	Dúos verticales	214
2.9.1	Dúo femenino -masculino	215
2.10	Indicadores de género, edad e identidad	216
2.10.1	Indicadores de género.....	216
2.10.1.1	Rostros de tapiz como marcadores de género	217

2.10.1.2	Vestimenta.....	218
2.10.1.3	Vinchas:.....	219
2.10.1.4	Categorías de géneros adicionales.....	220
2.10.2	Indicadores de edad.....	221
2.10.3	Indicadores de Identidad	222
2.10.4	Jerarquías sociales	223
2.11	Análisis formal comparativo	223
2.11.1	Los armazones y las cabezas	224
2.11.2	La Vestimenta	225
2.11.3	Instrumentos Musicales.....	227
2.11.4	Vinchas.....	228
2.11.5	Peinados	229
2.11.6	Gasas	229
2.11.7	Accesorios	229
2.11.8	Conos de algodón y ovillos de hilos.....	230
2.12	Paralelos iconográficos	230
3	Capítulo Tercero: Interpretación.....	232
3.1	¿Qué representan las figurinas?.....	233
3.1.1	La representación de las categorías de genero	233
3.1.1.1	Diferentes esencias femeninas y duales	239
3.1.1.2	Las categorías de género adicionales	242
3.1.1.3	Rostros bipartitos con vestidos femeninos	249
3.1.2	Figurinas como ancestros	252
3.1.3	Los músicos.....	256
3.1.4	Los/las Tejedores/as	263
3.1.5	El árbol	266
3.1.6	Las escenas con múltiples participantes	266
3.1.6.1	La dualidad.....	268
3.1.6.2	La cuatripartición	271
3.1.6.3	La tripartición.....	273
3.1.7	La esencia femenina alrededor del huso.....	274
3.2	¿Qué función cumplían las figurinas en la sociedad chancay?	275
3.3	¿Qué ontologías de la sociedad Chancay materializan las figurinas?	277

3.3.1	Tejiendo un mundo.....	278
3.3.2	La vida humana como vegetal.....	279
3.3.3	Animismo Andino	281
4	Capítulo Cuarto: Conclusiones	282
4.1	¿Qué son estas figurinas y que representan?	284
4.2	¿Para qué servían?	287
4.3	¿Qué ontologías chancay expresan las figurinas?	288
	Bibliografía	291
	Anexos	346



Lista de Abreviaturas de Museos

AMTP-Amano Museo Textil Precolombino. Perú

MNAAHP-Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia del Perú

ML-Museo Larco

MALI-Museo de Arte de Lima

MCHAP-Museo Chileno de Arte Precolombino

MNBAA-Museo Nacional de Bellas Artes

CMH-Canadian Museum of History

AMNH-American Museum of Natural History, New York,

TWAMW-The Walters Art Museum. EEUU

TCMA-The Cleveland Museum of Art. EEUU

AIC-Art Institute Chicago

BM-Booklyn Museum

MNHNW-Museo Nacional de Historia Natural de Washington

WAMB-Walters Art Museum en Baltimore

MAD-Museo de América de Madrid

MH-Musée de l'Homme, Francia

EMB-Ethnologisches Museum de Berlín

NGA-National Gallery of Australia

Prefacio

Tejiendo un Mundo en Miniatura: las figurinas de textil chancay desde su materialidad e iconografía (1000-1532 d.C.), es un aporte al significado de estas creaciones desde un análisis iconográfico, arqueológico, tecnológico y de materialidad. Esta investigación se ha desarrollado con el objetivo de responder las interrogantes de qué son, qué representan y qué ontologías materializan las figurinas de cuerpo vegetal recubiertas de textil de filiación chancay, en un marco de tiempo desde el Intermedio Tardío hasta el Horizonte Tardío (1000-1532 d.C.).

Estas se han estudiado utilizando herramientas de la historia del arte y de la arqueología antropológica, realizándose una revisión a nivel global sobre figurinas. También la vida de las cosas, la agencia y las ontologías de las sociedades andinas sobre el textil en combinación con datos arqueológicos, etnohistóricos y etnográficos, vistas desde los lentes de las teorías de género y *queer* han servido para su análisis e interpretación.

La investigación se centra en la costa norcentral del área andina, en especial en el valle del chancay, de donde provienen la mayoría de figurinas con estas características; sin embargo, se extiende a la costa central y norte, con el fin de realizar comparaciones de la iconografía textil de los períodos tardíos, así como el área sur serrana en donde hasta la actualidad el arte del tejido sigue manteniendo pensamientos y significados del pasado andino; y por último, a nivel global, con el fin de comprender los comunes denominadores de la creación de figurinas en diferentes culturas.

Se analizaron un total de doscientas trece figurinas, de las cuales ciento treinta y seis, provenientes de tres museos, fueron estudiadas de forma presencial y conforman la base de datos de esta investigación. Se puso atención a cada componente de las figurinas, desde las formas de los cuerpos, extremidades y la vestimenta, los motivos iconográficos de las caras y ropas, las variedades de tocados y peinados, dando importancia también al rol representado. De esta manera se han distinguido personajes tejedores y músicos, posibles escenas

relacionadas con la cosecha del algodón y celebraciones, así como la representación de categorías de género adicionales, femeninos y masculinos.

El primer capítulo es introductorio y resume los antecedentes de investigaciones sobre la cultura chancay, su entorno, su desarrollo tecnológico y su arte. Se hace énfasis en describir y entender las formas de construcción de las figurinas y su información arqueológica, la metodología utilizada para su análisis y el cuidado que se debe tener para no confundir figurinas alteradas, falsificadas o creaciones hechas con materiales arqueológicos, sobre todo y teniendo en cuenta que son uno de los objetos más falsificados del área andina (Bruhns y Kelker 2010:176). Por último, se expone el marco teórico que sustenta esta investigación y orienta la interpretación de las figurinas.

El segundo capítulo, de análisis, identifica y examina cada componente de las figurinas, y crea tipologías para cada uno de ellos. Asimismo, analiza las escenas de maquetas de donde resaltan las organizaciones duales y cuatripartitas, entre otras, así como los roles y las expresiones de género identificadas.

Por último, el tercer y cuarto capítulo de interpretación y conclusiones, proponen explicaciones y posibilidades sobre lo presentado en las figurinas unipersonales y escenas, desde la materialidad y conjugación de diferentes datos de las sociedades andinas del pasado y la practica textil, con el fin de comprender comunes denominadores del significado, la creación y función de las figurinas.

1 Capítulo Primero: Introducción a la investigación

La cultura Chancay se desarrolló en la costa norcentral de Perú, en la actual provincia de Huaral, departamento de Lima, desde el período Intermedio Tardío (100 d.C.- 1450 d.C.) hasta el Horizonte Tardío (1450 d.C.-1532d. C.). Esta cultura ha dejado grandes asentamientos urbanos y cementerios con ostentosas tumbas que lamentablemente han sido poco investigados y gravemente saqueados. Es famosa por el estilo cerámico Negro sobre Blanco y por las esculturas conocidas como “*cuchimilcos*”¹ que llamaron la atención de artistas peruanos a fines del siglo pasado, así como por la gran destreza conseguida en la producción textil, donde resaltan las gasas con tejido reticular y las “*muñecas chancay*” que representan a la actualidad, la materialidad arqueológica más falsificada en el mercado de antigüedades, tema al cual nos referimos más adelante. En este capítulo se profundizará en la arqueología y críticas sobre el arte chancay para aproximarnos al entendimiento de esta cultura como sociedad.

1.1 La Cultura Chancay

1.1.1 Antecedentes

La entidad política² reconocida como Chancay fue identificada por Hans Horkheimer, quien por la década de 1961 dirigió la “*Misión Arqueológica Chancay*” calificándola de “Cenicienta Arqueológica” tras sorprenderse del gran saqueo y destrucción de sus antiguos asentamientos y la gran demanda, por parte de la alta sociedad limeña en el mercado de antigüedades, de textiles y ceramios que la hacían famosa. Gracias a los reconocimientos y

¹ Estabridis (1994:101) reconoce como sobresaliente de la cerámica chancay, a las esculturas popularmente conocidas como “*cuchimilcos*”¹, que son figuras antropomorfas y de función ritual, en posición de pies paralelos y con las manos levantadas hacia los costados a la altura de la cabeza, presentan pintura facial y vestimenta o pueden estar desnudos.

² Siguiendo la propuesta de Jalh Dulanto, se utiliza el término de “política” en un sentido amplio y haciendo referencia a las integraciones políticas y económicas sucedidas en diferentes regiones del área andina antigua (Dulanto, 2008:762).

excavaciones que este investigador ejecutó en los valles del Chancay y Huaura, se pudo definir el estilo “Chancay propio”³; sin embargo, tras la abrupta muerte de Horkheimer en 1965, los materiales arqueológicos recuperados fueron almacenados⁴ conservándose solo una tercera parte de todo el material arqueológico recuperado (Krzanowski, 1991:23).

Posteriormente, el arqueólogo Miguel Cornejo realiza investigaciones sobre el material de Horkheimer (1991), entre ellas, el “*Análisis del Material Cerámico Excavado por Horkheimer en 1961*”, en donde recupera la información de dieciocho tumbas y trecientos cuarenta y un objetos cerámicos proponiendo que de las tres fases estilísticas propuestas por Horkheimer para el estilo “Chancay Propio” (1962:3), dos fases corresponden al Horizonte Tardío y una al periodo Colonial, siendo la más notable la denominada como “Fase 3B” equivalente al estilo Negro sobre Blanco, y que habría correspondido a una reacción conservadora de la cultura Chancay frente a la ocupación inca en la cuenca alta del valle (Cornejo, 1992:327-328).

Por su parte, Andrzej Krzanowski entre los años de 1987 a 1990, dirigió la “*Expedición Científica Polaca a los Andes*”, la cual reconoció superficialmente más de un centenar de sitios arqueológicos de la cuenca del Chancay y Huaura, que posteriormente fueron analizados por diferentes investigadores como Sandra Negro, Arturo Ruiz, Alexandra Morgan y Gulli Kula quienes en conjunto brindaron información sobre contextos funerarios, la arquitectura, figurinas y textiles chancay en el libro “*Estudios sobre la Cultura Chancay, Perú*” de 1991. Siendo estas investigaciones hasta el día de hoy hitos importantes en el conocimiento sobre esta cultura y antes de la agudización de la destrucción de los grandes asentamientos chancay que ha conllevado a disminuir las posibilidades de su entendimiento.

Así también, el *Proyecto de Investigación Arqueológica Chancay-Huaral-Atavillos* (PIACHA) dirigido por Peter van Dalen, ha venido desarrollando de forma recurrente excavaciones en muchos de los sitios de filiación chancay permitiendo conocer resultados

³ El estilo “Chancay Propio” equivale a la creación cerámica de pintura negra sobre fondo blanco, conocida como Negro sobre Blanco.

⁴ Los apuntes de campo de Hans Horkheimer han sido custodiados en el Colegio León Pinelo y los objetos recuperados fueron depositados en el Museo Peruano de Ciencias de la Salud, ambos ubicados en la ciudad de Lima (Krzanowski, 1991:23).

sobre el análisis de contextos funerarios, unidades domésticas y residenciales en grandes asentamientos chancay en el valle homónimo y de Huaura.

Sin embargo, diferentes investigadores, desde fines del siglo XIX, también dieron a conocer sobre la cultura material Chancay, en donde un lugar importante lo ocupan las investigaciones dadas en Necrópolis de Ancón o también denominada Miramar⁵, como los geólogos Wilhelm Reiss y Alphons Stubel (1875), que desde las ciencias naturales aplicaron métodos para hacer arqueología (Pardo, 2020:216) y documentaron mediante dibujos los ajuares funerarios y entierros, de donde se pueden reconocer tipos de tumbas y variedad de objetos dedicados al culto funerario con iconografías de la costa central y del estilo Negro sobre blanco en ciento cuarenta litografías que documentan sus excavaciones (Watson, 2019:21). De la misma manera Julio C. Tello realizó el proyecto *“Las Grandes Excavaciones en la Necrópolis de Ancón-Ancón I”*, entre los años 1945 al 1950 con el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, y documentó más de mil quinientos contextos funerarios que sumaron alrededor de trece mil objetos (Cachot, 1951) de filiación Horizonte Medio y Chancay de los que no se conserva la documentación de campo debido a su muerte en 1947 (Watson, 2019:22). Posteriormente, desde 1950 a 1953 se realizaron excavaciones por la Dirección de la Inspección de Monumentos Arqueológicos en donde se excavaron ochocientos cincuenta y tres contextos funerarios desde el Horizonte Medio al Horizonte Tardío (Ravines, 1981) de los que tampoco se publicaron los resultados⁶.

Por otro lado, también es importante mencionar las investigaciones dedicadas a la comprensión del desarrollo cronológico en la costa central en donde la cultura Chancay y su clásico estilo Negro sobre Blanco no pasaron desapercibidos. Max Uhle (1904) realizó excavaciones de contextos funerarios en los sitios de La Mina, La Calera de Lauren, La Calera de Jecuan, Huaral Viejo y Hacienda Huando e identificó cementerios con cerámica del estilo Negro sobre Blanco en Cerro Trinidad. Kroeber (1926:266-267) identifica una secuencia de cinco estilos cerámicos desde el Intermedio Tardío (1100 d.C.- 1450 d.C.) hasta

⁵ La Necrópolis de Miramar corresponde a un área funeraria de 68.41 hectáreas que forma parte de los asentamientos arqueológicos de la Bahía de Ancón (Watson, 2019:6).

⁶ Dichas excavaciones se dieron en el marco de la autorización del Concejo Distrital de Ancón de urbanizar terrenos colindantes a la carretera Ancón-Lima en donde la Inspección General de Monumentos Arqueológicos ordenó que tan solo se recolectara la evidencia arqueológica sobre un área de 16.081 metros cuadrados de un área más extensa de cementerio.

el Intermedio Temprano (200 d.C.-600 d.C.) que corresponderían al *Negro sobre Blanco*, el *Geométrico Tricolor*, *Epigonal*, el *Blanco sobre Rojo* e *Interlooking*⁷ (Kroeber, 1926:265-304). Por su parte Gordon Willey (1943) siguiendo los pasos de Uhle, identifica en el sitio de Cerro Trinidad los estilos *Blanco sobre Rojo* e *Interlooking* reformulando la secuencia de Uhle y colocando al estilo *Blanco sobre Rojo* como el estilo más temprano (Murro, Cortez y Hudtwalcker, 1997:253). Así también, Jijón y Camaño (1949) y Louis Stumer (1952) identificaron el estilo Teatino, como previo al Negro sobre Blanco⁸.

Los hallazgos puntuales y publicados muestran el cómo se obtiene mucha información del análisis de un solo contexto funerario para comprender a profundidad los roles e identidades de las personas que conformaron la sociedad Chancay. Por ejemplo, en 1957, Samuel K. Lothrop y Joy Mahler (1957:12) publican el análisis textil y cerámico de una tumba chancay encontrada en un cementerio de Zapallán, que ellos catalogan como perteneciente a una mujer de importancia en una comunidad pobre, por la contradicción entre la gran cantidad de objetos asociados pero de mala calidad; lo interesante aquí es que el fardo del individuo femenino, tenía representado los senos con dos telas rellenas con algodón. Así también, Rosa Fung (1960) reconoce en una tumba huaqueada en Huaral, a un hombre de baja jerarquía que habría estado dedicado a actividades agrícolas y de textilería debido a los objetos relacionados a su ajuar. Por su parte, la investigación de Arturo Ruiz (1991:148), sobre el entierro de un músico con deformación craneana junto con un sub-adulto, encontrado en el sitio de Cerro Colorado, da cuenta que estuvo asociado tan solo a dos zampoñas, cañas sueltas y algunos ceramios. Estos ejemplos traen a discusión el nivel de complejidad que puede existir en una sola tumba y si la calidad y número de ofrendas son indicadores fehacientes de la jerarquía de los individuos.

También han sucedido proyectos de catastro y de arqueología de salvataje como el llevado a cabo por Santiago Agurto Calvo y Abelardo Sandoval (1974) o el reconocimiento hecho por Mercedes Cárdenas (1976), en el valle de Huaura. En el segundo caso diferentes proyectos de evaluación y rescate arqueológico, aunque de forma más sucinta, han brindado

⁷ El estilo Interlooking corresponde a la cultura Lima (100 d.C. – 650 d.C.), el nombre surge de uno de los recurrentes motivos de serpientes entrelazadas o contrapuestas.

⁸ El estilo Teatino se caracteriza por ser de pasta fina monocroma, cuidadosamente pulida, predominando los colores rojo ladrillo-oscuro y sus variantes de color, también hay uso de color negro sobre todo en las figurinas (Cornejo, 1992).

datos sobre esta cultura, como el proyecto de Hilda Vidal (1969) donde se excavaron veintidós contextos funerarios a la altura del Km. 56 de la Panamericana Norte de Lima de filiación Chancay; así también Lucía Balbuena (2006), Córdova (2003) y Tosso (2000), que llevaron a cabo proyectos de rescate en el valle de Huaura, registrando numerosos entierros. Sin embargo, la información obtenida de estos hallazgos no ha sido completamente publicada. En este desalentador panorama, una mención especial merece el Rescate “Puerto Chancay 93” que sí publicó los resultados de las excavaciones, donde registraron treinta y cinco contextos funerarios y una secuencia estratigráfica desde el Intermedio Temprano con el estilo Lima hasta el Intermedio Tardío con el estilo Negro sobre Blanco (Murro, Cortez y Hudtwalcker, 1997). Finalmente, Peter van Dalen en Cerro Trinidad y Cerro Colorado también ha llevado a cabo proyectos de salvataje en donde se han reportado contextos funerarios chancay.

Por último, Peter Kaulicke (1997) y Lucía Watson (2019) dirigieron las dos investigaciones que más han aportado al entendimiento de desarrollo temporal de las costumbres funerarias de la costa central, en la Necrópolis de Ancón, de donde se desprende que la cultura chancay pudo iniciar su estética particular a fines del Horizonte Medio y continuar hasta la etapa inca u Horizonte Tardío. Sin embargo, según el estado actual de las investigaciones y la gran cantidad de hallazgos relacionados a la cultura Chancay y, parafraseando a Horkeimer (1963: 367): *“¿Qué podemos asegurar, si bien en algunos puntos con cierta reserva, sobre el desarrollo prehispánico en valle de Chancay?”* Esta pregunta sigue latente y pendiente de responder.

1.1.2 Ubicación

El territorio ocupado por la cultura Chancay corresponde en la actualidad a los distritos de Chancay, Aucallama, Santa Cruz de Andamarca, Atavillos Alto y Pacaraos en la provincia de Huaral, y a los distritos de Huaura y Oyón en las provincias homónimas de la provincia de Huaura, que se ubican entre los 43 m.s.n.m. hasta los 3 620 m.s.n.m. (ver fig. 1).

La territorialidad según los reconocimientos arqueológicos llevados a cabo por

diferentes investigadores, habría comprendido la costa centro-norte del Perú, entre las cuencas medias y bajas de los valles del Chancay y Huaura y, en menor medida, los valles de Chillón y el Rímac hacia el sur (van Dalen, 2014:25). La territorialidad y temporalidad de esta cultura, se ha definido principalmente en base a la seriación cerámica del estilo Negro sobre Blanco y, en segundo lugar, a la arquitectura, en donde resaltan las pirámides con rampa asociadas a grandes asentamientos y cementerios, con diferentes tipos de sectores y edificios con variadas técnicas y materiales constructivos (Negro, 1991; Alvino, 2013; Guzmán, 2015, 2016). Sin embargo, en el estado actual de las investigaciones, con poca información disponible sobre las cuencas medias y las zonas intermedias entre las fronteras Norte y Sur no es posible identificar con claridad las fronteras del territorio bajo influencia chancay. Hasta el momento se ha propuesto en base a reconocimientos de superficie y algunos proyectos de excavación arqueológica, que la influencia Chancay habría limitado en el extremo Norte, con la entidad política Chimú, siendo el valle de Fortaleza el más alejado (van Dalen, 2012b: 276) y por el Sur, es posible que haya tenido como frontera al valle del Chillón con la entidad de los Ychsma o los Colli, entidad política reconocida en las crónicas (Rostworowski, 1972) y que presenta una materialidad arqueológica y fuentes etnohistóricas controversiales. Por último, el límite este, a partir de las cuencas medias del Chancay y Huaura, pudo estar delimitado con la entidad política Atavillos⁹. Debemos hacer un acápite en relación a la frontera Sur, con el valle del Chillón, ya que por un lado, se postula que el valle del Chillón podría considerarse como un valle de amortiguamiento entre los Chancay e Ychsma debido a la confluencia de diferentes estilos arquitectónicos de índole ceremonial y administrativo, y de diferentes estilos cerámicos; lo cual permitiría apoyar la hipótesis de que la entidad política Collique pudo estar ubicada en este valle (Dulanto, 2008: 767). Por otro lado, el valle del Chillón pudo ser un área geográfica con una compleja interacción cultural entre los Chancay e Ychsma y de estos, con las sociedades serranas, debido a que gracias a la quebrada lateral Sur, denominada como Quilca, estas sociedades habrían tenido un corredor natural que habría facilitado la intercomunicación entre los valles de Chancay y Chillón y a su vez con las tierras altas, esto se sustenta porque se ha encontrado cerámica Negro sobre Blanco en la región Pasco (van Dalen, 2016: 57) - al menos desde el Intermedio

⁹ Se han reconocido numerosos asentamientos de diferenciada índole en la cuenca alta del Chancay, de tradición arquitectónica serrana, los cuales corresponderían a la cultura Atavillos (van Dalen, 2015a)

Temprano.

De lo expuesto y, aun habiendo vacíos de información que permitan definir los límites de dominio chancay, es necesario precisar que las fronteras en el mundo andino antiguo no se constituyeron de la misma forma que en el mundo occidental, sino que fueron movibles y fluidas y todo parece indicar que esta sociedad gozó de tener una ubicación privilegiada en cuanto a vías de comunicación que facilitaban sus relaciones socioeconómicas con la costa central.

1.1.3 Temporalidad

La temporalidad de la cultura Chancay se ha definido principalmente por la seriación relativa de sus estilos cerámicos, siendo el más popular el estilo Negro sobre Blanco reconocido dentro del período Intermedio Tardío, sucedido entre los años 1000 al 1450 d.C., y que antecede a los estilos Chancay-Chimú y Chancay-Inca.¹⁰

Cornejo (1992) en base al análisis de treinta y tres contextos funerarios y sus objetos cerámicos asociados del sitio del Lauri y comparaciones con seriaciones de otros arqueólogos como Horkheimer (1962) y Krzanowski (1991) propone cuatro fases, las cuales corresponden a una fase temprana o Fase 01 representada por el estilo Teatino, que correspondería a Horizonte Medio y estaría en correlación con el mismo estilo Teatino propuesto por Tello (1956:322) o la fase Ancón Medio I – Inciso, definida por Stumer (1956:79). La fase intermedia o Fase 02 que corresponde a inicios del Intermedio Tardío y está representada por el estilo “*Tricolor Geométrico*” o “*Negro y rojo sobre Blanco*” como propusieron Lothrop y Mahler (1957) y podría relacionarse con la fase Ancón Tardío I que se ubica en la fase 03 del periodo Intermedio Tardío. Por último, la fase más tardía o Fase 03, se subdivide en la Fase 03 A y B. La primera está representada por el estilo Lauri Impreso en asociación con el estilo Negro sobre Blanco, corresponde al periodo Ancón Tardío II según Strong (1925:139) y habría iniciado en la fase 04 del Intermedio Tardío al igual que lo sucedido en el valle de

¹⁰ Max Uhle (1904) distingue el estilo Negro sobre Blanco en el cementerio de Lauri. Según Krzanowski (1991) este estilo ya se conocía desde el siglo XIX pero Uhle es el primero que lo publica.

Huaura (Cornejo, 1992:326). La fase 03 B, es exclusiva del estilo Negro sobre Blanco, corresponde a la Fase 02 de Horkheimer (1962) y posiblemente habría sido una respuesta conservadora de la cultura Chancay ante la dominación inca (Cornejo, 1992:328), (ver Tabla 1).

Tabla 01. Cronología de estilos cerámicos del valle del Chancay					
Cronología	Períodos	Estilos cerámicos	Stumer (1956)	Horkheimer (1962)	Cornejo (1992)
	Colonial	Negro sobre Blanco		Fase 3	
1476 d.C.-1532 d.C.	Horizonte Tardío	Chancay- Inca		Fase 2	Fase 3B
		Chancay- Chimú			
		Negro sobre Blanco			
900 al 1476 d.C.	Intermedio Tardío 04	-Lauri Impreso -Negro sobre Blanco	Ancón Tardío II		Fase 3A
	Intermedio Tardío 03	Tricolor Geométrico - Negro y rojo sobre Blanco	Ancón Tardío I		Fase 2
600 d.C. – 1000 d.C.	Horizonte Medio	Teatino	Ancón Medio I – Inciso		Fase 1

Tabla 01. Cronologías propuestas para la cultura Chancay por los investigadores Stumer (1956), Horkheimer (1962) y Conejo (1992) en base a la cronología propuesta por Rowe (1965).

Aunque las fases más tardías no tienen evidencia clara de la influencia inca, en el sitio de Quintay, ubicado en la quebrada lateral del mismo nombre, en el valle de Huaura, se reportaron vasijas estilo Chancay-Inca (Krzanowski, 1991,189-211). Los primeros fechados radio carbónicos atribuidos al estilo Negro sobre Blanco fueron publicados por Rebeca Carrión (1951), pero fueron descartados por carencias metodológicas y es posteriormente que Krzanowski (1991), obtiene fechados entre los 900 al 1476 d.C. en base a muestras de madera de contextos funerarios de los valles del Chancay y Huaura, asociados al estilo Negro sobre Blanco y que se encuadran dentro del Período Intermedio Tardío.

Todas estas posibilidades e interpretaciones de fechados para la cultura chancay se enmarcan dentro de la cronología propuesta por Rowe que fue presentada por primera vez en 1958, este investigador reconoció dos tipos de seriaciones, la evolucionaria y de similitud, de las cuales prefiere la seriación de similitud, que reconoce recurrencias o variaciones estilísticas que no encajan con un desarrollo cultural de cambios graduales (Kaulicke, 2010:129). Rowe (1965, 187-198) además, da cuenta de que el método de radio carbono es el camino para poder ordenar cronológicamente todo lo acontecido antes del siglo XVI en el área andina y así medir el grado de coherencia entre los fechados de los estilos cerámicos encontrados y su cronología relativa en cada área la que ha sido propuesta en base a fechados radio carbónicos.

Otros indicadores que apuntan a la temporalidad del Intermedio Tardío, están dados por la arquitectura, en donde se han podido identificar ciertas influencias del arte Inca y de un estilo Inca-provincial, en el tipo emplazamiento sobre el paisaje y la ubicación estratégica en las áreas de intercuenas e interandinas (Krazanowski, 1991:198-203), que dan cuenta de posibles asentamientos o remodelaciones en ele Horizonte Tardío construidos con técnicas locales; como es el caso de Lumbra (van Dalen, 2010:108-09) y Quintay (Krzanowski, 1991), que probablemente fueron dedicados al control por parte de Imperio Inca de los recursos de la sociedad Chancay y sus interrelaciones con otras entidades locales.

Aunque la periodificación de la cultura chancay dentro del Intermedio Tardío es fiable, la comprensión del desarrollo cultural desde los períodos Intermedio Temprano y Horizonte Medio, es aún poco conocida. Entre las secuencias estratigráficas de larga temporalidad, una de las más famosas se ha registrado en la Necrópolis de Ancón, en donde

Kaulicke (1997) y Watson (2019), ubican a la entidad Chancay nuevamente dentro del Intermedio Tardío y posterior al sometimiento del Imperio Wari, esta etapa imperial podría estar materializada en el estilo Teatino reportado en los valle del Chancay y Huaura (Cornejo,1999) y que, tras el colapso de este proceso expansivo imperial, dio origen a nuevos estilos cerámicos como el Tricolor y Negro sobre Blanco Chancay.

Así también, la secuencia obtenida por el *Proyecto de Rescate Arqueológico Puerto Chancay 93* (Murro, Cortez y Hudtwalcker, 1997), reportó en un área de cementerio colindante a Cerro Trinidad, una secuencia estratigráfica desde el periodo Intermedio Temprano, en donde predomina el estilo Interlooking, pasando por el Horizonte Medio con el estilo Teatino, hasta la presencia de la cerámica Chancay en los períodos Intermedio y Horizonte tardíos. De esta manera se puede concluir que estas seriaciones, basadas en excavaciones arqueológicas, demuestran que al menos el estilo Blanco sobre Negro corresponde al período Intermedio Tardío de forma homogénea.

Por último, van Dalen (2015b:9-10) propone las fases de Chancay Inicial, Chancay, Chancay Expansivo, Chancay-Tawantinsuyu y chancay-Colonial Temprano, que contemplan el inicio de esta cultura desde fines del Horizonte Medio hasta las reducciones de poblaciones nativas (ver tabla 2).

Tabla 02. Cronología de la Cultura Chancay		
Cronología	Período	Descripción
850-1000 d.C.	Chancay Inicial	Transición del Horizonte Medio , culturas Teatino, Huaura, Pativilca.
1000-1300 d.C.	Chancay	Consolidación de la cultura en el valle del Chancay.
1300-1470 d.C.	Chancay Expansivo	Se expande hacia el norte a los valles de Huaura y Supe.

1470-1533 d.C.	Chancay Tawantinsuyu	
1533-1551 d.C.	Chancay-Colonial Temprano	

Tabla 02. Cronología sobre el desarrollo de la cultura Chancay propuesta por van Dalen (2015).

1.1.4 El ecosistema chancay y sus recursos naturales

Las cuencas de mayor influencia Chancay corresponden al territorio comprendido entre el valle medio y bajo de los ríos Chancay y Huaura, zonas geográficas en donde se encuentran los terrenos más extensos para la producción agrícola, el recurso hídrico de agua dulce disponible en los ríos y en la capa freática, así como diferentes tipos de ecosistemas (van Dalen, 2008). Estas cuencas tienen un origen glaciar, forman parte de la vertiente hidrográfica del Pacífico, presentando un relieve abrupto, con pronunciadas pendientes, diferentes altitudes y una hoya hidrográfica alargada (INRENA, 2002: 304).

En base a las investigaciones del Proyecto de Investigación Arqueológica Chancay-Atavillos se propone que los ecosistemas actuales son rezagos de lo que fueron en la época prehispánica ya que, desde las reorganizaciones posteriores a la conquista hasta el presente, estos ecosistemas han sufrido un progresivo desestructuramiento que se ha acentuado por el calentamiento global, la contaminación y otros factores antrópicos (van Dalen 2008:168-170). El ecosistema más aprovechado fue el de línea de playa ya que brindaba el fertilizante del guano, que servía para la fertilización de las tierras dedicadas a la actividad agrícola y permitiendo ampliar las fronteras de los campos de cultivo, llegando incluso a la línea de playa como se puede observar hasta el día de hoy en los poblados de Chancayllo, Chacrimar y La Encantada, en la provincia de Chancay (van Dalen 2008:100-106). Otros ecosistemas próximos al litoral fueron el de las Salinas, que constituyeron una fuente extractiva de sal para el tratamiento de alimentos marinos, por parte de especialistas (van Dalen 2008:141-142). Y, por último, el ecosistema de humedales, que fueron un recurso muy importante

debido a que brindaban agua dulce y albergaban peces, insectos, aves, y juncales y totorales (van Dalen 2008:131-138) que como se verá más adelante fueron aprovechados en la creación de los amazones de las figurinas de textil chancay que están en el foco de esta investigación.

Asimismo, el ecosistema de valle bajo fue y es hasta el día de hoy, el área más productiva de la cuenca y se extiende desde el inicio del cono de deyección del valle, que inicia en el poblado de Palpa, Huaral, para el caso de la cuenca del Chancay y en Sayán para el caso de la cuenca de Huaura; tal es así, que es en estos ecosistemas en donde los asentamientos son numerosos, y de diferentes tipos de envergadura teniendo al alcance las tierras fértiles donde era posible el cultivo de diferentes especies. El valle medio, suele ser un pasaje valle encajonado, está conformado por depósitos fluviales; arenas, arcillas, gravas y cantos rodados. Sus suelos son alcalinos, por tanto, tienen un buen drenaje.

Las lomas, por su parte, se caracterizan por la fuerte variabilidad estacional entre épocas secas y húmedas que afecta a la flora y fauna, presentando plantas de especies arbustivas, arbóreas, herbáceas y cactáceas; las cuáles brindan un hábitat para una fauna característica de vizcachas, zorro andino, pumas, perdices, entre muchos otros (van Dalen 2008:116-130). Las Pampas están formadas por material arrastrado y sedimentado del río y, a pesar de ser áridas, constituyen un gran recurso agrícola con un debido sistema de regadío; estas se distribuyen en general entre dos valles y, en los rincones de valle, es en donde se las aprovechó como cementerios (van Dalen 2008:138). Y, por último, los ecosistemas de quebradas y cerros áridos ubicados en el valle medio, se caracterizan por la escasa vegetación, presentando tan solo plantas cactáceas, que bien pudieron servir para la obtención de agujas. Las quebradas según sus características, permitieron en mayor o menor medida la intercomunicación entre valles, entre las quebradas más extensas se encuentran Lumbra (se conecta con Sayán, en el de Huaura), La Mina, Platanal, Quiuquin y Portillo; una quebrada importante fue la de Orcón, que se conecta con Canta y Quilca; y, por último, en el valle bajo la quebrada de La Esperanza (van Dalen 2008:142-150).

1.1.5 Aspectos económicos

Es probable que la sociedad chancay se haya sustentado principalmente en los recursos marinos y agrícolas para conseguir recursos alimenticios de primera necesidad, desarrollando como actividades principales la pesca, la agricultura y la explotación de otros ecosistemas como el de lomas con la caza de ciervos (Rosenzweig 2006:72) y la recolección de frutos o la sal. Esta sociedad se caracterizó por ser jerarquizada y muy probablemente la obtención y la distribución de los recursos fue inherente de su organización social (van Dalen 2012b:281). Watson (2019:50) en base al estudio de fardos Chancay de la Necrópolis de Ancón, reconoce como elementos de actividades productivas, redes, flotadores, remos, agujas, piruros y madejas de hilos, lo que indicaría que las actividades principales de la gente fueron la textilería, la agricultura y la pesca y (van Dalen, 2016:54), en base al análisis de fardos funerarios en áreas domésticas del sitio de Andoma postula que esta clase de asentamientos se dedicaban principalmente a la agricultura que giraba en torno a los hombres y, en menor importancia a las actividades textiles¹¹. Para el caso de sitios con mayor connotación ritual y simbólica como Cerro Macatón y Cerro Colorado, se han encontrado mayor número de mujeres enterradas con objetos para tejer, por lo que ellas habrían sido las principales responsables de la actividad textil tanto para el uso doméstico como el ritual. Aunque van Dalen reconoce que en el trabajo agrícola todos los miembros de las familias debían participar (van Dalen 2021a:180)¹², en general tiende a no reconocer las continuidades culturales del mundo andino en donde la mujer y el hombre trabajan la tierra, como la etnografía y el arte andino antiguo demuestran. Artzi (2022) desde las crónicas, la etnografía y el arte Paracas, Nasca, Wari e Inca, demuestra que ambos géneros, masculino y femenino, trabajaban de forma colaborativa en las actividades agrícolas, encargándose el primero de crear los surcos y las mujeres de plantar las semillas, las libaciones, y cuidar las cosechas. Esta visión nos obliga no solo a interpelar la supuesta objetividad con la que se conceptualizan las divisiones del trabajo en las diferentes actividades económicas sino también a desentrañar las formas del pensamiento de las ideologías andinas que subyacen en

¹¹ El sitio de Andoma ha sido catalogado como un asentamiento administrativo chancay de mediana jerarquía (van Dalen, 2008: 55).

¹² Según van Dalen (2021a:184) hasta el momento no se han encontrado talleres textiles en los asentamientos del valle de Chancay y de Huaura de gran escala, sin embargo, los textiles chancay son uno de los materiales que más abundan en los cementerios que esta cultura dejó y que ahora forman parte de las colecciones de diferentes museos y asombran por su gran destreza en la manufactura. En este sentido merece la pena mencionar que el tejido como actividad podía realizarse de forma cotidiana, en casas o en patios, de forma casera o comunal, por tanto, la evidencia de estas actividades puede no dejar huellas.

los procesos tecnológicos, de organización social y del trabajo. Tal es así que, para el caso de la agricultura, todo parece indicar que la mujer era entendida como la responsable de las semillas y del cuidado de los cultivos, pero el resultado del trabajo agrícola y las cosechas dependía de ambos géneros (Artzi 2022:149). En el caso del trabajo textil, si bien hay crónicas que indican sobre hombres tejedores, así como de encargados de las actividades de teñido (Rostworowski, 1977:248-249), independientemente de que estas actividades también hayan incluido su participación, todo indica que ideológicamente el tejido es una actividad femenina (Artzi, 2022:139). Por tanto, los hombres podrían haberse encargado de actividades previas de recolección de fibras y tintura, como se ve en algunas figurinas de esta investigación¹³, sin descartarse el tejido mismo, pero las mujeres en su mayoría, se habrían dedicado al hilado y tejido.

Volviendo a las fuentes de crónicas, María Rostworowski, (1989) indica que las sociedades de la costa se organizaban por grupos de especialidades, como pescadores en las playas, plateros, pintores de tejidos, extractores de sal y de comercio a larga distancia, lo cual también puede representar la variedad de posibilidades de trabajo para la sociedad chancay. El área nuclear de la cultura chancay, contó con grandes extensiones de terrenos agrícolas, los cuales tuvieron que constituirse y mantenerse por sistemas planificados de irrigación hidráulica que permitieron el cultivo intensivo del algodón (Corcuera 2015: 63) en el valle bajo y la producción de fibras de camélido, ya que habría habido una especie domesticada y adaptada “*chasa llama*”, resultado del cruce entre una llama y una alpaca que producía gran cantidad de fibra en la costa norcentral (van Dalen, Altamirano y Castillo, 2014) y que se han encontrado de forma recurrente como ofrendas funerarias en entierros de áreas domésticas del sitio de Andoma (van Dalen, 2012c: 295-296). Estas actividades agrícolas y de crianza se habrían desarrollado hasta el valle medio, como lo demuestra su gran producción textil (van Dalen, 2012b:276), y se habría complementado con el cultivo del maíz y la coca, que se han encontrado en almacenes de grandes asentamientos que permiten interpretar que había una necesidad de acumular excedentes (van Dalen, 2012b:282).

Para el caso del valle de Huaura (van Dalen, Altamirano y Huamán, 2013) en base al análisis de plantas domesticas de contextos funerarios han identificado el maíz de tipo

¹³ La figurina 4012 del AMTP lleva sobre la cabeza ovillos de hilos de colores.

cusqueño y tipo local o “huachano”, el frijol negro, pallar negro, maní, habas, camote, calabaza, ají, jíquima, yuca y el zapallo; las plantas frutales registradas son la palta, el pacaé, lúcuma, el capulí o guinda, níspero, la chirimoya, guayaba, ciruela y el higo y como plantas medicinales y psicotrópicas se ha identificado al *ulluchu* y la coca, pero de forma escasa. Por último, los mates, el junco, a totora o enea, la caña brava, el carrizo o quinchá, el chilco, el algarrobo, y el huarango así como al algodón en sus variedades de color blanco, crema, marrón claro y marrón oscuro, encontrados en recurrencia en los contextos funerarios, domésticos y otros también debieron jugar un papel fundamental en el abastecimiento de esta sociedad.

Además, es muy probable que la sociedad chancay tuviera personas artesanas dedicadas a la producción de cerámica y textiles, entre otros bienes suntuarios, habiendo gozado tal vez los segundos de gran prestigio. Por su parte, el cultivo de frutas, u otras plantas como la hoja de coca, o actividades de curanderismo también debieron formar parte de una diversidad de formas de la economía chancay que se vieron favorecidas por los corredores de quebradas naturales que facilitaron la comunicación de rutas comerciales con los valles del Chillón y Rímac en la costa central y el valle de Lurín y, hacia el Este, en el actual departamento de Cerro de Pasco, donde como se mencionó, se ha registrado cerámica chancay Negro sobre Blanco (van Dalen, 2016:57). Así también, debió existir un intercambio con la amazonia como lo demostrarían los tejidos plumarios que se hayan de las tumbas (van Dalen, 2016:54-56).

Para el caso de la costa norte o estado Chimor, que, según las crónicas del siglo XVI, se extendió desde Tumbes hasta el valle del Chillón (Pillsbury, 1996:313), esta sociedad probablemente formó parte de una red de puertos comerciales de *Spondylus* que les permitía a su vez comercializarlos con la costa central. Watson (2019:152), desde su investigación de los contextos funerarios en Ancón, da cuenta que la población estuvo conformada por pescadores que tuvieron acceso a la explotación de los ecosistemas de lomas, ya que ha identificado plantas de diferentes ecosistemas, como hojas de coca, maíz, mates, lúcuma, frijoles, yuca, pacaé, camote, guarango, tilancia habas, cañas, semillas, así como cabezas de camélidos y moluscos. Esta investigadora postula que la gente de Ancón formaba parte de un complejo sistema de intercambio que se habría generado a partir de una red de puertos dispersos a lo largo de toda la franja costera, principalmente los de la costa central, es decir

entre Huarmey, Supe, Pativilca y la costa norte y, además, de una interacción vertical con las sociedades serranas según el modelo económico de control vertical de pisos ecológicos planteado por John Murra (1975). En este sentido la sociedad chancay pudo formar parte y tener una parecida interacción con la costa norte y las tierras altas, de esta manera las actividades agrícolas, de pesca, y pastoreo podrían haber sido el eje de su economía mediante productos como pescados, la sal, el algodón, frutos y bienes de lujo, que se complementaron con el intercambio de otros pueblos de las serranías cercanas (Cortez, 1998:12).

Robert Keith (1968:6-9) según documentos coloniales de los siglos XVI y XVII, da cuenta de los orígenes del sistema de haciendas en el valle de Chancay, proponiendo que el área agrícola previa a la conquista española pudo ser alrededor de 21, 541 Has, de acuerdo al área actual cultivada¹⁴ o de 19 hectáreas como se mantenía hasta alrededor del año de 1762. Este investigador también propone que es probable que los pueblos de Chancay o Aucallama fueron asignados a la corona española y el de Huaral a Jerónimo de Aliaga. Después en 1539 el poblado de Palpa y Aucallama pertenecieron a la orden religiosa de los dominicos. Posteriormente se sabe que para el año 1544, había cinco encomiendas, Palpa y Aucallama en la margen izquierda y Huaral, Zupillan y Chancayllo en la derecha del río Chancay, que pertenecían a los encomenderos de Aliaga, Ruy Barba Cabeza de Vaca y uno desconocido que podría ser Ventura Beltrán y esta organización podría ser equivalente a la organización final el imperio inca.

En relación al número de personas, a finales del siglo XVI se sabe que la población habría descendido drásticamente, y solo sobrevivirían entre novecientas a mil personas en los pueblos de Huaral y Aucallama, por lo cual se puede inferir que por 1570 la población podría haber sido de cinco mil personas (Keith, 1968:7).

A modo de conclusión y a pesar de la poca información etnohistórica disponible, en referencia a los aspectos económicos, es muy probable que la sociedad chancay haya consolidado relaciones de intercambio o comerciales gracias a una posición geográfica privilegiada que le permitió mantener una aparente estabilidad social durante los periodos de conquista Chimú e Inca, y que fue rápidamente mermada durante las primeras décadas de la

¹⁴ Keith (1968:6) indica que el número de hectáreas incluye al área agrícola denominada como “Irigación La Esperanza” que no debió cultivarse antes de la llegada de los españoles, pero teniendo en cuenta que otras áreas sí se dejaron de cultivar, las áreas agrícolas podrían ser similares.

conquista española.

1.1.6 Aspectos Sociopolíticos

Como se mencionó anteriormente y según lo reconocimientos de los grandes asentamientos, las pirámides con rampa, y los contextos funerarios en asociación al estilo Negro sobre Blanco, los valles del Chancay y Huaura habrían sido el área nuclear de esta cultura y como áreas periféricas los valles del Chillón y Huaura. La construcción de grandes centros urbanos donde conjugaron zonas residenciales, administrativo-ceremoniales, así como asentamientos menores y edificios aislados de carácter ceremonial y extensas áreas funerarias, en las que se desarrolló una especial arquitectura para la muerte, conformaron un paisaje cultural sacralizado¹⁵. Estas características demuestran la complejidad del fenómeno urbano, que estuvo regido por la entidad política Chancay. Peter van Dalen (2012b) categoriza los diferentes tipos de asentamiento según la magnitud de sus extensiones y las características arquitectónicas, distinguiendo sitios políticos administrativo (de más de 8 Ha), sitios administrativos de mediana jerarquía (de 2Ha. a 5 Ha.) y asentamientos domésticos (2 Ha.), además de sitios ceremoniales o adoratorios de estructuras unilaterales asociadas a almacenes y ubicadas en la cima de los cerros como Saume y Lumbrá.

La primera categoría de carácter monumental, o de sitios políticos administrativos, se caracteriza por presentar una jerarquización arquitectónica en el espacio, cuyo indicador más importante fueron las pirámides con rampa y la asociación a cementerios así como es visible temporalmente la influencia del imperio incaico manufacturada con mano de obra local o por imitación, correspondiendo a esta categoría los sitios de Pisquillo Chico, Lauri, Lumbrá, Macatón, Cuyo, San Miguel, Tronconal, Quilca A y Portillo, Pasamayo, Pancha la Huaca, Huando y Cerro Trinidad y Hualmay. La segunda categoría de jerarquía intermedia o de sitios administrativos de rango local, que habría sido subyugada de la primera, está representada por los sitios de Sacachispa, Miraflores, Puerto Chancay, Platanal, Jecúan, Tronconal B,

¹⁵ Makoswki (2022: 460) utiliza este concepto para la arquitectura de la costa norte de la cultura Moche; sin embargo, puede utilizarse para otras culturas y diferentes tiempos ya que es evidente la continuidad cultural del construir templos y cementerios para el culto a los ancestros.

Quilca B, Gallinazo, San Miguel, Santo Domingo, Saume y Quisque. Ambas categorías estuvieron asociadas a cementerios con arquitectura funeraria que presentan plataformas en forma de túmulos y cámaras funerarias con arquitectura. Por último, la tercera categoría se refiere a los asentamientos domésticos, ubicados en los cerros de rincones de valle y que presentan técnicas constructivas simples, y poco elaboradas asociadas a cementerios simples o sin arquitectura, que habrían podido pertenecer a pescadores y agricultores (van Dalen, 2012b:278-281).

Esta diferenciación de asentamientos, de mayor y menor envergadura, ha sido el principal indicador que apunta a que existía una estratificación y jerarquización dentro de la entidad política Chancay. Asimismo, el sitio de Pisquillo Chico, uno de los mejores asentamientos conservados en el valle medio del río Chancay, ha permitido identificar una sectorización cuatripartita que, además, puede sectorizarse en áreas populares, sectores de élite, espacios sagrados y área de cementerio (Horkheimer 1970:25). Sandra Negro y Andrezej Krzanowski (1991) así como otros investigadores han seguido analizando la organización de este asentamiento, comprobando un ordenamiento que tiende a la ortogonalidad, y el uso de variadas técnicas y materiales constructivos que se relacionan de acuerdo a cada tipo de sector, lo que indicaría que las sociedades Chancay de los diferentes asentamientos también se encontraban estratificadas tanto local como regionalmente.

A nivel regional, basándose en fuentes históricas, María Rostworowski (1978) indica un ordenamiento político distinto, en donde en la actual Lima habrían gobernado los Señoríos de Colli e Ychsma, ocupando el primero el valle de Lurín y la parte baja de Lima y el segundo el valle del Chillón desde Quivi hasta el mar. Hacia el sur, se habría ubicado el señorío de Chuquimanco, que comprendía los valles de Mala, Omas, Chilca, y Cañete y el antiguo Huarco. Al Noreste el señorío de Atavillos, desde las sierras de Cajatambo hasta Canta y hacia el Sureste, el señorío de las Siete Guarangas de Huarochirí, desde las serranías de Cañete hasta Canta. Por último, hacia la costa norcentral habría existido el Señorío de Huaura habiendo sido su curaca gobernador de Huaura, Barranca y Chancay, ya que según documentos coloniales se precisa que *“Las declaraciones de los curacas de Huaura y Fray Santo Tomás conceden una supremacía política al curaca de Huaura sobre los valles de Chancay y Barranca”* (Rostworowski, 2002:273). Por otro lado, una posibilidad menos popular postula que existió un señorío de Cuismanco cuyos dominios comprendían el valle

del Chancay, Chillón, Rímac y Lurín, y que su poder tenía controlados a los atavillos, yauiyos y huarcos y que era igual en paridad que el reino de Chimor (Del Busto, 1978). Las fuentes detalladas, si bien tienen paralelos en la data arqueológica también presentan retos a la hora de identificar qué cambios socio políticos sucedieron, tanto a nivel macro temporal por la ausencia de investigaciones o vacíos en muchas áreas, y también a la complejidad que representa, la sucesión de conquistas continuas, como la del reino Chimú y el imperio Inca, y posteriormente la ocupación europea.

Sin embargo, la arqueología ha brindado información importante sobre los procesos de cambios en la organización social y política a través del tiempo, como, por ejemplo, la larga secuencia de ocupación cultural desde el valle del chancay hasta Fortaleza en donde desde el período Arcaico (3000-1800 a.C.) existen numerosos templos, siendo los más antiguos, Río Seco y Las Shicras en Huaral, y más al norte grandes complejos ceremoniales como Caral. Para el período Formativo, aparecen los templos en forma de U, en el valle bajo del valle de Chancay se conservan los asentamientos de San Jacinto, San Ignacio, Huando A y B además de Cuyo y Casa Vieja, Salinas, Miraflores, entre otros. Habría sido en el Formativo Tardío (800 al 200 d.C.) cuando los templos en U decaen y surgen nuevas formaciones sociopolíticas (van Dalen, 2016:27), llenándose la quebrada de Orcón de nuevos asentamientos y sitios sobre cimas de cerros, haciéndose común el uso del adobe y apareciendo la tradición cerámica Blanco sobre rojo o Baños de Boza. Esta tradición cerámica en una fase tardía se asocia al estilo Interlooking, lo que podría significar la materialidad del momento en el que el estado Lima está en formación y que dio paso a la fase Lima como tal, durante el Intermedio Temprano (200 a.C. al 500 d.C.) en donde las poblaciones del valle de chancay formarían parte del estado Lima (van Dalen, 2016: 28). Así como en Lima existen grandes complejos de la sociedad Lima, como Maranga, para el valle del Chancay los sitios análogos habrían sido Cerro Trinidad, Chancayllo, Cayán, Baños de Boza y algunos otros sitios en quebradas laterales como Huachoc, ya que según van Dalen (2016:28) desde la Fase Lima 02 alrededor de los 250 d.C. se comenzó a producir cerámica estilo Lima en el valle del Chancay.

Posteriormente en el imperio Wari, tras la caída del estado lima, surgen nuevos estilos cerámicos contemporáneos como Pativilca, en el valle de Pativilca, el estilo Huaura en Huaura, el Teatino en el valle del Chancay y Nievería en valle de Lima (van Dalen, 2016:30),

y que podrían haber correspondido al momento de sometimiento de la costa central y norcentral bajo el impero Wari de la cual no se han reconocido asentamientos en la región siendo uno de los más cercanos el Castillo de Huarney (Giersz, 2017).

Seguidamente, cuando inicia el período Intermedio Tardío, la cultura Chancay habría estado formada y organizada en grupos de familias, denominados como *ayllus*, reunidos políticamente entre los valles del Chillón y Fortaleza (van Dalen, 2016: 30), que habrían mantenido estrategias de defensa estrategias de confederación y compartido una misma tradición cultural que ha sido interpretada como nación chancay ya que habrían compartido una igual lengua, religión, y manifestaciones culturales (van Dalen 2012b), sin embargo el termino de nación es moderno y no puede representar la complejidad de relaciones sociales andinas antiguas, por tanto como se mencionó anteriormente, se prefiere usar el término de entidad política chancay ya que esta sociedad podría haber controlado los valles de Huaura y Chancay y haber ejercido influencia hacia los valles de Supe y Ancón, además este término refleja mejor el panorama complejo de interacciones sociales del Periodo Intermedio Tardío en donde entidades políticas como la Chancay, Ychsma y Chimú comparten similitudes arquitectónicas en los edificios ceremoniales administrativos (Dulanto, 2008: 767-768) y que podrían ser reflejo de los comunes denominadores del arte andino de estas culturas. Además, este período es considerado una etapa de conflictos, y esta sociedad no habría estado apartada, ya que a pesar de que sus grandes asentamientos no tienen arquitectura defensiva, Krzanowski (2016:188-204) propone que sí se habrían construido complejos de defensa próximos de tres tipos, de ciudadelas de carácter defensivo, fortalezas y atalayas. Para el primer tipo, el sitio de Acaray habría sido una ciudadela defensiva y sede de algún soberano local, ya que se han encontrado parapetos en las murallas más altas, murallas resanadas, y restos de viviendas entre las murallas que conforman el sitio, depósitos y restos de proyectiles dentro y fuera del lugar, así como restos óseos con posibles traumatismos, lo que podría dar cuenta de sucesos de batallas y defensa por parte de los pobladores. En el segundo caso, los sitios de Cerro Colorado y H-38 en Huaura, así como Cerro Pasamayo, García Alonso y La Viña en Chancay, además de Cerro San Pedro ubicado entre los valles del Chillón y Chancay parecen haber tenido un carácter netamente defensivo ya que no hay restos de viviendas sino solo se conforman con murallas. Específicamente Cerro Colorado, Pasamayo y San Pedro tienen una ubicación cercana al océano y cuentan con una óptima observación de la costa

marina y alta mar lo hacen que este investigador plantee que probablemente estuvieron dedicadas al control del comercio marino o de ataques por mar y, por último, las atalayas habrían sido sitios más pequeños y simples con la función de prevención de ataques (Krzanowski, 2016:198).

Por otro lado, el estudio de contextos funerarios da cuenta de que la sociedad chancay ejercía actividades cotidianas relacionadas con el uso del telar y el tejido por las mujeres (van Dalen, 2021a:184), así como de pesca por los aumentando la actividad física para el género masculino, como se observa en las huellas de estrés en los restos óseos de entierros en el intermedio tardío (Watson, 2019:147). Sin embargo, si se toma en consideración las continuidades del mundo andino antiguo de las marcadas divisiones de trabajo por género en las actividades agrícolas que existen hasta la actualidad, como en la comunidad de Mayobamba, en la provincia de Huaura, es muy probable que en la sociedad chancay hombres y mujeres participaron en los trabajos agrícolas (Artzi, 2022:140). Sin embargo, en los casos de individuos femeninos, esta actividad no dejó huellas en los restos óseos tan marcadas como la actividad textil.

Realizar analogías entre las jerarquías representadas en los contextos funerarios y la que pudo existir entre las personas vivas es muy complejo. van Dalen y Majchrzak (2019) señalan que los entierros muestran que los difuntos durante sus vidas se dedicaban a diferentes tipos de trabajos, sin embargo, en los cementerios no se ha evidenciado una diferenciación espacial de rangos sociales, lo que podría corresponder a que no había una jerarquía social marcada o que los individuos de diferentes estatus sociales fueron enterrados en los mismos cementerios. Por otro lado, es probable que los chancay hayan practicado la modificación craneana, en especial la de tipo tabular erecta, como los identificados en los contextos funerarios encontrados en Macatón (van Dalen, 2021a:177) y Sacachispa (van Dalen, 2017:193). Además, a nivel temporal, se ha reportado contextos funerarios de etapa transicional Inca – Colonial en los cementerios de Tronconal y Sacachispa, que siguieron siendo de los más importantes (van Dalen 2017:201), lo que podría dar cuenta de que se mantuvieron diferencias sociales tan fuertes que sobrevivieron a los diferentes sucesos de conquistas y desde el horizonte medio (Watson, 2019:147).

Por otro lado es interesante lo identificado por van Dalen (2012c: 294), sobre posibles prendas características de esta población ya que en el sitio de Macatón se han encontrado con recurrencia mantas textiles de algodón de 1 x 1 de color crema, con bandas verticales marrones y grises, que él propone como un traje típico chancay¹⁶. Otro tipo de textil identificados por este investigador son gasas en colores, blanco, crema, negro de cabellos humanos, azules y otras decoradas en bandas de rombos dispuestos en diagonales con aves marinas, peces y olas, además de vinchas hechas en tapiz de colores amarillo, rojo, marrón y crema¹⁷ y textiles hechos de forma anudada y entrelazada a modo de redes que habrían servido para colocarse en la cabeza¹⁸. Así también, serían comunes los tejidos de decoración negro sobre crema y de listados de fondo crema con bandas verticales marrones¹⁹, también tapices ranurados como la chuspa de pelicanos²⁰.

Volviendo al tema de la posible organización social chancay, para fines del siglo XVI existen muy pocos testimonios documentados, tan solo se reporta el personaje de Yaucagualla que habría sido una especie de "mayordomo del Inca" (Keith, 1968:9) por lo que poco se sabe de la organización previa a la conquista española e imperio inca, pero se infiere que podría haber sido parecida, al menos en la organización de líderes locales.

Por último, ya entrada la época colonial se sabe que la colonización y adoctrinamiento se dio paulatinamente, de Lima hacia las periferias, por ejemplo, el valle de Huaura fue posterior al de Chancay y así sucesivamente, lo que conllevó a procesos de desaculturación y aminoramiento de la población por las nuevas condiciones de vida a las que fueron sometidas, tal es así que las poblaciones de las reducciones de Aucallama y de Huaral a mediados del siglo XVI habían desaparecido (Keith, 1968:10).

¹⁶ Aunque van Dalen (2012c: 294), no especifica qué tipos de prendas corresponde esta descripción, podrían haber tenido múltiples usos, como mantas para llevar cosas, como la usada en la figurina 4012 para portar ovillos en la espalda, (ver fig. 210) así como taparrabos, como se verá en el capítulo de análisis.

¹⁷ Los tipos de tocados para la cabeza y los colores coinciden también con la identificadas en las figurinas, como se verá en el capítulo de análisis.

¹⁸ Podrían coincidir con el tocado de gasas que también ha sido visto en las figurinas.

¹⁹ Nuevamente van Dalen (2012c: 294) no especifica qué tipo de prendas se trata, pero coincide sobre todo con los colores utilizados en los vestidos femeninos chancay, como se verá en el capítulo de análisis.

²⁰ Esta decoración es parecida al vestido de personaje central de la maqueta de La Boda (4010) del AMTP, como se verá en el capítulo de análisis.

1.1.7 Ideologías religiosas

Según el testimonio de Felipe de Medina²¹, se sabe que hubieron dos probables sitios de culto Carquín²² y Cchoque Ispana, el primero fue destruido casi inmediatamente después de su identificación. Sobre el segundo este pudo ser un templo o “*adoratorio y huaca de Choque Ispana (...) por ser la más principal entre las demás*”, (Medina, 2007:24-29). Este extirpador de idolatrías, relató además que se hicieron excavaciones hasta encontrar un ídolo de piedra, traído de muy lejos y que tenía canales por los que se “*(...) derramaba sangre y chicha que se ofrecían como sacrificio*”, así también relata que cerca de este ídolo se encontró “*(...) ídolos pequeños de concha de mar y otro de plata vestidos como van*” y también habría encontrado un carnerito de la tierra llamado *mamamlloma* (Medina, 2007:24-25). Lo importante de este relato es cómo se distinguen entre ofrendas de los llanos y de las serranías relacionados al culto a los ancestros y de cómo en este sitio confluían personas de la costa y las zonas altas. Además, es interesante notar que estos ídolos venerados estaban ocultos, lo que podría tener relación de cómo en el mundo andino antiguo, la “visibilidad de la muerte” en diferentes materialidades, desde la arquitectura, hasta objetos portables de diferente índole, parece ser una larga continuidad cultural que inicia en el periodo Arcaico Medio y continua hasta el periodo colonial temprano marcando ciclos de tiempos (Kaulicke, 1997:41). En este sentido, se puede definir una ideología religiosa que giraba en torno al culto a los ancestros y en donde se visibilizan continuidades culturales en el tiempo y espacio, teniendo en cuenta que la presentación del individuo en el contexto funerario, no necesariamente es la representación de su rol en vida sino también puede corresponder a nuevas facetas o roles que adoptaría como ancestro siempre y cuando mereciera esa transformación (Kaulicke, 1997:28).

En relación al significado de Choque Ispana, esta parece haber tenido relación con la orina²³ ya que hasta la actualidad en el mundo andino y amazónico, esta sustancia líquida conserva significados análogos a la bebida en contextos rituales y, en el caso específicamente andino, parece haberse diversificado en un tipo de orina divina relacionada la circulación del

²¹ Hace una visita del 19 de febrero al 23 de marzo de 1650.

²² Se encuentra destruido y no se ha podido identificar su ubicación (Ruiz, 2006:152).

²³ La palabra *Ishpa* significa orina en quechua (Fabiano y Artzi, 2024:413).

agua y otra humana relacionada a la ingesta de chicha y que al ser expulsada por el cuerpo ocasionaba fertilidad sobre todo si era femenino (Fabiano y Artzi, 2024:428). Para el caso de Carquín no hay mayor información salvo la destrucción de ídolos más no indicios más específicos de las formas de culto (Medina, 2007:27-29). Desde la arqueología se ha podido reconocer los restos de lo que fue el templo de Choque Ispana y es probable que este haya sido el de mayor jerarquía del área y era adorada por ayllus de Chonta y de Huacho, y según el también el testimonio de Medina, ya que habría tenido sectores diferenciados para gente de la costa y de la sierra Ruiz, (2006:154-157). Para finalizar, Ruiz (2006: 165-166) postula comparando los restos arqueológicos, el testimonio de Medina y rituales contemporáneos de la gente de Rapaz y Puñun de la sierra de Huaura - que hasta la publicación de su estudio iba a la costa para llevar agua de mar a sus poblados con el fin de pedir lluvias en época de sequía - que existían relaciones cercanas entre las poblaciones de la costa y de la sierra y de cómo Choque Ispana jugaba un rol clave en esas interacciones.

Por otro lado, los entierros chancay son conocidos por la construcción de fardos y, según van Dalen y Majchrzak (2019:81) el tipo más común presenta forma rectangular con esquinas curvadas o de forma de cilindro aplanado. Aunque las crónicas no den mucha información específica sobre la entidad política Chancay y sus costumbres funerarias, a modo general se sabe que la elaboración de fardos era una práctica muy importante y recurrente en el mundo andino antiguo, y que estos eran considerados como entidades sagradas que merecían veneración (Cieza 1973 [1553]:351-353, Guamán Poma 1962 [1615]:206-211; Cobo 1956 [1653]:163-165) y recibían culto en edificios construidos específicamente para resguardarlos (de las Casas 1892 [1550]: 118-124). A través de estas crónicas es posible identificar continuidades culturales interregionales, así como singularidades locales como la denominación costeña de ancestro o fardo que según Arriaga (1968 [1621]: 203) en una comunidad de Cajatambo la llamaban *munao*:

“Después de estas huacas de piedra la mayor veneración y adoración es la de sus malquis, que en los llanos llaman munaos, que son los huesos o cuerpos enteros de sus progenitores gentiles, que ellos dicen que son hijos de las huacas, los cuales tienen en los campos en lugares muy apartados, en los machays, que son sus sepulturas antiguas, y algunas veces los tienen adornados con camisetas muy

costosas o de plumas de diversos colores o de cumbi. Tienen estos malquis sus particulares sacerdotes y ministros y les ofrecen los mismos sacrificios y hacen las mismas fiestas que a las huacas” (Arriaga 1968 [1621]: 203).

Así también pueden identificarse continuidades en el tiempo y la materialidad arqueológica, como bien propone Kaulicke (1997:39) en base al hallazgo de una maqueta Chimú (Uceda, 1997) -que representa a veintiséis personajes realizando ritos relacionados a los fardos- es posible encontrar paralelos en la representaciones iconográficas con los contextos de la costa central chancay, por lo que es posible concluir que los ritos dedicados a los fardos funerarios eran cruciales en el mundo andino antiguo (Kaulicke, 1997:39).

Ahora bien, este tipo de culto no solo giraba en torno al cuerpo humano sino también pudo haber incluido a animales que podían haber tenido rango de ancestros, como el caso del felino encontrado en un fardo funerario y asociado a objetos de oro que simbolizaban alto estatus de prestigio (Baessler 1902-1903, cf. Fig. 8) lo que propone la posibilidad que habían animales que merecían ser considerados ancestros, así como perros puestos encima de fardos en las culturas Mochica, Nasca, Recuay y Chancay y que podrían estar relacionados con mitos en donde los perros servían de guías a las personas al mundo de los muertos (Duvols 1976a: 47-48) y que se han encontrado asociados a fardos funerarios en Macaton (van Dalen, 2021c:295-96), Sacachispa (van Dalen, 2017), y Pampa de Animas (van Dalen, 2012a).

Algunos mitos se conservaron gracias a su documentación en textos coloniales y evidencian algo sobre las creencias de las sociedades de la región en donde prosperaba la cultura chancay, así como el mito sobre Mama Raiguana, una diosa de las costa y sierra central y norcentral (Rostworowski, 1983). En varios de estos mitos no hay suficiente información para construir el panteón o el sistema de creencias de las sociedades en esta región, pero dan cuenta de que existían singularidades religiosas de las poblaciones de la costa y sierra central. En la etapa de Colonización (1535-1560), la cuenca del Chancay se conocía, en su parte baja como río *Pasakmayu*, que significaba “río de la luna” y según van Dalen (2012b:276) aunque sin mencionar sobre qué fuentes se basa, propone que la sociedad Chancay habría rendido culto tanto a divinidades panandinas como provinciales; tal es así que contempló en su panteón divino interregional a Wiraqocha, al sol y a la diosa

Urpiwacha²⁴. Sobre esta última diosa se sabe que es anterior al dios Pachacamac y su representación podría verse en la iconografía en los personajes femeninos y alados asociados a los peces y aves y habría estado relacionada a la creación de los peces, aves marinas y los movimientos telúricos (Exposición virtual MINCUL, 2020:19). Como ídolos locales propone a los cerros como Macatón, del cual se han registrado contextos funerarios dirigidos a su cima (van Dalen 2021a:122). En este sentido, otras entidades de culto locales también lo fueron los nevados y lagunas de la cuenca alta del Chancay y Huaura, así como objetos de diversa índole, desde ídolos, piedras grandes, hasta lugares como manantiales y cerros – que en el mundo andino podían contener materialidad y compartir agencias – que muy probablemente también estaban dentro el corpus de entidades que merecían ser veneradas por ser consideradas wakas (Dean, 2010).

Desde la iconografía Rosenzweig (2006:72) propone que las creencias religiosas pudieron girar en torno al océano y las islas, como proveedores, sitios de paso y moradas de los muertos, así como la sacralidad de los fertilizantes como el guano de las islas, que eran recogidos por sacerdotes, estos habrían podido considerarse como sustancias fertilizadoras de connotaciones más suntuarias. Además, este investigador propone que las aves marinas podrían haber representado un binomio tierra-mar que formó parte del culto religioso que a su vez se relacionaba con el culto a los ancestros y que es evidente en la iconografía de los diferentes objetos y elementos que conformaban los contextos funerarios.

A modo de conclusión se desprende que esta área pudo haber compartido creencias y formas rituales religiosas con otras partes del área andina como así lo demuestran la evidencia etnohistórica y etnográfica.

²⁴ Se sabe de esta diosa gracias al manuscrito Dioses y Hombres de Huarochirí del padre Francisco de 1598, donde de cuenta que Urpiwacha era la esposa de Pachacamac, y tenía estanques cerca de su templo donde criaba peces. Asimismo, se sabe que era una de las cinco hermanas Ñamca, Chaupinamca, Llacsahuato, Mirahuato, Urpiwacha y Cavillaca, siendo Urpiwacha la creadora de los peces y aves marinas, así como estar relacionada también con los movimientos telúricos (Exposición virtual MINCUL, 2020:19).

1.1.8 Prácticas funerarias

Los patrones funerarios constituyen una data importante para el estudio y la comprensión de las creencias de las sociedades en torno a la muerte. Desde una perspectiva de ontologías animista (Descola, 2012:260-261) se entiende que los individuos, los fardos funerarios, los objetos asociados y demás elementos que conformen el contexto funerario tienen agencia, teniendo especialmente el cuerpo, una “animación continua” después de la muerte que sigue interfiriendo en el bienestar de los vivos (Allen, 1982:192). Además, al igual que la organización en las sociedades vivas, los ancestros también tenían un orden que les permitía interaccionar bajo relaciones de parentesco con los grupos sociales y los recursos comunales (Isbell, 1997:100). Aunque la etnografía contemporánea presenta transformaciones en prácticas funerarias, siguen existiendo continuidades ontológicas.

Para entender el desarrollo de las prácticas funerarias en la costa norcentral nos sirve las investigaciones realizadas en la Bahía de Ancón, en donde se ha reportado una larga secuencia cultural desde la cultura Wari, en el Horizonte Medio, y Chancay para el Intermedio y Horizonte tardíos. Esta sirve a la presente investigación para aproximarnos a las costumbres y cambios de patrones funerarios desde un lugar que fue utilizado principalmente como área de cementerio, más no fue una necrópolis (Watson, 2019:6).²⁵ El momento Wari representó un quiebre que modificó las costumbres funerarias en el área andina alrededor del 800 d. C., ya que en la costa central la sociedad Lima enterraba a sus muertos en posición extendida, con las manos hacia el pubis, pocas ofrendas y en fosas rectangulares de poca profundidad, sucediendo de forma abrupta un cambio hacia la creación de fardos funerarios cónicos o rectangulares, que contenían a individuos en posición flexionada y sentada con las manos hacia el rostro y por encima del fardo se colocaba una cabeza falsa (Kaulicke, 1997:47-48). Los fardos fueron enterrados en tumbas individuales o colectivas dentro de pozos o cámaras profundas cuadrangulares o rectangular revestidas con adobes y techadas (Kaulicke, 1997:33). Posteriormente en los períodos, Intermedio y

²⁵ Lucia Watson (2019) basa su investigación en la correlación de informaciones originarias de los diarios de campo escritos por Julio César Tello, el informe de Reiss y Stübel, el material excavado en mismo sitio, las colecciones de museos y el análisis bioantropológicos de contextos funerarios del Intermedio y Horizonte tardíos de la Bahía de Ancón y de filiación probablemente chancay.

Horizonte tardíos e Inca-Colonial, aunque con modificaciones, la tradición de elaboración de fardos continúa (Watson, 2019:96). Por otro lado, la tecnología y decoración iconográfica textil entre los siglos 900 al 1400 d.C. se mantiene según lo postulado por van Dalen (2021:256) en base a los treinta y un fechados obtenidos en los fardos funerarios de Cerro Colorado²⁶, lo que dificulta aún más, datar con mayor precisión una cronología estilística y la filiación cultural de los numerosos enterramientos que no cuentan con estudios realizados.

La cultura Chancay siguió conservando la utilización de cabezas falsas, aunque en mínimo porcentaje²⁷. El enterramiento de múltiples fardos en una tumba, pudiendo contener el fardo una o más personas, a las que se le asociaban objetos en diferentes ubicaciones, ya sea dentro de las telas que envolvían a los individuos, al fardo o al exterior de este, y dentro de la estructura de la tumba (Kaulicke, 1997). Los fardos se conseguían mediante diferentes envoltorios de telas llanas de bandas verticales de color azul, marrón y crema (Watson, 2019:162) y con elementos estructurales de palos de madera, esteras y soguillas, que sostenían rellenos vegetales en la base y alrededor, rodeados de muchas telas (Cornejo, 1991:162). Por su parte, Van Dalen y Majchrzk (2019:115) reconocen en Cerro Colorado y Macatón que los fardos se hacían de forma cilíndrica aplanada y con extremos redondeados, teniendo hasta más de treinta capas textiles, a veces intermediadas con capas de algodón y podían pesar de cinco kilos²⁸ (ver fig. 4) con el individuo en posición de cubito dorsal con las piernas dobladas y las manos sobre el pecho o la cara.

En líneas generales según las investigaciones sobre contextos funerarios chancay, Cornejo (1991), Krzanowski (1991), Kaulicke (1997), Cortez (1998), Van Dalen (2022;2021; 2016; 2014; 2012c) y Watson (2019) se podría resumir que los entierros chancay podían ser unipersonales o múltiples, de seis o más fardos, y han llamado la atención sobre todo las tumbas asociadas a numerosas vasijas escultóricas antropomorfas del estilo Negro sobre

²⁶ Cerro Colorado, otro cementerio importante y extenso de toda la Costa Central del Perú, ocupado entre el 900 y el 1533 d.C. Fue utilizado desde Intermedio Tardío (900-1470 d.C.) hasta el Tawantinsuyu (1470-1533 d.C.).

²⁷ Desde el Intermedio tardío los fardos ya no llevan cabezas falsas como normatividad. De lo cual Lucía Watson (2019:97) propone que puede deberse a tres posibilidades. La primera, ocasionada porque la cabeza falsa ya no era necesaria debido a que la nueva significación del muerto ya estaba interiorizada localmente; la segunda, porque era de exclusividad de individuos de alto estatus y, la tercera, podría haberse debido a la diversificación del significado del fardo dentro de la sociedad chancay.

²⁸ Las medidas regulares fueron de treinta a cuarenta centímetros en sub-adultos y de ciento treinta centímetros para el caso de adultos (van Dalen y Majchrzk, 2019:176).

Blanco. Por su parte, las estructuras funerarias sin arquitectura han sido definidas en seis tipos por Miguel Cornejo (1991:55), quien las ha reconocido de planta cuadrangular con y sin descanso, en su mayoría orientados hacia el este y oeste (ver fig. 2 y 3). Como contraste, en el caso del sitio de Ancón, las formas de tumbas fueron mucho más variadas, como pozos simples, tubulares, cuadrados, rectangulares o conformarse de cercos de piedras cuadrangulares, y sin arquitectura (Watson, 2019:19, 59) siendo las más recurrentes de forma cuadrangular y orientadas Este-Oeste, techadas con troncos a modo de techumbre y orientados en sentido contrario.

Aunque se han excavado y reportado muchos contextos funerarios de filiación Chancay, como se ha contado, la gran mayoría no han sido investigados, salvo los estudios de fardos en Lauri (Cornejo, 1985) y Macatón (van Dalen, 2021b) en el valle del Chancay y Cerro Colorado en el valle de Huaura (Van Dalen y Majchrzak, 2019) que presentan similitudes con los entierros de Ancón; sin embargo, al tratarse de asentamientos urbanizados con áreas de cementerios, también presentan tumbas más elaboradas, hechas de adobes y otras muy simples, solo cavadas.

Como se mencionó, si bien la posición de los cuerpos más común fue flexionada o fetal y arrodillado que fue compartida por hombres y mujeres, con las manos en la cabeza.(fig. 4) sin embargo, también se ha registrado posturas singulares como la horizontal con piernas dobladas hacia atrás relacionada a individuos masculinos y sin alto rango²⁹ (Watson, 2019:78) y de la flor de loto, que consiste en una posición sentada con las piernas entre cruzadas o estiradas y con los brazos flexionados hacia el vientre, que también se ha registrado en contextos de individuos femeninos en Cerro Colorado (van Dalen, 2021b) (ver fig. 5). En Ancón, se ha identificado que esta posición fue características de individuos femeninos chancay³⁰ que en común llevaron algodón como relleno en los ojos y la boca, pintura roja en la cara y algunos tatuajes y objetos del trabajo textil asociados (Watson, 2016, 331-332), y siempre llevan al menos de uno a seis objetos de prestigio, como Spondylus, objetos de metal (tupus, brazaletes, collares, anillos y orejeras) o collares de cuentas (Watson,

²⁹ El “hombre tatuado de huacho” encontrado por Arturo Ruiz (1990) posiblemente corresponde a este tipo de posición.

³⁰ De ocho individuos de filiación chancay en posición de flor de loto, seis fueron femeninos (Watson, 2016, 331-332)

2019:75-78). Lo resaltante de esta posición es que es similar a las registradas en entierros femeninos como la Señora de Chornanchap, evidenciándose así posibles costumbres macro-regionales entre la costa central y costa norte (Watson, 2019: viii).

Por otro lado, es interesante mencionar los estudios hechos a tumbas singulares ya que nos invitan a plantearnos los niveles de complejidad social y el nivel de injerencia de la agencia personal en el resultado final de los contextos funerarios, en base al cual la arqueología define rangos sociales y la identidad de los individuos. Por ejemplo, las singularidades reportadas en la tumba de un posible individuo femenino en Zapallán, cuyo fardo presentaba falsa cabeza con pigmento rojo y metales a modo de ojos, nariz y boca y en su parte inferior textiles rellenos de algodón a modo de senos (ver fig. 6). Este individuo estuvo sentado, posiblemente en posición de Flor de Loto sobre una canasta, tenía los brazos tatuados y fue enterrado con numerosas ofrendas, entre textiles remendados y usados, de donde resalta una capa y un unku de plumas, así como objetos cerámicos, doscientas cañas embarriladas con hilos y restos vegetales, de los que Lathrap y Mahler (1957) interpretan que se trató de una mujer de prestigio de una comunidad local y pobre. Por su parte, Arturo Ruiz analizó la tumba de un músico chancay en el sitio de Cerro Colorado que correspondería a finales del Intermedio Tardío y que consistía en una matriz simple cavada, de un adulto con deformación craneana asociado a dos zampoñas y cañas de zampoña y un sub-adulto, de los cuales Ruiz (1991:148-149) interpreta que se trataría de un músico relacionado a actividades musicales de una posición social baja debido a que presentó muy poca cantidad de ofrendas (cabellos humanos, plumas de aves y piedras), pero que por su prestigio, un sub-adulto fue enterrado con él. Rosa Fung (1960) en base al análisis de una tumba de filiación chancay en Huaral que había sido saqueada y en donde solo se pudo rescatar el individuo y algunos objetos asociados de tipo agrícolas y textiles, interpreta que se habría tratado de un hombre de bajo rango social dedicado principalmente a actividades agrícolas y de tejido. Por último, recientemente se registró el contexto funerario en Cerro Colorado de un individuo con sexo no identificado con brazaletes, tupus, una lámina de metal sobre la cara y otra en media luna (van Dalen, 2021b) que al parecer estuvo puesto en posición extendida (ver fig. 7 y 8).

Por otro lado, los procesos de momificación parecen ser naturales, al menos para el caso de los individuos analizados en Ancón (Watson, 2019:103) y en otros casos se realizaron tratamientos mediante bálsamos compuestos de grasa animal, minerales arcillosos, cinabrio

y sustancias aromáticas, que en conjunto permitían una mejor preservación de los tejidos blandos (Majchrzak et al, 2022). En el sitio de Cerro Colorado se documentó la práctica de embalsamar con sustancias orgánicas e inorgánicas y otras con propiedades anticaries (van Dalen *et al* 2020:1). Además, resalta la recurrencia de colocar algodón en la boca y ojos (Watson, 2019:61) así como, aunque en pocos casos, la presencia de pintura roja a base de cinabrio en los rostros y cabezas de las personas enterradas registradas principalmente en Macatón (van Dalen, 2021a:177). En Ancón esta práctica parece tener sus orígenes en el Horizonte Medio y fue conservada en reducida escala durante el tiempo chancay (Watson, 2019:105).

Un aspecto importante reportado por van Dalen y Majchrzak (2019:122) es el probable ritual postmortem de extracción de cráneos de los fardos (nunca fardos elaborados), ya que han identificado individuos sub-adultos y adultos con el orden anatómico intacto sin cráneos, en este sentido proponen que es probable que este rito ocurría después del enterramiento. Sin embargo, esto podría deberse a la extracción moderna por parte de chamanes o curanderos modernos que utilizan cráneos en sus ritos. Aunque es necesario que este tipo de un posible ritual se esclarezca con más investigaciones, en la caleta de Carquín, Huacho, se registró esta misma práctica en dos fardos funerarios posicionados horizontalmente de entierros secundarios, pero que según la posición de las vértebras del cuello, el cráneo fue sacado antes de la elaboración del fardo y correspondería a una fase Chancay Temprano con reminiscencias Wari e influencia Chimú por la iconografía vista en los textiles que eran ofrendados posteriormente (Olivera, 2004:158). Por tanto, es probable que este tipo de prácticas haya sido una costumbre de rito post-mortem al menos iniciada desde el Horizonte Medio.

En relación a sacrificios relacionados con ritos funerarios estos no se han reportado como tal, salvo en el sitio de Las Shicras³¹ y en un edificio pre-cerámico, donde se identificaron entierros de individuos femeninos de edad media, con huellas de violencia, que representan un caso atípico tanto en el área cultural como temporal, por lo que se propone como un tipo de particular de sacrificio en la región (Vega et al., 2022:52).

³¹ El sitio Las Shicras corresponde al Periodo Arcaico Final (2850-1900 a. C.), posteriormente fue remodelado y ocupado por la sociedad Chancay en el Intermedio Tardío (1400-1520 d.C) (Vega et al. 2022:31).

En los entierros chancay se han identificado cuerpos con tatuajes, en especial en las muñecas y brazos con motivos de rombos, de aves y monos, olas, escalonados, triángulos, círculos concéntricos y abstractos (Watson, 2019:114) y en el tronco y cara que se pudieron haber realizado poco tiempo antes de la muerte y de dos formas; la primera realizando cortes pequeños que formaban el motivo y por donde se iba a introducir el pigmento y, la segunda, hincar la piel de forma circular para introducir el pigmento, siendo los colores el negro, azul, rojo y amarillo reconociéndose el hollín y el cinabrio como las materias primas (van Dalen y Rodríguez, 2019:220) (fig.9 y 10). Para el caso de individuos masculinos, Arturo Ruiz (1991:7) hace una reconstrucción de cómo se habría visto la distribución y diseños iconográficos en tatuaje en base a un individuo masculino encontrado en un entierro saqueado en Huacho, el cual llevaba motivos en todo el cuerpo, incluyendo motivos zoomorfos y geométricos, de grecas y círculos en color azul oscuro, tal vez conteniendo del jugo del huito, un árbol de la amazonia (fig. 11).

Los objetos asociados a los individuos enterrados, por su parte permiten aproximarnos a los roles y creencias sobre la muerte y jerarquías social chancay. De los entierros unipersonales de Ancón, ha resaltado que los individuos enterrados no parecían tener muchos objetos de prestigio asociados por lo que no es posible otorgarles una categoría importante, por su parte los entierros múltiples se caracterizan por presentar una mejor estructura de la tumba para la durabilidad de la matriz seguramente con el fin de permitir el ingreso de una mayor cantidad de ofrendas en diferentes momentos (Watson, 2019:61-62). En general, los entierros chancay tenían al menos un objeto de prestigio y una prenda de vestir que podía ser un unku o túnica, una vincha, un taparrabo, un turbante, sandalias o bolsas (Watson, 2019:102). Mucha cantidad de objetos asociados a los individuos, sobre todo vasijas de diversa índole del estilo Negro sobre Blanco (fig. 12), llegando incluso hasta el centenar (Vidal, 1969). En general los objetos pueden dividirse en objetos suntuarios y simbólicos indicadores de alto estatus y los relacionados a las actividades productivas. Los primeros corresponden a objetos de metal como tupus, orejeras herramientas textiles (agujas), piruros, láminas de metal y restos de escoria; de cerámica como figurinas antropomorfas o zoomorfas y miniaturas de vajilla (ollas, cuencos y cántaros), bolsas para contener hojas de coca y vestimenta muy elaborada. Además, se incluyen las valvas de *Spondyllus*, tuzas de maíz y cordones bícromos, que según Watson (2019:53) tienen gran significado simbólico en las

sociedades andinas antiguas, y siendo los cordones bícromos, los reconocidos en las crónicas del ritual de *Purucaya* como el *lloque*, cordones que se utilizaban en ritos relacionados con el paso entre la vida y la muerte y los procesos de duelo (Barraza, 2012:154). Por su parte, los objetos relacionados a las actividades cotidianas que permiten otorgar roles a los individuos, son herramientas para la pesca como redes, los flotadores y remos y para la textilera como agujas, piruros y madejas de hilos. Por último, es interesante resaltar que las figurinas de cerámica o “cuchimilcos”, en el caso de Ancón, parecen estar asociadas casi exclusivamente, a fardos de sub-adultos, así como miniaturas en formas de ollas, cuencos y cantaros (Watson, 2019:49-52).³²

Sin embargo, es necesario precisar que si bien, estas asociaciones denotarían las actividades principales de los difuntos, dada la variedad de asociaciones entre géneros y la mezcla de objetos ingresados en diferentes momentos no se pueden hacer conclusiones totalitarias, salvo la asociación de los cuchimilcos a individuos sub-adultos (Watson, 2019:153). Por último, la cantidad de vajilla depositada en las tumbas sería un indicador de la importancia y la cantidad de rituales de entierro realizados hacia los individuos (Watson, 2019:70). Sobre la base de estos datos, Lucía Watson (2019:53) se propone que los individuos chancay enterrados en Ancón no fueron de un estrato social alto, sino que pertenecían a estratos sociales bajos; así también, plantea de que individuos femeninos como masculinos podían tener acceso a los mismos bienes u objetos suntuarios y que los artefactos posiblemente marcarían roles relacionados a la producción textil, en el caso de los individuos femeninos, y la pesca y la agricultura para los individuos masculinos. Por último, no es posible definir patrones rígidos sobre la asociación del tipo de matriz del entierro al tipo de fardos y sexo de los individuos, ni estas categorías con las ofrendas depositadas, sobre todo cuando se trata de entierros múltiples (Watson, 2019:70).

Por último y si bien, existen reportes de muchos contextos funerarios chancay que pudieron tener mayor rango social, lamentablemente no existen estudios detallados sobre los individuos enterrados y las características y objetos asociados que presentan, como tampoco de la iconografía que se ha presentado en los diversos soportes que conformen los diferentes elementos del entierro, desde tatuajes escritos en la piel hasta las figuras representadas en la

³² De alrededor de 11 cm. de alto (Watson, 2019:49).

cerámica, textiles, instrumentos de producción, entre otros, y del orden de cada elemento en relación al fardo. De todas formas, es patente que el enterramiento de los individuos con objetos de prestigio o suntuarios, evidencia la idea común de que posterior a la muerte, según la agencia que tuviera el ancestro, este merecía que se le siguiese rindiendo culto.

1.1.9 Arte chancay

El arte del estilo Chancay ha sido muy famoso desde inicios del siglo XIX y en una primera etapa debido a la gran demanda de objetos cerámicos y textiles, con el fin de utilizarlos como ornamentos de función decorativa o para colecciones privadas, como las colecciones de Zoila Aurora Cáceres y Antonio Raimondi (Gänger, 2014).³³ Posteriormente este estilo fue un punto de partida para famosos artistas contemporáneos peruanos, como Fernando de Szyszlo o Charo Noriega quienes produjeron obras inspiradas en su iconografía, marcando así otra etapa de visibilización del estilo Chancay³⁴. Por 1960 Szyszlo, llama la atención sobre cómo los arqueólogos daban juicios errados y obsoletos sobre el arte Chancay y, aunque este estilo ha sido foco de bastante atención por muchas décadas, poco se ha investigado sobre sus características propias y comunes dentro del marco de estudios enfocados al arte andino antiguo, tal es así que poco sabemos sobre los posibles significados que expresa. Asimismo, algunos investigadores llegaron incluso a proponer una superioridad de la cultura Chancay por sobre otras culturas de la región andina por carecer de representaciones de escenas violentas (Hodnett, 1999; Reid, 1982), así como se la catalogó como arte Naif (Lavallo, 1982: 94).

³³ Hans Horkheimer (1963: 363) es uno de los primeros en reportar el gran saqueo de sitios arqueológicos Chancay con el fin de satisfacer la demanda por parte de la sociedad limeña y extranjeros de obtener ceramios y textiles de esta cultura.

³⁴ Fernando de Szyszlo (1925- 2017) fue un artista plástico quien por la década de 1959 incorporó a su estilo cubista y abstracto, los textiles Chancay (De Ferrari, 2000: 116) haciendo así más popular al estilo cerámico Negro sobre Blanco chancay. María del Rosario Noriega (Piura, 1957) conocida como Charo Noriega inspiró parte de su obra en las coloquialmente llamadas “muñecas Chancay” como medio de proyección de emociones y sentimientos en la pintura, siendo el punto de partida para su posterior producción geométrica y abstracta (Vargas, 2018:46).

Los antecedentes iconográficos del arte Chancay procederían de la iconografía Huaura desarrollada en el valle homónimo y en el Horizonte Medio³⁵ ; sin embargo esta hipótesis se plantea en base a contadas investigaciones sobre la iconografía cerámica, y sin realizar comparaciones e investigaciones sobre textiles Huaura (Young, 1985:80).

Como se verá a continuación, muchos de los motivos iconográficos que se visibilizan en el arte Chancay, así como pueden tener antecedentes en los estilos precedentes y que se encuentran en los contextos funerarios de diferentes valles, también se repiten en distintos soportes y materialidades, como el textil, pinturas o frisos murales en la arquitectura, vasijas cerámicas y en las figurinas antropomorfas o de textil, solo por nombrar los más conocidos y que forman parte de la iconografía panandina, con mayores similitudes con los estilos contemporáneos Chimú e Ychsma.

Los textiles, sobre todo, siempre han llamado la atención por ser telas muy finas (Kaulicke, 1997:39) de diferentes técnicas y alto grado de manufactura (Stone-Miller, 1995:177) y comparables con los textiles de la cultura Paracas (Estrabidis, 1004:101). Lamentablemente, gran parte se encuentran en colecciones de museos sin información sobre su origen, lo que ha conllevado a la problemática de que muchos ejemplares de la costa central sean catalogados como chancay de forma poco rigurosa (Jimenez, 2004: 150). Sin embargo, se ha reconocido que su temática iconográfica giraba principalmente en torno a figuras de animales lo que demostraría “(...) *su sensibilidad hacia la naturaleza*” (Estabridis, 1994:96).

Las expresiones del arte chancay, en especial del estilo cerámico Negro sobre Blanco, se propagaron en la costa central, en los valles del Huaura, Chancay, Chillón, y Rímac sin tener una organización estatal centralizada y esto pudo suceder de una forma espontánea, motivada tal vez por la singularidad de sus características, ya que este estilo resalta por ser diferente entre todos los estilos del Periodo Intermedio Tardío y presenta una gran variedad de gráficos en contraposición a un acabado “tosco” (Stone-Miller, 1995:175-176).

³⁵ El estilo Huaura se encuentra entre los valles de Pativilca y Chancay y parece presentar correspondencia cultural y temporal con el estilo chancay, sin embargo, para el período Intermedio Tardío en el valle de Huaura existió el estilo denominado “Huacho” con elementos estéticos diferentes al estilo Chancay (Vallejo, 2010:229).

De esta manera, como se verá a continuación, entre toda la materialidad chancay, la cerámica y el textil son lo más resaltante que dejó de esta cultura y, entre ambos, presentan características contrastantes tanto a nivel de manufactura como de colorimetría (Rosenzweig, 2006:72).

1.1.9.1 Arquitectura

Los asentamientos reconocidos de filiación Chancay, parecen haber crecido de forma paulatina y sin una planificación urbana, emplazándose en los rincones de valles y pampas (Krzanowski, 1991) y caracterizándose por presentar un acabado casual (Stone-Miller, 1995:176) consecuencia de la irregularidad y la variabilidad de materiales constructivos que se puede observar hasta en un mismo recinto (Negro, 1991:62).

Sin embargo, presentan características similares en conjunto, como plantas en forma cuadrangular y rectangular, así como edificios con pirámides con rampa (ver fig. 13). Como se ha mencionado anteriormente, los asentamientos han sido categorizados en grandes asentamientos políticos administrativos y de mediana jerarquía, a los que estuvieron asociados cementerios con arquitectura; así también existieron asentamientos domésticos, a los cuales se habrían asociados los cementerios simples, o sin arquitectura. Por último, también se han reconocido sitios ceremoniales o adoratorios que resaltan por estar ubicados en las cimas de algunos cerros (van Dalen, 2012b:276). Los asentamientos de mayor y mediana jerarquía se reconocen así por la presencia de las pirámides con rampa, un tipo de arquitectura monumental, que probablemente apareció desde el período Horizonte Medio en los valles de Huaura y Chancay (van Dalen, 2014:73). Las pirámides con rampa parecen haber sido planificadas y construidas bajo los principios locales de una estética chancay, que parecen girar en torno a una simetría dual y triparta, que muy probablemente hizo énfasis en los conceptos de dualidad complementaria, conocidos desde la época colonial como “Yanantin” (paridad), del “Cuti” (inversión o complementariedad), del “Hanan” y del “Hurin” (dos elementos jerarquizados pero relacionados). Asimismo, la tripartición probablemente esté relacionada con conceptos andinos, esta división aparece con los elementos del patio, la rampa, la plataforma, y la subdivisión de estos edificios en tres

unidades arquitectónicas (Guzmán y Alvino, 2020:53). Además, las rampas pueden presentarse en tres tipos de combinaciones, de forma inversa, cruzada o paralera y desplazada (Alvino, 2013:174), (ver fig.14).

A manera de conclusión se puede interpretar en base al estudio de los edificios más resaltantes en la arquitectura Chancay, las pirámides con rampa, que estas fueron construidas “(...) con patrones estéticos de un ingreso frontal, un patio longitudinal, una rampa central, y plataformas superpuestas, a partir de un eje de simetría axial, es decir, la conexión por medio de la rampa entre dos entidades: un volumen compacto (plataforma) y un espacio vacío (patio) de tal manera que se podría establecer un sistema de dualidad y complementariedad” (Guzmán y Alvino, 2020:36). Según estos autores la planificación y construcción bajo los parámetros estéticos mencionados habría resultado en construcciones con espacios arquitectónicos alargados en referencia a la escala humana, que habrían conseguido dar la sensación de cobijo y protección a las personas, más no de amplitud, como sí habría sucedido en los edificios similares de Pachacamac y Chan Chan (Guzmán y Alvino, 2020:53). Sin embargo, tratándose de edificios públicos y que probablemente estuvieron muy relacionados al culto a los ancestros, la planificación habría estado más relacionada a conseguir accesos restringidos según los órdenes sociales establecidos.

Por último, es necesario mencionar que existen maquetas arquitectónicas de cerámica de estilo negro sobre blanco y de caña-textil, como la maqueta de *La Boda* del AMTP que contiene ocho figurinas en acciones musicales y de brindis, que representa un armazón de caña y esteras con techo inclinado, el cual se apoya sobre una viga de madera soportada por dos postes que parecen evocar un patio abierto. Otras maquetas de cerámica (ver fig. 15) presentan una, la simulación de una choza de forma de cubo con una posible ventana en el techo para la ventilación, y otra maqueta más compleja, presenta varios patios y pasadizos con muros que protegen el espacio interno de los recintos, en donde se representó a una figura humana (Wurster 1982: 261). Lo más interesante de esta última, es que las plantas cuadrangulares y espacios alargados coinciden con la planimetría y estética de la arquitectura chancay, específicamente de los edificios de tamaño real de Tipo A2 o de rampas cruzadas perpendiculares propuesto por Alvino (2013:174). Además, la iconografía que lleva esta maqueta evidencia que muchos de los edificios estuvieron decorados con pinturas murales como se verá más adelante en ese apartado.

1.1.9.2 Pinturas murales

Es probable que la gran mayoría de asentamientos chancay hayan tenido edificios decorados con pinturas murales, sin ir muy lejos la maqueta Chancay de “La Boda” representa arquitectura decorada con motivos escalonados y chacanas. Motivos parecidos se encontraron en murales en el sitio de Hualmay en el valle de Huaura (fig. 16) de olas escalonadas, (Alvino y Guzmán, 2020:50-51). Así también, se han registrado relieves en este mismo sitio con figuras de aves, peces (fig. 17) y circunferencias (Ruiz, 1982) que se han comparado con la iconografía en altos relieves de Chan Chan y de Huaca La Palma en el valle del Rímac (Alvino y Guzmán, 2020:47). De igual manera se conserva en el Museo Arqueológico de Huaral parte de frisos de alguna parte del sitio de Lauri con la representación de aves marinas, redes de pesca y escalonados (fig. 18). Por último, en Pisquillo chico, Portillo y Panca La Huaca (fig. 19 y 20) se registraron decoraciones de murales con vanos y voladizos (Alvino y Guzman, 2020:48-50) y en el sitio de La Bandurria muros con nichos escalonados (Guzmán y Alvino, 2020:47), (fig.21).

Vale la pena mencionar que se han documentado grafitis de posibles aves, felinos y figuras antropomorfas, en los sitios de Bandurria y Macatón, que resaltan por presentar un tipo de estética observable en la iconografía de la cerámica y textiles chancay y de las cuales Alvino y Guzmán (2020: 43-46) proponen que son expresiones espontaneas que evidencian una manifestación del arte popular (ver fig. 22-24).

1.1.9.3 Textiles

Los textiles chancay se pueden enmarcar dentro de una tradición y repertorio textil de la costa central y nor-central del área andina, conformada por los valles de Lurín, Rímac, Chancay, Huaura y Supe, que tuvo formas comunes en la utilización de materiales, las técnicas de tejido y prendas, así como en la elección de principios de diseño y motivos iconográficos (Young, 2000:190). En este sentido, estas continuidades culturales como bien

apunta Young (2000) pueden considerarse como un contexto de “tradición ensamblada” que se sustenta en cómo las variaciones tecnológicas e iconográficas dentro de cada sitio presentan en común rasgos compartidos en toda la costa central. Por otro lado, en el panorama actual, el “estilo Chancay”, ha sido y sigue identificándose de forma laxa, ya que la mayoría de textiles de diferentes colecciones de museos alrededor del mundo, sin información sobre su procedencia y que solo cuentan con la etiqueta de “costa central”, son catalogados por los investigadores como “Chancay” tan solo por la estética que presentan y obviando el análisis de los aspectos tecnológicos e iconográficos que podrían darnos luces sobre posibles áreas de producción (Jiménez, 2004:150). Tal es así que la denominación de la estética chancay ha sobrepasado a la comunidad académica y llegado al mundo artístico, siendo considerados como la expresión más importante a nivel tecnológico de esta cultura, llegándose a comparar su manufactura con los textiles paracas (Ramos y Blasco, 1980:95-96) y habiéndose propuesto que sus motivos iconográficos podrían estar representando a un panteón mítico relacionado con Pachacamac (Estabridis, 1994:101).

A pesar de este contexto, muchos investigadores reconocen la perfección de muchas técnicas textiles por parte de la sociedad chancay, como el tejido llano, los tapices, las gasas, encajes, brocados, calados, reticulados y de doble cara (Cortez, 1998:21) así como telas dobles, tapiz ranurado, bordado, brocado, anillado, el *patchwork* y telas pintadas, entre otras técnicas. Las gasas y los tejidos de malla reticulados y bordados chancay son de calidad excepcional sin comparación a otros estilos, como el chimú (Corcuera, 2015:68).

La investigación de Margaret Young (2000), sobre los textiles de Ancón, caracterizado por un eclecticismo en el uso de los textiles por las personas enterradas, y sobre los textiles de Lauri, un sitio de filiación chancay, de la colección del AMTP³⁶ (1985), son muy valiosas para esta investigación porque permiten tener un marco comparativo para definir y comparar las tradiciones textiles propias chancay, reconociendo las continuidades estéticas y tecnológicas en el área andina durante el Intermedio Tardío³⁷. Young propone

³⁶ Analiza los textiles de la colección del AMTP provenientes de Lauri, con el cuidado de recalcar que la naturaleza de la colección del AMTP es de textiles decorativos.

³⁷ La investigación Margaret Young (2000:190) sobre los textiles de Ancón es importante ya que, aún con las limitaciones de la muestra, se analizan de forma minuciosa los textiles que conformaban nueve fardos funerarios y diecinueve cabezas falsas encontradas por Reiss y Stübel del 1975 en Ancón y que en total sumaron doscientas veintiséis prendas textiles (Young, 2000:189).

que los textiles chancay evolucionaron desde el Horizonte Medio, manteniendo de forma resaltante la utilización del tapiz para la confección de camisas, taparrabos y mantos a los que agregaron flecos presentando continuidades técnicas como el doblez y el brocado, la repetición consecutiva de motivos iconográficos en orientaciones diagonales, así como patrones de bandas horizontales y cuadrados, y subsistiendo de forma limitada, motivos iconográficos de aves estilizadas, peces, felinos, loros, serpientes entrelazadas y otros motivos no identificados (Young, 2000, 206-214)³⁸. De tal manera esta historiadora del arte concluye que *“En general, la tradición textil de Chancay muestra una continuidad significativa con el complejo textil de la costa central visto en Ancón, especialmente el material de la época del Horizonte Medio 4 al Intermedio Tardío 3”* (traducción por la autora), (Young, 2000:245).

Algodón de diferente tipos y colores y la fibra de camélidos sirvieron como materia prima para la elaboración de los textiles, sin embargo, en el sitio de Macatón, además de los materiales mencionados, se ha registrado cabellos humanos hilados y trenzados en cañas y su utilización en la confección de tejidos trenzados y finos hilos, además de gasas de color negro y, en menor porcentaje tejidos de fibras vegetales, como el junco la totora, tallos de maíz y otras especies (van Dalen, 2012c: 295).

Los colores que predominaron los tejidos chancay fueron el rojo, amarillo, marrón, crema y azul, que daban forma a motivos geométricos y las repeticiones de personajes antropomorfos y zoomorfos (Cortez, 1998:21), el mismo uso del color también inició en el Horizonte Medio y disminuyó el corpus de colores en conjunto con los motivos iconográficos, hacia el Intermedio Tardío (Young, 2000:190). En los textiles chancay se utilizaron una gran gama de tonalidades mediante la experimentación de la cochinilla para crear variedades de rojo, como también el añil y el índigo además de otras materias primas (van Dalen, 2012b:276-278).

Otros investigadores, entre ellos Rebeca Carrión Cachot (2005), Fung (1999), Krzanowski (1991) y Horkheimer (1963) llamaron la atención sobre la abundancia de la representación de aves marinas (fig. 25, 26, 27 y 28) y peces (fig. 29). Yoshitaro Amano

³⁸ Young (2000) se base en las momias denominadas como Numero Cinco y Siete, así como de las cabezas falsas que Young denomina del número veinte al veintiocho.

(2018: 13-38) señala como estos motivos se representan de forma individual (fig. 25) o dual y contrapuesta (fig. 26), y también en la acción de tomar peces u otros animales no identificados como alimento (fig.27). Para Young (1985:00) las aves habrían funcionado como símbolos o atributos de nobleza o realeza, ya que se encuentran en el aire, la tierra y el mar y tienen la destreza de ser cazadores del océano y aguas poco profundas.

Amano (2018: 82, 88) también reconoce motivos iconográficos geométricos (fig. 27), sapos, cangrejos y arañas (fig. 28) y personajes posiblemente mitológicos (fig. 32 y 33). Generalmente los motivos iconográficos se representaron de forma repetitiva y secuencial en franjas que podían tener una dirección vertical, horizontal o diagonal, así como en forma de rombos escalonados, simples o en espacios rectangulares (Ruiz, 2015:75-76) que corresponderían a cánones artísticos y convenciones estilísticas locales (Cortez, 2020:17).

Los motivos de iconográficos de cabezas y cuerpos de felinos también fueron considerados por Amano (2018: 59-62) como resaltantes. Estos según Young (1985:51) en los textiles de Lauri, fueron un tema característico ya que aparecen como figuras principales o simplificadas de perfil en los textiles, sin embargo, comparten características comunes como una espalda arqueada, una larga cola que se curva arriba, y largas piernas flexionadas, llamando la atención que la cabeza y los ojos son desproporcionadamente grandes. Por su parte los monos (ver fig. 34), menos representados que la aves, felinos y seres humanos, se colocan con el cuerpo de perfil y la cabeza de frente, llevan colas, brazos, piernas y dedos largos y, en su mayoría, llevan un cetro por lo que pudieron expresar algún valor humano (Young, 1985:52-53).

Por su parte Reid (1982:94-97) interpreta a un personaje puesto sobre literas y con varas y tocado, adornos de plumas, orejeras y narigueras como una figura religiosa y/o de alta jerarquía, con una posición de piernas semi dobladas con los brazos a ambos lados; sin embargo esta posición también ha sido reconocida en otras figuras humanas divididas por un eje de simetría longitudinal, representadas de frente, pero con piernas de perfil y talones opuestos (Ramos y Blasco, 1980:95-96). De la misma manera en el estudio sobre los textiles de Lauri, Young (1985:52) reconoce seres humanos presentados frontalmente y de pie, llevan cascos y ropas esquematizadas que en algunos casos parecen ser camisas largas y acampanadas.

A modo de conclusión, Rosenzweig (2006:73-75) da cuenta de que la iconografía de los textiles chancay estuvo fuertemente relacionada al mundo natural y mítico ya que el culto a los ancestros requería de la producción de textiles, en donde se plasmaron, sobre todo, imágenes de pájaros que eran vistos como espíritus que beneficiaban la producción agrícola. Las imágenes de pelicanos posiblemente se refieren a deidades secundarias y eran atributos de nobleza y realeza. Aquí hay que considerar que el mar era considerado como la madre de todas las aguas o la deidad principal, siendo el sustento más importante de la costa, la más importante *pacarina* y el fin del mundo y la conexión entre el mundo de los vivos y de los ancestros. Young (1985:78) en el caso específico de los textiles de Lauri, reconoce en la colección el del AMTP que la iconografía representada se caracteriza por casi no presentar temas narrativos, sino que resaltan patrones repetitivos en pequeña escala de motivos que se alternan por sus colores lo que genera contraste y organización diagonal.

Una mención aparte merecen las gasas y los tejidos de malla reticulados y bordados chancay (ver fig. 35 y 36)³⁹. En relación a la iconografía de las gasas Ruth Corquera (2015: 69) apunta de que es muy similar a la representada en el Interlooking o estilo Playa Grande o Miramar, así también a la iconografía de serpientes y pájaros, y cabezas de felinos contrapuestos de los murales del sitio de Cerro Culebras en el valle del Chillón. Además, señala que esta recurrencia plantea la posibilidad que estos estilos tienen sus orígenes en el Formativo Paracas Cavernas, el cual pudo servir como un polo de difusión cultural, tanto en técnica como en iconografía de las gasas.

Otra característica excepcional de la textilería chancay son textiles pequeños con varios motivos que servían como un tipo de “libro de diseños”, varios ejemplares de este tipo de textil se conservan en el Museo Amano y fueron reconocidos por Van Stan (1959) y Hodnett, (1999:21) (fig.37). Este tipo de textiles podrían significar ejemplos del cómo surge una estandarización de motivos que circulaba entre los grupos de tejedores que formaban la sociedad chancay y su estudio detallado podría revelar el grado de la estandarización. En este contexto vale la pena mencionar que muchos motivos iconográficos de los textiles, se trasladan a otros soportes como la cerámica como se verá a continuación.

³⁹ También la cultura Chimú produjo gasas; sin embargo, las de filiación Chancay son de mayor complejidad técnica (Corquera, 2015: 68).

A continuación, vemos la cerámica en donde, a diferencia de los textiles que presentan una mayor cantidad de motivos iconográficos (Estabridis, 1994:101), el diseño negro sobre blanco presenta en su mayoría diseños geométricos y extraídos de los textiles (Lavalle, 1982:15) y también existen figurinas tridimensionales y personajes escultóricos variados.

1.1.9.4 Cerámica

Los estilos cerámicos atribuidos a la cultura Chancay son el Teatino, caracterizado por tener una superficie rojo mate y acabado bruñida y pulida decorada con incisiones pre y post cocción (Villacorta y Tosso, 2000:84-85), (ver fig. 38) que es atribuido al período Horizonte Medio (Krzanowski, 1991); el Tricolor Geométrico (fig. 39), que correspondería a un antecedente del estilo Negro sobre Blanco que correspondería a una fase Chancay Temprano y se caracteriza por presentar diseños geométricos en colores rojo, negro y blanco; y por último el famoso estilo Negro sobre blanco (fig. 40), el más representativo, y contemporáneo al estilo Lauri Impreso (fig. 41). El estilo Lauri Impreso se ha encontrado en menor abundancia y se caracteriza por no tener decoración pictórica sino solo decoraciones impresas sobre la superficie de las vasijas. Por último, en el Horizonte Tardío surge el estilo Chancay- Inca (fig. 42), de los que se han reportado muy pocos ejemplares. De todos estos estilos, el Negro sobre Blanco ha sido el que más ha llamado la atención, en un inicio por caracterizar “*precisión y descuido en la artesanía Chancay*” (Horkheimer, 1963:375) que fueron apreciados como símiles del arte abstracto en el siglo XX.

Cortez (1998:22-23) propone que el estilo Negro sobre Blanco se habría originado del estilo Huaura cuya área nuclear fue el valle homónimo y vecino hacia el norte del valle del Chancay, este estilo se caracteriza por presentar cántaros globulares con bases anchas, asas y cuellos rectos y evertidos, en colores rojo, negro, blanco y gris, aplicados sobre una base color ladrillo (fig. 43), a los cuales se incorporaron motivos iconográficos sureños o Wari sobre una iconografía Lima presente en la costa central. Y, sobre esta conjunción de preferencias estéticas, es que surge el estilo Chancay Temprano o Tricolor geométrico (900-

1200 d.C.), con la iconografía de la serpiente de dos cabezas, el personaje de los báculos, grifos y felinos. Tal es así que progresivamente y “*En base a los aportes culturales y estilísticos de Huaura, se empieza definir la estética propia de la cultura Chancay. La cerámica, de formas globulares, se distingue por su decoración, que llegará a ser el elemento típico de Chancay: sobre un baño de engobe blanco cremoso se pintan diseños geométricos generalmente inspirados en el arte textil*” (Cortez, 1998:22).

Por su parte Naotoshi Ikichi (2012) reconoce en el estilo Huaura policromo figurativo cuatro tipos de personajes con un total de treinta y siete variedades de representaciones (fig. 44) que significa un punto de partida para el reconocimiento de continuidades o discontinuidades de posibles personajes representados desde el Horizonte Medio en la costa central norte.

Volviendo al estilo más representativo chancay, el estilo *Negro sobre Blanco*, este desde décadas muy tempranas fue reportado en los valles de Huaura, Chancay y, en menor medida en los valles de Ancón y Chillón. Las investigaciones llevadas a cabo por Wilhelm Reiss y Alphons Stubel en 1875, unas décadas después por Uhle en 1904, y posteriormente Horkheimer (1963) y Krzanowski (1991) hasta los estudios más recientes, demostraron que este último estilo es el más frecuente. Hodnett (1978) da cuenta de que la fabricación de numerosas vasijas en este estilo habría sido facilitada mediante la utilización de moldes cerámicos, habiéndose encontrado además dos posibles centros de producción alfarera en los sitios de Zango Frío, sitio cercano a la ciudad de Huaral y en el sitio de Lauri en donde se excavó un horno de cerámica de comprobada filiación Chancay (Tarazona, 2000:113). El estilo chancay negro sobre blanco, resalta por presentar temas bidimensionales y tridimensionales, sobre todo en el primer caso se prefiere motivos marinos y terrestres; en el segundo caso, se representan personajes reconocidos como músicos (fig. 45), portadores de ofrendas (fig. 46, 47 y 48), jorobados (fig. 49), mujeres cargadoras (fig. 50), hombres sobre balsas (fig. 51), hombres sosteniendo copas o celebrantes (fig. 52, 53, 54 y 55), el haragán (fig. 56), personajes llevados en andas (fig. 57), los famosos cuchimilcos (Cortez, 1998:32-56), así como las figurinas de material vegetal y textil de esta investigación.

Como el nombre lo dice, una característica importante de este estilo es la utilización del color negro o marrón oscuro sobre un fondo crema de superficie áspera, sobre la cual es

evidente que no existió la intención de conseguir acabados brillantados y por donde las pinceladas han sido caracterizadas como hechas con aparente descuido para realizar representaciones naturalistas, figurativas y geométricas; sin embargo, este no habría sido una limitación técnica sino una manifestación de la sencillez, austeridad y sobriedad que habría sido una opción estética elegida para la ejecución de este estilo ya que, “(...) *el acabado de algunas piezas, que muestran los trazos del engobe fresco que discurre más allá de la línea razada (...) es muy fácil de corregir con el engobe fresco (...) Sin embargo, el artista anónimo chancayano opto por dejar la pieza de este modo*” (Cortes, 2020:12). Sobre este punto además, podrían haber paralelos técnicos y de preferencias estéticas con la forma de trazado en los textiles pintados que merecen investigarse.

Por otro lado, las vasijas deformadas en el proceso de cocción o coloquialmente llamados “recochos” (ver fig. 58), también podrían haber sido resultado de preferencias estéticas ya que también se han encontrados en contextos funerarios y hasta han inspirado exhibiciones contemporáneas como la llevada a cabo por el artista plástico Carlos Runcie Tanaka⁴⁰. El artista caracteriza el resultado de la forma de estas vasijas: “*Algunas veces la deformación de las piezas es casual, no prevista, y en otros momentos hay una expectativa – alentada por la experiencia–, en torno al “accidente” como resultado del proceso de cocción*” (Tanaka en entrevista Diario El Comercio 18.06.2019).

Las formas cerámicas han sido caracterizadas por ser sencillas, como cántaros ovoides de cuellos ampulosos, platos, copas, vasos, cuencos y vasijas escultóricas que representaban figuras humanas plantas y animales (Cortez, 1998:12). Los cántaros chancay han sido caracterizados como “toscamente” modelados y pintados y sus formas incluyen: cantaros con gollete ancho, de forma ovoide y verticalmente aplanados con asas laterales. Muchas veces los cántaros llevan rostros humanos modelados con orejeras y una representación en bajo relieves de brazos pegadas al cuerpo del cántaro y manos que sostienen copas o instrumentos musicales así como otros personajes que pueden sostener otro tipo de objetos como cetros o realizar actividades como pescar. Un tipo de cántaros globulares han sido denominados como “chinas”, estos presentan cuellos con cabezas escultóricas y con extremidades insinuadas en el cuerpo que sostienen un vaso, así como vasijas escultóricas

⁴⁰ Inspirado en las vasijas con fallas de cocción chancay realizó la exposición “El Fuego no hace concesiones” que fue presentada en el Amano Museo Textil Precolombino en junio del 2019.

con personajes con corona, pectorales y en posición sedente que pueden tocar instrumentos musicales o llevan una copa hacia su boca. Por su parte Amano (1994a: 2-3) en las vasijas antes mencionadas reconoce la iconografía como posibles pinturas faciales y sobre todo en el área de los pómulos (ver fig. 59).

Por último, se han reconocido probables marcas en relieve de propiedad como *en (...) muchos mates pirograbados y en especial platos de barro cocido (que) ostentan marcas de propiedad casi firmas*” (fig. 60 y 61) (de Lavalley, 1982:13), que podrían relacionarse tal vez al mismo uso que pudieron tener las marcas de adobe de la cultura Sicán y Moche que han sido interpretado como marcas de fabricantes (Tsai, 2014:138). Los motivos pintados más recurrentes, son las líneas simples rectas u onduladas, filas de puntos, escalonados, líneas dentadas y en zigzag, curvas y volutas, líneas discontinuas, líneas cruzadas y cuadros, triángulos, diamantes todos “(...) *dibujados con soltura, de trazado curvilíneo pero reducidos en frecuentes casos a vestigios*” (Muelle, 1938:29) y hechos con “(...) *terracota porosa, algo deleznable, aunque bien cocida; modelados con la simple ayuda de un esteque; ligeros, de paredes delgadas*” teniendo una composición *asimétrica bilateral* (Muelle, 1938:27-29). Para finalizar, es necesario resaltar que en las diferentes formas de cerámica se repiten con recurrencias motivos pintados de ámbito marino, en especial aves marinas (ver fig. 62) y peces (fig. 63). Menos recurrente son las imágenes de monos, sapos y arañas (fig. 64) así como figuras antropomorfas (fig. 65). Por último, las representaciones sexuales no son muy comunes salvo en casos singulares de escena de copula de perros (Cortes, 1998:53).

Las esculturas chancay conocidas como “*cuchimilcos*”, como se mencionó, son una de las expresiones más resaltantes. Alexandra Morgan (1991:157) da cuenta de que estas figurinas, hechas a mano, tienen estereotipos muy rígidos y fueron producidas en grandes cantidades, encontrándose sus primeros antecedentes a fines del Horizonte Medio y hechas en el estilo Tricolor Geométrico (fig. 66). Aunque son las más conocidas, esta investigadora reconoce además otras representaciones antropomórficas de tamaño más pequeño y de cerámica, estas tienen cabeza alargada o cabeza aglobada con cuernillos y algunas representan jorobados (Morgan, 1991:161-181), siendo que muchas de estas representan los órganos sexuales y mamas, o atributos de prestigio como aplicaciones de orejeras y animales como acompañantes, por lo que habrían podido representar a sirvientes que acompañarían al muerto o reemplazar sacrificios humanos (Morgan, 1991:184).

Por último, los ceramios Chancay se han encontrado en grandes cantidades en contextos funerarios y muchas veces ordenadas sistemáticamente, tal vez formando escenas alrededor de los fardos funerarios, además de estar tapados con pequeños platos boca abajo (ver fig, 11) y asociados a figurinas.

1.1.9.5 Madera

La madera se utilizó para la elaboración de dinteles, postes, como para la creación de ídolos; objetos ornamentales o lúdicos, como juguetes para niños e instrumentos musicales (van Dalen, 2011b: 64-65) pero que también podrían corresponder a fines suntuarios (fig. 66-68). Los árboles más utilizados para la obtención de esta materia prima fueron el algarrobo, el huarango rojo (*Acacia macracantha*), el pacaé (*Inga feullai*), el molle (*Schinus molle*), la tara (*Caesalpinia tara*), la chonta y el lúcumo (*Pouteria lucuma*). Peter van Dalen (2011b:70-72) en base a las investigaciones en Lauri, llama la atención sobre los motivos naturalistas, de líneas rectas y curvas, de forma simple, concéntrica o en decoración de bandas representados en las esculturas de madera, las cuales tienen mucho parecido iconográfico con otros soportes como la cerámica y textiles y que representarían el fundamento de la dualidad dentro de la cosmovisión Chancay. Por último, futuros estudios que relacionen la especie de madera con el tipo de objeto creado podrían proporcionar información sobre el significado del material y los árboles utilizados por esta sociedad.

1.1.9.6 Metales

Hay poca investigación acerca de la metalurgia chancay, pero es probable que como en toda el área andina el cobre haya sido uno de los metales más utilizados, por sus propiedades físicas y químicas que le permitían alearse con otros metales, y sus connotaciones simbólicas que estaban relacionadas con su capacidad generativa, su relación a la vida y la muerte y expresaban información sobre el estatus de las personas. Asimismo,

objetos de cobre servían como ofrendas para los ancestros o para mantener comunicaciones con las deidades (Berenguer, 2004:7). En catálogos de museos se encuentran también objetos de láminas de metal chancay que habrían cubierto bocas o se pusieron a modo de vinchas en cabezas falsas de fardos (Hidalgo y Miró Quesada, 1981:91-92), sin embargo, muchos objetos de metal chancay son de dudosa procedencia y es difícil saber de forma fehaciente su filiación, ya que presentan mucha semejanza a objetos de metal de otros estilos, especialmente Chimú; además la falta investigación de los objetos de metal asociados a contextos funerarios no permite tener información sobre el tipo de aleaciones y significados de los metales para la sociedad chancay.

Para concluir, de todo lo expuesto, se puede postular que las expresiones artísticas más importantes de la sociedad chancay fueron la producción textil y de cerámica, cuya estética pudo iniciarse desde fines del Horizonte Medio manteniéndose hasta el Horizonte Tardío y con el sometimiento al dominio Inca. Así como en estas expresiones se comparten formas similares con otras culturas contemporáneas, es probable que para el caso de otros soportes, como la madera, los metales, malacológicos o decoraciones arquitectónicas se hayan representado motivos parecidos a los que aparecen en la cerámica y los textiles chancay y los que aparecen en el arte de las sociedades vecinas. Por último, se desprende que esta cultura consiguió distinguirse en el arte con el estilo Negro sobre Blanco de la cerámica y las figurinas tridimensionales tanto de cerámica como de textil, así como en la creación de las gasas, expresiones que no tuvieron comparación en otras culturas.

1.2 Introducción a las figurinas de textil chancay

Las figurinas de textil chancay, como veremos en este capítulo, son miniaturas tridimensionales del cuerpo humano que son muy singulares en su forma, materiales utilizados y características. En su mayoría son antropomorfas, pero existen también representaciones zoomorfas y de árboles con frutos e instrumentos de tejido o musicales; tal es así que algunas investigadoras las han considerado como la máxima expresión de figurinas en el área andina, sobre todo por evidenciar diferencias de género (Hoces y Brugnoli,

2006:83-84), y cuyas correlaciones entre los tipos de vestimenta y rostros, son hasta la actualidad el tema más investigado (Gálvez, 2017; Medina, 2001; Hodnett, 1999).

Las miniaturas, nos obligan a ver el mundo andino antiguo en pequeña dimensión y a entender cómo es moldear una figura en fibras vegetales y tejer vestimenta a pequeña escala, esta última práctica la encontramos entre otras sociedades del pasado andino. Por ejemplo, el hallazgo de noventa figurinas de filiación Paracas envueltas un paquete encontrado en el sitio de Cabeza Larga, en Pisco, departamento de Ica, que contenía mantos, turbantes, unkus, faldas y otras prendas pequeñas (O’neale, 1935:245), así como un grupo de prendas femeninas en miniatura de estilo Ica encontrado en el Valle Ingenio (Pollard Rowe 2001,2002) y varias otras prendas en miniaturas que se encuentran en las colecciones de los museos como las tres figurinas sin contexto arqueológico de filiación Nazca, de la colección del Museo de Arte de la Universidad de Duke, que presentan un relleno vegetal y están cubiertas con textiles y cabelleras trenzadas y adornadas con plumas (Horié, 1990:78). Asimismo, ciento veinticinco miniaturas textiles fueron encontrados en el sitio de Pacatnamú, asociadas a entierros de mujeres jóvenes, la mayoría de ella entre las capas del vestuario de los fardos funerarios (Hoces y Brugnoli, 2006:83-84). Recientemente en el sitio de Cerro de Oro, en el valle de Cañete⁴¹ se encontraron varias miniaturas de unkus asociadas como ofrenda a un fardo sin restos óseos, (Varillas y Villa, 2024: 67). Asimismo, muchas otras prendas en miniatura de figurinas incas de metal o concha encontradas comúnmente en sitios de *capac cocha* (Darnsart 1995; Abal de Russo 2010; Artzi 2015; Hoces y Rojas 2016). Tomando en cuenta estos ejemplos se resalta el cómo las figurinas hechas con materiales perecederos, como las fibras vegetales, son menos comunes que las figurinas de metal, madera, cerámica o piedra (Horié, 1990:77) lo que conlleva a mirar con mucha más atención las figurinas de textil chancay, sus formas de construcción y el contexto de su uso para poder comprender las asociaciones simbólicas que presentan.

⁴¹ El sitio de Cerro de Oro presenta ocupaciones desde el Período Intermedio Temprano hasta época colonial; sin embargo, la tumba en mención denominada como CF01 2013 corresponde al Horizonte Medio y fase de abandono. Se trata de un fardo relleno con arena y cuya estructura tuvo un espacio abierto por donde se podría haber estado ofrendando diferentes objetos, como las miniaturas de unkus (Varillas y Villa, 2024:65).

1.2.1 Contextos arqueológicos de las figurinas chancay

Hasta el momento solo tres ejemplares de figurinas de textil chancay han sido encontradas en contextos de excavación, dos de ellas en el sitio arqueológico de Cerro la Horca (figs. 69-71), en el distrito de Paramonga, provincia de Barranca por el arqueólogo Luis Valle; una en el sitio arqueológico de Macatón (fig. 72), provincia de Huaral, por Peter van Dalen, en el departamento de Lima.

Para el resto de figurinas, que se conservan en diferentes museos del mundo no existe información detallada sobre su origen, tan solo algunas referencias, como haber sido encontradas con momias de adultos y nunca de niños, haber estado asociadas a estilos del Intermedio y Horizonte Tardío para el caso del AMTP (Hodnett, 1999:55) y en general referencias geográficas sobre la costa norcentral, de donde salvo casos excepcionales se cuenta con información del nombre del sitio donde se encontraron, como las dos figurinas de las colecciones peruanas del Peabody Museum, que habrían provenido de Cajamarquilla, ubicado en el valle del Rímac, según el estudio posterior de Lothrop y Mahler (1957:30-31), (fig.73).

En cuanto al contexto arqueológico donde fueron encontradas solo se conservan imágenes de figurinas unidas a la capa exterior del fardo funerario y entre las telas de los mismos (Hoffmann 2017:13; Kauffmann, 1977:512), (figs.74 Y 75). Esta información gráfica permite identificar la fragilidad de las figurinas e indican que tenían un rol en el culto asociado con los ancestros. Sin embargo, la información sobre los contextos de excavación donde fueron encontradas es casi inexistente y si bien, se han dado a conocer dos figurinas encontradas en el sitio Cerro La Horca, y una en el sitio de Macatón, solo se sabe que una de las primeras, la figurina de código PRA-CLH / U3-394 (figs. 69 y 70), fue hallada en un contexto funerario, no contándose con información sobre su ubicación en relación a los individuos y otros objetos de la tumba y, en relación a las otras dos figurinas, estas han sido documentadas solo como hallazgos dentro de las capas de excavación (Valle, 2020:131; van Dalen, 2020). Por su parte, Lothrop y Mahler argumentan que las figurinas que analizaron provenientes de Cajamarquilla (fig.73) serían las primeras en haberse encontrado asociadas

a la vida y no a la muerte (1957:30), sin detallar la información arqueológica que les llevó a esa interpretación⁴².

En este sentido y aunque según la información disponible, las figurinas siguen presentándose como uno de los objetos arqueológicos más misteriosos por el infortunio para la obtención de información sobre sus hallazgos, la información de los contextos arqueológicos de los últimos hallazgos refuerza la documentación fotográfica y apunta a que estaban dedicadas a utilizarse en contextos funerarios.

Por último, en base a las características y las referencias del origen de la colección del AMTP, en donde la mayor parte de figurinas proviene de los sitios arqueológicos cercanos entre sí de Pisquillo Grande, Pisquillo Chico, Caqui y Pampa Hermosa, Hodnett (1999:59) propone que tal vez este tipo de figurinas fueron hechas en esa área específica del valle del Chancay.

Esta información arqueológica nos da indicios acerca del uso o quizá el último uso de las figurinas entre la sociedad chancay. Parte de las interpretaciones anteriores del uso de este tipo de figurina toman en cuenta el contexto funerario en el que se encuentran las figurinas.

1.2.2 Interpretaciones anteriores de las figurinas chancay

Las anteriores investigadoras han descartado que estas figurinas sean “muñecas” y hayan sido hechas para una funcionalidad lúdica (Gálvez, 2017; Medina, 2001; Hodnett, 1999). De las investigaciones citadas Gálvez (2017:216-217) propone que al igual que otras representaciones antropomorfas hechas en cerámica, se estarían representando a seres mágicos y religiosos relacionados con el acompañamiento de los muertos a otras esferas de la vida, lo que a su vez las convertiría en objetos sagrados y rituales como *huacas*; en el sentido que Lathrap y Mahler (1957:30) propusieron, Hodnett (1999:63-65) hace paralelos de los usos y las funcionalidades que estas figurinas podían haber tener para los vivos al igual que figurinas denominadas “kachina” por los Hopi⁴³ e

⁴² Es probable que esta interpretación se haya planteado desde el entendimiento de Cajamarquilla como una ciudad, sin embargo, en el mundo andino antiguo el culto a los muertos fue uno de los ejes del culto social.

⁴³ Las kachinas son figurinas de madera policromada que según la cosmovisión del pueblo Hopi, del noroeste

ídolos utilizados por los Maories⁴⁴ en contextos de vivienda, así como para para el culto a los muertos, como sustitutos de las personas muertas, dentro de contextos domésticos por los Ewas⁴⁵; sin embargo no especifica a qué ídolos se refiere.

En cuanto a lo que representan las figurinas se propone que la vestimenta y accesorios utilizados revelarían las actividades más relevantes a las que la sociedad chancay se dedicaba. Además, que las figurinas representan una diferenciación por género: las figurinas que tienen caras tripartitas y vestidos con aberturas horizontales representan seres femeninos mientras que las figurinas de rostro bipartito que llevan *unkus* y taparrabos describen a personajes masculinos (Gálvez, 2017; Medina, 2001; Hodnett, 1999); estando los últimos asociados a actividades relacionadas con el mar, los instrumentos musicales de viento y hondas y las figuras femeninas a objetos de tejido (Gálvez, 2017:26). Sin embargo, Maribel Medina (2001:3) es la primera en buscar una explicación para las figurinas que no seguían el patrón heteronormativo de tipos de rostros, actividades y vestimentas, en la etnografía y rituales andinos que sobreviven en la actualidad, para las figurinas con rostro de mujer con ropas de hombre y viceversa, proponiendo que podrían corresponder a rituales específicos donde se intercambiaban las ropas entre hombre y mujeres.

Más allá de la representación de categorías de género, Hodnett (1999:65) plantea que las figurinas estarían evocando la etapa joven de la vida humana como deseo de continuidad y ofrenda hacia los muertos, basando su propuesta en la falta de representaciones de personas de avanzada edad.

Otro acercamiento para entender mejor la función de las figurinas y sus significados toma en cuenta los procesos de manufactura y las características singulares de las mismas. A continuación, se describirán las fases y propuestas para el entendimiento del cómo fue el proceso de construcción de las figurinas de textil, desde los armazones hechos con material vegetal hasta la representación final que integra las ropas, el peinado, accesorios y escenas conformadas por estas figurinas.

de Arizona en Estados Unidos, albergan seres sobrenaturales o espíritus benefactores que se guardan en las casas de los vivos.

⁴⁴ Población étnica que habita parte de la polinesia y Nueva Zelanda y se caracteriza por un arte que presenta esculturas de variado tamaño y portátiles.

⁴⁵ Es probable que Hodnett (1999:63), se haya referido a los Ewe, un pueblo que vive en el Sureste de Ghana, sur de Benin y Togo.

1.2.3 La manufactura de las figurinas

Los datos que han sido brindados por M.K. Hodnett (1999), Maribel Medina (2001) y Meissei Gálvez (2017), así como desde la arqueología experimental por Andrés Yntusca⁴⁶ (2021) permiten dividir dos áreas distintas de manufactura, la primera relacionada con la construcción de los cuerpos de las figurinas, y la segunda a los diferentes tipos de textiles utilizados y ensamblados. Aunque el trabajo manual con las fibras vegetales no es visible en comparación con las diferentes técnicas de textil de las ropas en miniatura y rostros de las figurinas, es necesario recordar que en el mundo andino, el trabajo desde las unidades mínimas de cordeles de fibras vegetales, tuvo una utilidad general en incontables aplicaciones y, al igual que el tejido, también demandaba una atención cognitiva similar en cuanto a procesos de adaptabilidad de las fibras, técnica y organización social, sobre todo si tenemos en cuenta que tan solo la elaboración de un cordel es una tecnología de utilidad universal de numerosas aplicaciones (Postrel, 2021:20). En el mundo andino un ejemplo vivo del grado de complejidad que pudieron alcanzar los trabajos en fibras textiles, desde unidades mínimas de cordeles, está dado por la construcción del Puente Q'eswachaka en Cuzco, así también la sociedad chancay utilizó el tejido en fibras vegetales como elementos constructivos (van Dalen, 2011b:63-64) y en las tumbas chancay se presentan con regularidad muchos objetos como cordeles que envuelven los fardos, costureros o cestos sobre los que se posicionaba al fardo (Lothrop y Mahler, 1957:4) que evidencian el cómo la tecnología de fibras vegetales estaba involucrada en la ideología del culto a los ancestros.

1.2.4 Armazones vegetales

⁴⁶ Andrés Yntusca investigó las formas de construcción y las técnicas de textil de las figurinas chancay en el Amano Museo Textil Precolombino, desde donde inicio hace más de una década talleres de enseñanza de la elaboración de las figurinas, dictando talleres en otros museos como el Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, aportando así a la popularización del conocimiento sobre la construcción de estas figurinas.

Según las anteriores investigaciones, los armazones de las estructuras internas de las figurinas, fueron hechos con totora (Gálvez, 2017:92-93; Hodnett, 1999:13). Las hojas basales de la totora o *Schoenoplectus Californicus*, miden alrededor de dos centímetros de ancho y pueden llegar hasta los dos metros de altura, estas fibras fueron procesadas en fases de humedecimiento y secado con el fin de ablandar las fibras y poder maniobrarlas para dar la forma a las figurinas (Yntusca, comunicación personal, noviembre 2021). Así también, atravesando verticalmente los armazones, pueden presentarse herramientas textiles, específicamente husos, que fueron puestos con el fin de dar firmeza a la estructura (Hoces y Brugnoli, 2006:84) y como se demostrará más adelante, no se trata solo de un uso funcional de los husos sino que estos instrumentos tenían un valor simbólico en este contexto.

Gálvez (2017:94-97) reconoce tres tipos de estructuras de las figurinas, validando las dos estructuras reconocidas previamente por Hodnett (1999:13) y agregando un nuevo tipo. El primer tipo denominado como “Estructura 1” consiste en fibras de totora puestas de modo vertical, que consiguen una forma rectangular y se sujetaron con hilos (figs. 76 y 77), colocándose fibras vegetales a modo de brazos y piernas. El segundo tipo reconocido o denominado como “Estructura 2” (fig.78) consiste en un tronco de forma de triángulo invertido también sujetado con hilos y, por último, el tercer tipo reconocido por Gálvez (2017:97) o denominado como “Estructura 3” (fig.79) consiste en un tronco de forma de rectángulo con bordes redondeados y las fibras de totora puestas de forma horizontal y sujetadas con hilos.

Andrés Yntusca (2021a), propone desde la arqueología experimental, fases interpretativas de la construcción de los armazones en al menos dieciséis pasos divididos entre la cabeza y el tronco. De esta manera se habría iniciado con una fibra de 76 cm. de largo doblada en la mitad, puesta de forma vertical, que se quebrada a la altura del inicio de la cabeza y se iniciaba con el envolvimiento en sentido horizontal en el área de la cabeza, cabe resaltar que es probable que antes de iniciar con el enrollamiento de las fibras, se haya puesto algún tipo de soporte, como se propone en los pasos N° 2 y N° 3 (fig. 78).

Seguidamente, para las extremidades habrían sido necesarios tres pasos que iniciaban con una fibra de alrededor de 68 cm. de largo que, doblada a la mitad y puesta de forma horizontal inmediatamente debajo de la cabeza, y entre las dos fibras verticales de base, se

sujetaban con hilos al armazón, debiendo quedar sujetadas en la fase posterior de la construcción del tronco (fig. 79).

Por último, habrían sido necesarios siete pasos para la construcción del tronco, que inician con siete fibras de alrededor de 56 cm. de largo que se doblaban dos veces y se colocan de forma vertical una tras otras a modo de tronco, obteniendo un largo de 14 cm. y se sujetaban a la altura del ombligo por debajo de los hombros con hilos. Posteriormente con una fibra de totora de 230 cm. se realizaban alrededor de catorce enrollamientos en forma horizontal desde arriba hacia abajo, seguidamente la misma acción con otra fibra de similares medidas en sentido contrario y, por último, nuevamente la repetida acción de arriba hacia abajo (fig. 80).

Para finalizar en una sección de casi 3 cm. y en ambos extremos de los brazos se hacen separaciones de la fibra para formar los cinco dedos y se realizaban puntadas con aguja e hilo de forma vertical a lo largo del tronco para asegurar el armazón (Yntusca, 2021a:8).

De forma complementaria y para la firmeza del armazón, es posible que se utilizaran husos ya que en las figurinas que los presentan (fig. 81-82), estas herramientas textiles atraviesan el armazón (Hoces y Burgnoli, 2006:84) desde la cabeza, a lo largo del cuerpo y de ahí pasan entre las piernas. Asimismo, hay figurinas que presentan dos husos sobre los cuales se sostienen las piernas.

1.2.5 Embarrilamiento

Esta es una fase en donde las extremidades insertadas al armazón, son cubiertas con hilos de fibra de camélido teñidos de color carmín y Beige (Gálvez, 2017:97) (fig. 83). Según los pasos propuestos por Andres Yntusca (2021a:6-8) el embarrilamiento de los hilos fue continuo, desde la parte superior hacia cada dedo y sin cortar los hilos (fig. 84).

Sobre este punto Hodnett (1999:13) reporta un importante dato sobre el haber observado pequeños restos de algodón de color claro al final de los dedos modo de uñas en algunas figurinas, sin embargo, en la actualidad, solo se ha observado en la figurina N° 4048 del MATP (fig. 85) también reportada por Hodnett (1999:26).

1.2.6 Textiles

Los textiles conforman casi el total de la superficie externa de las figurinas, por lo que constituyen uno de los materiales y trabajos de manufactura más importantes en la elaboración de las mismas. Como se verá a continuación, se han utilizado para cubrir los rostros, en la elaboración de la vestimenta en miniatura y de pequeños objetos como vinchas y hondas amarradas en las cabezas (Gálvez, 2017:92; Hodnett,1999:41) así como gasas y cojines, utilizándose diferentes técnicas y colores.

1.2.6.1 Rostros

La técnica utilizada fue de tapiz ranurado que ha configurado diseños geométricos variados, que como ya se ha mencionado, resaltan porque presentan divisiones tripartitas en su mayoría para el género femenino y bipartitas para el género masculino (falta referencia a las autoras que lo mencionan). La mayoría de figurinas de cara de tapiz están hechas con la técnica de tapiz Kelim o ranurado, con urdimbres de algodón blanco o pardo y tramas de fibra de camélido en tonalidades rojas, de carmín, crema, amarillas, mostazas, café y, en algunos casos, azules y blanco, que forman los diseños angulosos y las divisiones de rostros según el género.

En un primer momento, Hodnett (1999:16-17), identifica tres tipos de rostros femeninos y seis tipos masculinos (fig. 86), posteriormente Gálvez (2017:116-122), siguiendo el trabajo de Hodnett, amplía a cinco los tipos de rostro femenino manteniendo los seis tipos de rostros masculinos (fig. 87).

Andrés Yntusca (2021b) en base a la recreación del tejido de un rostro con tapiz ranurado propone que en promedio se necesitaban sesenta y dos urdimbres para realizar la cara en un área de 9.5 cm. de ancho por 9 cm. de alto; por otro lado, el número de tramas, así como sus colores podían variar de acuerdo a la iconografía representada en el rostro.

Además, es importante indicar que en el Museo Amano se encuentran dos textiles que pueden dar cuenta del tejido de cómo los rostros de las figurinas textil se podían tejer de forma numerosa. Uno de estos (1047) tiene la representación de diferentes diseños iconográficos donde resalta el tejido de la parte superior de los ojos de un rostro tripartito, que podría haber sido un muestrario de diseños (Hodnett, 1999:20) (fig. 88) y en el otro textil (N° 2784) se observan dos rostros tripartitos consecutivos y lo que pudo ser un tercer rostro cortado (Hodnett, 1999:21) (fig.89).

El ensamblaje de los textiles del rostro se habría hecho dejando urdimbres restantes detrás de las cabezas para que posteriormente sean amarradas en la parte trasera del armazón y, para reforzar la estabilidad y adhesión del textil a la estructura vegetal, se cosían los laterales de la cara con puntadas simples que se introducían al armazón (Yntusca, 2021d:2-3), (fig. 90 y 91).

Por último, las narices se realizaron con la técnica anillado con hilos bordados fuera del telar (Gálvez, 2017:101), lo que crea una nariz que sale de la superficie del textil, dándole una presencia tridimensional (fig.92).

1.2.6.2 Vestimenta en miniatura

Las técnicas reportadas como las más comunes utilizadas en la manufactura de los vestidos, *unkus* y taparrabos de las figurinas son el tejido llano, el tapiz y tapiz ranurado, el tejido doble, el tejido de cara urdimbre, así como las gasas y los tejidos reticulares (Gálvez, 2017:65-74). En cuanto a la decoración de la prenda femenina se han reconocido cinco grupos de combinaciones de bandas y colores (diseño 1) y de motivo geométrico (diseño 2) (Gálvez, 2017:107) que son las siguientes (fig. 93-94):

- De dos bandas en colores marrón y crema; marrón oscuro y beige; rojo y morado.
- De tres bandas en colores negro, amarillo y fucsia; rojo, amarillo y morado.
- De cuatro bandas en colores: negro, rosado, amarillo y crema.
- De cinco bandas en colores rosado, crema, amarillo, fucsia y morado.

- De rombos concéntricos y concéntricos con punto en colores morado y blanco; marrón y beige; blanco y azul.

Las camisas masculinas o *unkus*, han sido elaboradas en técnica de cara urdimbre y de tapiz. Se han reconocido cinco tipos de diseño para las camisas que presentan decoración de bandas horizontales con olas geométrizadas y en menor número se presentan diseños de bandas verticales o de un único color del algodón natural (Gálvez, 2017:153-162) (fig. 95). Así también dos diseños de taparrabos, uno de color entero y otro de listas verticales de color marrón y crema que se entrecruzan y forman cuadrados (Gálvez, 2017:163-164).

Por último, la costura de las prendas se hizo como parte del ensamblaje ya que siendo las cabezas más grandes que las aberturas de los vestidos y camisas no hubiera sido posible vestirlos como último paso. En el caso de las vestimentas femeninas se realizó mediante la costura a la altura de los hombros, dejando partes no cosidas como aberturas de la cabeza y brazos (fig. 96). Por su parte en el caso de las vestimentas masculinas, el taparrabo se colocó envolviendo las piernas y asegurándose a la altura de la cintura (fig. 97) y el *unku* fue colocado insertando la cabeza de la figurina a través del cuello del *unku* y se cosió en los laterales dejando un espacio para el ingreso de los brazos (fig. 98).

1.2.7 Cabelleras

Casi el total de las figurinas presentan largas cabelleras que han sido trenzadas y peinadas en la sección superior y, según anteriores investigaciones, estarían hechas de fibras de camélido que imitan el cabello humano (Medina, 2001: 2) con torsión en “S” (Gálvez, 2017:202). Así también se han reportado singularidades como la figurina de cabello rizado reportada por Hodnett (1999:26) y Galvez (2017:204) o el peinado de tipo moño alto sujetado por una cinta documentado por Medina (2001:02). En su mayoría las figurinas masculinas portan vinchas simples o con borlas en colores rojo y amarillo, hechas de bandas delgadas o de grupos de hilos así como pequeñas hondas (Gálvez, 2017:165), sin embargo figurinas masculinas como femeninas pueden llevar gasas sobre el cabello. Por último, el ensamblaje de las cabelleras se hizo con puntadas lineales en el extremo superior de las figurinas (Yntusca, 2021d:3), y dejando caer los cabellos (fig. 99).

1.2.8 Las maquetas sobre cojines

Los cojines cubiertos por tejidos con decoración geométrica de motivos marinos (Hodnett 1999: 22) han sido utilizados en su mayoría como soporte para recrear escenas tridimensionales con múltiples figurinas, estas maquetas pueden ser unipersonales o en dúos y mostrar actividades pasivas, como las figurinas femeninas N° 4065 que sostienen ovillos de hilo y están puestas sobre un cesto forrado con un textil (fig.100 y 101) o llegar a tener hasta doce figurinas formando escenas complejas que evidencian la intención de representar acciones más activas y en movimiento relacionadas a la música y al beber, y en torno a otros elementos, como la maqueta N° 4072 de “La Yunza” que presenta un árbol ubicado en el centro del cojín (fig. 102) o la maqueta N° 4010 de “La Boda” que presenta a las figurinas dentro de la imitación de lo que sería la arquitectura de un recinto (fig. 103).

Las figurinas en su mayoría se encuentran en posición parada y se apoyan sobre los cojines mediante los husos que se introducen en los soportes y sostienen el cuerpo de las figurinas, cuando están sentadas es más común que se haya sostenido el cuerpo mediante costuras que se introducen a la base de la maqueta, siendo esto muy evidente en la maqueta de *La Boda* que inclusive presenta una figurina en posición echada.

1.2.9 Objetos en miniatura

Por último, muchos de los objetos en miniatura han sido tejidos específicamente para el uso de las figurinas, como es el caso de las pequeñas vinchas o tocados de gasa (Gálvez, 2017:165), o moldeados con materiales como algodón e hilos para formar los copos de algodón que se portan en las manos y, para el caso de los instrumentos musicales, se utilizó material vegetal que fue forrado y embarrilado con textiles o hilos (fig.104). Este tipo de objetos son también muy importantes para entender las funciones y tipo de representación de los personajes, sin embargo, debido a su fragilidad, muchos de estos se han perdido.

A modo de conclusión y como se ha visto en este capítulo, las fases de construcción de las figurinas son numerosas y han sido cuidadosamente planificadas, siguiendo protocolos y patrones de forma y color y, aunque no se cuenta con información del contexto de excavación y han sufrido el deterioro y pérdidas de los diferentes elementos que las conformaban, es posible obtener aún información de importancia para la comprensión de su

significado y funcionalidad, no sin antes definir de forma fehaciente el grado de originalidad de cada elemento que compone una figurina, sobre todo y teniendo en cuenta que son el objeto arqueológico más falsificado en el área andina (Bruhn y Kelker, 2010:176), como se verá en el siguiente capítulo.

1.3 Metodología

A continuación, se detallan los métodos de construcción de la base de datos, su análisis y su interpretación, donde se utilizaron métodos de la arqueología antropológica y de la historia del arte, así como información de investigaciones etnohistóricas y etnográficas sobre el mundo andino, que han permitido interpretar las figurinas desde estas sociedades, considerando las continuidades culturales y las ideologías plasmadas en la materialidad y las tecnologías, con el fin de poder reinterpretar las figurinas chancay.

1.3.1 La colección del material y constitución de la base de datos

Se analizaron un total de doscientas trece figurinas de los museos de forma presencial y mediante imágenes disponibles en la web. Del total, ciento sesenta y ocho figurinas pudieron analizarse presencial, tomándose fotos y llevando a cabo descripciones de forma directa o a través de las vitrinas, de la forma más minuciosa posible. Por otra parte, se utilizó data disponible en publicaciones e imágenes de museos que sirvieron como punto de referencia comparativa con las primeras. En las diferentes colecciones también se registraron figurinas zoomorfas y fitomorfa, sin embargo, la base de datos final solo está constituida por figurinas antropomórficas. El ensamblaje del corpus, permitió analizar ciento treinta y seis figurinas antropomórficas, así como hacer una pre clasificación según su género, también se recolectó la data publicada de otras investigaciones y, aunque se tomó en cuenta las interpretaciones de estas y su clasificación, se optó por realizar un nuevo inventario que reúne el total de las figurinas analizadas provenientes de diferentes colecciones (tabla 3).

Tabla 03. Figurinas de Base de Datos			
Museo	Total Figurinas		
	Originales	Alteradas	Porcentaje de la Base de Datos
AMTP	100	1	74.26%
MNAAHP	29	4	44.88%
EMB	2	--	1.47%

Tabla 3. Número y museo de procedencia de las figurinas que conforman la base de datos.

Además, en el análisis presencial de las colecciones del MNAAHP, AMTP y EMB, se realizó un registro fotográfico desde diferentes perspectivas de las figurinas —para documentar las formas y parámetros estéticos bajo las que fueron creadas— que se acompañaron de dibujos esquemáticos de los diseños iconográficos de las caras de tapiz y vestimentas. Siguiendo las recomendaciones de Knight (2013:32-34) se priorizó tener una data fotográfica propia que estuvo acompañada de dibujos, y que han servido para tener un control exacto de detalles y documentar de manera minuciosa los trazos que dieron forma a los ojos, las bocas y las formas de las narices, entre otros detalles. Además, se tomaron medidas de cada componente, desde el tamaño de la cabeza y sus partes, hasta las medidas de las barras decorativas de la vestimenta. También se prestó mucha atención en la diferenciación de las tonalidades del color, ya que estos podrían ser variaciones elegidas por los creadores o producto del desgaste y conservación. Todos estos detalles fueron documentados en fichas que se adecuaron a las necesidades de cada parte de las figurinas y en donde se recuperó información de antiguos códigos, su origen y forma de adquisición (ver apéndices 1 al 136 (que resumen esta documentación). Por último, algunas figurinas, en especial las del AMTP, pudieron observarse más de una vez, lo que permitió distinguir detalles que en los primeros encuentros con el material eran imperceptibles, como la organización del sentido de las bocas y ojos de los personajes que conforman las escenas de

las maquetas; los colores y sus combinaciones en los dúos de figurinas; o las escalas y las posibles posiciones originales de figurinas unipersonales que pudieron conformar escenas más complejas, entre otros aspectos. Makowski (2001, 2000) advierte que, aunque dos imágenes sean similares no significa que necesariamente deban tener el mismo significado, por lo que es importante ver los detalles mínimos ya que estos podrían ser indicadores de diferentes identidades, como bien se ha identificado en la iconografía moche⁴⁷.

Por otro lado, un paso importante y en paralelo a la construcción de la base de datos, consistió en la identificación de los *pastiches*, estos son creaciones modernas hechas de materiales arqueológicos que imitan o alteran objetos antiguos creados por la sociedad chancay, con el fin de venderlos como tales o elevar las retribuciones monetarias. Al existir tantas posibilidades de alteración de las figurinas, se hace necesario que la investigadora autoanalice sus preferencias estéticas al clasificar su objeto de estudio como original o falso. Considerando lo señalado por Pasztory (2002:159-160), tres preguntas muy relevantes para este proceso fueron: ¿en qué medida las falsificaciones se han familiarizado tanto al punto de que pueden parecernos originales? Por tanto, ¿podríamos, sin darnos cuenta, tener mayor preferencia por figurinas que se asemejan a las falsificaciones? En este sentido de las figurinas reconocidas como falsas también se desprende la pregunta de ¿qué nos dicen las falsificaciones de lo que se quiere ver cómo auténtico? A la luz de estas preguntas, una parte importante de esta investigación fue definir qué figurinas se debían incluir en la base de datos y qué figurinas excluir, para poder distinguir los indicadores fiables de análisis sobre las diferentes partes de cada una, como los peinados, vinchas, gasas, vestimenta, accesorios y configuraciones de rostros, sobre todo porque hasta el momento no existe suficiente información disponible y procedente de excavaciones arqueológicas, salvo las encontradas en Macatón (van Dalen 2020) y en Cerro La Horca (Valle 2020) y las fotografías de figurinas alrededor de fardos en Chuquitanta (Hoffmann 2017:13) y un fardo del Museo Nacional de Historia Natural de Washington (Kauffmann 1977: 512). A la luz de eso, esta investigación y sobre todo la etapa de análisis giró en torno a las preguntas ¿Qué figurinas son originales? Y si lo son ¿Qué elementos podrían no ser originales?

⁴⁷ Por ejemplo, en los personajes que entregan y reciben la copa y los encargados de los sacrificios en las escenas de iconografía mochica de la Presentación de la Copa y el Sacrificio respectivamente (Makowski 1996), que presentan características muy sutiles que pueden pasar desapercibidos a simple vista para los investigadores.

En este sentido otro eje importante y una alerta encendida durante la construcción de la base de datos, fue poner sobre la mesa que se trata de material descontextualizado desde su origen hasta las posibles alteraciones en el aspecto final de la figurina, para tener un análisis lo más objetivo posible. Al haberse convertido las figurinas en el objeto más falsificado en el área andina (Bruhns y Kelker 2010:176) nuevamente se debe retirar en lo importante que fue realizar el análisis de forma presencial de las colecciones del AMTP, MNAAHP, MALI, ML y del EMB, ya que se pudo crear una guía y manual de documentación e identificación del grado de originalidad de cada figurina, dúos y maquetas, en donde aspectos como las formas y las características de los textiles fueron muy relevantes y ayudaron a filtrar el grado de originalidad de figurinas disponibles en la web. El resultado de este proceso es, de hecho, un manual de cómo identificar alteraciones y falsificaciones de figurinas textil chancay.

Las anteriores investigaciones sobre figurinas conservadas en las colecciones del AMTP y MNAAHP, resaltan como antecedente para la identificación del género y se han basado en la relación entre el rostro tripartito y vestido femenino en contraste con figurinas de rostro bipartito y atuendos masculinos (Yntusca 2021, Gálvez 2017, Medina 2001, Hoces y Brugnoli 2006, Hodnett 1999). Por la falta de representación de rasgos sexuales en las figurinas, la división de la cara y la vestimenta son marcadores de género fundamentales. Sin embargo, en esta investigación se tuvo en cuenta también el sentido de las tramas y urdimbres de las prendas en miniatura, ya que como bien indica Desrosiers (1992) en varias sociedades andinas son estructuradas en relación a las dos categorías de género, la masculina y la femenina. Además, se agregaron otros indicadores como la actividad que cumple el personaje representado por la figurina, las interrelaciones de formas de ojos, bocas, peinados y patrones del uso del color que también nos brindan información sobre el género. Este conjunto de indicadores permitió el reconocimiento de personajes con categorías de género adicionales que pueden ser temporales o permanentes (Artzi 2016:220-226).

Por lo tanto, la observación y documentación gráfica o el ensamblaje de una propia base de datos que incluyó imágenes, dibujos de las formas de las líneas de los diseños aserrados, bocas y ojos con una nueva tipología, resultaron en una mayor objetividad y riqueza de datos (Knight 2013:33) lo que permitió obtener nuevos entendimientos acerca de las diferentes características de cada elemento que componen las figurinas y el conjunto de

estos. Se analizó cada parte de las figurinas de forma minuciosa con el fin de reconocer las características y elementos formales potencialmente significativos o “supraestilísticos”⁴⁸ (Knight 2013:89-90) que fueron ordenados cuantitativamente para después ser analizados y así reconocer las preferencias de utilización de cada motivo reconocido y las diferencias y similitudes entre patrones de construcción de las figurinas.

En esta investigación no se creó una tipología cronológica ya que no se cuenta con información estratigráfica arqueológica, sin embargo, los parecidos estéticos de la muestra no nos dejan dudas de que fueron creadas por la sociedad reconocida arqueológicamente como Chancay que se desarrolló entre el 1000 al 1532 d.C., hasta el dominio del imperio inca, en el área norcentral de la costa, lo que nos permite partir desde un control cronológico firme y como recomienda Lyon (1978: 97).

Es importante señalar también, que se tuvo especial cuidado en no caer en pensamientos evolutivos o “deterministas técnicos”. Knight (2013:39-40) da cuenta que estos nos hacen dar por sentado que las iconografías pueden evolucionar en dos sentidos, de lo geométrico a formas claras o viceversa, de lo naturalista a lo abstracto. Estos planteamientos, en el caso específico de esta investigación podrían hacernos pensar que las figurinas de caras que incluye más que un color, hechos en tapiz, fueron creadas antes que las de cara uniforme o al revés. En consecuencia, se ha preferido optar por el criterio de que ambas formas de “evolución” pueden ser simultáneas (Boas 1908).

1.3.2 Descripción de la base de datos

Una vez que se tuvo toda la data gráfica, se procedió a hacer un inventario total de las figurinas conservadas por las colecciones de MNAAHP, AMTP, EMB con una nueva codificación por cada figurina y, en el caso de las maquetas o dúos una subdivisión indicada por letras del abecedario para nombrar a cada figurina. Posteriormente se organizó el corpus

⁴⁸ Los elementos supraestilísticos son la descomposición, en este caso de los elementos que componen las figurinas, bajo las categorías de componentes propuestos por Knight (2013:92-104) y que pueden ser diagnósticos o no diagnósticos; los primeros a su vez pueden ser discretos o no discretos, y ambos pueden estar compuestos por categorías de motivos, ideográficos y atributos de identificación y clasificación. Por ejemplo, las formas de cabezas, los diseños aserrados de las caras tripartitas, la vestimenta y los accesorios, entre otras.

por la forma y estilo, un primer grupo se conformó por las figurinas de caras de tapiz y otro grupo, muy pequeño, con caras de color uniforme. Para el caso de las figurinas con caras en tapiz, estas se subdividieron por categoría de género considerando la división de la cara y la vestimenta. Esta clasificación se basaba en los hallazgos de los estudios anteriores (Gálvez 2017, Medina 2001, Hodnett 1999) y las figurinas que no encajaban en las categorías femenina o masculina, fueron clasificadas bajo la categoría de géneros adicionales (Artzi 2016:220-226). Como se mencionó anteriormente, esta clasificación fue complejizada por la introducción de otra variante: el rol que cumple el personaje representado por la figurina.

Independientemente de esta primera clasificación, se hizo otra independiente y exclusiva de los rostros de tapiz, comenzando desde los más complejos o tripartitos (femeninos) hasta los más simples o bipartitos (masculinos). Para el primer caso de los rostros tripartitos, la tipología se basa en el número de ángulos de los motivos aserrados que dividen la cara en tres partes, yendo de los menos a los más numerosos e independientemente de que hubiera algunas variaciones del color. Para el caso de los bipartitos, se partió de las líneas divisorias más sencillas hasta las más complejas o aserradas, tomándose más en cuenta las diferentes combinaciones del color. Todo esto no hubiera sido posible tan solo con la toma de fotografías, ya que el dibujo de esquemas durante el análisis presencial contribuyó develar más tipos de rostros.

Más allá de estos componentes, las fichas técnicas registraron información de cada parte de la figurina, incluyendo la forma del cuerpo, la cabeza y los husos, las características de cada elemento textil que las recubren, como el peinado, las vinchas o gasas, los unkus y taparrabos o los vestidos y los hilos que recubren las piernas y brazos. A esto se sumó, cuando fue posible, la comparación del estado actual de la figurina con fotos antiguas para identificar si se agregaron o perdieron algún elemento (para el resumen de estas fichas ver los anexos).

1.3.3 La reconstrucción del contexto

El total de la muestra proviene de colecciones de museos y la información se limita a detallar el origen o valle de procedencia, el año adquisición y la filiación cultural. Sobre este último aspecto se tuvo en cuenta que la filiación y la indicación de origen en el valle del chancay muchas veces están hechas de forma poco rigurosa (Jiménez 2004:150). Lo mismo,

entonces, podría suceder con las figurinas o “muñecas” que bien podrían ser provenientes de otras partes de la costa central, como Chuquitanta en el valle del Chillón (Hoffmann 2017:13) o más alejadas como en Cerro La Horca del valle Fortaleza (Valle, 2020:131). En este sentido parecería que no se dispone de información suficiente para reconstruir el contexto arqueológico; sin embargo, mediante fotos de figurinas atadas a fardos como la de Chuquitanta por Hoffman y un fardo del Museo Nacional de Historia Natural de Washington (Kauffmann 1977: 512), así como la frágil materialidad, se puede deducir que estas estaban relacionadas a contextos funerarios y cercanas o atadas a paquetes funerarios y no eran juguetes recreativos.

En relación a la funcionalidad, a pesar de no contar con el contexto y ubicación de las figurinas, se puede inferir sus significados en base a la materialidad con las que fueron hechas, ya que en el mundo andino, como se demostrará más adelante, los materiales tuvieron significados esenciales, especialmente en un contexto animista. Asimismo, desde la antropología multi-específica, el análisis de la fauna y flora del valle del chancay y de la costa en general, haciendo hincapié en los ecosistemas de totorales, nos podría permitir comprender el imaginario cotidiano de las personas que crearon estas figurinas y el porqué de la elección de las formas y colores de la iconografía como ha demostrado Bat-ami Artzi (2020b:62) para el caso de mujeres sobrenaturales nazca⁴⁹.

Es decir, a pesar de no contar con datos del contexto arqueológico que nos ayudan a comprender la funcionalidad y significado de las figurinas, es través de las formas, colores e iconografía que podemos contextualizar cada personaje que se presenta en cada figurina y de estas en las escenas tridimensionales de las maquetas. Parece que los creadores hubieran plasmado de forma minuciosa en los diseños de las caras y vestimenta muchos mensajes para comprender a cada personaje, por ejemplo, las bocas y los ojos, se organizan de manera tal que nos muestran como cada personaje fue ubicado en un espacio preciso, lo que nos ayuda a contextualizar los posibles rangos y relaciones sociales o de parentesco en cada escena representada. Es así que las mismas figurinas nos ayudan a contextualizarlas a través de enseñarnos sobre la sociedad chancay.

⁴⁹ Artzi (2020:62) propone que el color blanco utilizado en el cuerpo de estas figuras femeninas evoca el color de la tierra de la costa o el color de la luna y por tanto la feminidad, en este sentido el color es también un indicador para el reconocimiento de figuras divinas femeninas.

1.3.4 Análisis de base de datos

Al analizar los diferentes componentes de las figurinas incluidas en la base de datos, se elaboró una tipología de estos y de las figurinas mismas. El resultado ha sido la obtención de cinco formas de armazones, ocho formas de cabezas, ocho configuraciones de rostros masculinos y diecisiete femeninos, dieciséis tipos de ojos, trece tipos de bocas, nueve tipos de narices; cuatro tipos de peinados, once variedades de tocados; así como seis clases de taparrabos, nueve de camisetas y seis de vestidos femeninos, (tabla 4). Además, se identificaron diferentes tipos de accesorios como collares, pulseras, instrumentos musicales, ovillos y gasas en miniatura. Cada uno de estos elementos con subdivisiones de acuerdo al color, el tipo de uso o manufactura y el número de motivos decorativos. De esta manera se ha tratado de considerar todas las diferencias de formas e iconografía de las caras y las vestimentas, así como de los diferentes personajes que conforman las escenas en las maquetas y dúos; sobre estos últimos, es necesario precisar que se deben observar detalladamente porque por muy similares que se vean, tienen diferencias mínimas en la configuración y orden de los colores. A partir de esta experiencia, brindamos igual valor a las características de cada parte de las figurinas o imágenes escultóricas, para reconocer posibles expresiones del pensamiento chancay e identificar diferentes tipos de personajes, que a simple vista no se ven.

TABLA 04		
Categoría	Parte de Figurina	Nº de Tipos
Estructura Totora	Armazón	5
	Cabeza	8
Revestimiento textil de cabezas	Iconografía de figurinas masculinas	8
	Iconografía figurinas femeninas	17
	Ojos	16

		Boca	13
		Narices	9
Cabellera		Peinados	4
		Vinchas / Tocados	11
Vestimentas		Taparrabos	6
		Camisetas	9
		Vestidos	6
Objetos	De acción	Ovillos/Gasas/ Instrumentos musicales	3
	Accesorios	Collares/pulseras/narigueras	3

Tabla 4. Nueva clasificación y número de tipos de las diferentes partes que componen las figurinas.

Las características identificadas fueron comparadas con otras expresiones iconográficas de caras y vestimentas chancay que se ven en vasijas escultóricas y figurinas de cerámica, así como la arquitectura y textiles en general, reconociendo rasgos comunes que se han comparado con las expresiones iconográficas y estéticas de culturas contemporáneas del Intermedio Tardío y que han permitido comprender las variedades de representación estilística que puede existir entre varias y una misma cultura, y de esta manera aproximarnos de forma más objetiva a los significados expresados.

Por otro lado, también se realizaron comparaciones con prendas de vestir de tamaño real, especialmente de filiación chancay y de la costa central con el fin de comparar las formas y técnica de manufactura, así como la iconografía representada. Para el caso de las acciones que representan las figurinas, de tocar música, hilar y sostener pequeñas gasas, también se buscaron paralelos con objetos en tamaño real arqueológicos y etnográficos contemporáneos. Por último y debido a las formas de las cabezas y los armazones también se realizaron

comparaciones con las cabezas falsas de los fardos funerarios desde el período Horizonte Medio (Eeckhout 2021:4-9).

1.3.5 Interpretación

El proceso de interpretación tuvo como ejes principales el entendimiento de las figurinas en un contexto andino, en donde la tradición del textil y el animismo de los objetos están fuertemente arraigados en la forma de pensamiento y cotidianidad de las poblaciones andinas. En este contexto los datos etnohistóricos y etnográficos son utilizados para comprender las posibles continuidades culturales andinas relacionadas con las prácticas textiles, el culto a los ancestros y los roles que cumplen figurinas y miniaturas, pero con el cuidado de no ejecutar comparaciones indiscriminadas territorial y temporalmente. Asimismo, se consideran las posibles discontinuidades o continuidades de práctica y significado de actividades como el tejido y sus procesos tecnológicos, la música, las formas de vestimenta y peinado, entre otros aspectos.

Los estudios comparativos históricos nos permiten entender las diferencias entre contextos culturales distintos, sus denominadores comunes y cambios, es decir, nos brindan un panorama holístico y “(...) *fortalecen nuestra capacidad para comprender el tema de nuestro estudio de una manera culturalmente apropiada y entender cómo y por qué ha respondido así a las condiciones sociales cambiantes*” (traducción por la autora) (Brumfiel 2006:871). Esto quiere decir que se pueden notar cambios en la elección y preferencias de técnicas, así como en procesos tecnológicos de obtención y fines de uso, en una determinada actividad. Los aportes de Elizabeth Brumfiel (2006) son relevantes para esta investigación ya que tratan sobre la actividad textil en Mesoamérica y develan diferencias del significado y motivación del tejer a través del tiempo y el espacio con una perspectiva interregional, donde el acto de tejer y la vestimenta expresaban valores variados. En el caso del Maya Cásico jugaban un rol de definidor de clase, en el caso azteca de expresión de género y entre los tejedores contemporáneos se trata más de expresar un origen étnico con fines comerciales. Es decir, lo que muestra Brumfiel nos obliga analizar en las fuentes etnográficas y crónicas disponibles los aspectos inherentes de la actividad textil e identificar las diferencias como base para interpretar los significados de las figurinas, ya que estos procesos sociales

demuestran cambios en significados, usos y fines. En este sentido la denominada Arqueología Cognitiva y el Enfoque Histórico Directo (Marcus y Flannery 1994:72), son también, una base metodológica que permite conjugar datos interdisciplinarios para interpretar objetos arqueológicos e iconografía antigua, como una manera de retroceder desde lo conocido a lo desconocido⁵⁰.

En el área andina el recurrir a fuentes etnográficas muy distantes —aunque no utilizando el enfoque histórico directo de forma explícita— han sido utilizado de forma recurrente para interpretar la iconografía moche (Quitler 1996:310), como el estudio de Christopher Donnan (1976) que identificó el curandero Mollep en la iconografía de tres vasijas en base a las crónicas de Antonio de la Calancha (1638).⁵¹ Este último es un ejemplo que independientemente de tener una metodología regresiva objetiva, demuestra que las continuidades andinas son evidentes en las formas actuales del vivir y la ritualidad, tanto así que empujan a los investigadores a realizar interpretaciones en base a crónicas de casi cuatro siglos atrás.

Entonces, ¿cómo nos ayudan estas recurrencias para contextualizar específicamente el significado de las figurinas de textil chancay?, ¿qué analogías son válidas y cuáles asociaciones no lo son? Vernon Knight propone el uso de dos tipos de analogías que sirven a esta investigación, la analogía comparativa general y la homología histórica; la primera, se basa en identificar “(...) *generalizaciones extraídas de un gran número de sociedades históricamente no relacionadas*” (traducción por la autora), (Knight 2013:133), y se utilizará para comprender el porqué de la creación, los posibles usos y significados de las figurinas que son comunes denominadores en diferentes culturas, es decir se utiliza una homología universal sobre el fenómeno de figurinas en el mundo. Por ejemplo, Bailey (2005:32-38)

⁵⁰ Marcus y Flannery (1994:56) se sirvieron de estas herramientas teóricas para concluir que la religión estatal zapoteca vista en las crónicas del siglo XVI y XVII presentaba antecedentes hasta los 200 a. C., demostrando así, continuidades culturales que permiten comprender mejor los contextos arqueológicos y el significado de objetos como figurinas tridimensionales, a las que estos investigadores les atribuyeron el significado de ancestros fallecidos o *penigolazaa*, “viejos de las nubes”, gracias a la información de entrevistas etnográficas realizadas a descendientes zapotecas de Tehuantepec (Marcus y Flannery 1994:63).

⁵¹ Mollep, según la crónica del siglo XVII del padre Calancha, habría sido un hechicero residente de Coslechech, que declaró que a medida que los piojos se multiplicaban en su cuerpo, también lo haría la gente de la región (Donnan 1976 83-85). Dos botellas moche presentan figuras de formas humanas sentadas con figuras muy parecidas a piojos modelados en sus cuerpos y una tercera botella presenta pequeños humanos modelados en los mismos lugares donde los piojos se muestran (Quitler 1996:310). Estas botellas fueron encontradas en la Huaca Piojosa o Coaslechech en los distritos de Chepen y Guadalupe.

resalta que las características de un reducido tamaño, la tridimensionalidad y la potabilidad, tienen como fin común maximizar las posibilidades de imaginación de las personas ante las figurinas. Por otro lado, características morfológicas irregulares son recurrentes en las caracterizaciones de las divinidades, como la descripción de un cuerpo enorme del dios bíblico o partes adicionales como las seis manos de Shiva, dios hindú (Artzi 2020b:42).

El segundo tipo de analogía, denominada por Knight “homología histórica”, nos permite comparar e identificar rasgos comunes, pero esta vez dentro de un contexto de sociedades relacionadas culturalmente —en mayor o menor medida— y así aproximarnos al entendimiento de procesos tecnológicos y significados de los tejidos y las figurinas. La ventaja de esta herramienta es que las fuentes que se escojan deben tener una línea de ascendencia históricamente transmitida, pero no necesariamente una relación directa de ancestralidad, o mejor dicho tener una continuidad histórica indirecta “(...)en la que la fuente y los rasgos de sujeto pertenecen al mismo “linaje cultural” (traducción por la autora), (Knight, 2013:136). En el contexto andino se utilizan en esta investigación referencia a los estudios de índole etnográfico sobre la utilización de miniaturas en contextos rituales (Allen 2015, 2016a, 2016b) y funerarios (Harris 1983) así como los procesos tecnológicos y los significados del tejido (Arnold y Espejo 2013, Cereceda 2018). Este ejercicio demuestra que en el área andina la conjugación de cultura material antigua con datos de crónicas y etnográficos actuales, permite identificar rupturas y continuidades culturales, que aún con sus especificidades, son denominadores comunes de estas sociedades que han resistido a los cambios sociales y políticos.

Si tenemos en cuenta que el criterio de proximidad en el tiempo es importante para realizar una buena homología, y la inferencia de significados del pasado a la cultura material es más fiable cuanto menos distancia en el tiempo exista, para el caso de las figurinas no hay una distancia corta, al contrario, han pasado poco menos de quinientos años hasta las fuentes etnográficas más recientes, transcurso de tiempo donde han habido dos procesos de conquista, la incaica y la española, que cambiaron los órdenes sociales en el área chancay de forma repentina. Asimismo, no existen fuentes etnohistóricas sobre este tipo de figurinas en la costa central. Sin embargo en el área andina existe información relacionada al tejido, la música, las celebraciones de cosecha y los patrones de vestimenta en donde sobreviven relaciones de género que cumplen con el criterio de la proximidad en el tiempo y amplitud

comparativa que señala Knight (2013:136-137), ya que hoy en día sobreviven los roles masculinos para tocar instrumentos de viento y de canto para las mujeres o las aperturas de vestimenta femenina de forma horizontal y vertical para los hombres, prácticas que están registradas también en fuentes etnohistóricas. Esto no solo ha permitido tener caminos interpretativos sino darle mayor atención a los rasgos y roles representados en las figurinas en especial los dúos y maquetas con el fin de reconocer relaciones de dualidad, cuatripartición y complementariedad, modelos de organización que siguen vigentes entre comunidades andinas hoy en día.

Por tanto, se evitan trasladar significados de forma totalitaria sobre diversas simbologías iconográficas vistos en las figurinas, como el rombo o las olas escalonadas, entre otros, que podrían tener paralelos en símbolos de textiles contemporáneos de, por ejemplo, el área sur andina. Sin embargo, sí se usan en determinada medida, informaciones sobre los significados del color, o de la manufactura empleada para entender mejor cada tipo de prenda o símbolo, ya que las actividades textiles como tales, tienen procesos análogos y en general hay una regla de que a mayor complejidad del textil podría haber mayor complejidad del personaje representado (Arnold y Espejo 2013:54). Asimismo, en las crónicas podemos encontrar reportes sobre las figurinas y los textiles, como el testimonio de José de Arriaga sobre una muñeca de culto a la fertilidad del maíz hecha de cañas y vestida con ropas en miniatura (Arriaga 1920 [1621]:28) o sobre la agencia de los textiles de Cristóbal de Albornoz (Albornoz 1967[1583]:37) y su capacidad de convertir y traspasar esencias de *wakas* a otros objetos.

Otro aspecto a considerar en relación a la homología es la amplitud de bases comparativas (Knight 2013:137), que nos permiten distinguir aspectos que son similares en un área cultural amplia y por tanto se pueden identificar más óptimamente rasgos históricamente homólogos que además sugieren que estas similitudes pueden ser de origen muy antiguo, como, por ejemplo, esquemas cosmológicos utilizados a nivel continental, como los mitos que hacen referencia a la agencia de los objetos (Quitler, 1996:313). Es así que podemos comprar las formas, símbolos y significados vistos en las figurinas, como la ola o meandro escalonado con motivos parecidos en culturas centroamericanas que tienen un significado inherente de equilibrio e intermediación entre las dualidades. Por otro lado, las esencias otorgadas al cabello humano y otros materiales, así como la afiliación entre lo

femenino y el acto de tejer, también son válidos ya que podríamos encontrar paralelos en sociedades americanas y en tejidos contemporáneos. Estos paralelos podrían hablarnos de significados panamericanos, entendiéndose las similitudes como resultado de un origen común o de difusión entre la población del continente.

Retrocediendo del presente al pasado también se pueden entender características iconográficas de las figurinas como su reducido tamaño. Por ejemplo, Artzi (2020b:42) utiliza fuentes etnohistóricas⁵² y etnográficas⁵³ para sustentar que el tamaño puede ser un indicador de seres sobrenaturales y por tanto las figurinas nazca que tienen un tamaño pequeño o partes del cuerpo exageradas podrían ser interpretadas como como tal.

Las metodologías derivadas de las teorías de género y queer han servido para observar y reconocer características que podrían ser indicadores de variaciones o información sobre categorías de género femeninos, masculinos y adicionales (Artzi, 2016b:206). La conjugación de datos obtenidos de múltiples tipos de fuentes permite reinterpretar las expresiones de género con menores sesgos occidentales y heteronormatividad (Artzi, 2022). De esta manera no se da por asumido lo que a primera vista parece igualitario y se han categorizado las figurinas de forma más objetiva y en un mayor número de categorías. ¿Entonces cómo se han definido las categorías de género femenino, masculino y adicionales? O mejor dicho ¿desde dónde podemos partir para el reconocimiento de las categorías de géneros adicionales?

Las investigaciones de Gálvez (2017), Medina (2001) y Hodnett (1999), han permitido tener una base de conocimiento sobre los parámetros de caras y vestimenta que llevan las figurinas chancay. Según estas investigaciones las figurinas de rostro tripartito en su mayoría llevan vestidos con las aperturas para cabeza y brazos de forma horizontales, a diferencia de las figurinas de rostro bipartito que visten prendas con aberturas verticales, recurrencia que coincide con las formas del vestir hasta el día de hoy en poblaciones de la sierra y la amazonia creando así una distinción entre la vestimenta femenina y la masculina. Estas investigadoras reportan además figurinas que no coincidían con este patrón. Por tanto,

⁵² Según Bernabé Cobo (1956 [1653] II: 177-178) a Pachamama le ofrecieron ropas pequeñas, lo que insinúa la forma en que se conceptualizaron su cuerpo.

⁵³ En algunas comunidades andinas se refieren a los antepasados como seres humanos muy pequeños y débiles o grandes y fuertes Martínez (1983: 88).

en esta investigación se buscó más allá de la correlación de las caras y el vestido, encontrando, que las formas de los ojos, los colores utilizados, la iconografía, y el rol representado también son importantes para encontrar más posibilidades de expresiones de género que crean categorías que no son totalmente masculinas ni femeninas. Considerando eso, esta investigación, además, explora hasta qué punto puede haber prendas de uso exclusivo femenino o masculino. Tal es así que se han reconocido contextos en donde las figurinas presentan características intermedias entre los demás, por tanto, las características de estos personajes se tomaron como referencia para definir las categorías de géneros adicionales en las maquetas.

Esto nos llevó a recordar la pauta que recalca Lyon (1978:105) de que el uso de la ropa para la identificación del sexo puede ser engañoso, y además se evidencia como el sexo no tiene una relación directa con el género desde un orden heteronormativo. A la luz de este entendimiento, se ha tomado como referencia las asociaciones de materiales, así como asociaciones con iconos como plantas, animales o símbolos abstractos a una determinada categoría de género. Todo esto debe hacerse con cuidado porque además las diferencias podrían indicar diferente origen étnico, o alguna jerarquía. En el caso de las figurinas se tuvo en cuenta que, si fueran representaciones de ancestros, las expresiones del género podrían estar relacionadas a una esfera del género post mortem. Como se mencionó anteriormente, Isbell (1997:256) señala que en la comunidad de Chuschi, Ayacucho, se reconoce una categoría de género andrógina después de la muerte. A partir de los planteamientos de Duviols (1976a) —quien describe cómo las personas de la élite podían transformarse hacia dos esferas: la masculina o huanca, de capacidad inseminante, y la femenina o mallqui, de capacidad germinante—, la investigadora plantea la existencia de una dualidad andrógina post mortem.

En esta investigación también se ha tenido en cuenta los criterios para la identificación de entes sobrenaturales, que presentarían la combinación de rasgos humanos y no humanos, como el ojo dividido verticalmente en las culturas Huari y Pucara o los diferentes tipos de dientes de las culturas Chavin, Pacopampa, Ticus, Moche, Pucará y Huari (Lyon 1978:97). Para el caso de las figurinas resalta la regularidad de las formas geométricas y aplanadas de las cabezas y cuerpo, no presentar órganos sexuales, y a pesar de que las piernas y brazos son lo que más se parece a el cuerpo humano, los colores de los hilos que

los revisten no evocan el color de la piel, surge la posibilidad que estas características podrían ser indicadores de otro tipo de personajes sobrenaturales. Dentro de esta regularidad hay algunos personajes con características singulares como emanar algodón, presentar los dedos muy largos, tener los ojos de diferentes formas o tener un mayor número de adornos de prestigio como collares y pulseras. Sin embargo Lyon (1978:97) advierte que la ausencia de tales indicadores no significa que el personaje no sea sobrenatural⁵⁴.

A modo de conclusión para la interpretación de las figurinas se utilizan los aportes realizados anteriormente (Gálvez 2017, Medina 2001, Hodnett 1999) e información arqueológica, etnohistórica y etnográfica del mundo y del área andina, todas vistas e interpeladas desde las ontologías andinas de los significados de la materialidad, la agencia de las cosas y el animismo andino, y las teorías de género y queer, que han permitido conseguir un análisis con menos sesgos occidentales de la muestra en su proceso de interpretación .

1.4 Falsificación: de muñecas a figurinas de textil

En este capítulo, se hace un análisis y recuento sobre la historia de la falsificación de las figurinas de textil chancay o mejor conocidas como “muñecas chancay”, las que son uno de los objetos más falsificados del área andina y llegan a tener precios muy altos en los mercados de antigüedades (Bruhns y Kelker, 2010:177). Thomas Myers es uno de los primeros en dar cuenta de cómo los domingos por las mañanas en el centro de Lima, en la Av. La Colmena, entre los famosos hoteles Bolívar y Crillón - que hasta ese entonces eran los más importantes de una vida social limeña relativamente tranquila - se vendían “por miles” imitaciones de figurinas chancay y sin el control de las autoridades (Myers, 1982). En la actualidad estos mercados parecen concentrarse en zonas más acomodadas como los mercados de antigüedades de Miraflores o ciudades con gran afluencia de turistas como el Cusco.

El recuento de datos disponibles sobre los lugares de compra y venta de antigüedades, así como de las formas y alteración de figurinas de textil chancay es importante en esta

⁵⁴ Lyon (1978:114) da como ejemplo las representaciones de santos cristianos con dos halos, que pueden ser representados solo con uno y siguen siendo el mismo personaje.

investigación porque nos permitirá realizar un análisis más objetivo y cauteloso sobre la originalidad de cada elemento que compone una figurina ya que, al existir un mercado tan grande y popular, las posibilidades de falsificación y alteración son muy variadas y se multiplican de acuerdo al momento de creación, los materiales disponibles, y de la persona que las planificó y manufacturó. De esta manera, las creaciones modernas conseguidas con la reutilización de materiales arqueológicos e imitando eficazmente las técnicas de manufactura chancay, o el agregado de elementos externos pero arqueológicos siguiendo fielmente las formas de vestir y portar objetos de las figurinas, representan uno de los principales retos para la identificación de la originalidad en este estudio. Sin embargo, la documentación de figurinas evidentemente alteradas o compuestas de materiales arqueológicos visiblemente arrancados y reconfigurados, así como la utilización de materiales modernos también es importante y valioso porque muestra desde una perspectiva antropológica y psicológica, lo que la sociedad moderna a través del tiempo, valora, gusta y cree conocer del mundo andino antiguo o de la cultura chancay y en donde el investigador está sumergido. En este sentido los procesos de creación en el tiempo, de figurinas falsas o alteradas, aunque pareciera que solo tuvieron un fin comercial, muestran cómo la estética de las figurinas chancay se ha reconfigurado, mereciéndose documentar esta parte de la historia del arte que no tiene como responsables solo a algunos reconocidos e importantes nombres de artistas sino a las y los artistas desconocidos del mundo andino antiguo del pasado y del presente y a todas las personas que se sienten atraídas por ellas.

Considerando lo anterior surgen las siguientes preguntas ¿De qué dependemos para poder categorizar a una figurina textil como verdadera o falsa? Y, ¿en qué medida se pueden determinar los grados de alteración de una figurina textil? Como se describirá y analizará en este capítulo, existen dos tipos de figurinas antropomórficas, el primero de cara de tapiz ranurado - de las que son famosas las maquetas que muestran escenas complejas - investigado por Hodnett (1999), Medina (2001) y Gálvez (2018) y el segundo de cara de color uniforme, en su mayoría rojo, de las que no se han realizado investigaciones. Se asume que las del primer tipo son en casi su totalidad originales a diferencia del segundo, el cual es falsificado de forma más recurrente, por ser más fácil de imitar. Sin embargo, se debe precisar de que esta categorización y juicio sobre la autenticidad o falsedad puede estar sesgado por prejuicios estéticos occidentales, ya que como investigadores o amantes de los objetos de arte

andino antiguo, damos un mayor valor a las figurinas que imitan minuciosamente a la fisonomía humana y cómo no, a las ropas y accesorios en miniatura, a diferencia de las figurinas más simplificadas, olvidando de que el negocio de la falsificación fabrica lo que al comprador le gusta más.

En este capítulo se analiza la categorización de las figurinas, en su mayoría antropomórficas y la historia del proceso de mercantilización de estas dentro del mercado de antigüedades, con el fin de proponer una metodología de trabajo que permita deslindar ejemplares auténticos y arqueológicos, de ejemplares alterados o modernos.

1.4.1 ¿Figurinas de Textil o Muñecas?

El cómo identificar un objeto arqueológico auténtico o no auténtico depende principalmente de contar con información verídica de su procedencia y, en el caso de las figurinas de textil, hasta el momento solo tres ejemplares han sido encontrados en contextos de excavación, como lo son el caso de las dos figurinas encontradas en el sitio arqueológico de Cerro la Horca (figs. 69-71), en el distrito de Paramonga, provincia de Barranca por el arqueólogo Luis Valle; y la figurina encontrada en el sitio arqueológico de Macatón (fig. 72), provincia de Huaral, por Peter van Dalen, en el departamento de Lima que corresponde a la costa nor-central.

Para el resto de figurinas, que pertenecen a diferentes museos del mundo no existe información detallada sobre su origen, tan solo referencias geográficas de la costa norcentral; sin embargo, su filiación chancay es bastante recurrente y se consideran como uno de los íconos más representativos de esta cultura.

Es necesario pues, antes de hacerse interrogantes acerca de la funcionalidad y el significado de las figurinas de textil, comprobar la originalidad de cada elemento que compone cada ejemplar (ya sean figurinas unipersonales o maquetas) y, como recomienda Pastory (2002:159) preguntarnos en qué medida tenemos mayor preferencia por figurinas que se asemejan a las falsificaciones o como las identificó Myers (1982:3) “muñecas de trapo” (entendiéndose estas como creaciones modernas, de función y significado lúdico u ornamental) provocando que dejemos de lado figurinas originales que a simple vista no encajan con nuestras preferencias estéticas. Debemos estar bajo la alerta de que “...las

falsificaciones nos dicen lo que queremos ver de lo auténtico (...) nos muestran cuales eran nuestras fantasías de los originales y que tan lejos estamos de la realidad” (traducción por la autora) (Pastory, 2002:160). En este contexto, cobra importancia, además, la identificación de los *pastiches* o falsificaciones hechas de materiales arqueológicos, ya que representan una forma rápida de falsificación y permiten elevar la retribución económica, así sea evidentemente falso el resultado final; para el caso de las figurinas de textil, los cementerios con numerosas tumbas chancay conteniendo grandes cantidades de materiales textil y vegetal, han representado una fuente de “materias primas” para los falsificadores de muñecas, que así evitan recorrer y excavar fallidamente cementerios en busca de figurinas de textil originales.

Los últimos descubrimientos de las excavaciones arqueológicas del sitio de Macatón por van Dalen (2020) y del Cerro La Horca por Valle (2019) son importantes aportes en el contexto de incertidumbre que se tiene sobre las figurinas de textil y además llaman la atención sobre figurinas que presentan caras de color rojo o uniforme (figs. 105-106), y que tienen mayor parecido con las figurinas que cuelgan de un fardo encontrado en Chuquitanta (fig.74) por el comerciante Wilhelm Gretzer a fines del siglo XIX o inicios del siglo XX (Hoffmann 2017:13) y al de un fardo (fig. 75) de la colección del MNHNW (Kauffmann 1977:512) y que además, tienen similitudes de forma y diseño con una figurina (fig. 105) de la colección del AMTP (Gálvez, 2017:82) y otra figurina del EMB (fig. 106 y 107); siendo interesante observar que las figurinas de las colecciones de los museos detallados, de tipología más sencilla que las figurinas que presentan cara de tapiz, tienen similitudes con las figurinas encontradas en las excavaciones arqueológicas de Macatón y Cerro La Horca (figs. 69-72) y con las cabezas falsas que se utilizaron en los fardos funerarios (fig. 108).

Según lo expuesto, se desprende el cómo los últimos hallazgos arqueológicos han develado el tipo de figurina de textil menos popular o de rostro de color uniforme, a diferencia de las figurinas de rostro de tapiz ranurado con diseños angulares (figs.86-87) más populares en las colecciones de diferentes museos y que hasta el momento no se han encontrado en excavaciones arqueológicas. En este sentido, en esta investigación se utilizan las categorías de *autenticidad nominal* y *autenticidad expresiva* propuestas por Dennis Dutton (2003) con el fin de realizar un análisis de mayor objetividad de las figurinas descontextualizadas. La primera categoría está referida a la identificación correcta y objetiva de un objeto, que en el

mejor de los casos puede comprobarse gracias a contar con información verídica sobre su procedencia y/o conseguirse mediante una investigación que contemple análisis arqueométricos para el conocimiento empírico del objeto (Dutton, 2003:258-260). La segunda categoría consiste en identificar la autenticidad de un objeto mediante una forma más polémica, ya que involucra muchos juicios y apreciaciones discutibles o en base a “(...) *una expresión personal comprometida, que es verdadera musicalmente al yo artístico de uno, más que fiel a una tradición histórica*” (Dutton, 2003:259); lo cual deja entrever que el modo de clasificación entre lo auténtico y lo no auténtico depende en gran medida del contexto social e histórico en el que se desenvuelve el investigador o de “(...) *los valores y creencias de un individuo o de una sociedad*” (Dutton, 2003:265-267). Cabe preguntarnos entonces hasta qué punto el uso indiscriminado de “muñeca chancay” ha limitado la correcta identificación de figurinas auténticas, falsas o alteradas, sobre todo y teniendo en cuenta que desde hace muchas décadas la comercialización y producción de figurinas falsas ha colmado el mercado de antigüedades.

A modo de conclusión podemos proponer que se podrían categorizar dos grandes grupos de figurinas chancay, de acuerdo a la funcionalidad para las que fueron creadas, las *figurinas de textil* y las *muñecas*. Las primeras han sido halladas en contextos funerarios, lo que las convierte en representaciones que forman parte de la cosmovisión del mundo andino y de la sociedad Chancay, durante el período Intermedio Tardío, y muy probablemente estuvieron involucradas en el culto funerario. Por el contrario, las muñecas han sido creadas con un fin comercial para una audiencia moderna, bajo parámetros y valores occidentales, representando lo que nosotros crédulamente sabemos de una cultura insuficientemente investigada. El cómo diferenciar figurinas de muñecas en los dos tipos de representación, es una tarea pendiente y compleja, y aunque esté dificultada por la poca información disponible sobre estos ejemplares, es necesario que se analicen ambas sin prejuicios previos.

1.4.2 El Origen de las Muñecas Chancay

En el mercado de antigüedades, las “muñecas chancay”, representan uno de los segmentos más populares del mercado de falsificación textil siendo hechas en la mayoría de casos, a partir de materiales arqueológicos (Bruhns y Kelker, 2010:176). La gran demanda

se debe muy probablemente debido al gran parecido con una muñeca occidental de uso infantil y el origen de tal denominación podría iniciarse con las primeras referencias dadas por Reiss y Stubel (1887:305) quienes en una dificultosa categorización llamaron a las miniaturas de madera antropomorfas y zoomorfas (algunos vestidas y otros no) como “juguetes”, “adornos” y “muñecas”, otorgándoles además un juicio lúdico.

Así también por la década de 1940 el Dr. Andrés Mármol⁵⁵ utilizó la categoría de “muñeca” refiriéndose a figurinas de madera encontradas en superficie por causa del saqueo en el sitio de La Calera⁵⁶, Huaral (Buitrón y Vda. De Cafiti, 2007:351). Hans Horkheimer fue más específico y utilizó esta denominación exclusivamente para las figurinas de textil unipersonales y en maquetas, que formaban escenas, como se desprende de la siguiente descripción:

“Un arte especial de Chancay es la confección de figurines que están compuestos en parte por trapos, en parte por hilos amarrados alrededor de un armazón de paja, palitos o ramos. Los muñecos de esta clase tienen aspecto grotesco, algunos recuerdan a brujas. La mejor colección limeña de objetos de Chancay abarca dos casitas en cuyo interior una multitud de muñecos se reúne en fiestas con bailes y bebidas. La misma colección contiene plantas artificiales hechas de la misma manera. Pájaros y su nido ocupan las ramas de los árboles, flores embellecen las plantas, algunas de estas fueron halladas en sus floreros. La mayor parte de los mencionados artefactos se encuentran en los fardos funerarios, excepto las piezas más voluminosas que llenan el pozo de la tumba” (Horkheimer, 1963:375).

De tal descripción es resaltante cómo Horkheimer compara y asocia la estética de las figurinas con prácticas de brujería y, a la vez, las califica de grotescas. Posteriormente Francisco Iriarte identifica a las figurinas de textil como “muñecas de trapo”, tal vez en concordancia con la descripción de Horkheimer (quien al parecer utiliza esta palabra para referirse a los textiles que forman las figurinas); sin embargo, especifica que están “(...) portando vestimenta estructurada con fragmentos textiles de diversa calidad y colores, con

⁵⁵ Nacido en Jauja, Bachiller en Filosofía, Historia y Letras por la Universidad Nacional de San Marcos, vivió gran parte de su vida en la provincia de Huaral fundando un centro educativo particular, que le sirvió de acogida a voluntarios con los que realizó prospecciones y campañas de excavación en especial en el sitio de Macatón (Mármol, 2007:348).

⁵⁶ Se trata del gran asentamiento de Lauri, el cual se extiende desde las faldas de los cerros denominados como La Calera y La Mina en el valle de Chancay (Alvino, 2013: 162).

la que se ha procedido a cubrir el cuerpo de los representados” (Iriarte, 2004:32). Por último, Peter van Dalen (2011b:65) en una categorización de objetos de madera, coloca a las figurinas de textil de forma aislada en la categoría de objetos “Ornamentales”, separándolas de otros objetos de madera catalogados como idolillos.

De lo anteriormente expuesto se desprende cómo en el siglo pasado las denominaciones y descripciones adjudicadas a las figurinas delimitaron la comprensión de su funcionalidad, su significado y su valoración en la sociedad chancay y ubicaron progresiva y rápidamente a las figurinas de textil, en un inicio agrupadas con otros ídolos de madera, en las categorías de muñecas y ornamentos, lo cual proponemos, ha sido el principal causante de la alta demanda de figurinas en el mercado de antigüedades y la producción de falsificaciones bajo estándares occidentales y la forma en la cual definen una muñeca. Sin embargo, nuevas investigaciones en el área andina, como críticas metodológicas⁵⁷ y análisis de documentación de campo y colecciones de contextos funerarios⁵⁸ están permitiendo reinterpretar los objetos asociados a contextos funerarios en el área andina.

Este fenómeno de producción y satisfacción de demanda es más recurrente de lo que se conoce y existen otros casos en Sudamérica. En Costa Rica las pequeñas esculturas naturalistas de piedra son típicas de diferentes culturas arqueológicas y se caracterizan por representar individuos con máscaras, guerreros, prisioneros, chamanes o mujeres, unipersonales y en posiciones parametradas y carentes de movimiento; sin embargo, el negocio de la falsificación ha creado temas modernos de dos o más personajes con movimiento y que exacerban los atributos sexuales, llegando incluso a generar temas con escenas homosexuales, todo con el fin de satisfacer al mercado. Un caso similar sucede en Colombia, en San Agustín, sitio arqueológico que es conocido por grandes esculturas líticas de mausoleos funerarios, que representan hombres, mujeres o entes sobrenaturales con colmillos; de donde se ha derivado un mercado de falsificaciones muy bien manufacturadas

⁵⁷ Immina Von Schuler (1984:156) ha señalado cómo no han sido lo suficientemente abordados el significado de los ajuares funerarios dentro de la región andina, la discusión sobre la diferenciación de la variedad de tipos de objetos figurativos que se depositan en estos; así como la reflexión en cuanto a los motivos y criterios selectivos por los cuales determinados elementos se depositan en los contextos funerarios, y la valoración de cada uno.

⁵⁸ Por ejemplo, las investigaciones Kaulicke (1997) y Watson (2019) para el caso de los contextos funerarios de la Necrópolis de Ancón, ubicado en el balneario de Ancón, provincia y departamento de Lima.

e inspiradas en su iconografía, pero de tamaño reducido (Bruhns y Kelker, 2010:126-129); por otro lado, en este país también se desarrolló un negocio familiar de falsificación de cerámica creado por la famosa familia Alzate, de la ciudad de Medellín, cuyo apellido denominó a un estilo cerámico que fue confundido por original durante décadas (Bruhns y Kelker, 2010:191). Todos estos ejemplos nos llevan a reflexionar sobre la dificultad de trabajar con piezas sin procedencia documentada, no siendo las figurinas de textil una excepción.

¿Cuándo se inició el comercio de las figurinas de textil?, según Bruhn y Kelker (2012:12) William Henry Holmes (1886) a fines del XIX da cuenta de que la actividad comercial y de falsificaciones de objetos producidos por las sociedades antiguas que prosperaban en el territorio del país peruano estaba casi a la par que las del territorios mexicanos y, si retrocedemos alrededor de dos siglos, nos encontramos con crónicas que relatan cómo durante la extirpación de idolatrías en el virreinato del Perú, el decomiso de cualquier tipo de ídolo por parte del clero, era una actividad de rutina que provocó el inicio de la duplicación de ídolos por parte de las poblaciones nativas con el fin de evitar conflictos, como el caso de los pueblos muisca de Colombia y de Yucatán en México, de los que se sabe duplicaban idolillos para satisfacer los requerimientos del clero español (Bruhns y Kelker, 2010:108). Esta información muestra que la duplicación o la creación de una copia fue una práctica andina por lo menos desde la época colonial, por lo tanto, es posible que de parte de los andinos que duplicaban las figurinas chancay, están siguiendo una lógica andina de duplicación. De otra parte, para los museos y el mundo de la arqueología, ámbitos arraigados en el mundo occidental, la duplicación de un objeto es de hecho una falsificación. En este sentido, es muy difícil sino imposible indicar un inicio exacto de las falsificaciones de las figurinas de textil; sin embargo, estas pudieron visibilizarse cuando llamaron la atención de coleccionistas y arqueólogos, estos últimos quienes las describieron con apreciaciones cargadas de sentimentalismo debido a su escala reducida que posiblemente correspondía el gusto Victoriano Europeo desde fines del siglo XIX (Hamilton, 2018:51), lo que ocasionó que aumentaran su demanda. Posteriormente, las primeras publicaciones de imágenes de las figurinas y maquetas de la colección del AMTP, en catálogos, artículos de

revistas y periódicos⁵⁹, hayan propiciado el incremento del comercio de figurinas originales, pastiches y la producción en gran escala de las muñecas chancay.

Sobre los responsables de la producción de las muñecas tampoco contamos con información al respecto; acaso ¿existió algún gran falsificador(es) de muñecas Chancay?, ¿talleres familiares?, ¿pueblos enteros? Y, ¿crearon sus propios estilos de figurinas (muñecas)? El inicio y desarrollo del comercio de arte chancay, que incluyó la restauración y alteración de figurinas de textil y la creación y producción de “muñecas chancay” en gran escala y de forma comercial se inició hace al menos un medio de siglo y se desarrolló en diferentes niveles, desde artesanos individuales, negocios familiares y niveles locales. Y es probable que en el valle de Chancay o en la ciudad de Lima, se desarrollaran talleres de falsificación-restauración de objetos antiguos, entre ellos de figurinas, desde décadas muy tempranas; sin embargo, recién desde 1980 se tiene referencia sobre el estado del negocio de muñecas-falsas- chancay, Thomas Myers da cuenta de cómo se vendían en cantidad de “miles” - en el centro de la ciudad de Lima, a lo largo de la avenida La Colmena, en donde se ubican los hoteles de turistas El Bolívar y el Crillón – muñecas chancay hechas con textiles, gasas y diademas originales ante la vista y descuido de las autoridades (Myers, 1982:3-4).

Otro aspecto no documentado es el relacionado al comercio entre huaqueros-restauradores de provincia (Huaral) y la capital de Lima. Que si bien pudo iniciarse desde la incursión de Yoshitaro Amano⁶⁰, muy probablemente se desarrolló exponencialmente en las décadas de los 80's-90's, y en el contexto de las migraciones de poblaciones desde el interior del Perú hacia las ciudades de la costa, en especial la capital; tal es así que la región Norte de Lima incrementó su número de habitantes y se produjo la expansión de ciudades o creación de nuevos asentamientos, muchas veces cercanos a sitios arqueológicos. De estos procesos poco se ha documentado, pero se sabe que muchas personas de gran dominio de técnicas textiles fueron empleadas por comerciantes de arte andino antiguo (Bruhns y Kelker, 2010:25) incursionando en la producción de textiles con hilos arqueológicos reutilizados,

⁵⁹ Como la Revista Caretas N° 248, p.27, 24 de Julio- 10 Agosto de 1962, Lima. En donde es muestra a Yoshitaro Amano mostrando entre otros objetos, la maqueta conocida como la Yunza del Amano Museo Textil Precolombino.

⁶⁰ Yoshitaro Amano Fundador del Amano Museo de Arte Textil Precolombino en el año de 1964.

situación que también pudo suceder al norte de Lima y comprometer la producción de falsificaciones de figurinas de textil.

La documentación de estos procesos es de suma importancia para la disciplina arqueológica y, en el caso de las figurinas de textil cobra relevancia debido a su vasta presencia en el comercio del arte. En la actualidad, se ofrecen cursos cortos y medianamente largos enfocados desde la difusión científica y la arqueología experimental, para aprender a tejer tapices ranurados Chancay y “muñecas chancay”, dados por instituciones como el Museo de la Universidad Mayor de San Marcos o el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú o el Museo Chileno de Arte Precolombino. Sin embargo, no es difícil imaginar que restauradores-falsificadores hayan brindado estos cursos no oficialmente desde hace algunas décadas como mínimo.

En este contexto vale la pena mencionar posibles fuentes de inspiración para las piezas falsificadas o hechas en pastiche. Tal podría ser el caso de las maquetas de La Yunza, La Boda y Los 12 Hombres (figs. 102, 103 y 109) y otras figurinas publicadas por Yoshitaro Amano, en catálogos y entrevistas nacionales e internacionales, y que muy seguramente ocasionaron elevar su demanda y motivar la producción de falsificaciones y pastiches. Tal es así que en el MNBAA, existe un ejemplar muy parecido a la maqueta de “La Yunza” denominado como “El Árbol de la Vida” (fig. 110), del que cabe preguntarnos si es acaso un pastiche inspirado en la maqueta de Yoshitaro Amano y al que se le otorgaron mayores dimensiones⁶¹ para conseguir un mayor precio de venta.

Así como existen falsificaciones que imitan las formas e iconografía de figurinas de textil a grosso modo y con evidentes errores de parámetros técnicos, también existen falsificaciones de alta calidad, en donde el manejo de la categoría de “falsificación” se torna más amplio y difícil de dilucidar, debido a que pueden presentarse figurinas de textil con elementos agregados o alterados (fig. 111). y, por otro lado, se debe tener cuidado con figurinas menos elaboradas que generan dudas sobre la originalidad en todos sus elementos (fig. 112). Es necesario estar siempre advertido de cómo el negocio de la falsificación se renueva y enriquece de información académica constantemente; tan es así que existen estilos que superan a los genuinos (Bruhns y Kelker, 2010:192).

⁶¹ Mide 96 cm. de alto y 86 cm. de diámetro, medidas que lo sacan de la categoría de figurinas.

A modo de conclusión es necesario precisar que muy pocas investigaciones señalan la originalidad, falsedad o alteración de las figurinas de textil chancay como es el caso de María Jesús Jiménez (2004:156) quien menciona que los ejemplares del MAD son creaciones modernas hechas con materiales arqueológicos y modernos; por su parte el *The Cleveland Museum of Art* especifica que la figurina N° 1991.41 (fig. 111) tiene la cabeza y túnica originales pero con elementos añadidos modernos como la falda y el cinturón. ¿Por qué otros museos y otras investigaciones no mencionan detalladamente sobre las dudas y/o certezas sobre cada figurina? Bruhn y Kelker (2010:187-192) en base a distintos ejemplos de piezas falsas supuestamente antiguas exhibidas por diferentes museos, dan cuenta de cómo la dependencia política, económica y social de los curadores de museos, no permite la libre expresión sobre juicios de autenticidad y falsedad de las piezas. En el Perú se asumen como verdaderas muchas piezas sin datos de proveniencia exhibidas en los museos nacionales; sin embargo, si tuviéramos presente que el comercio local o interprovincial de las falsificaciones también ha estado dirigido a entidades estatales o privadas locales, pondríamos mucha más atención a las piezas más llamativas, ya sea porque son valorizadas por su belleza o por ser únicas como las maquetas. La siguiente parte aborda el contexto museal de las figurinas chancay y explica el problema de falta de procedencia que dificulta el estudio de las figurinas de textil chancay.

1.4.3 El origen de las colecciones

Las colecciones más representativas de figurinas de textil chancay se encuentran en los museos AMTP y en el MNAAHP. El primero con alrededor de ciento cuatro figurinas y el segundo con treinta y ocho figurinas disponibles en el catálogo web; colecciones de menor número se encuentran también en el MALI y el ML. A nivel internacional encontramos doce museos que cuentan con colecciones de dichas figurinas, en Sudamérica se encuentran en el MCHAP de Chile y el MNBA de Argentina; en Norteamérica, en el CMH en Canadá y los museos AMNH, WAMB, TCMA, CAI y el BM. Por último, fuera del continente americano los museos NGA, EMB, MH y el MAD y probablemente en otros museos. Las figurinas de textil de estas colecciones no tienen un contexto arqueológico documentado y solo se cuenta con información disponible acerca de la filiación cultural y la procedencia regional de estas,

los cuales son reconocidos como Chancay y provenientes de la costa norte, en su mayoría; a veces, con más suerte, se encuentran especificaciones del valle de Chancay, Lima y Chillón.

Existe un vacío sobre cómo sucedieron los procesos de acumulación de las diferentes colecciones y el comercio de arte local relacionado a la producción de figurinas de textil. Quiénes las excavaron, quiénes fueron los intermediarios entre el excavador y los curadores o dueños de los museos, quiénes o qué procesos de intervención para, en el mejor de los casos, la conservación preventiva, o en el peor, la alteración de las figurinas de textil para conseguir un precio mayor de venta, fueron los responsables de la posición o estado actual de cada figurina. Este vacío nos invita a hacer hincapié en la alta probabilidad de que muchas figurinas hayan sido obtenidas por medios fraudulentos y, al encontrarse posteriormente en un museo, los datos de proveniencia no necesariamente sean verdaderos, o se limiten a replicar la versión dada del vendedor o intermediario, de acuerdo a sus intereses de ventas. Sin embargo, hay que mencionar que algunas de las figurinas entraron a estos museos a finales del siglo XIX e inicios siglo XX, cuando los talleres que producían objetos falsos y pastiche aun no prosperaban, por lo tanto, es más probable que estas figurinas tienen un fundamento original.

1.4.4 La colección del Amano Museo de Arte Textil Precolombino

Yoshitaro Amano, fue el fundador del Amano Museo de Arte Textil Precolombino y de la Fundación Amano, por el año el año de 1963 se inició la construcción del mencionado museo inaugurándose al año siguiente en 1964. Posteriormente, en 1973 se fundó la fundación con el fin de proteger la gran colección de objetos antiguos de la región. Amano, fue un hombre que vivió una de las etapas más crudas de la historia mundial, en el marco de la primera y segunda guerra mundial, viajó por diferentes países en donde invirtió y desarrolló diversos negocios. Aunque no sabemos en qué momento de su vida su afición e investigación por la Historia y la Arqueología comenzaron, desde 1928 a 1951 Amano conoció los países de China, Hong Kong, Singapur, Islas Filipinas, Brasil, Uruguay, Perú, Chile, Panamá, Costa Rica y EEUU; teniendo estadías en los países de Uruguay, Panamá, Chile y Perú, lo que seguramente le dio una visión muy amplia sobre la variedad cultural de las sociedades originarias que prosperaban antiguamente en estos territorios. Su gran

recorrido finaliza en 1951 en Perú, donde se establece hasta el final de sus días y funda el mencionado museo. El Sr. Amano fue un personaje mediático, reconocido nacional e internacionalmente, tal es así que en 1979 realizó una exposición autobiográfica en Lima, en donde se tiene testimonio que asistieron sus familiares y amistades de Japón, EEUU y Canadá (Watanabe, 1998). Además, realizó varias exposiciones de piezas creadas por las sociedades andinas antiguas para personajes muy privilegiados como «*La Cultura del Imperio Incaico*» en Japón para los príncipes Akihito y Mikasa en 1958 y en otros países como México y Francia. Por último, en 1980 publica su primer libro sobre la expresión artística de las sociedades andinas del pasado, “*Diseños Precolombinos del Perú*”, donde da a conocer principalmente, sobre la técnica e iconografía textil.

Según Hodnett (1999:70-74) la colección en cuestión cuenta con un número aproximado de ciento cuatro figurinas, todas de cara de tapiz ranurado. Esta primera investigación permitió conocer, aunque de forma limitada, mayor información sobre la procedencia de las figurinas, la cual es indicada en mayor medida a sitios arqueológicos de filiación Chancay en el valle del mismo nombre y con algunos acápites especiales que indican que algunas figurinas se compraron y otras se “excavaron y compraron” en sitios arqueológicos como Pisquillo Grande, Caqui, Cerro Trinidad, Lauri y Pampa Hermosa. La categorización de “excavación- compra” aunque parece más confiable, sigue siendo problemática; en primera instancia porque no se especifica quién fue el responsable de la adquisición, si el Sr. Amano u otra persona; en segundo lugar y, aunque si está comprobado que el Sr. Amano y su esposa Rosa Watanabe tenían excursiones de safari arqueológico, los hallazgos de objetos antiguos en este tipo de salidas no necesariamente son verídicos sino pueden ser artilugios de moradores ávidos de llevarse algunas ganancias extras⁶² que bien pudieron “mejorar” (alterar) los objetos con el fin de generar mayores ganancias .

Sin embargo, es muy probable que la mayoría de piezas de la colección del Museo Amano provengan de diferentes sitios del valle de Chancay, donde el Sr. Amano había establecido lazos amicales, se sabe que una buena parte de la colección fue regalada por otro japonés de apellido Ishiki, quien vivía en una fonda cercana al poblado de Palpa, Huaral,

⁶² Ver por ejemplo el caso de las excursiones llevadas a cabo por miembros de la Familia Alzate, en Medellín, Colombia, en donde excursionistas creían encontrar piezas cerámicas antiguas, que en realidad eran falsificaciones que habían sido depositadas previamente (Bruhn y Kelker, 2010:48).

Lima, y había juntado una colección por medio de huaqueros que intercambiaban diferentes objetos antiguos por comida (Higa, 2020). El interés del Sr. Amano por salvaguardar objetos arqueológicos fue evidente, y no está de más recordar que, aunque pocas historias han sido documentadas, ha sido recurrente que personajes importantes, con gran poder adquisitivo y coleccionistas de objetos antiguos, hayan sido el blanco de recepción de objetos falsos y alterados⁶³.

Comparando a las colecciones de otros museos globalmente, se considera que la colección de Museo Amano es una de las más fiables en relación a la autenticidad de las piezas que la conforman y, aunque es innegable que el Sr. Amano fue el principal responsable e interesado en la recopilación de la gran colección de su museo, siendo estudioso del pasado andino y estando muy cercano al campo arqueológico; no lo hizo solo, también tuvo que tener de aliados a moradores cercanos que lo guiaron hacia los sitios arqueológicos, y proveedores de confianza que le facilitaban el adquirir diferentes tipos de objetos, entre ellos, las figurinas de textil. ¿Quiénes fueron los principales proveedores de antigüedades a la familia Amano? Es pues, una pregunta relevante, que en la medida de lo posible se tiene que resolver.

Dado a la falta de información acerca de la procedencia de obras antiguas como las figurinas chancay, y tomando en cuenta la práctica difundida de falsificar o alterar objetos, los museos, colecciones, arqueólogos y historiadores del arte fueron obligados a desarrollar diferentes métodos para verificar la antigüedad de los artefactos que conservan o estudian. La siguiente sección describe las posibilidades que nos brindan los análisis arqueométricos al respecto.

1.4.5 Análisis arqueométricos

El negocio de la falsificación produce diversos objetos con el fin de que estos sean comprados, de preferencia duplicando o triplicando su valor, y sin levantar sospechas sobre su autenticidad; a través del tiempo y para lograr el cometido se han desarrollado procesos de planificación y manufactura altamente sofisticados, los cuales, sin proponérselo han conseguido que falsos objetos se “ajusten al estilo” o “*Fits the Style*”, fenómeno definido por

⁶³ Tal es el caso de Miguel Mujica Gallo y el Museo de Oro (Bruhn y Kelker, 2010:57-66).

Berger (2013:28) para conceptualizar a los objetos etnográficos falsos que presentan un estilo muy parecido a objetos verdaderos y se confunden como originales.

En este contexto las técnicas de análisis arqueométricos, han sido de gran ayuda para el deslinde de objetos falsos, alterados y pastiches. Sin embargo, no siempre es suficiente utilizar solo una prueba sino el conjunto de varias y de diferentes tipos, para completar a modo de rompecabezas, la historia de fabricación del objeto en cuestión y, aun así, seguir con dudas sobre el grado de autenticidad o falsedad del mismo.

Es necesario advertir que los contextos funerarios chancay presentan numerosos artefactos arqueológicos de material vegetal y textil, por lo tanto, son una fuente de materia prima para producir figurinas falsas. Al presentar las figurinas de diferentes tipos de materiales, se puede pensar que es factible realizar diferentes pruebas, desde el C14 para el armazón vegetal hasta análisis de coloración de pigmentos y tipos fibras para los textiles. Sin embargo, este tipo de pruebas pueden dar resultados sesgados debido a que los materiales con los que se ha construido la figurina, si se trata de un pastiche, pueden ser arqueológicos, pero estaremos frente a una combinación moderna. A estos riesgos se suma el pequeño tamaño y la fácil movilidad de las figurinas, que permiten que se preserven pocos componentes idóneos para la obtención de muestras no contaminadas. Una alternativa pues, son los análisis de Rayos X o el microscopio de barrido, que pueden permitirnos documentar elementos ocultos y procesos de alteración con sustancias modernas no visibles, en los diferentes tipos de materiales; por ejemplo, las figurinas Chancay de camélidos del *National Gallery of Australia* (N° 1981.268 y N° 1982.206), como indica la información técnica, fueron analizadas con rayos X y se develaron granos de maíz en su interior. Aun así, son necesarios más indicadores para poder determinar su autenticidad, siendo el microscopio de barrido electrónico la mejor alternativa para diferenciar cualquier tipo de elementos o sustancias extrañas vertidas sobre las figurinas, así como procesos de afectación o alteración de las mismas.

Dado a las dificultades detalladas aquí para reconocer las figurinas de textil conservadas en los diferentes museos como auténticas, la siguiente sección propone un modelo de trabajo para crear una base de datos confiable que sirva la investigación en cuestión.

1.4.6 Modelo de trabajo

Debido a la poca disponibilidad de la información técnica sobre las figurinas de textil y la ausencia de datos sobre su origen, se hace necesario documentar los ejemplares encontrados en contextos arqueológicos,⁶⁴ para tenerlos como punto de referencia y comparación con los ejemplares de las colecciones de museos. Por otro lado, es necesario documentar de forma minuciosa y aislada cada parte o elemento que conforman las figurinas con el fin de reconocer falsificaciones, figurinas alteradas o pastiches.

1.4.6.1 Los Hallazgos Arqueológicos

Las características estéticas y de manufactura de las figurinas de textil halladas en contextos arqueológicos, reportadas por Peter van Dalen (2020) y Luis Valle (2019), son sin duda de mucha relevancia ya que son las primeras encontradas mediante excavaciones científicas, además de presentar estas figurinas características en común, como un rostro uniforme de color rojo. Una figurina de Cerro La Horca consiste en una representación antropomorfa de rostro con pigmentación roja (figs 69 y 70), hecha de cañas, textil y cabello humano (Valle, 2019: 128), sobre la cara se ha dibujado un triángulo en la mitad inferior del rostro y ojos cuadrados de color negro en la mitad superior, ambos de color negro; las extremidades superiores e inferiores han sido embarriladas con hilos blancos; y se la vistió con una túnica decorada con técnica de *tie-dye* de colores crema sobre marrón y de abertura horizontal. La otra figurina (fig. 71), lleva un tocado de plumas y el cuerpo formado de textil blanco (Valle, 2019:130) Por último, la figurina de Macatón (fig. 72) parece presentar un rostro de tapiz kelim en donde se figuran ojos redondos y una boca dentada en trazos de color negro y blanco, adornado con un tocado de gasa, lleva un vestido de abertura horizontal color crema con bandas azules, y los brazos y piernas están embarrilados con hilos de color crema.

⁶⁴ Se han reportado el hallazgo de dos figurinas de textil en el sitio de Cerro La Horca (Valle, 2020: 128-131) y una figurina en Macatón (van Dalen, 2020); sin embargo, en ambos casos solo se han publicado imágenes y no información del contexto arqueológico.

1.4.6.2 La Documentación de Colecciones

Las colecciones de mayor fiabilidad están representadas por los museos Amano Museo Textil Precolombino y el Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. A estos puede sumarse el Museo Etnológico de Berlín y es probable que el Museo de Ancón, pero no se tuvo acceso este último. Dentro de estas colecciones se dio prioridad a la documentación de las figurinas con fecha de ingreso más tempranas, de mediados del siglo pasado o fines del siglo XIX (fig.107), así como otras que hayan sido identificadas como originales por los curadores de las mencionadas colecciones.

1.4.6.3 Análisis de las características y materiales de las figurinas de textil y muñecas:

Las figurinas textiles están hechas principalmente de tres tipos de materiales; vegetal, textil, y fibra de camélido o cabello humano. Además de caracterizar la forma, colores y dimensiones de forma global, también es necesario analizar cada uno de los materiales y los diferentes componentes por separado. A continuación, se detallan aspectos importantes a considerarse durante el análisis de las figurinas de textil.

- **Armazón:** El armazón está hecho principalmente de fibras de junco (Hodnett, 1999; Gálvez, 2018) y, se tomará como base la tipología de Gálvez (2017:94-97) de tres tipos de estructuras (fig. 76-79), para complementarse con números correlativos de encontrarse más variedades.

La estructura vegetal se puede dividir en cuatro secciones; la cabeza, el tronco y las extremidades superiores e inferiores (que a veces pueden ser creadas por husos), cada una con cinco dedos y hechos mediante palitos de madera, que también funcionaban como un soporte colocado entre las piernas. Ambas extremidades suelen estar forradas por hilos de color carmín, rojo o blanco. La forma del tronco del armazón suele ser alargada y mide aproximadamente 25 cm. de largo y 8 cm de ancho (Gálvez, 2017:80), esta forma de construcción es relativamente sencilla de falsificar ya que el junco es fácil de amoldar y se puede envejecer con sustancias químicas, además de encontrarse el junco en abundancia en muchas zonas y los palitos de madera pueden reutilizarse de husos de contextos funerarios disturbados.

- **Textiles:** Las figurinas presentan diferentes tipos de textiles hechos de fibras de algodón y lana. Las indumentarias de las figurinas fueron tejidas con una variada técnica, estas cubren la mayor parte del cuerpo en forma de vestidos, camisas y taparrabos en miniatura. Los rostros de las figurinas pueden ser de tapiz ranurado o de tejido llano. En el primer grupo existe una diferenciación entre la relación del rostro y el vestido; las figurinas con rostros bipartitos, suelen llevar taparrabos y unkus, indumentaria usada por el género masculino, mientras que las figurinas con rostros tripartitos suelen llevar vestido largo de género femenino.
- **Rostro:** Las más populares son de tapiz kelim y decoradas con diseños aserrados de colores amarillo y rojo; sin embargo, también los hay de textil llano crema pintado con pigmentos de color rojo. Los rostros de tapiz *kelim* suelen ser bastante tupidos y presentar hilos retorcidos en S. *Las áreas de ojos y bocas* tienen un sentido y proporciones simétricas, en su mayoría se utilizan alrededor de dos a cuatro urdimbres para diferenciar los contornos blancos y negros. El tapiz del rostro suele tener puntadas irregulares diagonales o rectas y de color parecido (pero no idéntico) para fijarse en el armazón, a veces bastante visibles (fig. 113). Lo que nos lleva a pensar que, por el contrario, una figurina falsa de tapiz, de alta calidad podría no presentar este tipo de costuras “toscas”.

Otro aspecto a tener en cuenta es la utilización de los colores en los rostros bipartitos (masculinos) y tripartitos (femeninos) ya que en el primer caso son usuales la utilización de colores amarillo y rojo y, en el segundo el rojo, amarillo y rosado. De este contraste de combinaciones, hay solo una que rompe con este esquema, se trata de la figurina N° 10862 (fig.114) de la colección del, que resulta de especial interés ya que presenta la sección inferior color rosa y la superior roja (usual del rostro femenino) y además con hilos bordados; por tanto, se debió comprobar, en la medida de lo posible la autenticidad o grado de alteración del ejemplar, catalogándose como alterada.

- **Vestimenta:** La vestimenta no sobre, sino que se inserta al armazón mediante costuras de hilos cremas, marrones o de fibra de camélido. En su mayoría las túnicas masculinas coinciden con una división bipartita del rostro y el uso de unku y taparrabo, las femeninas con una división tripartita y el uso de túnicas largas. Las urdimbres de las túnicas femeninas y la abertura del cuello están puestas en horizontal y, en el caso de los uncus masculinos, las urdimbres y la abertura para la cabeza es vertical (en forma V). Los hilos están retorcidos en su mayoría en “Z”, y el entrelazado entre urdimbres y tramas suele ser suelto, dejando pasara la luz entre los espacios. En el caso de dúos, como el N° 8621 del MNAAHP, existe una contraposición de colores entre los hilos de tramas y urdimbres y entre las tonalidades de rojo de las extremidades inferiores, tal es así que la figurina del lado izquierdo (8621 A) presenta las urdimbres de color amarillo y las tramas de tonalidades marrones, al contrario de la figurina del lado derecho (8621 B) que presenta tramas de color marrón y amarillo y las urdimbres marrones (fig. 116 y 117). Por último, ambas figurinas presentan el brazo derecho de color rosado y el izquierdo color carmín, llamando la atención cómo los brazos se unen sin contraponer los colores. En la mayoría de casos la vestimenta está confeccionada en miniatura y conserva los orillos del textil; de encontrarse un corte intencional en la tela, muy probablemente es un indicio de que estamos ante una falsificación o un pastiche (ver la orilla inferior de la vestimenta en fig. 118). En este punto es importante mencionar que la creación textil en el mundo andino antes de la llegada de los españoles no incluye sastrería y la tela nunca fue cortada para diseñar las prendas (Desrosiers, 1992:13-14). Además, en los casos de falsificaciones, los vestidos pueden estar muy desgastados a diferencias de las extremidades del cuerpo de la figurina. Según Hodnett (1999:57) una de las principales diferencias entre las figurinas verdaderas y las muñecas falsas, es que las segundas presentan un exceso en el número de prendas de vestir, como cinturones. Este parece ser el caso de la figurina que forma parte de la Colección Maiman (fig. 118) y de algunas figurinas de la colección del MNAAHP (figs. 119-121), en donde es posible ver cómo llevan cinturones que no van acorde con la vestimenta regular.

Por último, es necesario mantener como alerta de que se han podido confeccionar vestidos en miniatura muy bien ejecutados con hilos arqueológicos, por lo que es necesario observar minuciosamente las uniones de las prendas de vestir. Tanto los unkus y túnicas femeninas, suelen estar unidos por un extremo con costuras rectas de hilos de algodón blanco o fibra de camélido, pero aún es posible ver los orillos o las terminaciones de las urdimbres en los extremos del textil (fig.122).

- **Cabelleras y peinados:** La mayoría de las figurinas presentan largas cabelleras que han sido complejamente trenzadas y peinadas en la sección superior y, según anteriores investigaciones, estarían hechas de fibras de camélido que imitan el cabello humano (Hodnett, 1999:21; Medina, 2001:02) con torsión en “S” (Gálvez, 2017:202) y tan solo una de las figurinas reportada en Cerro la Horca presentaría cabello humano (Valle, 2019:128). Sin embargo es necesario volver a examinarlas ya que algunos ejemplares presentan distintas tonalidades de cabello (fig. 123) que podrían estar indicando diferentes tipos de material (fibras de camélido o humano) y/o otros significados. Por último, la identificación de otros tipos de peinados como el reportado por Gálvez (2017:204) de una figurina con parte de la cabellera rizada o el peinado de tipo moño alto sujetado por una cinta documentado por Medina (2001:02) permitirá reconstruir mediante esquemas en dibujos claros, la configuración de los peinados en su estado inicial o comprobar si se tratan de alteraciones.

1.4.6.4 La forma y el tamaño

Es aplanada y de formas cuadradas con esquinas redondeadas, las medidas oscilan por los 25 cm. de alto y 10 cm de ancho por 2 cm -2.5 cm. de espesor (fig. 124), al parecer las formas de los rostros de las figurinas se asemejan más a las cabezas falsas colocadas en fardos funerarios y no pretenden imitar la cabeza humana en tres dimensiones. Tal es así que ejemplares como la muñeca de Raggedy Ann (fig. 125) reportada por Bruhn y Kelker (2010:176) de un tamaño excesivo son fácilmente reconocidas como falsas debido a su tamaño anormal, así como su mayor volumen en el rostro tanto de frente como de perfil.

Una vez que se hayan documentado minuciosamente las características de las figurinas de textil y comprobado su originalidad, se compararán, con ropas de tamaño real, cabelleras y cabezas falsas de los fardos funerarios Chancay, ya que de esta forma se puede validar la identificación de la figurina como autentica, teniendo el cuidado de identificar las adaptaciones de las formas reales para conseguir su imitación en miniatura originales o falsas. A continuación, se muestra una tabla resumen de los indicadores de originalidad de las figurinas de textil (tabla 4).

Tabla 05. Características de figurinas falsas y verdaderas

Tabla 05. Características de figurinas falsas y verdaderas			
MEDIDAS GENERALES		Verdaderas	Falsas
		<i>1.De largo</i>, miden aproximadamente 25 cm. <i>2.De ancho</i>, en la zona de la cabeza y hombros alrededor de 10 cm. <i>3.De espesor</i>, miden alrededor de 4 cm.	Las medidas de ejemplares falsos recurrentemente tienen medidas similares; sin embargo, han llamado la atención muñecas extremadamente grandes como la muñeca de Raggedy Ann (fig. 132).
FORMAS	Cabeza	<i>1.Vistas de frente</i>, suelen tener formas, redondeada, trapezoidal o rectangular de esquinas redondeadas. <i>2.Vistas de perfil</i>, son anchas en la parte inferior (2cm.- 2.5cm.) y en la parte superior se unifican de forma triangular. <i>3.De superficie aplanada</i>, de poco volumen, vistas de frente y de perfil.	1 y 2. Presentan las cabezas más redondeadas tanto vistas de frente como de perfil. 3.De superficie más voluminosa tanto de frente como de perfil. 4. Las cabezas también son bastante resaltantes en las muñecas falsas.

		4. Las cabezas son bastante resaltantes en las figurinas de textil.	
	Cuerpo	1. La forma del tronco suele de alargada y mide aproximadamente 25 cm. de largo y 8 cm de ancho. 2. Las extremidades superiores mayormente se extienden desde los hombros hasta la altura del tercio inferior de la sección del tronco. 3. Las extremidades inferiores suelen estar fracturas o no presentarse y miden alrededor de 15 cm. 4. Los dedos de las manos y los pies, suelen medir alrededor de 2.5 cm. -3 cm. de largo de acuerdo al tipo de dedo.	1. La forma del tronco también suele ser alargada como las originales. 2. Las extremidades superiores, aunque imitan las formas de las figurinas originales, muchas veces son más largas, llegando hasta el final de la sección del tronco. 3. Las extremidades inferiores pueden estar rotas a propósito. 4. Los dedos de las manos y los pies, aunque imitan los originales, no respetan la simetría de los dedos de las manos y suelen ser más largos.
ARMAZÓN		1. Fibras vegetales avejentadas. 2. Diferentes sentidos del enrollamiento de las fibras vegetales, en su mayoría verticales y luego horizontales. 3. El armazón ocasiona que el textil se degrade y provoca la aparición de insectos que lo carcomen. 4. Los textiles de la vestimenta y rostros de insertan al armazón no solo en su superficie sino bastante dentro.	1. Las fibras no vegetales pueden presentar un menor grado de envejecimiento.
	Rostro	1.El tapiz kelim está bastante tupido y los hilos retorcidos en S. 2. Las áreas de ojos y bocas tienen un sentido y proporciones simétricas, en su mayoría se utilizan	1.El tapiz kelim y sus hilos no necesariamente están tupidos. 2. Las áreas de ojos y bocas no necesariamente tienen un sentido y proporciones simétricas, en su mayoría se

TEXTIL		alrededor de dos a cuatro urdimbres para diferenciar los contornos blancos y negros. 3. El tapiz del rostro suele tener puntadas irregulares diagonales o rectas y de color parecido (pero no idéntico) para fijarse en el armazón, a veces bastante visibles. 4. Pueden verse puntadas sobre la superficie del rostro, cercanas a la boca o nariz, puntadas que unen el armazón la cabellera y el tapiz del rostro, así como aseguran la posición de los instrumentos musicales (flautas o antaras) y las manos que los utilizan y llevan hacia el rostro.	utilizan alrededor de dos a cuatro urdimbres para diferenciar los contornos blancos y negros. 3. El tapiz del rostro tiene puntadas que por el contrario evitan la irregularidad en la superficie del rostro.
	Extremidades superiores e inferiores	1. Embarriladas en su mayoría con hilos color carmín, con torsión en S y puestos de forma horizontal. 2. En la sección cercana a las mangas y/o debajo de la vestimenta puede observarse un cambio de tonalidad ocasionada por la exposición de las secciones no protegidas por el vestido que tienen un color desgastado. 3. Presentan los hilos deshilachados y rotos.	
	Vestimenta	1. Los textiles de vestimenta se insertan al armazón con puntadas visible en superficie. 2. En su mayoría las túnicas femeninas coinciden con una división tripartita del rostro y el uso de unku masculino y taparrabo con una división bipartita. Salvo en el caso de figurinas con rostro rojo y unas excepciones. 3. Las aberturas de las vestimentas de las túnicas femeninas son horizontales y las urdimbres fueron tejidas en vertical, pero puestas en horizontal a la hora de ejecutar la prenda. 4. En el caso de los uncus masculinos están confeccionados con urdimbres verticales y puestos de la misma forma.	1. Aunque imitan a las figurinas originales, pueden agregar prendas en exceso como cinturones y otras prendas. 2. Los vestidos están hechos en su mayoría de fragmentos recortados de otros textiles más grandes. 3. Los vestidos están muy desgastados mientras que las extremidades del cuerpo de la figurina están en buena condición.

		5. La mayoría de los hilos están retorcidos en “S”, y el entrelazado entre urdimbres y tramas suele ser suelto, dejando pasara la luz entre los espacios. 6. Puede existir contraposición de colores entre los hilos de tramas y urdimbres. 7. La vestimenta de unkus o túnicas, suelen estar unidos por un extremo con costura rectas de hilos de algodón blanco o fibra de camélido (tal vez mezcladas con cabellos humano en mínima cantidad).	Esta discrepancia en la misma figurina indica alteraciones y falsificaciones.
	Cabellera	1. Suelen estar hechas de fibra animal; sin embargo, también pueden estar mezcladas con cabellos humanos. 2. Suelen presentar diferentes secciones verticales con una variación de color bastante tenue pero evidente. 3. Suelen presentar un entramado en el tercio superior de la cabellera. 4. Muchas veces se encuentra deteriorada, aplastado y aplanada. 5. Se conforman por pequeñas trenzas de dos torcidas en Z o en S.	

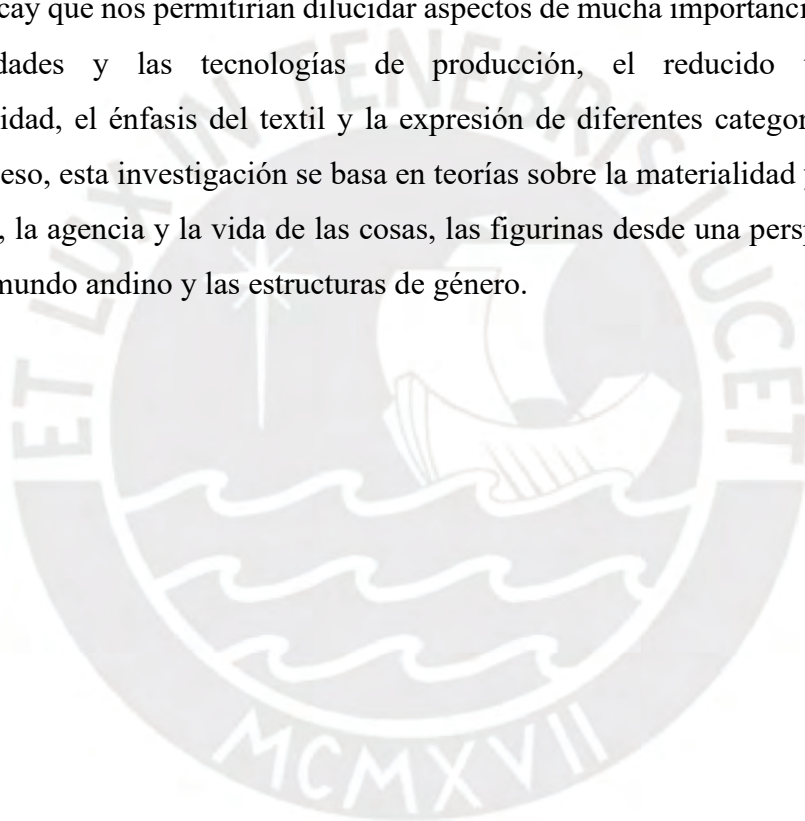
Tabla 5. Criterios para el reconocimiento de figurinas falsas y verdaderas propuestas desde esta investigación.

1.5 Marco Teórico

Las figurinas de textil o popularmente denominadas como “muñecas” han sido consideradas como fieles reflejos de las personas y el patrón de actividades cotidianas de la sociedad chancay (Hodnett 1999:59) y su ritualidad funeraria (Gálvez 2017:216). Las correlaciones entre los tipos de vestimenta y rostros, que evidenciarían una mayoritaria división heteronormativa de género han sido una de las características más resaltantes en los análisis realizados anteriormente (Gálvez 2017; Medina 2001; Hodnett 1999); sin embargo, Maribel Medina (2001) da cuenta de que esta aparente regularidad sería mucho más compleja ya que existen figurinas que no siguen esta normatividad. En la presente investigación se recogen los aportes expuestos previamente por estas investigadoras para sumarlos e

interrelacionarlos a otros datos arqueológicos, etnohistóricos y etnográficos, con el fin de comprender las posibles funciones y los probables contextos en donde se utilizaron las figurinas, así como aproximarnos a los significados expresados de cada uno de los elementos que las componen. De esta manera la investigación se gira en torno a las interrogantes de ¿por qué se hicieron las figurinas?; ¿qué estimulaban al ser observadas por las personas que las utilizaron?, o ¿qué roles pudieron desarrollar dentro de la sociedad chancay en particular y en el marco del mundo andino antiguo en general?

Aunque muchas de estas preguntas no son fáciles de responder, hay variables de las figurinas chancay que nos permitirían dilucidar aspectos de mucha importancia, como lo son las materialidades y las tecnologías de producción, el reducido tamaño y la tridimensionalidad, el énfasis del textil y la expresión de diferentes categorías de género. Considerando eso, esta investigación se basa en teorías sobre la materialidad y la tecnología de producción, la agencia y la vida de las cosas, las figurinas desde una perspectiva global, el textil en el mundo andino y las estructuras de género.



interrelacionarlos a otros datos arqueológicos, etnohistóricos y etnográficos, con el fin de comprender las posibles funciones y los probables contextos en donde se utilizaron las figurinas, así como aproximarnos a los significados expresados de cada uno de los elementos que las componen. De esta manera la investigación se gira en torno a las interrogantes de ¿por qué se hicieron las figurinas?; ¿qué estimulaban al ser observadas por las personas que las utilizaron?, o ¿qué roles pudieron desarrollar dentro de la sociedad chancay en particular y en el marco del mundo andino antiguo en general?

Aunque muchas de estas preguntas no son fáciles de responder, hay variables de las figurinas chancay que nos permitirían dilucidar aspectos de mucha importancia, como lo son las materialidades y las tecnologías de producción, el reducido tamaño y la tridimensionalidad, el énfasis del textil y la expresión de diferentes categorías de género. Considerando eso, esta investigación se basa en teorías sobre la materialidad y la tecnología de producción, la agencia y la vida de las cosas, las figurinas desde una perspectiva global, el textil en el mundo andino y las estructuras de género.

1.5.1. El significado de la materialidad y la tecnología

La creación de las figurinas textil chancay empleaba totora, herramientas de tejido, el mismo textil, fibras de camélido y posiblemente cabello humano. En el contexto andino los materiales y las tecnologías de producción son particularmente expresivos y cobran mucha importancia ya que los significados de los objetos valían su entendimiento de forma inherente en cuanto a su proceso de producción y resultado final (Lechtman 2002:437-438). Considerando eso, es necesario explorar el significado de estos materiales y sus transformaciones. Asimismo, para las obras de arte que carecen un contexto cultural inmediato, como aquellas preservadas en museos, tras haber sido desenterradas mediante excavaciones no profesionales, el estudio de la tecnología ofrece un camino para reconstruir el “contexto interno de los objetos” (Lechtman 1996: 33–34). A la luz de eso, el estudio de la tecnología de producción y las materialidades involucradas en la creación de las figurinas textil chancay, puede brindar más entendimiento acerca su significación social y cultural.

Diferentes estudios sobre arte andino dan cuenta de la importancia de la tecnología y la materialidad y como estos contribuyen a los significados de la pieza creada. Por ejemplo,

los procesos de la creación metalúrgica en el área andina consideran que la obtención de los minerales no se puede resumir a un simple proceso extractivo, sino que existe la idea de que el hombre los arranca de las entrañas de la tierra (Vetter 2007:37), por lo tanto, las piezas acabadas de metal tenían significados particulares y de alto simbolismo dentro de la ideología religiosa que iban más allá de los valores modernos que conocemos hoy en día (Vetter 2007:66-67; 2013:57-58). Asimismo, existen relatos etnográficos que demuestran que existe aún, un entendimiento de la maduración de los metales en analogía con el crecimiento del ser humano, en donde el cobre por ejemplo, habría sido considerado como la madre o el metal más importante debido a su capacidad de alterar las propiedades de otros minerales y de generar nuevas materias (Lechtman 2003:125). Por otra parte, en el poblado de Julcani, región de Huancavelica, existe una creencia de que el oro es el único mineral completamente maduro y que ha completado el proceso de crecimiento en la tierra y por tanto era considerado como una madre ya nacida a diferencia de la plata, el cobre, el plomo y el mercurio que son entendidos como fetos por no haber completado el proceso de crecimiento (Salazar-Soler 1992). Una idea muy valiosa que nos obliga a replantear las categorías del análisis de los procesos de manufactura está relacionada a cómo las tecnologías de producción textil y metalúrgica tenían como fin común la generación de comunicación social, es decir se crearon objetos para expresar estatus, filiación étnica y una continuidad ritual (Letchman 2002: 440), además de que podían ser utilitarios. Teniendo los procesos de tejido y de orfebrería, además, el común de presentar dos dimensionalidades espaciales y una tercera dimensión dada por la estructura interna o el material que no necesariamente es visible (Letchman 2002:447).

La tradición textil entre las sociedades andinas del pasado y del presente, por su parte, también conserva rasgos y características que evidencian que tecnologías de producción están entrelazadas con filosofías y precepciones culturales y sociales. Sophie Desrosiers (1992) da cuenta de cómo los tejidos andinos muy probablemente desde fines del periodo Intermedio Temprano (200 a.C. - 700 d.C.) hasta la época colonial y el presente⁶⁵, presentan una oposición en la orientación vertical y horizontal de características técnicas, como la decoración y la orientación de las aberturas para la cabeza y brazos, que corresponden a una oposición vertical-horizontal de las urdimbres que hace analogía a la oposición y

⁶⁵ Desrosiers (1992) estudiosa basa su investigación en textiles arqueológicos y ejemplos etnográficos en la costa, la sierra y el pie de monte amazónico.

complementariedad de los géneros masculino y femenino y que, además, es muy evidente y diagnóstico en las figurinas de textil Chancay (Desrosiers 1992:24). Estas prácticas evidencian que las técnicas de tejido tendrían un doble sentido, uno ordena el material y el otro organiza a lo simbólico (Desrosiers 1992:26). Así también y como se verá más adelante, los textiles andinos tuvieron esencias y cualidades especiales como la capacidad de transferir agencia de entes como *wakas* a ídolos u objetos otorgándoles o transformándolos en nuevas *wakas* (Dean 2010:125) y podían inclusive estar elaborados con cabellos humanos. El uso de cabellos evidencia claramente que no solo la tecnología otorga simbología y agencia al objeto sino la materialidad también. La utilización del cabello como fibras textiles probablemente adjudica agencia y cualidades personales, por tanto y al igual que los demás casos, contenía significados inherentes a esta materialidad que creaba relaciones sociales entre los vivos, y además también tuvo connotaciones rituales para y con los difuntos en su paso entre la vida y la muerte. En Cajatambo, por ejemplo, se documentó en el siglo XVII rituales con el cabello del difunto, este resto corporal se guardaba en las moradas de los *mallquis*⁶⁶ y después de un año, se colocaban sobre las ropas del difunto para echarles chicha, coca, maíz, polvo de conchas de mar y sacrificar cuyes, para luego quemarlos; estos sacrificios eran importantes porque al cabo del año, las almas en su camino hacia el más allá (Upamarca), pasaban por un puente de la misma materialidad, de cabellos, llamado Achacaca (Duviols 2003:341).

Rosenzweig y Artzi (2011:101) a partir del estudio de un textil chiribaya proponen que el uso del cabello humano habría estado relacionado con los ritos de paso en los ciclos de vida andinos, sobre todo el de la muerte (2011:103). Además, dan cuenta de que el cabello se encuentra a veces como fibra de textiles, siendo mayormente utilizado en objetos directamente relacionados con la cabeza y de alto valor simbólico, desde pelucas, cascos, diademas, cintas para la cabeza o cabello, así como llevados en objetos como probables ofrendas, por ejemplo, en bolsas llenas con cabellos (Rosenzweig y Artzi 2011:99-100). Los cabellos utilizados como fibra textil se han reportado en textiles nazca (Pollard Rowe, 1986:171), una faja Pucará (Conklin 2004:86-87), unos textiles chiribaya (Rosenzweig y Artzi 2011) y un textil inca con terminaciones con cabello humano (Michieli 2000:84) por lo que este tipo de material pudo aportar esencias a tejidos específicos. Sobre el cabello humano

⁶⁶ La palabra quechua mallqui o *malki* nombra a las momias de difuntos considerados como ancestros.

es importante recalcar su posible utilización en las figurinas ya que algunos vestidos y parte de las cabelleras parecen estar compuestas por este material.

Carolyn Dean por su parte, da cuenta de los significados de otra materialidad, la piedra. La ontología inca acerca de esta materialidad nunca fue comprendida por los españoles, ya que para ellos la piedra fue un material inerte o constructivo. Para los incas, en la escultura lítica o los ídolos de piedra, era la esencia o sustancia del material más importante que la apariencia externa o la forma del objeto y por tanto podría haber sido más valioso el proceso del trabajo con una sustancia que el resultado final (Dean 2010:4-5). Según el relato del cronista Juan de Betanzos, se hicieron dos estatuas previas a la muerte del Inca Pachacuti Inca Yupanque, una a su semejanza, de forma icónica y dorada, que se mantuvo en la tumba y la otra anicónica, que posiblemente fue un *wawqi*⁶⁷ de piedra que contenía sus uñas y cabellos, una creación que fue ritualizada como si se tratase del mismo gobernante.

Considerando eso, es muy probable que los incas hayan valorado más la esencia de los materiales como rocas anicónicas y materiales corporales, ya que creían que estos podían transferir esencias entre diferentes entidades, sean humanas o no humanas, como evidencia Dean (2010:62), en base a uno de los testimonios de Albornoz⁶⁸, da cuenta de que los incas podían tomar solo parte de la materialidad de una *waka* y mediante esta, traspasar o convertir otra roca en la original, de la misma forma, los textiles también tenían esta cualidad, ya que tan solo colocándolos en la *waka* original podían convertir otra roca en *waka* cubriéndola.

Abordar la construcción de las figurinas desde el punto de vista tecnológico y de materialidad sigue en línea con la proposición de que la tecnología es cultura y no solo una parte de esta, por tanto “(...) *lo tecnológico penetra otras esferas de la cultura y es penetrado por ellas*” (Lechtman y Soldi, 1981:12). Como hemos visto, en cada tipo de objeto y su proceso tecnológico, incluso si aún no logramos identificarlos, se engloban significados que

⁶⁷ *Wawqi* es una palabra quechua que significa “hermano”, también se refería a rocas que encarnaban este mismo papel; se sabe que cada uno de los mandatarios incas tuvieron un *wawqi* de piedra y que, al morir este *wawqi* seguía siendo tratado como el doble del difunto gobernante recibiendo todas las atenciones como si fueran personas (Dean, 2010:41). Dos cronistas mencionan el depósito de cabellos y las uñas dentro del *wawqi*: Pedro Sancho de Hoz (2004 [1534]:135) y Bernabe Cobo (1956 [1653]: vol. II, 162-163).

⁶⁸ El testimonio de Albornoz: “*Hase de advertir que todas las másguacas, fuera de sus haciendas, tienen vestidos de cumbe que llaman capacochas del grandor de las guacas. Y lo primero que se ha de procurar es estas capacochas porque, quedando en su poder, tornarán a vestir la piedra que quierem, de manera que no quede reliquia de la tal guaca*” (Albornoz 1967[1583]:37).

van mucho más allá de lo que desde un punto de vista occidental no pueden entenderse en su verdadera magnitud y tan solo se consideran como objetos carentes de agencia creados con materialidades aleatorias en función de su utilidad, pero que en el mundo andino formaban parte y se interrelacionaban con la organización cultural y social. Los ejemplos mencionados, dan cuenta de que las tecnologías y las materialidades estaban muy relacionadas a los aspectos religiosos e ideológicos y, dependiendo del contexto, el significado de la materialidad otorgaba la posibilidad de que la funcionalidad para la cual el objeto fue creado, sea posible, y esto sobresale en los objetos dedicados al culto funerario.

Es por ello que esta investigación pone como relevante la contextualización de los significados de los materiales, como proponen Weismantel y Meskell (2014:234), quienes visibilizan que materiales como la arcilla en el caso de la elaboración de figurinas en el Neolítico en Çatalhöyük y el agua en la cultura Moche son materiales importantes que dan el punto de partida para entender los significados y funcionalidades de grupos de figurinas tan distantes espacial y temporalmente. En el primer caso, las figurinas en Çatalhöyük circulaban socialmente de forma indiscriminada por tener a la mano los enclaves de arcilla, de tal manera que las expresiones anatómicas expresan acumulación y envejecimiento — mediante la construcción abultada de los glúteos y abdomen — aspiraciones de una sociedad en conjunto (Weismantel y Meskell, 2014:244), a diferencia de las sociedades moche en donde el recurso del agua, tan necesario y controlado por élites, propicio la creación de figurinas con formas anatómicas tubulares que enfatizaban la capacidad de contener y movilizar líquidos (Weismantel y Meskell, 2014:245-247). Esto es un ejemplo de lo importante que es entender a las figurinas de textil en sí mismas, desde su materialidad y tecnología de producción considerándolas como contenedores de significados que junto con las iconografías que representan, su contexto y su uso, crean la esencia y la agencia de este objeto. De esta manera aproximarnos a los significados de las figurinas de forma holística para conseguir una mejor comprensión de la sociedad que las produjo. En este sentido, se abordarán los diferentes elementos y características de las figurinas evitando poner límites antropocéntricos a las interacciones entre los humanos y las agencias de los objetos no humanos con el fin de entender a las figurinas como un proceso y no necesariamente como un resultado final y desde la comprensión de que la conceptualización de una figurina debe englobar todas sus etapas de creación, desde la recolección de sus materiales, su fabricación

de forma individual o colectiva hasta su desuso (Meskell 2017:23-24). Todo esto nos permitirá visibilizar las posibles interrelaciones que sucedieron entre las figurinas y las personas que las crearon, utilizaron y observaron, así como otros agentes en sus entornos. La esencia o la fuerza vital de la materialidad junto con la tecnología que revela o enfatiza las mismas, contribuyen a la dimensión de la animicidad de las cosas.

1.5.2. La agencia y la vida de las cosas

Entre diferentes pueblos indígenas del continente americano, incluyendo sociedades andinas y amazónicas, se expresan a través de sus mitos una idea generalizada según la cual los objetos contienen la fuerza vital que puede revelarse. Un caso así es cuando los objetos se rebelan y atacan a los humanos, como en la escena moche conocida como Rebelión de los Objetos. Así como la escena moche hay otras narrativas de pueblos indígenas que presentan ideas similares, como un relato documentado en la región de Huarochiri⁶⁹, los pasajes del Popol Vuh⁷⁰, una profecía Zuñi⁷¹, los testimonios etnográficos de Chan Kom Yucatan⁷² o Quintana Roo⁷³ entre otras narrativas (Quitler, 1996:313).

Para entender mejor la vida de las cosas, las comprensiones sobre las interacciones sociales en el marco del mundo animista andino, son necesarios. En este contexto la investigación utiliza los entendimientos básicos de las teorías antropológicas desarrolladas como parte del giro ontológico, como las propuestas de Philipe Descola (2012) y Eduardo Viveiros de Castro (1998) que abordan ideas acerca de las relaciones entre lo humano y no-humano. Estas relaciones tienen mucha relevancia también al considerar la agencia de las personas que según muchas sociedades del mundo no solo está atada solo a los cuerpos

⁶⁹ En la historia sobre la muerte del sol, hubieron cinco días de oscuridad, en donde las piedras se golpearon unas contra otras, los batanes y morteros se comieron gente y las llamas atacaron a los hombres (Taylor 1987:81).

⁷⁰ El manuscrito de Popol Vuh cuenta un ciclo de mito maya nativo relacionado a la última creación, en donde el orden del mundo se altera, ocasionando que los objetos cobren vida y ataquen a los humanos (Quitler, 1996:312).

⁷¹ Los Zuñi son una etnia norteamericana quienes mantenían una profecía en donde también se asocia el fin del mundo con una revuelta de objetos (Quitler, 1996:312).

⁷² En la comunidad de Chan Kom, ubicado en el estado Yucatán, México, se recopiló el mito de que cuando el sol o la luna no aparecieran, los objetos y muebles de las personas se transformarían en bestias que devorarían a los humanos (Quilter, 1996:312).

⁷³ En el estado de Quintana Roo en la península de Yucatán, se recopiló un mito en donde en un eclipse de sol los objetos cobrarían vida y asesinarían a sus dueños (Quilter, 1996:312).

humanos sino también a toda la esfera que los rodea. Considerando eso las interacciones con los objetos o cosas, revelan que estos últimos son agentes sociales y por lo tanto, la agencia social se ejerce sobre los objetos, pero también puede suceder en viceversa, de los objetos sobre los humanos (Gell 2013:49). Esta idea que puede escucharse descabellada, no es poco común en nuestro tiempo, en donde muchas personas otorgan personalidad y agencia a objetos que consideran importantes para sí mismos, como por ejemplo los automóviles, lo que se cataloga como una interacción entre humanos y sus carros o de “animismo vehicular” dentro de una cultura automovilística (Gell 2013:50).

El concepto de personalidad distribuida introducido por Gell (2013:137-144) y referido al cómo las interacciones cotidianas entre las personas y los objetos pueden conseguir que los últimos contengan la esencia o agencia de los primeros, nos permite comprender que los diferentes elementos que conforman las figurinas pudieron haber tenido cierto grado de agencia, y estos en conjunto otorgaban una o diferentes tipos de agencia a las figurinas de textil chancay, que en una cosmovisión animista andina, en donde el paisaje y los objetos también tienen agencia (Allen 2016 a, b) nos posibilita ampliar significativamente las posibilidades interpretativas. Además, una forma de indicar agencia en el mundo andino es por medio del tejido y la vestimenta (Bray 2009:364), siguiendo este entendimiento, podemos considerar a los componentes relacionados con el textil que conforman las figurinas (vestimentas, caras tejida y los husos que forman parte de la estructura de la figurina) como herramientas para crear agencia, ya que estos tuvieron significados muy particulares dentro del grupo de personas que crearon las figurinas y que a su vez pertenecieron a la sociedad chancay y al mundo tejedor del pasado andino.

Considerando la importancia del textil para crear agencia y la reiteración del textil en las figurinas analizadas, más adelante se hace una revisión de las prácticas textiles, en el contexto de sociedades andinas del pasado y del presente. A continuación, se hace una revisión sobre las agencias de las cosas o el animismo andino del pasado que como hemos visto es inherente a los tejidos y muchos otros objetos del pasado.

De las corrientes teóricas de fines del siglo XX y el inicio de siglo XXI, es necesario resaltar el giro ontológico en el campo de la antropología iniciado por Philippe Descola y Eduardo Viveiros de Castro, a partir del cual se explora la división de las tradiciones

occidentales entre las dimensiones de cultura y naturaleza, así como las percepciones de las sociedades indígenas acerca de las interacciones llevadas a cabo por los humanos y los no-humanos y sus fronteras. El perspectivismo de Viveiros de Castro (1998) propone que existen diversas formas de ver el mundo dependiendo del cuerpo del cual el mundo está siendo observado. Siguiendo este entendimiento el antropólogo propone que, al contrario de una única percepción occidental, las perspectivas indígenas dan cuenta de diferentes naturalezas y una cultura que une todo, tanto lo humano como lo no humano. De su parte, Descola (2012) define cuatro tipos de relaciones entre interioridad y fisicalidad de ser humano, las plantas y los animales que crean cuatro tipos de ontologías que nos permiten entender las continuidades y discontinuidades entre humanos y no humanos en el mundo. El antropólogo denominó estas ontologías como: el naturalismo, totemismo, analogismo y el animismo. El totemismo está referido a que las fisicalidades e interioridades de todos los seres son idénticas a diferencia del analogismo en donde ambas son diferentes. Por su parte el naturalismo está referido a ontologías según las cuales lo humano y lo no humano comparten la misma fisicalidad y una interioridad distinta. Contrario y en inversión al naturalismo, el animismo presenta fisicalidades diferentes e interioridades similares (Descola 2005:289-191). Aunque Descola no menciona a los objetos como parte de las ontologías de las sociedades animistas, en sus investigaciones sobre los achuar, identifica una forma de comunicación extralingüística, sin mediación sonora, que es capaz de conseguir la modificación del estado del ánimo y del comportamiento⁷⁴ de otras personas, plantas, animales, espíritus y algunos artefactos (Descola 2005:27). De esta manera su propuesta nos sirve como un punto de partida para ir más allá de la simple comprensión de las figurinas de textil como objetos carentes de agencia y multiplicar las posibilidades de interacción social que pudieron tener.

Posteriormente y, a partir de estas propuestas, la antropología ha buscado ir más allá de los parámetros culturales que separan a los humanos de su entorno y las materialidades; tal es así que se busca analizar las interacciones humanas y no humanas que pueden variar entre las sociedades. Las investigaciones sobre algunos objetos del mundo andino, como las

⁷⁴ Entre los achuar, el *wakan* (algo similar al concepto de alma humana, pero de las plantas y animales) es susceptible de sufrir modificaciones mediante encantamientos mágicos conocidos como los *anent*, que utilizan una comunicación no lingüística que puede ser efectiva a la distancia, en la cual los deseos y pensamientos de una persona sobre otra pueden conseguir su objetivo. (Descola, 2005:27).

de Catherine Allen sobre los *incaichus*⁷⁵ o las de Astrid Stensrud (2010) sobre las *alasitas*⁷⁶, han brindado información sobre el animismo, que hasta la década del setenta, y cómo algunos objetos conservaban gran importancia y valor en las comunidades andinas de Cusco. Los *incaichus* eran considerados como poseedores de diferentes tipos de agencia y provocadores de bonanza, por lo que no eran entendidos como solamente representaciones de animales o plantas sino como participantes vivos en un nexo de relaciones de empoderamiento (Allen 2020:218). Es decir, las relaciones entre las personas, la tierra, las plantas, animales y objetos sucedían en un mundo completamente animado en donde todas las entidades se configuran en una apropiación recíproca y mutua en contextos rituales y cotidianos (Allen 2020:208-209). En este sentido, Allen muestra que en las sociedades andinas es posible integrar a los objetos dentro de una ontología animista, ya que todo el universo material, cosas naturales o hechas por el ser humano, están vivas, tienen agencia y poseen tipos de personalidad y, si bien los objetos pueden ser “obedientes” también son actores y, en viceversa, los humanos también pueden ser objetos obedientes, unidos ambos en cadenas jerárquicas de autoridad siempre en peligro de ruptura y reversión (Allen 2015:24-26).

Para el caso de las *alasitas*, Stensrud (2010:54-61) a partir de sus investigaciones etnográficas del juego del *Pukllanapata*⁷⁷ desarrollado durante las peregrinaciones al Señor de Qoyllu Rit'i⁷⁸, propone la utilización de “*virtualidad ritual*” que consiste en el entendimiento de que las interacciones entre humanos y objetos, en determinados contextos que comúnmente suceden en el área andina, corresponderían a una dualidad de procesos de imaginación de realidades virtuales pero que son al mismo tiempo reales para las personas que los llevan a

⁷⁵Los *incaichus* son pequeñas esculturas de piedra en forma de animales o vegetales que son considerados como generadores de bonanza para las personas que los encuentran (Allen, 2015).

⁷⁶ Las *alasitas* son miniatura que representan y significan bienes o deseos que las personas aspiran a obtener en la vida real, que antiguamente eran piedras que representaban objetos deseados, en la actualidad van desde miniaturas de carros hasta casas. Estos objetos fueron investigados por Stensrud (2010) durante el Pukllanapata en las peregrinaciones del Qoyllu Rit'i quien propone que estas se utilizan en los rituales con el fin de conseguir en un futuro próximo los objetos o fines deseados.

⁷⁷ *Pukllanapata* significa en quechua “el sitio para jugar” y alude a un espacio abierto cercano al templo del Señor de Qoyllurit'i y además al juego que se realiza allí que consiste en que lo peregrinos otorgan roles a piedras, con las cuales imaginan situaciones de adquisición de propiedades, anhelos, matrimonios, entre otras acciones con el fin de que estos deseos se cumplan a mediano o corto plazo (Stensrud, 2010: 49-50).

⁷⁸ El Qoyllu Rit'i o Qoyllurit'i es una peregrinación que se realiza entre los meses de mayo y junio hacia el nevado Ausangate. La mayoría de los participantes de esta peregrinación van motivados por “...dar poder a los deseos en la vida y asegurar prosperidad económica para el futuro a través de relaciones recíprocas con lugares y objetos” (Stensrud, 2010: 39).

cabo. Stensrud (2010:28) además, analiza los vínculos e interacciones sociales que se realizan en el *Pukllanapata* con otros rituales dedicados a santos cristianos y propone que en el mundo andino los lugares y las cosas tienen agencia, personalidades y se interrelacionan entre sí de acuerdo a los órdenes de jerarquía y poder; por lo tanto, para entender este tipo de interacciones, es necesario ver una ontología andina que sea animista y analogista⁷⁹. Animista porque las personas otorgan a las fisicalidades que les rodean la capacidad de interaccionar de diferentes maneras y analogista porque estas fisicalidades tienen una multiplicidad de esencias, formas o sustancias que conforman una red de analogías mediante sus propiedades intrínsecas (Stensrud 2010:45-46). O, mejor dicho, una realidad virtual sería algo parecido a una mimesis, una realidad en donde las personas y los objetos no actúan roles sino son verdaderamente en espacio y tiempo lo que representan “...como un proceso ambivalente donde las distinciones entre realidades, imágenes y ficciones se descomponen” (Stensrud 2010:54). En este sentido, no sería descabellado abordar las escenas representadas en las maquetas de figurinas, así como las escenas conformadas por el total de elementos de un contexto funerario chancay que incluye las figurinas de textil como momentos virtuales y reales de las interacciones entre humanos y no humanos, que dentro de este mundo eran poseedores de agencia y tenían valiosos significados.

Por su parte, Fernando Santos-Granero a partir de sus investigaciones en la comunidad de los Yanesha⁸⁰ en el nororiente peruano, hace hincapié en entender la materialidad como la responsable de la animación de las cosas, ya que existen diversas formas de ser una cosa y diferentes niveles de animación. O entendido de otro modo, los objetos pueden ser poseedores de agencias que varían, aparecen o desaparecen. Además, identifica cinco categorías de objetos que nombra según el origen de su agencia. Los más

⁷⁹ Según Stensrud (2014:48) una ontología animista y analógica, según lo propuesto por Descola, nos ayudaría a comprender el cómo, en un contexto en donde humanos y no humanos se conectan compartiendo sustancias que transmiten el espíritu y la fuerza, suceden rituales que pueden catalogarse como producto de la magia de contagio y que posibilitan que dos entidades (personas o cosas) aun habiendo tenido una única interacción de contacto, pueden seguir relacionadas después de separarse, a través del tiempo, y afectarse mutuamente según los sucesos que les sucedan. Para esto Stensrud toma el ejemplo de las velas y las interpretaciones del goteo de la cera, “Si las velas se unen, las personas también van a estar unidas. Al pasarse la vela por el cuerpo, la vela absorbe la esencia y espíritu de la persona, y observando la manera en que la cera gotea, se puede saber si la persona está bien y saludable o enferma y triste (Stensrud, 2014:48).

⁸⁰ Los Yanesha son una etnia originaria de la amazonia peruana con lengua Arawak que vive en el territorio desde Pozuzo hasta el nacimiento del río Chanchamayo.

importantes o más poderosos, pero con nula capacidad sensorial de relacionarse con los humanos, son los que se originaron por la autotransformación, que son las divinidades que se convirtieron en cuerpos celestes o partes del paisaje (montañas, lagos, etcétera) y además pueden ser instrumentos musicales. Asimismo, existen los objetos originados por metamorfosis, que fueron personas transformadas por las divinidades, y se relacionan con materias primas como la sal, el hierro y la caliza. Por otro lado, las dos categorías de objetos de menor poder, pero que sí tienen cualidades sensoriales para relacionarse con los humanos, no tienen el poder de autotransformarse solos, sino que necesitan de la agencia humana y dependen de la decisión de sus dueños; estos son los objetos transformados a través de la mimesis, y no se trata de una transformación real sino que ha sucedido una apropiación mágica del poder del otro (foráneo) o se tratan de réplicas de objetos extranjeros y los objetos transformados por el alma, que son objetos personales como adornos o de uso cotidiano y por tanto son la extensión de las personas que los utilizan. Por último, los objetos simples de materialidades naturales o artificiales como el plástico entre otros, que difícilmente o nunca, podrán animarse (Santos-Granero 2013:105-125). Los planteamientos propuestos por Santos-Granero son importantes porque se propone que las cosas pueden tener diferentes tipos de jerarquías en base al grado de animación que puedan ejercer, así como tener mayor o menor poder de acuerdo a las decisiones de sus dueños (Santos-Granero 2013:123). Estas propuestas teóricas sirven a esta investigación para explorar la relación entre los humanos y las figurinas dentro de un contexto animista, que propiciaba interacciones entre todos los agentes sociales, cada uno según sus características propias que muy probablemente estaban ligadas a las esencias y origen de los materiales con los que fueron hechos, y que los españoles del siglo XVI no lograron entender y describir.

Tamara Bray plantea que se debe estudiar a los objetos desde su esencia y hace referencia a la palabra Quechua “*Camay*”, su significación está relacionada con cargar, hacer, dar forma, fuerza o animar pero que “*A diferencia del simple acto de la creación, que una vez hecho ha terminado, camay pretende algo de continuidad en el sostenimiento del ser*” (traducción de la autora, Bray, 2009:358). El concepto de *camay* nos ayuda a comprender otras magnitudes del significado y agencia de los objetos que no están al alcance de nuestros razonamientos occidentales. Entonces, ¿cómo podemos entender a las figurinas desde sus diferentes características y materiales? Los textiles entendidos como seres

completos con sus propias necesidades (Allen, 2015:31) en conjunción con la forma antropomorfa representada en las figurinas y que en mayor porcentaje está cubierta por textiles, nos llevan a integrar otras herramientas teóricas como la “apropiación recíproca”, la cual define el cómo las personas se invierten en el paisaje y viceversa (Allen, 2016:9) y que en esta investigación nos sirve para entender el cómo las figurinas y los materiales con los que están hechas son una entidad que pudo estarse invirtiendo entre los mismos materiales y su totalidad a su vez, con los ancestros o los individuos que las usaron y con el entorno.

Así también, es útil el entendimiento del cómo, a partir de la acumulación de la cotidianeidad y del grado de familiarización que suceda entre las personas y los objetos, se genera un proceso que culmina en la integración entre los humanos y los agentes no humanos que resulta en lo que define Gell (2013:17) una “personalidad distribuida”. Este concepto se refiere al cómo la agencia de las personas puede estar presente en los objetos con los que interaccionan y, para el caso de las figurinas y los materiales con los que fueron hechas, el textil, así como el cabello o las uñas, entre otros materiales, podrían tener la esencia y por tanto hacer presentes o ser una presentación de las mismas personas. Un buen ejemplo es el ya mencionado *wauque* del Inca, una escultura que duplicaba y presentaba al Inca mismo y dentro del cual estaban depositados sus mechones de cabello y restos de uñas. Sobre el común denominador del importante valor del cabello en el área andina, desde la localidad de Chuschi, Ayacucho, se da cuenta de que se consideraba que el cabello tenía poderes mágicos y que en rituales relacionados a la muerte sucedían prácticas de corte de cabello para ser ofrendados a las deidades con fines de fertilizar los cultivos (Isbell 2014:293-279). También en las sociedades andinas contemporáneas, parece haber el recuerdo lejano de un momento crucial y de guerra que se relaciona con la creación de vida nueva y de regeneración a través del tejido y de la apropiación de los cabellos (Arnold, Yapita y Espejo 2007:77), pero también la relación entre estos materiales y los ancestros, como evidencian los numerosos textiles con cabello humano registrados en contextos funerarios arqueológicos y los testimonios etnográficos que dan cuenta que “*los chullpas (ancestros) siempre tenían cabellos largos para poder tejerlos directamente*” (Arnold, Yapita y Espejo 2007:65).

Esta asociación entonces del cabello a los textiles y a las figurinas, nos aleja aún más de las concepciones occidentales sobre ambos, pues, estos materiales, como otros, permitían otorgar agencias, lo que nos lleva a conjugar e interrelacionar los significados y las posibles

esencias de cada elemento material que componen las figurinas de textil, dentro de procesos de creación y transformación para conseguir interpretaciones alineadas con el mundo andino.

Otro concepto que nos sirve en esta investigación es el de la “intra-acción” utilizado por Marisol De La Cadena (2015:103) que está referido a la existencia de una noción de cuidado mutuo entre diferentes entes en un lugar común y de cómo los lugares animan las ideas y los sentimientos de las personas que los utilizan u observan y viceversa; es decir, existe una acumulación de historias que acumulan vidas y lugares, así como un cuidado mutuo entre los humanos y todos los seres del mundo. Este concepto sirve para el caso de las figurinas de textil para comprender y dejar abiertas las posibilidades de que pudieron no solo tener parte de la esencia de las personas vivas, ya sea en su composición material o de forma inmaterial, sino también interacciones con los espacios y territorios donde fueron creadas — por ejemplo, el armazón de totora y junco pudieron tener relación con los humedales aunque la figurinas no estuviesen allí— y utilizadas.

Por último, el hecho de abordar las figurinas desde su esencia e interioridad, no significa que se deja de lado el estudio de la iconografía representada o el resultado final. Para este aspecto nos sirve el concepto de “intencionalidad expresiva”, de cómo el incremento de una producción permanente de variedades de expresiones en la cultura material podría ser un indicador de las formas de actuar de las personas y entre grupos sociales (Bailey 2005:7). En el contexto del mundo andino antiguo, en donde los textiles comunicaban instantáneamente mensajes decodificables, las expresiones iconográficas adquieren importante relevancia.

Todos los conceptos anteriormente explicados nos llevan a replantearnos las fuentes de información etnohistóricas a cerca de los objetos de culto del siglo XVI, en donde resalta el testimonio del Padre José de Arriaga, quien utilizó el término de “como muñeca” para referirse a un objeto que fue requisado y que habría estado relacionado con la fertilidad y bienestar: “... hecha de cañas de maíz, vestida como muger con su anaco, y lliclla, y sus topos de plata, y entienden que como madre tiene virtud de engendrar, y parir mucho maíz” (Arriaga 1920 [1621]:28). Y, aunque esta denominación es un buen ejemplo de cómo se da el uso indiscriminado de una palabra para nombrar rápidamente muchas características análogas a un juguete occidental, es un pasaje valioso que da cuenta sobre los objetos con

agencia que existían en el mundo andino, se desprende pues, que no solo eran importantes los ídolos como tal, sino tal vez, al menos en el caso de la figurina que menciona Arriaga, que el material perecedero de caña de maíz y los vestidos en miniatura crean la agencia de este objeto lleno de fuerza vital que desde ahí se distribuye. Lo que en conjunto significa, que en la ontología andina el espíritu no está separado de la sustancia Stensrud (2010:56) y como bien nota esta investigadora siguiendo a Taussig (1993:50), en el mundo andino no solo era importante la semejanza de la imagen sino la sustancia, como lo demostraría otro testimonio del mismo cronista, que da cuenta de que las imágenes utilizadas para dañar gente nativa se hacían con cebo de llamas y maíz a diferencia de la imágenes hechas para ocasionar males a los españoles que se hacían de cerdo con trigo, es decir contenían las esencias de los colonizados y de los colonizadores.

De los textiles además, hasta épocas recientes se sabe que se los ha entendido como seres vivos y que: “...*La prenda tejida participa en una personalidad distribuida porque se convierte en un lugar de agencia creativa (...), transmitida por el tejedor en una especie de personalidad que se extiende a múltiples sitios más allá de los límites del cuerpo*” (Allen, 2015: 31). Asimismo, el estudio de Bray (2009:364), destaca que la acción de vestir piedras, ollas y figurinas era una forma de indicar la personalidad de los objetos.

Todo lo expuesto nos lleva a realizarnos nuevas preguntas sobre las figurinas de textil y sus interacciones con la sociedad chancay. En un primer plano podemos preguntarnos sobre qué relaciones pudieron darse entre los distintos materiales que componen las figurinas y hasta qué punto las figurinas pueden ser completamente distintas por su tipo de material y características; qué propiedades atribuyeron los chancays a las figurinas según sus características iconográficas y de composición. Es decir, ahondar no solo en las características visibles sino también en las características internas de las figurinas. Por otro lado, en un segundo plano, comprender qué relaciones pudieron tener las figurinas de textil con las personas que las manufacturaron y utilizaron ya sea en situaciones cotidianas, en ritos funerarios, en prácticas textiles o con los ancestros y/o con otros elementos asociados al contexto funerario de los que muy probablemente formaban parte. El análisis de las figurinas nos plantea entonces un reto a la hora de abordar objetos que en el mundo moderno occidental consideramos como inertes, pero en el mundo andino contienen fuerza vital y agencia. En este sentido la agencia de las figurinas será entendida como el resultado de la interrelación

de los diferentes componentes con las que fueron construidas, los seres humanos, la interacción con otros objetos, el entorno y todo lo que constituía la sociedad chancay.

En este contexto, se hace evidente que los objetos son valiosos no solo por su visualidad sino también por la materialidad con la que estuvieron hechos siendo el textil, según las investigaciones etnográficas y etnohistóricas contenedor de importantes significados que se relacionan con el animismo andino.

Asimismo, con el fin de encontrar comunes denominadores y significados inmersos en el uso y creación de las figurinas que conciernen a esta investigación, así como sus singularidades, se hace una revisión de los procesos cognitivos del ser humano a nivel global y una revisión de las interpretaciones sobre usos y significados de figurinas de otras partes del mundo con el fin de aproximarnos a los posibles significados de las figurinas de textil chancay.

1.5.3. ¿Por qué figurinas? Una perspectiva global

Las figurinas de textil chancay son tridimensionales, de escala reducida y replican vestimenta, peinados y objetos en tamaño real, estas cualidades se combinaron para dar como resultado representaciones a simple vista antropomórficas y que han sido muy comercializadas, tal es así que existen pastiches, réplicas y muchos estilos modernos de figurinas chancay en el mercado contemporáneo. Aunque el tema de la falsificación y alteración de figurinas verdaderas es una dificultad a la hora de diferenciar los ejemplares originales de los alterados o falsos, es resaltante que desde los inicios de la comercialización hasta el día de hoy sean muy populares. Podemos preguntarnos entonces, ¿qué efecto crean estas figurinas en las personas?; ¿por qué son tan atractivas?; y si bien, las respuestas a estas preguntas pueden variar de persona a persona, ya que a algunos les podrán atraer más los colores, a otros la forma, o el simple hecho de ser hechas de materiales arqueológicos o etcétera; es posible que exista un común denominador en los procesos de interrelación que consiguen que el ser humano cree y se sienta atraído por las miniaturas tridimensionales.

Popularmente las figurinas han sido reconocidas como muñecas, sin embargo, esta investigación considera que deben entenderse como el cuerpo hecho objeto (Bailey 2005:84) y por tanto trascienden los significados de las muñecas como tal. Sin embargo, es interesante

acotar que las muñecas aún con un fin lúdico infantil, también sirven en la actualidad para fines más específicos de estimulación de identidad u orden social, tal es así que un niño consigue aprender percepciones escaladas del orden de las cosas y de jerarquías sociales y/o de poder interactuando con este tipo de juguetes (Acconci 1985). Por otro lado, las muñecas, así como las figuras de reducida escala consiguen casi instantáneamente que adultos y niños ingresen a mundos fantásticos, dentro por supuesto, de referentes culturales propios que se estimulan táctil, visual y hasta auditivamente.

Douglass Bailey se preocupa en entender los procesos de percepción y semántica que originan las figurinas en las personas, y como el “(...) *miniaturismo*, y especialmente el *miniaturismo tridimensional*, contribuyen a los efectos sensoriales que las pequeñas representaciones tienen en las personas” (traducción de la autora, Bailey 2005:43).

Este arqueólogo resalta y propone algunas cualidades importantes sobre las figurinas que ayudan a abordar su análisis e interpretación y que serán utilizados en esta investigación con el propósito de aproximarnos a los significados que las figurinas de textil chancay pudieron generar en las personas que las elaboraron y las observaron. Uno de los criterios a tener en cuenta es que las escalas de reducción usadas no necesariamente fueron las que estamos acostumbrados a utilizar, de proporciones matemáticamente calculadas, sino que la investigación de la figurinas se enfrenta a las paradojas de las “múltiples escalas” y de los “múltiples mundos”, la primera está referida a la comprensión de que existe más de una escala de cosas en el mundo y la segunda de que existen mundos alternativos al del humano en donde es posible ingresar mediante objetos escalados (Bailey 2005:42). En el primer caso, por ejemplo, las figurinas pudieron estar hechas bajo una escala humana – que puede ser mayor, de tamaño natural, o más pequeña que el cuerpo humano (Bailey 2005:29). Y, en el segundo, es en donde se amplían las posibilidades de interpretación que, en este caso específico, permitirá agregar el tamaño de los husos utilizados en la construcción de las figurinas, las cabezas falsas que se asemejan a las cabezas de las figurinas, los fardos funerarios o la vestimenta chancay en tamaño real, como posibles referentes de escala ya que son elementos que bien pudieron formar parte de un mundo alternativo en términos de Bailey y que en términos andinos sería el mundo de los muertos .

La portabilidad y la intimidad, originadas de la reducida escala de las figurinas son otras cualidades muy importantes; la primera porque permite elevar y empoderar la experiencia imaginativa de la persona que interactúa con las figurinas permitiéndole además de imaginar, controlar el objeto y por lo tanto empoderarse sobre las figurinas y la segunda — de intimidad — porque subyace a los procesos de elaboración y contemplación de las figurinas, que obligan al creador a elegir y reducir las características a resaltarse y a los observadores a acercarse a las miniaturas para poder contemplar sus características, a partir de las cuales ejecutan conjeturas o inferencias (Bailey 2005:32-38). La intimidad que existe en el proceso de creación, es común a cualquier artista como las personas que crearon las figurinas de textil, las que eligieron muy planificadamente las características que nosotros hoy en día apreciamos y analizamos, como los son las cabezas muy parecidas a las cabezas falsas colocadas en la parte superior de los fardos funerarios, las largas cabelleras, los ojos de formas geométricas, las bocas dentadas y narices sobresalientes; así como las características que no eligieron representar, como los genitales o las orejas. Todo esto nos lleva a preguntarnos sobre qué posibles inferencias se hacían las personas que veían y utilizaban las figurinas y cuáles eran los referentes dentro del contexto del mundo chancay que permitían que se den las interacciones con las miniaturas, debiéndose integrar a este análisis también, la información sobre el culto a los ancestros, como los fardos funerarios u el ajuar funerario de las personas fallecidas, con los cuales se encontraron las figurinas.

Así también, es importante considerar que la sensorialidad al tocar las figurinas tridimensionales ocasionó interacciones muy peculiares entre los individuos y estas, o como Bailey (2005:37) puntualiza, permitieron “...expandir la experiencia en los mundos de lo palpable y lo íntimo” (traducción de la autora). Además, teniendo en cuenta de que las relaciones espaciales entre individuos también se aplican a las relaciones entre personas y cosas, por lo que los objetos al alcance de una persona “...adquieren un estatus o una identidad elevados, una identidad que se vincula nuevamente a esa persona” (traducción de la autora, Bailey, 2005:39). Así se presentan dos dimensiones de entendimiento de las figurinas relacionados a la escalas, uno de ellos parte de las interacciones entre las figurinas de textil y las personas o ancestros a los que estuvieron allegadas a nivel espacial y el otro estaría referido a los objetos y ropas en miniatura de menor tamaño asociados directamente a las figurinas, los que estarían expresando cualidades específicas sobre la identidad de cada

personaje representado y una relación íntima con el objeto que portan. Eso nos lleva a plantear interrogantes complejas, como las sugeridas por Bailey (2005): ¿fueron utilizadas las figurinas para mantener, negociar o cuestionar identidades y realidades? y ¿fueron transgresoras? Y, ¿qué función o funciones cumplieron?

Como se ha visto anteriormente una regularidad que podría explicar el porqué de la creación de las figurinas tridimensionales estaría relacionada a la psicología de la percepción de los humanos hacia este tipo de objetos, que traen como resultado la posibilidad a las personas de crear realidades imaginadas mediante la observación y la manipulación de las figurinas, que como consecuencia generan procesos de creación de identidades y que además ocasionan sensaciones de confort a las personas que pueden tocarlas (Bailey 2005:68).

Por otro lado, es necesario recalcar que se ha comprendido mejor sobre las funciones de las figurinas, cuando se ha tenido la información sobre el contexto arqueológico y se ha conjugado con información histórica y etnográfica. Sin embargo, como bien postuló Peter Ucko (1962) la utilización de fuentes tardías debe realizarse con el cuidado de no hacer comparaciones temporales y geográficas incoherentes. Lamentablemente la mayoría de las figurinas de textil chancay carecen de contexto arqueológico y si bien, esto parece una gran limitante para comprender sus funcionalidades, esta es una problemática regular con muchas otras colecciones de figurinas en diversas partes del mundo (Insoll 2017), tal es así que la mayoría de investigaciones son descriptivas, dando relevancia a características como el tamaño, la estética y la meticulosidad de la manufactura (Meskell 2017:17). En el estado general de las investigaciones sobre figurinas a nivel mundial, Sudamérica, en conjunto con África Oriental y la China son consideradas hasta el momento, las áreas con menor número de figurinas (Insoll 2017:3). Sin embargo, existen investigaciones como las de María Fernanda Ugalde (2009:159) sobre figurinas de la cultura La Tolita correspondientes al periodo de Desarrollo Regional⁸¹ de las actuales costas del país de Ecuador quien reconoce un panteón de divinidades, ancestros, personajes sobrenaturales y posibles héroes, identificando también patrones estéticos de dualismos y opuestos complementarios, así como contactos con Mesoamérica y continuidades con la iconografía formativa del actual país peruano. Por otro lado, Alexandra Morgan (2017) investigó alrededor de tres mil doscientas

⁸¹ La cultura Tolita se desarrolló entre los años 550 a.C. al 500 d. C. en la actual provincia de Esmeraldas en Ecuador y el departamento de Nariño en Colombia.

figurinas de cerámica provenientes de la costa (norte, central y sur), sierra y amazonia peruana con el fin de comprender el desarrollo temporal y espacial de los diferentes estilos de figurinas de arcilla. En relación a la funcionalidad deja abiertas las posibilidades teniendo en cuenta la descontextualización de la mayoría de ejemplares, que en gran parte probablemente provienen de contextos funerarios y que, si bien indican funciones relacionadas directamente a la esfera religiosa e ideológica, es difícil comprender su funcionalidad específica. Así también, da cuenta de que la costa central⁸², durante el periodo Formativo las figurinas habrían tenido una funcionalidad de amuletos de dioses domésticos y funerarios en menor medida relacionadas a conceptos de fertilidad marina, agrícola y de animales que subrayaron en su mayoría la feminidad. Posteriormente a inicios del Intermedio Temprano las figurinas también parecen haber cumplido funciones domésticas además de curativas y mágicas, y su producción y uso parece haberse soslayado hacia fines de este periodo tal vez por el cambio en las creencias religiosas (Morgan 2017:321-324). Para el Horizonte Medio, en general en el área andina, las figurinas parecen provenir en gran mayoría de contextos funerarios y las similitudes estilísticas entre las áreas norte y sur disminuyen, siendo evidentes una discontinuidad estilística provenientes desde la sierra centro sur por la expansión Wari, en donde resaltan las figurinas Nasca en un estilo “degradado Nasca” que resulta en un estilo híbrido entre ambas tradiciones estilísticas y culmina en el remplazo de figurinas de estilo Atarco que se usan por periodo breve. De la misma manera para el caso Moche, es evidente el cómo las figurinas disminuyen, aparece la denominada figurina wari-norteña y un estilo híbrido de figurina conocido como “Taitacantin” (Morgan 2017:234-235). Estas podrían haber tenido diferentes funciones, desde curativas y mágicas dentro de contextos funerarios y religiosos, como sirvientes, asistentes o protectores en el mundo de los muertos, o se trataban de figurinas como huacas o símbolos de fertilidad.

Después de la caída del Horizonte Medio surgen estilos regionales, como el Lambayeque relacionado con el Chimú y que muestran antecedentes moche. En la costa sur, parece no haber existido figurinas durante gran parte de este periodo, lo cual lo diferencia de las áreas central y norte, sin embargo, surgen figurinas de tamaño pequeño hacia finales de

⁸² La costa central está conformada por los valles de Lurín por el Sur y de Huaura por el Norte.

este tiempo. Para el caso de la costa central, las figurinas chancay resaltan ya que representan una ruptura en la tradición de figurinas con una iconografía que presenta patrones bien definidos y distintos a los contemporáneos de otras culturas, cuyas representaciones habrían estado relacionadas a personajes de contextos míticos o histórico familiares de la sociedad chancay (Morgan 2017:153) y que si bien es dificultoso saber su función específica habrían estado relacionadas a los cultos de fertilidad debido a sus características sexuales bien definidas y también a contextos domésticos y comunales en el caso de las figurinas de mayor tamaño con patas grandes ya que estas habrían permitido una mayor estabilidad (Morgan 2017:321). Por último, en el Horizonte Tardío las figurinas de cerámica se esparcen por la costa central con un estilo unificado mediante las estrategias políticas del imperio inca, sin embargo, la cultura chancay esta influencia se presenta de modo marginal (Morgan 2017: 320-324).

Ahora bien, y como se ha adelantado hasta aquí, aunque se carezca de la información del contexto arqueológico y la mayoría de figurinas analizadas sean de cerámica, las funciones de estas son variadas y presentan denominadores comunes. En un breve recuento sobre los estudios sobre figurinas en el mundo, resaltan los casos de figurinas más estudiados que provienen de Mesopotamia (Campbell y Daems 2017) y Levante (Kuijt 2017) ya que al haber sido identificadas con mayor anterioridad es posible dar cuenta del cómo las interpretaciones sobre los significados de las figurinas han variado temporal y regionalmente (Insoll 2017:12). Por ejemplo, las figurinas del sitio de Sha'ar HaGolan, sitio neolítico del valle del Jordán en Israel, de una antigüedad de 8000 a.C., en donde se han reportado figurinas femeninas interpretadas como diosas madres que han sido relacionadas con la fertilidad humana, animal y vegetal (Garfinkel 2004). Por otro lado, para el caso de Asia Central, la Península Arábiga y Asia del Sur las investigaciones son mínimas (Insoll 2017:3); sin embargo, lo resaltante de las áreas con estudios de figurinas hace décadas es cómo historiográficamente se pueden reevaluar las diferentes formas de análisis e interpretaciones de las figurinas.

Existen muchas formas y materialidades de figurinas en el mundo, y aunque sus formas son muy variadas parecen haber recurrencias en sus significados y usos, como por ejemplo el ser intermediarias entre los mundos de los vivos y mundos sobrenaturales, como se ha planteado para las figurinas de la Edad de Bronce de Creta (Morris y Peatfield 2002),

en donde se propone además, que los gestos representados en las figurinas pudieron ser parte importante de ceremonias funerarias, ya que se pudieron alterar los estados de conciencia de las personas, para trascender entre los mundos de los vivos y de los muertos (Bailey 2005:17). En esta misma línea también son resaltantes las figurinas mayas de cerámica, del período Clásico Tardío, con representaciones antropomórficas en acciones musicales que pudieron tener una agencia intermediadora en ceremonias de legitimaciones políticas entre vivos y difuntos (Sears 2017:223). Así también, otras investigaciones como las llevadas a cabo por Jeffrey Blomster (2017:275) sobre las figurinas de Oaxaca en el en el altiplano mexicano creadas durante el Formativo Temprano y Medio, proponen que las figurinas además de relacionarse con los vivos y los ancestros, aseguraban mantener el orden sociopolítico de la sociedad. Otras funcionalidades estarían relacionadas a las figurinas como agentes activadores, como así lo ha propuesto Sears (2017:238) para las figurinas mayas de Perúwaka, Homul y Pacbitun, en donde se las ha encontrado en contextos funerarios, formando escenas circulares tridimensionales — bajo parámetros de dualidad y organización complementaria o contraposición — alrededor de individuos con los que posiblemente formaron una escena teatral.

Por otro lado, los datos etnográficos también han ayudado mucho a conseguir interpretaciones innovadoras, como figurinas relacionadas al uso en la medicina (Nakamura 2005) o cómo las figurinas prehistóricas de Irán (Daems 2017), o las figurinas encontradas en la Isla de Pascua y en el sitio Basketmaker III, Arizona⁸³, tenían usos y funciones mágicos rituales (Orliac y Orliac 2017; Schaafsma 2017).

Como se ha visto, la conjugación de los diferentes datos aplicados a las variables de las figurinas, permiten abordar el estudio sin caer en la utilización de una retórica esencialista, en donde las figurinas son importantes tan solo por ser figurinas (Bailey, 2005:13) ya que este es uno de los principales obstáculos por los cuales diferentes miniaturas, y específicamente la figurinas de esta investigación, se han convertido progresivamente en el imaginario popular como “muñecas” (Bruhns y Kelker 2010:176) trayendo como

⁸³ El Sitio de Basketmaker se ubica en la formación de cuevas al sur del río San Juan en el norte de Arizona y presenta una temporalidad ente los 475-700 d.C.

consecuencia limitaciones interpretativas en torno a su significado y la identificación de la originalidad.

De esta manera la conjugación de los diferentes datos aplicados a las variables de las figurinas de textil, permitirán abordar el estudio sin caer en la utilización de una retórica esencialista, en donde las figurinas son importantes tan solo por ser figurinas (Bailey, 2005:13) ya que este es uno de los principales obstáculos por los cuales este tipo de miniaturas, se han convertido progresivamente en el imaginario popular como “muñecas” (Bruhns y Kelker 2010:176) trayendo como consecuencia limitaciones interpretativas en torno a su significado y la identificación de la originalidad.

Por último, las figurinas de textil chancay se diferencian la gran mayoría de colecciones en el mundo por estar recubiertas de textil, y como se verá a continuación esta materialidad en el mundo andino tiene importantes significados dentro de las sociedades tejedoras.

1.5.4 La práctica textil en el mundo andino y sus ontologías

Una característica resaltante de las figurinas analizadas en esta tesis es que están constituidas en mayor porcentaje por textiles y algunas estructuras del armazón presentan husos, utilizados en el proceso de hilar, como parte de su soporte, lo que evidencia una relación muy cercana con la práctica textil. Esto es muy importante ya que la terminología usada cuando se habla sobre los tejidos y la práctica textil entre los y las aymara y quechua hablantes, evidencian una lógica textil o “alfabeto tecnológico textil” es decir, existen varias formas de comprender y comunicar las técnicas de tejido utilizadas que se han transmitido oralmente hasta el presente (Arnold y Espejo 2013:32), en donde el textil como tal, tiene una percepción que no solo se basa en desarrollos tecnológicos que culminarán en la creación de un objeto inerte, sino que es considerado como un ser viviente, con agencia para interactuar con el mundo y animar relaciones sociales individuales o colectivas (Arnold y Espejo 2019:4-5). Tal es así que, a diferencia de la historia de los textiles dentro de las sociedades occidentales, las tecnologías utilizadas y el entendimiento del textil constituyeron uno de los ejes centrales y transversales en las sociedades de la región andina. La textilería fue una de las expresiones y tecnologías más valoradas y destaca el cómo muchos de sus motivos

iconográficos se plasmaron en otros materiales como la arquitectura y su decoración, así como la cerámica (Stone-Miller and McEwan 1990:91; Bray 2008: 125-31; Pillsbury 2020:86-91), lo que correspondería a la necesidad de cubrir y revestir a los objetos, considerados animados, para enculturarlos (Bray 2008:134).

Las numerosas investigaciones etnográficas sobre el textil en la región andina que cobran relevancia para esta investigación son las llevadas a cabo por Denise Arnold y Elvira Espejo en Potosí, Oruro, Cochabamba y La Paz, en Bolivia; en Isluga en Chile y en varios departamentos del Cuzco, así como los estudios de Verónica Cereceda en altiplano chileno de Tarapacá y Bolivia, ya que comprueban que el entendimiento de los textiles en el área andina desde los procesos de la crianza de camélidos, la obtención de sus fibras y hasta la fase de desuso, tienen una connotación ritual y simbólica, constituyéndose como objetos socioculturales donde se plasman representaciones colectivas, se materializan procesos históricos que acompañan a los procesos tecnológicos (Cereceda 2010). Se trata en una sistematización cultural que integra a los textiles con otros seres y fenómenos del mundo natural, como aves o el contraste de luz, entre otros, que también se convierten en “textos” que pueden leerse gracias a una estructura de colores con significados culturales muy valiosos (Cereceda 1990). Es por ello que en esta investigación se abordan los significados de los textiles, como “sujetos en el mundo” con “vidas sociales” (Arnold y Espejo 2013:30) y como seres vivientes (Arnold y Espejo 2012:5), lo que nos promete comprender más allá de las características evidentes de los tapices que recubren los rostros, las vestimentas en miniatura, los hilos que embarrilan las extremidades, los objetos y demás accesorios de las figurinas.

Siguiendo esta línea, se considera a los textiles como embebidos de una personalidad distribuida y que a la vez distribuyen personalidad (Bray 2009:364), eso nos ayuda a entender las relaciones que existen entre los tejedores y sus tejidos. Arnold y Espejo demuestran claramente la calidad vital de los tejidos y esta relación tejedora-tejido: “(...) *los textiles no son objetos pasivos, sino objetos que interactúan con el mundo, y que poseen la capacidad de animar las relaciones entre individuos o entre grupos de personas, inclusive en la creación de amplias redes de intercambio y sostenimiento material y espiritual entre las propias comunidades de práctica textil ...una parte de la naturaleza viva del objeto textil tiene que ver con su corporalidad y su aspecto tridimensional. Se piensa que el textil en elaboración “come y digiere” lo nutritivo que se introduce en el espacio textil con cada*

pasada de la trama; asimismo el textil como ser viviente “aspira y expira” ...” (Arnold y Espejo 2019:5). Además, los textiles al final del proceso de tejido, se consideran como una especie de criatura derivada de la fuerza del tejedor, que tiene sus propias necesidades (Allen 2015:31).

En las comunidades sureñas de la región andina, se cree que cuando una persona comprende las tres dimensiones del mundo es capaz de dominar las más complejas técnicas textiles, y tejer más de cuatro capas, que expresan no solo su gran dominio técnico, sino también su gran sabiduría por lo que se le reconoce a nivel comunal. Los textiles de gran complejidad al ser observados por las personas ocasionan que estas pueden a su vez, entender o relacionarse de forma mucho más directa e íntima con el nivel de sabiduría de sus creadores. Tal es así que un textil de dos capas correspondería al manejo del espacio de forma secular y un textil de tres capas representaría el manejo del tiempo y espacio en conjunto y de una forma sagrada, dicho de otra forma, a los tejedores del mundo andino les interesa “(...) *cómo está construida la persona dentro de la tridimensionalidad del textil*” y no solamente obtener un producto final (Arnold y Espejo 2013:54-56). En este sentido, el reducido tamaño en conjunto con los tejidos que recubren las figurinas podrían estar expresando información muy importante sobre los personajes representados en cada miniatura.

Es por ello que la composición de la estructura, el tipo de técnica y el color de los vestidos y rostros de tapiz no sería el resultado de un azar de elecciones sino, todo lo contrario, un proceso bien planificado de creación y manipulación de las fibras, técnicas y el color de los hilos, que demuestran el cómo los procesos tecnológicos son inherentes de la ideología, y que inclusive resultan en parámetros de vestimenta. Como bien lo ha demostrado Desrosiers (1992) en su análisis sobre tejidos antiguos y contemporáneos, de la costa, de la sierra y de la selva, los vestidos femeninos de las regiones andinas y amazónicas tienden de tener aberturas, decoraciones y urdimbres en posición horizontal en el producto final, mientras que los masculinos aberturas, decoraciones y urdimbres en dirección vertical, evidenciando así la creación de esencia femenina y masculina según las estructuras de los textiles. Es decir, la técnica del tejido y su forma crean significado en el producto final, juntos con la iconografía y otros componentes.

Otro planteamiento importante de Arnold y Espejo (2013:56-60) es el entendimiento del textil como sujeto en el mundo, el cual estaría relacionado con el nivel de dominación y sabiduría de la persona tejedora mediante la dominación de “los tres corazones” o las tres dimensiones del mundo, es decir el mundo de arriba, de abajo y el mundo intermedio o interior. El punto intermedio de esta tridimensionalidad es un concepto clave a entender, ya que se encuentra en el paisaje, en las tierras y organización agrícola, el tamaño de los textiles, así como en la conjugación verbal para denominar a la tercera persona, en el tiempo, y en la estructura de género⁸⁴. Por ejemplo, en el caso de las personas, estas tienen dos polos opuestos, el bueno y el malo, pero siempre hay un intermedio, que es igual o más importante, como en el caso del punto intermedio en los paisajes porque es un punto de encuentro en donde confluye todo. Por último, y relacionado a la actividad manual del tejido esta esfera intermedia o interioridad estaría relacionada con la mente del tejedor, ya que se dice en aymara “*P’iqiña may uñji;pay amparñant uñjta*” y “*Pay katum amparmant, may piq’it mä katuqam*” que significan “Mi cabeza ve uno; con mis manos veo dos” y “Se dice que ellos manejan las dos dimensiones principales con sus dos manos, y la tercera dimensión con su mente” respectivamente (Arnold 2013:59).

En este sentido, los datos de las fuentes etnográficas nos proponen la posibilidad a comprender las figurinas de textil chancay no solo como un reflejo de la moda de los vestidos chancay de los siglos X al XV, sino como el producto de procesos que otorgan a los textiles y sus usuarios fuerza vital y agencia, y al mismo tiempo crean una relación estrecha entre las superficies, la iconografía exterior y el interior del tejido (Arnold y Espejo 2013). Además, hay que considerar que el textil, en sus diversas expresiones forma parte de la memoria social y esta relación textil-memoria nos obliga a “... *apreciar los textiles como puntos de referencia para la memoria, y además como sitios de contestación sobre los cambios políticos y sociales en una sociedad, y la documentación de estos procesos dinámicos en una coyuntura determinada*” (Arnold y Espejo 2013:30). Por tanto, los textiles además formaban parte importante de los procesos de socialización, que sirvieron a las personas como una piel adicional que se conceptualiza como envolturas o capas tejidas “...*que se agregan al cuerpo*

⁸⁴ En el aymara, un ser andrógino es denominada como *chawpin* o *taypin*, que significa que no es hombre ni mujer y está en el medio (Arnold y Espejo 2013:59).

humano para socializarlo” en diferentes contextos, desde lo cotidiano y ritual, hasta de guerra (Arnold y Espejo 2013:52).

Estas investigaciones también han aportado significativamente a la comprensión del rol femenino asociado a la manufactura textil y al uso de la vestimenta según la categoría de género que, aunque han sufrido cambios sociales por los procesos de aculturación forzada y no forzada, siguen manteniendo rasgos que pueden considerarse como continuidades culturales del área andina. Es necesario acotar que, aunque estos datos vienen de la región sur, y el foco de estudio está en el área norte de la costa central, desde el Período Horizonte Medio se han reportado que las técnicas del tejido en tapiz se propagaron por toda el área andina incluyendo la costa central y aquí es en donde cobra relevancia la investigación de Desrosiers (1992:10) quien enfatiza la oposición de los sentido horizontal y vertical en los tejidos y cómo se relacionan con la división del espacio y oposición entre dos categorías de género, la masculina y la femenina, una oposición que de hecho, es una tendencia andina general. Esta oposición será utilizada en esta investigación para la identificación las categorías de género representadas en las figurinas aunque es preciso mencionar que en el caso de las figurinas textil chancay no es solo el mismo tejido lo que crea las categorías de género ya que presentan expresiones muy significativas, y como se verá en el siguiente apartado, también se hace una revisión sobre las herramientas teóricas y metodológicas de las teorías de género y queer que sirven a esta investigación para llevar a cabo un análisis riguroso de la iconografía, la identificación del vestido, el peinado y las acciones que presentan las figurinas y que en conjunto, construyen las categorías de género.

1.5.5 Las teorías de género y queer

Como se ha mencionado anteriormente, los estudios previos de Hodnett (1999), Medina (2001) y Gálvez (2018) han reportado que las figurinas de textil presentan una asociación de tipos de rostros y ropas que corresponden de forma mayoritaria a una división de dos categorías que siguen una lógica heteronormativa, según los criterios occidentales, en donde las figurinas femeninas tienen rostro tripartito y visten vestidos largos y, las figurinas masculinas son de rostro bipartito y visten *unku* y taparrabo. Sin embargo, estas investigadoras también han reportado figurinas que no responden a esta regularidad y que se

han dejado de lado en las fases interpretativas, y que, si bien pueden corresponder a figurinas alternadas, esta investigación considera las posibilidades que nos brindan estas “anomalías” para explorar la posibilidad de que representan categorías de género que combinan expresiones femeninas y masculinas, es decir categorías no binarias. Esto evidencia que las expresiones de género en las figurinas son más complejas de lo que a simple vista se observa, por lo cual se hacen necesarias la utilización de las teorías de género y queer, ya que generan una sensibilidad que permite observar y reconocer las características iconográficas que expresan diversidad de categorías de género. Al mismo tiempo estas teorías son la base para ejecutar comparaciones entre las expresiones de género de las figurinas chancay con las de otras sociedades del mundo andino. Además, estas teorías nos pueden ayudar a liberarnos de sesgos occidentales relacionados con el género y facilitan un estudio menos arraigado en nuestras propias precepciones y estructuras de género (Artzi 2019:76-81). Como se demostrará en esta tesis, en el caso de las figurinas no son solo la división de la cara y la vestimenta las que crean la categoría de género sino también, la forma de las cabezas y el armazón de la figurina, los colores, el peinado, los objetos asociados que representan actividades que ejecutan los personajes descritas por las figurinas o el orden y la ubicación que ocupan en escenas tridimensionales creadas por varias figurinas, entre otros posibles componentes. Todos estos elementos ayudan a la comprensión de categorías de género temporal o permanente de cada personaje representado (Artzi 2016:220-226). Tomando en cuenta estas propuestas teóricas se abordarán las asociaciones entre los tipos de rostros, el peinado y los vestidos — una de las más resaltantes — de una forma más rigurosa, ya que cada uno de estos elementos también puede estar conformado por características femeninas y masculinas. A la luz de eso, tenemos que entender a estos rasgos como parte de las concepciones dualistas que caracterizan las sociedades andinas, pero, a la vez posiblemente son expresiones de estructuras de género que incluyen más de dos categorías (Artzi 2016:206).

El principal aporte de la teoría de género es reconocer que la sexualidad como las categorías de género es una construcción cultural que se forma y se mantiene a través de los parámetros culturales de determinadas sociedades y, por lo tanto, se podría reconocer en la materialidad de contextos funerarios y la iconografía del arte andino antiguo. Gracias a la obra de Judith Butler (1990), y su inclusión en algunos estudios arqueológicos, se han

reformulando intereses de investigación en torno a la identidad, sexualidad y patrones de expresiones del género y corporalidades (Alberti 2012:95). Joyce (1998:148) en base a sus investigaciones sobre representaciones antropomórficas mesoamericanas plantea que las características formales escogidas a representarse nos permiten ver el proceso de concretización de las filosofías del cuerpo en estas sociedades que no son iguales a los conceptos modernos y occidentales preconcebidos, por lo que el análisis de las elecciones de las características incorporadas y excluidas de los cuerpos nos puede acercar al entendimiento de cómo se construyeron conceptos del cuerpo a modo de discursos públicos que fueron difundidos y circulados dentro de las sociedades.

Sin embargo, en las últimas décadas, además de la deconstrucción de la asociación automática entre el sexo y el género por determinación biológica también se están redefiniendo críticamente las formas de pensar occidentales para el análisis y la interpretación del mundo andino y amazónico, ya que estas formas de pensar y analizar desde el feminismo occidental, aparecido y construido en contextos modernos, representan un gran sesgo a la hora de analizar culturas que no se desarrollaron en un contexto europeo (Bolger 2013:374). En la costa norte del Perú, hallaron contextos funerarios de mujeres asociadas a símbolos de poder, considerado masculino, como las sacerdotisas enterradas en el sitio moche conocido como San José de Moro⁸⁵ que han sido interpretados con ayuda de analogías encontradas en las crónicas y documentos coloniales como las poderosas capullanas o tallaponas⁸⁶ (Castillo y Rengifo 2008:26-28). A la Sacerdotisa encontrada en el sitio Chornancap de la cultura Sicán que se correlacionó con la iconografía representada en el vaso conservado en el Museo de Arte de Denver, se le atribuyó un rol de soberana, sacerdotisa y ancestro mítico (Wester La Torre, 2016:380). En el caso de la Dama de Cao encontrada en el complejo moche el Brujo se le atribuyó un rol de sacerdotisa y líder, el rol de curandera (Franco y Galvez, 2005). El reciente hallazgo en el Castillo de Huarmey de tumbas de mujeres de filiación Wari y su asociación a objetos de prestigio permitió que se

⁸⁵ El sitio de San José de Moro, se ubica en la margen del río Chamán, valle del Jequetepeque y presenta con una secuencia cultural desde inicios de la cultura Moche hasta la a época Chimú-Inca, en donde se han encontrado contextos funerarios de alta jerarquía individuales y colectivos de mujeres moche que han sido interpretadas como sacerdotisas que formaron parte de la elite religiosa de su sociedad.

⁸⁶ Según, Rostworowski (1988:13) en base a las crónicas del cronista Martín de Murúa del siglo XVI, las capullanas fueron mujeres jefas de curacazgos, podían tener varios matrimonios. Durante las reformas sociopolíticas del virreinato perdieron estatus y poder, siendo representadas por sus esposos.

interpretaran como mujeres poderosas de la élite de poder Wari (Przadka 2019). Todos estos hallazgos han representado puntos de inflexión en los procesos de análisis e interpretativos de los personajes de poder en general y ejemplifican el cómo de manera forzada, se ha tenido que prestar atención a fuentes que estaban dejadas de lado, como crónicas y documentos legales sobre mujeres poderosas. Paralelamente, el análisis más meticuloso de la iconografía y el reconocimiento de roles femeninos como el tejido y la curación, entre otros, proponen otras lecturas del pasado andino. Sin embargo, aunque la evidencia arqueológica sobre las mujeres ha hecho girar la mirada de los investigadores hacia los roles femeninos, este tipo de interpretaciones no ha integrado y sigue descuidando el estudio de poblaciones femeninas que no pertenecieron a las elites de poder (Chacaltana 2019:29) así como el estudio de otras categorías de género femeninas que pudieron existir en el área andina.

Esta investigación es un intento de arqueología de género (“engender archaeology”)⁸⁷ como la proponen Gero y Conkey (1991), en donde se entiende al género como principio organizador de las sociedades, dando importancia a las expresiones nativas a través de la cultura material y visual, y las fuentes etnohistóricas y etnográficas, ya que estas posibilitan generar interpretaciones sobre las estructuras del género en las sociedades indígenas del continente americano con un menor grado de sesgos occidentales. Además, este estudio considera que los conceptos de género e identidad no son estados estáticos, sino categorías en constante cambio, fluidas y numerosas (Ardren 2008:1-3). Si bien, la arqueología de género ha traído mejoras resaltantes en el estudio de las cosmologías nativas, las intersecciones de género y cuerpo, y en los estudios de trabajo y especialización (Ardren 2008:7-13). Para el caso específico del estudio de la iconografía, se hacen necesario también integrar los planteamientos metodológicos que proponen los estudios de Joan Gero (1999), sobre la iconografía Recuay, de Sarahh Scher (2010) y Mary Weismantel (2004, 2021) sobre la iconografía Moche, y de Bat-ami Artzi (2015, 2019, 2020, 2022) sobre el arte de varias sociedades andinas antiguas quienes, desde un enfoque feminista como de género, sexualidad y queer, consiguen aproximarse a las estructuras de género representadas en el caso que estudian, de una manera que permite ver más allá de las precepciones de género que se

⁸⁷ La Arqueología de género surge del evento denominado *Engendering Archaeology: Women and Prehistory* que fue realizado en 1988 en Wedge Plantation. Fue un proyecto colaborativo de especialistas de prehistorias que se reunieron para examinar sus respectivas disciplinas desde la perspectiva de la teoría social feminista (Bolger 2013:1).

encuentran entre las sociedades occidentales. Artzi, ha demostrado a partir de sus investigaciones del arte Pucará, Wari, Nasca, Inca y colonial, que la conjugación de datos etnográficos, etnohistóricos y la minuciosidad en la observación de los detalles iconográficos del peinado, vestimenta y características físicas nos permiten reinterpretar las expresiones de género que fueron continuidades culturales del mundo andino antiguo y reconocer categorías de género de mujeres masculinas (Artzi 2022), personajes que presentan características femeninas y masculinas (Artzi 2019:78-79) y más importante aún, comprender que en el mundo andino tanto la fertilidad masculina como la femenina eran necesarias para la prosperidad de las sociedades y, en determinados contextos, mucho más la femenina (Artzi 2020a:411).

Por su parte, Gero (1999) también evidencia la importancia de la observación rigurosa de la vestimenta, el tocado y las acciones representadas, así como la organización de las representaciones grupales para entender la estructura de género y la agencia del poder en la sociedad Recuay. Por ello, en esta investigación se integra su entendimiento según el cual: *“...los sistemas iconográficos son procesos con una visión consensual, mediante la cual se crean, reproducen y delimitan comunidades de observadores consensuales”* (Gero 1999:25). Esta investigación busca identificar dentro de la muestra de figurinas de textil chancay expresiones singulares que en un determinado tiempo y espacio sirvieron como parte de sistemas iconográficos a un grupo de observadores consensuales de personas vivas y de ancestros. Por otro lado, eso nos empuja a entender con qué fines y bajo qué criterios las representaciones femeninas y masculinas han sido representadas de acuerdo a una estructura de poder y cómo estas se materializan en las características de las figurinas, pero más importante aún, el cuidado de que estas representaciones pueden corresponder a la estructura de género que estaba en constante legitimación e imposición por una clase dominante que busca legitimarse mediante el arte, es decir, las figurinas representarían entonces la ideología de género promovida por los poderes dominantes de la cultura chancay. Las representaciones antropomorfas que analiza Gero (1999:31-40), tienen un número reducido de acciones (parado y sentado) y carecen casi en su totalidad de características sexuales; sin embargo, mediante el análisis de la decoración de los vestidos, el tocado, entre otros aspectos y en

comparación con los resultados de sus excavaciones⁸⁸ se plantea que hubo énfasis en puntualizar una noción de género masculino y femenino para representar autoridad y diferentes rangos sociales en donde las mujeres tuvieron roles activos de preparación de chicha y alimentos, que les permitían participar en el juego político de la elites de la sociedad Recuay.

Por su parte Scher (2010), logra diferenciar los ideales del género y status en la sociedad moche a través del análisis de la iconografía de la vestimenta en relación con datos etnohistóricos y etnográficos, bajo el enunciado de que tras un minucioso análisis del traje es posible acercarnos a la ideología de la sociedad que lo produjo porque mediante el vestido se mantiene y negocia la identidad social practicadas en cada sociedad (Scher 2010:3). Este entendimiento es sumamente importante para la investigación en cuestión, ya que en las figurinas de textil chancay se crean categorías de género principalmente por la vestimenta en combinación con otros atributos. En su estudio, Sher (2010: 247-248) logra reconocer una categoría de personajes ambiguos que presentan lo que ella denomina como “complejidad género” y que divide en tres tipos: performativo, de edad, y de físico anómalo. La complejidad de género performativa se refiere a categorías de género que su duración es temporal formando parte en el contexto ritual, por su parte la complejidad de género por edad tiene un carácter esencial y más permanente en donde la categoría de género cambia a lo largo de la vida y, por último, la complejidad de físico anómalo está reconocida por físicas naturales o adquiridas que representan anomalías dentro del arte moche. A su vez, Artzi (2022) aborda esta complicidad por medio de la reconstrucción de una categoría de mujeres masculinas guerreras y demuestra cómo se representa esta categoría en el arte, combinando rasgos femeninos y masculinos o entrelazando un cuerpo biológicamente femenino con performance masculina.

En este contexto es importante mencionar también el aporte de Mary Weismantel (2004, 2021) al estudio iconográfico de la sexualidad moche y el establecimiento de una lectura iconográfica entrelazada con la forma y el uso de cerámicas moche, que al igual a la

⁸⁸ Joan Gero (1992) llevó excavaciones en el sitio arqueológico de Queyash Alto correspondiente al período Intermedio Temprano (200-600 d.C), ubicado en el Callejón de Huaylas, en donde reportó contextos funerarios dentro de contextos domésticos y *tupus*, objetos típicamente femeninos, distribuidos en áreas públicas lo que le llevó a interpretar que las mujeres formaban parte importante de la organización y poder político de la sociedad de Recuay.

iconografía transmiten las precepciones relacionadas con la sexualidad y el género de la sociedad moche. Por otro lado, evidencia que existía una circulación de fluidos entre humanos y entes no humanos en donde la forma e iconografía de los objetos servían como emblemas de autoridad o del ancestro. Para el caso de las figurinas de textil la forma antropomorfa no presenta rasgos físicos sexuales; sin embargo, muchas de ellas contienen husos no visibles que podrían estar otorgando agencia a las figurinas de las personas que las usaron y de esta manera, dentro del contexto funerario, conseguir interacciones con los ancestros. Por último, el estudio de Weismantel (2021) nos lleva a pensar que los objetos no son solo su apariencia superficial sino la suma de todos sus componentes y que en el caso específico de las figurinas están muy relacionadas a las prácticas de las tejedoras y tejedores del pasado andino.

Estas premisas nos llevan a preguntarnos sobre cuáles son las principales características de las figurinas que presentan ambigüedades en cuanto a categoría de género, qué elementos conformarían tales ambigüedades y, finalmente, cómo se entrecruzan sus componentes y cuáles fueron sus significados. Por otro lado, al ser las figurinas chancay representaciones tridimensionales portátiles, otras interrogantes que surgen están relacionadas al grado de cambio y de manipulación que pudieron suceder en su proceso de creación, ¿reflejan fielmente a diferentes identidades que sucedieron en el mundo real y en el inframundo? Lo importante que se pretende realzar en esta investigación es que desde una lectura de las figurinas que utiliza la perspectiva de género podemos aproximarnos al entendimiento de diversas esferas del comportamiento de las sociedades andinas, como las creencias, las prácticas sociales y sus efectos en la organización social, económica, y política, entre otros aspectos (Ardren 2008:7).

Como se ha indicado anteriormente, Hodnett (1991) fue la primera en identificar figurinas con una organización de vestuario y pintura facial que no encajaban con una división heteronormativa, según criterios occidentales, sin embargo, esta investigadora no sigue más allá de notar estos ejemplares y no propone interpretación al respecto. Estas “contradicciones” o “rarezas” encontradas en el registro arqueológico no tienen por qué permanecer en un estado de desconocimiento o interpretarse bajo sesgos heteronormativos occidentales. El uso de la teoría queer en la arqueología, nos permite legitimar lo que ha sido reportado como “anti-fundacional” y como modo de análisis nos permite ver otras formas de

cuerpos, parentesco y de familia que se constituyeron en las sociedades del pasado (Alberti 2012:103). En este sentido cabe preguntarnos, hasta qué punto lo que desde una perspectiva moderna y eurocentrista parece extraño a la norma, era considerado así en la estructura de género desde donde se crearon las figurinas de textil chancay y, ¿con qué análisis debemos abordar este tipo de “rarezas” para poder entenderlas?

La teoría queer desbarata los presupuestos de que los modelos binarios de género son globales, dando cuenta de cómo han sucedido a lo largo de la historia estructuras y expresiones de género distintas, ya sea en el arte rupestre (Hays-Gilpin 2004) o las pinturas que retratan a niños vestidos con miniaturas de ropas femeninas en la vieja Europa durante los siglos XVII y XVIII (Gutiérrez 2017:293) así como en diferentes culturas. Un ejemplo importante de este asunto, ha sido visibilizado en las interpretaciones de la iconografía de las culturas La Tolita y Bahía (500 a.C.-500 d.C.) que presenta dúos tridimensionales parametrados de ambos géneros y reconocidos como matrimonios, pero cuando se trata de personajes del mismo género la interpretación gira a indicar que se trata de hermanos (Ugalde, 2017:110). Por su parte Alberti (2012:94) propone que los cuerpos e identidades que podemos clasificar bajo una categoría “queer” han permitido visibilizar las construcciones sociales de las diferencias sexuales, así como comprender que las identidades de género son fluidas y además de que estas se nutren de contextos específicos.

En este sentido, dentro de esta investigación se trata de evitar clasificaciones o marcadores de género modernos a la sociedad chancay, sino que se buscan replantear las interpretaciones sobre la familia, la muerte, la corporeidad entre otras esferas más, con el fin de obviar las suposiciones heteronormativas sobre el sexo y el género, en camino de eliminar las estructuras de género de nuestro razonamiento interpretativo del pasado (Weismantel 2013:320-321), eso “... *no significa afirmar que el género no existió en el pasado antiguo. Eliminar el género significa desvincularse conceptualmente: separar la biología y la cultura, y desvincular aspectos del género y la sociedad que parecen inseparables hoy en día*” (traducción de a autora, Weismantel 2013:324). El género se entiende así como un conjunto de variables que no dependen únicamente del sexo, sino también de la apropiación de elementos vegetales, del paisaje, de animales, partes del cuerpo de otros seres vivos y del propio ciclo vital; es decir, de un conjunto de variables que sumergía a los individuos en interacciones de recibir y dar (Weismantel 2013:329).

Por otro lado, es importante entender que el arte andino antiguo también es ambivalente, es un reflejo de la sociedad y a su vez forma la identidad de los individuos, tal es así que tuvo mecanismos para generar procesos de identificación con las personas que los crearon, utilizaron y observaron; por lo tanto, los objetos de diversa índole, pero en especial las figurinas, son un medio para comprender cómo las expresiones de género son el conjunto del individuo y sus objetos (Alberti 2005:75). Por lo tanto, la desintegración entre el cuerpo y los adornos, vestidos como otros componentes, no tiene sentido. Además, hay que considerar que estos mecanismos funcionaron de forma diferente en cada sociedad (Alberti 2005:81), por lo que es importante que se busquemos modelos locales de las estructuras de género dentro de la materialidad y arte de cada sociedad, en este caso de chancay.

En esta investigación las figurinas se entienden en dos dimensiones, en la primera se utiliza el planteamiento de Alberti de que los objetos son extensiones de la acción humana y por lo tanto a través de sus características podemos acercarnos a la estructura de género de la sociedad que las creó (Alberti 2005:74), teniendo en cuenta de que si bien, las figurinas representan categorías fijas e innatas, estas están englobadas dentro de la producción y mantenimiento de identidades inestables y variables (Alberti 2001:61). La segunda dimensión está relacionada a la esfera post-mortem y de cómo los objetos también pudieron ser la extensión de los ancestros. Como se explicó anteriormente la estructura interna de los textiles es importante porque contiene información sobre la persona para quien fue hecha, sin embargo, en esta investigación también se integran los accesorios, el peinado, los roles representados y demás objetos asociados a las figurinas, como un todo inseparable que comunica las construcciones de género e identidades asociadas a los cuerpos representados, y aunque sean representaciones relacionadas a momentos y contextos específicos, son expresiones de la estructura de género establecidas en una sociedad.

Considerando lo anterior, pasamos de la preocupación de interpretar las figurinas “queer” reconocidas en anteriores investigaciones, a establecer un análisis exhaustivo de cada figurina entendiéndola a cada una como un cuerpo e identidad y a la vez una parte de construcción del cuerpo al cual la figurina fue asociada.

Por otro lado, es importante tomar en cuenta el desarrollo de las categorías de género a lo largo del ciclo vital humano entre las sociedades andinas. Investigaciones etnográficas

en poblaciones aymaras del norte de Chile demuestran que existe una terminología específica para las edades de hombres y mujeres y que crea una identidad de género, tal es así que desde el nacimiento hasta los dos años los niños no se distinguen por género denominándose en común *wawas*, posteriormente adquieren otras denominaciones según sus características de reproducción, sexualidad y fertilidad hasta la etapa port-morten en donde ambas categorías de género, masculina y femenina, se llaman *hihuata*; lo que evidencia que las diferencias entre las categorías de género son esenciales en ciertas etapas de la vida y son fluidas, por tanto es necesario entender las estructuras de género desde los discursos nativos o autóctonos (Gavilán y Carrasco 2009:98). En su estudio sobre la comunidad de Chuschi, Ayacucho, Billie Jean Isbell, descubrió un proceso parecido del desarrollo de las categorías de género en relación al ciclo vital. La antropóloga describe una secuencia de construcción de género en analogía con el crecimiento de una planta y la maduración de la papa y su deshidratación (*chuño*). Así que el recién nacido, llamado en quechua *wawa lulu*, es considerado como una planta inmadura, mojada y verde. En esta fase temprana no hay ninguna distinción de género, solo en las siguientes fases se desarrollan paulatinamente las categorías de género, la femenina y la masculina. El otro extremo del ciclo vital, la etapa de la vejez, es paralela a la madurez y putrefacción y se reflejan en las denominaciones “*paya*” y “*machu*”, que incluyen también un componente de género, estas dos palabras en quechua que significan, mujer y hombre viejos respectivamente, están relacionadas con la desecación y efectos de la descomposición de los cuerpos humanos de forma previa a la muerte. La fase de *chuño* es paralela al estado de los ancestros cuando la distinción de categorías de género, la femenina o la masculina, está en proceso de evolución al androginismo, los muertos recientes conservan su identidad de género como máximo hasta el primer año de fallecidos y después cuando están considerados como antepasados consiguen progresivamente un género andrógino y se convierten en el vínculo entre vivos y muertos (Isbell 2014:275-296). Así que el ser humano empieza y termina su vida teniendo una categoría de género no tan marcada. Carolyn Dean (2001:148-165) por su parte analiza los dibujos de Guaman Poma de Ayala sobre las diferentes etapas de la vida humana divididas entre dos categorías de género, la femenina y la masculina. La historiadora del arte se preocupa por entender los conceptos de género indígenas y cómo estos se entrelazaban con las actividades que las personas llevan a cabo y llega a una conclusión parecida sobre organización del género según los ciclos de la

vida en donde tanto en el inicio como al final ambas categorías de género se vuelven andrógino. Aunque estos trabajos corresponden a épocas y regiones distintas, es posible deducir que hubo aspectos comunes en la organización de las estructuras de género en el mundo andino antiguo, eso corresponde con la “homología histórica” antes mencionada, que forma parte de la propuesta metodológica de Knight (2013:133) y que da cuenta de que cuando existen costumbres similares en áreas geográficas amplias es probable que tengan raíces muy antiguas.

Para concluir, como se desprende de lo mencionado anteriormente, con este marco teórico se ha hecho un boceto de los posibles caminos para el análisis y la interpretación de las figurinas de textil. Estas teorías y el avance de los estudios sobre el arte andino demuestran la necesidad de repensar y reinterpretar las figurinas textil chancay sin sesgos occidentales, explorando los significados, usos, procesos de creación y desuso, dentro de un mundo andino animista, y dentro del contexto del culto a los ancestros, en donde formaban parte las interacciones sociales de las esencias de los materiales, los objetos mismos y de las personas. Y, en forma paralela releer la iconográfica de las mismas figurinas y de los textiles que sirven como vestimenta, como de otros elementos. Explorar todos estos componentes nos permite una lectura que rastrea las diferentes entidades involucradas y las formas como estos socializaban entre sí y nos ayudará a contestar las dos preguntas básicas de esta investigación: Qué representan estas figurinas y que funciones cumplían.

2 Capítulo Segundo: Análisis de Base de Datos

El análisis de las figurinas realizado ha permitido obtener mayor información sobre aspectos de la planificación y creación de su arte y estética. A continuación, se detallan el análisis formal de las figurinas considerando los armazones, rostros, vestidos y su iconografía, objetos asociados y las maquetas con figurinas en escenas tridimensionales con el fin de encontrar patrones comunes dentro de la base de datos para aproximarnos al significado y funcionalidad de las figurinas de textil chancay.

Los procesos de manufactura se pueden dividir en dos fases, las relacionadas con la construcción del cuerpo de las figurinas y las relacionadas a los diferentes tipos de textiles utilizados. Teniendo en cuenta cómo en el mundo andino antiguo los materiales para objetos suntuarios fueron escogidos por su esencia y agencia, que desemboca en objetos con valores internos mucho más poderosos que la estética superficial, cobra mucha importancia entender también, el modelamiento en fibras vegetales de la cabeza y cuerpo de las figurinas, por lo que se ha tomado interés en documentar esta parte no visible aunque no se haya podido ver la totalidad de estructuras por motivos de cuidado y conservación de las figurinas.

Se revisaron las figurinas de las colecciones del ML y MALI de forma presencial, así como imágenes disponibles en la web de los museos MCHAP, AMNH, CMH, BM, TCMA, MNBA, NGA, sumándose en total doscientas trece figurinas analizadas (tabla 5). Siendo las colecciones del AMTP, del MNAHP y del MEB, las más representativas en esta investigación, que suman un total de ciento treinta y seis figurinas que conforman la base de datos y cuya información está detallada en los anexos. Sin embargo, el total de la muestra corresponde a información valiosa para el entendimiento del desarrollo de referentes arqueológicos en la estética chancay moderna y popular.

Tabla 6. Figurinas analizadas		
Museo	Nº Total Analizado	Nº Base Datos
AMTP	105	101
MNAHP	34	33
EMB	30	2
MALI	3	--
ML	9	--

MCHAP	8	--
AMNH	2	--
CMH	12	--
BM	3	--
TCMA	1	--
MNBAA	1	--
NGA	2	--
Excavaciones Macatón (van Dalen, 2020)	1	--
Excavaciones Cerro La Horca (Valle, 2019)	1	--
Total:	213	136

Tabla 6. Número total de figurinas analizadas y que número de figurinas que conforman la base de datos.

La base de datos compuesta por figurinas de los museos MNAAHP, AMTP y MEB son originales casi en su totalidad e incluyen un mínimo número de figurinas que pueden haber sido alteradas con la incorporación de elementos arqueológicos en época moderna, sin embargo, es posible diferenciar estos elementos o tener el cuidado de identificar agregados ambiguos (tabla 6). Por último, del total de la muestra el 61% corresponde a figurinas unipersonales, el 28% a maquetas provenientes del AMTP y un 10% a dúos conservados (tabla 7).

Tabla 7. Figurinas incluidas en la Base de Datos según colecciones			
Museo	Total Figurinas		
	Originales	Alteradas	Porcentaje de la Base de Datos
AMTP	99	1	73.53%
MNAAHP	29	4	24.26%
MEB	2	--	1.47%

Tabla 7. Número y museo de procedencia de las figurinas que conforman la base de datos.

Tabla 8. Tipos de Figurinas de la Base de Datos			
Museo	Total Figurinas		
	Unipersonales	Duos	Maquetas
AMTP	75	5	8
MNAAHP	31	2	--
MEB	2	--	--
Porcentaje de la Base de Datos	61.76%	10.29%	27.94%

Tabla 8. Número de figurinas unipersonales, dúos y maquetas de las figurinas que conforman la base de datos.

A continuación, se procederá a describir las características de las figurinas, de los componentes tanto visibles como no visibles, con el fin de mostrar las singularidades y patrones de creación para aproximarnos a su uso y significado.

2.1 Armazones vegetales

2.1.1 Los cuerpos

Como se ha mencionado anteriormente, se han reconocido hasta el momento tres tipos de estructuras de totora que conforman los cuerpos de las figurinas, denominados como Estructura 1, 2 y 3 (Hodnett, 1999:13). Sin embargo, en esta investigación se han reconocido cinco tipos de estructuras, las tres primeras coinciden con lo propuesto con las anteriores investigadoras, salvo el tipo 2 en donde se han identificado dos sub-variedades de acuerdo a las medidas registradas y los tipos 4 y 5 que corresponden formas de cuerpos únicas identificadas en la base de datos de esta investigación. Del análisis realizado se desprende que los tipos de estructuras más utilizados fueron los tipos N°1 (11.8%), N°2 (17.62%) y el N°3 (21.3%). Por su parte el N°4 (1.47%) corresponde a una estructura que parece no haber sido hecha de totora ya que, en los rostros de tapiz de estas figurinas, no hubo necesidad de tejer las narices por encima de la tela porque el material interno proporciona el alto relieve⁸⁹. Por último, el tipo N°5 es único en la muestra ya que presenta el cuerpo más abultado a diferencia del total de figurinas que lo presentan de forma aplanada según los tipos anteriormente mencionados (tabla 8).

Tabla 9. Tipos Armazones					
Imagen	Tipo	Descripción	Medidas Promedio	N° Figurinas	Porcentaje de la Base de Datos

⁸⁹ Por este tipo de construcción de la figurina no fue posible observar la naturaleza del armazón.

	1	Cuerpo rectangular y aplanado con bordes cuadrados.	11.5 cm. largo x 8 cm. ancho	16	11.8%
	2 A	Cuerpo pentagonal, aplanado y ancho.	12 cm largo x 9 cm. ancho	15	11%
	2 B	Cuerpo pentagonal invertido, aplanado y delgado.	15 cm largo x 8 cm ancho	9	6.62%
	3	Cuerpo redondeado, alargado y aplanado.	16 cm largo x 5.5 cm ancho	29	21.3%
	4	Armazón duro, de naturaleza no identificada.	16.7 cm largo x 10 cm ancho	2	1.47%
	5	Cuerpo rectangular abultado.	14.8 cm largo x 8 cm ancho	1	0.74%
No Conserva				2	1.47%
No Identificado				62	45.6%

Tabla 9. Tipos de armazones identificados en la base de datos.

Todos los tipos de estructuras registrados se caracterizan por no presentar rasgos físicos sexuales femeninos ni masculinos y son de forma rectangular, pentagonal y alargada respectivamente. Otra característica resaltante es que inmediatamente sobre el lado superior de la estructura se inserta la cabeza sin dejar espacio a que represente el cuello, esto podría deberse a un criterio de sostenibilidad, ya que un apéndice a modo de cuello ocasionaría un mayor peso y fragilidad, sin embargo, en las figuras del cuerpo humanos en la cerámica tampoco se suelen representar cuellos delgados. Del análisis no ha sido posible definir una correlación entre tipo de armazón y otras características como la vestimenta o rostro de las figurinas, y tanto figuras masculinas como femeninas presentan de forma indistinta los diferentes tipos de armazón. Por último, no fue posible observar el tipo de estructura del 47% de la base de datos debido a que las ropas estaban cocidas a las fibras vegetales o pertenecen a maquetas.

2.1.2 Las cabezas

Se han identificado ocho formas de cabezas (tabla 9), de forma semicircular o de tipo 1 (24.26%); trapezoidales con el extremo inferior afinado o de tipo 2 (25.74%); trapezoidales todas bipartitas o de tipo 3 (14.71%); pentagonales o de tipo 4 (9.56%); rectangulares medianas o de tipo 5 (9.56%); rectangulares anchas o de Tipo 6 (8.09%); trapezoidales pequeñas o de Tipo 7 (5.15%) y por último alargadas y redondeadas o de Tipo 8 (2.21%). En casi su totalidad las cabezas tienen una forma aplanada y no representan la tridimensionalidad de los rasgos faciales (fig. 126), salvo como se comentó en el anterior apartado, las dos figurinas de armazón duro de tipo 4 (fig. 127) que parecen representar las narices moldeadas en la misma estructura de la cabeza⁹⁰.

⁹⁰ No se pudo observar los armazones de las figurinas 4066 y 4070, por lo que no se ha identificado si poseen estructuras de totora debajo de la vestimenta u otro tipo de armazón; sin embargo, en la superficie de las cabezas parece evidente que recubren una estructura probablemente de madera y no de totora.

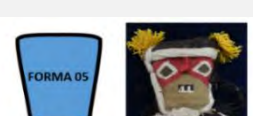
Tabla 10. Tipos de Cabezas				
Forma	Descripción	Medidas Promedio	Nº Figurinas	Porcentaje de la Base de Datos
	Forma superior recta e inferior en media luna.	10 cm ancho x 9.5 cm alto	33	24.26%
	Forma trapezoidal.	7.5 cm ancho x 7.5 cm alto	35	25.74%
	Forma rectangular ancha con abultamiento inferior	7.5 cm ancho x 7 cm alto	20	14.71%
	Forma hexagonal.	8 cm ancho x 5 cm alto	13	9.56%
	Forma rectangular delgada con el lado inferior más angosto.	7 cm ancho x 7.5 cm alto	13	9.56%
	Forma rectangular.	8.5 cm ancho x 9 cm alto	11	8.09%
	Trapezoidal reducida.	8.5 cm ancho x 5.5 cm alto	7	5.15%
	Ovalada con borde superior recto.	5.6 cm ancho x 7 cm alto	3	2.21%
No Identificado			1	0.74%

Tabla 10. Formas de cabeza identificadas en la base de datos.

Además, se ha podido observar que la forma de la cabeza del tipo 3 es llevado exclusivamente por figurinas masculinas y, con la salvedad que gran parte de estas (doce) pertenecen a la maqueta N° 4071 del AMTP (descrita más adelante), el hecho de ver este tipo de forma de cabeza presente en una maqueta únicamente con figurinas vestidas con camisetas, taparrabos y llevando diferentes tipos de vinchas, puede dar cuenta de una forma exclusiva masculina, que hace énfasis en una cara más robusta (fig.128) o como indicó Hodnett (1999:39) las barbillas fueron rellenadas para resaltarlas. En el presente análisis no se pudo constatar si además de la estructura de vegetal las barbillas fueron rellenadas, pero de la observación de los perfiles de estas figurinas es evidente que tienen las barbillas más prominentes.

Por último y como se ha visto, la variedad de formas de cabezas, salvo el tipo 3 (que imita las barbillas) no parecen tener la intención de representar la fisonomía tridimensional, así como características masculinas o femeninas, utilizándose los rostros bipartitos o tripartitos en las diferentes formas de cabezas.

2.1.3 Los brazos y piernas

Estos se hicieron insertando principalmente fibras de totora y otras fibras vegetales más delgadas (Hodnett, 1999:13) en la parte superior e inferior del armazón y, en el extremo final es probable que se hayan bifurcado o agregado cañas más pequeñas para que figuren cinco dedos. Ambas extremidades fueron cubiertas en su mayoría por hilos de diferentes tonalidades de color carmín, y en menor medida con hilos de color crema, en algunos casos de un amarillo que se asemeja a un dorado y existe una figurina con una combinación de bandas marrón oscuro y crema en brazos y piernas. El color carmín utilizado en la mayoría de figurinas que conservan ambas extremidades (25.74%) también se ha visto en las que solo conservan los brazos (51.47 %) por lo que podría parecer que la mayoría de figurinas tenía este color de forma homogénea. Sin embargo, en el caso del dúo N° 8621 del MNAAHP se identificó la utilización de diferentes tonalidades de rosado y carmín en los brazos que se entrecruzan en el centro, de tal forma que estas diferencias no son consecuencia del estado de conservación, sino que muestran el nivel de planificación y la elección de los colores para la creación de las figurinas, así como los diferentes posibles significados de las tonalidades del rojo (fig. 129).

Asimismo, un menor porcentaje de figurinas presentan brazos color crema y piernas color carmín (5.88%), habiendo otro porcentaje igual de figurinas que solo conservan brazos crema y un grupo reducido de figurinas con brazos y piernas de color crema (2.21%), (ver fig. 130 y 131). Por tanto, las variedades en la elección de los colores para los brazos y piernas fueron más complejas de lo que puede parecer a simple vista, como se muestra en la siguiente tabla:

Tabla 11. Colores de brazos y piernas			
Combinaciones de colores		Nº Figurinas	Porcentaje de la Base de Datos
Figurinas que conservan brazos y piernas	Brazos y piernas de color carmín.	35	25.74%
	Brazos y piernas de color crema.	3	2.21%
	Brazos de color crema y piernas de color carmín	8	5.88%
	Brazos y piernas con Bandas cremas y marrón oscuro.	1	0.74%
	Brazos sin hilos y piernas carmín.	1	0.74%
Solo Conservan Brazos	Carmín	70	51.47%
	Dos tonalidades de carmín	2	1.47%
	Color crema	8	5.88%
	Colores carmín y dorado	2	1.47%
No conservan brazos y piernas		6	4.41%

Tabla 11. Combinaciones utilizadas para recubrir los brazos y piernas de las figurinas de la base de datos.

La organización de los colores en brazos y piernas y su minuciosa documentación cobra importancia observando estas diferencias en una misma maqueta ya que se han visto casos particulares, como el caso de la maqueta N° 4072 de la colección del AMTP, descrita aquí abajo y que es excepcional (fig. 132). En esta maqueta se ha podido constatar que los personajes vestidos con unku y taparrabo tuvieron piernas de color rojo y brazos de color crema, salvo los personajes A, ubicado al centro y el F, de rostro tripartito vestido con unku, que parecen tener brazos y piernas de color crema (fig. 133 y 134). Sin embargo si se observa con atención los hilos cremas de los brazos, estos parecen tener algún tipo de coloración rojiza⁹¹ (fig. 135 y 136).

Por tanto, podrían existir dos posibilidades, la primera es que para el total de figurinas masculinas se haya imitado el color de la carne y sangre y la piel que la cubre, cada una con hilos rojos y cremas respectivamente, y que en el caso de las figurinas D, H y K los hilos cremas superficiales de las piernas se hayan perdido. Otra posibilidad es que de forma planificada los personajes A y F tuvieron los brazos y piernas de color crema a diferencia del resto (D, H y K) sobre todo si tenemos en cuenta el detalle de la figurina F que tiene las piernas cremas, pero deja ver algunos dedos con hilos carmín.

Para el caso de las figurinas femeninas de esta maqueta y como se mencionó anteriormente, solo se ha podido ver en los personajes E y F, que están a ambos lados de la figurina de rostro tripartito vestida con unku, los brazos de color crema con coloraciones rojizas y las piernas de color carmín, en el resto de figurinas, B, C, I, J, los vestidos están cocidos al cojín y no permiten identificar el color de las piernas, por su parte el color de los brazos puede ser dorado o crema (fig. 137 y 138).

Hodnett (1999:13) reporta un importante dato sobre el haber observado pequeños restos de algodón al final de los dedos modo de uñas en algunas figurinas mostrando documentación fotográfica de la figurina 4048 del AMTP. De lo mencionado, en la actualidad, solo se ha observado esta característica en la misma figurina ejemplificada por Hodnett (1999:26) viéndose en el análisis, además, que es la única que presenta algodón entre el vestido y el armazón de totora, por lo que el algodón podría representar alguna parte del

⁹¹ El reconocimiento del color o la combinación de colores en el total de la muestra es dificultoso de identificar ya que los cambios de coloración, así como podrían corresponder a una elección planificada de hilos, también podrían deberse al desgaste del color, o de acciones rituales previas al entierro de las figurinas, como, por ejemplo, el espolvoreo o embadurnamiento de algún tipo de pigmento (mineral, animal, o humano).

cuerpo humano, como la carne, y de esta manera haber dado más tridimensionalidad al cuerpo de esta figurina (ver fig. 139).

Como se ha visto, de la identificación de los colores y posibles fases de embarrilamiento de los brazos y piernas, las extremidades superiores fueron más atendidas que las inferiores, tal vez porque estas últimas no eran tan visibles y no realizan acciones como el tocar instrumentos musicales o portar ovillos de algodón, las acciones más comunes representadas en las figurinas, como se verá más adelante. En este sentido es necesario resaltar algunos casos, como el de la figurina masculina N° 4059 que presenta unos dedos casi tan igual de largos que la antera que porta (fig. 140), otra figurina femenina N° 4062 con los dedos muy largos (fig. 141), así como otra figurina N° 16352 que tiene las extremidades superiores embarriladas con franjas horizontales de color marrón oscuro y blanco alternados, un patrón que se repite en los tubos de la antera que porta, logrando de esta manera que los brazos y el instrumento musical vuelvan uno (fig. 142).

Por último y, aunque la mayoría de figurinas no conserven el total de características originales debido a procesos post deposicionales, los datos indican que hubo una elección y diferenciación de colores y tamaños de las fibras vegetales a la hora realizar y embarrilar las extremidades, construir los armazones e insertar los husos, características y procesos de manufactura menos evidentes pero que posiblemente tenían significado en las escenas o acciones que se quisieron representar.

2.1.4 Sostén y los husos

Se han observado husos atravesando el armazón solo en el 31.61% de la base de datos, del cual solo el 9.55% conserva ambos husos y el 22.06% uno (ver tabla 11). Aunque no se pueda identificar con exactitud qué número de figurinas no conservan los husos o no los llevaban, es probable que la mayoría originalmente sí haya portado dos husos que fortalecían las piernas (fig. 142) ya que estos habrían servido de soporte y anclaje para las figurinas dentro de las telas que envolvían los fardos funerarios y los cojines de las maquetas. Asimismo, resalta el cómo los husos que han quedado visibles por la pérdida de los hilos, presentan iconografía de bandas horizontales y ondulantes (fig. 143 al 147) y diseños esculpidos creando relieve (fig. 148). Es necesario recalcar que es muy probable

que los husos fueron menos visibles en el caso de personajes femeninos que llevan vestidos largos y tal vez más visibles en los personajes masculinos que llevan unku y taparrabo teniendo en común en ambos casos que en el resultado final estos sirvieron como se mencionó, para insertarse en el soporte deseado.

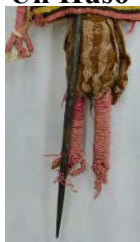
Tabla 12. Figurinas que conservan husos			
Tipo	Descripción	Nº Figurinas	Porcentaje de la base de Datos
Dos Husos 	Sobre cada huso se han sostenidos las piernas de las figurina.	13	9.55%
Un Huso 	Puede o no conservar una de las piernas que fueron sostenidas al huso.	30	22.06%
No conservan husos		46	33.8%
No identificado		47	34.55%

Tabla 12. Figurinas que conservan dos y un huso de la base de datos.

Otro aspecto importante visto en el análisis es cómo se realizaron puntadas sobre la superficie de la cabeza y tronco para mantener la forma deseada y fija de las fibras vegetales (fig.149), y que probablemente también sirvió para mantener los husos dentro de la estructura vegetal, con el fin de que estos no se muevan y mantengan su forma, sobre la cual se agregaban los textiles que cubrían las caras, las cabelleras y las vestimentas en miniatura, como se verá a continuación.

2.2 Las Caras

Las caras se han confeccionado por tela hecha en la técnica de tapiz y se pueden dividir en dos grupos según la división espacial en base a color y diseño: unas de rostro bipartito que en su mayoría visten prendas masculinas incluyendo *unkus*, camisetas, taparrabos y vinchas (*lluatu*) y las de rostro tripartito que en su mayoría visten vestidos largos como era de costumbre para figuras femeninas (tabla 12). Se han reconocido 47.06% de figurinas de rostro bipartito que presentan ocho tipos de divisiones faciales, siendo el primer tipo el más recurrente y que más variedades de combinaciones de color presenta. Por su parte los rostros tripartitos se han registrado en el 50% de la muestra, presentan diecisiete tipos de configuraciones faciales, siendo el segundo tipo el más numeroso y en su mayoría visten vestidos largos. En común, ambos tipos de configuraciones presentan ojos concéntricos y bocas dentadas en colores blanco y negro, así como narices bordadas sobre el tapiz del mismo color que corresponda su ubicación. También se identificaron dos figurinas de caras de color uniforme (1.47 %), la NV A Nls 2020 del EMB de color rojo en tapiz y otra, N°4069, del AMTP, con los diseños pintados en blanco y negro sobre tela blanca, y que tienen parecidos con las figurinas encontradas en excavaciones arqueológicas por Peter van Dalen (2020) y Luis Valle (2019) detalladas en el capítulo de introducción a la manufactura de las figurinas (figs. 69 al 72).

Tabla 13. Tipos de Rostros		
Tipo	N° Figurinas	Porcentaje de base de Datos
Bipartitos	64	47.06%
Tripartitos	68	50%
Uniforme	2	1.47%
No conserva	2	1.47%

Tabla 13. Tipos de rostros reconocidos en la base de datos.

Por último, se ha visto que no existe un tipo configuración de cara que se correlacione con un tipo de estructura y forma de cabeza, sino que se utilizan de forma indiscriminada.

2.2.1 Caras bipartitas

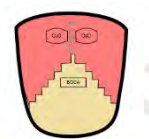
Las caras masculinas se conforman por dos áreas, una superior y otra inferior, que se separan por diferentes tipos de líneas divisorias, la más utilizada de tipo N°1, es un vértice que apunta hacia arriba y genera dos diagonales desde el centro del rostro, debajo de la nariz hacia la mandíbula (74.99%). Otras variedades identificadas en este análisis, son las líneas escalonadas (tipos N° 3,4,5 y 7) que pueden llevar de tres a nueve escalones que pueden ser más anchos o delgados (10.93%); así como otras variedades identificadas en menor número, como diagonales aserradas o tipo N° 6 (9.38%), de líneas rectas o tipo N° 8 (3.13 %) de tres vértices o Tipo N° 2 (1.56%) de línea en zigzag.

Las dos áreas de este tipo de rostros siempre son de dos colores distintos, enmarcando la superior los ojos y la nariz del mismo tono de la tela base y por el otro color el área inferior con las bocas dentadas. Solo para el caso del tipo N° 8, el área superior es más larga y cubre el total de rasgo faciales (ojos, nariz y boca).

Los colores más utilizados (fig. 150) fueron el rojo en la parte superior y beige en la inferior (87.51%) y han sido visto en los tipos N° 1 A, 2, 3, 4 B, 6 y 8; y con los colores inversos (3.12%) para el caso de los tipos 4 A y 7. También se han identificado otras combinaciones como el color marrón oscuro y crema (3.12%) en los tipos 1D y 5 B; y algunas más singulares en figurinas únicas como los tipos 1 C, y 5 A (3.12%) que presentan el rojo-azul y crema-violeta respetivamente. Por último, resaltan la figurina de cara tipo 1 F (1.56 %) porque tiene los colores en forma de barras horizontales de color rosado, carmín y anaranjado y ocre, así como los tipos 1 B y 1 E (3.12%) por presentar la combinación del crema-rosado y carmín-rosado, que son muy característicos de los rostros tripartitos (femeninos) como se verá en el siguiente apartado (fig. 151).

A continuación, se detallan los tipos según las diferencias de las líneas divisorias y la elección del color (tabla 13).

Tabla 14. Tipos Rostros Bipartitos					
Imagen	Tipo		Descripción	Nº Figurinas	Porcentaje de la base de Datos
	1	1A	Dos líneas diagonales entre la nariz y la parte inferior de la cara. Área inferior color beige y superior color rojo con nariz bordada del mismo tono.	43	67.19%
		1B	Dos líneas diagonales entre la nariz y la parte inferior de la cara. Área inferior carmín y superior crema con nariz bordada del mismo tono.	1	1.56%
		1C	Dos líneas diagonales entre la nariz y la parte inferior de la cara. Área inferior azul y superior roja con nariz bordada del mismo tono.	1	1.56%
		1D	Dos líneas diagonales entre la nariz y la parte inferior de la cara. Área inferior crema y superior marrón oscuro con nariz bordada del mismo tono.	1	1.56%
		1E	Dos líneas diagonales entre la nariz y la parte inferior de la cara. Área inferior rosado y superior carmín con nariz bordada del mismo tono. Con borde superior rosado.	1	1.56%
		1F	Dos líneas diagonales entre la nariz y la parte inferior de la cara. Área inferior crema y superior de colores rosado, carmín, y anaranjado que enmarcan nariz bordada naranja.	1	1.56%

	2	Con línea divisoria en zig zag en el centro de la cara. Área superior roja con nariz del mismo tono y área inferior crema.	1	1.56%
	3	Línea divisoria escalonada entre la parte inferior de la cara y su centro (3-4 escalones). Área inferior ocre y superior roja. No conserva nariz.	1	1.56%
	4	4A Línea divisoria escalonada entre la parte inferior de la cara y su centro (5-6 escalones). Área inferior roja y superior crema con nariz bordada en el mismo tono.	1	1.56%
		4B Línea divisoria escalonada entre la parte inferior de la cara y su centro (5-6 escalones). Área inferior crema y superior roja con nariz bordada en el mismo tono.	2	3.13%
	5	5 A Línea divisoria escalonada entre la parte inferior de la cara y su centro (7-8 escalones). Área inferior azul-violeta y superior crema con nariz bordada en el mismo tono.	1	1.56%
		5 B Línea divisoria escalonada entre la parte inferior de la cara y su centro (7-8 escalones). Área inferior marrón oscuro y superior crema con nariz bordada en el mismo tono.	1	1.56%
	6	Línea divisoria de vértices entre la parte inferior de la cara y su centro (5-6 cúspides). Área inferior crema y superior roja con nariz bordada en el mismo tono.	6	9.38%
	7	Línea divisoria escalonada entre la parte inferior de la cara y su centro (8-9 escalones). Área inferior rosado y superior crema con nariz	1	1.56%

		bordada en el mismo tono y debajo de los ojos motivos de pájaros estilizados color rojos.		
	8	Línea divisoria horizontal ubicada en la tercera inferior de la cara. Área inferior amarilla y superior roja que enmarca ojos y boca, con nariz bordada en el mismo tono.	2	3.13%

Tabla 14. Tipos de rostros masculinos reconocidos en la base de datos.

Por último, salvo la figurina 16337 (cara tipo 7) que tiene motivos de aves muy cerca y debajo de los ojos, es resaltante como en los rostros bipartitos los ojos se encuentran enmarcados dentro de toda el área superior y no llevan motivos angulosos alrededor o enmarcando parte de los ojos sino a diferencia de los tripartitos.

2.2.2 Caras tripartitas

Se conforman por tres áreas, una inferior que enmarca la boca dentada y dos áreas superiores que enmarcan cada una un ojo. En base a cómo enmarcan los ojos, se han definido dieciocho tipos de configuración. Cada área presenta un color distinto, que en su mayoría es rojo y amarillo en las áreas superiores y rosado en la parte inferior, salvo algunas singularidades donde se presenta el color blanco, azul o rojo. En común todas las caras tripartitas presentan los ojos concéntricos y las bocas dentadas de color negro y blanco, así como narices bordadas de color rojo o en algunos casos azul, o mezclando los colores amarillo y rojo.

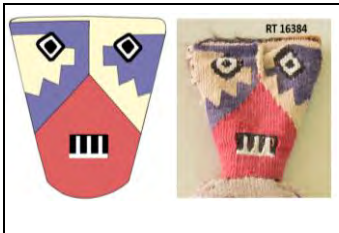
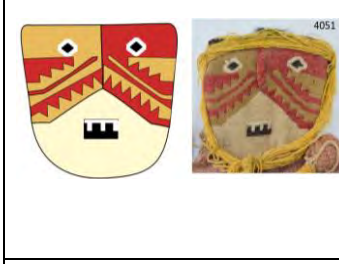
De los tipos identificados, siete tipos, del N°1 al N° 7 son los más utilizados (61.76%) y presentan un motivo aserrado en cada área superior; los tipos N° 8 al 10 (4.41%), presentan dos motivos aserrados; tipos N° 11 al 15 (20.58%) llevan dos motivos aserrados diagonales que en algunos de estos tipos sirven como separados. Asimismo, se identificaron tipos únicos como el N° 16 (8.82%) que parecen corresponder a una misma manufactura ya que presentan un motivo aserrado delgado en conjunto con forma similares de cabezas que llevan vinchas de la colección del MNAAHP. Por último, el tipo 17 es singular ya que lleva tres motivos

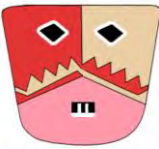
aserrados de formas irregulares y están cubriendo muy probablemente armazones duros que no fueron hechos de totora (2.94%) y que podrían corresponder a figurinas hechas por el mismo grupo de artesanos. Por último, el N° 18 corresponde a la única cara de un solo en este caso, rojo (1.47%).

En relación a las combinaciones de colores, es interesante notar como el color rosa es el más usado para la parte inferior que enmarca la boca (69.11%), seguido del blanco o crema (23.52%), colores como el color rojo (5.88%) y el amarillo (1.47%) se identificaron en una cantidad menor. A continuación, se detallan los tipos según las configuraciones alrededor de los ojos y la elección del color (ver tabla 14).

Tabla 15. Tipos Rostros tripartitos						
Imagen		Tipo		Descripción	N° Figurinas	Porcentaje de la base Datos
		1 Los motivos aserrados pasan por debajo del ojo.		Área inferior crema, superior derecha roja con motivo aserrado amarillo (3-4 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	3	4.41%
		2 Los motivos aserrados rosan los extremos de las áreas superiores y terminan en el extremo interno del ojo.	2A	Área inferior rosada, superior derecha roja con motivo aserrado amarillo (4-5 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	9	13.24%
			2B	Área inferior rosada, superior derecha amarillo con motivo aserrado rojo (3-4 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	5	7.35%
			2C	Área inferior roja, superior derecha verde caqui con motivo aserrado amarillo (4 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	1	1.47%

		2D	Área inferior crema, superior derecha beige con motivo aserrado rojo (3 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	1	1.47%
	3 Los motivos aserrados rosan los extremos inferiores y terminan pasando el extremo interno del ojo.	3A	Área inferior blanca, superior derecha amarilla con motivo aserrado o escalonado rojo (4-5 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	4	5.88%
		3B	Área inferior blanca, superior derecha roja con motivo aserrado o escalonado amarillo (4-5 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	2	2.94%
	4 Los motivos aserrados rosan los extremos inferiores y terminan en la mitad inferior del ojo.	4A	Área inferior rosada, superior derecha roja con motivo aserrado amarillo (4 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	2	2.94%
		4B	Área inferior rosada, superior derecha amarilla con motivo aserrado rojo (4 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	1	1.47%
	5 Los motivos aserrados rosan los extremos inferiores y uno superior, terminando en el extremo interno del ojo.	5A	Área inferior rosada, superior derecha roja con motivo aserrado amarillo (4 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	9	13.24%
		5B	Área inferior rosada, superior derecha amarilla con motivo aserrado rojo (4 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	2	2.94%

	6 Los motivos aserrados rosan los extremos inferiores y uno superior, sobrepasando el extremo interno del ojo.	Área inferior roja, superior derecha azul con motivo aserrado crema (3 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	2	2.94%
	7 Los motivos aserrados rosan los extremos inferiores de forma irregular en ambos ojos, terminando en el extremo interno.	Área inferior rosada, superior derecha roja con motivo aserrado amarillo (4 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	1	1.47%
	8 Con dos motivos aserrados. El superior rosa los extremos inferiores y uno superior, terminando en el extremo interno del ojo.	Área inferior blanca, superior derecha roja con motivos aserrados azules (3-5 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	1	1.47%
	9 El motivo escalonado superior pasa por debajo de los ojos. Debajo un motivo aserrado.	Área inferior rosada, superior derecha roja con motivo aserrado y escalonado amarillo (3-4 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	1	1.47%
	10 El motivo aserrado superior rosa la mitad del ojo terminando al medio. Debajo otro motivo aserrado.	Área inferior blanca, superior derecha roja con motivos aserrados amarillos (4 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	1	1.47%
	11 Dos motivos aserrados separados por líneas diagonales. El motivo aserrado superior pasa por debajo del ojo.	Área inferior blanca, superior derecha amarilla con motivos aserrados (4-6 cúspides) y diagonal rojos. Área superior izquierda con colores en viceversa.	3	4.41%
	12 Dos motivos aserrados	12A Área inferior rosada, superior derecha roja con motivos aserrados (3-5 cúspides) y diagonal amarillos.	4	5.88%

	separados por línea diagonales. El motivo aserrado superior pasa por el lado inferior externo del ojo.		Área superior izquierda con colores en viceversa.		
 		12B	Área inferior rosada, superior derecha amarilla con motivos aserrados (3-5 cúspides) y diagonal rojos. Área superior izquierda con colores en viceversa.	3	4.41%
 		12C	Área inferior blanca, superior derecha roja con motivos aserrados (3-5 cúspides) y diagonal amarillos. Área superior izquierda con colores en viceversa.	1	1.47%
 	13 Dos motivos aserrados separados por líneas. El motivo escalonado superior pasa por debajo de los ojos.		Área inferior rosada, superior derecha roja con motivos aserrados (4 cúspides) y diagonal amarillos. Área superior izquierda con colores en viceversa.	1	1.47%
 	14 Cuatro motivos aserrados y dos líneas diagonales de modo asimétrico.		Área del rostro color rosado, con motivos aserrados (4-6 cúspides) y diagonal amarillos.	1	1.47%
 	15 Cuatro motivos aserrados y dos líneas diagonales. Los motivos superiores rosan el lado inferior del ojo.		Área inferior amarilla, superior derecha amarilla con motivos aserrados (4-5 cúspides) y diagonal ocre. Área superior izquierda con colores en viceversa.	1	1.47%
 	16 Motivos aserrados que pasan por debajo de los ojos.	16A	Área inferior rosada, superior derecha roja con motivo aserrado ocre (3-4 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	4	5.88%
 		16B	Área inferior rosada, superior derecha ocre con motivo aserrado rojo (3-4 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	2	2.94%

		17A	Área del rostro color rosado, con motivos aserrados (3-4 cúspides) y líneas amarillas.	1	1.47%
		17B	Área del rostro color rosado, con motivos aserrados (3-4 cúspides) y líneas rojos y amarillos.	1	1.47%
	18		Área inferior rosada, superior derecha roja con dos motivos aserrado ocre (3-4 cúspides) y superior izquierda con colores en viceversa.	1	1.47%

Tabla 15. Tipos de rostros femeninos y de cara uniforme reconocidos en la base de datos.

En los rostros tripartitos, según el área que enmarca los ojos, se ha identificado que los tipos de caras que llevan el área inferior de color crema (23.52%), configuran los motivos aserrados o escalonados (exclusivos de rostros tripartitos) cercanos a los ojos sin llegar a cubrirlos totalmente (fig.152). Para el caso de los tipos de rostros tripartitos con el área inferior de color rosado, que representan el 69.11%, solo los tipos 5 A y 5 B llegan a casi circundar todo el ojo, dejando solo el borde superior interno libre (fig.153). Por último, un 7.35% de figurinas presentan combinaciones de colores singulares como el tipo 2C (una figurina) en anaranjado, marrón y rojo; el tipo 6 (dos figurinas) en rojo, morado y crema; el tipo 14 (una figurina) en amarillo pálido y amarillo-anaranjado; y el tipo 15 (una figurina) en rojo y amarillo (fig.154), las que a su vez pueden rodear en mayor o menos medias los ojos. Según lo descrito no se ha encontrado patrones de correspondencia entre los tipos de caras y el porcentaje de enmarcación de los ojos, sin embargo, es importante considerar estas diferencias de planificación textil porque pueden estar expresando información sobre los personajes.

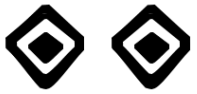
A modo de conclusión de ambos tipos de rostros y en relación a los colores utilizados, se desprende que, en las caras tripartitas, son el rojo y amarillo para el área superior y el rosado para el área inferior los colores más utilizados, seguidos de los colores rojo y amarillo

superiores y color crema enmarcando la boca. Por su parte en las caras bipartitas se utilizó el amarillo en tonalidades más fuertes o más tenues en la parte inferior y el rojo en la parte superior o viceversa y otras combinaciones de colores registradas en menor número. De esta manera se puede distinguir que el rosado en la parte inferior es característico de rostros tripartitos y en menor medida el crema, a diferencia de los rostros bipartitos en donde en la parte inferior se utilizan más variedad de colores como el amarillo, rojo, azul, marrón oscuro y crema y solo en tres figurinas se ha identificado en color rosado en la parte inferior.

2.2.3 Ojos

Los ojos, aunque a simple vista parecen ser homogéneos por ser representados en colores blanco y negro, tienen diferencias en el número de trazos que los conforman que logran el aspecto final que presentan, algunos son más romboidales, otros dejan verse como octogonales, de forma más redonda o cuadrada e inclusive pueden utilizarse dos formas distintas en una misma cara. Además, pueden separarse en dos grupos, unos con contorno negro (71%) y otros de contorno blanco (29%), que se detallan a continuación.

Así también, los tipos de ojos que son de forma romboidal representan el 75% y los redondeados el 8.84% de la base de datos, mientras que las formas cuadradas son el 8.09%, las formas almendradas el 2.95% y los ojos irregulares el 2.22% (tabla 15).

Tabla 16. Tipos de Ojos					
Tipos		Descripción	Imagen	Total	Porcentaje de la base de datos
1	1A	Romboidales concéntricos pequeños de tres rombos.		34	25%
	1B	Romboidales concéntricos grandes de tres rombos.		11	8.09%

2	Hexagonales de tres hexagonos.		22	16.18%
3	Redondos de dos circulos.		1	0.74%
4	4A Elípticos concéntricos de tres elipses.		3	2.21%
	4B Octagonales concéntricos de tres octogonos.		5	3.68%
5	Almendrado concéntrico triple.		3	2.21%
6	Piramidal concéntrico.		8	5.88%
7	Rectangulares concéntricos de bordes redondeados de tres rectangulos.		1	0.74%
8	Rectangulares de bordes rectos de dos rectangulos.		2	1.47%
9	9A Romboidales de borde delgado de dos rombos.		14	10.29%
	9B Romboidales de borde ancho de dos rombos.		6	4.41%
	9C Romboidales alargados de borde delgado de dos rombos.		7	5.15%
10	Romboidales alargados curvos de dos rombos.		6	4.41%
11	Almendrado concéntrico cuádruple.		1	0.74%

12	Elípticos concéntricos de dos círculos.		2	1.47%
13	Romboidales concéntricos grandes de tres rombos.		1	0.74%
14	Piramidal irregular.		2	1.47%
15	Elípticos concéntricos de cuatro círculos.		1	0.74%
16	16 A Redondeado (izquierdo) y romboidal (derecho).		1	0.74%
	16 B Redondeado (derecho) y romboidal (izquierdo).		1	0.74%
	16 C Asimétricos.		1	0.74%
No Conserva			3	2.21%

Tabla 16. Tipos de ojos reconocidos en las figurinas de la base de datos.

De la tipología de ojos realizada resalta el tipo N° 16 (2.25 %) que está compuesto por tres figurinas que presentan parejas de ojos cada uno de distinta forma, uno más romboidal y otro más redondeado. Para el caso de las figurinas N° 4025 y 4072 F (ver fig.155), estas formas no parecen ser consecuencia de errores de manufactura, sino que fueron tejidas explícitamente, lo mismo que para la figurina N° 4019, aunque esta deja ver dos formas de ojos más irregulares, uno redondeado con dos pequeños apéndices hacia uno de sus extremos y el otro achatado y orientado de forma diagonal.

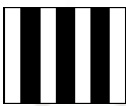
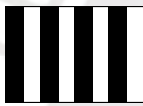
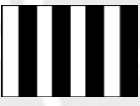
Por otro lado, los tipos N° 11 y 15 también vistos en figurinas únicas resaltan por ser los que más circunferencias concéntricas (cuatro alternaciones de blanco y negro) tienen y

significan tan solo un 1.48 % de la muestra. Le siguen los tipos que llevan tres formas concéntricas el 66.95 % y de dos formas concéntricas con el 29.41%. Por último, el tipo N° 6, de ojos piramidales (5.88%) parece corresponder únicamente a figurinas con caras bipartitas (masculinas) de la maqueta N° 4071 (fig. 128).

2.2.4 Bocas

Se han encontrado trece tipos de bocas todas dentadas en la muestra aquí analizada (tabla 16), encontrándose que algunos tipos pueden agruparse de forma contrapuesta y complementaria ya que están conformadas por series de barras entrelazadas de color blanco y negro. En promedio las bocas miden 2 cm- 2.5 cm. de ancho por 1. 2 cm. – 1.5 cm. de alto. Las tipologías de este componente se detallan en la siguiente tabla, que demuestra que el tipo más frecuentes de bocas son el tipo N° 5 con el 33.82%, seguidas del tipo N° 4 (16.92%) y el Tipo N° 6 (13.23 %). Por otro lado, los tipos menos comunes son el Tipo 03 con 8.83 %, el Tipo N° 07 con 8.81%, el Tipo N° 02 con el 6.63 % y el Tipo N° 01 con el 3.69 %. Por último, los tipos N° 08 al N° 13 se han encontrado de forma única, de donde resaltan las bocas de tipo 12 y 13 por tener una manufactura distinta al resto, ya que, aunque se logran reconocer las barras o cuadrados verticales, tienen un acabado más difuso (fig. 156).

Tabla 17. Tipos de Bocas				
Tipos		Descripción	Total	Porcentaje de la Base de Datos
1	1 A 	Tres barras blancas sobre rectángulo negro.	3	2.21%
	1 B 	Tres barras negras sobre rectángulo blanco.	1	0.74%

	1 C		Tres barras negras sobre rectángulo blanco con dos líneas horizontales.	1	0.74%
2	2 A		Tres barras negras y dos barras blancas.	2	1.47%
	2 B		Tres barras blancas y dos barras negras.	3	2.21%
	2 C		Cuatro barras blancas y tres negras empezando en la izquierda con una barra blanca.	1	0.74%
	2 D		Cuatro barras negras y cuatro blancas empezando en la izquierda con una barra negra.	2	1.47%
	2 E		Cuatro barras negras y cuatro blancas empezando en la izquierda con una barra blanca.	1	0.74
3	3 A		De forma de "E" en posición horizontal blanca en dirección hacia arriba sobre rectángulo negro.	5	3.68%
	3B		De forma de "E" horizontal negra en dirección hacia arriba sobre rectángulo blanco.	2	1.47%

	3C		De forma de "E" horizontal blanca en dirección hacia abajo que sobresale del rectángulo negro.	1	0.74%
	3D		De forma de "E" horizontal blanca en dirección hacia abajo sobre rectángulo negro.	4	2.94%
4	4 A		Dos barras verticales unidas por una horizontal inferior blancas sobre rectángulo negro.	21	15.44%
	4B		Dos barras verticales unidas por una horizontal inferior negras sobre rectángulo blanco.	1	0.74%
	4C		Dos barras verticales unidas por una horizontal superior blancas sobre rectángulo negro.	1	0.74%
5	5 A		Tres barras verticales unidas por una horizontal inferior blancas sobre rectángulo negro.	27	19.85%
	5B		Tres barras verticales unidas por una horizontal inferior negras sobre rectángulo blanco.	14	10.29%
	5C		Tres barras verticales unidas por una horizontal superior negras sobre rectángulo blanco.	3	2.21%
	5D		Tres barras verticales unidas por una horizontal superior blancas sobre rectángulo negro.	2	1.47%
6	6 A		Tres barras verticales unidas por una horizontal inferior blanca hacia	2	1.47%

		la derecha, contrapuesta con una figura similar en color negro hacia arriba.		
	6B 	Tres barras verticales unidas por una horizontal inferior blanca hacia la izquierda, contrapuesta con una figura similar en color negro hacia arriba.	2	1.47%
	6C 	Tres barras verticales unidas por una horizontal superior blanca hacia la izquierda contrapuesta con una figura similar en color negro hacia abajo.	2	1.47%
	6D 	Tres barras verticales unidas por una horizontal superior blanca hacia la derecha, contrapuesta con una figura similar en color negro hacia abajo.	12	8.82%
7	7 A 	Cuatro barras verticales unidas por una horizontal inferior blanca hacia la derecha, contrapuesta con una figura similar en color negro hacia arriba.	5	3.68%
	7B 	Cuatro barras verticales unidas por una horizontal inferior blancas hacia la izquierda, contrapuesta con una figura similar en color negro hacia arriba..	3	2.21%
	7C 	Cuatro barras verticales unidas por una horizontal superior blanca hacia la izquierda, contrapuesta con una figura similar en color negro hacia abajo.	1	0.74%
	7D 	Cuatro barras verticales unidas por una horizontal superior blanca hacia la derecha, contrapuesta con una figura similar en color negro hacia abajo	2	1.47%

8		Cinco barras verticales unidas por una horizontal inferior, contrapuesta con una figura similar de cuatro barras negras unidas hacia arriba.	1	0.74%
9		Tres barras verticales unidas por una horizontal inferior sobre fondo negro.	1	0.74%
10		Tres "T" invertidas sobre rectángulo negro.	1	0.74%
11		Tres barras verticales unidas por una horizontal inferior irregular sobre rectángulo negro.	1	0.74%
12		Seis barras verticales blancas sobre rectángulo negro.	2	1.47%
13		Cinco cuadritos superiores y cinco barras inferiores blancas sobre rectángulo negro.	2	1.47%
No Identificado			2	1.47%
No Conserva			2	1.47%

Tabla 17. Tipos de bocas identificadas en la base de datos.

En general se encontró mayor variedad de bocas en la colección de figurinas del AMTP a diferencia de la colección del MNAAHP.

2.2.5 Narices

El 62.5% de figurinas de la base de datos llevan narices de color rojo, siendo esta la más utilizada y que se realizó con técnicas de bordado y anillado creado como parte del tejido de la cara. Esta técnica crea nariz en relieve que sobresale de la superficie de la cara.

Asimismo, existen narices de dos colores, rojo y amarillo, que se han registrado en el 20.59% (fig. 157). Por último, se han encontrado narices de color azul (1.47%), crema (5.15%) y amarillo (0.74%), así como otras en figurinas singulares que suman un total del 2.96% en colores naranja, rosado, marrón oscuro y que combinan el rojo y rosado (ver tabla 17).

En promedio las narices miden 2.2 cm – 1.8 cm. de alto por 1.5. cm. -1.7 cm de ancho, resaltan por ser simétricas y son la única característica del rostro humano en alto relieve. En algunos casos llama la atención cómo las narices representan una forma muy ancha o aguileña (fig. 158) como bien lo noto Hodnett (1999: 19) y solo en el caso de las figurinas 4066 y 4070, resalta que las narices no han sido bordadas sino es el armazón interior lo que probablemente les da volumen (fig. 134) y el textil que las recubre da el efecto de una nariz de dos colores, rosada y amarilla. Las variedades de formas de nariz indican en conjunto que esta parte del rostro era importante de representar para sus creadores. A continuación, se detallan los nueve tipos reconocidos.

Tabla 18. Tipos de Nariz				
Tipo		Descripción	Total	Porcentaje de la base de Datos
1		Color rojo	85	62.5%
2	2A	Mitad derecha de color rojo y mitad izquierda de color amarillo.	21	15.44%
	2B	Mitad derecha de color amarillo y mitad izquierda de color rojo.	7	5.15%
3		Color azul	2	1.47%
4		Color crema	7	5.15%

5	Color naranja	1	0.74%
6	Color amarillo	1	0.74%
7	Color rosado	1	0.74%
8	Color rojo y rosado	1	0.74%
9	Color Marrón oscuro	1	0.74%
10	No Identificado	2	1.47%
11	No Conserva	7	5.15%

Tabla 18. Tipos de narices registrados en la base de datos.

2.3 Vestimenta

Las ropas reconocidas en las figurinas, son principalmente, camisetas, algunos *unkus* y taparrabos que en 86% utilizan las figurinas de cara bipartita (masculinas) y los vestidos que son utilizados en 98.41% por las caras tripartitas (femeninas). Que, como ya se ha mencionado, en el total de la base de datos esta asociación no coincide. A continuación, se detallarán los nueve tipos de *unkus* y camisetas, cinco tipos de taparrabos, y los once tipos de vestidos femeninos reconocidos en las figurinas.

2.3.1 Unkus y camisetas

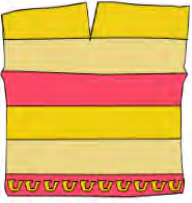
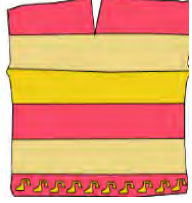
Se han registrado treinta y dos variedades de camisetas y dos de *unkus* en la base de datos (tabla 18), la distinción para reconocer ambos tipos es la visibilidad del taparrabo, ya que las camisetas dejan verlo casi en su totalidad a diferencia del unku que solo dejaría ver parte (fig. 159). En su mayoría, en las camisetas, usadas en 91.54% (fig. 160), resaltan los diseños de bandas horizontales inferiores con iconografía de olas enmarcadas en colores amarillo y rojo y son de tejidos más ligeros; se identificó también un tipo de camisas que presentan el mismo largo, pero son más anchas y dejan que se formen pliegues entre los

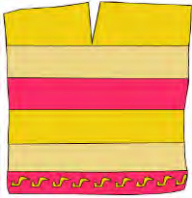
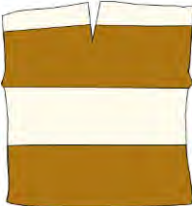
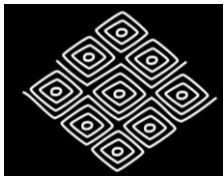
brazos (tipo 5D) y entre sus variedades resalta que tienen una decoración de bandas horizontales marrón y crema que se asemeja vestidos femeninos de tipo 6 (fig. 161).

Tabla 19. Tipos de Unkus/Camisetas							
Tipo		Imagen		Descripción	Medidas	Nº de Figurinas	Porcentaje de la base de Datos
1	1 A	DELANTE	DETRÁS	Camisa crema con olas rojas hacia la derecha dentro de banda amarilla.	12 cm largo x 12 cm ancho	4	6.78%
	1 B	DELANTE	DETRÁS	Camisa crema con olas rojas hacia la derecha (delante) y motivo geométrico (detrás), posiblemente abstracción de olas, dentro de banda amarilla.		1	1.69%
	1 C	DELANTE	DETRÁS	Camisa crema con olas rojas hacia la izquierda dentro de banda amarilla.		4	6.78%
	1 D	DELANTE	DETRÁS	Camisa crema con olas amarillas hacia la izquierda dentro de banda roja (delante) y con los colores invertidos (detrás).		1	1.69%
	1E	DELANTE	DETRÁS	Camisa crema con olas rojas hacia la derecha (delante) e izquierda (detrás) dentro de banda amarilla.		2	3.39%

1F	DELANTE 	DETRÁS 	Camisa crema con olas rojas hacia la izquierda (delante) y derecha (detrás) dentro de banda amarilla.		1	1.69%
1G	DELANTE 		Camisa crema con olas rojas hacia la derecha (delante) dentro de banda amarilla con línea superior roja. *No se observa parte trasera.	No Identificado	1	1.69%
1H	DELANTE 	DETRÁS 	Camisa ancha marrón oscuro con olas amarillas hacia la derecha dentro de banda roja (de lante) y el mismo motivo con los colores invertidos (detrás).	7 cm largo x 15 cm ancho	1	1.69%
1I	DELANTE 	DETRÁS 	Camisa marrón pardo con olas carmín hacia a la derecha con fondo amarillo y por encima dos bandas carmín y entre ellas una línea amarilla (delante). Banda carmín con un motivo abstracto de olas amarillo con bandas por encima de color rosado y carmín (detrás).	11 cm largo x 12 cm ancho	1	1.69%
1J	DELANTE 	DETRÁS 	Camisa marrón pardo con motivo de abstracción de olas invertidas y líneas amarillas en banda roja (delante). Banda roja con olas amarillas hacia la derecha y líneas amarillas (detrás).	11 cm largo x 12.5 cm ancho	1	1.69%
1K	DELANTE/DETRÁS 		Camisa ocre con olas rojas hacia la derecha con fondo y líneas amarillas dentro de banda roja. *No se observa parte trasera.	Sin medidas.	1	1.69%

2	1L	DELANTE 	DETRÁS 	Unku marrón oscuro con olas rojas hacia la derecha dentro de banda amarilla con líneas rojas y amarillas paralelas (delante). Se invierten los colores detrás.	9 cm largo x 11.5 cm ancho	1	1.69%
	1 M	DELANTE 		Camisa ocre con olas rojas hacia la izquierda con doble línea sobre fondo amarillo dentro de banda roja. *No se observa parte trasera.	No Identificado	1	1.69%
	2 A	DELANTE/DETRÁS 		Camisa crema con líneas amarillas y carmín.	8 cm largo x 9.7 cm ancho	1	1.69%
	2 B	DELANTE 	DETRÁS 	Camisa amarilla con líneas negras, amarillo limón y carmín. Posiblemente llevo flecos en la parte delantera.	9 cm largo x 8.4 cm ancho	1	1.69%
	2 C	DELANTE/DETRÁS 		Camisa amarilla con líneas negras amarillo limón y enmarcados en una banda carmín.	8 cm largo x 9 cm ancho	2	3.39%
	2 D	DELANTE/DETRÁS 		Camisa amarilla con líneas negras y amarillo limón que enmarcan una franja rosada con cuadrados amarillos dentro de una banda carmín.	8 cm largo x 8 cm ancho	1	1.69%

	2E	DELANTE/DETRÁS 		Camisa carmín con líneas negras y amarillo limón que enmarcan una franja rosada con cuadrados amarillos.	9 cm largo x 12 cm ancho	2	3.39%
	2F	DELANTE/DETRÁS 		Camisa amarilla con franja carmín con motivos geométricos amarillos.	7.5 cm largo x 10.5 cm ancho	1	1.69%
	3	DELANTE/DETRÁS 		Camisa amarilla con franja carmín inferior y diseño hexagonal negro alrededor de la apertura para la cabeza. El extremo inferior parece recogido en el centro.	8 cm largo x 9 cm ancho	1	1.69%
	4	DELANTE/DETRÁS 		Camisa amarilla con franja carmín inferior y líneas rosadas que enmarcan motivo de cadena de rombos con círculos.	7 cm largo x 12 cm ancho	1	1.69%
5	5 A	DELANTE 	DETRÁS 	Unku de franjas horizontales marrón y ocre (delante), y marrón (detrás) con franja carmín inferior que enmarca figuras geométricas (ola escalonada) y puntos intercalados amarillos en dirección opuesta delante y detrás.	14.2 cm largo x 13 cm ancho	1	1.69%
	5 B	DELANTE 	DETRÁS 	Camisa de franjas horizontales beige, amarillo y carmín con franja carmín inferior que enmarca figuras geométricas amarillo.	8.5 cm largo x 13 cm ancho	1	1.69%

	5 C	DELANTE 	DETRÁS 	Camisa de franjas horizontales beige, amarillo y carmín con franja carmín inferior que enmarca motivos abstractos de olas color amarillo.	8 cm largo x 13 cm ancho	1	1.69%
	5 D	DELANTE/DETRÁS 		Camisa ancha con bandas horizontales marrón y blanco.	12.5 cm largo x 15 cm ancho	2	3.39%
6		DELANTE/DETRÁS 		Camisa ancha con diseño entrelazado, posiblemente de serpientes, de colores carmín y rosado. Debajo olas escalonadas ocre con fondo amarillo, y debajo líneas delgadas en carmín y rosado.	8 cm largo x 16.5 cm ancho	1	1.69%
7	7 A	DELANTE/DETRÁS 		Camiseta de Tres bandas verticales, dos rojas y una amarilla central.	8 cm largo x 12 cm ancho	1	1.69%
	7 B	DELANTE/DETRÁS 		Unku de color negro decorado con listas verticales rojas y amarillas.	9 cm largo x 11 cm ancho	1	1.69%
8		DELANTE/DETRÁS 		Unku con diseño de rombo con Punto Concéntrico Cuádruple.	14 cm. de largo x 7 cm. ancho (Hodnett, 1999:49).	1	1.69%
9	9 A	Crema		Camiseta color entero.	7.5 cm de largo x 6 cm ancho	12	20.34%
	9 B	Marrón Claro		Camiseta color entero.	9 cm de largo x 8 cm ancho	1	1.69%

9 C	Cuadrulado	Color marron y crema.	13 cm. de largo x 8 cm. ancho	1	1.69%
9 D	Azul	Camiseta color entero con urdimbres de fibra de camélido.	9.5 cm de largo x 8 cm ancho	2	3.39%
9E	Amarillo	Camiseta color entero.	10 cm de largo x 8 cm ancho	1	1.69%
9F	Rojo			1	1.69%
No Identificado				2	3.39%

Tabla 19. Tipos de camisetas y *unkus* identificados e la base de datos.

Tres prendas (5%) se identificaron como probables *unkus*. En la colección del AMTP se ha registrado uno de diseños verticales en la figurina 4035 y que en relación con la terminación de la estructura vegetal de la figurina parece ser que solo dejó ver parte del taparrabo que ya no se conserva, el segundo unku fue reportado en el personaje 4010B de la maqueta de La Boda⁹² y fue reportado como tal por Hodnett (1999:49) con medidas de 7 cm de largo x 14 cm de ancho y que presentaría además, un tejido muy pesado a diferencia del resto. Por último, el tercer unku, de tipo 5A, se identificó en la figurina N° 4006 A, este es bastante largo y amplio, con apertura vertical (fig. 162).

Por otro lado, para el caso de las figurinas 4036 y 4038, el mal estado de conservación de la parte inferior no ha permitido definir de forma óptima el largo de las prendas, sin embargo, resalta que son más largas y parecen haber tapado parte del taparrabo formando pliegues, tratándose tal vez de una prenda intermedia, por lo que se han dejado dentro de la categoría de camisetas (fig.163).

La técnica de producción de la vestimenta en mayor medida (65.7%) ha sido el tapiz, seguida del tejido llano (25.42%), el tejido cara trama (1.7%) y en la figurina 4035 la técnica cara urdimbre (1.72%).

⁹² En la actualidad esta maqueta se encuentra en la exposición permanente del AMTP, al parecer cuando Hodnett (1999) lleva a cabo su análisis pudo ver las vestimentas de los personajes principales desde la parte trasera de la maqueta, por tanto, se toman sus datos como referencia. Por último, el personaje B corresponde al personaje 5 según de Hodnett (1999:49).

2.3.2 Taparrabos

El análisis de (Hodnett, 1999:40) indica que los taparrabos eran rectangulares y median aproximadamente 30 cm de largo por 10 cm de ancho. Se constató que estos fueron puestos sujetos desde la parte trasera de la cintura, pasando por la entrepierna y haciéndose un doblez que quedaba suelto en la parte delantera de la figurina como indico Hodnett (1999:25), (fig.164) en aproximadamente 8 cm. – 10 cm. En este análisis se observaron medidas similares a las propuestas por Hodnett y se identificaron cinco tipos taparrabos (tabla 19). Las telas para los taparrabos han sido hechas con técnica de paño listado casi en su totalidad y tienen un patrón cuadriculado de líneas marrón oscuro, marrón claro y crema (38.98%) así como otro, que se utiliza en tan solo en una figurina con cuadriculas de líneas marrón oscuro, marrón claro, azul y crema (1.69%), (fig. 165 y 166). También hay taparrabos de color entero, blanco y crema (30.51%), marrón claro (6.78 %) y azul (1.69%) en tejido llano de 1x1.

Tabla 20. Tipos de Taparrabos					
Tipo		Descripción	Medidas	Nº Figuras	Porcentaje de la Base de Datos
1		Cuadriculado marrón y crema.	21.5 cm x 8 cm. (*Identificado en Figurina Nº 4046)	23	38.98%
2		Cuadriculado marrón, crema, celeste y azul.	No identificado	1	1.69%

3	Color Blanco	No identificado	8	13.56%
4	Color Crema	No identificado	10	16.95%
5	Color marrón claro	No identificado	4	6.78%
6	Azul	No identificado	1	1.69%
No identificado			7	11.86%
No Conserva			5	8.47%

Tabla 20. Tipos de taparrabos identificados en la base de datos.

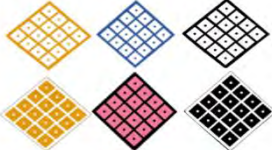
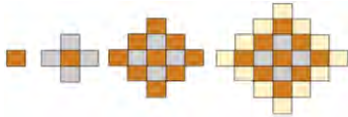
A continuación, se pasa a describir las características de los vestidos femeninos, que tanto estructural e iconográficamente son diferentes y como se mencionó están asociados en su mayor porcentaje a figurinas con rostros tripartitos.

2.3.3 Vestidos

Se han registrado seis tipos de configuración de vestidos, cinco con telas con patrones romboidales, de serpientes entrelazadas, aves, chacanas y de bandas horizontales que se subdividen según los colores y número de bandas utilizados. Estos vestidos han sido tejidos en su mayoría con técnica de cara urdimbre (55.07%), cara trama (33.33%), con tramas suplementarias (2.89%) y tejido llano (2.89%). En la mayoría de las figurinas es resaltante el uso de la técnica en cara urdimbre y cómo estas van en orientación horizontal en la vestimenta hecha, a diferencia de la vestimenta masculina hecha en técnica de tapiz y con las urdimbres puestas de modo vertical. Solo para el caso de la figurina 4010 (La Boda) y 4072B (La Yunza), se utilizó la técnica de tapiz en donde la urdimbre está en posición vertical en el producto final y la tela está decorada con la imagen de aves marinas y de chacanas respectivamente (2.89%) y en el caso de figurina 4072C el tejido es en sarga (1.44%).

En general pueden medir de largo entre 15 cm - 19 cm de 14 cm. a 18 cm de ancho y son de forma tubular, o de forma de campana generando pliegues desde la parte superior. En su mayoría los vestidos tienen la costura de cierre de la tela en la parte posterior de la figurina o hacia uno de sus lados. El total de vestidos presenta aberturas horizontales para la cabeza

y brazos y en su mayoría son llevados por figurinas con rostros tripartitos (91.30%), aunque un porcentaje de 8.69% de figurinas de rostro bipartito los llevan. A continuación, se detallan los tipos de vestidos con iconografía de rombos, chacanas, aves marinas e Interlooking identificados, con sus variedades y formas reconocidos (tabla 20).

Tabla 21. Tipos de Vestidos					
Tipo		Imagen	Descripción	Nº de Figurinas	Porcentaje de la base de Datos
1	1A		Rombos continuos con punto central, se han identificado en color marrón claro, azul, negro y blanco sobre fondo color blanco, marrón, rosado y negro. <i>Técnica: Cara Trama.</i>	7	10.14%
	1B		Rombos discontinuos con punto central en color negro sobre fondo blanco. <i>Técnica: Cara Trama.</i>	3	4.34%
	1C		Dos rombos concéntricos en color negro sobre fondo blanco. <i>Técnica: Cara Trama.</i>	3	4.34%
	1D		Dos rombos concéntricos continuos con punto central en color negro sobre fondo blanco. <i>Técnica: Cara Trama.</i>	6	8.69%
	1E		Dos rombos concéntricos discontinuos con punto central en color negro y amarillo sobre fondo blanco y morado. <i>Técnica: Cara Trama.</i>	4	5.79%
2	2A		Chacana configurada por cuadrados cremas, celestes y marrones. <i>Técnica: Sarga</i>	1	1.44%

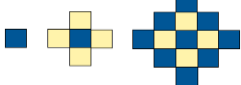
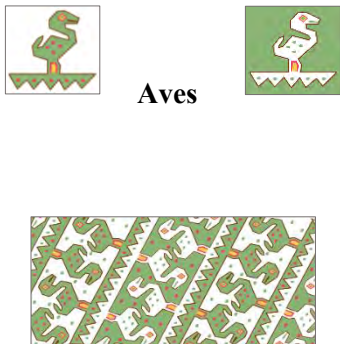
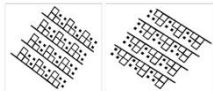
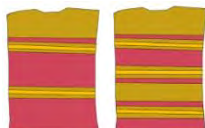
2B		Chacana configurada por cuadrados cremas y celestes. <i>Técnica: Tapiz</i>	1	1.44%
3	 Aves	Aves blancas y verdes con contornos del cuerpo ojos y pico de color marrón, carmín y amarillo. Estas se intercalan en bandas diagonales con fondos blanco y verdes con puntos de color verde y carmín. <i>Técnica: Tapiz.</i>	1	1.44%
4	Serpientes Escalonadas 	Serpientes entrelazadas con tres puntos de color negro sobre fondo blanco y enmarcadas en amarillo. <i>Técnica: Tramas supelementarias.</i>	2	2.89%
5	Color Marrón	En técnica tejido llano 1 x 1.	2	2.89%
No Identificado			2	4.29%
No Conserva			2	2.86%

Tabla 21. Parte de los tipos de vestidos reconocidos en la base de datos.

El último tipo de vestidos femeninos y que son el 53.52% corresponde a decorados con bandas horizontales también son sus variedades según la elección de colores y número de bandas (tabla 21), donde la combinación de marrón claro y oscuro fueron lo más utilizado (27.52%), seguidas de las demás combinaciones de colores como marrón oscuro – rosado – amarillo, rojo-azul, rojo-negro-amarillo, amarillo-blanco-marrón, azul-crema, azul-amarillo-rojo, el azul oscuro-rojo-amarillo y celeste-blanco-beige que se utilizaron en menor medida.

Tabla 22. Tipos de Vestidos decorados con Bandas Horizontales

Tipos	Vestidos	Descripción	Nº Figurinas	Porcentaje de la base de Datos
6A		Bandas horizontales en color marrón claro y marrón oscuro, que pueden tener de cuatro a ocho bandas.	17	24.63%
6B		Bandas horizontales en tonalidades amarillas, blanco, marrón claro y oscuro, de diez bandas.	2	2.89%
6C		Bandas horizontales en color rosado, amarillo, amarillo claro, morado y marrón oscuro. De ocho y diez bandas.	5	7.24%
6D		Bandas horizontales en color rosado, amarillo, amarillo claro, morado y marrón oscuro. De once bandas.	1	1.44%
6E		Bandas horizontales en color rosado, amarillo, carmín y marrón oscuro. De diez bandas.	1	1.44%
6F		Bandas horizontales en color marrón claro, rosado y amarillo. De diez y dieciséis bandas.	2	2.89%

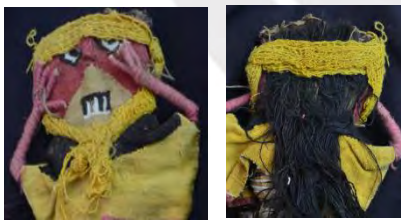
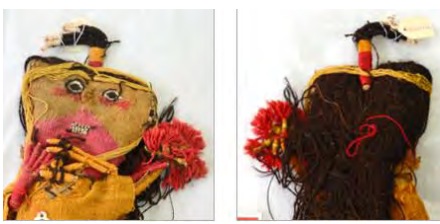
6G		Bandas horizontales en color marrón oscuro, rojo y amarillo. De siete y nueve bandas.	2	2.89%
6H		Ocho bandas horizontales en color azul y rojo.	2	2.89%
6I		Diez bandas horizontales en color azul oscuro, amarillo y rojo.	1	1.44%
6J		Dos mitades horizontales en color azul y crema.	2	2.89%
6K		Tres bandas horizontales en color azul, amarillo y rojo.	1	1.44%
6L		De ocho bandas horizontales en color celeste, blanco y beige.	1	1.44%

Tabla 22. Parte de los tipos de vestidos reconocidos en la base de datos.

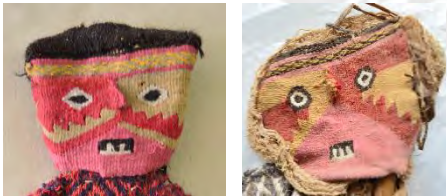
2.4 Tocados

El 70.51% de las figurinas con cara bipartita de la base de datos lleva tocados de forma de vincha o de tela de gasa. Se han documentado once formas de vinchas que se utilizaron de modos distintos, algunas fueron hechas juntando varios hilos retorcidos, otras tejidas en miniatura con un ancho de 1.5 cm. a 2 cm. y otras aprovechando fragmentos de gasa. Asimismo, otras se tejieron directamente a las caras de tapiz y están más relacionadas con rostros tripartitos. El color predominante fue el amarillo, con algunos ejemplares de color rojo, azul y salmón. Las vinchas, aunque presentan diferentes formas de utilización en la parte superior de la cabeza, en su mayoría se terminan anudando al centro de la barbilla y

cayendo de forma suelta por el centro del cuerpo, salvo el 20.56% que se ata en el cuarto superior de la cabeza y no pasan por la barbilla. Por último, estas vinchas casi en totalidad son llevadas por figurinas de rostro bipartito (93.65%) y solo un 6.35% de figurinas con caras femeninas las portan. Por lo tanto, podemos considerarlas como un tipo de tocado conocido entre los incas como el *llauto*. A continuación, se detallarán los tipos de vinchas registrados, desde las más simples hasta las más elaboradas:

Tabla 23. Tipos de Vinchas Masculinas						
Tipos		Tipo Vincha		Descripción	Nº Figurinas	Porcentaje de la base de Datos [%]
1		Vincha Corta 		Alrededor de diez hilos unidos que pasan por la frente, haciendo un pequeño nudo hacia la esquina derecha o izquierda de la cara y se amarran sin pasar por la barbilla.	3	4.76%
2	2 A	Vincha Larga – 2 Nudos Delgadas 		Alrededor de ocho a quince hilos unidos que pasan por la frente y se anudan en la barbilla cayendo por el centro del cuerpo. De colores amarillo y rojo, así como pudo utilizarse una franja de gasa blanca.	6	9.52%
	2 B	Vincha Larga-2 Esquinas Gruesas 		Son vinchas probablemente tejidas en miniatura y de color amarillo. Colocadas igual que el tipo 2 A.	4	6.35%
	2 C	Vincha Larga con Adorno Vertical 		Alrededor de ocho a quince hilos unidos que pasan por la frente y se anudan en la barbilla de color amarillo. Por detrás se inserta un elemento vertical que se bifurca en cinco apéndices de colores rojo, amarillo, marrón oscuro y blanco.	5	7.94%

2	D	Vincha Larga con un nudo 	Alrededor de ocho a quince hilos unidos o vincha tejida en miniatura que pasan por la frente formando un nudo al lado derecho (solo en un caso a la izquierda) y se anuda en la barbilla. De color amarillo, blanco, rojo o azul.	7	11.11%
	E	Dos Diagonales 	Alrededor de cinco a ocho hilos unidos que pasan por ambas esquinas de la cara, formando un triángulo detrás de la cabeza y se anudan en la barbilla con los extremos cayendo sueltos. De color amarillo.	5	7.94%
3		Gasa Salmón 	Gasa color salmón que envuelve y cubre el cuarto superior de la cabeza formando nudos hacia el lado derecho de la frente y hacia el lado izquierdo por detrás, y se anuda bajo la barbilla.	1	1.52%
4		Textil Doblado 	Pequeño textil doblado en dos que ha sido cocido con fibras de camélido, dando un efecto de pequeñas líneas horizontales marrones. Fue puesto alrededor de la cabeza directamente cocido, sin nudos.	4	1.52%
5		Una Borla 	Una faja tejida en miniatura con un nudo en uno de los lados de la cabeza de donde sale una borla amarilla, y se ata bajo la barbilla. De color marrón claro y amarillo.	3	4.76%

6		Amarilla con Dos Borlas 	Alrededor de cinco a ocho hilos amarillos unidos que pasan por la frente y se atan en el cuarto superior de la cabeza. Con dos borlas amarillas.	3	4.76%
7		Corta Blanca con Dos Borlas 	Alrededor de cinco a ocho hilos de color blanco unidos que pasan por la frente y se atan en el cuarto superior de la cabeza. Con dos borlas amarillas.	3	4.76%
8		Larga Blanca con Dos Borlas 	Tiene las mismas características del tipo 7; sin embargo, es una faja tejida en miniatura y se ata bajo la barbilla cayendo suelta por el pecho.	2	3.17%
9		Vincha Honda 	Honda hecha de hilos amarillos, rojos y blancos torcidos. Pasa por la frente y se ata en el cuarto superior de la cabeza. Con dos borlas amarillas, una a cada lado.	3	4.76%
10		Vinchas Cara Tapiz 	Vincha que forma parte del tejido de la cara ubicada en el cuarto superior de la cabeza una, de hilos beige-amarillo o negro-amarillo con motivos romboidales.	8	12.7%
11	A	Gasa 	Gasas puestas sobre las cabelleras de las figurinas cubriendo la parte trasera de la cabeza y cae a los dos lados de la cara.	15	11.03%

	B	Gasa Turbante 	Gasa envuelta en la parte superior de la cabeza en forma de turbante.	1	0.74
	C	Gasa Hombros	Gasas que probablemente estuvieron sobre la cabellera y perdieron su posición original.	7	5.15
12	No Identificado			5	3.68
13	No Conservan			2	1.47
14	No Lleva			40	29.41

Tabla 23. Tipos de vincha reconocidos en la base de datos.

De análisis de los diferentes tipos de vinchas los tipos 2A, 2E y 7 son los más interesantes ya que son portados también por figurinas femeninas y de categorías de género adicionales. Las figurinas 4051 y 4058 de cara tripartita y con vestidos llevan las vinchas tipo 2A y 7 respectivamente (fig. 167), en el primer caso este tipo de vincha es utilizado en el 9.52 % de las figurinas y en el segundo su uso es exclusivo de los personajes masculinos de la maqueta 4071 de donde resalta que las vinchas no pasas por la barbilla, sino que se atan en el cuarto superior de la cabeza. Por su parte el tipo 2E de vincha, es exclusivo de la maqueta 4072, es llevado por la figurina 4072F de cara tripartita, es decir femenina, y vestida con unku y taparrabo (fig. 168).

Asimismo, el tipo 2C con adorno vertical es interesante porque es llevado por un grupo de figurinas de músicos conservadas en MNAHP, y van acompañados de pompones sobre las manos realizadas con manufactura similar, por lo que podrían estar comunicando un tipo de tocado utilizado en algún ritual específico y en conjunto. Este adorno vertical consta de un palo vertical de dos bandas amarilla y roja termina con apéndices de color marrón con extremos blancos (ver fig. 169).

De total de la base de datos y su estado de conservación es probable que en muchas otras figurinas hayan perdido algún tipo de tocado que llevaban originalmente, así como la posición original de las vinchas haya variado, sin embargo, es muy probable que para el caso de las vinchas de tipo 2D (de un nudo) y 2A (dos nudos) sí haya existido una diferenciación entre ambas. De la misma forma que para las vinchas de una borla (tipo 5) y de dos borlas (tipo 6);

sin embargo, no se descarta que algunas vinchas de una borla puedan haber tenido originalmente dos (fig. 170).

De igual forma las figurinas con tocado de gasa (tipo 12) han sufrido en su mayoría cambios de su posición original. También se ha visto figurinas que llevan gasas sobre los hombros lo que podría indicar que originalmente también tuvieron la cabellera cubierta por este tipo de tocado, que por cuidado de la objetividad del análisis se han contabilizado en un apartado como tal. En su mayoría las gasas se han encontrado en figurinas con cara tripartita y solo dos figurinas en personajes de cara bipartita (fig.171). Finalizando las características de los tocados masculinos, es interesante notar que las figurinas 4010G y H de la maqueta de la Boda llevan vinchas de Tipo 2D y 2A también llevan un accesorio de gasa que pudo ubicarse sobre la cabellera (fig. 172).

2.5 Peinados

En general los peinados para las figurinas de ambos tipos de rostros se utilizan de forma igualitaria, sin embargo, el uso de la vincha en los personajes masculinos deja caer los cabellos sueltos desde la mitad inferior de la cabeza. Se han reconocido cuatro tipos de forma de llevar el cabello (ver tabla 23) , que en común están hechos de fibras de camélido⁹³ y miden entre los 14.5 cm a los 18 cm.

Tabla 24. Tipos de Peinados

Tipos	Tipo Vincha	Descripción	Nº Figurinas	Porcentaje de Base de Datos [%]
1	Suelto Trenzado 	Trenzas de dos cabos retorcidas en S que caen sueltas desde la inserción superior de la cabeza.	58	42.65%

⁹³ Un futuro análisis de las cabelleras microscópico podrá dar cuenta si las fibras de camélido se mezclaron con cabello humano.

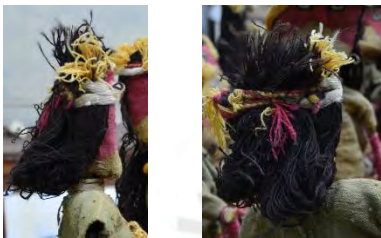
2	Entramado y Trenzado 	Entramado superior de 2.5 cm. de alto, desde donde caen trenzas de dos cabos retorcidas en S que caen sueltas desde la inserción superior de la cabeza.	22	16.18%
3	Recogido Trenzado 	Las trenzas de dos cabos retorcidas en S se recogen a la altura de la nuca mediante la vincha y se atan a la altura de la frente.	5	3.68%
4	Mixto 	Peinado visto en única figurina y que parece mezclar dos tipos de fibras, lacias y onduladas. No se ha podido identificar el estado original del peinado y la gasa.	1	0.74%
5	No Identificado		32	23.53%
6	No Conserva		18	13.24%

Tabla 24. Tipos de peinados reconocidos en la base de datos.

El primer tipo consiste en cabelleras trenzadas y sueltas desde la parte superior de la cabeza; el segundo, presenta una sección superior entramada de alrededor de 2.5 cm de largo desde donde las trenzas caen libremente, el tercer peinado se ha visto en solo el 3.68% de figurinas y consiste en doblar la cabellera hacia arriba para asegurarla en la frente con la vincha y de esta manera los cabellos no caigan por la espalda (fig. 173). Por último, el peinado reportado por Gálvez (2017:204) se identificó en la figurina 4048 y presenta fibras de

camélido trenzados en la parte central de la cabeza y hacia ambos lados fibras onduladas que por el estado de conservación, no es posible reconstruir el estado original del peinado (fig. 174).

2.6 Accesorios

Los accesorios más comunes son los instrumentos musicales de quena, antara y percusión. Así como representaciones de brazaletes y collares, hilos sueltos o copos de algodón y mantas cargadas en la espalda o utilizadas para llevar ovillos de hilos, como se verá a continuación.

2.6.1 Mantos

Aunque forman parte de la vestimenta, se indican en este apartado ya que en tres figurinas se han registrado el mismo tipo de manto que en un caso esta utilizado para portar ovillos de hilos de colores (fig. 175 y 176). Este manto es de diseño de bandas paralelas de color marrón claro, marrón oscuro y blanco, que se separan mediante líneas delgadas color celeste y azul.

2.6.2 Ovillos

Los ovillos de hilos miden 1.5 cm. de diámetro y se han identificado en la estructura central de la maqueta de la yunza, en donde cuelgan ovillos en colores amarillo, crema y celeste del extremo superior de la estructura que se asemeja a un árbol (fig. 177).

2.6.3 Copos Algodón

Se han registrado en 03 figurinas, la 4025 y las de las maquetas 4066 y el dúo 4065 del AMTP, miden 5 cm de largo y 2.5 cm de ancho máximo. Son de color blanco y pardo, están sujetos y atados por hilos de color blanco a las manos de las figurinas (fig. 178).

2.6.4 Hilos

Se han registrado en la figurina 4057 A del AMTP, mide 7.5 cm. de largo aproximado. De color azul y están sujetos y atados por hilos de color blanco en la palma de la figurina (fig. 179). Parece que representa el hilo en el estado antes de formarlo como un ovillo.

2.6.5 Gasas

Se han registrado en once figurinas y son llevadas de las manos, sujetadas con hilos que se insertan en las fibras vegetales del armazón o se amarran a los dedos de las figurinas. En general están dobladas y miden de 9 cm a 12 cm de largo. De color blanco, pardo, amarillo y azul (fig. 180).

2.6.6 Pompones

Se han registrado en la figurina 4005 del AMTP y RT16337. Se trata de hilos sueltos de una longitud de 1.5 cm. de color rojo o blanco que se sujetan en una base embarrilada con hilos que crean bandas horizontales color marrón claro y amarillo de 1.5 cm de largo y que a su vez se amarran a los dedos (fig. 181).

2.6.7 Pinquillo

Se han elaborado de la misma forma que los brazos y piernas, embarrilando con hilos las fibras vegetales. Se han identificados tres tipos de esta flauta. En cinco figurinas, 4036, 4010H, 4038 y 4042 el largo aproximado es de 6.5 cm a 8 cm y el diámetro de 0.6 cm. (fig. 182) por lo que parecen haber sido las quenás más cortas y delgadas. Otras dos figurinas, RT16349 y RT16336 llevan quenás de 12 cm. de largo y un diámetro de 1.3 cm. por lo que son otro tipo de instrumento. Por último, en la figurina 4031 el instrumento parece ser mucho más largo que los otros tipos ya que mide 20 cm de largo y 0.8 de diámetro (fig. 183).

2.6.8 Flauta de pan

Se han identificados dos tipos, creados por fibra vegetal embarrilada con hilos amarillos, en las figurinas 4059 y 4010D del AMTP y figurinas R16337 y RT16334 del

MNAAHP que miden en promedio 3 cm – 6 cm. de largo y 2.5 cm de ancho que incluye tres o cuatro tubos (fig. 184) y otras con la fibra vegetal embarrilada con hilos blancos que miden entre 9 cm de largo y 4.5 cm de ancho (fig. 185), pueden estar conformadas de cuatro a cinco tubos, aunque debido al deterioro pudieron haber tenido más.

2.6.9 Tambores

Es probable que también estén hechos de fibras vegetales envueltas por hilos. Se han identificado en las figurinas 4004, 4019, 4071G, 4071 y 4072A del AMTP y RT16345 del MNAAHP. En algunas figurinas se conservan dos elementos, un disco de 4 cm de diámetro al cual se adjunta un elemento largo tipo palo, que quizá servía para sujetar esta parte del tambor. Además, incluye un palo separado de 4 cm y 0.7 cm. de diámetro, con el que al parecer se golpeaba el disco. Ambos elementos se atan a los dedos de las figurinas (fig. 186).

2.6.10 Collares y brazaletes

Se han identificados collares de bolas hechas de hilo tipo ovillos, de color dorado en cuatro figurinas, 4011 A, 4071A y C, y 4010A, o de color blanco en las figurinas 4071G e I, que miden 0.7 cm de diámetro. En la figurina 4071B cuelga de la abertura del unku una especie de dije que mide 2 cm de largo por 2.3 de ancho de color amarillo (fig. 187). En las figurinas 4022, 4023, 4051, 4061, se ven hilos amarillos embarrilados en la muñeca que parecen imitar brazaletes y que miden entre 1.5 cm. a 2 cm. de largo (fig. 188). De este grupo, resalta que la utilización de los colores amarillo y blanco en conjunto con las formas de bolas y láminas podrían estar evocando accesorios de metal.

Por otro lado, también se han identificado collares de cordones e hilos sueltos en las figurinas 4029, 4037 y 4060 del AMTP y se tratan de colgantes de cordones rojos de 3.2 cm de largo con decoración en sus extremos que incluye un tipo de pompón de colores rojo, amarillo y ocre, la parte superior incluye un cuadrado de los mismos colores de forma que generan contraste y de este elemento caen hilos sueltos rojos y ocre de 1.2 cm. de largo (fig. 189).

Después de haber visto los resultados del análisis de las figurinas de manera unipersonal, a continuación, se desarrollará lo visto en las creaciones de escenas tridimensionales o

también denominadas maquetas. Se han reconocido soportes de cojines y de un cuadrilátero y cesto en casos únicos, que pueden tener una figurina ubicada en el centro y dos o más figurinas representando escenas complejas.

2.7 Maquetas

Tabla 25. Tipos de representaciones en maquetas

MAQUETA/DÚO	Nº FIGURINAS	SOPORTE			GÉNERO				OBJETOS ASOCIADOS					ACTIVIDAD PRESENTADA					
		Cojín	Cesto	Cuadrilátero	Femeninas	Masculinas	Categorías	Vegetal	Ovillos	Collares de	Conos	Instrumentos	Copa	Cosecha	Tejido/Hilad	Música	Danzas	Brindis	No Identificado
4072	12	X			6	4	1	1	10			2			X	X	X		
4071	12	X				12						2				X	X		
4010	10			X	2	6				5		2	1	X		X		X	
4064	2	X					2												X
4065	2		X		2										X				
4067	1	X			1														X
4068	1	X					1												X

Tabla 25. Tipología de maquetas del AMTP.

En las maquetas de la colección del AMTP, se han representado escenas complejas de dúos y hasta doce figurinas, que fueron puestas sobre cojines y una sobre un cesto cubierto de tela. Los personajes reconocidos son femeninas, masculinas y de categorías de género adicionales, asociadas a objetos relacionados a la actividad textil, la música y el brindis que

representan probables escenas de danza y celebraciones que pudieron estar ligadas a la cosecha del algodón y el hilado de sus fibras (tabla 24).

2.7.1 La complementariedad de los ojos y las bocas

Se ha podido identificar que dependiendo de las características de cada maqueta es posible encontrar relaciones de complementariedad en la elección de los colores de las bocas dentro una misma categoría de género y también entre figurinas masculinas y femeninas (tabla 25). Asimismo, llama la atención de cómo las figurinas masculinas presentan una mayor variedad de bocas dentadas a diferencia de las femeninas, aunque esto puede deberse a que en las maquetas 4010 y 4071 del AMTP hay mayor cantidad de personajes masculinos. Por su parte, siempre se encuentran solo dos diferentes tipos de ojos en cada maqueta, salvo el personaje 4072F de la maqueta de La Yunza que lleva un tipo de ojos que intermedia entre la forma romboidal y circular (tipo 16B) y el personaje femenino principal de la maqueta 4010 que tiene ojos almendrados (tipo 11) como se detallará a continuación.

Tabla 26. Bocas de figurinas en cada maqueta			
Maqueta	Género Femenino	Categorías de género Adicionales	Género Masculino
Maqueta N°4072 (6 figurinas femeninas, 4 masculinas y 1 de categoría de géneros adicionales)	Tipo 3 A (3) 	Tipo 10 (1) 	Tipo 3B (2) 
	Tipo 1 A (3) 		Tipo 1B (2) 
Maqueta N°4010 (1 figurina femenina y 1 masculina)	Tipo 5B (1) 		Tipo 5 A (1) 
Maqueta Dúo N° 4064 A y B		Tipo 5 B (1) 	
		Tipo 6 B (1) 	
Maqueta Dúo N° 4065 A y B	Tipo 5B (2) 		

Maqueta Unipersonal N°4067	Tipo 11 (1) 		
Maqueta Unipersonal N°4068		Tipo 5 B (1) 	
Maqueta N°4071 (12 figurinas masculinas)			Tipo 4 A (6) 
			Tipo 2 B (3) 
			Tipo 2 A (2) 
			Tipo 9 (1) 

Tabla 26. Tipos de bocas utilizados en las maquetas incluidas en la base de datos.

En las maquetas 4072 (La Yunza) y 4010 (La Boda), de la colección del AMTP, que tienen personajes femeninos y masculinos, es evidente como hay una contraposición en la organización de los colores de las bocas. En el caso de 4072 la totalidad de figurinas femeninas y de categoría de género adicionales (todas con rostros tripartitos) presentan la boca dentada con el fondo de color negro y las barras blancas; al contrario de los personajes masculinos que llevan el fondo blanco y las barras negras. En el caso de la maqueta 4010, aunque no se conserva la totalidad de sus personajes, también es posible reconocer la contraposición de las bocas en sus dos figurinas centrales, llevando la figurina femenina la boca dentada con borde blanco superior y la masculina en viceversa (tabla 25).

En la maqueta de Los Doce Hombres (4071) es evidente como el número de tipos de bocas dentadas (cuatro) y los tipos de ojos (dos), crean variantes de caras que podrían estar expresando algún tipo de jerarquía o de relaciones de parentesco entre las figurinas, ya que seis personajes llevan la boca tipo 4A con la misma forma de ojos tipo 6, tres llevan la boca 2B (dos con ojos tipo 6 y una con ojos tipo 2), finalmente dos llevan la boca y ojos de tipo 2A y 2 respectivamente y una figurina la boca tipo 9 con ojos de tipo 2 (ver tabla 26 y fig. 190). Esta maqueta también permite observar una organización de ojos dual y tripartita dentro

de personajes de la misma categoría de género, ya que se divide en cuatro tríos que se diferencian por el tipo de vincha que llevan puesta como se verá más adelante.

Tabla 27. Organización de los ojos y bocas Maqueta Doce Hombres							
Maquet a	Género	Tipos de Ojos		Tipos de Bocas			
		Tipo 2 (octagonal)	Tipo 6 (piramidal)	Tipo 9	Tipo 4 A	Tipo 2 A	Tipo 2 B
Maqueta N°4071	Masculina s	4 	8 	1 	6 	2 	3 

Tabla 27. Tipos de ojos y bocas utilizados en la maqueta 4071 del AMTP.

Volviendo a la maqueta de La Yunza (4072) del AMTP, esta es excepcional ya que además al conservar la ubicación original y la totalidad de personajes, también ha permitido ver una organización dual, tripartita y cuatripartita entre figurinas, que, así como intercala las formas de bocas también combina las formas de ojos (ver tabla 25 y 26). Tal es así que en esta maqueta se pueden agrupar dos mitades (según la forma de ojos, una de cinco figurinas de ojos redondeados y otra de cinco figurinas de ojos romboidales (fig. 191 y 192) a las que se suma un onceavo personaje de categoría de géneros adicionales que lleva rostro femenino, tripartito, viste camiseta, taparrabo, vincha y tiene un rol de músico (fig.193 y 194). Lo más interesante son sus ojos tipo 16B (uno redondeado y otro romboidal), así como la boca tipo 10 que intermedia entre las dos formas presentadas de esta maqueta (una T invertida), lo que da como resultado final un personaje con cara de características intermedias entre los personajes de esta escena, así como su categoría de género que intermedia entre lo femenino y masculino.

Tabla 28. Organización de los ojos Maqueta 4072 “Maqueta de La Yunza”				
Maqueta	Género	Tipos de Ojos		
		Tipo 4B (redondeados)	Tipo 1 A (romboidales)	Tipo 16 B (mixtos)
Maqueta N°4072	Femeninas			
	Masculinas	2	2	
	Adicionales			1

Tabla 28. Tipos de ojos y bocas de la maqueta N° 4072 del AMTP.

Por su parte en la Maqueta de La Boda (4010) del AMTP (fig. 103), solo es posible distinguir que las figurinas puestas hacia el lado derecho, presentan los ojos de tipo 1A (romboidales) con borde externo negro y los ojos de las figurinas del lado izquierdo son de tipo 9A (también romboidales) pero con el borde externo blanco, lo que también puede estar siguiendo una organización dual o complementaria (tabla 28). Sin embargo, el hecho de que esta maqueta no presente el numero original de figurinas no permite ejecutar más apreciaciones. Del análisis realizado, es probable que falten dos figurinas en el lado izquierdo, ya que, según la organización espacial vista en las maquetas, debería haber igual número de figurinas en ambos lados de los personajes principales, por lo que debió sumar originalmente, un total de diez figurinas.

Tabla 29. Organización de los ojos Maqueta 4010 “Maqueta de la boda”				
Maqueta	Género	Tipos de Ojos		
		Tipo 1 A	Tipo 9 A	Tipo 11
				

Maqueta	Femeninas	1		1
N°4010	Masculinas	3	3	

Tabla 29. Tipos de ojos y bocas de la maqueta N° 4010 del AMTP.

Así como los diferentes elementos de las caras expresan relaciones de complementariedad, de la misma manera estas se observan en los textiles que conforman las vestimentas de las figurinas como se verá a continuación.

2.7.2 La complementariedad de la vestimenta y las caras

Las expresiones femeninas de complementariedad se pueden reconocer en la iconografía de los vestidos, la elección e inversión de los colores de los rostros tripartitos y dentro de formaciones de dúos de personajes que pueden situarse de forma conjunta. Por el contrario, en las figurinas masculinas la complementariedad parece solo expresarse en la iconografía de las camisetas y dentro de un mismo personaje mediante, tal vez, la unión de la tela delantera y trasera de cada camiseta, así como las direcciones contrapuestas de la iconografía; no espacialmente, ya que dos figurinas masculinas similares, con el mismo tipo de ojos y boca, nunca se han visto una al lado de la otra, como si pasa con figurinas femeninas.

2.7.3 Complementariedad Femenina

En la maqueta 4072 (La Yunza) resalta cómo las figurinas femeninas fueron divididas en tres grupos según el tipo de vestimenta, tal es así que existe dos dúos de caras idénticas (Tipo 3A) pero con diferentes vestidos (fig.193). Las figurinas B y C tienen diseño cuadrículados que evocan chacanas, el personaje B colores azul y crema y el C en colores azul, crema y marrón que evoca una chacana más compleja. El otro dúo, conformado por los personajes I y J, presentan vestimenta con diseños romboidales que se diferencian en la utilización del color, ya que una figurina lleva el rombo y el punto concéntrico de color blanco sobre fondo marrón al contrario de la otra figurina que invierte los colores; sin embargo, este dúo comparte en común que ambas tienen tramas de color celeste que generan un efecto

tornasolado, ya que el celeste se mimetiza con el marrón y el crema con el movimiento de la tela. Lo resalta de ambos dúos es que en el primer caso (B y C) los diseños de la cara, que a simple vista parecen aserrados, son de forma más escalonada como los cuadrados que conforman las chacanas y el segundo dúo (I y J) de vestidos romboidales los diseños aserrados son más angulosos como los rombos del vestido. De forma similar los ojos del primer dúo (B y C) son más redondeados y los del segundo (I y J) son en forma de rombo. De esta manera la forma de los ojos y los motivos que los flanquean podrían ir en concordancia con la iconografía de los vestidos y estar guardando correspondencia.

Finalmente, el dúo que forma parte del trío que está a ambos lados de la figurina 4072F, con categoría de género adicionales de esta maqueta (fig. 194) — los personajes E y G — presentan vestidos idénticos mitad azul y mitad crema (tipo 6J) e igual configuración de colores en las caras (tipo 3B) y que invierte los colores de los anteriores dúos mencionados. Estas figurinas a simple vista similares, también se diferencian por los motivos aserrados y las formas de los ojos; de tal manera que la figurina E tiene los motivos de la cara más aserrados y una boca y ojos como el dúo de las figurinas con vestidos romboidales (figurinas J e I) a diferencia del personaje G con motivos más escalonados y ojos y boca como el dúo con vestidos de chacanas (B y C).

En el caso de la maqueta 4065, las dos figurinas llevan caras y bocas idénticas y aunque los colores y configuración de los vestidos es muy similar, la figurina A presenta un vestido (6D) de once bandas, con una banda inferior de un carmín más oscuro, que no tiene el vestido de diez bandas (6C) de la figurina B; si bien esto podría deber a una solución de la manufactura, también podría indicar una diferencia de identidad entre ambas figurinas. La acción representada, de portar cada una un cono de algodón, sin tener las manos entrelazadas, como sí sucede en las representaciones de figurinas que portan hilos y de gasas culminadas, es única en la base de datos y coincide con cómo el hilado se realiza de forma unipersonal (fig. 195).

Estas comparaciones sumadas a la similitud de los vestidos de otros dúos femeninos, como se verá más adelante (que pudieron originalmente formar escenas más complejas o maquetas) dan cuenta de cómo había un patrón de poder representar figurinas que a simple vista parecen iguales, pero con característica que son diferentes y complementarias. Además,

la forma de posicionamiento nos da aproximaciones de cómo otras figurinas pudieron haberse encontrado originalmente, y el cómo más número de figurinas pudieron portar accesorios u objetos en las manos, como copos de algodón, entre otros.

2.7.4 Organización masculina

La organización de la dirección de las olas y su inversión del color en las camisetas de las figurinas masculinas de la maqueta 4071 (Doce Hombres) del AMTP podrían estar expresando relaciones de complementariedad entre los personajes, ya que parecen mostrar características tal vez más ligadas a aspectos comunes que habría compartido este grupo, al menos en la escena representada. En este grupo de doce hombres, donde todos parecen a simple vista ser similares, las camisetas de olas rojas sobre fondo amarillo pueden organizarse en una misma prenda de diferentes formas según la dirección de las olas vistas frontal y posteriormente en al menos en diez personajes. De tal manera que cuatro figurinas tienen las olas rojas en dirección hacia la izquierda, tres figurinas hacia la derecha, dos figurinas las olas delanteras hacia la derecha y las traseras hacia la izquierda, y una figurina las olas delanteras hacia la izquierda y las traseras a la derecha; lo que podría indicar organizaciones duales y contrapuestas. Además, el número de figurinas que utiliza cada tipo de camiseta podría entenderse por grupos organizados de forma cuatripartita, tripartita y dual (fig.196).

Por otro lado, las dos figurinas restantes tienen características singulares. La camiseta de la figurina 4071E (fig. 197), tiene un motivo iconográfico en la parte trasera inferior diferente a las olas, y la figurina 4071L (fig. 198) tiene olas amarillas con fondo rojo (la única que invierte los colores de las olas en la parte delantera) y además lleva el único taparrabo de toda la base de datos con color azul (tipo 2). En ambos casos definir a qué agrupación de figurinas podrían haber pertenecido estos dos personajes es más dificultoso; sin embargo, si nos guiamos de las partes delanteras de las camisetas; la figurina 4071E que lleva las olas hacia la derecha podría formar un grupo con los personajes B, G y D y así tener otro grupo de cuatro figurinas, cuatripartito. Para el caso de la figurina, 4071L podríamos formar un dúo con la 4071K, ya que ambas tienen las olas orientadas hacia la izquierda en la parte delantera. De esta manera podríamos reconstruir dos grupos de cuatro figurinas y dos grupos de dúos

(fig.199). Por último, aunque las olas son similares, también tienen matices que las hacen diferentes, algunas son más anchas o tienen menos evidente sus bases y esto también podría expresar significados diferentes.

Otras singularidades se han visto en la figurina 4071A que es la única que lleva flecos en la parte delantera y la figurina 4071B presenta un símbolo de forma de herradura en la parte trasera de la camiseta (fig. 200), sin embargo, los diseños de las camisetas y la dirección de olas permiten agruparlas de forma homogénea (fig.196).

Por último, a diferencia de las figurinas femeninas vistas en la maqueta 4072, en este grupo masculino, con mayor variedad de bocas, y dos tipos de ojos, es resaltante como dos figurinas con ojos tipo 6 siempre están intermediadas por una figurina con ojos tipo 2. Esto se ha podido identificar separando cuatro tríos según los cuatro tipos de vinchas usados, ya que en los tríos que mantienen sus personajes alrededor del círculo, los personajes A y C con vinchas de tipo 9 y ojos tipo 6 están separados por el personaje E con ojos tipo 2 (fig. 201); por su parte, los personajes D y F con vinchas de tipo 6 y ojos tipo 6 están separados por el personaje E con ojos tipo 2 (fig. 202). Para los otros dos tríos, que usan vinchas de tipo 1 y 7, no es igual de evidente organización porque tienen una figurina ubicada en el centro del círculo, sin embargo, tienen la misma composición de ojos (dos de tipo 6 y una de tipo 2).

La organización de esta maqueta de fiable como se puede apreciar de una imagen antigua del AMTP (fig. 203). Entonces, si seguimos la organización de las vinchas tenemos cuatro tríos distintos, y dentro de cada trío un dúo de figurinas de iguales ojos. Esto nos hace ver que la relaciones para el ordenamiento del espacio y ubicación de cada figurina masculina podrían haber estado reguladas por la tripartición de una forma más evidente, y en un segundo plano la cuatripartición y la dualidad.

2.8 Dúos horizontales

Se han reconocido siete dúos, cuatro femeninos, dos masculinos y un dúo con ambos géneros (tabla 29). Los dúos femeninos se posicionan de forma horizontal y con los brazos entrelazados, llevando en las manos gasas e hilos. Por su parte los dúos masculinos y el de ambos géneros, son verticales, de tal manera que la figurina de abajo lleva ambos brazos hacia arriba y por detrás de su cabeza en donde se posiciona la otra figurina, de esta manera

evocan la posición de sostener al personaje portador de gasas sobre los hombros que porta gasas.

Tabla 30. Tipos de objetos asociados, actividad y dirección representada												
N°	DÚO	N° FIGURINAS	GÉNERO FIGURINAS			OBJETOS ASOCIADOS			ACTIVIDAD PRESENTADA		DIRECCIÓN	
			Femeninas	Masculinas	Adicionales	Hilos	Gasas	Conos Algodón	Cargada	Entrelazado Manos	Horizontal	Vertical
1	N° 4006	2		2			X		X			X
2	N° 4011	2	1	1			X		X			X
3	N° 4039	2	2				X			X	X	
4	N° 4056	2	2				X			X	X	
5	N° 4057	2	2			X	X			X	X	
6	RT 8621	2	2							X	X	
7	RT 8637	2		2			X		X			X

Tabla 30. Características de los dúos analizados en la base de datos.

Los dúos femeninos y horizontales 4039, 4056 (fig. 204); 4057 (fig. 205) del AMTP tienen figurinas en buen estado de conservación que sujetan en las manos gasas de combinaciones de amarillo y marrón, marrón oscuro y marrón claro, también azul, marrón y blanco, e hilos celestes respectivamente. Para el caso del dúo RT 8621 del MNAHP si sostuvieron algún tipo de gasas, estos ya no se conservan, sin embargo, este dúo resalta porque en los brazos que se entrecruzan en el centro, se puede observar dos diferentes tonalidades de hilos rosados que no son consecuencia del deterioro del color sino de una elección planificada, siendo el brazo derecho de color rosado tenue y el brazo izquierdo de color carmín (fig. 129).

Del análisis realizado a los dúos femeninos resalta cómo en cada dúo ambas figurinas pueden presentar diversos tipos de patrón entre las configuraciones de rostro y vestidos, tal es así que las únicas figurinas que tienen los rostros idénticos son el dúo RT 8621, todas las demás presentan caras distintas y, en relación a la vestimenta, las únicas figurinas que llevan el mismo vestido son el dúo N° 4056 (fig.204), ya que las demás llevan vestidos diferentes (tabla 30).

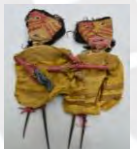
Tabla 31. Dúos Femeninos Base de Datos			
Imagen	N° Figurina	Cara	Vestido
	RT 8621	Igual	Diferente
	4039	Diferente	Diferente
	4057	Diferente	Diferente
	4056	Diferente	Igual

Tabla 31. Similitudes y diferencias de los dúos analizados.

Asimismo, se han identificado figurinas que pudieron conformar dúos de acuerdo a sus características de configuración de rostros y del vestido, sin embargo, también pudo darse la posibilidad de que hayan pertenecido a maquetas con base de cojines o cestos, así como de dúos verticales, ya que las posiciones de brazos pueden estar orientados hacia arriba o

hacia abajo. Lo resaltante de estas figurinas es que la información de los sitios arqueológicos son de origen distinto, tal es así que la figurina N° 4020 tiene un supuesto origen Caqui y la N° 4055 de Pisquillo Chico; las figurinas N° 4022 habría provenido de Pampa Hermosa y N° 4023 de Pisquillo Grande, y, por último, las figurinas N° 4030 y N° 4053 de Pisquillo Chico (fig.206). Sin embargo, es muy probable que la información del origen no sea muy exacta y las figurinas se hayan separado al momento de ofrecerse a los coleccionistas.

De la misma manera las figurinas del AMTP 4029, 4037 que tienen orígenes de los sitios arqueológicos Caqui, Pampa Hermosa y las 4045 y 4060 del Pisquillo Grande en los años 1959 y 1955 respectivamente, presentan vestidos, caras y adornos a modo de collares muy parecidos entre ellas, lo que podría dar cuenta de que formaron alguna escena, además la figurina 4029 tiene dos brazos de más unidos a ambas manos de la figurina dando la probabilidad de que esta haya estado unida al menos a otras dos figurinas (fig.207). Otro caso también interesante son las figurinas 4049 y 4050 ambas con información de procedencia de Pisquillo Chico 1955, una de ellas tiene ambas manos hacia arriba y las piernas más gruesas que los brazos por lo que tal vez pudo formar parte de un dúo vertical (fig. 208).

Para finalizar los dúos que conservan su posición original y las figurinas que posiblemente formaron escenas nos muestran la complejidad y organización de cada característica y su planificación, dando cuenta de probables relaciones de dualidad y complementariedad que en el caso femenino se expresaron de forma horizontal.

2.9 Dúos verticales

Se han identificado dos dúos de figurinas con personajes masculinos de códigos N° 8637 del MNAHP y 4006 del AMTP, y el dúo N° 4011 del AMTP que es mixto. En todos los casos representan la acción de que el personaje de abajo carga al superior, como si este apoyara sus pies sobre los hombros de la figurina inferior. Estos dúos representan el 1.5 % de la base de datos (fig. 209). Además, lo interesante de estos dúos es que pareciera que solo el personaje superior porta las gasas, lo que también podría ser parte de la acción de ganar altura para colocar los textiles en zonas altas, como los árboles; el personaje inferior solo cumple la función de sostenerlo con las manos extendidas hacia arriba como ayudando a dar estabilidad sosteniendo parte de las piernas. Teniendo en cuenta esta recurrencia, de los

brazos extendido hacia arriba, se han identificado otras figurinas del AMTP que pudieron originalmente formar otros dúos verticales (fig. 210 y 211).

Las vestimentas de los dúos masculinos pueden ser similares o variadas. En el dúo RT 8637 (fig. 209) los personajes llevan camisetas cremas como los personajes masculinos de la maqueta N° 4072, sin embargo, aunque tienen la cara bipartita (típicamente masculina), la línea divisoria es angulosa y aserrada. Por su parte las figurinas del dúo N° 4006 llevan camisetas de bandas horizontales hechas en tapiz con urdimbres verticales pero que evocan por la combinación de los colores rosado, amarillo y beige o marrón claro, más utilizados por los personajes femeninos, como se verá más adelante. El personaje de abajo lleva una camiseta Tipo 5B y el de arriba un unku de tipo 5A, de ambas es clara la diferencia de que el inferior lleva una camiseta más estrecha y más corta y el superior un unku, que es más largo y ancho formando algunos pliegues. Además, aunque los rostros parecen similares a simple vista, el personaje A (inferior) tiene la forma de cabeza Tipo 3, más robusta y el personaje B (superior) de Tipo 1, más pequeño (ver fig. 212).

2.9.1 Dúo femenino -masculino

Este dúo presenta la misma acción de los dúos verticales masculinos, el personaje masculino sostiene a la figurina femenina en los hombros, y ella lleva cinco gasas de 18 cm. – 10 cm. dobladas y cocidas en los dedos. Lo más resaltante es cómo la camiseta de la figurina masculina tiene una banda decorativa inferior con la misma configuración del vestido femenino de tipo 1 A (fig.209), lo que podría indicar parentesco o complementariedad entre ambos personajes y nos invita a proponer que probablemente las franjas con iconografía de las camisetas masculinas pueden estar expresando este tipo de información en el mismo sentido.

Como se mencionó, es probable que otras figurinas hayan conformado este tipo de dúos verticales por la posición de brazos que conservan (hacia arriba), o las características y colores de sus rostros y vestimenta; a su vez, estos dúos pudieron formar escenas más complejas con otros dúos conjugando diferentes personajes.

2.10 Indicadores de género, edad e identidad

2.10.1 Indicadores de género

Como se ha detallado anteriormente, la división de las caras bipartitas en relación al uso de las camisetas y el taparrabo que indican un género masculino y de las tripartitas en relación al uso del vestido que indican un género femenino han sido las principales variables para la identificación de las categorías de género en las figurinas (Gálvez, 2017; Medina, 2001; Hodnett, 1999).

Sin embargo, es sumamente importante notar que al contrario de las figurinas inca o de otras culturas, las figurinas chancay no tienen indicaciones de genitales o de senos femeninos, a esto se agrega que los rostros no presentan orejas y solo las narices están representadas en alto relieve. Por lo tanto, la categoría de género se construye de acuerdo a cómo la división de la cara está combinada con la vestimenta, y además, conjugando otro punto importante en este contexto: las vinchas. Si bien en las sociedades andinas del pasado podemos ver una distinción clara entre peinado femeninos y masculinos (Arriaza et al 1985; Artzi 2022:68), en el caso de las figurinas de textil chancay este tipo de distinción no se hace, sino que es el uso de vinchas un indicador de género importante porque son de uso casi exclusivo de los rostros bipartitos (masculinos), como se ve de forma muy clara en la maqueta 4072 de La Yunza que tiene ambos tipos de rostros (fig. 213).

Del análisis de la muestra se desprende que, si bien existe una preferencia y normatividad para la identificación de los géneros masculino y femenino, existe un número de figurinas que pueden llevar las prendas de vestir de la categoría contraria a la clasificación de la cara. El 8.57 % de las figurinas que usan vestidos femeninos llevan caras bipartitas (masculinas) (fig. 214) y solo el 3.45 % de las figurinas con camisetas y taparrabo llevan rostro tripartito (femenino) (fig. 215) y también un vestido acompañado de un taparrabo (fig. 216).

Por último, en cuanto a los colores que se utilizan en los rostros de las figurinas, también se ha identificado una recurrencia (con algunas excepciones) de colores rojo, amarillo y rosado utilizados en los rostros tripartitos y solo del rojo y amarillo utilizados en las caras bipartitas. Asimismo, en las configuraciones de la vestimenta también son recurrentes los colores rosados para los vestidos femeninos de bandas horizontales, que son

vistos en menor porcentaje en solo algunas camisetas masculinas, (fig. 217 y 218). Por último, para el caso de las camisetas masculinas, es exclusiva la iconografía de olas y motivos geométricos, así como listados verticales.

2.10.1.1 Rostros de tapiz como marcadores de género

Según las investigaciones anteriores de Hodnett (1999) y Gálvez (2018), se reconocieron tres tipos de rostros femeninos y seis masculinos. Sin embargo, como se ha demostrado anteriormente, en esta investigación se tomó como punto de partida los motivos angulosos que circundan los ojos de los rostros tripartitos identificándose dieciocho tipos y, en el caso de las figurinas masculinas, ocho tipos de caras según la forma de las líneas divisorias que son marcadores de género, en tal sentido la división y elección de colores así como los diferentes tipos de ojos y bocas, con forma de representación parametradas podrían ser de carácter cultural, a diferencia de la representación de la nariz que si bien también es parametrada, en algunos casos se ha visto que han imitado narices naturalistas, tal vez imitando la forma de algún personaje cuando estuvo vivo. O mejor dicho, salvo la nariz, las demás características de la cabeza solo podían ser representadas bajo expresiones culturales bidimensionales. Además, se han distinguido que las combinaciones de colores más utilizadas en los rostros tripartitos y que definen el género femenino son el rojo y amarillo para el área superior y el rosado para el área inferior (fig. 153) con un menor porcentaje de color crema (fig. 152) a diferencia de los rostros bipartitos en donde solo el 6.44% usa el rosado en la parte inferior en el tipo 1B, 1E, 4 A Y 7 (fig. 151).

Como ya se adelantó, los vestidos femeninos se correlacionan con las caras tripartitas y las camisetas, unkus, taparrabos y vinchas con las caras bipartitas. Los vestidos femeninos siempre llevan aberturas horizontales para la cabeza y brazos y que pueden tener decoración de bandas horizontales o con motivos romboidales, a diferencia de las camisetas y unkus que siempre llevan aberturas verticales y presentan decoración de olas o motivos geométricos más variados y de forma cuadriculada en el caso de los taparrabos.

A pesar de esta regularidad homogénea a simple vista, hay aspectos de colorimetría interesantes utilizados en los diferentes tipos de vestimentas, como se verá en el siguiente apartado y también casos en donde el patrón de tipo de cara y vestimenta no coincide, como

los tipos de cara femeninos N° 9 y N°10, con ojos de diferentes o irregulares de Tipo 16 A y B, uno redondeado y otro romboidal (fig. 219), que llevan taparrabos, así como en los tipos de cara masculina 1 A, 1 D, 6 y 8 que llevan vestidos femeninos (fig. 214). El primer caso está conformado por las de las figurinas N° 4072 F y N° 4025; la primera lleva un rostro tripartito de tipo 10, vincha y esta vestida con camiseta y taparrabo (fig 215) y la segunda lleva un vestido de iconografía romboidal, y un taparrabo (fig. 216).

En el segundo caso, como se mencionó, la mayoría de figurinas de rostro bipartito visten camisetas y taparrabos, salvo un menor porcentaje que lleva vestidos de bandas horizontales con aberturas horizontales o con diseño de rombos, como se verá a continuación (fig.214).

La combinación de la iconografía en las caras y la vestimenta, así como el rol representado son importantes porque son indicadores de los géneros femeninos y masculinos.

2.10.1.2 Vestimenta

Los diseños encontrados en los vestidos de las figurinas con rostro tripartito femeninos son de bandas horizontales (50.02%), del motivo llamado chacana (2.86%)⁹⁴, de *interlooking* (2.86%), de aves marinas (1.43%) y de rombos (34.28%). Los motivos romboidales son típicos de los vestidos femeninos, sin embargo, también han sido encontrados en un *unku*, como se detallará más adelante.

Para el caso de los vestidos femeninos con bandas horizontales, los colores más utilizados son el marrón claro en contraste con el marrón oscuro (21.43%); tonalidades de rosado carmín y marrón oscuro (8.57%); tonalidades de amarillo, ocre, marrón y crema (2.86%); rosados y ocre (2.86%); rojo amarillo y marrón oscuro (2.86%); azul y rojo (2.86%); azul y crema (2.86%) algunos otros ejemplares únicos en combinaciones de azul, rojo y amarillo; rojo amarillo y azul y por último celeste, blanco y marrón, cada uno en 1.43%. En este tipo de configuración, horizontal, se pueden llegar a mezclar de dos a seis colores a diferencia de las camisetas y *unkus* que pueden llegar a mezclar de dos hasta solo

⁹⁴ La composición de las chacanas podría verse con mayor claridad o de forma más simplificada según el efecto final deseado del tejedor.

cuatro colores. Sin embargo, es interesante notar que algunas camisetas y unkus reconocidos presentan las mismas combinaciones de colores como los vestidos femeninos y también en bandas horizontales. Como es el caso de las figurinas N° 4006 A y B y la figurina N° 4028 que llevan camisetas con la coloración muy similar a las figurinas N° 4022 y 4023 en tonalidades rosadas, amarillas y marrones (fig. 217), así como las figurinas N° 4013 y N° 4017 que tienen bandas horizontales cremas y marrones parecidas a los vestidos femeninos del tipo 6 A (fig.218). Estas combinaciones de colores vistas en prendas femeninas y masculinas y su reiteración de la horizontalidad nos invitan a proponer que también podrían estar reiterando la horizontalidad, así como los dúos femeninos. Asimismo, podrían corresponder a unidades sociales de diferente índole, tal vez jerárquicas si nos guiamos de la accesibilidad a un mayor o menor número de hilos y tintes, así como a actividades relacionadas con la textilería, por ejemplo las figurinas con mayor combinación de colores podrían estar más relacionadas a unidades sociales dedicadas a la tintura de hilos de fibra de camélido y las figurinas con combinaciones de algodón natural podrían corresponder a unidades sociales dedicadas al tratamiento de las fibras naturales.

Por otro lado, es interesante que los vestidos femeninos pueden presentar un mayor número de bandas, el tipo 6F visto en la figurina N° 4023 (fig.206) presenta dieciséis bandas y listas delgadas, que es una forma que no se repite en las prendas masculinas. Asimismo, las camisetas, los *unkus* y taparrabos, presentan iconografía que no es utilizada por las figurinas femeninas. La iconografía de olas es exclusiva de las camisas masculinas, así como la iconografía cuadriculada de los taparrabos no se repite en ninguna prenda femenina. Y si bien, como se ha detallado hay camisetas con bandas horizontales, es recurrente en los bordes inferiores presenten algún tipo de iconografía (figs. 160).

2.10.1.3 Vinchas:

Las figurinas femeninas y masculinas en su mayoría llevan las cabelleras trenzadas y sueltas de similar modo, la diferencia la hacen las vinchas en sus diversas variedades y colores. Estas están asociadas casi en su totalidad (92.98%) a los rostros bipartitos de vestimenta masculina salvo en los casos de las figurinas N° 4051 y N° 4058 de caras tripartitas y que llevan vestidos, estas resaltan por llevar una la vincha atada bajo la barbilla

que es la forma más común de uso, y la segunda por llevarla sujeta en el cuarto superior de la cabeza, una forma de uso que solo se ha visto en el 22.81% de la base de datos. De forma parecida las figurinas del dúo en maqueta N° 4064 muestra dos figurinas, ambas con vestidos femeninos y portando vinchas de tipo 4, llevando la figurina A rostro bipartito y la B tripartito; asimismo, en la maqueta unipersonal N° 4068, la figurina de cara masculina lleva el mismo tipo de vincha y un vestido femenino decorado con rombos (fig.220). Por último, una foto antigua de la figurina N° 4027 muestra que llevaba también una vincha. Lo que nos muestran estos ejemplos es como el uso de vincha puede darse, aunque en mínimo porcentaje en figurinas de caras tripartitas, y este grupo a su vez puede llevar vestimenta masculina o femenina, de la misma forma que dentro del grupo mayoritario de figurinas bipartitas con vinchas, existen algunos casos en donde estas llevan vestidos femeninos.

2.10.1.4 Categorías de géneros adicionales

El análisis de la base de datos da cuenta de la complejidad de la estructura de género chancay que se expresa más que todo por medio de figurinas que no pueden analizarse bajo parámetros heteronormativos que clasifican a personas bajo solo dos categorías, la masculina y la femenina. La base de datos de esta investigación muestra lo contrario, cada figurina y cada uno de sus componentes expresan características importantes de género que a veces mezclan atributos, componentes y roles masculinos y femeninos, a continuación, se detallan los géneros con características híbridas reconocidos.

Cara femenina, vestimenta y rol masculino. La figurina N° 4072 F (fig. 215) tiene cara tripartita asociada más a figurinas con vestimenta femenina, pero lleva una vestimenta masculina. Al parecer esta figurina expresa un rol intermediados en la escena representada. Este personaje tiene rol de músico que toca, como se mostrará más adelante, un instrumento de viento, una posible quena, que está también más ligada a roles masculinos del mundo andino. En este sentido es un claro ejemplo de representación de una categoría de género adicionales ligado a la música.

Cara femenina, vestimenta masculina y rol femenino. La figurina N°4025 (fig. 216) tiene cara tripartita que presenta la misma configuración de un ojo romboidal y otro redondeado que la figurina N° 4072 F. Al no conservar su posición original no ha sido posible

distinguir a que categoría de género estuvo relacionada el tipo de boca, sin embargo, esta figurina fue vestida probablemente con un taparrabo, que no se conserva, y un unku de diseño romboidal. Esta figurina sostiene en la mano izquierda un cono de algodón indicando así la acción del hilado, una actividad, que como se mostrará más adelante, está asociada más con las figurinas femeninas.

2.10.2 Indicadores de edad

Del análisis, se ha podido identificar que para el género femenino las cabelleras más cortas podrían dar cuenta de figurinas en una etapa de la vida previa a la adulta.

La figurina 4011 A del dúo mixto es la única con la cabellera terminando antes de los hombros (fig. 221) y el dúo femenino 4056 (fig.222) tiene las cabelleras terminando justo a la mitad del vestido, y los trajes que llevan presentan las decoraciones más simples de iconografía de bandas romboidales y bandas horizontales. Esta conjunción del largo de la cabellera y el tipo de vestido podría dar cuenta de indicadores de personajes en una etapa previa a la adultez si tenemos en cuenta que por el contrario, el cabello largo fue reconocido como indicador de una mujer sexualmente activa reproductiva (Dean, 2001:57).

Sin embargo, para el casi total de las figurinas no se ha podido definir la proporcionalidad de los vestidos en relación a la visibilidad de las piernas ya que estas no conservan su tamaño original por su fragilidad. Asimismo, algunas figurinas pueden ser más grandes que otras lo que conlleva a variaciones en el largo de los vestidos.

Para el caso de las figurinas masculinas, un indicador de la etapa de la vida, tal vez relacionado a rituales del paso de la vida de niño a adulto, podría ser el peinado reconocido en la figurina 16352 (fig, 223) y en la maqueta de Los Doce Hombres (4071), en donde los personajes masculinos llevan los cabellos amarrados, de forma tal que no caen por la espalda. Se sabe que para época de los incas el corte de pelo representaba el paso a la vida de adulto Molina (2010[1574], 68). Además, el hecho de que estos personajes puedan llevar el cabello hacia arriba ajustado sin que sobresalga demasiado da cuenta de que las cabelleras no son tan largas como si la tienen otros personajes de la misma escena.

2.10.3 Indicadores de Identidad

Las figurinas están desde el interior de su construcción, mediante los husos, y por tener cara tejida muy relacionadas al mundo textil por lo que esta identidad podría ser inherente a cada personaje representado, al menos de forma grupal de los chancay como sociedad textil, sin embargo, se puede dividir las identidades en figurinas que representan actividades de tejido y música, cada una con sus especificidades.

Los indicadores de identidad de las figurinas mejor reconocidos están relacionados con los instrumentos musicales, como la antara, flautas y tambores, además dentro de estas categorías es posible distinguir diferentes formas y tamaños de los instrumentos musicales que podrían indicar la especialidad del personaje en determinado tipo de instrumentos, así como el tipo de sonido del que era responsable de emitir, por tanto resaltan las identidades de músicos dedicados a la antara, a la quena y a la percusión.

Otra categoría de identidad está relacionada con collares de algodón (fig. 182 y 207) que pueden ser portados por figurinas femeninas y masculinas, entre ellos músicos, y que podría estar indicando fases posteriores a la cosecha del algodón antes de dividirlo en conos para su hilado y, a pesar de que el llevar el collar de algodón no necesariamente indica que el personaje participó físicamente en la cosecha, el hecho de esta recurrencia podría estar indicando una identidad común relacionada a una unidad social o festividad estrechamente relacionada con la cosecha del algodón.

Por otro lado, es resaltante cómo aun estando hechas las figurinas casi en su totalidad de textiles de diferentes técnicas cubriendo cada parte de estas, portan en sus manos objetos como copos de algodón, hilos y gasas, lo que indicaría la relación de estos personajes con las diferentes etapas del procesamiento de las fibras textiles, sobre todo, antes de iniciar los procesos de hilado y tejido, así como recalcar el significado y agencia del material con el que están hechas. A pesar de que un reducido número de figurinas femeninas conservan este tipo de objetos, es probable que un mayor número de figurinas las haya tenido. De las cuatro figurinas que llevan los conos, tres de estas lo llevan a la mano izquierda, salvo la figurina de la maqueta 4066 que lo lleva a la mano derecha y esto podría deberse a diferentes tipos de torsión de hilos (actividad siguiente), ya sean hechas de forma específica o por elección del personaje, tal vez para conseguir diferentes tipos de torsión en Z o en S (fig. 224).

Otro tipo de objetos encontrados solo en un caso son los hilos (figurina 4057 A), que podría estar indicando a personajes dedicados a la tintura o elaboración de hilos (fig.179). Por último, para el caso de las gasas terminadas, estas están sostenidas por personajes femeninos en posición de manos entrelazadas y masculinas en posiciones verticales, y algunas figurinas unipersonales (que pudieron formar partes de dúos), (fig. 180). Lo cual deja abierta la interrogante sobre si existían diferentes responsabilidades de manufactura entre ambos géneros o ambos participaban en común de esta actividad.

De lo descrito se desprende de la reiteración de los objetos en miniatura que en conjunto expresan una identidad relacionada a toda la cadena operativa de cosecha y elaboración de textiles, mediante el algodón en su etapa inicial y el producto terminado en las etapas finales. Sin embargo, la combinación de los instrumentos musicales también nos invita a pensar en momentos más específicos de celebración dentro de las actividades textiles y también de posibles rituales relacionados al culto a los ancestros.

2.10.4 Jerarquías sociales

Algunas figurinas llevan hilos embarrilados a modo de brazaletes y collares de hilos amarillo y blanco, que pueden estar imitando accesorios de metales como el Oro y la Plata, y por tanto indicar que estos personajes tenían acceso a bienes de prestigio por ser de una posición de alta jerarquía. En este sentido resalta la figurina femenina principal de la maqueta N° 4010 (fig. 187 y 188) que lleva un collar de bolas amarillas así como figurinas masculinas de la maqueta de los Doce Hombres que también llevan collares amarillos y blancos en conjunto con vinchas más elaboradas podrían estar diferenciándose de los demás personajes representados, sin embargo es probable que un mayor número de figurinas haya portado este tipo de accesorios pero no se hayan conservado.

2.11 Análisis formal comparativo

Utilizando otros tipos de expresiones artísticas y de objetos chancay como de otras sociedades andinas, a continuación, se hace una comparación formal que nos ayuda a reconocer lo representando por las figurinas en relación a las representaciones del cuerpo,

vestimenta y accesorios, teniendo en cuenta que muchas de las formas y estética de los objetos pueden estar interrelacionados dentro del culto funerario.

2.11.1 Los armazones y las cabezas

Se ha propuesto que las formas de las cabezas de las figurinas corresponderían a la imitación de las deformaciones craneanas (Gálvez, 2017:102). Sin embargo, esta investigación propone que, si bien las figurinas tienen una forma antropomorfa como primera impresión gracias a la representación de los ojos, narices y bocas, vistas de perfil son planas y no presentan orejas, dos características importantes que anatómicamente las hacen semejantes a las llamadas “cabezas falsas” (fig. 225 y 226). Estas presentan muy recurrentemente dos líneas diagonales flanqueando la boca de tal manera que dividen una parte superior e inferior al igual que las caras bipartitas y tripartitas de las figurinas.

Aunque las figurinas a simple vista se separan de los fardos porque sí presentan piernas y brazos, los armazones o troncos de las figurinas podrían tener correspondencia a modo de analogía, con el interior de los fardos, específicamente a los huesos envueltos por fibras vegetales (227). Y, por otro lado, es interesante que los tipos de armazones de las figurinas coinciden en forma con los cuerpos representados sobre los textiles pintados analizados por Young (2000) del sitio de Ancón en los que se pueden reconocer diferentes formas de troncos y cabezas, que también han sido vistos en las figurinas en este análisis como, por ejemplo, los tipos de cabeza 2 y el tipo de tronco 2 (fig. 228) que presentan los bordes superiores rectos y los inferiores de forma triangular invertida, o el tipo de cabeza 6 con el tipo de tronco 1 (fig. 229) que presentan el tronco de forma rectangular con esquinas redondeadas.

Además de las formas semejantes, resalta que en estas imágenes tampoco son comunes las representaciones de los genitales, así también, aunque las proporciones entre el cuerpo y el tronco no son idénticas, por ejemplo, en el primer caso (fig. 228) la cabeza es mucho más pequeña que el cuerpo, esto podría deberse a que en el caso de la figurinas de textil el rostro en donde se representaban los rasgos faciales e información sobre cada personaje cobraba mayor protagonismo a diferencia de los textiles pintados en donde las representaciones son más abstractas y simplificadas. Por último, las formas de posición de

los pies y manos, aunque más simplificadas en los textiles pintados, se asemejan a los dedos de las figurinas.

2.11.2 La Vestimenta

Las camisetas utilizadas por las figurinas presentan aberturas verticales para la cabeza y brazos, sin mangas, y son cortas del largo dejando ver casi la totalidad de los taparrabos, razón por la cual se ha decidido denominarlas como camisas y no como *unkus* (Rowe, 1992). Las camisetas de las figurinas chancay parecen no presentar mangas, y si bien esto podría corresponder a una simplificación de la prenda por su tamaño en miniatura, existen ejemplos en la costa central de camisetas sin mangas. Se han podido reconocer tres tipos de forma, que tienen paralelos con camisetas de tamaño real, el primero corresponde a camisetas de forma tubular (fig. 230-231), el segundo camisetas cortas, pero más anchas y que podrían llevar flecos (fig. 232 y 233) y por último los *unkus* que presentan un mayor largo, lo que permite que se formen pliegues dando un aspecto más vaporoso, existiendo este tipo de prendas reconocidos como túnicas (Concklin, 1997:110), (fig.234).

Los *unkus* y camisas chancay fueron tejidos en con técnica de tapiz y solo una figurinas (4035) tiene bandas verticales en técnica cara urdimbre. Para el caso de las prendas en tamaño real las técnicas son mucho más variadas, ya sea que presenten diseños horizontales, verticales o iconografía. Lo que nos muestra esta comparación es que mediante las técnicas del tapiz se imitaron y se eligieron los motivos iconográficos que se querían resaltar en las miniaturas desde las camisetas de tamaño real.

Las materias primas utilizadas en casi la totalidad de las camisas y túnicas son urdimbres de algodón y tramas en fibra de camélido teñidas en su mayoría en diversas tonalidades, sobre todo de rojo y amarillos y que coinciden con la variedad de técnicas y de fibras utilizadas en la costa central. En casi su totalidad las camisetas fueron cocidos en los extremos, debajo de cada manga, y solo se han encontrado una camiseta que fue hecha de cuatro telas (fig. 235), que habría sido más típico de la sociedad Ychsma (Abad y Ángeles, 2012). En este sentido, aunque encontrar patrones específicos en la vestimenta chancay que los diferencien de otras sociedades contemporáneas en un periodo de estética ecléctica, las

figurinas nos están mostrando preferencias o los símbolos más importantes que como sociedad los identificaba.

Para el caso de los taparrabos de las figurinas estos parecen tener una forma rectangular⁹⁵, lo que coincide con lo reportado por Mary Frame (2010:248) en su estudio sobre el sitio de Lauri quien además reitera que en el caso Chancay no se han reportado taparrabos con forma de reloj de arena como sí sucede con las sociedades Ychsma y Chincha. Las técnicas utilizadas para confeccionar los taparrabos chancay son de cara urdimbre cuadrículada, técnicas utilizadas también en la costa central. Si bien la forma de utilización es muy parecida, sujetándose a la cintura, los taparrabos chancay no presentan tiras incorporadas para amarrarlos como los taparrabos Chimú que si tienen ejemplares rectangulares, sino que se sujetaban con cinturones (fig. 236).

Lo resaltante de los vestidos femeninos es que, a diferencia de la masculina, la técnica más utilizada es de cara urdimbre y en mínimo caso el tapiz (1.43%). Los vestidos femeninos presentan aberturas horizontales para la cabeza y brazos, y no presentan mangas. Se ha podido distinguir entre vestidos de forma más tubular y otros más amplios en la base que consiguen la formación de pliegues desde la altura de las mangas hasta el final del vestido, estos pueden unirse al centro en la parte trasera o hacia uno de los lados del vestido. Las formas de estas prendas coinciden con las reportadas por Aponte (2000:91) en su estudio de veintiuno vestimentas en miniatura del MNAAHP. Sin embargo, esta investigadora encontró una mayor variedad de forma de vestidos con pliegues de tamaño real, que no han sido vistos en las figurinas. Los vestidos de los personajes femeninos parecen corresponder a los tipos más simple de bandas horizontales reconocidos por Aponte (2000:94), (fig. 237) con la diferencia de que las uniones de la parte trasera y delantera ubicados entre la cabeza y brazos son más largas, y por tanto consiguen una forma más tubular y no se formen muchos pliegues.

En relación a la iconografía no se ha encontrado en la información disponible prendas de tamaño real con la misma configuración iconográfica, sin embargo, si existen algunos ejemplares con figuras similares. Tal parece ser que, en la ropa de estas figurinas, sobre todo en el caso de los personajes masculinos, se eligieron motivos a resaltarse, siendo el más

⁹⁵ Los taparrabos están sujetos al armazón de las figurinas y por tanto no se ha podido documentar su forma en un plano extendido.

común el de olas. Los análisis realizados a textiles con procedencia del valle de chancay, como es del sitio de Lauri llevadas por Young (1986:81) dan cuenta de una relación de correspondencia entre motivos iconográficos Chimú y Chancay, como el patrón de serpientes entrecruzadas y de aves marinas, que son lo que más se ha plasmado de forma más naturalista o más abstracta en la vestimenta de las figurinas, sobre todo en las camisetas.

2.11.3 Instrumentos Musicales

Los tres instrumentos que se representan son la tinya, la quena y la antara. De estos instrumentos es posible ver muchos ejemplos arqueológicos, desde épocas muy tempranas hasta épocas tardías, así como instrumentos etnográficos.

La flautas o quenás que llevan las figurinas, podrían servir como antecedentes a diferentes tipos de *pinkullus* o *pingollos* utilizados hoy en día, ya que estos se hacen de material vegetal, no tienen un largo específico y oscilan alrededor de 30 cm. al 1.15 m. así como pueden ser más delgados o gruesos o denominados como toro pinkuillo (Civallero, 2021:21). Sobre este tipo de flautas hay descripciones en las crónicas por lo que se propone que el instrumento actual tiene orígenes antiguos (Romero, 1002:17) y ha sido reportado un instrumento parecido en la costa norte del Perú (Olsen 1992: 79). En el total de instrumentos que portan las figurinas estos están decorados con bandas cremas y marrón oscuro, lo que es muy similar a pinquillos que siguen usándose hasta la actualidad en comunidades andinas y que también están forrados con hilos y blancos, que hacen contraste con el color natural del material del cual se crea el instrumento (figs. 238 al 241). También se ven en representaciones arqueológicas como la cerámica en donde los instrumentos también tienen bandas cremas y negras; por ejemplo, un pequeño cántaro de la colección del ML que sostiene el instrumento musical con ambas manos (fig. 242) o una vasija silvadora de tres cuerpos en donde uno de los personajes sostiene el instrumento de forma horizontal (fig. 243), en ambos casos es resaltante como el estilo Negro sobre Blanco se asemeja a los colores de un poquillo real. Por su parte las flautas de pan se encuentran con mayor regularidad en el registro arqueológico desde el periodo arcaico hasta el Intermedio Tardío, y de muchas variedades de materiales, como la arcilla, la piedra, hueso, la madera y el metal (Pinilla 1980: 367). En el caso de las antaras que portan las figurinas, revestidas con hilos amarillos, blancos o blancos con bandas

marrones, es difícil identificar a qué material representan (de metal o de hueso); sin embargo, el hecho de que estén atadas con hilos y tener un interior vegetal, podrían indicar que se trataban de antaras de carrizos o cañas revestidas y sujetas con hilos. Peter van Dalen (2018:257-261) ha reportado el hallazgo de flautas de pan en el sitio de Lumbra, en el relleno de un recinto de área doméstica de filiación chancay (fig. 244) y, aunque estas flautas de pan parecen ser de tamaño más pequeño, existen otros ejemplos en toda el área andina de diferentes anchos y largos de antaras, como de material de hueso de pelícano de filiación Paracas, de cañas envueltas en hilos cremas y negro (el más parecido al que porta el personaje RT16352) y de cañas más largas y delgadas (Sánchez, 2015:482),(fig. 245).

Por último, los tambores representados son muy parecidos a las tinyas, instrumentos de percusión que siguen utilizándose hasta la actualidad en el área andina (fig. 246), y que al igual que las flautas de pan hay de diferentes formas y tamaños, que pueden medir desde los 20 cm a 70 m de diámetro (Romero, 2002:32), (fig. 247) y que para el caso de las figurinas parecen corresponder a los más pequeños que podían tocarse con una mano sosteniendo el tambor y la otra un percusor. Además, ejemplos arqueológicos se pueden ver, desde miniatura de metal (fig.247) hasta en personajes escultóricos de la cerámica moche (fig. 248) o también siendo tocada por muertos (fig. 249).

2.11.4 Vinchas

Las vinchas que llevan las figurinas son recurrentes en la iconografía del área andina, sin embargo, las vinchas de tipo 9 que llevan las figurinas de la maqueta de los Doce Hombre del AMTP, parece ser una forma simplificado, por el tamaño reducido, de una honda en tamaño real (fig. 250). En el caso específico de la vincha tipo 6 de dos borlas se ha encontrado un paralelo en los tocados que lleva uno de los portadores que llevan a una autoridad inca en los dibujos de Martín de Murúa [1615:fol 84r], (fig.251). En esta imagen además es posible distinguir como los cuatro portadores llevan diferentes tipos de tocados con diferentes materiales, lo que da cuenta de la diferencia étnica.

Por otro lado, un grupo de tocados y adornos que se desprenden de la base de datos son los que presentan un grupo de músicos de la colección del MNAHHP (fig.252), estos llevan un tipo de pompones en el tocado y en una de sus manos. Este tipo de ornamentos,

aún con sus diferencias temporales, son comunes en los tocados y vestimentas que se siguen utilizando en rituales andinos actuales como en los gorros llamados chullos (fig.253) o en las fiestas del distrito de Camilaca en Tacna, en donde los mayordomos van adornados con pompones multicolores (fig. 254) que, así como en Taquile la pomposidad y lo llamativo del color permiten llamar la atención sobre los personajes importantes (fig. 255). Además, estos pompones estos pueden dar información sobre las etapas de la vida, o jerarquías sociales como en la Isla de Taquile, (Huamán, 2009:29), llevándose también en las trenzas de las mujeres.

2.11.5 Peinados

En relación a los peinados, se pueden identificar peinados de trenzas trenzados similares que se siguen usando en la actualidad como en el distrito de Camilaca, en donde parte superior de la cabeza mantiene los cabellos fijos y sujetos por las trenzas que caen por la espalda (fig. 256). Estos peinados son exclusivos de las mujeres, sin embargo, así como se ve en las figurinas es probable que los hombres también hayan podido usarlos, pero debido al proceso de colonización ahora llevan el pelo corto.

2.11.6 Gasas

Las gasas que llevan las figurinas son miniaturas de paños cuadrados de tamaño real, que, si bien no se puede identificar la funcionalidad para la que fueron hechos, salvo los que cubren las cabelleras, es evidente que corresponden al mismo tipo de textil, que en algunos casos puede ser rectangular o cuadrado. Estas fueron tejidas en técnica reticulada al igual que las gasas en tamaño real, con la diferencia de que las segundas presentan iconografía de felinos, aves marinas, peces y monos (fig. 257) y las miniaturas no.

2.11.7 Accesorios

Los accesorios recurrentes de las figurinas son collares de esferas de hilos amarillos que podrían corresponder a metales como el oro mientras que los de color blanco podrían corresponder a la plata. Para el caso de brazaletes solo se han reconocido en hilos amarillos

por los que podrían haber sido únicamente dorados y que coinciden con brazaletes de tamaño real que se pueden encontrar en colecciones de museos o como es el caso en contextos funerarios como el niño de Plomo (ver fig. 258). También se han visto hilos amarillos en la figurina 4059 que podrían haber correspondido una nariguera dorada como se ha visto como las que se ubican en colecciones del ML; y por último, la figurina 4071B de la maqueta de Los Doce Hombres tiene un objeto amarillo a modo de pendiente a la altura del pecho que tiene mucho parecido con algunos objetos de metal de la colección del MCHAP. Estos objetos son importantes porque denotan prestigio y jerarquías, ya que son considerados objetos suntuarios con mayor difícil acceso (fig.259).

2.11.8 Conos de algodón y ovillos de hilos

Varias de las figurinas portan ovillos de hilos y conos de algodón que se encuentran de forma recurrente asociados a contextos funerarios, como ajuares de tejedoras chancay en Cerro Macatón que estuvieron asociados a ovillos, agujas y copos de algodón (van Dalen, 2021a:179) y que también se encuentran dentro de costureros hechos de cestería (fig. 260 y 261) conservados en colecciones de diferentes museos.

2.12 Paralelos iconográficos

Parte de estos objetos se pueden ver también en personajes de cerámica, aunque de forma más simplificada, y bajo diferentes parámetros estéticos como el color, ya que solo se utiliza el blanco y negro o el negro, rojo y blanco. En esta materialidad se pueden reconocer de forma más abstracta algunos motivos iconográficos vistos en las figurinas, como algunos rostros parecidos a los bipartitos en máscaras y figurinas (fig. 162 y 163). Asimismo, unas piezas de cerámica representan evocaciones de camisetas masculinas, líneas angulosas en el rostro que se asemejan a los motivos aserrados de las caras tripartitas y probables vinchas con motivos geométricos (fig. 164). Sin embargo, es mucho más resaltante como las figurinas de cerámica sí presentan rasgos sexuales sin evocación de vestimenta, llevando mucha información iconográfica en las cabezas aplanadas que presentan (fig. 165).

Por otro lado, se encuentran vasijas escultóricas con personajes zoo-antropomorfos con características similares a las figurinas en el rol de músicos, con brazos de bandas negras y blancas que tocan una quena y con rostro bipartito con línea divisoria escalonada, muy parecidos a los vistos en las figurinas masculinas (ver fig. 45). Asimismo, algunos personajes representados en textiles dejan resaltar posibles camisetas con la franja inferior de olas, como vistieron los personajes de la maqueta 4071 aunque en diferentes colores (fig. 166). En las herramientas de tejido también se ha representado la iconografía de olas (fig. 168), así como en algunos tatuajes registrados de individuos chancay (van Dalen y Rodríguez, 2019:219). Por último, las representaciones de arquitectura repiten un recinto rectangular que coincide con la representación de la maqueta N° 4072, aunque sus personajes no tengan parecidos con las figurinas de textil (fig. 167).

Como se ha visto muchas de las prendas y accesorios, el tipo de organizaciones iconográficas y espaciales complementarias, así como acciones representadas en las figurinas son comunes y visibles hasta el día de hoy en el mundo andino y como tales continuidades culturales que desde el presente pueden rastrearse hasta las sociedades antiguas pasando por las fuentes escritas del siglo XVI, como se verá en el siguiente capítulo de interpretación.

3 Capítulo Tercero: Interpretación

Tras haber analizado los distintos componentes y detalles de las figurinas, pasemos ahora a explorar sus posibles significados. En este capítulo intentamos responder a las preguntas de la investigación: qué representan las figurinas de textil, para que servían y que ontologías de la sociedad chancay materializan. Desde el análisis de cada componente que construye a las figurinas y la reiteración del textil, se proponen interpretaciones y respuestas a estas preguntas utilizando información interdisciplinaria. El análisis de figurinas unipersonales, dúos y escenas de maquetas que han mantenido su posición original y no presentan alteraciones, nos ha permitido acercarnos a entender cómo se construyen y qué representan las categorías de género representadas además de cómo se materializan en la organización de la iconografía y el espacio, conceptos de dualidad, tripartición y cuatripartición. Tal es así que se han podido distinguir expresiones de género en mayor y menor medida masculinas, femeninas y de géneros adicionales.

Desde la morfología de las figurinas, a simple vista antropomorfa, se propone que son representaciones de ancestros porque no tienen representaciones de órganos sexuales y tienen formas muy parecidas a fardos funerarios y sus cabezas falsas, distinguiéndose identidades y roles de músicos y tejedores.

Esas figurinas cumplieron la función de representar organización y órdenes ideológicos de la sociedad chancay dentro de un pasado andino que al día de hoy resiste, con ontologías andinas en donde el animismo andino y los objetos desde su materialidad tienen agencia y que, al relacionarse con la consideración de los textiles como seres vivos — capaces de animar a las interacciones sociales (Arnold y Espejo, 2019:4-5)— y de la vida humana como vegetal, permiten que las figurinas eleven su animicidad y fuerzas de agencia, mediante cada hebra textil, fibra vegetal y herramientas textiles como los husos.

La información etnohistórica, etnográfica y arqueológica del pasado andino ha permitido responder estas preguntas desde interpretaciones con el fin de contextualizar desde la materialidad a cada personaje presentado.

3.1 ¿Qué representan las figurinas?

3.1.1 La representación de las categorías de género

Como se ha mencionado, las divisiones de los rostros, de forma tripartita (femenina) y bipartita (masculina), propuestas en la contemporaneidad, no han podido aplicarse al total de figurinas al momento de correlacionarse con el tipo de vestimenta que llevan, vestidos largos (femeninos), el unku y taparrabo o las vinchas (masculinos) (Hodnett, 1999; Medina, 2001, Gálvez, 2017). La clave para poder aproximarnos a la estructura de género representada en las figurinas, es explorar múltiples factores y detalles, ya que en cualquier sociedad las categorías de género se construyen no solo por medio de la vestimenta. Esta investigación parte de lo propuesto por las investigadoras anteriores e incorpora otros componentes y detalles, como la forma de los ojos, las vinchas y el rol y actividad representadas, que como se ha visto, son principalmente el tejido y la música, yendo así en línea con cómo la feminidad y la masculinidad en el mundo andino antiguo eran estados de “ser” y “actuar” respectivamente (Dean, 2001:157).

Además, en el caso de las figurinas, las divisiones y colores utilizados en los rostros y vestimentas podrían corresponder a indicadores de categorías de género más fluidas y menos rígidas dentro de la sociedad chancay, en donde se habrían podido expresar los roles más resaltantes del personaje, sean estos más femeninos o masculinos. Por su parte, el porqué se encuentra una mayor complejidad y detalle de las caras tripartitas, componente femenino, podría explicarse en que estas figurinas, al estar muy relacionadas a la práctica textil y esta a su vez con la femineidad, podrían haber sido hechas por tejedoras que bien pudieron resaltar a los personajes femeninos porque los consideraban importantes, enfatizando así, la actividad de producción textil que fue fundamental para esta sociedad y para la creación de estas figurinas.

En relación a la diferencia expresaba por los dos tipos de caras, es importante recalcar que entre hombres y mujeres podrían haber existido ideas de corporalidad distintas, como la reportada del aymara por Arnold, Yapita y Tito en Qaqachaka, Bolivia (1999:184) en donde se da cuenta que las mujeres tienen dos orificios, la boca y la vagina diferencia de los hombres

que solo tienen uno⁹⁶. Con esto no queremos decir que las ideas sobre la corporalidad aymara recogidas a fines del siglo pasado subyacen a las representaciones chancay sino visibilizar que en el mundo andino hay pistas de que se entendían corporalidades distintas entre hombres y mujeres, que podrían corresponder a tener por tanto, rostros tripartitos para personajes con mayor femineidad y rostros bipartitos para personajes con mayor masculinidad, pero que estas no direccionaban dos categorías de géneros absolutos, sino que las divisiones de las caras son un componentes, entre otros, con los que se construyen las categorías de género. En este sentido la parte superior de los rostros tripartitos, compuesta por diseños aserrados, que flanquean o enmarcan los ojos, podrían ser la abstracción de los senos, que en el mundo andino se relacionan con la acción de alimentar, fertilizar y origen de líquidos como se ha demostrado en investigaciones etnográficas (Arnold, Yapita y Tito 1999), y desde la investigación iconográfica en el arte inca (Artzi, 2016b:617) y nasca (Artzi, 2020b:50).

La boca como otro orificio relacionado con la vagina es una relación que también se ha visto en el arte chiribaya, en un textil de una figura femenina, con el cuerpo dividido en forma dual en donde la parte inferior del cuerpo también tiene la forma de la cara en colores contrapuestos cara (Rosenzweig y Artzi 2011:98-99) coincidiendo así la boca con los órganos sexuales femeninos. Asimismo, en la iconología chavín con las bocas dentadas vistas en textiles (Rostworowski, Ramos y Ortiz de Zevallos 2003; Lyon, 1978) chavín y la estela de la diosa de Pacopampa de periodo Formativa (1250 a.C. – 1 d.C.) también se pueden estar mostrando este entendimiento; por último, todas estas presentaciones tienen la forma de los ojos de la misma forma que los senos, lo que refuerza la interpretación de los motivos aserrados como una abstracción relacionada con esta parte femenina (fig.269).

La configuración entre rostros tripartitos y bipartitos también tiene otra importante diferencia relacionada con el color ya que, en la mayoría de casos, la parte inferior de los rostros bipartitos (masculinos) lleva el color crema, y solo cuatro personajes el color rosado (fig. 151) enmarcando la boca; a diferencia del caso de caras tripartitas (femenina) en donde es de color rosado (65%) o blanco (27%). Esta diferencia es importante porque el color

⁹⁶ La palabra aymara *p'ya* significa hueco o los orificios de la mujer. Y se cuenta que la mujer tiene dos huecos en sus dos extremos por donde sale el aire lo que le hace más débil, la boca y la vagina a diferencia del hombre que solo tiene uno (Arnold y Yapita, 1999: 184).

también puede ser un indicador de expresiones de género. Por ejemplo, para el caso Nazca, Artzi (2020b:54) identifica que el cuerpo pintado de color crema es característico para las representaciones femeninas mientras que el cuerpo pintado de marrón es típico para las figuras masculinas. Además, estos colores a su vez están relacionados a la geografía según la precepción nasca y marcan la diferencia entre las zonas bajas del desierto y el color de las montañas. Esta división comparte nociones andinas que asocian la feminidad a la mitad del *hurin* y la masculinidad a la mitad *hanan* como fueron denominadas dentro del imperio inca. En este sentido los colores blanco y rosado para la parte inferior que rodea la boca, podrían estar indicando algún tipo de diferencia importante entre la feminidad y masculinidad, pero al mismo tiempo, es posible que fue un componente específico de cada personaje que también podía presentarse de otra forma.

En cuanto a los tipos de vestimenta el total de la muestra de unkus o camisas masculinas presentan urdimbres y aberturas para la cabeza y brazos orientadas verticalmente, por el contrario, los vestidos femeninos se organizan de forma horizontal, comprobándose así que esta vestimenta fue hecha siguiendo las estructuras de composición reportadas en el mundo andino antiguo y que sigue vigente a la actualidad (Desrosiers, 1992). Además, la decoración de la vestimenta femenina tiende a incluir bandas horizontales o iconografía de rombos, mientras que en el caso de los personajes masculinos las vestimentas presentan más variedad de motivos iconográficos, como olas y geométricos. Asimismo, ambos tipos de vestimenta presentan diferentes combinaciones de colores, desde donde es posible distinguir diferencias entre las categorías femeninas y masculinas.

El vestuario femenino, además de esta orientado horizontalmente, puede ser de forma amplia formando pliegues en la parte inferior y cubriendo los tobillos de forma similar a los usados en la costa central norte como reporta en su crónica Zárate (1995 [1555]: 39), y que habría podido tratarse de un modelo de vestido utilizado en la costa andina hasta Chile como describe un dibujo incluido en la crónica de Ocaña (1599: f36) (fig.270). Otra forma identificada son los vestidos de forma tubular, que muy probablemente llegaron a la mitad de las pantorrillas o debajo de las rodillas, estos podrían corresponder a mujeres más jóvenes o que están en el proceso de adquirir la categoría femenina (Dean, 2001:154), o también a categorías de géneros adicionales (Artzi, 2016b:449) (fig.271). Además, los vestidos con una

mayor complejidad del tejido, mayor número de bandas y colores, asociados a caras más complejas, podrían indicar una mayor jerarquía.

Es decir, en base a una mayor inversión de trabajo textil habría habido una mayor jerarquía del personaje. Por último, es interesante indicar que estas formas e iconografía no enfatizan ninguna parte del cuerpo, dejando en el total de la muestra solo los brazos y parte de las piernas visibles. Además, algunas de las prendas tienen una técnica textil ligera y que podría haber dejado entrever la piel dando la sensación de ligereza relacionado al clima cálido de la costa.

Por su parte la mayoría de personajes masculinos llevan camisetas que se habrían ceñido más al tamaño real del tronco, y solo unas pocas usan unkus, que son más anchos y habrían dado a los hombros y el tronco una forma más robusta y amplia. Estos dos tipos de prenda superior dejan ver claramente el taparrabo que tapaba los genitales. Las camisetas con sus diferentes colores y motivos iconográficos que siempre se ubican en la banda inferior contrastan, a modo de línea divisoria, con los taparrabos que tienen casi en su totalidad un único diseño (cuadrículada de color marrón y crema); lo cual podría indicar una normatividad relacionada a esta prenda. A diferencia de los vestidos femeninos que llevan la iconografía en todo el cuerpo de forma envuelta por la tela del vestido.

En este sentido se puede interpretar que estas formas distintas de llevar la iconografía en el cuerpo y en determinadas prendas podrían tener relación con el entendimiento en el mundo andino la masculinidad se crea por medio de acción y no solo por tener genitales masculinos. Por tanto, los taparrabos no tenían que diferenciarse o llevar información en la iconografía del textil, sino solo en la camisa. A la luz de eso, las prendas que habrían expresado la diferencia y expresión de género en los personajes masculinos eran las camisetas, unkus y las vinchas (que se han encontrado en trece variedades) y no el taparrabo, la prenda que iba directamente sobre los genitales.

Se podría proponer entonces, que las diferencias en la ubicación y planificación de los motivos iconográficos en las ropas de las figurinas podrían estar relacionados con una feminidad pasiva y una masculinidad activa relacionada al ciclo de circulación de la vida en el mundo andino en donde las mujeres están relacionadas con la capacidad de dar vida y por el contrario, pero de forma complementaria, los hombres de tomar la vida (Artzi, 2020a:411).

Los cuerpos de las figurinas en general son rectangulares (18%) salvo un porcentaje que es más trapezoidal (10.53%). La forma rectangular es muy común en el arte andino y sería una manera convencional de representar el cuerpo en esta tradición artística, con antecedentes en el arte Wari y Tiahuanaco como lo han planteado Stone-Miller y McEwan (1990-1991) y probablemente también fue así para los incas (Artzi, 2016b:607). Además, los armazones de las figurinas que representan personajes femeninos y masculinos no muestran diferencia. Más aún, como se mencionó en el capítulo de análisis, las figurinas carecen de representación de órganos sexuales, por tanto, la elección de confeccionar las figurinas con cuerpos iguales, sea para una representación masculina o femenina, apuntaría a que las figurinas representan ancestros que no conservan completamente su categoría de género en el más allá. Como demostraron unos estudios, en el mundo andino con la vejez y en la muerte el ser humano pierde parte o toda la categoría de género que mantenía durante su vida, (Dean, 2010:42; Isbell 1997). Es decir, si las figurinas representan a los ancestros sus cuerpos son iguales sin distinguir cuerpo masculino de uno femenino.

Es tentador guiarnos del porcentaje de figurinas de rostro tripartito, mayormente de figurinas con vestimenta femenina, que usan unku y taparrabo que tan solo representa el 3.45% de la base de datos y de los personajes de rostro bipartito, normalmente de figurinas con atuendo masculino, que llevan vestidos femeninos (8.57%) para proponer que los primeros tenían una corporeidad femenina y un género cultural más ligado a lo masculino y viceversa. Por otro lado, podría parecer que definir la vestimenta como fuera de la corporalidad y por tanto más indicadora del género cultural es más sencillo porque a fin de cuentas son prendas que se agregan a la figurina y se colocan sobre la piel. Sin embargo, en el mundo andino el textil es como una piel superficial o adicional que se agrega al cuerpo para socializarlo⁹⁷ (Arnold 2013:51-52) y expresa, hasta la actualidad, información sobre la edad, el estado civil, entre otros aspectos y, si retrocedemos en el tiempo también podría indicar, desde el género fluido, características más complejas. Por tanto, es importante conjugar y tener en cuenta estos ejes importantes; el primero visto en los armazones de las figurinas que no presentan órganos sexuales; el segundo sobre la importancia de las estructuras textiles que crea distinción entre lo femenino y lo masculino; el tercero, que tiene

⁹⁷ Esta idea es recogida por etnografías realizadas en Qaqachaka, sur de Oruro, Bolivia. (Arnold 2013:51-52).

en cuenta que el género en los andes es fluido; el cuarto, los roles femeninos y masculinos relacionados a la música y el tejido del pasado andino aún presentes y el quinto, el cómo aún hoy, se siguen rememorando rituales donde suceden prácticas de travestismo en los andes (Artzi, 2016b:219), para poder entender qué representan estas figurinas.

En consecuencia, en esta investigación se conjugan estos factores para cada figurina, como componentes importantes para la construcción de la categoría de género. Si partimos de la evidencia etnográfica y etnohistórica y damos importancia a las continuidades culturales y denominadores comunes que sobreviven en el mundo andino relacionados a la música y al tejido, vemos que estos personajes no pueden ser interpretados de forma binaria y podemos acercarnos a entender las expresiones de género de manera más objetiva. Es como si las figurinas con sus roles y características, en algunos casos más “femeninos” o “masculinos” en conjunto con sus cuerpos sin órganos sexuales nos dijeran que no nos esforcemos en entender su apariencia externa ni su corporalidad, sino por quienes quisieron ser.

Por otro lado, un último aspecto que puede ser inherente de todas las figurinas es la relación del tejido con el mundo femenino y desde la estructura interna de las figurinas que estaba compuesta por husos, herramientas de tejer, así como las relaciones, que se crean mediante el vocabulario, que plantean metáforas entre crear un tejido y crear vida, como por ejemplo, el entendimiento del cordón umbilical como un tipo de hilo (Arnold, Yapita y Tito 1999:50). Más aun, a través de la práctica textil, las tejedoras crean y mantienen las estructuras básicas de la sociedad: *“Una tejedora es así capaz de definir en la práctica los límites y obligaciones de ambos sexos como construcciones sociales”* (Arnold, 1997:130), (traducción de la autora).

A eso podemos sumar una lectura del cuerpo de la figurinas a la luz de la propuesta de dos tipos de fertilidad encarnadas en dos partes del cuerpo femenino; la superior relacionada con los senos y asociada con el agua y la alimentación y la parte inferior relacionada con la vagina y por lo tanto con la reproducción, la creación de un nuevo ser humano (Artzi, 2016b:615). Considerando estas dos interpretaciones —que las figurinas representan a los ancestros y la división del cuerpo femenino en dos poderes de fertilidad— podríamos proponer que la sección superior del rostro con sus motivos aserrados podría indicar el grado de capacidad de alimentar a otro ser humano y en la parte inferior del rostro

los colores (rosado y crema) y los diferentes tipos de bocas dentadas podrían haber indicado la naturaleza reproductiva. Por último, también se puede proponer que la complejidad y número de los motivos aserrados que flanquean los ojos (ver fig. 48), podrían indicar una mayor jerarquía, tal vez relacionada con su capacidad fertilizadora o de experiencia como tejedoras. Algo no necesario de resaltar en caras masculinas.

A continuación, se presentan la interpretación de la base de datos en relación a las expresiones de género materializadas en las figurinas y considerando una división a categorías masculinas, femeninas y otras no binarias y más fluidas.

3.1.1.1 Diferentes esencias femeninas y duales

¿Quiénes son los personajes femeninos representados en estas figurinas? Para la interpretación de estas figurinas, se tuvo en cuenta el ejemplo de cómo dúos conformados por un personaje femenino y otro masculino, de las culturas La Tolita y Bahía (500 a.C.-500 d.C.), representados bajo estrictos parámetros son interpretados como matrimonios, escenas familiares o eróticas; pero cuando se encuentran dos personajes del mismo género se concluye que son “mellizas” o “hermanas” (Ugalde, 2017:110). Ugalde (2017) propone que entre las sociedades Tumaco-La Tolita y Bahía existieron géneros fuera de la división heteronormativa (fig. 272 al 274) y señala lo importante que es tener en cuenta los sesgos que pueden darse en las interpretaciones sobre la materialidad arqueológica, sobre todo porque utilizar categorías modernas y occidentales, no permite analizar con objetividad todo lo representado en el arte antiguo creado por los pueblos originarios.

En este contexto vale la pena mencionar la información que aparece en los diccionarios/s coloniales de siglo XVI sobre la unión de personas entre dos cuerpos biológicamente femeninos. El término *yanaçani*⁹⁸ que significa “dos mujeres desnudas se abrazan” (Santo Tomás 1560:141v) hace proponer a Artzi (2016:233) que fue específico para denominar relaciones sexuales entre dos cuerpos biológicamente femeninos. Sin embargo, estas denominaciones únicamente describen estas prácticas desde el punto de vista de actividad sexual más no desde la estructura de género. En este sentido la sociedad chancay

⁹⁸ Santo Tomás (1560: 141v).

pudo compartir comunes denominadores de la estructura de género como divisiones cuatripartitas, que pudieron asociar la feminidad a conceptos de cuatripartición y dualidad como se ha visto en el análisis de las maquetas y dúos.

La interpelación de Ugalde (2017) nos lleva a repensar la complejidad y la variedad de configuraciones de los rostros tripartitos de las figurinas chancay, clasificadas como un atributo femenino, que representan el 50.77% de la muestra y cuyas configuraciones de rostros (dieciocho) duplican los tipos de configuraciones clasificadas como atributo masculino. A diferencia de la única línea divisoria que presentan los rostros bipartitos, los tripartitos pueden presentar motivos aserrados y lineales que pueden subdividir las tres áreas de las caras en segmentos más complejos. Del análisis de los dúos se han identificado diferentes tipos de contraposiciones e igualdades según la elección de colores y configuraciones en los rostros, brazos y piernas, la elección de los colores complementarios de las tramas y urdimbres en los vestidos, así como los objetos asociados, que se resumen a continuación y que podría tratarse de un mayor número de expresiones femeninas que se escogían para representarse en conjunto, con el fin de conseguir complementariedades entre diferentes tipos de feminidad así como diferentes grados de jerarquías enmarcadas en múltiples categorías de género, como vemos en la siguiente tabla:

TABLA 32. DUOS FEMENINOS								
Imagen	N° Figurina	Cara	Brazos	Piernas	Vestido		Objeto	
					Colores Estructura Interna			Estructura Externa
					Tramas	Urdimbres		
	RT 8621	Igual	Diferente	No Conserva	Diferente	Diferente	Diferente	No presenta

	4039	Diferente	Igual	Igual	Diferente	Diferente	Diferente	Diferente
	4057	Diferente	Igual	Igual	Igual	Igual	Diferente	Diferente
	4056	Diferente	Igual	Igual	Igual	Igual	Igual	Igual
	4065	Diferente	Igual	Igual	Igual	Diferente	Diferente	Igual

Tabla 32. Dúos de figurinas con rostro tripartitos que conservan su posición original de la colección del AMTP.

Aunque el número de dúos femeninos en su posición original es limitado, los ejemplos que se han conservado nos permiten ahondar en las relaciones de similitud y diferencias entre las figurinas que se basan en organizaciones de dualidad y contraposición y que involucran las apariencias externa e interna. Revelando que sin duda estas no son elección del azar sino elegidas y planificadas. Y que, si bien estarían expresando personajes ligados a la femineidad, estas podrían ser diferentes y estar indicando relaciones de complementariedad entre dos seres femeninos.

Asimismo, existen en la muestra, personajes masculinos con camisetas con decoración de bandas horizontales, que acentúan la horizontalidad y son los únicos que llevan mantos en la espalda y pueden portar gasas. Esto se torna interesante porque ningún personaje masculino con camisetas de iconografía de olas está asociado a las gasas, sino siempre representados de forma individual o con instrumentos musicales; por tanto, los personajes masculinos podrían estar asociados más a las actividades femeninas relacionadas al tejido (fig. 217). Por otro lado, también se debe acotar que los personajes podrían tener gasas a modo de ofrenda a los ancestros.

Lo resaltante de los dúos femeninos en contraposición a los dúos masculinos es la horizontalidad que podría tener relación con la orientación de las urdimbres y las aberturas para la cabeza y brazos de las ropas femeninas vista por Desrosiers (1992).

A continuación, se detallará sobre las figurinas que presentan categorías de género adicionales, siendo una de las figurinas la más resaltante la 4072F que es la única encontrada en su posición original. Este ejemplo sugiere que las figurinas podrían haberse interrelacionado en órdenes de múltiples categorías, que si bien en el mundo andino del pasado se han propuesto estructuras sociales cuatripartitas (Rostworowski, 2007; Platt, 1986) que la sociedad chancay pudo compartir, las figurinas podrían tener también una estructura de género más compleja que podrían estar relacionados de forma específica con la sociedad chancay, y hasta más específicamente una elite singular.

3.1.1.2 Las categorías de género adicionales

Esta investigación considera las propuestas de Bat-ami Artzi (2016:220) que contemplan la identificación y diferenciación de categorías de género adicionales, y que pueden ser temporales o permanentes. Las primeras se refieren a un momento específico de travestismo en un determinado ritual y la segunda cuando se trata de una categoría de género fija, por lo menos en una etapa de la vida. De esta manera se ha considerado como las categorías de género adicionales al total de las figurinas que combinan expresiones o prendas de vestir consideradas de ambas categorías de géneros, la masculina y la femenina, algunas más evidentes como las figurinas de rostros tripartitos con ropas masculinas y viceversa, entre otras con detalles más desapercibidos, como las formas de las cabezas, la iconografía de las vestimentas o la utilización de vinchas, ya que podrían estar reflejando posibles formas de expresiones de roles con asociaciones masculinas y femeninas a la vez.

La maqueta de La Yunza (4072), es un ejemplar clave ya que conserva la ubicación original de las figurinas, lo que ha permitido definir que la figurina 4072F de género adicional, temporal o permanente, sirve como un elemento intermediador dentro de toda la escena ritual presentada. Esta figurina además de tener un rostro tripartito asociado a lo femenino lleva vincha y vestimenta masculina, y resalta porque es la única que tiene un ojo romboidal y otro redondeado con una boca en forma de T invertida, de tal manera que

intermedia entre las dos figurinas femeninas con las que forma un trío (E y G), (fig.215). La principal acción que representa este personaje intermediador es de músico tocando el pinquillo, instrumento que entre las sociedades andinas, del pasado y del presente, fue y es tocado solo por personajes masculinos. Eso nos invita a pensar que el conjunto de componentes que incluye la división de la cara (femenina), la vestimenta, la vincha y el rol representado, crean un personaje que en mayor medida es masculino, y en menor medida femenino. Este personaje nos hace replantear qué componente estaría más relacionado con la corporalidad, si el taparrabo que habría cubierto los órganos sexuales o si la cara tripartita que es femenina. La complejidad de este personaje nos podría hacer pensar que pudo tratarse de un ser andrógino; sin embargo, es más objetivo denominarlo como una categoría de género adicional y temporal porque actuó un rol principalmente masculino en el ritual específico representado.

Por su parte la figurina 4025 es unipersonal⁹⁹ se reconoció porque también tiene los ojos de forma diferente como la 4072F (aunque en lados contrapuestos) y además lleva un vestido de diseño romboidal 1B (Fig.216). El vestido hacia ver a simple vista a un personaje femenino; sin embargo, el largo del armazón vegetal y la atadura de hilos que presenta a modo de cinturón deja ver que este personaje muy probablemente llevó un taparrabo¹⁰⁰. En este caso, la colocación del taparrabo que pudo insinuar la existencia de los genitales y el vestido, acompañado de la acción del hilado ligada a la esfera femenina de la misma manera que la cara tripartita, nuevamente nos lleva a identificarlo como un personaje andrógino o de otra categoría de género adicional.

Como adelantamos, surge la interrogante sobre hasta qué punto la corporalidad podría o no haberse considerado como importante para la construcción de género chancay y las categorías que consideramos aquí como adicionales. Así como si el uso o no del taparrabo podría indicar un componente masculino importante. Son interrogantes que quedan abiertas, sin embargo, el hecho de que se haya dejado una parte visible del armazón vegetal para poder atar esta prenda da cuenta de que en estos casos, era un componente que debía representarse.

⁹⁹ Tal vez esta figurina fue separada del grupo de figurinas con el que formo alguna escena en donde probablemente el orden, al menos de las formas de sus ojos, hubiera estado relacionado con la organización total de los demás personajes. Parece haber llevado una gasa sobre su cabellera que no se conservó.

¹⁰⁰ Lleva hilos atados de manera que se introducen al armazón vegetal y que es exclusivo de figurinas con rostros bipartitos (masculinas).

Sobre estas dos figurinas, se puede diferenciar que en el primer caso el rol asumido es más masculino y en el segundo más femenino y si consideramos que solo el 1.54% tiene los ojos diferentes, uno de forma romboidal y otro más redondeado o aplanado, podría proponerse que ambos tuvieron una categoría de género adicional y que podría haber sido permanente, tal vez expresando que eran personajes con rasgos físicos excepcionales, sobre todo y teniendo en cuenta los ojos de forma distinta en la cara que, a diferencia de la vestimenta, podría haber sido un componente fijo. Además, la figurina 4072F tiene los motivos aserrados superpuestos a parte de los ojos y el área inferior de la cara que enmarcan la boca es de color crema; a diferencia de 4025 que tiene motivos escalonados y aserrados pasando por debajo de los ojos y el color inferior de la cara es rosado (fig. 219). Diferencias que podrían indicar tal vez, aspectos relacionados al género y edad de la sociedad chancay o el grado de feminidad del personaje. Por último, otra posibilidad podría estar relacionada a que estos personajes actuaban un rol intermediario o de equilibrio, de componentes masculinos y femeninos, que podrían haber representado la conjunción de las esferas femenina y masculina, en la cosmovisión de la sociedad chancay.

Al grupo de estas dos figurinas podemos agregar al personaje 4010B, de la maqueta de La Boda del AMTP (fig.162), que presenta rostro bipartito, lleva vincha, viste taparrabo, y un unku con diseño romboidal, que como se mencionó en el capítulo de análisis, es casi exclusivo de personajes femeninos. Para el caso de esta figurina, la singularidad radica en que tendría más porcentaje de indicadores masculinos y tan solo la camiseta tendría un componente femenino, además de que tiene la configuración de rombos más compleja de toda la muestra, de cuatro rombos concéntricos¹⁰¹ (Tipo 8B). Otro componente de esta figurina es su ubicación central y elevada sobre una plataforma, posiblemente comunicando así una mayor importancia y jerarquía sobre el resto de figurinas de la maqueta¹⁰², lo que conjugado con el tipo de unku, nos permite interpretar de que la iconografía romboidal en sus diversas configuraciones estaría relacionada con una esfera de complejidad y alto estatus social que podrían haber sido llevadas en su mayoría por mujeres y en casos excepcionales por hombres o personajes de categoría de género más compleja.

¹⁰¹ A diferencia de los vestidos femeninos con esta configuración (Tipo 1A, B, C, D y E) llevan entre uno hasta máximo tres rombos.

¹⁰² De las figurinas con iconografía romboidal, es la única que conserva su posición original.

Asimismo, la decoración romboidal también podría dar cuenta de un atributo femenino por lo que en las veces que aparece en prendas masculinas como el unku podría tratarse de una intención de feminizar la prenda y por lo tanto el personaje que pudo haber perdido su masculinidad después de la muerte.

A modo de conclusión podemos caer en la cuenta de que estos tres personajes presentan mayor y menor porcentaje de feminidad y masculinidad de formas distintas, en los rostros, las formas de vestir, los roles y las características de la vestimenta.

Por otro lado, aunque de forma más desapercibida, la forma de las cabezas de las figurinas son otro componente que podrían haber conjugado la construcción del género. Del análisis de estas formas, se han identificado 23.3% de figurinas con cabeza del tipo 3 y 6, que son más anchos y llevados en su mayoría (90%) por figurinas que visten unku y taparrabo, siendo evidente sobre todo en la Maqueta de Los Doce Hombres. Solo hay un 10% de personajes con este tipo de formas de cabeza.

Existen dos figurinas en maquetas unipersonales, 4047 y 4067, que llevan vestimenta femenina y presentan la forma de cabeza de tipos 6A y 6L y rostros más ornamentados. Las dos están puestas en el centro de cojines y parecen tener una estructura interna distinta a la totora, tal vez este es el motivo por el cual a simple vista tienen cabezas anchas, sin embargo, se les ha considerado dentro de este grupo ya que son formas de cabeza que podría estar expresando a personajes femeninos más robustos o con algún tipo de componente masculino; además de que no presentan la tripartición clásica femenina sino solo dos colores en la cara (fig. 275). Para el caso de las figurinas 4022 y 4023 (fig. 276) aunque la tripartición femenina es de tipo 12C y 3; tienen la cabeza más ancha (tipo 3) que la mayoría de figurinas femeninas y muy parecida a las cabezas de las figurinas de la maqueta de Los Doce Hombres. Por tanto, estas figurinas y sus formas más anchas o parecidas a las formas masculinas, podrían estar expresando un cierto grado de masculinidad y/o fuerza y fertilidad que se habría traducido en caras más robustas.

Por otro lado, se han identificado dos figurinas de rostros tripartitos con vestidos femeninos portando vinchas masculinas (fig. 167) que son originales, ya que fueron amarradas al armazón y se atan de igual forma que las vinchas registradas en los personajes masculinos. La figurina 4058, que lleva una vincha blanca con doble borla amarrada de tipo

7 (de la misma forma que en la maqueta de Los Doce Hombres) sin pasar por la barbilla. Por su parte la figurina N° 4051 lleva una vincha Tipo 02 A, que pasa por la barbilla y sus extremos caen sueltos por el centro del pecho. Lo que se desprende aquí es cómo el uso de estos tipos de vinchas, utilizados en personajes femeninos, convierten a estas en figurinas de categorías de género adicional, y que podrían relacionarse a distinciones jerárquicas ligadas a lo masculino, que en determinados momentos fueron colocadas para cumplir un rol específico en alguna actividad ritual, social o política. Sin embargo, no podemos descartar la posibilidad que la vincha masculina llevada por estas figurinas represente una categoría de género adicional de carácter más permanente, como indicador de que estos personajes combinaban características masculinas y femeninas. Aquí cabe traer a colación la información de la evidencia arqueológica sobre posibles mujeres guerreras o asociadas a objetos tradicionalmente masculinos —aunque la evidencia iconográfica sobre este tipo de roles es incipiente salvo por la mujer guerrera masculina Wari (Artzi, 2022:67-73)— como los hallazgos recientes en el Mausoleo de Huarmey, con mujeres de filiación Wari (600-1000 d.C.) asociadas a cuchillos metálicos, estólicas y hachas (Przadka, 2014:126) y de la dama de Cao, encontrada con herramientas de caza moche como lanzaderas y hachas de madera recubiertas con cobre (Franco, 2008:284), que presentaron ajuares con objetos ligados a acciones masculinas de guerra y cacería.

Las crónicas sobre el uso de la vestimenta masculina llevada por cuerpos biológicamente femeninos reportan tan solo una práctica que podría parecerse, aunque es de época y zona geográfica distinta del periodo inca. Se trata de en un ritual fúnebre inca llamado Purucaya, en donde algunas mujeres vestían un paño de hombre encima de su propia ropa y sobre su cabeza el tocado denominado *llawt'u* (Betanzos 1999 [1551]: 135). Lo que podría llevarnos a interpretar que estos personajes femeninos podrían llevar las vinchas masculinas como parte de un ritual de forma temporal.

Sin embargo, la categoría de “mujeres guerreras masculinas” propuesta por Artzi (2022) también se basa en las crónicas que dan cuenta de guerreras que cumplían roles en el contexto de la guerra que normalmente esta ligados a la esfera masculina como la reportadas en el Collao, por Pedro Cieza de León, o las mujeres guerreras de Liribamba en el actual

Ecuador, o sobre las cullacas y la fortaleza Guarmipucara (fortaleza de las mujeres)¹⁰³, además, las figuras de Mama Huaco, Chañan Cori Coca y Tupa Huaco. Según el análisis de estos testimonios y de unas representaciones coloniales y de estilo wari, la categoría de género de estas mujeres habrían sido de índole más permanente (Artzi, 2022). Considerando estas representaciones de mujeres masculinas, resulta posible encontrar otras imágenes de mujeres masculinas en el arte andino antiguo y en este sentido las vinchas que se han visto en las figurinas podrían indicar prestigio y liderazgo, o una relación con roles masculinos.

A modo de conclusión, se trae a colación el cómo definir la categoría de género de estos personajes es complejo, sobre todo si se trata de figurinas que mezclan componentes femeninos y masculinos. Nuevamente, dejamos abierta la discusión sobre hasta qué punto la corporalidad podría o no pesar más que los adornos, vestimentas y peinados, roles entre otros aspectos. Vale la pena mencionar el análisis léxico proporcionado por Bat-ami Artzi (2016:217-218) desde donde da cuenta que los vocablos aymara y quechua que señalan a mujeres masculinas (ver tabla 32), pero también que en su traducción al español indican esterilidad y por tanto, esta característica podría ser una cualidad suficiente para que pertenecieran a una categoría de género adicional (2022:55). En este sentido, el uso de las vinchas masculinas podría indicar este tipo de estado infértil. Asimismo, si tomamos en cuenta la figura de Chañan Cori Coca, que comunica un rol de guerrero (que enfatiza la violencia) y un estado de viudez (Artzi, 2002:57-67) también podríamos proponer que las vinchas masculinas habrían podido comunicar estas características o ese estado.

Tabla 33. Palabras del Quechua y Aymara que definen géneros

Término	Significado	Palabra Aymara	Significado
Wakhu chachanqu	Mujer varonil la que no hace caso del frío, ni del trabajo y es	Wakhu	Estéril (Bertonio 2011 [1612]:504).

¹⁰³ Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Relación de antigüedades deste reyno del Pirú (1613; repr., Lima: Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V., 1995), 79.

	libre en hablar; sin género de encogimiento (Bertonio 2011 [1612]:504).		
		Chachanqu	Estéril y mujer atrevida (Bertonio 2011 [1612]:509).
Warqhanqha, chachanqu qhacha	Mujer atrevida, libre, que más parece hombre en su hablar o proceder que mujer encogida y que acomete ella al hombre” (Bertonio 2011 [1612]:509).	Warqhanqha	Salvaje e infértil (Büttner y otros (1984:235).
		Chachanqu	Mujer atrevida.” (Bertonio 2011 [1612]:93).
		Qhacha	Incestuoso (Bertonio 2011 [1612]:197).
Ccari hina huarmi	Frase en Quechua		
	Mujer varonil como hombre (González Holguín 1952 [1608]:184).		

Tabla 33. Términos del Aymara y Quechua traducidos en el diccionario de Ludovico Bertonio identificados por Artzi (2016:217-218).

En este sentido características masculinas podrían estar expresándose en estos personajes, en dos indicadores, en la corporalidad mediante caras más robustas, así como en prendas relacionadas directamente a la cabeza (vinchas), componentes que fueron hechos y colocados de forma planificada. Dado que en ambos casos los diseños de rostros son tripartitos y están relacionados a vestidos femeninos, estamos frente a categorías de género adicionales que podrían ser permanentes o temporales, pero con un mayor grado de femineidad a lo largo de la vida. Por último, estas vinchas podían ser otorgadas a figurinas de un estatus especial ya que presentan también diferentes configuraciones de rostros que son más complejos o más simples.

3.1.1.3 Rostros bipartitos con vestidos femeninos

Existe un grupo de figurinas de rostros bipartitos asociado a la masculinidad con vestidos femeninos de bandas horizontales de colores crema y marrón y de diseños romboidales, que representan el 5% de la muestra (fig. 214).

El caso de la figurina de rostro masculino RT16340¹⁰⁴ es singular porque la línea divisoria es angulosa (zig-zag) y la configuración de su vestido de tipo 6A de ocho bandas, la más compleja dentro de los vestidos de urdimbres marrones y cremas. Otro grupo son las figurinas masculinas, 4068 y 4064 A que llevan vestidos con diseño romboidal (tipo 1D), que como se mencionó anteriormente, son típicamente femeninos y líneas rectas que dividen el rostro (tipo 8). Por último, las figurinas 4027 del AMTP, VA 35043 del EMB y RT10866 del MNAAHP tienen el rostro más utilizado (tipo 1A), siendo que las dos primeras llevan vestidos más simples de la colorimetría marrón-crema y la RT10866 un vestido de rombos. De las figurinas mencionadas, nuevamente se desprende cómo no están obedeciendo la recurrencia de la asociación mayoritaria de cara bipartita con el uso de la ropa masculina. Y aunque las figurinas no conservan el total de sus elementos indicadores de identidad, como es el caso de la figurina 4027, que en foto antigua se ve que llevaba una vincha (fig.277), en base a la elección del rostro bipartito en conjunto con vestidos femeninos se puede inferir que habría habido un mayor porcentaje de figurinas de caras masculinas que podían vestirse con ropas femeninas (5%), a diferencia de figurinas con cara tripartita que podían vestirse con unkus y taparrabos (1%).

Volviendo a la pregunta sobre si son géneros adicionales, temporales o permanentes, la clasificación antes citada de Artzi (2016) reconoce en base a crónicas, vocabularios e iconografía cuerpos biológicamente masculinos. Siguiendo esta línea, estas figurinas podrían haber sido personajes que no tenían la necesidad de actuar la virilidad ni de demostrar un rol masculino, sino que, aplicando la propuesta de Dean (2001:157), estarían más ligados al ser femenino, y, por tanto, utilizaban vestidos de decoración y estructura horizontal. Sin embargo, también podrían representar categoría de género adicionales de carácter temporal, sobre todo y teniendo cuenta las diferentes variedades de formas de travestismo que se

¹⁰⁴ Lleva una gasa cubriendo la cabellera que puede no ser original porque se ata en la barbilla.

conservan y practican los hombres en las comunidades andinas actuales. A partir del tercer género propuesto por Horswell (2005:2) para géneros que no correspondían a los polos femeninos y masculinos y que realizaban prácticas de travestismo que conjugaban ambas esferas, Artzi (2016:220) propone la clasificación en categorías de género adicionales temporales basándose en fuentes etnohistóricas y etnográficas. Según su propuesta se recalca que este tipo de prácticas no dejan evidencias materiales¹⁰⁵. En otros casos sí es posible distinguir categorías de género temporales de forma material en rituales de danzas que se practican hasta el día de hoy, como el Chakra Yapui, ritual de siembra del maíz de la comunidad de Cancha-Cancha, en donde un hombre vestido de mujer, con la cara pintada de negro, toma el rol de la plantar simbólicamente, un rol que es femenino (Isbell, 1978: 206), (fig. 278); así como en el baile del Wititi en el Colca, Arequipa en donde se conserva aún la tradición de que los hombres se vistan de mujeres cuando se realizaban batallas rituales (Paerregaard 1992:21). Se puede encontrar otro ejemplo de estas transformaciones temporales en la ceremonia del mujonamiento y lindejar, en Chinchero, Cuzco donde los hombres más jóvenes llamados “waylaka” hacen una carrera vestidos de mujeres para marcar los límites territoriales de la comunidad (Davis 2007:59-62), o en la comunidad de Chillihuani, Cuzco, en donde diez jóvenes en el ritual de matrimonio, llamados como “yana uyakuna” se visten y hablan como mujeres con el fin de hacer un ritual protector de la pareja que se casa (Bolin 1998:137-40). Esta práctica de cuerpos biológicamente masculinos vestidos con trajes femeninos, tiene evidencia por lo menos desde el siglo XVII. En el diccionario Aymara-español de Bertonio (2011 [1612]: 410; 297), los términos de *milillaña* y *marmichasiña* se traducen: “disfrazar a uno en hábito de muchacha, como suelen en danzas o máscaras” y “vestirse de mujer”.

En relación a los personajes que podrían ser de carácter más permanente, vale la pena mencionar que existieron términos en quechua como “orua” (Pacheco y De Cárdenas 1874 [1571]:148) que nombraba a hombres que actuaban como mujeres y “vrua” (Santo Tomás, 1560: 178v) para hombres que no podían procrear así como se decía “Vrhua mana yumak”

¹⁰⁵ Existen varios ejemplos a estas prácticas, por ejemplo, en la primera siembra el año en Amarete, comunidad boliviana, en determinado momento un grupo de hombres pasan a colocar las semillas tomando así un rol femenino temporal (Rösing, 1997:88). Asimismo, Arnold y Yapita (1997:379) describen un caso durante el ritual de k'illp, de marcar a los animales, en el ayllu de Qaqachaka, en el altiplano boliviano, en el cual un hombre canta como una mujer. En ambos casos estas categorías de género temporales no se expresan materialmente.

(González Holguín, 1952 [1608]:554) para indicar que un hombre era impotente. Estos términos, como bien ha notado Artzi (2016:234) podrían corresponder a géneros de índole más permanente.

Las categorías de géneros adicionales que podrían haber sido de índole permanente también deben ser entendidas como algo congénito o modelado. En el primer caso se trataría de personas que hoy en día se definen como hermafroditas, las que desde su nacimiento pudieron haber sido reconocidas físicamente como la conjunción de dos sexos. Sin embargo, categorías de género adicionales permanentes fueron creadas también por la modelación del cuerpo como por ejemplo, la mutilación genital. Artzi (2016:233) nos invita a preguntarnos hasta qué punto se podría diferenciar entre hombres femeninos o androginia teniendo en cuenta las crónicas que mencionan sacerdotes vestidos con ropas y actuar femeninos, como lo menciona Cieza de León (1973 [1553]: 166-167). Cabe preguntarnos, ¿en relación a qué aspectos simbólicos las figurinas con caras bipartitas están tomando vestimentas femeninas?; ¿En relación a su corporalidad y órganos sexuales?; ¿O se trata de que estos personajes tuvieron una gran destreza para hilar o tejer, asociada más con lo femenino? Esta última pregunta trae a colación el hallazgo en Cerro de Oro de un contexto funerario de un adulto masculino asociado a muchas herramientas textiles (F. Fernandini, comunicación personal, octubre 2025), lo que nos invita a interpelar más las interpretaciones tradicionales sobre género y roles. Como se ha visto, entre las figurinas chancay se puede encontrar una variedad de representaciones de categorías de géneros adicionales, femeninas, masculinas y las minoritarias que se desprenden de la norma, pero que se representan con la misma naturalidad.

Es inevitable contraponer el grupo de figurinas de rostro bipartitos con vestidos femeninos con los rostros tripartitos que llevan unku y taparrabo, ¿los primeros son hombres vestidos de mujer? Y los segundos ¿mujeres vestidas como hombres? Son preguntas que nos siguen llevando por la simplificación de la heteronormatividad y nos alejan en vez de acercarnos a los roles representados. Las investigaciones etnográficas han comprobado que la masculinidad y la feminidad no son categorías separadas, fijas y opuestas sino cambiantes (Allen 1988:49). Por tanto, se prefiere englobar a todas estas figurinas como personajes que representan categorías de género adicionales de carácter temporal. Sin embargo, es interesante resaltar que las figurinas de rostro tripartito, 4025 y 4072F, podrían estar más

relacionadas a roles de equilibrio dentro de un ritual y representar categorías de género adicionales permanentes, porque como se vio en la maqueta de La Yunza (4072), la cualidad de presentar ojos distintos, tiene un sentido que mezcla, junta e intermedia las características de los órdenes representados en esta escena tridimensional.

Por último, el entendimiento del género como un mecanismo fluido, compuesto de componentes femeninos y masculinos, evitando parámetros heteronormativos, nos lleva a hacer más preguntas que respuestas sobre las expresiones de género representadas. Los resultados obtenidos, en donde hay un mayor número de personajes masculinos que llevar ropas femeninas (5%) a diferencia de los casos de personajes femeninos que se visten prendas masculinas (1%), parecería coincidir con la mayor información encontrada en las crónicas coloniales acerca del travestismo concretado de forma material. Sin embargo, no se debe olvidar que para los españoles las relaciones sexuales entre dos cuerpos biológicamente masculinos, denominadas “sodomía”, fueron uno de los objetos contra las cuales luchaban; es decir, estas descripciones coloniales reflejan fines políticos (Horswell, 2005). En consecuencia, estas crónicas se enfocaron más que todo en prácticas específicas y estaban muy lejos de entender la fluidez del género de las sociedades del pasado andino. Por último, es probable que para poder conseguir un componente femenino, aunque fuera de forma temporal, era necesario hacerlo mediante la vestimenta femenina completa, a diferencia de figuras femeninas con atributos masculinos, en donde solo pudo ser necesario tomar un elemento como las vinchas.

3.1.2 Figurinas como ancestros

Como se ha señalado anteriormente los cuerpos de las figurinas no presentan características corporales sexuadas y su forma es compartida por personajes de rostros tripartitos o bipartitos. Otras características resaltantes son la ausencia de orejas, la representación de la nariz en alto relieve, posiblemente imitando formas aguileñas o anchas, y las cabezas muy aplanada casi sin volumen. En base a estas características esta investigación propone que las caras de las figurinas podrían ser análogas a las cabezas falsas que fueron colocadas encima de los fardos funerarios y como tal, las figurinas representan a los ancestros.

El primer punto indicado, sobre la asexualidad del cuerpo de las figurinas se puede relacionar con la pérdida de la categoría de género en los ancestros, ya que esta ha sido documentada en investigaciones etnográficas y en la obra de Guaman Poma, en donde se demuestra que los humanos, después de muertos pierden su categoría de género y pasan a una categoría de género más ambigua o andrógina (Gavilán y Carrasco 2009:98; Isbell 2014:275-296; Carolyn Dean 2011:148-165). Sin embargo, la vestimenta de las figurinas y su cara sí marcan una categoría de género. Aquí podemos pensar en lo que los vivos vieron en las tumbas: esqueletos sin genitales, pero con indicaciones de género a través de la vestimenta y los accesorios. Por su parte, la ausencia de orejas podría obedecer a la percepción en la región andina de que las almas son sordas (Gose, 2004:155-6) o que la sordera y la mudez son características del alma de una persona viva (Stein, 1961:308). Por su parte, la nariz en alto relieve y la forma plana de las cabezas, podrían estar relacionadas morfológicamente con la práctica en el mundo andino antiguo y desde el Horizonte Medio de la utilización de las cabezas falsas en los fardos funerarios de forma extensiva. Peter Eeckhout (2021:4-9) reconoce tres tipos de cabezas falsas según su materialidad —textil, madera y cerámica— en base a sus investigaciones de contextos funerarios desde el Horizonte Medio al Horizonte Tardío en el sitio de Pachacamac. Esta tipología tiene una subclasificación que considerando la forma de la cabeza, rectangular, triangular y ovalada. Estos tipos de cabezas falsas se encuentran como parte de fardos funerarios de individuos adultos masculinos y femeninos (Eeckhout, 2021:7).¹⁰⁶ Estas características son similares a las reconocidas en las cabezas de las figurinas chancay como se ha intentado demostrar en el capítulo anterior. Eeckhout (2021:7), en base al fechado de las cabezas falsas de Pachacamac, que resultó entre los siglos, X al XIII d. C., da cuenta de que las diferentes formas de cabezas falsas no son consecuencia de fases estilísticas, sino que se debieron “(...) a otros factores, de orden sociocultural, como el estatus del difunto o ciertas tradiciones de linaje” (traducción de la autora).

Por otro lado, la iconografía de las bocas dentadas y las líneas diagonales que las enmarcan, así como los ojos, son también comunes y muy resaltantes en las cabezas falsas y máscaras funerarias. Los ojos, al igual que en otras representaciones de rostros en la

¹⁰⁶ Peter Eeckhout analizó ochenta cabezas falsas provenientes de sus excavaciones arqueológicas y colecciones del sitio de Pachacamac (2021).

cerámica, como los “*cuhimilcos*” y vasijas escultóricas antropomorfas de mayor tamaño chancay, están abiertos y resaltan en la cara, de la misma forma que las bocas dentadas y, si consideramos a las narices que han sido aplicadas con meticulosidad y en alto relieve, caemos en la cuenta de que estas características pueden estar dedicadas a representar las capacidades al menos visuales y olfativas de los personajes representados. Como indica Lau (2008:1033) la cabeza con la representación de los ojos, habría permitido que las imágenes perciban visualmente lo que permitía la interacción con los antepasados. Además, Lau (2002:297) puntualiza en cómo entre las sociedades andinas del pasado, los ojos se representan sobredimensionados y abiertos. Por su parte Eeckhout (2021:11) en relación a las cabezas falsas recalca en cómo los ojos destacan una mirada fija y viva que bien podría propiciar una invitación al diálogo. En este sentido las características de las caras de las figurinas podrían dar cuenta de la intención de que estas dialoguen entre sí para el caso de las escenas representadas en las maquetas, y entre estas con las personas que las observan, para el caso de las figurinas que estuvieron envueltas en a los fardos.

En general las formas de las cabezas de las figurinas son similares con otras formas de representación de cabezas en el área andina y en la costa norte, como la maqueta chimú encontrada en la Huaca del Sol (Uceda, 1997:173), que presenta múltiples personajes en diferentes escenas, como actividades musicales, del servicio de alguna bebida, y de ofrendas en conjunto con representaciones de fardos funerarios, siendo que todos en común tienen las cabezas aplanadas y en algunos casos las quijadas abultadas por lo que Uceda (1997:157-159) propone que parecen ser máscaras y no cabezas naturales, que conformarían expresiones enmarcadas en el culto a los ancestros.¹⁰⁷ Esta similitud es muy interesante porque las cabezas de las figurinas chancay también tienen una forma aplanada; sin embargo, una diferencia resaltante es que no presentan orejas y tampoco rasgos sexuales, que sí están presentes en las maquetas chimú¹⁰⁸, lo que refuerza que las figurinas chancay son representaciones de ancestros.

¹⁰⁷ Sin embargo, viendo con atención las cabezas de las figurinas de la maqueta de Huaca de la Luna disponibles en Uceda (1997:151-176) es posible observar personajes con cabezas más redondeadas que se diferencian de forma clara del resto de personajes con cabezas aplanadas, que podrían indicar representaciones de personajes con y sin máscaras.

¹⁰⁸ En el caso de la maqueta Chimú pueden estar representándose personajes vivos rindiendo culto a los ancestros.

Otro punto importante de comparación con la maqueta de Huaca de La Luna es la arquitectura y la organización espacial que tiene probablemente un ordenamiento basado en la dualidad, tripartición y cuatripartición, ya que la plaza representada presenta dos mitades, cada una con trece personajes (Uceda, 1997:176). En maquetas más tempranas encontradas en contextos funerarios en el sitio moche de San José de Moro, se observa también una planta rectangular con rampas que unen espacios bajos y altos (Castillo, Nelson y Nelson, 1997:122-126), que siguen una organización dual. Para el caso de las maquetas con personajes chancay sobre cojines, no existe representación arquitectónica como tal, sino solo el cuadrilátero 4010 del AMTP que tiene un solo ambiente; sin embargo, las organización de los personajes da cuenta de parámetros duales, tripartitos, cuatripartitos y complementarios.¹⁰⁹ Guzmán y Alvino (2020:36) proponen que las pirámides con rampa chancay se construyeron con patrones estéticos de dualidad y complementariedad y, teniendo en cuenta que no habrían habido residencias permanentes y los sepulcros en la costa eran construidos en sectores de sala, habitación, cámaras, cocina entre otros espacios (Anónima, 1967: 158), se puede afianzar la interpretación de que estas figurinas son personajes difuntos.

Además, otra característica importante de resaltarse es el tamaño pequeño que las figurinas presentan ya que en el mundo andino que resiste, hay distinción entre almas mayores y almas menores como sinónimos de alma y animo respectivamente (Gose, 2004:155) o la representación de imágenes de santo en tamaño mayor y menor (Gose, 2004:125). Si este tipo de noción tiene raíces entre las sociedades antiguas de la región, ambas ideas planteadas por Gose podrían tener relación entre sí, ser el resultado del sincretismo religioso y de la equivalencia a los ancestros o dignatarios importantes y sus figurinas con agencias como alter egos que se podían expresar de distintas formas y en diferentes materialidades.

Por último, el color rojo, presente en el 98% de las caras de las figurinas chancay también está muy relacionado con los rituales fúnebres, y en el área andina hay evidencias de uso de este color en el contexto funerario desde el periodo Formativo (Kaulicke, 1997:33). Tal es así que resaltan las máscaras de oro Sicán pintadas de rojo con cinabrio que fue pegado

¹⁰⁹ Solo la Maqueta de La Boda (Cod.4010) del Museo Amano evoca la representación de un espacio arquitectónico. En la cerámica estilo Negro sobre Blanco chancay existen algunas otras representaciones de arquitectura con número limitado de personajes.

a la superficie con sangre humana y clara de huevo, la máscara y sus características se han interpretado como un elemento relacionado al proceso en él que el individuo muerto se convertía en un ancestro (Shimada, 2022:214-216). En los períodos tardíos, se sabe que el cinabrio, se denominaba como *llimpi* y se utilizaba para pintar la piel (Regal, 1946:45), por lo que las tonalidades de los rostros de las figurinas, rosado y rojo, podrían estar relacionados con el uso muy extendido de este color que fue utilizado en diversos tipos de rituales funerarios.

De lo mencionado, cabe preguntarnos, si sabemos que las figurinas eran parte del ajuar funerario, por qué incluir la representación o la presencia de ancestros junto con los mismos difuntos. A esta pregunta trataremos de contestar en el siguiente apartado para aproximarnos a las posibles funciones y roles que cumplieron las figurinas de textil chancay, teniendo en cuenta que, en el arte andino antiguo, específicamente desde la cultura moche, hay representaciones de muertos haciendo música y danzando, siendo de interés para el caso esta discusión el cómo las representaciones en el arte andino han mostrado este tipo de personajes en diferentes tipos de actividades.

3.1.3 Los músicos

Se han identificado tres diferentes músicos según el instrumento que portan, que son las flautas de pan, los pinquillos y los tambores o tinyas. Estos músicos están casi en su totalidad vestidos con ropas masculinas de unku y taparrabo, portan vinchas en la cabellera, y tienen rostros bipartitos con ojos de igual forma, salvo la figurina (N° 4072 F) que, aunque está vestida de forma similar, es la única de rostro tripartito con un ojo romboidal y otro redondeado (Tipo 16 B) y lleva un posible pinquillo en las manos. Dada la gran mayoría, las figurinas de músicos se definen de forma casi exclusiva como masculinos. Este rol representa una continuidad cultural del mundo andino antiguo, pues, en representaciones artísticas vemos que los músicos que tocan instrumentos de viento o de forma verticales son personajes masculinos. Además, investigaciones etnográficas demuestran que este rol es masculino hasta la actualidad, se puede encontrar esta división en función de género entre la comunidad de Q'ero, Cusco (Wissler, 2010:100) y Macha, Potosí en Bolivia (Stobart, 2018 :211-213) y de forma general en los Andes (Arce, 2016:29). Asimismo, entre las figurinas se ha podido

distinguir diferencias de forma, como el largo y diámetro del instrumento que podrían corresponder a la representación de diferentes tipos de escalas musicales, pero lamentablemente al no conservarse la totalidad de las miniaturas, es difícil de compararlas con instrumentos de tamaño real. Sin embargo, para las flautas de pan es muy probable que estas hayan sido solo de una hilera y hayan tenido entre cinco a siete cañas.

La música en el mundo andino también sufrió campañas de erradicación por su connotación ritual. Se sabe por documentos de extirpación en el siglo XVI que sucedieron campañas de destrucción de instrumentos musicales para prevenir la práctica de rituales “paganos”, como por ejemplo una gran confiscación en el año 1614 en donde se destruyeron y se castigó a quien los tuviera en posesión (La Chioma, 2019:04). Del análisis de las figurinas, 36% de la muestra porta este tipo de instrumentos y se han registrado tres tamaños y grosores distintos que podrían corresponder de manera análoga, a las variedades de cañas que artesanalmente se convierten en pinquillos y por tanto, pueden tener diferentes singularidades que caracterizarían a cada músico de forma única según su habilidad, creatividad y el sonido propio de la materialidad del instrumento. Además, según investigaciones etnográficas se sabe que en la actualidad los pinquillos se han pasado de generación en generación (Arce, 2016:8-9), siendo los hombres los que transfieren el derecho de posesión de estos instrumentos que en conjunto con herramientas como carretillas y martillos, son considerados como propiedad exclusiva masculina (Gavilán, 1996:87).

En este sentido esta investigación propone que las figurinas que llevan estos instrumentos de forma larga y vertical son pinquillos y que estos músicos además de propiciar los sonidos rituales estaban relacionados con el rol masculino y muy probablemente resaltaban por su capacidad para tocarlos.

Por otro lado, el 36 % de las figurinas que llevan instrumentos de viento, portan flautas de pan de una sola hilera de tubos. Este instrumento aparece en la región andina desde la cultura Salinar del Periodo Formativo (Hoyle, 1985:23) y en la actualidad entre comunidades andinas se tocan bajo protocolos calendáricos, tal es así que existe la creencia de que la utilización de este instrumento en un tiempo que no corresponda puede provocar catástrofes naturales dentro de la comunidad (Stobart, 2006:57; Pairumani, 1996:112; Bellenguer, 2007:123). Además, se ha propuesto que el rol de las flautas de pan sería opuesto

al de los pinquillos y por tanto se habrían tocado en diferentes fases del ciclo anual (La Chioma, 2019:222). Actualmente donde más se conservan los significados en la memoria oral de estos instrumentos es entre las comunidades del altiplano donde se las relaciona con conceptos de dualidad y complementariedad (La Chioma, 2019:18).

Al igual que con el pinkuillo, solo los personajes masculinos tocan las flautas de pan, lo que también coincide con las etnografías andinas que mencionan que estos instrumentos se tocan en pareja o duplas (Baumann, 1996: 16-17; Stobart, 1996:68; Sánchez 1996:83) y de forma colectiva.

En la muestra de personajes con flautas de pan, resalta el dúo conformado por las figurinas RT 10860 y RT 16346, que como se vio en el capítulo de análisis (fig.279), parecen haber conformado una dupla de flautas de pan. Estas figurinas presentan similares características en la configuración de sus rostros, vinchas, vestimenta e instrumentos, así como los brazos de color crema y piernas color carmín; sin embargo, las áreas que enmarcan las bocas y que están directamente relacionadas con la emisión de los sonidos de las flautas de pan, presentan distintos colores, la figurina RT 10860 tiene un color violeta y la figurina RT 16346 un color marrón oscuro. Además, la organización de los colores de la boca dentada de estas dos figurinas es contrapuesto, lo podría indicar la necesidad de expresar conceptos de dualidad y contraposición, o tal vez indique las diferentes melodías y escala musical en la que cada figurina debía tocar para confluir en una misma armonía. Asimismo, el hecho de que la distinción se encuentre en el área de la boca, la parte corporal que sirve para tocar el instrumento, refuerza la idea de variación de sonido entre las dos figuras. Por último, en el arte moche las representaciones de duplas de flautas de pan unidas por una cuerda son comunes en el arte moche (Leiva, 2014:29) y, además, como se observan en las figuras, las flautas de pan son distintas, están contrapuestas y mirándose de frente y están unidas por una cuerda (fig. 280 y 281) lo que bien podría corresponder a dos músicos que tocan a la par y en diferentes escalas, ya que el personaje más grande tiene un instrumento de seis cañas y el más pequeño de cinco.

En algunas figurinas la flauta pan vuelve casi una parte del cuerpo humano. La figurina N° 4059 (fig. 282) presenta los dedos de mayor largo que se asemejan y mimetizan con el largo de las cañas de las flautas de pan, como si las cañas de instrumento musical y

los dedos tuvieran la misma naturaleza. La figurina RT 16352 (fig. 282) representa esta relación entre la flauta y el cuerpo del músico en una forma aún más explícita. Los brazos, los dedos, las piernas y los mismos tubos de flauta de pan tienen el mismo diseño de bandas blancas y negras que se alternan. Estas similitudes, entre formas de los instrumentos y las partes del cuerpo humano, puede traer a colación lo advertido en las representaciones de flautas de pan moche con apéndices de partes del cuerpo¹¹⁰, que dejan entrever la posible agencia o animación que en las sociedades andinas de la costa norte tenían los instrumentos musicales y, aunque no se trata del mismo tipo de tema para el caso de chancay, sí se podría tratar de la intención de reflejar la agencia de los objetos y de la apropiación recíproca (Allen, 2015:26), entre el músico y la flautas de pan.

Otro aspecto importante para resaltar de las nueve flautas de pan representadas en la muestra, serían los colores utilizados para representarlas y que podrían corresponder a tres tipos de materiales. Las de color blanco podrían corresponder a materiales como el hueso o cañas revestidas con hilos blancos, las de bandas horizontales color crema y marrón a material vegetal, y las de color amarillo a flautas de pan de metal, tal vez de oro o algún tipo de aleación dorada, estas últimas, por su materialidad habrían pertenecido a personajes de mayor jerarquía social, con acceso privilegiado a este tipo de bienes. Además, de los personajes que portan este último tipo de flautas de pan resalta la figurina N° 4059 (fig.282) que parece conservar una nariguera también dorada, y que representaría un bien de prestigio y jerarquía. Asimismo, las figurinas N° 16337; N° 16345 y N° 16347 parecen haber formado parte de un mismo grupo, ya que llevan similares vinchas con adornos verticales y de pompones en la cabeza, y dos de estas llevan pompones en la mano contraria a la que sujeta la antera (fig.252), lo que indicaría que no solo estaban dedicados a tocar el instrumento musical sino a otros tipos de actividades relacionadas con algún ritual específico, posiblemente con la danza.

En este sentido, según las características conservadas de los instrumentos y las figurinas, a pesar de que existen evidentes diferencias de tamaño y número de cañas de las flautas de pan, estas no pueden ser identificadas de forma óptima debido a que no están enteras. Sin embargo, según las investigaciones etnográficas en general, estos instrumentos

¹¹⁰ Sobre estas piezas y sus apéndices ver La Chioma (2019:26)

son tocados por músicos con gran destreza y experimentación, existiendo jerarquías de acuerdo a la experiencia y edad entre los mismos (La Chioma, 2019:26), ya que estos instrumentos tienen la capacidad de producir el equilibrio vital entre el Hanan y el Hurin, es decir el orden según el cual las sociedades andinas se organizaban espacial e ideológicamente, como es evidente en las ciudades del Cusco y de la costa norte (La Chioma, 2019:27) y que también ha sido reportado en Pisquillo Chico (Alvino y Guzman, 2020:52), como en muchas otras comunidades andinas.

Otro instrumento musical que aparece en la muestra, en caso de seis figurinas (28% de la base de datos) es la tinyas o tambores. Los músicos que tocan este instrumento son todos personajes masculinos, tres de ellos se ubican en posiciones centrales dentro de una maqueta, dos en la maqueta de Los Doce Hombres y uno en la maqueta de La Yunza. La relación de las figurinas que llevan este tambor es singular, porque si miramos la complejidad de la información etnográfica y arqueológica disponible, sobre las formas y usos según el género de este instrumento, se desprende que existieron dos tamaños de tambor, uno pequeño y otro grande. En el arte Wari los tambores pequeños son llevados por mujeres y los grandes por hombres (Artzi, 2016b:203), de la misma forma en las crónicas para el tiempo de los incas se menciona que los hombres tocaban tambores grandes en rituales de guerra como una analogía de golpear a un enemigo (Zuidema, 1985:199) y en los dibujos de Guamán Poma (1615 [2001]: 320 [322], 326 [328]) se muestra a las mujeres como las que tocan los tambores pequeños. El tambor de tamaño pequeño ha sido relacionado además con la feminidad ya que, en Ritos y Tradiciones de Huarochirí, se relaciona a una zorra hembra que tocar el tambor (La Chioma, 2013:65) y más atrás en el tiempo, en el arte moche, se plantea que las tinyas son el elemento femenino así como el útero que recibe la vida del mundo de arriba y de abajo (La Chioma, 2019:221). Por último, en la actualidad según las investigaciones etnográficas, en su mayoría el tambor pequeño es tocado por las mujeres (Tello 1923b:539; Isbell 1997:267). Gruszczynska (2004:256) por su parte, y en base al testimonio de Cobo (1956 [1653], 221), hace notar sobre la ceremonia del *Itu* en donde hombres jóvenes de la casta inca tocaban un tambor pequeño y blanco. Entonces, queda abierta la interrogante sobre qué tipo de tambores podían ser tocados por mujeres u hombres en la sociedad chancay; sin embargo, como vemos estos instrumentos podían ser tocados por mujeres y hombres de acuerdo al contexto del ritual.

Considerando todo lo anterior, las dos figurinas de la Maqueta de los Doce Hombres, que se ubican en el centro del círculo, portando tambores pequeños, podrían de forma dual, representar un rol que combina su fuerza masculina y el sonido de la tinya con agencia femenina y así se crea la complementariedad necesaria en un ritual realizado exclusivamente por personajes masculinos. Para el caso de la maqueta de La Yunza, en donde la figurina masculina se ubica en el centro del círculo y junto a la estructura que evoca un árbol o mallqui¹¹¹, podríamos proponer que la percusión originada por el personaje masculino y la agencia femenina del instrumento estén relacionados a conseguir un equilibrio en la escena desarrollada. De esta manera, ambas propuestas, al contrario de simplificar las interpretaciones, consideran la complejidad que existe en el uso de estos instrumentos de acuerdo al contexto y tomando en cuenta lo propuesto por La Chioma en base al análisis de la iconografía moche (2019:221).

Esta complejidad podría tener relación con la relatividad del género en los andes que ha sido documentado Allen (1998:180) entre la comunidad de Sonqo, donde el ritual agrícola de la pausa permite que los hombres puedan feminizarse de acuerdo a relaciones de parentesco entre las tierras bajas y altas así como las jerarquías de los cargos políticos. Asimismo, Arnold y Yapita (1997:346) documentaron el ritual de *k'illp'a*¹¹² en el ayllu Qaqachaka en donde un hombre tras emborracharse cantó como una mujer, lo cual habría tenido relación con el carácter femenino de la ceremonia, por lo que se trataría de un hombre feminizado temporalmente (Artzi, 2016b:222). Estos ejemplos nos hacen ver nuevas posibilidades y las numerosas formas de conjugar características femeninas y masculinas ya sea con la voz, con un instrumento musical, con una prenda de vestir o simplemente con tomar o intercambiar algún objeto. Asimismo, un contexto específico puede crear una construcción de género temporal y relacional, es decir cuando los participantes de un mismo grupo social se feminizan o masculinizan de acuerdo a las jerarquías de la partes altas y bajas que dividen la comunidad que simbólicamente, asociándola con la masculinidad y la feminidad.

¹¹¹ El significado de mallqui “(...) los ancestros son considerados como raíces, tronco, y ramas principales del árbol genealógico de la familia, o del clan” (Polia Meconi, 1999:124). Véase en el diccionario de González Holguín (1952 [1608]:224) donde se traduce como “La planta tierna para plantar” y “cualquier árbol frutal”.

¹¹² Ritual donde se marcan los animales en la comunidad poblado de Qqachaka (1997:379).

En conclusión, es necesario acotar que independientemente de que los tres instrumentos musicales sean tocados por personajes masculinos, estos podrían corresponder a una tripartición de género. El pinquillo habría sido de carácter masculino, la flauta de pan podría haber sido representado la conjunción de lo femenino y masculino o del mundo de arriba y de abajo, si tenemos en cuenta la lectura de Golte (2009:155) de la cerámica moche, mientras que la tinya de tamaño pequeño podría haber tenido un carácter femenino. De esta manera, las figurinas y los instrumentos musicales podrían estar interconectando las fuerzas femeninas y masculinas. En relación al hecho de que los instrumentos sean tocados exclusivamente por personajes masculinos, esto podría deberse a las formas verticales del pinquillo, la flauta de pan, el palo para golpear la tinya, de formas verticales y emisoras del sonido, que en la sociedad chancay podrían haberse asociado a la masculinidad y por lo tanto a los hombres que a través de su actuación reafirmaron su categoría de género mientras que las mujeres expresaban su feminidad posiblemente a través del canto.

Para finalizar, en el arte andino existen expresiones de ancestros y esqueletos tocando instrumentos musicales, siendo que hasta hoy en día la música hasta hoy en día tiene vínculos con la muerte. Para el caso moche las flautas de pan, la tinya y los pinquillos (fig. 283-286) están representados con los personajes muertos-vivos en escenas de bailes, y representaciones ligadas a la inseminación y fertilidad (Golte, 2009:145-154), siendo resaltante como la música en estos contextos crea un contacto permanente entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos (Golte, 2009:159). En el arte Nasca también es posible ver como dos músicos con flautas de pan tocan a un personaje central que parece ser un fardo funerario (fig.287). Guamán Poma (1980 [1615]:319 [321]) también reporta sobre un tipo de canción llamada *harawi*, traducida como lastimosa, que lamentaba la ausencia de los muertos y era cantada por las ñustas mientras que los hombres tocaban en pinquillo. En época reciente, en la comunidad de Laymi, en la fiesta de Todos los Santos, época seca se toca el pinquillo forma alegre y, en la época húmeda de carnavales de forma triste, pero en ambos casos se hace teniendo como eje el culto a los muertos, ya que se cree que cooperan con la fructificación de los sembríos (Harris 1983:144). En este sentido es probable que entre la sociedad chancay la música haya jugado un rol fundamental en los ritos relacionados con los muertos y tenía una función socializadora para conectar el inframundo y el mundo de los vivos y jugaba un rol importante también en otros ámbitos de la vida

3.1.4 Los/las Tejedores/as

Como se mencionó anteriormente, el conjunto total de las figurinas y maquetas enfatizan y acentúan la materialidad del textil a través de la caras, la inclusión de husos en los armazones, así como por los objetos que portan los personajes y las representaciones de acciones de tejer. Del total de la muestra es posible ver las diferentes fases de manufactura a través de los objetos que sostienen parte de las figurinas, como el probable algodón recién cosechado (21.76%) que puede verse en los collares de las figurinas, los conos de algodón (5.12%), ovillos de hilos (1.28%), hilos sueltos (1.28 %) y gasas en miniatura (10.24 %) que se sujetan de las manos (fig. 288).

Teniendo en cuenta que un mayor número de figurinas pudieron haber llevado objetos en miniatura que no se han conservado, caemos en la cuenta de que el rol del tejer pudo estar en mayor número representado. En este sentido, a pesar de que no es posible definir a cada figurina como un especialista textil ya que no hay representaciones fiables de figurinas en procesos de manufactura de textiles, como por ejemplo, sosteniendo telares de cintura u otro tipo de herramientas, sí es evidente que se han representado los resultados finales de cada proceso de tratamiento del algodón y del camélido (fig.288). En el primer caso es probable que se haya enfatizado la elaboración de gasas como ofrenda hacia los ancestros, exacerbando así, tal vez, la habilidad de manufactura que se debía tener para realizar este tipo de textiles en miniatura. En el segundo caso, las fibras de camélido y su teñido se reiteran en toda la superficie de las figurinas, que llevan vestidos en miniatura con diferentes tonalidades de carmín, amarillos y rojos.

Parte de las figurinas portan algodón alrededor del cuello, estos son músicos (fig.289) y figuras femeninas de vestidor romboidal (fig.189). Sobre los músicos que tienen la función principal de tocar sus instrumentos no se podría definir si también formaron parte de las actividades textiles, de la misma forma que las figurinas femeninas. Sin embargo, el hecho de que todos estos tengan el mismo arreglo de algodón en el cuello podría estar indicando un momento específico de celebración de la cosecha del algodón. Si bien las crónicas e investigaciones etnográficas brindan información sobre celebraciones de siembra y cosecha y aunque no son específicamente de la costa norcentral del área andina, nos brindan información sobre estos eventos que eran importantes dentro de la organización social

calendárica de las poblaciones andinas, y mencionan que estos ritos eran acompañados de música, danza, comida y brindis (Gose, 2004:230-235).

Por otro parte, la muestra incluye un pequeño porcentaje de figurinas que sostienen pequeñas cantidades de algodón en forma de conos en una de las manos, algunas de algodón blanco y otras de algodón pardo, en su mayoría se trata de figurinas femeninas y una de categoría de género adicional (fig. 224). Estas podrían expresar que estas porciones de algodón iban a ser hiladas u ofrendadas, después de haber sido cosechadas, separadas de las semillas y distribuidas en cantidades que tal vez correspondían a medidas preestablecidas en relación a una medida del largo de hilos resultante.

Siguiendo el orden de manufactura (fig. 288), la figurina 4057 A lleva hilos recién hilados teñidos de azul sueltos y verticales, y la figurina masculina 4012 lleva dentro de una gasa que a su vez está protegida por una manta, varios ovillos de color crema y amarillo, colores similares a los que están puestos en la estructura semejante al árbol de la maqueta de La Yunza (fig. 102), por lo que ambas figurinas están presentando a los hilos que fueron teñidos. En su estudio sobre el ayllu de Qaqachaka, Arnold y Espejo (2012:184-187) dan cuenta de una memoria colectiva que recordaba a personas dedicadas exclusivamente a teñir hilos provenientes de valles cálidos y a otras, exclusivamente mujeres, dedicadas a la planificación de diseños y colorimetría, que eran visitadas para que diseñaran nuevos diseños ya que eran consideradas como *“pensadoras profundas (...) y su creación era la más valorada de todas las tareas humanas”* (Arnold y Espejo 2012:130-131). Asimismo, la información etnográfica da cuenta de cómo estas actividades de hilado y teñido con resultados de mayor calidad están relacionadas al género femenino (Arnold, Espejo, 2012:129) al contrario de tejidos más rudos como cuerdas creados por hombres (Gavilán Vega, 1996:71; Heckman 2003:78; Harris 1978:30). En este sentido, se podría inferir de que hay una recurrencia en las figurinas femeninas como encargadas del hilado y tejido a diferencia de los hombres, lo que representaría una continuidad cultural y similitud con el mundo andino actual

Algunas propuestas en torno a las gasas indican que estaban relacionadas con prácticas mortuorias y con significados relacionados al mundo de los muertos y mágico religiosos (Fung, 1995). En este sentido, es posible que las gasas portadas por las figurinas

aludan no solo al producto final de un largo proceso —que incluye la cosecha del algodón, su procesamiento, hilado y posterior tejido—, sino también al contexto y a las prácticas funerarias en las que estaban involucradas.

En general en el arte andino no existen representaciones sobre actividades necesarias para iniciar con la creación de los textiles, como la limpieza del algodón o el teñido de los hilos. Tal es así que existen muy pocas representaciones relacionadas a la manufactura del tejido y estas están muestran que son sujetos femeninos los que llevan a cabo este rol. Uno de estos casos se da en la cerámica inca, en donde se han representado las mujeres escogidas del imperio, las *acllas* que muestran una bolsa, *chuspa* o *ystalla*. Los pocos ejemplos que muestran actividades relacionadas a la creación textil incluyen una vasija Chimú (fig. 32) que muestra dos personajes tejiendo en un telar vertical, asimismo hay una pieza moche que representa un taller donde varias mujeres están tejiendo, y unas pinturas murales de la plataforma III del Nuevo Templo de Huaca de la Luna en el Valle de Moche (Trever, 2016:256) y un mural en el sitio moche de Pañamarca (Pañamarca Digital, 2025) . Por otra parte, el arte nazca nos ofrece tres vasijas con representaciones de mujeres hilando (fig. 34).

En cambio, las figurinas *chancay* enfatizan el textil y su producción a través de su corporalidad —los husos y caras tejidas— los objetos portados por las mismas y por medio de las ropas en miniatura que llevan con las cuales destacan el producto final de este largo proceso. Además, el hecho de que ancestros se representen hilando podría tener relación con practicas de hilar en una forma específica como parte de un culto a los muertos (Harris, 1983:138).

Por otro lado, es interesante resaltar que existen bailes en donde las mujeres aún portan husos de hilado. Por ejemplo, en la sierra de Lambayeque, el desfile de la “

, incluye un momento en donde los personajes denominados como “negritos” tratan de robar lo husos de las mujeres que participan en el baile (Vreeland, 1998:188-189). Las coreografías de varios bailes andinos, además, presentan relaciones muy complejas con el tejido, como, por ejemplo, en comunidades de la zona de Sucre, Bolivia, en donde el desarrollo de coreografías se compara con la acción de tejer (Martínez, 2014:100). Por último, las figurinas como las fuentes etnohistóricas enfatizan la creación textil como un rol femenino (Artzi 2020a:139), sin embargo, también había hombres que eran tejedores

expertos como los llamados qumpi kamayuq (Costin 2008:136). En este sentido en el caso de las figurinas masculinas que portan ovillos y gasas, estas podrían haberse relacionado con la esfera femenina y por tanto, pudieron evitar motivos iconográficos más activos como las olas y llevar vestimenta con colores y decoración horizontal femenina.

3.1.5 El árbol

Se propone que la estructura central de la maqueta de la Yunza (4072), un elemento que parece representar un árbol, podría ser la abstracción de un *mallqui*, o tal vez de una planta de algodón. Los ovillos de hilos que están colgados en este motivo fitomorfo, a modo de frutos, podrían ser relacionados con los significados de la palabra *mallqui* como plantas o árboles muy fértiles que dan orígenes a frutos o ancestros vegetales (Itier, 2023:155). En esta maqueta, hay seis personajes femeninos, cuatro masculino y un personaje de género adicional de rol de músico (masculino); entonces si consideramos al árbol como animado, la reiteración de la dualidad en grupos de figurinas del mismo número, y el animismo andino que pudo no considerar a este elemento como inerte, en esta maqueta, hay seis personajes femeninos, cuatro masculino y un personaje de género adicional de rol de músico (masculino); entonces si consideramos al árbol como animado, podríamos tener dos pares iguales, seis entes masculinos y seis femeninos, sin embargo, esto podría ser más complejo aún.

Otra interpretación podría ser que este elemento hace referencia a herramientas de madera que se usan para colgar los ovillos y textiles como sucede hasta la actualidad (fig.290) o arboles donde se sujetan los telares. Se o no el caso, la relación con el tejido y sobre de la etapa previa al inicio de confeccionar las prendas es muy evidente por medio de los ovillos colgados y por el simple hecho que este elemento está confeccionado con hilos que tapan una estructura interna. Una posible interpretación de la maqueta completa sería que se trate de una celebración de la finalización del hilado, cuando se comenzará a tejer con tramas y urdimbres.

3.1.6 Las escenas con múltiples participantes

Del análisis realizado en la organización espacial de las figurinas, y la conjugación de la forma de los ojos, boca y vestimenta, en dúos y las escenas de las maquetas, se

desprende el cómo la cuatripartición, la tripartición, la dualidad y la contraposición son utilizados una y otra vez. Estas organizaciones son relevantes no solo para quienes observen la maqueta, sino también para los roles que cumple cada figurina dentro del conjunto.

El cómo la dualidad engloba los conceptos de complementariedad y reciprocidad y esta a su vez se ramifica en modelos cuatripartitos es notada en el arte andino (Artzi, 2016b), y para el caso de las figurinas chancay, también resaltan las expresiones tripartitas, por tanto, podríamos estar frente a la división de las esferas del *hanan*, el *kay* y el *hurin* pacha.

En la maqueta de la Yunza, existen tres dúos femeninos, cuatro personajes masculinos, un trío conformado de dos personajes femeninos y uno de categoría de género adicional, que presentan dos formas de ojos y seis tipos de bocas que se contraponen en los colores según sean personajes femeninos o masculinos. En la maqueta de Los Doce Hombres existen cuatro tríos de personajes masculinos que pueden distinguirse por los diferentes tipos de vinchas que portan y, dentro de cada trío existen dos personajes con igual forma de ojos (Tipo 6) y un personaje sin par con tipo de ojos (Tipo 2). En la misma maqueta del total de bocas reconocidas hay cuatro tipos de boca, seis de Tipo 5A, tres de Tipo 2B, dos de tipo 2A y una de Tipo 12. En el caso de los unkus, la dirección de las olas en los unkus puede verse en el mismo sentido o direcciones contrarias (hacia afuera o hacia adentro), evidenciando también un juego de dualidad y contraposición. Por último, en la maqueta de La Boda también es posible ver una organización similar en las figurinas conservadas relacionada a la contraposición de las bocas. Aunque esta maqueta no se ha conservado el número total de figurinas, nuevamente resalta la dualidad y contraposición, siendo también posible la tripartición, considerando los tres personajes masculinos que se ubican hacia el lado derecho de la maqueta junto a una figurina femenina.

Lo resaltante de las maquetas que mantienen la posición original y el número completo de figurinas, es que su composición coincide con formas de organización tripartitas, duales —contrarias y complementarias— que han sido reportadas en investigaciones etnohistoricas y etnográficas (Allen, 2008; Rostworowski, 2007; Gose, 2004; Platt, 1986) por lo que pueden ser consideradas como continuidades de organización ideológica y social del mundo andino antiguo.

3.1.6.1 La dualidad

La dualidad se ha identificado en las vestimentas, los rostros y en la organización espacial de las maquetas y los dúos de figurinas horizontales y verticales, asimismo, en detalles más minuciosos como los objetos que adornan y sostienen las figurinas, collares y gasas en miniatura.

Es interesante notar que para el caso de las figurinas que conservan en buen estado el armazón, estos presentan dos husos y sobre cada uno se sostiene cada pierna, en este sentido, la utilización de dos husos también podría estar evocando la dualidad. Los ojos en el 97.69% son hechos idénticos, de la misma forma que las manos y las piernas. En tal sentido la corporalidad también podría estar relacionada con la idea del *yanantin* como dos elementos iguales del cuerpo humano que ha sido documentado en la comunidad de Macha de Bolivia por (Platt, 1980:164). Por otro lado, un estudio futuro sobre los husos, su tecnología e iconografía, podría dar más luces sobre el tipo de hilos que producían, así como los significados que englobaban y por tanto, de los personajes representados en la figurina en el cual están insertados. Sobre todo, y teniendo en cuenta que están insertados al interior de las figurinas, podría tratarse de una analogía con los huesos del cuerpo humano. Así los husos como herramienta que da inicio a la actividad textil para tejer una prenda que podía ser considerada como un ser.

Como se ha mencionado anteriormente los dúos de caras tripartitas (femeninos) son un ejemplo muy claro de evocación de la dualidad, resaltando cómo están compuestos de figurinas distintas que pueden tener características en común y otras complementarias. Esta forma de unir dos personajes a simple vista similares, pero con diferencias en las estructuras de rostros y vestidos, puede ser una expresión material y directamente relacionada a la estructura de género *chancay* que no solo une lo masculino y lo femenino como una combinación generadora de vida sino también la unión de otras expresiones del género como dos figuras femeninas. Por el contrario, en el caso de los dos dúos de cara bipartitas (masculinos) el mecanismo parece menos complementario. El dúo N° RT 8637 del MNAAHP lleva dos figurinas que presentan cada uno las mismas características en la vestimenta y forma de ojos y boca, mientras que el dúo N° 4006 del AMTP (fig.209) presenta dos figurinas con caras y vestimentas visiblemente diferentes. En este sentido cabe platearnos

la posibilidad de que los dúos femeninos hayan estado dirigidos a representar la unión de pares complementarios a diferencia de los dúos masculinos en donde este objetivo no era primordial.

Si bien, la información sobre la estructura de género en el mundo andino y en las lenguas de Quechua y Aymara se relaciona principalmente a la unión de parejas de hombre y mujer (González Holguín 1952 [1608]:136; Harris, 1978:22; Arnold y Yapita 1998:529), también hay formas de denominar los grados de subordinación dentro de un mismo género, los cuales al conjugarse con la estructura cuatripartita de género pueden permitirnos aproximarnos a la complejidad de expresiones de género representadas en las figurinas. Por ejemplo, el término de *sullka* proveniente del aymara indica subordinación de cosas o personas, por tanto, aunque los miembros de una comunidad pudieran parecer igualitarios, dentro existen diferentes rangos de valoración e importancia para determinados miembros, ya sean mujeres u hombres (Choque Quispe 2007:7) y en base a esto (Artzi, (2016:57) hace notar que para un forastero estas diferencias pueden pasar desapercibidas sin embargo, entre los miembros de un mismo grupo existen diferencias muy complejas y enmarcadas por su estructura social y en relación a la estructura de género .

En este sentido tratándose de las figurinas chancay, podríamos estar ante la conjugación de expresiones femeninas y masculinas, dadas por características palpables, como el material; visibles, como la iconografía y el color; y no visibles como los significados de estas convenciones dentro de la sociedad chancay atravesadas por la agencia de las personas que las hicieron, que en conjunto ofrecen expresiones muy complejas. Un ejemplo a esta complejidad es el dúo RT 8621 cuyas figurinas tienen los colores de trama y urdimbre con colores opuestos (ver fig. 115 al 117). Sin embargo, el análisis realizado nos permite esbozar convenciones estilísticas enmarcadas en la ideología andina antigua, en donde la dualidad estaría más relacionada a expresar de forma dinámica la masculinidad y de forma recíproca la feminidad, y, por tanto, para el caso de los dúos, podría tratarse de mujeres más masculinas o más femeninas que en conjunto son presentadas como posibles expresiones del yanantin (Platt, 1980:163). Otra posibilidad, para el caso de los dúos que presentan ovillos, gasas e hilos, es que esta complementariedad refleja la colaboración en el trabajo textil. De esta manera, estos dúos cargan los significados de dualidad al presentar desde la diferencia que se ve en las caras, los vestidos o colores de brazos, al mismo tiempo que se enfatiza la

similitud. Por lo tanto, estos dúos expresan algo parecido al concepto de *yanantin*, que da cuenta de cómo en el pensamiento andino las diferencias y las similitudes crean la complementariedad. Vale la pena mencionar que otra manifestación de esta complementariedad asimétrica ha sido reconocida en la arquitectura chancay (Guzmán y Alvino, 2020:37).

De la misma manera, en las maquetas conservadas, resalta como en la escena de La Yunza, de Los Doce Hombres y La Boda sean dos los personajes que siempre ocupan la posición central, enmarcados por otras figurinas alrededor. Otras expresiones nos dan cuenta del grado de importancia de la dualidad como la configuración dual de figurinas en base a tipos de ojos y bocas en la maqueta de La Yunza así como en elementos más pequeños que se han podido conservar, como los collares dorados y plateados de la maqueta de Los Doce Hombres, que pueden estar evocando el oro y la plata y así dar cuenta de la utilización de estos dos metales bajo los mismos parámetros de dualidad reconocidos por ejemplo, en el arte moche (Alva 1994:92-93, 90).

En los dúos femeninos reconocidos de la maqueta de La Yunza, es notable como en sus características externas se contraponen las formas de ojos y bocas, así como los colores de las tramas y urdimbres, y de las caras, pues, aquí las figurinas masculinas y femeninas tienen ojos y bocas contrapuestos. En esta organización dual no hay un patrón fijo que permite definir las contraposiciones de forma normativa, pero sí de forma secuencial. En esta maqueta los colores, negro y blanco, de las bocas, así como las formas romboidales y redondeadas de los ojos, pueden ser una manifestación de dualidades contrarias y complementarias, conjugando solo con los personajes femeninos. Sin embargo, para el caso de los personajes masculinos dos figurinas tienen bocas únicas y sin pares. Por su parte el dúo de mujeres dentro de un trío (figurinas E; F y G) presentan vestidos iguales pero caras distintas, a diferencia de los otros dos dúos de mujeres en la misma maqueta con caras iguales pero vestidos distintos. Para el caso de los hombres y el personaje de categoría de género adicional vemos que llevan una vestimenta similar, unkus y taparrabos de color crema, que evocan un rol común y tal vez diferente a las figurinas femeninas. En este sentido es resaltante el cómo dentro de la organización de una maqueta con personajes femeninos y masculinos, la correspondencia entre personajes de la misma categoría de género es distinta, pero en conjunto se representan dualidades, triparticiones y cuatriparticiones.

Parece ser que para el caso de las figurinas masculinas la contraposición y reciprocidad de forma dual no es tan evidente sino hasta que son parte de una conformación de grupos más numerosos y más relacionados con la tripartición. Por ejemplo, en la maqueta de Los Doce Hombres (fig. 128, 201 y 202), la dualidad parece expresarse dentro de cada trio diferenciado por las vinchas que llevan, ya que dos figurinas tienen igual par de ojos. Al contrario de las figurinas femeninas, las diferenciaciones de pares complementarios son menos evidentes. Tal es así que se podría plantear que los roles masculinos son de carácter individual y no es, sino de forma colectiva, que consiguen representar los órdenes de dualidad, tripartición y cuatripartición. Por su parte las figurinas femeninas pueden representar la dualidad y complementariedad en una misma figurina y en dúos.

De la dualidad se desprende la cuatripartición, que como se verá en el siguiente apartado, da pie a agrupamientos de pares de figurinas, de juegos cuatripartitos de tipos de ojos y de conjugaciones de bocas y que se complejizan aún más las relaciones de contraposición (derecha-izquierda y arriba-abajo).

3.1.6.2 La cuatripartición

El modelo cuatripartito que parece haber regido el espacio, tiempo y la sociedad en el mundo andino antiguo se desprende del período Inca (Artzi, 2016b:99), sin embargo, este también es observable en culturas previas como chancay como se ha visto en la organización de los personajes en las maquetas de la colección del AMTP. Asimismo, los cojines de las maquetas que sirven como bases, así como el cesto sobre el cual se posa el dúo 4065 del AMTP (fig.101) son de forma rectangular, forma que podría estar relacionada a las también a los patios, plataformas y recintos rectangulares de los edificios con rampa de filiación chancay (Guzmán y Alvino, 2020:37).

Por otro lado, en los vestidos de las figurinas de la maqueta de La Yunza (fig. 291) se puede observar como símbolo recurrente a la chacana y rombos con punto concéntrico, lo que sugiere que este tipo de rombo podría ser la simplificación de la chacana. Asimismo, en la maqueta de La Boda (fig. 103), la única con emulación de arquitectura, las paredes exteriores están cubiertas con un textil que incluye varias chacanas, lo que parece como pinturas o frisos. Además, estas chacanas se conforman de cuatro colores, blanco, negro

amarillo y carmín. El círculo de este símbolo ha sido reconocido como la conjunción del equilibrio entre los mundos de arriba, de este mundo y de abajo Hocquenghem (1984:17) y sus cuadraturas como la evocación a un pensamiento de las sociedades andinas en cuadratura (Platt,1986: 255-256). Si consideramos al rombo como la simplificación de la chacana cabe traer a colación la significación de este motivo relacionada a la cuatripartición, el equilibrio y reciprocidad y haber estado asociado a distinguir altas jerarquías sociales, además el rombo está asociado a diferentes elementos, y al ser una figura geométrica tiene la capacidad de permitir que muchos significados puedan estar activos simultáneamente así como su división bilateral y cuatripartita (Bray, 2008: 131-132), tal es así que hasta época reciente y según las investigaciones etnográfica este símbolo podía simbolizar el sol y el lago, entre otros significados (Rowe y Cohen 2002).

Como se mencionó anteriormente, a partir de esta organización cuatripartita es inevitable relacionar la organización de los personajes de las maquetas, ya que posiblemente también rigió la estructura de género chancay. En este sentido es posible partir de las distribuciones espaciales reconocidas en la arquitectura chancay para comprender la organización social. Por otro lado, dos investigaciones dan cuenta de que la estructura social combinada con las categorías de género puede ser más compleja y llegar a ser cuatripartita (Platt 1986: 229, 245-48; Rostworowski, 2007:129). Estas estructuras incluyen cuatro categorías: hombre masculino, hombre femenino, mujer masculina y mujer femenina. Vale la pena mencionar que se ha reconocido tres de estas categorías en la lingüística (Artzi, 2016b:216-219). Eso demuestra que la dualidad heteronormativa no es aplicable en las sociedades andinas como denominador común. Y en el caso específico de las figurinas chancay que no presentan órganos sexuales, el tipo de organización espacial, la división de la cara y de configuración de los textiles cobra suma importancia para entender la estructura del orden social de esta sociedad que se base también en la cuatripartición

En la maqueta de La Yunza, se pueden definir un grupo de cuatro hombres separados entre sí por personajes femeninos puestos en dúos; en la maqueta de los Doce Hombres como se mencionó existen cuatro tríos de hombres que se diferencian por sus vinchas, y en la maqueta de La Boda, en el lado inalterado, se observan tres figurinas masculinas y una figurina femenina, que forman un grupo de cuatro. De esta manera resalta el cómo era importante este tipo de organización cuatripartita en espacios rectangulares, lo que indica que

la sociedad chancay al igual que otras sociedades del mundo andino antiguo se regía por la cuatripartición.

3.1.6.3 La tripartición

En la maqueta de los Doce hombres, que presentan exclusivamente figurinas de rostros bipartitos vestidas con unkus, taparrabos y vinchas, es muy probable que el principal objetivo de representación fue mostrar un ritual exclusivamente masculino. Estas figurinas como se ha detallado, presentan tríos que se diferencian por los cuatro tipos de vinchas que llevan. En la maqueta de La Boda, en el lado conservado, es posible también distinguir tres figurinas masculinas; y por último, en la maqueta de La Yunza, la única con un personaje que presenta categoría de género adicional, resalta un orden circular que incluye tres figurinas masculinas, y la figurina de categoría de género adicional que forma un trío con el dúo de figurinas que la flanquean. De lo descrito se desprende que en ningún caso se observan figurinas masculinas puestas en par, sino siempre están intercaladas con figurinas femeninas y, cuando están agrupadas forman tríos, como resalta en la maqueta de los Doce Hombres, donde se nota de forma clara cómo los personajes de ojos de Tipo 2, más circulares, están intermediados por un personaje de ojos Tipo 6 de forma más cuadrada.

Por otro lado, también es necesario mencionar el cómo la iconografía de romboidal y de chacanas ha sido reconocida como la conjunción de las tres partes del mundo, el hanan pacha, el kay pacha y el ukhu pacha. Y por su parte podría haber un juego de contraposición entre las caras tripartitas de las figurinas femeninas, relacionadas con organización dual mientras que las caras bipartitas de los personajes masculinos se asocian con una organización tripartita, lo que crea una oposición complementaria entre las figurinas masculinas y femeninas.

A modo de conclusión, cabe reiterar nuevamente el cómo estos conceptos que organizaron a los personajes representados en las figurinas han sido vistos en la organización del espacio chancay en la arquitectura funeraria de pirámides con rampa en el sitio de Pisquillo Chico –uno de los sitios más importantes de filiación Chancay– en donde habría existido un sistema de organización bipartito y tripartito (Guzmán y Alvino, 2020: 36). Estas estructuras se desarrollan bajo parámetros de una estética de arquitectura chancay, con

principios de simetría, inversión, dualidad y tripartición (Guzmán y Alvino 2020, 53-54). Estos principios al parecer son parte de contexto más amplio del mundo andino.

3.1.7 La esencia femenina alrededor del huso

Existe un consenso sobre el rol femenino del tejido. Sin embargo, queda aún por investigar el cómo la esencia femenina se expresaba en el mundo andino antiguo y cómo generaba y provocaba diferentes categorías de género en humanos y no humanos. Si bien, en las figurinas chancay se observan personajes femeninos, masculinos y de categorías de géneros adicionales, relacionados a una posible identidad de tejedores, como se ha intentado demostrar en el anterior apartado, todas estas figurinas tienen en común un centro interior formado de husos.

Artzi (2016:158) hace notar que los mitos de origen relacionan a las mujeres con el tejido, como el mito de los Q'eros, en donde la primera mujer tiene como símbolo divino un huso que sería un indicador del típico trabajo femenino de hilado y tejido (Núñez del Pardo (2005:202), así como el mito de origen de los incas en donde Mama Ocllo enseñó a hilar a las mujeres (Inca Garcilaso de la Vega 2009 [1609]: I 58), dan cuenta de un carácter femenino en torno al textil. En la arqueología, el arte Nasca presenta representaciones de mujeres portando probables husos que podrían relacionarse a representar un rol femenino del tejido (Artzi, 2016b:167) así como en el arte Pucará, la mujer con camélido (Chávez:2002) está asociada a animales que brindan fibras textiles.

En este sentido surge la pregunta y es importante interpelarnos hasta qué punto el sexo biológico determinaba el género en el mundo chancay, y hasta qué punto los hombres que eran partícipes de estas actividades tenían un género más ligado a la feminidad y cómo según los roles desarrollados y las etapas de la vida, el género podía variar sus componentes femeninos y masculinos. En este sentido, se propone que parte importante del género de estas figurinas no habría estado solo regido por el sexo de las personas representado en las ropas en miniatura y sus acciones, sino también por la agencia y significado de los husos como herramientas de tejido ligadas al mundo femenino, así conformen un personaje masculino, ya que esta herramienta es la que fue antropomorfizada de forma tridimensional. Otra posibilidad también podría ser que estas figurinas fueron hechas por mujeres ya que como

reporta Arnold (1997) en la comunidad de Qaqachaca las mujeres tejedoras tienen el poder de crear las expresiones de género de hombres y mujeres en la comunidad mediante la creación de la ropa y los significados inmersos en su iconografía.

En este sentido la maqueta de La Yunza podría estar representando un momento en donde se acaban de realizar las actividades de cosecha y se han hilado y teñido los hilos para comenzar a tejer la vestimenta de los cuatro personajes de género masculino y de categoría de género adicional con rol masculino de músico, si tenemos en cuenta que estos presentan la misma clase de atuendo, un unku y un taparrabo sin iconografía, lo que podría tener relación con un evento de cambio de categoría de edad o de estado social de los personajes; o también de forma más general prendas de vestir. Por su parte la maqueta de La Boda podría estar representando un momento de celebración posterior a la cosecha y limpieza de las fibras de algodón y previo al inicio del hilado, ya que todos llevan collares de algodón recién motado sobre el cuello. Aunque esta maqueta está incompleta, en el lado conservado se presenta un brindis ritual entre los personajes “secundarios” y los personajes “principales” que se ubican en el centro y en un nivel superior de la escena, lo que trae a colación lo complejos que pueden ser este tipo de acciones en el mundo andino. Por último, los dúos analizados que presentan gasas tejidas, hilos teñidos y ovillos de algodón también apuntan a señalar las actividades previas del tejido, en donde los husos están a punto de iniciar o han finalizado su función tecnológica y a la vez servido para pasar la agencia de los personajes representados a la fibra de algodón.

3.2 ¿Qué función cumplían las figurinas en la sociedad chancay?

Para poder contestar a esta pregunta de la investigación deberíamos contestar antes la siguiente interrogante: ¿por qué se representarían ancestros como parte de una ofrenda enterrada junto con los mismos ancestros? Las interpretaciones mencionadas aquí, permiten proponer que las figurinas pudieron ser creadas para evocar o propiciar una interacción entre las herramientas textiles (que representarían la fuerza del trabajo textil de la población chancay) con el poder de los ancestros de las élites, a los que esta sociedad debía rendir culto. Esta propuesta se basa en el común denominador de la creación de figurinas tridimensionales que está relacionado con la psicología de la percepción y el deseo por parte de los humanos

de crear y manipular realidades imaginarias que son inherentes a las identidades sociales de cada cultura (Bailey, 2005:68). Por tanto, en el caso chancay se habría tratado de recrear un mundo en miniatura con personajes manipulables y estáticos, cada uno ubicado en un espacio específico. Bajo esta lógica, cada personaje encarnaba la agencia de un grupo específico, quizá en base de parentesco. El conjunto de componentes y de figurinas mantenía la jerarquía y el orden deseado, con el fin de replicar el orden social de la sociedad viva y/o entre los ancestros.

En el mundo andino el animismo influyó también a las cosas, la materialidad y la energía de la persona que las usaban y así les podían otorgar agencia de acuerdo al contexto específico. Esto sumado al culto a los ancestros y a los mitos que sobreviven nos pueden llevar a pensar un sinnúmero de opciones del por qué se podían llevar representaciones de ancestros junto a otros ancestros.

Como se mencionó con anterioridad existieron mitos en diferentes pueblos del continente americano que cuentan sobre momentos en los que objetos podían revelarse, ya que poseían una fuerza vital, y perseguir a los humanos, tal como se representa la iconografía moche en la escena conocida como la Rebelión de los Objetos, o como se menciona en el manuscrito de Huarochirí, en donde hubo un momento cuando los animales domesticados y las piedras molidas atacaron a los humanos (Quitler, 1996:311). Esto nos permite interpretar de que tal vez los husos de las figurinas se antropomorfizaron por medio de cuerpo de junco, cara tejida y vestimenta en miniatura. Enterrados con los ancestros, estos husos antropomorfizados fueron controlados por el ancestro, así como el mismo personaje representado. Como esta interpretación, el pensamiento animista nos puede dar infinitas posibilidades, por ejemplo, que estos personajes representados contienen parte de la agencia de otras personas involucrados en su elaboración y así acompañaron a la persona muerta al más allá. Otra posibilidad es que las figurinas representan personas muertas con anterioridad que acompañan el recién enterrado en su transcurso hacia el más allá. Vale la pena mencionar que la práctica de reenterramientos y de recuperación de restos humanos y ofrendas para ser depositada en osarios, es conocida al menos desde época Wari (Przadka-Giersz, 2019:56), eso abre la posibilidad que los restos de ancestros más antiguos podían ser considerados importantes para las personas, en este sentido no sería atrevido pensar en la posibilidad de que las figurinas hayan sido hechas con restos de contextos funerarios más antiguas, sobre

todo en sociedades que otorgaban agencias activas a los ancestros, estando sus pertenencias embebidas de las personas que las utilizaron. En este sentido, es solo lógico entender las figurinas como representación de ancestros.

El arte narrativo moche, como se vio anteriormente, representa escenas que describen rituales que incluyen personas vivas y muertas, estas piezas, al igual que las figurinas fueron enterradas con los muertos. Considerando eso, parece que en el mundo andino antiguo la imagen o la presencia de los muertos junto con los cuerpos enterrados, cumplía algún rol ayudando en la transición al más allá o creando ya una realidad del mundo de los muertos en la misma tumba.

3.3 ¿Qué ontologías de la sociedad Chancay materializan las figurinas?

Hablar de ontología chancay, una sociedad que dejó más que su cultura visual y material nos obliga a enlazar nuestro hallazgos con las ontologías andinas. Es decir, explorar como desde la arqueología, nos podemos aproximar, mediante la incorporación de “algunos elementos de una aproximación ontológica” a una arqueología de ontologías sociales, eso sin caer en una revisión puramente metafísica. Para esto la información etnográfica de sociedades no occidentales nos sirve para reconstruir las formas de pensamiento de las sociedades pasadas (Alberti, 2017:8). Como se ha visto, las figurinas y las maquetas nos muestran denominadores comunes con el mundo andino del pasado y del presente, y continuidades culturales que si bien no necesariamente fueron de igual forma en el tiempo y contexto de la sociedad chancay, sí comparten características importantes, como las formas de tejer la vestimenta para los géneros femenino y masculino (Desrosiers, 1992), así como se han expresado conceptos de dualidad y sus derivados, en la organización del espacio de las maquetas, la combinación de colores de las vestimentas o en las divisiones del rostro. Por su parte, el animismo andino podría estar presente en objetos como los husos que fueron antropomorfizados mediante el modelamiento de a totora y las cubiertas textiles y, además, estas relaciones nos pueden llevar al entendimiento de la vida humana como vegetal. Estas formas de entender el mundo y el ser tienen aún denominadores comunes en las formas de ritos y celebraciones en contextos de cosechas o el hacer música, que se siguen dando en el

área andina, actividades que aún hoy en día mantienen los mismos significados. Estas continuidades entonces nos permiten buscar analogías también en la esfera ontológica.

3.3.1 Tejiendo un mundo

La reiteración del textil para otorgar las categorías de género y a su vez indicar el estatus social de cada personaje nos lleva a relacionar el entendimiento de la acción del tejer como la creación de un ser viviente con la capacidad de interactuar y animar relaciones sociales (Arnold y Espejo, 2019:4-5). Esto es muy resaltante ya que, si bien la práctica textil tiene comunes denominadores en torno a la funcionalidad con el mundo occidental, para el caso de las sociedades andinas como chancay, los textiles habrían podido albergar las energías de sus poseedores o creadores, así como haber expresado diferentes formas de lenguaje comunicativo dentro de un grupo social. La creación de las figurinas dentro de estas formas del entendimiento del textil habría permitido que estas sean sujetos en el mundo con vidas sociales. Si seguimos lo planteado como ontología textil por Arnold y Espejo (2013:30) y, al entender a los textiles como una forma para crear personalidad y distribuirla (Bray 2009:364), estamos probablemente ante el deseo de haber establecido conexiones entre el mundo de los vivos y de los muertos a través del tejido.

La materialidad de las figurinas nos puede dar pistas sobre su funcionalidad, y el por qué fueron hechas teniendo como base los husos y textiles. En el mundo andino los textiles son considerados como objetos que interactúan con el mundo teniendo la capacidad de comer y digerir, así como aspirar y expirar, es decir son como un ser viviente (Arnold y Espejo, 2019:5), por su parte la utilización de los husos podría estar relacionada al entendimiento de que los textiles poseen parte de la energía y fuerza del tejedor (Allen, 2015:31) y por tanto haberse ubicado como base y sostén de cada personaje que fue animado con la fuerza de la persona que lo creó.

Por otro lado, el textil es parte importante de la memoria social de las sociedades andinas (Arnold y Espejo, 2013:30) y en este sentido cada figurina pudo haberse creado para recordar a determinados personajes solos y dentro de celebraciones que eran importantes para la sociedad chancay.

3.3.2 La vida humana como vegetal

Considerando el interior de las figurinas de husos y armazón vegetal, estos podrían ser la analogía del cuerpo humano que coincide con una continuidad cultural del mundo andino antiguo, en donde desde las crónicas del siglo XVI, investigaciones etnográficas y lingüísticas, se demuestra que el cuerpo humano es entendido como otra forma vegetal (Díaz, 2016:157). De materialidad compartida entre las plantas y la humanidad se desprenden diferentes analogías como por ejemplo, el crecimiento y el inicio de la vida humana en forma paralela al crecimiento del maíz (Gose, 2004:148) o el paralelismo entre la categoría de ancestro tiene y la conversión de la papa en chuño (Isbell, 1997), así como la denominación de los cabellos como “pullu” que es análogo al crecimiento de hojas verdes o tallos tiernos que brotan antes de endurecerse o secarse con “*llullum*” (Díaz, 2016:154). Además, si tenemos en cuenta de que las plantas también tienen ánimo y cuando mueren pasan a ser materia vegetal muerta (Gose, 2004:153) caemos en la cuenta de que los armazones hechos con fibras de totora secas podrían ser una metáfora de este tipo de materia en su última fase del ciclo vital, lo que podría ir en concordancia con la representación de un cuerpo humano seco después de la muerte (Allen 1982: 186; Sillar 1996: 269; Lau 2008: 1038).

Frank Salomon (1995) propone que el entendimiento del cuerpo en el pensamiento andino está organizado en tres partes: una perecedera o blanda, otra dura que podría ser el esqueleto, piel o momia, y una volátil, que sería la analogía del alma. Tomando como ejemplo esta analogía, en el caso de las figurinas podemos proponer otra en base a tres sustancias que podrían ser relacionadas a estos tres componentes mencionados por Salomon: la parte interior contiene el huso, la intermedia la totora y la exterior los textiles. En este sentido los husos podrían haberse considerado como la parte más dura, inicial (del proceso de tejido) y perenne o los huesos; los textiles exteriores como el final del proceso del tejido y la totora que intermedia entre ambos, como la parte más endeble y perecedera que tal vez fue la analogía de la carne. Además, el huso y el textil representan la agencia (vertida y conservada en el huso) del tejedor y su producto final del tejido, es decir, presentan el inicio y fin, desde el proceso de hilado hasta la confección de las prendas.

Lau (2008) recomienda que para el estudio de las imágenes de ancestros en el área andina es importante considerar el postulado de Gell (1998: 20) de entender a las obras de

arte como extensiones con agencia de las personas “(...) y por tanto los ancestros andinos eran como personas (...) que permitieron interacciones físicas cruciales entre las personas y divinidades” (traducción de la autora, Lau 2008:1029). En este sentido el hecho de que el interior de las figurinas esté compuesto por husos es muy importante porque estas herramientas al estar en mayor contacto físico con las manos de los tejedores “(...) actúan como transmisor de las fuerzas de la mano al hilo en elaboración” (Arnold, 2013:69).¹¹³ Por tanto, podríamos entender las figurinas como la conjunción de diferentes agencias de los materiales con los que fueron. Además, las diferentes cualidades del ánimo pueden agregarse según el objetivo final (Carter, 1968:246-7), como los textiles y la materia vegetal, sin embargo, entre la totora y el huso, es probable que el segundo haya tenido más agencia humana, así como se ubicó en el centro de la figurina y le otorgó estabilidad.

Si bien, una parte de las figurinas como son las cabezas, presentan mayor similitud y analogías con las formas de representación de ancestros, por otro lado, las ropas en miniatura contribuirían a una expresión de género de la sociedad chancay y de la costa central. Considerando eso y teniendo en cuenta que los conceptos de género e identidad en el mundo andino no fueron estáticos, sino que estuvieron en constante cambio y fluidez (Ardren, 2008:1-3), las características de expresión de género de las figurinas traspasarían las fronteras de las esferas ante-morten y post-morten. Esta idea tendría relación con el culto a los ancestros en el área andina, ya que en las crónicas del siglo XVI —aunque están referidas a la cultura inca— dan cuenta de que la muerte era un cambio de estado y por tanto las personas pasaban a tener una vida paralela post-morten (Polo 1571, cap. XVII] 1990:106) y por tanto, los muertos de los diferentes grupos sociales tenían agencias que contribuían al bienestar de sus grupos de parentesco e inclusive podían poseer facultades comunicativas con los vivos. Este tipo de interacción y relación entre los muertos y los vivos sigue vigente hasta el día de hoy en algunas comunidades andinas¹¹⁴, en donde los muertos pueden incluso volverse a casar (Gose, 2004:119).

¹¹³ Los husos, en conjunto con las ruecas sirven para hilar las fibras cuya forma y peso son responsables de la calidad de los hilos (Arnold, 2013:69).

¹¹⁴ Por ejemplo, en la comunidad de Huanquirca, Apurímac, en donde Gose (2004) realiza sus investigaciones etnográficas.

3.3.3 Animismo Andino

Allen (2020:218), como se mencionó anteriormente, reconoce el animismo en objetos del mundo andino como los *incaichus* y las alasitas, objetos que poseían agencia y podían ser entes vivos dentro de relaciones de empoderamiento, demostrando así que en el entendimiento de las sociedades andinas como de ontología animista, también deben integrarse los objetos (Allen, 2015:24-26). Por tanto, otra causa de la creación de las figurinas podría ser relacionada con el animismo de los textiles y de la materialidad de fibras vegetales como la totora y del huso. Conceptos andinos como *camay* que tienen relación con la animación (Bray, 2009:358) nos llevan a proponer que otra de las causas de la creación de las figurinas con los textiles, husos y totora fue porque cada uno de estos componentes poseía un significado y agencia dentro de la cosmovisión chancay, la totora al ser una planta que crece en los humedales, pudo estar relacionada con el culto al agua relacionado con los ancestros. Por su parte, los husos y los textiles como se mencionó, están muy relacionados y ligados al animismo y agencia de las personas y su materialidad porque también son entendidos como seres completos con necesidades (Allen, 2015:31).

Por tanto, estos personajes con sus agencias podrían haber estado desenvolviéndose en una realidad virtual (Stensrud, 2010:54-61) entre el mundo de los vivos y los muertos, pero eran reales y necesarias para la sociedad chancay. Práctica parlera fue documentada por el Padre José de Arriaga, quien bajo el término de “muñeca” nombró a un objeto hecho de cañas de maíz, vestida con anaco, lliclla y tupus de plata que tenía una capacidad y agencia asociada a la fertilidad (Arriaga 1920:28 [1621]: Capítulo II). Por último, esta animación estaba dada por los tipos de materiales y sustancias de cada componente, sean estos inherentes a su naturaleza o por la progresiva socialización de estos con las personas que los trabajaron, ya que en la ontología andina las sustancias no están separadas del espíritu (Stensrud, 2010:56).

Finalmente, son muchas preguntas las que estas figurinas nos plantean, sin embargo, la minuciosidad en su manufactura y las organizaciones que demuestran que fueron hechas con bastante atención, con herramientas importantes como el huso, y materializan las precepciones relacionadas al textil como a las ideologías sociales, religiosas y políticas de la sociedad chancay dentro del pasado andino.

4 Capítulo Cuarto: Conclusiones

En esta investigación, al no contar con información del contexto arqueológico de las figurinas, la materialidad, la tecnología de producción y la iconografía de estas creaciones fueron claves y punto de partida. Para esto fue necesario dejar preconcepciones occidentales y premisas derivadas de estas, en donde los objetos no tienen agencia o tienen una agencia limitada y el material es solo un soporte para la obra que se escoge según su maleabilidad o características que faciliten la manufactura. A diferencia de la tradición occidental, en las sociedades andinas del pasado y del presente, el material encarna una fuerza vital que se activa mediante el trabajo humano, como se ha reportado para el caso de escultura lítica de los incas (Dean 2010:4-5) o procesos de manufactura variados (Lechtman 2002:437-438); en este contexto, la creación no es un objeto inerte, sino un ente animado. Como se ha demostrado en esta tesis, en estas figurinas, cada material ha sido escogido de forma planificada de la misma manera que cada motivo iconográfico.

La reiterada presencia del textil —en los rostros, las vestimentas y los husos—, elementos que en el pasado andino y hasta la actualidad poseen expresividad y agencia, permitió la utilización de datos etnohistóricos y etnográficos en el proceso interpretativo, mediante el uso de la analogía comparativa general y la homología histórica (Knight, 2013: 133-136), especialmente de información relativa a las actividades de producción textil y a la centralidad del tejido en el mundo andino. Esto se realizó con el cuidado de distinguir las continuidades y rupturas culturales del pasado andino, así como las singularidades y comunes denominadores entre diferentes sociedades.

Siguiendo a Allen (2016a), para los casos de sociedades en donde el animismo andino está presente, en el proceso de análisis se utilizó el concepto de apropiación recíproca (Momaday 1976:80), el cual nos permite identificar procesos de interacción entre las personas y su entorno —paisaje, cosas o etcétera— y viceversa, es decir, cómo las personas y el paisaje que les rodea, así como las cosas con las que viven cotidianamente combinan sus agencias entre sí. Este concepto permitió identificar en las figurinas características que hubieran pasado desapercibidas, como el tamaño o las tonalidades de los colores en determinadas partes del cuerpo. Por ejemplo, en la figurina masculina N° 4059, el largo

exagerado de los dedos es igual al largo de las cañas de la flauta de pan que toca; en la figurina N° RT 16352 el diseño de bandas marrones y cremas de los brazos es igual al instrumento musical; la figurina femenina N° 4048 tiene algodón de forma que emergen del amazón y los dedos; y por último, diferentes tonalidades de carmín en los brazos que se intercalan y se unen en el centro del dúo femenino N° 8621, dejan entrever una rigurosa planificación de características bajo parámetros estéticos que eran muy importantes para sus creadores porque expresaban un amalgamiento entre dos entidades diferentes mediante la forma y el color. Por tanto, la reiteración del textil, la estructura interna conformada por el huso y los parámetros de creación y estética, fueron la clave para reconstruir el contexto desde donde las figurinas fueron hechas, aunque no se haya tenido información sobre el contexto arqueológico o, el último uso de las figurinas por la sociedad chancay.

Por otro lado, fue importante la utilización de las teorías de arqueología de género y queer ya que nos permitieron poner atención a todos los detalles sin dejar pasar por alto o dar por hecho pre concepciones culturales para definir las expresiones de género, los roles y el significado de las figurinas. Se integró a las variables de caras y vestimenta, enfatizadas en estudios anteriores, el rol representado como un indicador de género desde el entendimiento de que en el pasado andino existieron diferentes formas de ser y actuar (Dean, 2001:157) así como la existencia de categorías de género fluidas que alternan a lo largo del ciclo vital. Por consecuencia, solo las ropas en sí, sin considerar otros componentes podrían ser engañosas para identificar el sexo y el género (Lyon, 1978: 105). Por último, para el caso de las figurinas que llevan caras y vestidos que no concuerdan con el patrón mayoritario, se utilizaron las propuestas de Bat-ami Artzi (2016:220-226) que evidencian categorías de género adicionales, que pueden ser temporales o permanentes.

Como un primer paso para el análisis de la base de datos, fue crear un filtro y evaluación permanente de identificación de alteraciones a figurinas hechas por la sociedad chancay y de figurinas modernas hechas con materiales arqueológicos o “*pastiches*” con la salvedad de no caer en el otro extremo de dejar de lado figurinas que, al no coincidir con otras más elaboradas, se cataloguen como alteradas según concepciones estéticas modernas de lo que se cree falso y verdadero (Pasztory, 2002:160). Además, sobre las figurinas de las que aún no se ha podido comprobar su originalidad total, debe recalcarse que su valor radica en los procesos de elaboración desde un referente arqueológico. La presencia de miles de

“muñecas chancay” en la actualidad no solo debe verse como procesos de falsificación sino como el resultado de creación colectiva de artistas que las han llevado a diferentes partes del mundo. Por último, como se ha visto, la base de datos está conformada en su mayoría por figurinas de caras de tapiz con diseños angulosos y solo dos figurinas con caras de color entero, las cuales fueron incluidas en la base de datos gracias a las figurinas encontradas en excavaciones arqueológicas (van Dalen 2020, Valle 2020) y en imágenes antiguas (Hoffmann 2017:13, Kauffmann 1977: 512) con las que tienen semejanzas.

4.1 ¿Qué son estas figurinas y que representan?

Desde la ontología animista es posible comprender a las figurinas como objetos que poseían diferentes agencias y personalidades; además, podrían haber sido alter-egos de diferentes personas, tal vez de difuntos o la mezcla de estos y los vivos. Las figurinas son representaciones híbridas con características antropomorfas y otras que se asemejan más a los fardos funerarios con cabezas falsas, por tanto, es más probable que sean representaciones de ancestros o animaciones de fardos. Las figurinas aquí estudiadas no presentan orejas ni órganos sexuales, en consecuencia desde su corporalidad expresan que no tenían las facultades auditivas ni reproductivas de una persona viva, no obstante, mediante la representación de los ojos y las narices que son muy resaltantes, se puede inferir que tal vez, sí eran capaces de observar y oler. Como ha propuesto Lau (2008:1033), los ojos pueden haber sido una de las características más importantes de la cabeza porque permiten que la figurina perciba visualmente, y en este caso, es evidente como los ojos son la parte más resaltante; sin embargo, las narices podrían también ido a la par. Las figurinas podrían haber interactuado visual y olfativamente en el contexto funerario con los fardos y ancestros, entre ellas mismas y/o con las personas que las usaban en la vida cotidiana.

Las representaciones de ancestros en el mundo andino deben entenderse como personas y parientes, como agentes que permitían que los antepasados fallecidos continuaran dando beneficio a sus allegados (Lau 2008:1041), por tanto, de forma más específica, las figurinas podrían ser o representar a los ancestros que ejercen diferentes actividades: la cosecha del algodón, la preparación de la fibra para tejer, la producción textil y la celebración de rituales con música, bebida, danza y canto. Fueron entonces hiladores, tejedores y

músicos, y representan cada una de las etapas de la manufactura textil y todas a la vez. Las representaciones de ancestros son comunes en el arte del pasado andino, sobre todo en el arte moche, en donde en el mundo de los muertos, se puede bailar y cantar como los vivos (Golte 2009:155), por tanto, este tipo de representaciones podrían formar parte de las mismas tradiciones.

En conjunto, las figurinas tienen el denominador común, desde su interior hasta su aspecto superficial, de la reiteración del textil. Y entre las mismas, resaltan algunas por tener cualidades excepcionales de músicos de flautas de pan y otras que posiblemente son *pinquillos*; y de tejedores, especialmente de gasas. Estas actividades, de la música y el tejer, están enfatizadas por los colores de los brazos y el largo de los dedos, que en el caso de los músicos consiguen que desde los brazos hasta el instrumento haya una fusión. Para el caso de figurinas con cualidades que podrían haber sido sobresalientes en el tejido, tenemos a la figurina N° 4061, que si bien no porta ningún objeto en las manos, es el único personaje femenino con los dedos extremadamente largos. Otro caso particular es la figurina femenina N° 4048, es la única que lleva algodón entre el almacén y el vestido y a modo de uñas, lo que podría estar más relacionado a cualidades de fertilidad relacionadas a la siembra y cosecha del algodón. Por último y, teniendo en cuenta que las figurinas estuvieron relacionadas a la esfera ancestral el hecho de que porten gasas terminadas en las manos también puede dar cuenta de momentos de ofrenda de textiles a los ancestros.

Si consideramos la tradición inca, estos personajes materializados por totora, junco y textil, podrían ser entidades similares a los *mallquis*, pero con una relación más estrecha con la textilería en general y el algodón, el cual se presenta a modo de collar en varias figurinas y forma parte de la corporalidad de la figurina N° 4048. En este sentido, aunque que las caras y la vestimenta incluyen hilos de trama hechos por fibra de camélidos, parte de las figurinas parecen estar relacionadas a algún momento de interacción con el algodón, la fibra cultivada en la costa y no la fibra de los camélidos, criados especialmente en la sierra.

Por otro lado, las figurinas expresan diferentes aspectos relacionados a las estructuras de género del pasado andino que hasta la actualidad sobreviven en algunas comunidades. En una primera esfera, la información etnográfica y etnohistórica nos permite situar la esencia de estas figurinas dentro de una esfera más femenina porque están estrechamente

relacionadas a la actividad textil y tienen en su centro el huso, herramienta muy asociada al rol de hilar y al mundo femenino. En una segunda esfera, el uso del color en las caras y los vestidos, así como las formas de los ojos, los motivos escalonados, los patrones de construcción de la vestimenta, entre otras características, son muy importantes porque construyen categorías de género de la sociedad chancay. De esta manera son los textiles y sus convenciones estéticas las que reflejan las estructuras de género culturales de esta sociedad; en donde las figurinas con rostros tripartitos, mayoritariamente femeninos, o los rostros bipartitos, generalmente masculinos, que no presentan rasgos sexuales, no materializan dos géneros absolutos.

En las figurinas de textil chancay, es resaltante una organización de género que reitera o va en concordancia con la oposición de los sentidos horizontal y vertical y su relación con la oposición de la feminidad y la masculinidad, al igual que la oposición de las tierras bajas y altas, una tendencia andina general (Desrosiers, 1992:10). O también, de la feminidad relacionada al *hurin* y de la masculinidad al *hanan* (Hocquenghem, 1984:13-16), dos términos incaicos que hacen referencia a un modelo de dualidad complementaria que caracteriza a muchas sociedades andinas del pasado y del presente. Por tanto, las figurinas que no cumplen con estos patrones de asociación de caras y vestimenta nos muestran que las sociedades andinas del pasado entendían el género, o mejor dicho la feminidad y la masculinidad de forma fluida y no estática. Además, en base a los personajes que representan categorías de género adicionales es resaltante que su categoría se define también por la acción y el rol ejecutado, que es muy marcado como músico para las figurinas masculinas y como tejedoras e hiladoras para las femeninas.

Por último, la organización vista en las maquetas y dúos, con sus escenas de varios personajes y también en figurinas unipersonales, dan cuenta que las categorías de géneros muy posiblemente se construyeron en base a órdenes de dualidad, complementariedad, tripartición y cuatripartición, ordenamientos que son evidentes en la organización del espacio en antiguas ciudades andinas y en la lingüística (Artzi 2016:206-2019).

4.2 ¿Para qué servían?

Desde el análisis de las maquetas, que muestran una organización dual y cuatripartita, podemos concluir que, al haberse ubicado cada personaje en un espacio específico, las figurinas representan un orden social y cultural, por tanto, muy probablemente tuvieron la función de renovar, mantener o quizás transformar a una realidad el imaginario social y los órdenes de una sociedad dentro del mundo andino que rendía culto a los ancestros. Las fotografías de figurinas ajustadas a fardos funerarios (Hoffmann 2017:13, Kauffmann 1977: 512) así como el hallazgo de figurinas en las excavaciones en Macatón (van Dalen 2020) y cerro La Horca (Valle 2020), junto con el parecido iconográfico de las formas de cabezas y cuerpos de figurinas a los fardos, plantean la posibilidad de que las figurinas como ancestros tuvieron funciones de asegurar el bienestar de los vivos y los muertos y servían como intermediadoras entre ambos. Las características de las figurinas como el reducido tamaño y la tridimensionalidad ocasionan que se potencie la capacidad imaginativa de las personas al verlas, ya que pueden ser tocadas y movilizadas (Bailey, 2005:32-38). En tal sentido, pudo haber figurinas que se hicieron para acompañar a fardos funerarios, sin embargo, en el caso de las maquetas no se puede descartar, y puede ser una posibilidad, que también hayan podido moverse a distintos lugares con el fin de ocasionar procesos de interacción y socialización cotidiana entre los vivos, los muertos y entre ambos. Además, el uso de figurinas desde una perspectiva global da cuenta del otorgamiento de diferentes tipos de agencias a las miniaturas, desde funciones mágico-rituales hasta la medicina, aun siendo de una sola materialidad, por tanto, en el caso de las figurinas chancay que tienen diferentes tipos de materiales, no se puede descartar que hayan cumplido roles multifuncionales según las características de la propia figurina y de acuerdo al contexto en el cual fue utilizada.

Desde una perspectiva mundial, las figurinas sirven para estimular las identidades y sus órdenes sociales (Acconci 1985). Por tanto, aquel que viera las maquetas o las figurinas podía reconocer o conocer a los personajes representados y su ubicación dentro de la sociedad, así como autoreconocerse y diferenciarse a sí mismo. De esta manera las figurinas estimulan y renuevan procesos de aprendizajes sobre las identidades, jerarquías y órdenes sociales de las personas dentro de ontologías e ideologías que enmarcan sus desarrollos identitarios. Por ejemplo, como se mostró en los capítulos de análisis e interpretación, las figurinas textil chancay demuestran un orden social basado en divisiones en relación a las

categorías de género y posiblemente en distinción de etapas de vida o de jerarquía sociales como se ha visto en la organización de las maquetas y los dúos en donde hay contraposiciones del color en las caras de rostros tripartitos y vestimenta así como en la organización de las ubicaciones de los personajes vistos en las maquetas N° 4071 y 4072.

En relación a la cara de las figurinas son resaltantes los patrones de representación establecidos, vistos en las formas de ojos, bocas y divisiones de las caras que son bidimensionales, sin embargo en el caso de las narices están sobresalen del rostro y hay casos, como se ha visto en el caso de la maqueta N° 4071 de los Doce Hombres, donde son representaciones naturalistas y tienen formas grandes y son más aguileñas, de lo que se puede inferir que pudieron estar expresando características fisonómicas de personajes específicos y de la importancia de este rasgo.

4.3 ¿Qué ontologías chancay expresan las figurinas?

Las figurinas de textil pudieron estar enmarcadas dentro de un sistema de entender y explorar el mundo conocido como animismo. Las ontologías animistas asignan vida y agencia a los objetos (Allen 2016), lo que concuerda con la existencia de diversos mitos en el continente americano sobre objetos animados (Quitler, 1996:313). Asimismo, los propios materiales empleados en la elaboración de estos objetos tienen significado cultural, y en muchos casos se les atribuye una fuerza vital (Weismantel y Meskell 2014:234, Rosenzweig y Artzi 2011:101, Dean 2010:125, Lechtman 2003:125). Estos factores ubican las creaciones andinas dentro del entendimiento de que existen varias formas de fisicalidades que pueden tener interioridades parecidas (Descola, 2012). Vale la pena recordar que muchas creencias sobre objetos con agencia han sobrevivido de las sociedades andinas del pasado, como los *incaichus* (Allen, 2015) y las alasitas (Stensrud, 2010). Asimismo, los conceptos en lenguas indígenas, como *camay* (animar y dar forma o fuerza de forma continua a un ser) o *sami* (flujo de fuerza animadora) (Allen 2019), dan cuenta de agencias de objetos y de los ancestros que nos invitan a explorar los objetos desde su esencia (Bray 2009:358).

Dentro del animismo andino que involucra a los objetos, como lo que plantea Allen (2016a:332), es interesante resaltar que las características de creación de las figurinas muy probablemente se enmarcaron en el concepto de apropiación recíproca, el cual denomina así

a como los hombres se involucran con su entorno y viceversa (Momaday 1976:80). Considerando eso, en las figurinas se aprecia en cómo existe una apropiación entre los materiales que las componen, entre las figurinas mismas y posiblemente con el paisaje que rodeaba sus creadores mediante el junco, algodón e inclusive de otras zonas con las fibras de camélido. Además, resaltan algunas figurinas que presentan una exageración en el largo de los dedos o diseños de colores utilizados en los brazos, que se asemejan a los instrumentos que portan. Esto se ha visto sobre todo en las figurinas de músicos, lo que pueden dar cuenta de una intención de apropiación mutua entre el personaje y el instrumento.

Los textiles forman parte del cuerpo de las figurinas (las caras) y recubren el armazón de las figurinas, estos probablemente otorgaban agencia a cada figurina, y podrían haber servido como portadores de animación e intermediadores entre las figurinas y los humanos, ya que, como evidencia las ontologías andinas contemporáneas, los textiles animan las relaciones sociales (Arnold y Espejo, 2019:4-5) y son entendidos como “sujetos en el mundo” con “vidas sociales” (Arnold y Espejo, 2013:30) y como seres vivientes (Arnold y Espejo, 2012:5). Además, la utilización de los husos en el centro de los cuerpos también reitera mucho más la concepción del textil como un ser viviente, ya que el huso es una de las primeras herramientas utilizadas para dar origen a los hilos y por lo tanto al textil. Aquí vale la pena señalar que el mundo andino que sobrevive demuestra una clara relación entre la creación de la vida y la creación del tejido (Arnold, Yapita y Tito 1999:50). En este sentido, vemos en las figurinas chancay un paralelismo claro entre la herramienta que da inicio a la producción textil, el huso, y la base del cuerpo de las figurinas o el elemento que les da estabilidad, eso si imaginamos que los husos que atraviesan el cuerpo de las figurinas fueron insertados en un soporte. Por tanto, la forma de construcción de estas figurinas y sus materiales dan cuenta de su estrecha relación con la ontología textil encontradas entre las sociedades andinas contemporáneas.

A modo de resumen, las figurinas tuvieron funciones funerarias y servían para promover la estructura social chancay y sus ideologías y órdenes. Las figurinas posiblemente representan a los ancestros y dan eco a la vida chancay enfatizando los roles de tejedores, músicos, y muy probablemente las celebraciones de cosecha del algodón. También representan categorías de género femeninos, masculinos y adicionales relacionados con el tejido y la música. Y, por último, las figurinas materializan las ontologías del animismo

andino como se desprende de su materialidad y características del rostro, interpretados a la luz de las sociedades textiles andinas y del entendimiento del textil como un ser vivo.

Considerando estos hallazgos e interpretaciones, futuras investigaciones podrían explorar las figurinas zoomorfas de camélidos y aves que probablemente estuvieron relacionados con las escenas de figurinas antropomórficas, así como representaciones de árboles, hechas con las mismas materiales y tecnologías de las figurinas, en donde se posan aves y ovillos de hilos. Estos estudios podrán profundizar nuestro entendimiento acerca de la relación entre lo humano y lo más que humano dentro de las precepciones chancay. Otro punto importante que sería importante realizar, es la comparación de la iconografía de las figurinas con representaciones escultóricas de otras sociedades contemporáneas del Periodo Intermedio Tardío y del Horizonte Tardío, con el fin de reconocer tendencias regionales, así como motivos iconográficos que pudieron variar según las agencias de los artistas o de su sociedad. Por último, al haber tantas figurinas en diferentes colecciones de museos alrededor del mundo, muchas de las cuales no creadas por la sociedad chancay, se hace necesario analizarlas para distinguir el grado de originalidad. Esta tesis propone un primer manual para reconocer figurinas alteradas o creadas en tiempos modernos, se espera que esta contribución podría ser aplicada y desarrollada por los museos y así acercarnos a un entendimiento aún más profundo de la sociedad chancay.

Bibliografía

Abal de Russo, Clara

2010 *Arte textil incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina, Aconcagua, Llullaillaco, Chuscha*. Buenos Aires: Fundación CEPPA.

Acconci, V.

1985 Playing with the word “doll”. En *The Doll Show: Artist's Dolls and Figurines*, sin editor, pp. 3–7. Long Island: Hillwood Art Gallery.

Agurto, S.

1984 *Lima Prehispánica*. Municipalidad de Lima: FINANPRO.

Agurto S. y A. Sandoval

1974 *Inventario, catastro y delimitación del patrimonio arqueológico del valle del río Chancay*. Lima: INC.

Alberti, Benjamin

2005 Diferencia sexual y objetos activos: cuerpos, sexo, genero/género y la cultura material. En *Género y Etnicidad en la Arqueología*, editado por..., pp. 73-82. Editorial y lugar.

2012 Queer Prehistory: Bodies, Performativity and Matter. En *A companion to Gender Prehistory*, editado por Dian Bolger, pp.86-107. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Inc.

- 2017 Arhaeologies of Ontology, en: *Annual Review of Anthropology*, 2016, 45: 163-179.
Traducción Andrés Laguens, Octubre de 2017
- 2019 Contenedores, cuerpos y topologías: un análisis integral de la colección arqueológica de Pampa Grande (Salta, Argentina). *Revista Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología* 37.

Albornoz, Cristobal de

- 1967 [1583] La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas. *Journal de la Société des Américanistes* 56(1): 7-39.

Allen, Catherine J.

- 1982 El Animismo en los Andes. En *Interpretando Huellas. Arqueología, Etnohistoria y Etnografía de los Andes y sus Tierras Bajas*, editado por M. Muñoz, pp. 589-604. Cochabamba: INIAM-UMSS.
- 1988 *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an* Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- 2008 *La coca sabe: coca e identidad cultural en una comunidad andina*. Lima: CBC.
- 2015 The Whole World Is Watching: New Perspectives on Andean Animism. In *The Archaeology of Wak'as: Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes* editado por Tamara L. Bray, pp. 23-46. Denver: University Press of Colorado.
- 2016a Stones Who Love Me: Dimensionality, Enclosure and Petrification in Andean Culture. *Archives de Sciences Sociales des Religions* 174: 327-346.
- 2016b The Living Ones: Miniatures and Animation in the Andes. *Journal of Anthropological Research* 72 (4): 416-441.
- 2020 "Inqaychus andinas y la animacidad de las piedras". En *Ensayos de etnografía teórica. Andes* , coordinado por Óscar Muñoz Morán , 196-226 Madrid: Nola Editores.

Alva, Walter

1994 *Sipan, Colección cultura y artes del Perú*. Cervecería Backus y Johnston, Lima.

Alvino, Jorge

2013 Arquitectura Chancay. Conjuntos de edificios con rampa central. *Revista Investigaciones Sociales* 17(30): 155-178.

Amano, Y.

1994a Boletín de Actividades Fundación Museo Amano. Julio, Año 4- N° 5.

1994b Boletín de Actividades Fundación Museo Amano. Noviembre, Año 4- N° 6.

2018 Diseños precolombinos del Perú / Yoshitaro Amano. - 5a ed. - Lima, Perú : [s.n].

Anónimo, Jesuita

1968 [1594] Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Peru. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo 209 (Crónicas Peruanas de Interés Indígena) .Ediciones Atlas. Madrid, pp. 151-189.

Apaico, A.

2012 *Periodo Intermedio Tardío y Horizonte Tardío en Macatón - Huaral*. Informe de Licenciatura. Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

Ardren, Traci

- 2008 Studies of Gender in the Prehispanic Americas. *Journal of Archaeological Research* 16(1): 1-35.

Arriaga, Pablo

- 1968 [1621] *Extirpacion de la idolatria del Piru. Biblioteca de Autores Espanoles*, vol. 209 (Cronicas Peruanas de Interes Indigena), pp. 191-277. Ediciones Atlas, Madrid.
- 1920 [1621] *La extirpación de la Idolatría en el Perú*. Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú, Tomo I, 2da Serie. Lima: Imprenta y Librería Sanmarti y Ca.

Arnold, Denise. Y.

- 1997 Making men in her own image. Gender, text and textile in Qaqachaka. in Rosaleen Howard-Malverde (ed.), *Creating Context in Andean Cultures* (New York, NY, 1997; online edn, Oxford Academic, 31 Oct. 2023).
- 2013 *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA.
- 2012 *El textil y la documentación del tributo en los Andes: Los significados del tejido en contextos tributarios*. Ciudad: Editorial.
- 2000 Convertirse en persona el tejido: La terminología aymara de un cuerpo textil. En *Actas de la i Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*, editado por V. Solanilla, pp. 9-28. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- 1997 *Más allá del silencio las fronteras de género en los Andes*. Biblioteca de Estudios Andinos, La Paz.
- 1998 *Gente de carne y hueso las tramas de parentesco en los Andes*. Biblioteca de Estudios Andinos, La Paz.

Arnold, Denise. Y. y Elvira A. Espejo

- 2019 *Ciencia de tejer en los Andes: Estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. Segunda edición digital. La Paz: ILCA.
- 2013 *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: Fundación Interamericana/Fundación Xavier Albó/Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- 2012 *Ciencia del tejer en los Andes: estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia/Fundación Interamericana/Fundación Xavier Albó/Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

Arnold, Denise. Y., Elvira A. Espejo y Juan de Dios Yapita

- 2007 *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz : Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- 1997 La lucha por la dote en un ayllu andino. En *Más Allá del Silencio las Fronteras de Género en los Andes*, editado por Denis Arnold, pp. 345-383. La Paz: Biblioteca Estudios Andinos.

Arnold, Denis Y., Juan de Dios Yapita y Margarita Tito

- 1999 *Vocabulario aymara del parto y de la vida reproductiva de la mujer*. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

Artzi, Bat-ami

- 2015 “... y son yndios por conquistar”: las alegorías femeninas de los cuatro suyus en el testimonio etnohistórico y arqueológico. *Revista Andina* 53: 303–342.
- 2016a La participación de las mujeres en el culto: Un estudio iconográfico de la cerámica inca. En *El Inca y la huaca. La religión del poder y el poder de la religión en mundo*

- andino antiguo*, editado por Marco Curatola Petrocchi y Jan Szemiński, pp. 227-258. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2016b *Beyond the Image: Femininity and Other Gender Expressions in the Ancient Art of the South Central Andes (800 B.C–1532 A.D.)*. PhD dissertation, Department of Iberian and Latin American Studies, The Hebrew University of Jerusalem.
- 2019 La arqueología andina y las teorías de género y queer. Una propuesta de cómo entrelazarlas. En *El Estudio del Mundo Andino*, editado por Marco Curatola Petrocchi, pp. 73-85. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2020a Dando vida, tomando vida: Género, sangre y fertilidad en el arte andino Antiguo. En *El arte antes de la historia: para una historia del arte andino antiguo*, editado por Marco Curatola Petrocchi, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever, pp. 357–387. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- 2020b The Shape of the Divine: The Three-Dimensional Representation of Nasca Feminine Supernaturality. *Baessler-Archiv*, 66, 37-67
- 2022 Almost Like the Amazons: The Masculine Woman Warriors in Central Andean Art and Tradition (Seventh–Eighteenth Century CE). *Latin American and Latinx Visual Culture* 4(3): 54–74.

Baessler, A.

- 1902/1903 Altperuanische Kunst. Beitrage zur Archaeologie des Inca-Reichs, 4 tomos, Berlin.

Bailey, Douglass

- 2005 *Prehistoric Figurines. Representation and corporeality in the Neolithic*. London: Routledge.

Balbuena,

- 2006 Informe final del Proyecto de evaluación y rescate arqueológico Red Vial N° 5. Autopista Huacho – Pativilca. 4 Tomos. Lima.

Barbara, Barich E.

- 2017 The Sahara. En *The Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*, editado por Timothy Insoll, pp. Editorial y lugar.

Barraza, Sergio

- 2012 Acllas y personajes emplumados en la iconografía alfarera inca: una aproximación a la ritualidad prehispánica andina. Tesis para optar el grado de magister en Arqueología con Mención en Estudios Andinos Pontificia Universidad Católica del Perú.

Baumann, Max Peter (ed.),

- 1996 Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology en *Cosmología y Música en los andes*. Biblioteca Ibero-Americana vol. 55

Beheshteh, M. Asil

- 2016 Chancay Style Textiles in the Canadian Museum of History. Thesis, The University of Western Ontario.

Bellenger, Xavier

- 2007 *El espacio musical andino*. Lima: Institut français d'études andines, Ambassade de France au Pérou, Centro de estudios regionales andinos Bartolomé de Las Casas, IRD Éditions, Pontificia universidad católica del Perú. Instituto de etnomusicología.

Berger, Martin E.

2013 Real, Fake or a Combination?

Betanzos, Juan de

1999 [1551] *Suma y narración de los Incas*. Transcription, notes and prolog by María del Carmen Martin Rubio. Cusco: Fundo Editorial de la Universidad Nacional de San Antonio de Abad del Cusco.

Bertonio, Ludovico

1993[1612] *Vocabulario de la lengua aymará: transcripción del vocabulario*. La Paz: Radio San Gabriel La Paz, Departamento de Lengua Aymará.

2011[1612] *Transcripción del vocabulario de la lengua aymara*. Instituto de Lenguas y Literaturas Andinas-Amazónicas (ILLA-A), La Paz.

Blomster, Jeffrey

2017 Mesoamerica—Highland Formative (Early to Middle Formative) Figurines. En *The Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*, editado por Timothy Insoll.

Boas, Franz.

1908 Decorative Designs on Alaskan Needlecases: A Study in the History of Conventional Designs, Based on Materials in the U. S. National Museum. *Proceedings of the U.S. National Museum* 34:321–344. Reprinted 1995 in *A Wealth of Thought: Franz Boas on Native American Art*, edited by Aldona Jonaitis, pp. 248–278. Seattle: University of Washington Press.

Bolger, Diane

2013 Gender, Labor, and Pottery Production in Prehistory

Bolin, Inge

1998 *Ritual of Respect, the Secret of Survival in the High Peruvian Andes*. University of Texas Press, Austin.

Bray, Tamara L.

2009 An Archaeological Perspective on the Andean Concept of Camaquen: Thinking Through Late Pre-Columbian Ofrendas and Huacas. *Cambridge Archaeological Journal* 19(3): 357-366.

2008 Exploring Inca State Religion through Material Metaphor. En *Religion, Archaeology, and the Material World*, editado por Lars Fogelin, pp. 118–138. Carbondale: Center for Archaeological Investigations, Southern Illinois University.

Bruhns, Karen O. y Kelker, Nancy L.

2010 *Faking the Ancient Andean*. First Edición.

Buitrón, Jesús y Vda. De Cafiti

2007 Estudios Arqueológicos In Situ del Dr. Andrés Mármol. *Revista Kullpi. Investigaciones Culturales en la Provincia de Huaral y el Norte Chico* 3(3): 351-353.

Brumfiel, Elizabeth

2006 Cloth, Gender, Continuity, and Change: Fabricating Unity in Anthropology. *American Anthropologist* 108(4):453-462.

Busto Duthurburu, J. A.

2011 *Perú preincaico*. Lima: El Comercio.

Butler, Judith

1990 *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Cachot, Rebeca

1951 Ancón: elementos culturales de tres épocas hallados en las necrópolis de Ancón. Catálogo de Exposición Lima. Gráfica Raesa, 1951

Campbell, C y Aurelie Daems

2017 Figurines in Prehistoric Mesopotamia. En *The Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*, editado por Timothy Insoll.

Cardenas, M.

1978 Columna cronológica para el valle de Huaura. Lima: PUCP, Instituto Riva-Agüero, Seminario de Arqueología.

1977 *Informe preliminar del trabajo de campo en el valle de Huaura, departamento de Lima, agosto de 1977*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, Seminario de Arqueología.

Carrasco, M. del C., Meza, C., Guillen, L., Buendía, H., Briceño, L., & La Torre, F.

1998 Evaluación del potencial de recursos energéticos no convencionales en el Perú Valle Chancay - Huaral. *Revista del Instituto de investigación de la Facultad de Minas, Metalurgia y Ciencias Geográficas* 1(1): 67-82.

Carrasco Gutierrez, Ana María

- 1998 Constitución de género y ciclo vital entre los aymaras contemporáneos de Chile.
Chungara 30(1): 87-103.

Carrasco Gutierrez, Ana María y Vivian Gavilán Vega

- 2009 Representaciones del cuerpo, sexo y género entre los aymaras del Norte de Chile.
Chungara 41(1): 83-100.

Carrión, Rebeca

- 1951 *Elementos culturales de tres épocas hallados en la necrópolis de Ancón*. Lima: Tercera Exposición Especial en Homenaje al Cuarto centenario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2005 La religión en el antiguo Perú: norte y centro de la costa, período post-clásico. Incorporated, Instituto Nacional de Cultura, 2005

Casas, B.

- 1892 [1550] De las antiguas gentes del Peru. Lima.

Castillo Butters, Luis y Carlos Rengifo

- 2008 *Identidades Funerarias Femeninas y Poder Ideológico en las en las Sociedades Mochicas*. Ciudad: Editorial.

Castillo Butters, Luis, Nelson, Andrew y Nelson, Chris

- 1997 Maquetas” Mochicas. San José de Moro”. En rev. Arkinka N°22, set ‘97, Arkinka S.A., Lima

Cereceda, Verónica

- 1986 The Semiology of Andean Textiles: The Talegas of Isluga. In *Anthropological History of Andean Politics*, editado por John V. Murra, Nathan Wachtel y Jacques Revel, pp. 149-173. London: Cambridge University Press.
- 1990 A partir de los colores de un pájaro. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-104.
- 2010 Semiología de los Textiles Andinos: Las talegas de Isluga. *Chungará (Arica)*, 42(1), 181-198.
- 2018 Imágenes tejidas del ukhu pacha: inquietudes planteadas a los etnohistoriadores y arqueólogos, desde la etnología. Cochabamba: Grupo Ed. Kipus.

Chacaltana, Sofía

- 2019 Mujeres en Identidades de Género en el Colesuyo. En *Género y Mujeres en la Historia del Perú: Del Hogar al Espacio Público*, editado por Claudia Rosas, pp. , Ciudad: Editorial.

Chávez, Sergio Jorge

- 2002 Identification of the Camelid woman and Feline Man Themes, Motifs, and designs in Pucara style Pottery. In *Andean Archaeology II: Art, Landscape, and Society*, edited by Helaine Silverman and William H. Isbell, pp. 35-69. Kluwer Academic/Plenum Publishers, New York.

Choque Quispe, María Eugenia

- 2007 Equidad de Género en las Culturas Aymaras y Qhichwa. Document of CEBEM. Centro Boliviano de Estudios Multidisciplinarios. Electronic document,

Cieza De Leon, Pedro

1946 [1553] *La cronica del Peru. Primera parte*. Mexico: Editorial Nueva Espana.

1973[1553] *La crónica del Perú*. Ediciones PEISA, Lima.

Civallero, Edgardo.

2021 Pinkillos: Un acercamiento inicial. Bogotá: Wayrachaki Editora.

Cobo, Bernabé

1956 [1653] *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones Atlas.

Conklin, W. J.

2004 Shaped tapestry sash. En *Tiwanaku Ancestors of the Inca*, editado por M. Young-Sánchez, pp. 86-87. Denver: Denver Art Museum.

Corcuera, R.

2015 Gasas prehispánicas. Buenos Aires: CIAFIC Ediciones.

Códova, Martin

2003 Rescate Arqueológico de San José de Manzanares”. En: Boletín del Patronato de Defensa del Patrimonio Cultural del valle de Huaura y Ambar. N° 11. Huacho, pp.1-8

Cornejo, M.

1999 La sociedad Prehispánica Chancay a través de la muerte. *Boletín de Lima* 118: 27-44.

- 1992 Cronología y costumbres sepulcrales en Lauri, valle de Chancay. En *Estudios de arqueología peruana*, editado por D.Bonavía, pp. 311-330. Lima: Fomciencias.
- 1991 Patrones funerarios y discusión cronológica en Lauri, valle de Chancay. En *Estudios sobre la cultura Chancay*, editado por A. Krzanowski, pp. 83-113. Cracovia: Universidad Jagellónica.
- 1985 *Análisis del material cerámico excavado por Hans Horkheimer en 1961, Lauri, valle de Chancay*. Memoria para optar al grado de bachiller, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cortez, V.

- 2020 Arte chancay: reconstrucción ritual del mundo. *Líneas Generales* 3(3-4): 8-25.
- 1998 *Arte Chancay, concepción ritual del mundo*. Lima: Museo de Arte.

Costin, Cathy Lynne

- 2008 Housewives, chosen women, skilled men: Cloth production and social identity in the late prehispanic Andes. *Archeological Papers of the American Anthropological Association* 8(1):123-141.

Daems, Aurelie

- 2017 From a Bird's Eye View: Prehistoric Human Figurines from Iran. En *The Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*, editado por Timothy Insoll.

Darnsart, Penny

- 1995 *Elemental Meanings: Symbolic Expression in Inka Miniature Figurines*. London: Institute of Latin American Studies University of London.

Davis, Wade

- 2007 *Light at the Edge of the World: A Journey Through the Realm of Vanishing Cultures*. Vancouver: Douglas & McIntyre.

De Medina, Felipe

- 2007[1650] Dioses ídolos de Huacho Antiguo: Dios Choque Ispana, Corquín, Huancas de Luriama y Chaquira”. Publicado por la Revista Guara de la UNJFSC.

Dean, Carolyne.

- 2010 *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock*. Durham: Duke University Press.
- 2001 Gender in Pre-Hispanic America. *Symposium at Dumbarton Oaks, 12th and 13th October 1996*, editado por Cecelia F. Klein, Jeffrey Quilter. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

De la Cadena, Marisol

- 2015 *Earth beings: Ecologies of practice across Andean worlds*. Durham: Duke University Press.

Descola, Phillipe

- 2012 *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.

Desrosiers, Sophie

- 1992 Las técnicas de tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos. *Revista Andina*.

Díaz, Carla

- 2016 Cuerpo Vegetal y Violencia Fecundadora en las Fuentes Coloniales Andinas. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. Vol. 21, No 2, 2016, pp. 153-169, Santiago de Chile.

Díaz, L. y Vallejo, F.

- 2004 Variaciones culturales en el valle de Lima durante la ocupación incaica. *Chungará* 36(2): 295-302.

Donnan, Christopher B.

- 1976 Moche Art and Iconography. UCLA Latin American Center Publication. University of California, Los Angeles.

Donnan, Christopher B. y Donna McClelland

- 1999 *Moche Fineline Painting: Its Evolution and Its Artists*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.

Dutton, Dennis

- 2003 Authenticity in Art. En *The Oxford Handbook of Aesthetics*, editado por Jerrold Levinson, pp. 258-274. Oxford: Oxford University Press.

Dulanto, Jalh

- 2008 *Between horizons : diverse configurations of the society and power in the late pre-hispanic Central Andes / Jalh Dulanto*

Handbook of South American archaeology / ed. by Helaine Silverman and William H. Isbell -- New York : Springer, 2008

Duviols, P.

1976a La Capacocha. Allpanchis, 9: 11-58

1976b "Punchao" ídolo mayor del Coricancha : historia y tipología.

2003 *Procesos y visitas de idolatría: Cajatambo, siglo xvii con documentos anexos.*

Lima: IFEA / PUCP.

Eeckhout, Peter

2021 Mummy false heads from Pachacamac and the ontology of the dead in ancient Peru. *World Archaeology* 52(5): 685-706.

Estabridis Cárdenas, R.

1994 Arte en el antiguo Perú: Museo de la Nación. Perú: Instituto Nacional de Cultura. Petróleos del Perú, 1994.

Fabiano, Emanuele y Artzi, Bat-ami

2023 *Epistemología del cuerpo: la orina en el mundo andino y amazónico. En* Epistemologías andinas y amazónicas : conceptos indígenas de conocimiento, sabiduría y comprensión / editores Pablo Quintanilla ... [et al.]-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Fischer, Manuela; Rohrs, Stefan; Gómez-Sanchez, Elena; Pausewein, Regine-Ricarda; Born, Hermann; Reiche, Ina y Engelhardt, Kai

2017 *Product of the art market? The representation of silver corncobs at the Ethnologisches Museum in Berlin*. Paris: Institut Français d'Études Andines.

Frame, Mary

2000 Vestidos de la nobleza en los Andes centro y centro-sur en los periodos tardios. En *Señores de los Imperios del Sol*, compilado por Krzysztof Makowski, pp. 239–260. Lima: Banco de Crédito.

Franco, Régulo

2008 La señora de Cao. In *Los Señores de los Reinos de la Luna*, edited by Krzysztof Makowski, pp. 280-287. Banco de Crédito, Lima.

Franco, R. y Gálvez C.

2005 Muerte, Identidades y Prácticas Funerarias post-mochicas en el Complejo El Brujo, Valle de Chicama, costa norte del Perú. *Corriente Arqueológica* 1:79-118. Lima.

Fung, Rosa

1960 Huaral: Inventario de una tumba saqueada. *Etnología y arqueología* 74 – 129.

1995 Los encajes hechizados de la cultura Chancay. *Boletín de Actividades Fundación Museo Amano* 7, 1995, p. 1-3:III

1999 Los encajes “hechizados” de la cultura Chancay / The witching laces of the Chancay culture. En *Tejidos Milenarios del Perú /Ancient Peruvian Textiles*, editado por José A. Lavalle y Rosario de Lavalle, pp. 570. Lima: AFP Integra y Wiese Compañía de Seguros.

Garcilaso de La Vega, El Inca

2009 [1609] *Los Comentarios Reales de los Incas, primera parte*. SCG, Lima.

Garfinkel, Yosef

2004 *The Goddess of Sha'ar Hagolan: Excavations at a Neolithic Site in Israel*. Jerusalem: Israel Exploration Society.

Gálvez, M.

2017 Pintura facial, patrón de vestido y cabello en las miniaturas textiles de la cultura Chancay. Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Humanas.

Gänger, Stefanie

2014 *Relics of the Past. The Collecting and Study of Pre-Columbian Antiquities in Peru and Chile, 1837–1911*.

Gell, Alfred

2013 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

Gero, Joan

1992 Feasts and Females: Gender Ideology and Political Meals in the Andes. *Norwegian Archaeology Review* 25:15-30.

1999 La iconografía Recuay y el estudio de género. *Gaceta Arqueológica Andina* 25: 23-44.

Gero, Joan and Margaret W. Conkey (eds.)

1991 *Engendering archaeology: women and prehistory*. Oxford: Blackwell.

Giersz, Milosz

2017 *Castillo de Huarney: un centro del imperio Wari en la costa norte del Perú*. Lima: Ediciones del Hipocampo.

Golte, Jürgen

2009 *Moche, cosmología y sociedad: una interpretación iconográfica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

González Holguín, Diego

1952 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Pery llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: Imprenta Santa María.

Gose, Peter

2004 *Deathly Water and Hungry Mountains, Agrarian Ritual and Class Formation in an Andean Town*. Toronto: University of Toronto Press.

Gruszczynska, Anna

2004 *Masculine Musical Instruments in the Andean Tradition*. En Hickmann, E.

Guamán Poma de Ayala, Felipe

2001 [1615] *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Copenhagen: Royal Library.

Gutiérrez, Andrés

2017 *Trans. Diversidad de Identidades y roles de género*. Madrid: Museo de América.

Guzmán, M.

2011 Organización espacial y patrones arquitectónicos en la antigua sociedad Chancay a partir de Pisquillo Chico. Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de san Marcos, Facultad de Ciencias Sociales.

2015 Arquitectura Chancay. El tinkuy en la organización espacial. *Arqueología y Sociedad* 30: 9-25.

2016 Arquitectura chancay. Espacios rituales del tiempo sagrado. Lima: Editorial Universitaria Universidad Ricardo Palma.

Guzmán, Miguel y Alvino, Carlos

2020 Estética chancay desde la arquitectura. Una mirada tipológica espacial. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25(1).

Hamilton, A. J. (2018). *Scale and the Incas*. Princeton University.

Harris, Olivia

1978 1978 Complementarity and conflict: an Andean view of women and men. In *Sex and Ages as Principles of Social Differentiation*, edited by J. S. La Fontaine, pp. 21-40. Academic Press, London.

1983 Los Muertos y los diablos entre los Laymi de Bolivia. *Revista Chungará* Nro. 11. 135-152. Universidad de Tarapacá, Arica Chile.

Hays-Gilpin, Kelley

2004 *Ambiguous images: gender and rock art*. London: AltaMira Press.

Heckman, Andrea M.

2003 *Woven Stories, Andean Textiles and Rituals*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

Hidalgo, F. y Miró Quesada, A.

1981 *Oro del Perú / fotografías de Francisco Hidalgo; texto Aurelio Miró Quesada*. Lima: Banco de Lima.

Higa, Enrique

2020 *Una vida de película: Yoshitaro Amano, peruano y hombre de mundo*. Disponible en: <http://soloparaviajeros.pe/yoshitaro-amano/>

Hill, Erica

2015 Sacrificing Moche Bodies. *Journal of Material culture* 8(3): 285-299.

Hoces de La Guardia, Soledad y Brugnoli, Paulina.

2006 *Volúmenes textiles. Recreación para el ritual. Awakhuni, tejiendo la historia andina*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, Banco Santander.

Hoces de La Guardia, Soledad y Ana María Rojas

2016 Vestimenta de mujeres en la nobleza Inca. Ajuar textil en el enterratorio del Cerro Esmeralda y sus relaciones con los textiles en miniatura de estatuillas. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, coloquios online. [consultado: 20-08-2023].

Hodnett, M.K.

1999 *Muñecos Precolombinos en el Museo Amano*. Lima: Museo Amano.

1978 *Moldes utilizados en la cerámica de Chancay: técnicas en el arte del antiguo Perú/Molds used in ceramics of Chancay: art techniques of ancient Peru*.

Hoffmann, Beatrix

2017 Wilhelm Gretzer and His Collection of Peruvian Antiquities in the Ethnological Museum in Berlin. En *PreColumbian Textiles in the Ethnological Museum in Berlin*, editado por Lena Bjerregaard y Torben Huss, pp. 9-14. Lincoln: Zea Books.

Holmes, Williams H.

1886 The Trade in Spurious Mexican Antiquities. *Science* 7(159): 170-172.

Hocquenghem, Anne Marie

1984 *Hanan y Hurin: un modelo de organización y clasificación del mundo andino*. Supplement 1 to no.9 on Amerindia. Association d'ethnolinguistique amérindienne, Paris.

Horié, Donna M.

1990 A family Nasca figurines. *Textile Museum Journal* 29: 77-92.

Horkheimer, Hans

1962 *Arqueología del valle Chancay*. Folleto de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima.

1963 Chancay Prehispánico: diversidad y belleza. *Cultura peruana* 23: 175 – 178.

1970 “Chancay prehispánico: Diversidad y belleza”. 100 años de arqueología en el Perú, Ravines, comp. Petroperú. Lima, pp. 363 – 378.

Horswell, Michael J.

2005 *Decolonizing the Sodomite, Queer Tropes of Sexuality in Colonial Andean Culture*. Austin: University of Texas Press.

Huamán, Angelina

2009 *Tejemos nuestra vida: Testimonios sobre el arte textil de Taquile*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Ichiki, N.

2012 *El estilo "Huara policromo figurativo": interacciones estilísticas e iconográficas durante la segunda mitad del horizonte medio en el área del norte chico de la costa del Perú*. Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, Programa de Estudios Andinos.

INRENA

2002 Plan Maestro de la Reserva Nacional de Lachay 2003-2007, Ministerio de Agricultura.

Insoll, Timothy

2017 Miniature Possibilities? An Introduction to the Varied Dimensions of Figurine Research. En *The Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*, editado por Timothy Insoll.

Ipinze, Jordán, J. E., Zubieta Núñez, F.

2005 *La antigua provincia de Chancay, siglos XVI-XVIII*. Lima: Comisión de Celebración del Centenario del Nacimiento del Historiador Jesús Elías Ipinze Jordán.

Iriarte, Francisco

2004 Chancay. *Revista Kullpi Investigaciones Culturales en la Provincia de Huaral y el Norte Chico* 1(1).

Isbell, Billie Jean

2014 De inmaduro a duro: lo simbólico femenino y los esquemas andinos de género. En *Más allá del silencio: las fronteras de género en los Andes*, compilado por D. Y. Arnold, pp. La Paz: Biblioteca Andina.

1997 De Inmaduro a duro: lo simbólico femenino y los esquemas andinos de género. In *Más allá del Silencio las Fronteras de Género en los Andes*, edited by Denise Y. Arnold, pp.253-300. Biblioteca de Estudios Andinos, La Paz.

1978 *To defend ourselves: ecology and ritual in an Andean village*. Institute of Latin American Studies, Austin.

1978 *Billie Jean Isbell Andean Collection*. Ithaca: Cornell University Library.

1976 La otra mitad esencial: un estudio de complementariedad sexual andina. *Estudios Andinos* 5 (1) (la mujer en los Andes):37-56.

Jijón y Camaño, Jacinto

1949 Maranga: Contribución al conocimiento de los aborígenes del Valle del Rímac, Perú. Quito.

Itier. César

2023 *Palabras clave de la sociedad y la cultura incas / César Itier*. Lima : Editorial Commentarios.

Jiménez, A.

1982 Introducción a la cultura Chancay. En *Culturas precolombinas: Chancay. Colección de arte y tesoros del Perú*, editado por José A. Lavalle y Werner Lang, pp. 9–48. Lima: Banco de Crédito.

Jimenez, María Jesús

2004 *Tejidos y Mundo Textil en los Andes Centrales y Centro Sur a través de la Colección del Museo de América de Madrid: Periodos Prehispanico y Colonial*, Tesis para optar el grado de doctora, Universidad Complutense de Madrid.

Joyce, Rosemary

1998 Performing the Body in Prehispanic Central America. *RES: Anthropology and Aesthetics* 33: 147-165.

Knight, Vernon

2013 *Iconographic method in new world prehistory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kuijt, Ian

2017 Clay Ideas: Levantine Neolithic Figurine Trajectories and Intellectual Threads. En *The Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*, editado por Timothy Insoll.

Kaulicke, P., Onuki, Y.

2010 *Las cronologías del formativo: 50 años de investigaciones japonesas en perspectiva*. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Kaulicke, P.

1997 *Contextos funerarios de Ancón. Esbozo de una síntesis analítica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Keith, R.

1968 *Origen del sistema de hacienda en el valle de Chancay*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Krzanowski, Andrzej

2016 Sitios amurallados o fortalezas Chancay en la Costa Central del Perú. In *Essays on Archaeology and Ethnology of Peruvian chapter*, Jagiellonian University Press.

Kroeber, A.

1926 The Uhle pottery collections from Chancay, with appendix by Max Uhle. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 21(7): 265-304.

Krzanowski, Andrzej (ed.)

1991 *Estudios sobre la cultura Chancay, Perú*. Cracovia: Universidad Jagellónica.

La Chioma, Daniela Silvestre Villalva

2013 *El Señor de las Antaras: Música y Fertilidad en la Iconografía Nasca*. En: M. Stöckli y A. A. Both.(Eds.), *Flower World: Music Archaeology of the Americas. Vol. II /*

Mundo Florido: Arqueomusicología de las Américas Vol. II. (pp. 51-70). Berlin, Germany: Ecko Verlag.

- 2018 La antara en el arte moche. Performance y simbolismo. En *Música y sonidos en el mundo andino: flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*, editado por Carlos Sánchez Huaringa, pp: 137-174. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

- 2019 Las Danzas del Inframundo en el Arte Mochica. *Revista Kaypunku* 4(1): 183-228.

Lau, George

- 2002 Feasting and ancestor veneration at Chinchawas, North Highlands of Ancash, Peru. *Latin American Antiquity* 13, 279–304.

- 2008 Ancestor Images in the Andes. In *Handbook of South American Archaeology*, edited by Helaine Silverman and William H. Isbell, pp. 1027-1045. Springer, New York.

Lavalle, José A.

- 1982 *Culturas precolombinas: Chancay*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Lavalle, José A. y Werner Lang

- 1982 *Culturas precolombinas : Chancay / creada y dirigida por José Antonio de Lavalle, Werner Lang ; introd. Arturo Jimenez Borja ; Fernando de Szyszlo ... [et al.]*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1982.

- 1990 *Culturas precolombinas: Chancay. Colección Arte y tesoros del Perú*. Lima: Banco de Crédito.

Lechtman, Heather

- 2003 Ethnocategories and Andean Metallurgy. En *Los Andes: cincuenta años después (1953-2003): homenaje a John Murra*, compilado por Ana María Lorandi, Carmen Salazar Soler, Nathan Wachtel, pp. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- 2002 Tejido y metal: la cultura de la tecnología. En *El hombre y los Andes: homenaje a Franklin Pease G.Y.*, editado por Javier Flores Espinoza, Rafael Varón Gabai. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- 1996 Cloth and Metal: The Culture of Technology. En *Andean Art at Dumbarton Oaks*, editado por Elizabeth Hill Boone, pp. 33–43. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Library and Collection.

Lechtman, Heather y Soldi, Ana María

- 1981 *La tecnología en el mundo andino / Runakunap kawsayninkupaq rurasqankunaqa*. Ciudad de México: UNAM.

Leiva, Claudia

- 2014 *Los instrumentos musicales y sonoros mochica y su representación iconográfica*. Tesis de Magister en Arqueología con mención en Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Lothrop, S.K. y Mahler, J.

- 1957 *A Chancay-Style Grave at Zapallan, Peru: An Analysis of Its Textiles, Pottery and Other Furnishings*. Cambridge: Peabody Museum Press.

Lyon, Patricia.

- 1978 Female Supernatural in Ancient Peru. *Ñawapa Pacha* 16: 95-140.

Makowski, Krzysztof

- 1996 Los seres radiantes, el aguila y el buho, en: Imagenes y mitos. En-sayos sobre las artes figurativas en los Andes Prehispanicos, editado por Krzysztof Makowski, Ivan Amaro y Max Hernandez. Lima, Australis y S1DEA.
- 2000 Las divinidades en la iconografia mochica, en: Los dioses det antiguo Peru, vol. 1, editado por Krzysztof Makowski, pp. 137-175. Lima, Banco de Credito del Peru.
- 2001 Los personajes frontales de báculos en la iconografía tiahuanaco y huari: ¿tema o convención?. *Boletín De Arqueología PUCP*, (5), 337–373.
- 2022 Dioses y creencias del Perú prehispánico = Gods and beliefs of prehispanic Peru / Makowski. Lima: EY, Ernst & Young Perú.

Makowski, Krzystof, Alfredo Rosenzweig & M. J. Jiménez Díaz

- 2006 *Weaving for the after Life. Peruvian Textiles from the Maiman Collection*. Maiman Collection, Merhav, Herzliya.

Marcus, Joyce y Kent Flannery

- 1994 Ancient Zapotec Ritual and Religion: an application of the Direct Historical Approach. En *The Ancient Mind, Elements of Cognitive Archaeology*, editado por Colin Renfrew y Ezra B. W. Zubrow, pp. 55–74. Cambridge: Cambridge University Press.

Mármol, Tito

- 2007 Reseña Biográfica del Dr. Andrés Mármol Castellano. *Revista Kullpi Investigaciones Culturales en la Provincia de Huaral y el Norte Chico* 3(3): 348-350.

Martínez, Gabriel

1983 Los dioses de los cerros en los Andes *Journal de La Société Des Américanistes*, 69, 85–115.

Michieli, C. T.

2000 Telas rectangulares decoradas: Piezas de vestimenta del Período Preincaico (San Juan, Argentina). *Estudios Atacameños* 20: 77-90.

Medina, Maribel

2001 Las Muñecas(os) de la Costa Central en la Colección del Museo Nacional de Arqueología.

Mendizábal, Pedro Hernandez, Miguel y Huamani Ingrid

2015 El Q'eswachaka de Canas Ingeniería y tradición en las comunidades de Quehue. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.

Meskill, Lynn

2017 The Archaeology of Figurines and the Human Body in Prehistory. En *The Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*, editado por Timothy Insoll.

Michieli, C. T.

2000 Telas rectangulares decoradas: Piezas de vestimenta del Período Preincaico (San Juan, Argentina). *Estudios Atacameños* 20: 77-90.

Momaday, Scott

1976 Native American Attitudes to the Environment. En *Seeing with a Native Eye*, editado por W. H. Capps, pp. 79-85. New York: Harper & Row.

Morgan, Alexandra

2017 *The pottery figurines of pre-Columbian Peru*. Oxford: BAR Publishing.

1991 Las figurinas humanas de cerámica de la cultura Chancay. En *Estudios sobre la cultura Chancay Perú*, editado por Andrzej Krzanowski, pp. 155-187. Cracovia: Universidad Jaguelona.

Morris, C. E. and Peatfield, A. A. D.

2002 'Feeling through the body: gesture in Cretan Bronze Age religion', in Y. Hamilakis, M. Pluciennik, and S. Tarlow (eds), *Thinking Through the Body. Archaeologies of Corporeality* (New York: Kluwer Academic/Plenum), pp. 105–20.

Muelle, Jorge C.

1938 Muestrario de Arte Precolombino. Museo Nacional. Lima

Murra, John

1975 Formaciones Economicas y Politicas Del Mundo Andino. Formaciones Economicas y Politicas Del Mundo Andino.

Murro, J. A., Cortéz, V., y Hudtwalcker, J. A.

1997 Resultados preliminares del Proyecto de Rescate Puerto Chancay 93. *Boletín de Arqueología PUCP* 1: 253-264.

Myers, Thomas

1982 *Imitation Chancay Dolls and the Antiquities Trade*

Nakamura, C.

2005. Mastering matters: magical sense and apotropaic figurine worlds of Neo Assyria', in L. Meskell (ed.), *Archaeologies of Materiality* (Oxford: Blackwell), pp. 18– 45.

Negro, S.

- 1991 Arquitectura y sistemas constructivos en los asentamientos de la cultura Chancay. En *Estudios sobre la cultura Chancay Perú*, editado por Andrzej Krzanowski, pp. 57-82. Cracovia: Universidad Jaguelona.

Ocaña de, Diego

- 2010 [1599-1608] *Viaje por el Nuevo Mundo: de Guadalupe a Potosí*. Madrid, Frankfurt, Mexico City: Centro de Estudios Indianos, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, Bonilla Artigas Editores, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey.

Olivera, G.

- 2004 Dos fardos de la cultura Chancay procedentes de la caleta de Carquín-Huacho. *Cultura* 22(18):.

O'neale, Lila M.

- 1935 Pequeñas prendas ceremoniales Paracas. *Revista del Museo Nacional* 4(2): 245-266.

Orliac, Michel y Orliac, Catherine

- 2017 Wooden Figurines of Easter Island. En *The Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*, editado por Timothy Insoll.

Pacheco Joaquín F. y Francisco de Cárdenas

1874 [1571] Información de las idolatrías de los Incas e indios y de cómo se enterraban.

En *Documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía sacados de los archivos del reino y muy especialmente del De Indias*, pp. 131-220. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández.

Paerregaard, Karsten

1992 Complementarity and Duality: Oppositions between Agriculturists and Herders in an Andean Village. *Ethnology* 31(1):15-26.

Pardo, Cecilia.

2020 Capítulo 8. Objeto ritual, ofrenda funeraria, obra de arte: El lugar del pasado precolombino en la historia del arte en el Perú / Cecilia Pardo Grau en *El arte antes de la historia Para una historia del arte andino antiguo*. Marco Curatola Petrocchi, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever, eds. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Pairumani, Félix

1996 La Concepción del Tiempo la Música en el Mundo Aymara. en *Cosmología y Música en los andes*. Baumann, Max Peter (ed.), Biblioteca Ibero-Americana vol. 55

Pillsbury, Joanne

1996 The Thorny Oyster and the Origins of Empire. *Latin American Antiquity*

2020 Escribir la historia del arte sin leer: Chan chan como caso de estudio. En *El arte antes*

de la historia: para una historia del arte andino antiguo, editado por Marco Curatola Petrocchi, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Platt, Tristán

- 1980 Espejos y Maíz: El concepto de Yanantin entre los Macha de Bolivia. en MAYER, Enrique y BOLTON, Ralph (eds.), *Parentesco y matrimonio en los Andes*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1980, pp. 139-182.
- 1986a Mirrors and Maize: The Concept of Yanantin among the Macha of Bolivia. En *Anthropological History of Andean Politics*, editado por John V. Murra, Nathan Wachtel y Jacques Revel, pp. 228-259. London: Cambridge University Press.
- 1986b Textile from the Nazca Valley at the time of the fall of Huari Empire. En *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, editado por A. Pollard Rowe, pp. 151-182. Washington D.C.: The Textile Museum.
- 2002 El feto agresivo. Parto formación de la persona y mito-historia en los Andes. *Estudios Atacameños* 22: 127-155.

Pollard Rowe, A.

- 1977 *Warp patterned weaves of the Andes*. Washington D.C.: The Textile Museum.
- 2001-2002 Ica Style Women's Dress. *The Textile Museum Journal* 40-41:99-117.

Polo Ondegardo de, Juan

- 1916 [1571] *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas*. Bibliographic notes Horacio H. Urteaga. Sanmartí y ca, Lima.

Przadka, Patrycja

- 2019 *Mujer, Poder y Riqueza: La Tumba de Elite Femenina Wari del Castillo de Huarmey*. Buenos Aires: Ediciones del Hipocampo.
- 2014 Ajuar personal: las mujeres de la élite wari y su atuendo. In *Castillo de Huarmey, El mausoleo imperial Wari*, edited by Milosz Giersz and Cecilia Pardo, pp. 100-127. Museo de Arte de Lima, Lima.

Pazdur, M. y Krzanowski, A.

- 1991 Fechados radiocarbónicos para los sitios de la cultura Chancay. En *Estudios sobre la cultura Chancay Perú*, editado por Andrzej Krzanowski, pp. 115-132. Cracovia: Universidad Jaguelona.

Pasztory, Esther

- 2002 Truth in forgery. *Anthropology and Aesthetics* 42: 159-165.

Pollard Rowe, Ann

- 2002 Ica Style Women's Dress. *The Textile Museum Journal* 40-41: 99-117.
- 1990 Nasca figurines and Costume. *The Textile Museum Journal* 29-30: 93-128.

Postrel, Virginia

- 2021 *El Tejido de la Civilización. Como los Textiles Dieron Forma al Mundo*. Madrid: Siruela.

Proulx, Donald A.

- 2006 *A sourcebook of Nasca Ceramic Iconography*. Iowa City: University of Iowa Press.

Quilter, Jeffrey

- 1996 Continuity and Disjunction in Pre-Columbian Art and Culture. *Anthropology and Aesthetics* 29-30: 303-317.

Ramos Gómez, L. J., Blasco Bosqued, M. C.

- 1980 *Los tejidos prehispánicos del área central andina en el Museo de América*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos.

Ravines, R.

- 1981 Prácticas funerarias en Ancón (segunda parte). *Revista del Museo Nacional* 45: 90–166.
- 1979 Prácticas funerarias en Ancón (primera parte). *Revista del Museo Nacional* 43: 327–397.

Regal, Alberto

- 1946 *Las Minas Incaicas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Reid, W.

- 1982 Los tejidos Chancay. En *Arte y tesoros del Perú*. Lima: Ediciones del Banco de Crédito.

Reiss, Wilhelm y Alphons Stubel

1887 *The Necropolis of Ancon in Peru: a contribution to our knowledge of the culture and industries of the Empire of the Incas, being the results of excavations made on the spot 1-3.* Berlín.

Roel, Pedro y Paola Borja

2010 *Anaco de Camilaca, uso contemporáneo de un traje prehispánico.* Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Rosenzweig, Alfredo

2006 *Weaving for the Afterlife: Peruvian Textiles from the Maiman Collection.* Herzliya Pituach, Israel: Kal Press Ltd., 2006.

Rosenzweig, Alfredo y Bat-ami Artzi

2011 A Chiribaya textile woven with human hair. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 16(1).

Rösing, Ina

1997 Los Diez Géneros de Amarete, Bolivia. In *Más Ellá del Silencio las Fronteras de Género en los Andes*, edited by Denise Y. Arnold, pp.77-92. Biblioteca de Estudios Andinos, La Paz.

Rostworowski, María, María del Carmen Ramos y Pilar Ortiz de Zevallos

2003 Los genitales femeninos en la iconografía andina prehispánica. *Revista Psicoanálisis* 3: 127-138.

Rostworowski de Diez Canseco, María

- 1961 *Curacas y Sucesiones, Costa Norte*. Lima: Editorial Minerva.
- 1972 Las etnias del valle del Chillón en Revista del Museo Nacional, Tomo XXXVIII. Lima: Instituto Nacional de Cultura. Pp. 250 - 312. 1989 *Costa peruana prehispánica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 1977 *Etnía y sociedad: costa peruana prehispánica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. *Etnía y sociedad: Costa peruana Prehispánica Volumen 4 de Historia andina, Serie. Historia andina*, Instituto de Estudios Peruanos
- 1978 *Señoríos indígenas de Lima y Canta*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 1983 “Estructuras andinas de poder. Ideología religiosa y política”. Lima, I.E.P. 1983.
- 1988 La mujer en la época prehispánica. Perú: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- 1989 *Costa peruana prehispánica*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- 2002 *Obras Completas II; Historia Andina 25*. Instituto de Estudios Peruanos (IEP). Lima.
- 2007 *Estructuras Andinas del Poder. Ideología Religiosa y Política*, segunda edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Rowe, Ann P., and John Cohen
- 2002 *Hidden Threads of Peru: Q'ero Textiles*. Textile Museum, Washington, D.C.
- Rowe, J. H.
- 1956 Stages and Periods in Archaeological Interpretation. *South Western Journal of Anthropology*, 18(1).
- 1962 *Stages and Periods in Archaeological Interpretation*. Santa Fe: University of New Mexico.

Ruiz, Arturo

- 1981 *Reconocimientos arqueológicos en Cerro Colorado (Huacho)*. CICITEH. Boletín del Centro de Investigaciones de Ciencia y Tecnología de Huacho, 1, Julio.
- 1982 Arte mural prehispánico en Hualmay. *Los Especiales de Huacho* 19: 6-8.
- 1991 El entierro de un músico prehispánico de Huacho, valle de Huaura. En *Estudios sobre la cultura Chancay Perú*, editado por Andrzej Krzanowski, pp. 133-153. Cracovia: Universidad Jaguelona.
- 2006 Exploraciones arqueológicas en la huaca Choque Ispana, valle de Huaura. *Investigaciones Sociales* 10(16): 151-169.
- 2012 Tatuajes Prehispánicos de Huacho, valle de Huaura, Lima. *Revista Quillasumaq* 1
- 2015 Arte Textil Prehispánico de Huacho. *Revista Guara*.

Salazar-Soler, C.

- (1992) Encuentro de dos mundos: las creencias acerca de la generacion y explotacion de los metales en las minas andinas del siglo XVI al XVIII. In S. Arze, R. Barragán, L. Escobari, & X. Medinaceli (éds.), *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes*. Lima: Institut français d'études andines.

Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Juan de

- 1995 [1613] *Relación de antigüedades de este reino del Perú*. Edited by Carlos Aranibar. Fondo de Cultura Económica S.A de C.V, Lima.

Santos-Granero, Fernando

- 2013 *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson: University of Arizona Press.

Sanchez, Carlos

- 2015 Los primeros instrumentos musicales precolombinos: La flauta de pan andina o la “antara”. *Arqueología y Sociedad* 29: 461-494.

Sánchez, Walter

- 1996 Algunas Consideraciones Hipotéticas sobre Música y Sistema de Pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos. en *Cosmología y Música en los andes*. Baumann, Max Peter (ed.), Biblioteca Ibero-Americana vol. 55

Sancho de Hoz, Pedro

- 2004 [1534] *Relación de la conquista del Perú*, Calahorra.

Santo Tomás, Domingo de

- 1560 *Léxico Quechua de Fray Domingo de Santo Thomas*. John Carter Brown Library Indigenous Collection. Disponible en:
<https://archive.org/details/lexiconovocabula00domi>

Schaafsma, Polly

- 2017 North America—Southwest. En *The Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*, editado por Timothy Insoll.

Scher, Sarahh

- 2010 *Clothing Power: Hierarchies of Gender Difference and Ambiguity in Moche Ceramic Representations of Human Dress*, Thesis Doctor of Philosophy Art History Department.

Scherbondy, Jeanette E.

- 1993 Water and power: the role of irrigation districts in the transition from inca to Spanish Cuzco. En *Irrigation at high altitudes: the social organization of water control systems in the andes*, editado por William P. Mitchell, David Guillet, pp. Iowa: American Anthropological Association.

Sears, Erin L.

- 2017 Mesoamerica—Maya. En *The Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*, editado por Timothy Insoll.

Shimada, Izumi

- 2022 ¿Por qué se pintan las máscaras de oro sicán con cinabrio? en *Actas del VIII Congreso Nacional de Arqueología. Primera edición, agosto 2022*, editado por el Ministerio de Cultura. Publicación disponible en: <http://www.congresoarqueologia.cultura.gob.pe>

Sillar, Bill

- 1996 The Dead and the Drying: Techniques for Transforming People and Things in the Andes: Techniques for Transforming People and Things in the Andes. *Journal of Material Culture*, 1(3), 259-289.

Stein, W.

- 1961 *Hualcán: Life in the Highlands of Perú*. Ithaca: Cornell University Press.

Stensrud, Astrid

2010 Los peregrinos urbanos en Qoyllurit'i y el juego mimético de miniaturas. *Anthropologica* 28: 39–65.

Stobart, Henry

2006 *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes*. Aldershot: Ashgate.

2018 Sacrificios sensacionales deleitando los sentidos en los Andes bolivianos. *Anthropologica*, 36(40), 197–224.

Stone, Rebeca

1995 *Art of the Andes: From Chavín to Inca*. London: Thames & Hudson.

Stone-Miller, Rebecca and McEwan

1990 The Representation of the Wari State in Stone and Thread: A Comparison of Architecture and Tapestry Tunics. *Anthropology and Aesthetics* 19/20: 53–80.

Storbat, Henry

1996 Tara and Q'iwa worlds of sound and meaning en Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology en Cosmología y Música en los andes. Baumann, Max Peter (ed.), Biblioteca Ibero-Americana vol. 55

1988 *The Pinkillos of Vitichi*. Londres: Horniman Museum.

Strong, W.

1925 The Uhle pottery collections from Ancon. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 21(4): 135-190.

Stumer, L.

- 1956 Desarrollos de los estilos Tiahuanacoides Costeños. *Revista del Museo Nacional de Lima*.
- 1954 The Chillón valley of Peru. Excavation and reconnaissance 1952-1953. Part 1. *Archaeology* 7. Nro 3: 171-178.
- 1954 'The Chillón valley of Peru. Excavation and reconnaissance 1952- 1953. Part 2. *Archaeology* 7 Nro. 4: 220-228.
- 1953 "Playa Grande: Primitive elegance in Pre-Tiahuanaco Peru". En *Archaeology*'. Vol. 6, W 1; pp. 42-48. Brattleboro.
- 1952 Investigaciones de Superficie en Caldera, (valle de Huaura). *Revista del Museo Nacional*, 21: 37-67. Lima.

Taussig, Michael

- 1993 *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. Nueva York: Routledge.

Tarazona, Javier

- 2000 Investigaciones arqueológicas en el horno de Lauri, una construcción colonial temprana en el valle de Chancay.

Taylor, G.

- 1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Tello, Julio

- 1923 a Wira Kocha. *Revista Inka* 1(1): 93-320.

1923 b Wallallo: Ceremonias Gentílicas en la Región Cisandina del Perú. *Revista Inka* 1(2):475-549.

1956 Arqueología del Valle de Casma. Informe de los Trabajos de la Expedición Arqueológica al Maraón de 1937. Vol 1. Editorial San Marcos. Lima, Perú.

Toledo, Francisco

1574 *Ordenanzas de Chuquisaca*. Sucre: Archivo Nacional.

Tosso, W.

2000 *Informe final del Proyecto de Estudio de Evaluación Arqueológica en la modalidad de evaluación, Prospección y Reconocimiento sistemático con excavaciones en el Asentamiento Humano Alberto Fujimori entregado al INC*. Informe final presentado al INC. Lima: INC.

Trever, Lisa

2016 El arte de la pintura mural moche y la fugacidad de los monumentos, en *Making Value, Making Meaning: Techné in the Pre-Columbian World*, ed. Cathy Lynne Costin. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, 253–279.

Tsai, Howard

2014 Adobes y la organización del trabajo en la costa norte del Perú. *Translating the Americas Volume 2*.

Uceda, Santiago

1997 Esculturas en miniatura y una maqueta en madera». En: *Investigaciones en Huaca de la Luna 1995*. [Uceda,S.; E. Mujica y R. Morales ed.], pp. 151176. Trujillo,

Universidad Nacional de Trujillo, Unión de Cervecerías Backus & Johnston y
Municipalidad Provincial de Trujillo.

Ucko, P. J.

- 1962 The interpretation of prehistoric anthropomorphic figurines', *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 92: 38–54.

Ugalde, María Fernanda

- 2009 Iconografía de la cultura Tolita: lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional.
- 2017 De siamesas y matrimonios: tras la simbología del género y la identidad sexual en la iconografía de las culturas precolombinas de la costa ecuatoriana. En *Trans. Diversidad de identidades y roles de género*, coordinado por Andrés Gutiérrez Usillos, pp. 109-114. Madrid: Museo de América.
- 2022 Iconografía de la cultura Tolita: lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del desarrollo regional. Reichert.
<https://doi.org/10.34780/nd2t-j23x>

Uhle, M.

- 1926 Report on explorations at Chancay. Appendix to A.L. Kroeber, The Uhle pottery collections from Chancay. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 21(7): 293-303.

Valle, Luis

2019 Rescate Arqueológico Parcial en CERRO LA HORCA Red Vial 4, distrito de Paramonga, provincia de Barranca, Lima, Tomo IV Catálogo

Vallejos, F.

2008 Desarrollo y complejización de las sociedades tardías de la costa Central: el caso de Ychsma. *Arqueología y Sociedad* 19: 83-114.

Van Dalen Luna, Pieter

2002a Arqueología y etnohistoria de los períodos tardíos en la provincia de Huaral. Municipalidad Distrital de Chancay. *Revista CEAR*.

2002b *Estudios de la arquitectura en el sitio arqueológico de Cuyo, valle medio del río Chancay*. Informe final presentado al Instituto Nacional de Cultura.

2004 Los valles de Huaura y Chancay dentro del imperio del Tawantinsuyu. *Boletín del Patronato de defensa del patrimonio cultural de los valles de Huaura y Ambar* 16(3): 3-8.

2005 Proceso cultural Prehispánico en Chancayllo, valle de Chancay. *Kullpi. Investigaciones culturales en la provincia de Huaral y el Norte chico* 2(2): 55-75.

2007a Análisis de un quipu Tawantinsuyu procedente de Lauri, valle de Chancay. *Kullpi. Investigaciones culturales en la provincia de Huaral y el Norte chico* 3(3): 191-215.

2007b Reconocimiento arqueológico en la cuenca alta del río Chancay- Huaral (distritos de Atavillos Alto, Santa Cruz de Andamarca y Pacaraos). Nuevos datos para comprender los procesos socio-culturales Atavillos. *Kullpi. Investigaciones culturales en la provincia de Huaral y el Norte chico* 3(3): 57-148.

2008 *Los ecosistemas arqueológicos en la cuenca baja del río Chancay, Huaral: su importancia para el desarrollo de las formaciones sociales prehispánicas*. Lima: Juan Gutemberg Editores-Impresores.

- 2009 Sistemas de asentamiento en el valle medio del río Chancay. *Revista Cultural Kullpi. Investigaciones culturales en la provincia de Huaral y el Norte Chico* 4(4): 240-315.
- 2010 Análisis de un documento de extirpación de idolatrías procedente del complejo arqueológico Lumbrá, valle medio del río Chancay-Huaral. *Investigaciones Sociales. Revista del Instituto de Investigaciones Histórico Sociales* 24: 151-170.
- 2011a El Tawantinsuyu en la costa norcentral peruana: valles de Chancay y Huaura. *Investigaciones sociales* 15 (27): 77-103.
- 2011b El uso de la madera en la cultura Chancay. *Kullpi: Investigaciones culturales en la Provincia de Huaral y el Norte Chico* 5: 59-74.
- 2011c Resultados de las excavaciones en las plataformas con rampa Chancay en el sitio de Cuyo, valle medio del río Chancay-Huaral. *Kullpi. Investigaciones culturales en la provincia de Huaral y el Norte Chico* 5(5): 169-194.
- 2012a Análisis arquitectónico y secuencias de ocupación en el sitio de Pampa de Animas – La wasa, Luríama, Campiña de santa María, valle de Huaura. *Kullpi. Investigaciones culturales en la provincia de Huaral y el Norte Chico* 6(6): 67-118.
- 2012b Arqueología tardía del valle Chancay-Huaral: identificando la nación Chancay. *Investigaciones sociales* 16(28).
- 2012c Contextos Funerarios Chancay en Macatón, valle de Chancay, Huaral. *Arqueología y Sociedad* 25: 259-302.
- 2012d Investigaciones arqueológicas en el castillo de Pasamayo: un sitio amurallado Chancay en el valle bajo del río Chancay-Huaral. *Arqueología y sociedad* 24.
- 2012e Investigaciones en el complejo arqueológico de Lumbrá, un asentamiento tardío del valle del río Chancay-Huaral. *Investigaciones sociales* 16(28).
- 2013a Investigaciones en el complejo arqueológico de Lumbrá, un asentamiento tardío del valle medio del río Chancay- Huaral. *Investigaciones Sociales. Revista del Instituto de Investigaciones Histórico Sociales* 28: 151-170.
- 2013b Contextos funerarios Chancay en Macatón, valle Chancay-Huaral. *Arqueología y Sociedad* 25: 259-302.

- 2014a *Apuntes para el estudio de la arqueología e historia de la comunidad campesina de San José de Baños, Distrito de Atavillos Alto, Provincia de Huaral*. Lima: Juan Gutemberg Editores Impresores. QUITAR
- 2014 Las plataformas de la Cultura Chancay. *Kullpi. Investigaciones culturales en la provincia de Huaral y el Norte chico* 3(3): 57-148.
- 2015a CONTEXTOS FUNERARIOS ATAVILLOS EN PURUNMARCA, VICHAYCOCHA – HUARAL. *Arqueología y Sociedad*. N° 30, 2015: 39-99 issn: 0254-8062
- 2015b Julio C. Tello y las investigaciones arqueológicas en el territorio de la cultura Chancay en Cuaderno de Investigación del Archivo Tello Nro. 11 Arqueología del Territorio Chancay UNMSM
- 2016 La Provincia de Huaral en la Historia. Primera edición: Lima, diciembre de 2016 Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú: N° 2016-17507.
- 2017 Sacachispa: Un cementerio de agricultores de la cultura Chancay en Huando, Huaral. Primera edición: Lima, noviembre de 2017. Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú: N° 2017-14723. Impreso en: JUAN GUTEMBERG, EDITORES E IMPRESORES E.I.R.L.
- 2018 Las Antaras Arqueológicas Chancay del Complejo Arqueológico de Lumbrá, Huaral: Una aproximación al conocimiento de la musicología de la cultura Chancay. En In book: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. (pp.249-280)
- 2021a Análisis de fardos de tejedoras chancay procedentes de Cerro Macatón, Huaral. *Ñawpa Marca* 1(2): 121-188.
- 2021b Conferencia Los Contextos Funerarios de Cerro Macatón. Disponible en: <https://www.facebook.com/RutasporLima/videos/684889269165864>

2019 La interacción con los muertos en la cultura Chancay. *Estudios Latinoamericanos* 39. 111–130 <https://doi.org/10.36447/Estudios2019.v39.art7>

2021 La cronología absoluta de los fardos funerarios de la cultura Chancay del cementerio de Cerro Colorado, Huacho. *Arqueología y Sociedad* del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos N° 35, 2021: 239-267

Van Dalen Luna, P. y Carbonel, D.

2015 Un caso de cordoma óseo (cáncer) en individuo Chancay de Cerro Colorado, Santa María-Huaura. *Arqueología y Sociedad* 29: 167-182.

Van Dalen Luna, P. y Castillo, M.

2004 Arqueología de la Región de Quilca: Zona de Interacción Prehispánica entre los valles de Chillón y Chancay. *Kullpi. Investigaciones culturales en la provincia de Huaral y el Norte chico* 1(1): 3-21.

Van Dalen Luna, P. y Majchrzak, L.

2019 Concepciones en torno al culto a los muertos en la cultura Chancay: evidencias arqueológicas.

Van Dalen Luna, P. y Rodríguez Huaynate, M.

2019 Momias tatuadas Chancay del complejo funerario de Cerro Colorado, valle de Huaura. *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología, volumen II* (213-224).

Van Dalen Luna, P. y Altamirano, Alfredo, Grados, Hans y Castillo, Rosario

2014 Los camélidos de Lumbra, valle medio del río Chancay, Perú En *investigaciones sociales*. Vol.18 N°33, pp.87-104. UNMSM

Van Dalen, Pieter, Altamirano, Alfredo y Huamán, Jesús

- 2013 Analysis of archaeobotanical material from the site of Pampa animas valley Huaura, Peru, season 2006. *Revista UNMSM - Investigaciones Sociales*

Van Stan, I.

- 1959 *Weaver's Education in Ancient Perú*. Miami: Florida State University Publications.

Varillas, Rosa y Villa, Camila

- 2024 Los textiles de Cerro de Oro: Tejiendo para los vivos y tejiendo para los muertos. En *Cerro de Oro Mil años de Historia en Barro en la Costa Sur*. Lima: Instituto Peruano de Estudios Arqueológicos.

Vega, M. del C., Tosso, W., & Peralta, R.

- 2022 Muertes violentas en la sociedad Chancay Tardía del sitio arqueológico Las Shicras (Huaral, Lima). *Boletín De Arqueología PUCP*, (31), 31–59.

Vetter, Luisa

- 2013 *El platero indio en los Andes: siglos XVI*. Tesis de Doctorado, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2007 *El papel de los plateros indígenas en la época colonial temprana del Virreinato del Perú*. Tesis de Magister, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Vidal, H.

- 1969 *Excavaciones arqueológicas en Pasamayo*. Lima: Patronato de Museo de Sitio y Actividades Culturales de Ancón. Lima.

Villacorta, Luis Felipe y Tosso, Walter

2000 El estilo teatino: nuevas perspectivas. *Arqueológicas* -- No. 24 (2000)

Viveiros de Castro, Eduardo

1998 Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 4(3): 469-488.

Von Schuler- Schoming, Immina

1984 Puppen oder Substitute? Gedanken zur Bedeutung einer Gruppe von Grabbeigaben aus Peru . *Revista TRIBUS* pp 155 al 168

Vreeland, James

1993 Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque. En: Romero RR. (ed) *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

1998 Mummies of the Americas. En *Mummies, Disease and Ancient Cultures*. Cockburn, T.A., Cockburn, E., Reyman T.A.,(Eds.) Cambridge University Press.

Watanabe, Rosa

1998 *Biografía del Ingeniero Yoshitaro Amano*. Boletín N° 10 del Museo Amano.

Watson Jiménez, L.

- 2016 Vida y muerte en la costa central del Perú de los períodos tardíos (800d.c-1532d.c): análisis de los fardos funerarios de Ancón desde la perspectiva bioarqueológica. (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- 2019 *Los fardos de Ancón-Perú (800d.C-1532d.C): una perspectiva bioarqueológica de los cambios sociales en la Costa Central del Perú*. London: BAR Publishing Limited.

Weismantel, Mary

- 2021 *Playing with Things Engaging the Moche Sex Pots*. Tucson: University of Texas Press.
- 2013 Towards a Transgender Archaeology: A Queer Rampage Through Prehistory. En *The Transgender Studies Reader*, editado por Susan Stryker y Aren Aizura, pp. 319-334. New York: Routledge.
- 2004 Moche Sex Pot: Reproduction and Temporality in Ancient America. *American Anthropologist* 106: 495-505.

Weismantel y Meskell

- 2014 Substances: Following the material through two prehistoric cases. *Journal of Material Culture*. 233-251.

Wester la torre, Carlos

- 2016 *Chornancap: palacio de una gobernante y sacerdotisa de la cultura Lambayeque*. Chiclayo: Ministerio de Cultura del Perú.

Wiley, G.

- 1943 Excavations in the Chancay Valley. *Columbia Studies in Archaeology and Ethnology* 1(1-4).

Wissler, Holly

- 2010 Q'eros, Perú. La regeneración de relaciones cosmológicas e identidades específicas a través de la música. *Anthropologica*, 28(28), 91–114.

Wurster, W.

- 1982 Modelos arquitectónicos peruanos. Ensayo de interpretación. *Revista del Museo Nacional* xlv: 253-266.

Young-Sánchez, Margaret

- 2000 *Textiles from Peru's Central Coast 750-1100: The Reiss and Stubel collection from Ancon*. PhD dissertation, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University.
- 1985 *The Chancay textile tradition: Textiles from Lauri in the collection of the Amano museum*. Master thesis, Faculty of Philosophy, Columbia University.

Yntusca, Andrés

- 2021a Módulo I –Estructuración de Cuerpo de Figurina Chancay.
- 2021b Módulo II Tejido de Cara de Figurina Textil Chancay.
- 2021c Módulo III Tramado-Vestimenta de la figurina Chancay.
- 2021d Módulo IV Ensamblaje a Estructura de Totorá.
- 2019 Módulo IX Ensamblaje a Estructura de Totorá-2019

Zárate, Agustín de

- 1995 [1555] *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edition, notes and preliminary study Franklin Pease G.Y and Teodoro Hampe Martínez. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Zuidema Tom R.

- 1985 The Lion in the City: Royal Symbols of Transition in Cuzco. In *Animal Myths and Metaphors in South America*, edited by Gary Urton, pp. 183-250. University of Utah Press, Salt Lake City.



Anexos

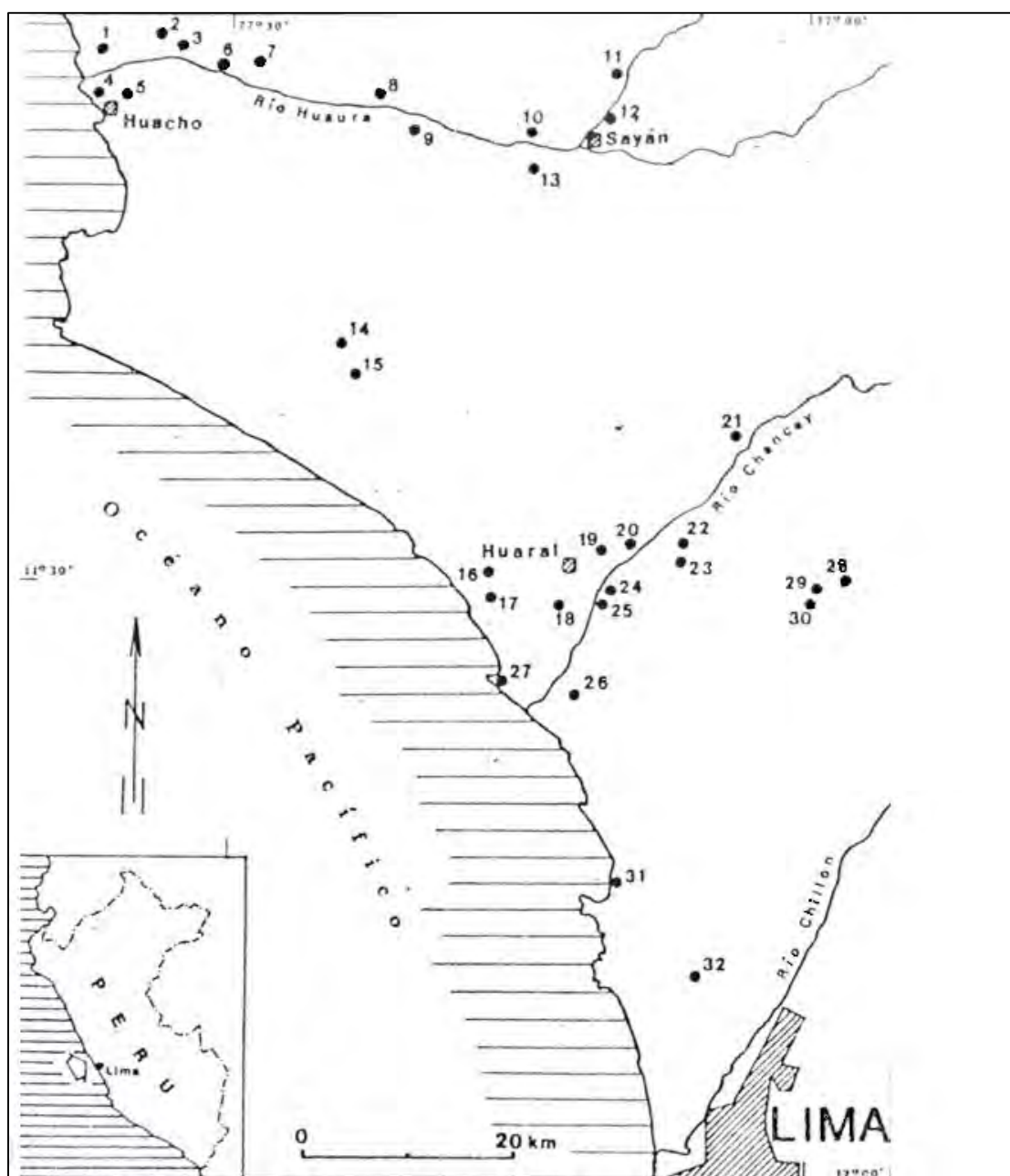


Figura 1. Mapa del área de influencia de la cultura Chancay donde se indican los sitios arqueológicos de (1) Chacaca, (2) Rontoy, (3) Acaray, (4) Carquin, (5) Hualmay, (6) San Cristóbal; (7) Vilcahuaura; (8) Chambara; (9) Visquera; (10) Cañas; (11) Quintay; (12) Casa Blanca; (13) Andahuasi; (14) Teatino; (15) Doña Maria; (16) Jecuan; (17) Lauri; (18) Macatón; (19) San Waldo; (20) Tronconal; (21) Lumbra; (22) Pisquillo Grande; (23) Pisquillo Chico; (24) Pancha La Huaca; (25) Miraflores; (26) Pasamayo; (27) Cerro Trinidad; (28) Cayán; (29) Huambo; (30) Quebrada; (31) Huaqueria; (32) Ancon; (33) Zapallán (tomado de Krzanowski 1991:26).

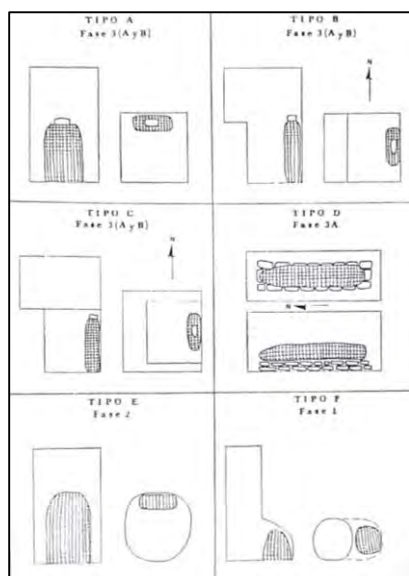


Figura 2. Tipos de tumba chancay en Lauri, de tipos A - F, sin arquitectura (Cornejo, 1991: 85) Figura 1.

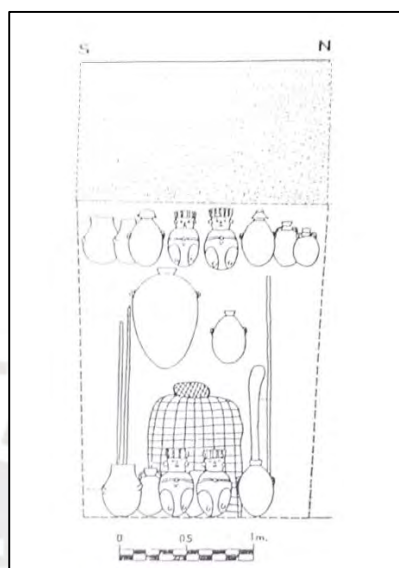


Figura 3. Corte una tumba chancay de Tipo F, sin arquitectura, de planta circular con antecámara (Cornejo, 1991: 91) Figura 2.



Figura 4. Fardo encontrado en Cerro Colorado reconocido como “Gran fardo” por Peter van Dalen (2019:119) Figura 2.



Figura 5. Fardo encontrado en Cerro Macatón denominado como CF 5 en posición de flor de loto (Van Dalen, 2021b).



Figura 6. Fardo con posible individuo femenino y que evoca la representación de senos, encontrado en Zapallán por Lathrap y Mahler (1957:25).

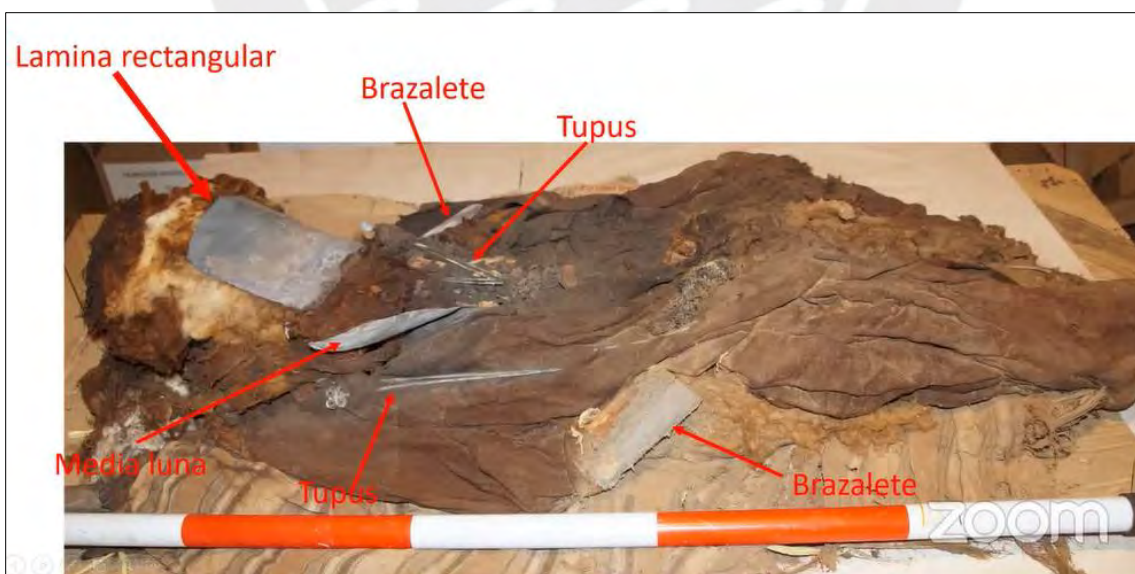


Figura 7. Fardo encontrado en Cerro Macatón con ofrendas de metal, de tupus, brazaletes, laminas rectangular sobre la cara y lámina de media luna sobre el pecho (Van Dalen, 2021b).



Figura 8. Detalle de las ofrendas de láminas rectangular sobre la cara, lámina de media luna, tupus y brazaletes asociados al fardo encontrado en Cerro Macatón (Van Dalen, 2021b).



Figura 9. Cara con pintura de fardo encontrado en Cerro Colorado por Peter Van Dalen, 2019:218) Figura 10.



Figura 10. Mano con tatuajes de un individuo encontrado en Cerro Colorado por Pieter van Dalen (2019:218) Figura 9.

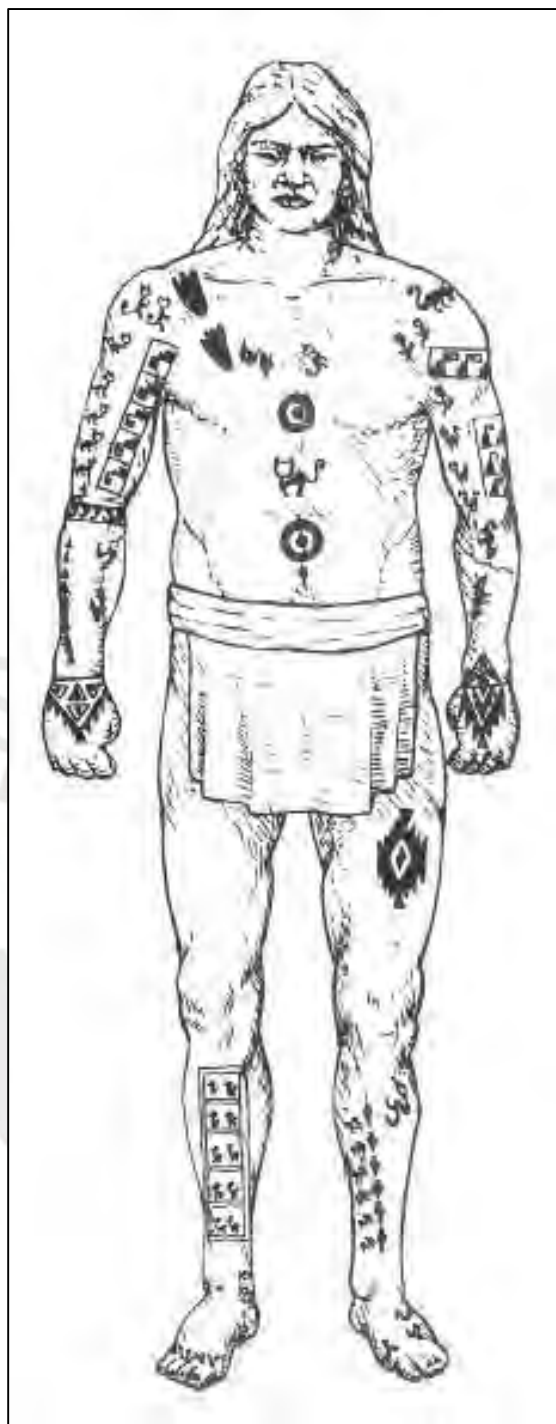


Figura 11. Reconstrucción de diseño de tatuajes corporales de un individuo masculino Tatuado encontrado en Huacho (Ruiz, 1990: 6).



Figura 12. Contexto funerario de Cerro Macatón con ofrendas de cerámica alrededor del fardo (van Dalen, 2021:129) Figura 9.



Figura 13. Pirámide con rampa en Pisquillo Chico (Guzmán y Alvino, 2020:38, fig. 2).

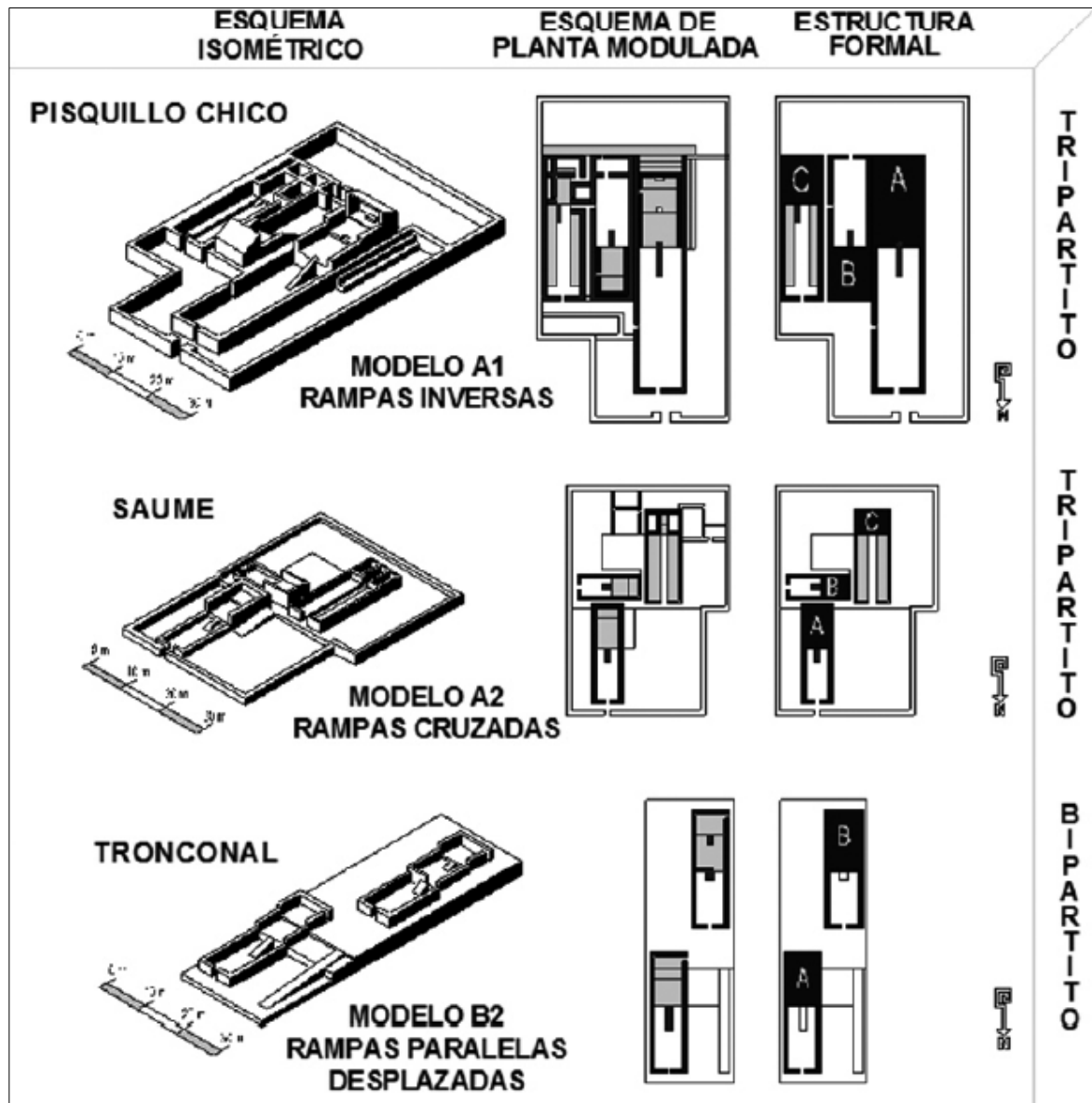


Figura 14. Esquemas de organización de edificios con rampa chancay propuestos por Alvino (2013: 174, fig. 3).

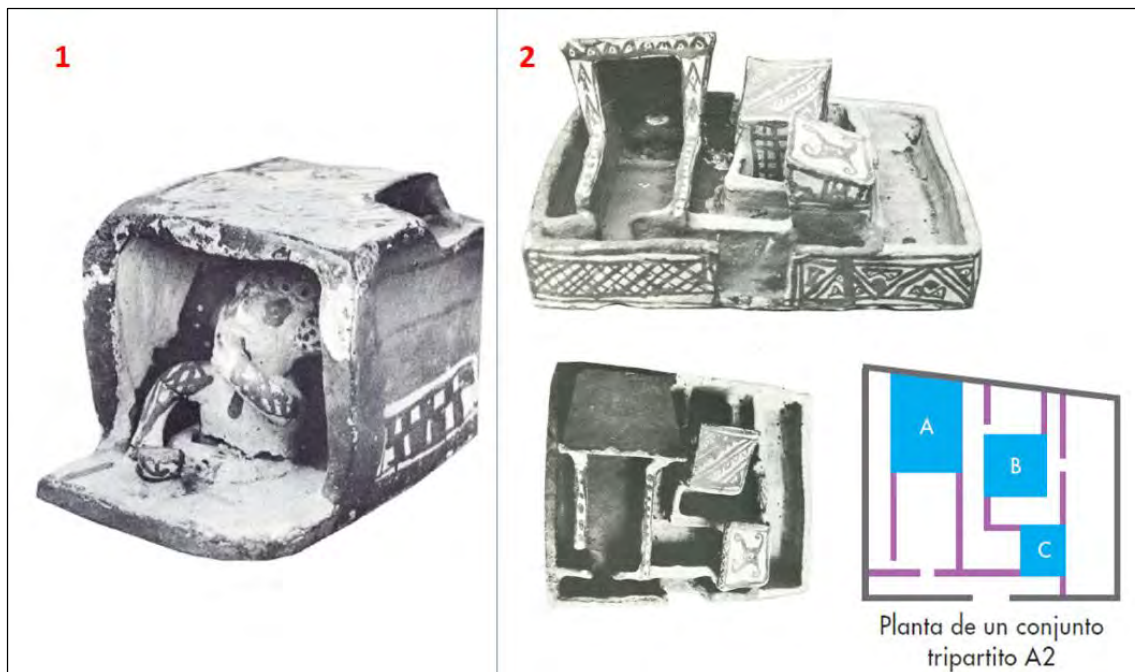


Figura 15. Maqueta de cerámica de estilo Negro sobre Blanco. (1) Maqueta del AMTP; medidas: 10 cm alto (Wurster 1982:262, fig.15). (2) Maqueta de colección particular de New York (Wurster 1982:263, fig.17 y 18) y modelo interpretativo arquitectónico que coincide con la planimetría de edificios de tamaño real con rampa A2 de rampas cruzadas perpendiculares propuesto por Alvino (2013:174).

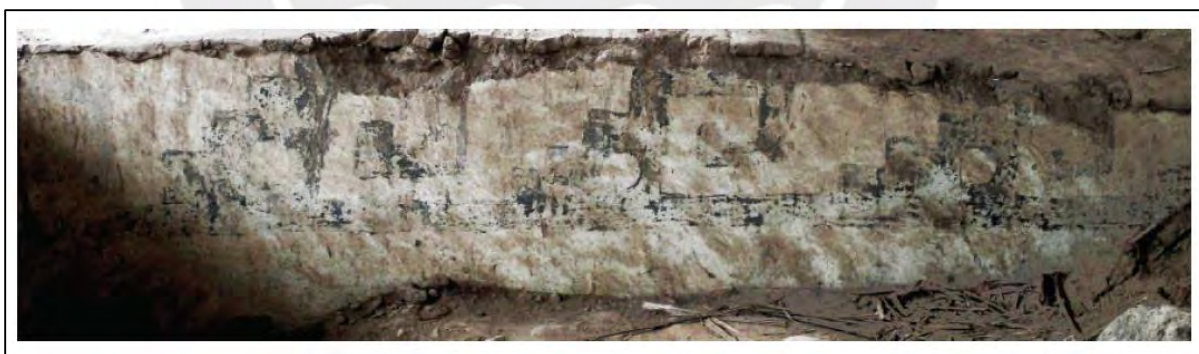


Figura 16. Pintura mural de Hualmay con iconografía de olas escalonadas negros sobre fondo blanco que se asemejan al estilo cerámico Negro sobre Blanco (Guzmán y Alvino, 2020:51, fig. 13).

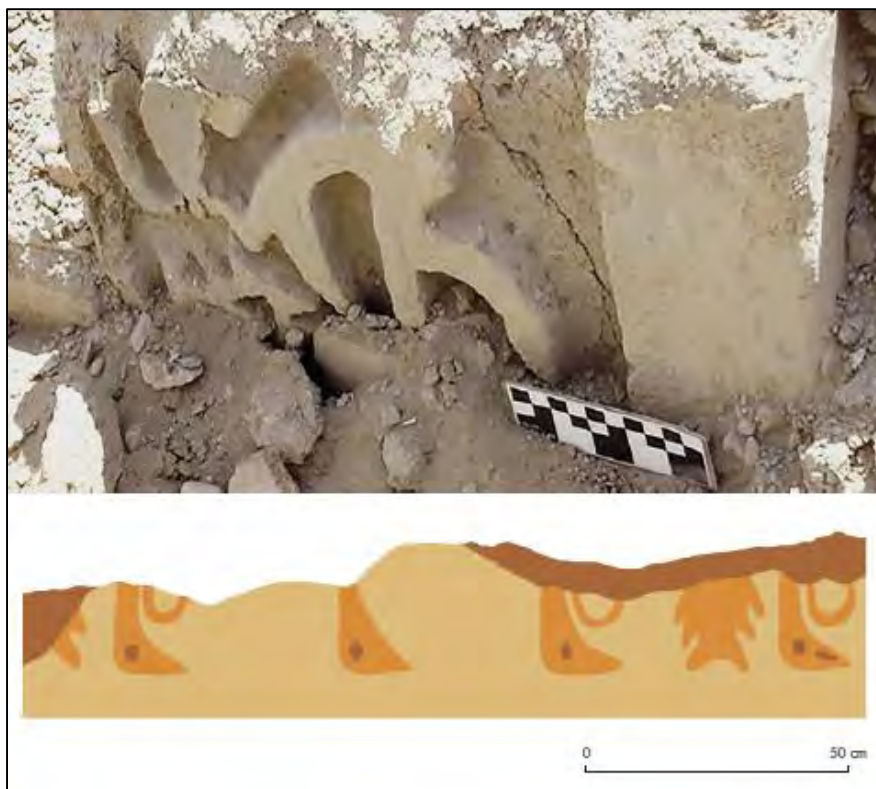


Figura 17. Reconstrucción de relieve con motivos marinos expuestos en el sitio de Hualmay propuesto por Guzmán y Alvino (2020:47, fig.9).

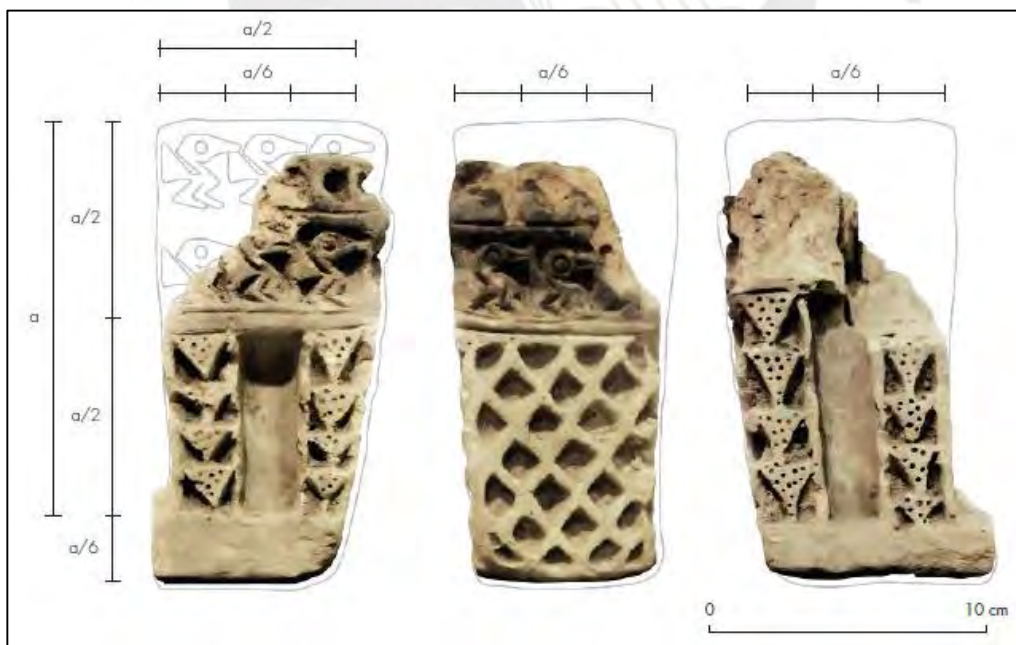


Figura 18. Posible maqueta con relieve de arcilla con iconografía de aves, rombos y triángulos, proveniente de Laure, valle de Chancay de la colección del Museo Arqueológico de Huaral (Guzmán y Alvino 2020:48, figura 10).



Figura 19. Voladizos dobles en Pisquillo Chico y Pancha La Huaca (Guzmán y Alvino, 2020:49, fig. 11).



Figura 20. Voladizos dobles en Portillo y Pisquillo Chico (Guzmán y Alvino, 2020:50, fig. 12).

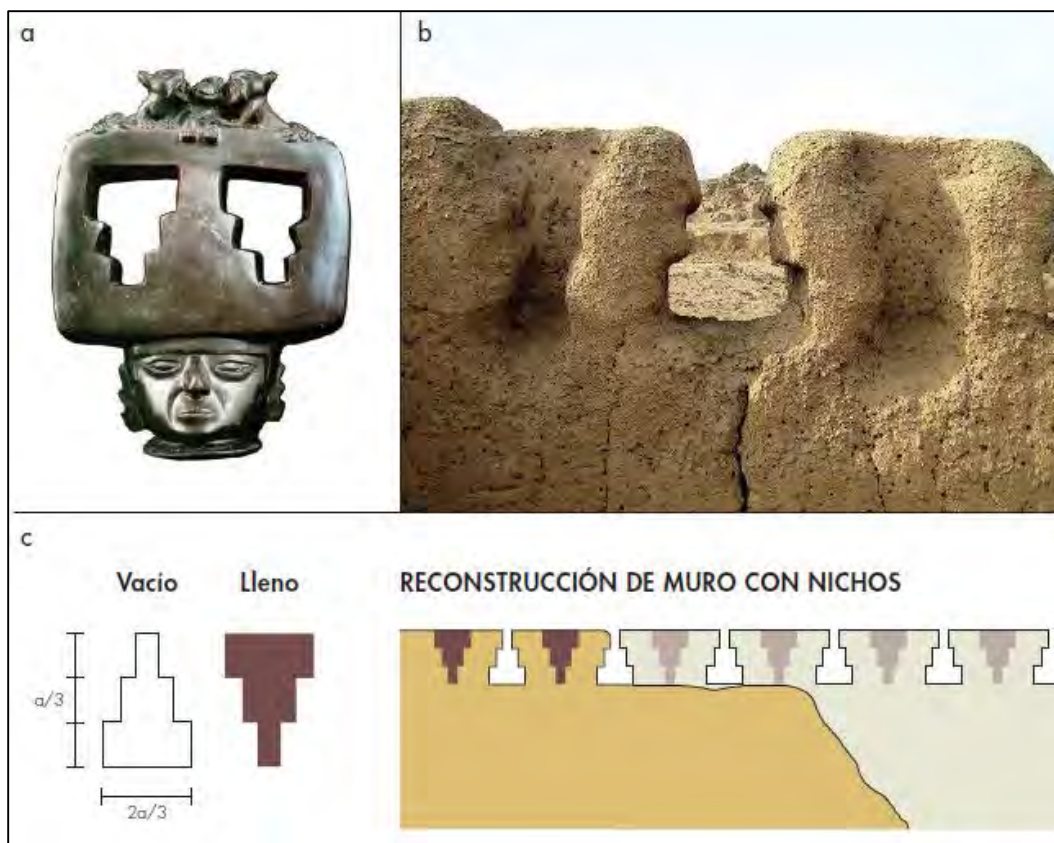


Figura 21. En base a una vasija escultórica Chimú (a) mostrada por Lavalle & Lang (1990) y los nichos de muros en el sitio de Bandurria (b) Guzmán y Alvino (2020:47, fig.5) proponen una reconstrucción de las proporciones arquitectónicas.



Figura 22. Grafiti de al menos dos felinos en el sitio La Bandurria (Guzmán y Alvino, 2020: 44, figura 6).



Figura 23. Grafiti de ave marina o felino del sitio de Macatón (Guzmán y Alvino, 2020: 44, figura 7).

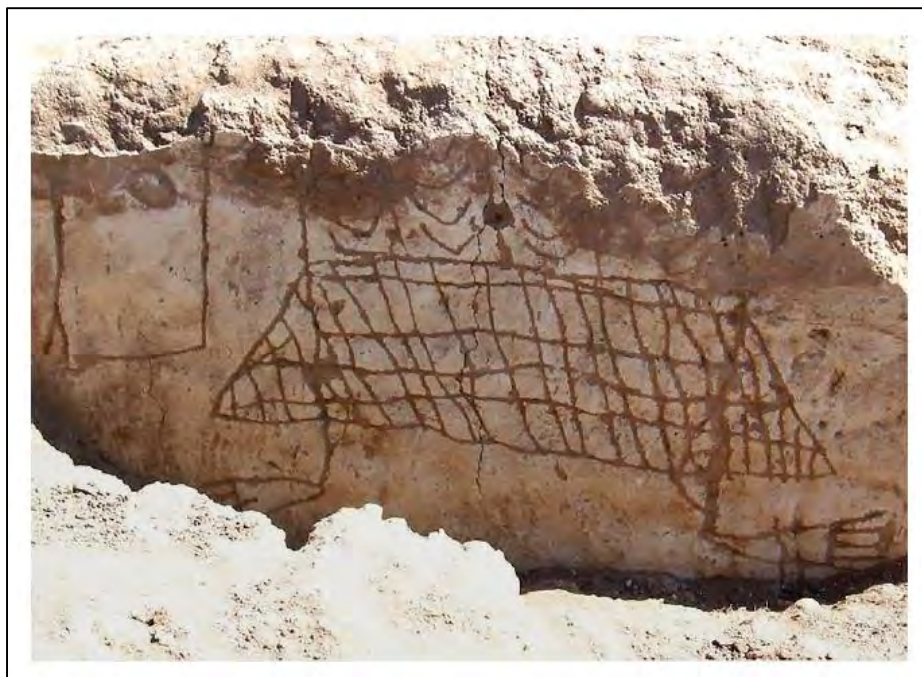


Figura 24. Graffiti que podría corresponder a las piernas y pies de un posible personaje antropomorfo, así como un área trapezoidal de cuadros que evocarían un textil a modo de prenda de vestir, en el sitio de Macatón (Guzmán y Alvino, 2020: 46, figura 8).



Figura 25. Figuras propuestas por Yoshitaro Amano (2018:13-38) como aves marinas, vistas en los textiles de la colección del AMTP sin información de procedencia, salvo el ave número 8, que procede de Pisquillo Chico (Amano, 2018:34).

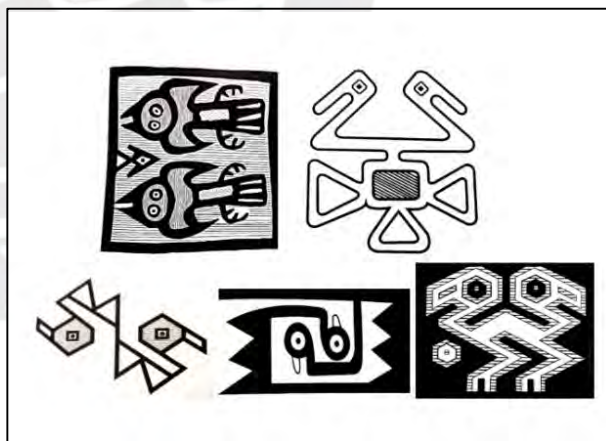


Figura 26. Figuras propuestas por Yoshitaro Amano (2018:17,19-21) como aves marinas, vistas en los textiles de la colección del AMTP y que muestran combinaciones duales y de contraposición (sin información de procedencia=).



Figura 27. Figuras propuestas por Yoshitaro Amano como aves marinas, vistas en los textiles de la colección del AMTP (2018:14,35,38) y que muestran acciones de tomar algo con el pico (sin información de procedencia).

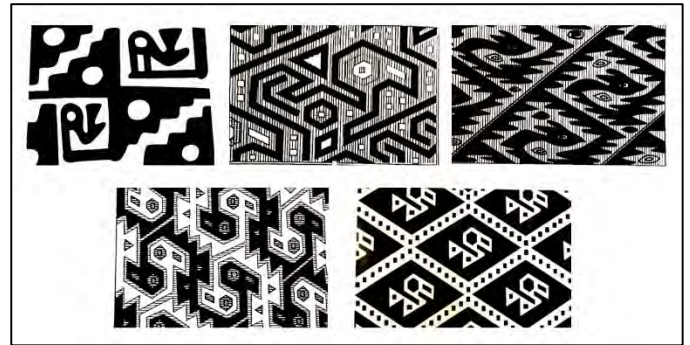


Figura 28. Figuras propuestas por Yoshitaro Amano como aves marinas, dispuestas en mosaicos vistaos en los textiles de la colección del AMTP sin información de procedencia (2018:23,32-33, 36).

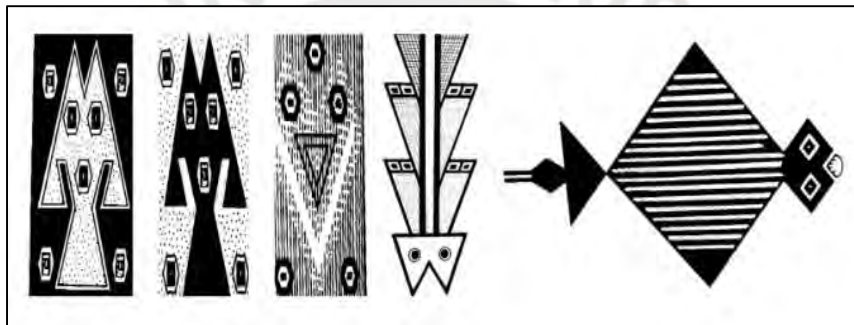


Figura 29. Figuras propuestas por Yoshitaro Amano (2018:42,45,47) como peces, vistas en los textiles de la colección del AMTP que muestran combinaciones duales y de contraposición (sin información de procedencia).

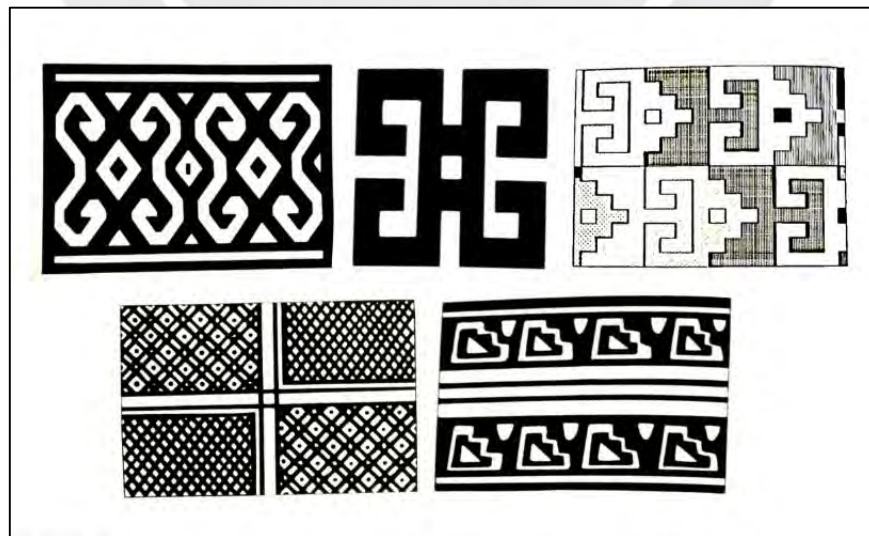


Figura 30. Diseños geométricos reconocidos por Yoshitaro Amano (2018:91,94, 96, 102) vistos en los textiles de la colección del AMTP (sin información de procedencia).

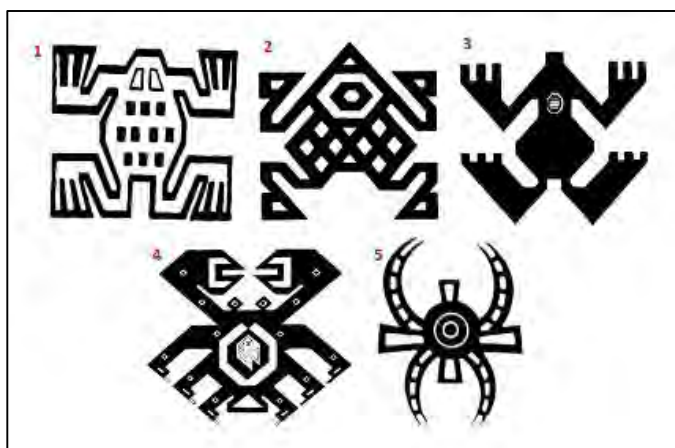


Figura 31. Figuras propuestas por Yoshitaro Amano (2018:54-56,61), vistas en los textiles de la colección del AMTP (sin información de procedencia).

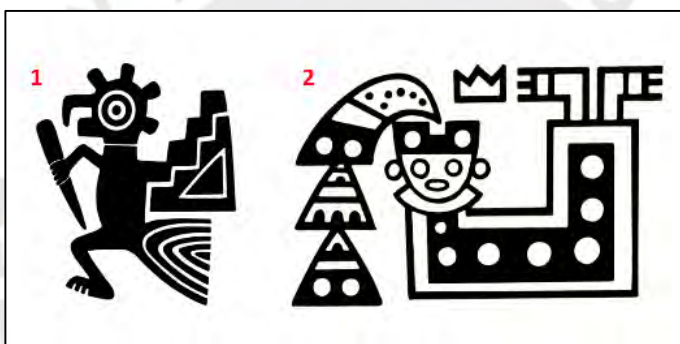


Figura 32. Figuras propuestas por Yoshitaro Amano (2018:82,88) vistas en los textiles de la colección del AMTP (sin información de procedencia).

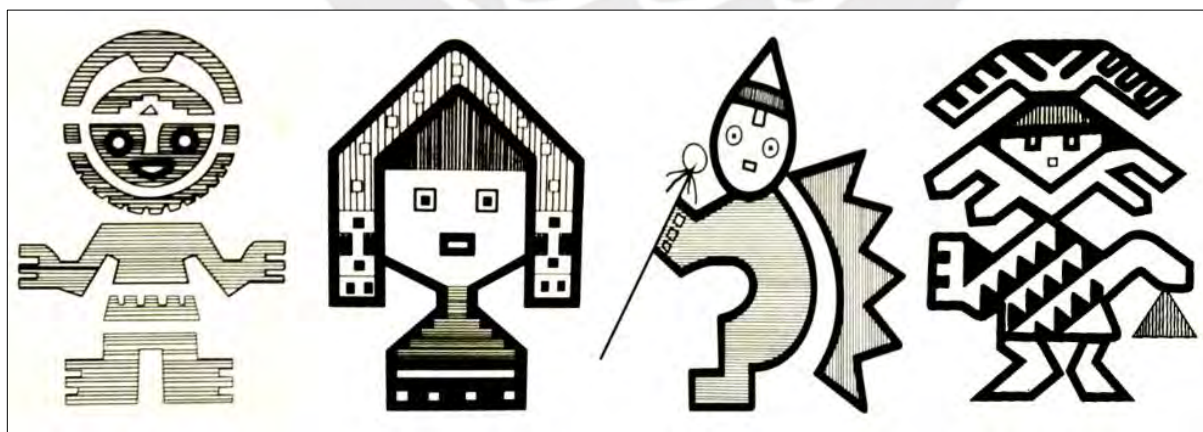


Figura 33. Figuras antropomorfas identificadas Yoshitaro Amano (2018:106,111-112) vistas en los textiles decorativos de la colección del AMTP sin información de procedencia.



Figura 34. Fragmento de tejido de la colección del Museo de América (Código: CAT.161), con iconografía de monos, proveniente de la costa central, el cual presenta urdimbres de tres hilos, una técnica reportada para los tejidos de Lauri por Young (1985) y que fue identificada como tal por Jiménez (2009:216). Medidas: 41 cm largo por 15 cm alto.



Figura 35. Gasa con iconografía de peces con técnica de reticulado de la colección del AMTP, proveniente de Lauri. Medidas: 130 cm. por 95 cm.



Figura 36. Gasa con iconografía de aves y felinos hecha con técnica de reticulado de la colección del AMTP, proveniente de Lauri. Medidas: 32 cm. por 76 cm.



Figura 37. Mustrario de algodón y lana, con diferentes tipos de iconografía de aves, felinos, volutas y peces, resalta un personaje antropomorfo que sostiene dos cetos. La colección del AMTP. Medidas: 88 cm. por 44 cm.



Figura 38. Vasija estilo Teatino (Ravines, 2011:552).



Figura 39. Vasija estilo Tricolor geométrico encontrada en contexto funerario de Sacachispas. Medidas: 14 cm. altura (Van Dalen, 2017::46).



Figura 40. Vasijas estilo Negro sobre Blanco (Ravines, 2011:468).

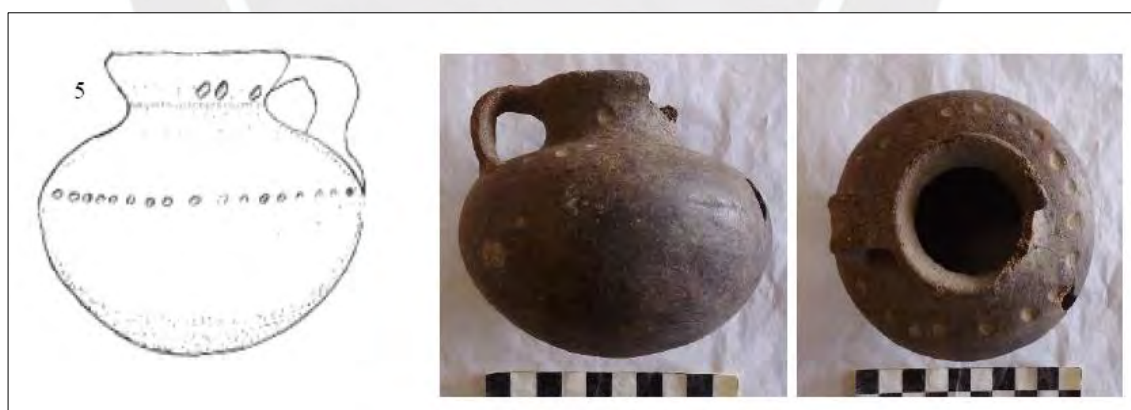


Figura 41. Vasija estilo Lauri Impreso en miniatura, encontrada en contexto funerario de Sacachispas. Medidas: 10 cm. de diámetro (Van Dalen, 2017:135).



Figura 42. Cántaros estilo Chancay-Inca de la colección del AMTP. (G) Proveniente de Chacaca. Medidas: 20 cm. alto y 13.5 cm. diámetro. (H) Proveniente de Lauri. Medidas: 27.5 cm. alto y 18 cm. diámetro. Figura 8 (Krzanowski, 2016:175)



Figura 43. Vasija o probable quero estilo Huaura tricolor con personaje frontal. Figura 4 (Ichiki, 2012:175).

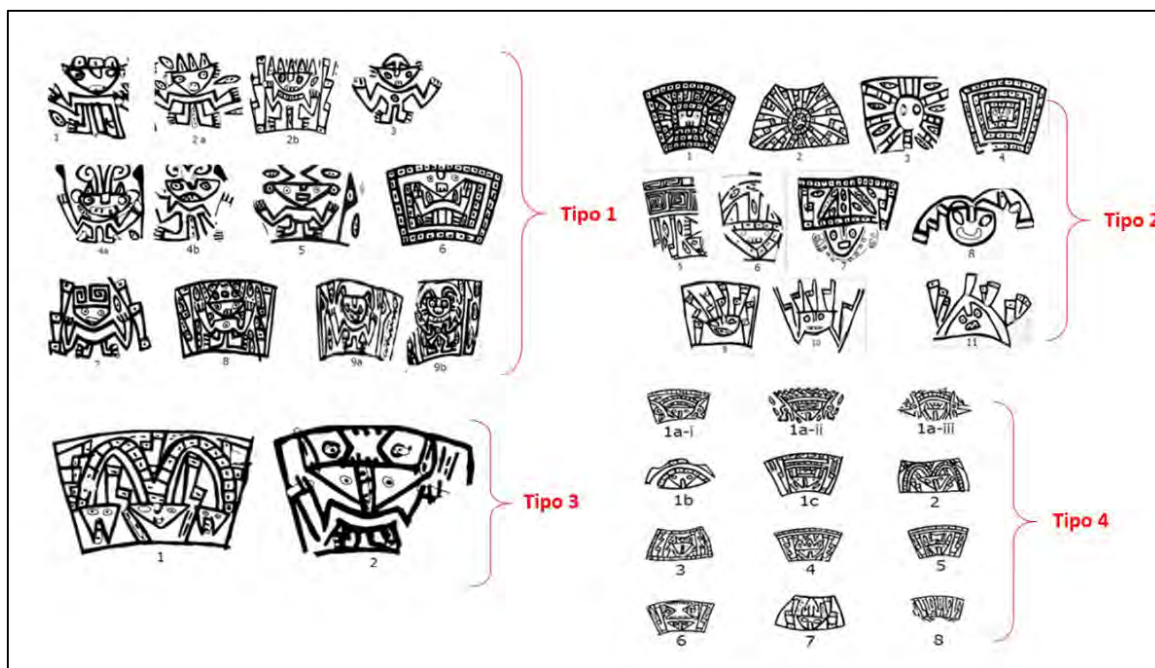


Figura 44. Personajes reconocidos en la cerámica Huaura policroma figurativo (Ichiki, 2012).



Figura 45. Cántaro con personaje de músico que sostiene una flauta con ambas manos de la colección del Museo de América, Madrid (Código de Inventario: 1997/03/007) Medidas: 43 cm por 29 cm.



Figura 46. Cántaro con personaje que sostiene concha spondylus con ambas manos (Cortes, 1998:41, figura. 39) que podría tratarse de una ofrenda Medidas: 36.5 cm por 19.3 cm.

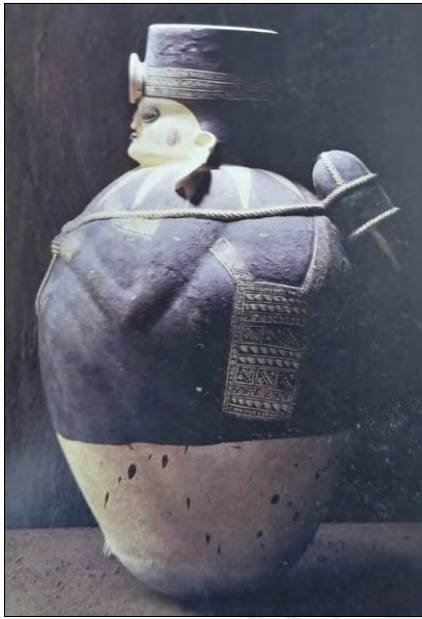


Figura 47. Cántaro con representación de cargador o portador de ofrendas y chuspa bajo el brazo (Cortes, 1998:42, figura. 42). Medidas: 71 por 46.5 cm.

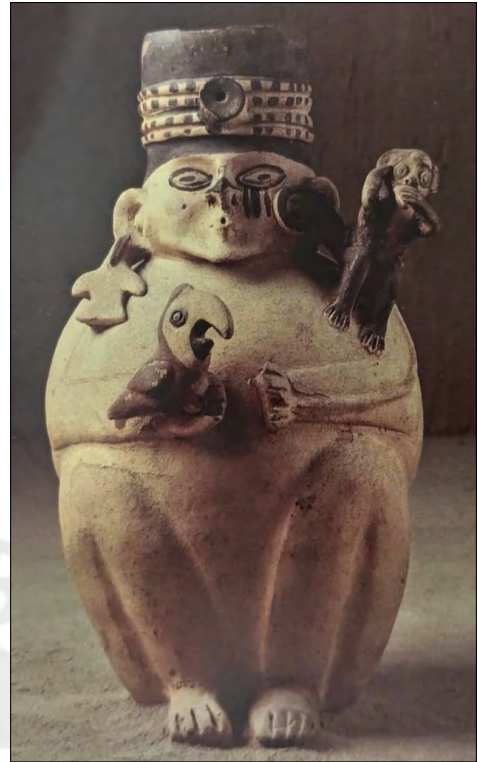


Figura 48. Cántaro con representación de portador de ofrendas con loro y mono (Cortes, 1998:52, figura. 55). Medidas: 48.5 por 29 cm.



Figura 49. Vaso con representación de jorobado, sentado con las piernas cruzadas (Cortes, 1998:43, figura. 44). Medidas: 17 cm por 12.3 cm.



Figura 50. Detalle de personaje femenino representado en un cántaro una mujer que lleva en la espalda vasijas y un bebe en sus manos. (Cortes, 1998:44, figura. 45). Medias: 55 cm. por 33 cm.



Figura 51. Representación de pescador en una vasija silbadora (Cortes, 1998:48, figura. 51). Medidas: 16.2 por 16.5 cm

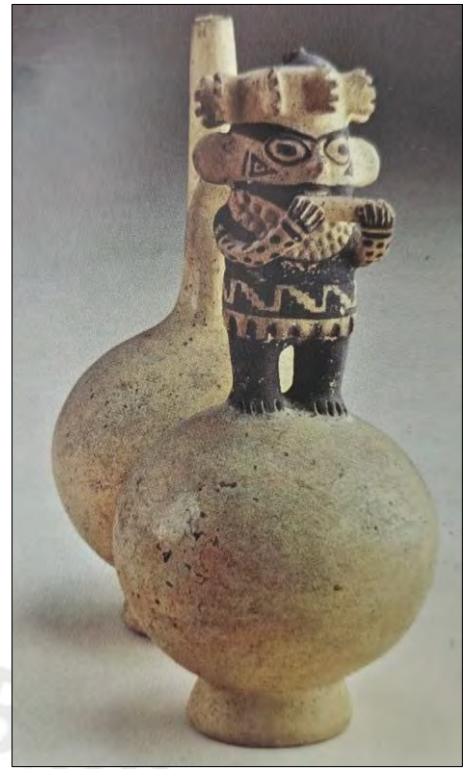


Figura 52. Botella doble silbadora con celebrante tocando flauta (Cortes, 1998:39, figura. 37). Medidas: 22 cm. por 21.5 cm.



Figura 53. Cántaro en forma de celebrante “chino” (Cortes, 1998:56, figura. 62). Medidas: 48.5 cm. por 28.5 cm.



Figura 54. Representación escultórica de celebrante con copa (Cortes, 1998:40 figura. 38). Medidas: 26 cm. por 16.2 cm.



Figura 55. Cántaro en forma de celebrante “chino” con copa (Cortes, 1998:54, figura. 59). Medidas: 64 cm. por 40 cm.



Figura 56. Detalle de cántaro portador haragán de ofrendas recostado (Cortes, 1998:52, figura 59) Medidas: 48.5 cm. por 29 cm.



Figura 57. Botella doble silbadora con chino en andas por personajes parecidos (Cortes, 1998:26 figura. 23). Medidas: 24.2 cm. por 22.7 cm.



Figura 58. Vasijas chancay con deformación por cocción exhibidas en la exposición *El fuego no hace concesiones* de Carlos Runcie Tanaka, 2019 en el AMTP. Foto por Carlos Runcie Tanaka.



Figura 59. Pinturas faciales vista en los diferentes tipos de vasijas del estilo Negro sobre Blanco AMTP propuestas por Amano (1994a:3).



Figura 60. Marcas en relieve la cerámica en vasijas chancay Negro sobre Blanco (Amano, 1994b:3).

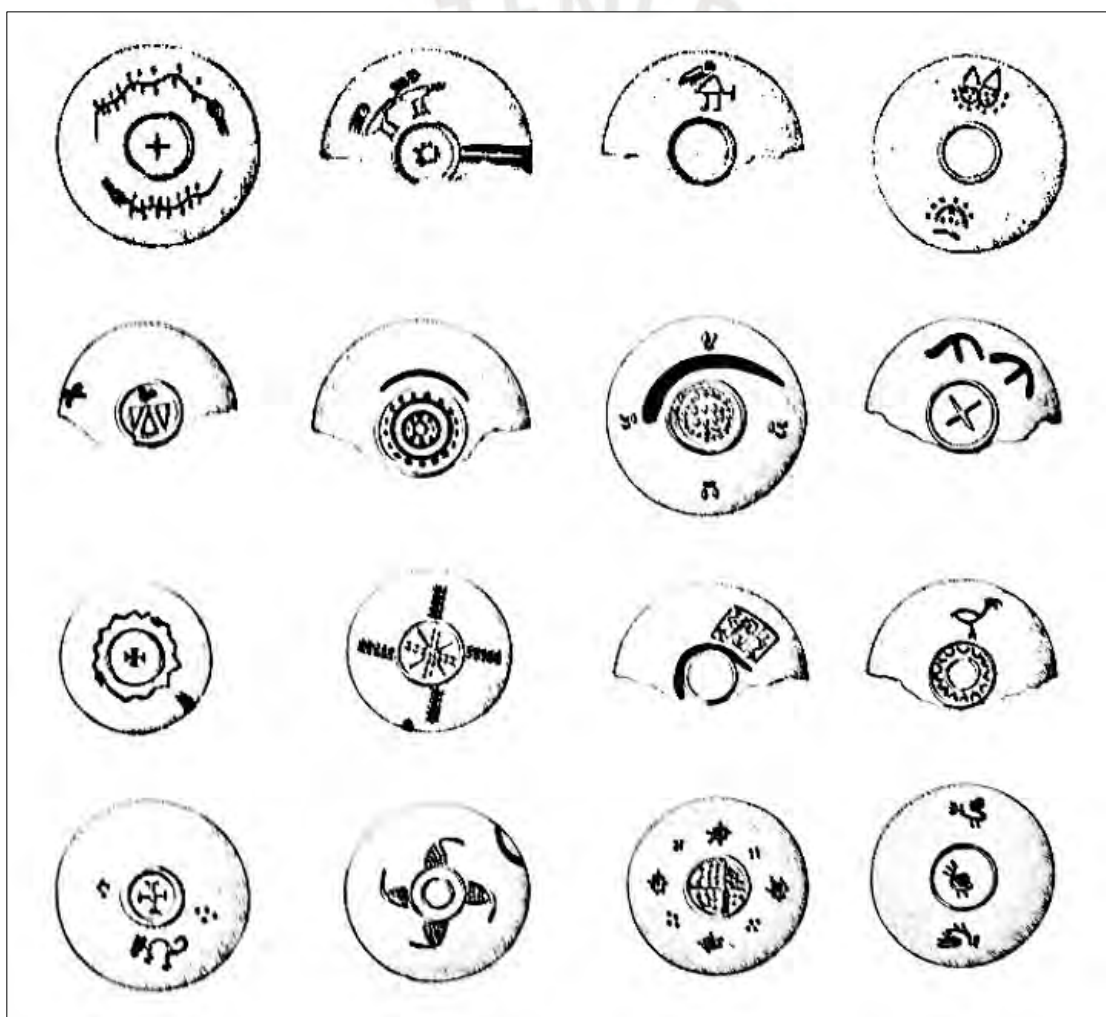


Figura 61. Marcas en relieve en la cerámica en vasijas chancay Negro sobre Blanco (Amano, 1994b:3).

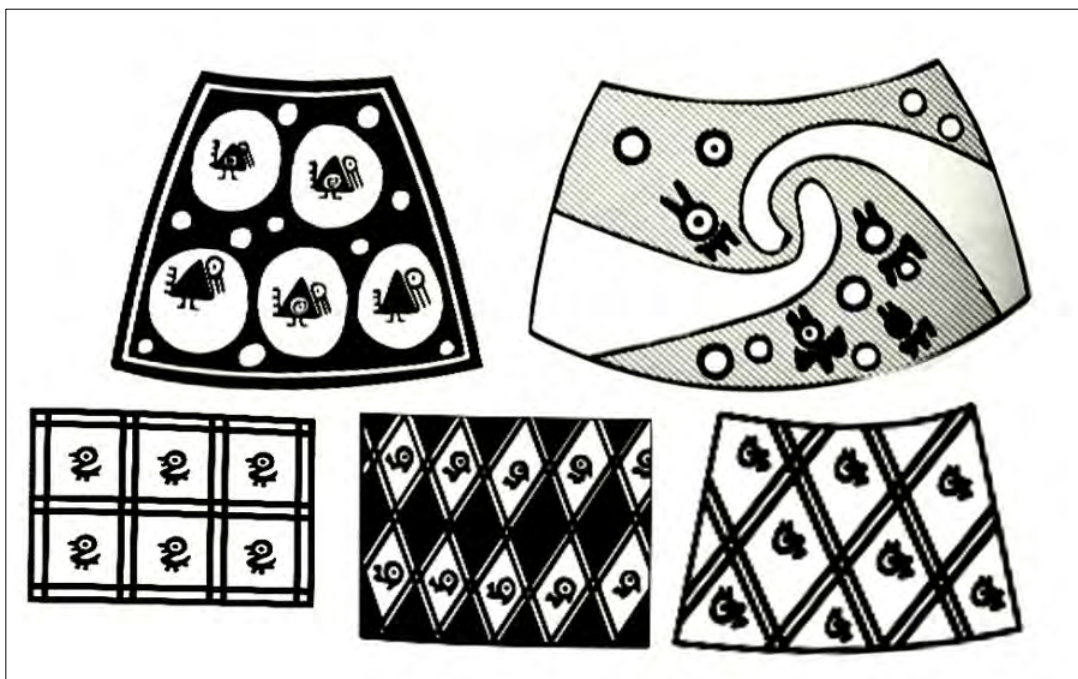


Figura 62. Iconografía de aves marinas de la colección del AMTP sin información de procedencia (Amano, 2018:29-30).

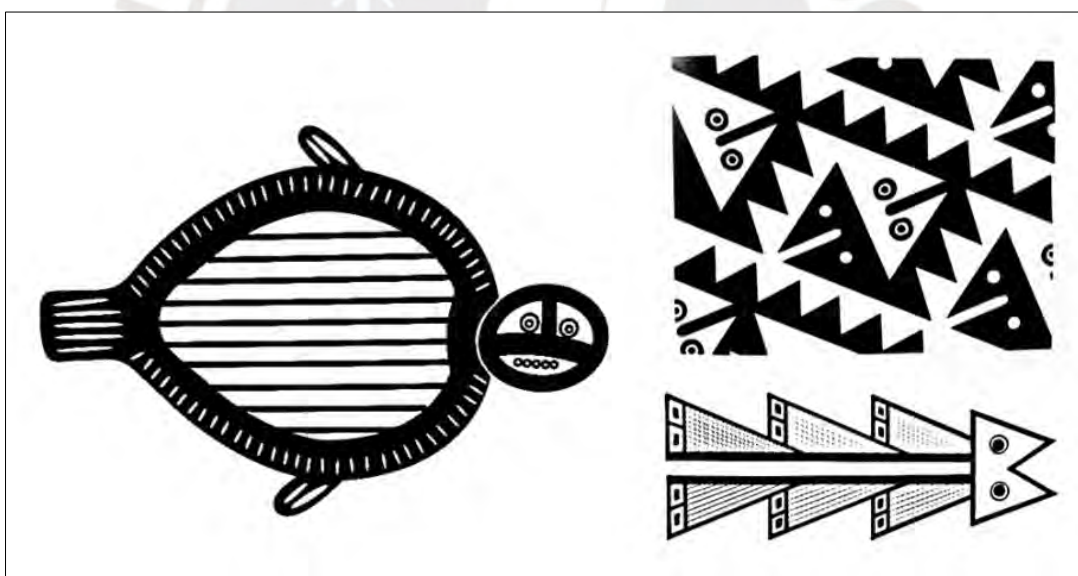


Figura 63. Iconografía de peces de la colección del AMTP sin información de procedencia (Amano, 2018:43,47-48).

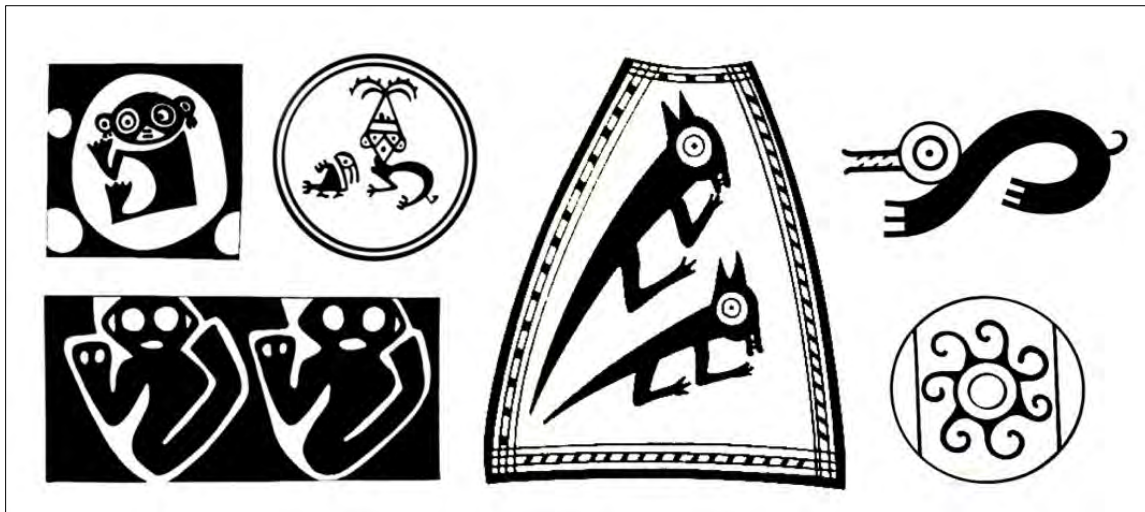


Figura 64. Iconografía de diferentes tipos de animales que aparecen en piezas de la colección del AMTP sin información de procedencia (Amano, 2018:53,55,60,62).

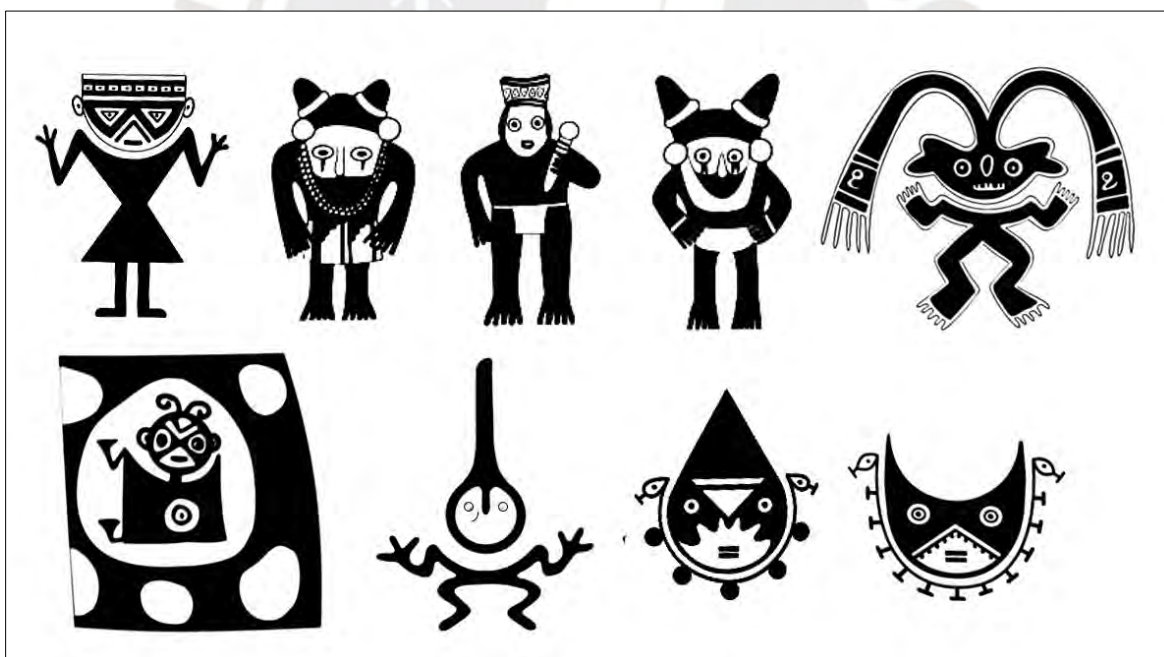


Figura 65. Figuras antropomorfas que aparecen en piezas conservadas en la colección del AMTP, sin información de procedencia (Amano, 2018: 105,107,108,110).



Figura 66. Cuchimilcos masculino y femenino de estilo Tricolor (Lavalle, 1982: 46, figura 20) Medidas: 50 cm. por 31 cm.



Figura 67. Cabeza de un ídolo antropomorfo pintado, con procedencia de Humaya, Huaura; medidas: 29 cm por 16 cm. y máscara pintada con cinabrio, procedente de Lauri, Chancay; medidas 25 cm por 19 cm (Van Dalen 2011: 70, figura 6) que también podría ser una cabeza falsa.



Figura 68. Fiel de balanza de madera con escalonados, con procedencia de Lauri, Chancay; medidas: 10 cm por 4 cm. aproximadamente (Van Dalen 2011: 70, figura 5).



Figura 69. Vista delantera de Figurina PRA-CLH / U3-394 encontrada en el sitio de Cerro La Horca en la Unidad 03, cuadrícula 13F, Capa E, Contexto Funerario 6 (Valle, 2020: 129). Medidas 33 cm. de largo y 15.5 cm. de ancho.



Figura 70. Vista trasera de Figurina PRA-CLH / U3-394 encontrada en el sitio de Cerro La Horca en la Unidad 03, cuadrícula 13F, Capa E, Contexto Funerario 6 (Valle, 2020: 128). Medidas 33 cm. de largo y 15.5 cm. de ancho.



Figura 71. Vista delantera de Figurina PRA-CLH / U4-637 encontrada en el sitio de Cerro La Horca en la Unidad 04, cuadrícula 14H, Capa D, Hallazgo 7 (Valle, 2020: 131). Sin medidas referenciales.

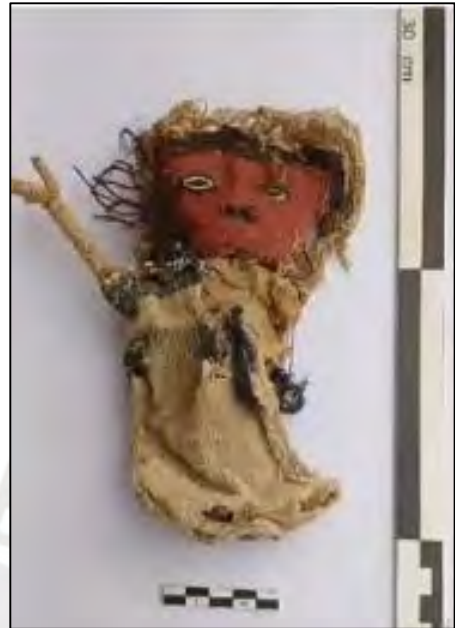


Imagen 72. Figurina encontrada en las excavaciones de Macatón (van Dalen, 2020). Medidas 25 cm de largo y 15 cm de ancho.



Figura 73. Dos figurinas de las tres encontradas cuya procedencia sería el sitio arqueológico de Cajamarquilla, Lima (Lothrop y Mahler 1957:73, lam. XVII). Sin medidas referenciales.



Figura 74. Fardo con figurinas de textil encontrado en el sitio de Chuquitanta por Wilhelm Gretzer (Hoffmann 2017:13, fig. 4). 1.50 m. aproximado.



Figura 75. Fardo chancay con figurinas de la colección del Museo Nacional de Historia Natural de Washington (Kauffmann 1977: 512). Sin medidas referenciales.



Imagen 76. Vista delantera de la Figurina 4029 de la Colección del AMTP. Altura: 20 cm. (foto por la autora).



Imagen 77. Vista trasera de la Figurina 4029 de la Colección del AMTP. Altura: 20 cm. de ancho (foto por la autora).



Imagen 78. Vista delantera y trasera de la Figurina 4063 de la Colección del AMTP. Altura: 20 cm. (Gálvez, 2017:96).



Imagen 79. Figurina 4032 de la Colección del AMTP. Altura: 20 cm. (foto por la autora).

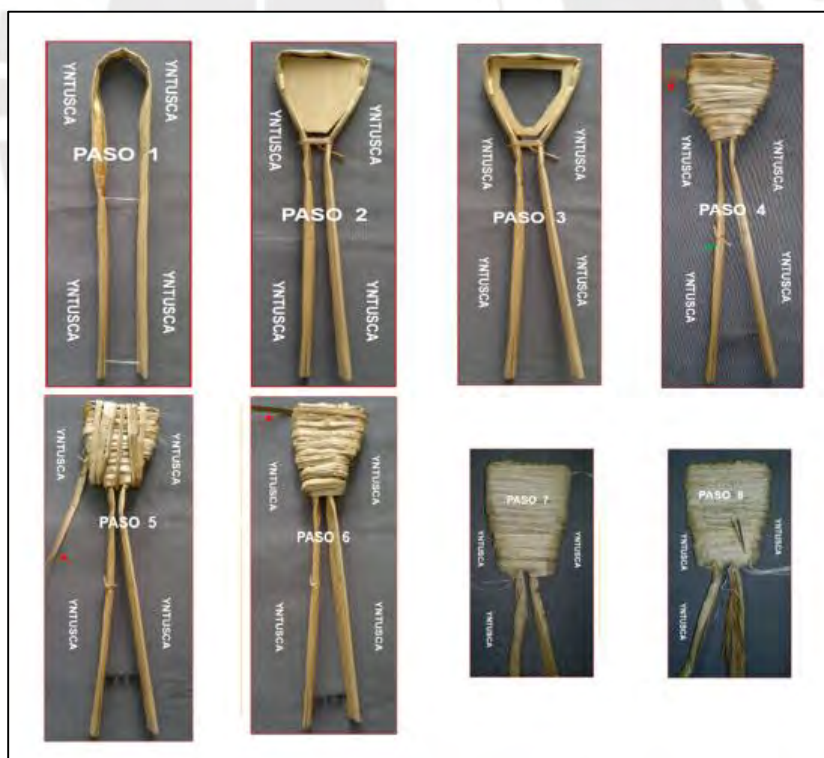


Imagen 78. Los ocho pasos iniciales para la construcción de la estructura de las figurinas propuestos por Andrés Yntusca (2021a:4).



Imagen 79. Los ocho pasos iniciales para la construcción de la estructura de las figurinas propuestos por Andrés Yntusca (2021a:1-3).

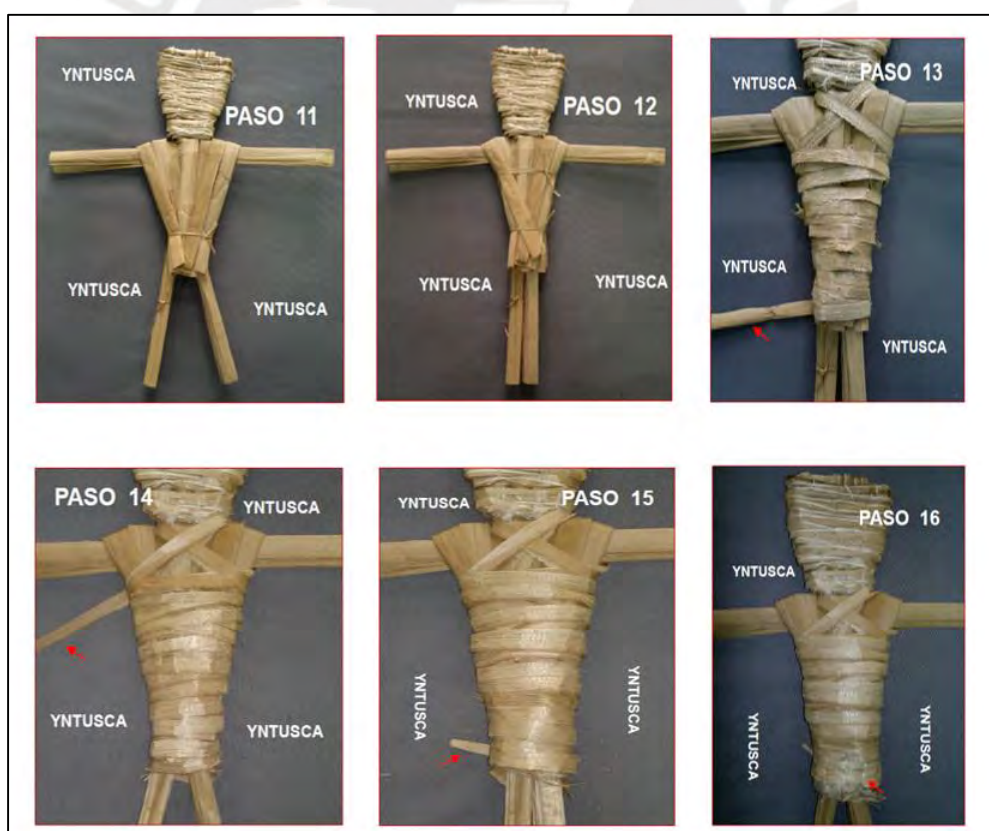


Imagen 80. Los ocho pasos iniciales para la construcción de la estructura de las figurinas propuestos por Andrés Yntusca (2021a:5).

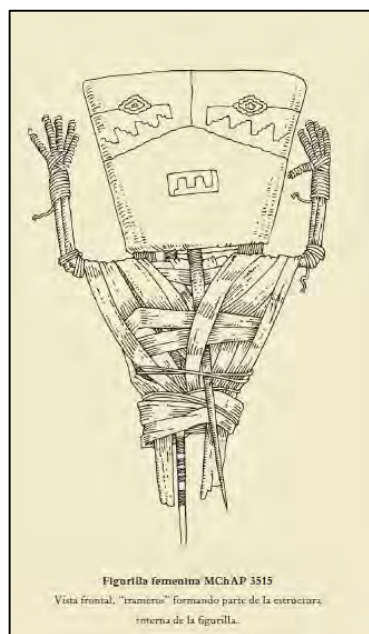


Imagen 81. Esquema de la parte delantera de la Figurina Mch 3515 de la Colección del MCHAP. Altura: 20 cm. (Hoces y Brugnoli, 2006:85).

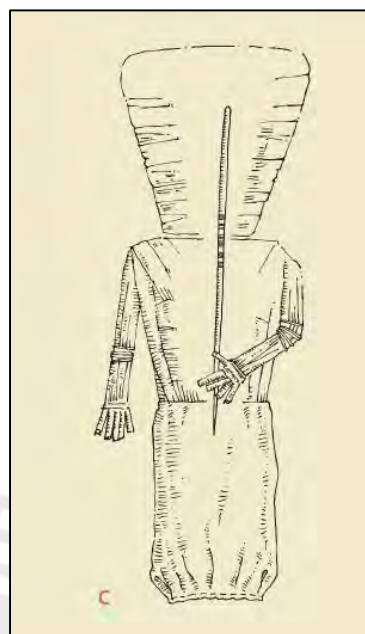


Imagen 82. Esquema de la parte trasera de la Figurina 2328 de la Colección del AMTP. Altura: 20 cm. (Gálvez, 2017:96). (Hoces y Brugnoli, 2006:84).



Figura 83. Brazo o pierna encontrada junto a la Figurina 4012 de la Colección del AMTP. Largo: 6 cm. (foto por la autora).



Figura 84. El embarrilamiento de las piernas y dedos con hilos rojos por Andrés Yntusca (2021a:8).



Figura 85. Vista de la mano con uñas de algodón de la Figurina 4048 de la Colección del AMTP. Altura: 20 cm. (foto por la autora).

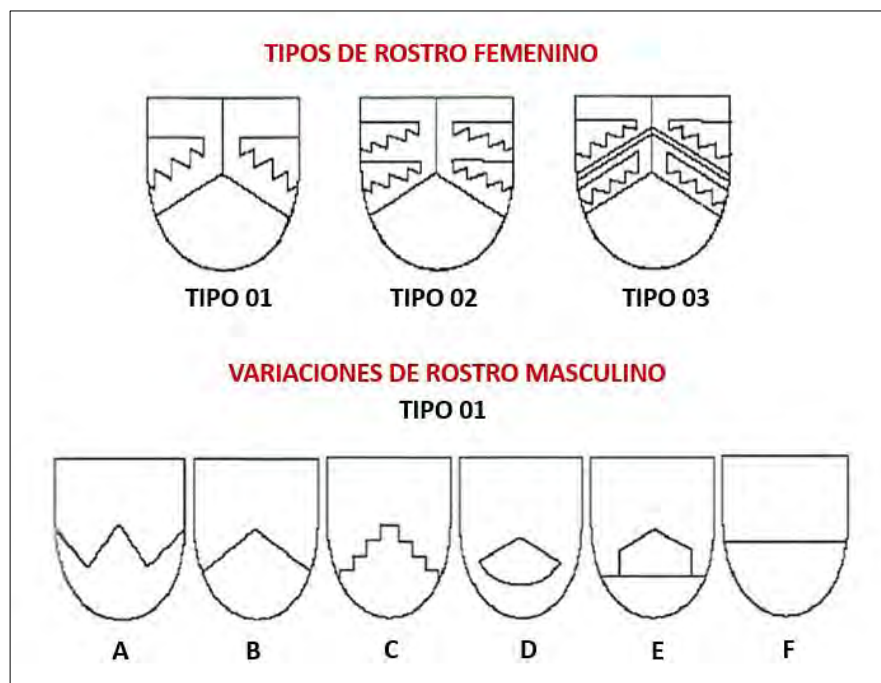


Figura 86. Tipos de pintura facial femenina propuestos por Hodnett (1999: 16-17).

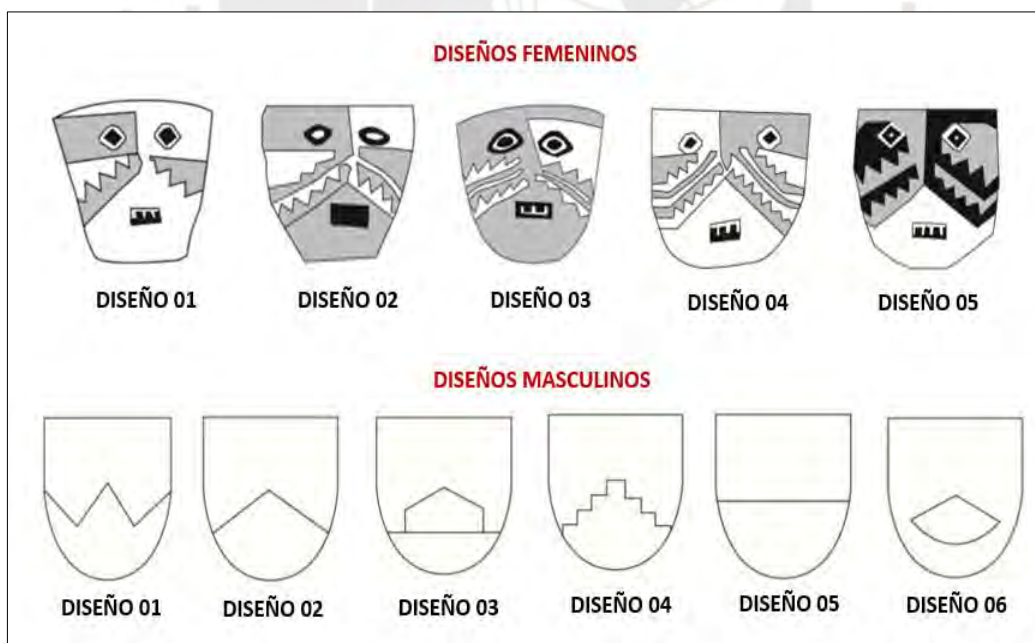


Figura 87. Tipos de pintura facial femenina propuestos por Gálvez (2017: 116 – 122).



Figura 88. Textil N° 1747 de la Colección del AMTP. Largo: 90 cm Ancho: 30 cm. aproximado (foto por Doris Robles).



Figura 89. Textil N° 2784 de la Colección del AMTP. Largo: 50 cm Ancho: 15 cm. (foto por la autora).



Figura 90. Ensamblaje de tapiz de la cara a la estructura vegetal por Andrés Yntusca (2021d:2-3).



Figura 91. Cosido en los laterales de la figurina del tapiz de la cara en la estructura vegetal por Andrés Yntusca (2021d:3).



Figura 92. Vista de la cara de la Figurina 4036 de la Colección del AMTP. Nótese la nariz bordada por fuera del tapiz. Altura nariz: 1.5 cm. / Ancho nariz: 0.80 cm. (foto por la autora).



Figura 93. Las variedades del Diseño 01 de los vestidos femeninos propuestos por Gálvez (2017:123 – 127).



Figura 94. Las variedades del Diseño 02 de los vestidos femeninos propuestos por Gálvez (2017:127 – 128).



Figura 95. Los cinco diseños de camisa masculina propuestos por Gálvez (2017:153 – 162).

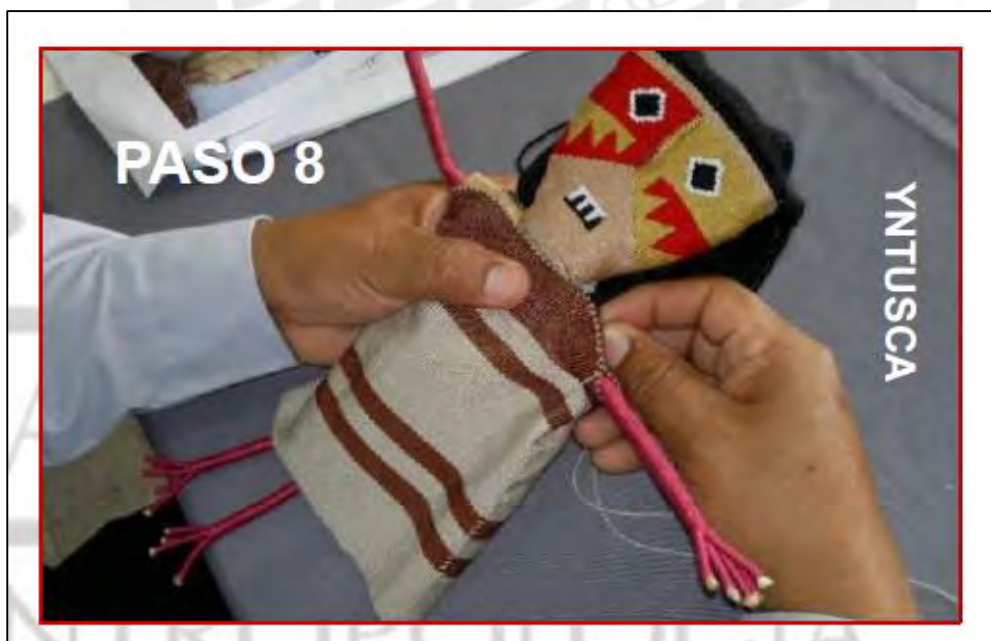


Figura 96. Cosido en los laterales de los hombros de la figurina femenina sobre la estructura vegetal por Andrés Yntusca (2021d:4).



Figura 97. Ensamblaje del taparrabo una figurina masculina sobre la estructura vegetal por Andrés Yntusca (2019:6).



Figura 98. Ensamblaje del unku a una figurina masculina sobre la estructura vegetal por Andrés Yntusca (2019:7-8).



Figura 99. Cosido de la cabellera a la cara de tapiz por Andrés Yntusca (2021d:3).



Figura 100. Vista delantera del dúo de figurinas 4065 de la Colección del AMTP. Ancho: 30 cm / Alto: 22 cm. (foto por la autora).



Figura 101. Vista trasera del dúo de figurinas 4065 de la Colección del AMTP. Nótese el cesto cubierto por el textil de bandas blancas, azules y marrones. Ancho: 30 cm / Alto: 22 cm. (foto por la autora).



Figura 102. Maqueta N° 4072 de *La Yunza* de la Colección del AMTP. Está conformada por once figurinas de cara de tapiz ranurado y en el centro un elemento parecido a un árbol. Ancho: 45 cm / Largo: 106 cm. / 33 cm. alto (foto por la autora).



Figura 103. Maqueta N° 4010 de *La Boda* de la Colección del AMTP. Nótese las siete figurinas sentadas y una echada dentro de una estructura que imita un recinto. Largo: 44 cm / Ancho 27 cm. Alto: 53 cm. (Fuente: <https://artsandculture.google.com/asset/diorama-con-esculturas-de-tela/MAHJ49xUGN5W9w>)

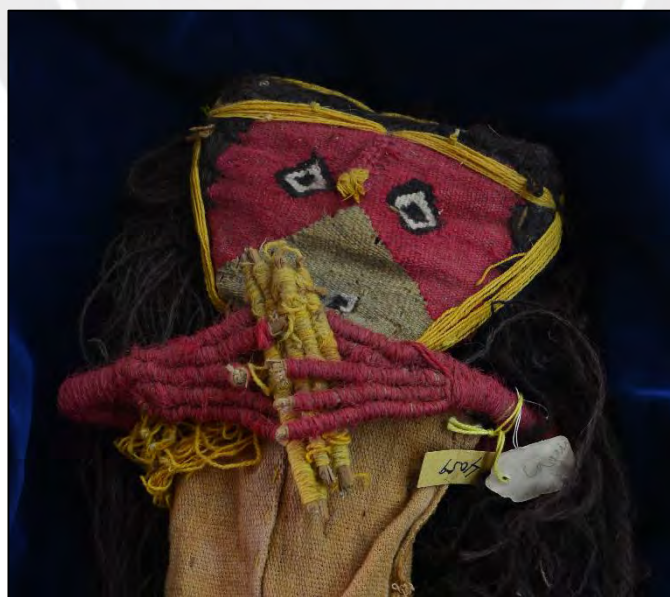


Figura 104. Vista de la figurina 4059 de la Colección del AMTP. Nótese la flauta de pan antara que está hecha de fibras vegetales embarriladas con hilos amarillos. Ancho: 1.5 cm / Largo: 3.5 cm. (foto



Imagen 105. Figurina de la colección del Amano Museo Arte Textil (Gálvez, 2017:82, fig. 41). Sin medidas disponibles.



Figura 106. Vista delantera Figurina de rostro de tapiz color rojo de la colección del EMB(V A Nls 2020), altura: 20 cm.



Imagen 107. Vista trasera de Figurina de rostro de tapiz color rojo de la colección del EMB (V A Nls 2020), altura: 20 cm.



Figura 108. Cabezas falsas de fardos funerarios provenientes del sitio Necrópolis de Ancón (Reiss y Stubel, 1880:74).



Figura 109. Maqueta conocida como "Los Doce Hombres" exhibida en el (N°4071), está conformada por doce figurinas de cara de tapiz ranurado. Medidas de cojín 134 cm. de largo y 42 cm. de ancho; medidas de figurinas 33 cm de altura.



Figura 110. Escultura denominada como "Árbol de la Vida", (foto:https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/buscar/?palabras_claves=CHANCAY) , medidas: 97 x 86 x 86 cm.



Figura 111. Figurina con elementos originales y adicionados. Exhibida en el TCMA (N° Inventario 1991.41), medidas 30 cm largo por 15 cm ancho.



Figura 112. Figurina con cuerpo de madera, vestida con textiles. Forma parte de la colección del MNAHP (N° Inventario 141929), medidas 35 cm largo por 15 cm ancho.



Figura 113. Figurina de rostro bipartito, nótese hacia el lado izquierdo puntadas que sujetan el textil al armazón. Forma parte de la colección del MNAHP (N° Inventario 16337), medidas 16 cm. largo.



Figura 114. Figurina de rostro bipartito de colores rojo y rosa. Forma parte de la colección del MNAHP (N° Inventario 10862), medidas 5 cm. largo.



Figura 115. Dúo de figurinas femeninas Forman parte de la colección del MNAHP (N° Inventario 8621), medidas 25 cm largo.



Figura 116. Detalle de las urdimbres de color amarillo de la figurina A del Dúo N° Inventario 8621 que forma parte de la colección del MNAHP. Medidas 25 cm. largo.



Figura 117. Detalle de las urdimbresde color amarillo de la figurina Bdel Dúo N° Inventario 8621 que forma parte de la colección del MNAHP. Medidas 25 cm largo.



Figura 118. Figurina textil parte de la Colección Maiman (MC 7108), altura: 26 cm. (foto: Makowski, Rosenzweig y Jiménez Díaz 2006:231).



Figura 119. Figurina textil N° Inventario RT 10336, parte de la Colección MNAAHP; altura: 25 cm. (foto por la autora).



Figura 120. Figurina textil N° Inventario RT 10862, parte de la Colección MNAAHP con; altura: 27 (foto por la autora).



Figura 121. Figurina textil N° Inventario RT 8630, parte de la Colección MNAAHP con; altura: 26 cm. (foto por la autora).



Figura 122. Figurina textil N° Inventario RT 16339, parte de la Colección MNAHP con; altura: 24 cm. (foto por la autora). Nótese las terminaciones de las urdimbres color marrón y las costuras verticales de fibra de camélido que unen ambos extremos del textil.

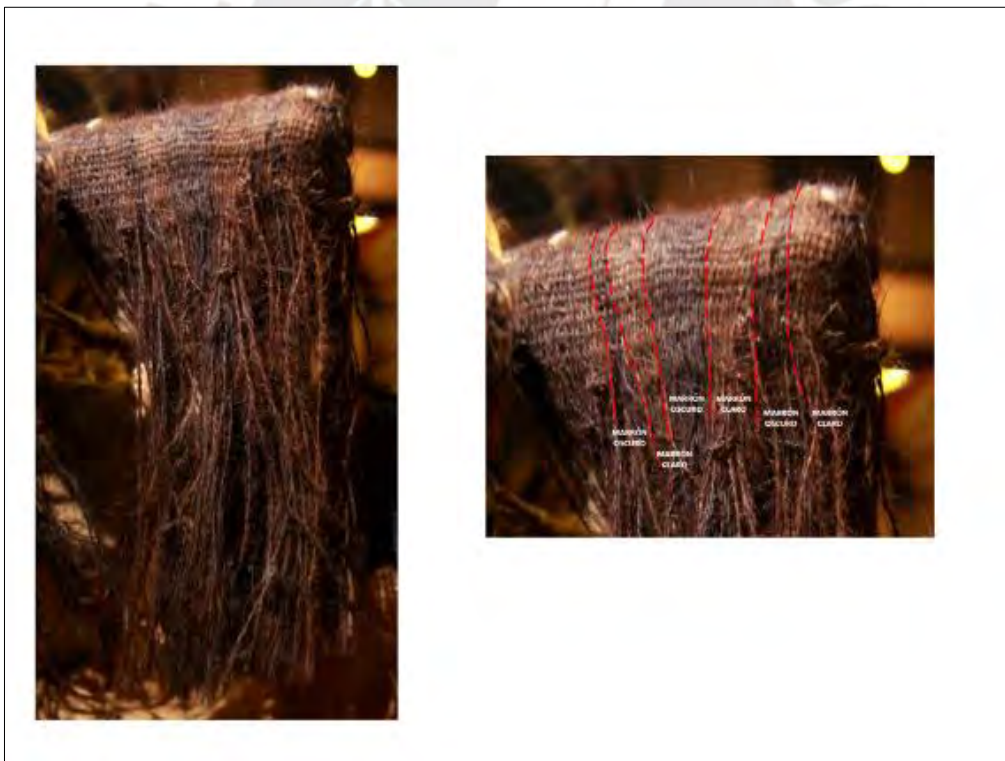


Figura 123. Vista trasera de figurina masculina N° Inventario 4072 K de la maqueta de “La Yunza”, Nótese en el croquis de detalle, al lado derecho, al menos seis secciones remarcadas con dos tonalidades de marrón.



Figura 124. Figurina N° Inventario VA 35043 de la colección del (Altura: 25 cm. Ancho: 19 cm.). Nótese su forma cuadrada y aplanada.



Figura 125. Figurina falsa de Raggedy Ann reportada por Bruhn y Kelker (2013:176) denominada como una “gran muñeca”.



Figura 126. Cabeza de figurina del AMTP, sin código. Altura: 10 cm.

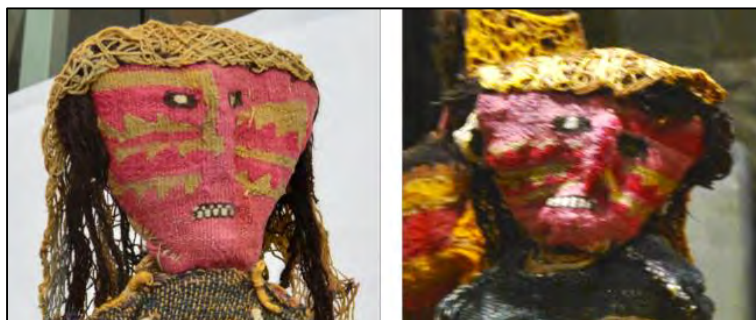


Figura 127. Figurinas N° 4066 y N° 4070 de la colección del AMTP. Altura: 7.5 cm y ancho: 9 cm.



Figura 128. Maqueta de código 4071 o de Los Doce Hombre del AMTP. Cojín mide 56 cm de largo y 33 cm. de ancho. Altura de figurinas: 28 cm.



Figura 129. Figurinas N° RT 8621 que presenta diferentes coloraciones de carmín en cada mano. De la colección del MNAHP.



Figura 130. Figurinas N° 4051, N° 4022 con brazos embarilados con hilos color crema y N° 4023 con brazos crema y piernas carmín de la colección del AMTP



Figura 131. Figurinas N° RT 16348, N° RT 16335, N° RT 10860 Y N° RT 16346 de la colección del MNAAHP, con brazos y manos embarrilados con hilos color crema.



Figura 132. Vista en detalle de los colores superficiales de brazos y piernas de los personajes vestidos con unku y taparrabo de la maqueta 4072 de la colección del AMTP. Nótese los brazos color crema y piernas color carmín en los personajes D, H y K y el color crema en brazos y piernas de las figurinas A y F.



Figura 133. Figurina 4072 A, con brazos color crema del AMTP. Altura:



Figura 134. Figurina 4072 F. Nótese el área con hilos de coloración rojiza e hilos carmín debajo de los hilos cremas.



Figura 135. Figurina 4072 E, con brazos crema y coloraciones rojas del AMTP. Altura: 22 cm.

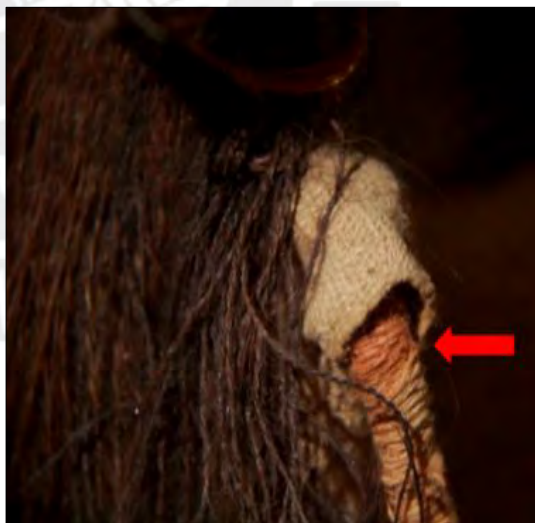


Figura 136. Figurina 4072 K. Nótese el área con hilos de coloración rojiza.



Figura 137. Vista en detalle de los colores superficiales de brazos y piernas de los personajes femeninos de la maqueta 4072 de la colección del AMTP. Nótese los brazos de color crema, crema con tonalidades rojizas, amarillo y, para el caso de los personajes E y G las piernas de color carmín.



Figura 138. Figurina 4072 J. Nótese el área con hilos color rojo y dorados.



Figura 139. Vista trasera de figurina 4048. Nótese el algodón en cada extremo de los dedos y entre el armazón y el vestido. Altura: 23 cm.



Figura 140. Figurina 4059. Nótese los dedos igual de largos como la flauta de pan. Altura: 26 cm.



Figura 141. Figurina 4061. Nótese los dedos igual de largos como la flauta de pan. Altura: 37 cm.



Figura 142. Figurina RT 16352. Las manos y flauta de pan de bandas negras y cremas. Altura: 27 cm.



Figura 143. Vista trasera de Figurina N° 4012 del AMTP. Largo huso: 13 cm.



Figura 144. Vista trasera de Figurina N° 4042 del AMTP. Largo huso: 16 cm. de ancho.



Figura 145. Vista trasera de Figurina RT 16340 del MNAAHP. Largo huso: 7 cm.



Figura 146. Vista trasera de Figurina RT 16359 del MNAAHP. Largo huso: 13 cm.



Figura 147. Vista de los dos husos de la Figurina RT 16352 del MNAAHP. Largo huso: 15 cm.



Figura 148. Vista trasera de Figurina N° 4057 A del AMTP. Largo huso: 15 cm.



Figura 149. Vista trasera de Figurina N° 4027 del AMTP. Altura: 31 cm.

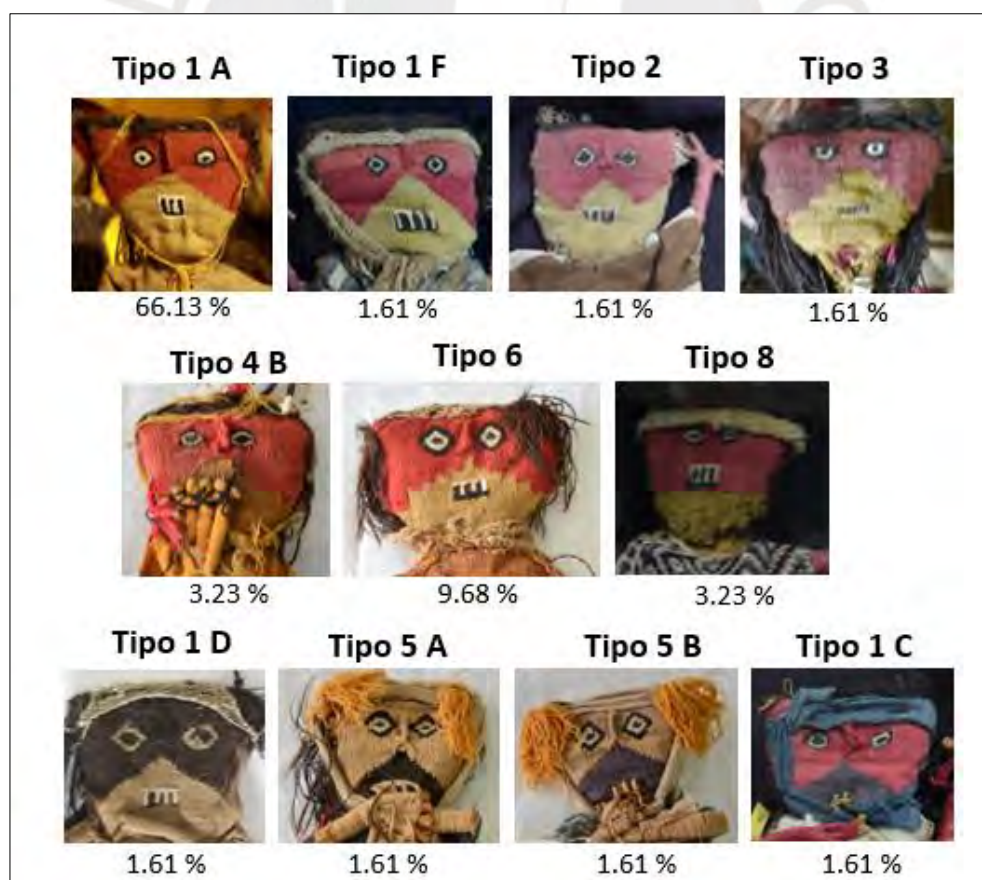


Figura 150. Combinaciones de colores en los tipos de rostros bipartitos de la base de datos, colección del AMTP y MNAHP.

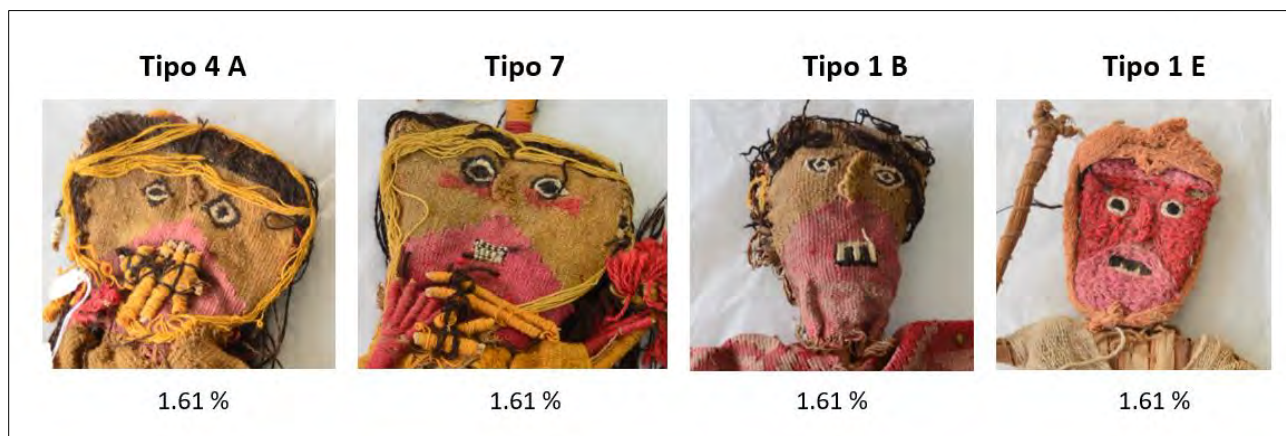


Figura 151. Figurinas de rostro bipartito con coloración rosada, colección del MNAAHP.

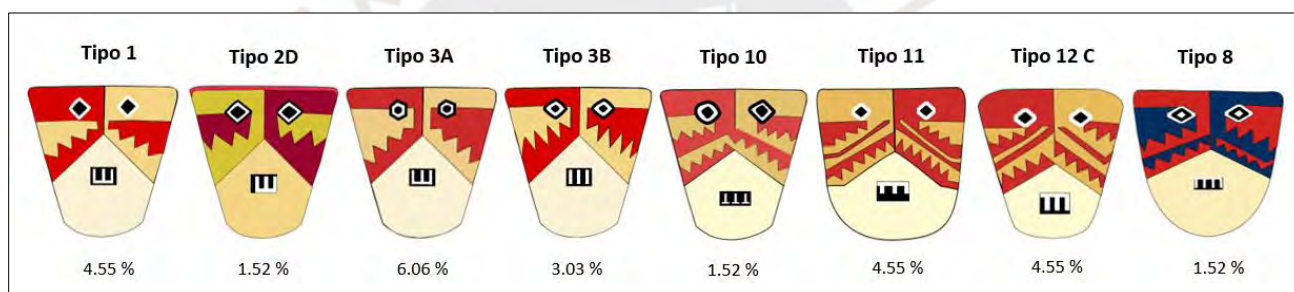


Figura 152. Tipos de caras tripartitas con el área inferior color crema, colección del AMTP.

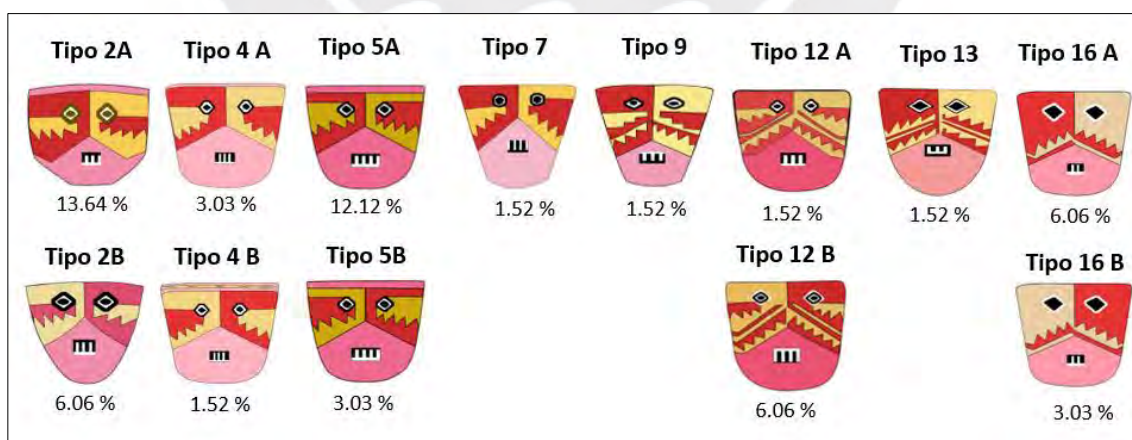


Figura 153. Tipos de caras tripartitas con el área inferior color rosado, colección del AMTP y MNAAHP.

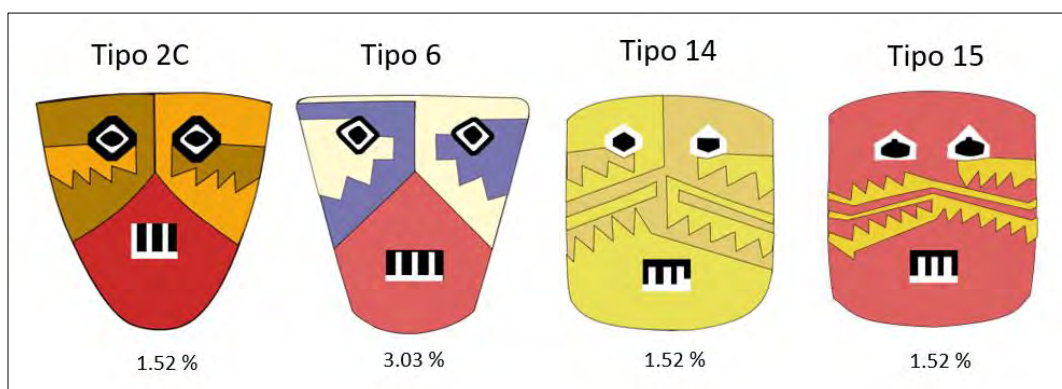


Figura 154. Tipos de cara tripartita con combinaciones singulares, colección del AMTP.

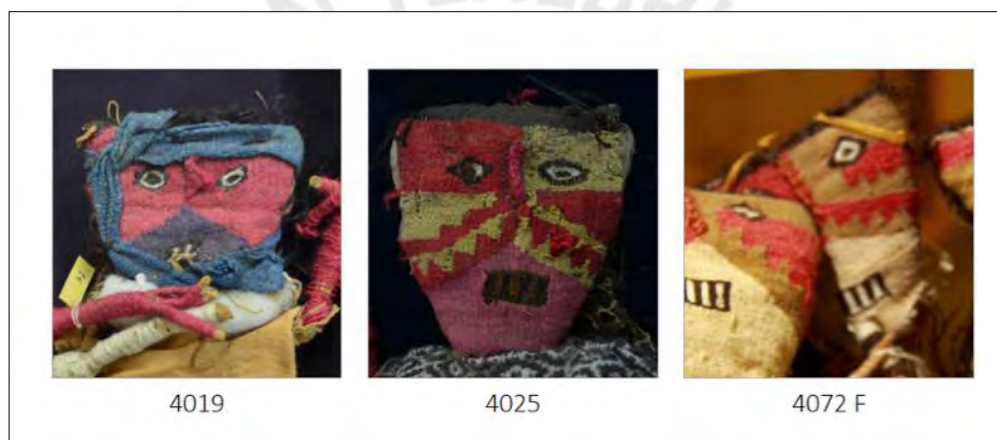


Figura 155. Figurinas N° 4019; 4025 y 4072 F del AMTP.



Figura 156. Figurinas N° 16337 del MNHAAP y N° 4066 del AMTP con bocas tipo 13.



Figura 157. Figurinas N° 4018 y N° 4056 A con narices bordadas en color rojo y amarillo del AMTP.



Figura 158. Figurinas N° 4071A y F con narices escultóricas bordadas de la maqueta de Los Doce Hombres del AMTP.



Tabla 159. Tipos de narices registrados en la base de datos.



Figura 160. Figurinas masculinas que visten camisas con diferentes tipos de iconografía.



Figura 161. Figurinas N° 4013 y N° 4017 que llevan las camisetas tipo N° 5 D.



Figura 162. Figurinas N° 4006 A, 4035 y 4010 B llevando *unkus* de tipo 5ª, 7B y 8, de la colección del AMTP.



Figura 163. Figurinas N° 4036 y N° 4038 que llevan camisetas con diseño de olas tipo 1H y 1L.

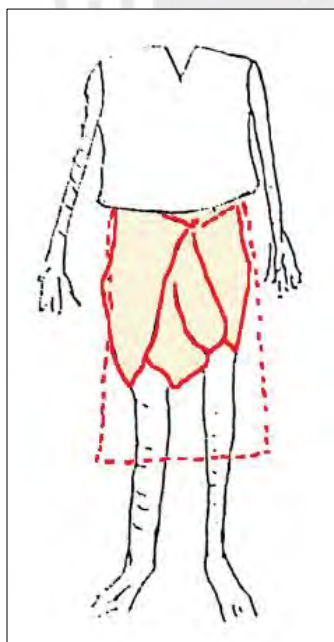


Figura 164. Croquis de utilización del taparrabo en las figurinas (Hodnett, 1999:25)



Figura 165. Figurina N° 4046 del AMTP.



Figura 166. Figurinas N° 4071 I de taparrabo tipo 1 y figurina N° 4071 L con taparrabo de tipo 2 del AMTP.

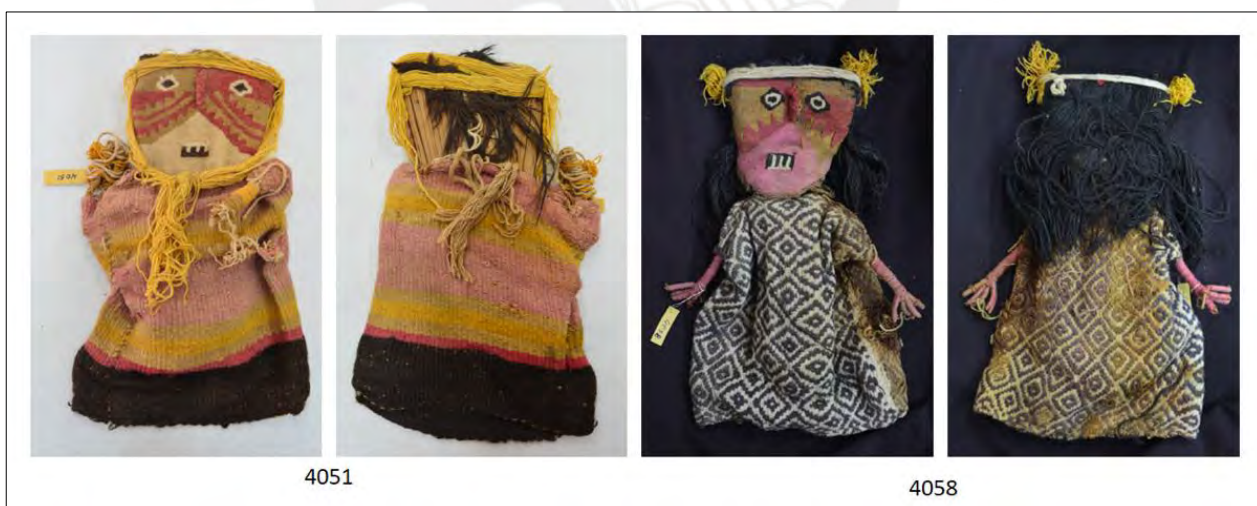


Figura 167. Figurinas N° 4051 con vincha N° 2 A y figurina N° 4058 con vincha de Tipo 7 del AMTP



Figura 168. Figurinas N° 4072F con vincha 2E de la maqueta 4072 (La Yunza) del AMTP.



Figura 169. Grupo de figurinas de músicos que llevan la vincha de tipo 2 C de la colección del MNAHP.



Figura 170. Grupo de figurinas con vinchas tipo 5 del AMTP.



Figura 171. Figurinas de rostro bipartito con tocado de gasa. Arriba la figurina N° 4035 del AMTP y abajo N° 16340 del MNAHP.



Figura 172. Figurinas G y G de la maqueta N° 410 del AMTP, con paños de gasa sobre los hombros y manos.



Figura 173. Figurinas femeninas N° 4039 A y B con cabelleras de tipo suelto, figurina N° 4072 B con entramado superior. Figurinas masculina N° 4004 de tipo suelto con vincha y N° 4072 A con entramado y vincha de la colección del AMTP.

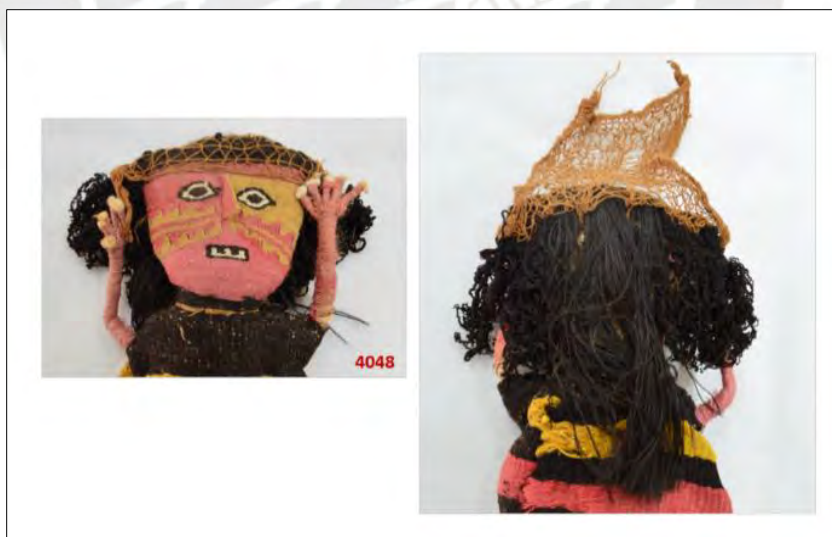


Figura 174. Figurina N° 4048 del AMTP con peinado en mal estado de conservación y accesorio de gasa.



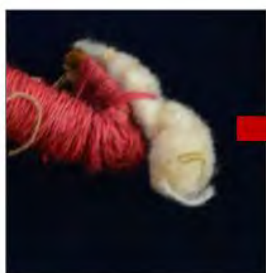
Figura 175. Figurina N° 4012 con manto en la cabeza donde porta ovillos de algodón del AMTP



Figura 176. Figurinas N° 4011 B y N° 4028 que llevan mantos puestos en la espalda del AMTP



Figura 177. Estructura que evoca a un árbol en la maqueta N° 4072 de La Yunza del AMTP.



Figurina N° 4025



Detalle de hilos que sujetan el algodón.



Figurina N° 4066



Figurina N° 4065 A y B

Figura 178. Detalle de los copos de algodón de las figurinas N° 4025, 4066 y 4065A y B del AMTP



Figura 179. Detalle de los hilos azules que lleva la figurina N° 4057 A del AMTP.



Figura 180. Detalles de grupo de figurinas que presentan gasas dobladas y atadas a las manos del AMTP



Figura 181. Detalle de los pompones amarrados a las manos de las figurinas N° 4005 del AMTP y N° RT 16337 del MNAAHP.



Figura 182. Figurinas N° 4042, 4010 H, 4038, 4036 y 4031 del AMTP



Figura 183. Figurinas N° RT 16349, RT 16336 del MNAAHP y figurinas 4072 F y 4035 del AMTP.



Figura 184. Figurinas N° 4059 y 4010 D del AMTP y figurinas N° RT 16337 y RT 16334 del MNAAHP.



Figura 185. Figurinas N° RT 10860 Y RT 16346 del MNAHP y figurina N° 4005 del AMTP

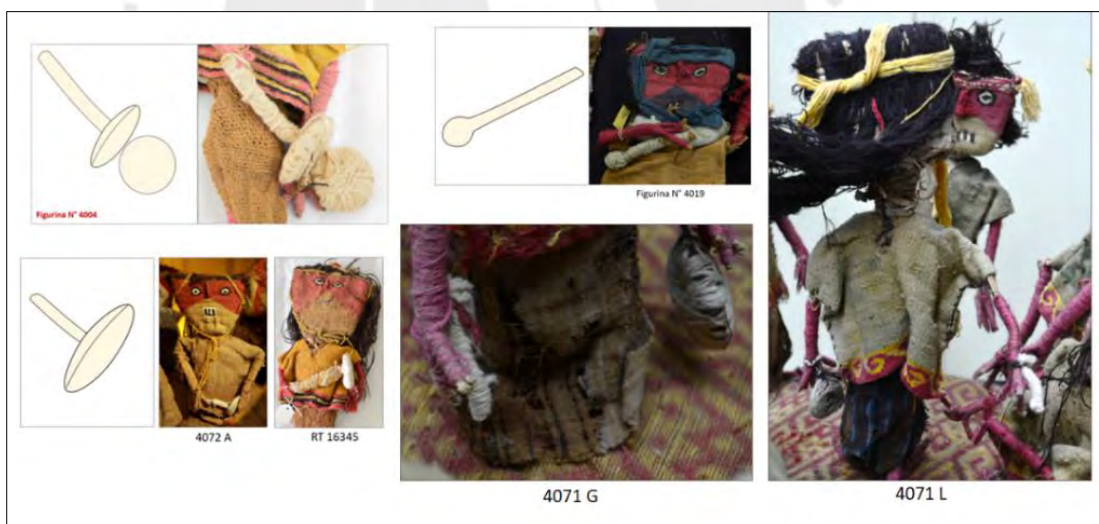


Figura 186. Figurinas N° 4004, 4019, 4071 G y L, 4072 A del AMTP y figurina RT 16345 del MNAHP.



Figura 187. Figurinas con colgantes a la altura del cuello. Figurinas N°4011A, 4071A, 4071 C, 4071 G, 4071 I y 4010 A del AMTP

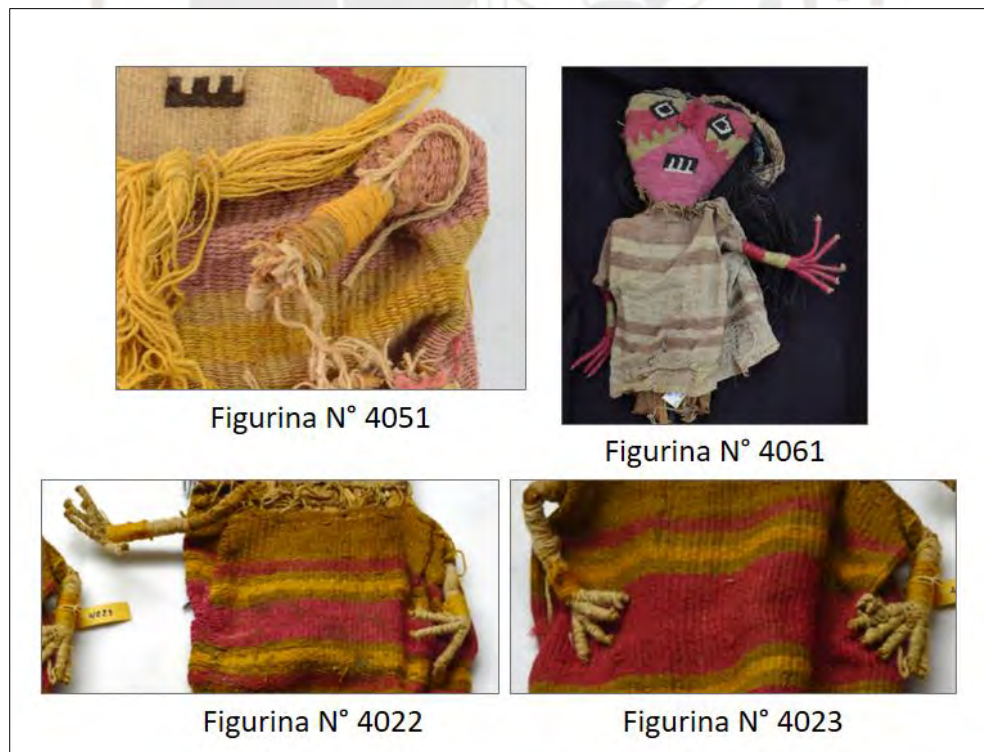


Figura 188. Figurinas N° 4022, N° 4023, N° 4051 y N° 4061 que portan brazaletes dorados del AMTP



Figura 191. Croquis de ubicación y Figurinas de la maqueta La yunza (4072) del AMTP agrupadas por el tipo de ojos, la mitad izquierda tiene ojos romboidales y la mitad derecha redondeados.

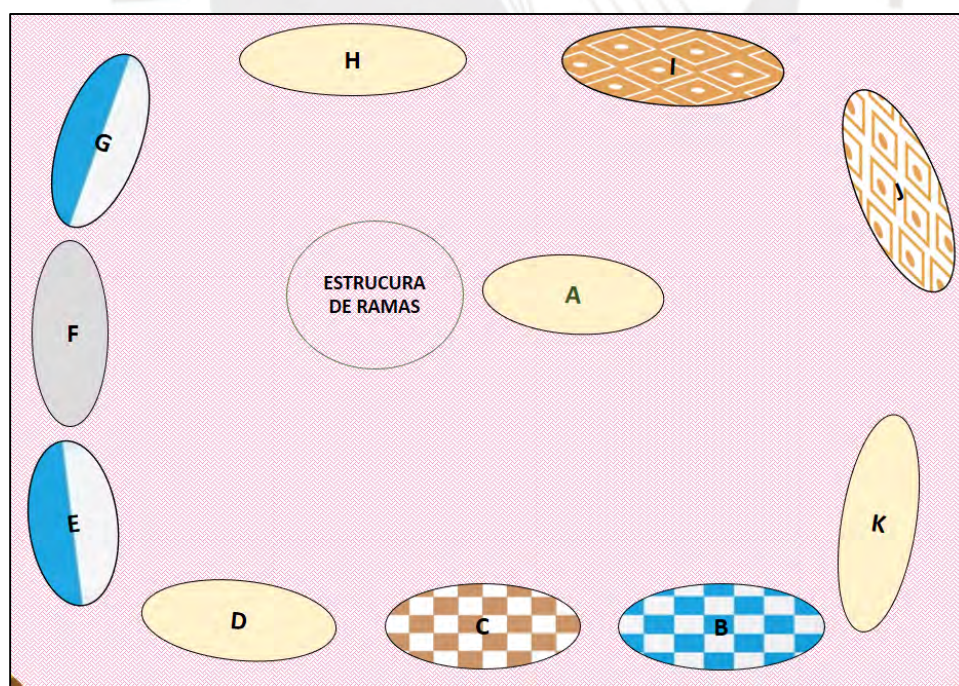


Figura 192. Croquis de ubicación de las figurinas en la maqueta de La Yunza (4072 del AMTP).

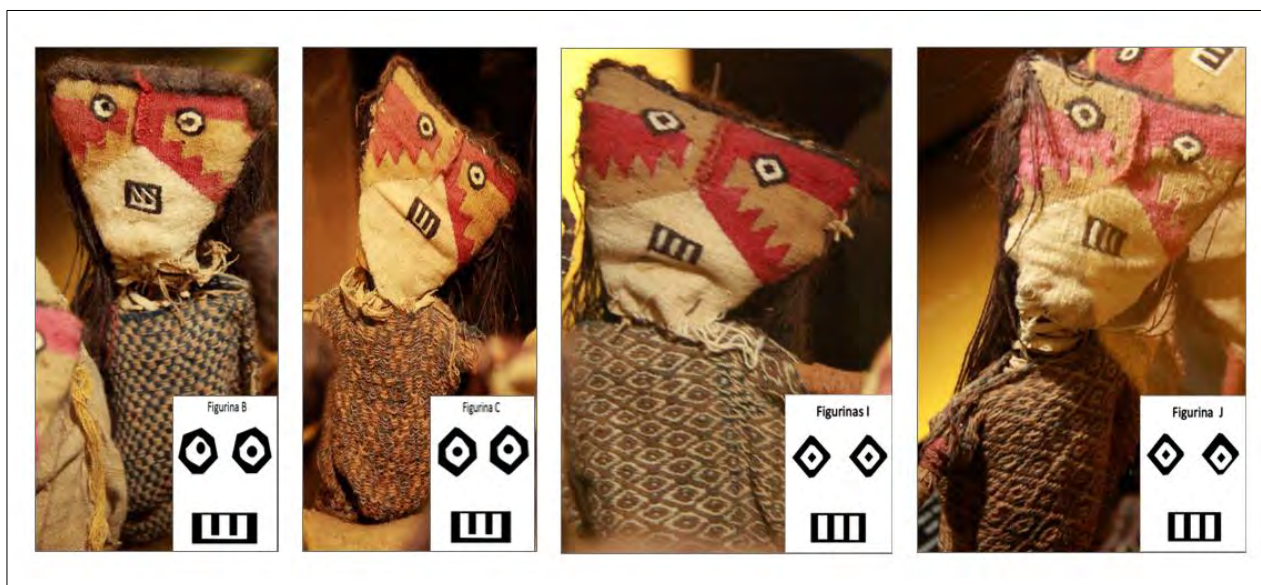


Figura 193. Primer y segundo dúo femeninos de la maqueta N°4072 del AMTP. Nótese como las primeras figurinas tienen ojos redondeados y las segundas romboidales.



Figura 194. Tríó de figurinas de la maqueta 4072 del AMTP. Nótese como la figurina del medio 4072F tiene características intermedias de ojos y boca.



Figura 195. Dúo de figurinas N° 4065 del AMTP

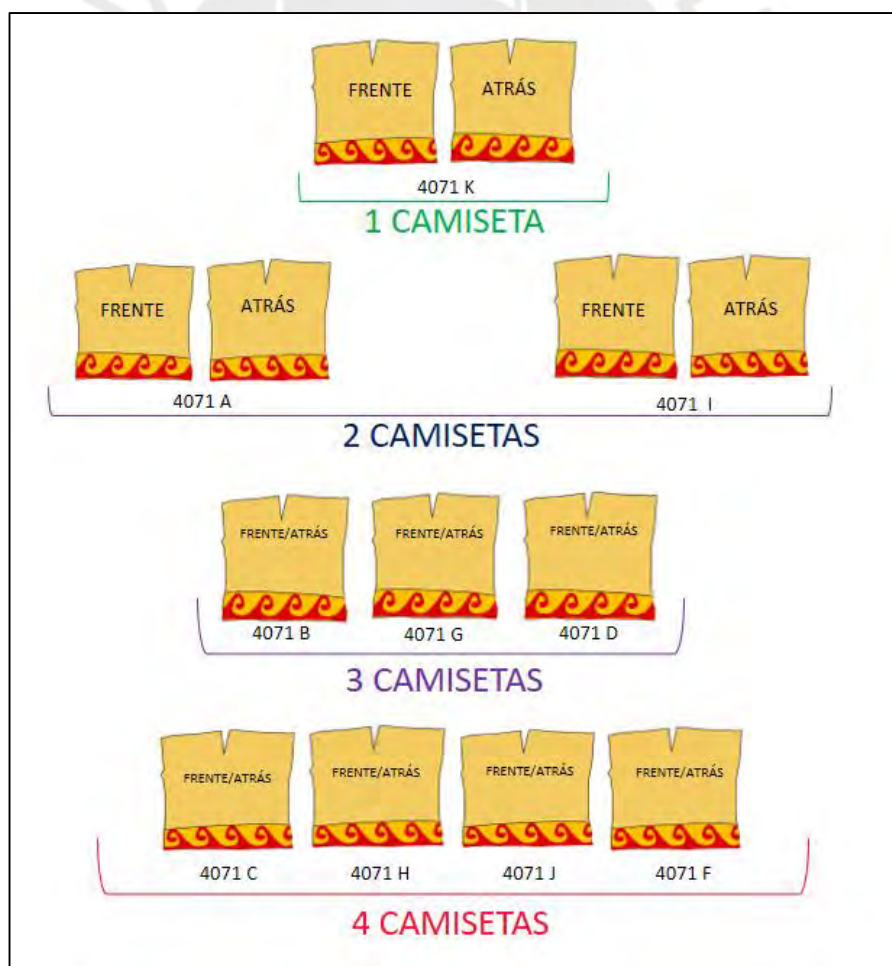


Figura 196. Organización tripartita y dual de las camisetas de la maqueta N° 4071.

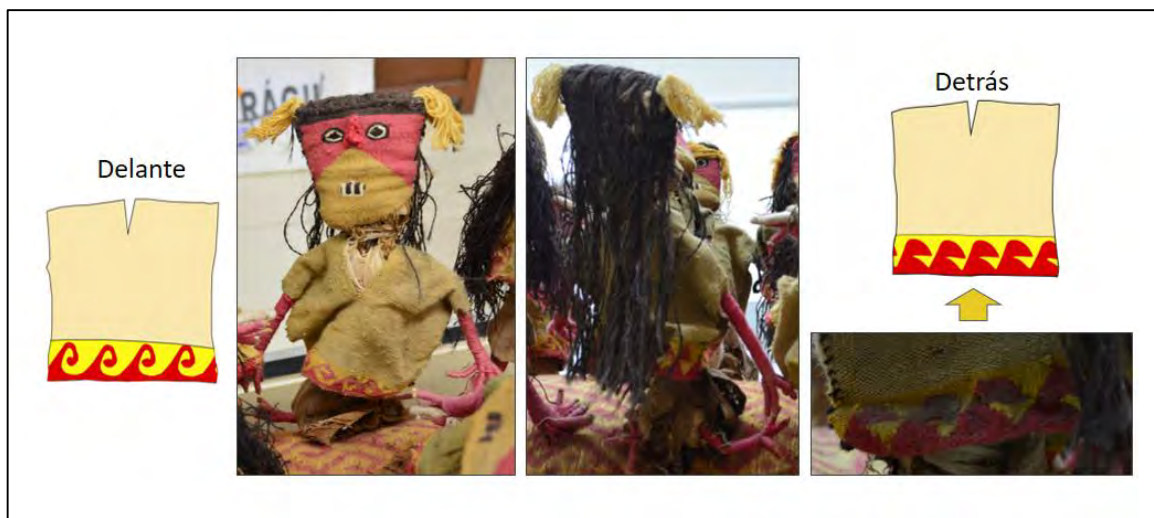


Figura 197. Figurina 4071E del AMTP y detalle de la iconografía en la parte delantera y posterior de la camiseta.

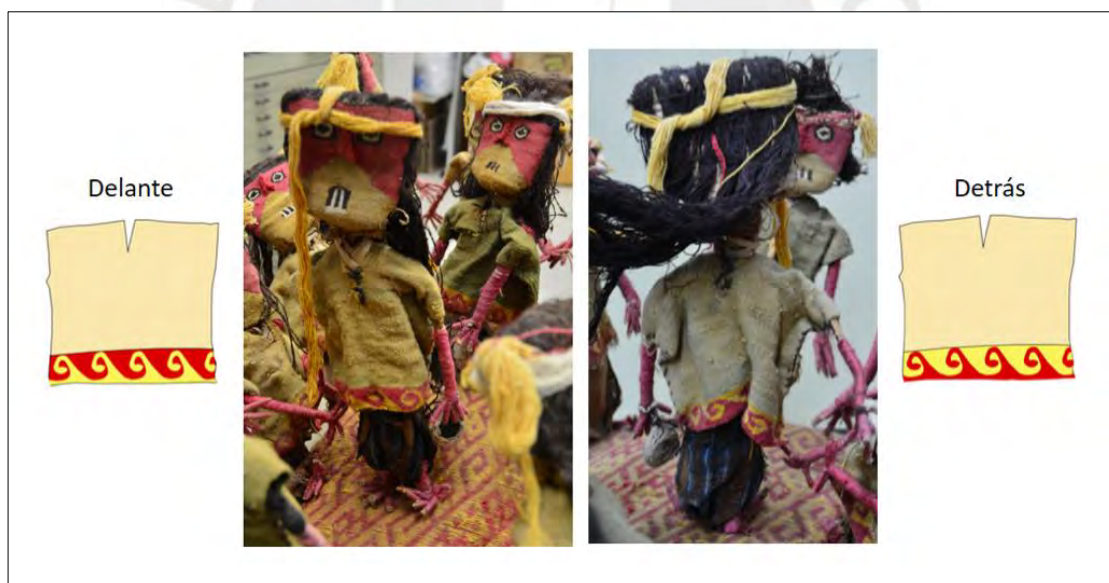


Figura 198. Figurina 4071L del AMTP y detalle de la iconografía en la parte delantera y posterior de la camiseta.

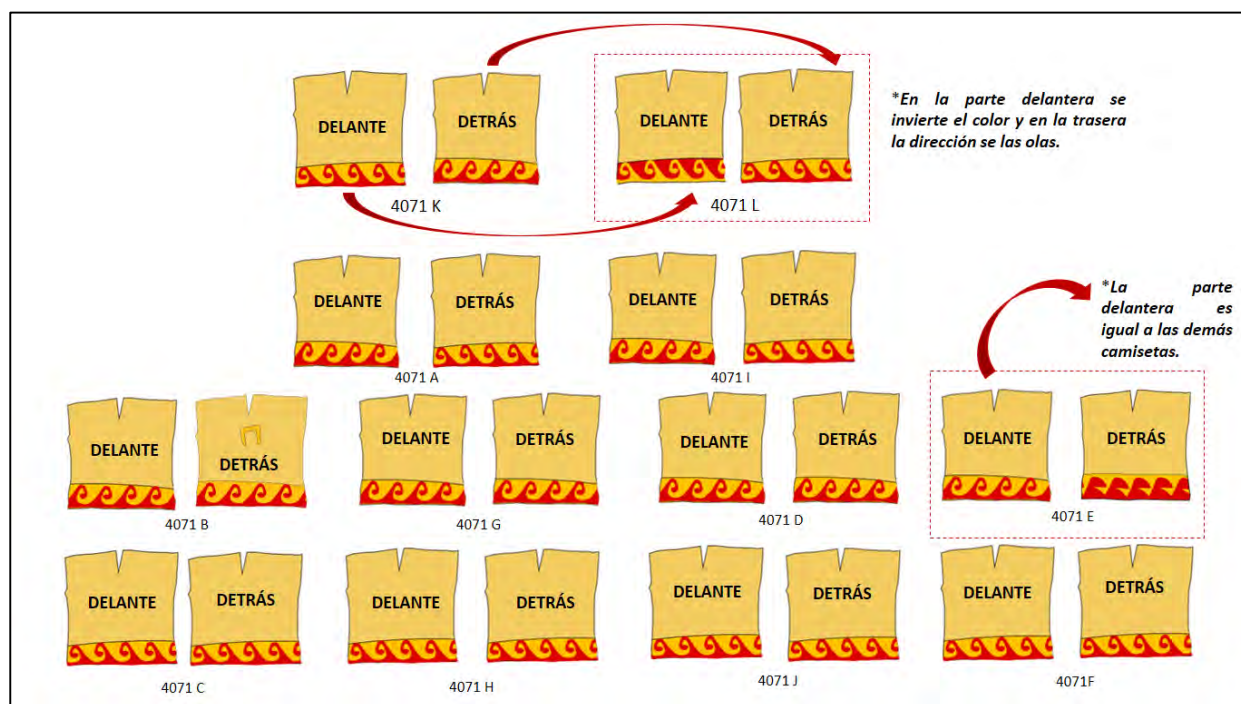


Figura 199. Organización de las camisetas de las figurinas de la maqueta de Los Doce Hombres (4071) del AMTP de forma cuatripartita y dual.



Figura 200. Figurina N° 4071 B y A del AMTP y detalle de la iconografía en la parte trasera de la figurina N° 4071 B.

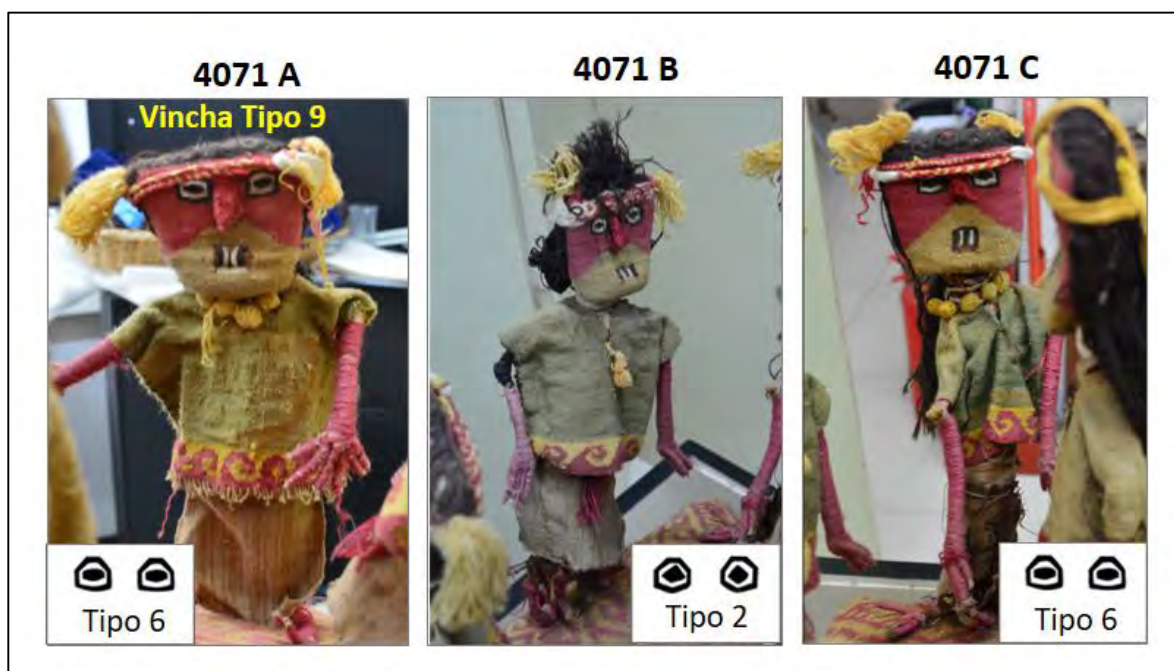


Figura 201. Trío de figurinas 4071 A, B y C de la maqueta de Los Doce Hombres (4071).

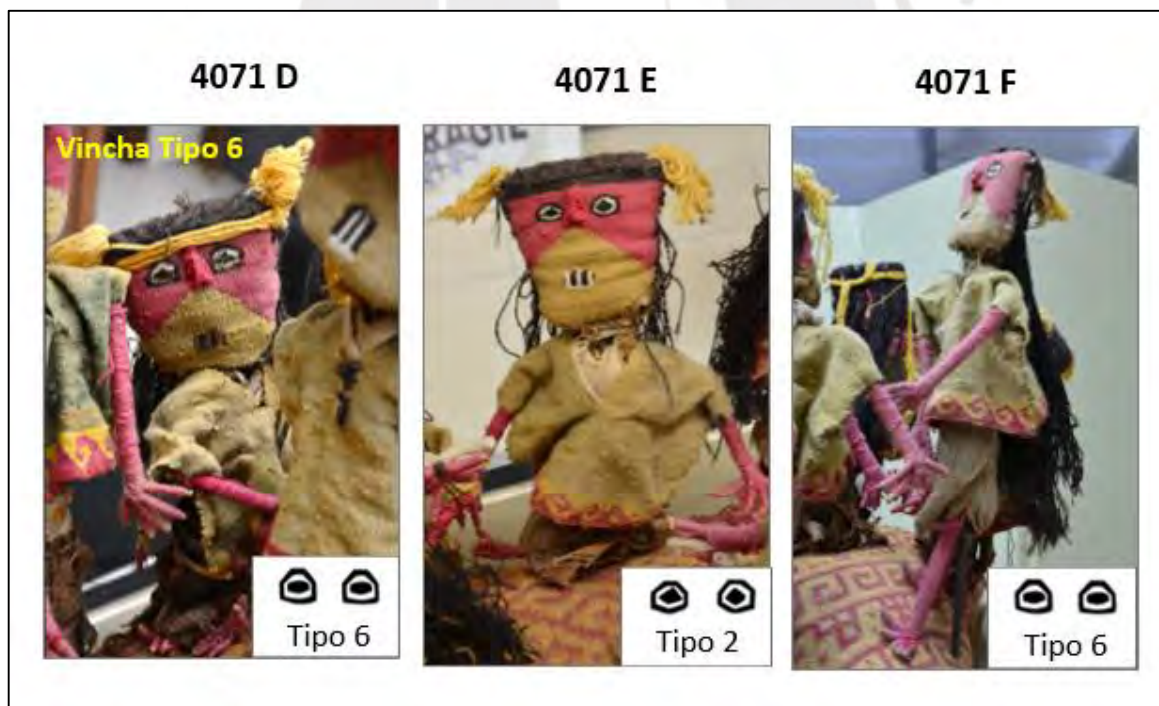


Figura 202. Trío de figurinas 4071 A, B y C de la maqueta de Los Doce Hombres (4071).



Figura 203. Figurina N° 4071 L del AMTP antes y en la actualidad. Izquierda, fotografía AMTP y derecha de la autora.



Figura 204. Dúo de figurinas N° 4039 y N° 4056 del AMTP.

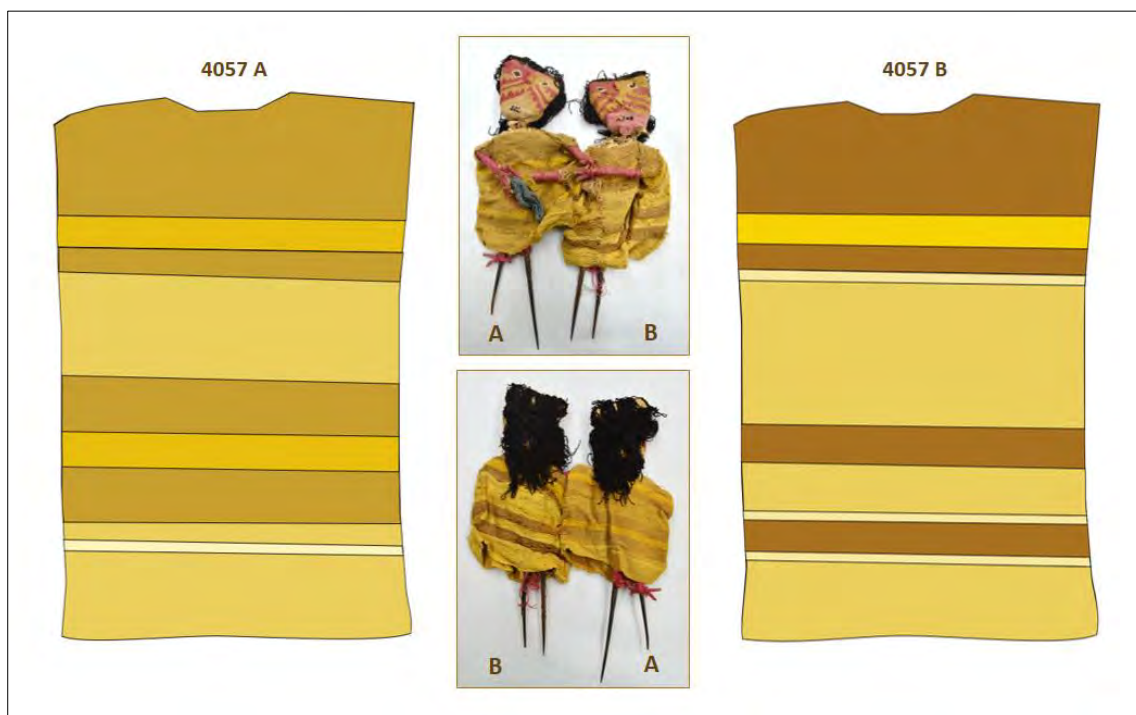


Figura 205. Dúo N° 4057 del AMTP y detalle de la configuración de los vestidos.

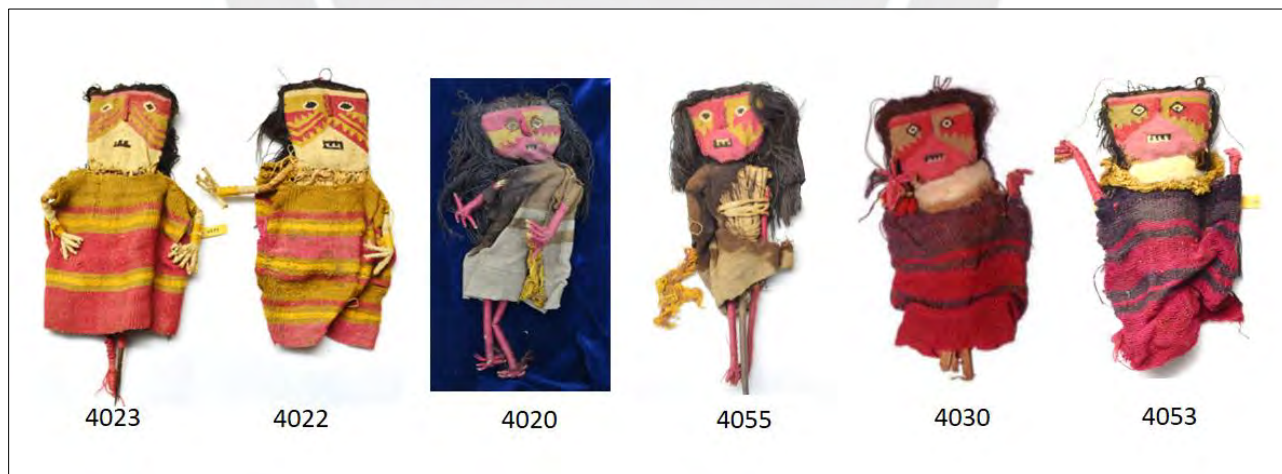


Figura 206. Figurinas con características similares en la configuración de caras y vestidos del AMTP.

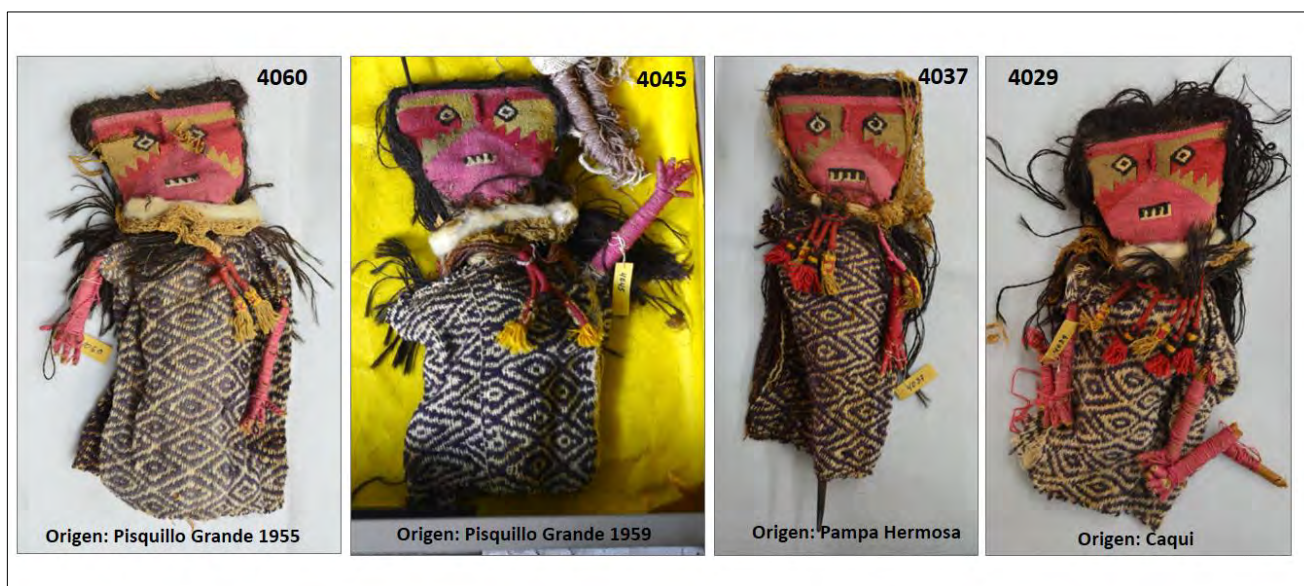


Figura 207. Figurinas con características similares en la configuración de caras y vestidos con iconografía de rombos del AMTP.



Figura 208. Figurinas con características similares en la configuración de caras y vestidos con iconografía de rombos del AMTP.



Figura 209. Dúo RT 8637 del MNAHP y dúos N° 4006 y N° 4011 del AMTP.



Figura 210. Figurinas N° 4012 y N° 4043 del AMTP. Es probable que hayan formado parte de un dúo vertical.



Figura 211. Figurina N° 4028 que pudo formar parte de un dúo vertical, colección del AMTP.

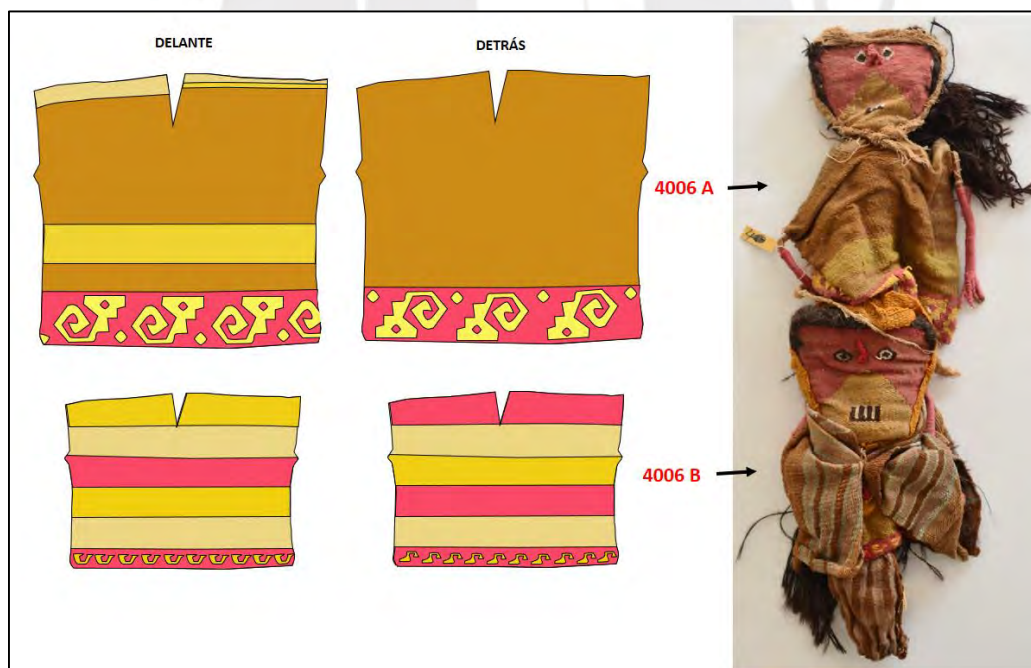


Figura 212. Unku (arriba) y camiseta masculina que visten los personajes del dúo 4006 del AMTP.



Figura 213. Figurinas masculinas y de género adicional de la maqueta de La Yunza (4072) que llevan vinchas amarillas de tipo 2E.

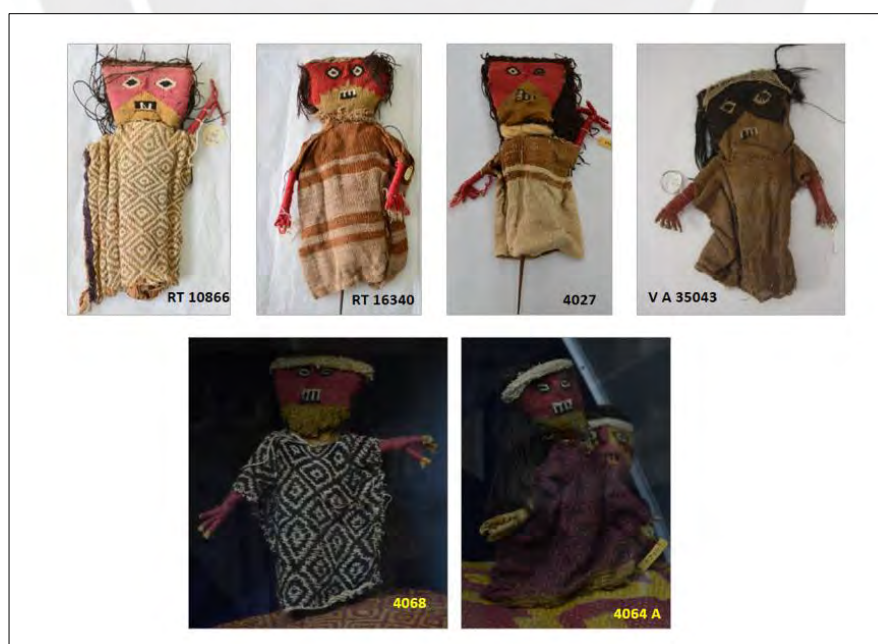


Figura 214. Figurinas N° RT10866 y RT16340 del MNAHP; 4027, 4068 y 4064A del AMTP y VA 35043 del EMB de caras bipartitas masculinas con vestidos femeninos.

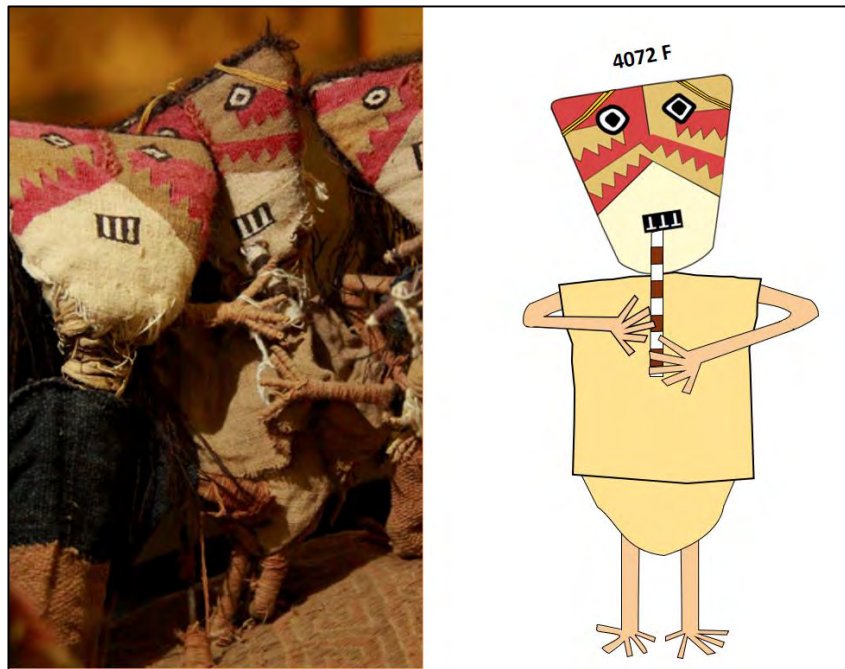


Figura 215. Figurina 4072F de rostro tripartito que viste camiseta y taparrabo de la maqueta de La Yunza del AMTP.



Figura 216. Figurinas 4025 de rostro tripartito, con vestido femenino de iconografía de rombos y que llevó taparrabo que no se conserva, colección AMTP.



Figura 217. Figurinas con rostros tripartitos N° 4022, 4023, y de rostro bipartito, dúo 4006 y 4028 del AMTP, que presentan tipos de vestimenta de colores similares y en bandas horizontales.

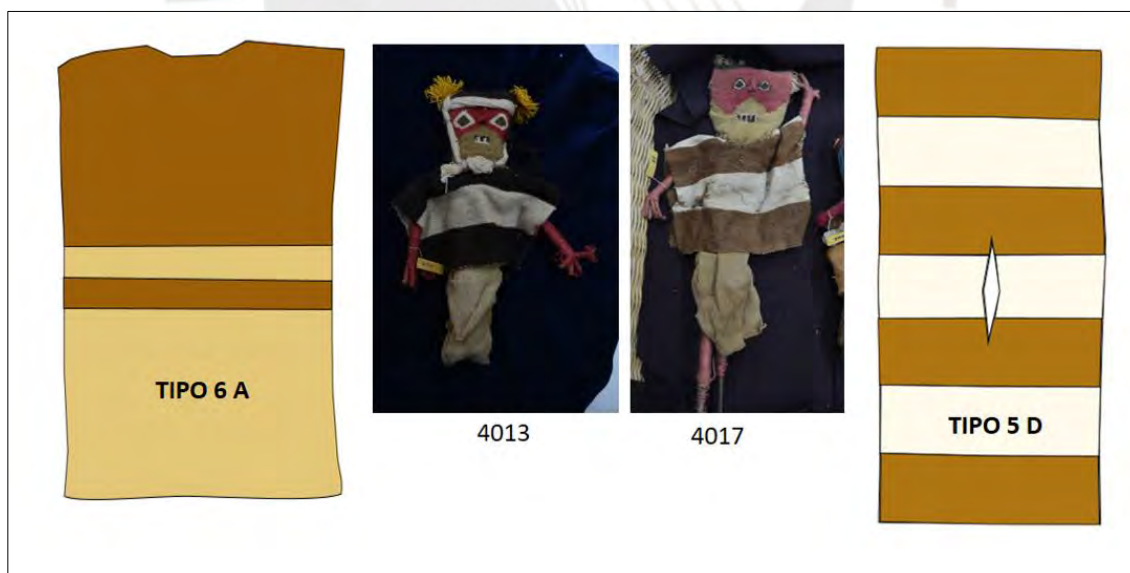


Figura 218. Figurinas con rostro bipartito N° 4013 y 4017 del AMTP. Presentan camisetas de bandas horizontales marrón y crema similar a los vestidos femeninos del tipo 6 A.

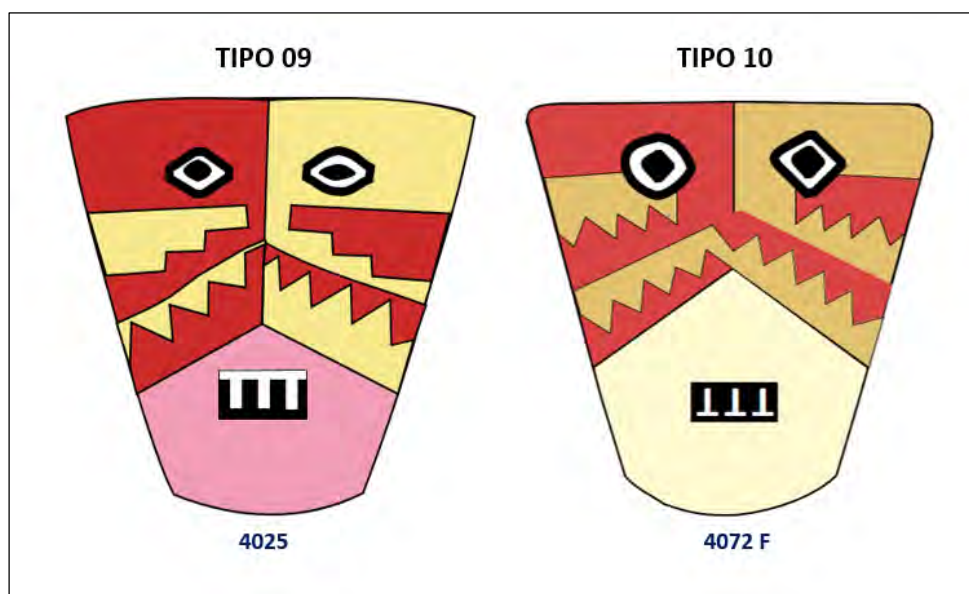


Figura 219. Esquemas de las caras de las figurinas N° 4025 y N° 4072 F de la colección del AMTP.

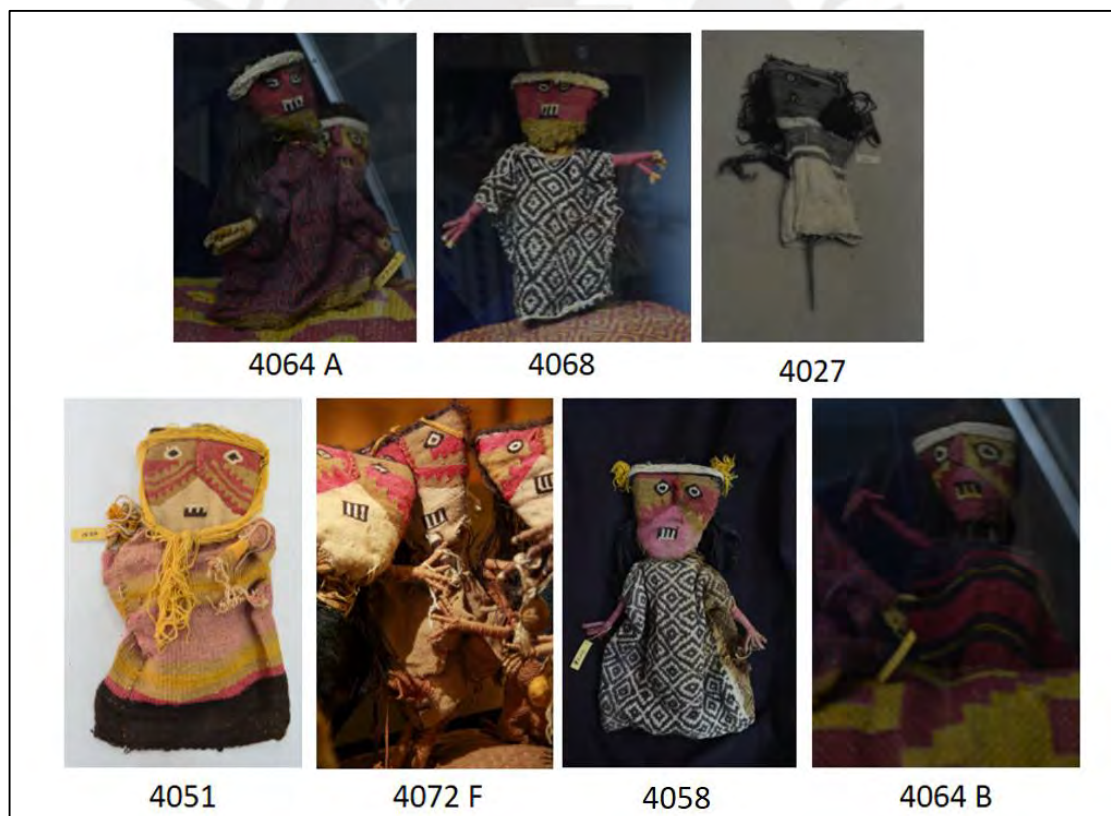


Figura 220. Figurinas de rostro bipartito y tripartito que utilizan vinchas, colección AMTP.



Figura 221. Dúo 4011 del AMTP. Nótese como la figurina superior tiene una cabellera que termina poco después de la boca.



Figura 222. Dúo 4022 del AMTP. Nótese como la figurina superior tiene una cabellera que termina poco después de la boca.



Figura 223. Figurina N° 16352 del MNAAHP, con peinado recogido.



Figura 224. Figurinas N° 4025 de categoría de género adicional y N° 4065 y 4066 femeninas que sostienen conos de algodón. Colección del AMTP.

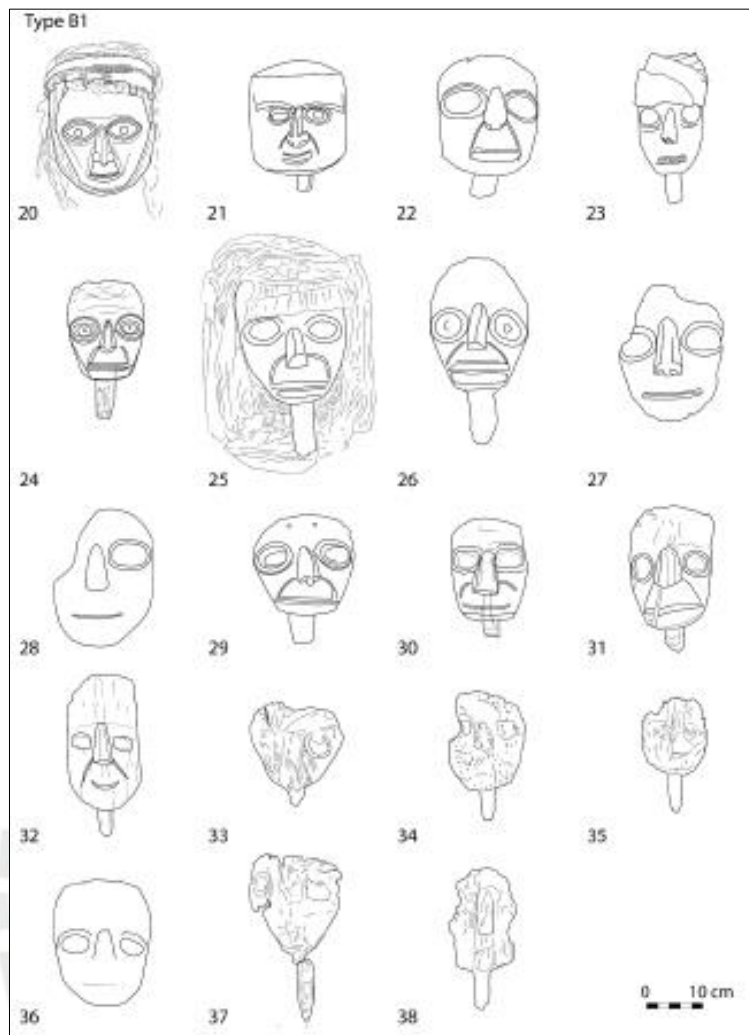


Figura 225. Tipos de cabezas falsas del sitio de Pachacamac identificados por Eeckhout (2021:9).

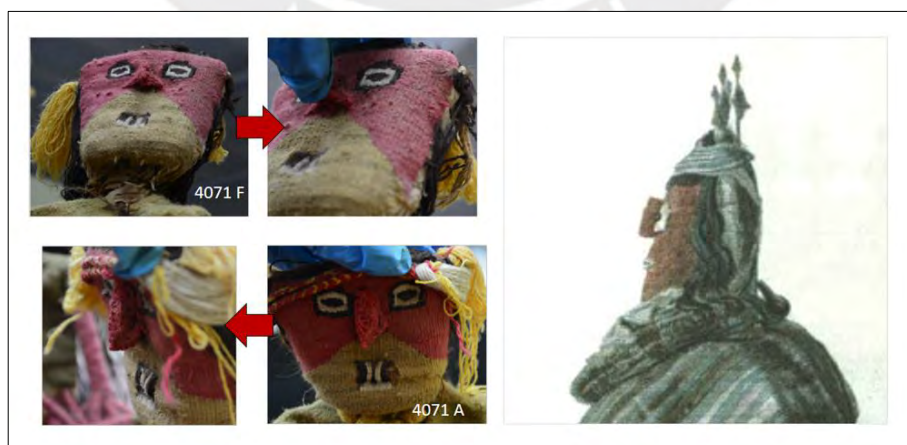


Figura 226. Narices de las figurinas de textil chancay y perfil de la cabeza falsa de fardo funerario de Ancón (Reiss y Stubel 1880: Lam. 11,13).

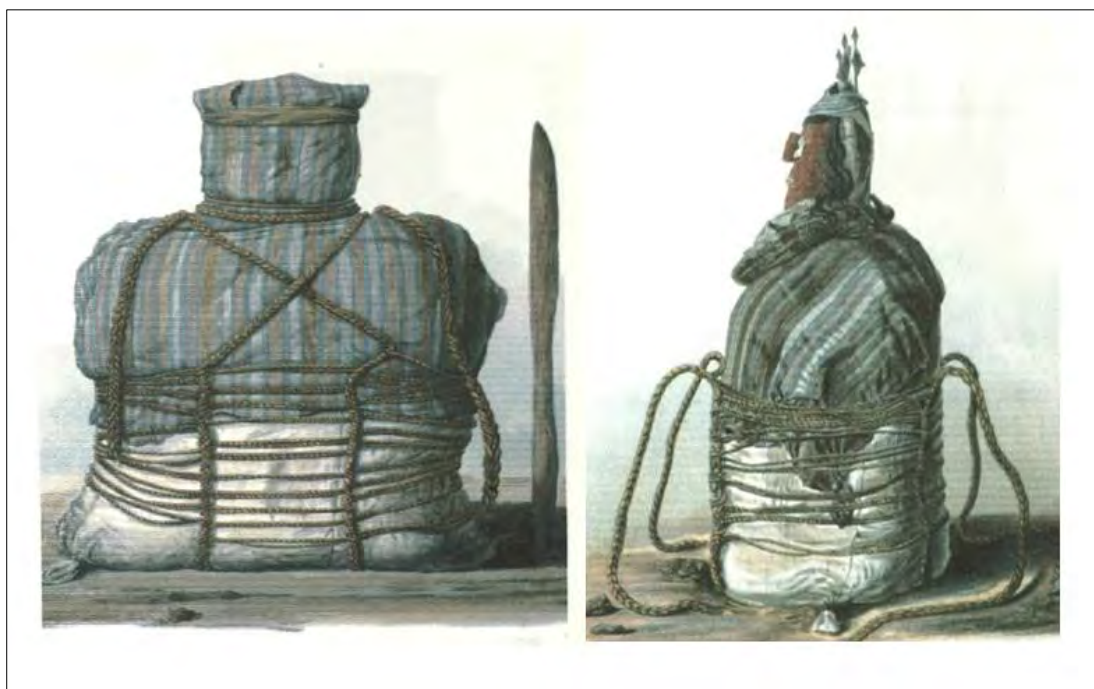


Figura 227. Fardo funerario con cabeza falsa de Ancón (Reiss y Stubel 1880: Lam. 11,13).



Figura 228. Figurina N° 4036 y figuras de similar forma registradas en los textiles pintados analizados por Young (2000) del sitio de Ancón.

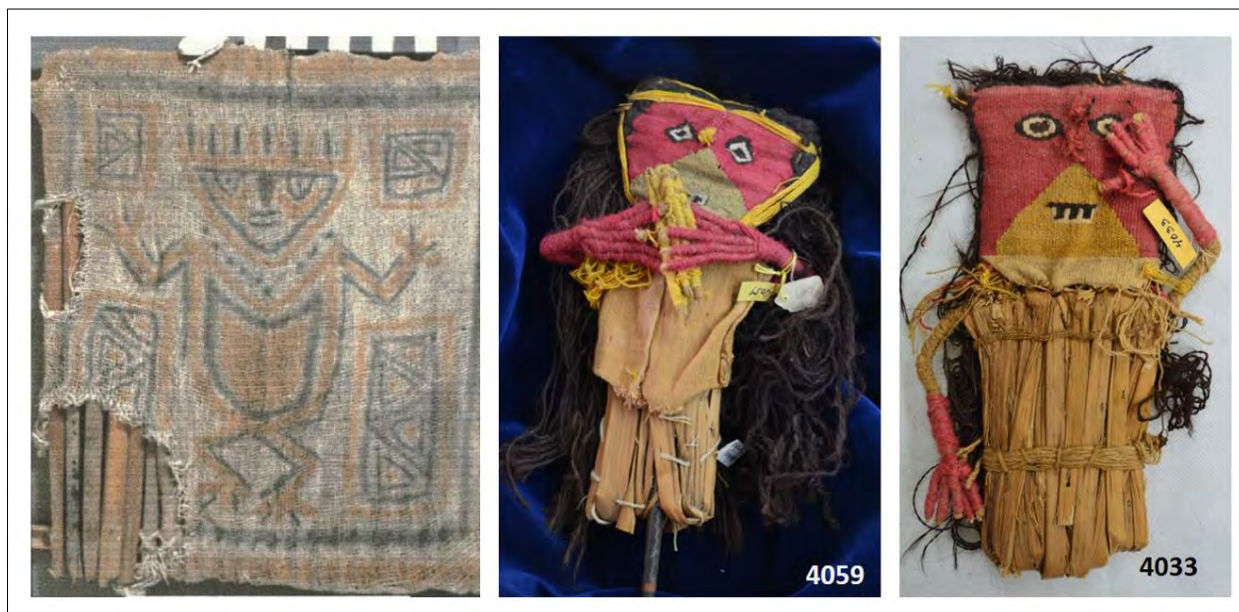


Figura 229. Figurina N° 4059 y 4033 y figuras de similar forma registrada en un textil pintado analizados por Young (2000:375) del sitio de Ancón.



Figura 230. Figurina 4072 D y 4005 del AMTP. (1) Camiseta en tamaño real en técnica llana de algodón con de la costa con cód. IV-2.1-1535 del MALI, medidas: 71 cm alto/78 cm. ancho; (2) Camiseta en tamaño real en técnica llana de algodón con de la costa central con cód. IV -2.1- 0381 del MALI, medidas: 110 cm alto/151 cm. ancho.

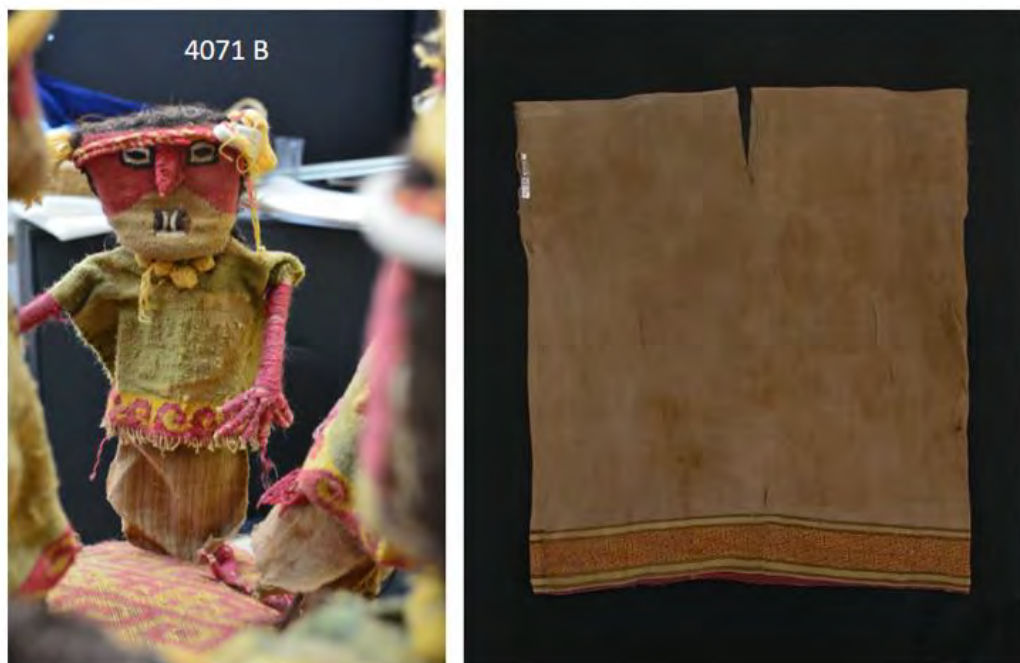


Figura 231. Figurina 1071 B de la maqueta Doce Hombres del AMTP y camiseta de tamaño real de técnica tejido llano con bordado de fibras de algodón y camélido proveniente de costa central-chancay con cód. IV – 2.1-0382, medidas 87 cm alto y 76 cm ancho.



Figura 232. Figurina 4013 del AMTP. (1) Camiseta en tamaño real de técnica cara urdimbre del sitio Pachacamac mostrados con medidas: 42 x 55 cm. ancho (Abad y Ángeles 2021). (2) de técnica cara urdimbre con medidas 39 cm de alto y 83 cm. ancho (Young, 2000:335).



Figura 233. Figurina RT 10865 y camiseta de tamaño real, (1) sin técnica y medidas especificadas, proveniente de Armatambo (Abad y Ángeles, 2021), (2) de técnica tejido llano con bordado de fibras de camélido proveniente de costa norte, con cód. IV- 2.1-0276, medidas 35 cm alto y 88 cm ancho.



Figura 234. Figurina N° 4035 4006 A que visten unkus (1) Prenda que ha sido denominada como túnica que presenta igual forma que los llevados por las figurinas e iconografía de rombos, de filiación Paracas (Conklin, 1997:110, fig. 1).

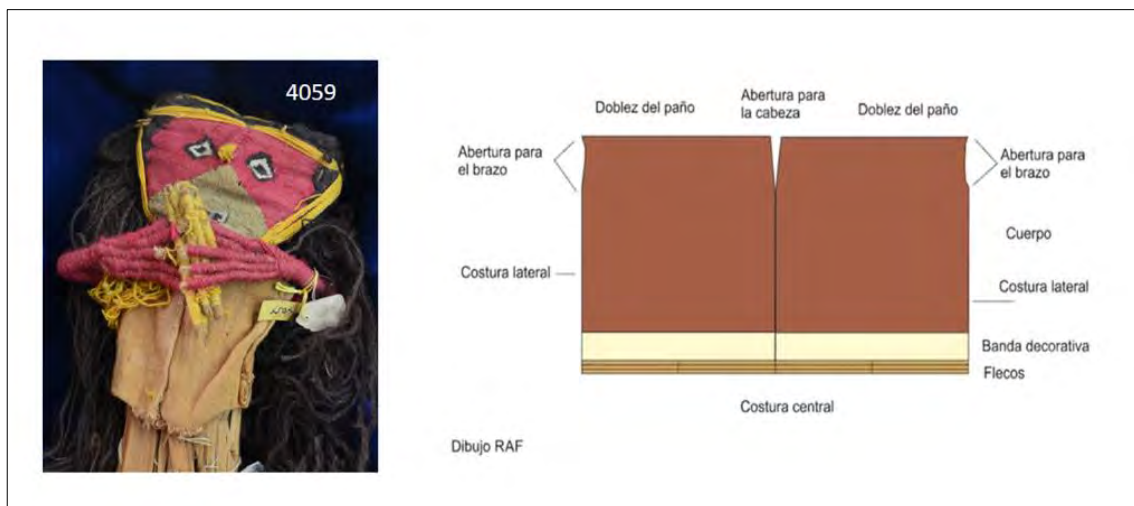


Figura 235. Figurina 4059 y croquis de camiseta típica Ychsma del sitio de Pachacamac, con medidas 32 cm. alto y 70 cm ancho (Abad y Angeles, 2021).



Figura 236. Figurina 4046 y taparrabos chimús del MALI (1) De técnica llana de algodón con bordados en tapiz con cód. IV- 2.1-0094, medidas 177 cm. largo y 60 cm ancho. (2) de tela llana con cód. IV-2.0442, medida, 244 cm. largo y 140 cm ancho.

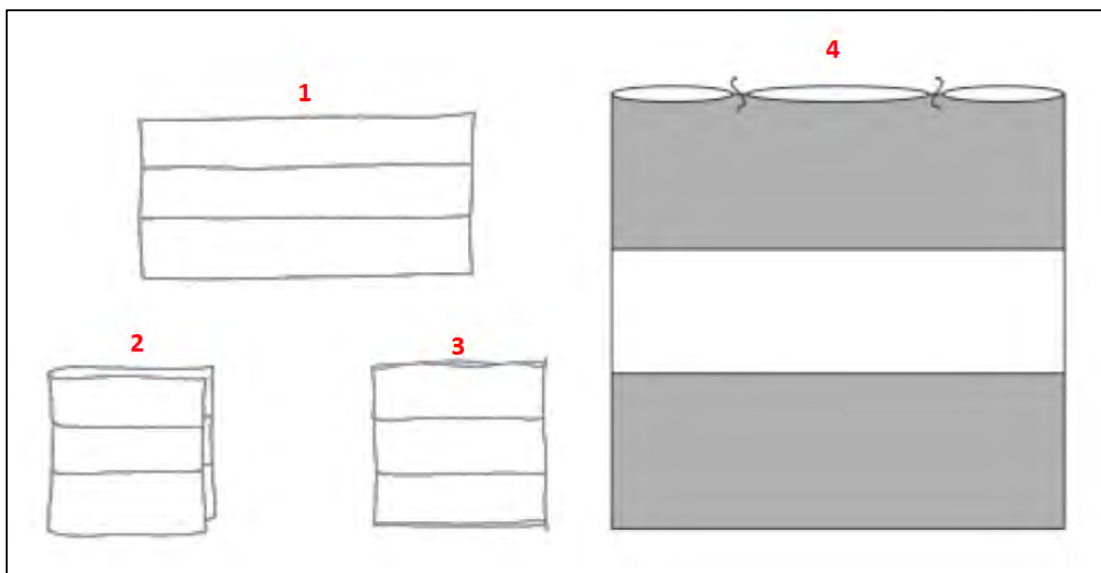


Figura 237. de la construcción de vestidos en miniatura femeninos de bandas horizontales de MNAHP (Aponte, 2000:94).



Figura 238. Musicos de Espinar y Canas tocando los pinkuyllus durante la danza Tupay (Civallero, 2021:18, fig. 9).



Figura 239. Hombre y niño sujetando pinkuillos en Cusco. Foto de Parejo-Cordet (Civallero, 2021:19, fig. 10).



Figura 240. Hombre tocando pinkuillo en Calcha, Bolivia (Civallero, 2021: 39, fig. 22).



Figura 241. Pinkuillo de Potosí, Bolivia (Civallero, 2021: 37, fig. 21).



Figura 242. Cántaro gollete con asa lateral chancay con representación de músico con quena del Museo Larco con cód. ML031066, medidas: 16.6 cm de alto y 11.5 cm de ancho.



Figura 243. Vasija silbadora de tres cuerpos chancay negro sobre blanco, uno de los personajes sostiene una flauta Fig. 63 (Lavalle y Werner, 1990:83) Medidas 25.5 cm. de alto y 31 cm. de ancho



Figura 244. Hallazgo de flautas de pan en el sitio arqueológico de Lumbra (van Dalen, 2018:261. Fig. 4), largo 5.5. cm.

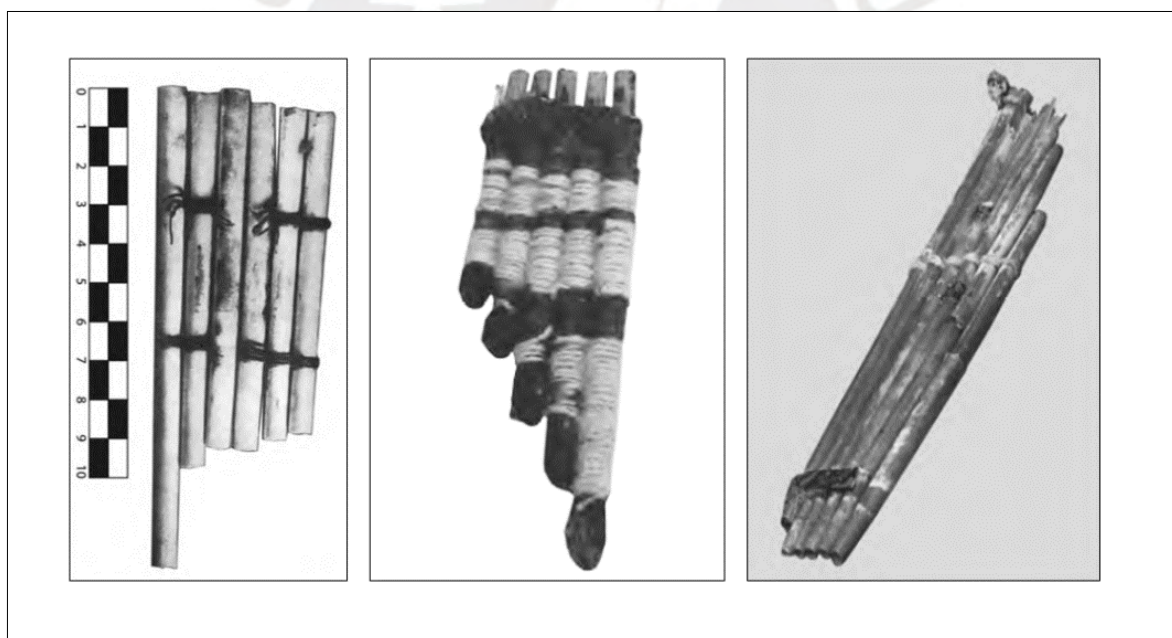


Figura 245. (1) Flauta de pan de hueso de pelícano del sitio de Chilca de probable filiación Paracas (Sánchez, 2015: 470). (2) Flauta de pan de cañas o carrizo con envoltura de hilos de algodón (Sánchez, 2015: 482). (3) Flauta de pan de Cañas (MNAHP) (Sánchez, 2015: 482).



Figura 246. Mujer tocando una tinya en valle de Colca, Arequipa (Romero, 2002: 29, fig. 15).



Figura 247. Tinyas diferentes tamaños (Sánchez, 1995: 96) y replica en miniatura de tinya de la colección del Museo Larco con cód.101580, medidas 4.2 cm de alto, 2.2 cm de largo y 4.2 cm de ancho.



Figura 248. Botella gollete con personaje tocando una tinya, cód. ML 002226, colección del ML, medidas 25 cm. de alto y 18. 6 de largo y 11.3 cm.



Figura 249. Muertos moche, uno de ellos toca en un escena denominada como "Baile de muertos", nótese que uno de los personajes toca una tinya, cód. ML 2869, colección ML, medidas, 20 cm. de alto y 15. 6 de largo y 16.1 cm.



Figura 250. Hondas de tamaño real con cód.500053 de la colección del ML (1) Filiación chancay, mide 800 cm. por 3.2 cm ancho (2) Filiación chancay, con cód. 600056, mide 344 cm por 5.5 ancho.



Figura 251. Un inca es llevado por cuatro portadores, representantes de los cuatro suyus, acuarela por fray Martín de Murúa [1615:fol 84r].



Figura 252. Figurinas de la colección del MNAHP que llevan tocados en la cabeza de cañas verticales y borlas en las manos.



Figura 253. Diferentes tipos de chullos con variedad de pompones que se utilizan en la Isla de Taquile. (Huamán ,2009:39-43)



Figura 254. Personajes llamados . 6 de largo y 16.1 cmcena denominada como como na dmnótese como el hombre tiene borlas de colores colgadas que caen por debajo del saco (Roel y Borja, 2010:119).



Figura 255. Músico de quena con varias bolsas con pompones colgadas en Isla de Taquile (Huamán, 2009:37).



Figura 256. Dos formas de trenzado en Camilaca, Tacna (Roel y Borja, 2010:99).



Figura 257. Gasas que porta la figurina N° 4011 y gasa de tamaño real chancay (Frame, 2000:24)



Figura 258. Niño de Cerro El Plomo que lleva brazaletes de la misma forma que imitan las figurinas. Fuente: <https://www.mnhn.gob.cl/noticias/ineditos-datos-sobre-la-muerte-del-nino-del-cerro-el-plomo-revela-documental-el-guardian>



Figura 259. (1) Figurina N° 4059 que porta posible nariguera, a su izquierda una en tamaño real de cód.ML 100047 del ML, medidas: 2.7 x 3.2 cm; (2) y (3) figurina 4051 que llevaría brazaletes como los de filiación Inca con cód. ML 07127 del ML, medidas: 7.7 cm x 6 cm y cód 18006 , medidas: 10,10 cm del MAD;(4) figurina 4010 A que lleva collar como el de cód. ML 100860, medidas: 415 cm x 4.5 cm; (5) figurina 4071B que lleva colgante como el de cód.2333-34 del MCHAP.



Figura 260. Conos de algodón de la costa central de la exhibición permanente AMTP, medidas 15 cm x 6 cm. Foto por la autora.



Figura 261. (1) Costurero de filiación chancay con cód IV-2.7-0178 del MAMLI, mide 34 cm de largo por 14 cm. de ancho (2) Ovillos de hilos de algodón crema, marrón pardo y de fibra de camélido con cód. IV-2.1-1559, medidas 8 cm. x 7 cm.



Figura 162. Máscara Tricolor con medidas 18 cm. por 15.5 cm (Lavalle, 1982:17-21)

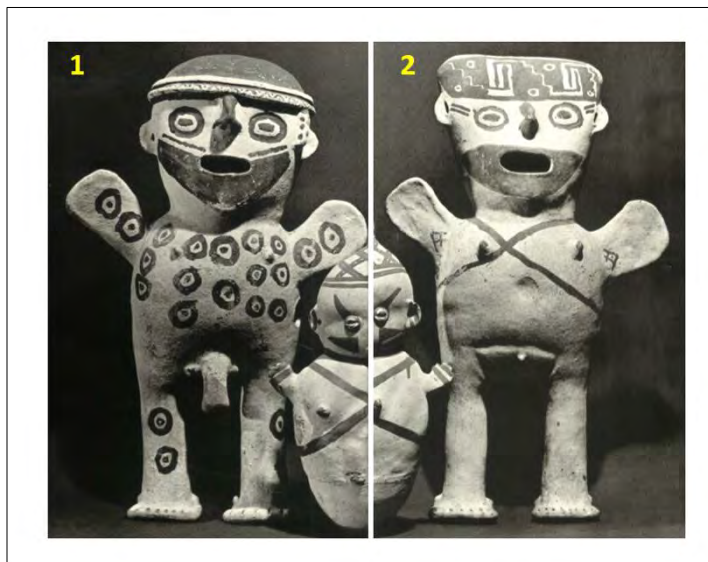


Figura 263. Figurinas Negro sobre Blanco (1) 58 cm alto por 34 cm ancho (2) 58 cm alto por 34 cm. ancho (Lavalle, 1982: 44-45).



Figura 264. Figurina Negro sobre Blanco con cód. 31079 del ML, mide 23.6 cm alto por 4.7 cm ancho.



Figura 265. Figurinas masculina y femenina Tricolor, mide 53 cm alto por 31 cm ancho (Lavalle, 1982:46)



Figura 266. Textil con figura antropomorfa portando dos cetos, proveniente de Pisquillo. Mide 26 cm largo por 10 cm ancho (Lavalle, 1982:64)



Figura 267. Botella con representación de arquitectura y un personaje Negro sobre Blanco con cód. 2017.11.3 del MALI, mide 22.6 cm por 13 cm. por 17 cm.



Figura 268. Espadas de tejer con iconografía de olas y aves marinas del sitio de Sacachispas (Tako, 2022).

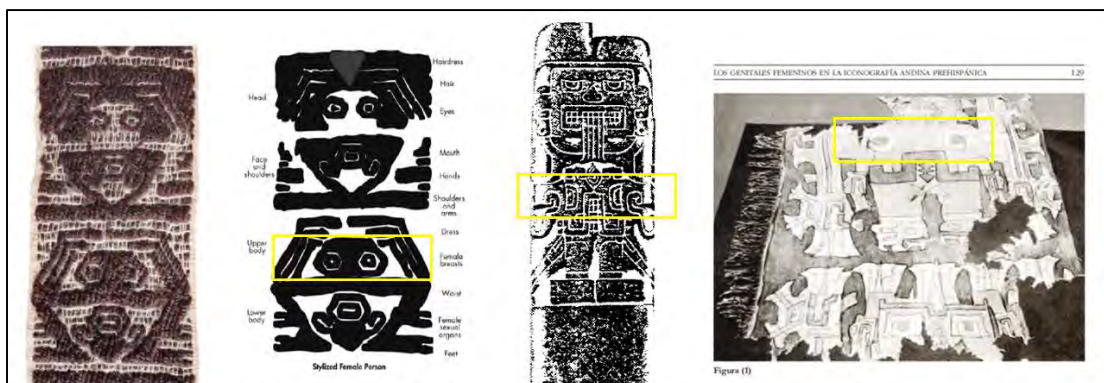


Figura 269. Imágenes de personajes femeninos, nótese la misma forma de ojos utilizada para representar los senos. De izquierda a derecha textil chiribaya con cabello humano (Rosenzweig y Artzi 2011:99, fig. 7 y 8), estela de Pacopampa (Lyon, 1978: fig. 1) y textil chavín (Rostworowski, Ramos y Ortiz de Zavallos, 2003:129, fig.1)



Figura 270. Traje de los indios de los llanos según dibujo de Ocaña (2010 [1599-1608]).



Figura 271. Nótese el personaje del lado izquierdo con el largo del vestido mitad de las pantorrillas (Guaman Poma de Ayala 2001 [1615]:250 [252], 1153 [1163]).



Imagen 272. Dúo GA-46-482-77. Museo de Arqueología y Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil, Ecuador. Cultura Bahía. (Ugalde 2017: 113, Img. 31).



Figura 273. Dúo GA-1-1562-80. Museo de Arqueología y Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil, Ecuador. Cultura Bahía. (Ugalde 2017: 112, Img. 30).



Figura 274. Dúo GA-43-2015-81. Museo de Antropología y Arte Contemporáneo (MAAC) Guayaquil, Ecuador. Cultura Tumaco-Tolita (Ugalde 2017: 112, Img. 29).



Figura 275. Figurinas N° 4027 y N° 4067 de la colección del AMTP.



Figura 276. Figurinas N° 4022 y N° 4023 de la colección del AMTP.



Figura 277. Figurina N° 4027 de la colección del AMTP. Nótese que presentaba una vincha que ya no se conserva.



Figura 278. Parte del ritual de plantación de Yapuy que se celebra en Cancha Cancha (Isbell, 1978: 206). Fuente: <https://isbellandes.library.cornell.edu/>



Figura 279. Figurinas RT 10860 (izquierda) y RT 16346 (derecha) de la colección del MNAHP.



Figura 280. Representación del mundo de los muertos en una botella moche. Nótese los dos músicos en el medio con las flautas unidas mediante una cuerda (Golte, 2009:153, fig. 7.5).



Figura 281. Dos personajes tocando antaras que se encuentran unidas por un apéndice. Figura 44. (Leiva, 2014:153).

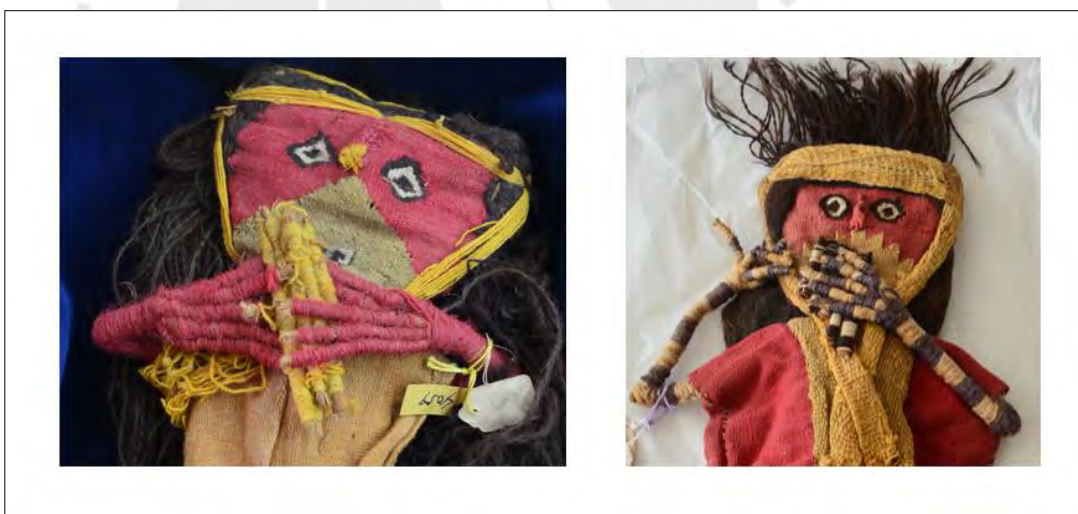


Figura 282. Figurinas N 4059 del AMTP y RT 16352 del MNAHP.

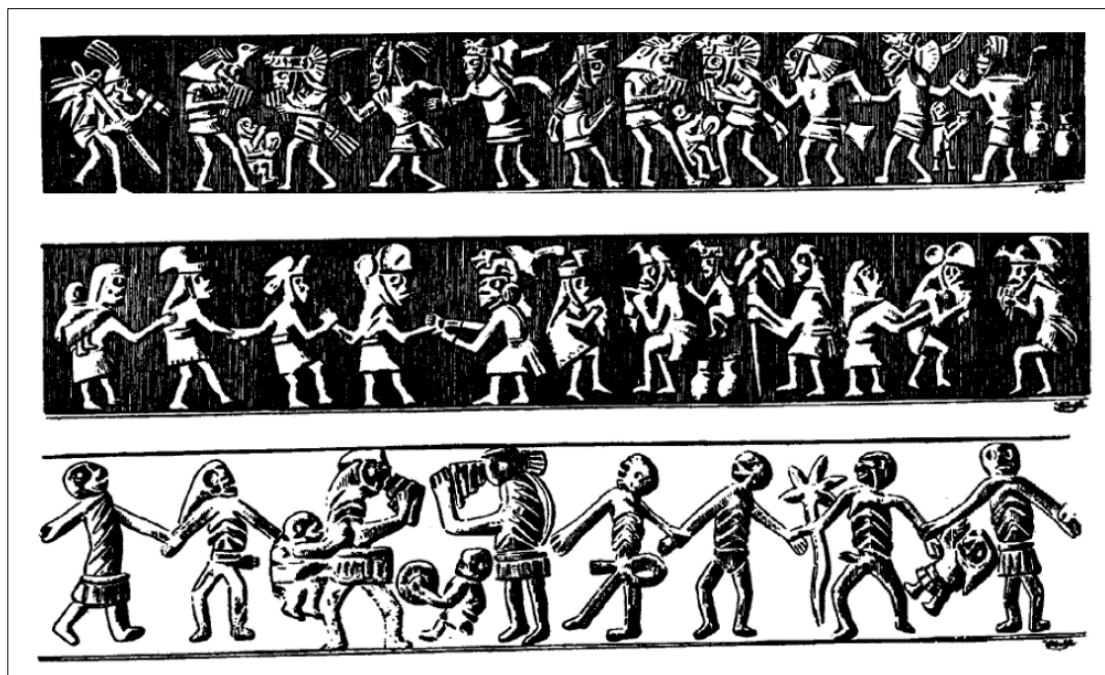


Figura 283. Representaciones en la iconografía moche. Fig.7.9: Baile de muertos (Kutscher 1954: Lóm.31 B). Fig.7.10: Baile de muertos (Kutscher 1954: Lóm.30 B). Fig. 7.1 1: Boile de muertos (Kutscher 1954: hm. 32 B) en Golte (2009:156).

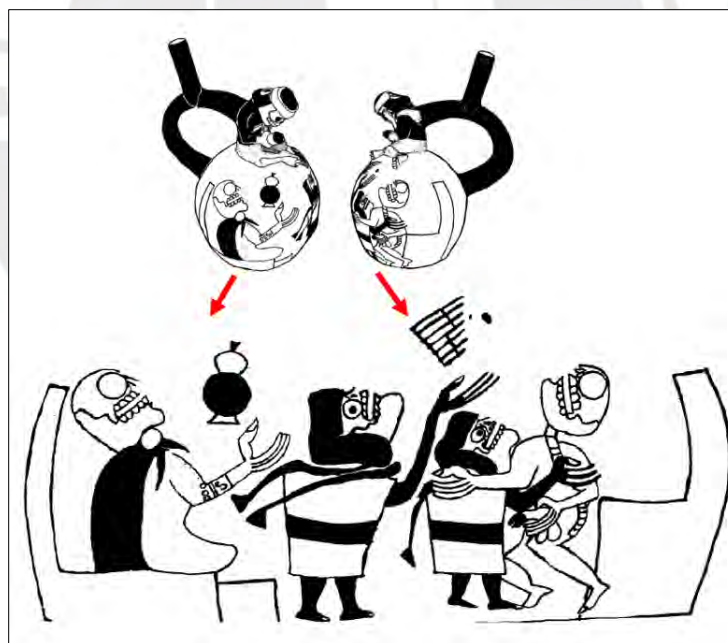


Figura 284. Mujeres y hombres muertos con uta que tratan de recibir semen de un masturbador que sufre de la misma enfermedad (Golte, 2009:145, fig.7.2j).



Figura 285. Muertos danzando y tocando cascabeles (Donnan y McClelland 1999:48, fig. 3.16).

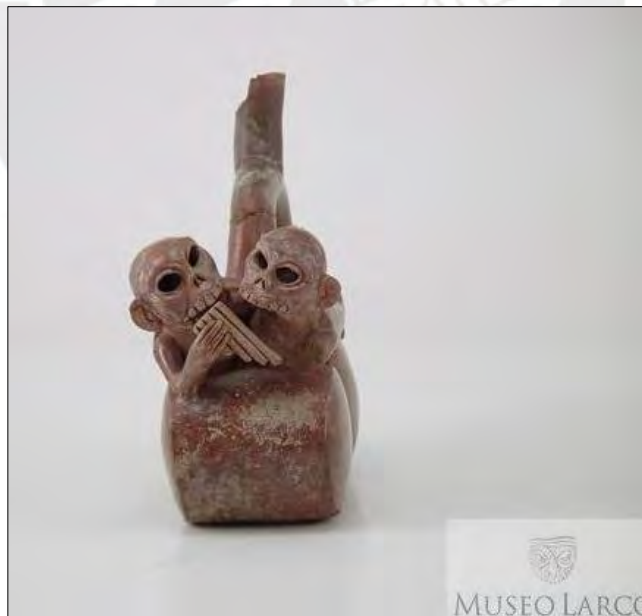


Figura 286. Botella gollete asa estribo escultórica con cód. ML004325 del ML, medidas: 18.5 cm x 16.9 x 8.3 cm.

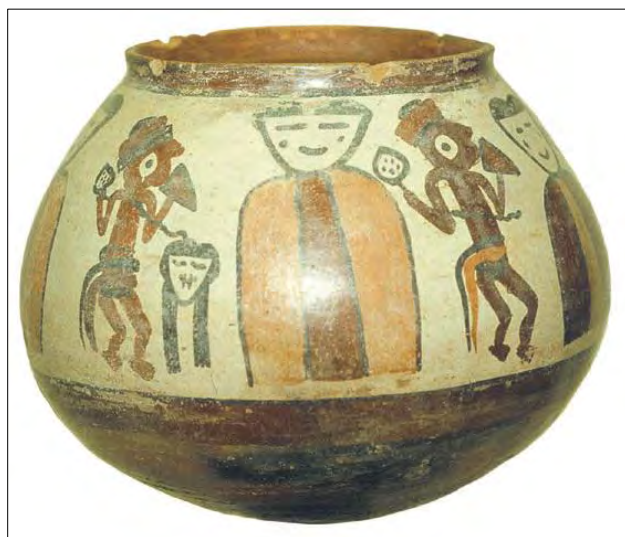


Figura 287. Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology
University of California, 16-10453 (foto tomada de Proulx
2006, lamina 23).

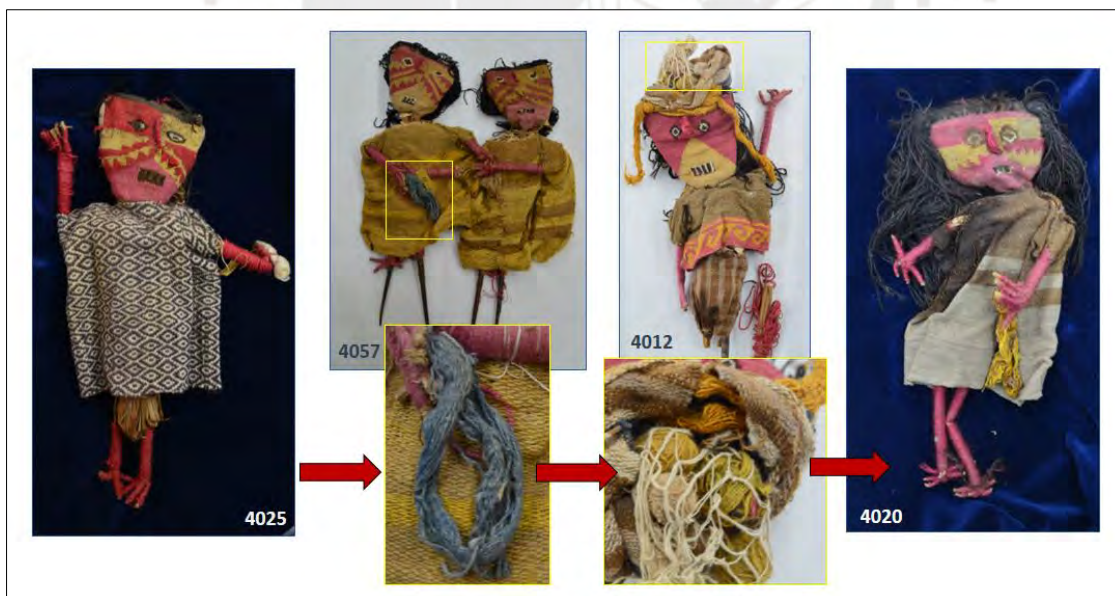


Figura 288. Figurinas representando las distintas fases de culminación de la manufactura de gasas en la
colección del AMTP. Fotos por la autora.



Figura 289. Músicos con algodón envuelto en el cuello de la colección del AMTP.



Figura 290. Taller de textiles en Chinchero, nótese a la mano izquierda una rama utilizada para secar fibras. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MY9xh6AVwMA>

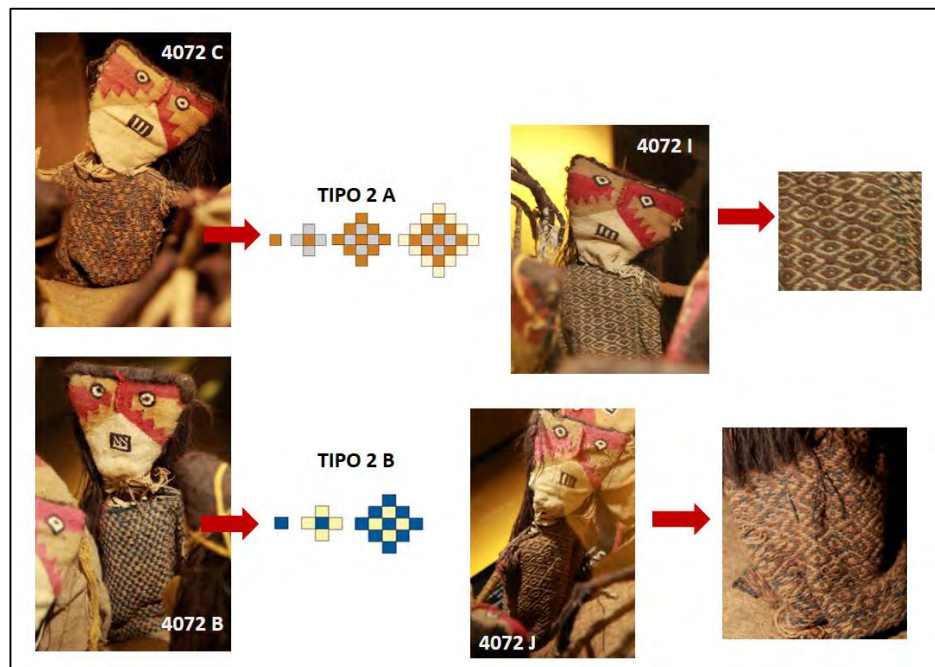
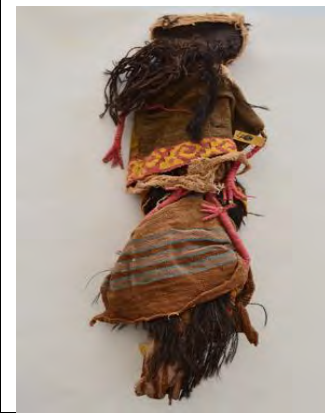


Figura 291. Figurinas de la maqueta de “La Yunza” (4072) con diseños de chacanas y romboidales del AMTP.

CÓDIGO FIGURINA : N° 4004 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 01	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
				Procedencia: Chancay-Lauri Otros Códigos: N°1 / II-14-10 Fecha Adquisición: Comprado el 1 de febrero de 1956. Referencias: Asociado a chancay tricolor.					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: 35 cm Ancho Total: 8 cm.			Armazón: 2B Ancho aramazon: 4 cm. Largo aramazon: 11 cm.		
Descripción: Figurina masculina con tambor y algodón en el cuello.									
CABEZA									
Largo: 8.5 cm.		Espesor Cabeza: 1.5 cm.				Ojos: 1B		Nariz	
Ancho: 7.5 cm.		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 5 y bipartito de Tipo 1A.				Largo: 2		Largo: 2.2	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada de color rojo.				Ancho: 2.1		Ancho: 0.4	
								Alto: 0.8	
CABELLERA									
Largo: 13 cm.		Peinado: Sí		Entramado: No		Comentarios: En buen estado.			
Ancho: 6 cm.		Trenzas de dos cabos.		Ancho: --					
UNKU					TAPARRABO				
Largo: 6 cm.		Abertura Cabeza: 4 cm. Técnica: Tapiz			Técnica:		Paño listado.		
Ancho: 9 cm.		Abertura brazos: 1 cm.			Tipo: 1		Largo visible: 8 cm.		Ancho: 4 cm
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos:		1.3 de largo y 0.5 de espesor.			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		01 huso que mide 15 cm de largo y lleva decoración de bandas negras.			
Largo: 7.5	7.5	Largo: 3	3	Color:		Rojo			
Ancho: 0.9	0.9	Ancho: 1.1	1.1	Comentarios:		Las piernas parecen conservar su lago original. Los brazos tienen áreas más decoloradas que otras.			
OBJETOS ASOCIADOS									
Tinya: En ambas manos tiene una tinya.									

CÓDIGO FIGURINA: N° 4005 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 02	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Grande Otros Códigos: II-14-0 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 10 Mayo 1952 Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco, varios husos.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: 25.5 cm Ancho Total: 12 cm.		Armazón: Tipo 2B Ancho Largo armazon: 4.5 armazon: 13	
Descripción: Musico con flauta de pan y pompón. Lleva algodón en el cuello.							
CABEZA							
Largo: 7.5 cm		Espesor Cabeza: 1.5.		Ojos:		Nariz	
Ancho: 8.5 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 5 y bipartito de Tipo 1A.		Largo: 2		Largo: 2.5	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada de color rojo.		Ancho: 2		Ancho: 0.4	
						Boca	
						Largo: 0.6	
						Ancho: 1.5	
CABELLERA							
Largo: NC		Peinado: NC		Entramado: NC		Comentarios: Color marrón claro.	
Ancho: NC				Ancho: NC			
UNKU				TAPARRABO			
Largo: 9 cm		Abertura Cabeza: NI Técnica: Tapiz		Técnica:		Camiseta hecha en tapiz y taprrabo en paño listado	
Ancho: 12 cm		Abertura brazos: 2 cm		Tipo:		Largo visible: 9 cm Ancho: 5 cm	
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos:		1.8 de largo y 0.4 de espesor.	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		Conserva ambos husos.	
Largo: 6 cm	8 cm	Largo: 6 cm	6 cm	Color:		Carmin	
Ancho: 0.8 cm	0.8 cm	Ancho: 1.2 cm	1.2 cm	Comentarios:		Conservan largo original. Las piernas son más gruesas que brazos.	
OBJETOS ASOCIADOS							
Pompón: En la mano derecha lleva una especie de pompón de flecos de hilos blancos y rojos.							
Flauta de pan: Se conservan cuatro tubos embarrilados con hilos blancos y unidos por hilos marrones.							

CÓDIGO FIGURINA: N° 4006 A - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 03	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: N° 3 - N° 4 / II-14-1 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 3 de abril 1956 Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco, tejidos y cabeza falsa.					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: 45 cm A: 27 cm. Ancho Total: 13 cm.			Armazón: Tipo 2 B Ancho armazón: 4 cm Largo armazón: 11.5 cm.		
				Descripción: Figurina que se posa sobre los hombros de la figurina B.					
CABEZA									
Largo: 7.5 cm		Espesor Cabeza: 1.5 cm.				Ojos:		Nariz	
Ancho: 9 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 1 y bipartito de Tipo 1A.				Largo: 1.2 cm		Largo: 1.8 cm	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada de color rojo.				Ancho: 1 cm		Ancho: 1 cm.	
						Alto: 0.7 cm		Ancho: 1.3	
CABELLERA									
Largo: 17 cm		Peinado: Sí		Entramado: Sí		Comentarios: Son visibles 10 tramas.			
Ancho: 8 cm		Trenzas de dos cabos.		Ancho: 8.5cm.		Largo: 4 cm.			
UNKU					TAPARRABO				
Largo: 14 cm		Abertura Cabeza: 1.5 cm. Técnica: Tapiz			Técnica:		Paño listado.		
Ancho: 15 cm		Abertura brazos: 2 cm.			Tipo:		1		Largo visible: 5.5cm
									Ancho: 5 cm
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos: NI					
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: No identificado.					
Largo: 9 cm	11 cm	Largo: 7 cm.	7 cm.	Color: Carmín					
Ancho: 1.2cm	1.2 cm	Ancho: 1 cm.	1 cm.	Comentarios: Conservan largo original. Las piernas son más gruesas que brazos.					
OBJETOS ASOCIADOS									
Lleva una gasa en miniatura en su mano derecha.									

CÓDIGO FIGURINA: N° 4006 B - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 04					
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI									
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA									
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: N° 3 - N° 4 / II-14-1 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 3 de abril 1956 Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco, tejidos y cabeza falsa.									
				DATOS GENERALES									
				Largo Total general: 45 cm B: 24 cm. Ancho Total: 13 cm.			Armazón: Tipo 2 B Ancho armazón: 4.5 cm Largo armazón: 12 cm.						
				Descripción: Figurina que sostiene sobre los hombros a la figurina A.									
CABEZA													
Largo: 8 cm		Espesor Cabeza: 2 cm.				Ojos:		Nariz		Boca			
Ancho: 9.5 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 6 y bipartito de Tipo 1A.				Largo: 0.9 cm		Largo: 1.6 cm		Alto: 1.1 cm			
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada de color rojo.				Ancho: 1.3 cm		Ancho: 0.5 cm.		Ancho: 2 cm.			
CABELLERA													
Largo: 23 cm		Peinado: Sí		Entramado: Sí		Comentarios: Son visibles 02 tramas.							
Ancho: 8 cm		Trenzas de dos cabos.		Ancho: NI		Largo: NI							
UNKU					TAPARRABO								
Largo: 9 cm		Abertura Cabeza: NI				Técnica:		Paño listado.					
Ancho: 12 cm		Abertura brazos: 1 cm.				Tipo:		1		Largo visible: 8 cm		Ancho: 5 cm	
BRAZOS Y PIERNAS													
Brazos		Piernas		Dedos: NI									
Derecho		Izquierdo		Derecho		Izquierdo		Husos: Parecen haber 02 husos rotos.					
Largo: 8 cm		9 cm		Largo: NC		NC		Color: Carmín					
Ancho: 0.8 cm		0.8 cm		Ancho: NC		NC		Comentarios: Los brazos están hacia arriba extendidos.					
OBJETOS ASOCIADOS													
Ninguno.													

CÓDIGO FIGURINA: N° 4010 A - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 05	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
		NI		Procedencia: Pisquillo Chico Otros Códigos: II-M-L Fecha Adquisición: 06-11-1956 o 2-1954. Referencias: Adquirida y guardada en una caja en el AMTP, donde fue restaurada. El número total era de nueve figurinas (Hodnett, 1999:47).			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: NI Ancho Total: NI		Armazón: NI Ancho Largo armazon: NI armazon: NI	
				Descripción: Figurina femenina sentada sobre plataforma en centro de maqueta.			
CABEZA							
Alto: NI		Espesor Cabeza: NI		Ojos:		Nariz	
Ancho: NI		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 2 y tripartito de Tipo 12B.		Alto: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: De dos colores.		Ancho: NI		Ancho: NI	
CABELLERA							
Largo: NI		Peinado: NI		Entramado: NI		Comentarios: Lleva un tocado de gasa. Accesorios: Gasa que cubre la cabellera.	
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI			
VESTIDO							
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: Tapiz		Iconografía: De aves marinas.			
Ancho: NI		Abertura brazos: NI		N° Bandas: ---			
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos: NI			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI			
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín			
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: No identificado.			
OBJETOS ASOCIADOS							
Ninguno.							

CÓDIGO FIGURINA: N° 4010 B - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 06			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
		NI		Procedencia: Pisquillo Chico Otros Códigos: II-M-L Fecha Adquisición: 06-11-1956 o 2-1954. Referencias: Adquirida y guardada en una caja en el AMTP, donde fue restaurada. El número total era de nueve figurinas (Hodnett, 1999:47).							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: NI Ancho Total: NI			Armazón: NI Ancho Largo armazon: NI armazon: NI				
				Descripción: Figurina masculina sentada sobre plataforma en centro de maqueta.							
CABEZA											
Alto: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NI		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 1 y bipartito de Tipo 1A.				Alto: NI		Largo: NI		Alto: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada de color rojo.				Ancho: NI		Ancho: NI		Ancho: NI	
CABELLERA											
Largo: NI		Peinado: NI		Entramado: NI		Comentarios: Lleva una vincha amarilla.					
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI							
UNKU					TAPARRABO						
Largo:		NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: Cara trama		Técnica:		NI			
Ancho:		NI		Abertura brazos: NI		Tipo:		NI		Largo visible: NI Ancho: NI	
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CÓDIGO FIGURINA: N° 4010 C - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 07				
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI								
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA								
		NI		Procedencia: Pisquillo Chico Otros Códigos: II-M-L Fecha Adquisición: 06-11-1956 o 2-1954. Referencias: Adquirida y guardada en una caja en el AMTP, donde fue restaurada. El número total era de nueve figurinas (Hodnett, 1999:47).								
				DATOS GENERALES								
				Largo Total general: NI			Armazón: NI					
				Ancho Total: NI			Ancho Largo armazon: NI armazon: NI					
				Descripción: Figurina masculina sentada hacia la izquierda de los personajes principales.								
CABEZA												
Alto: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca		
Ancho: NI		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 3 y bipartito de Tipo 1A.				Alto: NI		Largo: NI		Alto: NI		
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Ancho: NI		Ancho: NI		Ancho: NI		
CABELLERA												
Largo: NI		Peinado: NI		Entramado: NI		Comentarios: Lleva una vincha.						
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI								
UNKU					TAPARRABO							
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: NI			Técnica:		NI					
Ancho: NI		Abertura brazos: NI			Tipo:		NI		Largo visible: NI		Ancho: NI	
BRAZOS Y PIERNAS												
Brazos		Piernas		Dedos:		NI						
Derecho Izquierdo		Derecho Izquierdo		Husos:		NI						
Largo: NI		Largo: NI		Color:		Carmín						
Ancho: NI		Ancho: NI		Comentarios:		No identificado.						
OBJETOS ASOCIADOS												
Ninguno.												

CÓDIGO FIGURINA: N° 4010 D - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 08				
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI								
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA								
		NI		Procedencia: Pisquillo Chico Otros Códigos: II-M-L Fecha Adquisición: 06-11-1956 o 2-1954. Referencias: Adquirida y guardada en una caja en el AMTP, donde fue restaurada. El número total era de nueve figurinas (Hodnett, 1999:47).								
				DATOS GENERALES								
				Largo Total general: NI			Armazón: NI					
				Ancho Total: NI			Ancho Largo armazon: NI armazon: NI					
Descripción: Figurina masculina sentada hacia la izquierda de los personajes.												
CABEZA												
Alto: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca		
Ancho: NI		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 3 y bipartito de Tipo 1A.				Alto: NI		Largo: NI		Alto: NI		
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo,				Ancho: NI		Ancho: NI		Ancho: NI		
CABELLERA												
Largo: NI		Peinado: NI		Entramado: NI		Comentarios: Lleva una vincha.						
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI								
UNKU					TAPARRABO							
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: NI			Técnica:		NI					
Ancho: NI		Abertura brazos: NI			Tipo:		NI		Largo visible: NI		Ancho: NI	
BRAZOS Y PIERNAS												
Brazos		Piernas		Dedos:		NI						
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		NI						
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color:		Carmin						
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios:		No identificado.						
OBJETOS ASOCIADOS												
Flauta de pan forrada con hilos amarillos.												

CÓDIGO FIGURINA: N° 4010 E - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 09	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
	NI	Procedencia: Pisquillo Chico Otros Códigos: II-M-L Fecha Adquisición: 06-11-1956 o 2-1954. Referencias: Adquirida y guardada en una caja en el AMTP, donde fue restaurada. El número total era de nueve figurinas (Hodnett, 1999:47).			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: NI Ancho Total: NI Descripción: Figurina femenina echada hacia la izquierda de los personajes principales.		Armazón: NI Ancho Largo armazon: NI armazon: NI	
CABEZA					
Alto: NI	Espesor Cabeza: NI	Ojos:		Nariz	Boca
Ancho: NI	Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 1 y bipartito de Tipo 1A.	Alto: NI		Largo: NI	Alto: NI
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada en color rojo.	Ancho: NI		Ancho: NI	Ancho: NI
CABELLERA					
Largo: NI	Peinado: NI	Entramado: NI		Comentarios: NI	
Ancho: NI		Ancho: NI	Largo: NI		
VESTIDO					
Largo: NI	Abertura Cabeza: NI	Iconografía: NI			
Ancho: NI	Abertura brazos: NI	N° Bandas NI			
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: NI	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI	
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: NI	
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: No identificado.	
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CÓDIGO FIGURINA: N° 4010 F - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 10			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
		NI		Procedencia: Pisquillo Chico Otros Códigos: II-M-L Fecha Adquisición: 06-11-1956 o 2-1954. Referencias: Adquirida y guardada en una caja en el AMTP, donde fue restaurada. El número total era de nueve figurinas (Hodnett, 1999:47).							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: NI Ancho Total: NI Descripción: Figurina masculina sentada hacia la izquierda, con una copa.			Armazón: NI Ancho Largo armazon: NI armazon: NI				
CABEZA											
Alto: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NI		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 3 y bipartito de Tipo 1A.				Alto: NI		Largo: NI		Alto: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada en rojo.				Ancho: NI		Ancho: NI		Ancho: NI	
CABELLERA											
Largo: NI		Peinado: NI		Entramado: NI		Comentarios: Lleva una vincha.					
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI							
UNKU					TAPARRABO						
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI				Técnica:		NI			
Ancho: NI		Abertura brazos: NI				Tipo:		NI		Largo visible: NI Ancho: NI	
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos: NI							
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI							
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín							
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: No identificado.							
OBJETOS ASOCIADOS											
Copa tejida con un contenido color blanco que puede ser algodón.											

CÓDIGO FIGURINA: N° 4010 G - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 11			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
		NI		Procedencia: Pisquillo Chico Otros Códigos: II-M-L Fecha Adquisición: 06-11-1956 o 2-1954. Referencias: Adquirida y guardada en una caja en el AMTP, donde fue restaurada. El número total era de nueve figurinas (Hodnett, 1999:47).							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: NI Ancho Total: NI Descripción: Figurina masculina sentada hacia la derecha de los personajes principales.			Armazón: NI Ancho Largo armazon: NI armazon: NI				
CABEZA											
Alto: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NI		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 3 y bipartito de Tipo 1A.				Alto: NI		Largo: NI		Alto: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada en color rojo.				Ancho: NI		Ancho: NI		Ancho: NI	
CABELLERA											
Largo: NI		Peinado: NI		Entramado: NI		Comentarios: Lleva una vincha.					
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI							
UNKU					TAPARRABO						
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: Tapiz		Técnica:		NI					
Ancho: NI		Abertura brazos: NI				Tipo:		NI		Largo visible: NI Ancho: NI	
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos:		NI					
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		NI					
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color:		Carmin					
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios:		No identificado.					
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CÓDIGO FIGURINA: N° 4010 H - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 12				
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI								
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA								
		NI		Procedencia: Pisquillo Chico Otros Códigos: II-M-L Fecha Adquisición: 06-11-1956 o 2-1954. Referencias: Adquirida y guardada en una caja en el AMTP, donde fue restaurada. El número total era de nueve figurinas (Hodnett, 1999:47).								
				DATOS GENERALES								
				Largo Total general: NI			Armazón: NI					
				Ancho Total: NI			Ancho Largo armazon: NI armazon: NI					
				Descripción: Figurina masculina sentada hacia la derecha de los personajes principales.								
CABEZA												
Alto: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca		
Ancho: NI		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 3 y bipartito de Tipo 1A.				Alto: NI		Largo: NI		Alto: NI		
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada en color rojo.				Ancho: NI		Ancho: NI		Ancho: NI		
CABELLERA												
Largo: NI		Peinado: NI		Entramado: NI		Comentarios: Lleva una vincha.						
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI								
UNKU					TAPARRABO							
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: Tapiz			Técnica:		NI					
Ancho: NI		Abertura brazos: NI			Tipo:		NI		Largo visible: NI		Ancho: NI	
BRAZOS Y PIERNAS												
Brazos		Piernas		Dedos:		NI						
Derecho Izquierdo		Derecho Izquierdo		Husos:		NI						
Largo: NI NI		Largo: NI NI		Color:		Carmin						
Ancho: NI NI		Ancho: NI NI		Comentarios:		No identificado.						
OBJETOS ASOCIADOS												
Lleva un piquillo de bandas marrones y blancas como los postes del edificio en maqueta.												

CÓDIGO FIGURINA: N° 4011 A - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 13	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: N° 15 - N° 16 / II-14-0 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 9 de setiembre 1954 Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco, Blanco sobre Rojo, tejidos y husos.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 55 cm.		Armazón: NI	
		Ancho Total: 18 cm.		Ancho Largo armazon: NI armazon: NI	
		Descripción: Figurina femenina sobre los hombros del personaje B.			
CABEZA					
Largo:	8 cm	Espesor Cabeza: 1..5 cm.		Ojos:	Nariz
Ancho:	8.5 cm	Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 4 y bipartito de Tipo 2A.		Largo: 1.5 cm	Largo: 2.6 cm
Técnica Textil:	Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Ancho: 1.5 cm	Alto: 0.9 cm
CABELLERA					
Largo:	8.5cm.	Peinado: No	Entramado: No	Comentarios: Tiene la cabellera más corta.	
Ancho:	12 cm.		Ancho: -- Largo: --		
VESTIDO					
Largo:	NI	Abertura Cabeza: NI	Iconografía:	De rombos con punto concéntrico simple.	
Ancho:	NI	Abertura brazos: NI	N° Bandas: ---		
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	NI
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	NI
Largo: 5.5 cm	5.5 cm	Largo: NI	NI	Color:	Carmin
Ancho: 0.8 cm.	0.8 cm.	Ancho: NI	NI	Comentarios: Las piernas se posan sobre los hombros de figurina B.	
OBJETOS ASOCIADOS					
Lleva 5 gasas de la mano izquierda.					

CÓDIGO FIGURINA: N° 4011 B - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 14	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: N° 15 - N° 16 / II-14-0 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 9 de setiembre 1954 Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco, Blanco sobre Rojo, tejidos y husos.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 55 cm.		Armazón: NI	
		Ancho Total: 18 cm.		Ancho Largo	
				armazon: NI armazon: NI	
		Descripción: Figurina masculina que sostiene al personaje A sobre sus hombros.			
CABEZA					
Largo:	7 cm	Espesor Cabeza: NI		Ojos:	Nariz
Ancho:	6.5 cm	Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 4 y bipartito de Tipo 1A.		Alto: 1.4 cm.	Largo: 1.8 cm.
Técnica Textil:	Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada en dos colores.		Ancho: 1.2 cm.	Ancho: 0.8 cm.
				Ancho: 0.6 cm.	
CABELLERA					
Largo:	NI	Peinado: NI	Entramado: NI	Comentarios: Lleva una vincha.	
Ancho:	NI		Ancho: NI Largo: NI		
UNKU			TAPARRABO		
Largo:	7.5 cm	Abertura Cabeza: 1 cm.		Técnica:	Paño listado.
Ancho:	7 cm	Abertura brazos: NI		Tipo:	1
				Largo visible:	9 cm
				Ancho:	5.5 cm
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	2.5 cm. 5 cm de largo 0.8 cm. de espesor.
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	Conserva un huso visible en medio de sus piernas.
Largo: 6 cm	6 cm	Largo: 12 cm	12 cm	Color:	Carmín
Ancho: 1 cm	1 cm	Ancho: 1 cm	1 cm	Comentarios:	Bien conservadas.
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

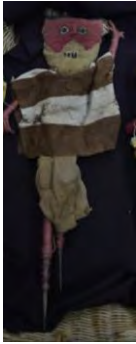
CÓDIGO FIGURINA: N°4012-AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 15			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: N° 17 / II-14 -0 Fecha Adquisición: 11 de diciembre de 1963. Referencias: Asociados a cerámica Negro sobre Blanco, Tricolor, Blanco sobre rojo, mate, etcétera.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 35 cm Ancho Total: 8 cm.			Armazón: NI Ancho armazón: NI Largo armazón: NI				
Descripción: Figurina con unku y taparrabo y manto en la cabeza con ovillos.											
CABEZA											
Largo: 6.5 cm		Espesor Cabeza: Ni				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: 7 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 3 y bipartito de Tipo 1A.				Alto: 1.3 cm		Largo: 1.5cm.		Alto: 0.8 cm	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Ancho: 1.2 cm		Ancho: 0.9cm.		Ancho: 1.5 cm	
CABELLERA											
Largo: 17 cm.		Peinado: NI		Entramado: ni		Comentarios: Color marrón oscuro y claro.					
Ancho: 7 cm.		NI		Ancho: --							
UNKU					TAPARRABO						
Largo: 9 cm		Abertura Cabeza: NI Técnica: Tapiz				Técnica:		Paño listado.			
Ancho: 7.3 cm		Abertura brazos: NI				Tipo: 1		Largo visible: 7 cm		Ancho: 4.5 cm	
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos: 2 cm. de largo. Y 0.3 cm espesor.							
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: 01 huso con decoraciones vestrticales.							
Largo: 6.2 cm	8 cm	Largo: NC	NC	Color: Carmín							
Ancho: 0.6 cm	0.6 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios: No se conservan.							
OBJETOS ASOCIADOS											
Tela que contiene 5 ovillos de hilos color amarillo, ocre, crema y amarillo verdoso, sujeta a la cabeza.											

CÓDIGO FIGURINA: N° 4013 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 16			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: N° 18 / II-14 -0 Fecha Adquisición: 13 de marzo de 1962. Referencias: Asociados a cerámica Negro sobre Blanco, Tricolor, Blanco sobre rojo, mate, etcétera.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 26.5 cm Ancho Total: 17 cm.			Armazón: NI Ancho armazón: NI Largo armazón: NI				
Descripción: Figurina con unku y taparrabo, lleva vincha con borlas.											
CABEZA											
Largo: 7.5 cm		Espesor Cabeza: 2 cm.				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: 7 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma 5 y Tipo 1A.				Alto: 1.7 cm		Largo: 1.4		Alto: 0.8 cm	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Ancho: 2 cm		Ancho: 0.6cm.		Ancho: 1.3 cm	
CABELLERA											
Largo: 17 cm.		Peinado: Entramado		Entramado: Si		Comentarios: Color marrón oscuro y claro.					
Ancho: 8 cm.		Trenzas: en S.		Ancho: NI Largo: NI							
UNKU					TAPARRABO						
Largo: 9.5 cm		Abertura Cabeza: 3.5 cm Técnica: Tapiz			Técnica:		1x1				
Ancho: 12 cm		Abertura brazos: 4 cm			Tipo:		3		Largo visible: 11.5cm		Ancho: 7 cm
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos:		2 cm. de largo. Y 0.4 cm espesor.					
Derecho Izquierdo		Derecho Izquierdo		Husos:		No presenta.					
Largo: 6 cm 6 cm		Largo: NC NC		Color:		Carmín					
Ancho: 1.2 cm 1.2 cm		Ancho: NC NC		Comentarios:		No conserva piernas.					
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CÓDIGO FIGURINA: N° 4014-AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 17	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Sin información. Otros Códigos: Sin información. Fecha Adquisición: Sin información. Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: NI Ancho Total: NI		Armazón: Tipo 3 Ancho armazón: NI Largo armazón: NI	
		Descripción: Cabeza tripartita de figurina con armazon.			
CABEZA					
Alto: NI	Espesor Cabeza: NI		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: NI	Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 1 y bipartito de Tipo 5A.		Alto: NI	Largo: NI	Alto: NI
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada de color rojo.		Ancho: NI	Ancho: NI	Ancho: NI
CABELLERA					
Largo: NI	Peinado: NI	Entramado: NI	Comentarios: --		
Ancho: NI		Ancho: -- Largo: --			
VESTIDO					
Largo: NC	Abertura Cabeza: NC		Iconografía:	NC	
Ancho: NC	Abertura brazos: NC		N° Bandas	NC	
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	NC
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	NC
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color:	NC
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios:	Se observó desde la gaveta.
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CODIGO FIGURINA: N° 4015 -AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 18	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Lauri Otros Códigos: II-14-4 / N° 20 Fecha Adquisición: Comprado, 6 de diciembre 1954 Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 21 cm Ancho Total: 12 cm.		Armazón: Tipo 2 A Ancho armazon: 11cm Largo armazon: 14 cm.	
Descripción: Figurina con gasa amarilla.					
CABEZA					
Alto: 8 cm	Espesor Cabeza: 2 cm.		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: 7 cm	Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 2 y bipartito de Tipo 7.		Alto: 0.7 cm	Largo: 1.8 cm	Alto: 0.5 cm
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada rojo y amarillo.		Ancho: 1 cm	Ancho: 0.5cm	Ancho: 1.5 cm
CABELLERA					
Largo: NC	Peinado: NO	Entramado: No	Comentarios: Deteriorada.		
Ancho: NC		Ancho: No Largo: No			
VESTIDO					
Largo: 18 cm	Abertura Cabeza: 5 cm.		Iconografía:	Bandas horizontales.	
Ancho: 12 cm (inf)	Abertura brazos: 1.5 cm.		N° Bandas	10 bandas	
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: Miden 1.2 cm de largo y 0.3 cm de espesor.	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: No	
Largo: 5 cm	5 cm	Largo: NC	NC	Color: Carmín	
Ancho: 1 cm	1 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios: Tiene ambas manos hacia arriba.	
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CÓDIGO FIGURINA: N° 4016-AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 19	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
NI		NI		Procedencia: Sin información. Otros Códigos: Sin información. Fecha Adquisición: Sin información. Referencias: Ninguna.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: NI Ancho Total: NI		Armazón: Tipo 3 Ancho armazón: NI Largo armazón: NI	
Descripción: Cabeza tripartita de figurina con armazón.							
CABEZA							
Alto: NI		Espesor Cabeza: NI		Ojos:		Nariz	
Ancho: NI		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 1 y bipartito de Tipo 5A.		Alto: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada de color rojo.		Ancho: NI		Ancho: NI	
CABELLERA							
Largo: NI		Peinado: NI		Entramado: NI		Comentarios: --	
Ancho: NI				Ancho: -- Largo: --			
VESTIDO							
Largo: NC		Abertura Cabeza: NC		Iconografía: NC			
Ancho: NC		Abertura brazos: NC		N° Bandas NC			
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos: NC			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NC			
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: NC			
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se observó desde la gaveta.			
OBJETOS ASOCIADOS							
Ninguno.							

CODIGO FIGURINA: N° 4017 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 20	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
				Procedencia: Chancay-Lauri Otros Códigos: N° 22 / II-15 -1 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 12 de abril de 1953. Referencias: Asociados a tazas tricolor, cerámica Negro sobre Blanco y tejidos.					
DATOS GENERALES									
Largo Total general: 42 cm				Armazón: Tipo 3					
Ancho Total: 15 cm.				Ancho		Largo			
				armazon: NI		armazon: NI			
Descripción: Figurina con unku y taparrabo.									
CABEZA									
Largo: 8 cm		Espesor Cabeza: 1.5 cm.				Ojos:		Nariz	
Ancho: 8.5 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma 1 y bipartito de Tipo 2.				Alto: 1.3 cm		Largo: 1.3 cm	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada de color rojo.				Ancho: 1.5 cm		Ancho: 0.8 cm	
						Alto: 0.7 cm		Ancho: 1.5 cm	
CABELLERA									
Largo: NC		Peinado: NC		Entramado: NC		Comentarios: No Conserva.			
Ancho: NC				Ancho: NC					
UNKU					TAPARRABO				
Largo: 12.3 cm		Abertura Cabeza: 1.4 cm Técnica: Tapiz			Técnica:		1x1		
Ancho: 15 cm		Abertura brazos: 1 cm			Tipo:		3		Largo visible: 10.5 cm
									Ancho: 11 cm
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos: 1.5 cm. de largo. Y 0.4 espesor.					
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: Presenta 02 husos de largo visible de 14.5 cm y 12 cm.					
Largo: 5 cm	6 cm	Largo: NC	NC	Color: Carmín					
Ancho: 0.8 cm	0.8 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios: Ambos husos sostienen parte de las piernas que nose conservan.					
OBJETOS ASOCIADOS									
Ninguno.									

CODIGO FIGURINA: N° 4018 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 21	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: N° 23 / II-14-2 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 7 de julio de 1970 Referencias: Asociado a cerámica Negro sobre Blanco, Tricolor y Negro con dibujos.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 34 cm Ancho Total: 10.5 cm.		Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI	
Descripción: Figurina femenina con vestido.					
CABEZA					
Largo: 9.5 cm	Espesor Cabeza: 2 cm.		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: 9 cm	Tipo de Rostro: Tipo de forma 2 y tipo de rostro 1.		Largo: 1.5 cm	Largo: 3 cm	Largo: 1.5 cm
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada de dos colores, amarillo y rojo.		Ancho: 1.5 cm	Ancho: 0.6 cm.	Alto: 1 cm
CABELLERA					
Largo: 14.5 cm.	Peinado: NO	Entramado NO	Comentarios: Color marrón oscuro		
Ancho: 9 cm.		Ancho: -- Largo: --			
VESTIDO					
Largo: 15 cm	Abertura Cabeza: 3 cm.		Iconografía:	Bandas horizontales.	
Ancho: 11 cm (inf)	Abertura brazos: 1.5 cm.		N° Bandas	8 bandas	
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: Miden 3 cm - 2.5 cm de largo.	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: Es visible parte de un huso.	
Largo: 11 cm	10.5 cm	Largo: NC	NC	Color: Carmín.	
Ancho: 0.9 cm.	0.9 cm.	Ancho: 1 cm	1 cm.	Comentarios: No se conservan los dedos.	
OBJETOS ASOCIADOS					

CÓDIGO FIGURINA: N° 4019-AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 22	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
				Procedencia: Chancay-Caqui Otros Códigos: N° 24 / II-15 -1 Fecha Adquisición: Sin datos Referencias: Sin datos.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: 31.5 cm Ancho Total: 11.5 cm.		Armazón: NI Ancho armazon: 7 cm Largo armazon: 15 m	
Descripción: Figurina masculina con collar de algodón y con posible tinya.							
CABEZA							
Largo: 8 cm		Espesor Cabeza: 2 cm.		Ojos:		Nariz	
Ancho: 9.5 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma 1 y Tipo 1C.		Alto: 1.4 cm		Largo: 2 cm	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo. Se eprolonga más de 1 cm. de la cara.		Ancho: 1.5 cm		Ancho: 0.3 cm	
						Alto: 0.6 cm	
						Ancho: 1.4 cm	
CABELLERA							
Largo: 13 cm.		Peinado: No		Entramado: No presenta.		Comentarios: Color marrón oscuro y claro.	
Ancho: 8 cm.		Trenzas: en S.		Ancho: NI			
				Largo: NI			
UNKU				TAPARRABO			
Largo: 9.5 cm		Abertura Cabeza: NI Técnica: Tapiz.		Técnica:		Paño listado.	
Ancho: 12 cm		Abertura brazos: NI		Tipo: 1		Largo visible: 8.5 cm	
						Ancho: 6 cm.	
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos: 3 cm. de largo. Y 0.4 cm espesor.			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: Prsenta 01 huso de 7.5 cm. y 0.5 cm de espesor.			
Largo: 8.5 cm	9 cm	Largo: NC	NC	Color: Carmín			
Ancho: 1.1 cm	1.4 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios: No conserva piernas.			
OBJETOS ASOCIADOS							
Posible tinya.							

CÓDIGO FIGURINA: N° 4020 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 23	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Caqui Otros Códigos: II-14-1 / N° 25 Fecha Adquisición: Comprado 2 de julio 1959 Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 21 cm		Armazón: NI	
		Ancho Total: 14 cm.		Ancho armazon: NI	Largo armazon: NI
Descripción: Figurina femenina, con gasa amarilla y marrón.					
CABEZA					
Alto:	6 cm	Espesor Cabeza: 2 cm.		Ojos:	Nariz
Ancho:	9 cm	Tipo de Rostro: Tipo de forma 4 tipo de rostro 2A.		Alto: 1.5 cm	Largo: 2cm.
Técnica Textil:	Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Ancho: 1.2 cm	Ancho: 0.8 cm.
CABELLERA					
Largo:	16 cm	Peinado: NO	Entramado: No	Comentarios: Esta salinizada.	
Ancho:	16 cm		Ancho: --	Largo: --	
VESTIDO					
Largo:	14.3 cm	Abertura Cabeza: 3 cm.		Iconografía:	Bandas horizontales.
Ancho:	14 cm (inf)	Abertura brazos: 1 cm.		N° Bandas	04 bandas
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	Miden 1.8 cm de largo y 0.3 cm de espesor.
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	NI
Largo: 6.5 cm	5.8 cm	Largo: 8 cm	9 cm	Color:	Carmin
Ancho: 0.8 cm	0.7 cm	Ancho: 1cm	1cm	Comentarios:	
OBJETOS ASOCIADOS					
Sostiene una gasa en su mano izquierda de fibras amarillas gruesas y marron claro más delgadas.					

CODIGO FIGURINA: N° 4021 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 24	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
	NI	Procedencia: Chancay-Cerro Trinidad Otros Códigos: N° 26 / II-15-1 Fecha Adquisición: Comprado. 10 de diciembre de 1961. Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 9.5 cm Ancho Total: 8.5 cm Descripción: Cabeza tripartita.		Armazón: NC Ancho Largo armazon: NC armazon: NC	
CABEZA					
Largo:	9.5 cm	Espesor Cabeza: 2 cm.		Ojos:	Nariz
Ancho:	8.5 cm	Tipo de Rostro: Forma Tipo 1 y Tipo 8 de rostro.		Alto: 1.4 cm	Largo: 4 cm
Técnica Textil:	Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada color azul.		Ancho: 1.7cm	Ancho: 0.5
					Boca
					Alto: 0.8 cm
					Ancho: 2.3cm
CABELLERA					
Largo:	NC	Peinado: NC	Entramado	Comentarios: No Conserva.	
Ancho:	NC		Ancho: Largo:	Accesorios:	
VESTIDO					
Largo:	No Conserva	Abertura Cabeza:		Iconografía:	
Ancho:		Abertura brazos:		N° Bandas	
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	No conserva.
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	
Largo: NC	NC	Largo: NC	NC	Color:	
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CÓDIGO FIGURINA: N° 4022 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 25	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay - Pampa Hermosa. Otros Códigos: III-52-1 / N° 27 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 17 de julio 1961. Referencias: Asociado a huacos negro sobre blanco y dos mates.			
DATOS GENERALES					
Largo Total general: 26 cm		Armazón: Tipo 1			
Ancho Total: 18 cm.		Ancho		Largo	
		armazon:		armazon:	
		7 cm		11 cm.	
Descripción: Figurina femenina con brazaletes.					
CABEZA					
Alto:	9 cm	Espesor Cabeza: 2 cm.		Ojos:	Nariz
Ancho:	9 cm	Tipo de Rostro: Forma Tipo 6 y rostro Tipo 11.		Alto: 1.5 cm	Largo: 1.8 cm,
Técnica Textil:	Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada en rojo.		Ancho: 1.2 cm	Ancho: 0.4 cm.
					Alto: 1 cm
					Ancho: 2 cm
CABELLERA					
Largo:	16 cm	Peinado: Sí	Entramado: No	Comentarios: En buen estado de conservación.	
Ancho:	8 cm.	Trenzas de dos cabos.	Ancho: --	Largo: --	Accesorios: Ninguno.
VESTIDO					
Largo:	17 cm	Abertura Cabeza: 8 cm.	Iconografía:	Bandas horizontales.	
Ancho:	19 cm (inf)	Abertura brazos: 1.5 cm.	N° Bandas	16 bandas.	
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	Miden 2.5 cm de largo y 0.3 cm de espesor.
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	Ninguno.
Largo: NI	NI	Largo: NC	NC	Color:	Crema.
Ancho: NI	NI	Ancho: NC	NC	Comentarios:	Lleva hilos amarillos de 2 cm de ancho a modo de brazaletes.
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CÓDIGO FIGURINA: N° 4023 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 26	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay - Pisquillo Grande Otros Códigos: III-52-4 / N° 28. Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 6 de diciembre de 1958. Referencias: Asociado a huacos negro sobre blanco, tricolor, tejidos y mates.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 25 cm Ancho Total: 17 cm.		Armazón: Tipo 1 Ancho Largo armazon: armazon: 8 cm 11 cm.	
Descripción: Figurina femenina con brazaletes.					
CABEZA					
Alto: 9 cm	Espesor Cabeza: 2 cm.		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: 9 cm	Tipo de Rostro: Forma Tipo 6 y rostro Tipo 11.		Alto: 1.5 cm	Largo: 1.8 cm,	Alto: 1 cm
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada en rojo.		Ancho: 1.2 cm	Ancho: 0.4 cm.	Ancho: 1.8 cm
CABELLERA					
Largo: 17 cm	Peinado: No	Entramado: No	Comentarios: En buen estado de conservación.		
Ancho: 7 cm.		Ancho: -- Largo: --			
VESTIDO					
Largo: 16 cm	Abertura Cabeza: 4 cm.		Iconografía:	Bandas horizontales.	
Ancho: 19.5 cm (inf)	Abertura brazos: 1.5 cm.		N° Bandas	10 bandas.	
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	Miden 2.5 cm de largo y 0.3 cm de espesor.
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	01 huso visible.
Largo: NI	NI	Largo: NC	NC	Color:	Brazos color crema y piernas carmín.
Ancho: NI	NI	Ancho: NC	NC	Comentarios:	Lleva hilos amarillos de 1.1 cm de ancho a modo de brazaletes.
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CODIGO FIGURINA: N° 4024 -AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 27	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Pisquillo Grande Otros Códigos: II-15-2 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 14 de julio 1958 Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco, Tricolor, canasta y husos.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 28 cm		Armazón: NI	
		Ancho Total: 11 cm.		Ancho Largo armazon: 6 cm armazon: 12 cm	
		Descripción: Figurina con herramienta de tejer.			
CABEZA					
Alto:	10.5 cm	Espesor Cabeza: 2 cm.		Ojos:	Nariz
Ancho:	7 cm	Tipo de Rostro: Forma tipo 1 y rostro tipo 18.		Alto: 1.1 cm	Largo: 3 cm
Técnica Textil:	Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada en dos colores.		Ancho: 1.2 cm	Ancho: 1 cm
					Boca
					Alto: 1 cm
					Ancho: 1.8 cm
CABELLERA					
Largo:	15 cm	Peinado: NO	Entramado: No	Comentarios: Color marrón oscuro.	
Ancho:	7 cm.		Ancho: No Largo: No		
VESTIDO					
Largo:	14.9 cm	Abertura Cabeza: 4 cm.		Iconografía:	Bandas horizontales.
Ancho:	11.5 cm(sup)	Abertura brazos: 1.5 cm.		N° Bandas	10 bandas.
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	Miden 2.5 cm de largo y 0.3 cm de espesor.
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	NI
Largo: 8.5 cm	6 cm	Largo: NI	NI	Color:	Carmin
Ancho: 0.6 cm	0.6 cm	Ancho: NI	NI	Comentarios:	
OBJETOS ASOCIADOS					
Herramienta textil: Especie de herramienta de tejer de 10.7 cm de largo por 1 cm de diámetro, con hilos cremas y marrón y rosado enrollados.					

CODIGO FIGURINA: N° 4025 -AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 28			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay-Lauri Otros Códigos: II-14-3 / N° 30 Fecha Adquisición: Enero 1975 Referencias: Ninguna.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 30 cm Ancho Total: 12 cm.			Armazón: 3 Ancho Largo armazon: armazon: 5.5 cm 16.5 cm				
Descripción: Figurina con herramienta de tejer.											
CABEZA											
Largo: 8 cm		Espesor Cabeza: 1 cm. y homogéneo				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: 7.5 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma 2 y Tipo 9.				Alto: 1.6 cm		Largo: 1.8 cm		Alto: 1 cm	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Ancho: 1 cm		Ancho: 0.3 cm		Ancho: 2 cm	
CABELLERA											
Largo: NC		Peinado: No		Entramado: No presenta.		Comentarios: Lleva gasa marrón y amarillo					
Ancho: NC				Ancho: NI Largo: NI							
VESTIDO					TAPARRABO						
Largo: 14.6 cm		Abertura Cabeza: 4 cm				Técnica:		No conserva.			
Ancho: 11.5 cm		Abertura brazos: 1 cm				Tipo:		No conserva.		Largo visible:-- Ancho: --	
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos: 1.6 cm. de largo. Y 0.3 cm espesor. en brazos y 0.4 en pies							
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: No presenta.							
Largo: 6 cm	5 cm	Largo: 5.5 cm	6 cm	Color: Carmín							
Ancho: 1.1 cm	1.1 cm	Ancho: 1.1 cm	1.1 cm	Comentarios: El ancho de brazos y piernas es más grueso.							
OBJETOS ASOCIADOS											
Cono de algodón: De 4.7 cm por 1.2 cm de ancho.											

CÓDIGO FIGURINA: N° 4027 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 29	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: II-14-4 / N° 32 Fecha Adquisición: Comprado a un huaquero 3 de marzo 1966 Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 30 cm Ancho Total: 10 cm.		Armazón: NI Ancho armazón: 6.3 cm Largo armazón: 13 cm.	
Descripción: Figurina de cara bipartita con vestido femenino.					
CABEZA					
Alto: 8 cm	Espesor Cabeza: 2.5 cm.		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: 10 cm	Tipo de Rostro: Forma 1 y Rostro bipartito 1.		Alto: 1.3 cm	Largo: NC	Alto: 0.7 cm
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: No se conserva bien, de color rojo.		Ancho: 1.9 cm	Ancho: NC	Ancho: 2 cm
CABELLERA					
Largo: 15 cm	Peinado: NO	Entramado: No	Comentarios: Marrón oscuro.		
Ancho: 9.5 cm		Ancho: No Largo: No			
VESTIDO					
Largo: 15 cm	Abertura Cabeza: NI	Iconografía:	Bandas horizontales.		
Ancho: 14 cm (inf)	Abertura brazos: NI	N° Bandas	4 bandas		
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	Miden 2.3 cm de largo y 0.3 cm de espesor.
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	Conserva 2 husos.
Largo: 5 cm	4.5 cm	Largo: NC	NC	Color:	Carmín
Ancho: 0.8 cm	0.8 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios:	No conserva piernas.
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CÓDIGO FIGURINA: N° 4028 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 30			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay - Lauri Otros Códigos: II-14-2 Fecha Adquisición: Comprado 29 de mayo 1962 Referencias: No presenta.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 23 cm Ancho Total: 10.5 cm.			Armazón: NI Ancho armazon: 10.5 cm. Largo armazon: 15 cm.				
Descripción: Figurina masculina con manta en la espalda.											
CABEZA											
Largo: 7 cm		Espesor Cabeza: 2cm.				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: 9 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 1 y bipartito de Tipo 1F.				Largo: 1.1 cm		Largo: 1.3 cm		Largo: 1.1	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada de de color naranja rojizo.				Ancho: 1.1 cm		Ancho: 0.2		Ancho: 2	
CABELLERA											
Largo: 12 cm		Peinado: Parece tener		Entramado: No		Comentarios: Color marrón oscuro.					
Ancho: 10.5 cm		trenzas más gruesas en S.		Ancho: No		Largo: No		Accesorios: Vincha Tipo 2D			
UNKU					TAPARRABO						
Largo: 8 cm		Abertura Cabeza: NI Técnica: Tapiz				Técnica:		Paño Listado.			
Ancho: 10 cm		Abertura brazos: 0.8 cm				Tipo: 1		Largo visible: 6 cm		Ancho: 5 cm	
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos: 1.5 de largo y 0.4 de espesor.							
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: No se observa							
Largo: 6 cm	5 cm.	Largo: NC	NC	Color: Carmín							
Ancho: 0.7 cm	0.8 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios: Los brazos están haia arriba.							
OBJETOS ASOCIADOS											
Manto: Lleva un mantto en la espalda anudado en el centro del pecho, de bandas marrones, azules y blancas.											

CÓDIGO FIGURINA: N° 4029 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 31	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Caqui Otros Códigos: II-14-3 / N° 34 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 19 de abril 1957. Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco, tejidos y mallas.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 25 cm Ancho Total: 15 cm.		Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI	
Descripción: Figurina con vestido romboidal y collar textil.					
CABEZA					
Alto:	5.8 cm	Espesor Cabeza: 3cm.		Ojos:	Nariz
Ancho:	8 cm	Tipo de Rostro: Forma tipo 1 y cara tipo 5A.		Alto: 1.3 cm	Largo: 1.6 cm
Técnica Textil:	Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada de color rojo..		Ancho: 1.3cm	Ancho: 1.6 cm
CABELLERA					
Largo:	15.5 cm	Peinado: NO	Entramado: No	Comentarios: Tiene un gasa alrededor del cuello.	
Ancho:	10 cm		Ancho: No Largo: No		
VESTIDO					
Largo:	15 cm	Abertura Cabeza: NI		Iconografía:	Doble rombo concéntrico.
Ancho:	11.5 cm (inf)	Abertura brazos: 1.5 cm.		N° Bandas: ---	
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	Miden 1.3 cm de largo y 0.3 cm de espesor.
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	No visible.
Largo: 9.4 cm	1 cm	Largo: NC	NC	Color:	Carmín
Ancho: 0.7 cm	1 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios:	No conserva piernas.
OBJETOS ASOCIADOS					
Tiene atado de su mano izquierda otra mano rota.					

CODIGO FIGURINA: N° 4030-AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 32	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
	NI	Procedencia: Desconocida. Otros Códigos: --- Fecha Adquisición: Desconocida. Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 22 cm Ancho Total: 11 cm.		Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI	
Descripción: Figurina femenina con algodón en el cuello.					
CABEZA					
Alto:	7.5 cm	Espesor Cabeza: NI		Ojos:	Nariz
Ancho:	8 cm	Tipo de Rostro: Forma tipo 1 y cara 5A.		Alto: 1.2 cm	Largo: 1.8 cm.
Técnica Textil:	Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Ancho: 1.3 cm	Ancho: 0.2cm.
					Boca
					Alto: 0.5 cm.
					Ancho: 2 cm.
CABELLERA					
Largo:	NI	Peinado: NI	Entramado: NI	Comentarios: No identificado.	
Ancho:	NI		Ancho: --	Largo: --	Accesorios: NI
VESTIDO					
Largo:	14.6 cm	Abertura Cabeza: NI		Iconografía:	Bandas Horizontales
Ancho:	NI	Abertura brazos: NI		N° Bandas	8 bandas.
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	NI
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	NI
Largo: NI	NI	Largo: NC	NC	Color:	Carmín
Ancho: NI	NI	Ancho: NC	NC	Comentarios: Se observó desde la gaveta.	
OBJETOS ASOCIADOS					
Tiene un Pompon een su mano derecha de flecos rojos adronados con hilos amarillos y azules que los unen.					

CODIGO FIGURINA: N° 4031 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI		33	
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA	
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Grande Otros Códigos: II-14-0 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 8 de junio 1959 Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco, Blanco sobre Rojo y mate.	
				DATOS GENERALES	
		Largo Total general: 23 cm		Armazón: Tipo 2 A	
		Ancho Total: 10.5 cm.		Ancho Largo armazon: armazon: 10 10.5 cm.	
		Descripción: Musico con pinquillo. Lleva algodón en el cuello.			
CABEZA					
Largo: 5.5 cm		Espesor Cabeza: 1.5 cm. y homogeneo		Ojos:	Nariz
Ancho: 10.5 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 3 y bipartito de Tipo 1A.		Largo: 1.4 cm	Largo: 2
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada de color rojo.		Ancho: 2.3 cm	Ancho: 0.4
CABELLERA					
Largo: 12 cm		Peinado: Parece tener		Entramado: No	
Ancho: 10.5 cm		trenzas más gruesas en S.		Ancho: No	
				Largo: No	
				Comentarios: Color marrón oscuro.	
				Accesorios: Vincha Tipo 2D	
UNKU			TAPARRABO		
Largo:	7.5 cm	Abertura Cabeza: NI Técnica: Tapiz		Técnica:	1x1
Ancho:	10.5 cm	Abertura brazos: 1.5 cm.		Tipo:	3
					Largo visible: 5 cm
					Ancho: 5 cm
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: 1.3 de largo y 0.4 de espesor.	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	No visible.
Largo: 5.5 cm	4.5 cm	Largo: 3 cm	3 cm	Color:	Carmín
Ancho: 1.2 cm	1.2 cm	Ancho: 1 cm	1 cm	Comentarios:	Conservan largo original. Las piernas son más gruesas que brazos.
OBJETOS ASOCIADOS					
Pinquillo: Sostenido con las dos manos hacia su lado izquierdo. Mide 2 cm de largo y 0.8 cm de ancho. Con diseño de bandas blancas y marrones.					

CÓDIGO FIGURINA: N° 4032 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 34			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
		NI		Procedencia: Valle de Chillón. Otros Códigos: † Ninguno. Fecha Adquisición: Ninguna. Referencias: Asociado a tejido a rayas.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 25 cm Ancho Total: 8 cm Descripción: Armazón de figurina.			Armazón: NC Ancho Largo armazon: NC armazon: NC				
CABEZA											
Largo: NC		Espesor Cabeza: NC				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NC		Tipo de Rostro: NC				Alto: NC		Largo: NC		Alto: NC	
Técnica Textil: NC		Tipo Nariz: NC				Ancho: NC		Ancho: NC		Ancho: NC	
CABELLERA											
Largo: NC		Peinado: NC		Entramado		Comentarios: No Conserva. Accesorios:					
Ancho: NC				Ancho: Largo:							
VESTIDO											
Largo:		No Conserva		Abertura Cabeza:		Iconografía:					
Ancho:				Abertura brazos:		N° Bandas					
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos:							
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:							
Largo: NC	NC	Largo: NC	NC	Color:							
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

N° 4033-AMTP											
CÓDIGO FIGURINA: N° 4033-AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 35			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay-Caqui Otros Códigos: N° 38 / II-15 -1 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 7 de agosto de 1954. Referencias: Asociados a cerámica Negro sobre Blanco, Pativilca, maderas.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 20.5 cm Ancho Total: 17 11.5 cm			Armazón: Tipo 1 Ancho: armazon: 11.5 cm Largo armazon: NI 8 cm				
Descripción: Figurina que solo conserva rostro de tapiz.											
CABEZA											
Largo: 9 cm		Espesor Cabeza: 3 xm.				Ojos:		Nariz			
Ancho: 8.5 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma 5 y Tipo 1A.				Alto: 1.1 cm		Largo: 2.5 cm			
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Ancho: 2 cm		Ancho: 0.4cm			
Ancho: 1.7 cm											
CABELLERA											
Largo: 20.5 cm.		Peinado: No		Entramado: No		Comentarios: Color marrón oscuro y claro.					
Ancho: 9 cm.		Trenzas en S.		Ancho: No						Largo: No	
Accesorios: Ninguno.											
UNKU					TAPARRABO						
Largo:		No conserva		Abertura Cabeza: --			Técnica:		No conserva.		
Ancho: --		Abertura brazos: --			Tipo: --			Largo visible: --		Ancho: --	
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos:		1.8 cm - 2 cm. de largo. y 0.3 cm espesor.					
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		No presenta.					
Largo: 9 cm	8 cm	Largo: NC	NC	Color:		Carmín					
Ancho: 0.7cm	0.7 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios:		No conserva piernas.					
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CODIGO FIGURINA: N° 4034-AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 36	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
NI		NI		Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: N° 39 / III-52-4 Fecha Adquisición: Comprado, sin datos. Referencias: Ninguna.					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: 28 cm. Ancho Total: 10 cm. aprox.			Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI		
Descripción: Figurina masculina con camiseta con diseño de olas.									
CABEZA									
Largo: NC		Espesor Cabeza: NC				Ojos:		Nariz	
Ancho: NC		Tipo de Rostro: NC				Alto: NC		Largo: NC	
Técnica Textil: NC		Tipo Nariz: NC				Ancho: NC		Ancho: NC	
CABELLERA									
Largo: NC		Peinado: NC		Entramado		Comentarios: No Conserva. Accesorios:			
Ancho: NC				Ancho:					
VESTIDO									
Largo:		No Conserva		Abertura Cabeza:		Iconografía:			
Ancho:				Abertura brazos:		N° Bandas			
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos:					
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:					
Largo: NC	NC	Largo: NC	NC	Color:					
OBJETOS ASOCIADOS									
Ninguno.									

CÓDIGO FIGURINA: N° 4035 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 37	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
				Procedencia: Chancay - Pisquillo Grande Otros Códigos: N° 40 / II-15 -2 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 6 de junio de 1958. Referencias: Asociado a cerámica Negro sobre Blanco, vaso negro y huesos.					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: 19.5 cm Ancho Total: 9 cm.			Armazón: NI El cuerpo es redondeado Ancho armazon: 4 cm Largo armazon: 9 cm		
				Descripción: Figurina con posible instrumento musical y algodón en el cuello.					
CABEZA									
Largo: 7.5 cm		Espesor Cabeza: 1.5 cm. y homogéneo				Ojos:		Nariz	
Ancho: 8.5 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma 1 y Tipo 1.				Alto: 1.7 cm		Largo: 2.3 cm	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Ancho: 1.3 cm		Ancho: 0.4 cm	
						Alto: 0.8 cm		Ancho: 1.8 cm	
CABELLERA									
Largo: 19 cm.		Peinado: No		Entramado: No presenta.		Comentarios: Lleva una gasa sobre la cabellera.			
Ancho: 8 cm.		Trenzas: en S.		Ancho: NI Largo: NI					
UNKU					TAPARRABO				
Largo: 9 cm		Abertura Cabeza: 1.5 cm Técnica: Cara urdimbre			Técnica:		No conserva.		
Ancho: 10.5 cm		Abertura brazos: 1.5 cm			Tipo:		visible:		Ancho:
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos: 2 cm. de largo. Y 0.4 cm espesor.					
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: No presenta.					
Largo: 7.4 cm	6.4 cm	Largo: NC	NC	Color: Carmín					
Ancho: 0.8 cm	0.8 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios: No conserva piernas.					
OBJETOS ASOCIADOS									
Sostiene con ambas manos un pinquillo.									

CODIGO FIGURINA: N° 4036 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 38	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: N° 41 / II-15 -4 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 5 febrero 1954. Referencias: Asociado a huacos Negro sobre Blanco, Tricolor, cinturones , etcétera.					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: 19.5 cm Ancho Total: 11 cm.				Armazón: NI Ancho armazón: 6 cm Largo armazón: 8.5 cm	
				Descripción: Figurina masculina con pinquillo.					
CABEZA									
Largo: 7.8 cm		Espesor Cabeza: 1.5 y homogéneo.				Ojos:		Nariz	
Ancho: 8.5 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma 1 y Tipo 1A				Alto: 1.3 cm		Largo: 2.1 cm	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Ancho: 1.6 cm		Ancho: 1.3 cm	
						Ancho: 1.8 cm			
CABELLERA									
Largo: 13 cm.		Peinado: No		Entramado: No presenta.		Comentarios: Lleva vincha.			
Ancho: 6 cm.		Trenzas: en S.		Ancho: NI Largo: NI					
UNKU					TAPARRABO				
Largo: 7 cm		Abertura Cabeza: NI			Técnica: 1x1				
Ancho: 15 cm		Abertura brazos: 1 cm.			Tipo: 3		Largo visible: 4.5 cm		Ancho: 4 cm
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos: 1.4 cm. de largo. Y 0.3 cm espesor.					
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: No presenta.					
Largo: 6 cm	7.5 cm	Largo: NC	NC	Color: Carmín					
Ancho: 0.8 cm	0.8 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios: No conserva piernas.					
OBJETOS ASOCIADOS									
Toca un pinquillo.									

CÓDIGO FIGURINA: N° 4037 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 39	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Pampa Hermosa Otros Códigos: II-14-3 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 3 de marzo 1959 Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 27 cm Ancho Total: 13 cm.		Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI	
Descripción: Figurina femenina con vestido de rombos.					
CABEZA					
Alto: 8 cm	Espesor Cabeza: 2.5 cm.		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: 7.5 cm	Tipo de Rostro: forma tipo 1 cara 5B		Alto: 1.2cm	Largo: 2 cm	Alto: 0.7 cm
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada de color rojo.		Ancho: 1.2 cm	Ancho: 0.8 cm	Ancho: 2 cm
CABELLERA					
Largo: 23 cm	Peinado: NO	Entramado: No	Comentarios: Tiene una gasa agregada en la cabeza.		
Ancho: 13 cm		Ancho: No Largo: No			
VESTIDO					
Largo: 15 cm	Abertura Cabeza: NI		Iconografía:	De rombos con punto concéntrico.	
Ancho: 12 cm (inf)	Abertura brazos: NI		N° Bandas: ---		
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: Miden 1.4 cm de largo y 0.3 cm de espesor.	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: 1 huso visible.	
Largo: NC	4 cm.	Largo: NC	NC	Color: Carmín	
Ancho: 0.8 cm	0.8 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios: No conserva piernas.	
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CÓDIGO FIGURINA: N° 4038 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 40	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
				Procedencia: Chancay- Pisquillo Chico Otros Códigos: N° 43 / II-15 -4 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 6 de junio 1954. Referencias: Asociado a huacos Negro sobre blanco, Tricolor en Inst. textiles.					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: 27 cm Ancho Total: 13 cm.			Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI		
				Descripción: Figurina masculina con pinquillo.					
CABEZA									
Largo: 7.5 cm		Espesor Cabeza: 1.3 cm y homogéneo				Ojos:		Nariz	
Ancho: 8.5 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma 1 y Tipo 1A.				Alto: 1.4 cm		Largo: 2 cm	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Ancho: 1.4 cm		Ancho: 0.7 cm	
CABELLERA									
Largo: 13 cm.		Peinado: No		Entramado: No presenta.		Comentarios: Color marrón oscuro y claro.			
Ancho: 8 cm.		Trenzas: en S.		Ancho: NI					
UNKU					TAPARRABO				
Largo: 9 cm		Abertura Cabeza: 1.6 cm			Técnica:		No conserva.		
Ancho: 11.5 cm		Abertura brazos: 1.2 cm			Tipo:		visible:		Ancho:
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos:		1.8 cm. de largo. Y 0.4 cm espesor.			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		No presenta.			
Largo: 4.5 cm	3.3 cm	Largo: NC	NC	Color:		Carmin			
Ancho: 0.8 cm	0.8 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios:		Hay hilos marrones debajo de los rojos.			
OBJETOS ASOCIADOS									
Lleva un pinquillo.									

CODIGO FIGURINA: N° 4039 A - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 41	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Grande Otros Códigos: II-14-4 / N° 44 / N° 45 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 10 de abril 1956 Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco.					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: 33.5 cm Ancho Total: 25 cm.			Armazón: 3 Ancho armazón: 3 cm Largo armazón: 15.5 cm.		
Descripción: Figurina femenina con gasa color marrón.									
CABEZA									
Alto: 8 cm		Espesor Cabeza: 2.5 cm.				Ojos:		Nariz	
Ancho: 4.7 cm		Tipo de Rostro: Forma Tipo 2 y Cara 2B.				Alto: 1.5 cm		Largo: 2cm.	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Ancho: 1.3 cm		Ancho: 0.7cm.	
Boca									
Alto: 0.7 cm									
Ancho: 1.6 cm									
CABELLERA									
Largo: 17 cm		Peinado: Sí		Entramado: Sí		Comentarios: Color marrón oscuro.			
Ancho: 10 cm				Ancho: No					
Alto: 3 cm									
VESTIDO									
Largo: 17.3 cm		Abertura Cabeza: NI				Iconografía:		Rombos con punto concéntrico.	
Ancho: 14 cm (inf)		Abertura brazos: 1.5 cm.				N° Bandas: ---			
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos:		Miden 1.7 cm de largo y 0.3 cm de espesor.			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		No visible.			
Largo: 5 cm	6.5 cm	Largo: 8 cm.	9 cm.	Color:		Carmín			
Ancho: 0.9cm	0.9 cm	Ancho: 1 cm.	1 cm.	Comentarios:		En buen estado de conservación.			
OBJETOS ASOCIADOS									
Sostiene una gasa de color marrón oscuro.									

CODIGO FIGURINA: N° 4039 B - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 42	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Grande Otros Códigos: II-14-4 / N° 44 / N° 45 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 10 de abril 1956 Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: 33.5 cm Ancho Total: 25 cm.		Armazón: 3 Ancho armazón: 3 cm Largo armazón: 15.5 cm.	
Descripción: Figurina femenina con gasa color marrón.							
CABEZA							
Alto: 5.5 cm		Espesor Cabeza: 2.5 cm.		Ojos:		Nariz	
Ancho: 8.5 cm		Tipo de Rostro: Forma Tipo 2 y Cara 2B.		Alto: 1.3 cm		Largo: 1.8cm.	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Ancho: 1.2 cm		Ancho: 1 cm.	
						Alto: 0.8 cm	
						Ancho: 1.5 cm	
CABELLERA							
Largo: 15 cm		Peinado: Sí		Entramado: Sí		Comentarios: Color marrón oscuro.	
Ancho: 10 cm				Ancho: No Alto: 3 cm			
VESTIDO							
Largo: 16 cm		Abertura Cabeza: NI		Iconografía:		Rombos con punto concéntrico.	
Ancho: 14 cm (inf)		Abertura brazos: 1.5 cm.		N° Bandas: ---			
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos:		Miden 1.7 cm de largo y 0.3 cm de espesor.	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		No visible.	
Largo: 7 cm	8 cm	Largo: 9.5 cm.	10 cm.	Color:		Carmín	
Ancho: 1.2 cm	1.2 cm	Ancho: 0.9cm	0.9 cm.	Comentarios:		En buen estado de conservación.	
OBJETOS ASOCIADOS							
Sostiene una gasa de color amarillo y marrón claro.							

CODIGO FIGURINA: N° 4040 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA			N° FICHA 43
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
				Procedencia: Chancay-Caqui Otros Códigos: II-15-2 / N° 46 Fecha Adquisición: 27 de abril 1969 Referencias: Ninguna.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: 27.5 cm Ancho Total: 11 cm.		Armazón:NI Ancho armazon: 11 cm Largo armazon: 00	
Descripción: Figurina con gasa amarilla.							
CABEZA							
Alto: 7.3 cm		Espesor Cabeza: 2.5 cm.		Ojos:		Nariz	Boca
Ancho: 9 cm		Tipo de Rostro: Forma Tipo 1 y cara tipo 2C.		Alto: 1.5 cm		Largo: NC	Alto: 1 cm
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: No conserva.		Ancho: 1.2 cm		Ancho: NC	Ancho: 1.6 cm
CABELLERA							
Largo: 12 cm		Peinado: Sí		Entramado: Sí		Comentarios: Esta cubierta por una gasa en miniatura.	
Ancho: 16 cm				Ancho: 9 cm. Alto: 3 cm			
VESTIDO							
Largo: 17.3 cm		Abertura Cabeza: 3 cm.		Iconografía:		Bandas horizontales.	
Ancho: 14 cm (inf)		Abertura brazos: 1.5 cm.		N° Bandas		9 bandas.	
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos: Miden 2.5 cm de largo y 0.3 cm de espesor.			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: 1 huso.			
Largo: 10.5 cm	9 cm	Largo: NC	NC	Color: Carmín			
Ancho: 0.7 cm	0.7 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios: No conserva piernas.			
OBJETOS ASOCIADOS							
Ninguno.							

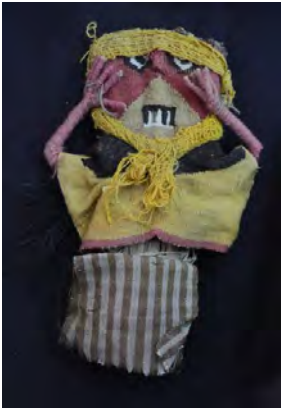
CÓDIGO FIGURINA: N° 4041 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 44	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
				Procedencia: Chancay - Caqui Otros Códigos: III-52-3 / N° 47 Fecha Adquisición: 27 de abril 1961. Referencias: Ninguna.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: 33 cm Ancho Total: 11 cm.		Armazón: Tipo 3 Ancho Largo armazon: armazon: 4.5 cm 15 cm.	
Descripción: Figurina femenina con tocado de gasa.							
CABEZA							
Alto: 7.5 cm		Espesor Cabeza: 3 cm.		Ojos:		Nariz	
Ancho: 9 cm		Tipo de Rostro: Forma Tipo 1 y Cara tipo 2D.		Alto: 1.5 cm		Largo: NC	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: No se conserva.		Ancho: 1.2 cm		Ancho: NC	
						Alto: 1.1 cm	
						Ancho: 1.3 cm	
CABELLERA							
Largo: 16 cm		Peinado: Sí		Entramado: Sí		Comentarios: En buen estado de conservación. Accesorios: Lleva una gada en la cabeza de 8 cm de alto.	
Ancho: 8 cm.		Trenzas de dos cabos.		Ancho: 8 cm. Largo: 3.5 cm.			
VESTIDO							
Largo: 14.8 cm		Abertura Cabeza: 2.5 cm.		Iconografía:		Bandas horizontales.	
Ancho: 12 cm		Abertura brazos: 1.5 cm.		N° Bandas		07 bandas	
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos:		No conserva.	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		Conserva un huso.	
Largo: NC	NC	Largo: NC	NC	Color:		Carmín	
Ancho: NC	NC	Ancho: NC	NC	Comentarios:		No conserva.	
OBJETOS ASOCIADOS							
Ninguno.							

CÓDIGO FIGURINA: N° 4042 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 45	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: II-14-1 / N° 48 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 15 Mayo 1962 Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco, momia con metales y concha.					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: 33.5 cm Ancho Total: 8.5 cm.			Armazón: NI Ancho armazón: 4.5 cm. Largo armazón: 12.5 cm.		
Descripción: Musico con flauta de pan. Lleva algodón en el cuello.									
CABEZA									
Largo: 8 cm		Espesor Cabeza: 1.5 cm. y homogéneo				Ojos:		Nariz	
Ancho: 7.5 cm		Tipo de Cara: Tipo 1A.				Alto: 2.4 cm		Largo: 2.2	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada de color rojo.				Ancho: 2.2 cm		Ancho: 0.3	
CABELLERA									
Largo: NC		Peinado: NC		Entramado: NC		Comentarios: Color marrón claro.			
Ancho: NC				Ancho: NC					
UNKU					TAPARRABO				
Largo: 7.5 cm		Abertura Cabeza: 2 cm			Técnica:		Paño Listado		
Ancho: 9.5 cm		Abertura brazos: 1.5 cm.			Tipo:		1		Largo visible: 7.7 cm
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos:		1.7 de largo y 0.4 de espesor.			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		Conserva un huso de 16 cm de largo visible con bandas horizontales.			
Largo: 7.2 cm	9 cm	Largo: 7 cm	7 cm	Color:		Carmín			
Ancho: 0.8 cm	0.8 cm	Ancho: 1.2 cm	1.2 cm	Comentarios:		Conservan largo original.			
OBJETOS ASOCIADOS									
Lleva un pinquillo sostenido con ambas manos.									

CODIGO FIGURINA: N° 4043 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 46	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: N° 49 / II-14 -4 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 20 de diciembre de 1962. Referencias: Asociados a cerámica Negro sobre Blanco y Tricolor.					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: 39 cm Ancho Total: 11 cm.			Armazón: Tipo 2 B Ancho Largo armazon: 6 cm. armazon: 13 cm.		
Descripción: Figurina masculina que lleva gasa en la mano derecha.									
CABEZA									
Largo:	10 cm	Espesor Cabeza: 2.5 cm.				Ojos:	Nariz	Boca	
Ancho:	8.5 cm	Forma y Tipo de Rostro: Forma 1 y bipartito de Tipo 1A.				Largo: 0.8 cm	Largo: 2.5 cm	Alto: 1 cm	
Técnica Textil:	Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada de color rojo. Se ve ancha e la base.				Ancho: 1.1 cm	Ancho: 0.6cm.	Ancho: 1.5 cm	
CABELLERA									
Largo:	16 cm.	Peinado: Entramado		Entramado:	Si	Comentarios: Color marrón oscuro y fibras blancas.			
Ancho:	8 cm.	Trenzas en S.		Ancho: NI	Largo: NI				
UNKU					TAPARRABO				
Largo:	11 cm	Abertura Cabeza: 1.4 cm				Técnica:	Paño listado.		
Ancho:	12 cm	Abertura brazos: 2.6 cm				Tipo:	1	Largo visible: 5.3 cm	Ancho: 5 cm
Técnica:	Tapiz Ranurado	Tipo:	1 I			Descripción:	Está atado con hilos marrón claro al armazón.		
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos:	2 cm. de largo. Y 0.4 espesor.				
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	Presenta 02 husos de largo visible de 11.2 cm y 11.7 cm.				
Largo: 8.5 cm	8.5 cm	Largo: NC	NC	Color:	Carmín				
Ancho: 1.2 cm	1.2 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios:	Los husos sostienen parte de las piernas (3 cm.) que nose conservan.				
OBJETOS ASOCIADOS									
Gasa: Mide 10 cm de largo y 2.5 cm de ancho. Parece de diseños de cuadrados pero no se podia amanipular mucho.									

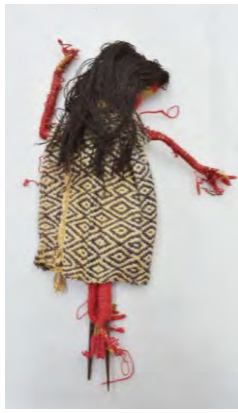
CÓDIGO FIGURINA: N° 4044 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 47	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
NI		NI		Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: II-14-0 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 3 de diciembre 1953 Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco, Blanco sobre Rojo y mate.					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: 21 cm			Armazón: NI		
				Ancho Total: 11 cm.		Ancho		Largo	
						armazon: NI		armazon: NI	
				Descripción: Figurinas femenina.					
CABEZA									
Alto: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Tipo 1				Alto: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Parece que fue de dos colores.				Ancho: NI		Ancho: NI	
CABELLERA									
Largo: NI		Peinado: NO		Entramado: No		Comentarios:			
Ancho: NI				Ancho: No		Largo: No		Accesorios:	
VESTIDO									
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI				Iconografía:		Bandas horizontales.	
Ancho: NI		Abertura brazos: NI				N° Bandas		Son 4 bandas	
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos:		NI			
Derecho		Izquierdo		Derecho		Husos:		NI	
Largo: NI		NI		Largo: NI		NI		Color: NI	
Ancho: NI		NI		Ancho: NI		NI		Comentarios: Se observó desde la gaveta.	
OBJETOS ASOCIADOS									
Ninguno.									

CÓDIGO FIGURINA: N° 4045 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 48	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Grande Otros Códigos: III-52-4 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 29 de octubre 1959 Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco,y con incisiones.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: 24 cm Ancho Total: 13 cm.		Armazón: NI Ancho Largo armazon: NI armazon: NI	
Descripción: Figurinas femenina con collar de algodón y textiles con borlas.							
CABEZA							
Alto: NI		Espesor Cabeza: NI		Ojos:		Nariz	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Tipo 2		Alto: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Parece que fue de dos colores.		Ancho:NI		Ancho: NI	
						Alto: NI	
						Ancho:NI	
CABELLERA							
Largo: NI		Peinado: NO		Entramado: No		Comentarios:	
Ancho: NI				Ancho: No Largo: No			
VESTIDO							
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI		Iconografía:		Bandas horizontales.	
Ancho: NI		Abertura brazos: NI		N° Bandas		Son 4 bandas	
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos: NI			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI			
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: NI			
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se observó desde la gaveta.			
OBJETOS ASOCIADOS							
Ninguno.							

CÓDIGO FIGURINA: N° 4046 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 49			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: II-114 -2 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 17 de junio de 1959. Referencias: Asociados a cerámica Negro sobre Blanco, Teatino, lana, etcétera.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 22.5 cm Ancho Total: 13 cm.			Armazón: Tipo 1 Ancho armazón: 6 cm. Largo armazón: 00				
Descripción: Figurina con vincha y manos hacia arriba.											
CABEZA											
Largo: 9 cm		Espesor Cabeza: 3 cm.				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: 10 cm		Tipo de Rostro: Tipo 1				Largo: 2.2 cm		Largo: 2.5 cm		Largo: 1 cm	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada de color rojo.				Ancho: 2.2 cm		Ancho: 0.5		Ancho: 1.5cm.	
CABELLERA											
Largo: 18.5 cm.		Peinado: No presenta		Entramado: No		Comentarios: Color marrón oscuro y fibras blancas.					
Ancho: 9 cm.		Trenzas: en S.		Ancho: No Largo: No							
UNKU					TAPARRABO						
Largo: 10 cm		Abertura Cabeza: NI				Técnica:		Paño listado.			
Ancho: 8 cm		Abertura brazos: 1.5 cm.				Tipo: 1		Largo visible: 8 cm.		Ancho: 5 cm.	
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos: 2.5 cm. de largo. Y 0.3 espesor.							
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: No Conserva.							
Largo: 8 cm	7.5 cm	Largo: NC	NC	Color: Carmín							
Ancho: 0.9cm	0.9 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios: Ambas manos estan sostenidas con hilos marrón claro.							
OBJETOS ASOCIADOS											

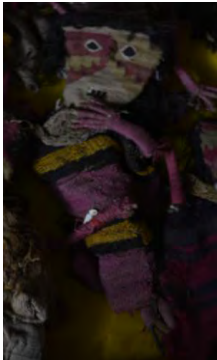
CÓDIGO FIGURINA: N° 4047 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 50	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Lauri. Otros Códigos: III-52-1 / N° 53 Fecha Adquisición: Comprado ele 5 de junio de 1953. Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 24 cm.		Armazón: Tipo 1	
		Ancho Total: 10 cm.		Ancho Largo	
				armazon: 8 cm. armazon: 15 cm.	
		Descripción: Figurina con cabeza y cuerpo anchos que lleva vestido femenino.			
CABEZA					
Largo:	9.5 cm.	Espesor Cabeza: NI		Ojos:	Nariz
Ancho:	8.5 cm.	Tipo de Rostro: Tipo 14		Largo: 1.4cm	Alto: 1.1 cm.
Técnica Textil:	Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: No presenta		Ancho: 1cm	Ancho: 2.1 cm.
Parece que no tuvo nariz. Tiene la cabeza ancha así como el tronco.					
CABELLERA					
Largo:	NC	Peinado: NC	Entramado: NC	Comentarios: conserva cabellera.	
Ancho:	NC		Ancho: --	Largo: --	Accesorios: Ninguno.
VESTIDO					
Largo:	15 cm	Abertura Cabeza: NI		Iconografía:	Bandas horizontales.
Ancho:	17.5 cm(inf)	Abertura brazos: NI		N° Bandas	Seis bandas crema y marrón.
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	Ninguno.
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	Ninguno.
Largo: 12 cm.	8 cm.	Largo: NC	NC	Color:	Carmin.
Ancho: NI	NI	Ancho: NC	NC	Comentarios:	Uno de los brazos esta partido.
OBJETOS ASOCIADOS					
Gasa: Pudo llevar una gasa tejida en miniatura. Pudo estar en la cabeza o manos. Tambiene puede pertenecer a otra figurina.					

CODIGO FIGURINA: N° 4048 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 51	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico. Otros Códigos: II-15-2 / N° 54 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 3 de febrero 1963. Referencias: Asociado a huacos Negro sobre Blanco, sobre una canasta.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 24.5 cm Ancho Total: 16 cm.		Armazón: Tipo 1 Ancho armazon: 5 cm Largo armazon: 14 cm	
Descripción: Figurina con algodón en armazón y dedos.					
CABEZA					
Alto: 7.5 cm	Espesor Cabeza: 2.5 cm.		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: 9 cm	Tipo de Rostro: Tipo 13		Alto: 1.2 cm	Largo: 2.6 cm	Alto: 0.9 cm
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada de dos colores, rojo y amarillo.		Ancho: 2.4 cm	Ancho: 0.4 cm	Ancho: 2.2 cm
CABELLERA					
Largo: 14 cm	Peinado: SI	Entramado: No		Comentarios: El centro es lacio y los laterales ondulados.	
Ancho: 14 cm		Ancho: No	Largo: No		
VESTIDO					
Largo: 15.2 cm	Abertura Cabeza: 5 cm		Iconografía:	Bandas horizontales.	
Ancho: 15.5 cm (inf)	Abertura brazos: Tipo de forma ta y tal		N° Bandas	8 bandas.	
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	Miden 1.5 cm de largo y 0.4 cm de espesor.
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	NI
Largo: 8.5 cm	8.5 cm	Largo: NC	NC	Color:	Carmín
Ancho: 0.7 cm	1.1 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios:	Las terminaciones son de algodón.
OBJETOS ASOCIADOS					
Gasa: Mide 11.5 cm de alto y 14.5 de ancho.					

CODIGO FIGURINA: N° 4049 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 52	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Pisquillo Grande Otros Códigos: II-14-0 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 8 de junio 1959 Referencias: Asociado cerámica Negro sobre Blanco, Blanco sobre Rojo y mate.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 21 cm Ancho Total: 11 cm.		Armazón: Tipo 2 A Ancho Largo armazon: armazon: 15.5 4 cm. cm	
Descripción: Figurina femenina con una mano hacia arriba.					
CABEZA					
Alto: 7 cm	Espesor Cabeza: 3 cm.		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: 6 cm	Tipo de Rostro: Tipo 2 A		Alto: 1 cm	Largo: 2.2 cm	Alto: 1 cm
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada en rojo.		Ancho: 1.6 cm	Ancho: 0.7 cm	Ancho: 2.1 cm
CABELLERA					
Largo: 14.5 cm	Peinado: NO	Entramado: No	Comentarios: Marrón oscuro.		
Ancho: 8 cm		Ancho: No Largo: No			
VESTIDO					
Largo: 15 cm	Abertura Cabeza: 3 cm.		Iconografía:	De rombos concéntricos.	
Ancho: 12 cm (inf)	Abertura brazos: 1.5 cm.		N° Bandas: --		
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: Miden 2.5 cm de largo y 0.3 cm de espesor.	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: 02 husos que sostienen cada pierna de 6.3 cm y 5.7 cm de largo.	
Largo: 9.5 cm	11 cm	Largo: 3.5 cm	3 cm	Color:	Carmin
Ancho: 0.7cm	1 cm	Ancho: 3.7 cm	2.5 cm	Comentarios: Tiene una mano hacia arriba.	
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CODIGO FIGURINA: N° 4050 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 53	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: II-15-4 / N° 56 Fecha Adquisición: Obsequio 4 de julio 1959 Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 15 cm		Armazón: Tipo 2 A	
		Ancho Total: 12 cm.		Ancho Largo armazon: armazon: 12.5 3 cm. cm	
		Descripción: Figurina femenina con manos hacia arriba.			
CABEZA					
Alto: 7 cm	Espesor Cabeza: 3 cm.		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: 5.8 cm	Tipo de Rostro: Tipo 2 A		Alto: 1 cm	Largo: 2.2 cm	Alto: 1 cm
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada en rojo.		Ancho: 1.7 cm	Ancho: 0.7 cm	Ancho: 2.1 cm
CABELLERA					
Largo: 23 cm	Peinado: NO	Entramado: No	Comentarios: Marron oscuro.		
Ancho: 8 cm		Ancho: No Largo: No			
VESTIDO					
Largo: 14.5 cm	Abertura Cabeza: 5 cm.		Iconografía:	De rombos concéntricos.	
Ancho: 12 cm	Abertura brazos: 1 cm.		N° Bandas: --		
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: Miden 1.7 cm de largo y 0.3 cm de espesor.	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: 02 husos que sostienen cada pierna de 6.3 cm y 5 cm de largo.	
Largo: 6 cm	8.5 cm	Largo: 5.3 cm	4.5 cm	Color: Carmín	
Ancho: 1cm	1 cm	Ancho: 1.5 cm	1.5 cm	Comentarios: Tiene las manos hacia arriba.	
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CODIGO FIGURINA: N° 4051 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 54	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: II-15-3 / N° 57 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 7 de diciembre 1964. Referencias: Asociado cerámica Tricolor y Negro sobre Blanco.					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: 26 cm Ancho Total: 18 cm.			Armazón: Tipo 2 A Ancho armazón: 7 cm Largo armazón: 13 cm		
Descripción: Figurina femenina con vincha.									
CABEZA									
Alto: 9.5 cm		Espesor Cabeza: 3 cm.			Ojos:		Nariz		Boca
Ancho: 10 cm		Tipo de Rostro: Tipo 11			Alto: 1.1 cm		Largo: 2.5 cm		Alto: 0.9 cm
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: bordada en color rojo			Ancho: 1.5 cm		Ancho: 0.6 cm		Ancho: 1.9 cm
CABELLERA									
Largo: NC		Peinado: No		Entramado: No		Comentarios:			
Ancho: NC				Ancho: No Largo: No					
VESTIDO									
Largo: 19 cm		Abertura Cabeza: 5 cm			Iconografía:		Bandas horizontales		
Ancho: 17 cm (inf)		Abertura brazos: 2 cm.			N° Bandas		10 bandas.		
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos:		Miden 1.2 cm de largo y 0.4 cm de espesor.			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		NI			
Largo: 2 cm	3 cm	Largo: NC	NC	Color:		Carmin			
Ancho: 1cm	1 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios:		Uno de sus brazos está roto.			
OBJETOS ASOCIADOS									
Ninguno.									

CÓDIGO FIGURINA: N° 4052- AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 55	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: Ninguno Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 8 de noviembre de 1956 Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 35 cm. Ancho Total: 10 cm. Descripción: Figurinas femenina con gasa.		Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI	
CABEZA					
Largo: NI	Espesor Cabeza: NI	Ojos:		Nariz	Boca
Ancho: NI	Tipo de Rostro: NI	Largo: NI		Largo: NI	Largo: NI
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada color rojo.	Ancho: NI		Ancho: NI	Ancho: NI
CABELLERA					
Largo: NI	Peinado: NI	Entramado: NI		Comentarios: Se observó desde la gaveta.	
Ancho: NI		Ancho: -- Largo: --			
VESTIDO					
Largo: NI	Abertura Cabeza: NI	Iconografía:	Bandas horizontales		
Ancho: NI	Abertura brazos: NI	N° Bandas	8 bandas.		
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: NI (Se observó desde la gaveta).	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	NI
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color:	Carmín
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios:	Sostiene una gasa.
OBJETOS ASOCIADOS					
Gasa en minniatura.					

CODIGO FIGURINA: N° 4053-AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 56			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico. Otros Códigos: III-52-2 / N° 59 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 4 de mayo 1954. Referencias: Asociado a "huacos" Negro sobre Blanco.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 23.5 cm Ancho Total: 10 cm.			Armazón: NI Ancho armazón: 7 cm Largo armazón: 11 cm.				
Descripción: Figurina femenina con gasa y algodón alrededor del cuello.											
CABEZA											
Alto: 6.5 cm		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: 9 cm		Tipo de Rostro: 5 A				Alto: 1.2 cm		Largo: 1.5 cm.		Alto: 0.5 cm	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Ancho: 1.2 cm		Ancho: 0.3 cm.		Ancho: 2 cm.	
CABELLERA											
Largo: 20 cm		Peinado: Sí		Entramado: No		Comentarios: Cabellera deteriorada.					
Ancho: 7 cm		Trenzas de dos cabos.		Ancho: --							
VESTIDO											
Largo: 14.5 cm		Abertura Cabeza: NI				Iconografía:		Bandas horizontales.			
Ancho: 12 cm (inf)		Abertura brazos: NI				N° Bandas		Son 5 bandas azules y rojas.			
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos:		Miden 1.8 cm de largo y 0.3 cm de espesor.					
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		No presenta.					
Largo: 7.5 cm	2.5 cm	Largo: NC	NC	Color:		Carmín					
Ancho: 0.8 cm	0.7 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios:		Los brazos están hacia arriba.					
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CODIGO FIGURINA: N° 4054-AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 57	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
NI		NI		Procedencia: Chancay-Pisquillo Grande Otros Códigos: III-52-2 / 2220 / N° 61 Fecha Adquisición: 21 de julio de 1962 Referencias: Ceramica negro sobre blanco.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: 29 cm Ancho Total: 10 cm.		Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI	
Descripción: Figurina femenina con gasa.							
CABEZA							
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI		Ojos:		Nariz	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: NI		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Ancho: NI		Ancho: NI	
CABELLERA							
Largo: NI		Peinado: NI		Entramado: NI		Comentarios: Se observó desde la gaveta.	
Ancho: NI				Ancho: --			
VESTIDO							
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI		Iconografía:		Bandas horizontales	
Ancho: NI		Abertura brazos: NI		N° Bandas		8 bandas.	
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos: NI (Se observó) desde la gaveta.			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI			
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín			
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Sostiene una gasa.			
OBJETOS ASOCIADOS							
Ninguno.							

CODIGO FIGURINA: N° 4055-AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 58	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
				Procedencia: Chancay-Pisquillo Chico Otros Códigos: III-52-2 / 2220 / N° 61 Fecha Adquisición: Desconocida. Referencias: Figurina mujer con madeja de algodón en la mano.					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: 41 cm Ancho Total: 10 cm.			Armazón: Tipo 2 A Ancho armazón: 8 cm Largo armazón: 11 cm.		
Descripción: Figurina femenina con gasa.									
CABEZA									
Alto: 7.5 cm		Espesor Cabeza: 3 cm.				Ojos:		Nariz	
Ancho: 9.5 cm		Tipo de Rostro: 2 A				Alto: 1.2 cm		Largo: 2 cm.	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada en color rojo.				Ancho: 1.2 cm		Ancho: 0.7 cm.	
CABELLERA									
Largo: 15 cm		Peinado: Sí		Entramado: No		Comentarios: Cabellera deteriorada.			
Ancho: 9 cm		Trenzas de dos cabos.		Ancho: --					
VESTIDO									
Largo: 15.5 cm		Abertura Cabeza: NI				Iconografía:		Bandas horizontales.	
Ancho: 14 cm		Abertura brazos: NI				N° Bandas		Son 4 bandas beige y marrón.	
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos: NI					
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: Presenta 01 huso completo.					
Largo: 7.5 cm	2.5 cm	Largo: 10 cm.	10 cm.	Color: Carmín.					
Ancho: 1 cm	1 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios: Lleva una gasa en la mano derecha.					
OBJETOS ASOCIADOS									
Lleva una gasa amarilla con la mano derecha.									

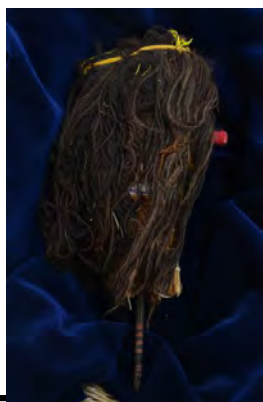
CODIGO FIGURINA: N° 4056 A-AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 59	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Desconocida. Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Desconocida. Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 31.5 cm Ancho Total: 10 cm.		Armazón: Tipo 2 A Ancho armazón: 7 cm Largo armazón: 12 cm.	
Descripción: Figurina de la derecha de dúo femenino con manos entrelazadas.					
CABEZA					
Alto:	8.5 cm	Espesor Cabeza: 2.5 cm.		Ojos:	Nariz
Ancho:	7.5 cm	Tipo de Rostro: 2B		Alto: 1.4 cm	Largo: 2.3 cm.
Técnica Textil:	Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada en rojo		Ancho: 1.5 cm	Ancho: 0.7 cm.
CABELLERA					
Largo:	16 cm	Peinado: Sí	Entramado: No	Comentarios: Cabellera deteriorada.	
Ancho:	7 cm	Trenzas de dos cabos.	Ancho: --	Largo: --	Accesorios: Ninguno.
VESTIDO					
Largo:	16 cm	Abertura Cabeza: NI		Iconografía:	Bandas horizontales.
Ancho:	14 cm (inf)	Abertura brazos: NI		N° Bandas	Son 4 bandas beige y marrón.
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	NI
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	Presenta 01 huso completo.
Largo: 7.5 cm	8 cm	Largo: 10.5 cm.	10.5 cm.	Color:	Parece tener un carmín ligeramente más fuerte que los de la figurina B.
Ancho: 1 cm	1 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios:	Tiene los brazos entrelazados con las figurina B.
OBJETOS ASOCIADOS					
Sostiene con su mano derecha una gasa de colores azul, blanco y marrón.					

CODIGO FIGURINA: N° 4056 B-AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 60	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
				Procedencia: Desconocida. Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Desconocida. Referencias: Ninguna.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: 31.5 cm Ancho Total: 10 cm.		Armazón: Tipo 2 A Ancho Largo armazon: armazon: 7 cm 12 cm.	
Descripción: Figurina de la derecha de dúo femenino con manos entrelazadas.							
CABEZA							
Alto: 7 cm		Espesor Cabeza: 2.5 cm.		Ojos:		Nariz	
Ancho: 9 cm		Tipo de Rostro: 2A		Alto: 1.1 cm		Largo: 2 cm.	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada en rojo		Ancho: 1.3 cm		Ancho: 0.7cm.	
Los colores superiores de las caras de A y B se contraponen, la B tiene el su lado derecho rojo y el izquierdo amarillo y A en viceversa.							
CABELLERA							
Largo: 13 cm		Peinado: Sí		Entramado: No		Comentarios: Cabellera deteriorada.	
Ancho: 9 cm		Trenzas de dos cabos.		Ancho: --		Largo: --	
VESTIDO							
Largo: 16 cm		Abertura Cabeza: NI		Iconografía:		Bandas horizontales.	
Ancho: 14 cm (inf)		Abertura brazos: NI		N° Bandas		Son 4 bandas beige y marrón.	
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos: NI			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: Presenta 01 huso fragmentado.			
Largo: 7cm	7.5 cm	Largo: 12 cm.	12 cm.	Color: Sus brazos parecen tener un camino ligeramente mas tenue que los de la figurina A			
Ancho: 1cm	1 cm	Ancho: 1cm.	1 cm.	Comentarios: Tiene los brazos entrelazados con la figurina A.			
OBJETOS ASOCIADOS							
Sostiene con su mano izquierda una gasa de colores azul, blanco y marrón.							

CÓDIGO FIGURINA: N° 4057 A - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 61	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
				Procedencia: Pampa Hermosa o Pisquillo Otros Códigos: N 64 - N 65 / II - 15 -3 Fecha Adquisición: Obsequio del Sr. Ishiki Referencias: Ninguna.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: 40 cm Ancho Total: 27 cm.		Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI	
Descripción: Figurina femenina que forma duo y sostiene hilos zules.							
CABEZA							
Alto: 9 cm		Espesor Cabeza: 3 cm.		Ojos:		Nariz	
Ancho: 8.5 cm		Tipo de Rostro: 12 C		Alto: 1.4 cm		Largo: 2.5 cm	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada en dos colores.		Ancho: 1.5 cm		Ancho: 0.9 cm	
						Boca	
						Alto: 1.1 cm	
						Ancho: 1.6 cm	
CABELLERA							
Largo: 17 cm		Peinado: SI		Entramado: No		Comentarios: ---	
Ancho: 8 cm				Ancho: No Largo: No			
VESTIDO							
Largo: 16.8 cm		Abertura Cabeza: 3 cm.		Iconografía:		Bandas horizontales	
Ancho: 16.5 cm(inf)		Abertura brazos: 2 cm.		N° Bandas		10 bandas.	
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos: Miden 2 cm de largo y 0.4 cm de espesor para pies y manos.			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: Conserva dos husos con diseño de 12.5 cm y 18 cm de largo.			
Largo: 7.5 cm	4.5 cm	Largo: 6 cm	5 cm	Color: Carmín			
Ancho: 1.4 cm	1.4 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios:			
OBJETOS ASOCIADOS							
Hilos: Sostiene hilos azules de color celeste que miden 7.5 cm de largo y 1 cm de ancho.							

CODIGO FIGURINA: N° 4057 B- AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 62			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Pampa Hermosa o Pisquillo Otros Códigos: N 64 - N 65 / II - 15 -3 Fecha Adquisición: Obsequio del Sr. Ishiki Referencias: Ninguna.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 40 cm				Armazón: NI			
				Ancho Total: 27 cm.				Ancho armazón: NI		Largo armazón: NI	
Descripción: Figurina femenina que forma duo.											
CABEZA											
Alto: 8.5 cm		Espesor Cabeza: 3 cm.				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: 8 cm		Tipo de Rostro: 12 A				Alto: 1.1 cm		Largo: 1.5 cm		Alto: 0.6 cm	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada en dos colores.				Ancho: 1.3 cm		Ancho: 0.7 cm		Ancho: 2.1 cm	
CABELLERA											
Largo: 17 cm		Peinado: SI		Entramado: No		Comentarios: ---					
Ancho: 7 cm				Ancho: No Largo: No							
VESTIDO											
Largo: 18 cm		Abertura Cabeza: 3 cm.				Iconografía:		Bandas horizontales			
Ancho: 17 cm (inf)		Abertura brazos: 2 cm.				N° Bandas		10 bandas.			
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos:		Miden 2 cm de largo y 0.4 cm de espesor para pies y manos.					
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		Conserva dos husos con diseño de 16 cm y 12.5 cm de largo.					
Largo: 8 cm	8.5 cm	Largo: 5 cm	5 cm	Color:		Carmín					
Ancho: 1 cm	1.2 cm	Ancho: 1.5 cm	1.5 cm	Comentarios:							
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CODIGO FIGURINA: N° 4058 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 63	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Palpa Otros Códigos: II-14-1 / N° 66 Fecha Adquisición: Obsequio Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 27 cm Ancho Total: 17 cm.		Armazón: NI Ancho armazon: 5 cm. Largo armazon: 13 cm.	
Descripción: Lleva vincha la cara es un poco más alargada.					
CABEZA					
Alto: 9 cm	Espesor Cabeza: 1.5 cm.		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: 6 cm	Tipo de Rostro: Tipo 7		Alto: 1.5 cm	Largo: 2.6 cm	Alto: 1.2 cm
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada de dos colores.		Ancho: 1.8 cm	Ancho: 0.5 cm	Ancho: 1.8 cm
CABELLERA					
Largo: 16 cm	Peinado: NO	Entramado: No	Comentarios: Tiene una vincha con borlas.		
Ancho: 11.5 cm		Ancho: No Largo: No			
VESTIDO					
Largo: 19 cm	Abertura Cabeza: 4 cm.		Iconografía:	Rombos concéntricos.	
Ancho: 17 cm (inf)	Abertura brazos: 2 cm.		N° Bandas: ---		
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: Miden 1.8 y cm de largo y 0.3 cm de espesor.	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	No visible.
Largo: 5 cm	6 cm	Largo: NC	NC	Color:	Carmín
Ancho: 0.8cm	1 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios: No conserva piernas.	
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

ROL: N° 4059 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 64			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay-Caqui Otros Códigos: II-14-1 Fecha Adquisición: 10 de mayo de 1969 Referencias: Asociado a cerámica Negro sobre Blanco							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 30 cm Ancho Total: 9 cm.			Armazón: Tipo 1 Ancho armazón: 6 cm. Largo armazón: 15 cm.				
Descripción: Musico con flauta de pan.											
CABEZA											
Largo: 7.5 cm		Espesor Cabeza: 3 cm.				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: 10 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma Tipo 1 y bipartito de Tipo 1A.				Largo: 1.4 cm		Largo: 2.5 cm		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada de color rojo. Con hilos amarillos.				Ancho: 2.3 cm		Ancho: NI		Ancho: 2 cm	
CABELLERA											
Largo: 18 cm.		Peinado: No presenta		Entramado: No		Comentarios: Color marrón oscuro. Accesorios: Vincha Tipo 2A					
Ancho: 11 cm.		trenzas más gruesas en S.		Ancho: No Largo: No							
UNKU					TAPARRABO						
Largo: 9.5 cm		Abertura Cabeza: NI (Más larga y suelta)				Técnica:		No conserva.			
Ancho: 8 cm		Abertura brazos: 1.5 cm.				Tipo:		No Conserva.		Largo visible: Ancho:	
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos: 4.5 cm. 5 cm de largo.							
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: Conserva un huso con decoración. Largo visible de 8 cm.							
Largo: 7 cm	9 cm	Largo: NC	NC	Color: Carmín							
Ancho: 1 cm	1 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios: Son igual de largos que la flauta de pan.							
OBJETOS ASOCIADOS											
Toca una flauta de pan con ambas manos.											

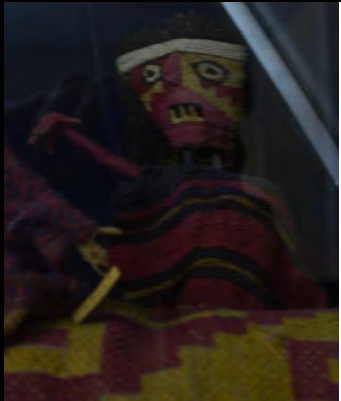
CÓDIGO FIGURINA: N° 4060 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI		65	
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Pisquillo Grande Otros Códigos: II-14-0 Fecha Adquisición: Excavado (comprado) 29 de mayo 1955 Referencias: Ninguna			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 21 cm		Armazón: Tipo 2 A	
		Ancho Total: 11 cm.		Ancho Largo	
				armazón: 3 cm armazón: 12.5 cm	
		Descripción: Figurina con gasa amarilla.			
CABEZA					
Alto:	7 cm	Espesor Cabeza: 2.5 cm.		Ojos:	Nariz
Ancho:	5.8 cm	Tipo de Rostro: 5A		Alto: 1.5 cm	Largo: 2.4 cm
Técnica Textil:	Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Parece que fue de dos colores.		Ancho: 1.5 cm	Ancho: 0.8 cm
					Alto: 0.6 cm
					Ancho: 1.2 cm
CABELLERA					
Largo:	23 cm	Peinado: NO	Entramado: No	Comentarios: Tiene una gasa en el cuello.	
Ancho:	16 cm		Ancho: No Largo: No		
VESTIDO					
Largo:	15 cm	Abertura Cabeza: 5 cm		Iconografía:	Rombos concéntricos.
Ancho:	12 cm (inf)	Abertura brazos: 2.5 cm.		N° Bandas: ---	
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	Miden 1.5 cm de largo y 0.3 cm de espesor.
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	No visible.
Largo: 6 cm	1 cm	Largo: NC	NC	Color:	Carmin
Ancho: 8.5 cm	1 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios:	No conserva piernas.
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CODIGO FIGURINA: N° 4061 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 66			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay-Caqui Otros Códigos: II-14-1 / N° 69 Fecha Adquisición: Desconocida Referencias: Desconocida							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 37 cm. Ancho Total: 18 cm.			Armazón: Tipo 1 Ancho armazón: 9 cm. Largo armazón: 17cm.				
Descripción: Figurina femenina con tocado de gasa.											
CABEZA											
Largo: 8.5 cm.		Espesor Cabeza: 3 cm.				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: 9.3 cm.		Tipo de Rostro: 2B				Largo: 2 cm.		Largo: 2.5 cm.		Alto: 1.3 cm.	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada de un solo color.				Ancho: 2 cm.		Ancho: 0.3cm.		Ancho: 2.2 cm.	
CABELLERA											
Largo: 19 cm.		Peinado:		Entramado		Comentarios:					
Ancho: 00.00				Ancho: --						Largo: --	
Accesorios: Gasa con hilos pardos claro con celeste.											
VESTIDO											
Largo: 15 cm		Abertura Cabeza: 5 cm				Iconografía:		Bandas horizontales.			
Ancho: 15 cm		Abertura brazos: Tipo de forma ta y tal				N° Bandas		8 bandas.			
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos:		Miden 3.2 cm de largo y 0.5 cm de espesor.					
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		01 huso de largo 12 cm. parece sin decoración.					
Largo: 7.4 cm	8 cm	Largo: NC	NC	Color:		Carmín					
Ancho: 8.5 cm	1 cm	Ancho: NC	NC	Comentarios:							
OBJETOS ASOCIADOS											
Gasa: Tiene brazaltes de 2 cm de ancho n ambas manos.											

ROL: N° 4062 - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 67	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
				Procedencia: Ninguna Otros Códigos: Ninguno Fecha Adquisición: --- Referencias: Ninguna					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: NI			Armazón: Tipo 1		
				Ancho Total: NI			Ancho Largo armazon: NI armazon: NI		
Descripción: Figurina masculina con camiseta roja y taparrabo azul.									
CABEZA									
Largo: 8 cm		Espesor Cabeza: NC				Ojos:		Nariz	
Ancho: 10 cm		Tipo de Rostro: NC				Alto: NC		Largo: NC	
Técnica Textil: NC		Tipo Nariz: NC				Ancho: NC		Ancho: NC	
CABELLERA									
Largo:		NC		Peinado: NC		Entramado: NC		Comentarios: Se observó desde la gaveta.	
Ancho:		NC				Ancho: --		Largo: --	
						Accesorios:		Ninguno.	
VESTIDO									
Largo:		No Conserva		Abertura Cabeza: --		Iconografía:		NC	
Ancho:		NC		Abertura brazos: --		N° Bandas		NC	
Técnica Textil:		NC		Técnica Decorativa:		NC		Descripción: NC	
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos:		NC			
Derecho		Izquierdo		Derecho		Izquierdo		Husos: NC	
Largo: NC		NC		Largo: NC		NC		Color: NC	
OBJETOS ASOCIADOS									
Ninguno.									

CODIGO FIGURINA: N° 4063 - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 68	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Caqui Otros Códigos: N° 71 / III-52-4 Fecha Adquisición: 19 de setiembre de 1969 Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 25 cm Ancho Total: 11 cm		Armazón: NC Ancho Largo armazon: armazon: 11 cm. 25 cm.	
Descripción: Armazón de fibras de junco-totora de figurina.					
CABEZA					
Largo: 8 cm	Espesor Cabeza: NC		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: 10 cm	Tipo de Rostro: NC		Alto: NC	Largo: NC	Alto: NC
Técnica Textil: NC	Tipo Nariz: NC		Ancho: NC	Ancho: NC	Ancho: NC
CABELLERA					
Largo:	NC	Peinado: NC	Entramado: NC	Comentarios:	No Conserva.
Ancho:	NC		Ancho: --	Largo: --	Accesorios: Ninguno.
VESTIDO					
Largo:	No Conserva	Abertura Cabeza: --		Iconografía:	NC
Ancho:	NC	Abertura brazos: --		N° Bandas	NC
Técnica Textil:	NC	Técnica Decorativa:	NC	Descripción:	NC
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	NC
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	NC
Largo: NC	NC	Largo: NC	NC	Color:	NC
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CODIGO FIGURINA: N° 4064 A - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 69	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Lauri Otros Códigos: N° 72 / N° 73 / III-M-L Fecha Adquisición: Comprado 1975 Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: NI		Armazón: NI	
		Ancho Total: NI		Ancho Largo aramazon: NI armazon: NI	
Descripción: Figurina femenina sobre cojín, lleva vincha.					
CABEZA					
Largo: NI	Espesor Cabeza: NI		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: NI	Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.		Largo: NI	Largo: NI	Largo: NI
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Alto: NI	Ancho: NI	Alto: NI
CABELLERA					
Largo: NI	Peinado: SI	Entramado Sí	Comentarios: Lleva vincha amarilla.		
Ancho: NI		Ancho: NI Largo: NI			
VESTIDO					
Largo: NI	Abertura Cabeza: NI Técnica: Cara trama	Iconografía:	Rombos		
Ancho: NI	Abertura brazos: NI	N° Bandas: --			
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: NI	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI	
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmin	
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.	
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CODIGO FIGURINA: N° 4064 B- AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 70	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay-Lauri Otros Códigos: N° 72 / N° 73 / III-M-L Fecha Adquisición: Comprado 1975 Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: NI		Armazón: NI	
		Ancho Total: NI		Ancho Largo aramazon: NI armazon: NI	
Descripción: Figurina femenina sobre cojín, lleva vincha.					
CABEZA					
Largo: NI	Espesor Cabeza: NI		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: NI	Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.		Largo: NI	Largo: NI	Largo: NI
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Alto: NI	Ancho: NI	Alto: NI
CABELLERA					
Largo: NI	Peinado: SI	Entramado Sí	Comentarios: Lleva vincha amarilla.		
Ancho: NI		Ancho: NI Largo: NI			
VESTIDO					
Largo:	NI	Abertura Cabeza: NI Técnica: Cara trama	Iconografía:	Rombos	
Ancho:	NI	Abertura brazos: NI	N° Bandas: --		
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	NI
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	NI
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color:	Carmín
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios:	Se vió desde la vitrina.
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CODIGO FIGURINA: N° 4065 A- AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 71	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: N° 74 / N° 75 / III-M-L Fecha Adquisición: Exavado (comprado) 12 de noviembre de 1953 Referencias: Asociado a huacos Negro sobre Blanco, tricolor, taza y spondylus.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 22 cm.		Armazón: NI	
		Ancho Total: 40 cm.		Ancho Largo aramazon: NI armazon: NI	
		Descripción: Figurina femenina que forma dúo y sostiene cono de algodón.			
CABEZA					
Largo:	10 cm.	Espesor Cabeza: 3 cm.		Ojos:	Nariz
Ancho:	8 cm.	Tipo de Rostro: 2A		Largo: 1.1 cm	Largo: 2.7cm
Técnica Textil:	Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada de dos colores, amareillo y rojo.		Ancho: 1.7 cm	Ancho: 0.6
					Largo: 0.9 cm
					Ancho: 1.3 cm
CABELLERA					
Largo:	15 cm.	Peinado: No	Entramado: NI	Comentarios: ---	
Ancho:	8 cm.		Ancho: -- Largo: --		
VESTIDO					
Largo:	17 cm.	Abertura Cabeza: NI		Iconografía:	Bandas horizontales
Ancho:	15 cm.	Abertura brazos: NI		N° Bandas	9 bandas
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	2 cm de largo y 0.4 de espesor.
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	No visible.
Largo: 7 cm.	8cm.	Largo: NI	NI	Color:	Carmín
Ancho: 1 cm.	1 cm.	Ancho: NI	NI	Comentarios:	Parecen no tener piernas.
OBJETOS ASOCIADOS					
Cono de algodón.					

CODIGO FIGURINA: N° 4065 B- AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 72	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: N° 74 / N° 75 / III-M-L Fecha Adquisición: Exavado (comprado) 12 de noviembre de 1953 Referencias: Asociado a huacos Negro sobre Blanco, tricolor, taza y spondylus.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 22 cm.		Armazón: NI	
		Ancho Total: 40 cm.		Ancho	Largo
				aramazon: NI	armazon: NI
		Descripción: Figurina femenina que forma dúo y sostiene cono de algodón.			
CABEZA					
Largo:	10 cm.	Espesor Cabeza: 3 cm.		Ojos:	Nariz
Ancho:	8 cm.	Tipo de Rostro: 2B		Largo: 1.1 cm	Largo: 2.7cm
Técnica Textil:	Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada de dos colores, amareillo y rojo.		Ancho: 1.7 cm	Ancho: 0.6
					Largo: 0.9 cm
					Ancho: 1.3 cm
CABELLERA					
Largo:	15 cm.	Peinado: No	Entramado: NI	Comentarios: ---	
Ancho:	8 cm.		Ancho: -- Largo: --		
VESTIDO					
Largo:	17 cm.	Abertura Cabeza: NI		Iconografía:	Bandas horizontales
Ancho:	15 cm.	Abertura brazos: NI		N° Bandas	9 bandas
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos:	2 cm de largo y 0.4 de espesor.
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	No visible.
Largo: 7 cm.	8cm.	Largo: NI	NI	Color:	Carmín
Ancho: 1 cm.	1 cm.	Ancho: NI	NI	Comentarios:	Parecen no tener piernas.
OBJETOS ASOCIADOS					
Cono de algodón.					

CODIGO FIGURINA: N° 4066- AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 73	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
				Procedencia: Desconocida. Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Desconocida. Referencias: Ninguna			
DATOS GENERALES							
Largo Total general: 22 cm.				Armazón: NI			
Ancho Total: 40 cm.				Ancho		Largo	
				aramazon: NI		armazon: NI	
Descripción: Figurina en maqueta unipersonal							
CABEZA							
Largo: 12 cm.		Espesor Cabeza: 3 cm.		Ojos:		Nariz	
Ancho: 10 cm.		Tipo de Rostro: 2B		Largo: 1 cm		Largo: 2.3cm	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada de dos colores, amareillo y rojo.		Ancho: 1.1 cm		Ancho: 0.6	
						Ancho: 1.5 cm	
CABELLERA							
Largo: 15 cm.		Peinado: No		Entramado: NI		Comentarios: ---	
Ancho: 8 cm.				Ancho: --			
VESTIDO							
Largo: 17 cm.		Abertura Cabeza: NI		Iconografía:		Bandas horizontales	
Ancho: 15 cm.		Abertura brazos: NI		N° Bandas		9 bandas	
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos:		2 cm de largo y 0.4 de espesor.	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		No visible.	
Largo: 7 cm.	8cm.	Largo: NI	NI	Color:		Carmín	
Ancho: 1 cm.	1 cm.	Ancho: NI	NI	Comentarios:		Parecen no tener piernas.	
OBJETOS ASOCIADOS							
Cono de algodón.							

CODIGO FIGURINA: N° 4067- AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 74	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: N° 77 Fecha Adquisición: Exavado (comprado) 20 de abril de 1954 Referencias: Asociado a huacos Negro sobre Blanco.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: NI Ancho Total: NI Descripción: Figurina femenina de rostro amarillo sobre cojín.			
CABEZA					
Largo: NI	Espesor Cabeza: NI	Ojos:		Nariz	Boca
Ancho: NI	Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.	Largo: NI		Largo: NI	Largo: NI
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada color rojo.	Alto: NI		Ancho: NI	Alto: NI
CABELLERA					
Largo: NI	Peinado: SI	Entramado Sí	Comentarios: Lleva vincha amarilla.		
Ancho: NI		Ancho: NI			
VESTIDO					
Largo: NI	Abertura Cabeza: NI	Técnica: Cara trama	Iconografía:	Bandas horizontales.	
Ancho: NI	Abertura brazos: NI	N° Bandas: 8 bandas			
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: NI	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI	
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín	
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.	
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CODIGO FIGURINA: N° 4068- AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 75	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Lauri Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: 1975 Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: NI		Armazón: NI	
		Ancho Total: NI		Ancho Largo armazón: NI armazón: NI	
Descripción: Figurina de rostro bipartito con vestido femenino sobre cojín.					
CABEZA					
Largo: NI	Espesor Cabeza: NI		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: NI	Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.		Largo: NI	Largo: NI	Largo: NI
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Alto: NI	Ancho: NI	Alto: NI
CABELLERA					
Largo: NI	Peinado: SI	Entramado Sí	Comentarios: Lleva vincha amarilla.		
Ancho: NI		Ancho: NI Largo: NI			
VESTIDO					
Largo: NI	Abertura Cabeza: NI	Técnica: Cara trama	Iconografía:	Rombos	
Ancho: NI	Abertura brazos: NI		N° Bandas: --		
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: NI	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI	
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín	
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.	
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CODIGO FIGURINA: N° 4070- AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 76	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
NI		NI		Procedencia: Chancay, Miraflores. Otros Códigos: Ninguno Fecha Adquisición: Exavado (comprado) 16 de julio de 1972 Referencias: Ninguna					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: NI			Armazón: NI		
				Ancho Total: NI			Ancho Largo		
				aramazon: NI			armazon: NI		
				Descripción: Figurina femenina en maqueta unipersonal.					
CABEZA									
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI	
						Alto: NI			
CABELLERA									
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado		Sí		Comentarios: Lleva vincha amarilla.	
Ancho: NI				Ancho: NI		Largo: NI			
VESTIDO									
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: Cara trama				Iconografía:		Rombos	
Ancho: NI		Abertura brazos: NI				N° Bandas: --			
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos:		NI			
Derecho		Izquierdo		Derecho		Izquierdo		Husos: NI	
Largo: NI		NI		Largo: NI		NI		Color: Carmín	
Ancho: NI		NI		Ancho: NI		NI		Comentarios: Se vió desde la vitrina.	
OBJETOS ASOCIADOS									
Ninguno.									

CÓDIGO FIGURINA: N° 4071 A - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 77			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Comprado. Referencias: Asociado a cerámica negro sobre blanco.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 30 cm. Ancho Total: 11 cm. Descripción: Figurina masculina.			Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI				
CABEZA											
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 3 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI	
CABELLERA											
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado Sí		Comentarios: Lleva vincha amarilla.					
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI							
UNKU					TAPARRABO						
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1				Técnica:		Paño listado.			
Ancho: NI		Abertura brazos: NI				Tipo:		NI		Largo visible: -- Ancho: --	
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos: NI							
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI							
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín							
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.							
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CÓDIGO FIGURINA: N° 4071 B - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 78			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Comprado. Referencias: Asociado a cerámica negro sobre blanco.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 30 cm. Ancho Total: 11 cm.			Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI				
				Descripción: Figurina masculina.							
CABEZA											
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 3 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI	
CABELLERA											
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado SÍ		Comentarios: Lleva vincha amarilla.					
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI							
UNKU					TAPARRABO						
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1			Técnica:		Paño listado.				
Ancho: NI		Abertura brazos: NI			Tipo: NI		Largo		Ancho: --		
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos: NI							
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI							
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín							
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.							
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CÓDIGO FIGURINA: N° 4071 C - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 79			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Comprado. Referencias: Asociado a cerámica negro sobre blanco.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 30 cm.			Armazón: NI				
				Ancho Total: 11 cm.			Ancho armazon: NI Largo armazon: NI				
Descripción: Figurina masculina.											
CABEZA											
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 3 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI	
CABELLERA											
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado: Sí		Comentarios: Lleva vincha amarilla.					
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI							
UNKU					TAPARRABO						
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1			Técnica:		Paño listado.				
Ancho: NI		Abertura brazos: NI			Tipo:		NI		Largo visible: --		Ancho: --
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos:		NI					
Derecho		Izquierdo		Derecho		Izquierdo		Husos:		NI	
Largo: NI		NI		Largo: NI		NI		Color:		Carmín	
Ancho: NI		NI		Ancho: NI		NI		Comentarios: Se vió desde la vitrina.			
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CÓDIGO FIGURINA: N° 4071 D - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 80			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Comprado. Referencias: Asociado a cerámica negro sobre blanco.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 30 cm. Ancho Total: 11 cm.			Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI				
				Descripción: Figurina masculina.							
CABEZA											
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 3 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI	
CABELLERA											
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado SÍ		Comentarios: Lleva vincha amarilla.					
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI							
UNKU					TAPARRABO						
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1			Técnica:		Paño listado.				
Ancho: NI		Abertura brazos: NI			Tipo: NI		Largo visible: --		Ancho: --		
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos: NI							
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI							
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín							
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.							
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CÓDIGO FIGURINA: N° 4071 E - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 81					
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI									
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA									
				Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Comprado. Referencias: Asociado a cerámica negro sobre blanco.									
				DATOS GENERALES									
				Largo Total general: 30 cm. Ancho Total: 11 cm.			Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI						
				Descripción: Figurina masculina.									
CABEZA													
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca			
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 3 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI			
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI			
CABELLERA													
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado SÍ		Comentarios: Lleva vincha amarilla.							
Ancho: NI				Ancho: NI							Largo: NI		
UNKU					TAPARRABO								
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1				Técnica:		Paño listado.					
Ancho: NI		Abertura brazos: NI				Tipo:		NI		Largo visible: --		Ancho: --	
BRAZOS Y PIERNAS													
Brazos		Piernas		Dedos: NI									
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI									
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín									
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.									
OBJETOS ASOCIADOS													
Ninguno.													

CÓDIGO FIGURINA: N° 4071 F - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 82					
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI									
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA									
				Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Comprado. Referencias: Asociado a cerámica negro sobre blanco.									
DATOS GENERALES													
Largo Total general: 30 cm.				Armazón: NI									
Ancho Total: 11 cm.				Ancho armazon: NI		Largo armazon: NI							
Descripción: Figurina masculina.													
CABEZA													
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca			
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 3 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI			
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI			
CABELLERA													
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado: Sí		Comentarios: Lleva vincha amarilla.							
Ancho: NI				Ancho: NI								Largo: NI	
UNKU						TAPARRABO							
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1				Técnica:		Paño listado.					
Ancho: NI		Abertura brazos: NI				Tipo:		NI		Largo visible: --		Ancho: --	
BRAZOS Y PIERNAS													
Brazos		Piernas		Dedos: NI									
Derecho		Izquierdo		Derecho		Izquierdo		Husos: NI					
Largo: NI		NI		Largo: NI		NI		Color: Carmín					
Ancho: NI		NI		Ancho: NI		NI		Comentarios: Se vió desde la vitrina.					
OBJETOS ASOCIADOS													
Ninguno.													

CÓDIGO FIGURINA: N° 4071 G - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 83			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Comprado. Referencias: Asociado a cerámica negro sobre blanco.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 30 cm.			Armazón: NI				
				Ancho Total: 11 cm.			Ancho armazon: NI		Largo armazon: NI		
				Descripción: Figurina masculina.							
CABEZA											
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 3 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI	
CABELLERA											
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado: Sí		Comentarios: Lleva vincha amarilla.					
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI							
UNKU					TAPARRABO						
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1				Técnica:		Paño listado.			
Ancho: NI		Abertura brazos: NI				Tipo:		NI		Largo visible: -- Ancho: --	
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos:		NI					
Derecho Izquierdo		Derecho Izquierdo		Husos:		NI					
Largo: NI		NI		Largo: NI		NI		Color:		Carmín	
Ancho: NI		NI		Ancho: NI		NI		Comentarios: Se vió desde la vitrina.			
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CÓDIGO FIGURINA: N° 4071 H - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 84			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Comprado. Referencias: Asociado a cerámica negro sobre blanco.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: 30 cm. Ancho Total: 11 cm.			Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI				
				Descripción: Figurina masculina.							
CABEZA											
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 3 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI	
CABELLERA											
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado SÍ		Comentarios: Lleva vincha amarilla.					
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI							
UNKU					TAPARRABO						
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1			Técnica:		Paño listado.				
Ancho: NI		Abertura brazos: NI			Tipo: NI		Largo visible: --		Ancho: --		
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos: NI							
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI							
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín							
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.							
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CÓDIGO FIGURINA: N° 4071 I - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 85			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Comprado. Referencias: Asociado a cerámica negro sobre blanco.							
DATOS GENERALES											
Largo Total general: 30 cm.				Armazón: NI							
Ancho Total: 11 cm.				Ancho armazon: NI		Largo armazon: NI					
Descripción: Figurina masculina.											
CABEZA											
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 3 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI	
CABELLERA											
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado SÍ		Comentarios: Lleva vincha amarilla.					
Ancho: NI				Ancho: NI							
UNKU						TAPARRABO					
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1				Técnica:		Paño listado.			
Ancho: NI		Abertura brazos: NI				Tipo: NI		Largo visible: --		Ancho: --	
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos: NI							
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI							
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín							
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.							
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CÓDIGO FIGURINA: N° 4071 J - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 86				
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI								
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA								
				Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Comprado. Referencias: Asociado a cerámica negro sobre blanco.								
				DATOS GENERALES								
				Largo Total general: 30 cm. Ancho Total: 11 cm.			Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI					
Descripción: Figurina masculina.												
CABEZA												
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca		
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 3 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI		
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI		
CABELLERA												
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado Sí		Comentarios: Lleva vincha amarilla.						
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI								
UNKU					TAPARRABO							
Largo:		NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1			Técnica:		Paño listado.			
Ancho:		NI		Abertura brazos: NI			Tipo:		NI		Largo visible: --	Ancho: --
BRAZOS Y PIERNAS												
Brazos		Piernas		Dedos:		NI						
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:		NI						
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color:		Carmín						
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios:		Se vió desde la vitrina.						
OBJETOS ASOCIADOS												
Ninguno.												

CÓDIGO FIGURINA: N° 4071 K - AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 87	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Comprado. Referencias: Asociado a cerámica negro sobre blanco.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: 30 cm. Ancho Total: 11 cm.		Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI	
		Descripción: Figurina masculina con tinya.			
CABEZA					
Largo: NI	Espesor Cabeza: NI		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: NI	Tipo de Rostro: Forma tipo 3 rostro tipo 1.		Largo: NI	Largo: NI	Largo: NI
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Alto: NI	Ancho: NI	Alto: NI
CABELLERA					
Largo: NI	Peinado: SI	Entramado SÍ	Comentarios: Lleva vincha amarilla.		
Ancho: NI		Ancho: NI Largo: NI			
UNKU			TAPARRABO		
Largo: NI	Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1		Técnica:	Paño listado.	
Ancho: NI	Abertura brazos: NI		Tipo: NI	Largo visible: --	Ancho: --
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: NI	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI	
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín	
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.	
OBJETOS ASOCIADOS					
Lleva una tinya.					

CÓDIGO FIGURINA: N° 4071 L - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 88						
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI										
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA										
				Procedencia: Chancay - Pisquillo Chico Otros Códigos: Ninguno. Fecha Adquisición: Comprado. Referencias: Asociado a cerámica negro sobre blanco.										
				DATOS GENERALES										
				Largo Total general: 30 cm. Ancho Total: 11 cm.			Armazón: NI Ancho armazon: NI Largo armazon: NI							
				Descripción: Figurina masculina con tinya.										
CABEZA														
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca				
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 3 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI				
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI				
CABELLERA														
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado SÍ		Comentarios: Lleva vincha amarilla.								
Ancho: NI				Ancho: NI								Largo: NI		
UNKU					TAPARRABO									
Largo:		NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1			Técnica:		Paño listado.					
Ancho:		NI		Abertura brazos: NI			Tipo:		NI		Largo visible: --		Ancho: --	
BRAZOS Y PIERNAS														
Brazos		Piernas		Dedos:		NI								
Derecho		Izquierdo		Derecho		Izquierdo		Husos:		NI				
Largo: NI		NI		Largo: NI		NI		Color:		Carmín				
Ancho: NI		NI		Ancho: NI		NI		Comentarios:		Se vió desde la vitrina.				
OBJETOS ASOCIADOS														
Lleva una tinya.														

CÓDIGO FIGURINA: N° 4072 A - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 89			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay - Pisquillo ? Otros Códigos: N° 93 al N° 103 Fecha Adquisición: Ninguna. Referencias: Ninguna.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: NI Ancho Total: NI Descripción: Figurina masculina con vincha y tinya.			Armazón: NI Ancho armazon: NC Largo armazon: NI				
CABEZA											
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI	
CABELLERA											
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado SÍ		Comentarios: Lleva vincha amarilla.					
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI							
UNKU						TAPARRABO					
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1				Técnica:		NI			
Ancho: NI		Abertura brazos: NI				Tipo:		NI		Largo visible: -- Ancho: --	
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos: NI							
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI							
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín							
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.							
OBJETOS ASOCIADOS											
Lleva una tinya.											

CODIGO FIGURINA: N° 4072 B-AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 90	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
				Procedencia: Chancay - Pisquillo ? Otros Códigos: N° 93 al N° 103 Fecha Adquisición: Ninguna. Referencias: Ninguna.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: NI Ancho Total: NI Descripción: Figurina femenina.		Armazón: NI Ancho armazón: NC Largo armazón: NI	
CABEZA							
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI		Ojos:		Nariz	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Alto: NI		Ancho: NI	
CABELLERA							
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado: Sí		Comentarios: Lleva vincha amarilla.	
Ancho: NI				Ancho: NI			
VESTIDO							
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: Tapiz		Iconografía:		Chacanas.	
Ancho: NI		Abertura brazos: NI		N° Bandas: --			
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos: NI			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI			
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín			
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.			
OBJETOS ASOCIADOS							
Ninguno.							

CODIGO FIGURINA: N° 4072 C -AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 91	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
				Procedencia: Chancay - Pisquillo ? Otros Códigos: N° 93 al N° 103 Fecha Adquisición: Ninguna. Referencias: Ninguna.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: NI Ancho Total: NI Descripción: Figurina femenina.		Armazón: NI Ancho Largo armazon: NC armazon: NI	
CABEZA							
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI		Ojos:		Nariz	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.		Largo: NI		Largo:NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Alto: NI		Ancho: NI	
						Alto: NI	
CABELLERA							
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado Sí		Comentarios: Lleva vincha amarilla.	
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI			
VESTIDO							
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: Sarga		Iconografía:		Chacanas.	
Ancho: NI		Abertura brazos: NI		N° Bandas: --			
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos: NI			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI			
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín			
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.			
OBJETOS ASOCIADOS							
Ninguno.							

CÓDIGO FIGURINA: N° 4072 D - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 92			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay - Pisquillo ? Otros Códigos: N° 93 al N° 103 Fecha Adquisición: Ninguna. Referencias: Ninguna.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: NI Ancho Total: NI Descripción: Figurina masculina con vincha.			Armazón: NI Ancho Largo armazon: NC armazon: NI				
CABEZA											
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI	
CABELLERA											
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado SÍ		Comentarios: Lleva vincha amarilla.					
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI							
UNKU						TAPARRABO					
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1				Técnica:		NI			
Ancho: NI		Abertura brazos: NI				Tipo:		NI		Largo visible: -- Ancho: --	
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos: NI							
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI							
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín							
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.							
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CODIGO FIGURINA: N° 4072 E -AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 93	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
				Procedencia: Chancay - Pisquillo ? Otros Códigos: N° 93 al N° 103 Fecha Adquisición: Ninguna. Referencias: Ninguna.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: NI Ancho Total: NI Descripción: Figurina femenina.		Armazón: NI Ancho armazon: NC Largo armazon: NI	
CABEZA							
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI		Ojos:		Nariz	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Alto: NI		Ancho: NI	
CABELLERA							
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado Sí		Comentarios: Lleva vincha amarilla.	
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI			
VESTIDO							
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI		Iconografía:		Bandas Horizontales	
Ancho: NI		Abertura brazos: NI		N° Bandas		2 bandas.	
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos: NI			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI			
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín			
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.			
OBJETOS ASOCIADOS							
Ninguno.							

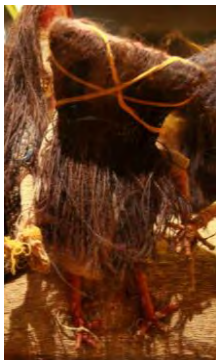
CÓDIGO FIGURINA: N° 4072 F - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 94					
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI									
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA									
				Procedencia: Chancay - Pisquillo ? Otros Códigos: N° 93 al N° 103 Fecha Adquisición: Ninguna. Referencias: Ninguna.									
				DATOS GENERALES									
				Largo Total general: NI Ancho Total: NI			Armazón: NI Ancho Largo armazon: NC armazon: NI						
Descripción: Figurina de género adicional con pinquillo.													
CABEZA													
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca			
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI			
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI			
CABELLERA													
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado Sí		Comentarios: Lleva vincha amarilla.							
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI									
UNKU					TAPARRABO								
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1				Técnica:		NI					
Ancho: NI		Abertura brazos: NI				Tipo:		NI		Largo visible: --		Ancho: --	
BRAZOS Y PIERNAS													
Brazos		Piernas		Dedos:		NI							
Derecho Izquierdo		Derecho Izquierdo		Husos:		NI							
Largo: NI		NI		Largo: NI		NI		Color:		Carmín			
Ancho: NI		NI		Ancho: NI		NI		Comentarios: Se vió desde la vitrina.					
OBJETOS ASOCIADOS													
Toca un pinquillo.													

CODIGO FIGURINA: N° 4072 G -AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 95	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay - Pisquillo ? Otros Códigos: N° 93 al N° 103 Fecha Adquisición: Ninguna. Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: NI Ancho Total: NI		Armazón: NI Ancho Largo armazon: NC armazon: NI	
		Descripción: Figurina femenina.			
CABEZA					
Largo: NI	Espesor Cabeza: NI		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: NI	Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.		Largo: NI	Largo: NI	Largo: NI
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Alto: NI	Ancho: NI	Alto: NI
CABELLERA					
Largo: NI	Peinado: SI	Entramado SÍ	Comentarios: Lleva vincha amarilla.		
Ancho: NI		Ancho: NI Largo: NI			
VESTIDO					
Largo: NI	Abertura Cabeza: NI	Iconografía:	Bandas Horizontales		
Ancho: NI	Abertura brazos: NI	N° Bandas	2 bandas.		
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: NI	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI	
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín	
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.	
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CÓDIGO FIGURINA: N° 4072 H - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 96			
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI							
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA							
				Procedencia: Chancay - Pisquillo ? Otros Códigos: N° 93 al N° 103 Fecha Adquisición: Ninguna. Referencias: Ninguna.							
				DATOS GENERALES							
				Largo Total general: NI			Armazón: NI				
				Ancho Total: NI			Ancho Largo armazon: NC armazon: NI				
Descripción: Figurina masculina con vincha.											
CABEZA											
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI				Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.				Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.				Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI	
CABELLERA											
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado: SÍ		Comentarios: Lleva vincha amarilla.					
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI							
UNKU						TAPARRABO					
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x1				Técnica:		NI			
Ancho: NI		Abertura brazos: NI				Tipo:		NI		Largo visible: -- Ancho: --	
BRAZOS Y PIERNAS											
Brazos		Piernas		Dedos:		NI					
Derecho Izquierdo		Derecho Izquierdo		Husos:		NI					
Largo: NI		NI		Largo: NI		NI		Color:		Carmín	
Ancho: NI		NI		Ancho: NI		NI		Comentarios: Se vió desde la vitrina.			
OBJETOS ASOCIADOS											
Ninguno.											

CODIGO FIGURINA: N° 4072 I -AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 97	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
				Procedencia: Chancay - Pisquillo ? Otros Códigos: N° 93 al N° 103 Fecha Adquisición: Ninguna. Referencias: Ninguna.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: NI Ancho Total: NI Descripción: Figurina femenina.		Armazón: NI Ancho Largo armazon: NC armazon: NI	
CABEZA							
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI		Ojos:		Nariz	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Alto: NI		Ancho: NI	
						Boca	
CABELLERA							
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado SÍ		Comentarios: Lleva vincha amarilla.	
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI			
VESTIDO							
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: Cara trama		Iconografía:		Rombos	
Ancho: NI		Abertura brazos: NI		N° Bandas: --			
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos: NI			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI			
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín			
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.			
OBJETOS ASOCIADOS							
Ninguno.							

CODIGO FIGURINA: N° 4072 J -AMTP		AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 98	
		ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA	VISTA TRASERA	DATOS DE PROCEDENCIA			
		Procedencia: Chancay - Pisquillo ? Otros Códigos: N° 93 al N° 103 Fecha Adquisición: Ninguna. Referencias: Ninguna.			
		DATOS GENERALES			
		Largo Total general: NI Ancho Total: NI Descripción: Figurina femenina.		Armazón: NI Ancho Largo armazon: NC armazon: NI	
CABEZA					
Largo: NI	Espesor Cabeza: NI		Ojos:	Nariz	Boca
Ancho: NI	Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.		Largo: NI	Largo: NI	Largo: NI
Técnica Textil: Tapiz Ranurado	Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Alto: NI	Ancho: NI	Alto: NI
CABELLERA					
Largo: NI	Peinado: SI	Entramado SÍ	Comentarios: Lleva vincha amarilla.		
Ancho: NI		Ancho: NI Largo: NI			
VESTIDO					
Largo: NI	Abertura Cabeza: NI Técnica: Cara trama	Iconografía:	Rombos		
Ancho: NI	Abertura brazos: NI	N° Bandas: --			
BRAZOS Y PIERNAS					
Brazos		Piernas		Dedos: NI	
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI	
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín	
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.	
OBJETOS ASOCIADOS					
Ninguno.					

CÓDIGO FIGURINA: N° 4072 K - AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 99	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
				Procedencia: Chancay - Pisquillo ? Otros Códigos: N° 93 al N° 103 Fecha Adquisición: Ninguna. Referencias: Ninguna.					
DATOS GENERALES									
Largo Total general: NI				Armazón: NI					
Ancho Total: NI				Ancho			Largo		
				armazon: NC			armazon: NI		
Descripción: Figurina masculina con vincha.									
CABEZA									
Largo: NI		Espesor Cabeza: NI		Ojos:		Nariz		Boca	
Ancho: NI		Tipo de Rostro: Forma tipo 2 rostro tipo 1.		Largo: NI		Largo: NI		Largo: NI	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: Bordada color rojo.		Alto: NI		Ancho: NI		Alto: NI	
CABELLERA									
Largo: NI		Peinado: SI		Entramado SÍ		Comentarios: Lleva vincha amarilla.			
Ancho: NI				Ancho: NI Largo: NI					
UNKU					TAPARRABO				
Largo: NI		Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x 1			Técnica:		NI		
Ancho: NI		Abertura brazos: NI			Tipo:		NI		Largo visible: --
									Ancho: --
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos: NI					
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NI					
Largo: NI	NI	Largo: NI	NI	Color: Carmín					
Ancho: NI	NI	Ancho: NI	NI	Comentarios: Se vió desde la vitrina.					
OBJETOS ASOCIADOS									
Ninguno.									

CÓDIGO FIGURINA: N° 4069-AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA				N° FICHA 100	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI					
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA					
		NI		Procedencia: Pativilca Otros Códigos: N° 79 / III-M -L Fecha Adquisición: 1966 Referencias: Excavado, comprado.					
				DATOS GENERALES					
				Largo Total general: 32 cm			Armazón: NI		
				Ancho Total: NI 11.5 cm			Ancho: NI armazon: NI Largo armazon: NI		
Descripción: Figurina masculina con unku y vincha, de cara color uniforme.									
CABEZA									
Largo:	NI	Espesor Cabeza: NI				Ojos:	Nariz	Boca	
Ancho:	NI	Forma tipo 1 y rostro de color entero.				Alto: NI	Largo: NI	Alto: NI	
Técnica Textil:	Tejido llano.	Tipo Nariz: NC				Ancho: NI	Ancho: NI	Ancho: NI	
CABELLERA									
Largo:	NI	Peinado: NI	Entramado: NI		Comentarios: Lleva vincha.				
Ancho:	NI		Ancho: -- Largo: --						
UNKU					TAPARRABO				
Largo:	NI	Abertura Cabeza: NI Técnica: 1x1			Técnica:	NI			
Ancho:	NI	Abertura brazos: NI			Tipo:	NI	Largo visible: --	Ancho: --	
BRAZOS Y PIERNAS									
Brazos		Piernas		Dedos:	NI				
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos:	NI				
Largo: NI	NI	Largo: NC	NC	Color:	Blanco-crema.				
Ancho: NI	NI	Ancho: NC	NC	Comentarios:	Se analizó desde la vitrina.				
OBJETOS ASOCIADOS									
Ninguno.									

CÓDIGO FIGURINA: N° 4269-AMTP				AUTORA: SUSANA BÉJAR GARCÍA		N° FICHA 101	
				ASESORA: BAT-AMI ARTZI			
VISTA DELANTERA		VISTA TRASERA		DATOS DE PROCEDENCIA			
		NI		Procedencia: Ninguna. Otros Códigos: --- Fecha Adquisición: Ninguna. Referencias: Ninguna.			
				DATOS GENERALES			
				Largo Total general: 18.5 cm Ancho Total: 9 c 11.5 cm		Armazón: NC Ancho: Largo armazon: NC armazon: 11 cm.	
				Descripción: Cabeza bipartita con parte de armazón.			
CABEZA							
Largo: 7 cm		Espesor Cabeza: 1.5 cm.		Ojos:		Nariz	
Ancho: 9 cm		Forma y Tipo de Rostro: Forma 2 y Tipo 3.		Alto: 1.1 cm		Largo: NC	
Técnica Textil: Tapiz Ranurado		Tipo Nariz: NC		Ancho:1.4cm		Ancho:NC	
						Alto: 0.3 cm	
						Ancho:1.6 cm	
CABELLERA							
Largo:		17.5 cm.		Peinado: Trenzado		Entramado:	
Ancho:		NI				NI	
				Ancho: --		Largo: --	
UNKU				TAPARRABO			
Largo:		NC		Abertura Cabeza: NC		Técnica: NC	
Ancho:		NC		Abertura brazos: NC		Tipo: NC	
						Largo visible:NC	
						Ancho:NC	
BRAZOS Y PIERNAS							
Brazos		Piernas		Dedos: NC			
Derecho	Izquierdo	Derecho	Izquierdo	Husos: NC			
Largo: NC	NC	Largo: NC	NC	Color: NC			
Ancho: NC	NC	Ancho: NC	NC	Comentarios: NC			
OBJETOS ASOCIADOS							
Ninguno.							