

Chornancap: historia, género y ancestralidad en la cultura Lambayeque

Chornancap: history, genre and ancestry in Lambayeque culture

Carlos Wester La Torre

Director del Museo Arqueológico Nacional Brüning, Ministerio de Cultura, Lambayeque, Perú. *museonacionalbruning@yahoo.es*

Resumen

La arqueología en los últimos años ha generado un inusitado cambio en la percepción que teníamos acerca de la historia de nuestras antiguas culturas; por un lado, los mochicas en la costa norte con una complejidad de monumentos y producción material que revelan el enorme poder de organización de esta sociedad; de otro lado, las tumbas de los importantes personajes de elite excavados en Sipán constituyen sin duda alguna la señal inequívoca de la presencia física de señores de alta investidura que a través de bienes, ornamentos y atuendos revelan el poder y estatus que ostentaron en su tiempo. Sin embargo, luego de los hallazgos de Sipán, hacia la década del 90 del siglo pasado aparecen, gracias a la continuidad del trabajo científico, tumbas de personajes de alto estatus pero sobre todo correspondientes a importantes mujeres conocidas como las sacerdotisas en San José de Moro y la Dama de Cao en el valle Chicama. Estos personajes femeninos incorporaron en el debate académico la presencia de mujeres en el más alto nivel socio político y religioso de la compleja jerarquía de la sociedad mochica en la costa norte del Perú. No obstante, los recientes hallazgos de Chornancap en Lambayeque refuerzan el rol femenino en la historia, pero con la connotación de ancestralidad y divinidad.

Palabras clave: Tumba, ancestralidad, ritual, género, poder, religiosidad.

Abstract

In the last years, archaeology has generated an unused change in our perception about the history of our ancient cultures; on the one hand, Mochicas in the North Coast with a complexity of monuments and material production which reveals the enormous power of the organization of this society; on the other hand, the tombs of the important elite personages excavated at Sipan establish without doubt the unmistakable signal of the physique presence of the highness lords who through their goods, ornaments and apparels reveal their power and status that they flaunted in their time. However, after the discoveries of Sipan, towards 90s decade of the past century and thanks to the continuity of the scientific labour, tombs of high status personages appear, specially corresponding to important women known as the Priestesses in San Jose de Moro and the Dame of Cao in Chicama Valley. These feminine

personages incorporated in the academic debate the presence of women on the highest social, political and religious level of the complex hierarchy in Mochica society in the north coast of Peru. Nevertheless, the entombments of Chornancap in Lambayeque reinforce the feminine role in history, but with the connotation of ancestry and divinity.

Keywords: Tomb, ancestry, ritual, genre, power, religiousness.

1. Introducción

A lo largo de la humanidad, la arqueología ha documentado en diversos momentos y escenarios no solo el desarrollo de los pueblos, sino en especial el estudio del concepto que el hombre tiene sobre la vida y la muerte. La vida como un transcurso continuo donde los personajes interactúan, ejercen autoridad, controlan la producción, erigen grandes escenarios para rituales y ceremonias, muchas de ellas con fines escatológicos, y también la muerte como complemento de la vida que tiene un especial tratamiento. Más allá del estatus de los individuos, existe una razonable preocupación por el destino del muerto, el cual según la capacidad que ha tenido de acumular bienes que son el reflejo de su poder, recibe especial tratamiento. Basta recordar, por ejemplo, el cementerio real de Ur al sur de Irak con la fosa de la muerte llena de damas de la corte sepultadas frente a la tumba del rey de la antigua Mesopotamia o el célebre y muy difundido mausoleo del emperador King Shi Huang en el monte de Ly en China, reconocido por la presencia de más de 7000 soldados de terracota que expresan el enorme poder y prestigio que en vida tuvo este personaje y que lo acompañan en su viaje al inframundo (Giersz, 2014). Los singulares casos del Valle de los Reyes en Egipto y las Tumbas Reales de Sipán en la costa norte del Perú ayudaron a reescribir la historia de la humanidad.

De otro lado, la arqueología en la costa norte del Perú ha revelado en las últimas décadas los más importantes testimonios materiales de sociedades como son las civilizaciones Cupisnique, Mochica, Lambayeque y Chimú, emplazadas en un territorio que al límite del siglo XV fue ampliamente ocupado por el Imperio de los Incas que sometió esta área y a sus ocupantes a un corto periodo de dominio político e ideológico, que hacia 1532 fue violenta y dramáticamente interrumpido por la invasión española. Este proceso no solo transformó la estructura socioeconómica de uno de los más grandes imperios de los Andes, sino que instauró un nuevo orden ideológico que puso fin a la esencia de la religiosidad andina, sus conceptos así como al panteón de dioses y divinidades existentes.

2. La investigación y los resultados

El complejo arqueológico Chotuna-Chornancap está situado a 8 kilómetros al oeste de la ciudad de Lambayeque y a 4.5 kilómetros del litoral del Pacífico en el ámbito de la playa de San José. Se ubica en el distrito de Lambayeque, provincia de Lambayeque, región Lambayeque (Fig. 1). Limita al norte con la comunidad campesina de

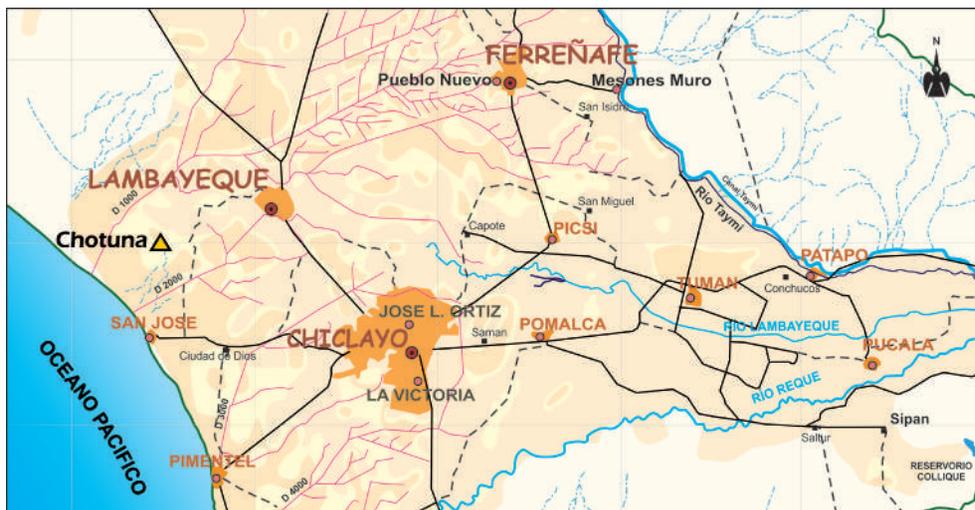


Figura 1. Ubicación de Chotuna-Chornancap.

Mórrope (distrito Mórrope); al sur, con la comunidad campesina de San José (distrito San José); al este, con campos de cultivo y por el oeste, con campos de cultivo y el Océano Pacífico (distritos de San José y Mórrope). Se emplaza sobre formaciones de meandros arenosos, cubriendo un área aproximada de 95 hectáreas. La superficie está formada por la presencia de dunas estables, algunas de las cuales han sepultado parcialmente importantes estructuras arquitectónicas.

2.1. Huaca Chotuna

Está definida por una estructura monumental de forma tronco piramidal edificada con adobe plano convexo, asentado con argamasa de barro. Hacia el frente oeste de la pirámide se inicia una larga rampa de acceso indirecto que recorre los lados oeste, norte y este del edificio hasta llegar a la parte superior de la misma. La altura de esta pirámide es de aproximadamente 40 metros (Fig. 2). Hacia el oeste, cerca de la rampa, se aprecian los restos arquitectónicos de lo que fue un gran recinto rectangular, donde se han registrado evidencias que indican que se trataría de un espacio dedicado a desarrollar actividades artesanales y de especialización, posiblemente talleres (Donnan, 2012). Hacia el lado sureste del monumento se ubican grandes espacios amurallados de forma rectangular, contruidos con adobes de regular tamaño, que debieron constituir la gran plaza principal para actividades rituales y administrativas, que significaron masivas concentraciones de personas. Hacia el noreste y formando parte de este complejo, también se observan otras estructuras de menor volumen que la pirámide principal, conocidas con los nombres de Huaca de los Frisos, Huaca Susy, Huaca de los Sacrificios y Huaca de la Ola Antropomorfa. En cada una de ellas se aprecia una intensa actividad de cambios y remodelaciones, que debieron obedecer a las exigencias de los rituales y políticas de la época.

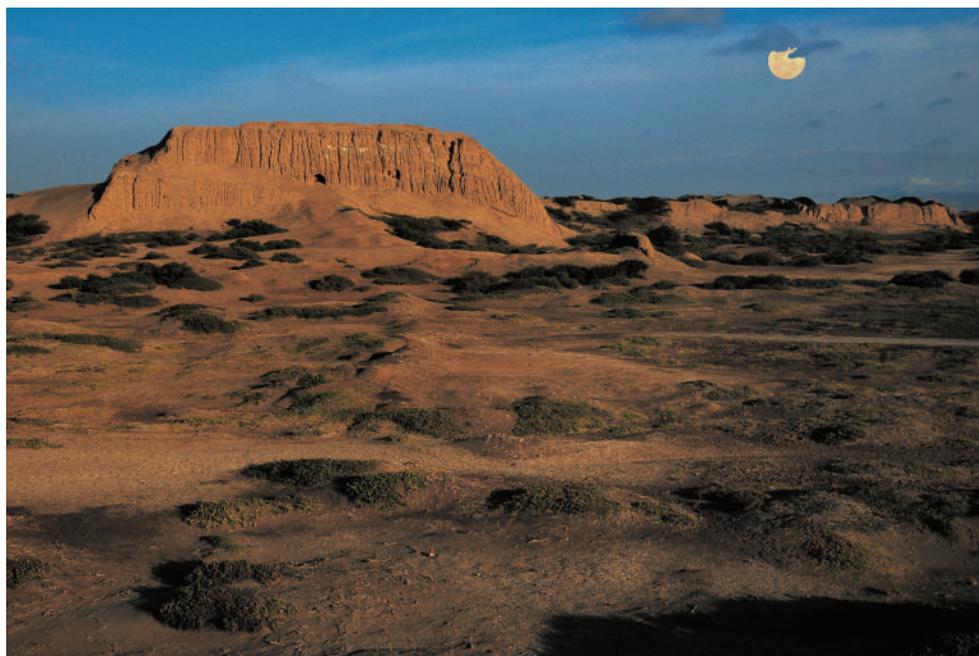


Figura 2. Huaca Chotuna.



Figura 3. Huaca Chornancap.

2.2. Huaca Chornancap

Se ubica a 1.5 kilómetros al oeste de Huaca Chotuna y a 3 kilómetros del litoral marino. Se trata de una pirámide trunca, orientada hacia el este con planta en forma de “T”, determinada por una rampa central que articula sus tres plataformas superpuestas. A partir del frontis principal se aprecian con mayor detalle los diferentes niveles, el primero de ellos a la altura de la superficie actual; el segundo a una altura de 10 metros y el superior de 15 metros, aproximadamente (Fig. 3). Hacia el lado norte de Chornancap, existe un corredor definido por el paramento en talud de la huaca y la pared sur del Templo del Trono Sagrado emplazado a 6.50 metros al norte de Chornancap que determinan un corredor de eje este-oeste de 7 metros de profundidad, con respecto a la superficie actual. La arena ha cubierto una importante área con arquitectura, algunas visibles en superficie que fueron parcialmente excavadas en la década de 1980 por Christopher Donnan (Donnan, 1989, 2012).

La excavación le permitió reportar las construcciones finales, correspondientes a sucesivas fases de ocupación y remodelaciones, sobre todo un patio con elaboradas pinturas polícromas, realizadas sobre la pared superior a manera de “cenefas” y que reflejan una bien desarrollada tradición artística con reveladoras escenas de amplia diversidad de imágenes y composiciones. Estos murales polícromos pertenecerían a la fase intermedia del complejo Chotuna-Chornancap, fechada entre 1100 a 1300 d.C. (Donnan, 1989, 2012).

2.2.1 La tumba

Excavamos un pequeño montículo al sur de Chornancap donde fue definida una compleja área arquitectónica que llamamos *residencia de élite*; junto al altar principal de ésta, se definió una intrusión que al excavarla mostró los primeros indicios de un contexto funerario muy significativo. En el oeste del corte se halló un agrupamiento de 35 vasijas de cerámica de fina calidad artística y tecnológica, asociada al estilo Cajamarca (Figs. 4 y 5), caracterizada por elaborar cerámica con arcilla conocida como caolín, pero que sobre todo muestra un indiscutible sello de color, acabado y singular decoración. Estas ofrendas representadas por juegos de platos, cuencos, copas sonajas y finas jarras, revelan a simple vista la inconfundible identidad cajamarquina, definida a partir de las imágenes pintadas, tanto en el interior como exterior de las mismas y que corresponderían a lo que se conoce como estilo Cajamarca costeño. En el mismo nivel y al este de la tumba, se definió un conjunto de 38 ofrendas de cerámica con la clásica representación de botellas de asa estribo, de doble cuerpo en forma de *Spondylus*, vasijas de doble gollete divergente con asa puente y escultóricas de clara filiación cultural Lambayeque tardío (1100-1350 d.C.); éstas se hallaban junto al entierro secundario perteneciente a un individuo adulto, los restos óseos fueron removidos de su sepultura inicial para ser depositados como ofrendas en este importante contexto funerario.

Estos indicios constituyeron un indicador para confirmar la hipótesis sobre la existencia de la tumba de un personaje de alta jerarquía, con ofrendas simbólicamente



Figura 4. Cerámica Lambayeque procedente de la tumba 4 (Sacerdotisa de Chornancap).



Figura 5. Cerámica Cajamarca costeña procedente de la tumba 4 (Sacerdotisa de Chornancap).

diferenciadas en su sepultura. Al respecto, hay que destacar que la ubicación de la cerámica Lambayeque puede ser entendida por el ámbito donde se encuentra, pero las vasijas de estilo Cajamarca podrían interpretarse como el afianzamiento de los vínculos y lazos que el personaje sepultado en la tumba habría sostenido en vida con la región de Cajamarca. De existir estos vínculos, podrían considerarse como de índole familiar (matrimonios), de relaciones territoriales o probablemente como

circunstancias de intercambio de productos y recursos (comercio); pero estos confirman una estrecha e histórica relación entre dos grupos étnicos contemporáneos, que reafirman sus vínculos no sólo en la vida, sino en la muerte. Adicionalmente, hemos reflexionado sobre la posibilidad de que la presencia de este importante conjunto de cerámica de estilo foráneo forme parte del afianzamiento de un vínculo más profundo que tiene que ver con el tema del agua, recurso que genera fertilidad con la tierra. Esta posibilidad se debe a que el agua de los valles de Lambayeque se originan en la parte alta de las vertientes andinas de Cajamarca, que fluyen y descargan a través de los ríos que forman los valles de la región Lambayeque. Por lo tanto, este recurso hídrico de vital significado constituyó históricamente y hasta hoy el aporte de Cajamarca para que los campos de Lambayeque sean fertilizados con éxito, lo que conlleva a una relación que se afianza y fortalece a nivel político, religioso y productivo, pero que se origina desde el aprovechamiento de la expresa voluntad de la naturaleza.

Al levantar las ofrendas de cerámica, se definieron los restos de un tejido de fibra vegetal que había sido colocado para preservar dos importantes ofrendas halladas debajo. Retirada la fibra vegetal, dos extraordinarios mantos o telas pintadas fueron definidos, uno extendido hacia el este y el otro doblado en dos partes y ubicado al oeste. El primero posee forma rectangular de 5m² y presenta una significativa simbología que identifica un tema emblemático y recurrente en la iconografía de la cultura Lambayeque, conocido como la “ola antropomorfa”, además, muestra en el centro 90 discos laminados de cobre de 12.5 centímetros de diámetro, dispuestos en líneas ordenadas de 9 por 10, los cuales presentan orificios para ser cosidos o adheridos al textil; el segundo manto presenta las mismas características (Fig. 6). La temática iconográfica que presentan ambos mantos alude evidentemente a una clásica y metafórica composición: la Luna y el mar, dos escenarios trascendentales en la ritualidad de la sociedad lambayecana y a la cual el personaje sepultado habría tenido acceso como parte de los elementos ideológicos que identifican su condición y jerarquía semidivina o tal vez como el reflejo de su identidad femenina.

Levantados los mantos pintados, inmediatamente se identificó una estructura de barro (como si fuese una poza) de construcción modelada, que formaba un perímetro de configuración ovoide de 4.25 m de largo orientado de oeste a este por 3.30 m de ancho de norte a sur, y 25 a 30 centímetros de profundidad, con un ancho de 30 centímetros. Esta encerraba una capa de barro plana (emplasto) a manera de piso, con huellas de pies que recorrían la parte central en dirección este-oeste. Asimismo, alrededor de la estructura se registraron otras improntas de pisadas de por lo menos cuatro personas que habrían preparado barro, como si este acto se tratase de un ritual del cierre de la tumba, como una especie de “danza” en el agua y la tierra, que se constituye en un evento inusual en contextos funerarios, pero que indica la complejidad del ritual del enterramiento de la personalidad sepultada, en la cual suceden una serie de eventos (Fig. 7). Esta circunstancia resulta novedosa y revela que el enterramiento constituye todo un proceso, en que cada uno de los detalles y decisiones tomadas dejan evidencias, como el caso de las pisadas que son intencionales.



Figura 6. Vista de textil pintado con diseño de la “ola antropomorfa”.



Figura 7. Imagen de cierre de tumba.

Efectuado el registro de esta evidencia, a 60 centímetros de profundidad se halló un conjunto de cerámica distribuida hacia el lado este de la tumba, seguidamente se identificó un tejido llano de algodón nativo color pardo que se hallaba en mal estado de conservación.

2.2.2. El fardo funerario

Al retirar la tela de tramado llano de color marrón, y en un estado muy deleznable, sorpresivamente emergió un rostro metálico imperturbable, originado por la extraordinaria y clásica cara-máscara que identifica a la cultura Lambayeque, con ojos alados y la aplicación de pequeñas añadiduras de cobre, que representan lágrimas que caen de sus ojos y expresarían el “sollozo” de un rostro divinizado que en la sepultura muestra un revelador y metafórico mensaje rumbo a la otra vida (Fig. 8). Adicionalmente, se aprecia a la altura de la nariz de la máscara un elemento alargado que sostenía colgajos que adornaban la máscara. Estos elementos constituyen el complemento a la simbólica composición y que aparecen con frecuencia en máscaras Lambayeque. En la parte superior de la máscara se aprecia una frágil corona cilíndrica de cobre plateado, en la cual aparece un tocado bajo la forma de penachos metálicos, que caen en lados opuestos y rematan en cabezas de felinos estilizados. Este ornamento confirma el indiscutible estatus del personaje sepultado y nos hace recordar la representación de los personajes femeninos que presentan el mismo tipo de ornamento denominado tocado bipolar (Narváez, 2011).

Marcando el límite del fardo funerario aparecen cuatro vasijas de cerámica negra de borde evertido, con rasgos escultóricos zoomorfos (cabeza de mono comiendo un paca). También reposa sobre el fardo un collar de 21 discos de cobre de forma cilíndrica. Además, el fardo estaba delimitado por un conjunto de discos laminados repujados en la parte central a manera de círculos concéntricos de cobre, que debieron estar adheridos o cosidos a una delgada tela. Estos objetos que se hallan sobre el fardo funerario le dan la configuración volumétrica a la imagen del individuo sepultado. Curiosamente, el concepto de ataúd está ausente en este contexto funerario, hecho que ratifica la tradición Lambayeque de enterrar a sus personajes envueltos en fardos, como una práctica funeraria que marca un significativo cambio en los hábitos de enterramiento. Tal pareciera que la idea del fardo busca que el individuo con la corona y máscara transmita la apariencia de vida, como si fuera testigo vivo en el momento de su enterramiento. También aparece un objeto de cobre a manera de un bastón alargado, en cuyo extremo superior se aprecia una silueta en forma romboidal, asociada a un círculo, dando la impresión de una especie de asta muy característica y frecuente en la iconografía Lambayeque. Igualmente se registró un pequeño cetro elipsoidal de cobre, en cuya cima aparece la imagen laminada, recordada y calada del conocido y legendario personaje mítico Ñaimlap, que asomó sobre el lado derecho del fardo.

Al iniciar la excavación del fardo funerario propiamente dicho y al retirar la máscara, se dejó ver una extraordinaria corona cilíndrica de oro laminada y calada bordeando el límite superior del cráneo, que muestra una magnífica escena compuesta en la



Figura 8. Detalle del fardo funerario de la Sacerdotisa de Chornancap.

que una mujer con extremidades superiores e inferiores, que rematan en forma de cabezas de felinos estilizados, reposa sentada de perfil sobre la luna creciente, con un telar al frente. Esta escena se halla en el interior de un típico palacio Lambayeque con doble techo con la conocida forma del ave mítica (Fig. 9). Esta imagen alude al parecer al ser lunar, que aparece en el área andina desde épocas muy tempranas (Mackey y Vogel, 2003). La representación de la imagen femenina en la corona nos sitúa en la especial condición de género del personaje sepultado y sus posibles vínculos con el complejo mundo ceremonial de la cultura Lambayeque; la mujer representada aparece en el escenario del poder, está sentada en la luna con la cual se asocia y tiene elementos del felino lunar, lo que permite sostener que este ícono constituiría la identidad mítica del personaje sepultado, que fue la representación de la deidad lunar o diosa de la Luna.

El personaje principal de la tumba estaba sentada mirando hacia el este y uno de los primeros ornamentos en aparecer fue el pectoral de concha blanca que cubría toda la región principal del individuo. Del mismo modo, aparecieron tres deslumbrantes pares de orejeras de oro: la primera con la representación de un personaje visto de frente con bastones a cada mano y con un gran tocado semilunar, acompañado de dos criaturas de perfil; otra orejera con un círculo central y al borde el diseño en relieve de la “ola antropomorfa”; el tercer par de orejeras de oro presenta un diseño circular y en el borde en relieve, la imagen seccionada del cactus conocido como San Pedro (*Echinopsis pachanoi*), alucinógeno usado frecuentemente en sesiones de curanderismo. Otros pares de orejeras de plata revelan también la compleja simbología; entre estos destaca un par de orejeras de plata con un personaje de frente y un bastón a cada mano (similar al de oro), y otro con la conocida representación del “animal lunar”, rodeado por un contorno de símbolos escalonados o almenados. La presencia de objetos en oro y plata revela también el mensaje de la dualidad y complementariedad, conocidos conceptos que muestran la estructura filosófica de la religiosidad

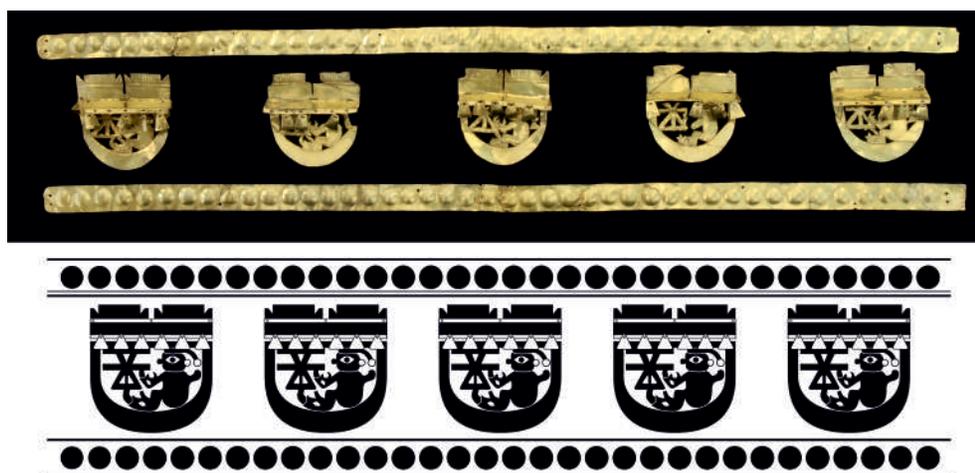


Figura 9. Corona de oro con representación de la Sacerdotisa en luna creciente y telar.



Figura 10. Juego de orejeras de oro.



Figura 11. Orejeras de plata.

andina (Figs. 10 y 11).

En seguida, se ubica al lado derecho de la extremidad superior del personaje, un primer vaso sonaja en forma alargada de cobre plateado. Este ornamento que también cumplió la función de sonaja, permite identificar y vincular al individuo sepultado con otras representaciones en el arte Lambayeque, pero sobre todo lo relaciona con las funciones rituales donde los vasos cumplen un papel crucial en las ceremonias. Un cuchillo grande de cobre aparece hacia la parte media del fardo, 44 botellas de cerámica Lambayeque, 18 ceramios Cajamarca y 96 vasijas de arcilla en miniatura (crisoles) complementan el contenido de la compleja parafernalia ritual. Un ornamento de extraordinaria calidad artística, elaborado en lámina de oro, apareció hacia la parte superior izquierda del personaje principal (a la altura de la mano izquierda), que confirma indiscutiblemente el elevado estatus del individuo que lo usó en vida (Fig. 12). Se trata de un bastón ceremonial o cetro de mando, elaborado en oro, de aproximadamente 23 centímetros de largo con un extremo alargado laminado, con la representación de un clásico personaje Lambayeque, que aparece de pie sobre un podio con el gesto ritual con los brazos en alto, en aquella conocida actitud de “mochar” o besar el aire (Martínez Cereceda, 1995). El personaje presenta elementos repujados que definen su rostro, calados hacia los lados de su cuello y hacia los extremos emergen felinos estilizados (conocidos también como “dragones”), y sobre su cabeza una pequeña corona como si se tratara del cuerpo de un ave en picada. Como complemento aparece el techo de un recinto o templo sagrado Lambayeque, con la clásica representación del cuerpo del ave mítica (Fig. 13), llamada como el ícono “punta rectángulo punta” (Zevallos, 1971, 1989). En este techo se aprecia también repujado el símbolo de la ola marina decorando los lados, al cual se han adicionado piezas móviles a manera de colgajos que al movimiento generan un sorprendente efecto visual. Este ornamento expresa una imagen divina de limitada difusión en el arte Lambayeque y que corresponde a una deidad probablemente femenina, que aparece con el mismo gesto, pero asociada a diferentes elementos en el territorio de la costa norte. Este objeto certifica la autoridad política del personaje sepultado y muestra a la deidad femenina en el recinto del poder representado bajo la forma de un cetro, hecho poco frecuente en los ornamentos que se conocen en la cultura Lambayeque.

El otro objeto que por su soberbia calidad artística ha deslumbrado en la sepultura, es un pequeño cuenco de plata con complejas escenas repujadas en la superficie externa (Fig. 14), que muestra un mensaje de profundo contenido religioso y simbología que incluye elementos como el mar, aves, felinos, serpientes y seres que, en suma, expresan parte del universo ceremonial de esta sociedad de la que no teníamos sospecha. A este cuenco lo podríamos calificar sin duda, como el vaso ceremonial Lambayeque o cáliz Lambayeque y forma parte del contenido del fardo y constituye uno de los más preciados bienes de la función sacerdotal del personaje sepultado. El enorme poder narrativo de este singular objeto nos remite al complejo mundo ceremonial de la cultura Lambayeque, cuya compleja simbología desconocíamos.

Un singular vaso bimetálico (oro y plata) presenta una escena repujada en la super-



Figura 12. Vista general del cetro de oro en la tumba.



Figura 13. Detalle del cetro de oro, con representación de deidad mítica femenina.



Figura 14. Cuenco de plata debidamente conservado.



Figura 15. Vaso bimetálico (oro y plata) repujado.

ficie de plata, en la que se ha compuesto una trama romboidal y triangular delineada por olas o volutas, en cuyo interior aparece un personaje femenino de perfil sosteniendo una especie de sogá o lazo, alternado por un felino lunar con un gran tocado semilunar; tal parece que este último equivaldría a la imagen mítica o el equivalente simbólico de la mujer representada; en los espacios triangulares aparece un ave (Fig. 15). El diseño romboidal usado para plasmar la representación de la mujer y el felino nos hace recordar al mismo diseño que aparece en la fachada principal con frisos policromos de una de las fases de Huaca de la Luna en La Libertad, donde precisamente el concepto romboidal y triangular sirve como marco para representar a las deidades, lo que significa que este concepto como trama de elementos artísticos de contenido religioso, bien podría tratarse de una indiscutible señal de que los viejos conceptos y cánones del arte Moche mantienen continuidad y vigencia en la época Lambayeque.

Fueron registradas también láminas cuadradas de cobre plateado originalmente adheridas a un textil que debieron representar las vestimentas del personaje, así como láminas ovaladas que dan la idea de plumas, en clara alusión al simbólico y aparente rasgo ornitomorfo del individuo sepultado. Aparecieron también complejos pectorales de miles de cientos de cuentas de concha *Spondylus calcifer* y *S. princeps* de color blanco, rojo, así como *Conus* y *Strombus* que deben contener singulares iconografías, cuya recuperación fue todo un reto; un par de extraordinarias copas bimetálicas de oro y plata de forma inédita reafirman el indiscutible mensaje de la dualidad presente en este contexto funerario (Figs. 16 y 17). Láminas repujadas con diseños de personajes asoman en la tumba, y un par de collares de idolillos de oro y de plata refuerzan el status del personaje y reafirman el mensaje dual. Aparecen también vasos de plata con imágenes complejas y un sonajero compuesto por cuatro cuentas esféricas de oro que debieron estar atados por una fibra vegetal. Al retirarse los objetos del fardo funerario, se definió claramente la osamenta del personaje central que portaba brazaletes de esferas de oro, plata y otro par elaborado en cuentas de concha con diseños de pequeños monos.

2.2.3. El personaje principal y su séquito

Al retirar la segunda máscara, confeccionada en una delgada lámina de cobre plateado que misteriosamente cubría de forma directa el lado frontal del cráneo del personaje, se aprecia en su real magnitud el cráneo que luego de las evaluaciones realizadas por los antropólogos físicos Mario Millones (Perú), Haagen D. Klaus (EE. UU.) y Catherine Gaither (EE. UU.), certificaron que se trata de un personaje de sexo femenino entre 45 a 50 años de edad, que presenta una deformación craneal occipital típica de personajes de elite (tal como se registran en la sociedad mochica). Esta identificación produce un inusitado cambio en la perspectiva interpretativa acerca del personaje y de la sociedad Lambayeque en su conjunto, pues tradicionalmente se entendía que sólo los personajes varones tenían acceso al poder político y religioso, salvo las sacerdotisas mochicas excavadas en la década del 90 en el sitio arqueológico San José de Moro de Chepén (Castillo, 2003). La confirmación del sexo feme-



Figura 16. Vista de tumba con copas bimetálicas.

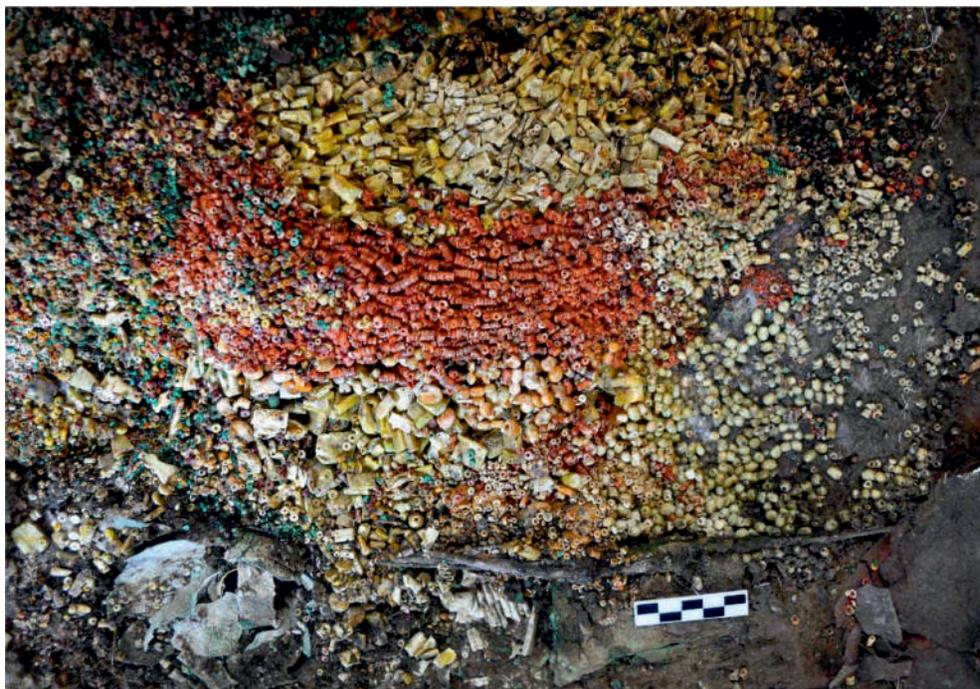


Figura 17. Pectorales de concha en la tumba de la sacerdotisa.

nino del personaje central nos sitúa en una condición interpretativa singularmente extraordinaria, al tener la oportunidad de documentar científicamente a una de las primeras sacerdotisas de la cultura Lambayeque.

La revelación del sexo del personaje central, acompañada por todo el conjunto de ofrendas que se han encontrado y ocho individuos que forman parte del séquito en su compleja tumba, nos permite conocer las posibles actividades ceremoniales que desempeñaba este personaje y su relación con la población en el escenario jerárquico, pero sobre todo los vínculos que fue capaz de mantener con espacios próximos como Cajamarca, La Libertad y especialmente el Ecuador, generando una esfera de

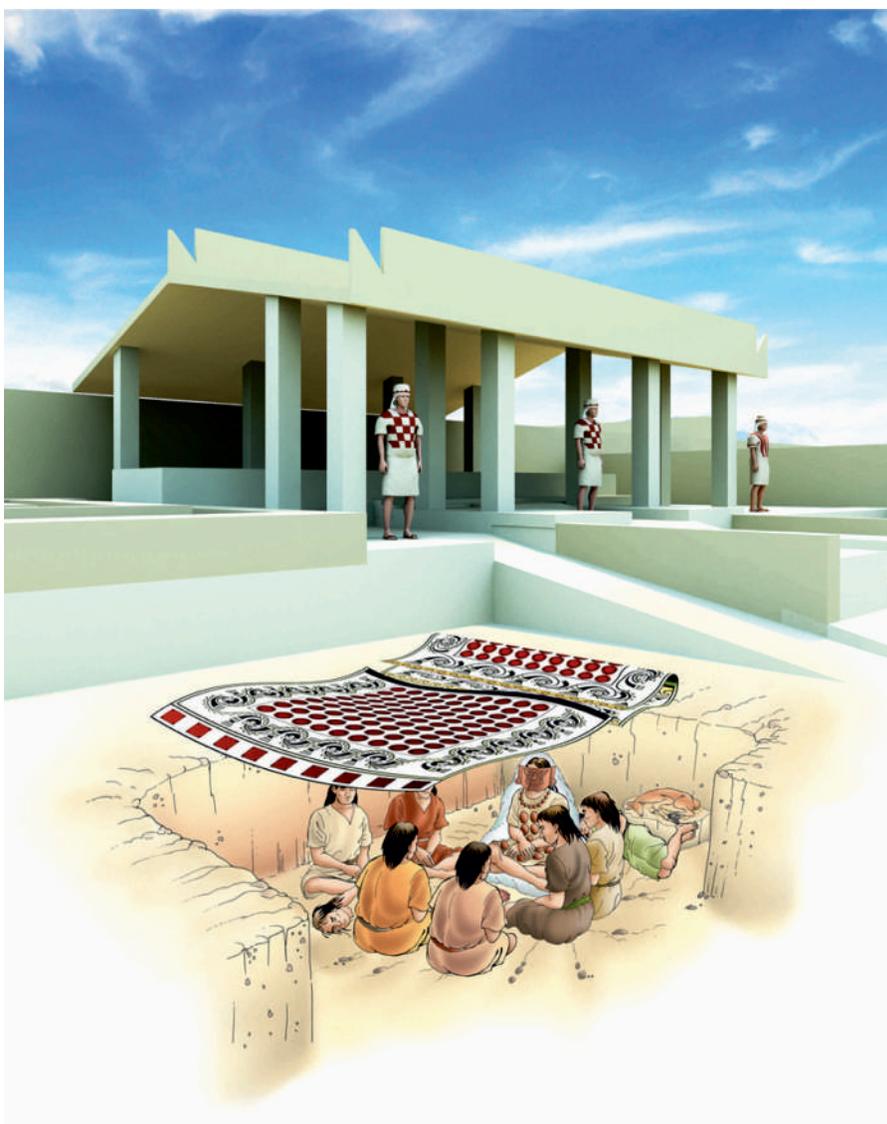


Figura 18. Reconstrucción de la tumba de la Sacerdotisa con acompañantes.

poder muy compleja, de grandes distancias y acceso a recursos y bienes exóticos. El personaje femenino está sentado mirando al este de la tumba, junto a sus ornamentos de rango religioso y divino. Esta posición resulta intencional debido a que al oeste se ubica el mar, lugar de la aparente procedencia de sus ancestros, y al este la aparición de la Luna, mostrando otra vez el tema dual y de complementariedad (mar-Luna); por lo que el personaje estaría también relacionado simbólicamente a la temática “ola antropomorfa”. Esta sacerdotisa quizá representa la cabeza de la ola, que aparece frecuentemente en el arte de la cultura Lambayeque. El individuo mira al este, escenario del territorio del reino de la Luna, con elementos de su total dominio y que permiten sostener que la sepultura hace alusión a su capacidad simbólica de ingresar a la profundidad del mar, transformarse en ola, volar como ave (Narváez, 2011) o aproximarse a la Luna, que es el elemento celeste; características que muestran a un ser divinizado en su época e inmortalizado en su tumba. La sacerdotisa estaba acompañada por una mujer muy joven en su cabecera (entre 10 a 15 años aproximadamente), que guardaba en el interior de su boca 13 pepitas de oro y un pequeño lingote de plata como señal de estatus. Esta joven mujer estaba asociada a un camélido, tres acompañantes se ubican al sur y dos al norte, un acompañante al este, junto a la cabeza de un último individuo. La mayoría de acompañantes son jóvenes de sexo femenino (Fig. 18).

3. Discusión

Transcurridos casi 20 años de las excavaciones en San José de Moro, donde fue científicamente documentada la primera sacerdotisa mochica (Castillo, 2003), la historia nos permite recuperar la tumba intacta de otro personaje femenino del más alto rango y estatus. Se trata de la gobernante y sacerdotisa de Chornancap, perteneciente a la cultura Lambayeque de los siglos XII y XIII d. C. La tumba excavada en Chornancap con toda su complejidad de ornamentos y los ocho acompañantes, como si se tratara de sus seguidores hacia la otra vida o de su séquito en la vida terrenal, permiten entender que la muerte de su soberana o sacerdotisa genera el inevitable acompañamiento en la otra dimensión, donde seguirá desarrollando sus funciones ante los ancestros en actividades religiosas que en vida les tocó realizar. Hay que precisar, además, que el ajuar de la difunta permite identificar las posibles actividades rituales, por lo que sostenemos que este personaje se trata de la gobernante o sacerdotisa principal cuyas funciones estaban reservadas a personajes que forman parte de las altas esferas del poder, y que esta incursión en el escenario ritual de impacto público generó la reafirmación de su prestigio y la legitimación del poder que ejercía. Tratándose de un personaje femenino que desarrolla actividades ceremoniales en vida, su muerte obviamente debió generar el encuentro inevitable con su identidad divina que es la imagen de la mujer mítica representada en un extraordinario vaso de plata existente en el Museo de Arte de Denver, EE. UU. (Wester, 2015) (Fig. 19).

En realidad, la denominación de gobernante y sacerdotisa de Chornancap es la que más se acerca al contenido de la tumba; un personaje que tiene jerarquía política y religiosa, sus ornamentos son para el uso en funciones exclusivamente políticas,



Figura 19. Imagen de deidad femenina Lambayeque registrada en el vaso de plata de Denver, EE. UU.



Figura 20. Reconstrucción del rostro de la Sacerdotisa de Chornancap, elaborado por el antropólogo forense Daniel Fairbanks (EE. UU.)

rituales y ceremoniales, sólo capaces de ser desarrolladas y conducidas por un ser de la más alta condición religiosa que usa el tronco (excavado al norte de Chornancap) como el escenario de su investidura política y religiosa. Su tumba nos habla del poder político, pero también de la función de liderar la vida ritual de su sociedad. Independientemente de su complejidad, esta tumba debió generar en circunstancias conmemorativas la ejecución de grandes celebraciones y procesiones, realizadas en el momento del enterramiento y sello de la sepultura, y que además fueron parte de actos desarrollados cada cierto tiempo, en recuerdo a esta divinidad ancestral.

Un importante elemento que debemos subrayar, es el lugar de la sepultura; la sacerdotisa está enterrada en un área junto al altar principal de un singular y peculiar conjunto arquitectónico, que denominamos residencia de élite, emplazado al sur de Chornancap, el mismo que presenta un elemento arquitectónico que destaca, por conectar dos altares a través de un corredor y pasadizo simbólico de naturaleza mítica. Entre ambos altares se aprecia un elemento elaborado en adobe a media altura, constituido por una forma que determina una “ola geométrica” o greca, articulada a un símbolo escalonado que genera un recorrido ritual y ceremonial que debió suponer la transformación del personaje (sacerdotisa), quien de manera exclusiva debía acceder por este elemento, recorriéndolo de este a oeste, del espacio de la Luna hacia el mar, como paso inevitable a su presentación en el altar principal, donde llega convertida de diosa Luna en deidad del mar. Es en este recorrido el personaje principal adquiere ciertas características de deidad y se recuerda y reafirma su relación con la divinidad femenina representada en el vaso de plata mencionado líneas arriba. Este elemento arquitectónico describe el elevado rol político y religioso de la sacerdotisa, que propicia el encuentro entre el agua y la tierra para garantizar la fertilidad agrícola, condición fundamental para la vida de la sociedad.

La soberana de Chornancap que llamamos sacerdotisa no solo presenta un inestimable ajuar funerario compuesto por singulares piezas de oro, plata, cobre, aleaciones, cerámica, piedras preciosas entre otras, sino que los bienes más representativos expresan un corpus iconográfico que enfatizan y subrayan la temática de género, es decir, la representación de la mujer mítica asociada al mar, la Luna, aves, felinos, entre otros que revelan un escenario del cual no teníamos sospecha, pero que la introducen en el ámbito de las deidades ancestrales. Especial énfasis debemos hacer en la asociación con una actividad relacionada históricamente con el género femenino como es la textilería, porque uno de sus bienes más preciados (la corona de oro) muestra a la mujer mítica sentada en la luna creciente con un telar en cruz al frente e instalada dentro de un templo con el techo que alude al símbolo del ave en picada. Al respecto, Gabriel Prieto (2014) ha observado acertadamente que el hecho de la presencia de bienes que denomina de prestigio y en especial los relacionados con el hilado y la textilería no pueden ser interpretados como un indicador del rol o identidad social de quien posee estos bienes, es decir, si hallamos materiales de hilado y textilería no podríamos señalar que se trata solo de una tejedora o hilandera, tal vez esta apreciación *a priori* sea razonable, pero pueden también tratarse de elementos de estatus que aluden al simbolismo religioso y mítico, es decir, pueden estar relacionados con

el tema de la reproducción y la fertilidad (Prieto, 2014). En este contexto, la corona de oro de la sacerdotisa hallada en Chornancap no refleja el rol de tejedora sino la condición mítica del personaje representado en dicha corona, que permite sostener que se trata de la mujer mítica tejedora de la vida, de las actividades rituales que a su nombre hace la mujer sepultada en Chornancap. Con esta reflexión intentamos incorporar en el debate la idea no de un solo y único rol sino de varios roles e identidades como el de soberana, sacerdotisa y ancestro mítico del personaje femenino hallado en Chornancap. El área donde es finalmente sepultada se ratifica como un recinto de poder o espacio sagrado, adquiriendo una nueva condición o estatus, lo que significa que este escenario, usado en vida para actividades rituales y ceremoniales, sirve para su sepultura como lugar sagrado que le permite el acceso al mundo de los muertos donde habitará con sus ancestros (Fig. 20).

4. Conclusiones

En la cultura Lambayeque no habíamos tenido la oportunidad de registrar tumbas o contextos funerarios de personajes femeninos en los que podamos establecer su condición de ancestro, como si había sucedido en la cultura Mochica (Castillo, 2003), por esta razón la excavación de la tumba del personaje de Chornancap constituye, sin dudar, un episodio inédito en la arqueología de la costa norte porque muestra a una mujer en la cima de la estructura sociopolítica, que desempeña roles de soberana, funciones religiosas como sacerdotisa, curandera y obviamente con su muerte se constituye en la divinidad femenina ancestral más conspicua y reconocida como la diosa del mar y de la Luna.

La excavación y estudio de la tumba de Chornancap contribuye entonces consistentemente a redefinir el concepto de género en la historia, ya no desde la óptica de la mujer dedicada a la agricultura, como madre criando hijos, como tejedora y envuelta solo en labores domésticas. Tampoco desde su papel secundario dependiente de la relación con un hombre, sino que la historia muestra a mujeres en la cima del poder, en el púlpito de la religiosidad, donde transmiten una liturgia, administran recursos provenientes de otras esferas regionales y construyen sólidas relaciones con pueblos circundantes a su territorio. Esta afortunada circunstancia permite no sólo reflexionar sobre el rol de la mujer, sino que ayuda a entender el equilibrio de género que la historia misma ha demostrado.

Hay algunos detalles que por la propia naturaleza y magnitud del hallazgo han empezado a remarcar. El complejo Chotuna-Chornancap, asociado a la tradición oral de la leyenda de Ñaimlap, empieza a tener sentido porque los personajes que habían sido los protagonistas en la narrativa de esta historia (Cabello de Balboa, 1586) no habían podido documentarse en el territorio donde aparecen según el relato y, hoy, la tumba ubicada en la residencia de élite de Chornancap permite identificar el estatus del personaje, su autoridad política y religiosa, pero sobre todo reconocer las relaciones que habría establecido no sólo en el ámbito local, sino macroregional. Todo hace indicar que los elementos registrados en la tumba concurren en un mensaje en

el que el mar y la Luna se constituyen en los íconos principales que guardan estrecha relación con el género femenino, mientras que las aves, felinos y serpientes pueden haber conformado una especie de “mediadores” y complemento simbólico, cuya articulación hacen ver el complejo mundo ceremonial que controló la élite de la cultura Lambayeque y el novedoso e insospechado repertorio simbólico que administró la Sacerdotisa de Chornancap.

No sabemos cuánto tiempo más pasará para volver a encontrarnos con un episodio funerario que ayude a reescribir la historia, pero de algo que estamos seguros es que con lo avanzado desde los hallazgos de las sacerdotisas de San José de Moro, la Dama de Cao y la Sacerdotisa de Chornancap tenemos una visión más certera de nuestra historia que alimenta y estimula la educación y reafirma la identidad de quienes sentimos orgullo por el pasado de nuestra región y el país.

Referencias bibliográficas

- Cabello de Balboa, M. (1951[1586]). *Miscelánea Antártica: Una Historia del Perú Antiguo*. Lima: Facultad de Letras e Instituto de Etnología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Castillo Butters, L. J. (2003). Los últimos mochicas en Jequetepeque. En S. Uceda y E. Mujica (Eds.), *Moche: Hacia el final del milenio*, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), tomo II (pp. 65-123). Lima: Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Donnan, C. B. (1989). En busca de Naymlap: Chotuna, Chornancap y el valle de Lambayeque. En J. A. de Lavalle (Ed.), *Lambayeque*, Colección Arte y Tesoros del Perú (pp. 105-136). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Donnan, C. B. (2012). *Chotuna and Chornancap: Excavating an Ancient Peruvian Legend*, Monograph 70. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology.
- Giersz, M. (2014). El hallazgo del mausoleo imperial. En M. Giersz y C. Pardo (Eds.), *Castillo de Huarney: El mausoleo imperial Wari* (pp. 69-99). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Mackey, C., y Vogel, M. (2003). La Luna sobre los Andes: Una revisión del animal lunar. En S. Uceda y E. Mujica (Eds.), *Moche: Hacia el final del milenio*, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 Agosto de 1999) (pp. 325-342). Lima: Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Martínez Cereceda, J. L. (1995). *Autoridades en los Andes, los atributos del Señor*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Narváez Vargas, A. (2011). *Huaca Las Balsas de Túcume: Arte mural Lambayeque*. Museo de Sitio de Túcume, Unidad Ejecutora Naylamp-Lambayeque.

- Prieto, G. (2014). Herramientas de hilado y tejido en las tumbas y contextos votivos Lambayeque: ¿Evidencia de especialistas textiles o simbolismo mítico de una diosa desconocida? En J. C. Fernández Alvarado y C. Wester La Torre (Eds.), *Cultura Lambayeque: En el contexto de la costa norte del Perú*, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Lambayeque (pp. 517-546). Chiclayo: Emdecogese.
- Wester La Torre, C. (2015). *Chornancap-Trono, residencia y sepultura para una sacerdotisa de la cultura Lambayeque* (Tesis para optar el grado de Maestro en Ciencias Sociales, mención en Arqueología Andina). Escuela de Postgrado de la Universidad Nacional de Trujillo, Perú.
- Zevallos Quiñones, J. (1989). Introducción a la cultura Lambayeque. En J. A. de Lavalle (Ed.), *Lambayeque*, Colección Arte y Tesoros del Perú (pp. 15-103). Lima: Banco de Crédito del Perú.