



Fig. 8. Vista parcial de Santuario Histórico Bosque de Pomac.



Fig. 9. Vista parcial del complejo arqueológico Túcume.



Fig. 10. Vista general de huaca Chotuna.

De otro lado, la tradición oral debió formar parte de un mecanismo que buscó reforzar el culto a los ancestros a través de la imagen de un líder carismático, mesiánico (Shimada, 1985), conocido como dios Ñaymlap, personaje que arriba o retorna a Lambayeque (Wester, 2013), como hombre de mucho valor y talento (Cabello de Balboa, 1951) y que alcanza el estatus de deidad con su transformación en un ser sobrenatural con atributos ornitomorfos (hombre-ave), que le permite desde el otro mundo interceder para garantizar la estabilidad en el pueblo y que es perennizado en los diversos materiales que esta sociedad produjo, en los cuales la imagen de esta deidad con sus atributos y gestos es reiterada y ampliamente difundida, pero sobre todo es objeto de permanentes actos ceremoniales que buscan renovar el compromiso con esta deidad ancestral, que no constituye la única sino la de mayor representación en el territorio. Un argumento valioso resultan las tumbas de élite documentadas en Pomac (Shimada, 1995), asociadas a la tradición cultural que denomina con el topónimo Sicán para referirse a la cultura Lambayeque (Zevallos, 1971, 1989; Narváez, 2014a, 2014b; Wester, 2010, 2014; Makowski, 2016). Lo que revelan estos excepcionales contextos funerarios es la presencia de elementos de mucho valor para afianzar la existencia de una sólida institucionalidad política y religiosa al frente de la sociedad. Las tumbas este y oeste de huaca Loro muestran delicados bienes de valor tecnológico y artístico elaborados en oro, plata, cobre y aleaciones, vasijas de cerámica, ofrendas de *Spondylus* y *Conus*, acompañantes en los enterramientos; tumbas múltiples a gran profundidad con grupos familiares algunos de los cuales de acuerdo a estudios de bioarqueología pertenecen a linajes locales, pero también proceden de la zona ecuatorial (Shimada, 2014b)

y perfilan a una sociedad con contactos a grandes distancias, donde se consolidan alianzas estratégicas materializadas por el intercambio de bienes, relaciones de carácter comercial y probablemente lazos matrimoniales.

Todo este despliegue sería para abastecer la suntuosidad de los personajes al momento de ser sepultados considerados como semidioses. Adicionalmente, podemos establecer que éstos debieron demandar de una sostenida articulación de talleres productivos dependientes de estos señores, que abastecieron con su trabajo las labores artesanales principalmente en cerámica, metales, textiles y otros con cánones artísticos definidos e inalterables a lo largo de siglos, como es el caso de la vasija denominada “huaco rey” y la botella de doble pico divergente y asa puente (“tachos”), cuyas formas muestran un mensaje que alude a los personajes emblemáticos de esta civilización y que se expresa artísticamente como una deidad que es representada en los valles de Lambayeque. Los talleres no solo debieron ser considerados como centros de producción, sino como lugares donde se promovió la dinámica y masiva difusión de la esencia de la religiosidad, expresada en imágenes de deidades y símbolos que formaban parte del discurso religioso.

El patrón funerario de las tumbas de élite constituye un formato definido con sepulturas profundas, con orientaciones geográficas de ejes que vinculan a los personajes con el este y oeste (Figuras 11 y 12) para relacionarlos con conceptos de dualidad o bipartición y cuatripartición; las imágenes grabadas e impresas en los objetos y el ajuar funerario contienen íconos recurrentes. Así mismo, las ofrendas de grandes conjuntos de conchas *Spondylus* y *Conus* reafirman el acceso de los personajes a estos bienes que están vincu-

lados a la abundancia del agua y fertilidad (Hocquenghem, 2009) y que certifican la sólida relación con sociedades del Ecuador. Estos enterramientos revelan también la institucionalización de rituales para los



Fig. 11. Tumba este en huaca Loro (foto de I. Shimada).

El ámbito marítimo constituyó un lugar sagrado, pero a la vez un escenario de suministro de recursos de subsistencia para mantener la satisfacción de las comunidades periféricas; el mar fue incorporado como espacio para actividades comerciales y de comunicación con grupos del extremo norte, así como proveyó la inspiración de imágenes e íconos como la conocida “ola antropomorfa”, “ola ornitomorfa” y “ola geométrica”, que forman parte de una complejidad iconográfica que, conjuntamente con el Sol y la Luna, aparecen en la denominada “cosmovisión Sicán” (Figura 13), documentada en 1991 en huaca Las Ventanas (Shimada, 1995). Este elemento de origen marino (ola) se convirtió en un ícono de identidad y en un emblema de género que revelaría e

muertos y culto a los antepasados, que deben ser objeto de veneración y recordación a través de un calendario ceremonial, con el propósito de garantizar la productividad, estabilidad y orden de la población.



Fig. 12. Tumba oeste en huaca Loro (foto de I. Shimada).

identifica a una de las deidades femeninas más importantes de la religiosidad durante la época de Lambayeque Medio y Tardío entre los siglos IX y XIII d. C., que al parecer contribuye a unificar a esta sociedad como parte de un discurso que rige los destinos de este pueblo. Estos argumentos son de valor para empezar a entender qué tipo de sociedad se desarrolló en esta región a finales de la época Mochica. En consecuencia, la sociedad Lambayeque logra, hacia mediados del siglo X d. C., la articulación del conjunto de entidades políticas, parcialidades o cacicazgos que la conforman, en grupos de familias o linajes que se estructuran en élites emplazadas en los valles que comparten una tradición que tiene indudablemente sus antepasados en la sociedad mochica, pero que muestran



Fig. 13. Imagen en tela pintada de huaca Las Ventanas, denominada “cosmovisión Sicán”.

una personalidad e identidad propia, que se difundió probablemente a través del relato del arribo del mítico Ñaymlap y su linaje.

4. Reflexión y síntesis

El debate académico sobre la cultura Lambayeque, bautizada con el topónimo Sicán (Shimada, 1995, 2014b), ha ingresado en los últimos tiempos a una dimensión impensada, por la aparición de nuevas e insospechadas evidencias arqueológicas que contribuyen a discutir que la idea de una “capital central” como un “Estado centralizado” (Shimada, 1995, 2014b) deviene en una propuesta que, a nuestro juicio, debe ser replanteada en su contenido y sustento cronológico, político, ideológico, territorial y ancestral. Durante las últimas décadas hemos asistido a una discusión que se ha centrado en la terminología, que ha generado dos tendencias; aquellos como Izumi Shimada que sostiene “... que Sicán sirvió como capital religiosa y política de la cultura Sicán Medio” (Shimada, 1995: 32) y que esta capital “... fue el centro religioso más prestigioso del norte del Perú...” (Shimada, 1995: 32), dejando en claro que la cultura Sicán (Lambayeque) se trata de una organización sociopolítica correspondiente a un Estado centralizado con su capital en Pomac, representada por un gobierno de varios linajes cuyo poder estaba basado en el parentesco (Shimada, 1995, 2014b). Propuesta formulada como resultado de sus investigaciones en el denominado Santuario Histórico Bosque de Pomac, donde ha realizado un estudio multidisciplinario y sistemático del

territorio con excavaciones de tumbas de élite, asociadas a la arquitectura monumental que denomina templos-mausoleos Sicán, donde ha elaborado una secuencia de cerámica de cinco fases basada en la forma de botella conocida como huaco rey (Cleland y Shimada, 1992) y donde se habría desarrollado una exitosa tecnología de fundición de cobre arsenical, calificando a la cultura Sicán (Lambayeque) como la precursora de la Edad de Bronce para el norte del Perú (Shimada, 2014b: 26). El estudio involucró también el análisis de la temática iconográfica con la denominación del personaje mítico de ojos alados a quien nombra dios Sicán, que considera como deidad única, omnipresente y con poder transformativo (Shimada, 2014b), así como la realización de análisis de ADN que contribuye a identificar las relaciones genéticas entre los individuos recuperados en las tumbas (Klaus, 2003) y (Shimada et al., 2004). A todos estos aspectos se suma el cambio de nombre de cultura Lambayeque por cultura Sicán, para cuyo caso sustenta que un antiguo documento colonial existente en el Archivo General de Indias (AGI) de Sevilla, con la nominación de Justicia 418, trata sobre que en 1536 el área de Pomac fue originalmente denominada Sicani o Cani y que Francisco Pizarro entregó en 1536 a un tal Lobo esta área que se denominaba Cican (Shimada, 1995: 12).

De otro lado, estamos quienes defendemos la denominación cultura Lambayeque propuesta por Larco (1948) para referirse al conjunto de manifestaciones

culturales, materiales e inmateriales que emergen a finales del Horizonte Medio y que están “caracterizadas” por un peculiar estilo de cerámica conocida como huaco rey, la cara-máscara de oro con ojos alados y arquitectura monumental agrupada en escenarios sagrados estratégicamente ubicados, desde donde las elites habrían reafirmado y legitimado su poder y autoridad, basada en la relación de elementos ideológicos comunes que recuerdan la narración del legendario Ñaymlap (Alva y Meneses, 1984; Donnan, 1989, 2012; Heyerdahl, Sandweiss y Narváez, 1995; Fernández, 2012; Kauffmann, 1989; Paredes, 1987; Prieto, 2014a; Mackey, 2009; Franco y Gálvez, 2014; Narváez, 2014a; Rucabado, 2008; Wester, 2016, 2018; Zevallos, 1989) y muestran una visión politeísta de la religiosidad (Narváez, 2014a). Sin embargo, a pesar de esta evidente discrepancia, no solo con la denominación sino fundamentalmente con el contenido, es importante señalar lo que todos parecen compartir y es el hecho de que la cultura Lambayeque corresponde a una cultura “fusional”, que surge entre los siglos VIII al IX d. C., como consecuencia de los efectos de un mega-Niño que produce dramáticos cambios en la costa norte del Perú, que generó una sucesión de “colapsos” en el orden político, religioso y económico de la sociedad mochica (Uceda y Mujica, 2003; Castillo, 2010; Shimada, 2014a). Esta circunstancia originada por la naturaleza y por causas sociopolíticas coincidió en la costa norte con la presencia estilística de culturas serranas como Cajamarca y Wari, que junto a lo Mochica Tardío, produjo el surgimiento de una fase Transicional (Castillo, 2003, 2008, 2010) que formaliza lo Lambayeque con un inconfundible sello y personalidad, que se difundió rápidamente por los valles de Olmos, Motupe, La Leche, Lambayeque, Reque y Saña, entre los años 850 o 900 d. C.

hasta 1400 d. C. Las investigaciones permiten conocer ahora que la influencia de lo Lambayeque se extendió por una zona mucho más amplia, hasta Piura y Ecuador en el norte, los valles de Jequetepeque, y Chicama por el sur (Mackey, 2009; Franco y Gálvez, 2014; Narváez, 2014a), hacia el este en la región Cajamarca (Wester et al., 2000) y hasta el importante sitio de Pachacamac en Lima (Shimada, 2014b).

Un aspecto que hay que tratar en esta discusión está referido al territorio de la costa norte y sus valles, que fue el mismo escenario donde los mochicas se desarrollaron siglos antes y este solo atravesó algunos cambios como resultado de la reconfiguración del área frente a la ampliación del sistema hidrológico, pero más allá de ello estamos hablando del mismo territorio, en el cual se incorpora un discurso ideológico diferente, con elementos que destacan como la Luna, mar y aves, que tienen estrecha relación con el paisaje en el que se cuenta la tradición oral del arribo de Ñaymlap y su corte. Con ello, fundamentamos el hecho de que, a pesar de que se han producido cambios sustantivos en la producción material y en la estructura política y religiosa, estos territorios y sus habitantes guardan muchas costumbres de sus antepasados los mochicas que se expresan en algunos territorios con mayor énfasis que en otros. Aparece la deidad mítica de ojos alados cuya imagen es ampliamente difundida y asociada al dios Ñaymlap, que parece tener su “antepasado” en la deidad llamada el Decapitador o deidad de la montaña, que aparece representado en el famoso cuchillo-cetro o *tumi* de oro, en soportes de cerámica, textiles, madera, pintado en paredes como mural policromo y se constituye en una divinidad que expresaría una unidad religiosa en los valles de Lambayeque. El otro elemento notable que es enfatizado en esta época es la confección de caras-máscaras

de oro, plata y aleaciones, que son colocadas en las sepulturas de los personajes de elite y aquellos que tienen estatus en esta sociedad; las máscaras son marcadores de nivel jerárquico, pero además transmiten un elemento que se concentra en estos bienes que es la ancestralidad, que significa la relación de identidad que tiene el individuo sepultado con las deidades representadas en el panteón Lambayeque (Matsumoto, 2014). Las copas mochicas son reemplazadas por los vasos tipo *keró* con relieves de imágenes mitológicas y escenarios sagrados que tienen su origen en aquellos vasos que provienen de Wari y que revelan una clara influencia en esta época (Makowski, 2016: 331-368). Pero donde se pueden apreciar los más contundentes cambios es en las sepulturas de las elites Lambayeque, que son tumbas muy profundas con acompañamiento de personajes en números impensados, ofrendas de camélidos y todos los bienes que el personaje usaba en vida y que ayudan a reconstruir sus funciones y roles, algunos de estos bienes son piezas únicas e inéditas y se constituyen en verdaderas metáforas del poder (Alvarado, 2016).

Un argumento de enorme valor es la aparición de mujeres en la cúspide de la estructura sociopolítica y religiosa de la cultura Lambayeque, que hasta hace algunos años solo estaba documentada en los mochicas. Se incorpora entonces en el debate propuestas sobre la presencia de mujeres en el poder, en aquello que denominamos dualidad en el poder (Wester, 2016, 2018) y sobre cómo podemos definir la cultura Lambayeque a partir de estos hallazgos especialmente producidos en Chornancap (Wester, 2016, 2018). Los trabajos de investigación en sitios como Ucupe, Luya, Pátapo, Santa Rosa de Pucalá, Collud, Túcume, La Pava, Los Perros, La Pared, Solecape, Jotoro y Chotuna-Chornancap aportan pruebas ar-

queológicas para definir un nuevo mapa sociopolítico, territorial y de producción de bienes en la cultura Lambayeque, a partir de la construcción de relaciones regionales y macrorregionales que reflejan la existencia de elites familiares instaladas en los valles, que configuran la existencia de “un conjunto de cacicazgos que comparten una tradición común que se define en la existencia de ciertos cánones expresados en la materialidad e inmaterialidad y que expresa un orden político y religioso” (Wester, 2016, 2018).

Esta propuesta es consecuencia del estudio sistemático que realizamos en Chotuna-Chornancap a lo largo de los últimos 13 años, en el cual trazamos en un primer momento una prospección arqueológica en torno a la zona monumental, teniendo como límites inmediatos el Dren 1000 al norte, el Dren 2000 y el pueblo de San José al sur, el litoral del Pacífico al oeste, y al este el centro poblado La Ranchería y parte de la carretera que une Lambayeque-Chotuna. Durante el reconocimiento arqueológico, se han identificado más de 100 sitios con claras evidencias expresadas en medianos y pequeños montículos, en cuya superficie hemos registrado materiales de cerámica Moche Medio, Moche Tardío, cerámica Virú y/o Gallinazo (Figura 14), cerámica Transicional, cerámica Lambayeque Medio y Tardío, cerámica chimú e inca, lo que revela que estamos en un territorio largamente poblado, que no es solo patrimonio de los Lambayeque, sino de sus antepasados los mochicas, y que durante la época de ocupación chimú e inca siguió funcionando como un importante territorio por su proximidad con el mar. Estas evidencias permiten proponer la idea del “territorio de los antepasados”, es decir, lugares cuya configuración monumental preferentemente está asociada a elementos del paisaje y de su historia remota. En nuestro caso,

el complejo Chotuna-Chornancap está articulado a una particular área determinada por el cauce del río y su desembocadura en el mar, que se constituye en el paisaje y origen de un remoto pasado que proviene de la época Mochica. Este mismo criterio podríamos aplicarlo en sitios como Pomac donde el paisaje está representado por el valle, el bosque y la montaña, y la historia remota se remite a las construcciones mon-

umentales de huaca Lucía perteneciente al periodo Formativo 1500 a. C. (Shimada, 1985), o en Collud donde se conoce un templo del periodo Formativo sobre cuya área se aprecia una importante ocupación Lambayeque expresada en arquitectura monumental y evidencias de entierros de elite Lambayeque como la tejedora de Collud (Alva Meneses, 2012), emplazadas entre el valle y la montaña.



Fig. 14. Cerámica mochica y Virú, procedente del reconocimiento en Chotuna y Chornancap.

De otro lado las evidencias arqueológicas de Chotuna-Chornancap brindan también la oportunidad de replantear la tradicional perspectiva de la configuración de la arquitectura monumental y sus áreas asociadas, notándose, por ejemplo, una importante inversión de planificación y planeamiento para construir espacios en el entorno de los edificios en los cuales se desarrollan actividades fundamentales como el caso del Cuadrángulo de los Artesanos (véase figuras 3a y 3b), ubicado al oeste de la huaca Chotuna, donde Christopher Donnan (2012) documentó una compleja zona organizada para el trabajo de artesanos relacionados con la orfebrería y textilera, cuyas áreas de aposentos y zona de residencia documentamos al nor-este de Chotuna (Wester, 2010), así como el área de depósitos y zona de actividades rituales que fueron debidamente excava-

das al norte de Chotuna (Wester, 2010). Estas evidencias muestran que los edificios tenían en su entorno emplazamientos para los especialistas, espacios para la administración de bienes, áreas para la residencia de estos servidores que guardan una estrecha relación con la élite principal, pero que además administran espacios rituales como el patio de Huaca de los Frisos con una vistosa iconografía en su fachada principal y la existencia de columnas de lados planos con alma de algarrobo revestidas con barro y finamente ornamentadas con complejas iconografías que aluden a símbolos emblemáticos de la cultura Lambayeque como el caso del “ave en picada” (Figura 15) (Donnan, 2012; Wester, 2010); el recinto pintado con franjas verticales de colores blanco, rojo y amarillo ubicado al lado noroeste del exterior del patio de los frisos corresponde a una estructura que

se articula a través de un gran acceso con mochetas y jambas donde descansa un dintel ornamentado solo hacia el paramento norte, donde se ha representado el animal lunar, el paramento sur se asocia a un techo que sirvió como puente para dar paso a la plaza principal y a partir del cual se genera el corredor oeste. Así mismo, como prueba arqueológica de la continuidad de las actividades rituales en este complejo, reportamos la existencia de grupos de personas sacrificadas en el área denominada Huaca de los Sacrificios, que corresponde a 33 individuos, principalmente mujeres y grupos familiares, dramáticamente sacrificados con cortes en la cervical n° 2, clavículas, esternón, apertura de la cavidad del tórax y cortes en la arteria pulmonar, que obedecen a un protocolo sacrificial, recurrente en el territorio de Lambayeque (Haagen et al., 2016). Lo significativo de estas evidencias para la discusión es que, en estos escenarios, los rituales de esta connotación e impacto se desarrollaron siguiendo las razones de “renovación simbólica”, “culto a los antepasados” y “legitimación del poder” por parte de los linajes (Wester,

2010), que tienen como condición para estas actividades sacrificiales la selección de grupos familiares compuestos por madre e hijas, hermanas y primas hermanas, tal como lo hemos documentado en los estudios de ADN mitocondrial realizados por el Dr. Shinoda en el año 2018 (Figura 16).

Se suma a todo esto, la documentación de escenarios de elevado contenido religioso, como la Huaca de la Ola Antropomorfa donde se registró una compleja construcción sucesiva, cuya fase más importante corresponde al periodo Lambayeque Medio. En la cima de esta construcción aparece una pequeña plataforma con una fachada con un mural polícromo (blanco, negro y amarillo) que hace alusión a la simbología de la “ola antropomorfa sucesiva” y otro espacio o soporte donde aparecen grandes frisos en forma de círculos, que muestran dos escenarios reveladores: mar y Luna (Figura 17), que son una constante en el arte de la cultura Lambayeque y que están asociados a elementos femeninos.



Fig. 15. Columna con relieve “ave mítica”, en Huaca de los Frisos.

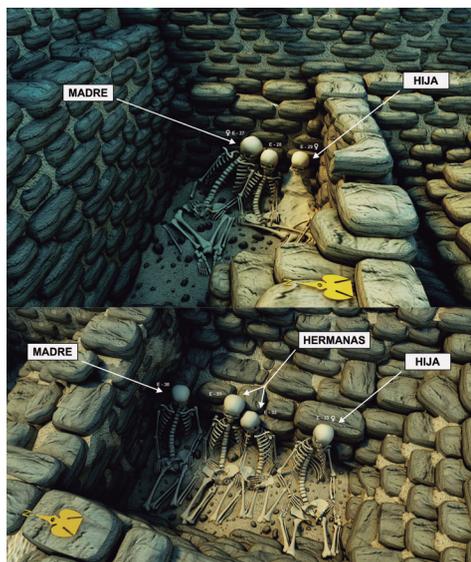


Fig. 16. Entierros de grupos familiares en Huaca de los Sacrificios.

El otro corresponde al edificio de Chornancap ubicado al oeste de Chotuna, en cuyo frente norte, Christopher Donnan (2012) registró una cenefa arquitectónica en un patio con forma de U abierta al este, donde se ha representado un mural policromo en el que aparecen personajes de frente y de perfil que desfilan con ornamentos tocados y emblemas llevando en sus manos porras, armas y cabezas de decapitados que van hacia una pequeña plataforma y/o altar donde descansa y reposa un personaje mítico que tiene la forma de una deidad felínica. En esta misma área aparece la arquitectura con el patio del trono, donde la existencia de los espacios arquitectónicos certifica las actividades que se desarrollaron y permite, a partir de estos elementos constructivos, decorativos y símbolos religiosos representados, aproximarnos a la presencia de la elite en el monumento y al carácter de cada uno de estos espacios en torno al edificio principal que se tratan de verdaderas galerías del poder. Esta área además está relacionada en la parte norte con un gran patio con acceso restringido donde se ejecutaban actividades festivas con evidencias de preparación de alimentos y bebidas que demuestran la práctica de grandes “festines” que demandaron la participación de la elite donde reafirma el poder y autoridad (Wester, 2018). La residencia de elite está emplazada al sur de Chornancap y configurada como una construcción orientada a actividades rituales, articulada con áreas de producción, abastecimiento de recursos, despensas, patio de festines y un espacio que funciona como aposento. Particularmente, destaca la existencia de lo que denominamos el recorrido ceremonial, determinado por un elemento de adobe a media altura, constituido por una forma como una ola geométrica o greca, articulada a un símbolo escalonado que genera un recorrido ritual que supone la “transformación” del sacerdote o sac-

erdotisa, que accede por este elemento en un tránsito de este a oeste, del espacio de la Luna hacia el mar (Wester, 2018). Esta arquitectura de enorme poder narrativo (Figura 18), de trazo urbano, emplazada en un paisaje excepcional como la desembocadura del río en el mar (Wester, 2018), nos hace pensar en el carácter propio de la arquitectura pública de la cultura Lambayeque (Makowski, 2016: 340), que se recrea en el territorio y lo representa en las imágenes que aparecen dibujadas y grabadas en la materialidad como los frisos circulares en Chotuna que aluden a la Luna, la ola antropomorfa u ola geométrica que alude al mar, el ave en picada que nos remite a la transformación de Ñaymlap en un ave, que reafirma la relación con la tradición oral, estableciéndose un contraste con otros escenarios, como Túcume donde la montaña tiene un rol categórico en todo el espacio donde se emplaza la arquitectura, al extremo de convertirse en el *axis mundi* (Narváez, 2014a) y elemento sagrado, representado y venerado en el recinto denominado el Templo de la Piedra Sagrada (Heyerdahl, Sandweiss y Narváez, 1995), o el tema marítimo que es destacado en los relieves registrados en la cima de Huaca 1 y en forma extraordinaria en huaca Las Balsas (Narváez y Delgado, 2011), que revelan un conjunto de imágenes y escenas en las que aparece representada la deidad femenina diosa del mar y de la Luna (Narváez y Delgado, 2011). Otro escenario que cuenta con elementos particulares es Pomac, donde el bosque, valle y montaña configuran el paisaje sagrado, allí se emplazan las pirámides del recinto religioso de Sican (Shimada, 2014b) que parecen recrear a las montañas; por lo tanto, podemos sostener la tesis de que hay semejanzas formales entre la arquitectura monumental en los sitios de la cultura Lambayeque (diseño de las estructuras, técnicas constructivas, forma de los

adobes, acabados de pisos y superficies, orientación de los accesos, entre otras), pero, de manera independiente, cada uno de estos articula los escenarios siguiendo ciertos parámetros vinculados a los aspectos ideológicos y del paisaje circundante; por eso tenemos el trono y la residencia en Chornancap, la fachada policroma con

los personajes Lambayeque aparece en Ucupe, la fachada con los frisos de balsas y personajes mitológicos se documenta en Túcume; porque cada sitio representa a ciertos grupos de familias o linajes que expresan el paisaje y su religiosidad de manera particular sin perder la estructura política e ideológica de la cual provienen.



Fig. 17. Mural policromo y frisos en la Huaca de la Ola Antropomorfa.

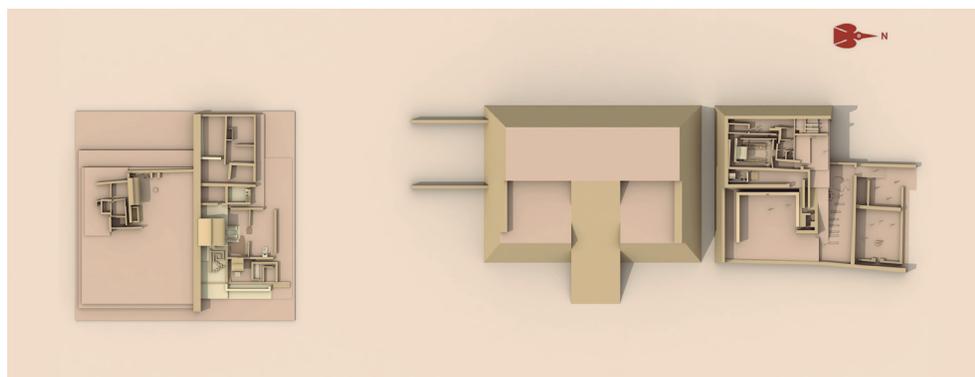


Fig. 18. Palacio de Chornancap, al norte el trono y al sur residencia y mausoleo de elite.

Los fechados radiocarbónicos que hemos realizado en sitios de la parte baja del valle de Lambayeque, en los distritos de Mochumi y Lambayeque, reportan que estos corresponderían a la fase llamada Lambayeque Tardío. Sin embargo, la

prospección arqueológica realizada nos revela todo lo contrario, es decir, que estos escenarios tienen historias más remotas de lo que esperamos, sobre todo de épocas del Mochica Tardío y del periodo Transicional. No obstante, la siguiente infor-