

# **Aproximaciones al significado de las representaciones murales Mochica de la fachada principal y el patio superior de la huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo, costa norte del Perú**

## **Approaches to the meaning of the Mochica mural depictions of the main facade and upper courtyard of Huaca Cao Viejo, El Brujo Complex, North Coast of Peru**

**Régulo G. Franco Jordán**

Arqueólogo. Director del Programa Arqueológico Complejo El Brujo-Museo Cao, Fundación Augusto N. Wiese, Perú. [rfranco@fundacionwiese.com](mailto:rfranco@fundacionwiese.com)

### **Resumen**

Este artículo trata sobre la descripción y aproximaciones a la interpretación de las representaciones murales presentes en la fachada principal de la huaca Cao Viejo del Complejo Arqueológico El Brujo. Estas evidencias fueron descubiertas científicamente por primera vez en el año de 1990 y hoy forman parte de un gran programa de investigación arqueológica que dirige la Fundación Wiese y que constituye además un modelo de gestión cultural en el país. En efecto, en esta contribución se realiza también una comparación con las representaciones policromas en relieve de la Huaca de la Luna, encontrando similitudes en el contenido del mensaje y en las prácticas rituales que se realizaron no solo al interior de estos templos mayores, sino también dentro del territorio que involucra a la sociedad mochica, considerada como una de las más desarrolladas en el antiguo Perú.

**Palabras clave:** cultura Mochica, huaca Cao Viejo, murales mochicas.

### **Abstract**

This article presents the description and approaches to the interpretation of the mural depictions of the main facade of Huaca Cao Viejo, El Brujo Archaeological Complex. These evidences were scientifically discovered in 1990 and nowadays they are part of an extensive archaeological research program that is conducted by the Wiese Foundation and that also constitutes a model of cultural management in the country. In this paper we also include a comparison with the polychrome depictions in relief of Huaca de la Luna, finding similarities in the message content and in the ritual practices that took place not only inside these major temples, but also in all the territory occupied by the Mochica society, which is considered as one of the most developed in Ancient Peru.

**Keywords:** Mochica culture, Huaca Cao Viejo, Mochica murals.

## Introducción

Estos descubrimientos arqueológicos se realizaron en el Complejo Arqueológico El Brujo, ubicado a 60 km al noroeste de la ciudad de Trujillo y a 4 km de distancia del pueblo de Magdalena de Cao, distrito que pertenece a la provincia de Ascope, en la región de la Libertad (Fig. 1).

Nuestro primer contacto con los primeros relieves policromos mochicas fue a fines de julio de 1990, junto con el Dr. Guillermo Wiese de Osma, en el Complejo Arqueológico El Brujo, en una huaca que por entonces era denominada por los pobladores nativos como la Huaca Blanca. En esa ocasión, emprendimos un nuevo rumbo en nuestras investigaciones debido a que fuimos cautivados por completo por aquellas bellas representaciones policromas en alto relieve, cuyo arte, color y conservación, a pesar de los siglos transcurridos, nos motivó para iniciar un nuevo reto profesional en este sitio.

En este artículo se trata de describir y explicar el arte mural con las representaciones que aparecen en la fachada principal y el patio superior de la huaca Cao Viejo del Complejo El Brujo, que se considera son el reflejo de patrones ideológicos expresados a través de imágenes y símbolos que fueron creados e institucionalizados por las castas sacerdotales mochicas para uso exclusivo de la religión. Sobre todo, las representaciones de la fachada principal estaban dirigidas a los asistentes a la plaza ceremonial pública del templo mayor.

No hay duda que existe un lenguaje codificado en estas representaciones que estuvieron asociadas a las liturgias ofrecidas a las divinidades (Morales, 2003, p. 428), lo cual significa que hubo, desde luego, un trasfondo sagrado, mítico y de metáforas en el mensaje, que tienen mucho que ver con aspectos cosmogónicos, cosmológicos, evolución de la sociedad, ritos y/o ceremonias que se realizaban con la intención de recrear el orden, reestructurar la sociedad y conservar la armonía del mundo conforme fue en los principios.

Lo que llama la atención es el color en las representaciones, que como en cualquier civilización altamente desarrollada, tiene una gran importancia como código cromático con contenido sagrado y esto se puede registrar en sociedades del mundo de todos los tiempos, como la egipcia, la sumeria, la azteca, maya, inca, etc. Es obvio que el hombre tuvo que buscar asociaciones con el medio en el que vivía.

Las representaciones murales que se presentan en este artículo pertenecen al quinto edificio, asignado al Moche IV (siglos VII-IX), comparadas con sus similares de la Huaca de la Luna, buscando siempre una analogía para entender la expresión simbólica de cada representación. En efecto, como se verá, hay muchos temas en estudio que tratan sobre la cosmovisión y la mítica de la sociedad mochica donde participan muchos seres o criaturas sobrenaturales, personajes humanos dentro del contexto de una biodiversidad asociada al ecosistema del Pacífico.



Figura 1. Mapa de la costa norte del Perú con la ubicación de los sitios mochicas. (Ilustración elaborada por Luis De la Vega).

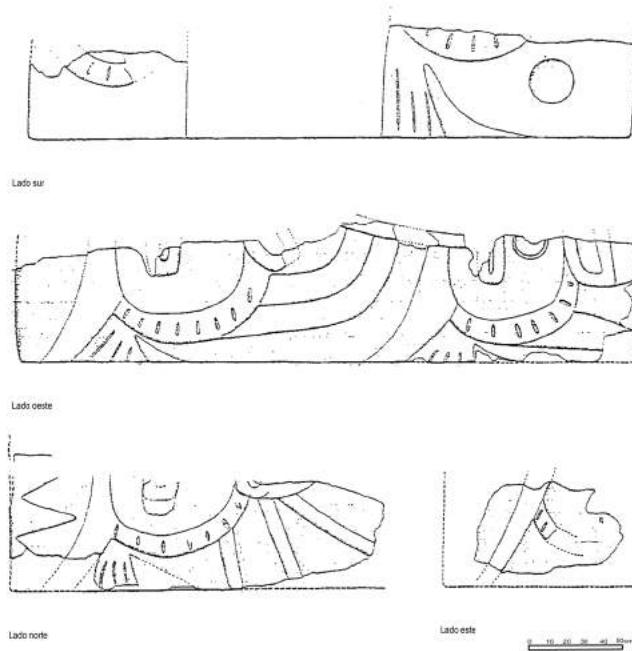


Figura 2. Motivos incisos y pintados en un recinto ceremonial de la huaca Sorcape, valle de Chicama (tomado de Hecker y Hecker, 1994).



Figura 3. Columna con figuras policromas del período Cupisnique ubicadas en una huaca de Casagrande, construida con adobes cónicos (tomado de Kosok, 1965).

## Antecedentes en la investigación de murales policromos en la costa norte

La evidencia más antigua de murales pintados para el valle de Chicama fueron encontrados por el arqueólogo alemán Ubbelohde-Doering en la huaca Sorcape, cerca de Casagrande, al interior de un recinto ceremonial, quien señala que se tratan de motivos pintados en blanco y en bajo relieve de “imponentes seres pisciformes cerca de 2 m de largo, en aparente posición dorsal. Las cabezas con grandes ojos circulares dirigidos hacia arriba” (Ubbelohde-Doering, 1960, p. 181; Hecker y Hecker, 1994, pp. 208-213) (Fig. 2).

Otra evidencia de relieves policromos del período Cupisnique no reportados científicamente proviene de una destrucción hecha en una pequeña huaca de un sector desconocido del distrito de Casagrande, donde aparecen en una columna con motivos poco perceptibles, construida con adobes cónicos de esta cultura (Kosok, 1965, p. 109) (Fig. 3).

Los primeros hallazgos de pintura mural para la cultura Mochica se realizaron en la huaca de Pañamarca, donde, por primera vez, se descubrieron escenas vinculadas con una ceremonia de presentación de prisioneros desnudos con la soga al cuello, sentados, amarrados de la mano y acompañados de personajes antropomorfos cogiendo vasijas y precedidos por una sacerdotisa muy bien ataviada que lleva una copa (Schaedel, 1951; Bonavia, 1985). Esta sacerdotisa ha sido identificada como el personaje “C” en la ceremonia del sacrificio y la tumba de una de ellas fue descubrier-



Figura 4. Rediseño de las pinturas murales de Pañamarca, basado en las ilustraciones de Félix Caycho y presentado por primera vez por Bonavia (1985). (Ilustración de Luis De la Vega).

ta en el sitio de San José de Moro (Donnan, 1978; Castillo y Donnan, 1994; Donnan y Castillo, 1994). Las pinturas de Pañamarca y otras, como afirma Duccio Bonavia, fueron irremediabilmente destruidas sin la oportuna intervención del Estado (Bonavia y Makowski, 2000; Bonavia, 2002, pp. 78-86) (Fig. 4).

En los últimos años, Lisa Trever y Jorge Gamboa (Trever, 2016, pp. 160-163) descubrieron unas columnas y muros bajos con hermosas pinturas murales al oeste del

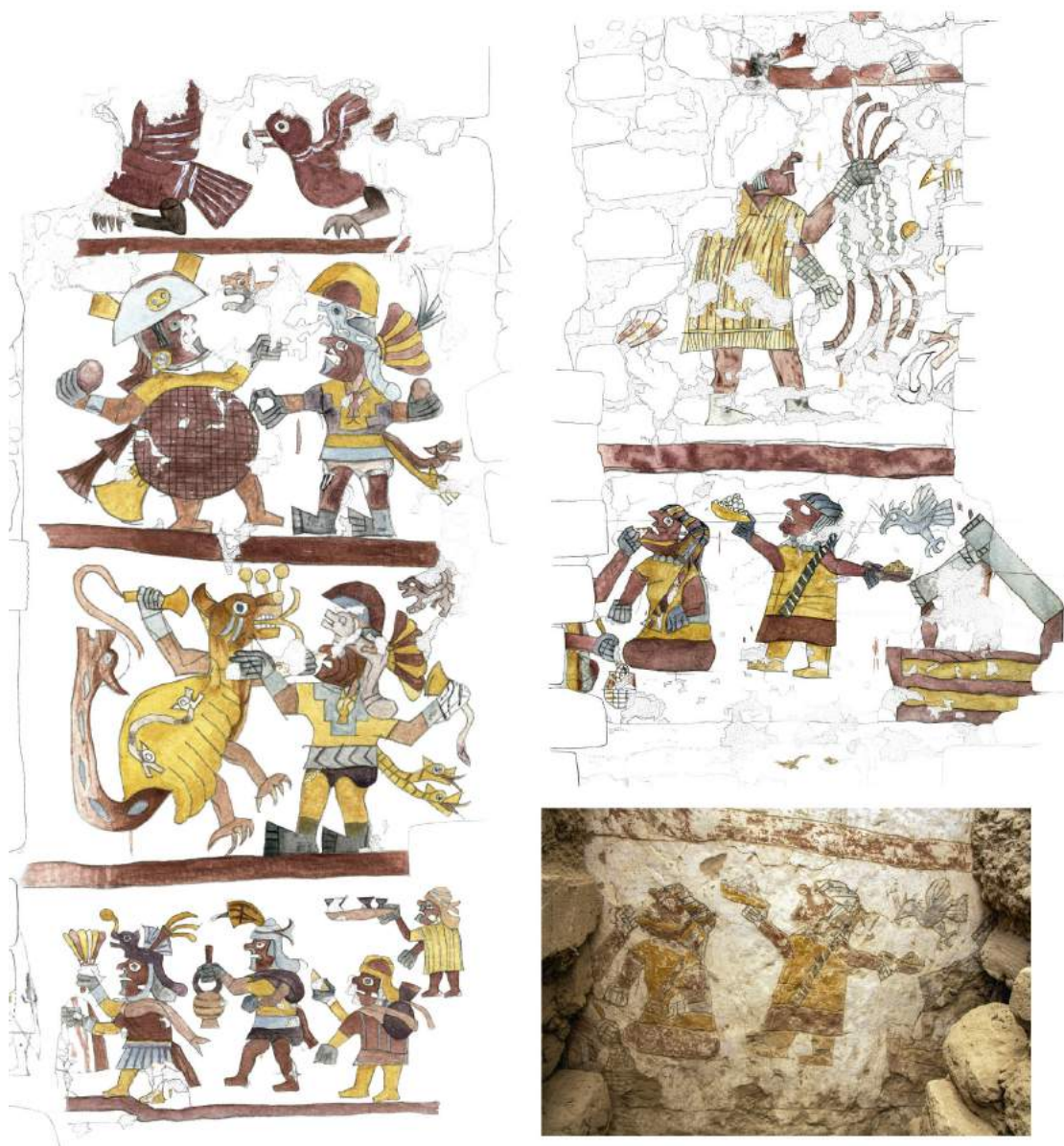


Figura 5. Pinturas murales en el templo mochica de Pañamarca, valle de Nepeña. Escenas de combates y de presentación de ofrendas (Trever, 2016, pp. 162-163, figs. 121, 122, 124).

edificio principal, que según estos especialistas, corresponde a una narrativa mitológica de la divinidad principal mochica con colmillos y cinturón de serpientes (PACS) participando en batallas épicas con varios enemigos monstruosos, muchos de ellos procedentes del mar. Por otro lado, otras pinturas se relacionan con prácticas religiosas de presentación de ofrendas rituales en escenarios de la sierra y la costa (Fig. 5).

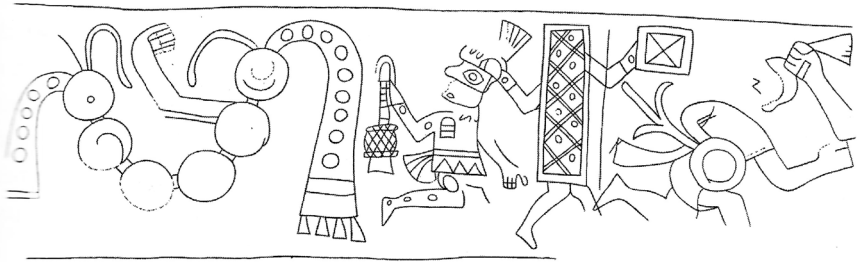
Otra de las pinturas conocidas para los mochicas fue encontrada en la Huaca de la Luna, en el sector ahora denominado Templo Nuevo, que fue descrita por primera vez por Alfred Kroeber en 1930, quien la denominó la *Rebelión de los objetos*, hermoso mural que muestra la animación o transformación de ciertos artefactos relacionados con la batalla ritual y la captura de prisioneros y que ha dado lugar a su comparación con ciertos mitos americanos, por ejemplo, con el Popol Vuh de Guatemala y los ritos de Huarochirí en el Perú, que según Imbelloni (1942, citado en Bonavia, 1974, p. 83), representa una edad de la humanidad cuando se produjo la oscuridad y los tiempos se tornaron difíciles, produciéndose la rebelión de los objetos para instituir un nuevo orden (Fig. 6).

Los primeros murales policromos mochicas en plano relieve en el valle de Chicama fueron dados a conocer por Ubbelohde-Doering en 1952 al interior de un corte en la Huaca Partida o Cortada del Complejo El Brujo; luego, en 1954 en la huaca Licapa o huaca Mocan, fue hallada otra pintura localizada en el valle de Chicama, distrito de Paiján (Bonavia, 1985, p. 43) (Fig. 7). Según las referencias de Bonavia, este muro asignado a la cultura Gallinazo estuvo con representaciones estilizadas de serpientes entrelazadas pintadas de color blanco, con los ojos de color rojo, muy similares a los motivos del estilo Lima. Hoy, este mural está infortunadamente destruido por la intervención de los huaqueros y por la destrucción de los agentes naturales.

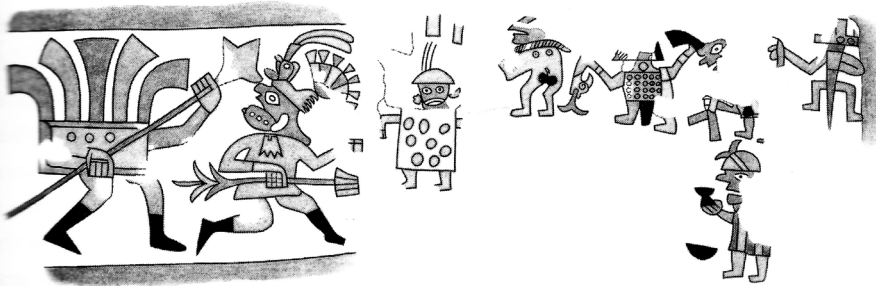
Hasta 1990, no se habían descubierto representaciones murales mochicas en alto relieve de manera científica y contextualizada en los mismos espacios arquitectónicos, sin embargo, antes, el arqueólogo Duccio Bonavia (1984, pp. 89-90) indicaba que era una lástima no encontrar relieves de esta cultura a pesar de que habían evidencias aisladas no comprobadas y mencionadas por Rafael Larco y Richard Schaedel. Ricardo Morales daría una interesante referencia del hallazgo en la Huaca de la Luna de relieves señalados como “pequeños, diseminados y fuera de contexto”.

Por cierto, los primeros hallazgos científicos de figuras en alto relieve de esta cultura se dieron a conocer en la huaca Cao Viejo del Complejo El Brujo en el año de 1990 (Franco et al., 1994) (Fig. 8). Algunas escenas que aparecían solo en la cerámica fueron encontradas por primera vez en las terrazas inferiores de la fachada principal del templo mayor, con escenas vinculadas a diferentes actividades: batallas rituales, oficiantes tomados de la mano, sacrificios humanos y temas complejos. Las representaciones de las terrazas superiores desafortunadamente no fueron halladas debido al desmantelamiento que sufrió el edificio después de su abandono.

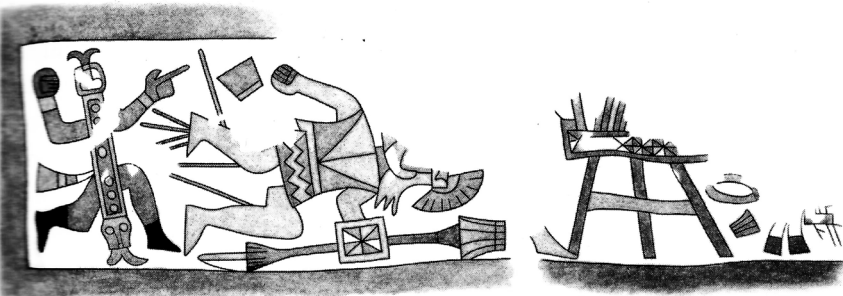
Algo que no podemos dejar de lado es la presencia de grafitis o grabados incisos sobre las paredes del templo, a veces asociados a diferentes representaciones murales. Estos diseños fueron elaborados sobre superficies de paredes pintadas de color blan-



A



B



C



D

Figura 6. La rebelión de los artefactos (tomado de Bonavia, 1985).



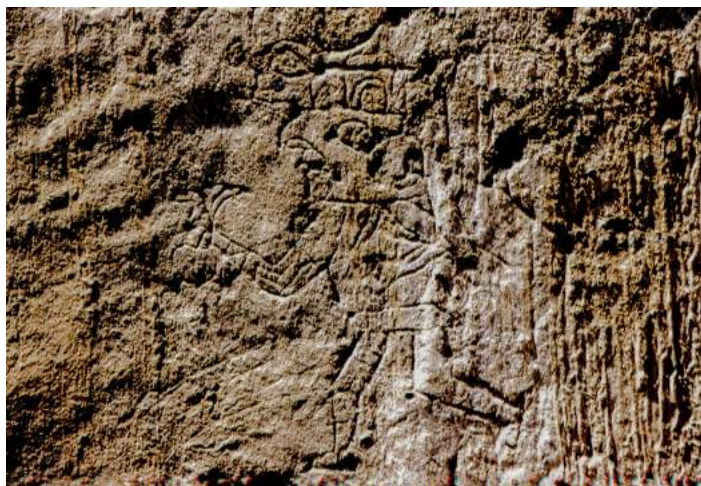


*Figura 7.* Representaciones de peces o serpientes estilizadas en Licapa, Paiján (tomado de Bonavia, 1985).



*Figura 8.* Vista parcial del Tema Complejo n° 1 durante su descubrimiento en 1990. (Foto de Régulo Franco).

co, con formas de seres humanos, plantas, animales (arañas, lechuzas, serpientes, peces), redes, figuras geométricas, entre otros motivos. Cabe señalar que estas figuras incisas también se encuentran profusamente en la Huaca de la Luna. Se ha considerado que estas figuras, que muchas veces no fueron elaboradas artísticamente, fueron realizadas circunstancialmente por los oficiantes del templo en un estado de éxtasis y que formaron parte de los ritos vinculados con la propiciación del mundo doméstico (Franco et al., 2001; Franco et al., 2003, p. 155) (Fig. 9).



*Figura 9.* Grafitis o grabados incisos en el muro norte del Montículo n° 2 del Complejo El Brujo. (Foto de Régulo Franco).



*Figura 10.* Reconstrucción hipotética de la fachada principal de la huaca Cao Viejo en el Complejo El Brujo, basada en la fachada principal de la Huaca de la Luna. (Ilustración de Luis De la Vega).

## Representaciones policromas en la fachada principal de la huaca Cao Viejo

Las representaciones en los muros de la terraza inferior de la fachada principal de la huaca Cao Viejo son análogas con las halladas en la Huaca de la Luna (Uceda, 2000, 2008; Uceda y Morales, 2010; Morales, 2012; Franco, 2009; Franco, 2015). La diferencia radica en la ausencia de las terrazas superiores en Cao Viejo, pero durante su funcionamiento tuvo el mismo contenido iconográfico que la Huaca de la Luna (Fig. 10).

Estas representaciones en la fachada principal de la Huaca de la Luna constituyen un hallazgo muy particular que no aparece hasta el momento en ninguna otra estructura ceremonial de la costa norte. Existe una expresión iconográfica vertical con escenas que unen el mundo sobrenatural (arriba) con el mundo terrenal (abajo) (Figs. 11, 12).

En la terraza inferior aparecen representaciones reales que tienen mucho que ver con las ceremonias de subsistencia o propiciación del mundo doméstico, como escenas de combate, desfile de prisioneros, escenas de reafirmación del mundo doméstico desde los orígenes plasmados en los “temas complejos”, oficiantes participando en ceremonias y escenas de sacrificio humano; mientras que en las terrazas inmediatas superiores sobresalen las imágenes de seres sobrenaturales que corresponden al plano superior o mundo mítico de la sociedad mochica.

El mensaje general de las representaciones pictóricas en la fachada principal de ambos edificios (huacas de Cao Viejo y de la Luna), que son contemporáneos, está es-

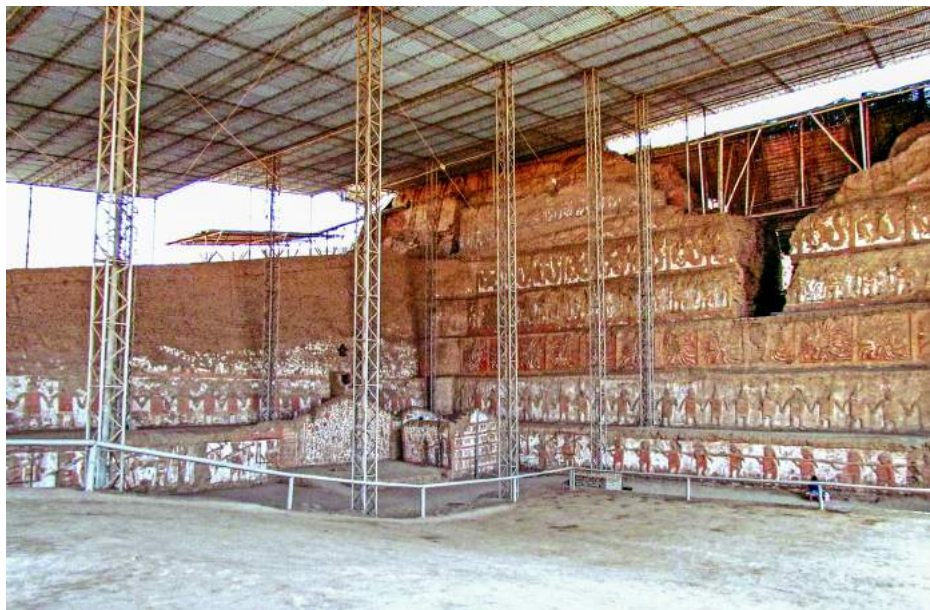


Figura 11. Vista parcial de la fachada principal de la Huaca de la Luna. (Foto de Luis De la Vega).

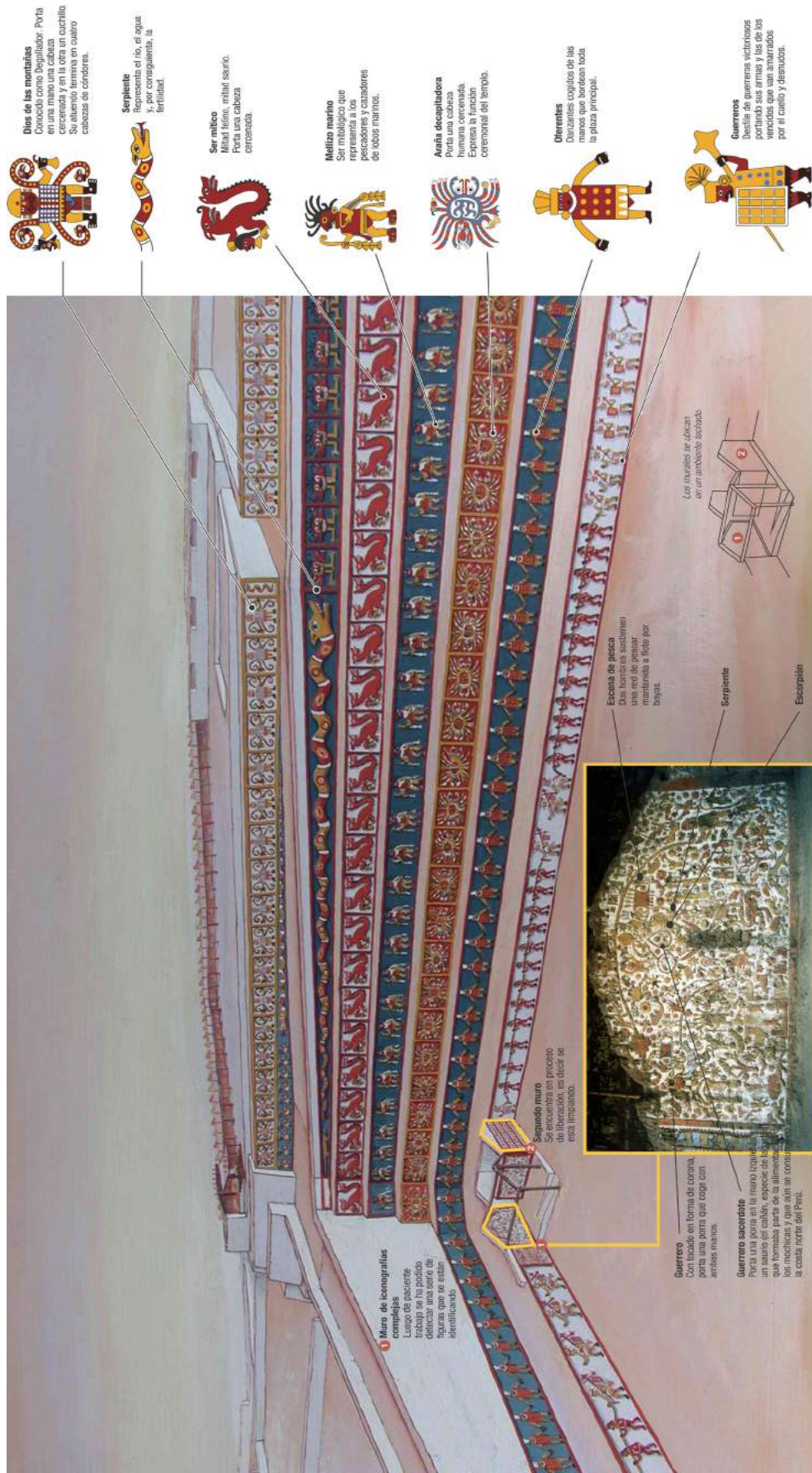


Figura 12. Reconstrucción gráfica de la fachada principal de la Huaca de la Luna. (Cortesía: Proyecto Huacas de Moche).

trechamente vinculado con seres benefactores y protectores de los mundos agrícola, marino y el de los ancestros, encabezados (parte superior) por el ser supremo antropomorfo de cinturón de serpientes (PACS) o Divinidad de la Montaña. En efecto, este discurso de trascendencia mítico-ceremonial ha sido un vehículo de transmisión ideológica de alto contenido mágico-religioso que era, sin dudas, una expresión contundente del poder ideológico vigente de la elite sacerdotal dirigido a los acólitos, visitantes o peregrinos que se reunían en la plaza ceremonial delantera.

### **Desfile de prisioneros y guerreros**

Esta escena ocupa el muro inferior de la fachada principal de la huaca Cao Viejo. El desfile tiene una orientación de oeste a este, en dirección al recinto ceremonial esquinero, encabezado por un jefe-guerrero que lleva una camisa decorada en “V” que coge la soga que va atada al cuello de diez hombres desnudos y fornidos.

En el desfile, detrás de los prisioneros, aparecen los guerreros vencedores que llevan en la mano sus escudos cuadrados y, sobre el hombro, una atadura con las porras y escudos circulares de los vencidos. Esta escena se repite en la Huaca de la Luna, pero con la diferencia de que tres guerreros son los que encabezan el desfile y detrás siguen once prisioneros y después diez guerreros vencedores que llevan en su mano escudos circulares y, sobre sus hombros, porras, escudos cuadrados y unas cintas que corresponden a los vencidos (Figs. 13-16).

Existen huellas de cortes en la base del pene y en las extremidades inferiores de los prisioneros, que constituye todavía una incógnita por resolver si ¿esta práctica constituía también un procedimiento ritual como parte de la ceremonia de presentación



*Figura 13.* Terraza inferior de la fachada principal de la huaca Cao Viejo. (Archivo Fundación Wiese).



Figura 14. Ilustración del estado actual del muro con representaciones de prisioneros y guerreros. (Ilustración de Segundo Lozada).



Figura 15. Reconstrucción gráfica de prisioneros y guerreros mochicas. (Ilustración de Luis De la Vega).

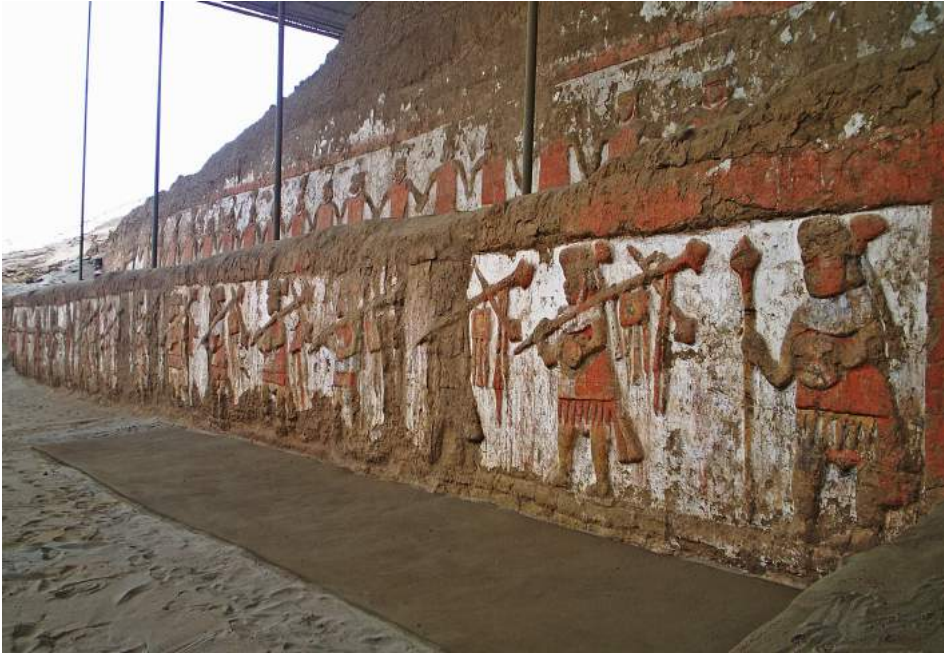
de estos hombres? (Fig. 17). Si existe la posibilidad de que los cortes en los genitales se hubieran hecho en la vida real, habrían tenido algún propósito ritual. Según la opinión de algunos especialistas, la erección de los penes de los prisioneros, que a menudo se ve en la iconografía de la cerámica y especialmente en estos murales, ¿tendría relación con el estado anímico de los individuos bajo el efecto de algún psicotrópico o por el aprisionamiento del cuello por la soga?



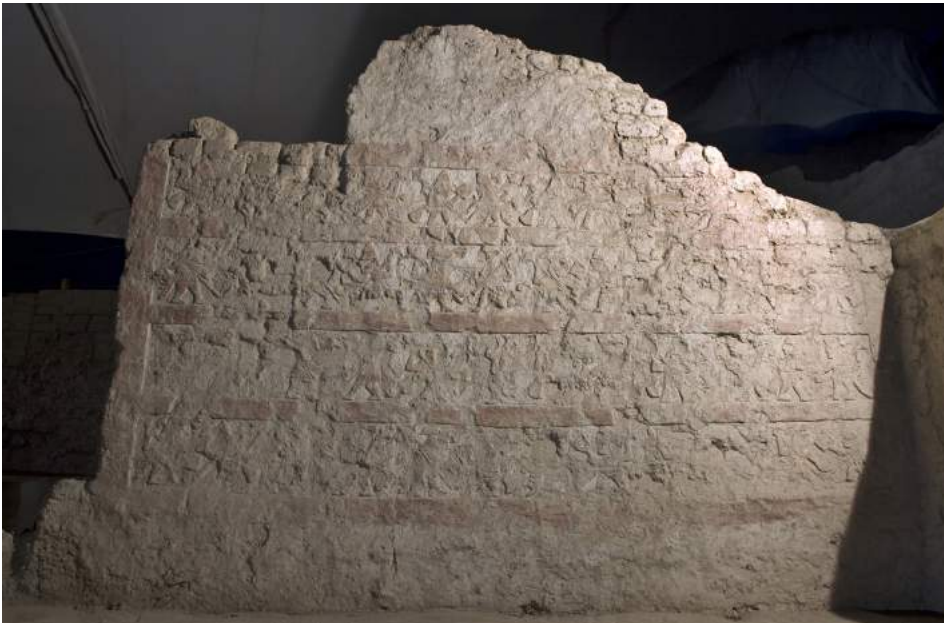
*Figura 16.* Escena de prisioneros de la terraza inferior de la fachada principal de la Huaca de la Luna. (Cortesía: Proyecto Huacas de Moche).



*Figura 17.* Detalle de uno de los prisioneros con la soga al cuello en huaca Cao Viejo. Se observan cortes en la base del genital y en la pantorrilla. (Archivo Fundación Wiese).



*Figura 18.* Muro lateral este de la plaza ceremonial de la Huaca de la Luna. (Cortesía: Proyecto Huacas de Moche).



*Figura 19.* Escena de combate ritual de guerreros mochicas. Cara lateral oeste del recinto esquinero de la plaza ceremonial de la huaca Cao Viejo. (Foto de Luis De la Vega).



La diferencia que notamos entre los murales de las huacas de Cao Viejo y de la Luna es en el tamaño de los personajes y en las proporciones de los cuerpos. Por ejemplo, los prisioneros en Cao son altos en comparación con los guerreros vencedores y todo lo contrario pasa en la Huaca de la Luna, donde los guerreros son altos y los vencidos son de baja estatura. En ambos casos, el desfile de vencedores y vencidos se orienta hacia el recinto ceremonial esquinero con plataforma delantera, que indicaría, desde luego, que esta fase del ritual tiene mucho que ver con la presentación de los vencidos y sus armas por parte de los vencedores en la plataforma ceremonial (Franco et al., 1994, pp. 173-174). Por otro lado, observamos también la diferencia de los escudos. Los escudos de los vencedores del mural de la Huaca de la Luna son de forma circular (Fig. 18), mientras que los escudos de los vencedores de la huaca Cao Viejo son de forma cuadrada. ¿Acaso esta diferencia puede ser un indicador que la batalla o enfrentamiento se realizaba entre los grupos humanos de los dos valles?

### Escena de combate ritual

Esta escena se encuentra en un muro enmarcado y, en el interior, aparecen cuatro franjas anchas horizontales con 48 guerreros en total. En cada franja aparecen seis parejas de guerreros que se enfrentan, armados con porras y escudos cuadrados y circulares, dispuestos de perfil en actitud de combate, diferenciándose cada pareja por la vestimenta y el escudo (Figs. 19-21).



Figura 20. Ilustración del estado actual del muro con la escena de combate ritual en la huaca Cao Viejo. (Ilustración de Segundo Lozada).

La posición de los guerreros se invierte en cada franja. El detalle es que, en la segunda franja, un guerrero de casco cónico se diferencia del resto por tener una trenza pintada en color negro. Un grupo de guerreros llevan cascos de forma cónica, orejeras y un protector coxal de borde semilunar. Otro grupo de guerreros tienen un turbante con penacho semilunar en la parte posterior, soleras y, en vez de protector coxal, llevan una figura zoomorfa que parece ser el pellejo disecado del “huayhuash” *Mustela frenata*, que es un pequeño mamífero con cola larga conocido también como comadreja.

Los guerreros más vistosos y conservados en el mural tienen la cara pintada de color rojo, con pintura facial de color negro alrededor de la boca, en las manos y en los pies. Los trajes están pintados en color gris y rojo que terminan en flecos dentados y listonados. En general, se definen a dos grupos de guerreros muy bien diferenciados por la vestimenta e, incluso, por los escudos, lo cual expresa el recordatorio de un hecho histórico para que se perennice en el tiempo (Franco et al., 1994, pp. 173-174, fig. 4.14).

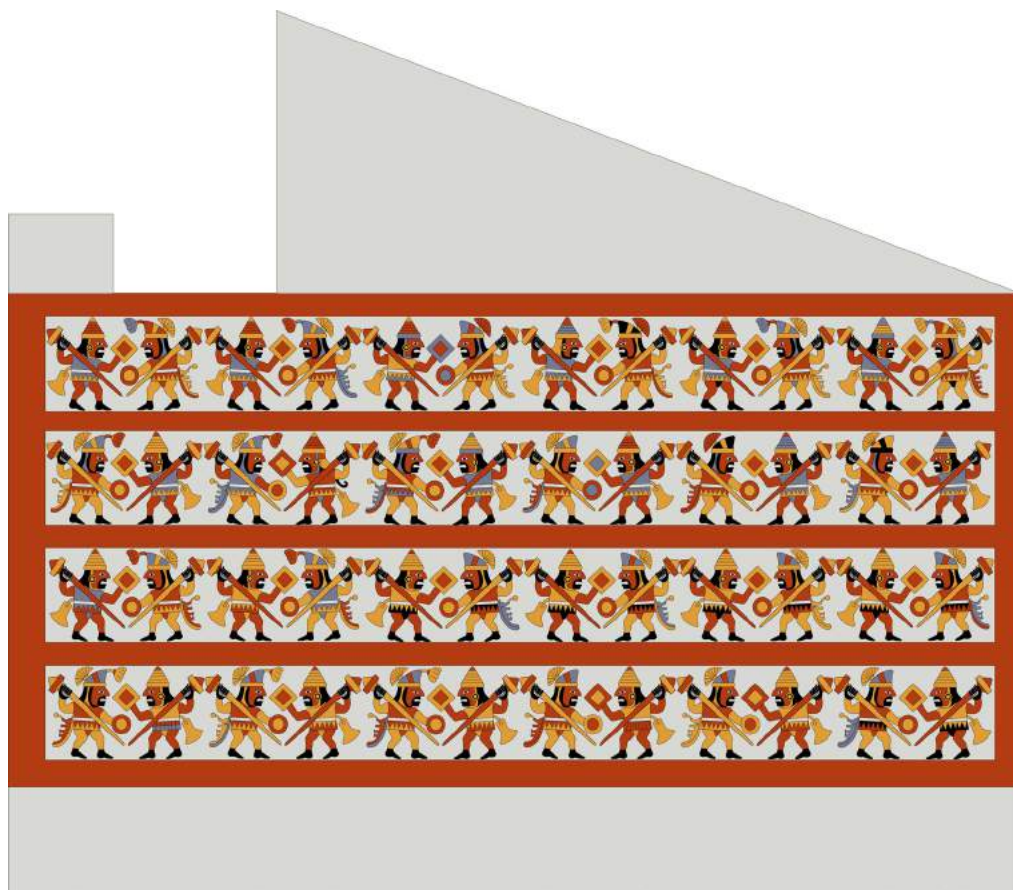


Figura 21. Reconstrucción gráfica del muro con la escena de combate ritual en la huaca Cao Viejo. (Ilustración de Luis De la Vega).

Quizás no sea una mera casualidad, sino una coincidencia, cuando notamos que el número de guerreros suma 48, que tiene relación con el número de personajes ubicados en cuadrantes de la Portada del Sol de Tiahuanaco, que puede sugerir, quizás, alguna relación simbólica influenciada ideológicamente por los portadores de la cultura Wari del sur peruano.

En la Huaca de la Luna se representa también el mismo tema del combate ritual, pero esta vez con ciertas diferencias. Se representan en cuatro franjas horizontales: en la franja superior e inferior hay seis parejas, mientras que en las dos franjas intermedias hay cinco parejas, más un guerrero. La posición de los guerreros se invierte en cada franja. Un grupo de guerreros tienen porra y escudo circular, cascos de forma cónica, orejeras y un protector coxal de borde semilunar. Otro grupo de guerreros tienen una porra y escudo circular, un turbante con penacho semilunar en la parte posterior, soleras y en la parte posterior del cuerpo les cae una figura zoomorfa. En este caso, hay una particularidad, la segunda pareja de guerreros de izquierda a derecha de la tercera franja tiene sobre la cabeza un tocado semilunar pintado. A pesar de la poca labor en la ejecución del relieve de los guerreros, notamos que los atributos de estos guerreros son diferenciables, porque no necesariamente los guerreros que tienen casco cónico llevan protector coxal, porque también lo tienen los que llevan turbante con penacho o viceversa (Fig. 22).



*Figura 22.* Escena de combate ritual de guerreros mochicas. Cara lateral oeste del recinto esquinero de la plaza ceremonial de la Huaca de la Luna. (Cortesía: Proyecto Huacas de Moche).

Podemos empezar a preguntarnos, ¿de dónde eran los dos grupos que se enfrentaban? ¿Los que se enfrentaban eran guerreros del mismo valle? Por ahora las preguntas pueden ser parcialmente respondidas en mérito a las investigaciones antropofísicas y de ADN mitocondrial de los individuos sacrificados en los patios 3a y 3c de la Huaca de la Luna. Todos los individuos estudiados, salvo uno, pertenecen al mismo grupo étnico (Uceda et al., 2010, p. 89) (Fig. 23).

Se había indicado que los vencedores en huaca Cao Viejo llevan en sus manos escudos cuadrados y, sobre sus hombros, escudos circulares que pertenecen a los vencidos, y todo lo contrario ocurre con los guerreros de Huaca de la Luna, donde los vencedores llevan en la mano un escudo circular y, sobre sus hombros, escudos cuadrados; entonces, a partir de esta diferencia surge la siguiente hipótesis: ¿acaso es una prueba de que los guerreros del valle de Moche se enfrentaban con los guerreros del valle de Chicama? ¿Hay más elementos de comparación entre ambos grupos?

Por ejemplo, hay analogía entre las representaciones de las fachadas principales de ambos templos mayores, por lo menos en la distribución de los espacios ceremoniales y en la localización de los dos templos y en las mismas representaciones en sus fachadas principales, entre otros aspectos. Entonces, podemos plantear una hipótesis: ¿en la época Mochica Tardía hubo una unificación político-religiosa de los dos valles (Chicama-Moche) y posiblemente el centro de poder del territorio Moche sureño estaba en el Complejo El Brujo del valle de Chicama? Aunque algunas evidencias señalan que Chicama fue el centro principal, pienso que hay todavía muchas interrogantes al respecto que se deben investigar acerca de la centralización del poder político-religioso en ambos valles.

El espacio natural donde se propiciaban los combates rituales pudo haberse dado en un sitio equidistante a los dos centros ceremoniales. Por algunas evidencias encontradas en los últimos años en el cerro Campana y al comparar su realidad geográfica y fisiográfica, todo apunta a que el escenario que tiene analogía con el medio natural que aparece en iconografía mochica es el desierto del lado oeste del cerro Campana.

El cerro Campana es la única estructura rocosa imponente cercana al mar, observada desde cualquier sector de los valles de Moche y Chicama. Sobre la base de mis estudios preliminares de reconocimiento y prospección de esta montaña y al haber tenido la fortuna de descubrir en el pico central un altar escalonado asociado a estructuras arquitectónicas a sus pies, con vista al mar y ubicado al borde del precipicio –comparado con las escenas de sacrificio de montaña–, sostengo que este era el cerro tutelar de los mochicas de ambos valles (Franco et al., 2013; Franco, 2015) (Fig. 24). No olvidemos que en el lado oeste del cerro Campana, a través del desierto, hoy cubierto por la arena, cruza en forma longitudinal norte-sur un camino prehispánico que falta investigar, que unía los valles de Moche y Chicama. Esta fue la vía que se utilizó por muchos siglos antes del siglo XVI.

En las escenas narrativas pintadas en las botellas mochicas, que proceden de los dos valles, a menudo observamos escenas de enfrentamientos cuerpo a cuerpo de guerreros robustos, atléticos, con tatuajes o pinturas corporales en el cuerpo, muy bien ata-



Figura 23. Sacrificios humanos en la plaza 3c de la Huaca de la Luna. (Cortesía: Proyecto Huacas de Moche).



Figura 24. Ubicación del cerro Campana, sitio equidistante entre los dos centros ceremoniales de Moche y Chicama. En la cima del pico central se ubica el altar escalonado de piedra con tres escalones como se advierte en la representación de la cerámica mochica. (Ilustración de Luis De la Vega).

viados (Castillo, 2000). No hay dudas de que en estos enfrentamientos había mucho dramatismo y derramamiento de sangre. Los vencidos eran cogidos de los cabellos y quedaban a merced de sus vencedores que finalmente se encargaban de culminar su victoria con el despojo de sus armas, cascos y vestidos (Fig. 25).

Según algunas representaciones iconográficas, los cautivos desnudos vencidos con la soga al cuello ingerían alguna sustancia sicotrópica. Los vencedores victoriosos



Figura 25. Escena de combate ritual mochica (tomado de Donnan y McClelland, 1999).

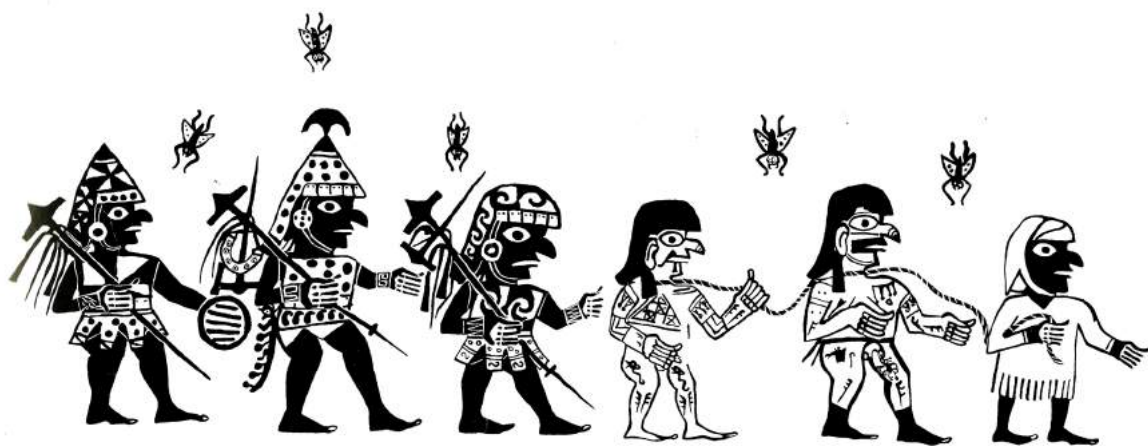


Figura 26. Desfile de guerreros vencedores y vencidos. Algunos prisioneros con tatuajes en el cuerpo (tomado de Donnan y McClelland, 1999).



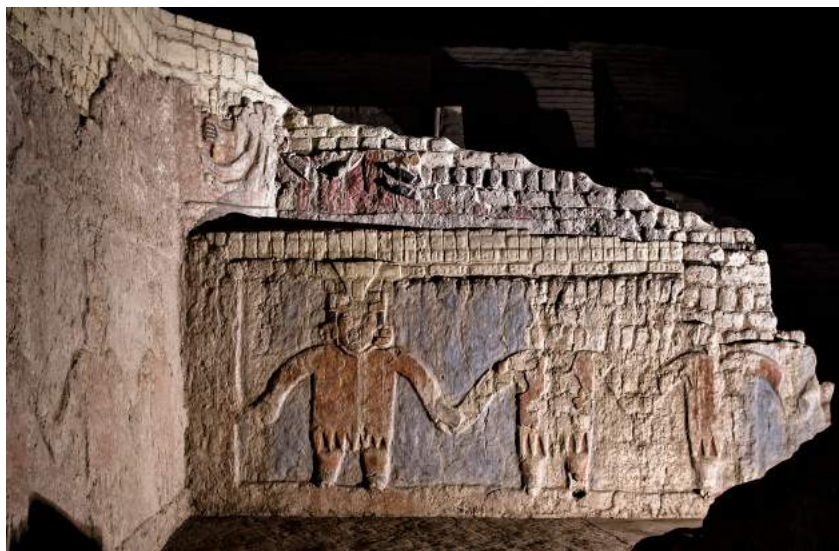
Figura 27. Lucha mítica entre seres sobrenaturales (tomado de Donnan y McClelland, 1999).

avanzaban en desfile con sus cautivos desnudos atados de las manos y con la soga al cuello, llevando sobre sus hombros sus armas y las armas de los vencidos, como si se trataran de trofeos de guerra que posteriormente serían entregados en el santuario principal de donde provenían los vencedores.

La procesión de los vencedores y vencidos seguramente estaba teñida de sangre y dolor, muchas veces acompañados de moscas que eran atraídas por el sudor y olor fétido de las heridas con sangre de los cautivos. Algunos prisioneros llevan tatuajes en el cuerpo que es un indicativo de estatus social (Fig. 26). Los mochicas sabían que lo que ocurría en la vida real pasaba también en el mundo fabuloso, porque con frecuencia se observan en la iconografía escenas de combates míticos de la divinidad mayor frente a seres sobrenaturales marinos (Muelle, 1936, fig. 1; Kutscher, 1954, pp. 54-57; Donnan, 1978, pp. 48-49; Hocquenghem, 1987, pp. 120-121) (Fig. 27).

### Los sacerdotes del templo

Sobre la primera terraza del frontis principal y en el mismo nivel del muro lateral este, se observan representaciones de sacerdotes de frente en hilera y cogidos de la mano, en alto relieve, sobre un fondo de color gris o azulado (Figs. 28-30). Estos personajes tienen sobre la cabeza una corona llana adornada con una diadema en forma de trapecio invertido y dos orejeras circulares. Los rostros tienen pintura facial de color negro alrededor de la boca, así como en las manos y en los pies. Las muñecas están pintadas de color blanco. En el cuello tienen un collar en color negro (Franco et al., 1994, pp. 171-172, lám. VI). El vestido es una túnica que termina en flecos aserrados que llega a la altura de la rodilla, adornada con discos de color amarillo (placas doradas en los vestidos reales) que solo son atributos de los oficiantes del



*Figura 28.* Segunda terraza de la fachada principal de la huaca Cao Viejo, con las imágenes de sacerdotes (primer nivel) y el Decapitador (segundo nivel). (Archivo Fundación Wiese).



Figura 29. Ilustración del estado actual del muro con las imágenes de sacerdotes. (Ilustración de Segundo Lozada).



Figura 30. Reconstrucción gráfica del muro con las imágenes de sacerdotes. (Ilustración de Luis De la Vega).



Figura 31. Danza ritual de sacerdotes mochicas (tomado de Donnan y McClelland, 1999).



muro de la fachada principal, mas no de los que se ubican en el muro del lado este. Es posible que esta diferencia signifique alguna distinción de estatus religioso.

En la iconografía mochica en general, aparecen grupos de sacerdotes u oficiantes que asumen diferentes actividades (Makowski, 1994, pp. 56-58). Danzan cogidos de la mano o llevan a veces una cinta blanca, casi siempre acompañados de músicos que interpretan con tambores, flautas y quenenas (Hocquenghem, 1987, figs. 94-96). Quien ha estudiado mejor estas escenas es Christopher Donnan (1982) y ha indicado que estos rituales de danza estarían vinculados con las escenas de muerte, creando así una dicotomía entre el mundo natural y sobrenatural (Fig. 31).

Estas representaciones fueron también encontradas en la Huaca de la Luna, en el frente principal y en el muro lateral este, que según sus investigadores, se tratan de 69 personajes, de los cuales 29 están representados en el muro inferior de la rampa, 2 en el muro ochavado y 38 en el muro de la fachada norte (Uceda et al., 2010, p. 43) (Fig. 32).

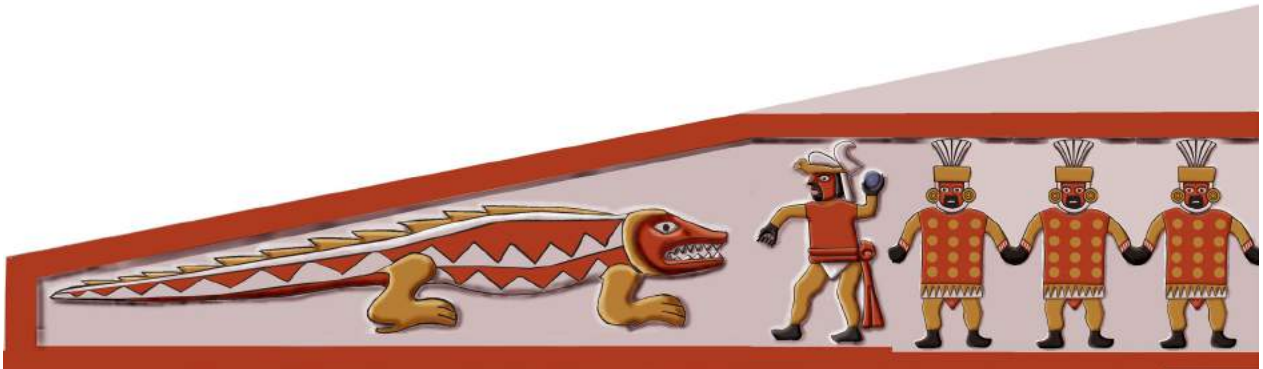
Los personajes que se encuentran en el muro lateral este son reemplazados por la escena de un guerrero con el brazo levantado, cogiendo una piedra y enfrentándose a una iguana gigante (Tufinio, 2006, p. 48, fig. 62) (Figs. 33, 34). La postura de este guerrero que se enfrenta a la iguana sobredimensionada puede significar, de alguna manera, una actitud de enfrentamiento ritual para proteger a los oficiantes que participan en la escena, con la intención de asegurar la culminación correcta de la ceremonia de propiciación del mundo doméstico frente a cualquier amenaza del mundo exterior. No se debe olvidar que la iguana también sobredimensionada aparece con frecuencia en las escenas de sacrificio humano de montaña, es un ser intermediario entre la vida y la muerte, entre el mundo de abajo y el mundo de arriba y es, además, uno de los animales de mucho poder asociado a la divinidad de la montaña en las escenas de sacrificio.



Figura 32. Segunda terraza del lado este de la plaza ceremonial de la Huaca de la Luna. (Cortesía: Proyecto Huacas de Moche).



*Figura 33.* Cara lateral este de la plaza ceremonial de la Huaca de la Luna (Cortesía: Proyecto Huacas de Moche).



*Figura 34.* Reconstrucción de la representación de la cara lateral este de la plaza ceremonial de la Huaca de la Luna. (Ilustración de Luis De la Vega).

### El Decapitador araña

Esta representación tiene la forma de un ser sobrenatural con apéndices de arácnido sobre un fondo rojo claro, que se encuentra sobre la segunda terraza del frontis principal. Con la mano derecha coge un cuchillo en forma de *tumi* de color amarillo (Franco et al., 1994, pp. 170-71) (Figs. 35-37). En la Huaca de la Luna, esta misma representación se encuentra entera y se trata de un ser sobrenatural, dual, con cuerpo esférico y extremidades de araña, que lleva en una mano un cuchillo o *tumi* y en la otra mano, una cabeza humana que hace referencia precisamente a la acción de esta divinidad (Figs. 38, 39).

En la Huaca de la Luna, a diferencia de Cao Viejo, este ser tiene las extremidades delanteras curvadas con dirección opuesta, sin quelas, mientras que el brazo con el *tumi* se ubica en la parte inferior del cuerpo, en tanto que en huaca Cao Viejo aparece debajo de la cabeza; en el caso de la Huaca de la Luna, tiene cuatro brazos y en Cao Viejo, solo dos, y los colores en la Luna son polícromos y en Cao Viejo son colores naturales del arácnido, de ahí la facilidad para su identificación.

Según las apreciaciones del arqueólogo Ignacio Alva (2008, pp. 254-258), la araña fue un componente importante en la ideología mochica, por ser un agente que controla a los insectos en los espacios agrícolas, es decir, es un protector agrícola; prolifera durante la ocurrencia del fenómeno El Niño, es decir, pronostica las lluvias. De acuerdo a su opinión, la representación del mural de la huaca Cao Viejo tendría relación con la especie *Argiope trifasciata*, mientras que la especie *Argiope argentata* estaría representada en otras manifestaciones del arte mochica. La identificación de Ignacio Alva contrasta con las características de la representación de la huaca Cao Viejo, porque las extremidades del Decapitador araña son de color negro con



Figura 35. Vista del estado actual de la imagen parcial del Decapitador arácnido en la fachada principal de la huaca Cao Viejo. (Foto de Luis De la Vega).

interlíneas blancas y quelas de color blanco en las puntas, lo que facilita compararla más bien con el género más común de tarántula, el *Aphonopelma* sp., que vive en un ecosistema desértico, habita en madrigueras, rocas y grietas y que puede crecer hasta tres pulgadas de largo y son de un color que varía de gris a café oscuro (observaciones del biólogo Carlos Quiróz Moreno) (Fig.40).

Según el especialista Carlos Quiróz (comunicación personal), estas arañas no son tejedoras de telarañas y uno de sus comportamientos es salir a cazar en luna nueva o novilunio, porque sus sentidos extrasensoriales adquieren mayor ventaja sobre sus presas; bombardean a sus depredadores potenciales con el pelo urticante y su veneno puede causar la muerte de los insectos. Cuando perciben una amenaza se paran en



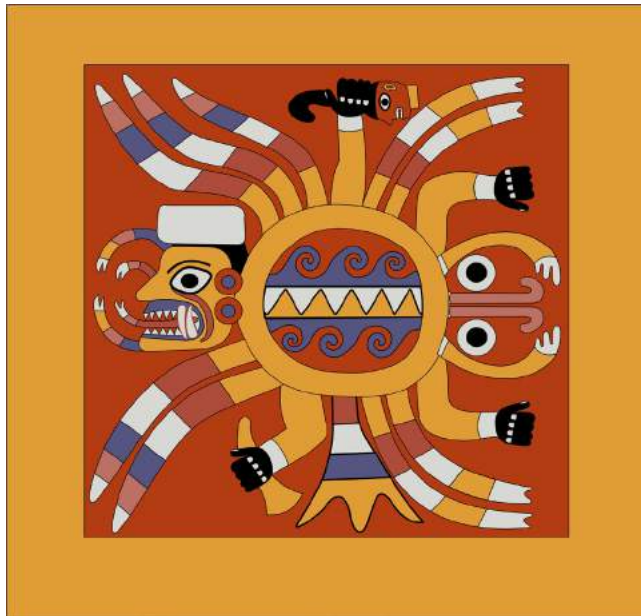
Figura 36. Ilustración del estado actual del Decapitador arácnido. (Ilustración de Segundo Lozada).



Figura 37. Reconstrucción de la imagen del Decapitador arácnido. (Ilustración de Luis De la Vega).



*Figura 38.* Estado actual de la imagen del Decapitador arácnido en la Huaca de la Luna.  
(Foto de Luis De la Vega).



*Figura 39.* Reconstrucción de la imagen del Decapitador arácnido en la Huaca de la Luna.  
(Ilustración de Luis De la Vega).

sus patas traseras para mostrar sus quelíceros (apéndice bucal que contiene colmillos).

La investigadora norteamericana Alana Cordy Collins (1992, p. 217) ha señalado que este ser sobrenatural tiene una fuerte tradición cultural que se origina en el período Cupisnique (800 a. C.) y que ha sido representado en siete formas distintas y una de estas es la araña. Efectivamente, esta imagen viene de una vieja tradición que comprende el Período Formativo (uno o dos milenios antes de nuestra era) y esto lo podemos notar con precisión en unas representaciones sorprendentemente parecidas que se encuentran en la iconografía de recipientes de piedra que fueron estudiados por los arqueólogos Lucy Salazar y Richard Burguer (1982, pp. 213, 238), que se-



Figura 40. Tarántula de la especie *Aphonopelma* sp. (tomado de Google).



(a)



(b)

Figura 41. Ilustraciones de platos de piedra de estilo Cupisnique con la imagen del arácnido (tomado de Salazar y Burguer, 1982).

ñalan que el Decapitador araña simboliza a una de las deidades del sistema religioso Cupisnique y que actúa como mediador en las actividades rituales de fertilización de la tierra. En efecto, en los recipientes de piedra vemos a este ser sobrenatural con la incorporación en su cuerpo de varias cabezas humanas, cuatro extremidades, serpientes, y un detalle interesante comparado con la figura del mural de Huaca de la Luna es que la cabeza antropomorfa nace de la parte posterior de la araña (Fig. 41).

### Escena de sacrificio humano y peces estilizados

Esta escena de orden naturalista ha sido representada en la cara de una de las terrazas inferiores del frontis principal de la huaca Cao Viejo, que corresponde al tercer escalón asignado al tercer edificio. Son cinco paneles cuadrados conservados que tienen en su interior una escena de sacrificio humano sobre un fondo de color amarillo (Figs. 42, 43). Se trata, en particular, de la silueta de un sacrificador de cabello largo que tiene en la mano derecha un cuchillo semilunar y en la mano izquierda sostiene



*Figura 42.* Vista de la escena de sacrificio humano. Se observa a un ser decapitador sujetando de los cabellos a su víctima. Huaca Cao Viejo. (Foto de Luis De la Vega).



*Figura 43.* Ilustración del estado actual de la escena de sacrificio. (Ilustración de Segundo Lozada).

ne de los cabellos a un individuo adulto para sacrificarlo, postura que a menudo aparece en las representaciones escultóricas de la cerámica mochica (Fig. 44). En este caso, el tamaño del sacrificante ha sido notablemente magnificado con relación al tamaño de la víctima.

En el muro superior de la terraza con la escena de sacrificio, se observa un muro destruido en toda su extensión, con representaciones geométricas del pez life (*Trichomycterus* sp.) que aparecen enmarcadas en bandas diagonales (Figs. 45-47) similares a los motivos registrados por Ubbelohde-Doering en 1952 en el interior del corte de la huaca El Brujo (Figs. 48-50) y que fueron motivo de investigación, logrando constatar que el muro observado por Doering tiene 2.20 m de alto por 1 m de ancho y corresponde al muro sur de un patio ceremonial superior que tiene las dos caras ornamentadas (norte y sur) con bandas diagonales y motivos geométricos del pez



Figura 44. Representación escultórica mochica con una escena de sacrificio humano (tomado de Devigne, 2006).



Figura 45. Muro incompleto con la representación de peces estilizados en la huaca Cao Viejo. (Foto de Luis De la Vega).



life bicéfalo en bajo relieve y pintados en colores alternados de rojo, gris, amarillo, blanco y negro (Franco et al., 2002).

En la parte baja de la esquina noroeste de la fachada principal de la huaca Cao Viejo, asignada al segundo escalón, se descubrió otra representación al interior de un escaque que tiene la figura parcial de un felino de perfil con el cuerpo levantado y con las patas hacia adelante (Franco y Gálvez, 2003) (Figs. 51-53). Tiene la oreja parada y un apéndice con volutas que nace de su cabeza, posición parecida a la representación felina de la parte superior del ídolo de madera de lúcumo encontrado en uno de los recintos laterales del patio ceremonial superior (segundo edificio). Debido a la destrucción que ha sufrido casi toda la fachada principal con esta representación y al no contar con mayores evidencias, no hay posibilidad de tener certeza si esta figura fue representada con algún otro atributo corporal o añadido.

Existe la posibilidad de que este felino cogía con sus patas una cabeza humana parecida a una representación que ha sido localizada en el quinto escalón de la fachada principal de la Huaca de la Luna (Uceda et al., 2010, pp. 80-81) (Fig. 54).



*Figura 46.* Ilustración del estado actual del muro con la representación de peces estilizados en la huaca Cao Viejo. (Ilustración de Segundo Lozada).



*Figura 47.* Reconstrucción de la representación de peces estilizados en la huaca Cao Viejo. (Ilustración de Luis De la Vega).



*Figura 48.* Frente sur de la huaca El Brujo o Huaca Cortada. Observese la ubicación de las figuras en relieve hacia los costados del corte realizado por los buscadores de tesoros. (Foto de Luis De la Vega).



*Figura 49.* Forado que permite observar el perfil oeste del corte de la huaca El Brujo, donde se observan las representaciones de peces estilizados. (Foto de Régulo Franco).



*Figura 50.* Reconstrucción del muro con la representación de peces estilizados en la huaca El Brujo. (Ilustración de Luis De la Vega).



Figura 51. Felino en plano relieve ubicado en el frontis principal de la huaca Cao Viejo. (Foto de Luis De la Vega).

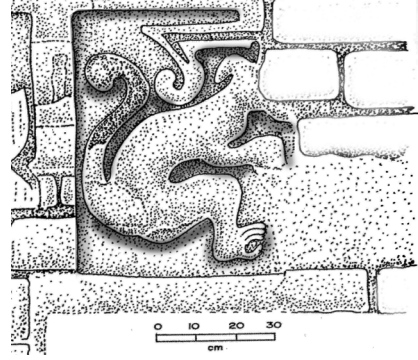


Figura 52. Dibujo de la imagen del felino rampante de la huaca Cao Viejo. (Ilustración de Segundo Lozada).



Figura 53. Reconstrucción hipotética del felino. (Ilustración de Luis De la Vega).



Figura 54. Reconstrucción de la figura del Decapitador felino ubicada en un nivel superior de la fachada principal de la Huaca de la Luna. (Ilustración de Luis De la Vega).



Figura 55. Representación de un felino en la cerámica mochica (tomado de Castillo y Pardo, 2009).

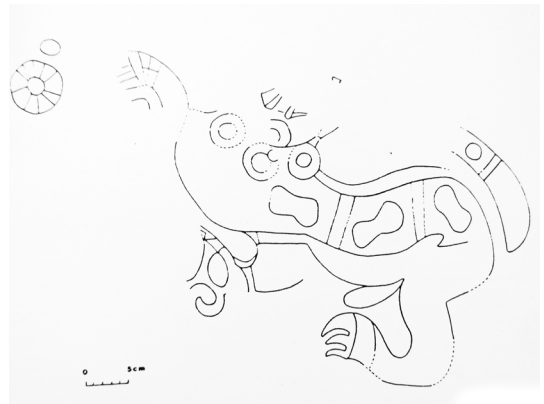


Figura 56. Diseño de la silueta de un felino encontrado en la huaca Pañamarca del valle de Nepeña (tomado de Bonavia, 1985).

La posición del felino ha sido asumida por algunos investigadores como “posición rampante”, que no es sino la caracterización naturalista del “animal lunar” con poderes sobrenaturales, vinculado con el agua, como ha sido sugerido por varios investigadores, asociado a creencias y mitos con relación a este ser sobrenatural, como aquel mito de Qoa que se refiere a un felino que se desplaza por entre las brumas y las nubes, se le ve lanzando rayos, truenos y desplegando el arco iris (Kauffman, 2011, p. 237) (Fig. 55). Esta posición del felino rampante tiene también sus antecedentes en el período Chavín o Cupisnique. Se recuerda que Bonavia (1974, p. 56; 2002, p. 85) registró en el sitio de Pañamarca (valle de Nepeña) un felino pintado delineado con incisiones y pintado en color amarillo, que tenía una posición similar, que de acuerdo a las referencias de Bonavia, fue desafortunadamente destruido por completo (Fig. 56).

La representación del felino en escaques fue cubierta por una nueva fachada con la representación en relieve de oficiantes de frente parecidos a los descritos anteriormente, que estaban en la segunda terraza de la penúltima fachada. Adicionalmente, en la cara de una de las terrazas de la parte superior de la fachada principal, se encontraron algunas evidencias de representaciones de peces culminados en forma geométrica con las técnicas del inciso y pintado.

### **Rostro antropomorfo con apéndices de aves y felinos**

Esta pintura mural que, al parecer, corresponde al segundo edificio ha sido descubierta parcialmente en la parte superior del lado este del frontis principal de la huaca Cao Viejo, donde se encuentra un recinto ceremonial parcialmente enterrado con cientos de adobes. Por las características de este recinto y por iniciales hallazgos, podemos indicar que su forma es quizás parecida al recinto esquinero del ambiente donde se descubrió la tumba de la Señora de Cao. En este caso, sería el lado opuesto al recinto de la tumba. En el muro del lado este, todavía sin excavar en su totalidad, aparece una pintura mural asociada al recinto esquinero (Figs. 57, 58).

La representación mural se encuentra seriamente afectada por los rellenos de adobe que la cubren por completo. Su diseño está ordenado en escaques cuadrangulares de 1.35 m, con combinaciones de varios colores. El motivo principal corresponde a una cabeza alargada con rostro antropomorfo y orejas dobles discoidales. De la cabeza nacen apéndices curvilíneos, con bordes dentados o aserrados en cuatro direcciones, que rematan en cabezas de aves en direcciones contrarias y felinos en direcciones complementarias, mientras que, de la parte superior de la cabeza, nacen líneas dobles (en un caso una línea aserrada) en direcciones opuestas que rematan en cabezas de pez life estilizado. Cada uno de los escaques tiene un color de fondo distinto, en un caso es de color amarillo y en el otro caso es de color blanco. La representación en general tiene los colores negro, rojo, amarillo, blanco y gris. Los colores negro y rojo son los que definen principalmente la silueta de la figura.

En el muro principal del altar mayor del Templo Viejo de la Huaca de la Luna (segunda fase), se tiene una representación similar donde la imagen predominante es



Figura 57. Pintura mural hallada en la parte superior de lado este del frontis principal de la huaca Cao Viejo. (Foto de Régulo Franco).



Figura 58. Reconstrucción de los diseños de la pintura mural hallada en la parte superior del lado este del frontis principal de la huaca Cao Viejo. (Ilustración de Luis De la Vega).

también un rostro antropomorfo con orejas bilobuladas, con apéndices curvilíneos con direcciones contrapuestas que rematan en cabezas de ave y continúan en líneas onduladas (Figs. 59, 60). De la parte central de la cabeza y del mentón, nacen líneas rectas en direcciones contrarias, que rematan también en cabezas de ave que se unen a través de líneas aserradas. En un caso, el motivo está pintado en color rojo sobre un



Figura 59. Pintura mural de Huaca de la Luna conocida como mural Garrido. (Foto de Luis De la Vega).



Figura 60. Reconstrucción gráfica del motivo central que aparece en escaques en un mural de la Huaca de la Luna. (Ilustración de Luis De la Vega).

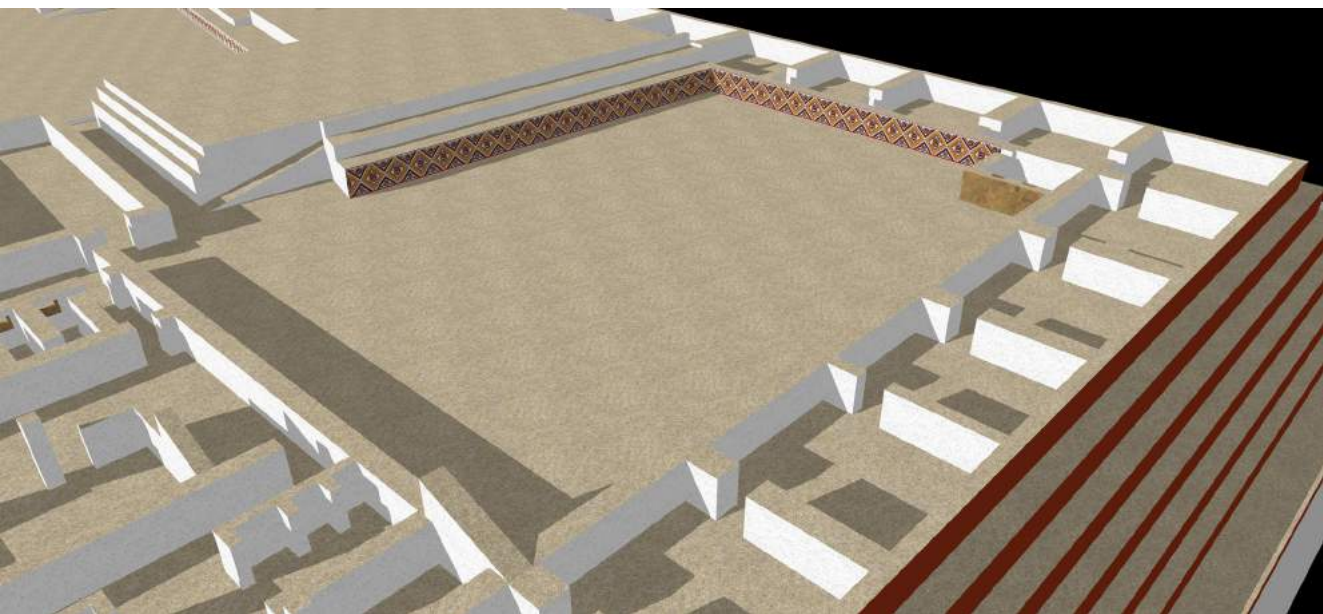
fondo blanco y, en el otro caso, está pintado en color oro viejo sobre un fondo gris oscuro (Morales, 2003, p. 453; Gayoso, 2011, pp. 63-65).

El mural en las dos representaciones comentadas es muy especializado, con un sistema geométrico inscrito en escaques, donde se combinan el arte, el simbolismo y el gran manejo adecuado del color. El motivo central es, sin duda, la representación de la divinidad principal mochica con otros atributos abstractos de contenido simbólico.

### **El patio superior del quinto edificio**

El patio superior que corresponde a la época Moche Tardío ha sufrido a través de los siglos una gran destrucción debido a la fuerte erosión ocasionada por el viento que sopla muy fuerte en esta parte del edificio (Fig. 61). Sin embargo, tuvimos la suerte de recuperar un segmento de este muro en el lado norte, que originalmente se unía al muro inferior de la fachada sur de la plataforma principal. Este muro colapsó después del abandono del templo por el impacto de un sismo. Se intervino en su recuperación en el año de 1998 (Figs. 62, 63).

Los adobes caídos tenían decoración en una de sus caras, que ayudó a armar sobre el suelo una parte del muro ornamentado. Finalmente, la representación reconstruida se trataba de la imagen de la Divinidad de la Montaña, parecida a la imagen de la Huaca de la Luna (Uceda et al., 2010, p. 84). Lo más importante que hay que destacar en este caso es la recuperación del muro colapsado (registro, conservación y reposición del muro), a cargo del arqueólogo Antonio Murga y su equipo, con la asesoría de Ricardo Morales (Franco et al., 1999; Franco et al., 2003).



*Figura 61.* Reconstrucción hipotética del patio ceremonial superior correspondiente al quinto edificio. (Ilustración de Luis De la Vega).



*Figura 62.* Trabajos de recuperación del muro colapsado del patio ceremonial superior. En la vista, el Dr. Guillermo Wiese de Osma colaborando con las actividades de excavación. (Foto de Régulo Franco).



*Figura 63.* Ordenamiento de adobes decorados del muro colapsado para su posterior restitución. (Foto de Régulo Franco).



*Figura 64.* Divinidad de la Montaña, con rasgos felínicos y cinturón de serpientes. Colección Museo Cao.



### La Divinidad de la Montaña

La representación polícroma en alto relieve estuvo ordenada en paneles modulares grandes y pequeños en forma de rombos o triángulos, en la parte superior e inferior, que contienen la cabeza del ser antropomorfo con colmillos, bautizada como la Divinidad de la Montaña (Figs. 64-66), que tiene las siguientes características: rostro fuerte, ojos y pupilas excéntricas, nariz ensanchada, comisuras amplias con



Figura 65. Restitución final del muro colapsado con la imagen de la Divinidad de la Montaña en la huaca Cao Viejo. (Foto de Régulo Franco).



Figura 66. Reconstrucción gráfica de la representación de la Divinidad de la Montaña en la huaca Cao Viejo. (Ilustración de Segundo Lozada y Luis De la Vega).

colmillos, orejeras bilobuladas y figuras en forma de meandros en la parte superior e inferior de la cabeza, que podría indicar posiblemente la estilización del pelo del felino cuando este animal está presto al acecho de su presa. Este motivo central está rodeado por cuatro serpientes definidas en otro marco exterior, atributos principales que otras veces aparecen en las manos o en la cintura de este ser sobrenatural. En los espacios triangulares superiores e inferiores de la representación, aparece también la imagen de la divinidad en menor dimensión, pero esta vez con apéndices de aves.

Esta representación tiene una supervivencia desde el período Cupisnique. Los rasgos antropomorfos se comparan con la deidad de cinturón de serpientes (PACS) que aparece cogida de la montaña tutelar en las escenas de sacrificio humano (Franco et al., 2013) y tiene correspondencia con los murales de la Huaca de la Luna que aparecen a partir del edificio “C” (Morales, 2003) y que, al parecer, estuvo también presente en el edificio “A” de la Huaca de la Luna (Campana y Morales, 1997) (Fig. 67).

## Agradecimientos

Expreso mi profundo agradecimiento a la Fundación Wiese que hace posible la continuación de las investigaciones arqueológicas en el Complejo Arqueológico El Brujo; a mi colega César Gálvez Mora del Ministerio de Cultura, con quien compartimos el descubrimiento de los murales policromos, y a todos los miembros del Programa El Brujo que me acompañaron en esta tarea de rescate de nuestro patrimonio cultural.



*Figura 67.* La Divinidad de la Montaña en uno de los muros del patio ceremonial superior de la Huaca de la Luna. (Foto de Luis De la Vega).

## Referencias bibliográficas

- Alva Meneses, N. I. (2008). Spiders and Spider Decapitators in Moche Iconography: Identification from the Contexts of Sipán, Antecedents and Symbolism. En S. Bourget y K. L. Jones (Eds.), *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast* (pp. 247-261). Austin, TX: University of Texas Press.
- Bonavia, D. (1974). *Ricchata Quellccani: pinturas murales prehispánicas*. Lima, Perú: Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú.
- Bonavia, D. (1984). Pinturas murales Mochica: algunas consideraciones. *Histórica*, 8(1).
- Bonavia, D. (1985). *Mural Painting in Ancient Peru*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Bonavia, D. (2002). Pañamarca: símbolo de nuestra vergüenza. *Arkinka*, 81, 78-86.
- Bonavia, D., y Makowski, C. (2000). Las pinturas murales de Pañamarca: un santuario mochica en el olvido. *Íconos*, 2, 40-54.
- Campana, C., y Morales, R. (1997). *Historia de una deidad mochica*. Lima, Perú: Editorial A & B.
- Castillo B., L. J. (2000). *La ceremonia del sacrificio, batallas y muerte en el arte Moche* [Catálogo]. Lima, Perú: Integra AFP y Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.
- Castillo, L. J., y Donnan, C. B. (1994). Los mochicas del norte y los mochicas del sur: una perspectiva desde el valle de Jequetepeque. En K. Makowski et al., *Vicús* (Colección Arte y Tesoros del Perú) (pp. 143-181). Lima, Perú: Banco de Crédito del Perú.
- Cordy-Collins, A. (1992). Archaism or tradition?: The decapitation theme in Cupisnique and Moche iconography. *American Antiquity*, 3.
- Devigne, F. (2006). *Prodigioso Perú profundo, chamánico, cósmico, simbólico*.
- Donnan, C. B. (1976). *Moche Art and Iconography*. Los Angeles, CA: UCLA Latin American Center Publications, University of California Los Angeles.
- Donnan, C. B. (1978). *Moche Art of Peru: Pre-Columbian Symbolic Communication*. Los Angeles, CA: Museum of Cultural History, University of California Los Angeles.
- Donnan, C. B. (1982). Dance in Moche art. *Ñawpa Pacha*, 20, 97-120.
- Donnan, C., y McClelland, D. (1999). *Moche Fineline Painting*. Los Angeles, CA: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Franco, R. (2009). *Mochica: los secretos de huaca Cao Viejo*. Lima, Perú: Fundación Wiese y Petrolera Transoceánica.

- Franco, R. (2015). El complejo arqueológico El Brujo en la costa norte del Perú. *Quingnam*, 1, 35-53.
- Franco, R. (2015). La montaña de los sacrificios Moche en la costa norte del Perú. *Arkinka*, 233, 98-107.
- Franco, R., y Gálvez, C. (2003). Un ídolo de madera en un edificio Mochica Temprano de la huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo. *Arkinka*, 93, 94-105.
- Franco, R., Gálvez, C., y Murga, A. (2002). La huaca El Brujo: arquitectura e iconografía. *Arkinka*, 85, 86-97.
- Franco, R., Gálvez, C., y Vásquez, S. (1994). Arquitectura y decoración mochica en la huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo: resultados preliminares. En S. Uceda y E. Mujica (Eds.), *Moche: propuestas y perspectivas*, Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (pp. 147-180). Lima, Perú: Institut Français d'Études Andines.
- Franco, R., Gálvez, C., y Vásquez, S. (2001). Graffitis mochicas en la huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 30(2), 359-395.
- Franco, R., Gálvez, C., y Vásquez, S. (2001). La huaca Cao Viejo en el complejo El Brujo: una contribución al estudio de los mochicas en el valle de Chicama. *Arqueológicas*, 25, 123-173.
- Franco, R., Gálvez, C., y Vásquez, S. (2003). Modelos, función y cronología de la huaca Cao Viejo, complejo El Brujo. 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 2 (pp. 125-177). Lima, Perú: Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Franco Jordán, R., Gálvez Mora, C., Vásquez Sánchez, S., y Murga Cruz, A. (1999). Reposición de un muro mochica con relieves policromos, huaca Cao Viejo, complejo El Brujo. *Arkinka*, 43, 82-91.
- Franco Jordán, R., Quiróz Moreno, C., Valladares Huamanchumo, P., y Quiróz Gutiérrez, C. (2013). El apu Campana: la montaña de las escenas de sacrificios humanos, historia, arqueología y biodiversidad. *Sian*, 18(24), 40.
- Gayoso, H. (2011). *Producto turístico Huacas de Moche: guión de interpretación*. Patronato Huacas del Valle de Moche, Fondoempleo, Backus, Universidad Nacional de Trujillo y World Monuments Fund.
- Hecker, W., y Hecker, G. (1994). Bajo relieves del Horizonte Temprano en una cámara de las ruinas en Sorcape, valle de Chicama, Perú. *Baessler-Archiv, Neue Folge*, 42, 203-216.
- Hocquenghem, A. M. (1987). *Iconografía mochica*. Lima, Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Hocquenghem, A. M. (2008). Sacrifices and Ceremonial Calendars in Societies of the Central Andes: A Reconsideration. En S. Bourget y K. L. Jones (Eds.), *The Art and Archaeology of the Moche: And Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast* (pp. 23-42). Austin, TX: University of Texas Press.
- Kauffman Doig, F. (2011). El mito de Qoa. *Arqueología y Vida*, 4, 237-240.
- Kosok, P. (1965). *Life, Land and Water in Ancient Peru*. New York, NY: Long Island University Press.
- Kutscher, G. (1983). *Nordperuanische Gefässmalereien des Moche-Stils*. Munich, Alemania: C. H. Beck.
- Makowski, K. (1994). La figura del oficiante en la iconografía mochica: ¿chamán o sacerdote?. En L. Millones y M. Lemlij (Eds.), *En el nombre del Señor: shamanes, demonios y curanderos del norte del Perú* (pp. 52-101). Lima, Perú: SIDEA.
- Morales, R. (2003). Iconografía litúrgica y contexto arquitectónico en Huaca de la Luna, valle de Moche. 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 1 (pp. 425-476). Lima, Perú: Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Morales, R. (2012). Espacios arquitectónicos ceremoniales e iconografía litúrgica en Huaca de la Luna, valle de Moche. En *Tesoros preincas de la cultura mochica: el Señor de Sipán, Huaca de la Luna y Señora de Cao* (pp. 111-127). Lima, Perú: Ayuntamiento de Cádiz, Repsol, Ministerio de Cultura del Perú, Fundación Wiese y Embajada del Perú en España.
- Salazar, L., y Burguer, R. (1981). La araña en la iconografía del Horizonte Temprano en la costa norte del Perú. *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, 4, 213-253.
- Trever, L. (2016). La pintura mural y la ortodoxia pictórica moche en Pañamarca. En C. Pardo y J. Rucabado (Eds.), *Moche y sus vecinos: reconstruyendo identidades* (pp. 160-163). Lima, Perú: MALI.
- Trever, L., Gamboa Velásquez, J., Toribio Rodríguez, R., y Surette, F. (2013). A Moche feathered shield from the painted temples of Pañamarca, Perú. *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, 33(1).
- Tufinio, M. (2006). Excavaciones en el frontis norte y plaza 1 de Huaca de la Luna. En S. Uceda y R. Morales (Eds.), *Proyecto arqueológico de Huaca de la Luna: informe técnico 2005* (pp. 41-77). Trujillo, Perú: Universidad Nacional de Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales.
- Ubbelohde-Doering, H. (1952). Untersuchungen zur Baukunst der nordperuanischen Küstentäler. *Baessler-Archiv*, 1, 23-47.
- Uceda, S. (2000). El templo mochica: rituales y ceremonias. En K. Makowski et al.,

*Los dioses del antiguo Perú* (Colección Arte y Tesoros del Perú). Lima, Perú: Banco de Crédito del Perú.

- Uceda, S., Gayoso, H., y Tello, R. (2010). Las investigaciones arqueológicas, parte I. En S. Uceda y R. Morales (Eds.), *Moche: pasado y presente* (pp. 23-107). Trujillo, Perú: Patronato Huacas del Valle de Moche, Fondo Contravalor Perú-Francia y Universidad Nacional de Trujillo.
- Uceda, S., y Morales, R. (2010). *Moche: pasado y presente*. Trujillo, Perú: Patronato Huacas del Valle de Moche, Fondo Contravalor Perú-Francia y Universidad Nacional de Trujillo.
- Uceda, S., y Tufinio, M. (2003). El complejo arquitectónico religioso Moche de Huaca de la Luna: una aproximación a su dinámica ocupacional. 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 2 (pp. 179-228). Lima, Perú: Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú.