

# PODER Y GÉNERO EN EL TERRITORIO DE LA CULTURA LAMBAYEQUE: LA SACERDOTISA DE CHORNANCAP

---

POWER AND GENDER IN THE TERRITORY OF LAMBAYEQUE  
CULTURE:  
THE PRIESTESS OF CHORNANCAP

*Carlos Wester La Torre<sup>1</sup>*

Fecha de recepción: 17 marzo 2014

Fecha de aceptación: 15 mayo 2014

## 1. Introducción

La Arqueología de la Cultura Lambayeque, tal como la calificó Zevallos (1971, 1989), estuvo *chimuizada*; es decir, todas las precisiones sobre la cultura regional estaban relacionadas a una extensión de lo Chimú, que fue definido por el estilo representado en las deslumbrantes máscaras de ojos alados y los cuchillos tipo Tumi asociados como de la Cultura Chimú. El mismo Uhle (1959) denominó al estilo local con el topónimo Eten, usando el nombre de uno de los Puertos de Lambayeque (Shimada, 1995). No obstante Larco (1948) es quien propuso el término Lambayeque para referirse al estilo de la región del mismo nombre.

---

1 Adscrito al Proyecto Chotuna ChornanCap, Doctor, Museo Arqueológico Nacional Brüning, Lambayeque, Perú. Dirección de correo electrónico: carloswesterlatorre2000@yahoo.es

La imagen que ha proyectado la tradición oral definida por la Leyenda de Ñaimlap, generó interés en algunos investigadores en conocer el valor de este relato y su relación con este pueblo. Desde Brüning (1922), pasando por Larco (1948), Kosok (1965), Schaedel (1966, 1985), Zevallos (1971, 1989), Alva y Meneses (1984), Narváez (1995, 1996, 2011), Donnan (1989, 2012), Zuidema (1990), Shimada (1985, 1986, 1990, 1995), Kauffman (1989, 1992), Fernández (2012), Wester (2010, 2013), entre otros, de alguna manera enfocaron sus explicaciones discutiendo este relato legendario. Sin embargo, afortunadamente para la arqueología de la Cultura Lambayeque, podemos definir claramente que existe un vasto territorio conformado por los Valles de Olmos, Motupe, La Leche, Lambayeque y Saña, que expresan el escenario de una unidad hidrológica, política, ideológica y económica altamente productiva, a partir de cuyos valles o ríos estables, se generó un complejo y sofisticado sistema de irrigación intervalle (Canal Taymi, Ynalche, Cucureque, etc.) que permitió fertilizar extensas áreas agrícolas convirtiéndolas en productivas.

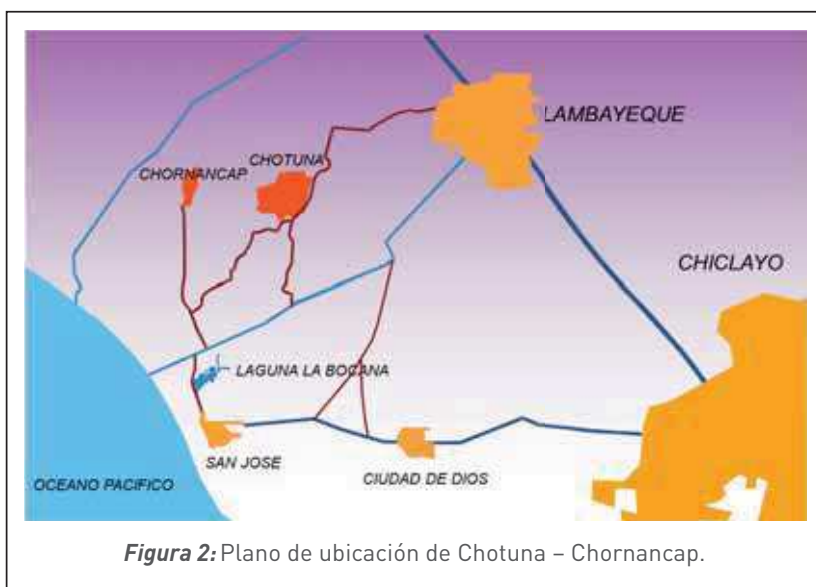
Algunas estimaciones formuladas por Kosok (1965), sostiene que para la época de apogeo en Lambayeque se cultivaron casi dos tercios del área disponible con beneficios para más de 150,000 personas, convirtiéndose entonces ésta región en una verdadera despensa de los Andes Centrales (Shimada 1995). Este éxito agrícola evidentemente generó excedentes que debieron contribuir sustantivamente en el desarrollo de grandes obras públicas con fines religiosos como es el caso de las pirámides de Pomac, Túcume, Apurlec, Úcupe, Pátapo, Chotuna, Chornancap, La Pava, Los Perros, Solecape, Huaca de Barro, Mirador, Mocce, Luya, Miguelito, Teodora, Miraflores, El Taco, entre otras decenas de edificios que fueron progresivamente erigidos como la expresión monumental del poder y prestigio que habían logrado las élites al frente de esta sociedad. Ésta fuerte inversión debió estar acompañada naturalmente de un elaborado discurso religioso que a diferencia de los Mochicas, se centró en la imagen del mítico Ñaymlap (figura 1), cuya figura aparece representada en gran parte de los materiales producidos en esa época: cerámica, metales, tejidos, tallas de madera, hueso, moluscos y sobre todo relieves e imágenes policromas que decoraron las fachadas de templos y edificios, tal y como lo podemos comprobar hoy en las excavaciones arqueológicas.

## 2. Discusión

**Ubicación de los monumentos.** El complejo arqueológico Chotuna – Chornancap, situado a 8 km al oeste de la ciudad de Lambayeque y a 4.5 km aproximadamente del litoral del Pacífico en el ámbito de la playa de San José (figura 2). Se ubica políticamente en el Distrito de Lambayeque, Provincia Lambayeque, Región Lambayeque. Limita al norte con la Comunidad Cam-



**Figura 1:** Clásica Botella Lambayeque denominada Huaco Rey, hallada en San José de Moro.

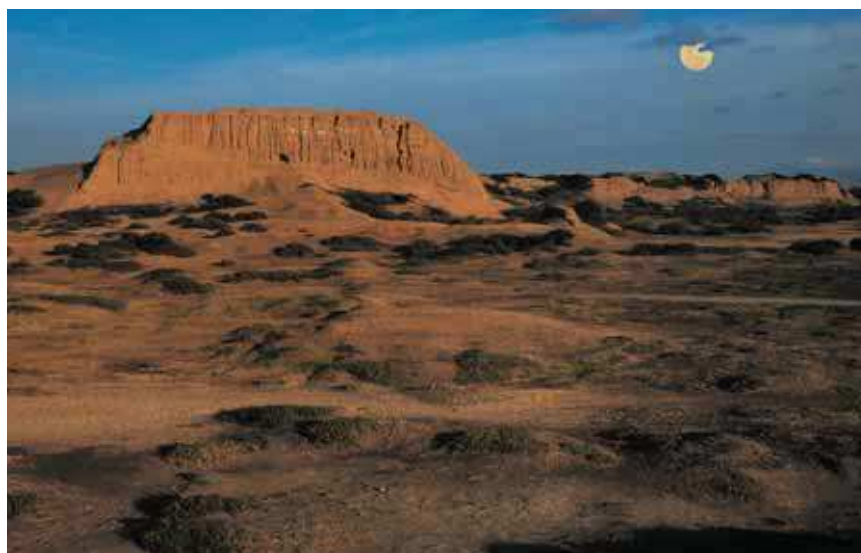


**Figura 2:** Plano de ubicación de Chotuna – Chornancap.

pesina de 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 ha. La superficie está formada por la presencia de dunas estables, algunas de las cuales se hallan sepultando parcialmente importantes estructuras arquitectónicas; otras posiblemente han cubierto totalmente edificaciones o rasgos arquitectónicos menores. El entorno que rodea el área arqueológica monumental, está definido actualmente por campos de cultivo, dedicados al sembrío de arroz, algodón y de productos de consumo inmediato; sin embargo, entre estos terrenos, también se ven montículos arqueológicos, observándose la ubicación de algunas viviendas en los límites del área intangible, sobre todo por los lados sur y este de Huaca Chotuna.

**Huaca Chotuna.** Está definida por una estructura monumental e imponente, 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 su parte superior. La altura de esta pirámide es de aproximadamente 40 m (figura 3). 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 diversas actividades artesanales y de especialización, posiblemente talleres (Donnan, 1989). Hacia el lado sureste del monumento se ubican grandes espacios amurallados de forma rectangular, construidos 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.

**Huaca Chornancap.** Ubicada a 1.5 km al oeste de Huaca Chotuna y a 3 km del litoral marino. Se trata de una pirámide trunca, orientada hacia el este y con vista en 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 m y el superior de 15 m, aproximadamente (figura 4). Hacia el lado norte de Chornancap, existe un corredor definido por el paramento en talud de la huaca y la pared sur, del



**Figura 3:** Huaca Chotuna.



**Figura 4:** Huaca Chornancap.

Templo del trono sagrado emplazada a 6.5 m al norte de Chornan-cap que determinan un corredor de eje este-oeste de 7 m de profundidad, con respecto a la superficie actual. Producto del acarreo eólico, la arena ha cubierto una importante área con arquitectura, algunas visibles en superficie que fueran parcialmente excavadas en la década de 1980 del milenio que pasó 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 escenas de amplia diversidad de imágenes y composiciones. Estos murales polícromos pertenecerían a la fase intermedia del complejo Chotuna Chornan-cap, fechada entre 1100 a 1300 d.C.

**El trono de Chornan-cap.** En el año 1984, Christopher Donnan documentó el denominado patio con murales polícromos ubicado en el frente noreste del edificio principal del Templo de Chornan-cap (Donnan, 1989, 2012), por esta razón se creyó necesario en 2009 reiniciar las excavaciones arqueológicas de este sitio con la reapertura de los murales policromos, porque se tenía la firme sospecha que esta evidencia debería articularse a una arquitectura mayor que ayudaría a entender la razón de las pinturas y su relación en el contexto ritual de la cultura Lambayeque.

**El Trono.** La excavación programada en un área de 20 por 20 m al oeste del patio de los murales polícromos, permitió identificar un área de singular y excepcional calidad arquitectónica y simbólica que tiene un extraordinario poder narrativo para comprender la naturaleza de su función. Esta área muestra al centro una pequeña plaza de planta rectangular trapezoidal, de 10 m de largo por 8 m de ancho, emplazada en un eje norte-sur, con acceso al norte a través de un vano central de 1.20 m que permite acceder a una pequeña rampa que conduce hacia una plataforma baja con dos banquetas laterales emplazadas al este y oeste respectivamente. Delante de las banquetas existen unos pequeños depósitos o cubículos cuadrangulares enlucidos en barro y distribuidos simétricamente en un número de 17 a cada lado, de igual manera se han dispuesto ordenadamente hacia la proximidad del altar uno a cada lado que suman un total de 35 pequeñas estructuras. Hacia el frente principal de esta plataforma, existe un altar a manera de una banqueta longitudinal en eje este oeste, en cuyo centro se aprecia una estructura de barro finamente enlucida que presenta la forma de "L" dando la impresión de un *asiento o trono* con su respectivo respaldo adosado a la pared sur de la plaza (figura 5). El altar del *Trono* muestra hacia la parte delantera y a los lados, los hoyos de los postes que debieron soportar el techo, construido exclusivamente para este escenario, hacia los lados del trono se aprecian dos vanos que se conectan



**Figura 5:** Plaza con el Trono de Chornancap.

con un corredor externo de la plaza, uno al este y otro al oeste y conducen al acceso principal ubicado al norte. Estos corredores, constituyen el acceso exclusivo y restringido al área del *Trono*. Junto al acceso principal se aprecian a cada lado (este y oeste), dos pequeñas estructuras a manera de altares y/o pedestales, conformados por dos niveles platafórmicos superpuestos, con una pequeña rampa lateral y que se articulan a una pared baja cuya planta define la forma de una media Chacana con círculo central delantero, este elemento constituye un rasgo singular, que hace que el recinto del *Trono* adquiera una connotación de alto contenido religioso, por el profundo simbolismo que la arquitectura representa.

Hacia el lado sureste del *Trono*, se emplaza una estructura rectangular como un pequeño recinto que se denominó provisionalmente como *Recinto de Culto* por su significado y la proximidad que tiene a la plaza del *Trono*. Este presenta dos ambientes internos conectados por un vano, el acceso al *Recinto de Culto* se ubica al norte a través de un sistema de gradas de tres pasos, hacia la izquierda del ingreso en la pared este se ubica un pequeño altar o reclinador invertido en cuya pared principal, muestra una estructura rectangular vertical, que en su interior presenta fragmentos de un friso cuya representación al parecer se trataría de un felino en posición vertical cabeza hacia abajo,

en la cola y patas posteriores se aprecian círculos como elemento decorativo, actualmente sólo se conserva la parte de su cola y sus extremidades posteriores. Se sospecha que este diseño simboliza al *animal lunar*, importante deidad costeña presente en la iconografía Lambayeque, que está representado en vasijas de línea fina, y aparece desde épocas tempranas (Mackey y Vogel, 2003). Este elemento parece constituir el icono más representativo del escenario del *Trono* por hallarse también representado en los murales policromos de Chornancap, en el cual aparece un ser felino echado sobre una plataforma y es el símbolo hacia donde se dirigen los personajes que llevan armas y otros que llevan cabezas decapitadas.

Este pequeño *Recinto de Culto* que está dividido en dos espacios, el primero inmediato al acceso que incluye el friso del felino, presenta dos asientos con respaldar que sirvieron para recibir solo a dos individuos a la vez, y en el otro espacio hacia el fondo del recinto atravesando un vano, se aprecia un área más reducida determinada por una mesa de barro, en cuya pared sur se aprecian tres columnas de algarrobo enlucidas en forma circular y pintadas de color rojo, estas indudablemente debieron soportar el techo del recinto que llamamos *Recinto de Culto*. Hacia el exterior de este recinto, al norte se aprecia una pequeña plataforma muy baja en forma cuadrangular con improntas circulares una grande y la otra más pequeña, que debieron formarse como producto de la instalación de dos vasijas de cerámica, en esta plataforma se desarrollaron actividades probablemente vinculadas a labores de acabado de algún objeto de metal en razón a las evidencias de quema y toberas que se han identificado.

**La residencia de elite en Chornancap.** Como consecuencia de las excavaciones realizadas en el año 2009 al norte de Chornancap, que tuvieron como resultado el hallazgo de la plaza con el *Trono*, el *Recinto de Culto* y todo el conjunto arquitectónico que articulado a las pinturas polícromas generan indudablemente la señal inequívoca del escenario arquitectónico donde aparecen los personajes más representativos de la estructura sociopolítica, religiosa de la Cultura Lambayeque que desempeñan sus funciones en Chornancap. Por ello en el año 2011 se continuó con las excavaciones hacia el lado sur de Chornancap en un montículo que previamente se había identificado en las labores de prospección arqueológica y que se ubica a 93 m al sur de Chornancap. El montículo irregular presentaba una altura promedio de 6 m sus dimensiones son de 100 m de largo de norte a sur por 80 m de ancho de este a oeste y un área de aproximadamente 1há. La superficie del montículo se encontraba cubierta por vegetación arbustiva y árboles de algarrobo y estaba conformada por una gruesa y densa capa de arena que cubre toda el área donde se apreciaban en la superficie muy escasas excavaciones clandestinas (pozos de



huaquero) dando la impresión de un montículo intacto o de una duna estabilizada por la vegetación.

Al iniciarse las intervenciones en este montículo se trazó una trinchera central exploratoria de 30 m de largo de norte a sur por 2 m de ancho, cuya finalidad fue registrar evidencias arquitectónicas, hallazgos o descartar esta posibilidad. Al limpiar los escasos pozos de huaquero se pudo detectar en uno de ellos la presencia de restos materiales disturbados consistentes en fragmentos de cerámica, piruros de cerámica llamados también torteros que se usan para la labor de hilado en la textilería y restos óseos que formaban originalmente parte de un entierro disturbado al cual denominamos Tumba 1, estos indicios constituyeron las primeras señales de la ocupación que había en este montículo. El perfilamiento de esta excavación dejó expuesto en el lado este, una nueva evidencia de tratarse de un enterramiento intacto correspondiente a un niño (Tumba 2), al excavar el contexto se pudo evidenciar que correspondió a un infante de aproximadamente de 8 a 10 años con ofrendas de cerámica de la época Chimú-Inca, y que estaba depositado en posición extendido en eje sur hacia el norte, sobre un lecho de una gruesa capa de arena fina.

Con estas evidencias se realizó el levantamiento topográfico detallado del montículo con curvas a nivel cada 25 cm y se formularon los ejes de cuadrícula en áreas de 10 x 10 m que fueron progresiva y sistemáticamente excavadas y que permitieron que al retirar la densa capa de arena se pudiera evidenciar la presencia de un complejo conjunto arquitectónico de adobe plano convexo debidamente articulado y en regular estado de conservación, a éste conjunto se denominó inicialmente como *El Palacio*, entendido como la residencia oficial de un soberano o líder religioso supremo (Pillsbury, 2004) y luego de analizar los componentes se le denominó *Residencia de Élite* (figura 6).

Esta estructura arquitectónica muy singular es un complejo conjunto construido de adobe que ocupa gran parte del montículo y que podría definirse en dos grandes sectores, el sector ritual y residencial al norte y el sector doméstico al sur, ambos separados por un muro de 3 m de ancho, emplazado en eje este oeste, como si se tratase de un muro perimetral que distingue dos grandes espacios con funciones diferentes. En el espacio al norte del muro perimetral se ubica al centro un altar compuesto por una especie de banqueta escalonada con un muro posterior y con 8 columnas de algarrobo revestidas con barro de lados planos, este altar mayor presenta hacia la parte norte un patio de planta cuadrada con el cual se conecta a través de una rampa central a cuyos lados se han adherido pequeñas banquetas, dos muros divisorios al



**Figura 6:** Residencia de Élite en Chornancap.

centro de la plaza y con un pequeño pedestal o altarcillo en la esquina noreste del mismo patio. Hacia los lados este y oeste del altar principal se aprecian estructuras con acceso restringido que dependen del patio y del altar principal, por un lado al oeste cuatro recintos contiguos de planta rectangular conforman un agrupamiento de espacios a manera de depósitos, uno de ellos destaca por presentar junto al acceso cuatro pequeños nichos que presentaron las improntas de los techos, donde seguramente se depositaron bienes de singular valor y otros productos, mientras que al lado este se evidencia una pequeña plataforma o altar secundario con 6 columnas de algarrobo revestidas con barro en forma circular que permitió la instalación de un techo a dos aguas. Esta pequeña estructura tiene una pequeña rampa central y está encerrada por un muro en planta en "L" invertida que genera movimiento por un corredor angosto que conduce al área de los aposentos compuesta por dos recintos, uno de ellos con una banqueta larga a manera de cama. Así mismo el corredor conduce en forma restringida hacia el acceso norte del patio principal; al este del recinto se han documentado tres espacios a manera habitaciones grandes en los cuales no se aprecian mayores evidencias y el piso se encuentra bastante erosionado.

Indiscutiblemente ésta área constituye un espacio ritual destinado a un personaje de élite. Entre ambos altares, el principal y el de menor jerarquía, se evidencia un componente arquitectónico extraordinario que conecta a ambos altares, el de las columnas circulares con el de las columnas de lados planos. El elemento al que se hace referencia es un trazo arquitectónico definido por una forma en un muro de adobe que dibuja y describe una ola geométrica o greca que se articula a un símbolo escalonado y que genera un recorrido ritual y/o ceremonial como si se tratase de un espacio de transformación que debió generar la transformación del personaje que recorre y accede por este elemento como paso previo e inevitable a su presentación en el altar principal. Toda esta complejidad de recintos, altares, aposentos, patios, traducen en forma inequívoca una intensa actividad ceremonial que, con el símbolo de la ola geométrica articulado al elemento escalonado, encuentran su mayor expresión ritual y que convierten a este espacio en un área altamente religiosa de acceso restringido y complementaria a las funciones que debieron desarrollarse en el lado norte de Chornancap denominado el *Trono*.

El elemento geométrico identificado y que se nombró *La Ola y La Montaña*, ha sido frecuentemente documentado en la simbología de América Andina y forma parte de uno de los símbolos más representativos que se conocen en la historia del Nuevo Mundo y ha sido interpretado como el símbolo del agua y la tierra. El agua y la montaña, el elemento de la fertilidad y una serie de explicaciones que le atribuyen un sentido mágico, religioso convirtiéndolo en el emblema más connotado y representativo del antiguo Perú. Evidentemente que este elemento que conecta a los espacios en la residencia de élite permite caracterizar a este espacio con un escenario de elevado contenido simbólico y de alta influencia sobre la personalidad de quien lo usa en las actividades ceremoniales.

De otro lado al sur del muro o perimetral las condiciones de la arquitectura cambian al definirse un área abierta con un muro perpendicular al muro perimetral que forma una planta en "L" con una banqueta delantera que genera el acceso restringido e indirecto a un conjunto de seis recintos cuadrangulares, que se encuentran articulados como habitaciones paralelas con accesos próximos, en los cuales la actividad principal parece ser la vinculada al almacenaje de productos y bienes de consumo rápido (alimentos y bebidas), probablemente el área en cuestión está asociada al recinto donde pueden haber desarrollado actividades de participación masiva como festines o concentraciones de personas dedicadas a labores textiles que son mantenidas en estas áreas donde se les provee alimentos durante el desarrollo de sus funciones artesanales.

**La tumba.** Al excavar en la denominada *Residencia de élite* ubicada en la plataforma sur de Chornancap, junto al altar principal en un área de aproximadamente 10 m<sup>2</sup>, se empezaron a definir los primeros indicios de un contexto funerario muy significativo. En el oeste del corte de la tumba (Tumba 4), se halló un agrupamiento de 35 vasijas de cerámica de la más fina calidad artística y tecnológica, asociada al estilo Cajamarca (figura 7), que se caracteriza por elaborar cerámica con arcilla conocida como caolín, pero que sobre todo muestra un indiscutible sello de color, acabado y una singular decoración. Estas ofrendas de cerámica, representada por juegos de platos, cuencos, copas sonajas y finas jarras, revelan a simple vista la extraordinaria belleza e inconfundible identidad cajamarquina, definida a partir de las extraordinarias imágenes pintadas, tanto en su interior como exterior 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 Spondyllus, 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.



**Figura 7:** Primeras ofrendas de cerámica en la tumba.

Estos indicios constituyeron un claro indicador para confirmar la hipótesis sobre la existencia de la tumba de un personaje de alta jerarquía, con una parafernalia de ofrendas simbólicamente 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 (Lambayeque y Cajamarca), que reafirman sus vínculos no sólo en la vida, sino en la muerte. Adicionalmente, se ha 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 agua, recurso que genera la fertilidad con la tierra, ello por la razón de que el agua tiene su origen en la parte alta de las vertientes andinas de Cajamarca, que fluye y se descarga 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 en el aporte generoso 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. En reciprocidad, los grupos Cajamarca habrían recibido de Lambayeque recursos exóticos como *Spondyllus*, *Conus* y productos agrícolas, así como el acceso al territorio de Lambayeque.

Al levantar las ofrendas de cerámica, se encontraron restos de un tejido de fibra vegetal, que había sido colocado para preservar dos importantes ofrendas que se hallaron 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 6 m<sup>2</sup> y presenta una significativa simbología que identifica un tema emblemático y recurrente en la iconografía, de la cultura Lambayeque, que es conocida como la *Ola Antropomorfa*, muestra además, en el centro 90 discos laminados de cobre de 12.5 cm 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 (figura 8). La recuperación de esta singular ofrenda significó un reto, pero sobre todo una oportunidad de documentar en forma detallada todos los elementos que forman parte de este ornamento. La temática iconográfica que presentan ambos mantos, aludirían evidentemente a una clásica y metafórica composición: la



**Figura 8:** Vista de textil pintado con diseño de la Ola Antropomorfa.

Luna y el Mar, dos escenarios trascendentales en la ritualidad de la sociedad lambayecana, y sobre el 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. Es importante señalar que estos mantos se constituirían en una señal, marca o anuncio de la existencia de contextos funerarios en la época Lambayeque, como fue registrado en Huaca Las Ventanas (Shimada, 1995), así como en el caso del presente estudio.

Levantados los mantos pintados, inmediatamente se identificó una estructura de barro 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 de 25 a 30 cm de altura, con un ancho de 30 cm. 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. Así mismo 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 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 (figura 9). No obstante 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– intencionales. Efectuado el registro de esta evidencia, a 60 cm 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 muy mal estado de conservación y que cubría al fardo funerario.



*Figura 9:* Imagen de cierre de Tumba.

**El fardo funerario.** Al retirar la tela de tramado llano de color marrón, y en un estado muy deleznable, inmediatamente se halló lo que se venía esperando, sorpresivamente emergió progresivamente 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 que expresarían el sollozo de un rostro divinizado, que en la sepultura muestra un revelador y metafórico mensaje rumbo a la otra vida (figura 10). Adicionalmente, se aprecia a la altura de la nariz de la máscara un elemento alargado, que sostenía colgajos que adornaban la máscara, y que constituyen el complemento a la simbólica composición, y que aparecen con frecuencia en

maskas 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 felinos estilizados, este ornamento confirma el indiscutible status del personaje sepultado, y hace recordar la representación de los personajes femeninos que presentan el mismo tipo de ornamento denominado tocado *bipolar* (Narváez, 2011).



**Figura 10:** Detalle de fardo funerario de Sacerdotisa de Chornancap.



Marcando el límite del fardo funerario aparecen cuatro vasijas de cerámica negra de borde evertido, con rasgos escultóricos zoomorfos (cabeza de mono comiendo un pacaé). 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 mítica del individuo sepultado, dando la impresión de que el personaje está vivo. 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, asociado a un círculo, dando la impresión de una especie de asta muy característica y frecuente en la iconografía Lambayeque. Igualmente se registra un pequeño cetro elipsoidal de cobre, en cuya cima aparece la imagen laminada, recortada 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 que una figura femenina 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; ésta escena se halla en el interior de un típico palacio Lambayeque con doble techo con la conocida forma del ave mítica (figura 11). 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 religiosa, pero también mítica del personaje, que fue la representación de la deidad lunar o diosa de la Luna.

El personaje principal estaba orientado sentado, mirando hacia el este y uno de los primeros ornamentos en aparecer fue el pectoral de concha blan-

ca (figura 12), que cubría toda la región principal del individuo. Del mismo modo, aparecieron tres deslumbrantes pares de orejeras de oro (figura 13): 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 (*Trichocereus pachanoi*), conocido como San Pedro, 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 andina (figuras 14 y 15).



**Figura 11:** Corona de Oro con representación de la Sacerdotisa en luna creciente y telar.



*Figura 12:* Pectoral de concha blanca.



*Figura 13:* Juego de orejeras de oro in situ



*Figura 14:* Juego de orejeras de plata.



*Figura 15:* Orejeras de oro.

En seguida, se ubica al lado derecho de la extremidad superior del personaje, un primer vaso sonaja en forma alargada de cobre plateado (figura 16), este ornamento 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 evidentemente revolucionó el contexto funerario y confirma indiscutiblemente el elevado status del individuo que lo usó en vida (figura 17). Se trata de un bastón ceremonial o cetro de mando, elaborado en oro, de aproximadamente 23 cm 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 y calados hacia los lados de su cuello; donde, 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, llamada por Zevallos (1971, 1989) como el ícono *punta rectángulo punta* (figura 18). En este techo se aprecia también repujado el símbolo de la voluta u 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.

Pocas veces el arte orfebre de esta sociedad ha mostrado de manera explícita la representación del poder y religiosidad en el escenario arquitectónico; recuérdese el cetro de cobre hallado en la tumba saqueada de Sipán, en la que aparece un pequeño recinto de poder o templete mochica o también el cetro de oro y plata que tiene en su mano derecha el personaje conocido como *Señor de Sipán*, y que presenta la forma de una pirámide invertida en cuyos lados se ha representado una escena de combate (Alva, 1994). Después de



*Figura 16:* Vaso sonaja de plata.



*Figura 17:* Vista general de Cetro de Oro.



**Figura 18:** Detalle de Cetro de Oro, con representación de deidad mítica.

estos ornamentos no se había podido registrar para la arqueología de la Costa Norte del Perú, un objeto que de manera inequívoca asocia a un personaje divinizado en el escenario sagrado, en el que debía aparecer en los actos más importantes de sus complejas obligaciones rituales.

Otro objeto que por su soberbia calidad artística ha deslumbrado en la sepultura, constituye un pequeño cuenco de plata con complejas escenas repujadas en la superficie externa (figura 19), que muestran 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 se tenía sospecha (figuras 20 y 21). Sin duda este cuenco, que podría calificarse como el *Vaso Ceremonial Lambayeque* o *Vaso Sagrado*, forma también 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 se desconocía.

Otro vaso bimetálico (de oro y plata), presenta una escena repujada en la superficie 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 (figura 22). El diseño romboidal usado para plasmar la representación de la mujer y el felino, 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 como los viejos conceptos y cánones del arte moche mantienen continuidad y vigencia en la época Lambayeque. Una vez más los ornamentos principales del personaje nos remiten a símbolos e imágenes que aluden directamente a su personalidad femenina, donde se constituye en la protagonista de las escenas.

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 a la simbólica y aparente condición ornitomorfa del individuo sepultado. Aparecieron también complejos pectorales de miles de cientos de cuentas de concha *Spondyllus Calcifer* y *Princeps* de color blanco, rojo y turquesa, 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 (figuras 23 y 24). Láminas repujadas con diseños de personajes, asoman en la tumba, y un par de collares de idolillos de oro (figuras 25, 26 y 27) y de plata, refuerzan el status del personaje, y reafirmaron el mensaje dual. Aparecen también vasos de plata con imágenes





*Figura 19:* Cuenco de plata al momento del retiro.



*Figura 20:* Cuenco de plata debidamente conservado.



*Figura 21:* Detalle de iconografía de cuenco de plata.



*Figura 22:* Vaso bimetálico oro y plata.



*Figura 23:* Vista de tumba con copas bimetálicas.



*Figura 24:* Copas bimetálicas debidamente conservadas.



*Figura 25:* Diversos pectorales de concha y de oro in situ.



*Figura 26:* Collar con idolillos de oro.



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.

**El personaje del fardo.** 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 (USA) y Catherine Gai-ther (USA), certificaron que se trata de un personaje de sexo femenino entre 50 a 55 años de edad, que presenta una deformación craneal occipital típica de personajes de elite (tal como se registran para la sociedad mochica). El resultado del análisis antropométrico se sustenta en medidas longitudinales de fémur y húmero, además del diámetro de este último y la observación de la apófisis mastoides. Se realizaron también análisis de funciones discriminantes a partir de la prueba de T2 de Hotelling, la cual resultó estadísticamente significativa para la asignación dentro del grupo femenino. En este caso es la dimensión de la cabeza del húmero la que aportó el mayor peso en la deter-

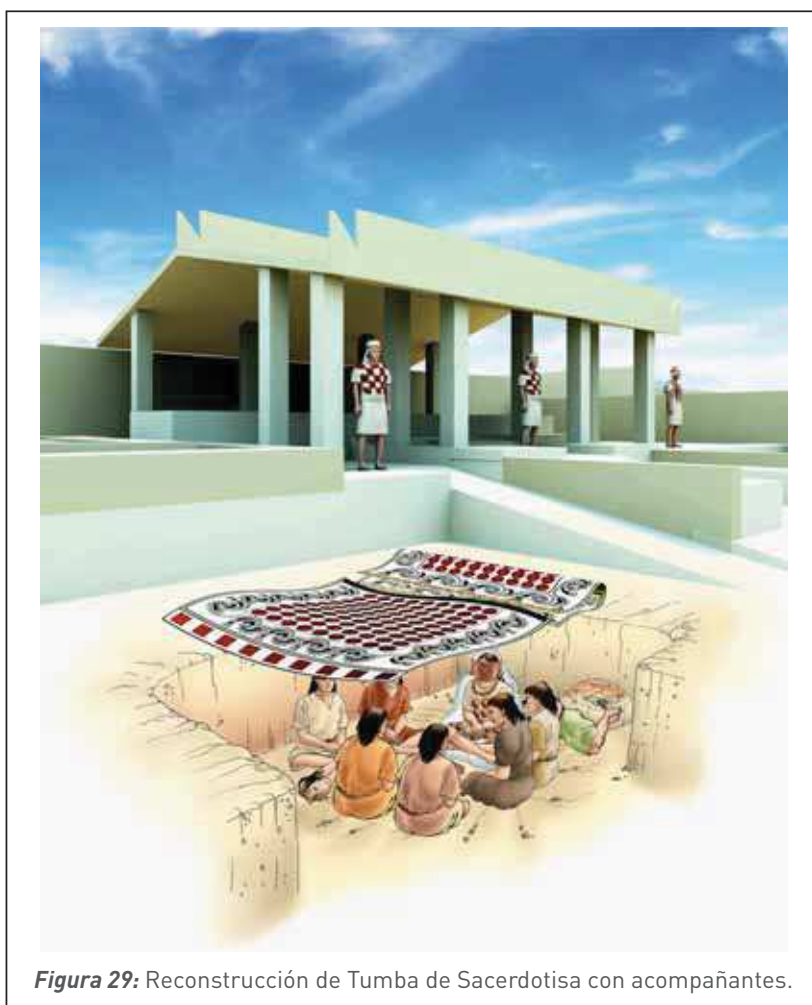
minación de la prueba. Esta identificación produce un inusitado cambio en la perspectiva interpretativa acerca del personaje y de la sociedad Lambayeque en su conjunto, pues tradicionalmente se entendía que sólo los personajes varones tenían acceso al poder político y religioso, salvo las sacerdotisas excavadas en la década del 90 en el sitio arqueológico San José de Moro de Chepén (Castillo, 2000). La confirmación del sexo femenino 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 e individuos que forman parte del contexto funerario en su compleja tumba, nos permitirá 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 poder muy compleja, de grandes distancias y acceso a recursos y bienes exóticos. Resulta importante el hecho de que esta sepultura forme posiblemente parte de un conjunto de sepulturas de personajes de la elite Lambayeque, que mantienen a Chornancap como uno de los escenarios religiosos de singular valor ceremonial por su cercanía al mar, considerado éste, además, como el territorio del legendario Ñaimlap. Hoy se sabe con mayor autoridad científica, que las antiguas sociedades especialmente la Lambayeque (al igual que sus antecesores los mochicas), incorporaron a mujeres en el ámbito del poder y del manejo de la religiosidad.

El personaje femenino está ubicada sentada 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), el personaje estaría también relacionado simbólicamente a la temática *ola antropomorfa*. Tal vez esta sacerdotisa representaría la cabeza de la ola, que aparece frecuentemente en el arte de la cultura Lambayeque. El individuo mira al este, que es el escenario del territorio del reino de la Luna, elementos de su total dominio y que permiten la aproximación a 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 y 15 años aproximadamente), que guardaba en el interior

de su boca 13 pepitas de oro y un pequeño lingote de plata como señal de status. 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. Es muy probable que la mayoría de acompañantes se trate de personas de sexo femenino, sin embargo será necesario el análisis respectivo para cada caso (figuras 28 y 29).





**Figura 29:** Reconstrucción de Tumba de Sacerdotisa con acompañantes.

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 Elite* de Chornancap, permite identificar el status del personaje, su autoridad política y religiosa, pero sobre todo reconocer las relaciones que habría establecido no sólo en el ámbito local, sino macro regional. Con res-



pecto a los categóricos argumentos arqueológicos documentados en Chornancap, resulta indiscutible que la arquitectura del *Trono* excavada al norte y la *Residencia de Elite* al sur de Chornancap, constituyen elementos que reflejan no sólo una lectura espacial y de función, sino un mensaje de la existencia de una élite que hoy se puede reconocer. Todo hace indicar que los elementos registrados en la tumba, concurren en un mensaje donde el Mar y la Luna se constituyen en los iconos 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 administro la Sacerdotisa de Chornancap.

### 3. Conclusiones

**La sacerdotisa de Chornancap.** El personaje principal de la tumba excavada en Chornancap, a quien se nombró La Sacerdotisa (Tumba 4), presenta en su sepultura rasgos que permiten definir el modelo de enterramiento de un típico personaje de élite (Lambayeque), y aproximarnos a las funciones y roles que cumplió en vida. Se parte del hecho de que un enterramiento es un proceso intencional (Castillo, 2000), cuyo punto de inicio es la muerte del personaje a sepultar, el que aparentemente no tiene decisiones sobre el tipo de sepultura, lugar, acompañantes, objetos que serán colocados como ofrendas y su ritual de enterramiento, en fin todo el conjunto de hechos que envuelven la circunstancia de la muerte y que la transforman de un suceso inevitable a una ceremonia pública. No obstante, el episodio del enterramiento como culto a los muertos, ha tenido en las antiguas sociedades de América Andina un especial énfasis con el propósito de perennizar la memoria del personaje que va al encuentro de los ancestros, y con la clara intención de mostrar a su pueblo el poder y religiosidad de estos individuos.

Si se examina el panorama del ritual funerario, como bien lo señalan Donnan (1995) y Castillo (2000), para entender los enterramientos mochicas es indispensable analizar cinco aspectos básicos: 1) La preparación del cadáver; 2) El envoltorio funerario; 3) La estructura funeraria; 4) Cantidad y calidad de ofrendas; y 5) Localización de la tumba. Estos indicadores, deberán ser considerados en forma simultánea y no de manera aislada con el propósito de establecer con mayor rigurosidad la posición social o status de los individuos (Castillo, 2000). Evidentemente aunque éstas condiciones existan, hay decisiones que se toman en el momento de la muerte y que son asumidas por quienes ejecutan el ritual, que constituye un acto público de implicancias religiosas y de indiscutible impacto político y social.

La arqueología en los últimos 30 años ha logrado definir con mayor aproximación los modelos de enterramiento e identidades de los personajes sepultados. Evidentemente que mientras más objetos son colocados en la sepultura, existen mayores condiciones de acercamiento a la función del personaje; así por ejemplo, las tumbas de los personajes de Sipán obedecen a un patrón preestablecido de tipo de sepultura, posición, acompañantes, tipos de ofrendas, estilos, entre otros (Alva, 1994). Similar circunstancia se presenta en las tumbas de las sacerdotisas de San José de Moro (figuras 30 y 31) (Castillo, 1996, 2000), tumba del personaje de Úcupe (Bourget, 2008), la Dama de Cao en el Complejo El Brujo (Franco, 2005), y el Sacerdote Guerrero en Virú (Strong y Evans, 1952). Si hay algo común en estas tumbas es la extraordinaria calidad tecnológica e informativa de los objetos asociados, y que forman parte de los contextos, así como la correlación de los personajes con los existentes en la iconografía mochica. Otros elementos comunes pueden ser la existencia por ejemplo de los ataúdes de madera y caña, hornacinas en los lados de la tumba, individuos como acompañantes (probablemente sacrificados), guardianes de la tumba, entierros secundarios, ofrendas de camélidos, perros, serpientes, techo de vigas de algarrobo, entre otros componentes.

En la sociedad mochica, las evidencias indican que existía una especie de protocolo funerario para los rituales de enterramiento, que además se encontraba aparentemente definido en una escena desarrollada en una botella conformada para este tema al cual los arqueólogos han bautizado como la botella con el tema del entierro (Donnan, 1975), éste protocolo se habría cumplido en un territorio muy vasto, y se aplicó con rigurosidad ritual. Gracias a todas estas investigaciones que hemos citado brevemente, podemos entender más sobre el tema de la muerte y aproximarnos a la identidad de cada uno de estos individuos y los posibles roles que asumieron en vida. Sin embargo, para el caso de la cultura Lambayeque considerada como la civilización que emerge como consecuencia del colapso mochica en la Costa norte, los rituales de enterramiento sufren cambios sustantivos, obviamente producto de las influencias de las que se ha hablado, como la presencia de grupos Cajamarca o influencias venidas del sur y también grupos provenientes del Ecuador, que seguramente produjeron un impacto en el cambio de estas prácticas funerarias. Las tumbas excavadas en Batán Grande (Shimada, 1995), aparecen como grandes cámaras a mucha profundidad bajo la superficie, como tumbas complejas con el personaje central que no está dentro de un ataúd, éste aparece sentado flexionado mirando al oeste, en un fardo o envoltorio, el concepto de ataúd no es que desaparezca como tal, lo que sucede probablemente es que se introduce un nuevo concepto de la muerte, que revoluciona el ritual, porque no es lo mismo trasladar un ataúd con el individuo en el interior, que llevar un fardo en una litera con una cara máscara y corona, como si el muerto



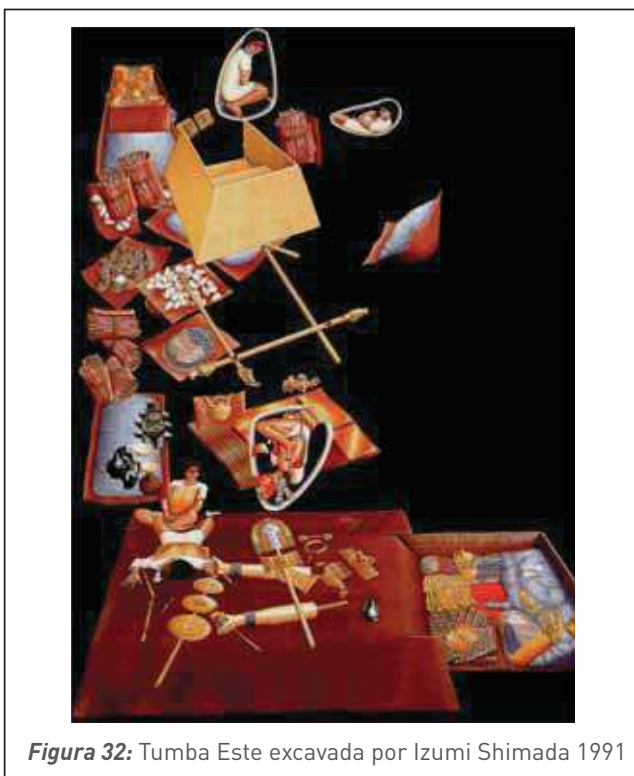
**Figura 30:** Tumba de Sacerdotisa de San José de Moro, excavada por Luis Jaime Castillo 1992.



**Figura 31:** Iconografía Mochica con representación de Sacerdotisa.

en el fardo aún con vida participara activamente de sus propias exequias, en la despedida de este mundo rumbo al espacio de los muertos, donde se encontrará con sus ancestros.

Son pocos los eventos funerarios Lambayeque excavados científicamente, lo que sí se conoce es que estas tumbas contienen importantes cantidades de ofrendas metálicas que sobrepasan lo imaginable, pero en la que existe un repertorio simbólico que se circunscribe prioritariamente al personaje de ojos alados, nariz prominente, a quien muchos han bautizado como dios Ñaimlap. Las tumbas este (figura 32) y oeste documentadas en Huaca Loro (Shimada, 1995) son la prueba indiscutible del enorme poder que ejercen estos personajes más allá de la muerte: son enterrados en grandes cámaras envueltos en fardos que guardan toda su parafernalia y ornamentos. Además reciben ofrendas exóticas, sacrificios humanos, importantes cantidades de *naipes* de cobre, Spondyllus y Conus, lo que demuestra que en vida ejercieron un enorme poder en la sociedad y una relación de influencia con contactos en una esfera mayor al ámbito local y regional.



**Figura 32:** Tumba Este excavada por Izumi Shimada 1991

Por mucho tiempo se ha sostenido que el escenario privilegiado para la existencia de estas grandes tumbas para la élite Lambayeque, es el denominado Bosque de Pomac o el llamado complejo arqueológico de Batán Grande, por la presencia y procedencia de gran cantidad de objetos metálicos y cerámicos, que provienen de éstos escenarios, muchos de los cuales forman parte de colecciones privadas. La historia contemporánea atribuye que una conocida familia durante más de medio siglo tuvo el privilegio de ser los autorizados a huaquear en el complejo de Batán Grande. Otra excavación arqueológica de singular valor fue la realizada en el sitio El Arenal de Illimo por Juan Martínez Fiestas, quien en una intervención de rescate arqueológico encargado por el Museo Brüning, logró identificar la tumba de un importante personaje de élite que podría corresponder a lo que el autor llama El Guerrero de Illimo (Martínez, 1996) acompañado por dos mujeres, ofrendas de cerámica, objetos de oro, tumbaga y plata. Esta sepultura parecería corresponder a un personaje de rango medio, probablemente vinculado al territorio de su sepultura, por razones de origen, o por las funciones que debió cumplir en dicho ámbito (figura 33). Sin embargo, esta es una tumba donde el personaje está acompañado por dos individuos de sexo femenino, ofrendas de cerámica, sobre todo cuchillos de cobre y máscara sobre el rostro.



**Figura 33:** Tumba del Guerrero de Illimo, excavada por Juan Martínez 1996.

El fardo funerario de la Sacerdotisa Lambayeque de Chornancap con sus ocho acompañantes, enterrada en una sepultura intrusiva en el contexto arquitectónico de la *Residencia de élite* ubicada al sur de Chornancap, permite identificar a uno de los más trascendentales personajes femeninos de la élite de la Cultura Lambayeque, de los siglos XII a XIII d.C., que a juzgar por sus emblemáticos y asombrosos ornamentos de rango, poder y autoridad, conducen a documentar a una de las más conspicuas autoridades políticas y religiosas de su tiempo. La protagonista principal de la sepultura del personaje denominado *Sacerdotisa*, no sólo es una mujer importante sino que tiene un amplio dominio en el territorio local, regional y macro regional, logrando establecer vínculos con sociedades complejas de su tiempo. Administró, además, un insospechado corpus iconográfico que al provenir de un contexto arqueológico intacto, genera una lectura de sus vínculos en el escenario religioso donde tiene singular presencia y protagonismo. El enterramiento de este personaje, así como el ritual de su sepultura, tanto como el contenido, permiten construir la compleja jerarquía política y religiosa en la cultura Lambayeque, de la cual solo se conocían personajes masculinos. Esta mujer de inmenso poder, no sólo es extraordinaria por la riqueza de sus bienes, sino porque el acceso a éstos constituye un privilegio solo para individuos del más alto status, comparable a los grandes sacerdotes, soberanos o jefes de las sociedades complejas.

Hacia la década del 90 del siglo pasado, se han producido los más espectaculares hallazgos de personajes femeninos que se conocen en la historia de América Andina; son los casos de las sacerdotisas de San José de Moro, excavadas por Luis Jaime Castillo; y la llamada Dama de Cao, excavada por Régulo Franco en el complejo El Brujo. En ambos casos se tratan de extraordinarios personajes de incuestionable poder y autoridad en su tiempo; ambas pertenecen a momentos diferentes de la cultura mochica de la Costa Norte del Perú, y tienen un especial tratamiento en su sepultura. Después de estos hallazgos, quedaba claro que el poder femenino en las culturas precolombinas peruanas, estaba relacionado a la Costa Norte, y a la época específica de la cultura mochica. Después de estos acontecimientos, los arqueólogos, lograron precisar los roles de éstas importantes mujeres, usando para ello toda la parafernalia ritual, así como la relación con las complejas escenas del arte moche, con la cual se producen una sorprendente coherencia que permite una clara lectura sobre la jerarquía política y religiosa en los espacios sagrados que son transmitidos a través de símbolos expresados con singular calidad y contenido. Se empieza a entender el papel de la mujer en la sociedad, no solo desde la función de madre, proveedora de alimentos, tejedora, sino además, cumpliendo un rol crucial en la vida política y religiosa de su tiempo. A pesar de ello y después de más de 20 años, a partir de la investigación

en Chotuna-Chornancap el hallazgo de la Sacerdotisa Lambayeque, permite demostrar que más allá de la época moche, cuando se creía que las mujeres habían casi desaparecido de la escena política y religiosa, y de la dimensión visible del poder, la excavación de esta tumba demostró que el rol de las mujeres se mantuvo a lo largo de muchos siglos, y que fue fortalecido con la presencia de objetos que revelan no sólo estar frente a una mujer importante de su tiempo, sino frente a lo que en el occidente podría denominarse: *Reina o Soberana*. Con más evidencias, queda claro que las mujeres que cumplieron estas funciones excepcionales no fueron solamente grandes personajes, sino que también se convirtieron, al morir, en ancestros divinos que aseguraban la continuidad y el equilibrio de sus pueblos.

**Identidad del personaje.** Para determinar el rol del personaje femenino de Chornancap, y su posible identidad se analizaron los ornamentos que son señales del status e indicador de su jerarquía. Por otro lado, a partir del corpus iconográfico representado en algunos objetos, atribuidos sólo a cumplir funciones para grandes ceremonias e importantes rituales, (juegos de vasos, sonajas y copas bimetálicas), que son de excepcional calidad artística y tecnológica, los juegos de orejeras, corona y cetro, son del indiscutible status del poder de quien los usa, y la máscara que cubre el fardo así como los mantos pintados sugieren la condición divina del personaje sepultado, que revelan metafóricamente los escenarios de su identidad ancestral: La Luna y El Mar.

Al analizar los principales ornamentos se identificó que la corona de oro de la Sacerdotisa de Chornancap, presenta una extraordinaria simbología asociada a una mujer que aparece sentada de perfil sobre la luna creciente, frente a un telar en el interior de un templo con la decoración doble del emblema clásico de la cultura Lambayeque, como el cuerpo del ave mítica, esta mujer tiene sus manos y pies adornados con cabezas de felinos estilizados, y este mismo personaje se halla identificada también en forma categórica en un vaso de plata existente en el Museo de Arte de Denver, EUA, que proviene al parecer de la Región Lambayeque (Mackey y Pillsbury, 2007). El Vaso de Denver elaborado en plata laminada (figuras 34 y 35) muestra en sus paredes exteriores y base un conjunto de complejas escenas en la que se aprecian personajes, seres mitológicos escenarios y deidades en acciones simultáneas, que revelan un universo simbólico e iconográfico aparentemente inexplicable. No obstante la tumba de la Sacerdotisa de Chornancap brinda una valiosa oportunidad para identificar y asociar algunos de los personajes con la iconografía del Vaso.

Uno de los personajes del vaso de plata (figura 36), es una mujer en posición de pie mirando de frente, con tocado bipolar, corona cilíndrica con



*Figura 34:* Vaso de plata perteneciente al Museo de Arte de Denver – USA.



*Figura 35:* Iconografía del vaso de plata existente en el Museo de Denver – USA.





**Figura 36:** Representación de Sacerdotisa Lambayeque proveniente del vaso de plata de Denver.

círculos, cara máscara, extremidades superiores e inferiores que rematan en cabezas de felinos estilizados, a su lado derecho aparece un telar en cruz, y al lado izquierdo recibe una concha *Spondyllus* de un asistente que al parecer también es un personaje femenino, junto al pie izquierdo del personaje central se aprecia una botella con base pedestal cuerpo globular doble pico divergente unidos por asa puente, esta cerámica forma parte de un tipo clásico en la cultura Lambayeque y es conocida con el nombre de *tacho*. Debajo del telar del personaje descrito se aprecia un individuo en posición decúbito dorsal extendido sobre cuyo cuerpo se define una línea que insinúa que se trata de un personaje sepultado.

Pero para relacionar al personaje del Vaso del Museo de Denver, EUA (figura 37) con la Sacerdotisa de Chornancap, debe uno remitirse a la corona de oro de este personaje donde aparece el diseño de la misma versión del personaje femenino del vaso, pero visto de perfil. En la corona de oro aparece el personaje con los mismos rasgos y elementos que permiten su identificación. Sin embargo, hay un elemento que destaca en ambos casos y es que el personaje femenino tiene pares de ojos en el tocado, ojos en las manos en su rostro y en las extremidades inferiores. Esta reiteración de la visión es una característica de los curanderos o curanderas y se convierte en un rasgo del

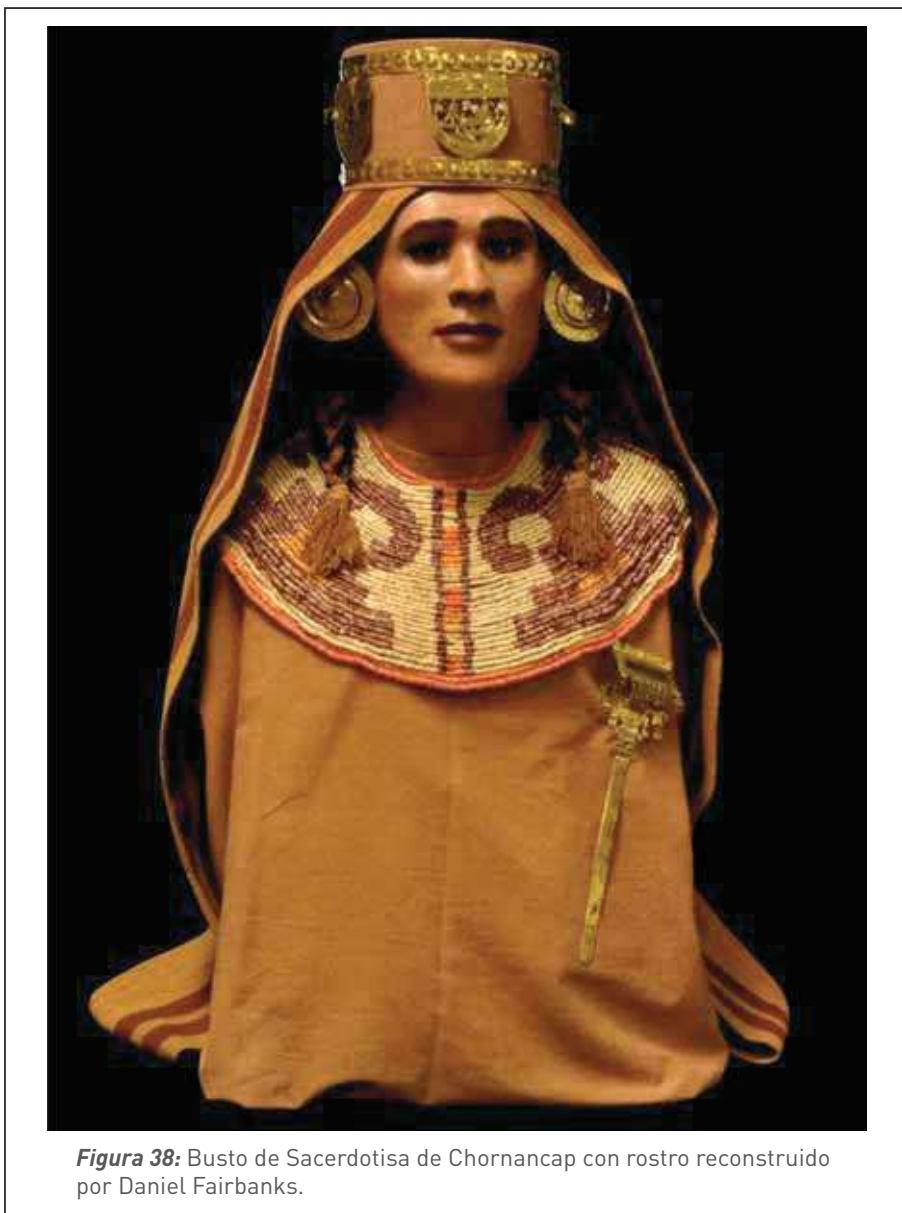


**Figura 37:** Representación de mujer en Templo y luna creciente proveniente de la Corona de la Sacerdotisa de Chornancap.

rol religioso y sacerdotal del personaje femenino. El vaso de plata se constituye en un elemento clave para identificar al personaje en el complejo y hasta ahora desconocido mundo ceremonial de la cultura Lambayeque.

Por otro lado, los 8 acompañantes de la Sacerdotisa (como si se trataran de sus seguidores hacia la otra vida), permiten entender que la muerte de su Soberana genera el inevitable acompañamiento en la otra dimensión, donde seguirán desarrollando sus funciones ante los ancestros en actividades religiosas que en vida les tocó realizar. Hay que precisar además, que el rol ritual estaba reservado 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. En realidad, la denominación de Sacerdotisa es la que más se asocia al contenido de la tumba; no es un personaje militar, a pesar de que tiene jerarquía política, pero sus ornamentos son para el uso en funciones exclusivamente rituales y ceremoniales, sólo capaces de ser desarrolladas y conducidas por un ser de la más alta condición religiosa. Su tumba habla del poder; pero también de la función de liderar la vida ritual de su sociedad. Esta tumba independientemente de su complejidad, debió generar en circunstancias conmemorativas, la ejecución

de grandes celebraciones y procesiones, que se debieron celebrar en el momento del enterramiento y sello de la sepultura, y que además fue parte de actos desarrollados cada cierto tiempo (figura 38).



**Figura 38:** Busto de Sacerdotisa de Chornancap con rostro reconstruido por Daniel Fairbanks.

La Sacerdotisa está enterrada en un área junto al altar principal de un singular conjunto arquitectónico, que denominado *Residencia de elite*, emplazado al sur de Chornancap, el que presenta un elemento arquitectónico extraordinario, que conecta los dos altares que existen. Entre ambos se aprecia un elemento de adobe a media altura, constituido por una forma que determina una ola geométrica o greca, que se articula a un símbolo escalonado que genera un *recorrido ritual* y ceremonial que debió suponer una transformación del personaje, que 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 ante el altar principal, donde llega convertida de diosa Luna en deidad del mar. Es en este recorrido donde el personaje principal adquiere ciertas características de deidad. Este elemento, describe el elevado rol religioso de la Sacerdotisa, que propicia en encuentro del agua y la tierra para garantizar la Fertilidad.

Este icono, tan recurrentemente encontrado en casi todos los materiales (cerámica, textiles, metales, madera, hueso, entre otros), y durante todas las épocas en la simbología de América Andina, forma parte de uno de los símbolos más representativos que se conocen en la historia del nuevo mundo y ha sido interpretado como el símbolo del agua y la tierra, como el elemento de la fertilidad, como el distintivo del agua y la montaña, en fin una serie de explicaciones que en suma se reducen a uno de los emblemas religiosos más connotados y representativos del antiguo Perú. Con la sepultura de este personaje, el recinto de poder adquiere una nueva condición o status, lo que constituye que este espacio usado en vida para actividades rituales y ceremoniales, sirve para su sepultura como escenario sagrado que permite el acceso al mundo de los muertos donde habitan sus ancestros.

Este nuevo y extraordinario episodio funerario producto de una paciente investigación arqueológica permite conocer y transmitir mayores argumentos para entender la dinámica del poder y la religiosidad en la cultura Lambayeque. Así mismo, descubrir el misterio que se cernía sobre la presencia y participación de las mujeres en la vida política y religiosa de esta sociedad de la cual la historia recién se empieza a contar.

#### 4. Referencias

Alva, W. (1994). *Sipán*. Colección Cultura y Artes del Perú, De Lavalle, J. (ed). Lima: Cervecería Backus y Johnston.

Alva Alva Walter y Susana Meneses de Alva (1984). Los Murales de Úcupe en el Valle de Zaña, Norte del Perú. *Beiträge zur Allgemeinen und Vergle-*

*ichenden Archäologie*, 5 (1983): 335-360, KAVA, Deutschen Archäologischen Instituts, B.

Bourget, Steve (2008). *The Lord of Ucupe, An Elite Moche Tomb of Huaca El Pueblo*. Disponible en internet.

Brüning, E. (1922). *Estudios Monográficos del Departamento de Lambayeque*, Vreeland, J. (ed). Chiclayo: Sociedad de Investigación de la Ciencia, Cultura y Arte Norteño.

Cabello de Balboa, M. (1586). *Miscelánea Antártica: Una Historia del Perú Antiguo*. Lima: Facultad de Letras e Instituto de Etnología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Castillo, L. (1996). *La Tumba de la Sacerdotisa de San José de Moro*. Catálogo de la exposición desarrollada entre el 15 de noviembre de 1996 y 15 de enero de 1997. Lima: Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Castillo, L. (2000). Los Rituales Mochica de la Muerte. En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Krzysztof Makowski y otros, 103-135. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Donnan, C. (1975). The Thematic Approach to Moche Iconography, *Journal of Latin American Lore* 1 (2), 147-162.

Donnan, C. (1989). En busca de Naymlap: Chotuna, Chornancap y el valle de Lambayeque. En: *Lambisque*, De Lavalley, J. (ed). 105-136. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Donnan, C. (2012). *Ñaimlap, Yampallec 3, 61*, Chiclayo: Coprotur.

Franco, R. y Vilela, J. (2003). *Aproximaciones al calendario ceremonial Mochica del Complejo El Brujo, Valle de Chicama*. En: Moche. Hacia el final del milenio. Uceda-Mujica (ed). Tomo II. 383-423. Lima: Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú.

Franco, R. y Gálvez C. (2005). Muerte, Identidades y Prácticas Funerarias post-mochicas en el Complejo El Brujo, Valle de Chicama, costa norte del Perú. *Corriente Arqueológica* 1:79-118. Lima.

Kauffmann, F. (1989). *Oro de Lambayeque*. En: Lambayeque, De Lavalley, J. (ed). 163-214. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.

- Kauffmann, F. (1992). Mensaje iconográfico de la orfebrería lambayecana. En: *Oro del antiguo Perú*, De Lavalley, J. (ed). 237-263. Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Kosok, P. (1965). *Life, Land and Water in Ancient Peru*. New York: Long Island University Press.
- Larco, R. (1948). *Cronología arqueológica del norte del Perú*. Biblioteca del Museo de Arqueología Rafael Larco Herrera, Hacienda Chiclín, Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana. (Reimpreso en: *Arqueológicas* 25. Lima, 2001).
- Mackey, C. y Pillsbury, J. (2007). *Cosmology and Ritual on a Lambayeque Beaker*. Pre-Columbian Papers from the 2002 and 2007 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum. PDF.
- Martínez-Cereceda, J. (1995). *Autoridades en los Andes, los atributos del señor*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Católica del Perú.
- Martínez, J. (1996). *Informe Final del Proyecto de Rescate Arqueológico Illimio-Depolti*. julio-agosto, Museo Arqueológico Nacional Bruning. Lambayeque: Instituto Nacional de Cultura.
- Narváez, A. (1995). El Ave Mítica Lambayeque: Nuevas Propuestas Iconográficas (I). Utopía norteña. *Revista de la Facultad de Ciencias Histórico-Sociales y Educación*. 109-123. Lambayeque: Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.
- Narváez, A. (1996). *Las Pirámides de Túcume. El Sector Monumental. Túcume*. 83-151, Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Narváez, A. (2011). *Huaca las Balsas de Túcume: Arte Mural Lambayeque*. Unidad Ejecutora Naylamp, Lambayeque: Ediciones Museo de Sitio de Túcume.
- Pillsbury, J. (2004). The Concept of the Palace in the Andes. En: *Palaces of the Ancient New World*. Susan Toby Evans and Joanne Pillsbury. A Symposium at Dumbarton Oaks 10th and 11th October 1998. Washington: Dumbarton Oaks Collection.
- Schaedel, R. (1966). The Huaca El Dragón, *Journal de la Société des Américanistes*, 55 (2), 383-496.
- Schaedel, R. (1985). Coast-Highland Interrelationships and Ethnic Groups in the Northern Perú (500 B.C.-A.D.1980). En: Masuda, S., Shimada, I. y Morris, C. (eds.), *Andean Ecology and Civilization. An Interdisciplinary Per-*

*spective on Andean Ecological Complementarity*, 443-473, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Symposium 91, Tokio: University of Tokyo Press.

- Shimada, I. (1985). La Cultura Sicán: Una caracterización arqueológica. En: *Presencia Histórica de Lambayeque*, Mendoza, E. (ed.), 76-133, Lima: Lima.
- Shimada, I. (1986). Batán Grande and Cosmological Unity in the Prehistoric Central Andes. En: Matos, R., Turpin, S. y Eling, H. *Andean Archaeology*, 163-188, Los Angeles: University of California.
- Shimada, I. (1990). Cultural Continuities and Discontinuities on the Northern North Coast of Peru, Middle- Late Horizons. In: Moseley, M. y Cordy-Collins, A. (eds.), *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*, 297-392. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Shimada, I. (1995). *Cultura Sicán: Dios, riqueza y poder en la costa norte del Perú*. Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura.
- Strong, W. y Clifford E. (1952). Cultural Stratigraphy in the Virú Valley, Northern Perú: the Formative and Florescent Epoch. *Columbia Studies in Archaeology and Ethnology* 4, Columbia University Press, New York.
- Uhle, M. (1959). *Wesen und Ordnung der alterperuanischen Kulturen*. Berlín: Colloquium Verlag.
- Wester, C. (2010). *Chotuna-Chornancap: Templos, Rituales y Ancestros Lambayeque*. Museo Arqueológico Nacional Brüning de Lambayeque. Lambayeque: Ministerio de Educación.
- Wester, C. (2013). *The Naymlap Legend: Between Mystery and Fact. Catálogo de la exposición Perú Kingdoms of the sun and the moon*. Pimentel, V. (ed.), 108-115. Montreal: Museo de Arte de Montreal.
- Zevallos, J. (1971). *Cerámica de la Cultura Lambayeque (Lambayeque I)*, Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.
- Zevallos, J. (1989). *Introducción a la Cultura Lambayeque*. De Lavallo, J. (ed.), 15-103, Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Zuidema, T. (1990). Dynastic Structures in Andean Culture. En: *The northern dynasties: Kingship and statecraft in Chimor*, Moseley, M. y Cordy-Collins, A. (eds.). 489-505. Washington: Dumbarton Oaks.