

DOCTORADO EN PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO,
CIVIL, URBANÍSTICO Y REHABILITACIÓN DE
CONSTRUCCIONES EXISTENTES
Departamento de Representación Arquitectónica
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUÑA

Tesis doctoral:

LA ARQUITECTURA MOCHE DEL PERÚ

Análisis, Interpretación y Relación con la
Arquitectura Peruana (1924 -2020)



Doctorando:

**FLORENTINO
GERARDO ALVA LÓPEZ**

Barcelona, 2022

Composición de imagen de portada: Imagen superior encuentro del muro del recinto esquinero del patio con rombos del antepenúltimo edificio de Huaca de la Luna. *(Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.129)*; imagen inferior patio ceremonial con recinto ceremonial y tumba de Señora de Cao *(Fuente: Complejo Arqueológico El Brujo)*



**DOCTORADO EN PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO, CIVIL,
URBANÍSTICO Y REHABILITACIÓN DE CONSTRUCCIONES
EXISTENTES**

**Departamento de Representación Arquitectónica
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUÑA.**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona
Universidad Politécnica de Cataluña

Doctorando:

FLORENTINO GERARDO ALVA LÓPEZ

Directores de Tesis:

DR. ARQ. JOAN CUROS VILA, UPC

DRA. ARQ. ISABEL ZARAGOZA DE PEDRO, UPC

Barcelona, 2022

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis la dedico a mis dos grandes amores, a ti, mi adorada madre **Dolores Alicia**, por ser mi gran maestra, maravillosa madre y amiga, mi gran soporte, inspiración y fuente de energía positiva; a ti, mi adorado padre **Florentino Eleodoro**, que desde donde brillan las estrellas, me sigues enviando energía positiva y bendiciones.

Agradecer a mis directores de tesis por su gran apoyo, entusiasmo y aportación que me brindaron para llevar a buen término mi tesis doctoral: **Joan Curós Vilà y Isabel Zaragoza de Pedro**. Así también a Lluís Bravo Farré por sus consejos y apoyo en los inicios del desarrollo de esta investigación.

Mi agradecimiento a los arquitectos **Adine Gavazzi y Jorge Cosmópolis Bullón** por las entrevistas concedidas; al arquitecto **Luis Longhi** Traverso por brindarme, sin reservas, toda información de sus obras para la presente investigación.

A mis adorados hermanos: **Medalit, William y Renzo**, por su infinito cariño, apoyo y entusiasmo que me brinda en toda empresa que emprendo.

A mis profesoras y profesores de la Universidad Nacional de Ingeniería, por sus enseñanzas de ayer y siempre, nuestros ¡eternos maestros!

“Transformar una expresión que nace y se mantiene durante siglos, como un constructor arqueológico, en una memoria viva, conectándola con sus herederos y abriendo al pensamiento occidental y científico, y también globalizado del siglo XXI, de los científicos interesados de estos temas, de cómo las arquitecturas y transformaciones del paisaje son capaces de traer consigo infinitas formas diagnósticas, infinitas sugerencias para desarrollar una comunidad y una civilización en forma sostenible”.

Doctora. Adine Gavazzi¹

Arquitecta y Arqueóloga

“Cada una de las mitades tenía funciones específicas y era opuesta, por ejemplo, en el combate ritual, así como recíproca con relación a la otra. La división dual estaba inscrita en el paisaje y se expresaba por ejemplo en la oposición entre el templo de la cima, el de Illapa, dios del Trueno, en Sacsayhuamán (Chinchaysuyu) y el templo del Sol Punchao, en Coricancha, donde se unían los cuatro suyus (...). Guardando las proporciones, el complejo arqueológico de las huacas de Moche parece haber tenido una organización dual similar”.

Doctor Santiago Uceda Castillo²

Arqueólogo

“El arquitecto que mira a las ruinas imita, innova, no rechaza lo antiguo, sintiéndose él mismo antiguo-coautor con los antiguos-, ni lo nuevo, siendo también él nuevo, constructor del presente. (...) Y es que la arquitectura se puede tocar en las ruinas, su materialidad se impone, su presencia se anuncia en cada fragmento. Por eso se puede hacer arquitectura desde las Ruinas, pero para ello habrá que desvelar sus mecanismos, sus leyes habrán de ser deconstruidas”.

Doctor Alberto Ustárroz³

Arquitecto

1 Gavazzi, Adine (2021, 27 de febrero). “Arquitectura Andina. Formas e historia de los espacios sagrados” (videoconferencia en Facebook). APU-Cultura Académica, UNI-FAUA. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/43mDNxA-9JP/> (Consulta:04/03/2021)

2 Uceda Castillo, Uceda (2008). “En busca de los palacios de los reyes de Moche”. En Krzysztof Makowski (compilador). Señores de los Reinos de la Luna. Banco de Crédito del Perú. Lima, Perú, p.124

3 Ustárroz, Alberto (1997). La lección de las Ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura. Colección Arquithesis núm. 1, Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, España, pp.15-19

LA ARQUITECTURA MOCHE DEL PERÚ

ANÁLISIS, INTERPRETACIÓN Y RELACIÓN CON LA
ARQUITECTURA PERUANA (1924 -2020)

RESUMEN

En los últimos treinta y cinco años en el Perú, se han producido una serie de descubrimientos en los complejos arqueológicos del Señor de Sipán (1987), La Luna (1990), San José de Moro (1991), Cao Viejo (2006), Ventarrón (2007), entre otros, que ofrecen nuevas informaciones sobre la cultura Moche o Mochica, hechos que han dado lugar a investigaciones por parte de arqueólogos peruanos y extranjeros, cuyos documentos reconstruyen diferentes aspectos de esta cultura.

La cosmovisión andina ha sido descrita por un vasto número de investigadores, de diferente nacionalidad y especialidad, y la presente investigación realiza un compendio de estas, de tal manera, tener una mayor visión y comprensión de cómo los andinos interpretaban el mundo. Esto permite comprobar, que la cosmovisión andina de los Moche se encuentra plasmado en el emplazamiento de sus centros poblados, el desarrollo de los montículos escalonados que están relacionadas con el paisaje y la bóveda celeste como un todo (CAPÍTULO 1).

Comprender la concepción del diseño arquitectónico Moche en el desarrollo de los espacios abiertos y cerrados de sus edificaciones, el diseño de las plazas y sus recintos ceremoniales, las conexiones espaciales entre edificios administrativos y religiosos, las estrategias de comunicación visual arquitectónica con elementos iconográficos así como la aplicación de los signos andinos en sus edificaciones, permite conocer la forma como los constructores Moche aplicaron su cosmovisión en el desarrollo de su arquitectura.

La investigación analiza los signos de la cosmovisión Moche -considerando el aporte de las últimas investigaciones publicadas- que se plasma en su iconografía, cerámicas arquitectónicas y maquetas Moche, para luego identificarlos con las evidencias arqueológicas de sus montículos escalonados, re-

cintos ceremoniales y viviendas, enriquecido con los últimos hallazgos. Analizar la arquitectura Moche, con la mirada de sus constructores -como recomienda la doctora Adine Gavazzi- pero confrontándolo con las propuestas teóricas y obras de los grandes maestros de la arquitectura, permite reconocer la vigencia de la concepción arquitectónica Moche. La investigación identifica las características de la arquitectura Mochica y propone la clasificación de sus espacios, conexiones y comunicación visual; así también analiza la cosmo simbología Moche desarrollada en su sistema constructivo (CAPÍTULO 2).

La arquitectura andina no tuvo en el Perú la evolución que sí se identifica, en la línea del tiempo, con la arquitectura grecorromana en Europa. Las propuestas arquitectónicas con lectura o referencia cultural andina son desarrolladas por muy pocos arquitectos, creando estilos en la arquitectura peruana, y es importante conocerlos para entender la hipótesis planteada en la presente investigación.

En el Perú, hasta inicios del siglo XX, no existía universidades que formaran arquitectos, por lo tanto, la arquitectura que se construía en el país de los Moche fue desarrollado por arquitectos europeos con los estilos que imperaba en esos territorios, principalmente; pero en 1921, ante la necesidad de tener un museo en el Perú para exponer los últimos hallazgos arqueológicos en el país, se encarga al arquitecto francés Claudio Sahut el desarrollo del proyecto, quien propone un diseño inspirado en la cultura Chavín. El arquitecto y escultor español Manuel Piqueras Cotoí utiliza también la iconografía andina para desarrollar el lenguaje de la fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima (1924) y, además de la portada, en los espacios interiores y elementos esculturales del Pabellón Peruano en Sevilla (1928).

Por los años 30 se desarrolla el Movimiento Indigenista del Perú, y en 1910 se crea la Sección de Arquitectos y Constructores en la Escuela de Ingenieros del Perú, hoy UNI, cuyos egresados, como el arquitecto Manuel Seoane, Carlos Wi-

lliams, Adolfo Córdoba, entre otros pocos, buscan desarrollar una arquitectura con identidad peruana (CAPÍTULO 3)

En la iglesia cristiana La Ramada de Mórrope del siglo XVI, época del Virreinato del Perú, observamos una continuidad de la tradición arquitectónica Moche; se identifica en el uso del sistema constructivo, su concepción espacial y en el diseño del altar. Entre los años 1994 al 2020, identificamos seis proyectos arquitectónicos en el Perú que describen que sus autores volvieron su mirada a los testimonios arqueológicos Moche y la reinterpretaron. Algunos arquitectos en sus diseños incorporan de los Moche su iconografía, la concepción espacial o volumétrico y el sistema constructivo; donde rescatan, aplican y comunican la memoria viva de la cultura Moche en el desarrollo de una arquitectura contemporánea peruana.

Identificada las características de la arquitectura Moche, se cuenta con las herramientas arquitectónicas que permite analizar e interpretar las seis obras contemporáneas; desde el mensaje que sus autores: Jorge Cosmópolis, Rosana Correa, Jorge Burga y Celso Prado afirman han codificado, versus lo que nos dice el edificio (CAPÍTULO 4).

El arquitecto Luis Longhi, en sus obras casa Pachacamac y casa Chullpas, propone una simbiosis arquitectónica como resultado de una exploración de conocimientos, aportes de la cultura andina y europea; y de la relectura de estas dos obras, permite identificar e interpretar las concepciones cosmo artísticas de proyectar y construir de los Moche, como herramienta de diseño para el desarrollo de una arquitectura contemporánea con identidad peruana (CAPÍTULO 5).

Palabras clave: Arquitectura, Moche, Mochica, cosmovisión, entorno, contexto, memoria viva, comunicación visual, conexión espacial, identidad arquitectónica, proyecto, Longhi.

THE MOCHE ARCHITECTURE OF PERU

ANALYSIS, INTERPRETATION AND RELATIONSHIP WITH
PERUVIAN ARCHITECTURE (1924 -2020)

RESUMEN

In the last thirty-five years in Peru, there have been a series of discoveries in the archaeological complexes of Señor de Sipan (1987), La Luna (1990), San Jose de Moro (1991), Cao Viejo (2006), Ventarron (2007), among others, that offer new information on the Moche or Mochica culture, facts that have given rise to investigations by Peruvian and foreign archaeologists, whose documents reconstruct different aspects of this culture.

The Andean cosmovision has been described by a vast number of researchers, of different nationalities and specialties, and the present investigation makes a compendium of these, in such a way, to have a greater vision and understanding of how the Andeans interpreted the world. This allows us to verify that the Andean cosmovision of the Moche is reflected in the location of their population centers, the development of the stepped mounds that are related to the landscape and the celestial vault as a whole (CHAPTER 1).

Understanding the conception of the Moche architectural design in the development of the open and closed spaces of their buildings, the design of the plazas and ceremonial precincts, the spatial connections between administrative and religious buildings, the strategies of architectural visual communication with iconographic elements as well as the application of Andean signs in their buildings, allows us to know how the Moche builders applied their cosmovision in the development of their architecture.

The research analyzes the signs of the Moche cosmovision -considering the contribution of the latest published research- which is reflected in their iconography, architectural ceramics, and Moche models, to then identify them with the archaeological evidence of their stepped mounds, ceremonial enclosures, and dwellings, enriched with the latest findings.

Analyzing Moche architecture through the eyes of its builders -as recommended by Dr. Adine Gavazzi- but confronting it with the theoretical proposals of the great masters of architecture, allows us to identify its characteristics and propose the classification of its spaces, connections and visual communication; as well as to approach the Moche cosmo-symbolology developed in its constructive system (CHAPTER 2).

Andean architecture did not have in Peru the evolution that is identified, in the timeline, with Greco-Roman architecture in Europe. Architectural proposals with Andean cultural reading or reference are developed by very few architects, creating styles in Peruvian architecture, and it is important to know them in order to understand the hypothesis put forward in this research.

In Peru, until the early twentieth century, there were no universities that trained architects, therefore, the architecture that was built in the country of the Moche was developed by European architects with the styles that prevailed in those territories, mainly; but in 1921, given the need to have a museum in Peru to expose the latest archaeological findings in the country, the French architect Claudio Sahut was commissioned to develop the project, who proposed a design inspired by the Chavin culture. The Spanish architect and sculptor Manuel Piqueras Cotoí also used Andean iconography to develop the language of the façade of the National School of Fine Arts in Lima (1924) and, in addition to the façade, in the interior spaces and sculptural elements of the Peruvian Pavilion in Seville (1928).

In the 1930's the Peruvian Indigenist Movement developed, and in 1910 the Section of Architects and Builders was created in the School of Engineers of Peru, today UNI, whose graduates, such as the architect Manuel Seoane, Carlos Williams, Adolfo Córdoba, among a few others, sought to develop an architecture with a Peruvian identity (CHAPTER 3).

In the Christian church La Ramada de Mórrope from the 16th century, the time of the Viceroyalty of Peru, we observe a continuity of the Moche architectural tradition; it is identified in the use of the construction system, its spatial conception and in the design of the altar. Between the years 1994 to 2020, we identified six architectural projects in Peru that describe that their authors turned their gaze to the Moche archaeological testimonies and reinterpreted it. Some architects in their designs incorporate from the Moche their iconography, the spatial or volumetric conception and the constructive system; where they rescue, apply, and communicate the living memory of the Moche culture in the development of a contemporary Peruvian architecture.

Once the characteristics of Moche architecture have been identified, we have the architectural tools that allow us to analyze and interpret the six contemporary works; from the message that their authors: Jorge Cosmópolis, Rosana Correa, Jorge Burga and Celso Prado affirm they have codified, versus what the building tells us (CHAPTER 4).

The architect Luis Longhi, in his projects Pachacamac house and Chullpas house, proposes an architectural symbiosis as a result of an exploration of knowledge, contributions of the Andean and European culture; and from the re-reading of these two works, it allows to identify and interpret the cosmo-artistic conceptions of projecting and building of the Moche, as a design tool for the development of a contemporary architecture with Peruvian identity (CHAPTER 5).

Key words: Architecture, Moche, Mochica, cosmovision, environment, context, living memory, visual communication, spatial connection, architectural identity, project, Longhi.

ÍNDICE ALFABÉTICO

2S3IM	Sentidos-Sostenibilidad-Identidad-Inclusivo-Innovación-Memoria
ARCHI	Archivo Digital Peruano del MALI. Lima, Perú
ARTIC	The Art Institute of Chicago. Chicago, USA
BIFEA	Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines
CAP	Colegio de Arquitectos del Perú. Lima, Perú
CBC	Centro Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú
CCCB	Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Barcelona, España
DMA	Dallas Museum of Art. Dallas, USA
DOAKS	Dumbarton Oaks Research Library and Collection; Harvard Library, Harvard University. Massachusetts, USA
ENSABAP	Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Lima, Perú
ETSAB	Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona de UPC. Barcelona, España
ETSAM	Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid de UPM. Madrid, España
FAUA	Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. Lima, Perú
FM-UCLA	Fowler Museum en University of California. Los Ángeles, USA
IAR	Institute of Andean Research, University of Pennsylvania. New York, USA

IEP	Instituto de Estudios Peruanos. Lima, Perú
IFEA	Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima, Perú
IPEA	Instituto Peruano de Estudios Arqueológicos. Lima, Perú
IRTP	Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú. Lima, Perú
MACBA	Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Barcelona, España
MALI	Museo de Arte de Lima. Lima, Perú
MAM	Museo de América de Madrid. Madrid, España
MCBRP	Museo Central del Banco de Reserva del Perú. Lima, Perú
METMU	The Metropolitan Museum of Art. New York, USA
MNAAHP	Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima, Perú
MNHN	Museo Nacional de Historia Natural Chile. Santiago de Chile, Chile
ML	Museo Larco. Lima, Perú
MNP	Museo Nacional del Prado. Madrid, España
MOMA	Museum of Modern Art. New York, USA
MCHAP	Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile, Chile
MPRADO	Museo del Prado. Madrid, España
MSIPAN	Museo Tumbas Reales de Sipán. Chiclayo, Perú

PAHM	Proyecto Arqueológico Huacas de Moche. La Libertad, Perú
PASJM	Programa Arqueológico San José de Moro, PUCP. Lima, Perú
PUCP	Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú
RAE	Real Academia Española. Madrid, España
RTVE	Corporación de Radio y Televisión Española. Madrid, España
SMzB	Staatliche Museen zu Berlin (Ethnologisches Museum). Berlín, Alemania
SMfV	Staatliches Museum für Völkerkunde. Munich, Alemania
TVPerú	Medio de Comunicación Televisivo del IRTP. Lima, Perú
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, México
UNED	Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, España
UNI	Universidad Nacional de Ingeniería. Lima, Perú
UNMSM	Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú
UPC	Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España
UPCA	Universidad Peruana de las Ciencias Aplicadas. Lima, Perú
UPM	Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España

LA ARQUITECTURA MOCHE DEL PERÚ

Análisis e Interpretación Aplicado a la Arquitectura Peruana
(1994 -2020)

INDICE

Introducción

Capítulo 1 La cultura Moche. Iconografía, cerámica y
arquitectura

Capítulo 2 Características de la arquitectura Moche

Capítulo 3 La identidad arquitectónica en el Perú

Capítulo 4 Referencias Moche en la arquitectura peruana

Capítulo 5 Interpretación del lenguaje Moche en la
arquitectura contemporánea del Perú

Capítulo 6 Conclusiones

Bibliografía

Anexos

LA ARQUITECTURA MOCHE DEL PERÚ

Análisis e Interpretación Aplicado a la Arquitectura Peruana
(1994 -2020)

INDICE DESARROLLADO

Introducción	26
• Hipótesis	52
• Metodología	56
• Estado del arte	57
• Marco conceptual:	63
Identidad arquitectónica	63
Intuición y diseño arquitectónico	66
Lenguaje arquitectónico	68
CAPÍTULO 1: La cultura Moche. Iconografía, cerámica y arquitectura	86
1.1. Historia de la cultura Moche	86
1.2. La cosmovisión	89
1.2.1. La dualidad	132
1.2.2. El escalonado	140
1.2.3. La voluta	150
1.2.4. El círculo	157
1.2.5. El espiral	163
1.3. Iconografía Moche y la información arquitectónica	170
1.3.1. El ritual de chamán	186
1.3.2. El ritual de sacerdote guerrero	188
1.3.3. La vivienda de élite	192
1.3.4. El ritual social	193
1.3.5. El ritual de gobernante	194

1.3.6. El ritual masivo	197
1.3.7. El ritual en las labores	200
1.3.8. El ritual en el inframundo	205
1.4. La cerámica arquitectónica Moche	207
1.5. Las “maquetas” Moche	219
1.6. La arquitectura vernácula Moche en la costa norte de Lambayeque y La Libertad	223
<hr/>	
CAPÍTULO 2. Características de la arquitectura Moche	262
<hr/>	
2.1. Orientación-emplazamiento/sacralidad (Pachamama, cosmo, memoria, herencia): La sacralidad del emplazamiento arquitectónico	266
<hr/>	
2.2. Espacialidad/cosmopsicogeografía-función: Espacio arquitectónico residencial. Clasificación	274
<hr/>	
2.2.1. Espacio vivienda doméstica	278
<hr/>	
2.2.2. Espacio vivienda de la élite	284
<hr/>	
2.3. Espacio místico/cronotrope-hierofanía-privado: Patio Ceremonial	295
<hr/>	
Espacio místico/cronotrope-hierofanía-público: Plaza Ceremonial (espacio de conexión de los mundos)	300
<hr/>	
2.4. Espacio ritual-cosmos/memoria-cronotrope- hierofanía-sombra	305
<hr/>	

2.4.1. Espacio ritual de chamán	305
2.4.2. Espacio ritual de sacerdote guerrero	306
2.4.3. Espacio ritual de vivienda de élite	308
2.4.4. Espacio ritual social: Sala de banquetes	309
2.4.5. Espacio ritual de gobernante	310
2.4.6. Espacio ritual de sacerdote/ sacerdotisa del templo	313
2.4.7. Espacio labores	316
2.4.8. Espacio del inframundo	318
2.4.9. Espacio de los dioses	320
2.5. Escalera-rampa/accesibilidad-conexión- puente entre mundos: Conexión espacial en los edificios administrativos y religiosos	325
2.5.1. Conexión en Kai Pacha: Escalera	326
b.1. Escalera Recinto	326
b.2. Escalera Ceremonial	328
b.3. Escalera secundaria	330
b.4. Escalera ritual inframundo	331
2.5.2. Puente entre mundos: Rampa	333
c.1. Rampa Ceremonial Principal	336
c.2. Rampa Ceremonial Secundario	338
c.3. Rampa Recinto	339
c.4. Rampa secundaria	339
2.5.3. Conexión lineal entre planos: Corredores	341

2.6. Vano(luz/sombra)/hierofanía-mensaje: Comunicación lumínica arquitectónico. El vano y hueco místico Moche	341
2.7. Envolverte-cosmovisión/metonimia-comunicación-proxémica: Los envolventes arquitectónicos Moche	348
d.1. Comunicación pictórica: Pintura mural	349
d.2. Comunicación alto relieve: Mural relieve escultórico	353
d.3. Comunicación satírico/crítico: Graffiti	355
2.8. Estética-mitos/metonimia-ceremonia-orden: Signos decorativos	357
2.9. Volumen-escala/metonimia-jerarquía-orden: La jerarquía arquitectónica	358
d.1. Jerarquía física	359
d.2. Jerarquía espacial	359
d.3. Jerarquía sobre el paisaje	360
2.10. Estructura-materialidad/metonimia-tradición-sostenibilidad: Sistema Constructivo en la arquitectura Mochica	361
e.1. Montículo y plataforma	361
e.2. Muro	364
e.3. Columna	366
e.4. Cubierta	369
CAPÍTULO 3. La identidad arquitectónica en el Perú	388
3.1. La arquitectura neo-peruana	392

3.1.1. La arquitectura neo-virreinal	393
3.1.2. La arquitectura neo-prehispánica	397
3.1.3. La arquitectura neo-inca	403
3.1.4. La arquitectura neo-andina	404
3.2. La arquitectura moderno peruana	406
3.3. La arquitectura post-moderno peruana	409
<hr/>	
CAPÍTULO 4. Referencias Moche en la arquitectura peruana	420
4.1. Antecedente s. XVI: Iglesia La Ramada de Mórrope (Virreinato 1532 a 1821)	421
4.2. Referencia espacial: El recinto ceremonial en el Museo de Sitio de Túcume (1994)	423
4.3. Referencia constructiva: Sistema constructivo en el Hotel Rural Los Horcones de Túcume (2001)	430
4.4. Referencia volumétrica: La pirámide trunca escalonada en el Museo Tumbas Reales de Sipán (2002)	435
4.5. Referencia memoria ancestral: La Casa de la Luna (2018)	440
<hr/>	
CAPÍTULO 5. Interpretación del lenguaje Moche en la arquitectura contemporánea del Perú	450
5.1. Análisis de la arquitectura de Luis Longhi Traverso	464
5.2.- Análisis e interpretación del lenguaje Moche aplicado	467
5.2.1. Casa de Pachacamac	468
5.2.2. La Casa Chullpas	477

CAPÍTULO 6. Conclusiones	496
Bibliografía	507
Anexos:	
Anexo 1: Entrevistas Arq. Luis Longhi Traverso	578
Entrevista 1: (20 de junio de 2018)	
Entrevista 2: (05 de agosto de 2019)	
Anexo 2: Entrevista Arq. Jorge Cosmópolis	607
Anexo 3: Entrevista Dra. Adine Gavazzi	615
Anexo 4: Dibujos y Planos De Longhi	618
Anexo 5: Iconografía Moche	629
Anexo 6: Gráfica solar tridimensional del solsticio de invierno y verano en Huaca Cao y Huaca de la Luna	634

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación busca la puesta en valor arquitectónica de una de las culturas desarrolladas en el Perú, la Moche o Mochica, como lo hicieron nuestros antepasados europeos con las culturas clásicas. Para comprender las hipótesis de la tesis, presento un viaje regresivo a través de la línea del tiempo entre la evolución arquitectónica en Europa y Perú, de una manera general, para comprobar como los arquitectos europeos volvieron su mirada hacia sus culturas antiguas, hacia sus raíces.

Desde mi época escolar me impresionó muchísimo ver unas vasijas de cerámica en donde se representaban formas geométricas combinadas con imágenes de personajes o animales; otras tenían como composición gráfica dibujos de viviendas con personajes a manera de cómics. Descubrí que también existían cerámicas que mostraban construcciones de viviendas con sus elementos constructivos que pertenecen a la cultura Moche o Mochica que se desarrolló antes de los Incas, en el norte del Perú.

En 1983, durante mis estudios de arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería, y en concreto en las clases de Historia de la Arquitectura (peruana e internacional) de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, los docentes explicaban como algunos arquitectos invocaban en sus obras estilos arquitectónicos del pasado, algunas a modo de referencia directa a estilos de la arquitectura clásica, algunas veces con alusiones muy sutiles, usando elementos del pasado para construir un lenguaje en su arquitectura del presente⁴. Cuando se estudiaba las culturas occidentales, mostraban cómo los arquitectos modernos miraban, por ejemplo, a los templos griegos no solo como historia de la arquitectura sino como organismo vivo capaz de representar ciertos elementos esenciales de la arquitectura⁵, una edificación que trasciende a su tiempo, donde la intemporalidad del templo no es tanto una realidad histórica como lo es su propio valor al representar lo que se interpreta como valores fundamentales intrínsecos de la arquitectura⁶, donde el lugar en el cual se ubica trasciende al carácter de sacro; aprender como los romanos y luego en el renacimiento los arquitectos realizaron reinterpretaciones de la arquitectura del mundo griego. Otras de las clases que me impresionó fue conocer al ganador del premio Pritzker del año 1980, el arqui-

4 Makstutis, Geoffrey (2010). *Arquitectura Teoría y Práctica* (Título original: *Architecture*). Art Blume. Barcelona, España, pp.17-23

5 Brosa Real, Víctor (1994). "Sobre el templo griego. El templo griego entre mito y realidad". En *Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, DP*, 1994, abril, nº3. Barcelona, España, pp. 23-24

6 *Ibidem*

tecto mexicano Luis Barragán Morfíns, cuyas obras tienen inspiración en las lecciones de la arquitectura popular mexicana: “(...) sus paredes blanqueadas con cal; la tranquilidad de sus patios; el colorido de sus calles y el humilde señorío de sus plazas rodeadas de sombreados portales”⁷ y ver como los estudiante de arquitectura se preguntaban si había algún arquitecto peruano que hubiese diseñado teniendo en cuenta alguna de las tantas culturas que se desarrollaron en Perú.

En diciembre de 1994, becado por el Ministerio de Cultura de España para realizar una estancia de investigación sobre “Catalogación Planimétrica de Ciudades y Arquitectura del Perú de origen español en Archivos Españoles”, hubo la oportunidad de estar en contacto, observar y analizar algunos de los planos y dibujos de la época colonial en los Archivos de Indias, como el de la Fortaleza del Real Felipe del Callao, Perú, construida en el siglo XVIII durante los gobiernos de los virreyes José Antonio Manso de Velasco y Manuel de Amat i Junyent para defender el puerto de los ataques de los piratas y corsarios.

Como docente universitario de los cursos de Proyectos Arquitectónicos, he compartido una cátedra donde, ante el desarrollo de una arquitectura globalizadora, se busca que los estudiantes desarrollen una arquitectura peruana con identidad⁸. Entender que en la arquitectura sucede como en la pintura, una cuestión que se puede aprender desde la historia del arte, donde se debe “estudiar otras épocas del siglo XVI y XVII donde renació la antigüedad, donde los pintores lo que hacían era aislar conceptos como la fortaleza, el temor, la discordia, la virtud (...)”⁹ para poder desarrollar sus cuadros. En la arquitectura, el tomar conceptos de la propia historia arquitectónica del lugar y, como afirma la Dra. Adine Gavazzi, en reconocer, rescatar, los valores universales que tiene el patrimonio arqueológico y arquitectónico prehispánico¹⁰, proporciona las herramientas de diseño para desarrollar con los materiales del lugar, la tecnología constructiva del momento, el espíritu de la época, revalorando la memoria viva, entre otros, una arquitectura con identidad local; innovando la visión y la propuesta de diseño para una arquitectura contemporánea peruana.

La presente tesis doctoral es producto de estas inquietudes como profesional, como docente y como investigador, esa

7 Barragán, Luis. Discurso de aceptación del premio Pritzker de Arquitectura, Dumbarton Oaks, EE.UU, 03 de junio de 1980. En línea: blogs.fad.unam.mx/.../Luis-Barragán-Discurso-de-aceptación-del-premio-Pritzker (Consultado: 30/01/2019)

8 En la facultad de arquitectura, de la Universidad Nacional de Ingeniería de Lima, hay interés por formar arquitectos que desarrollen arquitectura con identidad peruana y en el curso proyectos arquitectónicos del Taller Vertical B (9° y 10° ciclo) liderado por la Arq. Victoria Ramos Cebreros, tuve la oportunidad de participar como docente; el tema de proyectos a desarrollar por el estudiante/proyectista gira en torno a proyectar a través de la búsqueda de sus raíces personales. Se pide a los estudiantes que traten de volver a sus raíces familiares, que recuerden lugares significativos desde su infancia a la adolescencia, que busquen algún evento que les haya emocionado y dejado huella en su memoria; entre otros temas, se les pide que identifique las culturas que en ese lugar se ha desarrollado, así también identifiquen las potencialidades paisajísticas y culturales del lugar para luego incorporarlas en su propuesta de diseño urbano y proyecto arquitectónico. Es interesante ver el proceso que los estudiantes desarrollan para reinterpretar cada una de estas variables he incorporarlo en su proyecto, presentan variedad de propuesta con lenguajes arquitectónicos casi literal hasta abstracto.

9 Afirmación de Alejandro Vergara, jefe de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte del Museo del Prado de España. Vergara Sharp, Alejandro (2020, 13 de marzo). “Rubens, Veronés o Poussin” (videoconferencia). Facebook del Museo Nacional del Prado. En línea: <https://www.facebook.com/museonacionaldelprado/videos/205778823999259/> (Consulta: 13/03/2020)

10 Gavazzi, Adine (2021, 13 de febrero). “Tecnomorfología de la Arquitectura y Paisaje Andino y Amazónico” (videoconferencia). Facebook APU-Cultura Académica. En línea: https://fb.watch/3_6VcxOEqi/ (Consulta: 01/03/2021)

búsqueda por analizar, identificar, cómo es posible identificar y diseñar una arquitectura contemporánea con identidad peruana con una nueva visión, teniendo como punto de partida algunas de las culturas ancestrales del Perú. Elegir la Cultura Moche para esta investigación fue por el primer contacto sensitivo que tuve al conocer esta cultura desde niño.

Las últimas investigaciones han permitido conocer diferentes complejos arqueológicos Moche, que varían en tamaño e importancia por su ubicación y actividad que los arqueólogos han identificado. La presente tesis es de arquitectura pero se apoya en la arqueología de la cultura Moche para el desarrollo de la investigación; tendrá a dos huacas, Huaca de la Luna y Huaca Cao Viejo, como base para el análisis e interpretación de la arquitectura Moche, donde la información de las otros complejos arqueológicos serán complementarias para su análisis e interpretación de sus características arquitectónicas y propuesta de clasificación de sus espacios, conexiones espaciales y comunicación visual, lo que servirá como base para identificar la nueva visión de la arquitectura Moche aplicada a la arquitectura peruana

Los arquitectos europeos estudiaron y desarrollaron una relectura de sus culturas clásicas para proponer concepciones innovadoras, a veces disruptivas con el estilo arquitectónico imperante, y diseñar una “arquitectura para los sentidos”¹¹, que dialoga con el lugar y responde a su tiempo. Mientras que, en el Perú, las culturas prehispánicas comparten una cosmovisión, tradiciones orales o rituales (Giersz y Przadka, 2005; Sánchez Garrafa, 2012; Gavazzi, 2012; Golte, 2015; Duque, 2019) aplicados en la concepción de su urbanismo, arquitectura, en las construcciones andinas; desarrollando estilos arquitectónicos propios o compartidos. La conquista española rompe abruptamente la continuidad de la concepción cosmológica del urbanismo y la arquitectura que se desarrollaba en el país de los incas, y tiene que pasar mucho tiempo para que un arquitecto vuelva su mirada a las raíces y tradiciones andinas como referencia en su diseño arquitectónico, como el anteproyecto arquitectónico para el Museo de Arqueología del Perú, en 1921, del arquitecto francés Claudio Sahut. En el desarrollo de la investigación el término andino se usa con la definición de la antropóloga peruana María Rostworowski

¹¹ Roth, Leland M. (1999). Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado. Editorial Gustavo Gili GG. Barcelona, España, p.390

(2009) que llama andino(a) a la costa, sierra y selva como una unidad geográfica

La introducción de la presente investigación se inicia con una comparación, de manera general, de la evolución arquitectónica en la línea del tiempo entre Perú y Europa para comprender los problemas y las hipótesis que plantea la tesis; en las siguientes páginas se procede a explicar la metodología de investigación empleada, el marco teórico y conceptual de la tesis.

La investigación se desarrolla en seis capítulos, y en todos ellos se desarrolla un análisis crítico comparativo con arquitecturas, pinturas, esculturas de otras culturas en el mundo; pero no solo de las que se desarrollaron en los mismos años que la Moche, sino también posterior a este, como por ejemplo la arquitectura moderna. De esta manera se pone en evidencia los valores universales que tiene la arquitectura de la cultura Moche o Mochica.

En el primer capítulo se propone conocer la historia de la cultura Mochica, que a raíz de una serie de descubrimientos en los complejos arqueológicos del Señor de Sipán (1987), La Luna (1990), San José de Moro (1991), Cao Viejo (2006), Ventarrón (2007), entre otros, ofrecen nuevas informaciones para arqueólogos, antropólogos, etnólogos, historiadores, etc., que reconstruyen diferentes aspectos sobre la cultura Moche o Mochica. Estas investigaciones publicadas permiten entender el desarrollo de las edificaciones Moche, desde su cosmovisión y herencia andina, como las plataformas escalonadas: la Huaca de la Luna y Huaca Cao Viejo.

Acercarnos al conocimiento de cómo los constructores Moche interpretaron, procesaron y expresaron la cosmovisión andina, que se encuentra desde Caral, así también las influencias de otras culturas prehispánicas en el desarrollo de su arquitectura. Uno de los más antiguos documentos que nos apoyamos para entender el pensamiento andino, y con ello la concepción de su arquitectura, es el Manuscrito de Huarochirí¹².

Muchas edificaciones de la cultura Moche se encuentran en mal estado, destruidas por los mismos Moche, por la incle-

¹² El Manuscrito de Huarochirí es un documento escrito en idioma quechua, que "forma parte de una serie de textos relacionados con la religión andina que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, España", cuyo origen probable del texto es "durante la campaña contra las idolatrías iniciada por Francisco Ávila en 1608". Taylor, Gerald ([1987] 2008). Ritos y Tradiciones de Huarochirí. Editado por Instituto de Estudios Peruanos IEP, Instituto Francés de Estudios Andino IFEA y Fondo Editorial de la UNMSM. Lima, Perú, p.9

mencia del clima o accionar de los huaqueros¹³, por lo que las cerámicas llamadas “maquetas” Moche o Mochica encontradas en las últimas excavaciones arqueológicas, ayudan a comprender la construcción, forma y distribución de los espacios de las edificaciones Moche donde se desarrollaban los rituales, y forma como la arquitectura espacial y decorativamente comunicaban su cosmovisión.

La cosmovisión Moche está representada en sus cerámicas arquitectónicas, a manera de microcosmos; al respecto la doctora Adine Gavazzi¹⁴ afirma que:

los edificios y sus modelos han cumplido la tarea de comunicar un sistema de creencias, alimentar un imaginario arquitectónico y establecer una conexión periódica entre la población, las fuerzas mayores de la Naturaleza y sus intermediarios (2012, p.14)

En la iconografía Mochica se encuentra información no solo de su cosmovisión, de sus actividades rituales, sociales, económicas, etc.; en estas escenas, estudiadas por Christopher B. Donnan, Donna McClelland¹⁵, Anne Marie Hocquenghem, Jürgen Golte, Santiago Uceda, entre otros, encontramos información arquitectónica como el sistema constructivo de sus edificaciones, el uso de los espacios, donde se puede identificar al usuario por su vestimenta, su actividad ritual o ceremonial. La investigación de Juliet Wiersema¹⁶ en base a las cerámicas o vasijas arquitectónicas Moche, es una de las propuestas de investigación para acercarnos al conocimiento de la arquitectura nor-costeña; pues Wiersema toma como base una selección de estas cerámicas arquitectónicas, y propone unas tipologías de recintos por el tipo de cubierta y su cerramiento. Estas cerámicas Moche hacen referencia a edificaciones de uno o dos pisos emplazados, en lo que se deduce, en diversas plataformas escalonadas.

El segundo capítulo de la investigación, con el conocimiento de la cosmovisión Moche, analiza y propone una clasificación de las características de la arquitectura Moche, desde el emplazamiento de la edificación en el espacio sagrado, la concepción en el diseño de los espacios residenciales, rituales, administrativos, los espacios de los dioses. Se identifica, desde una interpretación del pensamiento Moche, la concepción y

13 Huaquero es la persona que se dedica ilegalmente a buscar tesoro y saquea las tumbas, los yacimientos arqueológicos de la época prehispánica, realizando excavaciones para extraerlos

14 Gavazzi, Adine (2012). Microcosmos. Visión andina de los espacios pre hispánicos. Apus Graph Ediciones SAC. Lima, Perú, p.14

15 Tomado de <https://www.doaks.org/resources/iconografia-moche>

16 Wiersema, Juliet (2011). La relación simbólica entre las representaciones arquitectónicas en las vasijas Mochica y su función ritual”. En Pardo, Cecilia (Editora). Modelando el Mundo. Imágenes de la Arquitectura Precolombina. Asociación Museo de Arte de Lima MALI. Lima, Perú, pp.166-191 y en Wiersema, Juliet (2012). “Vasijas arquitectónicas Moche. Pequeñas estructuras, grandes consecuencias”. En Gavazzi, Adine. Microcosmos. Visión andina de los espacios pre hispánicos. Apus Graph Ediciones SAC. Lima, Perú, pp.96-111

desarrollo de los espacios abiertos y cerrados de sus edificaciones, el diseño de las plazas y sus recintos ceremoniales; se desarrolla una clasificación de las conexiones espaciales entre edificios administrativos y religiosos, desde la visión andina.

La investigación analiza el envoltorio y signo arquitectónico Moche, información grabada en la iconografía de sus muros, que también están representados en las cerámicas arquitectónicas y maquetas Moche; estas ayudan a identificar la ubicación de algunos restos materiales encontrados, como la porra, en sus construcciones.

La arquitectura Moche se analiza con la mirada de sus constructores -como recomienda la doctora Adine Gavazzi- pero se confronta con las propuestas teóricas y algunas obras de los grandes maestros de la historia de la arquitectura, lo que permite entender la vigencia de los valores universales identificados en la arquitectura Mochica, que se pueden aplicar en la concepción de una arquitectura contemporánea peruana.

En el Perú, hasta inicios del siglo XX, no existían universidades que formaran arquitectos, por lo tanto, la arquitectura que se construía en el país de los Moche fue desarrollado por arquitectos europeos con los estilos que imperaba en esos territorios, principalmente. En 1921, ante la necesidad de tener un museo en el Perú para exponer los últimos hallazgos arqueológicos en el país, se encarga al arquitecto francés Claudio Sahut el desarrollo del proyecto, quien propone un diseño inspirado en la cultura Chavín. El arquitecto y escultor español Manuel Piqueras Cotoí utiliza también la iconografía andina para desarrollar el lenguaje de la fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima (1924) y, además de la portada, en los espacios interiores y elementos esculturales del Pabellón Peruano en Sevilla (1928). Por los años 30 se desarrolla el Movimiento Indigenista del Perú, y en 1910 se crea la Sección de Arquitectos y Constructores en la Escuela de Ingenieros del Perú, hoy UNI, cuyos egresados, como el arquitecto Manuel Seoane, Carlos Williams, Adolfo Córdoba, entre otros pocos, buscan desarrollar una arquitectura con identidad peruana. En el tercer capítulo se desarrolla un análisis crítico de estas propuestas arquitectónicas con lectura o referencia cultural andina, quienes proponen puntualmente la creación de estilos autóctonos en

la arquitectura peruana, y es importante conocerlos para entender la hipótesis planteada en la presente investigación.

En el cuarto capítulo se analiza la iglesia cristiana La Ramada de Mórrope del siglo XVI, época del Virreinato del Perú, donde se observa la continuidad de la tradición arquitectónica Moche, como el uso del sistema constructivo, su concepción espacial y en el diseño del altar. Entre los años 1994 al 2020 en Perú, se identifica seis proyectos arquitectónicos que describen que sus autores volvieron su mirada a los testimonios arqueológicos Moche y la reinterpretaron. Algunos arquitectos en sus diseños incorporan de los Moche su iconografía, otros la concepción espacial o volumétrico o el sistema constructivo; donde sus autores rescatan, aplican y comunican la memoria viva de la cultura Moche en el desarrollo de una arquitectura contemporánea peruana. Identificada las características de la arquitectura Moche, se cuenta con herramientas arquitectónicas que permite analizar e interpretar estas seis obras contemporáneas; desde el mensaje que sus autores: Jorge Cosmópolis, Rosana Correa, Jorge Burga y Celso Prado afirman han codificado, versus lo que nos dice el edificio.

El quinto capítulo se analiza dos de las obras del Arq. Luis Longhi Traverso, Casa Pachacamac y Casa las Chullpas, donde propone una simbiosis arquitectónica como resultado de una exploración de conocimientos de la cultura andina y europea; y de la relectura de estas dos obras, permite identificar e interpretar las concepciones cosmo artísticas de proyectar y construir de los Moche, como herramienta de diseño para el desarrollo de una arquitectura contemporánea con identidad peruana. La presente investigación busca identificar las diferentes estrategias de diseño desarrollado por el arquitecto Longhi, y relacionarlos con las características de la arquitectura Moche identificados en los capítulos anteriores.

La investigación desarrolla un análisis crítico paralelo de las dos obras del arquitecto Longhi con sus maestros referentes, tanto de la arquitectura prehispánicas como de la arquitectura moderna. Identificar una serie de herramientas de diseño para innovar y desarrollar una arquitectura contemporánea con identidad peruana; presentar, conocer, conservar, preservar, revalorar la cultura Mochica a través de difundir, incenti-

var, desarrollar, innovar con una nueva visión la arquitectura a desarrollar.

Las conclusiones se desarrollan en el sexto capítulo, como resultado de los análisis desarrollados en los capítulos anteriores, se identifica las diferentes relaciones que la arquitectura Mochica o Moche ha tenido desde su formación hasta su declive a través de la influencia de las culturas que la precedieron o que se desarrollaron paralelo a estos, quedando impreso en su arquitectura sus influencias. Se demuestran las hipótesis que planteamos en la presente investigación; se identifica diferentes estrategias de diseño para reinterpretar la arquitectura Mochica e incorporarlo en la arquitectura contemporánea peruana, buscando desarrollar una arquitectura con identidad peruana.

Por el lado del mar Mediterráneo, tenemos la cultura egipcia (3150 a.C. – 31 a.C.), donde el curso del río Nilo marca un “eje de fluido unidireccional” en el desarrollo vital del territorio de sur a norte, donde el sol marca el eje direccional; ambos elementos naturales “establecen una estructura espacial simple, el uso de (...) la retícula, que, a su vez, define un plano, el plano horizontal”¹⁷ y la orientación de su arquitectura. Ambos elementos naturales van a marcar “además de la situación de los vivos y de los muertos” en la cosmovisión egipcia, su relación con la bóveda celeste del cosmos. El sol de mediodía va a crear con el plano horizontal la “directriz verticalidad”. La cultura egipcia usará las formas geométricas para crear signos arquitectónicos, así lo horizontal “expresa el sentido de lo racional o intelectual que es paralela a la tierra y que acompaña al hombre en su andar”, donde encuentra obstáculos y límites.

La vertical, es “símbolo del infinito que rompe y se desvanece en el cielo; nunca encuentra obstáculos ni límites”.¹⁸ Los templos egipcios de planta axial simétrica están concebidos como espacios sagrados con una secuencia procesional¹⁹.

Los egipcios²⁰, y otras culturas anteriores al siglo VII a.C.,²¹ influenciaron en la arquitectura de la cultura griega (2700 – 27 a.C.)²². En la Acrópolis de Atenas se identifican una serie de edificios, como el templo consagrado a su diosa protectora Atenea Pártenos, el Partenón (447 a.C. - 432 a.C.) cuya planta

17 Alonso Pereira, José Ramón (2005). Introducción a la historia de la arquitectura. Editorial Reverte. Barcelona, España, p.30

18 Alonso Pereira, José Ramón (2005). Op. cit., pp.31-32

19 Alonso Pereira, José Ramón (2005). Op. cit., pp.40-41

20 “(...) contactos comerciales favorecieron la llegada al mundo griego de influencias culturales egipcias. Así, en la arquitectura se han evocado orígenes egipcios para el orden dórico, y en las artes plásticas la huella egipcia se aprecia en las pinturas minoicas de la isla de Tera (Santorini)”. National Geographic redac. ([2015] 2021, 14 de septiembre). “Egipto y las raíces de Grecia”. En línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/egipto-y-raices-grecia_8854 (Consulta: 10/10/2021)

21 Martín Fernández, Carlos Luis (1996). Estudio arquitectónico y estructural de la éntasis de los templos griegos: De un principio mecánico a un principio artístico (tesis doctoral). Departamento de Mecánica de Suelo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, España, pp.4-7

22 Algunos historiadores consideran que el mundo griego se inicia en la edad del bronce (Éric Dars y Éric Teysier, 2015, p.6; R. Frucht, 2004, p.847), a diferencia de Robin Osborne que propone que Grecia se forma entre 1200-479 a.C., donde los “micénicos estaban muy organizados, y a su modo, poseían una elevada civilización. La lengua que hablaban era griega, (...) escribían un silabario-el llamado lineal B” (1998, p.15); mientras que el final de Grecia se considera cuando es convertida por el Imperio Romano en la provincia senatorial de Acaya (A. M, Ward et al, 2003, p.276; V. Struve, 1985, p.11)

23 Storch de Gracia y Asensio, Jacobo (2016). "Los Santuarios griegos". En Martínez de la Torre, Crus; Storch de Gracia; Asensio, Jacobo et al. *Arte de las Grandes Civilizaciones Clásicas: Grecia y Roma*. Capítulo 17. Editorial Universitaria Ramón Areces y Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España, p.467

24 National Geographic redac. (2018, 01 de septiembre). "El Erecteion, el monumento dedicado a la diosa Atenea". En línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/erecteion-monumento-dedicado-a-diosa-atenea_12753 (Consulta: 02/05/2019)

25 Martín Fernández, Carlos Luis (1996). Op. cit., p.9

26 Gavazzi, Adine (2010). *Arquitectura Andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Ed. Apus Graph Ediciones. Lima, Perú, p.38

27 Eliade define hierofanía: "El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, porque se manifiesta como algo diferente por completo de lo profano. Para denominar el acto de esa manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término de hierofanía, (...) no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que algo sagrado se nos muestra". Eliade, Mircea ([1957] 1981). *Lo Sagrado y los Profano* (Traducción: Luis Gil). Ed. Guadarrama y Punto Omega. Barcelona, España, p.10

28 La Waka o Guaca o Huaca significa "divinidad y por extensión comprende todo lo sagrado y abarca todo en cuanto a lo sobrenatural e inexplicable de la cosmovisión del mundo andino. Comprendía desde el dios supremo Wiracocha, hasta un modesto amuleto tipo conopa o illa", según Juan José Vega (1982, p.4); y en el quechua clásico waka era todo aquello que representaba a la divinidad o se relacionaba con ella; era también el mallqui, muños, la momia o abuelo (el ancestro); la pacarina o sitio arqueológico de un pueblo, etc., también son las estructuras sagradas o templos (templo en U, plataformas escalonadas, ushnu, etc). Altamirano Enciso, Alfredo José (2015). "Wakanismo: El modelo del enfoque teórico andino". *Revista Arqueología y Sociedad* N°30, UNMSM. Lima, Perú, pp. 473-508

29 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.38

30 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.96

regular difiere del Templo Erecteion (421 a.C. - 406 a.C.), que viene a ser el "edificio más complejo de toda la Acrópolis, a causa de una planta irregular que se debe los múltiples lugares sagrados que albergaba el edificio"²³, y que además "se encuentra en el lugar donde el mito sitúa la disputa entre los dioses Poseidón y Atenea por el patronazgo de Atenas"²⁴.

Los griegos aplicaban en sus columnas una ligera convexidad, éntasis, para "corregir la ilusión óptica que resultaría si las generatrices fueran completamente rectas" (Pevsner, 1970) y en las columnas de la esquina el éntasis se aplicaría para "compensar los efectos de la luz, de otra manera produciría una ilusión de concavidad" (Hopper, 1971).²⁵

Mientras tanto en el otro lado del Atlántico, frente a la costa central del Océano Pacífico Sur, en el actual territorio peruano se desarrollarán las culturas andinas, que demuestran ser capaces de leer su paisaje y el cielo, las que serán reproducidas en la organización del territorio, descrito por la doctora Adine Gavazzi como "la cartografía terrestre es una cartografía celeste proyectada, en la que, del mapa de la tierra, se lee el mapa del cielo".²⁶

Estas sociedades cosmocéntricas van a reconocer lugares sagrados y zonas de hierofanía²⁷ (montañas, lagunas, formaciones rocosas, zona de confluencia de ríos, etc.). En el culto a la Waka o Guaca o Huaca²⁸ "(...) lo sagrado se hace visible y donde se forma un nudo en el territorio que todos conocen"; donde la arquitectura ceremonial siempre se ubica en sus intermediaciones, o dirigiendo sus ejes a ellas a través de líneas invisibles (ceques), por lo tanto "tienden a reproducir la lógica y la estructura del paisaje celeste para reconocer un orden y un sentido en la tierra"²⁹.

Las culturas andinas tenían en común la idea de que los templos ceremoniales tenían un ciclo vital; estos son "utilizados, sepultados y reconstruidos sobre el precedente"³⁰. La doctora Adine Gavazzi señala que el conjunto patrimonial histórico de las culturas andinas desarrolla:

tipologías arquitectónicas recurrentes, que no cubren el complejo proceso histórico, sino que indican algunas direcciones

de continuidad formal, por épocas y por regiones: la plaza hundida, los templos en U, los sistemas lineales, las tipologías con hoguera, los montículos múltiples recintos y las Pirámides con rampa, las estructuras circulares, las malocas amazónicas y en el caso específico de la tradición inca la cancha, la kallanka³¹ y el ushnu³². (Gavazzi, 2010, p.62)

De las sociedades cosmocéntricas del Perú prehispánico, la más antigua identificada hoy en día es la cultura Caral (5000-1900 a.C.)³³, desarrollado en el periodo precerámico pre agrícola tardío³⁴, siendo “la primera civilización de América: Caral-Supe, (...) tan antigua como la Sumeria en Mesopotamia, Harappa en India y la de China”³⁵.

La ciudad de Caral³⁶ fue diseñada como un calendario, donde cada edificio público tenía una relación con determinada posición astral, representando una deidad.³⁷ Estos edificios presentan plataformas escalonadas, donde se ubican los recintos, salones ceremoniales, altares del fuego con conductos subterráneos, y frente a este se desarrolla una plaza hundida³⁸ circular -a manera de anfiteatro- cuyo eje forma parte de la monumental escalera de la plataforma escalonada que remata en el acceso a un recinto o salón ceremonial.

Los Caral construyeron sus altares del fuego “(...) donde se incineraban ofrendas en esos altares, desde cuentas y fragmentos de cuarzo hasta peces, moluscos y productos agrícolas”, y tenía forma circular o cuadrangular “con muros de piedra y de quincha (caña o juncos recubiertas de barro)” y aplicaron un “sistema de ventilación subterráneo que insuflaba aire y aceleraba su velocidad en determinados puntos, un fenómeno físico que hoy se conoce como efecto Venturi,”³⁹.

En la costa central peruana -desde Jequetepeque y Batán Grande en el norte hasta Mala en el sur- entre los periodos Arcaico Tardío y Formativo, se identifica un patrón arquitectónico de los “Templos en U”, que está “compuesta por un edificio central y dos laterales que encierran un espacio o plaza”⁴⁰, destinado para el público que participa en “eventos de tipo ceremonial”⁴¹, orientado al este o noreste, donde generalmente el edificio central que forma la base de la U es de mayor tamaño, montículo escalonado -que en el imaginario andino represen-

31 El arqueólogo Sergio Barraza Lescano postula que el termino kallanka fue introducido por primera vez por Pardo (1957, p.52) y lo definía como “sitio donde se guardan objetos circulares”, posteriormente fue reintroducido por Morris (1993, p.103) para describir los edificios longitudinales encontrados frente a la plaza mayor en Huánuco Pampa; que las estructuras incaicas alargadas o galpones son “tambos” (Cieza de León, [1550] 1996, pp.135-239; Cobo, [1653] 1964, p.240) y que la arqueóloga alemana Anja Kathrin Meinken (2005, p.57), plantea que kallanka tiene origen aimara y su significado está asociado a patio de carácter ceremonial. Barraza Lescano, Sergio (2010). “Redefiniendo una categoría arquitectónica inca: la kallanka”. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 2010, N°39 (1). Lima, Perú, pp.167-181

32 El Museo Nacional de Historia Natural de Chile (MNHN) define el ushnu como un “sistema de drenaje, ya sea un pozo en el suelo, un canal o un caño, que permite conectar el mundo de aquí (Cay o al medio), con el mundo de abajo, de los ancestros (Oco pacha). Las principales ofrendas eran las libaciones líquidas -agua y chicha- pero también podían ofrendarse piedras rodadas, conchas y otros objetos especiales, (...). Asociado al pozo, podía haber una piedra redonda, grande y que podía estar cubierta de metal (oro). (...) piedra sagrada servía para amarrar el sol. Era usual, especialmente en las provincias del Tawantinsuyu, agregar una plataforma o varias plataformas superpuestas e incorporar en su interior este sistema de drenaje y la piedra sagrada. Esta plataforma se localizaba en el centro o en uno de los extremos de la plaza y se construía con piedras y arcillas o barro traída del río cercano.” Stehberg, Rubén (2015, 19 de enero). “¿Qué es un ushnu?”. En Portal MNHN. Santiago de Chile, Chile. En línea: <https://www.mnhn.gob.cl/noticias/que-es-un-ushnu> (Consulta: 09/02/2019)

33 La arqueóloga Ruth Shady Solís (2006, p.5), jefa de la Zona Arqueológica Caral, sostiene que la cultura Caral inicia su desarrollo en el año 5000 a.C., pero en artículo “Caral, Patrimonio cultural de la civilización” de la Revista Moneda 158: Forward Guidance (2004, p.47), del Banco central de Reserva del Perú, sostenía que se desarrolló entre el año 3000-1900 a.C.

34 Existe dos tipos de periodificación en arqueología prehispánicas peruana que son usadas por los investigadores (Willey, 1971), el del arqueólogo peruano Luis Guillermo Lumbreras Salcedo (1981, p.71): Lítico o precerámico pre agrícola (primera: pleistoceno, temprana en el holoceno -8000 a 6000 a.C.- y

otra tardía -6000 a 400 a.C., donde se descubre la agricultura), Arcaico o precerámico con agricultura (arcaico pre algodón -5000 a 2500 a.C., y arcaico con algodón -2500 a 1800 a.C.), Formativo (aparición de la cerámica, F. Inferior, F. Medio y F. Superior, 1800 a 1200 a.C., y 1300 a 500 a.C. sucesivamente), Desarrollo Regionales Tempranos (500 a.C. a 700 d.C.), Imperio Wari (560 a 1000 d.C.), Estados Regionales tardíos (1000 a 1450 d.C.) e Imperio del Tawantinsuyu (1430 a 1532); y el del arqueólogo y antropólogo estadounidense John Howland Rowe (1960a[1959],1962): Horizonte Tardío, Intermedio Tardío, Horizonte Medio, Intermedio Temprano, Horizonte Temprano y Periodo Inicial, referencias cronológicas para organizar el material arqueológico (ejemplo, identificar los rasgos diagnósticos de las cerámicas de la zona). Joffré, Gabriel Ramón (2005). "Periodificación en arqueología peruana: genealogía y aporía". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, n°34 (1). Lima, Perú, pp.5-33

35 Shady Solís, Ruth (2006). Caral-Supe. La Civilización más Antigua de América. Proyecto Especial Arqueológico Caral-Supe y Instituto Nacional de Cultura (INC) del Perú. Lima, Perú, p.5. En línea: <http://www.zonacaral.gob.pe/downloads/publicaciones/libro-caral-supe-la-civilizacion-2008.pdf> (Consulta: 09/02/2015)

36 La arqueóloga peruana Ruth Shady Solís (2006, pp.12-13) propone una periodificación para explicar la secuencia de ocupación de Caral: Periodo Remoto (antes de 3000 a.C.), Periodo Antiguo (3000 a 2600 a.C.), Periodo Medio Inicial (2600 a 2300 a.C.), Periodo Medio Tardío (2300 a 2200 a.C.), Periodo Tardío Inicial (2200 a 2100 a.C.) y tardío Final (200 a 1800 a.C.).

37 Shady Solís, Ruth (2006). Op. cit., p.14

38 "(...) la plaza hundida, una tipología de templo que define un espacio abierto semihipogeo de varias dimensiones, accesible por dos o cuatro escalinatas, (...) aparece ya desde la época arcaica en la costa peruana con una morfología principalmente circular". Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.62

39 Forssmann, Alec (2018, 16 de octubre). "Así eran los altares de fuego de la ciudad Sagrada de Caral (Perú)". *National Geographic: Temas/Civilizaciones*. En línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/asi-eran-altares-fuego-ciudad-sagrada-caral-peru_13310 (Consulta: 02/12/2019)

40 Silva Sifuentes, Jorge E.T. (2007). *Historia del Perú. Culturas Prehispánicas*. Lexus Editores. Lima, Perú, p.98

41 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.62

ta el espacio sagrado ascendente⁴²- y "ritualmente el más importante"⁴³, donde se ubica una escalera central que comunica la plaza con un atrio o recinto en su sumidad. A veces existe un vestíbulo en la base de la plataforma, entre la plaza y la escalera, configurando un espacio de transición ceremonial.

Los sitios arqueológicos en la que se identifica esta tipología de "Templos en U" son: La Empedrada en Supe (Lima); Miraflores, San Jacinto, Porvenir en Chancay (Huaral); Paraíso, Chocas y Huacoy en Chillón (Lima); Garagay y Pampa de Cueva en Rímac (Lima); Manchay, Mina Perdida y Cardal en Lurín (Lima); Salitre en Mala (Cañete)⁴⁴.

Por el año 3000 a.C., en el Ande central peruano a 1898 m.s.n.m., se identifica un estilo arquitectónico denominado Tradición Arquitectónica Mito o Tradición Mito⁴⁵, cuyos edificios sobre plataforma presenta recintos rectangulares o plantas con esquinas redondeadas, que tienen doble piso o nivel y en cuyo centro se ubica el fogón o altar de fuego sagrado que se conecta a un ventilador debajo del piso; similares a los recintos de fuego de los montículos escalonados de Caral. En este recinto es donde se desarrollaba las ceremonias y rituales, que por sus dimensiones indicaría que participaba un número limitado de oficiantes. Esta tipología arquitectónica lo encontramos en los sitios arqueológicos del valle del río Santa, en Ancash como el sitio arqueológico Los Morteros (Salinas de Chao, Trujillo) entre 3000 a 2500 a.C., La Galgada (Pallasca, Ancash) de 2821 a.C., Huaricoto (Marcará, Ancash) de 2796 a.C., El Paraíso de 2300 a 1400 a.C. ubicado en el valle del río Chillón (San Martín de Porres, Lima) que presenta el recinto con doble piso y cuatro pozos en sus esquinas (Unidad I), que "conecta a otros que se hallan en la parte posterior sugiriendo funciones rituales relacionadas"⁴⁶. En el sitio arqueológico de Kotosh (Huánuco, Huánuco) de 2200 a.C., en el muro de un recinto nos encontramos con dos altorrelieves de terracota que representan dos brazos con mano que están cruzados. La Tradición Religiosa Kotosh era una "tradición ampliamente difundida en los Andes centrales, definida por la quema de ofrendas en recintos con fogones centrales"⁴⁷.

Transcurría el año 2600 a.C., mientras que en la costa central de Perú, la cultura Caral continúa su desarrollo, en Lambaye-

que, costa norte, se construye el complejo arqueológico de Ventarrón, considerado por el arqueólogo Ignacio Alva Meneses como “la matriz cultural del norte del Perú”, que presenta “tres fases arquitectónicas, (...) cuya secuencia constructiva con remodelaciones periódicas abarcó un milenio, entre 2600 y 1600 a.C., época conocida como Formativo Inicial”⁴⁸, donde se desarrolla recintos que representarían arquitectónicamente la dualidad -el recinto escalonado y el recinto circular- de la cosmovisión andina, así como la importancia del ritual de enterramiento del templo antiguo para construir encima el templo nuevo⁴⁹.

Transcurre el año 1000 a.C. en el actual territorio peruano, se forma un estado teocrático andino⁵⁰ “que se asentó en Huántar, Ancash, en el año 1,000 a.C.”⁵¹, a 3150 m.s.n.m. en el valle del río Mosna, descrito por el arqueólogo Julio C. Tello como el “tronco matriz de la civilización andina”, que tenía relación con el mar⁵², llamada cultura Chavín, donde construye su templo oráculo; esta mantiene la tradición arquitectónica monumental de Caral, plataformas escalonadas y plaza ceremonial circular⁵³.

La cultura Chavín “alcanza su esplendor en torno al 800 a.C., siendo conocido y venerado hasta 1500 años después de su abandono”⁵⁴; es recordado por los cronistas españoles como la Roma o la Jerusalén de los europeos⁵⁵. Este centro ceremonial es descrito como la composición de una serie de edificios compuestos en torno a dos espacios centrales; presenta en su área denominada Campo Oeste una estructura conforme a las formas arquitectónicas de la Tradición Religiosa Kotosh y la Tradición Mito⁵⁶. Uno de sus edificios conocido como El Castillo, tiene un muro construido con piedra en hilera donde se ubican, a manera de cornisa, esculturas labradas en piedra “en forma de cabezas de jaguar antropomorfo”⁵⁷, llamadas cabezas clavadas. En su frente oriental presenta una doble escalinata blanca y negra, la dualidad, asociado a un portal de ingreso que se encuentra flanqueada por dos columnas de piedra de sección circular, esculpida en bajo relieve con dos divinidades falcónidas; las columnas están unidas por grandes losas paralelepípedo de piedra a manera de dintel. Este centro desarrolla una serie de galerías subterráneas, cuya comprensión de sus usuarios es descrito por la doctora Adine Gavazzi como:

42 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.63

43 Silva Sifuentes, Jorge E.T. (2007). Op. cit., p.99

44 Williams León, Carlos (1980). “Arquitectura y Urbanismo en el Antiguo Perú”. En Historia del Perú, Tomo VIII. Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú, p.412

45 La arqueóloga Elizabeth Bonnier (1988, p.121) afirma que “(...) la tradición Mito está basada en la definición de las formas y cánones arquitectónicos, mientras que la otra, la tradición Kotosh, se refiere al tipo de rituales realizados en las estructuras ceremoniales”. Por otro lado, la arqueóloga María Montoya afirma que “(...) la Tradición Arquitectónica Mito debe su nombre al primer sitio arqueológico descubierto de esta tradición en el sitio de Kotosh (Huánuco), encontrada debajo de la primera ocupación con cerámica conocida como Kotosh Wairajirca (Izumi & Terada, 1972). (...) y no precisamente porque allí parta el origen o difusión de esta tradición hacia otros sitios donde han sido halladas formas arquitectónicas similares”. En Montoya Vera, María (2007). “Arquitectura de la Tradición Mito en el valle medio del Santa: sitio El Silencio”. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 2007, n° 36 (2). Lima, Perú, p.200

46 Silva Sifuentes, Jorge E.T. (2007). Op. cit., pp.78-80

47 Contreras, Daniel A. (2016). “La incorporación de la Tradición Mito en el ámbito ritual de Chavín de Huántar”. En Ibarra Ascencios, Bebel editor (2016). Arqueología de la Sierra de Ancash 2. Población y Territorio. Instituto de Estudios Huarinos. Huarí, Perú, p.30

48 Unidad Ejecutora 005 Naylamp-Lambayeque (2017, 17 de agosto). “Ventarrón un atractivo cultural para el turismo y la ciencia” (nota de prensa N° 45). Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industria Culturales, Ministerio de Cultura. Lambayeque, Perú. En línea: http://www.naylamp.gob.pe/noticias/notasDePrensa2017/NP_045_2017_RP_UE005_PEN_L_MC.pdf (Consulta: 10/10/19)

49 Alva Meneses, Ignacio (2013). Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú. Proyecto Especial Naylamp-Lambayeque, Unidad Ejecutora N°005, Ministerio de Cultura de Perú. Lima, Perú, pp.63-89

50 Tantaleán, Henry (2011). “Chavín de Huántar y la tradición arqueológica de un estado teocrático andino”. Revista Arqueología y Sociedad de la UNMSM, N°23. Lima, Perú, pp.47-92

51 Hoy en día, no está definido los lími-

tes cronológicos de la cultura Chavín, así tenemos que en el portal del Gobierno de Perú indica como inicio el año 1000 a.C. Gobierno de Perú (2020, 11 de noviembre). “Etapas históricas del Perú”. Gobierno de Perú, Relaciones Exteriores RREE. En línea: <https://www.gob.pe/institucion/embajada-del-peru-en-rumania/informes-publicaciones/1335160-etapas-historicas-del-peru> (Consulta: 28/12/2020); y en el portal del Ministerio de Cultura de Perú se indica que se desarrolló entre los años 1500 a 550 a.C. Ministerio de Cultura (s/f). “Sitio Arqueológico Chavín”. Sitios del Patrimonio Mundial del Perú. En línea: <https://patrimoniomundial.cultura.pe/sitiosdelpatrimoniomundial/sitio-arqueol%C3%B3gico-chav%C3%ADn> (Consulta: 28/12/2020); y según el antropólogo John Rick et al ([1974] 2021) indica que la cultura Chavín se desarrolló entre los años 1300 a 500 a.C. Rick, John; Bustamante, Julio y Crousillat, Enrique (2020). “Nuevos conceptos sobre la secuencia constructiva y usos de la red de canales de Chavín de Huántar”. Revista Devenir, Vol.8, N°15, enero-junio 2021, UNI, ISSN 2312-7562. Lima, Perú, pp.75-94

52 Buse, Hermann (1977). Historia Marítima del Perú, Época Prehispánica, Tomo II Volumen 2. Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú. Lima, Perú, p.769

53 Makowski, Krzysztof (2016). Urbanismo Andino, Centro Ceremonial y Ciudad en el Perú Prehispánico. Ed. Apus Graph Ediciones. Lima, Perú, p.148

54 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.120

55 La doctora Gavazzi cita a los cronistas Cieza de León (1553) que recuerda el templo Chavín de Huántar por su aspecto monumental y Vásquez de Espinoza por su función. Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.120

56 Contreras, Daniel A. (2016). Op. cit., pp.32-35

57 Gavazzi, Adine (2010). *Ibidem*

58 Lanzón: Monolito o wanka sagrada (piedra vertical alargada con iconografías de la cosmovisión andina) que estaba emplazado en el cruce del espacio hipogeo ubicado en el sector del Templo Viejo de Chavín, llamada Galería del Lanzón, que “mira hacia la salida del sol mediante la galería y una abertura en el frontis que conecta con el exterior”. En Tantaleán, Henry (2011). “Chavín de Huántar y la definición arqueológica de un estado teocrático andino”. Ed. Revista Arqueología y Sociedad, N°23, UNMSM. Lima, Perú, pp.47-92

59 Chakana: Símbolo cuatripartito escalonado de la cosmovisión andina, es

La misma percepción de los espacios hipogeo puede variar mucho; un peregrino se aventura en una galería cruciforme como para entrar al vientre de la tierra; un iniciado comprende que las cuatro direcciones conducen a un centro; un sacerdote con la música reúne esas cuatro direcciones y recompone simbólicamente el mundo en una unidad; de la que el Lanzón⁵⁸ es un testigo. Entonces solo el espacio cruciforme comprende tres espacios diversos: para el peregrino es un cruce, para un iniciado es un recorrido ritual, para el sacerdote es una chakana⁵⁹, la misma que se encuentra en la frente del Lanzón en el centro de ese espacio. (Gavazzi, 2010, p.128)

Mientras tanto en uno de los territorios más áridos del planeta, en el sur del Perú, se desarrolla la cultura Paracas (circa 900 a.C.-200 d.C.)⁶⁰, lo que “más destaca de esta cultura es el extraordinario ajuar funerario de los fardos, con hermosos tejidos, cerámica y cuerpo momificado”⁶¹. Y como “culminación de un largo proceso cultural ocurrido en toda el área andina”⁶² surge la cultura Nasca (200 a.C.-650 d.C.), situado en los valles de Nazca y Palpa, en la cuenca del Río Grande. Esta cultura continúa con el desarrollo de geoglifos de Paracas⁶³, construyen más de un millar que son conocidos como las Líneas de Nazca, que al ser grabados en la tierra convierte el lugar en un “Paisaje Sagrado”.

Los Nazca tendrán el complejo de Cahuachi (50-300 d.C.) su centro político-religioso, que es un montículo de plataformas escalonadas cuya “área ceremonial se desarrolla paralelo al curso del río Nazca durante siete kilómetros”⁶⁴. Cahuachi y los geoglifos estaban relacionados por los rituales que los Nasca desarrollaban; mientras que en el primero el ritual era desarrollado por sacerdotes, en los geoglifos eran actos participativos y comunitarios⁶⁵.

Volvemos a la zona del Mediterráneo, nace la cultura romana (ca. 600 a.C. – 476 d.C.)⁶⁶ que toma de la cultura griega sus tres órdenes de arquitectura: dórico, jónico y corintio⁶⁷, y le añadieron una base paralelepípedo, y con las dos últimas crearon el orden compuesto; si en la arquitectura griega el orden “era resultado de una analogía conceptual con respecto a la construcción de la Naturaleza”, en el caso de la arquitectura romana, “su uso es la consecuencia directa de una analogía formal con respecto a las formas de la Historia”; el orden al existir y

estar vigente, “ahora se trata solamente de la utilización del mismo, de su aplicación en la práctica.”⁶⁸

La arquitectura romana va a responder a una sociedad que se expande en el territorio mediterráneo, “revolucionando la forma de enfocar la arquitectura doméstica (el palacio y la casa)”, a la vez que va ampliando, multiplicando “el programa edilicio romano por los contenidos lúdicos y de servicio que debe afrontar la arquitectura pública (...). Termas y basílicas; teatros, anfiteatros y circos; aljibes, acueductos, puentes y construcciones utilitarias (...).”⁶⁹

La cultura romana proporciona un nuevo abanico de morfologías arquitectónicas, donde se aplica la escala monumental; construcciones que presentan “una poderosa concepción espacial y un claro sentido de grandes volúmenes; y van a desarrollar nuevas técnicas constructivas de arcos y bóvedas, que reducen las columnas y arquivadas a motivos decorativos”⁷⁰

Retornamos al territorio peruano, donde el desarrollo de diversas culturas prehispánicas continúa. En el complejo de Chavín de Huántar se van a encontrar presencia de cerámica de la cultura Recuay (circa 1 d.C.-700 d.C.)⁷¹, que mantenía relaciones comerciales con otros grupos de las culturas Moche, Lima y Cajamarca. Los Recuay rompen con las formas arquitectónicas Chavín, sus asentamientos están localizados en colinas y lomadas (3100-3450 m.s.n.m.), sobre una plataforma artificial sobreelevada, adicionalmente, con terrazas de contención⁷²; se nuclea las viviendas alrededor de un patio, compartiendo muros medianeros, probablemente para “proporcionar un mayor grado de seguridad” ante ataque de sus vecinos⁷³. Los Recuay construyeron “plazas a manera recintos amurallados encima de la cumbre”, dedicado a grandes fiestas y grandes rituales. La arquitectura funeraria Recuay “se ubica en un área circundante algo distante”⁷⁴ se caracterizó por la construcción de “cámaras y galerías subterráneas”, que con el tiempo se hicieron más complejas, “dedicadas a la veneración de sus ancestros”.⁷⁵

En la costa norte del Perú, en las quebradas del valle de Chicama (La Libertad), contemporánea a la cultura Chavín, se desarrolla independientemente la cultura Cupisnique (circa 1200-500 a.C.)⁷⁶, de los varios sitios arqueológicos identifica-

traducida como “puente” o “escalera” que se supone une el mundo de arriba y el mundo terrenal. La chakana, cruz cuadrada, cruz andina o cruz chacana, tiene como referencia más citada al cronista aymara Juan de Santa Cruz Pachacuti Yanqui Salcamayhua en su obra “Crónica de relación de antigüedades de este reino Pirú” (1613). En Sánchez Huaríngá, Carlos Daniel (2016). “La Chakana y la Cruz Cristiana: Rituales, religión, fiestas, ideologías y simbologías en los conjuntos de sikuris urbanos”. Ed. Revista Arqueología y Sociedad, n°32, UNMSM. Lima, Perú, pp.533-554

60 Arellano Hoffmann, Carmen (2016). En Sinclair Aguirre, Carole; Torres Vergara, Andrea y Berenguer Rodríguez, José (Edición). Tres ensayos sobre Paracas Necrópolis. Historia de la investigación, las tecnologías textiles y las prácticas mortuorias. ArtEncuentro, 2/2016, Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile, Chile, p.11

61 Arellano Hoffmann, Carmen (2016). Op. cit., p.14

62 Carabias Álvaro, Alicia (Coord.) (2019, agosto). Guía Práctica Buscando Huellas en el Desierto. Fundación Telefónica. Lima Perú, p.6 En línea: <https://www.fundaciontelefonica.com.pe/cultura-digital/publicaciones/nasca-buscando-huellas-en-el-desierto/669/> (Consulta:01/03/2020)

63 Lambers y Sauerwein (2009) destaca el descubrimiento de unos geoglifos que pertenecían a la cultura Paracas en sus fases tardías, que están vinculadas al incremento del cambio climático. En Sinclair Aguirre, Carole; Torres Vergara, Andrea y Berenguer Rodríguez, José (Edición) (2016). Op. cit., p.18

64 Carabias Álvaro, Alicia (Coord.) (2019, agosto). Op. cit., p.15

65 Carabias Álvaro, Alicia (Coord.) (2019, agosto). Op. cit., p.16

66 Bravo, Gonzalo (1998). Historia de la Roma antigua. Historia y geografía, Alianza editorial. Madrid, España

67 Vitruvio (IV,1; B.87) describe las proporciones que caracteriza a cada columna: “Como desconocían las proporciones que debían dar a las columnas ... resolvieron tomar como medida la huella del pie de un hombre y la aplicaron en el sentido de la altura, y habiendo descubierto que el pie era la sexta parte del cuerpo, transfirieron esta relación a la columna (...). De esta suerte la columna dórica, proporcionada al cuerpo varonil”; con respecto a la columna jónica: “Algún tiempo más tarde, deseando construir un templo

a Diana y buscando la manera de dar proporción a sus columnas, siguieron los mismos principios anteriores, e hicieron su relación en altura sirviéndose de la huella de los pies; pero esta vez les dieron la delicadeza de un cuerpo de mujer (...); tallaron las volutas a una y otra parte del capitel, queriendo imitar el cabello que cae en bucles a derecha e izquierda, (...) además, trazaron estrías a lo largo del fuste de la columna, a imitación de los pliegues de la túnica de las matronas. De este modo, con estos dos matices vinieron a inventar estos dos géneros de columnas, imitando en las una la simplicidad desnuda y despreocupación del cuerpo masculino y en las otras la delicadeza, el ornato y las proporciones de la mujer”; y con respecto a la columna corintia: “En cuanto al tercer género de columnas, llamado corintio, representa la delicadeza de una doncella, cuyo talle por su edad, es más fino, y por lo tanto más susceptible de recibir adornos que puedan aumentar su belleza natural”. Vitruvio Polión, Marco Lucio ([sf] 1995). Los diez libros de arquitectura (Introducción por Delfín Rodríguez Ruiz). Versión española de José Luis Oliver Domingo. Alianza. Madrid, España.

68 Iñiguez, Manuel (2001). La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo. Colección Arquithesis, núm. 8, Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, España, p.91

69 Alonso Pereira, José Ramón (2005). Op. cit., p.69

70 Ibidem

71 Lau, George F. (2019). “La cultura Recuay: un breve ensayo”. En Castillo, Luis Jaime y Mujica, Elías (Editores) (2019). Perú Prehispánico: un estado de la cuestión. Ed. Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. Cusco, Perú, p.209

72 Ponte R., Víctor M. (2000). “Transformación social y política en el Callejón de Huaylas, siglos III-X d.C.”. En Boletín de Arqueología PUCP, n°4, 2000. Lima, Perú, p.221

73 Lau, George F. (2019). Op. Cit., pp.210-221

74 Ponte R., Víctor M. (2000). Op. Cit., p.222-223

75 Ibidem

76 Matsumoto, Yuichi y Nesbitt, Jason (2021). “¿Cupisnique es la Sierra Central? Piezas de Cupisnique Clásico en Piquimina y Campanayuc Rumi”. Revista Científica Yachaq, Vol.4, N°2, Julio-diciembre, Universidad Católica de Trujillo (UCT). Trujillo, Perú, pp.72-73

dos destaca el complejo arqueológico de Caballo Muerto que “reúne ocho edificios en 2 km² -que datan de entre el Período Inicial y el Horizonte Temprano-, siete de las cuales exhiben planta en forma de U”⁷⁷, con ambientes arquitectónicos que presentan fogones cuidadosamente construidos con laja, encontrados en las arquitecturas religiosas y, probablemente, en las viviendas de la élite⁷⁸; siendo el edificio Huaca de los Reyes el más conocido.

La fachada principal del edificio Huaca de los Reyes mira hacia la salida del sol, su eje arquitectónico está orientado de este a oeste, presenta “una serie de frisos o relieves antropomorfos”⁷⁹ -cabezas humanas estilizadas y seres que se encuentran de pies- que están “dirigidos a un amplio espacio central indica (...) la relación entre las plataformas sobreelevadas y público”⁸⁰. Aplicando la teoría de la doctora Adine Gavazzi (2010), podemos inferir que la secuencia de acceso al recinto o patio en la sumidad a través de un espacio con una serie de columnas de adobe de sección cuadrada, equivalente a la sala hipóstila, a la que se accede por una escalera que conecta con la plataforma inferior donde se ubica otro patio o plaza ceremonial, funcionaría como el espacio de transición hacia la zona sacra o de ritual. Complementariamente aprovechaba la luz que proyecta el sol -dependiendo de su ubicación en el arco diurno y de los solsticios- creando sombras en estos recintos con frisos o relieve antropomorfos coloreados y en la sala hipóstila durante el día, o en la noche con el haz de luz de la luna, para incorporarlo como “señal divina” en la escenografía viva y dinámica de sus ceremonias o rituales.⁸¹

La Huaca de los Reyes arquitectónicamente muestra su conexión con la bóveda celeste a través de sus plataformas, de sus espacios abiertos, plazas y patios ceremoniales, cuyos muros perimetrales de adobe, como los muros de piedra de los Incas, pueden “elevarse al cielo, llegar al fin del mundo y volver a su lugar de origen”⁸², y muestra su conexión con el paisaje a través de su emplazamiento y el sistema reticular de su planta. Para el arqueólogo peruano Rafael Larco Hoyle (1941, pp.9-10) los Cupisnique serán el “brote prepotente de la civilización norteña, (...) la civilización mochica”.

El sitio arqueológico Huaca Partida (1100-150 a.C.), ubicada en

el valle de Nepeña (Ancash), muestra su relación e influencia con otras culturas andinas; se identifica en la iconografía de sus frisos policromos en altorrelieve con rasgos felinos la influencia Chavín; se confirma la reiterada “práctica ritual-constructiva de la Renovación del Templo”, enterrar el templo viejo para construir encima el templo nuevo, y la influencia en su Fase Cerro Blanco (1100-800 a.C.) de los Cupisnique, la que se puede observar también en su estilo y emplazamiento arquitectónico.

En la arquitectura de Huaca Partida está representada su cosmología tripartita: los recintos ubicados en la sumidad tienen iconografías del ave rapaz y personajes antropomorfo alado, que lo relaciona con el mundo de arriba, Hanaqpacha; debajo de esta hay otra grada con representación de felinos que representan al mundo donde viven los humanos, animales, etc., el Kaypacha y en la zona aún por escarbar se infiere que estaría la iconografía que representaría el mundo de abajo, de los ancestros, el Ukhupacha.⁸³

En la costa norte peruana se forma la cultura Moche o Mochica (200-800 d.C.)⁸⁴, el primer Estado en América del Sur⁸⁵, cuya arquitectura analizaremos en los capítulos siguientes fue un estado expansivo y militarista vencedor de poblaciones locales como Virú/Gallinazo. Tuvo como su capital a las Huaca del Sol y Huaca de la Luna⁸⁶, en cuyo núcleo de poder estaba los valles de Chicama y Moche. Estas dos huacas fueron posteriormente abandonadas (circa 550 d.C.)⁸⁷, para trasladarse a Pampa Grande en Lambayeque, donde crean su nueva capital (Moche V), y con ello se manifiesta el declive del estado Moche (Moche IV).⁸⁸

En Europa, a partir de la mitad del siglo X se inicia la arquitectura románica, el primer estilo paneuropeo que se reconocerá plenamente por sus características estructurales, diseño de plantas y composiciones formales como románico a mediados del siglo XI⁸⁹; donde la obra de San Agustín (354-430), proporcionará cierta “concepción objetiva de la belleza relacionada a una apreciación de la medida y el número como responsables de lo bello, (...) transferirá al mundo medieval la armonía de las partes”.⁹⁰ El uso de módulos para el desarrollo de los planos, desde la época carolingia de Sankt Gallen o Saint Gall (820), y

77 Silva Sifuentes, Jorge E.T. (2007). Op. cit., p.103

78 Elera, Carlos G. (1993). “El Complejo Cultural Cupisnique: Antecedentes y desarrollo de su Ideología Religiosa”. *Senri Ethnological Studies (SES)*, N°37, National Museum of Ethnology. Osaka, Japón, p.233

79 Nesbitt, Jason; Gutiérrez, Belkys y Vásquez, Segundo (2008). “Excavaciones en Huaca Cortada, Complejo de Caballo Muerto, Valle de Moche: Un informe preliminar”. *Boletín de Arqueología PUCP*, N°12. Lima, Perú, p.262

80 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.92

81 Las culturas andinas para comunicarse con sus dioses de la bóveda celeste, con el cosmo, solo necesitaban los espacios abiertos, el patio o plaza, pero los efectos de los rayos del sol o la luna sobre paredes, vanos, cubiertas, volúmenes, etc. lo podríamos relacionar con el efecto que se produce en el Panteón en Roma en el solsticio de verano, 21 de junio, cuando el sol alcanza su cenit y un halo de luz se proyecta en el interior del templo que coincide con el eje de la puerta (Fausto Masi, 1996); esto puede ser apreciado por la población ubicada frente al templo, pero que visto desde arriba del cielo por los dioses romanos, representaría un ojo en el centro del Campo de Marte de Roma, pues los arquitectos romanos usaban el cuerpo humano para sus representaciones simbólicas. Sparavigna, Amelia Carolina y Dastrú, Lidia (2018). “The Panteon, eye of Rome, and its glimpse of the sky”. *Hal Open Science*, hal-01800694. Archives Ouvertes. Francia.

82 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., pp.18-19

83 Shibata, Koichiro (2017). “Cosmología tripartita en Huaca Partida, valle bajo de Nepeña”. *Indiana* 34.1, Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preubischer Kulturbesitz. ISSN 0341-8642. Berlín, Alemania, pp.13-29

84 Castillo Butters, Luis Jaime (2015). Op. cit., p.15

85 Tinoco Cano, Israel (2021). El descubrimiento de los mochicas, una cultura arqueológica de la costa norte del Perú (Tesis doctoral). Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España, pp.469-474

86 El doctor en Historia y Arqueología Israel Tinoco Cano sostiene que, si se realiza una comparación análoga entre el poder religioso de los Moches con la religión católica, tenemos que la Huaca del Sol y de la Luna sería el equivalente a el Vaticano. Tinoco Cano, Israel (2010). “Hacia un nuevo paradigma

la sabia “disposición geometría de los elementos estructurales” (pesos, empujes), proporcionaron una arquitectura segura, estable y estética⁹¹.

El muro románico supone la prolongación en el tiempo del muro romano de tres hojas hasta la caída del Imperio Romano de Occidente; dispondrá de contrafuertes exteriores en los puntos críticos del sistema estructural. Para no debilitar los muros abren vanos estrechos o aspilleradas, pero cuando se abre el ancho de su puerta, se utiliza un dintel de piedra que descansa en un sistema de arquivoltas en el exterior, las que contienen relieves tallados; cuando este vano aumenta de ancho, entonces se coloca en el medio una columnilla o parteluz central.

La pintura románica, tuvo su origen en las miniaturas bizantinas, que se desarrollaron en su interior “completaban su espacio y su significación”⁹²; tenían un objetivo didáctico, acercar el mensaje de las historias del Antiguo y Nuevo Testamento a los fieles analfabetos, con imágenes de tipo simbólico, los personajes “no se parecen en nada al real o sensitivo”, usan la visión frontal de las figuras importantes, no usa la perspectiva y las figuras las coloca en fila, a veces aumenta el tamaño del personaje que quiere resaltar sobre los demás, a veces prescinde del paisaje, para el pintor románico “no era preciso representar mejor la realidad cuando vives en mundo de ideas”⁹³.

En el Perú, hacia el año 850 d.C., expresiones asociadas con la cultura Moche comenzaban a desaparecer; por ejemplo, se dejó de decorar la “arquitectura con personajes sobrenaturales, guerreros, u otros motivos que durante ocho siglos habían caracterizado la iconografía Mochica”⁹⁴. Nace la cultura Chimú (circa 900-1470 d.C.), que se nutrió de las culturas Moche y Tiahuanaco-Huari, se extendió desde la franja nor-costera de la provincia de Tumbes hasta el valle de Chillón en Lima. Los Chimú tienen en el complejo arqueológico de Chan Chan su máxima expresión de planteamiento urbano y arquitectónico, donde se encuentran edificios en plataforma que son asociados a las élites y grupos gobernantes del Chimor⁹⁵. Esta cultura desarrolla “impresionantes maquetas de madera y arcilla cruda, que son representaciones de modelos arquitectónicos reales”, en las que se puede apreciar el tipo de ceremonias que

de Moche: interpretaciones acerca de la relación entre las tradiciones culturales Moche y Gallinazo”. En *Anales del Museo de América* 18. Madrid, España, pp.99-123

87 Moseley, Michael Edward y Deeds, Eric E. (1982). “The land in front of Chan Chan: agrarian expansion, reform and collapse in the Moche valley”. En Moseley, M. y Day, K. (editores). *Chan Chan: Andean Desert City*. The University of New Mexico Press. Albuquerque, USA, p.32

88 Topic, Theresa Lange (1982). “The Early Intermediate Period”. En Moseley, Michael y Day, Kent editores (2010). *Chan Chan: Andean Desert City*. The University of New Mexico Press. Albuquerque, USA, p.273

89 Benedicto Salas, Roberto (2015). *La construcción de la arquitectura románica*. Ed. Institución Fernando El Católico, Diputación de Zaragoza. Zaragoza, España, p.7

90 Hernández Gonzáles, Román (2000). “La teoría sobre la proporción de San Agustín: Entre la simbología y la práctica artística”. *Actas del IX Congreso diálogo fe-cultura: Nuevo milenio para el humanismo sin fronteras*. Centro de Estudios Teológicos de Tenerife. La Laguna, España, pp.421-426

91 Benedicto Salas, Roberto (2015). *Op. cit.*, pp.13-28

92 Benedicto Salas, Roberto (2015). *Op. cit.*, pp.59-238

93 Valdearcos, E. (2008). “El arte románico”. *Revista Electrónica Proyecto Clío* n° 34, ISSN 1139-6237

94 Gamarra, Nadia y Rengifo, Carlos (2020). “Chan Chan y la cultura Chimú. Marco general de las investigaciones del PECACH”. En Rengifo, Carlos (Editor). *Chan Chan: Esplendor y Legado*. Redescubriendo la antigua capital del Chimor. Ministerio de Cultura de Perú. Trujillo, Perú, p.17

95 Gamarra, Nadia y Rengifo, Carlos (2020). *Op. cit.*, p.27

se realizaban en los espacios arquitectónicos, como en la plaza de Chan Chan⁹⁶.

Por el año 600 d.C., en una aldea llamada Huarpa (Ayacucho), se desarrollará la cultura Huari o Wari, que tendrá un notable manejo de los pisos ecológicos y producción de piezas textiles y cerámicas porque recibió influencia de las culturas Nazca, Tiahuanaco (1580 a.C. -1187 d.C) y Pachacamac⁹⁷. Esta cultura se desarrolló en un amplio territorio, desde la zona Mochica en la costa Norte hasta Arequipa, y su ocaso se calcula fue en el año 1200 d.C.. El arqueólogo Shinya Watanabe (2019, p.231) propone tres categorías de los sitios con contextos Wari: Centro administrativo, tumba y ofrenda. Los centros administrativos son los sitios con patrón arquitectónico Wari de gran escala, y tenían dos tipos. El Centro Administrativo de tipo 1 tiene un patrón de arquitectura celular ortogonal, ejemplo los sitios de Pikillacta, Viracochapampa, Azángaro y Jincamoco. El segundo Centro Administrativo tipo 2 no tiene planificación ortogonal celular, por ejemplo, los sitios de Conchopata, Cerro Baúl, Honcopampa, entre otros, que presentan estructuras para el control de acceso, carecen de muros perimetrales, creaban espacios con la misma organización modular, las unidades arquitectónicas están separadas y presenta edificios con planta en forma de “D”⁹⁸.

Con respecto a las tumbas Wari se observa dos tipos, las que están asociadas al Centro Administrativo y las no asociadas a ellos. Algunas se construían en forma de cámaras o fosas subterráneas y otras en forma de torres funerarias: chullpas. La tercera categoría, la ofrenda, se encuentran sin entierro o con entierro; donde “la mayoría de las ofrendas se hacen en sitios ya abandonados”, por ejemplo, en Huaca de la Luna de la cultura Moche. Si los Incas llevaban las huacas locales a la capital, los Wari “realizaban ofrendas en lugares especiales para la gente local”, se convertían en huacas o se reconocía como tal⁹⁹.

Después del colapso Huari o Wari, entre 1000 a 1100 a.C., el asentamiento de Piquillacta (Quispicanchi, Cusco) es abandonado y en el extremo norte del valle de Cuzco se desarrolla un nuevo patrón de asentamiento; se construyen grandes terrazas, incrementando las áreas de cultivo abastecidas por numerosos canales de riego; esto supuso el aumento de la población

96 Gamarra, Nadia y Rengifo, Carlos (2020). Op. cit., p.21

97 Kukurelo Del Corral, Pilar (2012). Axis Huari. Generación de un modelo de análisis forma bi y tri dimensional para el estudio en profundidad de patrones de iconografía prehispánica y colonial de Ayacucho. AXIS Arte, Fondo Concurrible DGI PUCP. Lima, Perú, p.4

98 Watanabe, Shinya (2019). “Dominio provincial wari en el Horizonte Medio: el caso de la sierra norte del Perú”. Research Papers of the Anthropological Institute, Vol. 8, Nanzan University. Nagoya, Japón, pp.231-233

100 Ossio Acuña, Juan (2021). El Tahuantinsuyo de los Incas. Historia e instituciones del último Estado prehispánico andino. Ed. Ernest & Young Consultores S. Civil de R. L. Lima, Perú, p.148

101 Ossio Acuña, Juan (2021). Op. cit., pp.152-154

102 María Rostworowski afirma que la palabra "Imperio" trae demasiadas connotaciones del Viejo Mundo. (...) El mundo andino prehispánico se vio obligado a buscar su propio desenvolvimiento, (...). El hombre de los Andes logró dominar la áspera naturaleza uniendo esfuerzos y concibiendo métodos para superar la inclemencia del suelo. (...) El deseo indígena hacia la unidad se expresa a través de la voz Tahuantinsuyo, que significa las "cuatro regiones unidas entre sí", y que manifiesta un intento o un impulso hacia la integración... Rostworowski, María ([1988] 2013). Historia del Tahuantinsuyo. Ed. Instituto de Estudios Peruanos IEP, Novena reimpresión de la segunda edición. Lima, Perú, pp.19-20

103 En quechua: Tawanti suyu, literalmente significa "las cuatro regiones o divisiones"

104 Agurto Calvo, Santiago (1987). Estudios acerca de la construcción, arquitectura y planeamiento incas. Cámara Peruana de la Construcción (CAPECO). Lima, Perú, p.25

105 Agurto calvo, Santiago (1987). Op. cit., p.28

106 Agurto calvo, Santiago (1987). Op. cit., p.31

107 Ossio Acuña, Juan (2021). Op. cit., p.40

108 Ossio Acuña, Juan (2021). Op. cit., p.44

109 Ossio Acuña, Juan (2021). Op. cit., p.42

110 Ossio Acuña, Juan (2021). Op. cit., pp.46-48

111 Bauer, Brian S. y Dearborn (1998). Astronomía e imperio en los Andes. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú.

y de la actividad agrícola¹⁰⁰. Choquepuquio (Huacarpay, Cusco) fue el centro local más importante del valle del Cusco, y en el año 1100 a.C. recibió una movilización de migrantes de las cercanías de Tiahuanaco (Bolivia), quienes trajeron los restos de sus ancestros y sus cerámicas ceremoniales. Este centro floreció hasta 1400 d.C. en que "comenzaron a aparecer construcciones y artefactos"¹⁰¹ de una nueva cultura, el del Estado Inca (1438), llamado Tahuantinsuyo¹⁰² o las "cuatro partes del mundo" (Prescott, 1849, p.43), llegó a su apogeo con el gobierno del inca Huayna Capac, alrededor del año de 1532.

El Tahuantinsuyo o Tawantinsuyu¹⁰³ tenía un territorio que se extendía en el actual Perú, parte del sur de Ecuador, departamento de Pasto en Colombia, y parte del norte de Argentina hasta Tucumán, y en el límite austral de las riberas del río Maule en Chile¹⁰⁴. Los incas desarrollaron una extraordinaria organización política-social -construida en menos de un siglo¹⁰⁵- y obras de infraestructuras de comunicación, alojamiento y abastecimiento¹⁰⁶ en todo el territorio. Tomaron de su cosmología la cuadripartición "que aplicó a la política, sistema administrativo y a muchos otros campos"¹⁰⁷. Los Incas dividieron el territorio en cuatro provincias -cuya estructura estaba asociado a uno de los mitos sobre el origen de los Incas¹⁰⁸- que "seguían la orientación de los puntos cardinales y cuyos caminos de acceso coincidían en llamarse Chinchaysuyo, Antesuyo, Collasuyo y Condesuyo"¹⁰⁹, y tenía como centro al Qosqo (Qusqu, Cuzco o Cusco), desde cuyo templo Coricancha partían los ceques a más de cuatrocientos adoratorios o huacas de las divinidades incaicas (Polo de Ondegardo, [1571] 1990, p.45). El Tahuantinsuyo fue plasmado en el "Mapamundi del reino de las indias" por el cronista Guamán Poma de Ayala en su manuscrito "Nueva crónica y buen gobierno" (1615, pp.983-984 [1001-1002]) con el cruce de dos líneas diagonales¹¹⁰.

Los Incas observaron e interpretaron el sol, la luna y las estrellas; tenían conocimiento y comprensión de los fenómenos naturales del periódico movimiento solar, que los utilizaban en su organización social, estableciendo las fechas para las tareas agrícolas de siembra y cosecha, y de sus rituales¹¹¹.

Los Incas desarrollaron una tipología de residencia, las canchas, que "consta de entre tres y ocho estructuras rectangula-

res emplazadas más o menos simétrica alrededor de un patio, usualmente rodeadas por un muro perimetral” (Rowe, 1944, p.24). Otro tipo de residencia tiene una distribución irregular y construidas, usualmente, en los bordes de los sitios; estas residencias tienen planta circular con un diámetro promedio de 6.3 metros¹¹². Estas tipologías arquitectónicas fueron replicadas en los asentamientos conquistados (ML040325).

En el Cusco, los Inca construyeron palacios, recintos monumentales y templos concentrados entre dos ríos artificialmente canalizados: Saphy y el Tullumayo. Para comunicarse con los asentamientos y valles de toda la geografía del Tawantinsuyu, construyeron una red de caminos que partían desde el Cusco, conocido como Qhapaq Ñan¹¹³.

Los Incas, cuando identificaban una huaca o manifestación natural y se quería construir edificaciones o terrazas en torno a estos, condicionaban el trazado de sus construcciones a la existencia y posición de las rocas o se integraban a ellas, ya sea adosándose o construyendo con la roca trabajada¹¹⁴, un ejemplo es el conjunto arqueológico de Saqsaywaman, donde se construyeron torreones de planta circular y poligonal¹¹⁵; una referencia Moche de torreón, en forma abstracta, se puede visualizar en la cerámica ML036142.

El descubrimiento de quilcas¹¹⁶ en Machu Picchu demuestra que la sacralidad de lugares identificado por culturas que le precedieron continuó, incluso en época colonial¹¹⁷. La doctora Adine Gavazzi desarrolla un análisis tecnomorfológico en Machupicchu¹¹⁸ y describe el proceso constructivo:

La relación de afloramientos rocosos con los nudos como puntos de observación. La relación de afloramientos rocosos con los nudos en las líneas del horizonte ha producido la idea de una cuadrilpartición originaria alrededor de un espacio abierto: la parte norte y sur de hanan y la parte sur y norte de hurin. Una malla ha generado el orden de las plataformas, utilizadas en parte como bases de los diferentes edificios. La evolución de las construcciones se evidencia desde los núcleos espaciales de la parte hanan -Templo del Sol, Casa del Inka e Intiwatana- y de la parte hurin -Templo del Cóndor y Roca Sagrada-, extendiéndose longitudinalmente hacia el norte y el sur. (Gavazzi, 2020, p.379)

112 Morris, Craig ([1971] 2013). El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio inca. Colección Estudios Andinos 13, Ed. Fondo Editorial PUCP y Institute of Andean Research. New York. Lima, Perú, p.39

113 Beltrán-Caballero, J, Alejandro y Mar, Ricardo (2014). “El conjunto arqueológico de Saqsaywaman (Cusco): una aproximación a su arquitectura”. Revista Española de Antropología Americana, Vol. 44, N°1, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España, p.10

114 Beltrán-Caballero, J, Alejandro y Mar, Ricardo (2014). Op. cit., pp.18-19

115 Beltrán-Caballero, J, Alejandro y Mar, Ricardo (2014). Op. cit., pp.29-30

116 “En la actualidad, el término quilca debe considerarse la nomenclatura técnica estándar del fenómeno rupes- tre en el área andina, en todas sus variantes y para todos los fines académicos y científicos que le correspondan”. Bastante, José M. y Echevarría López, Gori-Tumi (2021). “Las quilcas del Santuario Histórico Parque Arqueológico Nacional de Machupicchu: evaluación y secuencia arqueológica preliminar”. En Astete, Fernando y Bastante, José M, (Editores) (2020). Machupicchu. Investigaciones interdisciplinarias, Tomo II. Dirección Desconcertada de Cultura de Cusco, Ministerio de Cultura. Cusco, Perú, p.60

117 Bastante, José M. y Echevarría López, Gori-Tumi (2021). Op. cit., pp.91-97

118 Gavazzi, Adine (2020). “Tecnomorfología de la Ilaqta Inka de Machupicchu. Materiales, métodos y resultados del levantamiento arquitectónico y paisajístico”. En Astete, Fernando y Bastante, José M, (Editores) (2020). Machupicchu. Investigaciones interdisciplinarias, Tomo II. Dirección Desconcertada de Cultura de Cusco, Ministerio de Cultura. Cusco, Perú, p.379

119 Gavazzi, Adine (2010, 06 de diciembre). "Entrevista a Adine Gavazzi estudiosa de la arquitectura sagrada del Perú" (Entrevista). En blogspot PhD Franklin Cornejo Urbina. En línea: <https://franklincornejourbina.blogspot.com/2010/12/entrevista-con-adine-gavazzi-estudiosa.html> (Consulta: 09/02/2015)

120 Pino Matos, José Luis (2004). "El Ushnu inka y la organización del espacio en los principales Tampus de los Wamani de la sierra central del Chincachysuyu". En Chungara, Revista de Antropología Chilena, Vol. 36, n°2, Julio 2004. Arica, Chile, p.303

121 Gavazzi, Adine (2010, 06 de diciembre). Op. cit.

122 Chirinos, Haydeé y Zárata, Eduardo (2016). "Materiales y Técnicas Constructivas en Lambayeque Prehispánico" (artículo). CRAterre Org., 12º Congreso Mundial TERRA 2016, del 10 al 14 de julio en Lyon, Francia. ISBN 979-10-96446-12-4. En línea: https://craterre.hypotheses.org/files/2018/05/TERRA-2016_Th-1_Art-111_Chirinos.pdf (Consulta: 01/03/2018)

123 Lobos Martínez, María de la Luz (2017). "Nociones de sostenibilidad en el patrimonio vernáculo del Valle del Choapa". En Gremium, Volumen 4, agosto-diciembre 2017. Ciudad de México, México, p.99

124 Gavazzi, Adine (2017, 22 de septiembre) "La planificación prehispánica de Lima" (Conferencia). En TEDx Tukuy. Lima, Perú. En línea: <https://youtu.be/Gbj1AuvTCeM> (Consulta: 05/05/2020)

125 Gómez, Juan y De la Buelga, González (2006). "El nacimiento de la arquitectura gótica, el abate surger y el coro de St. Denis". En Anales de la Real Academia de Doctores de España, Volumen 10. Madrid, España, pp.21-32

126 Dehio, Georg Gottfried (1895). Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance (Leyes proporcionales del antiguo arte de la construcción en relación con la Edad Media y Renacimiento). Strasbourg, Alemania

127 Valdearcos, Enrique (2007). "El arte gótico". En Revista electrónica Clío, N°33. ISSN 1139-6237

128 Medina del Río, Juan Manuel (2013). La luz natural como generadora del espacio arquitectónico de la catedral gótica (Tesis doctoral). E.T.S. Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España, pp.662-668

Con los incas no se rompe la evolución política y arquitectónica andina, "respetan el concepto de sus predecesores que indica que la naturaleza es la fuente primaria del conocimiento"¹¹⁹, también "en su política imperial utilizó ideas desarrolladas por sociedades anteriores"¹²⁰, hubo una continuidad de la sacralidad del paisaje y el cosmos en el emplazamiento de sus centros poblados, el concepto de la sumidad mística de las plataformas escalonadas es incorporada en la construcción del ushnu, "lo adaptan a un nuevo tipo de poder antropocéntrico".¹²¹ Los incas aprovecharon el expertís de los pueblos conquistados en la elaboración de cerámica, tejido (botella Museo Pachacamac RN0000013673106107), y también en la construcción con barro (tapial y adobe), piedra (elementos lítico natural, desbastado, canteado y labrado), y quincha, aunque de este último no queda evidencia, salvo en su iconografía, cerámica escultórica¹²² y en la arquitectura vernácula, "producto del sincretismo cultural entre los grupos preincaicos, la civilización inca y la española (durante el período colonial)"¹²³. El uso de la cantería por los incas lo encontramos en Machu Picchu, en el Templo del Sol o Coricancha (Cusco) y del uso adobe en el complejo de Tambo de Mora (Chincha, Ica). En el complejo arqueológico de Pachacamac (Lima) encontramos "las huellas constructivas, física, y también espirituales de un mundo milenario que había estratificado las experiencias culturas de los Lima, Wari, de los Ychma, hasta la planificación urbana de los inca".¹²⁴

En Europa, entre 1140 y 1144 se realiza una reforma en la cabecera de la parisina abadía de Saint Dennis donde nace el espíritu gótico¹²⁵, que aparecerá en 1150 por todo Francia. El estilo gótico se extenderá en todo el continente europeo hasta el siglo XVI. Las catedrales góticas serán el pensamiento cristiano bajo-medieval en piedra, el movimiento que descubre la bóveda de crucería¹²⁶, donde el aumento de la escala vertical de la nave central y de la luminosidad parece querer elevarnos hacia Dios¹²⁷. La luz introducida en la arquitectura gótica es controlada y manipulada, donde el resultado lumínico está relacionado con las volumetrías (esbeltez de las naves y la altura del arranque del claristorio), forma y estructura de la edificación¹²⁸.

En Roma, en 1416, mientras se desarrollaba el Concilio de Konstanz, el humanista Florentino Poggio Bracciolini encuentra

en la biblioteca del monasterio de Saint-Gall el único testimonio superviviente de la tratadística de la antigüedad clásica sobre la arquitectura de la antigüedad grecorromana, “De arquitectura”, del ingeniero romano Marco Vitruvio Polión (Marcus Vitruvius Pollio)¹²⁹. Este tratado probablemente fue escrito por Vitruvio entre los años 27 a.C. y 23 a.C., que ya era conocido y utilizado a lo largo de la edad media por autores como Boecio, Isidoro de Sevilla, Alcuino de York, Santo Tomás de Aquino, entre otros¹³⁰, “marcaría de manera indeleble a toda la cultura arquitectónica europea durante al menos los cuatro siglos siguientes”¹³¹. Este documento será impreso por primera vez en 1486, durante una época donde ya muchos dogmas de la iglesia católica se habían “puesto en entredicho y muchas veces negados por la razón científica”. Es la época del renacimiento, donde los artistas y arquitectos vuelven su mirada hacia el pasado cultural romano y griego para desarrollar sus obras¹³².

En 1531 la hueste del reino de España emprendió desde Panamá, la tercera y última expedición para la conquista del Perú, del Tahuantinsuyu. En 1542 se establece el Virreinato del Perú, si bien es cierto que la actividad constructiva en las zonas conquistadas era controlada por España, “no controlaba los aportes artísticos de católicos flamencos, alemanes, franceses e italianos (...) en la actividad arquitectónica”¹³⁴.

En el siglo XVI, en Lima, se construye la primera planta de la sede de administración de justicia de los magistrados nombrados por el Rey de España, la Casa del Oidor, ubicado en la esquina de una de las manzanas o cuadras que conforman la actual Plaza de Armas de la antigua capital del virreinato. Su cimiento y sobrecimiento es de piedra y cal, y muro portante de adobe, el portal de la edificación presenta pilastras. La segunda planta se construye en el s. XVII, que presenta adosado a sus fachadas dos balcones corridos, de igual diseño, que “tiene la parte inferior con paneles macizos de madera en forma de entablados o cuarterones”¹³⁵, similar al de los árabes, que se encuentran a desnivel en la esquina. Las estancias del segundo piso de la Casa del Oidor que no daban al exterior se iluminaban y ventilaban con teatina¹³⁶ de madera.

Las casas virreinales son construidas con la tradición de oriente impuesta en occidente, “el patio es el corazón de la casa urba-

129 Calatrava, Juan (Prologuista) (1991). *Arquitectura Vitruvio Prólogo*. Ed. Klasikoak, Fundación BBV, BBK y Caja Vital Kutxa. Bilbao, España, p.3

130 Calatrava, Juan (Prologuista) (1991). *Op. cit.*, p.4

131 Calatrava, Juan (Prologuista) (1991). *Op. cit.*, p.3

132 De la Rosa Rosa, Eduardo (2012). *Introducción a la teoría de la arquitectura*. Red Tercer Milenio S.C. Tlalnepantla, México, p.34

133 Prescott, Guillermo (1940). *La Conquista del Perú*. Biblioteca Billiken, Colección Azul e Editorial Atlántida S.A. Buenos Aires, Argentina, p.65

134 Segre, Roberto (Relator) ([1975] 1983). *América Latina en su arquitectura*. UNESCO, Siglo veintiuno editores S.A., 5ta edición, Serie “América latina en su cultura”. Madrid, España, p.162

135 Fernández Muñoz, Yolanda (2007). *Los balcones de Lima y su conservación*. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla, España, p.12

136 Usado únicamente en la costa peruana, no tiene definición en la RAE. El investigador Antonio San Cristóbal lo define: “Consisten en una ventana adosada a un corto cubo de madera sobre el techo, detrás de la que se recorta una abertura rectangular alargada en la techumbre. La parte posterior de la ventana, a modo de cubo, permite el movimiento de abrir y cerrar los postigos desde abajo con una cuerda. Se recubre el cuerpo con un plano inclinado de tablas tendido desde el cuerpo alto de la ventana hasta el extremo opuesto en la abertura del techo, cerrándose también los planos laterales”. San Cristóbal, Antonio (1995, 27 de setiembre). “Ventanas en los techos” (Artículo). En diario *El Comercio*, Sección F, Inmobiliaria y Construcción: Patrimonio. Lima, Perú, p.7

na oriental”¹³⁷, la casa patio. Se rompe la secuencia arquitectónica prehispánica, se derriban¹³⁸ y aplastan conceptualmente y físicamente, acción que se realizará en todo el territorio del Tahuantinsuyu, y como testigo de este accionar de los conquistadores es el templo Inca de Coricancha (s, XIII) en el Cusco, donde sobre ella se construyó la Iglesia y Convento de Santo Domingo (a partir de 1534).

La Catedral del Cusco se construye en el terreno del espacio inca, el centro o intermedio entre el Hanan y el Hurin, denominado hucchullo o uchullo.¹³⁹ La forma de la catedral tendrá el material inca, la piedra, que será condicionada por la naturaleza de los sismos, desarrollado con el estilo barroco que imperaba en España, será la “muestra del esfuerzo, la creatividad y el amor de sus forjadores”.¹⁴⁰ La catedral del Cusco se termina de construir en 1654, estuvo a cargo del arquitecto español Miguel Gutiérrez Sencio, seguidor de Vitruvio y Vignola.

En Lima, la capital del virreinato, antes del terremoto de 1687, es una ciudad que luce mitad renacentista-gótico isabelina-mudéjar, y mitad barroca en la que la coexistencia de los estilos, actuales unos y asincrónicos otros, enriquecía su arquitectura¹⁴¹, una arquitectura virreinal peruana que empieza a evolucionar “partir del segundo tercio del siglo XVII hasta llegar a su plena diferenciación respecto de la arquitectura española”¹⁴², que para su construcción seleccionaron y experimentaron con estructuras arquitectónicas antisísmicas, uso de la quincha, que no se deriva de las arquitectura europeas¹⁴³.

En Europa (1738) los yacimientos arqueológicos de Herculano son redescubierta y, diez años después, Pompeya. Dos publicaciones van a provocar la base de una nueva arquitectura, el libro de Johan J. Winckelmann publicado en 1755, “Reflexiones sobre la pintura y la escultura griega”, y nueve años después el libro “Historia del Arte de la Antigüedad”, estas van a generar el desencadenante del neoclasicismo en Europa.¹⁴⁴

En 1849 el crítico y teórico de arte inglés John Ruskin escribe el libro “Las siete lámparas de la arquitectura”, y en 1854 el teórico francés Eugène Viollet-le-Duc escribe el “Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle” y describe la arquitectura gótica como “la construcción de sus

137 Schoenauer, Norbert (1984). 6000 años de hábitat de los poblados primitivos a la vivienda urbana en las culturas de oriente y occidente. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España, p.139

138 “los templos antiguos que generalmente llamaban guacas, todas ya derribadas y profanadas y los ídolos quebrados (...)”, Cieza de León, Pedro de (1550). Crónica del Perú. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, España, p.224

139 Aparicio Flores, Manuel Ollanta (2013). “La construcción de la catedral. Etapas de la edificación de la Iglesia Catedral”. En Meier Cornejo, Ludwing et al (Editores). Tesoros de la Catedral del Cusco. Arzobispado de Cusco, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco y Telefónica del Perú. Lima, Perú, p.51

140 Manzanares Gutierrez, Javier (2013). En Meier Cornejo, Ludwing et al (Editores). Tesoros de la Catedral del Cusco. Arzobispado de Cusco, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco y Telefónica del Perú. Lima, Perú, p.13

141 San Cristóbal, Antonio (1999). Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal. Instituto de Investigación de la FAUA-UNI. Rímac, Perú, p.15

142 San Cristóbal, Antonio (1999). Op. cit., p.34

143 San Cristóbal, Antonio (1999). Op. cit., pp.37-38

144 Solaguren_Beascoa, F. (2017). Investigar en arquitectura. General de Ediciones de Arquitectura. Valencia, España, p.63

entrañas, que evolucionan hasta hacer posible la ejecución de verdaderas cajas de vidrio”, que es una construcción “ligera, libre e investigadora como el espíritu moderno”, que a diferencia de la arquitectura romana que los esfuerzos son absorbidos por las masas, la arquitectura gótica “se basa en el principio de elasticidad”¹⁴⁵.

Nace el estilo barroco en la bella Italia, luego se desarrolla el estilo rococó; pasado el tiempo se vuelve nuevamente la vista a la arquitectura clásica, aparece el estilo neoclásico, la influencia de la escuela de Beaux Arts de París es trasladada a los territorios conquistados al otro lado del Atlántico y del Pacífico; a través del movimiento historicista, o también llamado romanticismo, los arquitectos buscan su identidad arquitectónica.

En medio de un gran movimiento intelectual en Europa¹⁴⁶ de la última década del siglo XIX, se desarrolla el art Nouveau, un estilo de transición que se desvió del historicismo, y que por su propuesta innovadora se convierte en el inicio del movimiento moderno¹⁴⁷, que persistirá hasta la primera década del siglo XX,

En Alemania, en 1919, se funda la escuela de la Bauhaus, y entre 1910 a 1970 de desarrolla la arquitectura Moderna que representó la liberación del futuro respecto del pasado¹⁴⁸. En los finales de los años '70, hay una reacción contra este, aparece la arquitectura Posmoderna. En los años '80 se desarrolla un estilo basado en la filosofía del Deconstructivismo, donde el tema más repetitivo es “la superimposición en diagonal de formas rectangulares o trapezoidales”¹⁴⁹, y así la arquitectura europea sigue evolucionando.

En 1821 se declara la independencia del Perú, a pesar de eso los arquitectos siguen imponiendo en el ex virreinato los estilos arquitectónicos que se desarrollan en la madre patria y Europa. Transcurre el año 1876, época republicana, se funda la Escuela Especial de Construcciones Civiles y de Minas del Perú, conocida como Escuela de Ingenieros;¹⁵⁰ el 29 de abril de 1910 se crea la Sección Especial de Arquitectos y Constructores, dirigida por el arquitecto polaco Ricardo De Jaxa Malachowski,¹⁵¹ egresado de la Escuela de Bellas Artes de París, estilo que aprenderán los futuros arquitectos peruanos. Mientras tanto, llegan archi-

145 Viollet-le-Duc, Eugène (1854). Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, Tomo IV. Edition Bance-Morel de 1854 a 1868. París, Francia, pp.14-58

146 Rodríguez Morales, Luis (1995). El diseño preindustria. Una visión histórica. Universidad Autónoma de México. Azcapotzalco, México, p. 139

147 Meggs, Philip B. (1991). Historia del diseño gráfico. Trillas. Ciudad de México, México, p.246

148 Sharr, Adam ([2018] 2020). Arquitectura Moderna. Alianza editorial. Madrid, España, p.15

149 Johnson, Philip y Wigley, Mark (1988). Arquitectura Deconstructivista. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España, p.7

150 Portal web de la Universidad Nacional de Ingeniería UNI. En línea: <https://www.uni.edu.pe/index.php/institucion/vicverrectorado-academico/37-acerca/102-historia> (Última consulta: 09/02/2018)

151 Portal web de la Universidad Nacional de Ingeniería UNI, sección Arquitectura. Lima, Perú En línea: <https://www.uni.edu.pe/index.php/facultades/arquitectura-urbanismo-y-artes> (Última consulta: 09/02/2018)

tectos de toda Europa y con ellos sus estilos, se construye el actual Palacio de Gobierno (1926), y que lo diseña el arquitecto Ricardo De Jaxa Malachowski, y éste, con el arquitecto francés Claude Antoine Sahut Laurent, diseña el actual Palacio Arzobispal (1924). El arquitecto polaco Bruno Paprowsky se inspira en el Palacio de Justicia de Bruselas para diseñar el actual Palacio de Justicia de Lima (1929).

El 6 de noviembre de 1937 se crea la Sociedad Peruana de Arquitectos, cuya finalidad esencial fue realizar una intensa tarea de promoción para distinguir la diferencia entre la Arquitectura y la Ingeniería, pues hasta 1957 la Universidad sólo otorgaba títulos con el grado de Ingeniero en la Especialidad de Arquitectura¹⁵², su sede es un edificio de estilo neoclásico ubicado en la Av. Tacna del Centro de Lima. La Sección Especial de Arquitectos y Constructores se convierte, en 1955, en Departamento de Arquitectura y se construyó su edificio dentro del campos de la UNI, con estilo de arquitectura moderna por parte del arquitecto italiano Mario Bianco, también docente de esta casa de estudios.

El Colegio de Arquitectos del Perú CAP traslada su sede a la Av. San Felipe del distrito de Jesús María, un edificio de dos pisos de estilo neoclásico; pero en 1999 es afectado por el atentado terrorista a la sede del canal de televisión Frecuencia Latina. Los responsables del CAP no deciden restaurar el edificio sede, respetar su memoria, sino demolerlo y en su lugar se construyó un edificio de tres pisos con sótano con un estilo llamado "moderno". El CAP, como máxima institución de los arquitectos peruanos, demuele una de las memorias construidas de la historia de la arquitectura peruana, el lenguaje de su nuevo edificio no elabora una línea de continuidad como en Europa, parecen no ser capaces de valorar y preservar una de las raíces del patrimonio arquitectónico peruano.

La inquietud por una nueva arquitectura con identidad inspirada en las culturas ancestrales peruanas se empieza a dar por los años 20 en Perú. El filántropo Víctor Larco Herrera propone la creación de la sede del primer Museo de Arqueología del Perú y contacta con el arquitecto francés Claudio Sahut para su diseño, quien propone una arquitectura con lenguaje inspirado en la cultura Chavín, pero finalmente se desarrolla un

152 Su sede ubicada en Lima, en la Av. Tacna funcionó hasta 1976, y su estilo arquitectónico es neoclásico. Información obtenida del portal web del Colegio de Arquitectos del Perú. En línea: <https://www.cap.org.pe/cap/historia/> (Última consulta: 09/02/2018)

edificio con referencias de la Cultura Tiahuanaco.

En los años 30, en Perú, se desarrolla un movimiento literario y artístico llamado indigenista que dura casi todo el siglo XX; este movimiento va influir también en la arquitectura que se desarrollaba en ese momento en el Perú, provoca una búsqueda de poder identificar, proporcionar un lenguaje propio a la arquitectura peruana. El pintor José Sabogal diseña como escultura para el Parque de la Reserva de Lima, a escala humana, una casita andina (conocida como Casa Sabogal) con referencia iconográfica de la cultura Moche. La presente investigación identifica puntualmente proyectos desarrollados desde 1994 a 2020, arquitecturas donde se identifica espacios, formas, materiales o conceptos de la arquitectura Moche que los arquitectos tomaron para responder al requerimiento proyectual arquitectónico; hasta llegar a la arquitectura del Arq. Luis Longhi Traverso, como se verá en su proyecto emblemático la Casa de Pachacmac (2008) y la Casa las Chullpas (2020), su casa, donde presenta esa búsqueda e interés en desarrollar, plasmar, vivenciar¹⁵³, su arquitectura con identidad peruana. Para desarrollar un análisis crítico e identificar hasta qué punto estas propuestas arquitectónicas contemporáneas nos develan, transmiten esa mirada, espíritu, mensaje de los constructores, de los arquitectos Moche, se debe conocer la mirada, sentir, entender el lugar, el paisaje, la cosmovisión de los Moche. Como afirma la arquitecta-arqueóloga Dra. Adine Gavazzi:

los investigadores del patrimonio andino y amazónico prehispánico deben desarrollar el bicognitivismo para poder devolver a una memoria viva este patrimonio; es realmente necesario pensar como los constructores, (...) porque hay que aprender a mirar el espacio, las montañas, los valles, las planificaciones territoriales exactamente con la mente de los constructores, (...) entender por qué ha sido elegido este lugar y no otro, es cuando nuestro bicognitivismo se vuelve una memoria viva, (...) nosotros nos volvemos capaces de comunicar y de devolver a las culturas del presente su propio pasado, (...) devolverlo a sus herederos¹⁵⁴ (Gavazzi, 13 de febrero: online)

Hay innumerables investigaciones sobre la cultura Moche o Mochica, muchas de ellas de difícil acceso, desarrollados por investigadores de diferentes nacionalidades con sus respectivos puntos de vista (a veces, influenciado por su creencia reli-

153 La Real Academia Española RAE, en Observatorio de Palabras, indica el significado de VIVENCIAR: El verbo vivenciar se registra en zonas de América con el significado de 'hacer que algo pase a ser una experiencia vital' o 'recordar o revivir algo'.

154 Gavazzi, Adine (2021). Op. Cit. 155 Arellano Cueva, Rolando (Director) (2009). "El orgullo de ser peruano". En Arellano Marketing. El boom de la gastronomía peruana. Oxfam Internacional y Sociedad Peruana de Gastronomía APEGA. Lima, Perú, p.7

giosa) y propuesta. La presente investigación realiza un acopio y compendio de la mayoría de ellos, lo que puede provocar polémica por parte de los mismos autores, pero que es necesario para poder conocer la manera de ver e interpretar el mundo por parte de los Mochica, pues esto se refleja en todas sus manifestaciones artísticas: iconografía, cerámicas, tejidos, joyas, objetos rituales o sagrados, etc., y también en el desarrollo de la arquitectura de sus edificaciones sagradas, en el emplazamiento de sus edificaciones con el paisaje y el cosmo.

Hipótesis

El Perú no es ajeno al fenómeno de globalización que se vive hoy día, y hay un interés general de que no solo la gastronomía peruana sea el “factor de amalgamamiento social, de identidad cultural y de orgullo nacional, que era imposible de imaginar en los años ochenta y noventa”¹⁵⁵, por lo tanto la gastronomía peruana ha respondido con “(...) procesos de recategorización mediante una mixtura y crisol cultural juegan un papel central en la mejora de la identificación con el Perú”¹⁵⁶ como afirma el doctor en psicología Agustín Espinosa. Existe interés en algunas instituciones académicas peruanas por revalorar la cultura andina a través de la arquitectura contemporánea. Perú es un país donde se han desarrollado muchas culturas antes de los Incas, como la Caral (se desarrolló entre 3000 y 1800 a. C, una de las más antiguas de América), Chavín, Paracas, Nazca, Mochica, Chimú, Tiahuanaco entre otros; y si los arquitectos en Europa volvieron su vista a la arquitectura grecorromana, creando una serie de corrientes arquitectónicas, como la del Renacimiento, no sucedió ni sucede lo mismo en el Perú en relación con sus culturas ancestrales.

155 Arellano Cueva, Rolando (Director) (2009). “El orgullo de ser peruano”. En Arellano Marketing. El boom de la gastronomía peruana. Oxfam Internacional y Sociedad Peruana de Gastronomía APEGA. Lima, Perú, p.7

156 Espinosa Pezzia, Agustín (2010). Estudios sobre identidad nacional en el Perú y sus correlatos psicológicos, sociales y culturales (Tesis Doctoral). Facultad de Psicología, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. San Sebastián, España, p. 256

La historia de la arquitectura europea nos enseña que es factible desarrollar una arquitectura propia, que se puede incorporar conceptos de sus culturas ancestrales, desarrolladas a lo largo y ancho de su territorio, en una arquitectura que responda a su tiempo. Desarrollar arquitectura peruana con una mirada de sus culturas andinas es muchas veces mal visto, profesional y académicamente, porque estos arquitectos o académicos consideran que la arquitectura europea o norteamericana,

principalmente, son los “modelos arquitectónicos vigentes” a enseñar y construir en el Perú.

La arquitectura que se desarrolla actualmente en el territorio peruano carece de identidad; pero se observa que entre los años 1994 y 2020 se desarrollaron algunos proyectos con una mirada a la cultura Moche para la concepción de sus diseños arquitectónicos contemporáneos. En los últimos años son los arquitectos extranjeros, nuevamente, quienes demuestran con sus obras que se puede utilizar diversas estrategias proyectuales para concebir una arquitectura con identidad peruana, así tenemos los casos del arquitecto austriaco Hans Hollein (Austria) con sus obras: oficina Torre Interbank (2001) y el edificio multifamiliar Pezet 515 (2011), o el arquitecto francés Jean Nouvel con el edificio de oficinas Real 2 (2012); todas estas obras construidas en Lima.

Muchas de las investigaciones sobre los Moche o Mochicas son desarrollados mayoritariamente por arqueólogos y antropólogos, por lo tanto, la información que proporcionan no están orientados a la ayuda del desarrollo de proyectos arquitectónicos, información a veces difícil de incorporar en las clases de Talleres de Diseño Arquitectónico de las universidades, o de difícil acceso para los arquitectos en general.

Como arquitectos se debe participar en la puesta en valor de la arquitectura Moche, donde el aporte de conocimiento de esta cultura por parte de los especialistas debe ser complementado con el conocimiento y la experiencia proyectual, con una mirada de análisis crítico de los arquitectos, pero no solo para una descripción de las características de la arquitectura Moche, sino, para extraer información que sea útil para poder ser incorporada en el diseño de una edificación peruana, que permita concebir una arquitectura contemporánea capaz de construir una identidad arquitectónica peruana.

Aunar lo anterior con la inquietud por aportar las herramientas para la concepción de una arquitectura con identidad peruana, teniendo como base la cultura Moche, elegida por motivaciones personales, por los hallazgos arqueológicos y las innumerables publicaciones en los últimos años, nos ayuda a la formulación de la pregunta general de esta investigación:

¿Cuáles son las características arquitectónicas de la cultura Moche que permiten que sean interpretadas y relacionadas con una arquitectura de identidad peruana, desarrollada entre 1994-2020?

Para contestar la pregunta general formulada, debemos identificar preguntas secundarias que de ella se desprende, así debemos partir conociendo cómo entendían el mundo los Moche. Y las últimas investigaciones nos revela que la cosmovisión de las culturas andinas, como la Moche, se puede conocer a través de la iconografía que se encuentran en sus tejidos, ornamentos, cerámicas (escultóricas, huaco retratos, cerámica arquitectónica o línea fina), en su arquitectura y urbanismo; que son las memorias de esta cultura al que como arquitectos debemos recurrir para conocer cómo este pensamiento de relación hombre-mundo, cosmovisión, influyó en la concepción arquitectónica de sus espacios, su emplazamiento, su construcción, la luz o sombra en sus espacios, de sus elementos decorativos, etc. Por lo tanto, para responder a la pregunta general debemos plantearnos la siguiente pregunta secundaria:

¿Cómo la cosmovisión de la cultura Moche se comunicó a través de su iconografía, cerámica, entre otros, e influyó en el desarrollo de su arquitectura y su emplazamiento?

Conocer las características arquitectónicas de esta cultura precolombina peruana es identificar, rescatar los conceptos y elementos de diseño que utilizaron los Mochicas para desarrollar su arquitectura, la que le da una característica; de conocer cómo su cosmovisión influyó en su diseño, en el estudio de su emplazamiento, los elementos de composición que le permitieron crear su arquitectura con identidad, información arquitectónica que podemos extraer apoyándonos en su iconografía, con sus “cerámicas arquitectónicas”, maquetas y, por supuesto, con sus construcciones que aún se conservan, para luego identificar los instrumentos de diseño para que los arquitectos los puedan utilizar en sus intervenciones de restauración, rehabilitación de las edificaciones Moche, y que también sirvan como nuevos instrumentos de diseño de la arquitectura contemporánea peruana lo que nos plantea la pregunta secundaria:

¿Cuáles son las características de la arquitectura Mochica que permiten la clasificación de sus espacios, se identifique los tipos de conexiones espaciales y comunicaciones visuales?

Mientras la mayoría de arquitectura que se desarrolla en el Perú, entre los años 1994 al 2020, se puede identificar algunos proyectos arquitectónicos donde sus autores utilizan diferentes estrategias de diseño para incorporar referencias de elementos de composición arquitectónica de la cultura Moche, lo que nos plantea a formular la pregunta secundaria:

¿Cómo los proyectos arquitectónicos con identidad peruana, desarrollados entre 1994-2020, se clasifican de acuerdo a las estrategias de diseño que aplican los arquitectos para incorporar las características arquitectónicas de la cultura Mochica?

Por lo tanto, de las preguntas planteadas anteriormente, identificamos las siguientes hipótesis de investigación:

Hipótesis general:

Las características arquitectónicas identificadas de la cultura Moche nos permiten interpretarlas y relacionarlas con la concepción de edificaciones realizadas entre los años 1994-2020, desarrollando una arquitectura con identidad peruana.

Hipótesis específicas:

- La cosmovisión de la cultura Moche se comunicó a través de su iconografía, e influyó desde el emplazamiento de sus edificaciones hasta el desarrollo de su concepción arquitectónica.
- La arquitectura Mochica presenta unas características que permite la clasificación de sus espacios, así también se identifica tipos de conexiones espaciales y de comunicaciones visuales desarrollados en su arquitectura.
- Se identifican seis proyectos arquitectónicos desarrollados entre los 1994 al 2020 en Perú, donde los arquitectos incorporan las características arquitectónicas de la cultura Moche, utilizando diferentes estrategias de diseño.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

El presente trabajo de investigación para tener conocimiento de la cosmovisión y las características de la arquitectura Moche, que luego permitirá su análisis e interpretación aplicado a la arquitectura peruana (entre 1924 y 2020), toma como referencia la metodología empleada por el arqueólogo americano John Hyslop para el desarrollo de su libro *Inka Settlement Planning* (1990), quien no realizó excavaciones arqueológicas ni trabajos de archivo, pero sí utilizó la información de ambas y de otras disciplinas que estudiaron la sociedad Inca¹⁵⁷.

El tipo de investigación es no experimental pues no voy a realizar experimentos o ejercicios arquitectónicos, no voy a manipular ninguna variable de la investigación, se base principalmente en la observación y análisis crítico. El nivel de investigación es exploratorio, porque examinamos de qué manera la arquitectura Moche o Mochica se ha reinterpretado en la arquitectura contemporánea peruana, agrupa las diferentes conclusiones de diversas investigaciones, algunos poco accesible, para conocer la cosmovisión de una cultura ancestral como la Moche; pretende ser el inicio de otras futuras investigaciones que ayude a identificar, conocer la memoria viva que se encuentra en los diversos testimonios de esta cultura y permita que los arquitectos diseñen y construyan, a partir de éstos, una arquitectura con sentidos, sostenibilidad, identidad, inclusivo, innovación y memoria (2S3IM). Durante el desarrollo tiene nivel exploratorio para conocer la cosmovisión de esta cultura ancestral peruana. Luego se propone un nivel descriptivo para analizar las características que se encuentran en la arquitectura Mochica, y finalmente terminar siendo de nivel explicativo porque pretende responder como identificar, en las arquitecturas desarrolladas entre 1924 y 2020, las estrategias de diseño de sus autores, estableciendo relaciones entre conceptos arquitectónicos. Por el tipo de datos es cualitativa porque sus datos no son cuantificables y es transversal porque mi investigación analiza un período específico de la arquitectura contemporánea del Perú, edificios representativos que presentan referencias de la cultura Mochica, comprendido entre 1924 y 2020. Para la técnica de recolección de datos recurro a la bibliografía tanto escri-

157 Julián Santillana afirma que su autor, John Hyslop, emplea una nueva aproximación metodológica en el conocimiento sobre el planeamiento de los asentamientos inkas, que el autor no realizó excavaciones arqueológicas ni trabajos de archivo (...), que el libro es el resultado de un trabajo de campo sui generis. Santillana, Julián I. (1994). "Algunas notas sobre el libro *Inka settlement planning*". *Histórica*. 18(2), PUCP. Lima, Perú, pp.442-447

tas (libros, tesis, papers, fotografías) como información en los portales web (videos conferencias, entrevistas grabadas, etc.), visita de campo a la zona donde se desarrolló la cultura Mochica, visita a los complejos arquitectónicos Huaca de la Luna y Huaca Cao Viejo, a las obras seleccionadas para el análisis crítico comparativo, indicadas, así también las obras Casa Pachacamac y Casa Chullpas del arquitecto Luis Longhi. Entrevistas a algunos de los autores de los proyectos arquitectónicos contemporáneos aquí descritos.

Unidad de análisis: Para analizar e identificar las características arquitectónicas Mochica se basa en dos Huacas, Huaca de la Luna y Huaca Cao Viejo, por la semejanza de lenguaje y relación histórica. Se identifica siete proyectos arquitectónicos contemporáneos en el Perú que tienen referencias de la cultura Mochica desde 1924 a la actualidad, las dos últimas son del Arq. Luis Longhi Traverso: la Casa de Pachacamac (una de sus primeras obras, ganadora del Hexágono de Oro del Colegio de Arquitectos del Perú) y la Casa de las Chullpas (obra inaugurada a finales de 2019), que podemos considerar es el resumen de esa búsqueda y propuesta para desarrollar una arquitectura peruana contemporánea con identidad con una visión de la arquitectura Mochica.

ESTADO DEL ARTE

Los primeros estudios sobre la cultura Mochica son los realizados por el arqueólogo alemán Max Uhle, la que lo denominó como proto chimú. Uhle excavó treinta y siete tumbas Mochica en la zona adyacente a la Huaca de la Luna, denominada "Sitio F", y estableció la ubicación cronológica de las Huacas del Sol y de la Luna, las que se adjudicaban inicialmente a la cultura Chimú, y también descubrió que existía una ciudad entre ambas huacas. Su trabajo de investigación lo publicó en 1903, **Las Ruinas de Moche**, donde incluía el primer plano del sitio, en idioma alemán, cuyo original se encuentra en el Instituto Iberoamericano de Berlín; traducido al español y publicado por Peter Kaulicke en 2014.

El arqueólogo peruano Rafael Larco Hoyle investiga esta cultura entre 1920 y 1930 realizando varias publicaciones: Los

Mochicas, Vol. I (1938), Los Mochicas. Vol. II (1940), Los Cupisniques (1941 y 1945), La escritura Mochica sobre pallares (1942), La escritura peruana sobre pallares (1943 y 1944), Los Mochicas. Pre-Chimú, de Uhle y Early Chimú de Kroeber (1945), entre otras publicaciones de arqueología peruana.

En 1978, el Museum of Cultural History de California, USA, publica Moche art of Peru. Pre-Columbian symbolic communication de Christopher Donnan.

Anne Marie Hocquenghem publica Iconografía Mochica (1989), fruto de veinte años de investigación sobre la cultura Mochica y la tradición andina, donde presenta una propuesta de aplicación del método iconológico, propuesto por Erwin Panofsky, llega a describir lo representado en diversas imágenes Mochicas a través de la descripción de un rito del calendario ceremonial incaico¹⁵⁸, explica la similitud de los ceremoniales Mochicas e incas.

En agosto de 2004 se desarrolla la Primera Conferencia Internacional de Jóvenes Investigadores sobre la Cultura Mochica, los trabajos presentados por los jóvenes investigadores se recogen en una publicación con el mismo nombre, publicado en mayo de 2008. Los temas relacionados a la arquitectura Mochica son los análisis realizados en el Conjunto Arquitectónico n°7 y n°12 en relación a la producción artesanal; las tumbas de San José de Moro para identificar la ocupación Mochica, investigaciones en recintos, habitaciones para identificar el ritual de chicha. El arqueólogo Jorge Gamboa Velázquez presenta su investigación sobre edificaciones que denomina “cercaduras”, lo identifica como un tipo de arquitectura administrativa; además la conexión entre Huaca de la Luna y la Plataforma A de Galindo a través del análisis de las Plazas principales y plataformas. Los arqueólogos Carlos Rengifo y Carol Rojas tratan sobre los talleres orfebres Mochicas, reconstrucciones de su secuencia constructiva.

El Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú publica en 2005 el libro **EL MUNDO SOBRENATURAL MOCHICA. IMÁGENES ESCULTÓRICAS DE LAS DEIDADES ANTROPOMORFAS EN EL MUNDO ARQUEOLÓGICO RAFAEL LARCO HERRERA**, a cargo de Milosz Giersz, Krzysztof Makowski y

158 Makowski Hanula, Krzysztof (1989). "Prefacio". En Hocquenghem, Anne Marie (1989). Iconografía Mochica. Ed. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú, pp.12-17

Patrycja Przadka. Parte de la premisa que, a diferencia de la arquitectura, la tecnología, la alfarería o los comportamientos funerarios, la iconografía Mochica es la única expresión de la cultura material que puede considerarse realmente compartida por todas las poblaciones asentadas en los valles que atraviesan la desértica costa peruana, entre Piura y Huarmey, entre el Periodo Intermedio temprano y el Horizonte Medio 1 y 2. Teniendo en cuenta la propuesta de Donnan (1973) de que todos los elementos figurativos derivan de uno de los temas; se deduce que los personajes de la iconografía Mochica se les caracterizan por atributos inseparables que facilitan su identificación, que estarían definidos por la tradición oral o ritual¹⁵⁹. La propuesta de la estructura narrativa formulada por Makowski (1989, 1996, 2000, 2002 y 2005) es opuesta a la hipótesis de Golte (1994b) y Quilter (1997), que para ellos la iconografía Mochica no tiene un carácter cerrado, por el contrario, varias imágenes se ordenan en una serie de eventos contiguos y sucesivos, cada escena es un episodio, como película. Makowski propone usar la herramienta proporcionado por Panofsky (1955) y su método iconológico¹⁶⁰.

La Fundación Wiese, en diciembre de 2007, publica el libro **EL BRUJO. Huaca Cao Viejo, Centro Ceremonial Moche en el Valle de Chicama**, varios arqueólogos autores, publicación coordinada por Elías Mujica Barreda; realizan una descripción del diseño arquitectónico de la Huaca Cao, proceso constructivo, las características del Patio Ceremonial, del Recinto Esquinero, las iconografías de las fachadas del primer, segundo, tercer y cuarto edificio; descripción de tumbas halladas en la Huaca Cao Viejo.

En abril de 2009, Jürgen Golte publica **MOCHE Cosmología y Sociedad. Una interpretación iconográfica**, donde explica que los temas dibujados en las cerámicas, objetos tridimensionales, tiene diferente lectura que cuando el dibujo se coloca en un plano bidimensional, lo que llama conversión etnocéntrica europea, hallando que los personajes de un mismo tema no están interactuando en un mismo tiempo, sino que están relacionados con diversas estaciones del año; además señala, que la superficie de una botella de asa estribo es utilizada para expresar relaciones de confrontación y complementariedad entre los elementos representados y propone un esquema de

159 Giersz, Milosz y Przadka, Patrycja (2005). "Variabilidad y personalidad iconográfica: Una aproximación estadística". En Giersz, Milosz; Makowski, Krzysztof y Przadka, Patrycja. El Mundo sobrenatural Mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el mundo arqueológico Rafael Larco Herrera. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú, p.121

160 Milosz Giersz y Patrycja Przadka (2005). Op. Cit., pp.122-123

utilización de los espacios que ayudará a interpretar el mensaje de los Mochicas.

En noviembre de 2008 el fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú, como parte de su colección Arte y Tesoros del Perú, publican Señores de los reinos de la Luna, donde recoge una serie de ensayos documentados respecto a los descubrimientos de la Huaca Tumbas Reales de Sipán y de Sicán, de la señora de Cao, del Sacerdote Lechuza de Huaca de la Cruz y de Huaca San José de Moro, entre otros. El ensayo de Krzysztof Makoswski trata sobre Poder e identidad étnica en el mundo moche y otro sobre El rey y el sacerdote, ambos relacionados con el mundo moche; María Jesús Jiménez trata sobre El vestido de los reyes y príncipes moche (Sipán, Dos Cabezas y Huaca de la Luna); Santiago Uceda desarrolla el ensayo En búsqueda de los palacios de los reyes de moche; Régulo Franco sobre La señora de Cao y Jaime del Castillo sobre Prácticas funerarias de élite en San José de Moro, entre otros.

La doctora Adine Gavazzi, arquitecta y arqueóloga, publica en 2010 el libro ARQUITECTURA ANDINA. Formas e historia de los espacios sagrados, que por primera vez utiliza el bi-cognitivism para traducir y comunicar la historia de la arquitectura Andina a partir del punto de vista de sus constructores¹⁶¹; realiza una descripción desde la naturaleza a las huacas a través de la biodiversidad y etnodiversidad, identificando la morfología del paisaje andino, como texto y tejido; realiza un análisis de los cuerpos elementales de los espacios sagrados, sus tipologías, morfología y relaciones espaciales; nos hace recorrer las propuestas tipológicas, espaciales de las arquitecturas prehispánicas, la relación con su paisaje y cosmovisión.

El Museo de Arte de Lima, entre el 19 de octubre de 2011 al 04 de marzo de 2012, realiza la exposición Modelando el mundo: imágenes de la arquitectura precolombina de la que publica un libro con el mismo nombre; recoge y analizan las cerámicas con información arquitectónica de las diversas culturas andinas, entre ellas la Mochica; además expone las maquetas encontradas en los últimos hallazgos arqueológicos en el norte peruano.

En setiembre de 2012 el Museo Andrés del castillo publica COSMO MOCHE de los autores Rodolfo Sánchez Garrafa, Ca-

161 Gavazzi, Adine (2010). Arquitectura Andina. Formas e historias de los espacios sagrados, Apus Graph Ediciones. Lima, Perú, p.6

milo Dolorier Torres y Lydia Casas Salazar; ellos analizan las estructuras y contenidos simbólicos de los cuatro muros, que forman parte de los Recintos Ceremoniales de las Plazas Principales, de Huaca de la Luna y Huaca Cao Viejo, que permiten la reconstrucción de la cosmovisión Mochica, relacionadas con los cambios estacionales y los marcadores astronómicos; además proponen la relación de los ritos con la subsistencia de la población Mochica, la influencia del Fenómeno del Niño.

La arquitecta y arqueóloga doctora Adine Gavazzi publica en diciembre de 2012 el libro MICROCOSMOS. Visión andina de los espacios pre hispánicos, con textos de Walter Alva, Ignacio Alva Meneses, Régulo Franco, Giuseppe Orefici, Carolina Orsini, Daniel Schávelson y Juliet Wiersema; propone en el análisis arqueológico incluir una visión etnográfica en que la mirada indígena se traduce a un idioma contemporáneo. Nos describe como desde las culturas Nazca, Recuay, Cupisnique, Mochica hasta la Inca, que se sucedieron en por lo menos dos mil años, se encuentra la arquitectura, sino también lo que ha llamado el poder onírico de la miniatura¹⁶², de cómo la cosmovisión andina era representada en las cerámicas con edificaciones a pequeña escala, que reproducen la idea de un espacio monumental, poderoso o cósmico, que forma parte de la mirada indígena andina, acostumbrada a reconocer principios mayores en elementos menores de la biodiversidad¹⁶³.

En 2014 se publica Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches, por los arqueólogos Santiago Uceda, Ricardo Morales y Elías Mujica, que refleja las investigaciones realizadas en los últimos 25 años. Se describe la leyenda, los materiales de construcción de la Huaca del Sol, así como una descripción del núcleo urbano comprendida con la Huaca de la Luna, así como una descripción de las viviendas; de esta última huaca se describe los dos templos que se encontraban formando el conjunto, el templo viejo y el templo nuevo. Muy importante es la descripción de la superposición de los templos, donde cada cierto tiempo, determinado por el ciclo del calendario ritual, los Mochicas enterraban el templo viejo y erigían uno nuevo. Se describe las plataformas y plazas que conforman la Huaca de la Luna, descripciones de las iconografías en los muros.

162 Gavazzi, Adine (2012). MICROCOSMOS. Visión andina de los espacios pre hispánicos. Apus Graph Ediciones SAC. Lima, Perú, pp.9-10

163 Gavazzi, Adine (2012). Op. Cit., p. 14

La Obra Social “La Caixa”, de Barcelona España, en 2015, en colaboración con el Museo Larco de Lima y el Ministerio de Cultura del Perú, desarrollan la exposición de Caixa Forum, en sus sedes de Barcelona del 05 de marzo al 07 de junio, y Madrid desde el 03 de julio al 04 de octubre, sobre EL ARTE MOCHICA DEL ANTIGUO PERÚ. ORO MITOS Y RITUALES. Se expusieron cerámicas, joyas y objetos ceremoniales, textiles, etc. apoyados por proyecciones en equipos multimedia y conferencias, donde se explicaba como el brillo de los metales aludían al poder de los astros, su modo de vida agrícola presente en las decoraciones de telas, vasijas, esculturas de madera y piedra; cómo los animales hacían referencia al mundo celestial, el mundo de arriba, y al inframundo, el mundo de abajo; los rituales que estos pueblos realizaban para conectarse con sus ancestros, con sus deidades de su cosmovisión. Esta exposición originó la publicación con el mismo nombre, donde los temas presentados en la exposición son desarrollados por Luis Jaime del Castillo, Jürgen Golte, Luis Millones, Carole Fraresso, y Ulla Holmquist comisaria de la exposición.

En diciembre de 2015, Walter Alva Alva publica la quinta edición actualizada del libro SIPÁN Descubrimiento e investigación, desde los primeros hallazgos, repositorios de ofrendas, de cómo se llegó a ubicar la Tumba Real del Señor de Sipán, descripción de cada uno de los objetos, animales y personajes hallados; también el proceso de prospección y descombrada superficial en otras áreas hasta hallar la Tumba del Sacerdote, y otras tumbas, la excavación y todo lo encontrado que acompañaban a estos personajes Mochica.

El Museo de Arte de Lima, entre el 19 de febrero al 14 de agosto de 2016, realiza la exposición Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades, donde abordan el tema de la identidad colectiva y las relaciones entre diversas sociedades, en este caso los Mochicas con sus vecinos de la sierra, como de Recuay y Cajamarca, apoyándose en las últimas investigaciones relacionadas a la arqueología, iconografía y estudios bioarqueológicos. Con respeto a la arquitectura Mochica, el arqueólogo Santiago Uceda analiza el asentamiento de Huaca de la Luna, y la relación de la iconografía de los muros de espacios ceremoniales con el tipo de liturgia realizadas al interior, y afirma que tenían la intención de legitimar el poder y estatus divino

164 Uceda, Santiago (2016). “La presencia foránea en el complejo Huacas del Sol y de la Luna: relaciones políticas y sociales Mochicas”. En Pardo, Cecilia y Rucabado, Julio. Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades. Museo de Arte de Lima. Lima, Perú, pp.69-72

de la élite Mochica¹⁶⁴; se presenta la reconstrucción del altar del Templo Nuevo y de un conjunto arquitectónico N°47, identificado como anexo administrativo. Por otro lado, los arqueólogos Luis Jaime Castillo Butters y Solsiré Cusicanqui Marsano analizan a través de contextos funerarios, diseño de tumba, la relación de los Mochicas con sus vecinos. En la exposición presentan diversas cerámicas con referencias arquitectónicas Mochica y de sus vecinos; análisis de pintura mural Mochica en Pañamarca realizado por la arqueóloga Lisa Trever.

MARCO CONCEPTUAL

Identidad arquitectónica

El arquitecto y artista Robert Powell, cuyos diseños arquitectónicos reflejan la belleza, integración del entorno y respeto a la cultura del lugar¹⁶⁵, describe a un Ken Yeang interesado en una arquitectura con identidad y regionalismo¹⁶⁶, que en el Seminario Identity in the Arts, en enero de 1981, desarrolló el tema Notes on Regional Influences Affecting Design¹⁶⁷, sobre renunciar a la cultura de los colonizadores y encontrar una arquitectura que exprese sus propios dibujos inspirados en sus tradiciones vernaculares. También menciona a Paul Ricoeur, filósofo francés, sobre la situación post-colonial quien se pregunta si se debe deshacer del antiguo pasado cultural, y expresa que las raíces de una nación están en su pasado, se tiene que construir un espíritu nacional y reivindicarlos frente a la personalidad del colono; pero que resulta paradójico cuando se quiere ser moderno y volver a sus raíces, porque para participar de la civilización moderna se debe participar en la racionalidad científica, técnica y política, que "(...) requires the pure and simple abandonment of a whole culture past."¹⁶⁸.

Félix Jové (2011) sobre la arquitectura e identidad en el continente africano afirma que "(...) todo el conjunto de formas, texturas y colores heredadas de su tradición vernácula" no conforman su identidad, sino que se debe incluir la dimensión antropométrica de sus espacios, la jerarquía y disposición funcional en el edificio, la relación entre ellos, y su relación con el entorno urbano respecto a los materiales y sistemas constructivos empleados para su construcción. Se refiere también que

165 Robert Powell Artist Architect (s.f.). "Architecture". En línea: <https://robertpowellartist.com/architecture/> (Consulta: 05/05/2019)

166 Powell, Robert (1999). Rethinking the skyscraper. The complete architecture of Ken Yeang. Thames & Hudson. Londres, Inglaterra, pp.21-22

167 Ken Yeang (1981). "Notes on Regional Influences Affecting Design". En seminario "Kearah Identiti Kebangsaan Dalam Senibina", Ministry of Youth and Culture, Kuala Lumpur, 20-3 January 1981

168 Ricoeur, Paul (1965). "Universal Civilisation and National Cultures". History and Truth, Evanston, Northwestern University Press. Illinois, USA, pp.271-84

deben ser preservado las características bioclimáticas, sostenibles y ecológicas que han desarrollado su arquitectura local étnica; que se debe preservar “también todos aquellos derivados del urbanismo local, es decir de la conformación del espacio urbano entendido como un conjunto; la calle o su ausencia, la plaza y los espacios de relación, y la significación de cada edificio dentro del contexto urbano”¹⁶⁹

José María Arguedas (1911-1969), el gran escritor y etnólogo peruano, afirma: “Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”¹⁷⁰, a través de sus obras innovó la narrativa española, “crea un léxico y unas formas morfológicas y gramaticales donde se mezcla el español y el quechua”¹⁷¹, para revelar su lucha por el mundo indígena, tradicionalmente invisibilizado, se han conocido sus conflictos en su territorio, (...) proponer mecanismos para una convivencia justa y pacífica¹⁷²; describe esa transculturación, esa identidad que nace de dos culturas, española y andina, que no se deberían enfrentar sino integrar, desde el respeto de su memoria, de ser capaces de valorar la cosmovisión mágico-mítica que transmiten sus personajes quechuas a través del idioma español como recurso comunicativo para la sociedad occidental¹⁷³. Arguedas nos enseña a través de sus escritos que en la arquitectura peruana también se puede utilizar el lenguaje arquitectónico occidental para transmitir el lenguaje arquitectónico andino, creando una arquitectura capaz de identificar a una región, a un país.

La presente investigación considera la definición de identidad del antropólogo social Roberto Arroyo (2019), quien explica que después de 1945 la capital del Perú, Lima, ha sido transculturizada su modo de vida por la migración proveniente de los cuatro puntos cardinales del Perú¹⁷⁴; explica que son de procedencia rural, serrana y costeño, que “reproducen, aunque de modo fragmentado, rasgos del patrón andino de reciprocidad, complementariedad y solidaridad”. Arroyo describe que el patrón de asentamiento de las comunidades andinas es tener dos asentamientos, uno en la parte de arriba y otra en la parte de abajo, por estar relacionado a las actividades estacionales que realizan (agricultura y ganadería), las relacionadas a la estacionalidad climática, y a una estrategia

169 Jové Sandoval, Félix (2011). “Arquitectura e identidad cultural en el contexto de la cooperación internacional en el continente africano”. En TABANQUE Revista pedagógica, N°24, Escuela Universitaria de Educación de Palencia. ISSN 0214.7742. Palencia, España, pp.115-132

170 Arguedas Altamirano, José María (1971). El zorro de arriba y el zorro de abajo. Editorial Losada. Buenos Aires, Argentina, pp.296-298

171 Morales, Gracia (2011). José María Arguedas: una voz imprescindible en la literatura peruana, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Madrid, España, pp.51-61

172 Morales, Gracia (2011). Op. Cit.

173 Ibidem

174 Arroyo, Roberto (2019). Una aproximación al patrón andino de construcción y gestión comunitaria del territorio, artículo de PLURIVERSIDAD, de Universidad Ricardo Palma. Lima, Perú, pp.25-39

de defensa de su territorio, por cuanto es mejor tener a la población concentrada en un solo lugar. También explica que la dispersión de la población, la forma de ocupar el territorio se basa en estrategia de sobrevivencia (dominio de los diferentes pisos ecológicos, ubicados cerca de cabeceras de cuencas y lagunas) y entre ellas crean múltiples lazos comunitarios¹⁷⁵.

Roberto Arroyo (2019) afirma con respecto a la categoría de “centro” de una ciudad, en relación a su relación al análisis espacial, es diferente a la cosmovisión andina (cita a Cerrón-Palomino, 2002) que lo denomina tinkuy (encuentro)¹⁷⁶ y chaupi (lugar del medio). La cosmovisión andina, como identidad heredada, concibe al mundo repartido en tres mundos: Hanan Pacha (Hanan: cosa alta, lo de arriba; es el mundo de arriba donde está el sol, aves, el cielo, región superior), Kay Pacha (kay: el cuerpo animal, es el mundo donde vive el hombre, está el ciclo agrícola, ganadero, el folklore) y el Uku Pacha (lo hondo, profundo, el mundo bajo la tierra, donde viven los antiguos en la oscuridad, ligado al panteísmo), forman una unidad donde la dualidad está integrada¹⁷⁷.

La doctora Adine Gavazzi afirma que del análisis de las expresiones arquitectónicas y urbanísticas del mundo andino, desarrollado a lo largo de miles de años en un vasto territorio, nos encontramos con un inmenso patrimonio que tiene una variedad de lenguajes, formas y propuestas del espacio construido y habitado; donde las diversas formas parecen ser una laboratorio de modelos, tecnologías y tipos arquitectónicos, relacionados con elementos del paisaje, el piso ecológico, la bóveda celeste y el pensamiento de la época. Se identifican redes de intercambio -tejido conectivo- en todo los Andes de estas sociedades cosmocéntricas. Esta arquitectura andina comparte principios comunes: dualismo, tripartición, cuatridimensionalidad (2010, pp.280-282) que es la identidad de su arquitectura, definición que se considera en la presente investigación.

Miguel Ángel Roca afirma que los argentinos son nostálgicos de Europa, que son descendientes de “barcos”, pues en su territorio no hubo culturas como los Mochica o los Incas, que su cultura provienen del lado del Atlántico, por lo tanto, la arquitectura que desarrollan los argentinos es con identidad

175 Arroyo, Roberto (2019), Op. cit.

176 Si bien Arroyo lo escribe tinkuy con “c”, Janet Díaz Manunta (2003) describe la definición de Rodolfo Cerrón-Palomino (Diccionario Quechua Junín-Huanca, IEP, 1976) como tinkuy es el encuentro tensional entre elementos contrarios que se encuentran en el chaupi (centro) para reafirmar su pertenencia e identidad, se intercambia así la diferencia de manera complementaria. La palabra tinkuy posee varias acepciones. Viene de la raíz tinku que significa encuentro, lugar de convergencia. Tinkuchiy es cuidar, confrontar. Tinkuy es el encuentro con alguien.

177 Lizarraga, Karen (1988). Identidad Nacional y Estética Andina: una teoría peruana del arte, CONCYTEC. Lima, Perú, pp.66-67

europaea; afirma que las obras de Sarmiento y de Borges son profundamente argentinos e intencionalmente europea¹⁷⁸; quizás esto explique porqué el tango primero tuvo que triunfar mundialmente en la comedia musical *The sunshine girl*, de febrero de 1912, en Londres y también en París para poder ser aceptado como suyo por la clase elitista argentina.

El arquitecto y docente universitario Enrique Gómez de la Torre (2020) dice que si el inca Pachacútec resucitara, y estuviera en la casa las Chullpas del arquitecto Luis Longhi, no se daría cuenta del tiempo que ha pasado y que le mandarían hacer más palacios como este¹⁷⁹; que en el Perú existe perjuicios culturales, como muestra tenemos que la música cumbia-huayno llamado chicha tuvo que triunfar en Buenos Aires, Argentina, para recién ser escuchado y bailado en los hogares y fiesta de la “élite” criolla peruana. Esto no es ajeno a la identidad arquitectónica peruana, y se puede explicar que la propuesta de Fredy Mamani en Bolivia haya sido aceptada, haya construido más de un centenar de edificios con su estilo en el poco tiempo que tiene ejerciendo, comparado con la arquitectura que propone Luis Longhi, cuyas edificaciones con su propuesta identitaria arquitectónica no pasa de quince¹⁸⁰.

Intuición y diseño en arquitectura

El filósofo y científico Immanuel Kant en su obra *Crítica de la Razón Pura* (1781), afirma que nuestro conocimiento proviene de dos fuentes, la primera consiste en la capacidad de recibir las representaciones, se nos es dado un objeto; el segundo, en la facultad de de conocer un objeto por medio de esas representaciones, el objeto es pensado en relación con esta representación, ambos constituyen los elementos de todo nuestro conocimiento, y los denomina: la intuición y los conceptos, por lo tanto no existe conocimiento por conceptos sin la correspondiente intuición o por intuiciones sin conceptos, ambos son o puros o empíricos¹⁸¹. En la parte I de *Axiomas de la Intuición*, Kant describe que no puede representar una línea, por pequeña que sea, sin trazarla en el pensamiento, es decir, sin reproducir sucesivamente todas las partes de un punto a otro, y sin hacer con esto plástica la intuición, que lo mismo sucede con cualquier parte del Tiempo, por pequeña que sea¹⁸².

178 Arquitectos Miguel Ángel Roca y Enrique Gómez de la Torre panelistas. Longhi Traverso, Luis y Mamani, Freddy (2020, 10 de septiembre). “Arquitectura e Identidad” (Videoconferencia). Colegio de Arquitectos del Perú. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/bVP4BDiCb1/> (Consulta: 05/05/2021)

179 *Ibidem*

180 *Ibidem*

181 Kant, Immanuel ([1938] 1983). *Crítica de la Razón Pura. Estética Trascendental y Analítica Trascendental*. Editorial Losada S.A., 11^o Edición. Buenos Aires, Argentina, pp. 201-202

182 Kant, Immanuel ([1938] 1983). *Op. Cit.*, pp.303-305

El psicólogo alemán Gerd Gigerenzer (2008) señala que todas las personas, expertas o no, deciden con base en las intuiciones todo el tiempo porque la intuición es una inteligencia del inconsciente; en su opinión nuestro cerebro toma atajos y que no está todo el tiempo tratando de explicar por qué, que el cerebro humano a través de miles de años ha aprendido reglas que le ayudarán a elegir, por lo tanto, cuando recurrimos a ellas hallamos respuestas rápidas y precisas para nuestras decisiones. Gigerenzer (2009) acuña el término “heurística” (...), un mecanismo con el cual nuestro cerebro toma la información que tenga (mucha o poca), escoge con base en lo que conoce y por ende, acelera la toma de decisión¹⁸³.

El Profesor de la Escuela de Artes Decorativas de Viena, Eugenio Steinhof (1942), en Montevideo, planteó la importancia del manejo de la intuición en el proceso de diseño, donde toda creación arranca de las intuiciones del alma cósmica, conserva eternamente su valor y habiéndose cumplido así el ideal inalterable, perdura comprensible. Semejante categoría de belleza sólo puede compararse con la verdad y la virtud, propuso que para enseñar arquitectura, los estudiantes deberían trabajar con maquetas construidas con materiales transparentes, de tal manera ellos puedan entender con claridad el concepto arquitectónico de su proyecto, que nació de espacio y no de dibujos sobre el papel¹⁸⁴. Bajo la doble mirada, de verdad y virtud, este académico expresaba que gracias al espacio que vemos, podemos lograr la intuición del espacio interior, y gracias a esta intuición nos es permitido pasar del mundo de la esencia al mundo del ser¹⁸⁵; así el pensamiento de Steinhof tuvo una fuerte influencia en uno de los caminos del desarrollo de la arquitectura moderna uruguaya, al concebir que la esencia de un proyecto arquitectónico está en el espacio y que como grandes herramientas para proyectar tiene a la intuición y la emoción, y que aunado a las influencias del expresionismo holandés y alemán, con las obras de Frank Lloyd Wright, van a generar en la arquitectura moderna uruguaya una nueva forma de mirar, de reflexionar en la búsqueda de nuevas formas de proyectar, así como de sus expresiones, formales, espaciales y uso de materiales en su arquitectura¹⁸⁶.

Lo señalado por Gigerenzer (2008) se encuentra intrínseco en lo descrito por Steinhof (1942), sobre el manejo de la in-

183 Corrales Navarro, Elizabeth (2010). La intuición como proceso cognitivo. Revista Comunicación, Volumen 19, año 31, N° 2, Agosto-Diciembre 2010, Instituto Tecnológico de Costa Rica. Cartago, Costa Rica, pp. 33-47

184 AA.VV, 1932, p.175, citado por Rey Ashfield, William (2008). Intuición y emoción: nuevas claves para el análisis de la arquitectura moderna uruguaya. En Revista APUNTES, Vol.21, núm.2, Biblioteca General de la Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia, p.252

185 Rey Ashfield, William (2008). Íbidem

186 Rey Ashfield, William (2008). Op. Cit., p.254

tuición en el proceso de diseño. Esta es la línea teórica que considera la presente investigación, por cuanto permite comprender la descripción del proceso de diseño de los arquitectos entrevistados.

Lenguaje arquitectónico

Milan Ivelié Kusanovic¹⁸⁷, profesor, crítico de arte y ex director del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, afirma que el lenguaje arquitectónico:

(...) son las formas espaciales, que vienen a ser el léxico de que se vale para expresarse artísticamente. Son ellas el modo de expresión específico de la Arquitectura, y, si bien encontramos espacio en otras clases de Arte, como Pintura y Escultura, sólo en la Arquitectura es el “verbo” del lenguaje artístico (...). Mediante el lenguaje de las formas espaciales, el arquitecto no sólo da satisfacción a las necesidades primarias del hombre sino que, a la vez, las espiritualiza(...). Este lenguaje de las formas espaciales se concreta en un espacio artístico, es decir, es un espacio transformado (transfigurado, sublimado) que es un lugar (espacio limitado) donde se vive y se actúa pero que, gracias al lenguaje arquitectónico, ya no es solamente un espacio concreto práctico, sino una creación humana, de carácter abstracto, espiritual, ya que no es solamente el lugar de nuestra estadía o de nuestra curiosidad turística, sino la “poesía” del arquitecto. (Ivalié, 1969, p.44)

Para el arquitecto Louis Isadore Kahn (1901-1974) el lenguaje de la arquitectura partía de ¿Qué quiere ser un edificio?, a Christian Norberg-Schulz la pregunta le sugiere que “los edificios poseen una esencia que determina la solución”¹⁸⁸, que su planteamiento de desarrollo es inverso al pensamiento de los arquitectos del funcionalismo, por lo tanto, su diseño arquitectónico no empieza desde abajo sino desde arriba, su esencia; que la “arquitectura es la encarnación de lo inconmensurable”, donde el silencio encierra el deseo de ser a través de la forma.¹⁸⁹ Khan dice que “el arquitecto elige expresar las instituciones del hombre por medio de espacios, ambientes y relaciones. Hay arte si existe el deseo de reflejar la belleza de la institución y si esto se logra”, donde el arte es el lenguaje del arquitecto, donde la “esencia del arte radica en el umbral donde el silencio y la luz se encuentran, (...) así el deseo de ser/de expresar se convierte

187 Ivelié K., Milan (1969). “El lenguaje arquitectónico”. En AISTHESIS N°4, Centro de Investigación Estéticas, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, Chile, p.44

188 Norberg-Schulz, Christian (1980). “Kahn, Heidegger. El lenguaje de la Arquitectura”. En Revista Arquitectura, N°223, Colegio de Arquitectos de Madrid. Madrid, España, p.51

189 Norberg-Schulz, Christian (1980). Op. cit., p.52

en el deseo de ser/hacer”¹⁹⁰. Para Kahn el “orden es el diseño” donde en el “orden está la fuerza creativa”, donde la “naturaleza del espacio está el espíritu y la voluntad de existir”, y se debe de tener en cuenta al diseñar, porque la forma “emerge de un sistema constructivo” y la “belleza emerge de la selección” en el diseño, donde un auditorio es un Stradavarius o una oreja¹⁹¹. El diseño arquitectónico de Kahn utiliza las “trazas confiadas a ejes y simetría, a la descomposición del conjunto de elementos servidos y servidores, singulares o repetidos por su colocación, y en favor de la centralidad o extrema unidad del conjunto”, donde la geometría es la manifestación propia de sus trazas arquitectónicas¹⁹².

El arquitecto, premio Pritzker, Rafael Moneo en el Congreso Arquitectura Lo Común (2012) afirmó que:

(...) la noción del lenguaje está el origen del concepto de comunicación, y que este es preciso para toda relación de seres vivos; pero en el caso de la arquitectura, el término de lenguaje es algo más directo e inmediato que la arquitectura, o si se quiere construir, implica la noción del lenguaje está presente en la necesidad que la historia de la arquitectura ha tenido que escalonar el paso del tiempo hablando de estilos. La arquitectura, como sistemas de convenciones formales que propician la construcción, es algo que ha estado presente en todo momento de la historia; si hay algo común, compartido, en la práctica de la arquitectura es el lenguaje. (...) ¿Cómo hay que entender el término de lenguaje en arquitectura? (...) o ¿Hay por el contrario admitir que el lenguaje, o si se quiere los estilos, van a caballo de un sentimiento más profundo, que es aquel que acompaña a los cambios ideológicos que animan el devenir de la historia? ¿Tiene la noción del lenguaje vigencia en la arquitectura contemporánea?¹⁹³ (Moneo, 2012, 22 de junio: online)

Rafael Moneo nos habla de la desilusión, desencantado, del manierismo de Giulio Romano expresado en su obra el Palacio del Té (1536), con respecto al camino que había tomado la arquitectura en el siglo XV, sobre la obligatoriedad del uso de los lenguajes clásicos. Moneo nos dice que Giulio Romano plantea una manera de subversión del lenguaje a través de diversas imágenes arquitectónicas como el desplazamiento de las metopas, las columnas que se apoyan en distintos tipos de pedestales, desde la ruptura con los órdenes establecidos. Recuer-

190 Norberg-Schulz, Christian (1980). Op. cit., p.53

191 Kahn, Louis I. ([1955] 2011). “Order and Form”. En *Perspecta*, Vol. 3, The MIT Press. Cambridge, USA, p.59

192 González Capitel, Antón (1996). “La alternativa a la modernidad convencional: la arquitectura de Louis Kahn”. En González Capitel, Antón. *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias, 1930-1990*. Espasa-Calpe. Madrid, España, pp.475-476

193 Moneo, Rafael (2012, 22 de junio). “El lenguaje de la arquitectura” (Conferencia). II Congreso Internacional de Arquitectura: Lo Común, Fundación Arquitectura y Sociedad. Pamplona, España. En línea: <https://youtu.be/NWZQgz3gnuc> (Consulta: 05/05/2015)

da que decenas de años después Sebastiano Serlio empieza a codificar los órdenes en su tratado de arquitectura *Los siete libros de la arquitectura* (1537), de convertirlos en canónicos; y luego Jacopo Barozzi de Vignola en su *Tratado de los cinco órdenes de la Arquitectura* (1562), propone una manera de abecedario que permitía realizar el discurso constructivo neoclásico de cualquiera que fuese el programa de arquitectura que se mandaba desarrollar.

Rafael Moneo nos dice que interesa reconocer la conciencia cuando la arquitectura se construye habiendo identificado y siendo fiel a un lenguaje, y que no es algo que se descubre en el renacimiento, pues la arquitectura gótica, consciente o inconscientemente sin hacerlo explícito en tratados, lo hacían en el modo que construir las bases de las columnas, en la elección de la moldura de los pilares que lo enlazaban con el orden constructivo de las bóvedas de ese “firmamento” ofrecido a la divinidad. Moneo nos recuerda que los arquitectos vivieron cinco siglos con el lenguaje clásico, desde el siglo XV hasta los albores del siglo XX, que esta llegó al continente americano, y que se produce una ruptura de este lenguaje con el nuevo que propone el movimiento moderno, cuyos principios lingüísticos se evidencia en la *Weißenhofsiedlung* (1927) de Stuttgart, Alemania.

Moneo, con respecto a la Villa dall’Ava (1985-1991) ubicada en París, Francia, del arquitecto Rem Koolhaas, afirma que parece ser una obra con cita le corbusiana, pero en realidad hay más un tono de burla arquitectónica; pues los pilotes son como un juego de agujas y las ventanas tienen la dimensión justa, que se recrea en su posición horizontal; Koolhaas parece escribir un acta de difusión de la arquitectura moderna.

Moneo considera que los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron presentan en su obra *Aparcamiento 1111 Lincoln Road* en Miami, USA, un modo de prescindir de la noción del lenguaje para trabajar en arquitectura. La estructura dominó que propone Le Corbusier, en este aparcamiento la estructura parece respirar, adquiere ritmos verticales y mecanismos estructurales unificados que salta de una a otra losa, apoyándose o recreándose en los pilares oblicuos para producir perspectivas visuales, alejándose del lenguaje de Le Corbusier.

La propuesta de Herzog y Meuron para la Filarmónica de Elba (2007-2016) en Hamburgo, Alemania, Moneo afirma que presentan una propuesta primaria al colocar un edificio encima del otro, de crear valor visual en el nuevo edificio; es una manifestación lejana y valor de alarde constructivo, donde el arco como elemento de transición entre los dos bloques del edificio no es una alusión lingüística. La desaparición del lenguaje arquitectónico por parte de Herzog y Meuron es más evidente en su proyecto Sede de Actelion (2005-2010) en Allschwil, Suiza, donde se muestra un alarde arquitectónico, desde la lectura de la planta presenta una geometría que se resiste a cualquier sumisión o restricción impuesta por la urbanidad, donde hay una libertad de construir cualquier cosa, y eso es lo que al final cuenta.

Moneo nos dice que hay arquitectos que exploran la construcción de nuevos lenguajes como los arquitectos Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, con su obra Nuevo Museo de Arte Contemporáneo (2002-2007) en New York, USA, nos hacen ver no solo sistemas sintácticos, sino, que son capaces de llegar a una escala menor que los asociaría como unos elementos del lenguaje de la arquitectura moderna clásica; ellos muestran una capacidad de construir esas atmósferas en las que se puede identificar esos elementos del lenguaje de la arquitectura de hoy.

Rafael Moneo, respecto al arquitecto Álvaro Siza, afirma que es casi el único abanderado que maneja un lenguaje propio, cabría decir individual; pero que ha sido elaborado con una educación y restos de la modernidad clásica; que aún pervive en sus obras como en la Fundación Iberé Camargo (2007) en Porto Alegre, Brasil, donde mantiene el aroma de Le Corbusier: las rampas, el vacío, encuentro de curvas, la malla reticular, que son la matriz de la tradición moderna.

Rafael Moneo concluye que la noción del lenguaje de arquitectura es antigua; pero es probable que lo que nos parece distinto hoy en esas arquitecturas antes mencionadas, un ojo atento dentro de sesenta años descubra en estas obras iconográficas algún elemento común de un nuevo lenguaje arquitectónico, que a día de hoy se nos escapa.

REFERENCIAS

Agurto Calvo, Santiago (1987). *Estudios acerca de la construcción, arquitectura y planeamiento incas*. Cámara Peruana de la Construcción (CAPECO). Lima, Perú

Alonso Pereira, José Ramón (2005). *Introducción a la historia de la arquitectura*. Editorial Reverte. Barcelona, España

Altamirano Enciso, Alfredo José (2015). “Wakanismo: El modelo del enfoque teórico andino”. *Revista Arqueología y Sociedad* N°30, UNMSM. Lima, Perú

Alva Meneses, Ignacio (2013). *Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú*. Proyecto Especial Naylamp-Lambayeque, Unidad Ejecutora N°005, Ministerio de Cultura de Perú. Lima, Perú

Aparicio Flores, Manuel Ollanta (2013). “La construcción de la catedral. Etapas de la edificación de la Iglesia Catedral”. En Meier Cornejo, Ludwing et al (Editores) (2013). *Tesoros de la Catedral del Cusco*. Arzobispado de Cusco, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco y Telefónica del Perú. Lima, Perú

Arellano Cueva, Rolando (Director) (2009). “El orgullo de ser peruano”. En Arellano Marketing (2009). *El boom de la gastronomía peruana*. Oxfam Internacional y Sociedad Peruana de Gastronomía APEGA. Lima, Perú

Arellano Hoffmann, Carmen (2016). “Tres ensayos sobre Paracas Necrópolis. Historia de la investigación, las tecnologías textiles y las prácticas mortuorias”. En Sinclair Aguirre, Carole; Torres Vergara, Andrea y Berenguer Rodríguez, José (Edición) (2016). *ArtEncuentro*, 2/2016, Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile, Chile

Arguedas Altamirano, José María (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Editorial Losada. Buenos Aires, Argentina

Arroyo, Roberto (2019). *“Una aproximación al patrón andino de construcción y gestión comunitaria del territorio”*. En PLURIVERSIDAD, 2019, 3/3, Universidad Ricardo Palma. Lima, Perú, pp.15-44

Barragán, Luis (1980, 03 de junio). *Discurso de aceptación del premio Pritzker de Arquitectura. Dumbarton Oaks, EE.UU.* En línea: blogs.fad.unam.mx/.../Luis-Barragán-Discurso-de-aceptación-del-premio-Pritzker (Consultado: 30/01/2019)

Barraza Lescano, Sergio (2010). *“Redefiniendo una categoría arquitectónica inca: la kallanca”*. Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines, N°39 (1). Lima, Perú

Bastante, José M. y Echevarría López, Gori-Tumi (2021). *“Las quilcas del Santuario Histórico Parque Arqueológico Nacional de Machupicchu: evaluación y secuencia arqueológica preliminar”*. En Astete, Fernando y Bastante, José M, (Editores) (2021). Machupicchu. Investigaciones interdisciplinarias, Tomo II. Dirección Desconcertada de Cultura de Cusco, Ministerio de Cultura. Cusco, Perú

Bauer, Brian S. y Dearborn (1998). *Astronomía e imperio en los Andes*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú.

Beltrán-Caballero, J, Alejandro y Mar, Ricardo (2014). *“El conjunto arqueológico de Saqsaywaman (Cusco): una aproximación a su arquitectura”*. Revista Española de Antropología Americana, 2014, Vol. 44, N°1, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España

Benedicto Salas, Roberto (2015). *La construcción de la arquitectura románica*. Ed. Institución Fernando El Católico, Diputación de Zaragoza. Zaragoza, España

Bravo, Gonzalo (1998). *Historia de la Roma antigua. Historia y geografía*, Alianza editorial. Madrid, España

Brosa Real, Víctor (1994). "Sobre el templo griego. El templo griego entre mito y realidad". En DP, 1994, abril, nº3, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics. Barcelona, España, pp.19-42

Buse, Hermann (1977). *Historia Marítima del Perú, Época Prehispánica, Tomo II Volumen 2*. Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú. Lima, Perú

Calatrava, Juan (Prologuista) (1991). *Arquitectura Vitruvio Prólogo*. Ed. Klasikoak, Fundación BBV, BBK y Caja Vital Kutxa. Bilbao, España

Carabias Álvaro, Alicia (Coord.) (2019, agosto). *Guía Práctica Buscando Huellas en el Desierto*. Fundación Telefónica. Lima Perú, p.6 En línea: <https://www.fundaciontelefonica.com.pe/cultura-digital/publicaciones/nasca-buscando-huellas-en-el-desierto/669/> (Consulta:01/03/2020)

Chirinos, Haydeé y Zárate, Eduardo (2016). "Materiales y Técnicas Constructivas en Lambayeque Prehispánico". En CRA-terre Org., 12º Congreso Mundial TERRA 2016, del 10 al 14 de julio en Lyon, Francia. ISBN 979-10-96446-12-4. En línea: https://craterre.hypotheses.org/files/2018/05/TERRA-2016_Th-1_Art-111_Chirinos.pdf (Consulta: 01/03/2018)

Cieza de León, Pedro de (1550). *Crónica del Perú. Biblioteca de Autores Españoles*. Madrid, España. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000190936&page=1> (Consulta: 05/05/2018)

Contreras, Daniel A. (2016). "La incorporación de la Tradición Mito en el ámbito ritual de Chavín de Huantar". En Ibarra Asencios, Bebel editor (2016). *Arqueología de la Sierra de Ancash 2. Población y Territorio*. Instituto de Estudios Huarinos. Huari, Perú

Corrales Navarro, Elizabeth (2010). *La intuición como proceso cognitivo*. Revista Comunicación, Volumen 19, año 31, N° 2, Agosto-Diciembre 2010, Instituto Tecnológico de Costa Rica. Cartago, Costa Rica

De la Rosa Rosa, Eduardo (2012). *Introducción a la teoría de la arquitectura*. Red Tercer Milenio S.C. Tlalnepantla, México

Dehio, Georg Gottfried (1895). *Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance (Leyes proporcionales del antiguo arte de la construcción en relación con la Edad Media y Renacimiento)*. Strasbourg, Alemania

Elera, Carlos G. (1993). "El Complejo Cultural Cupisnique: Antecedentes y desarrollo de su Ideología Religiosa". *Senri Ethnological Studies (SES)*, N°37, National Museum of Ethnology. Osaka, Japón

Espinosa Pezzia, Agustín (2010). *Estudios sobre identidad nacional en el Perú y sus correlatos psicológicos, sociales y culturales (Tesis Doctoral)*. Facultad de Psicología, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. San Sebastián, España

Fernández Muñoz, Yolanda (2007). *Los balcones de Lima y su conservación*. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla, España

Forssmann, Alec (2018, 16 de octubre). "Así eran los altares de fuego de la ciudad Sagrada de Caral (Perú)". National Geographic: Temas/Civilizaciones. En línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/asi-eran-altares-fuego-ciudad-sagrada-caral-peru_13310 (Consulta: 02/12/2019)

Gamarra, Nadia y Rengifo, Carlos (2020). "Chan Chan y la cultura Chimú. Marco general de las investigaciones del PECACH". En Rengifo, Carlos (Editor) (2020). Chan Chan: Esplendor y Legado. Redescubriendo la antigua capital del Chimor. Ministerio de Cultura de Perú. Trujillo, Perú

Gavazzi, Adine (2010). *Arquitectura Andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Ed. Apus Graph Ediciones. Lima, Perú

Gavazzi, Adine (2010, 06 de diciembre). “Entrevista a Adine Gavazzi estudiosa de la arquitectura sagrada del Perú” (Entrevista). En blogspot PhD Franklin Cornejo Urbina. En línea: <https://franklincornejourbina.blogspot.com/2010/12/entrevista-con-adine-gavazzi-estudiosa.html> (Consulta: 09/02/2015)

Gavazzi, Adine (2012). *Microcosmos. Visión andina de los espacios pre hispánicos*. Apus Graph Ediciones SAC. Lima, Perú

Gavazzi, Adine (2017, 22 de septiembre) “La planificación prehispánica de Lima” (Conferencia). En TEDx Tukuy. Lima, Perú. En línea: <https://youtu.be/Gbj1AuvTCeM> (Consulta: 05/05/2020)

Gavazzi, Adine (2020). “*Tecnomorfología de la Ilaqta inka de Machupicchu. Materiales, métodos y resultados del levantamiento arquitectónico y paisajístico*”. En Astete, Fernando y Bastante, José M, (Editores) (2020). Machupicchu. Investigaciones interdisciplinarias, Tomo II. Dirección Desconcertada de Cultura de Cusco, Ministerio de Cultura. Cusco, Perú

Gavazzi, Adine (2021, 27 de febrero). “*Arquitectura Andina. Formas e historia de los espacios sagrados*” (videoconferencia en Facebook). APU-Cultura Académica, UNI-FAUA. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/43mDNxA9JP/> (Consulta:04/03/2021)

Gavazzi, Adine (2021, 13 de febrero). “*Tecnomorfología de la Arquitectura y Paisaje Andino y Amazónico*” (videoconferencia). Facebook APU-Cultura Académica. En línea: https://fb.watch/3_6VcxOEqi/ (Consulta: 01/03/2021)

Giersz, Milosz y Przadka, Patrycja (2005). “*Variabilidad y personalidad iconográfica: Una aproximación estadística*”. En Giersz, Milosz; Makowski, Krzysztof y Przadka, Patrycja (2005). El Mundo sobrenatural Mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el mundo arqueológico Rafael Larco herrera. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

Gobierno de Perú (2020, 11 de noviembre). *“Etapas históricas del Perú”*. Gobierno de Perú, Relaciones Exteriores RREE. En línea: <https://www.gob.pe/institucion/embajada-del-peru-en-rumania/informes-publicaciones/1335160-etapas-historicas-del-peru> (Consulta: 28/12/2020)

Gómez, Juan y De la Buelga, González (2006). *“El nacimiento de la arquitectura gótica, el abate surger y el coro de St. Denis”*. En *Anales de la Real Academia de Doctores de España*, 2006, Volumen 10. Madrid, España

González Capitel, Antón (1996). *“La alternativa a la modernidad convencional: la arquitectura de Louis Kahn”*. En González Capitel, Antón (1996). *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias, 1930-1990*. Espasa-Calpe. Madrid, España

Hernández Gonzáles, Román (2000). *“La teoría sobre la proporción de San Agustín: Entre la simbología y la práctica artística”*. *Actas del IX Congreso diálogo fe-cultura: Nuevo milenio para el humanismo sin fronteras*, 2000. Centro de Estudios Teológicos de Tenerife. La Laguna, España

Iñiguez, Manuel (2001). *La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo*. Colección Arquithesis, 2001, núm. 8, Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, España

Ivelí K., Milan (1969). *“El lenguaje arquitectónico”*. En *AISTHESIS* N°4, 1969, Centro de Investigación Estéticas, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, Chile

Joffré, Gabriel Ramón (2005). *“Periodificación en arqueología peruana: genealogía y aporía”*. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, n°34 (1), 2005. Lima, Perú

Johnson, Philip y Wigley, Mark (1988). *Arquitectura Deconstructivista*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España

Jové Sandoval, Félix (2011). *“Arquitectura e identidad cultural en el contexto de la cooperación internacional en el continente africano”*. En TABANQUE Revista pedagógica, N°24, 2001, Escuela Universitaria de Educación de Palencia. ISSN 0214.7742. Palencia, España

Kant, Immanuel ([1938] 1983). *Crítica de la Razón Pura*. Estética Trascendental y Analítica Trascendental. Editorial Losada S.A., 11° Edición, 1983. Buenos Aires, Argentina

Kahn, Louis I. ([1955] 2011). *“Order and Form”*. En Perspecta, Vol. 3, 2011, The MIT Press. Cambridge, USA

Ken Yeang (1981). *“Notes on Regional Influences Affecting Design”*, En seminario *“Kearah Identiti Kebangsaan Dalam Senibina”*, Ministry of Youth and Culture, Kuala Lumpur, 20-3 January 1981

Kukurelo Del Corral, Pilar (2012). *Axis Huari. Generación de un modelo de análisis forma bi y tri dimensional para el estudio en profundidad de patrones de iconografía prehispánica y colonial de Ayacucho*. AXIS Arte, Fondo Concursable DGI PUCP. Lima, Perú

Lau, George F. (2019). *“La cultura Recuay: un breve ensayo”*. En Castillo, Luis Jaime y Mujica, Elías (Editores) (2019). *Perú Prehispánico: un estado de la cuestión*. Ed. Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. Cusco, Perú

Lizarraga, Karen (1988). *Identidad Nacional y Estética Andina: una teoría peruana del arte*, CONCYTEC. Lima, Perú

Lobos Martinez, María de la Luz (2017). *“Nociones de sostenibilidad en el patrimonio vernáculo del Valle del Choapa”*. En Gremium, Volumen 4, agosto-diciembre 2017. Ciudad de México, México

Longhi Traverso, Luis y Mamani, Freddy (2020, 10 de septiembre). *“Arquitectura e Identidad”* (Videoconferencia). Colegio de Arquitectos del Perú. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/bVP4BDiCb1/> (Consulta: 05/05/2021)

Makowski Hanula, Krzysztof (1989). "Prefacio". En Hocquenghem, Anne Marie (1989). *Iconografía Mochica*. Ed. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

Makowski Hanula, Krzysztof (2016). *Urbanismo Andino, Centro Ceremonial y Ciudad en el Perú Prehispánico*. Ed. Apus Graph Ediciones. Lima, Perú

Makstutis, Geoffrey (2010). *Arquitectura Teoría y Práctica (Título original: Architecture)*. Art Blume. Barcelona, España

Manzanares Gutierrez, Javier (2013). *En Meier Cornejo, Ludwig et al (Editores) (2013). Tesoros de la Catedral del Cusco*. Arzobispado de Cusco, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco y Telefónica del Perú. Lima, Perú

Martín Fernández, Carlos Luis (1996). *Estudio arquitectónico y estructural de la éntasis de los templos griegos: De un principio mecánico a un principio artístico (tesis doctoral)*. Departamento de Mecánica de Suelo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, España

Matsumoto, Yuichi y Nesbitt, Jason (2021). "¿Cupisnique es la Sierra Central? Piezas de Cupisnique Clásico en Piquimina y Campanayuc Rumi". *Revista Científica Yachaq*, Vol.4, N°2, Julio-diciembre 2021, Universidad Católica de Trujillo (UCT). Trujillo, Perú

Medina del Río, Juan Manuel (2013). *La luz natural como generadora del espacio arquitectónico de la catedral gótica (Tesis doctoral)*. E.T.S. Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España

Meggs, Philip B. (1991). *Historia del diseño gráfico. Trillas*. Ciudad de México, México

Ministerio de Cultura (s/f). "Sitio Arqueológico Chavín". Portal Sitios del Patrimonio Mundial del Perú. En línea: <https://patrimoniomundial.cultura.pe/sitiosdelpatrimoniomundial/sitio-arqueol%C3%B3gico-chav%C3%ADn> (Consulta: 28/12/2020)

Moneo, Rafael (2012, 22 de junio). “*El lenguaje de la arquitectura*” (Conferencia). II Congreso Internacional de Arquitectura: Lo Común, Fundación Arquitectura y Sociedad. Pamplona, España. En línea: <https://youtu.be/NWZQgz3gnuc> (Consulta: 05/05/2015)

Montoya Vera, María (2007). “*Arquitectura de la Tradición Mito en el valle medio del Santa: sitio El Silencio*”. Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines, 2007, n° 36 (2). Lima, Perú

Morales, Gracia (2011). *José María Arguedas: una voz imprescindible en la literatura peruana*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Madrid, España

Morris, Craig ([1971] 2013). *El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio inca*. Colección Estudios Andinos 13, 2013, Ed. Fondo Editorial PUCP y Institute of Andean Research. New York. Lima, Perú

Moseley, Michael Edward y Deeds, Eric E. (1982). “*The land in front of Chan Chan: agrarian expansion, reform and collapse in the Moche valley*”. En Moseley, M. y Day, K. (editores)(1982). Chan Chan: Andean Desert City. The University of New Mexico Press. Albuquerque, USA

National Geographic redac. ([2015] 2021, 14 de septiembre). “*Egipto y las raíces de Grecia*”. En línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/egipto-y-raices-grecia_8854 (Consulta: 10/10/2021)

National Geographic redac. (2018, 01 de septiembre). “*El Erecteion, el monumento dedicado a la diosa Atenea*”. En línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/erecteion-monumento-dedicado-a-diosa-atenea_12753 (Consulta: 02/05/2019)

Nesbitt, Jason; Gutiérrez, Belkys y Vásquez, Segundo (2008). “*Excavaciones en Huaca Cortada, Complejo de Caballo Muerto, Valle de Moche: Un informe preliminar*”. Boletín de Arqueología PUCP, N°12, 2008. Lima, Perú

Norberg-Schulz, Christian (1980). "*Kahn, Heidegger. El lenguaje de la Arquitectura*". En Revista Arquitectura, N°223, Colegio de Arquitectos de Madrid. Madrid, España

Ossio Acuña, Juan (2021). *El Tahuantinsuyo de los Incas. Historia e instituciones del último Estado prehispánico andino*. Ed. Ernest & Young Consultores S. Civil de R. L. Lima, Perú

Pino Matos, José Luis (2004). "*El Ushnu inka y la organización del espacio en los principales Tampus de los Wamani de la sierra central del Chinchahysuyu*". En Chungara, Revista de Antropología Chilena, Vol. 36, n°2, Julio 2004. Arica, Chile

Ponte R., Víctor M. (2000). "*Transformación social y política en el Callejón de Huaylas, siglos III-X d.C.*". En Boletín de Arqueología PUCP, n°4, 2000, Lima, Perú

Powell, Robert (1999). *Rethinking the skyscraper. The complete architecture of Ken Yeang*. Thames & Hudson. Londres, Inglaterra

Prescott, Guillermo (1940). *La Conquista del Perú*. Biblioteca Billiken, Colección Azul e Editorial Atlántida S.A. Buenos Aires, Argentina

Rey Ashfield, William (2008). *Intuición y emoción: nuevas claves para el análisis de la arquitectura moderna uruguaya*. En Revista APUNTES, Vol.21, núm.2, Biblioteca General de la Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia

Rick, John; Bustamante, Julio y Crousillat, Enrique (2020). "*Nuevos conceptos sobre la secuencia constructiva y usos de la red de canales de Chavín de Huántar*". Revista Devenir, Vol.8, N°15, enero-junio 2021, UNI, ISSN 2312-7562. Lima, Perú

Ricoeur, Paul (1965). "*Universal Civilisation and National Cultures*". History and Truth, Evanston, Northwestern University Press. Illinois, USA

Robert Powell Artist Architect (s.f.). "Architecture". Portal robertpowellartist. En línea: <https://robertpowellartist.com/architecture/> (Consulta: 05/05/2019)

Rodríguez Morales, Luis (1995). *El diseño preindustria. Una visión histórica*. Universidad Autónoma de México. Azcapotzalco, México

Rostworowski, María ([1988] 2013). *Historia del Tahuantinsuyo*. Ed. Instituto de Estudios Peruanos IEP, Novena reimpresión de la segunda edición. Lima, Perú

Roth, Leland M. (1999). *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Editorial Gustavo Gili GG. Barcelona, España

San Cristóbal, Antonio (1995, 27 de setiembre). "Ventanas en los techos" (Artículo). En diario El Comercio, Sección F, Inmobiliaria y Construcción: Patrimonio. Lima, Perú

San Cristóbal, Antonio (1999). *Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal*. Instituto de Investigación de la FAUA-UNI. Rímac, Perú

Sánchez Huaranga, Carlos Daniel (2016). "La Chakana y la Cruz Cristiana: Rituales, religión, fiestas, ideologías y simbologías en los conjuntos de sikuris urbanos". Ed. Revista Arqueología y Sociedad, n°32, UNMSM. Lima, Perú

Santillana, Julián I. (1994). "Algunas notas sobre el libro *Inka settlement planning*". *Histórica*. 18(2), PUCP. Lima, Perú

Segre, Roberto (Relator) ([1975] 1983). *América Latina en su arquitectura*. UNESCO, Siglo veintiuno editores S.A., 5ta edición, Serie "América latina en su cultura". Madrid, España

Shady Solís, Ruth (2006). Caral-Supe. *La Civilización más Antigua de América*. Proyecto Especial Arqueológico Caral-Supe y Instituto Nacional de Cultura (INC) del Perú. Lima, Perú, p.5. En línea: <http://www.zonacaral.gob.pe/downloads/publicaciones/libro-caral-supe-la-civilizacion-2008.pdf> (Consulta: 09/02/2015)

Sharr, Adam ([2018] 2020). *Arquitectura Moderna*. Alianza editorial. Madrid, España

Shibata, Koichiro (2017). “*Cosmología tripartita en Huaca Partida, valle bajo de Nepeña*”. *Indiana* 34.1, Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preubischer Kulturbesitz. ISSN 0341-8642. Berlín, Alemania

Schoenauer, Norbert (1984). *6000 años de hábitat de los poblados primitivos a la vivienda urbana en las culturas de oriente y occidente*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España

Silva Sifuentes, Jorge E.T. (2007). *Historia del Perú. Culturas Prehispánicas*. Lexus Editores. Lima, Perú

Solaguren_Beascoa, F. (2017). *Investigar en arquitectura. General de Ediciones de Arquitectura*. Valencia, España

Sparavigna, Amelia Carolina y Dastrú, Lidia (2018). “*The Pantheon, eye of Rome, and its glimpse of the sky*”. Hal Open Science, hal-01800694. Archives Ouvertes. Francia.

Stehberg, Rubén (2015, 19 de enero). “*¿Qué es un ushnu?*”. MNHN. Santiago de Chile, Chile. En línea: <https://www.mnhn.gob.cl/noticias/que-es-un-ushnu> (Consulta: 09/02/2019)

Storch de Gracia y Asensio, Jacobo (2016). “*Los Santuarios griegos*”. En Martínez de la Torre, Crus; Storch de Gracia; Asensio, Jacobo et al (2016). *Arte de las Grandes Civilizaciones Clásicas: Grecia y Roma*. Capítulo 17. Editorial Universitaria Ramón Areces y Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España

Tantaleán, Henry (2011). “*Chavín de Huántar y la tradición arqueológica de un estado teocrático andino*”. *Revista Arqueología y Sociedad de la UNMSM*, N°23. Lima, Perú

Taylor, Gerald ([1987] 2008). *Ritos y Tradiciones de Huarochirí*. Editado por Instituto de Estudios Peruanos IEP, Instituto Francés de Estudios Andino IFEA y Fondo Editorial de la UNMSM. Lima, Perú

Tinoco Cano, Israel (2010). *"Hacia un nuevo paradigma de Moche: interpretaciones acerca de la relación entre las tradiciones culturales Moche y Gallinazo"*. En Anales del Museo de América 18, 2010. Madrid, España

Tinoco Cano, Israel (2021). *El descubrimiento de los mochicas, una cultura arqueológica de la costa norte del Perú (Tesis doctoral)*. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España

Topic, Theresa Lange (1982). *"The Early Intermediate Period"*. En Moseley, M. y Day, K. (editores) (2010). Chan Chan: Andean Desert City. The University of New Mexico Press. Albuquerque, USA

Uceda Castillo, Uceda (2008). *"En busca de los palacios de los reyes de Moche"*. En Krzysztof Makowski (compilador) (2008). Señores de los Reinos de la Luna. Banco de Crédito del Perú. Lima, Perú

Uceda, Santiago (2016). *"La presencia foránea en el complejo Huacas del Sol y de la Luna: relaciones políticas y sociales Mochicas"*. En Pardo, Cecilia y Rucabado, Julio (2016). Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades. Museo de Arte de Lima. Lima, Perú

Unidad Ejecutora 005 Naylamp-Lambayeque (2017, 17 de agosto). *"Ventarrón un atractivo cultural para el turismo y la ciencia"* (nota de prensa N° 45). Portal Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales, Ministerio de Cultura. Lambayeque, Perú. En línea: http://www.naylamp.gob.pe/noticias/notasDePrensa2017/NP_045_2017_RP_UE005_PENL_MC.pdf (Consulta: 10/10/19)

Ustárroz, Alberto (1997). *La lección de las Ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Colección Arquithesis núm. 1, Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, España

Valdearcos, E. (2008). *"El arte románico"*. Revista Electrónica Proyecto Clío n° 34, ISSN 1139-6237

Valdearcos, Enrique (2007). “El arte gótico”. En Revista electrónica Clío, N°33. ISSN 1139-6237

Vergara Sharp, Alejandro (2020, 13 de marzo). “Rubens, Veronés o Poussin” (videoconferencia). Facebook del Museo Nacional del Prado. En línea: <https://www.facebook.com/museonacionaldelprado/videos/205778823999259/> (Consulta:13/03/2020)

Viollet-le-Duc, Eugène (1854). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, Tomo IV*. Edition Bance-Morel de 1854 a 1868. París, Francia

Vitruvio Polión, Marco Lucio ([sf] 1995). *Los diez libros de arquitectura (Introducción por Delfín Rodríguez Ruiz)*. Versión española de José Luis Oliver Domingo. Alianza. Madrid, España.

Watanabe, Shinya (2019). “Dominio provincial wari en el Horizonte Medio: el caso de la sierra norte del Perú”. Research Papers of the Anthropological Institute, Vol. 8, 2019, Nanzan University. Nagoya, Japón

Wiersema, Juliet (2011). *La relación simbólica entre las representaciones arquitectónicas en las vasijas Mochica y su función ritual*. En Pardo, Cecilia (Editora) (2011). Modelando el Mundo. Imágenes de la Arquitectura Precolombina. Asociación Museo de Arte de Lima MALI. Lima, Perú

Wiersema, Juliet (2012). “Vasijas arquitectónicas Moche. Pequeñas estructuras, grandes consecuencias”. En Gavazzi, Adine (2012). Microcosmos. Visión andina de los espacios pre hispánicos. Apus Graph Ediciones SAC. Lima, Perú

Williams León, Carlos (1980). “Arquitectura y Urbanismo en el Antiguo Perú”. En Cornejo Polar, Antonio y Caravedo Mollinari, Baltazar (1980). Historia del Perú, Tomo VIII, enero 1980. Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú

CAPÍTULO 1. LA CULTURA MOCHE. ICONOGRAFÍA, CERÁMICA Y ARQUITECTÓNICA

1.1. Historia de la cultura Moche

En la zona de la costa norte del Perú, entre los años 200 d.C y 800 d.C., se desarrolló en el valle irrigado por el río Moche una cultura prehispánica que llevaría este nombre Moche, “una de las seis cunas de la civilización -junto a Egipto, Mesopotamia, China, India y México. Y la única del sur”¹⁹⁴.

Las primeras investigaciones arqueológicas realizadas en Trujillo, Perú, entre los años 1899 a 1900 por el arqueólogo alemán Max Uhle en las Huacas del Sol y Huaca de la Luna, le permitió establecer la edad de estos complejos y establecer la historia prehispánica del valle Moche¹⁹⁵. El arqueólogo, investigador e historiador Rafael Larco Hoyle (1901-1966), se interesó en los descubrimientos de Uhle y estudió las cerámicas de esta cultura, y propone una secuencia de evolución y las clasifica en cinco fases, basado en tres temas: la iconografía, la secuencia cerámica y la estructura política regional¹⁹⁶, clasificación que hoy se usa para estudiar a esta sociedad prehispánica. Rafael Larco publica su investigación en dos tomos (Mochica I y Mochica II) entre los años 1938 y 1940¹⁹⁷, y posteriormente otra, en 1945.

Rafael Larco Hoyle (1948) y el arqueólogo peruano Luis Jaime Castillo Butters (1989) describen que los Moche tenían las mismas deidades a quienes rendían culto, como Ai Apaec. Los arqueólogos, el peruano Walter Alva y el norteamericano Christopher Donnan (1993), afirman que los Moche participaron en ceremonias muy semejantes, como la Ceremonia del Sacrificio¹⁹⁸, y que es muy probable que hablaran una misma lengua, emparentada con la lengua Muchik¹⁹⁹; razón por la que esta cultura prehispánica también se le conoce como Mochica.

El descubrimiento de los sitios arqueológicos Moche se debe al arqueólogo alemán Friedrich Maximilian Uhle Lorenz (1856-1944), conocido como Max Uhle, llamado por Julio C. Tello como el padre de la arqueología científica peruana. A raíz de las primeras excavaciones científicas de Uhle realizadas entre 1899 hasta 1900 (trabajó en el valle de Ica y Nazca por el sur, y en el valle Moche por el norte), le permitió clasificar inicialmente a los Moche como Proto Chimú; luego, en un informe

194 Álvarez-Calderón, Andrés (2016, 27 de octubre). “La visión del mundo Mochica” (artículo). Diario El Periódico de Aragón. Zaragoza, España. En línea: <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2016/10/27/vision-mundo-mochica-47002913.html> (Consulta: 09/02/2017)

195 Uhle, Max ([1903] 2014). Las ruinas Moche (Peter Kaulicke editor y traductor). Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú

196 Larco Hoyle, Rafael (1948). Cronología arqueológica del norte del Perú. Sociedad Geográfica Americana. Buenos Aires, Argentina.

197 Larco Hoyle, Rafael ([1938] 2001). Los Mochicas. Tomo I. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera. Lima, Perú, p.xii En línea: https://issuu.com/nestordanielvelazquez/docs/rafael_larco_hoyle_-_los_mochicas_-_6283e72f254195 (Consulta: 05/05/2015)

198 Alva, Walter y Donnan, Christopher (1993). Royal Tombs of Sipán. Fowler of Cultural History, University of California. Los Ángeles, USA

199 Castillo Butters y Donnan citan a Fernando de la Carrera ([1644] 1939). Castillo Butters, Luis Jaime y Donnan, Christopher B. (1994). “Los Mochicas del Norte y los Mochicas del Sur”. En Makowski, Krzysztof (1994). VICÚS. Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú (BCP). Lima, Perú, pp.142-181

para el Instituto Iberoamericano de Berlín en 1903, en la publicación *Las ruinas de Moche*²⁰⁰, Uhle lo rectificaría.

El arqueólogo peruano Julio C. Tello (1880-1947) propone una periodificación arqueológica peruana en tres etapas o épocas (1929), ubica a la cultura Moche en la Segunda etapa: “época del desarrollo y diferenciación de las culturas del litoral”, y considera que tanto la cultura Muchik como la Nazca derivaban de la época arcaica andina, la primera etapa²⁰¹. En la tabla de Periodificación Prehispánica del Perú vigente, se ubica a la cultura Moche o Mochica entre el periodo Intermedio Temprano y Horizonte Medio, le precede a las culturas Cupisnique, Salinar y Gallinazo²⁰²; pero de acuerdo con los últimos hallazgos arqueológicos, el arqueólogo Luis Jaime Castillo Butters²⁰³ (2015) define que esta sociedad se desarrolló entre el año 200 d.C. y su colapso aproximadamente en el 850 d.C.²⁰⁴

Mientras los Moche se desarrollan en el actual territorio peruano, es interesante conocer lo que sucedía en la misma época con otras culturas del mundo, de tal manera saber la envergadura de esta cultura andina. Por ejemplo, en México entre 250 d.C. a 900/1000 d.C., la cultura Maya tiene un aumento demográfico y sus centros ceremoniales crecen al máximo, se construyen obras públicas monumentales, etc. es el llamado Periodo Clásico Tardío²⁰⁵. En Italia, en el año 80 d.C. se inaugura el Coliseo de Roma, que es terminado por el emperador Domiciano en el 82 d.C. añadiendo un último piso. En el actual Estambul, Turquía, en el año 330 d.C., la ciudad de Constantinopla es fundada por el emperador romano Constantino I. En el año 711 d.C.²⁰⁶ los árabes desembarcan en la península ibérica, iniciando su expansión por toda Europa.

La información arqueológica investigada sobre la cultura Moche o Mochica, a partir de fines del siglo veinte hasta la actualidad, ha permitido obtener información sobre el desarrollo cultural, político e ideológico; se han encontrado diversas manifestaciones simbólicas y culturales, como la naturaleza del sistema de representación visual iconográfico, que han permitido identificar su diferencia con otras sociedades vecinas de la costa (Virú-Gallinazo 1d.C. a 500 d.C.) y sierra (Huaraz

200 El informe de Max Uhle ([1903] 2014): *Las ruinas Moche*, permaneció en el Instituto Iberoamericano de Berlín y el material se quedó en Berkeley, Estados Unidos. Este documento fue editado por Peter Kaulicke (traducción del alemán a castellano) y publicado por el Fondo Editorial PUCP. Silva, José Miguel (2014, 23 de abril). “Max Uhle: publican primera traducción de *Las Ruinas de Moche*”. *El Comercio*. Lima, Perú. En línea: <https://elcomercio.pe/peru/la-libertad/max-uhle-publican-primera-traducccion-ruinas-moche-313261?foto=1> (Consulta: 10/02/2018)

201 Joffré, Gabriel Ramón (1994). “Periodificación en Arqueología Peruana”. En *Revista de Investigaciones del Centro de Estudiantes de Arqueología (CEAR) n°4*, 1994, UNMSM. Lima, Perú, p.46

202 Silva Sifuentes, Jorge E.T. (2007). *Historia del Perú. Culturas Prehispánicas*. Lexus Editores. Lima, Perú, p.35

203 Luis Jaime Castillo en una publicación anterior a 2015, afirma que la sociedad Moche se desarrolló entre el año 100 d.C. hasta el 750 d.C. En Castillo Butters, Luis Jaime (2001). “La cultura Mochica”. En Burger, Richard; Lohmann Villena, Guillermo; Millones Santa Gadea, Luis y Rostworowski, María (2001). *HISTORIA DE LA CULTURA PERUANA I*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima Perú, p.155

204 Castillo Butters, Luis Jaime (2015). “Los Mochicas”. En *Obra Social La Caixa (Redactor)* (2015). *El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales*. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p.15

205 Losmayasyl (2011, 20 de diciembre). “El periodo clásico tardío (600-900/1000 d.C.)”. *Portal BlogsUA*, Universidad de Alicante. Alicante, España. En línea: <https://blogs.ua.es/losmayasani/2011/12/20/el-periodo-clasico-tardio-600-9001000-d-c/> (Consulta 18/02/20)

206 Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado (sf). “Los grandes desplazamientos de la humanidad”. *Portal INTEF*, Kairos, Ministerio de Educación, cultura y deporte. Madrid, España. En línea: http://recursostic.educacion.es/kairos/web/temas/Desplazamientos/desplazamientos3_020202.html (Consulta: 18/02/20)

500 a.C. a 250 d.C.; Recuay Clásico y Tardío de 250 d.C. a 750 d.C.; Cajamarca Inicial, Temprano, Medio y Tardío de 50 d.C. a 1200 d.C.; influencia Wari de 700 d.C. a 1000 d.C.), así también su autoidentificación (información sobre su desarrollo cultural, político e ideológico) como grupo social²⁰⁷.

Los investigadores, de acuerdo con las evidencias arqueológicas Moche o Mochica, buscan establecer cuantas regiones, entidades políticas, constituyeron esta cultura. Una de estas investigaciones propone que los Mochica fueron una sola entidad política y cultural; y para explicar de cómo se llegó a esta intervención, los investigadores Castillo Butters y Christopher B. Donnan proponen tres fases. La primera fase es la que describe a los Mochicas como una sola cultura, independiente de otras culturas prehispánicas, antecedido a la cultura Chimú. La segunda fase se reconoce por las influencias de los Mochicas en las cerámicas de las regiones, como se puede evidenciar en las colecciones cerámicas del Museo de Chiclín, hoy Museo Arqueológico Rafael Larco H. La tercera fase está relacionada con el carácter político del fenómeno, la expansión de la cultura Moche y la difusión de su cultura como resultado de una política expansionista y militarista²⁰⁸.

207 Rucabado, Julio (2015). "(Re) Construyendo identidades: los mochicas y sus vecinos". En *Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales.* Obra Social La Caixa. Barcelona, España, pp.23-55

208 Castillo Butters, Luis Jaime y Donnan, Christopher B. (2005). "Los Mochicas del Norte y los Mochicas del Sur". En Makowski, Krzysztof (1994). *VICÚS. Colección Arte y Tesoros del Perú*, Banco de Crédito del Perú (BCP). Lima, Perú, pp.142-181. En línea: http://sanjosedemoro.pucp.edu.pe/04i_articulos.html (Consulta: 01/03/2018)

209 Castillo Butters, Luis Jaime y Donnan, Christopher B. (2005). *Op. cit.*, p.3



Fig.1.1: Mapa de los Mochica Norte y Mochica Sur (Fuente: Castillo Butters, Luis Jaime & Donnan, Christopher B., 2005).

Las últimas investigaciones revelan que la secuencia de fases se puede encontrar en la explicación de “las cerámicas desarrolladas en la región sur (en adelante Mochica Sur) y que no tiene la misma utilidad en la región norteña del fenómeno Mochica (en adelante Mochica Norte)”²⁰⁹ por lo tanto, se identifican dos regiones donde se ha desarrollado la cultura Moche o Mochica (Fig.1.1)

1.2. La cosmovisión

La concepción de la arquitectura Moche o Mochica está relacionada con la forma de entender el mundo, su cosmovisión andina; desde el emplazamiento de su edificación, la relación de este con su paisaje y la bóveda celeste, el desarrollo espacial y estructural de sus templos o recintos, en la forma de comunicar su iconografía, entre otros. No se debe estudiar esta cultura con una visión judío-cristina, pues a consecuencia de esto, parte del patrimonio cultural ha desaparecido²¹⁰; debemos reconocer que esto influye en la interpretación de los hallazgos arqueológicos, una cultura que tiene aún mucho por investigar, por conocer²¹¹.

Los Moche, según el antropólogo e investigador Jürgen Golte, tenían una determinada comprensión del mundo, cuyos mitos, ritos e ideas eran transmitidas a través de signos, imágenes; esta tradición la encontramos en las diversas culturas andinas del Perú hasta la formación del estado Inca.²¹² Jürgen Golte (2015) afirma que:

“(…) Según el mito primigenio, a partir del encuentro de dos seres andróginos, muy diferentes en rango y poder, surge un universo que se va volviendo más complejo de generación en generación. El mundo en el que vivían los Moche era entendido como un presente que descendía del árbol genealógico de los ascendientes. El futuro de este árbol, según su manera de ver el mundo, surgía a su vez de encuentros regulados entre opuestos complementarios (femenino/masculino). Tanto los rituales Moche como los elementos que se transmiten en su complejísima iconografía trataban de asegurar la regularidad en el futuro parental y, en consecuencia, la estabilidad social”²¹³.

210 El abogado por la UNMSM, con estudio en Sexología y Sociología, director de la revista *Fáscinum*, conductor de televisión, escritor de artículos, etc., Marco Aurelio Denegri Santa Gadea (1938-2018), en un diálogo que sostuvo con el antropólogo peruano, doctor en arqueología e historia Federico Kauffmann Doig en el programa televisivo: “La función de la palabra”, del canal de televisión TVPerú del Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú (IRTP), destacó que el patrimonio cultural peruano “desapareció no solo por los huaqueros y traficantes de piezas precolombinas, sino por obra de arqueólogos, bajo los impulsos de una moralina y un patrioterismo mal entendido, inaceptable en una labor como esa. Se destruyeron o mutilaron piezas arqueológicas que representaban “prácticas degeneradas” (...). Denegri contó que el doctor Arturo Jiménez Borja le mencionó como vio en una ocasión a la doctora Rebeca Carrión Cachot arrojar al suelo cerámicas con representaciones eróticas que consideraba “degeneradas” o “aberrantes”. Y no solo dicha arqueóloga, sino que muchos otros procedieron de esa misma manera, imbuidos en un equívoco afán de querer conservar solo una “visión digna” de nuestro pasado prehispánico. No solo las representaciones de zoofilia sufrieron a manos de estos iconoclastas (por llamarlos de alguna manera), sino también las de homosexualismo y sabrá Dios que otras más (...). En el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, (MNAAHP) de Pueblo Libre (Lima), cientos de huacos eróticos permanecen escondidos en los depósitos de ese enorme edificio”. Chiara G., Álvaro S. ([2007] 2017, 26 de junio). “Arte, sexualidad y ritos a la naturaleza en la cultura preincaica. Ocultamiento y destrucción de los Huacos eróticos de la cultura moche”. Diario online El Correo de la Diáspora Latinoamericana. Argentina. En línea: <http://www.elcorreo.eu.org/Arte-sexualidad-y-ritos-a-la-naturaleza-en-la-cultura-preincaica?lang=fr> (Consulta: 16 marzo de 2018).

211 Según datos del Ministerio de Cultura al 2017 proporcionado por el ex viceministro de Patrimonio Cultural, Juan de la Puente, el Perú tiene 22638 (100%) sitios arqueológicos identificados (nombre + coordenada de ubicación) de diferentes características, de los cuales 13007 (57.5%) han sido Declarados Patrimonio Cultural de la Nación; con plano de delimitación propuesto 5735 (25.3%) y con plano de delimitación aprobado 2990 (13.2%). Solo

209 (0.9%) de los sitios arqueológicos están inscritos en Registro Públicos; y hay 73 (0.3%) sitios arqueológicos que están abiertos al turismo, de los cuales solo 18 cuentan con Museo de Sitio. El gobierno peruano destinó en el 2018 solo el 0.34% del Presupuesto Público a Proyectos en Sitios Arqueológicos, según fuente: Consulta amigable Ministerio de Economía y Finanzas al 22 de agosto de 2018. De la Puente Brunke, Juan Pablo (2018, 24 de agosto). "Participación del Sector Privado en la Gestión del Patrimonio Cultural" (conferencia). IV Coloquio de Arqueología, Desarrollo de los Sitios Arqueológicos. Fundación Wiese y Complejo Arqueológico El Brujo. Trujillo, Perú. En línea: <https://youtu.be/zcb08jYW00A> (Consulta: 27/05/2019)

212 Golte, Jürgen. "La cerámica mochica como sistema de comunicación". En *Obra Social La Caixa* (Redactor) (2015). *El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales*. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p.25

213 *Ibidem*

214 Fraresso, Carole (2015). "Vestidos de dioses: Oro y plata en el antiguo Perú". En *Obra Social La Caixa* (Redactor) (2015). *El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales*. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p.46-47

215 Sánchez Garrafa, Rodolfo (2012). "Representación monumental del cosmos en murales Mochica. Iconografía y tradición". En Sánchez Garrafa, Rodolfo; Dolorier Torres, Camilo y Casas Salazar, Lyda (2012). *Cosmos Moche*. Editorial Museo Andrés del Castillo. Lima, Perú, pp.33-41

216 *Ibidem*

217 Paralelo a la cultura Chavín (época formativa, 1300 a. C. y 300 a. C. aproximadamente) que se desarrolló en los Andes centrales, departamento de Ancash, se desarrolla en la costa norte del Perú la cultura Cupisnique (época formativa, 1250 a.C.- 1 d.C.) "fueron los que desbordaron el valle de Chicama para emprender en él los pasos iniciales de la civilización Mochica (...). Cupisnique es en realidad el brote prepotente de la civilización norteña y a los ojos humanos, sus cañas fuertes y definidos, cañas que en nuestro concepto simbolizan la civilización Mochica". El decaimiento de la cultura Mochica da origen a la cultura Chimú, que posteriormente es conquistada por los Incas. Larco Hoyle, Rafael (1941). *Los Cupisnique*. Casa Editora "La Crónica" y "Variedades" S. A. Ltda., Lima, Perú, pp.9-10

Los tres niveles del universo de la cosmovisión de las sociedades precolombinas debían interactuar constantemente y así asegurar una sociedad en armonía y también "(...) garantizar la reproducción de los ciclos de la vida: el mundo de los dioses (de arriba), Hanaqpacha (Hanan Pacha), simbolizado por el ave; el mundo de los seres vivos (terrestres), Kaypacha (Kai Pacha), donde vive el potente felino y el mundo de los muertos y de los ancestros (de abajo), Ukhupacha (Uku Pacha), simbolizado por la serpiente."²¹⁴ (Fig.1.6).

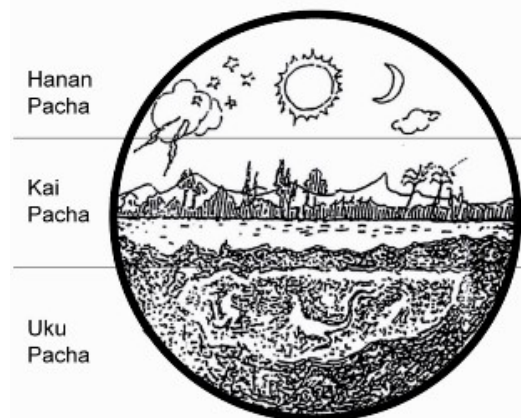


Fig.1.2: COSMOVISIÓN ANDINA (Fuente: Alberto Tatzo y Germán Rodríguez, 1998)

Sobre el Hanaqpacha Rodolfo Sánchez Garrafa (2012) afirma que los Moche habrían estructurado sus ideas acerca del universo a partir de una ya larga secuencia cultural, producida en los Andes Centrales por los pueblos que le precedieron²¹⁵, así tenían una visión del mundo y del cosmos muy común a las vertientes andinas y amazónicas; describe al mundo de arriba, Hanaqpacha (Hanan Pacha), como el espacio que ocupan los seres de poder que actúan como fundadores o animadores de la vida de la tierra²¹⁶.

Afirma que, sin embargo, por las características geográficas, ecológicas donde se asentaron los Moche, su propio proceso histórico²¹⁷, su organización social habría tenido una propia concepción del cosmos, de la relación de los habitantes Moche con el universo. Esta afirmación de Rodolfo Sánchez Garrafa es como resultado de los estudios realizados a los frios encontrados en los recintos ceremoniales de las plazas principales de Huaca de la Luna y Huaca de Cao Viejo, donde

estos frisos se encuentran muy desarrollados en dos muros, a los que identifica como Muro mayor (MM) y Muro menor (Mn), cuyo análisis iconográfico lo detallaremos más adelante.

El Hanaqpacha se consideraba como un espacio habitado por seres que tienen rasgos de género; en esta bóveda celeste existía un orden, jerarquía, y estos seres estaban vinculados entre sí (parentales), por lo tanto, era el lugar de los dioses ordenadores que rejuvenecen eternamente. Estos seres tenían vínculo con los humanos, y su espacio estaba activo en todos sus estratos. En la bóveda celeste andina, están los seres de poder, los espíritus madres, donde el sol recorre el arco del cielo de este a oeste. Al amanecer, el sol sale de las montañas, se ubica en el zenit, para luego seguir su recorrido hasta terminar el día, donde se une al mar (Sánchez Garrafa, 2012).

En la noche es donde aparece la luna, considerada por algunas culturas prehispánicas andinas como la hermana y mujer del sol; está representada en la iconografía Moche como luna creciente; es la que ilumina la noche acompañada de las estrellas, de las pléyades; estas donan las semillas o son arrebatadas por héroes o heroínas Moche.

En la bóveda celeste recorre un río estelar llamado Mayu que se encarga de proporcionar el agua, la lluvia que necesitaban los Moche para su agricultura, sus ganados y su propia subsistencia; el Mayu se conecta con el inframundo, el Ukhupacha (Uku Pacha), como río subterráneo (Sánchez Garrafa, 2012).

La doctora en antropología María del Carmen García Escudero (2007), afirma que en la cosmovisión andina también hay referencias a un fenómeno natural multicolor que se manifiesta ocasionalmente, el Arco Iris; se le consideró con un potencial divino, por ser parte de la naturaleza: “madre engendradora de la humanidad”, que dota de poder sobrenatural a los jefes, sobre todo en el caso de los incas. Este fenómeno multicolor se presenta como muy complejo, una deidad bipolar, que está relacionada a las dos fuerzas que dominan el cosmos; se identifica la serpiente-tierra y la serpiente-cielo, como en otras zonas de América, como en los Mayas.

El arco iris aparece en la iconografía de los tejidos de la cultura Paracas representado como una serpiente de dos cabezas encarnado junto al cóndor o al halcón²¹⁸; en la cultura Moche el arco iris también está relacionada con el concepto de la serpiente bicéfala como se muestra en su iconografía relacionado a veces temas mitológicos (ML101472, ML011886)²¹⁹, con el desarrollo de rituales (ML003156), representado en la indumentaria Mochica como en los turbantes (ML000148), pectoral (ML001785), tocado cónico (ML001602), en cinturón (ML002906, ML002968, ML003109), en cabellera (ML001892), o envolviendo al personaje (ML001544), entre otros, posiblemente para indicar el poder de conexión con la deidad que tiene el personaje. La representación Moche de la serpiente bicéfala podría comunicar también para qué deidad del cosmos estaba dirigido el ritual (ML002911), combate (ML003489), la cosecha (ML002910), la el sacrificio (ML001893); pero podría estar representado en forma abstracta a través de la ejecución de las danzas (ML012778, ML013655). En el caso de las cerámicas arquitectónicas, el arco iris está representado en forma escultórica (ML002901) o gráfica (ML002903, ML002904) en los recintos; su simbología en la arquitectura podría indicarnos la función y la sacralidad del espacio, por los rituales que ahí se realizan o por ser la vivienda del personaje que tiene el poder de conectarse con la deidad multicolor del cosmos, que está relacionado con la lluvia.

Al lugar donde nace el arco iris, los andinos lo relacionaban con seres o formas de inframundo, sobre todo, el lugar donde nace con el agua: fuentes, manantiales, etc. García Escudero menciona que, según el cronista, encomendero y funcionario

218 García Escudero, María del Carmen (2007). "El arco iris en la cosmovisión prehispánica centroandina". *Gazeta de Antropología*, N°23, 2007, Artículo 15, Universidad de Jaén. Jaén, España, p.2. ISSN 0214-7564. En línea: <http://hdl.handle.net/10481/7046> (Consulta: 09/03/2018)

219 Nota del autor: En la presente investigación, las cerámicas que se hace referencia para apoyar la teoría tratada sobre la cultura Moche, se colocará entre paréntesis; las primeras letras corresponden al nombre del Museo o Galería donde se encuentra (ver índice alfabético), seguido del número o código asignado por estas instituciones para identificarlo. Se agregará el enlace del portal web del museo, cuando se hace referencia por primera vez, para visualizar la cerámica indicada, o facilitar búsquedas para futuras investigaciones. Ejemplo: ML002901, donde ML corresponde a Museo Larco y 002901 es el número asignado por el museo; el enlace del catálogo en línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/index.php>



Fig.1.3: A) cerámica Moche ML002901, B) Cerámica Moche ML002903, C) Cerámica Moche ML002904 (Fuente: Museo Larco, catálogo en línea)

virreinal español Juan Polo de Ondegardo (1584), la población autóctona lo percibía como de mal agüero, que era señal de muerte cuando ven el arco del cielo; y a veces bueno, reverenciándolo mucho. El clérigo secular, especialista en lenguas indígenas del Perú virreinal, Juan Pérez Bocanegra (circa 1560-1645), observó a los nativos que cuando veían un Arco iris se ponían tierra en la nariz y orinaban el lugar para evitar “que te entre en las tripas y barrigas” (Polia, 1994, p.199). Los andinos pensaban que las mujeres podían quedar embarazadas si pasaban debajo del arco del cielo (se le relacionaba con la fertilidad), o que “no podían descansar donde se aparecía el pie del arco del cielo para evitar bebés muertos o monstruos”. García Escudero también menciona que el fraile y cronista Martín de Murúa (circa 1525-1618), también recopiló información sobre el Arco Iris, y afirma que lo llamaban cuychi, que salía de algún manantial o fuente, y que si pasaba algún indio este moriría o le sucederían desastres o enfermedades²²⁰. Por lo tanto, se pensaba que el arco iristenía un aspecto bipolar, así como enferma a la población también ayuda. La serpiente bicéfala para algunos investigadores representa la lucha de contrarios, de “fuerzas que rigen el cosmos en continua batalla. (...) esta pugna se hace palpable durante la estación seca y la estación lluviosa (De la Garza, 1984, p.175)”²²¹

En el Manuscrito de Huarochirí también se menciona el arco iris, durante la competencia entre Huatiacuri y su cuñado²²²:

Según las instrucciones de su padre, el hombre pobre fue muy temprano a un manantial de donde trajo una piel de puma rojo. Cuando se puso a bailar con la piel del puma rojo, apareció un arco iris alrededor de la cabeza del puma semejante a los que aún en nuestros días se ven en el cielo. (Taylor, [1987] 2008, p.39)

García Escudero describe que en el “incanato el Arco Iris fue una deidad importante para los gobernantes”, y que en el gráfico de Juan de Santa Cruz Yupamqui, obtenido del manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, se observa:

El Arco Iris está ubicado, como se aprecia en el dibujo, en la región derecha del cosmograma. Lo que más nos llamó la atención es que la derecha, como ejemplifica el ser ubicado en ese lado,

220 García Escudero, María del Carmen (2007). Op. cit., p.3

221 García Escudero, María del Carmen (2007). Op. Cit., p.7

222 Taylor, Gerald ([1987] 2008). Ritos y Tradiciones de Huarochirí. Editado por Instituto de Estudios Peruanos IEP, Instituto Francés de Estudios Andino IFEA y Fondo Editorial de la UNMSM. Lima, Perú, p.39

se asocia a lo masculino. Junto al Arco Iris aparece el rayo, y el río. Entendemos que el cosmograma hace alusión a tres tipos de fenómenos relacionados con la serpiente, con el agua, y caracterizados como instrumentos de comunicación entre la Madre Tierra y el Cielo inmediato. En definitiva, todos ellos forman parte del ciclo hidrológico que se percibía mantenido en el cosmos andino antes de la colonia (García Escudero, 2007, p.5)

Para el filósofo, historiador e investigador Mircea Eliade los “símbolos del arco iris y de su réplica terrestre, el puente, medio por excelencia de comunión con el otro mundo”.²²³ García Escudero menciona lo descrito por la investigadora Cecilia Sanhueza (2005), que la variedad de colores era también un atributo del Mayu, el río estelar, que de acuerdo con algunas tradiciones:

(...) es asociado a un río terrestre, como el Pilcomayo o río de mezcla de colores que cruzaba el espacio celeste “para hundirse en el Ukhupacha, al oeste, y volver a ascender luego, henchido de tierra fértil (Zecenarro, 2001, p.188, en Sanhueza, 2005, p.68).

La serpiente bicéfala de la iconografía Moche o Mochica, representada a veces en forma de arco, en este caso, de lo anterior, se puede inferir que representa la mezcla de poderes cósmicos del Arco Iris y el río del cosmos, el Mayu; y está simbología, de acuerdo con el Manuscrito de Huarochirí, comunicaría ser “un puente, que une el ámbito inframundano y el ámbito celestial. La particularidad de encontrar en el Arco Iris un medio por el cual se puede ascender o descender”²²⁴. García Escudero advierte que en el manuscrito de Francisco de Ávila (1604, fol.126R) se describe dos árboles, llamados pullao, que salen de las puntas de los cerros y al encontrarse formaban un hermoso arco, donde posaban diversas aves, lo que haría referencia al arco iris y su relación con el árbol del cosmos (Sachamama, madre árbol)²²⁵. Por lo tanto, se infiere que la serpiente bicéfala en la iconografía Moche representaría la fusión del poder del arco iris con el Mayu, por lo tanto los personajes que lo poseen, como el héroe mitológico Moche: Ai-Apaec (ML002323)²²⁶, representaría su capacidad de comunicar los tres planos del mundo andino y solicitar el agua para la fertilidad de los campos.

223 Eliade, Mircea ([1976]1999). Historia de las creencias y las ideas religiosas. Vol. I. De la edad de piedra a los misterios de Eleusis (Traducción: Jesús Valiente Malla). Ed. PAIDÓS. Barcelona, España, p.52)

224 García Escudero, María del Carmen (2007). Op. Cit., p.3

225 García Escudero, María del Carmen (2007). Op. Cit., p.7

226 El personaje antropomorfo Ai Apaec se encuentra debajo del arco serpiente bicéfalo, sosteniendo porra y vara; pero se encuentra parado sobre una plataforma, cuya superficie superior tiene el mismo color que el cielo, comunicando de esta manera el poder de conexión entre los mundos andinos del héroe mitológico.

Parece que la cosmovisión andina fue alterada por los Incas (impusieron como deidades al Sol y la Luna, en el grabado de la Santa Cruz Pachacuti parece ser que la Pachamama fue desplazada por la Luna), se adoraba al Illapa (Rayo), y de acuerdo con el doctor en filosofía y letras, Armas Asín²²⁷, era:

el dominador de los cielos, proveedor de lluvias, fabricante de granizos, nubes, relámpagos y tormentas, tenía capacidad de unir cielos y tierras. Es decir, podía proporcionar a la tierra los elementos indispensables para su rol procreador. La Pachamama necesitaba de Illapa. Las aguas de sus lluvias eran vitales para fertilizarla. Había un rol complementario de ambos. (Armas, 2001, p.676)

Los Moche, como todas las culturas andinas, el Kaypacha (Kai Pacha), es la zona donde viven los humanos, los animales, crecen las plantas, la superficie que recorren los ríos, y que la huaca (waka, waca o guaca), tenía una “identidad sagrada” que involucra cosas, personas, lugares, templos, ídolos, etc. La huaca es definida por Alba Bovisio²²⁸ (2011) como:

que existe en la naturaleza, pero también puede ser construida por el hombre, se encarna en el ámbito de la naturaleza y de la cultura, doble existencia que daría cuenta de un modo de pensar analógicamente al mundo natural, social y sobrenatural como un todo integrado en una compleja red de equivalencias (Alba B., 2011, pp. 3-6)

En el Kaypacha los constructores Moche desarrollaron, en un diálogo sacro con el paisaje y el cosmos, una serie de edificaciones para cobijar, recibir a su población; para que sus guerreros, sacerdotes o sacerdotisas, chamanes, gobernantes, agricultores, ganaderos, pescadores, artesanos, etc.; desarrollen sus funciones vitales y/o laborales. Pero ¿Cómo los constructores Moche concibieron estas arquitecturas? ¿Qué funciones se realizaban en estos espacios? ¿Cómo se puede identificar a sus usuarios?

Sánchez Garrafa (2014) describe que “para la sociedad andina, la noción de sacralidad envolvía al mundo” y que esto se expresa con la voz waka, y menciona que para fray Domingo de Santo Tomás en quechua se tenía “guaca-templo de ydolos”. González Holguín consigna “huaca-ydolos, figurillas de

227 Armas Asín, Fernando (2001). RELIGIÓN, GÉNERO Y CONSTRUCCIÓN DE UNA SEXUALIDAD EN LOS ANDES (SS. XVI y XVII). Revista de Indias, 2001, vol. LXI, núm. 223, Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Madrid, España, p.676

228 Alba Bovisio, María (2011). Las huacas andinas: lo sobrenatural viviente, de LA IMAGEN SAGRADA Y SACRALIZADA, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, pp. 3-6

229 Sánchez Garrafa, Rodolfo ([2014] 2015). Apus de los cuatro Suyus. Construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña. Editado por el Instituto de Estudios Peruanos IEP y el Centro Bartolomé de las Casas CBC. Lima, Perú, p.15

230 Bracamonte Ganosa, G. Florencia (1998). Huaca de la Luna. La evidencia de culto de crisis (Tesis). Posgrado de Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo, Perú

231 Pease, Franklin (2014). El Dios creador andino. Edit. Ministerio de Cultura del Cusco (Mosca Azul Editores). Cusco, Perú, pp.16-23

hombres y animales que trayan consigo” y que en aymara, Bertonio lo define: “huaca-ídolo en forma de hombre, carnero, etc., y los cerros que adoraban en su gentilidad” (Rostrowski 1988)²²⁹; por lo tanto, las edificaciones de La Luna, el Sol, Cao Viejo, etc., son huacas. En el caso de Huaca de la Luna, en la Plaza 3ª de la Plataforma II se encuentra una pequeña protuberancia roca en el centro de la zona norte, probablemente también se consideraba una huaca, donde se realizaba sacrificios humanos²³⁰; algunos arqueólogos parecen identificarla en algunas de las iconografías Moche relacionada al ritual del sacrificio.

El historiador peruano, especialista en etnohistoria andina, Franklin Pease García Yrigoyen (1939-1999) describe que el dios de los incas, Wiraqocha, creó los moldes de piedra de los hombres que poblarían la tierra, como seres ubicuos, andróginos y de carácter bisexual (seas varón, seas hembra); que el antecedente de lo que afirma lo tenemos representado en la deidad de la cultura Chavín (1200 - 500 a.C.), en el monolito estudiado por Julio C. Tello y John Rowe, que presenta dos imágenes iguales pero de sexo diferentes (...) la bisexualidad se coloca como atributo de la divinidad.²³¹

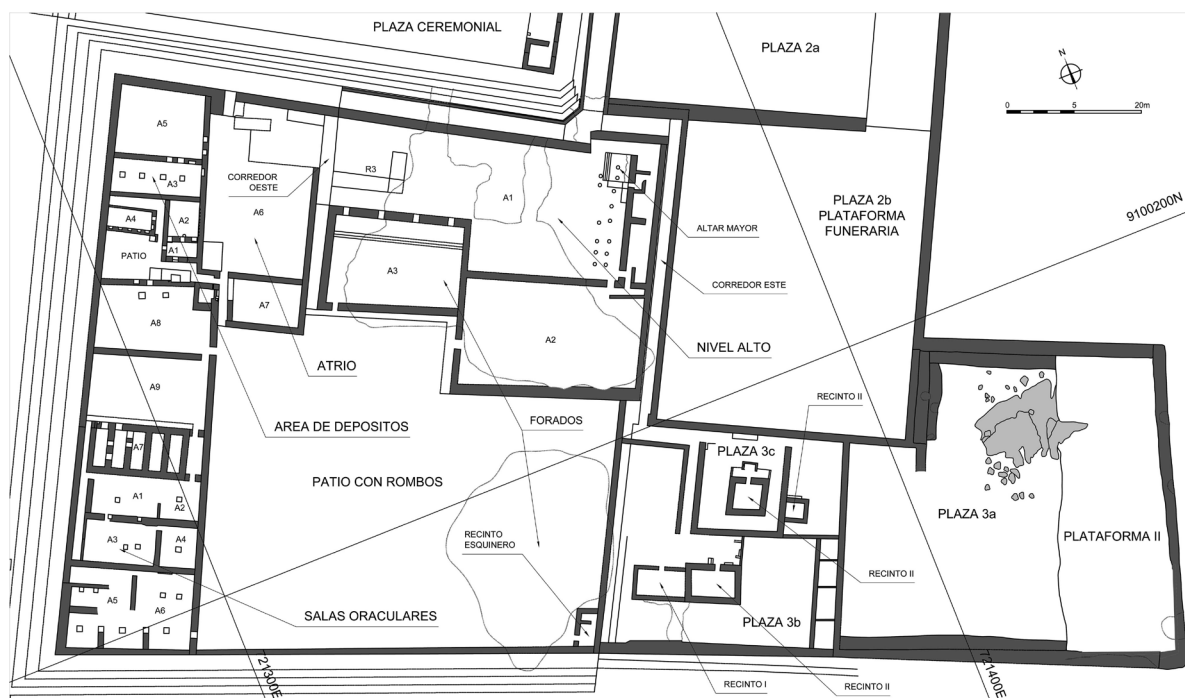


Fig.1.4: Plaza 3 y Plataforma II de huaca de la Luna, donde se encuentra una pequeña protuberancia rocosa, considerada huaca (Fuente: Feren Castillo; Jair Rodríguez; et al., 2020)

En las escenas de rituales, actividades sociales o de producción, representadas en la iconografía Moche, a veces no se puede identificar el sexo de los personajes que participan; algunas investigaciones proponen que en el mundo andino se consideraba la existencia de sacerdotisas transexuales por su estado liminar entre los sexos, esto indicaría que tenían la facultad de conectarse, de transitar entre mundos, y que podían conocer las decisiones de los espíritus o de los dioses²³². La existencia de algunos personajes representados en iconografías o cerámicas escultóricas, por su indumentaria o sexualidad, se le identifica como homosexuales o travestis, especialmente entre los chamanes, lo que hace suponer la existencia de inversiones de roles (ML002024, ML004235, ML001059), lo que se conoce como berdache o bardaje en castellano²³³. Estos participaban en la preparación de las fiestas y ceremonias, incluso en la participación en dichos encuentros sexuales realizados; esto se evidencia en las culturas prehispánicas de Ecuador y Colombia, donde estos chamanes en la época de los Incas se les llamaba qariwarmi²³⁴, y en Perú, se aprecia a través de los llamados huacos eróticos²³⁵ de la cultura Moche (ML004279, ML004284²³⁶), cultura Chimú (ML004398), cultura Lambayeque (ML004400) o cultura Chimú-Inca (ML004401).

De acuerdo con las diferentes evidencias arqueológicas, los Moche tuvieron contacto con culturas prehispánicas del Ecuador para obtener el spondylus y el mullu, que eran de importancia religiosa y ser un signo de distinción social²³⁷, por lo que pudieron influir y ser influidos por estas culturas²³⁸. Gutiérrez Usillos (2011) afirma que Alana Cordy-Collins (2001, p.46) reconoce que en la cultura Mochica hay una ambigüedad en los personajes o figuras de sacerdotisas que se vinculan al sacrificio de la sangre y a la luna, en la que a la mujer se añaden atributos masculinos ¿o es un hombre vestido de mujer?²³⁹.

Los últimos descubrimientos arqueológicos en tumbas Moche o Mochica, se encontraron joyas, instrumentos, cerámicas, tejidos, entre otros, que acompañaban a los difuntos; esto ha permitido identificar al personaje, su jerarquía y función en la sociedad Moche, al identificar su presencia en las escenas desarrolladas en diversas iconografías de cerámica o murales.

232 Cieza de León comenta sobre: "(...) sacerdotisas transexuales que ejercían en ciertos templos andinos, con las que los caciques mantenían relaciones sexuales, de nuevo en un contexto ceremonial y ritual, (...) seguramente su estado liminar, entre los sexos, les facultaba para transitar de uno a otro mundo y conocer los designios de los dioses o de los espíritus. Gutiérrez Usillos, Andrés (2017). "Transexualidad en la América indígena a través de las crónicas históricas, de la falta de comprensión de otras realidades a la trans-fobia". Gutiérrez Usillos, Andrés (2017). *Trans: Diversidad de identidades y roles de género*. Edit. Museo de América y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Madrid, España, pp.132-134

233 Gutiérrez Usillos, Andrés (2011). *El Eje del Universo. Chamanes, sacerdotes y religiosidad en la cultura Jama Coaque del Ecuador Prehispánico*. Edit. Museo de América, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura de España y Ministerio de Cultura de Ecuador. Madrid, España, pp.271-291

234 Horswel, Michael J. (2013). *La descolonización del "sodomita" en los Andes Coloniales*. Ed. Abya-Yala. Quito, Ecuador

235 El Museo Larco de Lima, Perú, ha renovado la sala donde se exhibe una importante colección de piezas cerámicas que "hace alusión al deseo, atracción y unión de fuerzas opuestas pero complementarias que permiten la regeneración constante de la vida" de la cultura Moche. Museo Larco (sf). *Galería Erótica*. Portal Museo Larco. Lima, Perú. En línea: <https://www.museolarco.org/exposicion/sala-erotica/> (Consulta: 09/02/2022)

236 El personaje arrodillado en el rito sexual podría representar a un chamán que se encarga de curar enfermedades, como se aprecia en la cerámica Moche ML002645

237 López Cuevas, Fernando (2005). "El Spondylus en el Perú prehispánico. Su significación religiosa y económica". *ÁMBITOS, Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, n°14, 2005, Edit. Asociación de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades. España, pp.33-42

238 La presente investigación no tiene como objetivo demostrar la influencia entre los Mochicas y las culturas prehispánicas de Ecuador, para profundizar este tema se recomienda el libro de Gutiérrez Usillos (2011)

Las culturas prehispánicas se consideran ágrafas, por lo tanto, no escribieron la forma en que sus arquitectos y constructores concibieron su arquitectura. A pesar del mal estado de los complejos arqueológicos o la desaparición de parte de ellos, estos han permitido conocer las características arquitectónicas de las culturas andinas, como la de los Moche; pero para acercarnos a la interpretación de su concepción, esta investigación no solo se apoya en los documentos publicados sobre el tema, sino también en el anunciado de la investigadora del departamento de psicología de la Universidad de New York, USA, Carol Fleisher Feldman²⁴⁰:

(...) la escritura (o parte de ella), según la conocemos en nuestra cultura, y ciertos géneros orales que aparecen en las culturas sin escritura suministran dos medios posibles de fijar una locución para su posterior interpretación. De hecho, sugiero que esto podría ser expresión de dos actitudes universales, o casi universales, de la cultura humana: la primera, elegir las palabras (...) y la segunda, tratar de interpretar o encontrarle/es sentido a los significados (...) Si estas son actitudes universales de la condición humana, el factor desencadenante seguramente no es la escritura, sino el cometido social y cognitivo universal del ser humano (...) En tanto cualquier cultura oral tenga sistemas de texto e interpretación, la escritura no será necesaria para ella (Fleisher, 1995, p.77)

239 Gutiérrez Usillos, Andrés (2011). Op. Cit., p.284

240 Flesher Feldman, Carol (1995). "Metalenguaje oral". En Olson, David R. y Torrance, Nancy (2013). *Cultura Escrita y Oralidad*. Editorial Gedisa. Barcelona, España, p.77

241 Metraux, Alfred (1937). Una antigua aristocracia en Polinesia (La Prensa, 22, viii). En Orta Nadal, Ricardo (1958). "Los inicios de la actividad histórica en las sociedades ágrafas" y En Lewin, Boleslao; Gonzales, Elda, et al (1953). *Anuario del Instituto de Investigaciones Históricas*, N°3, 1953. Rosario, Argentina, pp.458-462

242 Graebner, Federico (1925). El mundo del hombre primitivo. Revista de Occidente. Madrid, España, p.105

243 En las fichas del Museo Larco este tipo de cerámicas Moche se describe como narración de "escena de mundo horroroso", probablemente narran ritos, mitos o leyendas de la cosmovisión andina que están aún pendientes de ser descifradas.

244 Pallasmaa, Juhani (2013). *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili (GG). Barcelona, España, p.160

El historiador argentino Ricardo Orta (1958) nos describe que investigadores como Alfred Metraux (1937) afirman que las culturas ágrafas utilizaban "elementos auxiliares de la memoria" para poner énfasis a sus discursos o recitaciones²⁴¹, y que de acuerdo con Federico Graebner (1925), esto se puede extender hasta unas cien generaciones²⁴². En el caso de los Moche, no es un asunto baladí, tenemos en las cerámicas mitológicas (ML007221, ML007223, ML007269, ML007361)²⁴³, que, de ser descifrados en el futuro, una rica fuente de información sobre la cosmovisión y construcciones Moche.

El arquitecto Juhani Uolevi Pallasmaa afirma que "tendemos inconscientemente a asociar determinados aspectos del mundo con nuestro cuerpo", que inconscientemente asociamos la ventana de la casa con los ojos de la casa, que "tendemos a ver los edificios como criaturas con rasgos anatómicos"²⁴⁴. Los andinos también relacionaron a la naturaleza y sus

construcciones con su cuerpo, pues el “hombre como uno de los personajes no protagonistas”²⁴⁵ en un cosmos como centro, y los materiales para sus construcciones son extraídos de la misma naturaleza.

Para el filósofo de la Universidad del País Vasco, Xabier Palacios Quinteros, la cosmovisión andina “no puede traducirse a otros idiomas con exactitud puesto que se expresa en un lenguaje humano (quechua)”²⁴⁶ y que esta parte de un concepto equilibrado, que todo tiene su origen en el Pachakamaq que se “manifiesta a la manera de vibraciones y haces de luz”, donde está representado en la naturaleza por el “Apu (cerro), en la familia, el padre y en el hombre la cabeza”. Palacios nos dice que la cosmovisión andina no es antropocéntrica, sino que entienden que el hombre es “una molécula más dentro del cosmos regulado por fuerzas estructurales”, donde el hombre, por sus conductas morales, puede dejar el mundo de los mortales y subir al mundo sideral²⁴⁷.

En la cultura andina, uno de los atributos de los dioses es que se podían convertir en piedra o montañas, y la población acudían a sus “adoratorios” para tributar culto. En el Manuscrito de Huarochirí describe a varias de estas deidades, así tenemos a Cahuillaca (Caui Llaca), en la que ella con su hijo se dirigen al mar de Pachacamac, Lima, y se transforma en piedra, formándose las islas cerca del “adoratorio”²⁴⁸ de la huaca de Pachacamac. Otra deidad descrita es Pariacaca, una huaca que, para vencer a la otra huaca local, Huallallo Carhuincho²⁴⁹ (se presentaba a los pobladores del lugar en forma de fuego y pedía que ellos le ofrezcan a uno de sus hijos para comérselo, pues comía carne humana), usó la lluvia y los rayos para vencerlo, transformando el “adoratorio” de Huallallo (Wallallo) en una laguna, la Mullococha que hoy forma parte de la Reserva Paisajística Nor Yauyos-Cochas en Lima.

El manuscrito de Huarochirí describe que Pariacaca ahora es un cerro (se encuentra arriba del antiguo purum huasi) al que todos, hombres y mujeres, van a adorar para agradecer y en busca de su protección. Chaupiñamca es otra huaca, hermana de Pariacaca, que se convirtió en piedra con cinco brazos para estar cerca de la huaca llamada “Rucanacoto, cuyo santuario se encontraba en el cerro que domina Mama”²⁵⁰. En el

245 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.26

246 Palacios Quinteros, Xabier (2005). Cosmovisión andina: Síntesis. Ed. Krei, Círculo de Estratigrafía Analítica, Número 8, Año 2004-2005. País Vasco, España, p. 62

247 *Ibidem*

248 Astuahuamán G. afirma que prefieren la denominación de “adoratorio” y no la de “santuario”, porque el primero fue acuñado en el territorio andino y no existía en Europa, lo que se puede verificar en el diccionario de La Lengua Castellana de 1791, página 23. Astuahuamán Gonzales, César W. (1999). El “Santuario de Pariacaca” (Ensayo). REVISTA ALMA MATER, n°17, 1999, UNMSM. Lima, Perú. En línea: https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/1999_n17/santuario.htm (Consulta: 02/12/2019)

249 Astuahuamán (1999) afirma que existió una geografía sacralizada en tiempos prehispánicos, que en el Manuscrito de Huarochirí se registra más de un enfrentamiento entre estas huacas; en otro de sus enfrentamientos, Huallallo le lanza a Pariacaca una serpiente de dos cabezas, llamado Amaru; Pariacaca hincó en el lomo con un bastón de oro y el Amaru se enfrió y se convirtió en piedra.

250 En el Manuscrito de Huarochirí describe que los hombres bailaban desnudos ante Chaupiñamca en época de fertilidad, porque creían que, al ver sus vergüenzas, se regocijaba mucho. Rucanacoto era una huaca que tenía un pene grande, y los hombres que tenían pene pequeño acudían a él para que lo agrandara; fue esta huaca quien consiguió satisfacer plenamente a Chaupiñamca. Taylor, Gerald ([1987] 2008). Op. Cit., pp.61-65

desarrollo de cada uno de los mitos descritos en el Manuscrito de Huarochirí, se refleja cómo se formó el paisaje local, un claro ejemplo de “organización regional mitificada”²⁵¹. Estos accidentes geográficos estaban sacralizados²⁵²; la piedra en la cosmovisión andina alberga un ánimo vital (fertilidad de plantas y animales), con el poblador que habita a su alrededor existe una relación no solo económica, productiva, un símbolo de vida, sino también de identidad en el imaginario colectivo que se expresa en sus rituales, festividades y su simbología.²⁵³

Para el doctor de filosofía Javier Lajo²⁵⁴, en la cosmovisión andina el cuerpo del hombre estaba dividido en tres partes relacionadas a los tres mundos:

los sacerdotes Altomisayoc²⁵⁵ aluden a tres principios valorativos y tres partes del organismo que les son correspondientes: El “Munay” o principio del “querer”, del “amar” o de la voluntad consciente, (...) correspondería al círculo de la zona púbrica o aparato sexual o reproductor, (...) esta parte que corresponde al Uku Pacha (...). El segundo principio es el del “Llankay” o “Ruay” que es el “hacer” o “laborar” (...) que es la esfera del Kay Pacha, que en el organismo humano lo ocupa la zona del estómago (ombligo) y del corazón, (...). Y por último el círculo de la cabeza o “Yachay”, que traduce el principio de “el saber” o “la sabiduría”, zona del Hanan Pacha (...). Los “Amaro Runa” son los humanos que logran el cultivo y la perfección en los tres Pachas, transitan libremente por ellos usando el Qhapaq Ñan, son los amautas de la escuela andina o Qhapaq Kuna (Lajo, 2005, pp. 133-141)

Las plantas de las Catedrales en la época medieval era una representación corpórea²⁵⁶; y si queremos saber que el cuerpo humano también es representado en la arquitectura prehispánica, podemos recurrir a la tradición oral (Graebner, 1925; Fleisher, 1995) proporcionado por antropólogos y etnólogos, pero también en las reinterpretaciones de sus mitos, leyendas, etc. a través de la tradición artística de sus descendientes, “donde las señas de la identidad andina conviven con la nueva iconografía de origen europeo”²⁵⁷.

En los lienzos de la Virgen Cerro, consideradas “representación de Pachamama, supuesta Madre Tierra andina, (...) don-

251 Flores, Luis A. y Cuyner, François (2017). “Cuando el mito se vuelve piedra: memorias alrededor de estelas Pukará en el norte del Titicaca, Perú”. Revista CHUNGARÁ, vol.49, n°1, marzo 2017, Universidad de Tarapacá. Tarapacá, Chile, pp.35-46

252 Astuahuamán Gonzales, César W. (1999), Op. Cit.

253 Portocarrero, Gonzalo (2010). Ecos de Huarochirí. Tras la huella de lo indígena en el Perú. Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP, Lima-Perú.

254 Lajo, Javier (2005). “Qhapaq Ñan: La Ruta Inka de Sabiduría”. Amaro Runa Ediciones y Centro de Estudios Nueva Economía y Sociedad – CENES. Lima Perú, pp. 133-141

255 Los Altomisayoc son sacerdotes andinos, preparados desde niños, no por el hombre sino por la naturaleza. Barrionuevo, Alfonsina (2011). Hablando con los Apus. Edición del autor. Lima, Perú

256 Flynn, Tom (2002). El cuerpo en la escultura. Akal. Madrid, España, p.176

257 Martínez de la Torre, María Cruz (1993). “La tradición musical andina en vasos de madera incas”. Espacio, tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, T.6, UNED. Barcelona, España, p.13

de María fue representada vestida con los cerros de Potosí”, Bolivia, desarrolladas a finales del siglo XX, encontramos representada el rostro y manos de la virgen María de los cristianos en el cerro de Potosí; cuerpo y manto es el volumen de la montaña, recordando gráficamente que para los andinos dentro del Apu vivía el espíritu del ancestro, y que ahora puede ser visible; aunque ahora representando al personaje femenino de la religión impuesta.

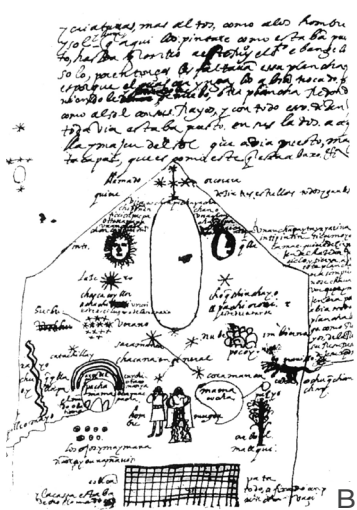
En el lienzo de la Virgen Cerro, la cabeza está ubicada cerca de la sumidad del cerro y al lado, además de pintar a Cristo y Dios Padre, se encuentra representado el sol y la luna²⁵⁸. El lienzo resulta ser una representación del sincretismo andino, una mezcla de identidades de la iconología desarrollada en lienzos de época medieval -como la ilustración de un evangelionario del scriptorium del monasterio de Santa Cruz de Coimbra (Oporto, Portugal)- con la iconografía de temas ancestrales del Hanaqpacha y Kaypacha de la cosmovisión andina²⁵⁹ (Fig. 1.5)

258 Gisbert, Teresa ([1980] 2018). Op. cit., pp.45-51

259 Mencionamos, por ejemplo, la representación del sol y la luna en los temas complejos de los recintos esquineros de Huaca Cao Viejo y Huaca de la Luna de los Moche (Franco Jordán, 2021), y en la representación de la cosmovisión incaica por Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua (1613).



Fig.1.5: A) Tema complejo de muro de recinto esquinero de Huaca de la Luna (Fuente: Tomado de 123rf.com); B) Representación de la cosmovisión incaica por Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, 1613 (Fuente: Pierre Duviols, 1993); C) Lienzo “Virgen del Cerro”, 1720, autor anónimo (Fuente: Wikipedia.org); D) Ilustración de evangelionario del monasterio de Santa Cruz de Coimbra, Portugal (Fuente: Tomado de blogderomanico.es)



Las cubiertas de los recintos de sacerdotisas, chamanes o gobernantes Moche, donde se desarrollan los rituales para comunicarse con el Hanaqpacha o Ukhupacha, es representado en las iconografías con techo inclinado, mayoritariamente a dos aguas, lo que evocaría con una figura ascendente, el triángulo, la forma abstracta del Apu.

La doctora Gavazzi afirma que “el espacio ceremonial es siempre el lugar físico agregativo de una comunidad y expresa el encuentro de una cosmovisión tripartita”²⁶⁰, que, en el territorio de la selva baja al no existir montañas las piedras emergentes se identifican como huacas²⁶¹; y teniendo en cuenta lo descrito en el Manuscrito de Huarochirí, la tesis de Javier Lajo (2005), visualizar en las iconografías la importancia que dan los Moche al remate decorativo de las cumbres de sus recintos, entre otros, nos lleva a inferir que el techo se relaciona con la cabeza del hombre, lugar de la percepción consciente²⁶², de sus visiones o éxtasis espiritual²⁶³ que busca conectarse con el mundo celeste, Hanaqpacha, o el mundo de los ancestros, Ukhupacha.

Juhani Pallasmaa afirma que la arquitectura “articula experiencias prenatales más elementales de envolvente, seguridad, intimidad y placer”, este espacio conformado por paredes y cubiertas, la forma que Louis Kahn se referiría posteriormente como la esencia, declara que “en la naturaleza del espacio se halla el espíritu y la decisión de existir de un cierto modo”. Dependiendo del diseño de los vanos del recinto Moche, pero se producirán entradas de luz y se formarán sombras como si estuvieran transcribiendo los mensajes del cosmos, de los ancestros; además, aunado con la iconografía de los murales del habitáculo, crearían palpitaciones a sus usuarios, lo que se podría relacionar con el lugar del órgano motor, el corazón; espacio donde se expulsa fuertes emociones, mensajes, vivencias, etc., y se reciben los mismos, por lo tanto la zona que comunica, convoca a los seres vivos, el Kaypacha.

El piso del habitáculo andino donde se apoyan los pies para desarrollar los rituales y elevar las ofrendas a las deidades, está la plataforma que recibe la base de sus muros y podría equivaler a la raíz de un árbol. El suelo es el lugar donde los

260 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.259

261 Ibídem

262 Morgado Bernal, Ignacio (2019, 11 de diciembre). “¿Qué es la conciencia? ¿Cómo lo crea el cerebro?”. En Blog Investigación y Ciencia, Prensa Científica S.A. Barcelona, España. En línea: <https://www.investigaciony-ciencia.es/blogs/psicologia-y-neurociencia/37/posts/qu-es-la-conciencia-cmo-la-crea-el-cerebro-18107> (Consulta: 01/03/2020)

263 Rojas-Bolívar, Daniel E. (2014). “Ayahuasca: el encuentro de dos paradigmas”. Revista de Neuro-Psiquiatría, vol.77, núm.1, Universidad Peruana Cayetano Heredia UPCH. Lima, Perú, pp.40-47

andinos entierran a sus ancestros y sus edificios sagrados, entonces se infiere que la base de la construcción se relacionaría con el Ukhupacha.

Los andinos utilizaron la planta circular y sus estructuras en las malocas²⁶⁴ para evocar la bóveda celeste como en el caso de los Makuna (Vaupés, Colombia)²⁶⁵; el doctor en historia y arquitecto, Juan Pablo Duque Cañas, describe a la maloca como:

Las columnas y las vigas que configuran el armazón son una representación del esqueleto de la Madre, y los muros y las cubiertas son su piel. Cada maloca tiene un dueño o autoridad espiritual que ostenta este dominio por pertenecer a un determinado linaje, por su conocimiento de las tradiciones y creencias, y por ser un conector no solo entre la comunidad sino entre ella y los espíritus del territorio.

En la maloca se transmiten las historias y creencias ancestrales y su espacio trasciende el ámbito del cobijo para configurarse como el ámbito de lo simbólico, donde los ritos y lo que representan contactan al hombre con lo sagrado. Es el vientre, el centro del universo en el cual se representa el arquetipo celestial que vincula lo profano con lo sagrado. Cada grupo le adjudica nombres particulares a sus partes, pero en esencia simbolizan lo mismo. (Duque, 2019)

La doctora Gavazzi, sobre las malocas de los Kogi (Santa Marta, Colombia) que tiene planta circular con cubierta cónica, el espacio arquitectónico lo describe como:

un huso cuatripartito en nueve niveles, o mundos; cuatro mundos subterráneos o nocturnos, uno central y cuatro mundos superiores, diurnos y solares, que corresponden a los mundos creados por la Diosa Madre originaria. El plano central corresponde a aquel de la tierra donde habitan los hombres (Gavazzi, 2010, p.271)

El arqueólogo Ignacio Alva Meneses durante la investigación arqueológica en el Cerro Ventarrón (Lambayeque, Perú), iniciado en agosto de 2007, encontró recintos con planta escalonada y afirma que “el símbolo que resume el ciclo de la vida, el sacrificio y la arquitectura ceremonial es un volumen escalonado”²⁶⁶.

264 “Las malocas son edificaciones de gran envergadura de los pueblos de las selvas amazónicas que comparten Colombia, Venezuela, Brasil, Perú e inclusive Bolivia. (...) De acuerdo con algunos investigadores, maloca querría decir espacio interior grande para cobijar a las personas y en la cual se pueden ejecutar diversas actividades colectivas además de pernoctar y protegerse de los peligros exteriores. (...) El uso de las malocas está definido por órdenes sociales jerarquizados”. Duque Cañas, Juan Pablo (2019, marzo). “La Maloca Amazónica”. Revista Credencial, N°351, marzo 2019, Banrepcultural. Colombia. En línea: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-351/la-maloca-amazonica> (Consulta: 09/02/2021)

265 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.270

266 Alva Meneses, Ignacio (2013), Op. cit., p.131

La representación corpórea en la arquitectura andina no está en la planta, se identifica en su sección y se revela visualmente en su composición volumétrica, donde las partes del cuerpo humano se relacionan con los espacios, los componentes arquitectónicos y estructurales, donde su memoria vivencial, sensorial y mística se identifica y conecta con la tripartición de la cosmovisión andina.

En el Kaypacha, los hombres andinos formaban un todo con los otros seres que poblaban el universo, según la tradición oral, entre ellos existían parentesco, con los animales terrestres y acuáticos, con ciertos árboles o vegetales²⁶⁷. Mircea Eliade describe la relación sui generis que se establece entre el cazador y los animales diezmados:

el momento que la “solidaridad mística” entre el cazador y sus víctimas se revela en el acto mismo de matar, la sangre que se derrama es en todo semejante a la del hombre. En última instancia, la “solidaridad mística” con la pieza abatida desvela el parentesco existente entre las sociedades humanas y el mundo animal. (Eliade, [1976]1999, p.25).

Fernando Iwasaki²⁶⁸, en relación con la cultura chavín, interpreta lo descrito por Mircea Eliade ([1976]1999):

hay una solidaridad mística entre el hombre y los animales; en virtud de esta solidaridad ciertos seres humanos pueden convertirse en animales, comprender su lengua o compartir con ellos sus poderes ocultos. Participar del modo de ser de los animales entonces, es restablecer la situación que existió in illo tempore, en los tiempos místicos, cuando aún no se había consumado la ruptura entre el hombre y el mundo animal. (Iwasaki, 1987, p.13)

267 Sánchez Garrafa, Rodolfo (2012). Op. cit., p.42

268 Iwasaki Cauti, Fernando (1987). ALUCINÓGENOS Y RELIGIÓN. Aproximaciones hacia el arte Chavín, en Revista HISTÓRICA. Vol.11. N° 1, julio de 1987, PUCP. Lima, Perú, p.13

269 Gavazzi, Adine (2021, 27 de febrero). “Arquitectura Andina. Formas e historias de los Espacios Sagrados” (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/b7wc7Kv3Rb/> (Consulta: 01/03/2021)

Para la doctora Adine Gavazzi, la base de relación de las sociedades prehispánicas con la naturaleza existe un punto de vista cosmocéntrico, donde “el ser humano no está en el centro del universo, es parte de un mecanismo mayor”²⁶⁹, la arquitectura es el resultado de una relación; el espacio de por sí tiene una morfología, la naturaleza tiene su historia y memoria, al punto que el “*mito está grabado en el paisaje natural, las historias están escritas en el paisaje natural*”. Nos dice que “el paisaje es un textil y es un texto, que se lee y se

escribe”, haciendo esto, “las arquitecturas se vuelve testigo de una relación ancestral que se va renovando”²⁷⁰. Existe un vínculo sagrado y espiritual con el ecosistema, que podemos ver en la fiesta del Qoyllur Riti²⁷¹, estas “culturas vivas” existen actualmente y tiene la capacidad de reconectarse con su patrimonio de una manera directa, los herederos de estos constructores están ahí, y solo han pasado 500 años desde la conquista²⁷².

Los andinos prehispánicos construyeron espacios para el desarrollo de los ritos sexuales, buscaban comunicarse con sus deidades para solicitar su intervención con los fenómenos naturales. Para Federico Kauffmann Doig (1978) el sexo en las culturas precolombinas del Perú tuvo relación con la fecundidad de la Pachamama²⁷³, la madre tierra, pues a través de los ritos se combina la sexualidad con lo mágico-religioso²⁷⁴, cuyo “objetivo de estos ritos es de solicitar por medios mágicos, justamente la fecundidad de los animales y de las plantas”²⁷⁵.

Los andinos pensaban que el gobernante entraba al mundo de los muertos, donde realizaba fiestas y otras ceremonias; en la iconografía Moche los ancestros están representados por “seres esqueléticos que sostienen una porra alargada a manera de bastón de ritmo y en su mayoría exhiben pene erecto” (quizás este sea la manera de simbolizar la capacidad de fertilidad e invocar la fecundidad de la Pachamama). La presencia de “estrellas” que acompañan a estos personajes se puede inferir que estas danzas rituales se realizaban por la noche, la presencia de los cántaros puede aludir a la bebida que consumen; mientras unos personajes esqueléticos danzas, otros sostienen la flauta y la tinya (tambor pequeño), son los músicos.

En algunas cerámicas o huacos escultóricos aparece un personaje sentado, coronando una escena inferior; éste “se masturba y vierte su semen sobre los personajes esqueléticos de la escena, masculinos y femeninos que aparecen ansiosos de cogerlo”²⁷⁶. Para los Moche, el semen simbolizaba el líquido de la fecundidad, esta debía ser entregada por los hombres elegidos para los rituales en vida, y así lo representaron en sus cerámicas (ARTIC.1955.2680; ARTIC.1958.673) y se infiere que el falo está simbolizado por la cabeza de porra (ML002878), que se colocaba en las cumbres de las cubiertas de los re-

270 Gavazzi, Adine (2010). *Arquitectura Andina. Formas e historias de los Espacios Sagrados*. Apus Graph Ediciones. Lima, Perú, pp.34-35

271 En la fiesta del Qoyllur Riti, Cusco, se pueden ver la lectura de las señales del paisaje, donde se articulan tres sistemas hidrográficos y se atraviesan diferentes climas, los campesinos van reconociendo la temperatura de la tierra, del color de una flor, la altura de las plantas, del movimiento de un animal, de un sonido, de un conjunto de equilibrios extraordinariamente diagnósticos para predeterminedar el sistema bioclimático de esa región. Su capacidad analítica y deductiva de los bioindicadores es mucha más avanzada que la nuestra. Pero cuando nosotros le preguntamos que están haciendo con su observación, ellos dicen: rezar, por lo tanto, tiene una dimensión sagrada, espiritual. Su cosmocentrismo les permite mantiene ese vínculo sagrado con el sistema y entender como los constructores tomaron determinada decisión. Gavazzi, Adine (2021, 13 de febrero). “Tecnomorfología de la Arquitectura y Paisaje Andino y Amazónico” (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: https://fb.watch/3_6VcxOEqi/ (Consulta: 01/03/2021)

272 Gavazzi dice que llamamos arqueológico a un patrimonio histórico, que solamente ha sido conquistado y transformado hace 500 años; que existen edificios de más edad, como la iglesia cristiana del lugar donde ella ha nacido, que funciona desde el 300 d.C., este lugar sigue funcionando. Gavazzi, Adine (2021, 27 de febrero). Op. cit.

273 El arqueólogo Rafael Larco Hoyle (1945), probablemente por su formación religiosa, describió las cerámicas Moche que representa relación sexual como “un caso de perversión sexual compensatorio” (p.16), y afirma que los Moche “como todo pueblo culto y de elevado artístico, el hombre degenera, se corrompe y es dominado por el vicio; de allí que en la cerámica mochica encontremos representaciones de hombres y mujeres obsesionados por el onanismo, empleando las mujeres instrumentos puntiagudos; de succión peneana, coito inter-anus con la mujer, succión vulvar, excitación sexual producida por el dedo, actos lascivos entre un hombre con dos mujeres y entre dos hombres con una mujer y el coito en todas sus posiciones y aberraciones sexuales que se conocen” (p.26). Larco Hoyle, Rafael (1945). *Los Mochicas*

(Pre-Chimú, de Uhle y Early Chimú, de Kroeber). Rafael Larco Hoyler Director del Museo Rafael Larco Herrera De Hacienda Chiclín. Trujillo, Perú

274 El Museo Larco cuenta actualmente con la Galería Erótica, donde se reconoce que estas piezas cerámica sexuales o eróticas Moche representan el “tinkuy: encuentro generador de fuerzas opuestas y complementarias”, donde la unión sexual representa la unión del “héroe civilizador Mochica con la tierra (Pachamama), y de esta unión nace el árbol de la vida, símbolo de regeneración -del vínculo amoroso y del impulso erótico- constante, de la continuidad de la existencia, de la buena vida de la comunidad (kawsay)”. El Museo Larco recomienda apreciar estas cerámicas eróticas “libres de nuestros naturales mitos y prejuicios, que devienen de nuestras propias creencias culturales y religiosas y de las construcciones sociales de nuestros tiempos”. Museo Larco (sf). “Galería Erótica. Introducción, Sala 1, Checan-Munay-Amor”. Portal Museo Larco. Lima, Perú. En línea: <https://www.museolarco.org/exposicion/sala-erotica/exposicion-en-linea/introduccion/> (Consulta: 09/02/2022)

275 Se afirma que muchos de estos rituales existieron en la época de los Incas, así tenemos la danza ritual de la fecundidad en honor de Chaupiñanca (Taylor, 2008), en que los hombres bailaban completamente desnudos porque creían que al verlos en esa guisa disfrutaba más la Pachamama. Actualmente en Langui, Cusco, se conserva una festividad donde hombres y mujeres se visten ornamentos de carneros y llamas y bailan como en una representación sexual. Chiara G., Álvaro S. ([2007] 2017). Op. Cit.

276 Kauffmann Doig, Federico (2010). “Ultratumba entre los antiguos peruanos”. RUNA YACHACHUY, Revista electrónica virtual, 2010. Berlín, Alemania. En línea: <http://www.alberdi.de/utratumkauf301010.pdf> (Consulta: 09/02/2015)

277 Museo Larco (sf). “Catálogo en línea”. Lima, Perú. En línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/buscador.php?flg=0> (Consulta: 05/05/2018)

278 Art Institute Chicago (sf). “The Collection: Moche-Artworks”. En línea: https://www.artic.edu/collection?artist_ids=Moche&page=1 (Consulta: 05/05/2018)

279 Mackey, Carol y Vogel, Melissa (1999). “La luna sobre los Andes: una revisión del Animal Lunar”. En Uce-

cintos (ML031752, SMzB.VA-17637, DMA.1976W112); y como remate o cabeza de la vara (ML001837) que llevaba el guerrero (ML001567, ML001539, ML001551), sacerdote (ML001062, ML00680, ML001019) o gobernante (ML00628, ML001557) que estaban relacionados con el ritual de la fertilidad; posiblemente estos personajes al morir (ARTIC.1955.2256), como el héroe Ai Apaec (ML003478, ML003466, ML003112)²⁷⁷, continuaban proporcionando simbólicamente su semen cuando se encontraban en el mundo de sus ancestros, Ukhupacha. Por lo tanto, se puede inferir que el propietario del recinto que tenía como ornamento arquitectónico la cabeza de porra, tenía el poder o la obligación de desarrollar el ritual de la fertilidad (ARTIC.1955.2675, ARTIC.1955.2674)²⁷⁸.

¿Es posible que los Moche relacione el blanco con el color del semen (líquido de la fertilidad) y de la luna (deidad celestial nocturna) de su cosmovisión? La “luna es más importante que el sol en la cosmología de la costa norte”²⁷⁹ peruana, y en la iconografía está relacionado con el Animal Lunar, “asociado con actividades y objetos (luna o estrellas)”²⁸⁰ y con el Dios Búho de los Moche, uno de sus dioses principales relacionado con la luna -representada llena o creciente²⁸¹-, “está relacionado a la noche, lo oculto y la muerte”²⁸². El búho está representado en su iconografía como un ser antropomorfo cuyo vestido de guerrero lleva decorado círculos blancos que representaría la Luna Llena (ML003779), lleva consigo el bastón con cabeza de porra, con tocado de media luna (ML100812), sus ojos parecen representar el halo lunar o la luna nueva (ML003763, ML012329), la cual está relacionada con el mar por la parte espumosa y blanca de una ola que se ha roto o en la noche por el brillo marino o bioluminiscencia²⁸³ como se aprecia en la playa de Punta Sal (Tumbes)²⁸⁴. El Dios Búho aparece en algunas cerámicas ubicado sobre una estructura escalonada de planta circular, en cuya sumidad se ubica su trono (ML003794); ¿son estos los motivos del uso del color blanco en su arquitectura?

Los gobernantes Moche usaron también la sangre de los prisioneros de guerra para “propiciar la fertilidad agrícola y la prosperidad comunal”, este relato lo encontramos en su iconografía. En el eclipse de luna, la “superficie lunar empieza a teñirse de rojo oscuro (luna de sangre)”²⁸⁵; y en los

amaneceres o el ocaso del sol “se vuelve rojo y el cielo se tiñe de color naranja, carmesí y violeta”²⁸⁶. La costa norte del Perú, desierto tropical, donde se desarrolló la cultura Moche, además de la humedad del Atlántico, “recibe precipitaciones provenientes del Océano Pacífico. A mayor intensidad del fenómeno del Niño (aguas cálidas de diciembre), mayor cantidad de lluvia veraniega”²⁸⁷, y “puede incrementar la temperatura del aire en las zonas costeras adyacentes al mar caliente”²⁸⁸ y resultó dramática para la cultura Moche entre los años 200-700 d.C.²⁸⁹; pero se tiene registro desde épocas prehispánicas de otro fenómeno llamado La Niña, que enfría las temperaturas ecuatoriales, la temperatura superficial del mar aumenta.

¿Es posible que el color de la sangre se relacione con estos fenómenos naturales?, ¿Es el motivo del uso del color rojo en su arquitectura?

El color blanco y rojo en la arquitectura se puede inferir que representarían la dualidad complementaria: blanco/luna/noche/fertilidad versus rojo/sol/día/aridez

El mundo andino tenía una percepción circular del tiempo, determinada por la recurrencia de los movimientos astrales, la eterna sucesión de la vida y la muerte, los ciclos estacionales en cada año, la alternancia del día y la noche; pero los andinos “homologa expresiones del ritmo cósmico con la vida social, en una especie de regularidad universal, (...) el cosmo es percibido como análogo al universo social” que tienen género y “relaciones parentales e interactúan a la manera humana”²⁹⁰. El cosmo tiene deseos, son sociales, interactúan con los humanos y establecen alianzas con ellos para darles poder, etc.; así el sol o inti es masculino y su pareja la luna o killa es femenina, las estrellas también forman parejas, etc. Algo similar sucede con los seres de poder que habitan el mundo de los ancestros que forman parte de la Pachamama²⁹¹.

El espacio andino estaba ritualizado y se concebía que en los glaciares que habitaban el animismo de los Apu²⁹², Auqui²⁹³, Wamani²⁹⁴, Jirka²⁹⁵, Achachila²⁹⁶, etc.; rendían cultos a la Huanca (guanca o wanka) que es definido por Alfredo J. Altamirano como:

da, Santiago y Mujica, Elías (Editores) (2003). Moche: Hacia el final del milenio. Tomo I, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche. Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999. Fondo Editorial PUCP y Universidad Nacional de Trujillo. Lima, Perú, p.338

280 Mackey, Carol y Vogel, Melissa (1999). Op. cit., p.337

281 *Ibidem*

282 Museo Larco. “Dios Búho. Sala 2, Vitrina 17”. Lima, Perú.

283 Meteored (2020, 14 de agosto). “Olas bioluminiscentes: el misterio del mar azul fluorescente” (sección: Ciencia). México. En línea: <https://www.meteored.mx/noticias/ciencia/olas-bioluminescentes-el-misterio-del-mar-azul-fluorescente.html> (Consulta: 12/12/2020)

284 La Hora (2021, 03 de enero). “[Video] Las hermosas y extrañas olas fosforescentes asombra a todos en Punta Sal”. La Hora (Sección: Vida y estilo). Piura, Perú. En línea: <https://lahora.pe/vida-y-estilo/2021/01/03/olas-fosforescentes-peru-punta-sal-bioluminiscencia-lr/> (Consulta: 15/01/2021)

285 El Senamhi pronosticó para el viernes 19 de noviembre de 2021 la vista del Eclipse Lunar más largo del siglo en territorio peruano. Servicio Nacional de Meteorología e Hidrología del Perú (Senamhi) (2021, 18 de noviembre). “Eclipse Lunar más largo del siglo en territorio peruano”. Pronóstico del tiempo (Instagram). Lima, Perú

286 BBC Redacción (2020, 10 de agosto). “Que es la dispersión de Rayleigh y qué tiene que ver con que a veces el sol y el cielo se vean tan rojos?”. BBC Mundo, Noticias. Londres, Inglaterra. En línea: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-53722129> (Consulta: 5/09/2020)

287 López Ocaña, Carlos (1982). “Zonas áridas y desertificación en el Perú”. En Velásquez M., Dora (editora) (1982). Zonas Áridas, Vol. I. Centro de Investigaciones de Zonas Áridas, Universidad Nacional Agraria La Molina (UNALM). Lima, Perú, p.9

288 SENAMHI y Dirección General de Meteorología (2014). El fenómeno El Niño en el Perú. SENAMHI, Ministerio del Ambiente (MINAM). Lima, Perú, p.21

289 SENAMHI y Dirección General de Meteorología (2014). Op. cit., p.24

290 Sánchez Garrafa, Rodolfo ([2014] 2015). Op. Cit., p.36

291 Sánchez Garrafa, Rodolfo ([2014] 2015). *Ibíd.*

292 "Apu o Achachila es una deidad montaña que personifica un espíritu o un ancestro particular, son fuentes de vida e inductores de reproducción, protectores y sanadores, otorgantes y distribuidores de agua"; son fundadores de pueblos, poseedores de energía vital animadora o reproductiva; estos seres están jerarquizados e interactúan como los humanos, establecen vínculos parentales; el Apu es "abreviación que explica el parentesco entre el lugar de poder personalizado y los individuos que constituyen el linaje". Sánchez Garrafa, Rodolfo ([2014] 2015). *Op. cit.*, pp. 328-329

293 Arturo Jiménez Borja (1940): "Cada cerro es Auqui (Awki) o señor. Tiene muchos venados que les sirven como bestias de carga". Sánchez Garrafa, Rodolfo ([2014] 2015). *Op. cit.*, p.87. En otras publicaciones se define: "Auquis son los espíritus que rodean al Apu o supremo protector de una comunidad, todos los cuales habitan en las montañas, de acuerdo con la mitología Inca"; pero no se indica la fuente.

294 Wamani (Huamani), deidad montaña, "significa a la vez señor, poderoso y rico, su poder está restringido, es considerado como un Dios local", por tanto, la voz de la comunidad; pertenece al mundo de adentro, Ukhupacha; "el Wamani no actúa solo, más bien pregunta a los otros cerros en qué pueden contribuir," Espino Reluce, Gonzalo (2000). "La representación literaria del texto oral. Los tres Jircas: comunidad andina/ciudad letrada". En *Escritura y Pensamiento*, Año II, N° 6, UNMSM. Lima, Perú, pp.61-62

295 Jirka, deidad cerro, "para Enrique López Albújar es cerro y Jirca-yayag es padre cerro, (...) divinidad protectora o sancionadora de la comunidad andina". Espino Reluce, Gonzalo (2000). *Op. cit.*, p.58

296 Achachila, dentro del concepto de los seres sobrehumanos, loa Achachilas, junto con la Pachamama, constituyen la categoría más importante. Son los grandes protectores del pueblo aymara y de cada comunidad local. Como las montañas y los cerros son sus moradas (...) son espíritus de los antepasados remotos". Por su tamaño se identifican Achachilas grandes como el Illampu, el Illimani que son altas montañas, y los Achachilas cerros que rodean a las comunidades locales. Van den Berg O.S.A., Hans (2005). "Glosario". *Revista Ciencia y Cultura*, N°15-

"una formación pétreo natural o cultural de imágenes sagradas, animales o divinidades que forman parte del espectro de la cosmovisión andina. Es un gnomon o axis mundi que permitía el control del espacio, el movimiento del Sol, La Luna, estrellas y constelaciones con fines religiosos, festivos y agropecuarios. (...) localizadas en el centro de los templos, en las rutas de arrieros o viajeros, en puquiales o canales, etc." (2015, p.483)

Las Quilcas es el arte plasmado en las rocas donde, por medio de ideogramas cuya simbología de su memoria social era posible ser interpretada por los andinos, ésta era también representada en soporte textil. Las Quilcas se articulaban a las grandes huacas (wakas) que dinamizaba a sacerdotes, curanderos, viajeros, etc., que pernotaban a su alrededor, oraban y dejaban el pago a los cerros²⁹⁷.

Los andinos rendían culto a la huaca (waka o guaca) que significa "divinidad y por extensión comprende todo lo sagrado y abarca todo en cuanto a lo sobrenatural e inexplicable de la cosmovisión del mundo andino. Comprendía desde el Dios supremo Wiracocha, hasta un modesto amuleto tipo conopa²⁹⁸ o illa"²⁹⁹, y en el quechua clásico waka era todo aquello que representaba a la divinidad o se relacionaba con ella.

Pero fundamentalmente el concepto waka abarcaba en su significación a los seres divinos incorpóreos y la síntesis de la naturaleza que los representaba, ya fuese gigantesco o diminuto, natural o creado, fetiche o montaña. Cubría a las diversas formas que aquellos dioses asumían y a los ídolos, que en este caso tomaban el nombre específico de vilca o willka. (Juan José Vega,1982, p.4)

La huaca o waka también era el mallqui, munaos, la momia o abuelo (el ancestro); la pacarina o sitio etiológico de un pueblo (el origen); también son las estructuras sagradas o templos (templo en U, plataformas escalonadas, ushnu, etc.); por todas las rarezas de la naturaleza y los prodigios, eclipses o todo aquello que sale de su curso natural (Garcilaso de la Vega, 1616)³⁰⁰.

Las huacas andinas poseían marido, mujer según su sexo, hijos o hijas al igual que los seres humanos, y según Hernández Príncipe (1923) las "cabezas de linajes importantes procedían

de una Huaca, por lo tanto, ellos venían a ser sus hijos churi”³⁰¹. Arquitectónicamente esta relación se puede encontrar en la Huaca de la Luna de los Moche, dedicada a la Diosa nocturna, que tiene su dualidad complementaria en su frente oeste, la Huaca del Sol dedicado al Dios diurno y ubicado al lado del río Moche, que se relacionaría con el agua que proviene de las lluvias o del río cósmico del Hanaqpacha.

En la cosmovisión andina el Apu, ser de poder que actúa en el Kaypacha y cuya montaña o dominio constituyen, por su parte, espacios liminales entre el Hanaqpacha y el Ukhupacha³⁰², tuvieron un rol importante en las comunidades tanto en la memoria colectiva, identidad, aspecto social, económico y político. En el vocablo quechua Apu quiere decir “señor” y se usa para designar a los espíritus que habitan en los cerros, ubicado en el entorno de estos pueblos que tenían la responsabilidad de mantener y darle culto. Estas divinidades, que pueden comportarse en forma benigna o maligna, no sólo tenían dominio sobre el lugar, las cosas y animales, sino también de los hombres; los cuales creían:

que llevan una vida semejante a la de los hombres y que tienen una capacidad de presentarse cuando el especialista en su culto lo invoca. (...) el Apu viene a constituir una metáfora holística y de unificación de los grupos étnicos andinos, como lo diría un aymara: la montaña es como nosotros y nosotros somos como la montaña (Bastián, 1978, XIX)³⁰³.

16, Universidad Católica Boliviana San Pablo. ISSN: 2077-3323. La Paz, Bolivia, p.293

297 Altamirano Enciso, Alfredo José (2015). “Wakanismo: El modelo del enfoque teórico andino”. Revista Arqueología y Sociedad, N° 30, UNMSM. ISSN: 0254-8062. Lima, Perú, pp.487-488

298 “Una Canopa es un alabastro finamente tallado en forma de alpaca o llama, con un hueco profundo en la parte posterior que se usa para hacer ofrendas a la Pachamama para asegurar la fertilidad y una cosecha saludable”. Lot-Art Gallery (sf). “Large Incan Alabaster Canopa Votive-Camelid”. En línea; <https://www.lot-art.com/auction-lots/Large-Incan-Alabaster-Canopa-Votive-Camelid/126-large-incan-15.2.18-artemi> (Consulta; 12/02/2022)

299 Altamirano Enciso, Alfredo José (2015). Op. cit., pp.478-479

300 Altamirano Enciso, Alfredo José (2015). *Ibidem*

301 Rostworowski, María ([2001] 2015). Pachacamac. Obras completas II. Instituto de Estudios Peruanos IEP. Lima, Perú, p.48

302 Sánchez Garrafa, Rodolfo ([2014] 2015). Op. cit., p.327

303 En Sánchez Garrafa, Rodolfo ([2014] 2015). Op. Cit., pp.65-66



Fig.1.6: A) Cerámica Moche ML003171 que representa el espíritu del Apu con forma del Cerro Campana (Fuente: Museo Larco); B) Cerámica Moche ML002969 que representa el espíritu del apu en el interior del Cerro Campana acompañada de Ai Apaec (Fuente: Museo Larco); C) Cerro Campana de Trujillo (Fuente: nomadapress.blogspot)

304 En este cerro se encontró una pintura rupestre que representa la cabeza de un animal, probablemente un cérvido comiendo hojas. Valladares Huamanchumo, Percy M. (2012). "Evidencia cultural en el Cerro campana". Revista Pueblo Continente, Universidad Privada Antenor Orrego UPAO, vol.23, n°2, jul-dic- 2012. Trujillo, Perú, pp.275-281

305 Señala que estás imágenes son un misterio pues no se puede establecer una relación cultural y que existe una referencia oral de Daniel Castillo Benites que fueron construidos por los militares de la zona para realizar prácticas de tiro. Franco Jordán, Régulo; Quiroz Moreno, Carlos; Valladares Huamanchumo, Percy y Quiroz Gutiérrez, Carlos (2013). "El Apu Campana. La montaña de las escenas de sacrificios humanos, historia, arqueología y biodiversidad". Revista Arqueología SIAN, Edición 24, diciembre 2013, Trujillo-Perú, p.13

306 Franco Jordán (2012). "El Apu Campana, la montaña sagrada Moche". Revista Pueblo Continente de la Universidad Privada Antenor Orrego UPAO, vol.23, n°2, jul-dic- 2012, Trujillo-Perú, pp.292-306

La Huaca de la Luna tiene como Apu al Cerro Candela, y la Huaca Cao Viejo al cerro Campana, nombre dado en la época de la colonia por tener la forma de una campana colocada en el suelo, pero cuyo nombre prehispánico sería Rupipe. En el lado sur del Apu Cerro Campana se ha encontrado restos arquitectónicos de barro y en 2011 en su cima se halló una sepultura presuntamente Mochica; así también en el sector nororiental del macizo rocoso, sobre las dunas de arena existen figuras hechas de tierra (personajes, meandros, líneas paralelas, habitáculos, figuras geométricas)³⁰⁴, que aún necesitan un riguroso estudio, pues se cree que es contemporáneo³⁰⁵.

De acuerdo con Donnan (1976, p.108), basándose en analogías, sugiere que la silueta superior del Apu Campana se parece a un puño cerrado, y hay cerámica Moche que coincide con esta forma (ML002726).

En abril de 2012, el arqueólogo Régulo Franco Jordán informó haber encontrado en la cumbre del Cerro Campana (a 1,002 metros, justo en el pico central que da hacia el precipicio) un altar de sacrificio levantado por la sociedad Moche hace más de 1,000 años, estaba conformada por tres escalones, estructura tallada en la roca natural de la montaña con eje este-oeste, formando unidad con la formación natural rocosa y una trayectoria ascendente al este por donde nace el sol³⁰⁶, lugar donde se realizaba el rito de decapitar a los hombres sacri-

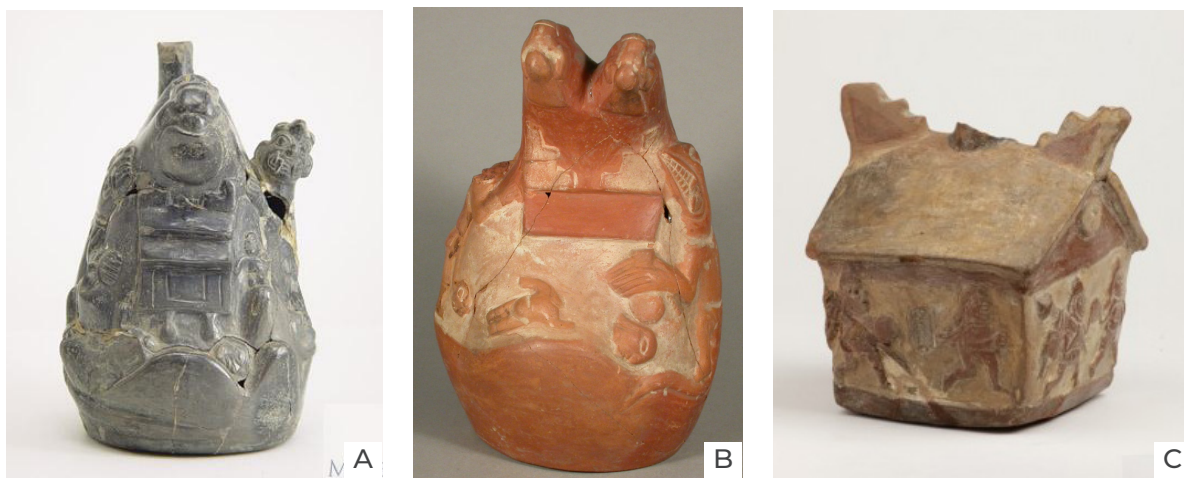


Fig.1.7: A) Cerámica Moche ML003104 donde se muestra el recinto de ritual de sacrificio sobre plataforma en la base del Cerro Campana; B) Cerámica Moche SMzB.VA18293 que muestra el recinto de ritual de sacrificio sin plataforma (Fuente: SMzB); C) Cerámica Moche ARCHI.ABB5446 donde se aprecia un recinto con características similares a las anteriores cerámicas (Fuente: ARCHI)

ficados para luego arrojarlos al abismo, hecho que coincide con representaciones en las cerámicas Moche³⁰⁷ (ML012991, ML003091), pero en otras cerámicas se puede apreciar en la base de la montaña la construcción de un recinto Moche (ML003104,). El Apu Campana también tenía influencia en la zona de Huaca de la Luna como veremos más adelante.

Los centros poblados Moche estaban emplazados en armonía con el Kaypacha, el mundo celeste, Hanaqpacha, y el de los ancestros, Ukhupacha, tres planos de la cosmovisión andina que “no eran estáticos, sinó mundos dinámicos”³⁰⁸ que estaba expresado físicamente en la ubicación y distribución de sus edificaciones, como las plataformas escalonadas, el centro ceremonial y zona de administración Moche; donde nos muestra “la presencia de lo religioso como factor determinante en la vida de sus pueblos”³⁰⁹, y donde las “élites gobernantes cultivaron la tradición mítica del origen común, compartían la fe en las mismas divinidades y el mismo calendario ceremonial”³¹⁰.

El investigador Krzysztof Makowski (1999) afirma que en el urbanismo Moche se observa que sus complejos, centros administrativos o en las unidades habitacionales de élite, “se repiten formas de arquitectura ceremonial”, y se estima que “más del 60% del área estuvo ocupada por arquitectura pública, la que incorporaba a los espacios sagrados y marginaba a los espacios domésticos”³¹¹. Las monumentales edificaciones: las plataformas escalonadas, por su escala, forma y decoración debieron ser elementos muy llamativos para los viandantes que se acercaban al centro urbano Moche, así también la aglomeración de los edificios públicos, palacios, vivienda de élite, talleres destinados a distintas manufacturas, almacenes, barrio de artesanos y el conjunto de pobladores urbanos supeditados a las diferentes actividades que tenía lugar en la ciudad³¹².

Las viviendas-talleres de las élites se ubicaron alrededor de la plataforma escalonada, que son huacas de importancia para cada grupo étnico; nos referimos a geografías sagradas, un espacio particular o específico que se entiende ordenado por la actividad y presencia divina, y que se supone que es una área dentro de la cual se desarrolla una serie de eventos car-

307 De la Vega, Luis (2012, 02 de febrero). “Cumbre de cerro en Trujillo era escenario de sacrificios humanos moche! (Artículo). ANDINA.PE. Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-cumbre-cerro-trujillo-era-escenario-sacrificios-humanos-moche-406656.aspx> (Consulta: 22/04/2013)

308 Álvarez-Calderón, Andrés (2016, 27 de octubre). “La visión del mundo Mochica” (artículo). Diario El Periódico de Aragón. Zaragoza, España. En línea: <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2016/10/27/vision-mundo-mochica-47002913.html> (Consulta: 09/02/2017)

309 Tomoeda, Hiroyasu; Millones, Luis y Fujii, Tatsuhiko (Redactores) (2015). Entre Dios y el Diablo. Magia y poder en la costa norte del Perú. Ed. IFEA. Lima, Perú

310 Makowski, Krzysztof (1999). “La deidad suprema en la iconografía Mochica: ¿Cómo definirla? . El Panteón y la estructura del poder”. En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores) (2003). Moche: hacia el final del milenio. Actas del segundo coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999. Editado por Universidad Nacional de Trujillo y PUCP. Lima, Perú, p.350

311 Makowski, Krzysztof (1999). Op. cit., p.351

312 Canziani Amico, José ([2009] 2018). Ciudad y Territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico. Centro de Investigación de la Arquitectura y Ciudad CIAC, Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, pp.196-197

gados de valor o significación sagrada; entonces el culto no se dirigía a estos lugares como tales, sino a los espíritus que los producían, habitaban o encarnaban, dentro de su cosmovisión regional, era respuesta recíproca por los beneficios que éstos concedían a los humanos.

En la cosmovisión andina la Pachamama no fue un Dios con características personales definidas, como lo entendería el mundo occidental, sino era un espíritu ubicuo dotado de femineidad y de atributos genéticos y regenerativos, encarnación de la misma fecundidad³¹³. El director del Complejo Arqueológico El Brujo, Régulo Franco y otros investigadores³¹⁴, afirman que en las culturas andinas cada valle era diferente:

las divinidades veneradas no eran las mismas en todos los grupos (...). Sin embargo, el intercambio entre los diferentes señoríos contribuyó a cohesionar paulatinamente un discurso compartido, y el culto a las divinidades terminó también siendo compartido por todos (...). El modelo general que regía en las culturas andinas consistía en una superposición de categorías espaciales, parentales y estacionales (Franco, 2013, p.25)

Al lado de la Huaca de la Luna, Trujillo, se ubicaba su centro poblado y que posteriormente, por factores exógenos, hicieran que los gobernantes Moche planificaran su reubicación en una nueva sede en Laredo, Huaca Galindo (650-700 d.C.),



313 Silva Santiesteban, Fernando (1997). "Occidente y el Mundo Andino". En Silva Santiesteban, Fernando (1997). Desarrollo Político en las Sociedades de la Civilización Andina. Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima. Lima, Perú, pp.154-158

314 Franco Jordán, Régulo, et al (2013). Op. Cit., p.25

Fig.1.8: Construcción hipotética Huaca Luna: de templo viejo (A) y templo nuevo (B) (Fuente: Santiago Uceda Castillo et al, 2016)

un lugar planificado (Fig. 13) que poseía condiciones estratégicas para hacer propicia sus propósitos equilibrar contradicciones en su modo de producción que afecta la base económica primordial.³¹⁵

Los Moche cuando decidían no continuar utilizando el montículo de plataforma escalonado de carácter religioso-administrativo como la Huaca de la Luna, considerada huaca oracular³¹⁶, lo cubrían o enterraban; pero éste continúa usándose como cementerio³¹⁷ y en consecuencia esta construcción no se abandona, sino que se devuelve a la Pachamama para que forme parte de su paisaje sagrado. La Huaca de la Luna se convierte en un lugar sacro donde se deja ofrendas³¹⁸, un lugar de peregrinación para la población de las culturas que le suceden como la Chimú³¹⁹.

Los montículos de plataformas escalonadas de los Moche están emplazados en armonía con su paisaje y con sus Apus a través de los ceques³²⁰, como las que encontraron en Cusco y fueron descritas por los cronistas españoles.

Los artesanos Moche plasmaron en sus cerámicas imágenes bidimensionales para narrar hechos de su cosmovisión, vida cotidiana, etc.; pero en estas narraciones los personajes, edificaciones y la ambientación estaban dibujadas en diferentes escalas, generando diferencia de profundidad de los planos o escenarios donde se desarrollan. El artista Moche aprovecha la superficie curva de sus cerámicas para desarrollar “imágenes bidimensionales que permitían apreciar una tercera dimensión ilusoria construida”³²¹ (Fig. 1.9: A y B), que se podría comparar con las pinturas del Florentino Giotto di Bondone (1267-1337)³²², donde se aprecia los primeros métodos o reglas para el desarrollo de la tridimensión.

Los artistas Moche crean cerámicas escultóricas, donde utilizan la arquitectura o algunos elementos arquitectónicos para representar pequeños microcosmos, donde la miniaturización reproduce la idea de un espacio monumental³²³ (Fig. 1.9: C y D). Podemos añadir, que estas miniaturas arquitectónicas al poder apoyarse en la palma de la mano se podía girar y reconocer “la dimensión de la profundidad”³²⁴ de la edificación representada que es también la memoria plasmada en la ce-

315 Varela Vargas Yuriko Elizabeth (2019). Potencialidades turísticas del distrito de Laredo para su posicionamiento como destino turístico de centros recreativos (Tesis). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo, Perú, p.29

316 Uceda Castillo, Santiago; Morales Gamarra, Ricardo y Mujica Berrera, Elías (2016). Huaca de la Luna. Templos y dioses Moches. Investigación Proyecto Huacas del Sol y de la Luna, Ed. Fundación Backus, World Monuments Fun Perú y World Monuments Fund. Lima, Perú, p.242

317 Uceda Castillo, Santiago et al. (2016). Op. cit., pp.218-227 y pp.236-241

318 Uceda Castillo, Santiago et al. (2016). Op. cit., pp.228-235

319 Uceda Castillo, Santiago et al. (2016). Op. cit., p.44

320 Rodolfo Cerrón -Palomino (2005) define a los ceques como líneas o rayas imaginarias en el espacio que, partiendo de la ciudad del Cuzco, más específicamente del Coricancha, se orientan en dirección de los caminos que conducían a los cuatros suyos del imperio, y a lo largo de las cuales se jalonaban, cada cierto trecho, los adoratorios o huacas de las divinidades incaicas, que recibían el nombre de Collana, Payan y Cayao; que de acuerdo a Polo de Ondegado ([1571]1990, p.45), el cronista Cobo citaba la existencia de más de 400 santuarios, de las cuales ofrece una nómina de 332 de ellos. En Cerrón-Palomino, Rodolfo (2005). La onomástica de los ceques: cuestiones etimológicas. Lexix XXIX.2, pp.285-303. Posteriormente, las investigaciones de Brian Bauer, desde 1990 a 1995, documentó el sistema de ceques del Cuzco, definiendo el más complejo ritual indígena de la América precolombina; su investigación además revela la persistencia de las prácticas ancestrales en el espacio sagrado contemporáneo del Perú. Bauer, Brian S. (2000). El espacio sagrado de los incas: el sistema de ceques del Cuzco. Ed. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas. Cusco, Perú.

321 Ramírez Alvarado, María del Mar (2009). “La perspectiva artificial y su influencia en el desarrollo de la fotografía: De la perspectiva artificial a la perspectiva fotográfica”. AISTHESIS n°45, 2009, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, Chile, p.25

322 Ver pinturas de Giotto: Expulsión de Joaquín del Templo (Capilla de

los Scrovegini en Padova, Italia) y San Francisco de Asís expulsa a los diablos (Museo Basílica San Francisco en Asís, Italia)

323 Gavazzi, Adine (2012). MICROCOSMOS. Visión Andina de los espacios pre hispánicos. Editorial Apus Graph Ediciones. Lima, Perú

324 August Endell escribe que “la dimensión de profundidad, al contrario de las otras dos dimensiones, sólo se puede experimentar por aproximación, girando y moviéndose”. Endell, August (1908). “Die Schönheit der grosser Stadt”. En Van de Ven, Cornelis (1978). Space in Architecture: The Evolution of a New Idea in the Theory and History of Modern Movements. Ed. Van Gorcum. Amsterdam, Holanda

325 Pevsner, Nikolaus (1951). “Goethe e l'architettura”. Palladio, Rivista di storia dell'architettura e restauro, n°1 (octubre-diciembre), Sapienza Università di Roma. Roma, Italia, p.179

326 Gombrich, Ernst Hans J. ([1995] 1999). La Historia del Arte (Traducción: Rafael Santos Torroella). Editorial Diana y Consejo nacional para la Cultura y las Artes (corregida y rediseñada por Phaidon Press Limited en 1995: octubre de 1999). México D.F., México, p.53

327 Barakat Gallery (s.f.). Moche painted terracota Florero Vessel, 400 CE-800CE. En línea: <https://barakatgallery.eu/artworks/84333-moche-painted-terracotta-florero-vessel-400-ce-800-ce/> (Consulta:09/02/2019)

328 Alva, Walter (2010). “ El cetro de Sipán”. En Gavazzi, Adine (2010). Micro-

rámica de la experiencia de los Moche con la arquitectura de sus plataformas escalonadas, recintos ceremoniales, plazas, etc.; y esto nos recuerda el principio establecido por Johann Wolfgang von Goethe, según el cual “la arquitectura es un arte para ser apreciada no solo con los ojos, sino también con el sentido del movimiento mecánico”³²⁵.

En el desarrollo de esta investigación se interpreta las narraciones de algunas cerámicas Moche, con información de edificación, “era la primera forma de escritura”³²⁶, con la finalidad de conocer la concepción del diseño arquitectónico Mochica. Las siguientes líneas presenta, como ejemplo, la lectura de la cerámica acampanada de Barakat Gallery identificada con CK-0797³²⁷, cuya iconografía narra el proceso de un ritual, las actividades privadas y públicas que se desarrollan en los recintos, en los patios de la huaca o montículo escalonado, y en su alrededor. Para esta lectura se aplica la metodología de Jürgen Golte (2009), Anne Marie Hocquenghem (1989), Erwin Panosfky (1955, 1962, 1927), Ernst H. Gombrich ([1995] 1999) y del arqueólogo Walter Alva (2012) que compara la arquitectura en miniatura del cetro del Señor de Sipán con iconografías en cerámica, que fue contrastado con hallazgos arqueológicos³²⁸.

INTERPRETACIÓN DEL AUTOR: La cerámica CK-0797 representa un evento relacionado a la conexión de los tres planos o Pachas de la cosmovisión andina. Para la narración



Fig.1.9: A) Iconografía de cerámica Moche X88-800 narra un ritual dentro de recinto (Fuente: FM-UCLA); B) Cerámica acampanada Moche con narración en el interior de la base de una plaza o patio cercado, identificada con CK-0770 (Fuente: Baraka Gallery); C) Cerámica Moche ML017305 con personaje de gran escala dentro de recinto (Fuente: Museo Larco); D) Cerámica Moche ML031752 con personaje dentro de recinto sobre plataforma escalonada (Fuente: Museo Larco);

del ritual Moche en la vasija, el artesano Moche divide en franjas horizontales o hemisferios de color marrón y crema las superficies del vaso: dos franjas en la superficie interior y tres en el exterior, y aparecen cuatro personajes que participen del coito ritual que podría evocar a las cuatro estrellas primitivas que los Mochicas creían que descendían (León Barandiarán, 1938, p.7), y pensaban que alguna estrella era humana y “que la sangre de un hombre esparcida en el cielo se convirtió en grupos de estrellas”³²⁹.

La superficie del interior de la boca de la vasija acampanada CK-0797 se abre para que los dioses observen el coito ritual Moche, en esta franja crema se describen todos los preparativos y parafernalia del rito en la Huaca hasta su consumación en un recinto ritual con techo inclinado, con columna frontal de tronco de madera -tallada o enlucida con barro que parecen representar a las lianas-panki o trenzas-simpa³³⁰- con arqueta que orienta su eje central a la cima del Apu. La Divinidad Intermediadora -lleva en su cabeza el tocado de medialuna- proporcionará el semen ritual a la sacerdotisa, mujer que se asocia al mundo femenino de abajo, la Pachamama³³¹; detrás de este recinto ceremonial Moche se ubica la ayudante iguana³³² del mundo de arriba, a su lado se encuentra un personaje tocando quena creando un cronotopo en la arquitectura del recinto ritual³³³. También se observa a dos aves corredoras: colibrí y búho³³⁴, seres antropomorfos que tienen una función específica en el coito ritual,³³⁵ y están ubicados al lado de un trono escalonado cuya decoración lo relaciona con uno de los niveles del mundo andino. En el medio de ellos, se ubica la sacerdotisa cocinando, está en el eje del Apu; y cerca de ella se encuentra sentado un chamán que tiene una copa de ofrenda con una concha spondylus³³⁶. El personaje colibrí se dirige a una pareja desnuda que está de pie, donde el guerrero toca su falo y el seno de la sacerdotisa, los cuales representan la dualidad complementaria, mientras el semen es fertilidad, la leche es vitalidad³³⁷. El tocado en la cabeza y la pintura de sus rostros de ambos personajes indicaría su lugar social o vínculo con la élite³³⁸.

Se observa que el corredor búho lleva una vasija, se aleja de la zona del patio o almacén de ofrendas y de un recinto a dos aguas, delimitado por un muro de adobe al fondo y con

cosmos. Visión andina de los espacios pre hispánicos. Editorial Apu Graph Ediciones. Lima, Perú, pp.114-117

329 Sánchez Garrafa, Rodolfo ([2014] 2015]. Op. cit., p.250

330 “Las lianas-panki o trenzas-simpa que conectaban los espacios primordiales del cosmos”. Sánchez Garrafa, Rodolfo ([2014] 2015]. *Ibidem*

331 Golte, Jürgen (2009). Op. cit., pp.114-115

332 Golte, Jürgen (2009). Op. cit., pp.334-335

333 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., 43

334 Golte, Jürgen (2009). Op. cit., p.112

335 Ruiz Rosell, Karim (2013). *Oficiantes Mochica Medio en San José de Moro: El Sacerdote Lechuza y la Sacerdotisa* (tesis doctoral). Departamento de Arte y Museología, Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Barcelona, España, pp.132-139

336 Murra, John V. (2002). *El Mundo Andino, población, medio ambiente y economía*. IEP y Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, p.176

337 Tenorio Ambrossi, Rodrigo (2004). *La intimidad desnuda. Sexualidad y cultura indígena*. Editorial Abya-Yala. Quito, Ecuador, p.35

338 Golte, Jürgen (2009). Op. cit., p.52

columnas de tronco de algarrobo, horcón, ubicado en la fachada frontal y para soportar la cumbrera. El artesano Moche quiere comunicar lo que sucede en este espacio, ubicando los personajes y sus actos alrededor del recinto. Este espacio es usado por dos personajes, el chamán o berdache³³⁹ que se ubica al lado del trono, quien prepara a la sacerdotisa para el ritual. La sacerdotisa se encuentra en el recinto conversando con el intermediador búho, ser antropomorfo, quien le asiste³⁴⁰; ella parece recibir un recipiente con el líquido extraído del fruto del árbol ulluchu, utilizado como alucinógeno³⁴¹, que tomará. La sacerdotisa aparece desnuda acompañada nuevamente con el búho pero esta vez llevando alas, lo que indica que la sacerdotisa ya está preparada para el coito ritual, para contactar con el mundo de arriba.

La sacerdotisa en esta franja aparece supervisando la elaboración de los líquidos para el ritual, como la chicha, eligiendo los depósitos e indicando su distribución durante el ritual. Entre el recinto del coito ritual y el de preparación de la sacerdotisa, se ubica el personaje intermediador búho del mundo de arriba nocturno y a su lado se encuentra el cangrejo³⁴² del mundo de abajo que representa la conexión de estos dos recintos para conectar los dos mundos.

La franja marrón inferior de la vasija representaría la Pachamama que será fertilizada por el semen de la Divinidad Intermediadora. Se infiere que mediante el color oscuro (simbolizaría a la noche) de la base circular de la copa acampanada y el tocado de la Divinidad Intermediadora. Este ritual está dirigido a la diosa Luna.

La superficie exterior presenta cuatro franjas: color marrón en la boca, crema en el cáliz, y en la base marrón en el fuste y crema en la base. La franja oscura de la boca, por la ubicación del Apu en la franja inferior, representaría el Ukhupacha; la franja del cáliz representa a los personajes del Kaypacha que participaban del coito ritual Moche en la Huaca, representados en la superficie interior del vaso acampanado -la iguana, el corredor colibrí y corredor búho- en plena celebración por aceptación de los dioses de las ofrendas rituales; están libando probablemente chicha en la zona del campo contiguo a la Huaca donde se siembra el maíz o los alimentos para los ri-

339 Gutiérrez Usillos, Andrés (2011). Op. cit., pp.271-291

340 Franco Jordán, Régulo (2016). "Una evaluación y aproximaciones a la interpretación del calendario mítico ceremonial Moche Basado en la iconografía de los temas complejos de la Huaca Cao Viejo, Complejo el Brujo, costa norte del Perú". Revista Arqueología y Sociedad, N°31, UNMSM. ISSN:0254-8062. Lima, Perú, pp.120-128

341 De acuerdo al antropólogo Douglas Sharon y el paleobotánico Rainer Bussmann (2009), el fruto del árbol ulluchu se habría utilizado por los Mochicas como sustancia alucinógena, lo que habría incrementado la presión sanguínea de los que la consumían y habría facilitado obtener la sangre del cuerpo de los prisioneros (cerámica ML001474); uno de los efectos secundarios de consumir este fruto habría sido la provocación de la erección del pene, lo cual se puede verificar en diferentes iconografías Mochicas, mostrando a los hombres desnudos con el pene erecto (cerámica ML001731 y ML002010). Rucabado, Julio (2016). "Catálogo de piezas". En Pardo, Cecilia y Rucabado, Julio (Editores) (2016). Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades. Edit. Museo de Arte de Lima (MALI). Lima, Perú, p.190

342 Golte, Jürgen (2009). Op. cit., p.350
343 Lieske, Bärbel (2009). "Las Divinidades de la Cultura Mochica". En Arqueología y Sociedad, N°20, 2009, UNMSM. Lima, Perú, p.323

tuales. En el fuste, donde se encuentra la curva y contracurva del vaso, se desarrolla unas franjas paralelas que representaría las plataformas del montículo escalonado, la Huaca. En la base encontramos a la divinidad zorro que carga un atado de armas con porra, escudo, estófica y lanzas³⁴³, como surcando el cielo de la Huaca donde se realizó el coito ritual Moche, probablemente como símbolo divino de aceptación del ritual ofrecido a los dioses del Hanaqpacha. Este tipo de vasos tenía en su interior una cámara con piedras o se le colocaba a manera de sonajero para producir sonido, evocando y comunicando a otros la vivencia sacra ceremonial de quienes convivieron con las simbologías dinámicas andinas³⁴⁴ de los recintos ceremoniales, que, “en el contexto de un cronotopo es el sonido que establece la coordenada temporal necesaria para habitar una arquitectura ceremonial” (Gavazzi, 2010, p.74).

Ukhupacha o Ukhu pacha, el mundo de abajo, el de los ancestros de la cosmovisión andina, es semejante al mundo de los vivos, es activo, pues “de aquí sale la vida en sus diversas manifestaciones (hombres, animales, especies vegetales, etc.)”; y en el inframundo se “distingue un espacio seco/subterráneo y otro húmedo/subacuático”³⁴⁵. Los muertos controlan las corrientes de agua que circulan al interior de la tierra. Los andinos, como los Moche, creían que al morir el gobernante bajaba a este mundo donde “los ancestros bailan y celebran, propiciando así el crecimiento de las plantas desde el interior de la tierra y asegurando la producción agrícola”³⁴⁶; después de gobernar por un tiempo el mundo

344 Nota del autor: Simbologías dinámicas andinas: para la presente investigación se define como los símbolos andinos que por la forma que incide los rayos del sol o de la luna, sobre un símbolo andino dibujado, pintado (plano) o esculpido (tridimensional), en cualquier soporte arquitectónico, y dependiendo de la hora que esta se produce, expresará diferentes pensamientos (realidad, concepto, mito, leyenda) al observador.

345 Sanchez Garrafa, Rodolfo ([2014] 2015). Op. cit., Pp.44-47

346 Holmquist, Ulla (2015). “Los muertos en el mundo de abajo”. En Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p.105



Fig.1.10: Cerámica acampanada Moche identificada con CK-0797 (Fuente: Baraka Gallery)

de los muertos, éste volvía al mundo de los vivos, Kaypacha, para garantizar así el ciclo de la vida³⁴⁷.

Los Moche en su iconografía representaban a Ai-Apaec, héroe mitológico que restaura el orden y es capaz de atravesar diferentes mundos, siendo asistido para acceder al mundo de abajo por seres antropomorfos como una “ave marina -que conecta con el mundo húmedo interior y subterráneo- y una ave carroñera que lo ayuda a convertirse en habitante del mundo de los muertos” (ML002968) . En otras representaciones, Aia Apaec aparece en la sumidad de una estructura escalonada, a la que se accede a través de una rampa; él está presidiendo un ritual para el mundo de abajo (ML003115).

Los especialistas del Museo Larco han desarrollado interpretaciones de las vasijas relacionadas con el mundo de abajo, así tenemos la cerámica escultórica ML004341²⁴⁹:

(...) un hombre cadavérico, del mundo de abajo, que está siendo masturbado por una mujer. Se trataría de una escena de propiciación del mundo de los muertos, en la que el fin de la acción no es la fecundación, sino la emisión de semen real o simbólico. La relación entre este tipo de actividad sexual masturbadora y el mundo de los muertos se evidencia por la presencia de objetos relacionados con la actividad funeraria, representados cerca a la pareja. Entre estos objetos se encuentran cántaros y botellas del ajuar funerario, sonajas y demás objetos utilizados por los curanderos o chamanes en la preparación del cuerpo del muerto para su entierro. Además, el diseño escalonado en las paredes de la botella simboliza el acceso al mundo de abajo. (Museo Larco)

El mundo de los ancestros, la zona de la oscuridad, es donde se incuban los gérmenes de la vida, es el proveedor de los alimentos, de las fuerzas de sostenimiento de los humanos que habitan la tierra, el Kaypacha . En las cerámicas escultóricas Moche estaba representado por un ser esquelético con el miembro viril de gran tamaño y en erección “enfaticando la capacidad de este personaje de ser un emisor de semen, y por lo tanto, ser un fecundador del mundo interior”³⁵¹.

En la iconografía Moche se representa al héroe mitológico Ai Apaec teniendo relaciones sexuales³⁵² con una mujer, donde:

347 Museo Chileno de Arte Precolombino (2007). “Morir para gobernar: Sexo y poder en la sociedad Moche” (exposición video: El retorno a la vida). Portal Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile, Chile. En línea: <http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/morir-para-gobernar-sexo-y-poder-en-la-sociedad-moche-2007/el-retorno-a-la-vida/> (Consultado el 05/02/2018)

348 Museo Larco. “Ficha completa: ML002968”. Museo Larco, Catálogo en línea. Lima, Perú. En: <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=2968> (Consulta:09/02/2019)

349 Museo Larco. “Ficha Completa: ML004341”. Museo Larco, Catálogo en línea. Lima, Perú. En línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=4341> (Consulta:05/05/2016)

350 Sánchez Garrafa, Rodolfo (2012). Op. Cit., p.42

351 Museo Larco. “Ficha Completa: ML0041991”. Museo Larco, Catálogo en línea. Lima, Perú. En línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=4199>. (Consulta:05/05/2016)

352 Museo Larco. “Ficha Completa: ML004211”. Museo Larco, Catálogo en línea. Lima, Perú. En línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=4211> (Consulta:05/05/2016)

esta unión se estaría dando en el mundo de los ancestros, contexto reforzado por el diseño escalonado en relieve en la parte inferior de la botella, que estaría simbolizando el acceso al mundo inferior. (Museo Larco)

Rafael Larco Hoyle, con respecto a los sarcófagos Mochica, describió que “en algunas tumbas se encontraron cañas que desde la boca del muerto sobresalían hasta flor de tierra, por medio de las cuales se hacía llegar alimento y bebida al muerto”³⁵³, la escena de la cerámica ML004332 podría representar la intención de la mujer con la vara de alimentar a uno de los muertos. Rafael Larco también señala que los Mochicas “tuvieron la idea que despojando el cuerpo de la carne que se corrumpía, se mantenía la vida en los huesos, que se animaba en el más allá”³⁵⁴, por esta razón los seres del inframundo están representados por cuerpos esqueletos; y en los muros de adobe o tapial de sus tumbas se construía hornacinas (alacena) rectangulares o trapezoidales, entre otros, para dejar ofrendas de ceramios, alimentos y otros objetos que le serviría al ancestro en su permanencia en el Ukhupacha y su vuelta al Kaypacha.

En el inframundo circula el Mayu como río subterráneo o río de la muerte, que sale a la superficie por los manantiales; así como creían que existían puertas entre los mundos, se creía que las divinidades crearon o abrieron los “pongos”³⁵⁵, y es a través de éste el río del inframundo o supramundo se alimentaba o desfogaba.³⁵⁶

El culto a los muertos era base en la cosmovisión andina, el ritual funerario se desarrollaba con solemnidad, al cuerpo del muerto denominado mallquis o munaos se le vestía con ricas vestiduras y se les enterraba con sus joyas, vasijas de oro y plata, cerámicas con alimentos; era acompañado al mundo de los ancestros por familiares y personas de su servicio, pues se creía que necesitaría todo esto en su vida en el Ukhupacha. Estos mallquis eran:

venerados y tenían sus servidores que cuidaban y adornaban a los mallquis en el mes del culto a los muertos, en noviembre, y su función era de memoria social y pertenecían a personas notables que construyeron los primeros canales y caminos, legitimando los linderos del territorio. (A.J. Altamirano, 2015, p.488)

353 Larco Hoyle, Rafael (1945). Op. cit., p.35

354 Larco Hoyle, Rafael (1945). Op. cit., p.36

355 En Perú, un pongo es la forma castellanizada del quechua: punku, “puerta, portada”, también es aplicado al abra o garganta de cordillera, un tipo de cañón angosto y de gran profundidad, que los ríos han erosionado profundamente a la cordillera (erosión fluvial). Hildebrandt, Martha (2015, 06 de octubre). “Significado de pongo”. Sección HABLA CULTA, Diario El Comercio. Lima, Perú

356 Sánchez Garrafa, Rodolfo (2012). Op. Cit., p.51

357 Gil García, Francisco M. (2002). "Donde los muertos no mueren...". En *Anales del Museo de América*, N°10, 2002. Madrid, España, p.63

358 Gil García, Francisco M. (2002). *Op. cit.*, p.66

El culto a los antepasados en el mundo andino es el fundamento de la institución religiosa y dirige en muchos aspectos la vida social andina. El acto de morir en el mundo andino es un hecho socio cultural, la muerte despertará en el individuo o comunidad una serie de sistemas de creencias (ML036916), valores (ML002231), símbolos (SMzB.VA-47898) que se codifican según cada sociedad, en cada tiempo y lugar (espacio)³⁵⁷. Para los andinos la muerte solo es un cambio de estado y traslación dentro de los tres planos o pachas del mundo andino: Hanaqpacha (SMzB.VA-17571), Kaypacha (SMzB.VA-4676) y Ukhupacha³⁵⁸ (ML002872), por eso el entierro es festivo, acompañado de música, danzas y acompañantes.

Con respecto a las cerámicas Moche que se relacionan con el Ukhupacha, el color crema (¿día?) o marrón (¿noche?) de la franja donde se desarrolla la escena y las características de los personajes, es posible que comuniquen el tipo de ritual que realizan los ancestros, y probablemente, si es ejecutado durante el solsticio en el día (ML008181, ML002931) o durante el equinoccio en la noche (ML002918, ML012920)

El cuerpo del antepasado, el muerto o bulto funerario, para los andinos:

refieren solidaridad, jerarquía e identidad grupal para los miembros del ayllu, a partir de aquí queda establecida una compleja tra-



Fig.1.11: A) Cerámica Moche ML002899 muestra, probablemente, el recinto ceremonial que usó el ancestro (Fuente: Museo Larco); B) Cerámica Moche ML002872 describe las danzas que se desarrollan en la plaza principal enterrada del montículo de plataforma escalonado (Fuente: Museo Larco); C) Cerámica Moche ML004320 representaría al ancestro presidiendo ceremonia sobre un asiento con dos escalones, evoca a su poder de conexión entre el Kaypacha y Ukhupacha, pero la dirección de su mirada, brazos y el asa estribo como tinku, indicaría que el ritual está dirigido a las deidades del Hanaqpacha; D) Cerámica Moche ML002920 que muestra danzantes muertos, donde el líquido que se deposita en un espacio que simboliza adentro/debajo y oscuro, es la ofrenda que proporcionan los ancestros (Fuente: Museo Larco)

ma de relaciones sociales, políticas y económicas entre sus partes (tanto biológicas como ficticias). (F. Gil García, 2002, p.65)

Los andinos creían que los espíritus de los mallquis, para visitar a sus familiares, tomaban forma de insectos como la mosca³⁵⁹ o de una ave, o como un colibrí; estos espíritus podrían también habitar en el Wamani.

En las cerámicas Moche se encuentra la representación de la mosca (ML003829, SMzB.VA-62199, SMzB.VA-371³⁶⁰) así también en vasijas Inca (MLO35826, ML013788), que en el ideario de los campesinos del sur de los Andes centrales son seres que pueden transitar entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, de los ancestros³⁶¹.

En época de los Incas, los privilegios acumulados y honores recibidos por su pueblo en vida pasaba a su momia, Mallqui, recibiendo cuidado especial (se le alimentaba, lavaba, cambiaba de ropa, limpieza y protección) para conservarlo para la eternidad, de tal manera se “preserva el orden cósmico y poder garantizar abundantes cosechas y fertilidad del ganado”.

La momia Inca o Mallqui era venerado por su panaca, quienes no heredaban sus bienes ni riquezas acumuladas, sino que debía formar un grupo nuevo o panaca, de esta forma se mantenía el equilibrio económico y territorial de sus descendientes. Al Mallqui Inca se le preparaba las andas para la procesión diaria, por la mañana, para participar en la “Gran Celebración en la Plaza del Cuzco”³⁶², como se puede apreciar en los grabados del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala (1583-1615)³⁶³. Para los andinos, los Moche, la muerte representó la continuidad y creación de vida, una visión diferente a la religión judeocristiana.

En el complejo El Brujo, a pocos metros de la Huaca Cao Viejo se encuentra un pozo ceremonial construido en el subsuelo (Fig.17), simulando la forma de un espiral o caracol representado en la iconografía Moche en forma de espiral, no sólo en sus cerámicas sino también en la decoración de su arquitectura. Por medio de escalinatas labradas en dichos sedimentos, se descendía a una pequeña poza³⁶⁴, para los arqueólogos esta estructura se usó para ceremonias asociadas al culto

259 Hocquenghem, Anne Marie (1989). Iconografía Mochica. Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, pp.93-94

360 Staatliche Museen zu Berlin SMzB (Ethnologisches Museum). Berlín, Alemania. En línea: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=RedirectService&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F (Consulta: 12/02/2022)

361 Golte, Jürgen (2009). Op. cit., p.85

362 Sagasetta, Alicia Alonso (1989). “Las momias de los Incas: su función y realidad social”. Revista Española de Antropología Americana, N° XIX, 1989, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España, pp.109-134

363 Mayans, Carme (redactora) (2018, 21 de noviembre). “El misterio de las momias de los Reyes Incas”. Portal National Geographic, Sección Historia. En línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/misterio-momias-reyes-incas_13468 (Consulta: 09/02/2019)

364 Hoy en día se puede encontrar pozo de agua que tiene 12,47 m de profundidad y su boca, de forma circular, tiene un diámetro de 3,40 m aproximadamente. Las paredes del pozo no recibieron acabado. Franco, Régulo; Gálvez, C. y Vásquez, S. (1998). Un pozo ceremonial moche en el complejo Arqueológico El Brujo. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales n°5, 1998, pp.307-328.

Moche del agua, el encuentro con el Mayu del Ukhupacha. El trazado de la escalera parece representar el símbolo del tinku al revés, que al bajar es el “encuentro o entrada” al mundo de los muertos³⁶⁵, manifestando así lo sagrado del lugar³⁶⁶.

El complejo arqueológico El Volcán (Nepeña, Ancash) construido con “plataformas superpuestas con trazo ortogonal, y mampostería conformada por cantos rodados, piedra y barro” tuvo influencia cultural Moche en el periodo Intermedio Temprano (300-700 d.C.); tiene en su sumidad una perforación o área hundida circular en el centro, donde se encuentra una trinchera, que por efecto de agentes antrópicos se le relaciona con la forma de un volcán³⁶⁷. En el Museo Larco se encuentra una vasija escultórica también de este periodo que presenta una estructura arquitectónica en el interior de una vasija circular. Este recinto cobija a un personaje muerto con tocado felino y que frente a él se presenta otro personaje (ML002873)³⁶⁸, y podría relacionarse con Huaca El Volcán, por lo tanto, se infiere que estaría destinado a rituales para el mundo de los muertos, el Ukhupacha. ¿Se mantiene la memoria viva de la cosmovisión andina prehispánica en la actualidad?

La arquitecta y urbanista boliviana Teresa Gisbert Carbonell (1926-2018) nos presenta como los mitos andinos prehispánicos siguen vigentes en diferentes manifestaciones artís-

365 Sánchez garrafa, Rodolfo ([2014] 2015). Op. cit., p.93

366 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.57

367 Ocas Quispe, Andrés y Benfer, Robert A. (2020). “Sitio arqueológico El Volcán”. En Ministerio de Cultura (2019). Actas V Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. Ministerio de Cultura del Perú. Lima, Perú, pp.15-24

368 Museo Larco. “Ficha completa: ML002873”. Museo Larco, Catálogo en línea. Lima, Perú. En línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=2873> (Consulta: 09/02/2019)



Fig.1.12: Pozo ceremonial de Huaca El Brujo (Fuente: Revista Ultimate Journeys: Reinos del Norte, p.47, Lima Tours)



Fig.1.13: A) Cerámica Moche ML002873 que muestra recinto en interior de la estructura circular (Fuente: Museo Larco); B) Vista satelital del complejo arqueológico El Volcán (Fuente: Google Earth)

ticas (pinturas, esculturas o imágenes móviles, etc.) y en los actos religiosos (altar callejero, danzas, desfiles, procesión) que pasaron a la arquitectura, “quedando plasmados como testimonio de gente que priorizó su relación con la divinidad por sobre todo lo demás”³⁶⁹. La diosa Luna representado en la iconografía andina con una luna creciente (ML003143) o asociado al perro lunar sobre una luna cuarto menguante y estrella (ML004176), y los Wacas/Apus donde habitan sus deidades, vinculado al mundo de los ancestros³⁷⁰, representado en las cerámicas Moche de forma triangular (ML002883), al imponerse la religión cristiana se intenta contextualizar las imágenes cristianas en las de la cosmovisión andina, así la pintura de la Virgen María es representada como Madre Tierra Andina, la Pachamama³⁷¹ en la llamada Virgen del Cerro,³⁷² donde el rostro de la Virgen está inserta en el Cerro Rico de Potosí, cuya existencia del mineral plata era relacionada por los andinos con la Luna³⁷³.

En la Festividad de la Mamacha Carmen en Paucartambo (Cusco, Perú), “virgen y protectora de la tierra que procurará la fertilidad de los terrenos áridos”, por lo tanto es “una fiesta agrícola y de productos de la tierra”;³⁷⁴ cuya procesión recorre las calles engalanadas con cadenetras, donde los balcones de las viviendas y sus cubiertas³⁷⁵ se convierten en un escenario teatral simbólico³⁷⁶ como lo fue en su día la plaza ceremonial con su pared escalonada en la Huaca de la Luna y Huaca Cao Viejo; en la cual participan comparsas de los diferentes pisos

369 Gisbert Carbonell, Teresa ([1980] 2008). Iconografía y mitos indígenas en el arte. Vicepresidencia del estado de Bolivia, Centro de Investigaciones Sociales y Biblioteca del Bicentenario de Bolivia. La Paz, Bolivia, p.37

370 Sánchez Garrafa, Rodolfo ([2014] 2015). Op. cit., pp.270-271

371 La investigadora Margarita Gentile afirma que en el siglo XVI, en la lengua quechua, la voz PACHA “era, particularmente, la vestimenta, (...) Además PACHA era una época y también el mundo que nos rodea (...), los Incas a todo el mundo llaman PACHA”; que Pachamama fue “una voz incorporada al quechua en el siglo XVII a fin de poner en paralelo los cultos andinos con los precristianos para, a partir de allí, guiar la Evangelización”. Gentile Lafaille. Margarita E. (2012). “Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconografía, siglos XVI a XX”. En *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012. ISBN:978-84-15659-00-6. Madrid, España, pp. 1141-1164

372 Gisbert Carbonell, Teresa ([1980] 2008). Op. cit., pp.46-48

373 Alberdi Vallejo, Alfredo (2011). “Mitos arqueo-astronómicos pre-hispánicos en el antiguo Perú: la luna en la visión andina”. En *Mitologías hoy*, Vol. 4, 2011, Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, España, p.82

374 Melis Maynar, Ana (2007). “Símbolo de poder: la fiesta del Carmen en dos contextos distintos de España y Perú”. En *Anales del Museo de América*, N°15, 2007. Madrid, España, pp.191-206

375 Ministerio de Cultura del Perú (2012). Festividad de la mamacha Carmen de Paucartambo. Plan de Salvaguardia. Dirección desconcentrada de Cultura de Cusco y Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural e Inmaterial de América Latina (CRESPIAL). Cusco, Perú, pp-15-25

376 Ministerio de Cultura del Perú (2012). Op. cit., p.25

377 Artículo de Manuel Contreras en el Diario El Comercio de Perú que recuerda los 35 años la muerte de la pintora Tsuchiya, describe que Tilsa señaló que algunos de los mitos de su obra surgieron de mitos peruanos como el del Árbol de la Coca al que tituló "El Mito de la Laguna", o en su pintura el "Mito del Guerrero Rojo" que está basado en el mito originario del Bosque de Piedra de Cerro de Pasco; otro mito de la ciudad del Cusco lo representó en el cuadro "Mito del Pájaro y las Piedras". Contreras, Manuel (2021, 24 de julio). "Tilisa Tsuchiya, la enigmática artista peruana que aparece en el billete de 200 soles". Diario El Comercio, Sección Historias/Noticias. Lima, Perú. En línea: <https://elcomercio.pe/somos/tilsa-tsuchiya-mirada-enigmatico-maravilloso-mundo-incomparable-artista-peruana-ecpm-noticia-678878-noticia/> (Consulta: 24/09/2019)

ecológicos del Perú, y la calle se convierte en el espacio ritual abierto para que sea contemplado por los dioses de la bóveda celeste.

El fotógrafo puneño Martín Chambi Jiménez (Puno, 1891-Cusco, 1973) une al hombre, la llama y el campo, Kaypacha, a través de la oscuridad y con la luz que producen los astros del Hanaqpacha los envuelve.

El pintor limeño Fernando de Szyszlo (Lima, 1925 – Lima, 2017) en su cuadro "inkarri" (1968) usa el color negro para unir el mundo de los hombres con sus ancestros, y el color rojo para el mundo de arriba que protege.

El escultor y pintor Víctor Delfín Ramírez (Piura 1927), en su cuadro "El paraíso está aquí" (2012) representa a la dualidad en la pareja contemplando la riqueza natural, aves revoloteando, árboles frutales que los dioses del mundo de arriba han proporcionado a los seres del Kaypacha, donde el mar, símbolo de vida y movimiento cíclico, parece recordarles su conexión con el mundo de abajo.

La pintora Tilsa Tsuchiya Castillo (Supe, 1928 – Lima, 1984) recoge en sus cuadros las historias mitológicas de las culturas andinas del Perú, la relación divina entre los espíritus de las montañas, dotándolo "de sensualidad y misticismo, en paisajes en los que se confunden una inédita flora y fauna. Escenarios más cercanos a los sueños"³⁷⁷, que encontramos en las narraciones de las iconografías andinas y Moche.

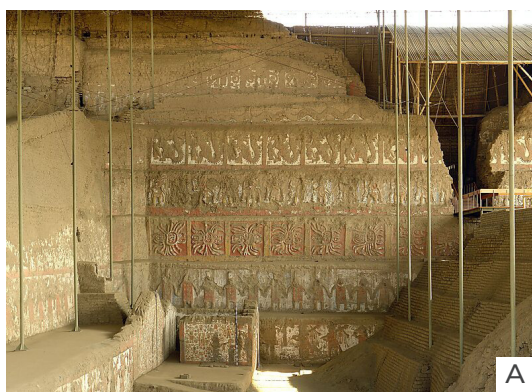


Fig.1.14: A) Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna con muro escalonado (Fuente: User S23678 Wikimedia Commons); B) Teatralidad y Procesión de la Mamacha Carmen de Paucartambo (Fuente: machupicchucuscotours.com)

El poeta y compositor peruano Juan Gonzalo Rose Gros (1927-1983), en la letra de su vals “Si un rosal se muere” (Circa 1971), escribe:

Si un rosal se muere
herido de aromas,
y se hunde en el polvo
su rosa mejor;
el jardín recoge
aquel mismo aroma,
y sobre el olvido
dibuja otra flor

Gonzalo Rose parece recoger en la composición de su vals, la concepción de la cosmovisión prehispánica, donde los ancestros al morir y ser enterrados en el Ukhupacha, estos vuelven a la vida.

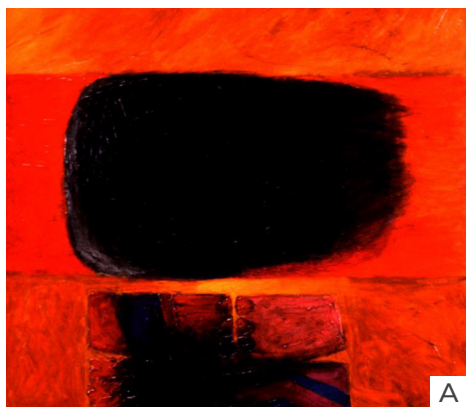


Fig.1.15: A) Pintura “Inkarri” (1968) de Fernando de Szyszlo; B) Foto “El Indio y su llama” de Martín Chambi (Fuente: europapress.es); C) Pintura “El paraíso está aquí” (2012) de Víctor Delfín (Fuente: Foroperuanodelasartes.blogspot.com); D) Pintura “Canto de paz” (1977) de Tilsa Tsuchiya (Fuente: ARTSY.NET)

La cantautora y folclorista peruana María Isabel Granda y Larco (1920-1983), conocida como Chabuca Granda, en la letra de su vals “La Flor de la Canela” (1950) escribe:

Déjame que te cuente, limeño
Déjame que te diga la gloria
Del ensueño que evoca la memoria
Del viejo puente, del río y la alameda

Su canción que evoca a la Lima antigua, de Pachacamac; ella le canta al río hablador de los yungas, el puente de cal y canto, la alameda de Micaela Villegas (Raúl Porras Barrenechea, 1965), una trilogía³⁷⁸ descrita por el padre jesuita Bernabé Cobo (1580-1657); pero probablemente Chabuca también canta a la memoria de su niñez, adolescencia tan “rica en cuentos (...) cabalgando los cerros de la quebrada”³⁷⁹ del pueblo andino donde nació, en el asiento minero de Cotabambas Auraria (Apurímac, Perú) a 4800 msnm.

Si los ancestros andinos regresaran a la Plaza de Armas de Ayacucho (Ayacucho, Perú) a las primeras horas del alba del Domingo de Pascua y se ubicaran frente a la Catedral, verían salir del interior una gran estructura piramidal iluminada, cubierta con cenefas de cera de color blanco, el anda, pensarían que están sacando en procesión a su Apu que está cubierto de nieve; pero al pasar el umbral de la puerta de la Catedral, con asombro se percatarían que de la sumidad de esta estructura sale lentamente una imagen, la de Cristo resucitado, y pensarían que es el espíritu del Apu que sale a saludar. Entonces, por fin pudieron ver a su guía y protector que vive dentro del Apu, con lo cual regresarían felices al mundo de abajo pensando que su cosmovisión se mantiene viva.

La Catedral de la Inmaculada Concepción en Concepción (Santa Cruz, Bolivia), construida por la orden religiosa jesuita entre los años 1753 y 1756, tiene una planta basilical con una cubierta a dos aguas que cubre todo el espacio, cuyos aleros del hastial y paredes laterales tienen gran volado soportado por pórticos de columnas, cuyo pteroma de la arquitectura religiosa refuerza el simbolismo de un Apu.

378 Cobo, Bernabe (1882). “Del río, puente y alameda”. En Cobo, Bernabé (1882). Historia de la Fundación de Lima, capítulo XI, Tomo Único. Imprenta Liberal. Lima, Perú, pp.61-64

379 Soler Serrano, Joaquín (1977, 02 de enero). “A Fondo: Chabuca Granda” (Programa de televisión). Radiotelevisión Española. Madrid, España. En línea: <https://youtu.be/pbmLAWN3q44> (Consulta: 09/02/2018)

La Comunidad Muchik de Chongoyape (Chiclayo, Perú) diseñan y construyen en 2018, con el apoyo de arquitectos, un recinto ceremonial para el chamán-curandero en la Reserva Ecológica de Chaparrí, donde el recinto se relaciona con el ceque de la Roca Sagrada que es una miniatura del Apu Chaparrí, y su cubierta parece querer cobijar o integrar al espacio el Apu.

El Museo Tumbas Reales de Sipán (Lambayeque, Perú) inaugurado en 2002, obra del arquitecto Celso Prado Pastor, reconstruye metafóricamente una Huaca por medio de un montículo que se accede por una gran rampa, en cuyos espacios interiores se hallan las numerosas piezas encontradas en la tumba del Señor de Sipán, como queriendo devolverlo simbólicamente.

Las representaciones sexuales de la iconografía Moche, en



Fig.1.16: A) Apu Salkantay, Cusco (Fuente: boletomachupicchu.com); B) Catedral de la Inmaculada Concepción en Concepción, Bolivia (Fuente: De Bamse-Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, wikipedia.org); C) Procesión de Domingo de Pascua en Ayacucho (Fuente: denomades.com); D) Ushnu Inca en Vilcashuamán, Ayacucho (Fuente: The Peruvian Baroque architect)

línea fina o cerámica escultural, comunica como los Mochica construían el tinku con los mundos de su cosmovisión, pero ¿Cómo influyó la sexualidad en el desarrollo de su arquitectura? esto se responde en el CAPÍTULO 2. Pero, en relación a los Incas, podemos identificar que estos construyeron un templo de estructura rectangular con orientación astronómica³⁸⁰ el INCA UYO (nombre de origen aymara que significa “miembro viril Inca”) ubicado en Chucuito (Puno, Perú), dedicado a la fertilidad; en su interior se encuentran ubicados verticalmente alrededor de 80 falos de piedra, que “habría sido un Ushnu, un altar donde se realizaban ofrendas líquidas (con la chicha conocida como sangre de los sacrificios), que a través de las piedras eran filtradas hacia el interior de la tierra, para rendirle culto a la Pachamama y, por lo tanto, a su fertilidad”³⁸¹.

La Casa Pachacamac (2003-2010) del arquitecto Luis Longhi en Pachacamac (Lima, Perú) comunica arquitectónicamente la dualidad sexual de la casa; las perforaciones -patios y proyección de ventanas cuyo eje se dirigen a las Islas de Pachacamac- del área enterrada de la vivienda que representa la vagina femenina y el lado opuesto -que mira a las montañas- muestra una tectónica paralelepípedo con elementos que sobresalen como falo masculino.

En nuestra raíz cultural europea, también el sexo influyó en el desarrollo de su arquitectura. El Centre de Cultura Contemporània de Barcelona CCCB, entre octubre 2016 y marzo de 2017, desarrolló la exposición “1.000 m2 de deseo. Arquitectura y sexualidad”, cuyo objetivo fue presentar una exposición que investiga cómo se han proyectado, construido e imaginado los espacios para el sexo en la sociedad occidental desde el s. XVIII hasta nuestros días³⁸². Villatoro Lamolla explica que Cohélet en su libro: Los muros de la intimidad, habla de tiempos para cada cosa, pero no de un sitio para cada uno de ellos; que se tiende a construir espacios a medida, a especializarlos, que tengan un simbolismo, pues se identifican espacios para abrazar y otros espacios para dejarse de abrazar, y lo relaciona con lo escrito por Mircea Eliade en Lo sagrado y lo profano. Lamolla nos dice que la exposición propone que el visitante realice un recorrido por los últimos años de la historia de la arquitectura, y por la his-

380 Tord Velasco, María Elena (2018). Qhapaq Ñan. Camino al Titicaca. Tramo La Raya/Desaguadero. Ministerio de Cultura, Proyecto Qhapaq Ñan. Lima, Perú, p.93. En línea: <https://qhapaqnan.cultura.pe/sites/default/files/mi/archivo/Libro%20Puno%20Q%c3%91%20final.pdf> (Consulta: 05/12/2019)

381 ProCrear (sf). “Inca Uyo: El templo peruano de la fertilidad”. Portal ProCrear Clínica de Fertilidad. Lima, Perú. En línea: <https://procrear.com.pe/inca-uyo-templo-peruano-la-fertilidad/> (Consulta: 05/12/2019)

382 CCCB (2016). “Exposición: 1000 m2 de deseo. Arquitectura y sexualidad”, 25 octubre 2016-19 marzo 2017. Centro de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). Barcelona, España. En línea: <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/1000-m2-de-deseo/223704> (Consulta: 10/10/2018) como edificio falo es el

toria del deseo, de cómo hemos vivido o hemos imaginado los espacios asignados al deseo. Hechos, aparentemente, a la medida del deseo³⁸³; nos presentan proyectos con visiones enfrentados, que subvierten modelos tradicionales y presentan utopías de convivencia sexual o espacios privados concebidos exclusivamente para el placer, y otros proyectos que han creado los estereotipos de género en nuestra sociedad patriarcal. Están las propuestas de Claude-Nicolas Ledoux, Charles Fourier, Sade, Guy Debord, Carlo Mollino, Adolf Loos, Nicolas Schöffer, Wilhelm Reich, entre otros.

Los grandes maestros de la arquitectura “parece” que alguna vez han camuflado el tema sexual en el desarrollo de sus proyectos; en la planimetría de la Casa David & Gladys Wright (1950 – 1952) del arquitecto Frank Lloyd Wright, de forma curva, en espiral elevado del terreno, la planta principal parece evocar un falo; o quizás el Palacio de Congresos de Brasil o

383 De Caters, Adélaïde; Ferré, Rosa y Colomina, Beatriz et al (2017). 1000 m2 de deseo. Arquitectura y sexualidad. Ed. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) y Dirección de Comunicación de la Diputación de Barcelona. Barcelona, España, p.21

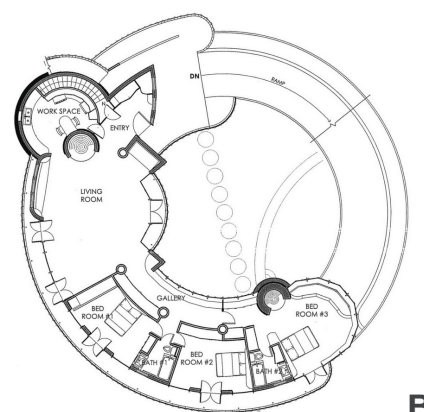
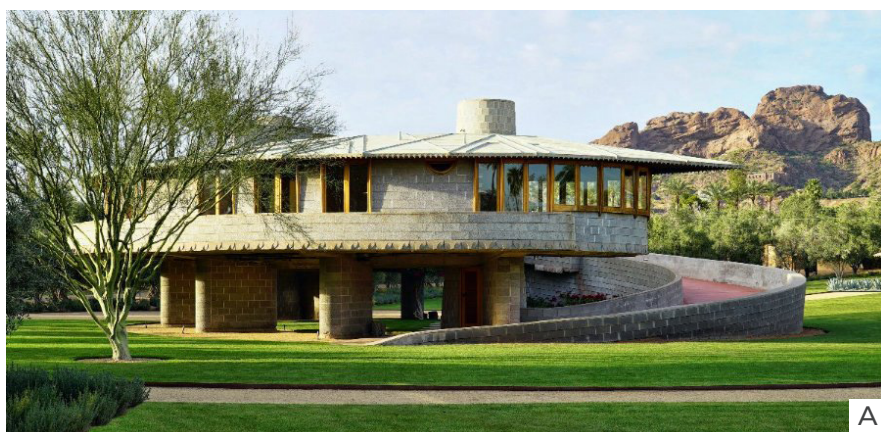


Fig.1.17: A) Vista exterior de casa David & Gladys Wright del Arq. Frank Lloyd Wright (Fuente: fronterasdesk.org); B) Plano de segundo piso de casa David & Gladys Wright del Arq. Frank Lloyd Wright (Fuente: tecnne.com); C) Palácio de Congressos de Brasil (1960), del Arq. Oscar Niemeyer (Fuente: Foto de José Moscardi, Arquitectura Viva)

Palacio Nereu Ramos (1960) del arquitecto Oscar Niemeyer, puede usar la cúpula cóncava y la torre como símbolo masculino, y la cúpula convexa, forma de tazón, como símbolo femenino, como la copa de los rituales Moche que esperan el líquido que fertilizará la tierra. El edificio Torre Glóries (2005) de Barcelona, anteriormente llamada Torre Agbar, del arquitecto Jean Nouvel es identificado por la población barcelonesa como el gran supositorio o enorme falo³⁸⁴.

La mirada occidental que algunos investigadores aplican al estudio de la arquitectura y el urbanismo de los pueblos andinos, como imponer el concepto de umbral relacionado con el dintel, o patrones de desarrollo de ciudades occidentales para el estudio del emplazamiento, tramas y áreas urbanas andinas, entre otros, muestra desconocer la forma en que los andinos entendían el mundo. La presente investigación propone inicialmente identificar las características de la arquitectura Moche, para ello se debe interpretar como las simbologías de la cosmovisión andina se expresan en ella; y para este fin, nos apoyamos en la filosofía sobre lo andino desarrollado por diversos investigadores, que a continuación transcribimos.

En el reclamo del filósofo chileno, Francisco Bilbao Barquín³⁸⁵ (1823-1865), para la América Latina de su tiempo:

Rompamos la piedra que impide nuestra resurrección, y libres en nosotros mismos, transfigurados sobre las ruinas del mundo envejecido, recibamos directamente, sin intermediarios, el testamento puro, la palabra viva de la eterna vida, la centella de la fuerza y el inmenso amor (Bilbao, 1865, p.316)

El filósofo argentino Günter Rodolfo Kusch³⁸⁶ afirma que hay diferentes maneras de comprender el “objeto” entre una persona del mundo occidental y del mundo andino; donde, para este último, la acción que se realiza con el “objeto” trasciende para integrarse en el mundo divino (2003, p.610). Por otro lado, el filósofo suizo-alemán Josef Estermann³⁸⁷ afirma:

Para la filosofía andina, la “realidad” está presente (o se presenta) en forma simbólica, y no tanto representativa o conceptual. El primer afán del runa/jaqui andino no es la adquisición de un “conoci-

384 Anton Baulenas, Lluís (2003, 07 de enero). “El gran supositorio”. Diario El País, sección: Cataluña. Madrid, España. En línea: https://el-pais.com/diario/2003/01/08/catalunya/1041991640_850215.html (Consulta: 01/03/2018) y en Peralta, Ricardo (2018, 28 de septiembre). “Este nuevo rasca-cielos tiene forma de pene y también dispara fuegos artificiales”. Homet, sección historias. En línea: <https://homet.com/stories/es/guangxi/> (Consulta: 10/10/2018)

385 Bilbao, Francisco (1864). “El Evangelio Americano”. En Bilbao Manuel (Editor) (1865). Obras Completas de Francisco Bilbao, Tomo II. Imprenta de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina

386 Kusch, Günter Rodolfo (2003). Rodolfo Kusch. Obras Completas, Tomo II. Editorial Fundación Ross. San José, Costa Rica

387 Estermann, Josef ([2006] 2009). Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología ISEAT. La Paz, Bolivia

miento” teórico y abstractivo del mundo que le rodea, sino la “in-serción mítica” y la (re-)presentación cültica y ceremonial simbólica de la misma. La realidad se “revela” en la celebración de la misma, que es más una reproducción que una re-presentación, más un re-crear que un re-pensar. (...) El símbolo es la presentación de la “realidad” en forma muy densa, eficaz y hasta sagrada; no es una mera “re-presentación” (Abbild) cognoscitiva, sino una “presencia vivencial” en forma simbólica (Estermann, [2006] 2009, pp.105-106)

El doctor en filosofía, Israel Arturo Orrego Echevarría³⁸⁸, afirma que en el pensamiento andino el tiempo “no es ni progresivo ni unidireccional, sino bidimensional y multidimensional, es por ello que para esta racionalidad el futuro está, tanto lingüísticamente como vivencialmente “atrás” y el pasado “adelante”, que la historia es “una repetición cíclica que se corresponde con el orden del cosmos” (2018, p.137)

Los andinos se preocuparon por representar a través de “diversos recursos simbólicos, la estructura del cosmos y los principios básicos que sostienen su funcionamiento”³⁸⁹, y este lenguaje visual se encuentra en las iconografías que desarrollaron las diversas culturas andinas, donde adquieren características particulares o evoluciones estilísticas, pero transmiten una cosmovisión común. Estos símbolos andinos incluso superviven después de la conquista española³⁹⁰, caso que se puede relacionar con lo descrito por Erwin Panofsky acerca de los “motivos” del arte clásico representados en la edad media³⁹¹.

El doctor en Historia del Arte, Alejandro Vergara Sharp³⁹², nos recuerda que el filósofo griego Aristóteles decía:

“que una de las maneras en las que funciona nuestro cerebro, es que recibe a través de los sentidos: información, en este caso, a través de la vista; la procesa para actuar en consecuencia. La ciencia moderna, los psicólogos, filólogos nos hablan del reconocimiento de patrones. Nos dicen que una de las cosas que hace nuestro cerebro de manera automática, cuando se sitúa delante de alguna cosa, de un campo de información visual lo que hace es procesarla; y una de las maneras que las procesa es reconociendo patrones; y al hacerlo, distinguiendo unas formas de otras” (Vergara, 2020, 21 de marzo: online)

388 Orrego Echevarría, Israel Arturo (2018). Ontología relacional del tiempo-espacio andino: diálogos con Martín Heidegger. Ediciones USTA. Bogotá, Colombia

389 Llamazares, Ana María y Martínez Sarasola, Carlos (2006). Op, cit., p.76

390 Ruiz Durand, Jesús (2004). Introducción a la iconografía andina. Muestrario de iconografía andino-peruana referida a los departamentos de Ayacucho Cusco y Puno en Perú. Ed. Banco de Crédito, Compañía Minera Antamina S.A. e Ikono Multimedia S.A. Lima, Perú, p.10

391 Panofsky, Erwin ([1962] 1972). Estudios sobre Iconología (Studies in Iconology). Ed. cast. Alianza Editorial, S.A. Madrid, España, p.27

392 Vergara Sharp, Alejandro (2022, 21 de marzo). “El Descendimiento de Van der Weyden. Una explicación de la forma en que fue diseñado por su autor” (video). Canal YouTube: Historia de cuadros de Alejandro Vergara. En línea: https://youtu.be/AqJlrx_7n-8 (Consulta: 22/12/2022)

Los pobladores andinos aprendieron y almacenaron en su memoria, las estructuras simbólicas de la estructura del cosmo y su funcionamiento a través la plástica (emociones), la música (gimnasia cerebral), las carreras y danzas rituales (ejercicio físico), estos fueron sus aprendizajes transversales y estuvieron contextualizado, sumando los nuevos aprendizajes sobre la cosmovisión andina a los patrones ya existentes en su cerebro, lo amplía, lo perfila, lo refine, construyendo conocimiento³⁹³.

La arqueóloga Ulla Holmquist³⁹⁴ afirma que:

El tránsito, la interacción y la dinámica existente entre mundos se expresó mediante motivos escalonados, espirales y volutas, que fueron utilizados con frecuencia en su comunicación visual del arte precolombino y que se convertirían en símbolos que perdurarían en el tiempo (Holmquist, 2015, p.85)

La presente investigación identifica algunos símbolos plasmados por los constructores andinos en su arquitectura, que se pueden identificar en el desarrollo de los espacios, elementos constructivos, circulaciones, o formas en la edificación Moche, como la dualidad, el escalonado, la voluta, el círculo y el espiral que a continuación analizamos.

1.2.1.- La dualidad

En las culturas del antiguo Perú, como los Moche o Mochica, desarrollaron una comprensión de relación del “espacio y tiempo”; la arqueóloga peruana Ulla Holmquist describe que en la cosmovisión andina existen parejas de “opuestos complementarios (yanantin) que toman contacto” y cuyo encuentro va a producir “algo nuevo (tinkuy)”; estos opuestos que “animan el mundo” van a formar “parte de un mismo todo” y son “complementarias”. El mundo de arriba se complementa con el mundo de abajo, el día con la noche, el hombre se complementa con la mujer pero forma parte de un mismo todo; esta dualidad fue uno de los “principios básicos del pensamiento o cosmovisión andina”³⁹⁵.

La relación dual se transmitió a través de símbolos y reglas que se establecieron para comunicar la dualidad; así tene-

393 Inferimos que el mecanismo de aprendizaje de los andinos prehispánicos sobre su cosmovisión y su aplicación es explicable de acuerdo con las últimas investigaciones sobre neurociencia y aprendizaje, como la realizada por el doctor en biología y profesor de genética en la Universidad de Barcelona, David Bueno i Torrens. Bueno i Torrens, David (2018, 24 de enero). “Cómo cambia nuestro cerebro al aprender” (videoconferencia). Canal YouTube: Aprendemos juntos de BBVA. En línea: <https://youtu.be/nX-Qe7I5WBXs> (Consulta: 09/02/2018)

394 Holmquist, Ulla (2015). “Símbolos de permanencia”. En *Obra Social La Caixa* (Redactor). *El arte Mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales*. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p. 85

395 Holmquist, Ulla (2015). Op. cit., p.86

mos que, en la iconografía de sus cerámicas, la dualidad es representada por dos zonas de diferentes colores con una línea simétrica divisoria, creando “espacios que en los tinku (encuentros) se interpenetran sin llegar a confundirse”, zonas que pueden transitar de un lado a otro los seres de poder para comunicar ambos mundos³⁹⁶. La representación de la dualidad en el diseño de las joyas andinas, como la de los Moche, encontramos un eje simétrico y cada parte se confecciona con un tipo de metal, como el oro que simboliza el sol y la plata simboliza la luna, es la dualidad: iluminado/oscuro. En las cerámicas escultóricas Moche, simbólicamente se representa al hombre (ML004432) y a la mujer (ML004202), como opuestos complementarios, y en la arquitectura encontramos enfrentados dos construcciones de montículos plataforma



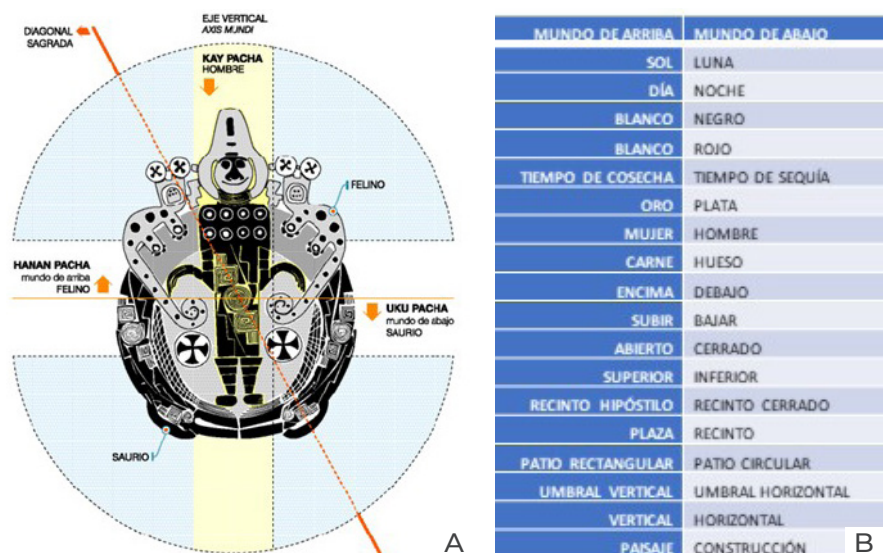
Fig.1.18: A) Nariguera de oro y plata, ML100866 (Fuente: Museo Larco); B) Recipiente ceremonial que representa la dualidad, cerámica ML010816 (Fuente: Museo Larco); C) Recipiente que representa genital femenino, color negro tiene relación simbólica con el espacio nocturno, mundo interior, cerámica ML004202 (Fuente: Museo Larco); D) Recipiente órgano masculino, cerámica ML004432 (Fuente: Museo Larco)

396 Sánchez Garrafa, Rodolfo (2012). Op. Cit., pp.45-46

escalonados, la Huaca de la Luna/Huaca del Sol y la Huaca Cao Viejo/Huaca El Brujo.

Para la antropóloga Ana María Llamazares³⁹⁷, la unidad se concibe como una forma dual, y que la dualidad es un concepto de oposición en el que todo está dividido por la mitad, por lo que todo está “formado a partir de desdoblamientos y particiones sucesivas que, sin embargo, conservan los atributos estructurales básico de la oposición dual” (2006, p.457). Ana Llamazares y Carlos Martínez afirman que “certain imágenes tienen la cualidad de reproducir, a través de diversos recursos simbólicos, la estructura del cosmos y los principios básicos que sostienen su funcionamiento”³⁹⁸, por lo tanto, su sola presencia en contextos ceremoniales o en manos de algún oficiante “habría sido una forma de reinstauración del orden cósmico a través de la recreación en el plano humano”³⁹⁹.

La historiadora Teresa Cañedo-Argüelles Fábrega afirma que la dualidad en el mundo andino se adaptó a la idiosincrasia de cada grupo y generó una “simbología dicotómica”, pero que en todos los casos se trata de una división simétrica y complementaria, que en términos socioeconómicos se



398 Llamazares, Ana María (2006). “Metáforas de la dualidad en los Andes: Cosmovisión, arte, brillo y chamanismo”. En Solanilla, Victoria y Valverde, Carmen (Editores). Actas del Simposio ARQ 24 del 52 CIA. Sevilla, España

399 Ibidem

Fig.1.19: A) Placa de bronce de la cultura Aguada, Argentina, pequeño ícono que reproduce la concepción tripartita del cosmos. (Fuente: Ana Llamazares y Carlos Martínez, 2006, p.79.); B) Cuadro Dualidad de la Cosmovisión Andina, elaborado con definiciones de los arqueólogos Ignacio Alva Meneses y Ulla Holmquist; el autor añadió otros elementos identificados en la arquitectura Mochica

expresa en reciprocidad “o ayuda mutua mediante el ayni, la minka o la mitta, prácticas que garantizaban el sostenimiento de una sociedad cohesionada” (2013, p.399).

En la arquitectura Mochica esta dualidad estaba representada en sus murales, como la representada en el Complejo Arqueológico de Ventarrón; y la podemos relacionar con el espíritu dual desarrollado por Mies van der Rohe y Lilly Reich en la Habitación de vidrio de Stuttgart (1927), “paneles de cristal claro o transparente frente a otros más opacos y oscuros, junto a butacas de gamuza blanca, otra de cuero negro” y la experiencia de Mies en el Pabellón de Barcelona donde propone soportes aligerados cromados frente a planos de piedra, en los estanques que recogen el agua, “uno, sobre un plano blanco de cantos de río, otro, sobre un cristal negro”; por otro lado, “en el ónice dorado frente al vidrio translúcido”.⁴⁰⁰

Los Moche a través de los colores como el rojo, que representaría la esencia espiritual de los colores del amanecer y atardecer del sol, y el blanco, a la de la luna; o cuando usaban el blanco y el negro que representaría el naciente y el poniente, o el límite del encuentro entre el día del cóndor y la noche del búho.

El Cerro Ventarrón (Pomalca, Chiclayo), “eje referencial importante que indicaba tanto a nivel práctico como simbólico el centro del paisaje”⁴⁰¹, una colina aislada ubicada al centro de la llanura aluvial del valle de Lambayeque, y cerca de la margen derecha del río Reque; se construyó el templo principal del centro ceremonial adaptándose a la conformación y orientación del promontorio⁴⁰², la Huaca Ventarrón (circa 2000 a.C.-), en nueve fases⁴⁰³.

Los artistas de Ventarrón plasmaron en la imagen en alto-relieve de dos peces opuestos, o en la síntesis y exageración de rasgos en el dibujo del pez en sí mismo, la representación de la dualidad⁴⁰⁴. La doctora Adine Gavazzi afirma que en Ventarrón siempre existió una “dualidad entre construcciones y definiciones espaciales”⁴⁰⁵. El llamado Recinto 1 Escalonado de planta en L, se desarrolla arquitectónicamente la dualidad; el espacio de orientación norte-sur donde se ubica

400 Alba Dorado, María Isabel (2012). El universo imaginario de Mies van der Rohe. Revista Arquitectura, vol. 8, n°2, 2012, Universidades do Vale do Rio dos Sinos. Sao Leopoldo, Brasil, pp.156-161

401 Alva Meneses, Ignacio (2013). Ventarrón y Collud. Origen y auge de la Civilización en la Costa Norte del Perú. Proyecto Especial Naylamp Lambayeque, Ministerio de Cultura del Perú. Lambayeque, Perú, p.15

402 Alva Meneses, Ignacio (2013). Op. cit., p. 20

403 Alva Meneses, Ignacio (2013). Op. cit., p. 97

404 Alva Meneses, Ignacio (2013). Op. cit., pp.124-125

405 Alva Meneses, Ignacio (2013). Op. cit., p. 250

406 El arqueólogo Ignacio Alva Meneses hizo declaraciones con motivo del incendio en el Complejo Arqueológico Ventarrón. Alva Meneses, Ignacio (2017, 14 de noviembre). "Ventarrón: la importancia del complejo destruido por incendio". Diario El Comercio, Sección Arte. Lima, Perú. En línea: <https://elcomercio.pe/luces/arte/ventarron-importancia-complejo-arqueologico-destruido-incendio-lam-bayeque-noticia-473697> (Consultado: 10/10/2018)

la portada de acceso, muro norte, que se desarrolla un escalonado en el muro sur, en planta, y en centro de éste se ubica el fogón ceremonial. Al lado derecho se ubica el otro ambiente interior, orientado de oeste a este, espacialmente delimitado por la plataforma elevada del piso, y al fondo, en el muro este, hay otra pequeña plataforma o banqueta. El espacio norte-sur es dinámico en alzado y su piso sin desnivel es estático. En el ambiente oeste-este el espacio es estático y por los desniveles de los pisos es dinámico. El sacerdote en el espacio norte-sur, su mirada se dirige afuera, en el espacio oeste-este se dirige hacia adentro; en todo momento son acciones opuestas pero complementarias para el ritual.

La dualidad también era vivencial para los espectadores y oficiantes de ceremonias en esta arquitectura, pues estaba narrada durante el recorrido solar del muro escalonado, que proyectaba sombras dinámicas, donde su opuesto sería la luz del fuego del fogón ceremonial, que se conjugaba con el diseño de los murales, tanto interior como exterior del recinto.

Ignacio Alva Meneses (2017) afirma que al "igual que en Caral, en Ventarrón encontramos arquitecturas escalonadas y circulares para representar la dualidad. Pero a ello se le suma un extraordinario simbolismo del color en los murales. Aquí se gestaron las concepciones simbólicas de América"⁴⁰⁶.

En el centro ceremonial administrativo Mochica, los montículos la plataforma escalonada, de lo analizado hasta el mo-

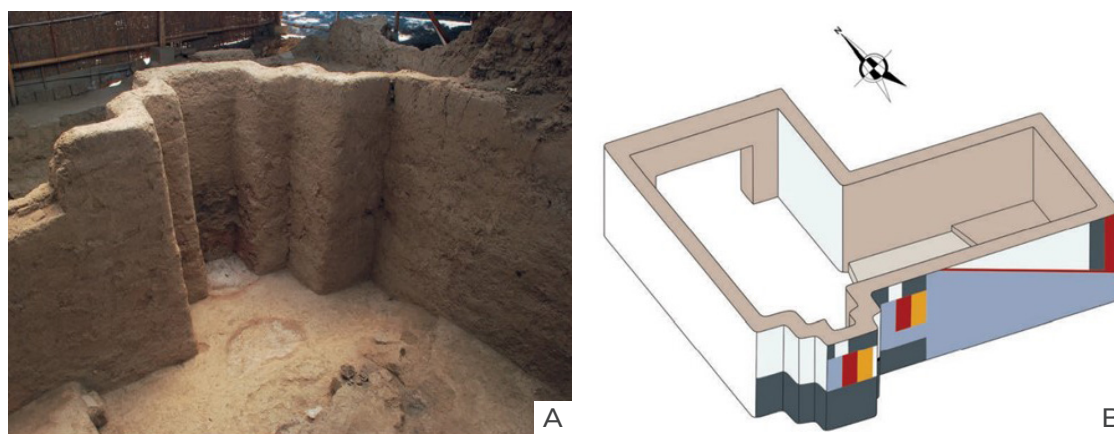


Fig.1.20: A) Pared sur del Recinto 1 escalonado, fogón ceremonial cruciforme (Fuente: Ignacio Alva, 2013, p.90) B) Reconstrucción isométrica del Recinto 1 Escalonado (Fuente: Ignacio Alva, 2013, p.91)

mento se infiere que la dualidad: mundo de arriba y el mundo de abajo, se encuentran también desarrollados en su arquitectura. El espacio abierto de la gran plaza ceremonial se relacionaría con el mundo de arriba, vacío/afuera/arriba, y el volumen de adobes que forma el montículo de la plataforma escalonada, que se superpone a otros antiguos donde se encuentran enterrados los ancestros, se relacionaría con el mundo de abajo, masa/adentro/debajo.

La hipótesis que propone el antropólogo Jorge Ruiz Barcellos, es que los Patios Ceremoniales eran los escenarios de rituales y por su ubicación se identificaría con qué deidades de la cosmovisión andina se quería comunicar. Los Patios Ceremoniales ubicados en la zona inferior se comunicaría con deidades del Kaypacha, y los de la zona superior con las deidades del Hanaqpacha⁴⁰⁷. La doctora Adine Gavazzi describe que en la cultura Chachapoyas el mundo de los hombres está en el plano horizontal, núcleo urbano, y el de los muertos en el plano vertical, que se expresa por las tumbas ubicadas en los acantilados de los cerros y que es posible ser divisado desde la zona urbana⁴⁰⁸.

La antropóloga Andrea García González (2016) sostiene que en las publicaciones de Le Corbusier, *Le Modulor* (1950) y *Le poème de l'angle droit* (1955), se observan referencias a la dualidad masculino-femenino, que esta oposición se encuentra en sus obras de los años 20, en la *Maisons Monol* y *Maisons Citrohan*; que “sendos proyectos son erigidos como germen de dos líneas genealógicas que finalizan con las *Villas Sarabhail* y *Shodhan* en los años 50”⁴⁰⁹; pero que también se pudiera establecer otra relación dual, hombre y naturaleza, donde el primero que construye, se ubica vertical frente a la naturaleza donde se construye, y que es “el universo de nuestros ojos que descansa sobre una meseta bordeada por el horizonte”⁴¹⁰, como ese mar frente a las plataformas escalonadas de los Moche. García Gonzales nos dice que en *Le Corbusier* el hombre y la naturaleza van a establecer un pacto de solidaridad: el ángulo recto; donde los polos opuestos se atraen, y cuando traspasa la línea media, se rompe la tensión, entonces crean armonía⁴¹¹.

La doctora Carmen Escoda (2006) defiende que los arquitectos modernos eran sensibles al emplazamiento, que tenían

407 El arqueólogo Jorge Luis Ruiz Barcellos propone esta hipótesis en su investigación sobre la Ceremonialidad en el Valle de Moche, a partir de Huaca Los Reyes de la cultura Cupisnique que antecede a la cultura Moche; estudia el uso de las plazas y pachas, de cómo estos rituales se encuentran representadas en su arquitectura. Ruiz Barcellos, Jorge Luis (2009). “Huaca de los Reyes: Arquitectura simbólica. Plazas y Pachas, rituales y fiestas en el valle de Moche – Costa norte peruana”. Revista n°11 del Museo de Arqueología, Antropología e Historia, Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo Perú. También se puede encontrar en la Revista ARKINKA n°164, Año 13, Julio 2009, Lima, Perú

408 Gavazzi, Adine (2021). Op. Cit.

409 García González, Andrea (2016). “Le Corbusier. The duality architecture mâle and architecture femelle”. *VLC arquitectura*, Vol. 3, Issue 2, (October 2016), pp.119-147. ISSN: 2341-3050. En línea: <http://dx.doi.org/10.4995/vlc.2016.5259>

410 Traducción de: “(...) l'univers de nos yeux repose sur un plateau bordé d'horizon”. *Le Corbusier* (1955). “Le poème de l'angle droit”. Éditions Tériade, Fondation Le Corbusier. París, Francia. En línea: http://www.fondation-lecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6474&sysLanguage=fr-fr&itemPos=19&itemSort=frfr_sort_string1%20&itemCount=47&sysParentName=&sysParentId=25 (Consulta: 05/05/2016)

411 Ibidem

interés en acomodar sus construcciones al paisaje natural en sí, desarrollando de esta manera una dualidad de la arquitectura como lugar y el lugar como arquitectura⁴¹², desarrollando estrategias que le permitan ese dialogo con su entorno. Las construcciones mochicas parecen tener esa misma sensibilidad de emplazamiento de los arquitectos modernos, se abrazaba a ese paisaje desértico peruano como un todo, pero también con sus referentes sagrados.

Le Corbusier afirma que el paisaje es un hecho de la naturaleza y se presenta bajo un aspecto accidental, el trabajo humano no existe sino bajo la forma de rectas, de verticales, de horizontalidad⁴¹³; los trazos de ilustración de la estrofa A3 MILIEU de su Poema del Ángulo Recto, encuentra su equivalente en la cerámica Moche que representa una plaza ceremonial semi circular. Para los constructores Moche, las líneas verticales estaban implícitas en su relación con el Hanaqpa-cha, representado por el escalonamiento de sus espacios del montículo escalonado, sus elementos estructurales y decorativos en sus edificaciones, entre otros, y la horizontalidad del paisaje está implícita en el borde de sus edificaciones, que consigue aunar con las líneas abstractas que describen el paso de las nubes, el horizonte del mar, ese horizonte que divide el Kaypacha del Ukhupacha; porque los Moches tomaron los materiales de la naturaleza para la construcción física, sensitiva de sus edificaciones y fabricación de sus herramientas. Los Moche nunca abandonaron sus construcciones, ellos lo devolvieron a la Pachamama y así, estas pingorotudas edi-

412 Escoda Pastor, Carmen (2006). El magnetismo del lugar en la arquitectura. Un análisis a través del dibujo de las diferentes estrategias de intervención en el paisaje a partir de la arquitectura del Movimiento Moderno (Tesis Doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona España, pp. 3-4

413 Le Corbusier (1924). "L'Esprit Nouveau en Architecture". En Quetglas, Josep (2006). "La línea vertical. Le Corbusier y la síntesis de las artes. El poema del ángulo recto. Círculo de Bellas Artes. Madrid, España, p.53 y en Zaparaín, Fernando; Ramos Jular, Jorge y Llamazares Blanco, Pablo (2018). "Le Corbusier: estructura ambigua y disolución de la trama". Revista ZARCH n°11, 2018, Universidad de Zaragoza. Zaragoza, España, p.96

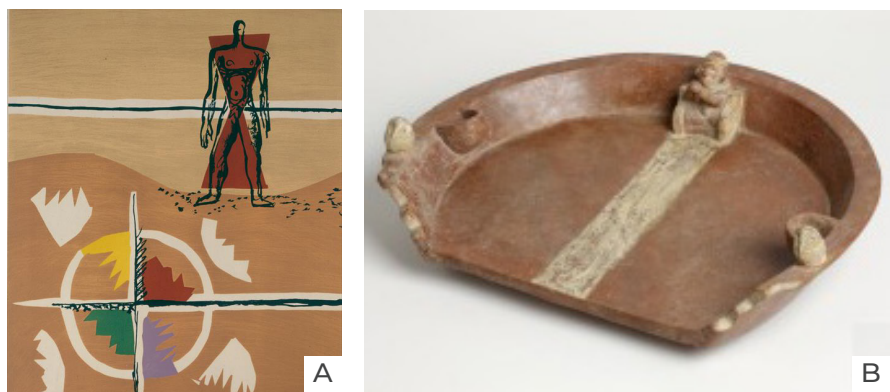


Fig.1.21: A) Pintura A3 MILIEU, autor Le Corbusier (Fuente: Fundación Le Corbusier); B) Plato Moche, representando una plaza ceremonial semi circular con personaje sentado (Fuente: Archivo Daniel Giannoni, ARCHI)

ficaciones, formaron parte del paisaje sagrado y complemento de la naturaleza andina.

Los artistas peruanos usaron el tinku⁴¹⁴ (encuentro) para construir la dualidad en el desarrollo de sus obras. La pintura de José Sabogal (1888-1956) del escritor Garcilaso de la Vega (1949)⁴¹⁵, divide su rostro con una línea, el tinku; el lado derecho con tonalidad marrón, de la mano derecha sale una flama,(...) se divisa una construcción inca, representa su raíz andina, y el lado izquierdo con tonalidad más clara. La mano izquierda coge una pluma de escritor entre sus dedos, se observa un escritorio y libros, representa su raíz española, la pintura representa la bipartición complementaria de sus significados (Golte,2009), que va a representar la dualidad cultural unificada.

El pintor y escultor peruano, de Trujillo, Gerardo Chávez López (1937-2021) en sus obras usa el tinku como división paralela al lienzo, porque él busca que la otra parte de la dualidad, que no se ve, sea construida por el espectador. En su pintura *Derrière son double* (1973), muestra una de las dos caras de la vida: traición y muerte, sobre una estructura rocosa. En la pintura, la traición es narrado por el placer desenfrenado de varios falos que se mueven acompasados por diferentes partes del cuerpo; la muerte lo ubica en el nivel más bajo de la composición, el mundo de abajo; el opuesto: confianza y vida, su dualidad complementaria debe ser construido mentalmente por el observador.

En Barcelona, el arquitecto Antoni Gaudí (1852-1926), en su obra del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia (1882-actualmente) la dualidad se encuentra en el lenguaje de las fachadas del transepto; en la calle Marina está dedicada al Nacimiento de Cristo, inicio/luz/vida, y el de la calle Sardenya está dedicada a la Pasión y Muerte de Cristo, final/oscuridad/muerte. Gaudí desarrolla así un oxímoron⁴¹⁶ arquitectónico en un edificio sacro.

Günter Rodolfo Kusch afirma que la dualidad del Dios Viracocha de los incas tenía dos definiciones, una absoluta que se refiere al orden de la vida, como macho-hembra, y otra derivada que está referida a la separación de dos capas, el hanaq pacha y hurin pacha; esto está reflejado en el esque-

414 Rodolfo Sánchez Galarza (2012, pp.34-35) describe el TINKU como el encuentro entre dos mundos, es como un plano único que comparten, que personajes con ciertos atributos pasan de un lado a otro, y que ubicarse en este plano es fundamental en la dinámica del cosmos en su conjunto. Esta especie de interfaz, plano de encuentro, fueron desarrollador por Gerald Taylor (1978) y Anne Marie Hocquenghem (1987). Para Jürgen Golte (2009, pp.103-106), el tinku también está representado por la línea curva, en espiral, que remata el escalonamiento de tres peldaños. Golte describe que en la iconografía Moche están pintadas y encajarían en un cuadrado dividido en dos pirámides escalonadas opuestas mutuamente invertidas, que es un símbolo para mostrar la relación de las partes de la totalidad bipartita. Uno representaría el tinku con el mundo de arriba y el opuesto, el tinku con el mundo de abajo.

415 Isabelle Tazuin en su artículo menciona que esta información fue proporcionada por el periodista de la Revista Semanario Peruano, con las noticias que hacen historia, n° 9, del 28 de febrero de 1949, 22. Tazuin, Isabella (2017). Representaciones del Inca Garcilaso de la Vega por José Sabogal: Sabogal pintor indigenista. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Tufts University: Department of Romance Languages (hal-01846780), p.8

416 Oxímoron: m.Ret. Combinación, es una misma estructura sintáctica, de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido, como en un silencio atronador. Diccionario de la RAE

417 Kusch, Günter Rodolfo (2003). Op. cit., p.59

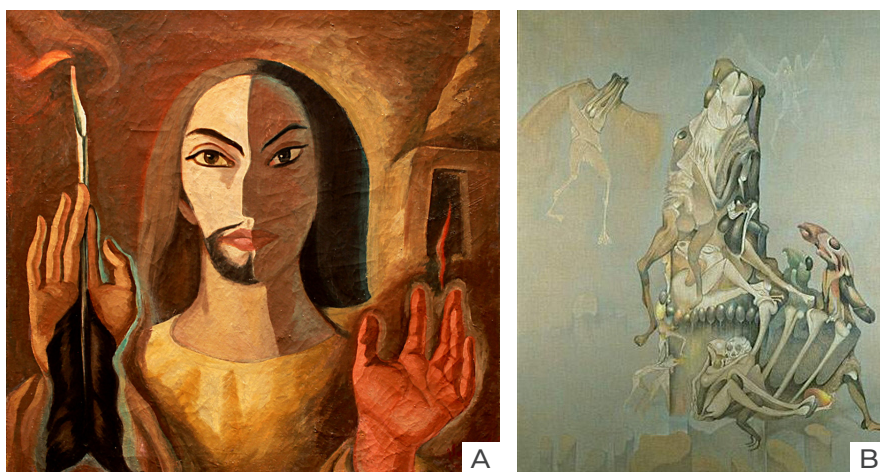


Fig.1.22: A) Pintura "Garcilaso de la Vega", autor José Sabogal (Fuente: Roberto Laime, fotógrafo); B) Pintura "Derrière son double", autor Gerardo Chávez (Fuente: latinamericanart.com)

ma de Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua⁴¹⁷ (circa s. XVI - s. XVII). La arquitectura peruana contemporánea, la dualidad desarrollada por los Mochica lo encontramos reinterpretada en las obras del arquitecto Luis Longhi: Casa de Pachacamac (2003-2010) y Casa Las Chullpas (2011-2020), como veremos en el capítulo V.

1.2.2. El escalonado

La tripartición de la cosmovisión andina, el Hanaqpacha, Ukhupacha y Kaypacha, estos planos que interactúan y fueron compartidas, fueron plasmados en la iconografía andina de cerámicas, tejidos, joyas, armamento, herramientas de trabajo, etc.; pero en relación a la arquitectura, podemos identificar que estaban representado por tres escalones como volumen, plataformas, desniveles de pisos, bordes de muros o vanos, jamba de puertas; y en los murales, como trazo escalonado o tres franjas de colores.

Como las edificaciones Moche están derruidas, la investigación se apoya además de los complejos arqueológicos, de investigaciones, en la información que proporciona las cerámicas escultóricas, cerámicas arquitectónicas; en las escenas iconográficas que se encuentran en otros tipos de cerámicas o tejidos, cuya narración utiliza el dibujo de edificaciones Moche como contexto.

En las cerámicas Mochicas los tres mundos, están representados en forma simbólica con tres escalones (ML012927), y esta característica presenta el altar de rituales como el encontrado en el Apu Cerro Campana (Fig. 1.23: B), y cuyo relato iconográfico se encuentra en sus cerámicas (ML003106, ML003104).



Fig.1.23: A) Cerámica Moche con forma escalonada ML012927 (Fuente: Museo Larco); B) Altar escalonado en Apu Campana (Fuente: Noticias andina.pe, del 10/04/2012); C) Cerámica Moche ML003794 con divinidad Guerrero del Búho en la sumidad de plataforma de tres escalones (Fuente: Museo Larco); D) Cerámica Moche ML000625 con personaje guerrero sentado en trono escalonado (Fuente: Museo Larco)

Los Sacerdotes o divinidad intermediadora Moche tenían el poder de comunicarse con estos tres mundos, y por lo tanto la iconografía que utilizaban para representarlo es colocando al personaje parado o sentado en la sumidad de tres plataformas escalonadas (ML003794), al que accede por rampa. En otras cerámicas o iconografías, el sacerdote o divinidad intermediadora está sentado en un trono (ML000625) que tiene tres escalones (Fig. 1.23: C y D).

Las narraciones iconográficas de ceremonias o rituales Moche, se encuentran personajes antropomorfos y zoomorfos que parecen correr en un patio ceremonial limitado por un muro que remata elementos escalonados (ML002350). Existen cerámicas arquitectónicas que parece relacionarse con esta narración, como la cerámica ML002874 que parece presentar una plaza ceremonial, y este a su vez lo podemos relacionar con la plaza ceremonial del mausoleo de la Señora de Cao, Edificio D, que se encontró en Huaca Cao Viejo.

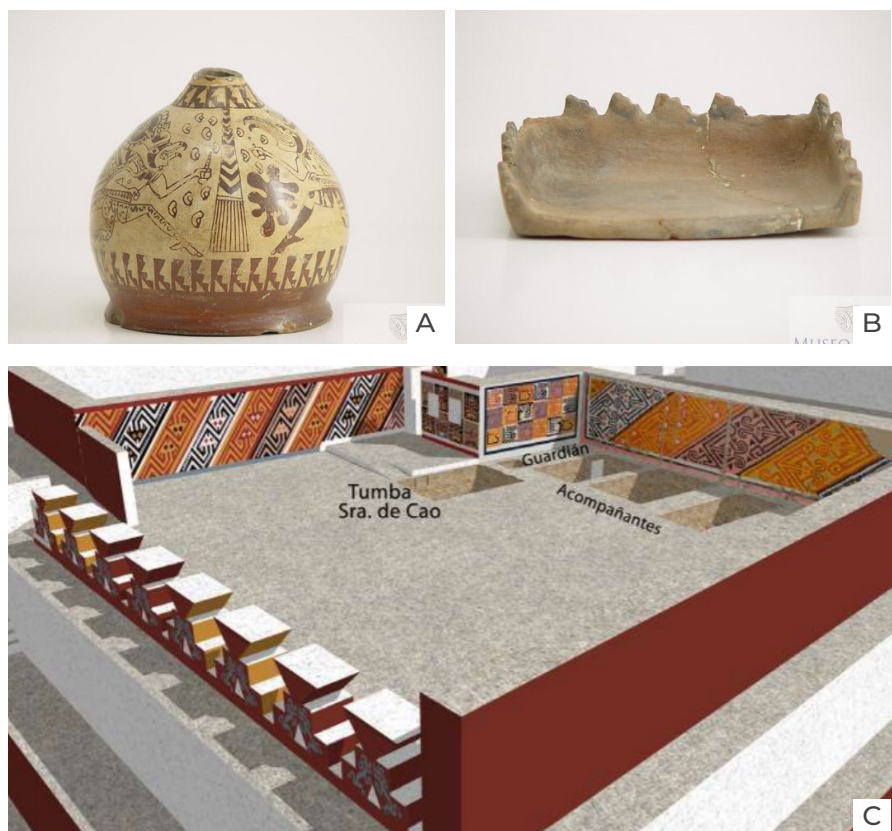


Fig.1.24: A) Cerámica Mochica ML002350 representa elementos escalonados como remate de muro (Fuente: Museo Larco); B) Cerámica Moche ML002874; C) Reconstrucción de Edificio D de huaca Cao Viejo (Fuente: Franco y Gálvez, 2010)

En la arquitectura, el signo andino del escalonado se encuentra representado como tres desniveles de piso en el Recinto 1 (Fase 2) de Ventarrón, en donde el nivel más elevado se encuentra un posible recinto, por lo tanto, el espacio con las ofrendas, de conexión con el Hanaqpacha. La diferencia del desnivel de piso quiere distinguir el simbolismo ritual de este espacio con respecto al contiguo, conformado por el muro escalonado del fogón ritual (Fig. 1.20: A), donde además parece buscar su visibilidad de las deidades de la bóveda celeste.

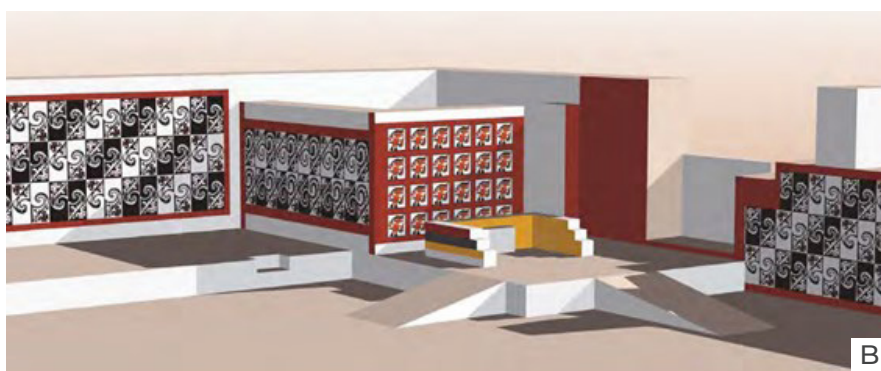


Fig.1.25: A) Muro escalonado de la Terraza 1, y en plataforma superior, la Terraza 2 (Fuente: Uceda Castillo, Santiago et al., 2016, p.76); B) Esquinero de Terraza 1 con detalle de podio o trono con murete escalonado sobre plataforma y acceso por rampas (Fuente: Uceda Castillo, Santiago et al., 2016, p.78)

En la Huaca la Luna, se identifica una terraza escalonada (Terraza 1) donde se encuentra el recinto esquinero dedicado al “Dios marino”; frente a este se ubica el podio o trono que tiene un murete escalonado a sus lados⁴¹⁸. El espacio que conforma el muro escalonado de la Terraza 1 y los muretes del podio o trono expresan arquitectónicamente el valor simbólico de los actos ceremoniales y del personaje que lo preside.

En los Moche, se puede inferir que el simbolismo de los tres escalones también era desarrollado por sus constructores de manera conceptual; así tenemos la fachada noreste del montículo plataforma escalonada del templo viejo, de la plaza ceremonial que tiene siete escalones. Por su temática con la cosmovisión Mochica la podemos agrupar en dos; la que se relaciona con el mundo del Kaypacha (escalón 1: guerreros y prisioneros, escalón 2: oficiantes) y el mundo del Hanaqpa-cha (escalón 3: araña decapitadora, escalón 4: mellizo marino, escalón 5: ser mítico, escalón 6a: rostro del dios de la montaña, escalón 6b: cañán y serpiente, escalón 7: Dios de la montaña)⁴¹⁹. Esta fachada del edificio viejo a lo largo de más de cinco siglos, en “cada cierto tiempo el edificio era enterrado (...) y encima se construía otro más ancho y alto”, y no sólo mantuvieron el patrón arquitectónico, sino también “el mismo recurso iconográfico representado en relieves o en pintura plana policromática”.

El primer escalón se representa en un desfile de diez guerreros victoriosos con diez prisioneros, estos últimos están desnudos y amarrados con una soga en el cuello. El segundo escalón se representan oficiantes religiosos cogidos de la mano como si realizaran una danza. La temática de los dos primeros escalones está relacionada con las actividades que realiza el hombre Mochica, es el mundo de los hombres, de los animales, etc. el cual se relaciona con el Kaypacha.

En el tercer escalón se representa a la araña compuesta de dos partes, una representada en perfil y la otra vista desde arriba, todas de diseño diferentes, presentan brazos humanos que sostiene un cuchillo y el otro una cabeza humana cercenada. El cuarto escalón están representados seres humanos divinizados que tienen colmillos de felino. El quinto escalón representa a felinos con cola de saurio y con cabeza

418 Uceda Castillo, Santiago; Morales Gamarra, Ricardo y Mujica Barreda, Elías (2016). Huaca de la Luna. Templos y dioses Moche. Investigación Proyecto Huacas del Sol y de la Luna, Ed. Fundación Backus, World Monuments Fund Perú y World Monuments Fund. Lima, Perú, p.76

419 Uceda Castillo, Santiago et al. (2006). Op. cit., p.91

de zorro, en su pata delantera aparece cogiendo una cabeza cercenada de humano, éste es un animal mítico de la cultura Mochica. El sexto escalón, donde dobla la rampa que permite el ingreso al templo, está decorado con un cañán y una gran serpiente, y luego aparece la divinidad principal con dos cabezas de perfil, sin cuerpo visible que se sostiene con patas de una falcónida. El séptimo y último escalón, encima de la rampa, está representado el dios de la montaña, la vieja divinidad Cupisnique con algunas modificaciones. Todos estos escalones tienen relación con el Hanaqpacha⁴²⁰.

¿Y dónde está arquitectónicamente representada el Ukhupacha en la plaza ceremonial principal de Huaca de la luna? Está debajo del suelo de la plaza ceremonial, donde se encuentran enterrados los templos anteriores y también sus ancestros, cuya representación simbólica se encuentra en las diversas iconografías Mochicas.

En la montaña de Caja Rumi (Cáceres, Ancash), a 3700 msnm, el artista andino de la cultura Huaylas o Recuay⁴²¹ (Circa, 1 a.C.-700 d.C.) talló en la piedra ocho cajas para recibir el agua de lluvia, creando espejos de agua a manera de espejos astronómicos; su interior presenta tres bordes escalonados que evocan los tres niveles del mundo andino.

En el arte andino esta línea diagonal parece representar también la “línea o camino de la verdad” (Lajo, 2005), como el caso de las líneas y formas escalonadas, como el caso de los triángulos escalonados enfrentados; pero la línea diagonal es básica para la construcción de la Tawa o Chakana, donde “la diagonal es la línea que vincula y permite lograr la proporcionalidad entre dos figuras aparentemente opuestas: el círculo y el cuadrado”⁴²².

Los constructores y artistas andinos de la época inca (Circa, siglo XV), en la zona de Saywite (Abancay), en medio de templos incas, tallaron una gran roca de granito de 2.50 m de alto y 4.00 m de diámetro, el adoratorio de piedra de Saywite (o Concacha), lo que parece ser un “mapa simbólico del mundo imaginario de los incas, asociado al agua”⁴²³, donde están esculpidos más de 208 imágenes, entre montañas, ríos, campos de cultivos, animales, hombres, edificios⁴²⁴, etc., “adap-

420 Uceda Castillo, Santiago et al. (2006). *Ibidem*

421 Junta de Desarrollo Distrital de Pamparomás (2019, marzo). Plan de gestión territorial comunal de la microcuenca de Pamparomás. Ed. Junta de Desarrollo Distrital de Pamparomás, CEPES y Eclasio. Ancash, Perú, p.18

422 Llamazares, Ana María y Martínez Sarasola, Carlos (2006). *Op. cit.*, p.82

423 Lumbreras, Luis Guillermo (2012). "El adoratorio de Saywite o Concacha". *Revista Monedas del Banco Central de Reserva del Perú*, Moneda 151, 2012. Lima, Perú, pp.48-50

424 Carrión Cachot, Rebeca (1955). "El culto al agua en el antiguo Perú. La Pacha, elemento cultural Pan-andino". *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología del Perú*, n°2. Lima, Perú, pp.50-140

425 Retamozo Lezama, María Cristina (2020). "Proyecto de ley s/n/2020-CR: Proyecto de ley que declara de interés nacional la protección, conservación y puesta en valor del sitio arqueológico Saywite, ubicado en el distrito de Carhuasi, provincia de Abancay, departamento de Apurímac, en el marco de la conmemoración del bicentenario de la independencia del Perú". Congreso de la República del Perú (PL06587). Lima, Perú

426 Chávez Ballón, Manuel (1943). *Los restos arqueológicos en el sur del Perú* (Tesis bachiller: Humanidades). Facultad de Letras, UNMSM. Lima, Perú

tándose a las sinuosidades naturales de la propia roca⁴²⁵. Esta gran piedra simbólica está ubicada en la sumidad de tres plataformas escalonadas⁴²⁶. Pero los constructores andinos de época preinca también construyeron en miniatura centros poblados y edificaciones, un modelo o maqueta arquitectónica como la que encontramos en el complejo arqueológico de Auquipampa en Carhuapata (Jacas Grande, Huánuco), en cuyas mini construcciones se deja constancia del signo escalonado tanto en la doble jamba de las puertas como en el diseño de las ventanas.

Los incas continuaron con el desarrollo del concepto escalonado, tanto vertical para indicar el valor simbólico del espacio con el Kaypacha, como remate de muro, en el umbral de las puertas, en hornacinas o conformando con la roca natural un marco o acceso; y el escalonado también está desarrollado en forma horizontal en las zonas de rituales, como plataformas, altar, tronos u observatorios astronómicos, entre otros, para comunicar la relación del lugar, ritual o del celebrante

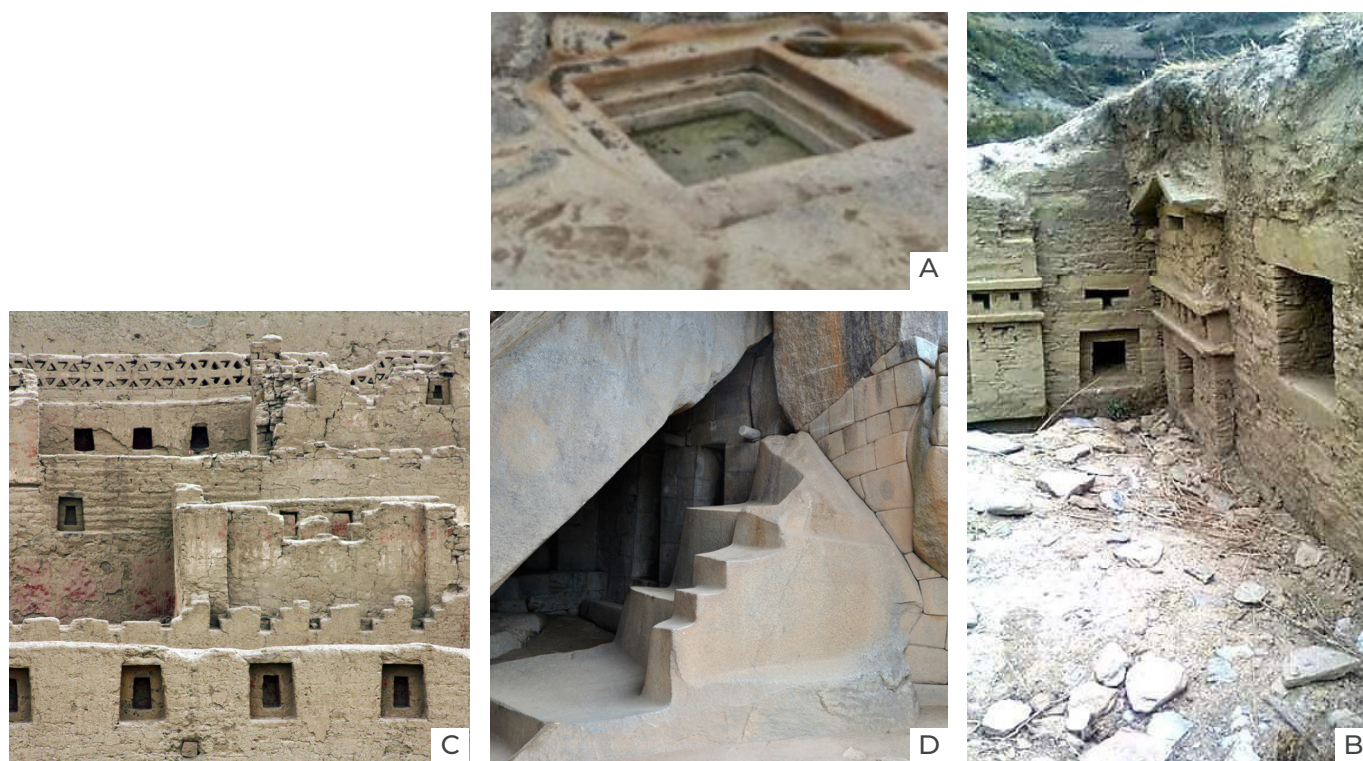


Fig.1.26: A) Espejo astronómico en caja de piedra en complejo arqueológico Caja Rumi, Ancash (Fuente: andina.pe, 2016); B) Complejo arqueológico Auquimarca, mini construcciones o maquetas arquitectónicas (Fuente: Sogobamba-Jacas Grande (autor), en facebook); C) Escalonado como remate de muro y en hornacinas, en complejo arqueológico Tambo Colorado, Chíncha (Fuente: arqueologiadelperu.com); D) Tumba real del Templo del Sol de Machu Picchu (Fuente: Boleto Machu Picchu)

con el Hanaqpacha. Estas tipologías escalonadas lo encontramos en los complejos arqueológicos de Huánuco Pampa, Tambo Colorado, Pachacamac, Machu Picchu (Templo de la Luna, Templo del Sol, reloj solar), Choquequirao, Ollantaytambo, Pisac, entre otros.

Algunas culturas andinas emplazaron sus edificaciones o centros urbanos alineando sus esquinas en dirección norte-sur, este-oeste, hacia los cuatro puntos cardinales como el complejo arqueológico Pampa Llamas (Circa, 1400 a.C.)⁴²⁷ en Casma, perteneciente a la cultura Chancay (Circa, 3300 a.C.-1700 a.C.), ubicándose en el centro la plaza central, que actúa como “ombligo conector de las cuatro secciones que a su vez se dividen en cuatro”⁴²⁸. Por el centro de la plaza se traza una diagonal a 45° que se le relaciona con la ruta de Wiracocha; Chinchaysuyu al nor-oeste y el Qullasuyu orientado al sur-este⁴²⁹. La matemática holandesa María Sholten descubrió que las ciudades pre-incas e incas se alineaban a lo largo de una línea diagonal a 45° del eje Norte-Sur. Esta línea diagonal (chékkalluwa) es “la línea de la verdad”⁴³⁰, que coincide con el Qhapaq Ñan que es “el gran camino que nos muestra la ruta de la sabiduría y del conocimiento de la cultura andina”⁴³¹.

El doctor en filosofía Javier Lajo, describe que además de la diagonal simple del cuadrado de la Cruz Andina o Chakana, que tiene un ángulo de 45°, existe:

la otra diagonal que traza un ángulo de 20°43´ con respecto a la vertical, ésta es la Gran Diagonal, Ch'ekcalluwa o Ch'ekka Ñan o también Línea o Camino de la Verdad que cruza las tres pachas (Lajo, 2005, pp.90-91)

En la alineación del eje mayor de la Plaza Ceremonial del templo viejo de Huaca de la luna, observamos que es nor-este y desde la plaza se puede visualizar al Apu Campana; en el caso de Huaca Cao Viejo, el eje mayor de la Plaza Ceremonial está orientada de norte-sur y desde la plaza se visualiza los cuatro cerros de Paijan, que visto desde lejos, sus bordes conforman una línea quebrada triangular, que encontramos en la iconografía de la cerámica Moche, a veces acompañada del signo de la Cruz del Sur o Chakana (ML012037, ML012045, ML0012500) que encontramos en el geoglifo de Pampa de las Salinas del

427 La arqueóloga e investigadora peruana Rosa Fung Pineda en 1979, señaló que este complejo es anterior a la de Chavín de Huántar, y en 1980, los arqueólogos estadounidenses Thomas y Sheila Pozorski, calcularon su antigüedad en 1400 a.C.

428 Qhapaq Amaru, Jym (2012). Inka Pachaqaway. Cosmovisión Andina. Pachayachachiq-Investigaciones y Estudios Inkásicos. Lima, Peru, p.29

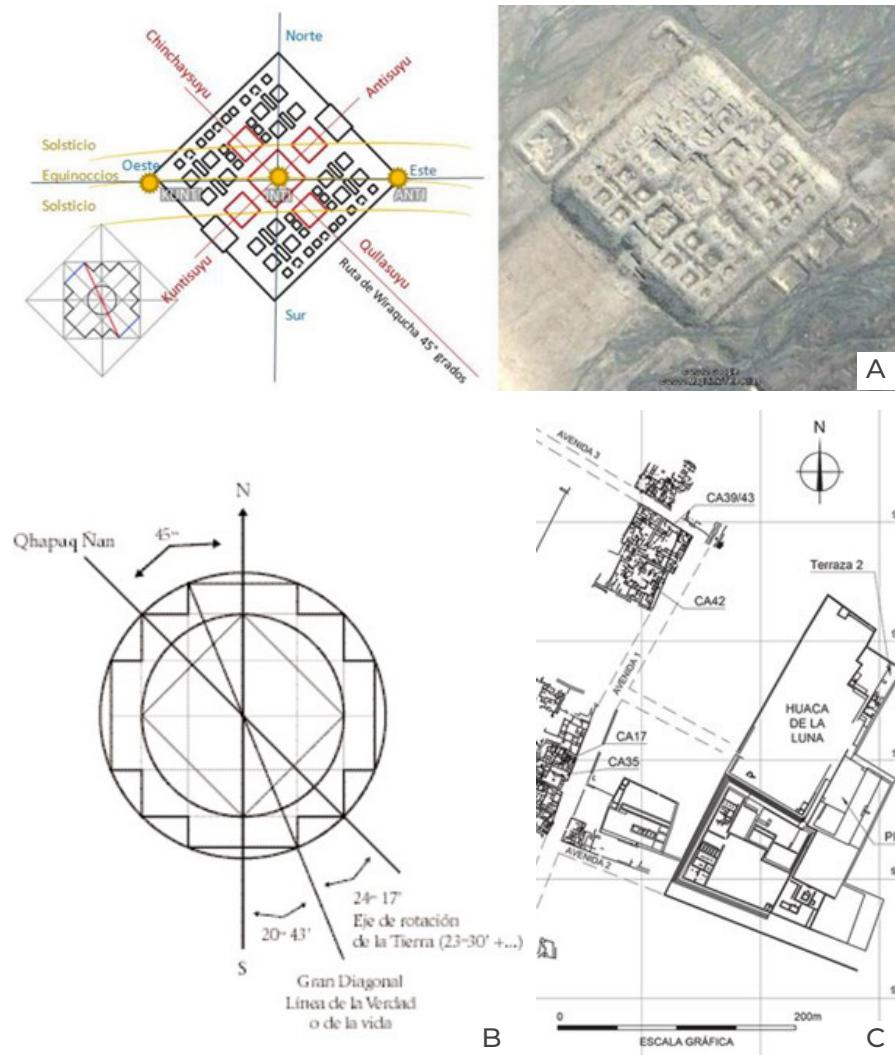
429 Qhapaq Amaru, Jym (2012). *Ibíd*

430 Sholten, María (1980). El Capac Ñan. En Lajo, Javier (2005). Qhapaq Nan. La ruta inka de sabiduría. Ediciones Abya-Yala y Escuela de Gobierno y políticas Públicas para Nacionalidades y Pueblos del Ecuador. Quito, Ecuador, p.77

431 Lajo, Javier (2005). *Op.cit.*, pp.159-162

valle de Chao (Virú, La Libertad), que está en un espacio delimitado que probablemente permitió el desarrollo de actividades públicas relacionados con la escucha y sonido⁴³².

Los arqueólogos Ana Llamazares y Carlos Martínez afirman que, en la cosmovisión andina, “al entrecruzar ambos ejes, vertical y horizontal, se genera el esquema cuatripartito básico, que rige tanto en la organización del espacio como la del tiempo”; que el centro es la zona de contacto y de tránsito entre los cuadrantes, este ha sido destinado al hombre que será el mensajero y mediador; que “su destino no está en el cielo ni en la tierra sino en medio de ambos”, por lo tanto lo “esencialmen-



432 Juan Callirgos afirma haber aplicado la teoría antropológica “proxemics” de Edward Hall (Espacio cuya distancia hasta: 0.45 m es íntimo, 1.20 m es personal, 3.60 m es social y hasta 7.60 m es público). Callirgos Castellanos, Juan José (2020, octubre). “Análisis preliminares de espacio y funcionamiento de los geoglifos de Pampa de las Salinas, valle de Chao”. Programa Arqueológico Ecodinámicas Tempranas de los valles de Chao y Santa PRAET. Congreso de Arqueología, Ministerio de cultura de Perú. Lima, Perú En línea: <https://congresoarqueologia.cultura.gob.pe/publicaciones> (Consulta: 09/02/2021)

Fig.1.27: A) Vista aérea de complejo arqueológico Pampa Llamas y sus alineaciones (Fuente: Jym Qhapaq Amaru, 2012) ; B) Eje de rotación y Gran Diagonal de Cruz Andina (Fuente: Javier Lajo, 2005); C) Plano de orientación de Huaca de la Luna, Trujillo (Fuente: Santiago Uceda et al., 2015)

te humano es la intermediación, la reunión de los contrarios⁴³³. Llamazares y Martínez afirman que al generar diagonales desde el centro de estos cuadrantes se “combinan los atributos del entrecruzamiento entre ambas mitades”, por lo que entre estos ejes diagonales “se produce la complementación de los opuestos”; y que esta “diagonal marca el verdadero punto de encuentro entre filosofía y geometría pues es la línea que permite vincular los opuestos complementarios⁴³⁴.

¿Cómo está representado la Gran Diagonal en la arquitectura Moche? En las iconografías Moche, el escalonado se encuentra apoyado en la hipotenusa del triángulo (ML000023, ML000562), conformando opuestos complementarios (ML000530), como signo en las cerámicas escultóricas de personajes de poder (ML000608, ML000606, ML001062), conformando el vano de ventana (ML040312) y construyendo con el techo inclinado su opuesto complementario (ML000573, ML016270). También se encuentra como elemento decorativo en la cumbrera de edificaciones (ML002899, ML002903), como signos en murales (ML017407, ML017408) o expresado como una triple plataforma escalonada que es la base de un recinto (ML002897, ML002902, ML031752) comunicando el valor místico de la edificación.

Las edificaciones de los talleres Moche tienen el techo plano⁴³⁵, y el de los recintos para ceremonias o rituales los techos son inclinados, en diagonal; y con lo anterior, se infiere que el techo inclinado simboliza arquitectónicamente que es parte de la estructura del espacio donde se encuentra el hombre

433 Llamazares, Ana María y Martínez Sarasola, Carlos (2006). Op. cit., pp.80-81

434 *Ibidem*

435 Ver: 1.3.7, espacio para labores



Fig.1.28: A) Cerámica Moche ML002902 con recinto sobre plataforma escalonada (Fuente: Museo Larco); B) Cerámica Moche ML040312 con vano escalonado en pared lateral de recinto (Fuente: Museo Larco); C) Cerámica Moche ML000573 con vano escalonado cuyo opuesto complementario es el escalonado del muro (Fuente: Museo Larco)

436 Collins, Sean (2017, 05 de octubre). "¿Por qué las olas vienen en serie?". Portal Surfline. En línea: <https://www.surfline.com/surf-news/por-que-las-olas-vienen-en-series/11613> (Consulta: 10/10/2018)

437 Pierce, Hal (2017, 24 de marzo). "El Niño costero generó nubes tormentosas de 13 kilómetros en Perú". Europapress. En línea: <https://www.europapress.es/ciencia/cambio-climatico/noticia-nino-cos-tero-genero-nubes-tormenta-13-kilometros-peru-20170324131619.html> (Consulta: 09/01/2018)

438 Ramos Orlandino, Carmela y Guzmán Zorrilla, Emanuel (2019, 04 de noviembre). "Influencia del fenómeno el Niño en las condiciones de oleaje en aguas profundas frente al litoral peruano". Workshop de mecánica de fluidos, Escuela Profesional de Ingeniería Mecánica de Fluidos EPIMF, UNMSM. Lima, Perú, pp.1-6

439 Palacios, Mijail (2017, 15 de diciembre). "Mujer.21: Sofía Mulanovich, la domadora peruana de olas y océanos". Diario Peru21. Lima, Perú En línea: <https://peru21.pe/deportes/sofia-mulanovich-surfing-competir-limpia-calma-ordena-447127-noticia/> (Consulta: 09/01/2019)

440 "Mullu que es una concha marina cuyo nombre científico es *Spondylus* sp. Se trata de un molusco bivalvo de aguas marinas cálidas que habita en las costas ecuatorianas de Guayaquil y las del extremo norte del Perú. Fue considerado por las sociedades andinas prehispánicas un elemento de prestigio social y poder simbólico-religioso. Algunos cronistas llamaron al mullu "oro rojo de los incas", pues advirtieron que este molusco habría tenido en algunos contextos mayor importancia que el dorado metal". Vitry, Christian (2014). "El mullu, el Oro Rojo de Los Incas". Revista electrónica del Centro Cultural Argentino de Montaña. Buenos Aires, Argentina. En línea: http://www.culturademontania.org.ar/Arqueologia/ARQ_oroinka_112008.html (Consulta: 18/12/2019)

441 Amayo Zevallos, Enrique (2020, 20 de julio). "El caballito de totora Mochica y el origen del Surf". En Pacarina del Sur, Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano. En línea: <http://pacarinadelsur.com/home/mar-del-sur/83-el-caballito-de-totora-mochica-y-el-origen-del-surf> (Consulta: 12/11/2020)

o la mujer que será el intermediario, o reunirá a los planos contrarios del mundo andino. Por lo tanto, está indicando el "espacio tinku" de la edificación o del complejo arquitectónico Moche.

El escalonado, en las culturas andinas, aparece relacionado con otro signo relacionado con el mar, una línea curva -llamada voluta por el Museo Larco- que es identificada como una ola (ML012797); ésta también se representa como una ola geométrica (ML011894, ML00691) u ola antropomorfa (Western, 2018). Para otros arqueólogos, el signo curvo también representa un tinku (Golte, 2009), lo que proporciona una gran carga simbólica a la unión de estos signos.

1.2.3. La voluta

Otro de los símbolos que utilizaron los Mochicas es la voluta, representado con línea fina y como volumen en las cerámicas; ésta se le relaciona con el mundo marino, y en forma estilizada representa grupos de olas que los surfistas actuales llaman series, esto indica que existe "tormentas con altas velocidades de viento, con fuerte presión detrás"⁴³⁶, por lo tanto, está relacionado con el fenómeno del Niño que generará nubes tormentosas que dejarán precipitaciones continuas⁴³⁷. Los Moche representaron con el diseño de las volutas continuas, el aumento de las alturas de las olas y su mayor ocurrencia provenientes del noroeste, en comparación con los años normales, por la presencia del fenómeno del Niño⁴³⁸.

El mar, que provee alimentos (ML004537, ML003133), "no discrimina porque todos somos hermanos en el agua"⁴³⁹, este océano donde se oculta el Ti, el sol, es la senda acuática para recoger el spondylus⁴⁴⁰ en costas ecuatorianas. Los Moche usaron los caballitos de totora para surcar ese eterno misterio ondulante viviente; los pescadores Mochicas navegaron con la "balsita como jinete o sentado para cortar las olas del mar, que es bravo ahí donde pescan, (...) probablemente el origen del surf"⁴⁴¹.

Las enésimas repeticiones de este símbolo marino Moche, la voluta, origina un espacio dinámico temporal que actualmente buscan insistentemente los surfistas, los tubos del mar. Es

posible que, caminando debajo de los continuos arbotantes de las iglesias o catedrales góticas, como la Igrexa de Santa María a Maior e Real de Sar, en Santiago de Compostela, o en la Catedral de Palma de Mallorca, en España, nos recrea la sensación de estar debajo del tubo de la ola, como estar surfando en el mar. Ese espacio interior que forma la pared de la

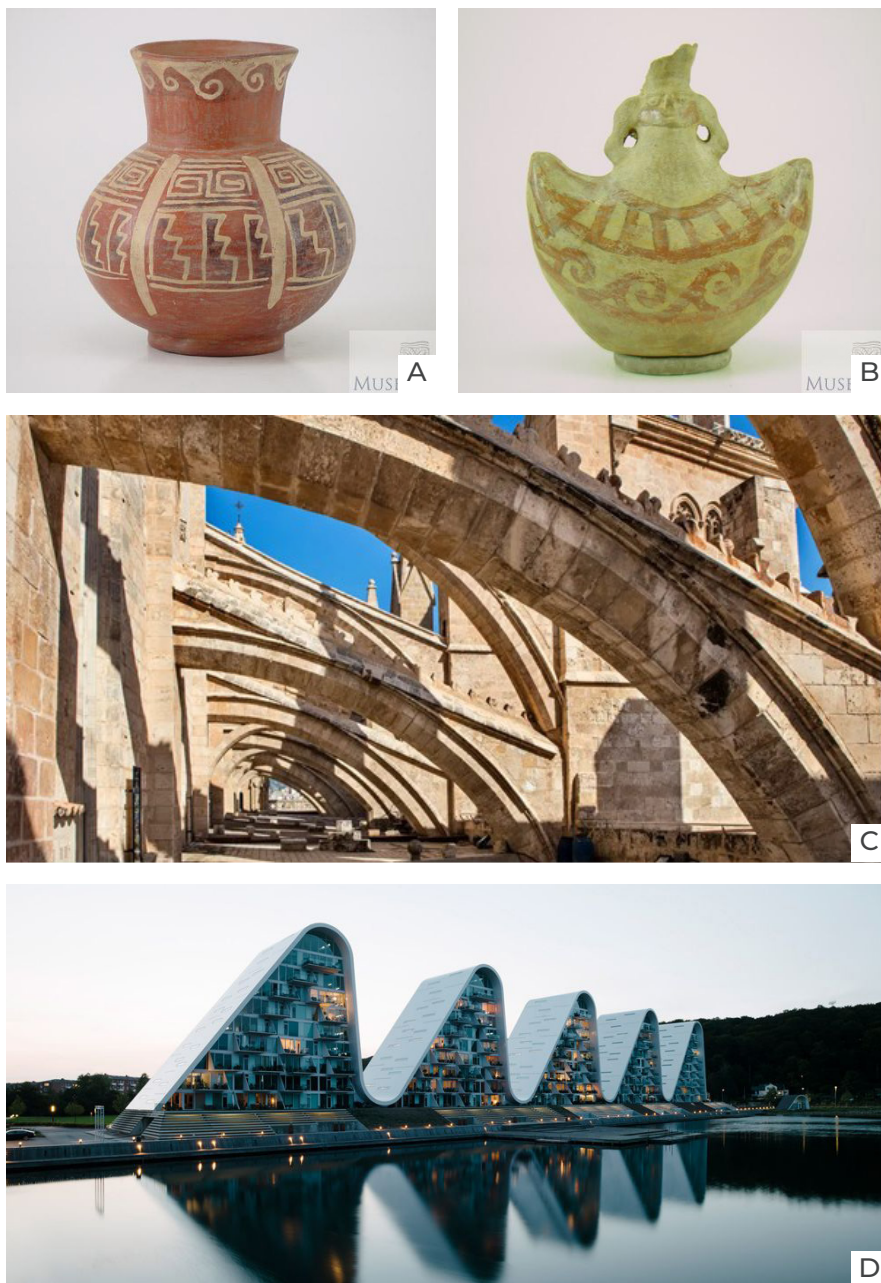


Fig.1.28: A) Cerámica Moche ML005378 con iconografía de ola, voluta (Fuente: Museo Larco); B) Cerámica Moche ML020643 con iconografía de ola, voluta, en embarcación "caballito de totora" Moche (Fuente: Museo Larco); C) Arbotantes de Catedral de Palma de Mallorca (Fuente: Lasexta.com); D) Proyecto The Wave en Dinamarca (Fuente: arquitecturayempresa.es)

ola de mar, con su cresta antes de romper. Un mar siempre en movimiento de donde se extraen los recursos pesqueros de manera intensiva (Lange, 1982) y que es afectado por la fuerza gravitacional de la luna (Iparraguirre, 2000; Solbes et al, 2021). Un mar con grandes poderes (Bourget, 1994), que fue representada en la iconografía por el artista Moche como voluta.

La ola hueca construye una sección cilíndrica, la ola tubera que forma un espacio cilíndrico completo⁴⁴² donde todo surfista se deja llevar⁴⁴³. Las olas son un espacio temporal vivencial, un lugar donde se oculta el sol y se reafirma la comunión entre mar/hombre-mujer; un “mar condenado a eterno movimiento, habiendo estado antes quieto en el firmamento”⁴⁴⁴.

La arquitectura contemporánea “aprovecha del vacío y del espacio envuelto, del espacio interior” (Zevi, 1948) que forman las olas para servir de inspiración proyectual; sus autores buscan integrar arquitectura-paisaje con metáfora formales, donde se “busca la analogía con elementos naturales para la concepción de espacios”⁴⁴⁵.

En el proyecto de la Cité de L’Ocean et du Surf (2011), museo del mar y surf, en Biarritz (Francia) del arquitecto Steven Holl en colaboración con el artista brasileño Solange Fabio, usan la forma de las olas para el desarrollo exterior de los pabellones. La propuesta de 24d-Studio para el desarrollo del puente Cut Back Hills (2010) en la playa de San Clemente en California (USA), usan la metáfora de las maderas flotantes en los ríos para incorporarlo con “las técnicas de maniobra que los surfistas utilizan cuando se suben a la ola, que incluyen recortes, chasquidos y flotadores”⁴⁴⁶.

El proyecto Porsche Autostadt Pavilion (2000) el Autostadt en Wolfsburg, desarrollado por estudio Henn, usan la ola como forma orgánica de la estructura, y sus líneas curvas para hacer del pabellón una escultura dinámica en el parque, donde se “crea la impresión de una unidad homogénea, al tiempo que crea una apariencia que cambia continuamente según la luz y las condiciones climáticas”⁴⁴⁷.

La firma Henning Larsen architects ha diseñado un conjunto residencial, The Wave, en Vejle (Dinamarca), que consta

442 Vocabulario surfista tomado de la Escuela de Surf LAS DUNAS. Asturias, España. Enlace: <https://escueladesurflasdunas.com/vocabulario-surfista/>. (Consulta: 07/07/2017)

443 Palacios, Mijail (2017, 15 de diciembre). Op. cit.

444 Lorca, Federico (1919). “Poema: Mar”. En Lorca, Federico ([1919] 1921). Libro de poemas. Ed. Morato. Madrid, España

445 Descripción de portal de surf SURFERULE. <https://www.surferrule.com/7-olas-de-hormigon/> (Consulta 15/07/2020)

446 24d-studio (2010). “Cut back Bill”. Portal 24d-studio, sección: Projects. En línea: <https://www.24d-studio.com/en/studioprojects/cut-back-hills> (Consulta: 28/11/2020)

447 Henn (2000). “Porsche Pavilion. Wolfsburg”. Architecture Studio Henn, Project. Berlín, Alemania. En línea: <https://www.henn.com/en/project/porsche-pavillon> (Consulta: 20/11/2020)

de cinco edificios que desarrollan la metáfora de cinco olas contínuas que se deslizan a lo largo del fiordo de Vejle y a la vez interactúa con las colinas, afirma Soren Ollgaard, socio y director de Henning Larsen⁴⁴⁸.

Los Moche celebraron en los recintos el coito ritual para la Diosa del Mar (ML004273), que estaba en plena lucha con el Dios de la Montaña (Makowski, [1999] 2003; R. Franco, 2021). El arqueólogo Ignacio Alva⁴⁴⁹ afirma que el mar, la tierra y el cielo son tres planos del universo en la cosmovisión andina, que a través de la incineración de moluscos buscaban el encuentro de estos planos:

El recinto escalonado con fogón cruciforme, (...) permitía volatilizar las ofrendas que alimentaban el fuego sagrado, y ascendían al cielo de donde proviene la lluvia y la vida, con la intención de mantener el equilibrio del cosmos; se trataba entonces de un culto de reciprocidad con la naturaleza. (Alva M., 2013, p.89)

El signo escalonado con la voluta se encuentra representada como una unidad en las iconografías de las culturas andinas como Moche (ML012927, ML003528), Nasca (ML031883, F-MAC-0037), Lambayeque (ML010856, ML018700), Chimú, y Huari (ML031712) entre otros. Pero ¿Cómo el escalonado con voluta está desarrollada en la arquitectura Moche? El doctor Edwar De Bock, especialista en las iconografías de las culturas Moche y Nasca, de su análisis iconográfico de un grupo de cerámicas arquitectónica de las culturas Vicús (500 a.C.-200 d.C.), Moche (100 a.C.-700 d.C.) y Chimú (700 d.C.-1500 d.C.), apoyándose en datos etnohistóricos y arqueológicos, propone la tesis que “dentro de estas tres culturas existió un diseño arquitectónico durante dos mil años” con unas estructuras representadas en estas cerámicas arquitectónicas que indicaría ser edificios santificados, “que posiblemente expresó un concepto religioso común”⁴⁵⁰.

Para el doctor Edward K. De Bock, la iconografía de la cerámica:

también forma parcialmente una fuente independiente, que nos informa sobre conceptos religiosos de la cultura Moche, los cuales no se encuentran fácilmente en la arqueología. El hecho de que personajes estén participando en rituales en la arquitectura de

448 Remón Royo, Rosa (2020, 31 de marzo). “Las nuevas montañas del fiordo de Vejle: La Ola (The Wave) de Henning-Larsen architects”. Portal Arquitectura y Empresa, Arquitectura. En línea: <https://arquitecturayempresa.es/noticia/las-nuevas-montanas-del-fiordo-de-vejle-la-ola-wave-de-henning-larsen-architects> (Consulta: 20/11/2020)

449 Alva Meneses, Ignacio (2013). Ventarrón y Collud. Origen y auge de la Civilización en la Costa Norte del Perú. Proyecto Especial Naylamp Lambayeque, Ministerio de Cultura del Perú. Lima, Perú, p.89

450 De Bock, Edward K. ([1999] 2003). “Templo de la escalera y ola y la hora del sacrificio humano”. En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores). Moche hacia el final del milenio, Tomo I, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999. Fondo Editorial de la PUCP y Universidad Nacional de Trujillo. Lima, Perú, p.307

451 De Bock, Edward K. ([1999] 2003).
Op. cit., p.308

la cerámica estudiada, ilustra esta observación”. (De Bock, [1999] 2003, p.308)

El doctor Edward De Bock de un corpus de 35 piezas de cerámicas arquitectónicas que pertenecían a las culturas Tembladera, Salinar, Virú, Vicús, Moche y Chimú, identificó un simbolismo andino, “este tipo de templo tomó su diseño del motivo de la escalera y ola”. De Bock señala que la cultura Moche desarrolla dos variaciones del motivo escalera y ola: triángulo escalonado en tres niveles, con una voluta u ola encima, y la otra un triángulo escalonado con un meandro⁴⁵¹.

El primer ejemplo que De Bock observa el uso del motivo escalonado y ola como una estructura arquitectónica simple, lo identifica en una cerámica Chimú-Inca del Museum voor Volkenkunde (Rotterdam, Holanda). En esta cerámica el escalonado son las tres plataformas o niveles, y hay un par de columnas con horcones que soportan techos inclinados que imitaría la forma geométrica de la curva de la ola (Fig. 1.31: A).

El segundo ejemplo es una botella de asa estribo de la época Moche I, que representa un complejo arquitectónico con dos recintos construidos en diferentes niveles de plataforma. En el recinto de la plataforma baja, su entrada presenta un muro con motivo escalonado que no coincide con el borde de la cubierta, y los “muros laterales tienen por banquetas



Fig.1.30: A) Cerámica Nasca con representación de escalonado y ola geométrica (Fuente: Museo Textil Amano, F-MAC-0037); B) Cerámica Moche ML002882 de escalonado con voluta u ola encima (Fuente: Museo Larco); C) Cerámica Moche ML002995, en gorro hay un escalonado con voluta meandro (Fuente: Museo Larco)

una transición escalonada al suelo.” Uno de los muros tiene un mural con motivo escalonado. La cumbrera de su cubierta a dos aguas también presenta un motivo escalonado como ornamento. De Bock observa que los muros del edificio de la plataforma alta presentan meandros, que indistintamente cual sea su punto de vista siempre tiene referencia escalonada, y que los “dos edificios parecen referirse al motivo geométrico de la escalera con ola”⁴⁵² (Fig. 1.31: B).

El doctor De Bock afirma que para los Moche “la escalera y ola es un motivo que expresa la dinámica entre complementos”; donde la ola, femenina, es una metáfora del agua y la corriente de agua comunica el movimiento en tiempo y espacio. La montaña, masculina, se representa en forma abstracta con el triángulo escalonado. La montaña está relacionada a ceremonias de sacrificio (ML003102, ML12991), y en este caso, la corriente de agua es la sangre del sacrificado⁴⁵³; por lo tan-

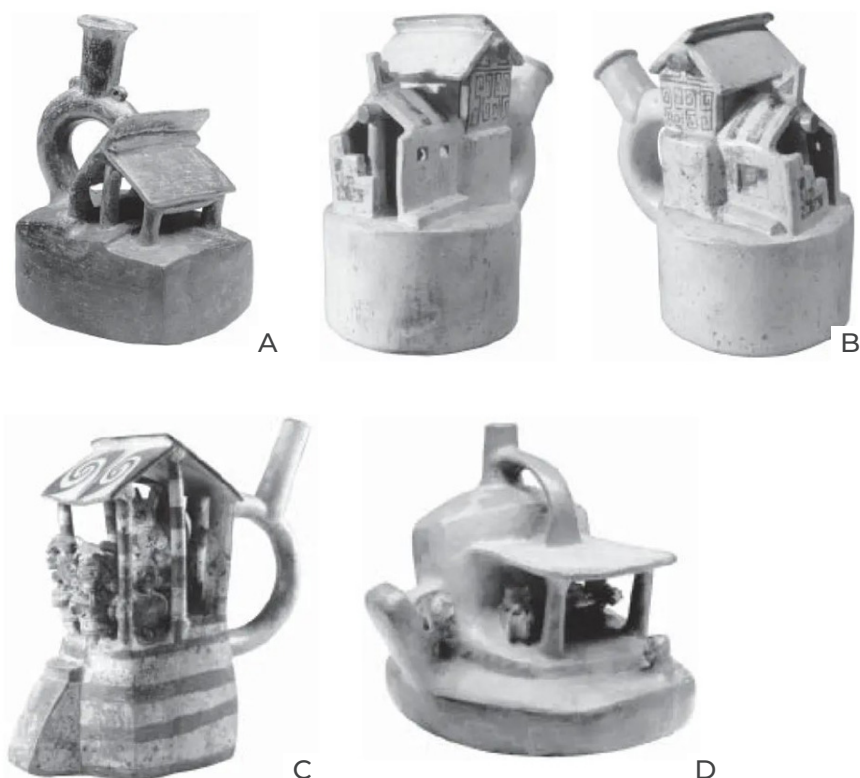


Fig.1.31: A) Cerámica Chimú-Inca del Museum voor Volkenkunde de Rotterdam (Fuente: De Bock, [1999] 2003, p.310); B) Cerámica de Moche I del Museum voor Volkenkunde de Rotterdam (Fuente: De Bock, [1999] 2003, p.311); C) Cerámica de Moche IV colección privada (Fuente: De Bock, [1999] 2003, p.313); D) Cerámica de Moche del Museum voor Volkenkunde de Rotterdam (Fuente: De Bock, [1999] 2003, p.318)

452 De Bock, Edward K. ([1999] 2003). Op. cit., pp.309-310

453 De Bock, Edward K. ([1999] 2003). Op. cit., p.322

to “se puede suponer que el Templo de la Escalera y Ola está relacionado con las montañas, (...) pero también por la ceremonia del sacrificio”⁴⁵⁴. Los personajes que se encuentran en las cerámicas arquitectónicas indicarían, además de su función en las ceremonias, las miradas de estos comunicarían la orientación del templo⁴⁵⁵ y las fechas en las que se realizan las ceremonias de sacrificio, en solsticios de diciembre, el mes que aparecen los eventos del fenómeno del Niño⁴⁵⁶(Fig. 1.31: C). Cuando los personajes de los recintos o templos aparecen llevando instrumentos y ollas inclinadas, comunican que la ceremonia corresponde al solsticio de junio⁴⁵⁷(Fig. 1.31: D).

Los constructores Moche nos muestran que simbolismo y arquitectura se conjugan y construyen memorias vivas con las dualidades complementarias, como mar/montaña, arriba/abajo, luna/sol, amanecer/atardecer, nuevo/antiguo, etc. Los mitos, ritos e ideas eran transmitidas a través de signos, imágenes (Glote, 2015), pero los constructores Moche hacen que sean vivida con su arquitectura. Los tres niveles del universo andino que interactúan (Fraresso, 2015), lo desarrollan arquitectónicamente con tres escalones que proyectan sombras dinámicas o luces para que los murales adquieran movimiento, dependiendo del nivel donde el recinto se ubique de las tres plataformas comunicará a qué deidad están dirigidos los ritos y ceremonias.

El rayo y el arco iris forman parte del ciclo hidrológico del cosmo andino (García Escudero, 2007), y de acuerdo a Paul Ricoeur, el símbolo pone de manifiesto “las multitudes e inagotables significaciones”⁴⁵⁸ con lo cual se pudiera interpretar que en la representación del escalonado con voluta también se haya inscrito el significado del rayo, representado en el escalonado, y el arco iris representado por la voluta.

454 De Bock, Edward K. ([1999] 2003). Op. cit., p.313

455 De Bock, Edward K. ([1999] 2003). Op. cit., p.311

456 De Bock, Edward K. ([1999] 2003). Op. cit., p.316

457 De Bock, Edward K. ([1999] 2003). Op. cit., pp.318-319

458 Ricoeur, Paul (1986). Culpabilidad y finitud. Ed. Taurus. Madrid, España, p.495

El recinto con muro escalonado, o plataforma escalonada y techo inclinado sería el símbolo arquitectónico de comunicación entre la Madre Tierra y el cielo, el cosmo (García Escudero, 2007), y su relación con rituales para generar o detener la lluvia que necesitaba la Pachamama (Asín, 2001, p.676), orientando su eje principal el solsticio de verano o invierno (Edward De Bock, [1999] 2003); por lo tanto, los Moche van a generar un lenguaje mitológico arquitectónico, donde el

mensaje del símbolo escalonado con voluta es conocido por la población, siendo ellos capaces de reconocer, identificar las funciones, rituales, ceremonias, etc. que se desarrollan en estas edificaciones en relación con su cosmovisión.

1.2.4. El círculo

En la cultura Moche, la iconografía del círculo se encuentran delineados o en alto relieve en las cerámicas, en los diseños de orejeras (ML001550), en escudos (ML001567), en túnica (ML001553), tocado (ML001540), en astros (ML001557, ML002273), como borde de cuenco ceremonial (ML100865) o vaso acampanulado (ML007487), indicando franjas o plataformas (ML007495). Si el círculo está asociado a una superficie, la esfera está asociada a un volumen cuya sección es un círculo. Los artistas andinos usaron la superficie curva que creaba profundidad y cambios visuales y de iluminación a las escenas dibujadas, para narrar mitos (ML012862), historias, significados andinos (ML016262), etc. en las cerámicas.

La investigación iniciada el 2007 en el Complejo Arqueológico de Ventarrón (Pomalca, Chiclayo), el arqueólogo Ignacio Alva afirma, en relación a los complejos arqueológicos de Ventarrón y Collud, que “la dinámica de los patrones de asentamiento, arquitectónicos e iconográficos sigue un hilo de continuidad que empieza a percibirse con nuestras investigaciones y que va más allá del Formativo, alcanzando a las majestuosas capitales teocráticas mochicas como Sipán y Pampagrande”⁴⁵⁹.

Para Ignacio Alva, la ubicación del templo principal del centro ceremonial de Huaca Ventarrón, está “erigido sobre el último promontorio rocoso en la falda oeste del cerro; la forma y orientación del afloramiento semeja la conformación del cerro Ventarrón, como una maqueta de la montaña sagrada”⁴⁶⁰, donde se identificó nueve fases de desarrollo. En la fase 2 de huaca Ventarrón se encontró el Recinto 1 con chimenea de planta escalonada y el Recinto 4 de planta circular, alineado a otro Recinto Escalonado. Ignacio Alva describe el interior de este ambiente circular:

459 Alva Meneses, Ignacio (2013). Op. Cit., pp.116-117

460 Ibídem, p.19

tiene en promedio 4.5 metros de diámetro; las paredes alcanzaron 1.6 metros de altura y medio metro de espesor. El acceso se ubicaba al norte, era un vano muy bajo y estrecho de 75 cm. de ancho y 80 cm. de alto, el dintel arqueado era congruente con la forma del recinto. El fogón estaba empotrado contra la pared oeste y protegido por un tabique lateral, en el interior estaba cortada por una porción de pared, orientado E-O, que podría servir de paraviento del fogón, y al estar paralelo al recorrido solar, se hubiera podido calcular mediante la proyección de sombra las posiciones de solsticios y equinoccios, diferenciando las cuatro estaciones por la progresión de sombras sobre la cara sur o norte del tabique”.(Alva M., 2013, pp.86-105).

En enero de 2012, el arqueólogo Santiago Uceda dio a conocer el descubrimiento de una plataforma escalonada de planta semicircular con una rampa lateral en la Plaza Ceremonial principal de Huaca de la Luna: Plataforma Ritual o Altar; aunque a la fecha no se ha documentado otro hallazgo igual en otro templo⁴⁶¹, esta estructura hace referencia a las formas escalonadas que usan los sacerdotes-guerreros para “desarrollar los rituales de la sociedad Mochica”, para conectar los mundos de la cosmovisión Mochica. Esta estructura semicircular escalonada, estaban “decoradas con olas de color rojo sobre fondo blanco”⁴⁶²; está estructura la encontramos representada no solo en la iconografía de línea fina, sino también en las cerámicas escultóricas.

En enero de 2017, los codirectores del proyecto arqueológico Huacas del Sol y la Luna de la Universidad Nacional de Truji-

461 Uceda, Santiago (2012, 18 de enero). “Descubren antigua entrada a Huaca de la Luna y altar de relieves policromados”. Diario Correo. Lima, Perú. En línea: <https://diariocorreo.pe/peru/descubren-antigua-entrada-a-huaca-de-la-luna-y-altar-de-relieves-policromados-482105/> (Consulta: 25/10/2014)

462 Uceda castillo, Santiago et al. (2016). Op. cit., p.101

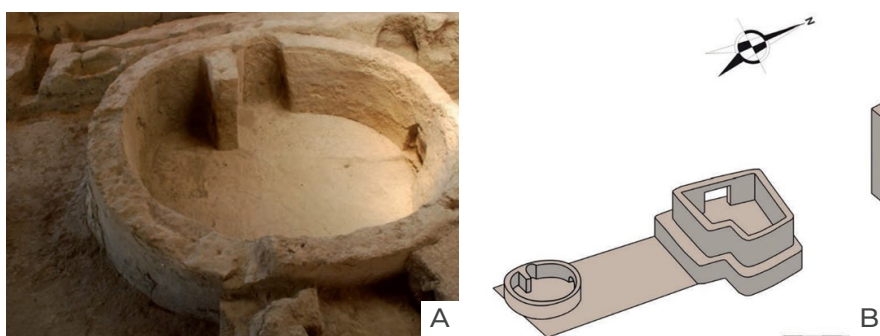


Fig.1.32: A) Recinto de planta circular en el Complejo Arqueológico de Ventarrón, del distrito de Pomalca, Chiclayo (Fuente: Alva M., 2013, p.104); B) recinto de planta circular y planta escalonada en el Complejo Arqueológico ventarrón (Fuente: Alva M, 2013, p.108)

llo, Santiago Uceda Castillo y Ricardo Morales Gamarra, y el arqueólogo Enrique Zavaleta, anunciaron el “descubrimiento de una “nueva” Plaza Ceremonial ubicada en las faldas en la Huaca de la Luna”. En el muro denominado Muros Sur 21, hay representaciones de serpientes, y en el Muro Este están representados “el conocido como el Dios de las Montañas (el Degollador o Decapitador) y el Demonio Marino” enfrascados en una pelea. Zavaleta afirma que el Dios Degollador está en posición dominante; la iconografía comunicaría que este espacio se usó para representación de batalla ritual (Circa, 650 d.C.) de la élite Moche. También se encontraron pozos circulares (son 20 pozos vacíos) que aún son materia de investigación)⁴⁶³.

463 Universidad Nacional de Trujillo (2017, 26 de enero). “UNT presenta nuevos hallazgos arqueológicos en Huaca de la Luna” (Nota de prensa). Diario Trujillo en línea. Trujillo, Perú. En: <http://www.trujilloenlinea.pe/noticias/culturales/26/01/2017/unt-presenta-nuevos-hallazgos-arqueologicos-en-huaca-de-la-luna> (Consulta: 09/02/2017)



A



HOLLIS-8001250835



HOLLIS-8001252514

B



C



D

Fig.1.33: A) Plataforma Ritual o Altar en Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna, descubrimiento dado a conocer en enero de 2012 por el arqueólogo Santiago Uceda (Fuente: ANDINA, foto de Oscar Paz); B) Iconografía Moche: ritual con pallares en plataforma escalonada (Fuente: Harvard Library, Hollis Images); C) Cerámica Moche X88.799 con iconografía ritual sobre plataforma escalonada (Fuente: FM-UCLA); D) Cerámica Moche ML003794 con divinidad búho sobre escalonado (Fuente: Museo Larco)

En la cuarta fase o cuarto edificio de Huaca Cao Viejo, una “construcción de emergencia en respuesta a la crisis climática ocasionada por el fenómeno El Niño”⁴⁶⁴, en el piso de la plaza ceremonial que no se encuentra evidencia de lluvias, por lo que se infiere que los “ritos que se realizaron en un tiempo de ausencia de lluvias”⁴⁶⁵ (Fig. 1.34: C), el arqueólogo Régulo Franco describe que:

se hicieron trazos incisos rectos con orientaciones Este-Oeste y Norte-Sur, con divisiones cortas y un doble círculo perfecto de diámetro mayor de 5.12 m. y un diámetro menor de 4.03 m. El doble círculo y los trazos asociados también responderían a la realización de ritos en respuesta a la crisis, en momentos que el edificio estaba funcionando por algún tiempo, con la finalidad de mantener el poder de las divinidades (Franco et al., 1994, pp.87-92)

En las culturas andinas, los constructores andinos usaron el círculo en el diseño de plazas, edificaciones residenciales y ceremoniales, así tenemos en la cultura Caral (3000 – 100 a.C.), en el Edificio Piramidal Central ubicado al norte del complejo, presenta una plaza circular. El gran complejo ceremonial Chankillo (aprox. 200 a.C.), “con atributos de observación astronómica, rituales y de defensa”⁴⁶⁶ cuyo “conocimiento del paisaje para medir el tiempo pudo haberse aplicado a la agricultura y la organización de un calendario ceremonial”⁴⁶⁷. Ubicado en la zona desértica de Casma, Ancash, presenta una gran construcción de planta circular que se encuentra fortificada.

El Complejo arqueológico de Chavín de Huántar (1200 – 1400 a.C.), también presenta una plaza redonda hundida; y también la encontramos en la planta del complejo funerario de la cultura Kolla (1200 – 1450), en las Chullpas de Sillustani, Puno. En el complejo arqueológico de Kuelap, de la cultura Chachapoyas, en el sector La Fortaleza ubicada en la zona rocosa más alta, se encuentran más de “420 estructuras de planta circular, de entre 4 y 8 metros de diámetro, asociados a edificios ceremoniales o públicos o defensa”⁴⁶⁸.

El diseño, orientación y la ubicación de las edificaciones andinas en relación con su cosmovisión, la bipartición, tripartición y cuatripartición, el cosmos y su comunión con el paisaje, continuó con los incas; desde estos lugares se podían comu-

464 BBC Mundo (Redacción) (2017, 26 de mayo). “El misterio de Chankillo o el Templo de las 13 torres de Perú, considerado el observatorio solar más antiguo de América”. BBC. Londres. En línea: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-39890936> (Consulta: 09/02/2020)

465 Narváez Vargas, Alfredo (1988). “Rasgos arquitectónicos de la fortaleza de Kuelap”. Boletín Cultural n°66, Kuelap. Chachapoyas, Perú, p.118

466 Gavazzi, Adine (2020). “Tecnología de la Ilaqta Inka de Machupicchu. Materiales, métodos y resultados del levantamiento arquitectónico y paisajístico”. En Astete, Fernando y Bastante, José (editores) (2020). Machu Picchu. Investigaciones Interdisciplinarias, Tomo I. Dirección Descentralizada de Cultura de Cusco, Ministerio de Cultura. Cusco, Perú, p.379

467 BBC Mundo (Redacción) (2017, 26 de mayo). “El misterio de Chankillo o el Templo de las 13 torres de Perú, considerado el observatorio solar más antiguo de América”. BBC. Londres. En línea: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-39890936> (Consulta: 09/02/2020)

468 Narváez Vargas, Alfredo (1988). “Rasgos arquitectónicos de la fortaleza de Kuelap”. Boletín Cultural n°66, Kuelap. Chachapoyas, Perú, p.118

nicar con las montañas y rendirle culto (Wright y Valencia, [2000] 2006). En Machu Picchu, el espacio de la parte Hanan se encuentra el Templo del Sol⁴⁶⁹, edificación conformada por el encuentro de un muro curvo con otro recto en planta, cuyo interior custodian un afloramiento rocoso, donde se proyectaban los rayos del sol que pasaban por las ventanas del muro curvo; lugar de estudio astronómico y de rituales de culto a la Pachamama y divinidades que tenían poder sobre los fenómenos atmosféricos (Kauffmann Doig, 2005; 2013). Los diferentes grupos de constructores andinos, de acuerdo con la doctora Adine Gavazzi:

define una solución tipológica propia y un uso autónomo, demostrando una variedad constructiva que no depende del esquema general ni de la orografía, sino de la elección regional. En el diseño general, la unidad en la diversidad de soluciones es adquirida equilibrando espacios vacíos y llenos; existe una planificación del vacío que corresponde a la noción andina de centralidad tanto en los recintos como en las canchas" (Gavazzi, 2010, p.379).

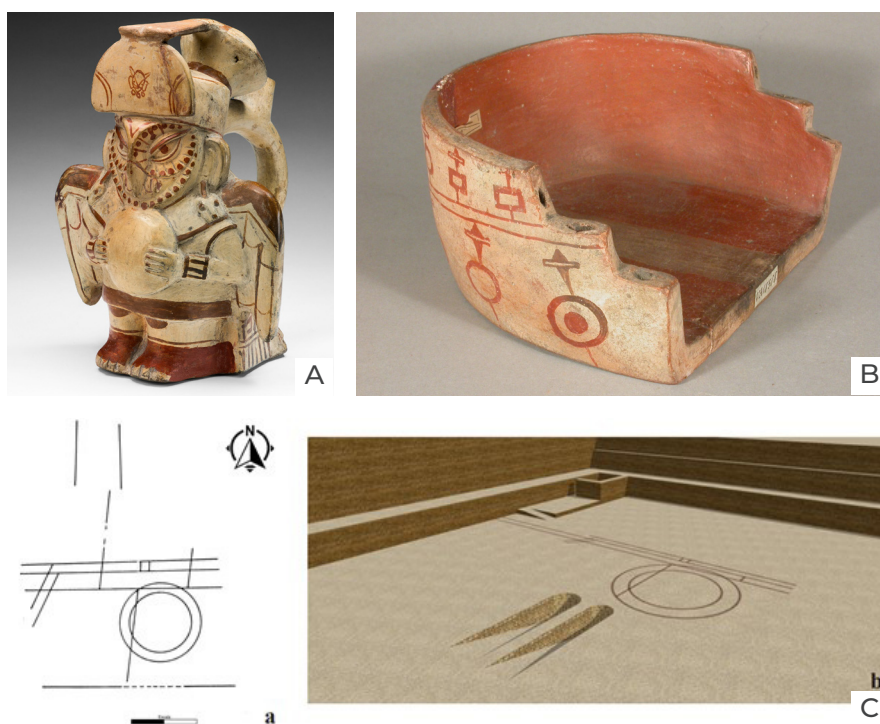


Fig.1.34: A) Cerámica Moche ARTIC1955-2317 con deidad Búho llevando en las manos un disco que representa la luna (Fuente: ARTIC); B) Cerámica Moche VAI8508 de una plaza ceremonial semicircular, comunica que los ritos o ceremonias que se realizan en este espacio están dedicados a la diosa Luna (Fuente: SMzB); C) Planta de trazos geométricos (a) y representación hipotética en plaza ceremonial (b) de la Huaca Cao Viejo (Fuente: Régulo Franco, 2021, p.111)

469 Gavazzi, Adine (2020). "Tecnomorfología de la Ilaqta inka de Machupicchu. Materiales, métodos y resultados del levantamiento arquitectónico y paisajístico". En Astete, Fernando y Bastante, José (editores) (2020). Machu Picchu. Investigaciones Interdisciplinarias, Tomo I. Dirección Descentralizada de Cultura de Cusco, Ministerio de Cultura. Cusco, Perú, p.379

La planta circular estuvo presente en el diseño arquitectónico de otras culturas no andinas, la más antigua referencia lo encontramos en las casas del yacimiento arqueológico de Khirokitia o Chirokoitia (7000 - 4000 a.C.)⁴⁷⁰ en la isla de Chipre; otra planta circular la encontramos en el yacimiento arqueológico de Los Millares (3200 – 2200 a.C.) en Almería, o el tholos de El Romeral (3000 - 2200 a.C.) en Málaga, España. La tumba subterránea de la cultura Micenas, el Tesoro de Atreo o Tumba de Agamenón (circa 1250 a.C.) de planta circular que estaba cubierto por una falsa cúpula de sección ojival; y el Tholos de Atenea Pronaia (380 a.C.), en Delfos, Grecia, “situado a los pies del monte Parnaso, para los griegos éste era el santuario más importante”⁴⁷¹, tiene una celda, de planta circular, circunscrita por un doble anillo de columnas, dórico en el exterior y corintio en el interior. El Panteón de Roma (118 d.C.) presenta en su espacio interior una rotonda conformada por un muro cilíndrico coronado con una cúpula semiesférica, que presenta artesonados trapezoidales que disminuye a medida que se acercan al cenit, donde se halla un óculo de 9 metros de diámetro, que se encuentra en el eje central axial de la rotonda⁴⁷², el ojo en el centro del Campo de Marte (Spavigna et al., 2018).

Para los Moche, el círculo es símbolo de la luna, que también está representada como luna creciente. Construyeron recintos circulares como en Huaca Ventarrón (Fig. 1.32); y si en la actualidad los arqueólogos no han encontrado vestigios de una plaza o patio de planta circular o semicircular. Los artistas Moche supieron comunicar en sus cerámicas (Fig.1.34: B) que en estos espacios se desarrollaban las ceremonias o rituales para la Diosa Luna.

Los Moche construyeron plataformas escalonadas circulares en patios (Fig.1.33: A), separándolo del espacio del hombre, Kaypacha, y acercándolo al Hanaqpacha, para que sus sacerdotes pudieran desarrollar sus rituales (Huaca de la Luna) que debía ser vista por la Diosa Luna.

470 UNESCO (sf). “Chirokoitia” (descripción). UNESCO y World Heritage Convention. En línea <http://whc.unesco.org/es/list/848> (Consulta: 02/11/2020)

471 Storch de Gracia, Jacobo (2016). “Los Santuarios griegos, Capítulo 17”. En Storch de Gracia, Jacobo; Martínez de la Torre, Cruz y Vivas Sainz, Inmaculada (Editores) (2016). *Arte de las grandes civilizaciones clásicas: Grecia y Roma*. Editorial Universitaria Ramón Areces, UNED. Madrid, España, pp. 458-460

472 Peresan Martínez, Andrea (2011). “Antigüedad”. *Revista Cuaderno 37*, del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, pp.18-22

1.2.5. El espiral

Las culturas andinas entendieron que existía un ciclo vital que se repetía, por ejemplo, observaron que el sol aparecía por el este, por las montañas, he iluminaba el mundo de los hombres, de los animales, de los campos, de las plantas, etc., y se ubicaba en el zenit; y pasado el tiempo se ocultaba en el mar, oeste, y con ello venía la oscuridad. Los andinos observaron que luego del paso de varias horas este sol volvía a salir por el este, icomo saliendo del Ukhupacha. También comprendieron que las aguas que venían de las montañas, después de recorrer la superficie del Kaypacha y otra los ríos subterráneos del Ukhupacha, se encontraba con el mar, para luego formar nubes que caerían como lluvia, cerrando así nuevamente otro ciclo vital. Las culturas andinas, como los Moche, describen estas repeticiones con el signo de la espiral, para comunicar también los rituales que debían realizarse cada cierto tiempo como en el coito ritual (ML004273, ML004284, ML017752), la repetición de mitos en eventos naturales (ML002975, ML040468), para indicar las acciones cíclicas que desarrollaban sus autoridades, sacerdotes (ML001927), guerreros (ML001779, ML040419), sus deidades (ML012866), para comunicarse con las tres partes del mundo andino.

El ciclo de vida de los ancestros Mochicas, que nace, vive y muere para luego volver a renacer, lo podemos encontrar representado simbólicamente con el espiral en un canchero escultórico; recipiente con mango fálico (falo donde sale el líquido vital para crear vida), se conecta al recipiente con abertura redonda y en cuya base exterior está pintado el espiral (ML006278), representando la repetición del ciclo de la vida en el tiempo.

En relación con la arquitectura, los andinos usaban el símbolo espiral para indicar los recintos donde se desarrollaban rituales cíclicos (ML017754), y volumétricamente como estructura en espiral en cuya sumidad se ubica el recinto ceremonial (ML002896, MNAAHP C_03340).

De acuerdo a Mircea Eliade (1992), en las sociedades arcaicas, la tierra es el centro en cuanto a lugar sagrado, punto de intersección de las tres regiones (cielo, tierra, infierno) de su mi-

crocosmos; donde el “hombre reconoce en este conjunto de símbolos un arquetipo de su propia situación en el mundo”⁴⁷³; por lo que en el caso de los andinos, interpretaron que existía una eterna repetición en el tiempo de eventos naturales, “ciclos cósmicos de creaciones y destrucciones del universo”⁴⁷⁴, y por lo tanto el símbolo que lo representa es el espiral.

Pero ¿cómo el símbolo espiral estaba desarrollado en la arquitectura prehispánica? ¿Cuáles son estos restos arqueológicos? La cultura Nazca construyeron acueductos subterráneos para regadío y consumo, ubicado en Cantalloc⁴⁷⁵, y para acceder a ellos construyeron rampa espiral descendente, pues simbolizaba el acceso cíclico desde el Kaypacha hacia el Ukhupacha.

En 2015, los arqueólogos Santiago Uceda y Enrique Zavaleta, realizaron excavaciones en tres áreas del Núcleo Urbano Moche (NUM), de Huaca de la Luna y del Sol, la que denominan Conjunto Arquitectónico 45 (CA45), y descubrieron la base de una “estructura de planta circular que fue diseñada desde sus cimientos en base a tres cuerpos o partes a la que se ascendía mediante una rampa en forma espiral”⁴⁷⁶. En la plataforma 2, rodeada por cuatro muros de adobe que están orientados norte-sur y este-oeste, de 9 metros de lado en promedio, ellos consideraron que si la pendiente de la rampa de 13° era uniforme a lo largo de 31 metros pudo haber alcanzado una altura de 6.50 metros. La hipótesis de Uceda y Zavaleta es que, dado “que la muerte fue una de las mayores preocupaciones en el mundo andino”, las ceremonias estaban ligados al culto de los ancestros y divinidades Moche, para “recordar a los ancestros y solicitar el cuidado de los vivos”⁴⁷⁷; los arqueólogos sostienen que la plataforma 2 donde se encuentra la estructura espiral, tenía una clara vocación ceremonial y administrativo y se relacionarían con las dos edificaciones mayores: la Huaca del Sol y de la Luna⁴⁷⁸.

El arqueólogo Elvis Chávez (2016), realizó un análisis planimétrico de esta estructura en base a las tesis propuestas por los arqueólogos Makowski (1989), Uceda y Morales (2002, 2003, 2015), Tufinio (2004), Wiersema (2010), etc., concluye que la estructura cuadrangular coincide con la alineación del solsticio de junio, “que la estructura general se relaciona con las Pléyades”; que la esquina norte-este y el inicio de la rampa

473 García Amilburu, María (2000, 29 de abril). “Mircea Eliade, Imágenes y Símbolos (1955)”. Nueva Revista de Política, Cultura y Arte. Madrid, España. En línea: <https://www.nuevarevista.net/miercea-eliade-imagenes-y-simbolos/> (Consulta: 01/02/2021)

474 García Amilburu, María (2000, 29 de abril). Op. cit.

475 Ante la escasez de agua en el desierto, los pobladores Nasca “lograron utilizar el agua de la napa freática del subsuelo mediante una innovación tecnológica, formada por acueductos subterráneos que fusionaron un sistema de galería filtrantes” (Negro, 2018). En Ministerio de Cultura (2019). “Acueductos de Nasca”. Formulario de presentación. Lista indicativa, Anexo 2º. Ministerio de Cultura del Perú. Lima, Perú, pp.3-4

476 Uceda, Santiago y Zavaleta, Enrique (2016). “La plataforma 2 del núcleo urbano moche: de la destrucción a un hallazgo sorprendente”. En Ministerio de Cultura (2016). Actas I Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. Ministerio de Cultura de Perú. Lima Perú, pp.47-49

477 Uceda, Santiago y Zavaleta, Enrique (2016). Op. Cit., p.54

478 Uceda, Santiago; Gayoso, Henry; Castillo, Feren y Zavaleta, Luis (2018). “Excavaciones en el núcleo urbano Moche, temporada 2015”. En Ministerio de Cultura (2018). Actas III Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. Ministerio de Cultura de Perú. Lima, Perú, pp.55-56

espiral “coinciden con la posición de la salida de Pléyades en junio”, y que “la culminación de la estructura rampa espiral guarda estrecha relación con la disminución de las Pléyades durante el mes de marzo”⁴⁷⁹ (Fig. 1.36).

En las actuales manifestaciones culturales andinas, el símbolo de la espiral se sigue manifestando a través de los movimientos que ejecutan los bailarines de las diferentes danzas peruanas, muchas de ellas fruto de la fusión con danzas traídas de Europa por los conquistadores. En la danza de la marinera norteña, el baile de parejas escenifican el enamoramiento, dualidad complementaria en el amor, donde el desarrollo simbólico del cortejo amoroso se trasmite por diferentes signos que la pareja desarrolla durante la ejecución del baile; a través del coqueteo, del baile acompasado del sonido musical entre hombre y mujer, “predomina las evoluciones circulares de él alrededor de ella”, donde ambos se comunican con la vista y siempre sonrientes, acercándose y alejándose en “amplias elongaciones del cuerpo, (...) es una constante para rotar el cuerpo, para elevarse en puntas de pies y para descender al nivel bajo del espacio respecto al nivel medio que identifica el nivel de la estatura de ambos”, pasos que ambos “desarrollan con fluidez”⁴⁸⁰; dibujando ambos en el piso, con sus desplazamientos, los espirales complementarios representados en la iconografía Mochica.

479 Chávez Villanueva, Elvis Erik (2016). La arquitectura en espiral y sus relaciones con el ciclo agrícola y los rituales mochicas, Huaca de la Luna Valle de Moche (tesis para optar título de Arqueología). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo, Perú, pp.51-69

480 Díaz Benavides (2018). “Marinera norteña: tecnologías corporales y educación alterna”. En Revista Tempos e Espaços em Educação, São Cristóvão, v. 11, n. 24. Sergipe, Brasil, p. 139-156. En línea: <http://dx.doi.org/10.20952/revtee.v11i24.7638> | ISSN: 1983-6597 (Consulta: 17/02/2019)



Fig.1.35: A) Representan espiral en cerámica Moche del Museo MNAHP identificado con C_03340 (Fuente: MNAHP); B) Acceso a acueducto subterráneo de Cantalloc de cultura Nazca (Fuente: Diego Delso, autor, en wikipedia.org)

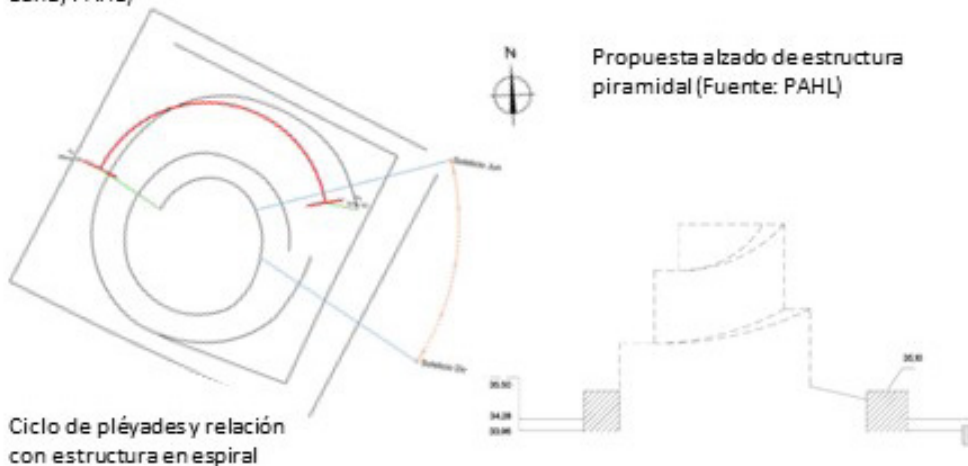
481 Ministerio de Cultura (2016, 05 de mayo). Informe n°000120-2016/DPI/DGPC/VMPCIC/MC. Asunto: Declaratoria de la danza La Chacallada del distrito de Chucuito, provincia de Puno, como Patrimonio Cultural de la Nación (Referencia: Hoja de Ruta N° 363669 / expediente 40191-2015). Ministerio de Cultura. Lima, Perú

En las diversas danzas andinas que se desarrollan en el mes de febrero en Puno, en homenaje a la virgen Mamacha Candelaria, diferentes danzantes con sus movimientos van describiendo sucesivas olas como las que encontramos en las cerámicas y murales Mochicas, como ritual dedicado a las deidades del mar, que proporciona el alimento y forma parte de la generación de la lluvia en las montañas, para la producción, para la vida. La danza la Chacallada, del distrito de Chucuito en Puno, es una “danza agrícola ritualizada de la vida y la fertilidad de los campos, en la que participan grupos de danzantes campesinos en una compleja e intensa coreografía que cumple la función de agradecer a las divinidades por la producción reciente y atraer sus favores para la próxima temporada productiva”⁴⁸¹ (Fig. 1.37).

En otras culturas, encontramos el espiral como expresión arquitectónica representada en la pintura La torre de Babel



Vista de estructura espiral en el NUM (Fuente: Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna, PAHL)



Ciclo de pléyades y relación con estructura en espiral

Propuesta alzado de estructura piramidal (Fuente: PAHL)

Danza de sogas (Golte, 2009)

Fig.1.36: Estructura espiral en Plataforma 2 de CA45 en NUM de Huaca del Sol y de la Luna (Fuente: Elvis Erik Chávez Villanueva, 2016)

(1563) de Pieter Brueghel el Viejo o en el grabado de Marteen van Heemskerck (siglo XVI), pero como construcción tenemos el Minarete Malwiya (siglo IX) de la Gran Mezquita de Samarra, Irak, que presenta una rampa helicoidal que gira en sentido contrario a las agujas del reloj⁴⁸². El pintor, escultor y arquitecto ruso Vladimir Tatlin crea un modelo para el Monumento a la Tercera Internacional (1919-1920) usando la espiral para expresar “un nuevo tipo de construcciones monumentales, al reunir formas artísticas puras y formas utilitarias”⁴⁸³, demostraba la superioridad tecnológica rusa y se concebía “como un faro que alumbra el nuevo mundo”⁴⁸⁴.

El gran maestro de la arquitectura Le Corbusier propone el espiral geometrizado para desarrollar el Museo Mundial (1928), cuya referencia es posible ser la rampa de piedra de la Iglesia de Santa Sofía en Estambul⁴⁸⁵, es el medio por el cual la secuencia expositiva y experiencia visual instantánea está sincronizada, sin interrupción, como una cadena de vivencias complementarias (obra, espacio y tiempo); si lo comparamos con la comunicación de la iconografía Moche de la cerámica del Museo Larco ML006475, la rampa exterior que sube el visitante disfrutando del entorno es el espiral de color marrón,

482 National Geographic (2015). “El minarete Malwiya tras la guerra de Irak”. Revista National Geographic, 2015. En línea: National Geographic. En línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/minarete-malwiya-tras-guerra-irak_9639 (Consulta: 05/05/207) (Consulta: 05/05/207)

483 Descripción dada por el escultor Nicolai Puni, en la presentación de la maqueta en Petrogrado en 1920. En Kurz Muñoz, Juan-Alberto (1990). “El monumento a la III Internacional de Vladimir Tatlin. Antecedentes iconográficos”. Revista de la Universidad de Valencia, nº1, 1990. Valencia, España, p.65

484 Goloboff, Mario (2017, 08 de noviembre). “La revolución de octubre y las vanguardias”. Pagina12, Editorial La Página S.A. Argentina. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/71498-la-revolucion-de-octubre-y-las-vanguardias> (Consulta: 25/04/2022).

485 Le Corbusier devela a su colaborador, que la propuesta dibujada el 19 de septiembre de 1953, de acceso con “rampa que asciende hasta un plano elevado donde se sitúa la nave principal de reunión de los fieles”, una especie de caja vertical, para Saint Marie de la Tourette, está inspirado en “la idea que había visto en una iglesia

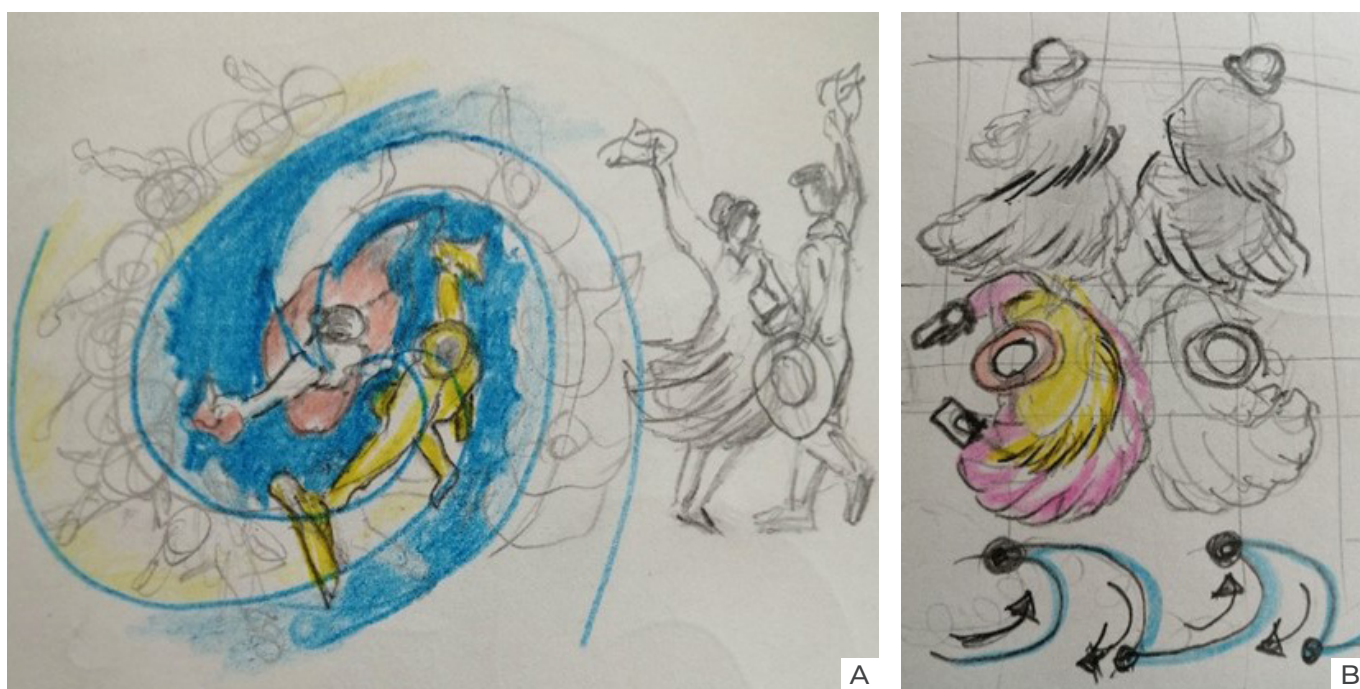


Fig.1.37: A) Marinera norteña, dibujo espiral realizado por los movimientos de la pareja (Fuente: Dibujo del autor); B) Dibujo de movimiento de olas desarrollado por el movimiento de los danzantes de la Chacallada, en Puno (Fuente: Dibujo del autor)

que al llegar al “zenit” de la pirámide escalonada, se introduce al espacio del conocimiento y empieza a descender por una rampa interior, como el espiral de color blanco perla de la cerámica. El interior y exterior del museo de Le Corbusier conceptualmente está representando una superficie con espirales que se complementan.

Le Corbusier sigue perfeccionando la propuesta de museo espiral geometrizado, y crea una “verdadera forma de crecimiento armonioso y regular”⁴⁸⁶, para la convocatoria del proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de París, convocatoria realizada por Christian Zervos en 1930. Luego, en 1937, Le Corbusier presenta su Proyecto C para el Centre d’Esthétique Contemporaine de París donde tuvo la oportunidad de realizar por primera vez el tipo de museo de crecimiento ilimitado. Es en 1939 donde Le Corbusier presenta el proyecto Musée à croissant illimité, Sans Lieu, construido sobre pilotes, al que se accede desde el centro de la espiral a la sala de exposición de la segunda planta, el uso de la iluminación cenital que sigue a la espiral geometrizado de las salas expositivas, sirve de orientación en el recorrido de los visitantes.

Una propuesta arquitectónica donde el espiral es el eje de diseño espacial y funcional, lo encontramos en la remodelación del piso de 80 m² (2020) en Madrid, del bailarín y coreógrafo

cerca de Moscú. Una especie de caja vertical con una rampa dando acceso a su centro, fuertemente plástica en su simplicidad...”, en su visita realizada entre 1928 y 1930, y cuya iglesia que no se ha logrado ubicar, pero durante su viaje a oriente, visitó la Iglesia ortodoxa de Santa Sofía, en Estambul. Vírseda Aizpún, Alejandro (2014). “Sobre el primer croquis del convento de la Tourette. La arquitectura de Le Corbusier en un dibujo”. En Campo Baeza, Alberto; Vírseda Aizpún, Alejandro, Jaraiz Pérez, José et al (Editores) (2014). El sueño de la razón, Curso académico 2013-2014. Unidad Docente Campo Baeza, ET-SAM-UPM. Madrid, España, pp.21-22

486 Carta de Le Corbusier a Christian Zervos con fecha 08 de diciembre de 1930. En O’Byrne Orozco, María Cecilia (2007). El proyecto para el hospital de Venecia de Le Corbusier (Tesis Doctoral). Programa de Doctorado en Proyectos Arquitectónicos, UPC. Barcelona, España, pp.83-106

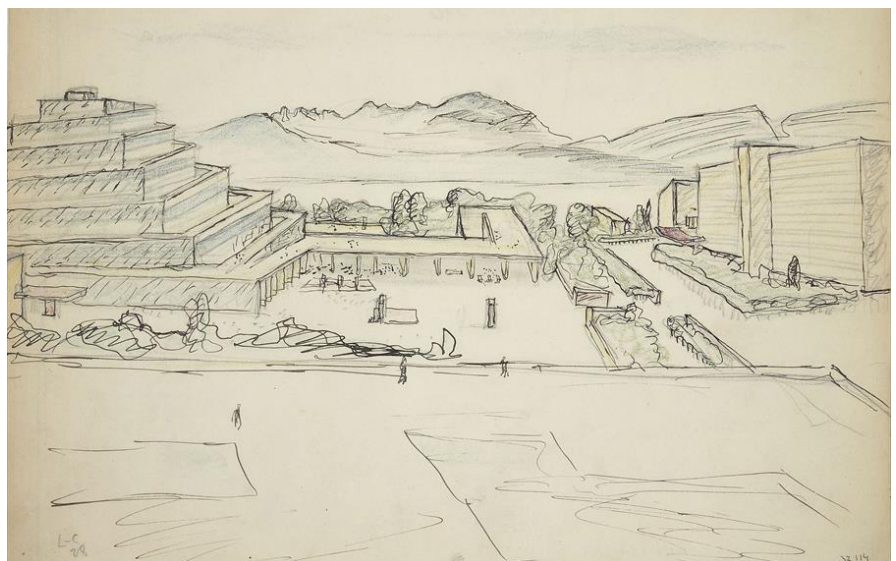


Fig.1.38: Dibujo de Le Corbusier (FLC/ADAGP 6/6) Mundaneum, Musée Mondial, Geneva (Suisse), 1929 (Fuente: Fondation Le Corbusier)

del Ballet Nacional de España, Antonio Najarro, desarrollado por Raúl Almenara, arquitecto y licenciado en Bellas Artes, quien propone una distribución donde la geometría de los espacios van “adoptando la morfología de los movimientos de los trajes de los bailarines en el escenario (...), relación a los pliegues de las faldas de los bailarines y los flecos del mantón de Manila”⁴⁸⁷, líneas en espiral.

487 Abio, Javier (2020, 6 de marzo). “Programa en espiral por Raúl Almenara”. Revista NEO2. Madrid, España. En línea: <https://www.neo2.com/raul-almenara-arquitecto/> (Consulta: 02/12/2020)

El concepto de la espiral de Le Corbusier es tomado por el arquitecto catalán Toni Gironés para el proyecto Espacio Transmisor del Dolmen Megalítico de Seró (2012), Artesa de Segre (Lleida, España); en cuyo espacio de exposición permanente se propone ingresar a través de un espiral cuadrangular hasta llegar a la cámara donde se encuentran los restos de una construcción prehistórica de hace 4.800 años. El recorrido se desarrolla con una pendiente suave, casi inapreciable, cuyas paredes de “piezas cerámicas caladas dejan pasar la luz tamizada, el aire, el olor del campo, la niebla... va bajando la intensidad lumínica, el pavimento cerámico se va disgregando, y al llegar a la cámara, la luz cenital focaliza la mirada sobre la superficie grabada de cada una de las piedras, ...paréntesis

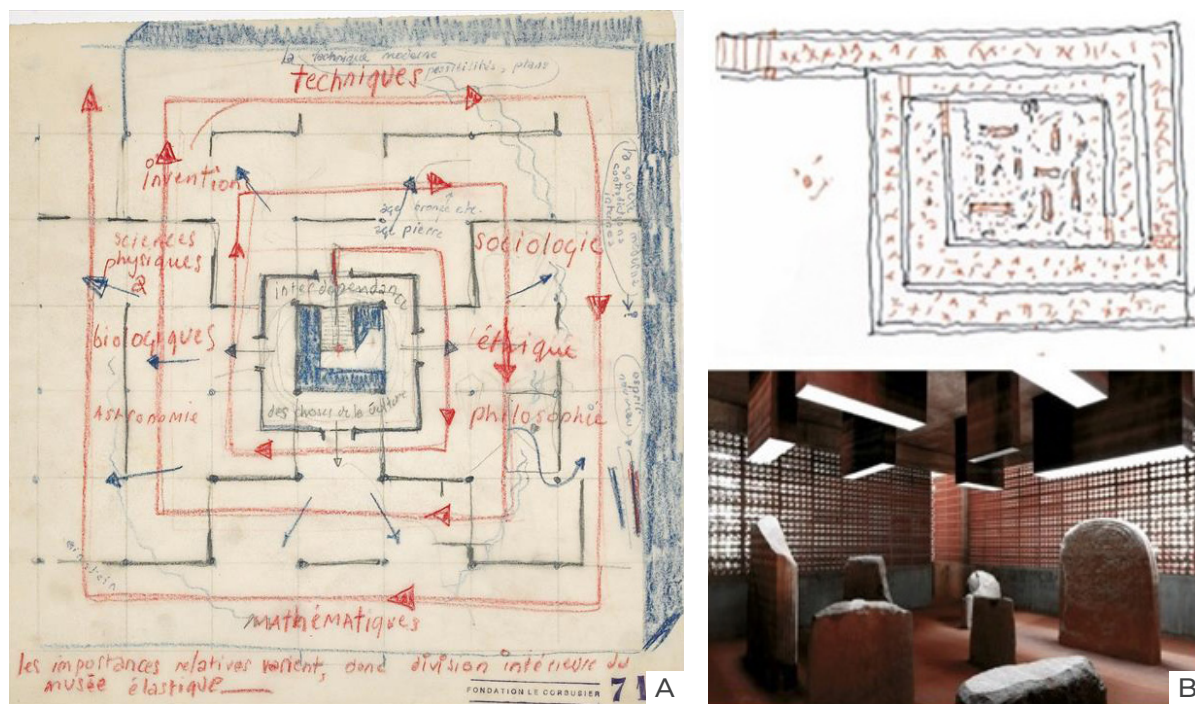


Fig.1.39: A) Dibujo de Le Corbusier (OEUVRE/Architecture/Réalisations/Projets 44) del Centre de l'Esthétique Contemporaine, Project C, París, 1937 (Fuente: Fondation Le Corbusier); B) Dibujo de Toni Gironés del proceso de diseño y vista interior de cámara de monolitos de Seró (Fuente: tonigirones.com)

de tiempo en un silencio de contemplación precisa⁴⁸⁸, para luego continuar en sentido inverso del espiral cuadrangular y salir al encuentro del paraje agrícola de la comarca. El arquitecto Gironés con este proyecto nos muestra la influencia de Le Corbusier en el desarrollo en espiral del espacio expositivo. Los recorridos en espirales opuestos en los proyectos de Le Corbusier y Gironés son complementarios y podríamos equipararlos con la concepción simbólica de la espiral de los Mochica, pero desarrollados en espacios arquitectónicos que a su vez comunican dualidad complementaria, como oscuridad-ignorancia/luz-conocimiento.

1.3. Iconografía Mochica y la información arquitectónica

Si imaginamos que en la época del renacimiento de Europa, los investigadores únicamente descubrieran yacimientos arqueológicos de las culturas clásicas en muy mal estado y no hubieran encontrado libros, manuscritos, pocas evidencias etnológicas, entre otros, salvo algún dibujo de alguna iglesia con alguna descripción como por ejemplo el plano de iglesia de Leonardo Da Vinci; también algunas de las pinturas como La resurrección [1505] de Pietro Vannucci, Perugino, La Virgen con el Niño y Santos Lorenzo, Ludovico de Tolosa, Herculano y Constancio [1495-1496] de Perugino y El jardín de las delicias [1500-1505] de Jheronimus van Aken⁴⁸⁹ (el Bosco). Entonces, a partir de estas evidencias los investigadores intentarían conocer, reconstruir, entre otros temas, las características arquitectónicas desarrollada en esta época. La cultura Moche no ha dejado evidencias escritas, o hasta la actualidad no ha encontrado su Yuri Knórosov⁴⁹⁰ capaz de descifrar su escritura.

La iconografía como fuente de información de la arquitectura Moche es lo que se propone desarrollar este capítulo de la investigación, basándose en las investigaciones de especialistas en la cultura Mochica como Rafael Larco, Christopher Donnan, Anne Marie Hocquenghem, Walter Alva, Jürgen Golte, Régulo Franco, Santiago Uceda, Luis Castillo, Ulla Holmquist, entre otros. También se considera las bases teóricas sobre el estudio de la iconografía de Erwin Panofsky (1962, [1955] 1979) y el estudio simbólico religioso de Mircea Eliade

488 El proyecto Seró del arquitecto Toni Gironés fue reconocido con los premios de Fomento de Artes Decorativas FAD-Arquitectura 2013, HISPALYT y IX Bienal Española de Arquitectura y urbanismo (BIAU). Gironés, Toni (sf). "Memoria descriptiva del proyecto Espacio Trasmisor del Dolmen Megalítico de Seró" En Línea: <https://tonigirones.com/proyecto/sero/> (Consulta: 02/12/2018)

489 Tomado de portal web del Museo del Prado. En línea: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/el-bosco/c9716e4a-4c24-44dd-ac65-44bc4661c8b5> (Consulta:10/01/2015)

([1962] 1972, [1964] 1981, 1987). La investigación propone acercarse a este “cosmos de la cultura”⁴⁹¹ de los Moche para conocer sus características arquitectónicas. La metodología no estará libre de críticas, pero se espera que sea el inicio de otras futuras investigaciones sobre este tema, y punto de referencia como investigación arquitectónica de otras culturas ancestrales del Perú.

En la cultura ancestral peruana, Moche o Mochica, la iconografía fue la manera visual de transmitir “información importante sobre la vida diaria, los mitos, y la tradición ritual del antiguo Perú”⁴⁹². El uso del arte pictórico de línea fina fue plasmado en vasijas cerámicas pintadas y moldeadas; Hoy en día no han confirmado la existencia de algún sistema de escritura de esta cultura. En las iconografías podemos apreciar que los Moches describen escenarios, donde personajes humanos y zoomorfos parecen correr entre pallares y transformarse en semilla, serían quizás mensajeros, como lo eran los chasquis del Inca. En diversos artículos y libros de Larco Hoyle (1934-1966), sostuvo que los personajes que parecían que corrían eran mensajeros y que, si se relacionaban con los pallares, era debido al hecho de que los Moches habían desarrollado un sistema de escritura sobre estas semillas. Los pallares, con sus manchas naturales a las cuales se añadían marcas hechas con punzón, servían como signos y permitían formar mensajes que podían leer especialistas, serían los equivalentes a los quipucamayos del Inca, quienes sabían interpretar la relación de nudos y colores de los quipus.⁴⁹³

El arqueólogo Castillo Butters³⁹⁴ en relación con la iconografía Moche afirma:

las imágenes pintadas y modeladas en los cerámicos Mochicas, (...) nos ofrecen representaciones de complejas ceremonias, detalladas ilustraciones de los participantes en las que figuran con gran minuciosidad sus atuendos y ornamentos, el orden seguido por las acciones y por los intérpretes y las relaciones jerárquicas de los personajes involucrados (Castillo, 2000, p.19).

Por lo tanto, el significado que proporciona el contenido secundario (Convencional)⁴⁹⁵ que aportan los personajes y el significado intrínseco (Contenido)⁴⁹⁶ en la composición de las

490 Yuri Valentinovich Knorosov (1922-1999) fue un lingüista, epigrafista, etnólogo ruso que descifró el sistema de escritura jeroglífica de la cultura Maya, donde aplica el concepto de Semiótica Étnica, base de su teoría de la comunicación. Ershova, Galina y Sheseña, Alejandro (2020). La semiótica Étnica de Yuri Knórosov. Universidad Estatal Rusa de Humanidades (Filial de Guatemala), Editorial ARA.

491 Para Panofsky, mientras la “ciencia intenta transformar la variedad caótica de los fenómenos naturales en lo que podría denominarse un cosmos de la naturaleza”, en el caso de las humanidades “pretende transformar la variedad caótica de los testimonios del hombre en lo que se podría llamar un cosmo de la cultura”. Panofsky, Erwin ([1955] 1987). El significado de las artes visuales (Versión castellana de Nicanor Ancochea). Ed. Alianza Editorial S.A. Madrid, España, p.21

492 Christopher B. Donnan, entre 1968 e inicios del 2000, “fotografió muchas vasijas con decoración pictórica línea fina pertenecientes a alrededor de 200 museos y colecciones del mundo;(…) luego Donna McClelland uso estas imágenes para recrear dibujos rollout de las escenas iconográficas”, siendo alrededor de 752 imágenes creadas que forman parte del Moche Archive del Dumbarton Oaks Image Collections and Fieldwork Archives. Estas imágenes están agrupadas en cinco categorías: Formas Cerámicas, Vida Diaria, El Mundo Natural, Lo Sobrenatural, y Temas Narrativos. En Dumbarton Oaks (sf). “Iconografía Moche”. Resources, DOAKS ORG. Washington, USA. En línea: <https://www.doaks.org/resources/iconografia-moche> (Consulta: 03/12/2019)

493 Hocquenghem, Anne Marie (1984). “El hombre y el pallar en la iconografía Moche”. *Anthropologica*, n°2, 1984, PUCP. Lima, Perú, pp.403-411

494 Castillo Butters, Luis Jaime (2000). *Los Rituales Mochicas de la Muerte*, Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú y Programa Arqueológico San José de Moro. Lima, Perú, p.19

495 Panofsky, Erwin ([1962] 1972). *Estudios sobre iconología* (Versión española de Bernardo Fernández). Alianza Editorial, S. A. Madrid, España, p.16

496 Panofsky, Erwin ([1962] 1972). *Op. cit.*, p.17

imágenes de las cerámicas Moche, nos ayuda a obtener información sobre la característica de la arquitectura y su relación o emplazamiento con el paisaje que forma parte del desarrollo de mitos, leyendas, rituales, etc. Los últimos descubrimientos arqueológicos, como el escalonado de planta semicircular en la Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna, nos confirman que los dibujos Moche de estructuras o edificaciones en iconografías de cerámicas, murales, joyas, etc., realmente existieron y nos brinda información anticipada de lo que se encontrará en futuras investigaciones arqueológicas⁴⁹⁷.

El arqueólogo Jürgen Golte afirma que las imágenes Mochicas se desarrollaron en un soporte tridimensional, una cerámica, y que “cada vasija en sí forma una totalidad de significantes”. Golte propone que para leerlo hay que girarlo, y que la superficie curva proporciona esa perspectiva que carecen los dibujos en superficie plana, proporcionando un efecto de continuidad de las imágenes para transmitir los mitos, las costumbres, los rituales, etc. Podríamos pensar, que los Mochicas al ver las narraciones de las imágenes en una superficie bidimensional curva y al girarla, en su memoria se desarrollaría una escena dinámica, como la imagen final que producen los movimientos giratorios del “El zoótropo de Toy Story”⁴⁹⁸.

Si en Europa, los pintores de la Edad Media descubren el “punto de fuga como imagen del punto infinitamente lejano de todas las líneas de profundidad”⁴⁹⁹, los Moche no lo necesitaron por cuando la superficie de sus pinturas eran en una superficie esférica y por lo tanto ella misma, con el uso de diversos planos de profundidad de dibujo para desarrollar las escenas con líneas finas, estos comunicaban los mitos, los rituales, las costumbres, las actividades productivas, etc., creaban al observar profundidad o cercanía.

Cuando realizamos un análisis comparativo entre iconografía Mochica y la propuesta del Director del Grupo de Investigación Colectivo para el Análisis Pluridisciplinar de la Iconografía Religiosa Europea (CAPIRE), doctor José Salvador González (2013), sobre la pintura italiana bajomedieval del Trecento y el Quattrocento, en relación a como se utilizó la arquitectura para transmitir las historias bíblicas a través de símbolos, representando metáforas; donde identifica “cinco

497 El 18 de enero de 2012, el arqueólogo Santiago Uceda, Co-Director del Complejo Arqueológico Huacas de Moche, comunicaba a la prensa el hallazgo de una estructura de plataforma escalonada, de planta circular que tenía adosada una rampa a la izquierda, en la antigua Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna, circular que tenía adosada una rampa a la izquierda, en la antigua Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna, cuya iconografía estaba representada en diferentes cerámicos, como la que aparece en la colección del Fowler Museum en UCLA.

498 Caixaforum Barcelona presentó, en febrero de 2015, la exposición PIXAR.25 AÑOS DE ANIMACIÓN, y entre las colecciones se pudo apreciar el zoótropo de Toy Story, “una instalación que se basa en el invento de 1867 que hacía girar una secuencia de imágenes fijas creando la ilusión del movimiento, y que permite ver en acción los personajes de la saga.” En La Vanguardia (Redacción) (2015, 04 de febrero). “El Caixaforum desentraña la animación de Pixar en una exposición que ilustra sus 25 años”. La Vanguardia (digital). Barcelona, España. En línea: <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20150204/54426844065/el-caixaforum-desentraña-la-animación-de-pixar-en-una-exposición-que-ilustra-sus-25-años.html> (Consulta: 09/02/2017)

499 Panofsky, Erwin ([1927] 2003). La perspectiva como forma simbólica (Traducción de Virginia Careaga). Fábula Tusquets Editores. Barcelona, España, p.39

formas de ideación poética del espacio urbano-arquitectónico”⁵⁰⁰, podemos encontrar algunos paralelos con lo desarrollado por los Moche.

Podemos identificar esas “in(ter)conexiones incongruentes de los elementos urbanos y arquitectónicos en el ámbito real, con el propósito de presentar como coherentes en el ámbito ideal ciertos contenidos eidéticos y simbólicos”⁵⁰¹ con la pintura del Giotto, La expulsión de Joaquín del templo, 1302-1305, con la escena de la cerámica Mochica de la Fig.1.40 donde la escala de las edificaciones difiere de los personajes ubicados fuera de él, pero por su característica arquitectónica se puede identificar diversos tipos de edificaciones para el desarrollo de los rituales Mochica. La cerámica identificada con ML001062 se aprecia a la deidad Ai Apaec que puede observar las estrellas o constelaciones en el cielo nocturno, el cual se encuentra sentado como presidiendo la ceremonia del chacchado de coca⁵⁰², sobre una estructura escalonada que podría representar el templo montículo escalonado.

500 Salvador González, José María (2013). “Simbolizando la arquitectura pintada. Representaciones metafóricas del espacio urbano-arquitectónico en la pintura italiana bajomedieval”. De Medio Aevo, n°2, 2012, Revista Científica Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España, p.69

501 Para conocer más sobre el desarrollo analítico de la propuesta de las cinco formas de ideación del espacio urbano-arquitectónico, ver Salvador González, José María (2013). Op. Cit., pp.70-73

502 Museo Larco (sf). “Descripción de Ficha Completa ML001062”. Catálogo On Line Museo Larco. Lima, Perú En línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=1062> (Consulta: 02/12/2020)



A



B

Fig.1.40: A) cerámica acampanada Moche identificada con CK.0795 con tipologías de recintos rituales (Fuente: Barakat Gallery); B) Cerámica Moche ML001062 con personaje sentado sobre estructura escalonada (Fuente: museo Larco)

El cuadro de Fra Filippo Lippi, *Madonna con niño*, 1452, que representa en una sola estructura compositiva varios episodios distantes en el tiempo y en el espacio se puede comparar con la Fig.1.49:C de la iconografía Mochica, nos parece representar dos episodios del guerrero o chamán búho, el primero comunicaría la preparación del sacerdote y del gobernante del templo para una procesión o ceremonia ritual, y el segundo episodio estaría relacionado con su capacidad para comunicarse con los dioses del Hanaqpacha.

La segunda forma propuesta por Salvador González, la transparencia de la opacidad, donde se “crean imaginativas estrategias para permitir al espectador ver desde el exterior lo que está oculto en el interior de las construcciones, exteriorizando y visibilizando así lo interior invisible”, teniendo en el cuadro de Giotto, *La llamada del crucifijo de San Damiano*, c. 1295-1300, la podemos comparar con la iconografía Mochica de la Fig. 55:C, donde el artista Moche “desmaterializa” el muro del patio ceremonial para que el espectador pueda visualizar el ritual que se desarrolla.

En la pintura de Fra. Angélico, *La Anunciación*, c. 1430-1432, el encuentro entre María y el Ángel se desarrolla en un pórtico, “exento y transitable, del todo abierto por entre los numerosos y amplios arcos, sostenidos por columnas ligeras”⁵⁰³, esta misma estrategia usa el artista Mochica en la Fig. 1.40:A para representar el coito ritual de la fertilidad entre la deidad Ai Apaec y una mujer, donde el muro del recinto ceremonial se retira y la columna de la cumbrera se interrumpe para permitir la observación del acto.

Con respecto a los *fragmentos totalizadores* que propone Salvador González, donde el pintor “recrear la entera ciudad o un edificio concreto mediante la metonimia, al significar una totalidad urbana o arquitectónica mediante una sola de sus partes”⁵⁰⁴, pone como ejemplo la pintura de Giotto, *Presentación de la Virgen al Templo*, 1302-1305, donde el templo de Salomón y la ciudad de Jerusalén es simbolizado por el pintor con un pequeño “*constructo*”. Se podría hacer un paralelo con la iconografía de la Fig.1.50, donde la vivienda de la élite y su patio ceremonial se representa a una escala menor que el de los personajes de la escena. En las cerámicas de

503 Salvador González, José María (2013). Op. Cit., p.85

504 Ibidem, p. 87

Museo Larco, como el ML002350, el patio ceremonial principal del templo montículo escalonado se representa con el remate del muro perimetral con decoración de escalonados; y en la cerámica ML002874, este mismo espacio se representa en maqueta.

Por otro lado, en la Capilla Pazzi diseñada por Brunelleschi (1441-1460), encontramos la bóveda del pequeño ábside central del altar que fue pintada por Giuliano d'Arrigo, y en ella muestra la importancia de los astros en la cultura europea. El caso más difundido por el sétimo arte es la obsesión de la Reina Isabel I de Inglaterra (1533-1603), asociada por algunos al culto de la luna⁵⁰⁵, por el mensaje que daban los ángeles y astros⁵⁰⁶ para la toma de decisiones; de igual manera para los Moche, los astros tenían poder e influenciaban en el desarrollo de la vida y actividades humanas en el Kaypacha.

El presente capítulo, partiendo de iconografías estudiadas por diversos investigadores, propone unas tipologías de espacios arquitectónicos de recintos, las viviendas, las zonas de ceremonias (abiertos y cerrados), los accesos y con toda la simbología de su cosmovisión que comunica, apoyado en el estudio iconológico desarrollado por Panofsky, permite sustentar la propuesta. La presente investigación no tiene como objetivo demostrar que los investigadores por aplicar un criterio regionalista en la identificación de las culturas andinas, a diferencia de México, no se reconoce que probablemente la cultura Moche se desarrollo al mismo tiempo que Caral, se iniciaría en Huaca Prieta, continúa con Ventarrón, Collud, Cupisnique, Lambayeque y termina con los Chimú. Las investigaciones publicadas presentan una línea de continuidad en la concepción de estas culturas regionales desde el emplazamiento en el paisaje y desarrollo de su arquitectura. Los arqueólogos aceptan que los Cupisniques es el antecesor de los Mochica, donde se identifica que *“el genio del artista se libera del primitivismo para producir concepciones reales, llenas de emotividad”*⁵⁰⁷, será por lo tanto el brote, como el bambú, de esta cultura norteña; y su influencia continuará en la cultura Chimú, que en algún momento el arqueólogo alemán Friedrich Maximilian Uhle Lorenz identificó la cultura Mochica como Proto-Chimú⁵⁰⁸. La representación y memoria, a través de la teatralidad reli-

505 George Chapman (1559-1634). “Hymnus in Noctem e Hymnus in Cynthia”

506 Dee, John y Edward, Kelly (2008). The Calls of Enoch. The First Key of Enochian Magic. Ed. Forgotten Books. Londres, Inglaterra

507 Larco Hoyle, Rafael (1964). Los Cupisniques, Trabajo presentado al Congreso Internacional de Americanistas de Lima, XXVII Sesión, Casa Editora LA CRÓNICA y VARIEDADES S.A. Ltda., Lima Perú, p.10

508 El arqueólogo alemán Friedrich Maximilian Uhle Lorenz retornó a Perú, en 1900, con una misión de la Universidad de California para continuar su investigación de las culturas prehispánicas, viajó a la costa norte, Trujillo, y excavó en diversas ruinas entre ellas la Huaca del Sol y de la Luna; en 1901 publica un artículo sobre los Moche en la Industria de Trujillo. Bueno Mendoza, Alberto (sf). “Ficha de autor: Max Uhle”. Sistemas de Bibliotecas, Biblioteca Virtual, Autores, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú. En línea: https://sisbib.unmsm.edu.pe/bib-virtual/autores/uhle_m.htm (Consulta: 12/03/2018)

giosa entre otros, aún pervive en los pueblos contemporáneos Moche⁵⁰⁹, como afirma Richard P. Schaedel (1987) de que existe una continuidad cultural muchik⁵¹⁰.

En la iconografía “Ceremonia del Sacrificio y Presentación de la Copa” dibujada por C. Donna McClelland (Fig.1.41: A), se distinguen cuatro personajes en la parte superior de la escena; cada personaje tiene una determinada función. En las excavaciones del Complejo Arqueológico Huaca Rajada, de 1987⁵¹¹, se desenterraron tres personajes que podría identificarse en la escena que tenían los objetos ornamentales que coinciden con los atributos que ostenta en la representación gráfica. Los Moche identificaban el rol de cada personaje en esta escena con la misma facilidad que los cristianos cuando observaban la imagen tríplice de Cristo coronando a la virgen⁵¹²; es probable que así como a los cristianos de este siglo les resultaría difícil identificar el mensaje de la iconografía de la Santa Trinidad Cristiana (Fig.1.41: B), de igual manera sucede con la iconografía Moche.

509 Alva Mendo, Jacobo (2004).” Los moches contemporáneos: representaciones y memoria étnica en el norte peruano”. Revista Guaca, año 1, n°1, UN-MSM. Lima, Perú, pp.9-26

510 Schaedel, Richard P. (1987). “2000 años de la continuidad cultural de los muchik en la costa norte del Perú”. En Ibero-Amerikanisches Archiv. N. F., 13:1. Berlín, Alemania, pp.117-127

511 En julio de 1987 los arqueólogos Walter Alva y Luis Chero Zurita descubren, en el sitio arqueológico Huaca Rajada, tres tumbas: la del Señor de Sipán (250 d.C.), un sacerdote y del Viejo Señor de Sipán (los análisis de ADN indican que existe cuatro generaciones de diferencia de este con el primero); y el arqueólogo Régulo Franco, en el sitio arqueológico El Brujo (huaca Cao Viejo), descubre la Señora de Cao o Dama de Cao (400 d.C.)

512 Representación de la Trinidad triábrica cristomorfa se popularizó en los siglos XV y XVI, principalmente el Italia noroccidental; la difusión de estas imágenes suscitó preocupación de “que se pudieran conducir a interpretaciones “triteístas” y con la bula Sollicitudini nostrae de Benecicto XIV (1745) se definió este tipo de representación como no apropiadas, aunque no se condenaban”. En Wikiwand (sf). “Iconografía de la Trinidad”. En línea: https://www.wikiwand.com/es/Iconograf%C3%ADa_de_la_Trinidad (Consulta: 02/02/2015)



Fig.1.41: A) Imagen ID-16907508 de Donna McClelland de cerámica Moche del SMfV parecida a cerámica ML010847 del Museo Larco (Fuente: DOAKS); B) Cuadro de la Trinidad del Museo Palacio Arzobispal de Lima. Autor desconocido (Fuente: Museo del Palacio Arzobispal de Lima)

En la religión cristiana se usó también la iconografía trifacial, una cabeza con tres rostros de Cristo, el sistema de mensaje empleado se podría comparar con la cerámica Cupisnique ML040218, precedente de los Mochica, donde se representa al líder político religioso o chamán con una bifacialidad; en la mitad izquierda un rostro de felino que hace alusión al mundo terrenal, y el lado derecho un rostro humano con una serpiente que sale de la nariz⁵¹³, un ser humano con poder de interactuar con los otros mundos⁵¹⁴.

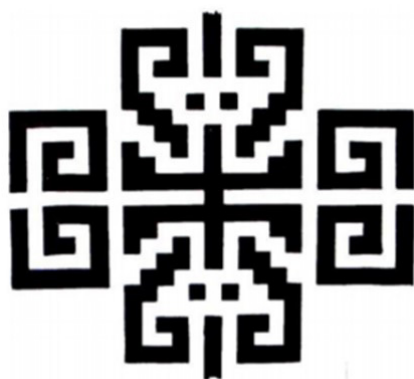


Fig.1.42: A) Manuscrito Cotton Faustina, ca. 1210, "escudo de la Trinidad" de Pedro de Poitiers (Fuente: deartesaera.wordpress); B) Símbolo del meandro Mochica (Fuente: Uwe Carlson, 2017, p.369); C) Trinidad trifacial, iglesia de San Quiriace de Provins, Francia (Fuente: Café Convertes); D) Cerámica Cupisnique ML040218, con cabeza mitad felino y mitad cara antropomorfa, que representa la transformación del chamán (Fuente: Museo Larco)

513 El rostro del felino hace alusión al plano terrestre, mientras el rostro antropomorfo (rostro humano cuya nariz sale una serpiente, y cuya oreja se transforma en cabeza de venado, representa el mundo interior. Descripción de Museo Larco. En línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=42084> (Consulta: 09/05/2017)

514 Holmquist, Ulla (2015). Op. Cit., p.77

En el arte cristiano, de acuerdo como se desarrollaban los dogmas trinitarios, la Trinidad: Dios Padre, Dios Hijo y Espíritu Santo se representó visualmente desde el arte paleocristiano de forma abstracta, desde un triángulo o tres círculos entrelazados; el equivalente simbólico Mochica sería el meandro escalonado serpiente.

Un ejemplo de continuidad del uso de la iconografía ancestral andina, fusionada con la cultura europea, la encontramos en los dibujos Santa Rosa de Lima que acompaña su autobiografía. En “la escalera espiritual”, está presente su experiencia vivencial en Quives (Canta, Lima), sus imágenes están marcadas por el mundo campesino y mundo minero en época de la colonia. Santa Rosa de Lima dibuja corazones con una cruz en el centro, son los origamis de la época. Los instrumentos de labranzas, como la llamada cañiza (que permite elevar el trigo al aire) atraviesa un corazón, y analizándolo con el pensamiento andino, esta herramienta se relacionaría con el Kaypacha y elevar al aire el trigo es ofrecerlo a las divinidades del Hanaqpa. En otro de sus dibujos se encuentra otro corazón atravesado por otro instrumento campesino llamado relámpago, podría estar relacionado con la Illapa⁵¹⁵, Dios del rayo o relámpago de la cosmovisión andina, el que anuncia y trae la lluvia para

515 “El rayo considerado como una entidad divina a la que rindieron culto diferentes pueblos que habitaron en la cordillera andina del Perú (...). En Huamachuco el rayo es mencionado con el apelativo de Catequil, divinidad oracular asociada a la creación y a la fertilidad. En la zona de Huarochirí el fenómeno de las tormentas estuvo personificado en el dios Pariacaca (...). Limón Olvera, Silvia (2017). “Centellas Sagradas. El culto al rayo en los Andes centrales”. Revista Latinoamérica 65, México 2017/2. Ciudad de México, México, pp.107-132



Fig.1.43: Parte de dibujo de la autobiografía de Santa Rosa de Lima (Fuente: Monseñor Carlos Castillo, 2020)

fertilizar la tierra, pero que también elige algunas personas, llamados churikunas, para dotarlas de “sabiduría y poderes para curar los síndromes culturales”⁵¹⁶. En otro de sus dibujos, se encuentra una antorcha de minero que también atraviesa el corazón, se podría relacionar con la luz que ilumina el mundo de los ancestros, el Ukhupacha. Según el Monseñor Carlos Castillo (2020), estos corazones con cruz “forman un camino que llevan al cielo”, y que para analizar esta imagen no podemos aplicar una escala formal sino una “escala espiritual”, pues tanto la cañiza y la antorcha de minero salen del marco, por lo tanto, son elementos importantes y significativos para Santa Rosa de Lima⁵¹⁷ (Fig.1.43) ¿es posible que la santa dibujara un rito tradicional ancestral para establecer comunicación entre el Kaypacha y el Ukhupacha?

En la imagen del Señor de los Milagros de Lima, la ubicación del sol y la luna se puede hacer un paralelo, en composición, con la iconografía del cosmos en el Muro Mayor de la Huaca de la Luna y con el dibujo cosmogónico incaico elaborado por el indio Joan de Santa Cruz Pachacuti⁵¹⁸. Podemos inferir que esta manera de entender el mundo cristiano fue reformulado a un lenguaje entendible, coherente y significativo, desde los símbolos autóctonos de las culturas prehispánicas. Ramiro Alonso Gómez Arzapalo⁵¹⁹ afirma que:

de este modo, éstas se apropiaron del cristianismo desde su propio proceso selectivo y dinámico y lo integraron en su mundo simbólico desde su propio lenguaje religioso y entendimiento ancestral de lo sagrado (Gómez, 2017, pp.25-26).

En la imagen del Señor de los Milagros, la base que apoya la cruz parece simbolizar al apu limeño, el Cerro San Cristóbal, que circunda la ciudad frente al río Rímac. Su nombre fue dado por Francisco Pizarro quien mandó colocar en su cima una gran cruz de madera. Este cerro fue deidad de las poblaciones prehispánicas e Inca y es visible desde el actual Centro Histórico de Lima, la capital del Virreinato del Perú. Según María Rostworowski, la huaca más importante de Lima desde tiempos antes de los Inca se encontraba en la actual Plaza Italia o Plaza Santa Ana, motivo por el cual esta plaza conserva su trazado trapezoidal de plaza incaica. De acuerdo con el cronista Cristóbal de Albornoz, mencionado

516 Pariona Cabrera, Walter e Icochea Martel, Georgina (2020). “Illapa, dios del rayo. Vida y salud en la cosmovisión andina, Ayacucho-2018”. ALTERISTAS Revista de Estudios Socioculturales Andino Amazónicos, Año 9, N°10, ISSN 2309-9887. Ayacucho, Perú, pp.197-206

517 Monseñor Carlos Castillo es el arzobispo de la arquidiócesis de Lima y primada del Perú de la Iglesia católica. Castillo Mattasoglio, Carlos Gustavo (2020, 27 de agosto). “Rosa de Lima: Enraizamiento y Misticismo” (videoconferencia). Facebook de Arzobispado de Lima. Lima, Perú. En línea: <https://www.facebook.com/arzobispadodelima/videos/976733639417697>. (Consulta: 30/08/2020)

518 Dibujo en el folio 13v, del manuscrito en castellano y quechua, de Joan de Santa Cruz Pachacuti (S.XVI-XVII). “Relación de antigüedades deste reyno del Pirú, es una evidencia de una mirada indígena frente a los elementos que constituyen su mundo, un mundo principalmente andino, en cuyas raíces se puede identificar un sustrato ontológico”. Cepeda H., Juan (2013). “Joan de Santa Cruz Pachacuti y la Ontología Latinoamericana” (ponencia). III Congreso Internacional del Conocimientos. Santiago de Chile, Chile.

519 Gómez Arzapalo, Ramiro Alonso (2017). Identidad y pertenencia al abrigo de la devoción: aportes para el estudio de la religiosidad popular. Ed. Universidad intercontinental (UIC). Ciudad de México, México, pp.25-26

por Waldemar Espinoza y Juan Günther, en este lugar estaba el oráculo de Lima:

Rimac, guaca de los indios de Lima que se dezia ychmas, donde está poblada la ciudad de los Reyes, era una piedra redonda. Está en un llano donde tiene la guerta Gerónimo Silva. (Günther, 1991, p.41)

La representación iconográfica Moche de sus deidades cuerpo de hombre y cabeza de animales, recuerda al de otras culturas como los egipcios que representaban al hijo de Osiris e Isis, a Horus poderoso Dios celeste de Egipto, representado por un halcón con cuerpo humano y una doble corona que



Fig.1.44: Muro Mayor de recinto ceremonial de plaza ceremonial de Huaca de la Luna, debajo izquierda, dibujo de Pachacuti y al lado imagen del Señor de Los Milagros (Fuente: Santiago Uceda et al., 2016, y Google imágenes)

representaban el alto y bajo Egipto. Uno de los personajes de la mitología griega, el Minotauro, es representado con cabeza de toro y cuerpo humano. En la India, al hijo de Shiva y Parvati, Ganesh, se le representa con cabeza de elefante y cuerpo de un ser humano; por lo tanto, los pobladores de estas culturas, al ver estas representaciones podían reconocer a sus deidades, su poder y el mensaje que cada una de ellas transmitía (Fig.1.45).

En la Europa románica, los templos tenían tres valores inseparables: el de la perdurabilidad, el de la teología y el de la docencia⁵²⁰, si realizamos un análisis comparativo con los templos administrativos Mochica, estos fueron construidos con adobe y al morir su líder sacerdote-guerrero era enterrado en su plataforma, y sobre esta se construía el nuevo templo administrativo, por lo tanto, no eran incólumes al paso del tiempo, siempre estaban en proceso de recibir una nueva construcción. Era un lugar teológico, pero no el único, también realizaron sus ritos religiosos en zonas de montañas. Lo que está claramente sustentada por las investigacio-

520 Para Olaguer Feliu (2003), el valor de la perdurabilidad que, al ser la religión cristiana para siempre, el edificio que se construye como la casa de Dios deberá mantenerse incólumes al paso del tiempo, por lo que se construye con piedra por ser material resistente. El valor teológico está en relación de la cultura con la fe, el que crea una metafísica religiosa en la que lo terrenal estaba relacionado al más allá; esto se encuentra desarrollado en los espacios e iluminación de las iglesias románicas, creadas para la reflexión, el recogimiento, penitencia de los hombres. Y el valor de la docencia, está indicada por las esculturas y pinturas desarrolladas en el edificio románico, a través de las cuales se contaba, se aleccionaba y adoctrinaba a los hombres sobre las verdades de la fe, eventos y vidas de santos, convirtiéndose el “templo románico en un libro pétreo, donde se aprende por medio de la observación”. Vargas Martínez, Edgar Javier (2015). Configuración formal de los rosetones románicos de la ciudad de Zamora (Tesis Doctoral). Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España, pp.23-27



Fig.1.45: A) Cerámica VA-18093 de la deidad Búho de los Moche (Fuente: MSzB); B) Deidad Horus de Egipto (Fuente: wallpaperflare); C) Deidad Ganesh de India (Fuente: Foto de Nathan Wellington, Pinterest)

nes es que los templos administrativos Mochica fueron un lugar de docencia, pero que estaba complementado con las iconografías de otras manifestaciones artísticas como cerámicas, tejidos y joyas.

En el siglo XVII, los pintores usaron una serie de símbolos para transmitir mensajes a sus pinturas, por ejemplo, el cuadro *El Jardín del amor* (1630-1635) de Pedro Pablo Rubens, recrea un jardín donde un grupo de personas están reunidas, dialogando, y sobre ellos, sobrevuela unos amorcillos; pero el espacio está “delimitado por un templete clásico, de columnas anilladas y atlantes, en cuyo interior aparece una escultura de las Tres Gracias”⁵²¹, y a la derecha la Diosa Juno sobre un animal marino. Las Tres Gracias simbolizan el amor, la belleza, la sensualidad y la fertilidad. La Diosa Juno como protectora del matrimonio, y los amorcillos reforzando la idea del amor. En la arquitectura, los atlantes simbolizan firmeza y sostén para algo pesado o difícil. El templete clásico es el orden que perdura en el tiempo, así debería ser el amor para Rubens, y así debieron entender este mensaje las personas que apreciaban su cuadro. Realizar una lectura equivalente, pero sobre la información arquitectónica que nos ofrece la iconografía Mochica, teniendo como base lo identificado y descrito por los investigadores especialista Moche, permitirá realizar esa aproximación de conocimiento de sus tipologías arquitectónicas.



521 Museo Nacional del Prado (sf). “El Jardín del Amor. Pedro Pablo Rubens”. Colección, Obra de arte, Museo Nacional del Prado (en línea). Madrid, España. En línea: <https://www.museo-delprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-jardin-del-amor/8c9e39be-c70c-403a-a386-e7609e7af236> (Consulta: 09/01/2015)

Fig.1.46: Parte del cuadro “El jardín del Amor” (1630-1635) de Pedro Pablo Rubens (Fuente: Museo del Prado)

Se podría preguntar ¿Como la pintura “El origen del mundo” (1866) de Gustave Courbet permite construir el espacio de la escena? La pincelada del artista, con un lenguaje franco y atrevido, “no excluye un vínculo con la tradición: de modo que la pincelada amplia y sensual”, la forma de usar el color “recuerda la pintura veneciana y, el mismo Courbet se reclamaba del Ticiano, de Veronese, de Corregio, y de la tradición de una pintura carnal y lírica”⁵²², pero para algunos por su formación cultural, en pleno siglo XXI, la imagen que presenta es pornográfica. El lugar de exposición de la pintura “El origen del mundo” fué el espacio de la colección especial dedicada a la celebración del cuerpo femenino del diplomático turco-egipcio Khalil_Bey⁵²³, aunque la escena pintada se desarrolla en una habitación, un espacio con paredes y techo que el espectador debe construir mentalmente.

¿Como el Cristo Crucificado de la Iglesia en Oklahoma reconstruye la arquitectura del templo románico? El Cristo Crucificado (2010) de la Iglesia de San Carlos Borromeo en Oklahoma, USA, es señalado por los fieles de la misma iglesia como irrespetuoso, ofensivo, porque identifican el abdomen del crucificado con la forma de pene. Cuando lo comparamos con The Crucifixion with the Virgen Mary and St. Jhon (1187, s. XII) de Alberto Socio, que se conserva en el Victoria and Albert Museum, muestra a un Christ on the crucifix alludes to His human nature⁵²⁴, o en la pintura Flagellazione di Cristo (149-1510) de Sandro Botticelli que se conserva en Le Gallerie degli Uffizi, y que decir de la escultura del Cristo atado a la columna (1675) del maestro sevillano Pedro Roldán, que se encuentra en la Iglesia de Santiago de Lucena en Córdoba, o la imagen sevillana del Santísimo Cristo de la Expiración, El Cachorro, de Francisco Ruiz Gijón, en España, donde los músculos rectos del abdomen y el pectoral mayor de Cristo parecen mostrar la misma iconografía del abdomen del Cristo de Oklahoma. Estas pinturas y esculturas son “scenes and figures of the narratives serve as “clues” to the beholder who is supposed to meditate on the images before him as a means to understanding the immensity of Christ’s sacrifice”⁵²⁵.

Para el Victoria & Albert Museum (1999), los crucifijos pintados “estaban pensados como piezas devocionales para colgar sobre la pantalla o un altar, o para ser llevados en procesión, y

522 Musee d’Orsay (sf). “L’Origine du monde. Gustave Courbet (1819-1877)”. Oeuvres, Musee d’Orsay. París, Francia. En línea: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/lorigine-du-monde-69330> (Consulta 30/05/2022)

523 Musee d’Orsay. Op. Cit.

524 Victoria & Albert Museum (1999, 15 de diciembre). “The Crucifixion with the Virgin Mary and St John”. Collections, Victoria & Albert Museum. En línea: <http://collections.vam.ac.uk/item/O18120/the-crucifixion-with-the-virgin-oil-painting-sotio-alberto/> (Consulta 02/12/2019)

525 Victoria & Albert Museum. Op. Cit.

actúan como ayudas para la contemplación religiosa de cualquiera que reza en la iglesia o asista a misa”⁵²⁶. El arqueólogo e investigador Miguel García Guinea⁵²⁷ dice que la cruz nos evoca la casa de Dios construida por el hombre medieval, y que la arquitectura de las iglesias románicas;

(...) combinan con soltura y libertad lo fantástico (motivo decorativo en el “grutesco” clásico romano), lo simbólico (arquitectura de los templos es el resumen simbólico del Cosmos, la iglesia románica simboliza el cuerpo de Cristo. El hombre es edificado como la iglesia románica, teniendo como fundamento a Cristo que constituye la piedra de la base: solidísima petra (García G., 2020, pp.53-54)

Miguel García Guinea (2002) afirma que en la arquitectura románica lo abstracto, que procede del arte céltico, son aproximaciones al geométrico musulmán y combinado con otros del mundo clásico, etc., expresa un territorio que se va manifestando como una unidad, un pensamiento, una sensibilidad de la futura Europa.

¿Cómo la portada del disco vinilo Sticky Fingers construye el escenario arquitectónico de la música rock? En la portada del disco vinilo Sticky Fingers (1971) del grupo de rock The Rolling Stones, diseñado por Andy Warhol, toma como mensaje uno de los símbolos más utilizados desde tiempos más antiguos del rock & roll: los genitales masculinos⁵²⁸. Para Bernice Martin (1979) la música rock es un “medio masivo de comunicación y no de una élite, su símbolo es asociado al caos”, como su riqueza expresiva la cual asume la función clásica que Emile Durkheim (1975) atribuía a “lo sagrado”: la de ensalzar y reforzar la integración grupal (solidaridad intergeneracional, racial, sexual, de clase y regional). Todo ello lo consigue mediante una búsqueda compartida del simbolismo asociado al caos y a la ambigüedad⁵²⁹. La portada de Sticky Fingers es el símbolo del grupo de rock los Rolling Stone, y la imagen nos traslada a verlos actuar sobre un escenario, una metáfora arquitectónica construida para ser observados, venerados y deseados. A la vez ellos pueden observar cómo sus fans hacen suya, con sus movimientos, gritos, cantos, su vital y excitante música rock. Por lo tanto, la simbología gráfica nos remite a estructuras arquitectónicas, lo mismo sucederá con la iconografía de línea fina de las cerámicas Mochicas.

526 Victoria & Albert Museum. Op. Cit.

527 García Guinea, Miguel Angel ([2012] 2002). “El Románico, segundo arte de unidad europea” (texto del discurso como Académico Numerario de la Institución el 15 de marzo de 2012). Revista PITTm, 73, 2002. Palencia, España, pp. 41-74

528 Domínguez, Ma Ángeles (2019, 27 de julio). “Portadas de Leyenda: Sticky Fingers (1971) de Rolling Stones”. Música, Quién Diseño, Portal Gráfica. En línea: <https://graffica.info/portadas-de-leyenda-sticky-fingers-1971-de-rolling-stones/> (Consulta: 18/11/2020)

529 Martin, Bernice (1979). “La sacralización del caos: el simbolismo en la música rock”. Sociological Analysis 40, 2, 1979, Centro de Estudios Públicos de Chile. Chile, pp.4-7

¿Cómo se puede identificar la tipología del recinto ritual Mochica, que se encuentra en la iconografía línea fina? A través del proceso de generar preguntas, sus respuestas van construyendo mentalmente la tipología arquitectónica que estas imágenes, cuyo simbolismo comunica a sus observadores. Morales Gamarra (2007) afirma que las iconografías arquitectónicas sobre muros, columnas, pilastras y cielos rasos no responden a fines estéticos o de ambientación, es decir, no son decoraciones, sino a un complejo sistema de códigos y simbologías que impone una organización estatal teocrática. Estos lenguajes epidérmicos no respondieron a la libre creatividad del artista moche, sino a las rígidas normas que imponían las castas gobernantes, interesadas en comunicar a través de una imagen, la narración de un mito o dogma para mantener la unidad de la nación y la hegemonía de una casta estatal.⁵³⁰

En la iconografía Moche o Mochica se encuentra representaciones de un hombre cadavérico, habitante del mundo de abajo, que tiene relaciones sexuales con una mujer el mundo de los hombres, “se trataría de una escena de propiciación del mundo de los muertos, en la que el fin de la acción no es la fecundación, sino la emisión de semen real o simbólico”⁵³¹. La potencia sexual del hombre es la que penetra en el mundo de lo sobrenatural, por tanto la potencia masculina y el falo en sí mismo como liminal tienen la capacidad de cruzar, de tener contacto con otros mundos. Un “poder que puede convertirse en un elemento de intercambio entre el mundo de los humanos y el sobrenatural”. Como consecuencia trae beneficios a la comunidad, ligada metafóricamente con “la idealización de los procesos agrícolas, en el que agua que se precipita de las montañas (asociado con el semen y la sexualidad activa y fertilizante del macho) activa la fertilidad de las llanuras aluviales, caracterizadas como hembras”⁵³². Esta representación iconográfica del ritual de la fertilidad de la tierra se desarrolla dentro de una estructura arquitectónica, un recinto con techo inclinado, como se puede visualizar en las cerámicas Moche del Museo Larco: ML004358, ML004360, ML004361 o ML004365 entre otras.

Los diversos trabajos de investigaciones sobre iconografías y vasijas Moche, como la de Anne Marie Hocquenghem (1973) sobre los códigos para el análisis de las representaciones de

530 Morales Gamarra, Ricardo (2007). “Arquitectura prehispánica de tierra: Conservación y uso social en las Huacas Moche, Perú”. APUNTES vol.20, núm.2, 2007. Lima, Perú

531 Tomado del Catálogo On Line del Museo Larco de la cerámica ML004341. En línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=4341> (Consulta: 09/02/2018)

532 Scher, Sarahh (2012). “Markers of Masculinity: Phallic Representation in Moche Art”. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 41 (2) 2012. Lima, Perú, pp.183-186

figuras en los vasos Mochica, la investigación realizada a las vasijas escultórica mochicas de la colección del Museo Larco por Janusz Woloszyn (2008), la propuesta de las vasijas como contexto significativo de Jürgen Golte (2008) donde el “esquema de la utilización de los espacios de la superficie de la botella” cerámica y su ubicación en relación al asa de estribo (mostrar la transición entre mundos opuestos, interacción de los personajes con sus deidades, etc.)⁵³³, y la teoría para entender la narrativa de la arquitectura andina propuesta por la doctora Adine Gavazzi (2010), arquitecta y arqueóloga, permite conocer el discurso narrativo que emplearon estos antiguos peruanos. La metodología de estos investigadores sirve de ejemplo para la lectura propuesta sobre iconografía y arquitectura⁵³⁴ Moche de la presente investigación; y pretende, que el presente capítulo, sea el incentivo para futuras investigaciones sobre este tema. Se propone pensar como los artesanos y arquitectos Moche como aconseja la doctora Gavazzi, dar respuestas a preguntas que se hubiera planteado el poblador Mochica al observar estas iconografías de línea fina en las cerámicas, respecto a la relación de las escenas que se desarrollan con su cosmovisión y las tipologías arquitectónicas de los recintos Mochicas. En la narración iconográfica del ritual Moche en una cerámica podemos encontrar varios tipos de recintos con su respectiva escena como en la cerámica ML013661 del Museo Larco

1.3.1. El ritual de chamán

Las edificaciones Moche donde los chamanes desarrollan su actividad, de acuerdo con la iconografía, por su cerramiento se puede distinguir tres tipos, una con estructura sin muros y cubierta plana que sería la zona de preparación de chicha o líquidos para rituales. Otro tipo es un recinto con cubierta a dos aguas que tiene parante central de tronco con arqueta de algarrobo, presenta pared de adobe o tapial en el fondo del habitáculo, es lugar donde el chamán ofrecía el jugo de cactus San Pedro a un número limitado de personas, cuyos efectos alucinógenos les generaría una experiencia de transformación en animales con poder⁵³⁵ (Fig.1.47: A). Otro recinto de chamán está ubicado cerca al mar que está construido con pared de quincha en el fondo y que, por la dirección de las olas y de los animales marinos, indicaría que el recinto está orientado al este (Fig.1.47: B)..

533 Golte, Jünger (2009). Op. cit., pp.81-129

534 En muchas de las cerámicas Moche de museos, y más aún de colecciones privadas, no se tiene conocimiento del lugar donde se encontraron, de su contexto; si en una vivienda o tumba Moche, o cerca de la zona de los Apus, en qué periodo del montículo escalonado, etc., lo que permitiría relacionar con las evidencias arquitectónicas encontradas en los últimos años en los complejos arqueológicos Moche.

535 Museo Larco. Recursos adicionales de Ficha Completa ML040218. En línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=42084> (Consulta: 02/12/2021)

La descripción que encontramos en DOAKS de:

Fig.1.47: A.- “Las imágenes representan dos figuras femeninas con patrones de redes o redes en sus rostros que gesticulan hacia tres figuras antropomórficas de murciélagos. (...) El registro inferior está lleno de elementos arquitectónicos: cuatro estructuras adosadas y una estructura de techo plano”

Fig.1.47: B.- “...escena de objetos antropomorfizados, especialmente armas, que incluyen lanzas, mazas, honda y garrotes, y ropa, como tocados y cascos, tomando armas y capturando prisioneros humanos con una cuerda. el cuello. Una única estructura adosada alberga un personaje humano, posiblemente femenino. (...) La escena a menudo se conoce como La revuelta de los objetos.” (Christopher B. Donnan and Donna McClelland, DOAKS Moche Archive, 1963-2011).

Los triángulos en las secciones que forman las cubiertas de las edificaciones Mochica, iconografía dibujada por Donnan, nos recuerda que Wassily Kandinsky describe que “la vida espiritual sería un triángulo (...), que tiene un movimien-

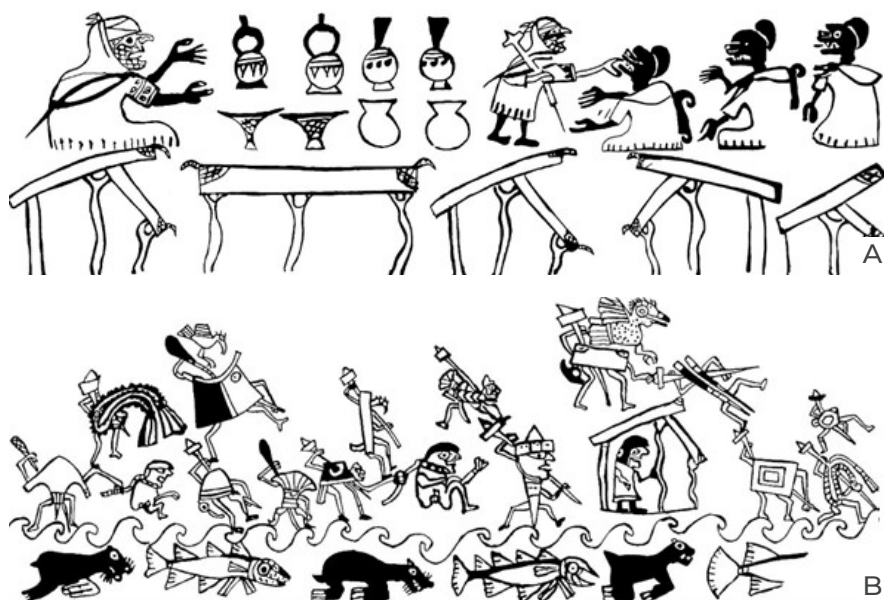


Fig.1.47: A) Dibujo ID-19077301 de cerámica de Linden-Museum: Staatliches Museum für Völkerkunde, Stuttgart, dibujado por McClelland, M. (n.d.). Women Gesturing toward Anthropomorphic Bats., se aprecia cuatro estructuras adosadas (Fuente: DOAKS); B) Dibujo ID-19332580 de cerámica de Ethnologisches Museum Berlin, realizado por McClelland, M. (1999). Anthropomorphic Objects Capturing Human Prisoners (Fuente: Harvard University, Dumbarton Oaks Research Library)

to lento, escasamente visible, hacia delante y hacia arriba: donde “hoy” se encuentra el vértice más alto”⁵³⁶ Respecto al mundo espiritual, Kandinsky afirma que “las almas descenden continuamente de las partes superiores y todo el triángulo parece encontrarse inmóvil”⁵³⁷. Para los Moche la punta del triángulo sería el tinku de conexión de los sacerdotes y chamanes con las deidades del mundo de arriba, que también se relaciona con la sumidad de los Apus, un “triángulo (sin que importe que sea agudo, llano o isósceles) es uno de esos entes con su propio aroma espiritual”⁵³⁸. Para los andinos, como los Moche (ML002883), el triángulo evocaría al Apu, “montaña que personifica un espíritu o un ancestro en particular” (Sánchez Garrafa, 2015), que es “la montaña como nosotros y nosotros como la montaña” (Bastién, 1978).

1.3.2. El ritual de sacerdote guerrero

Los Mochicas parecen representar las edificaciones del sacerdote guerrero, no solo por las características arquitectónicas, sus elementos estructurales, sino por la vestimenta especial del personaje principal de la escena: el rostro antropomorfo del personaje principal, el tipo de joyas y porque a veces lleva la porra ceremonial⁵³⁹. El sacerdote guerrero a veces se representa a mayor escala que los demás personajes, y se encuentra en el recinto o fuera de este participando de la ceremonia o ritual Moche.

La descripción que encontramos en DOAKS de las imágenes:

FIG.1.48: A.- “Las imágenes representan cuatro mazas grandes, cada una con un elemento o escena de la iconografía Moche en lugar de la cabeza de la maza (...). El cuarto es una estructura adosada en miniatura sobre una plataforma escalonada”.

FIG.1.48: B.- “Las imágenes muestran dos figuras con capas oscuras que sostienen a un prisionero con un carrete de oreja rodeado de piernas, brazos y cabeza desmembrados, todos atados con una cuerda. A la derecha hay una estructura adosada con una sola figura sentada debajo del techo. (...) Posiblemente una escena de sacrificio humano.” (Christopher B. Donnan and Donna McClelland, DOAKS Moche Archive, 1963-2011).

536 Kandinsky, Wassily ([1912] 1989). De lo espiritual en el arte (Traducción: Elizabeth Palma). Premia editora de libros, S.A. Puebla, México, p.9

537 Kandinsky, Wassily ([1912] 1989). Op. cit., p.10

538 Kandinsky, Wassily ([1912] 1989). Op. cit., p.29

539 Mujica Barreda, Elías (2007). EL BRUJO. Huaca Cao, Centro Ceremonial Moche en el valle de Chicama, Editado por Fundación Wiese, Lima Perú, p. 143

En la película Spellbound (1945), Salvador Dalí i Domenech desarrolla para las secuencias oníricas, unos grandes ojos que mira el accionar de los parroquianos; este fotograma se podría comparar con los ojos del decapitado en la iconografía Mochica (Fig.1.48: B), que parece estar observando la secuencia inversa de su sacrificio. Esto se desarrolla frente a un recinto de escala menor, en comparación con las escalas de los personajes que se encuentran dentro y fuera del recinto. Las profundidades de las imágenes, generadas por la superficie curva del soporte cerámico, nos comunica que frente al recinto hay una plaza donde se desarrollan los rituales de sacri-

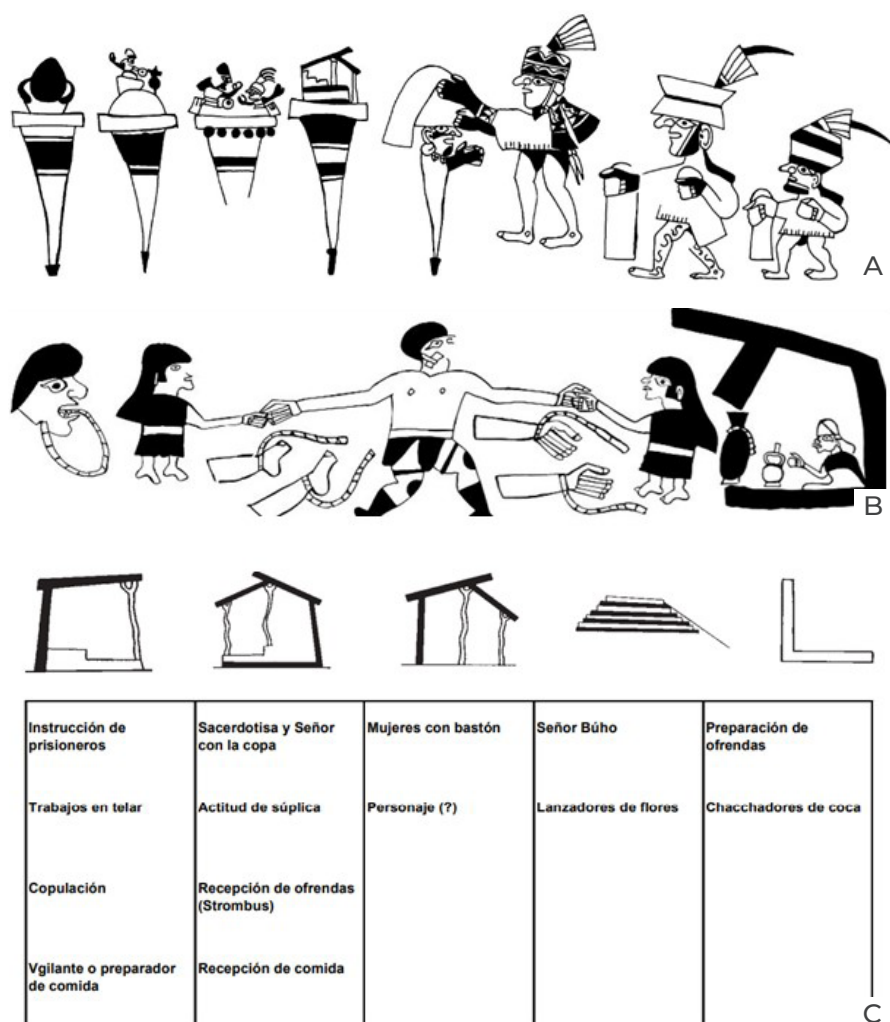


Fig.1.48: A) Dibujo ID-18720641 de cerámica de colección privada, realizada por McClelland, M. (1995). Three Figures Animating Maces (Fuente: DOAKS org.); B) Dibujo ID-19331019 de cerámica de The Art Institute of Chicago, realizado por McClelland, M. (1999). Seated Figure with Vessels and Two Figures with Prisoner (Fuente: DOAKS org.); C) Cuadro de correlación acciones realizadas dentro de los recintos registrados en la iconografía Moche y el contexto arqueológico de Huaca de la Luna (Fuente: Santiago Uceda y Moisés Tufinio, [1999]2003, p.221)

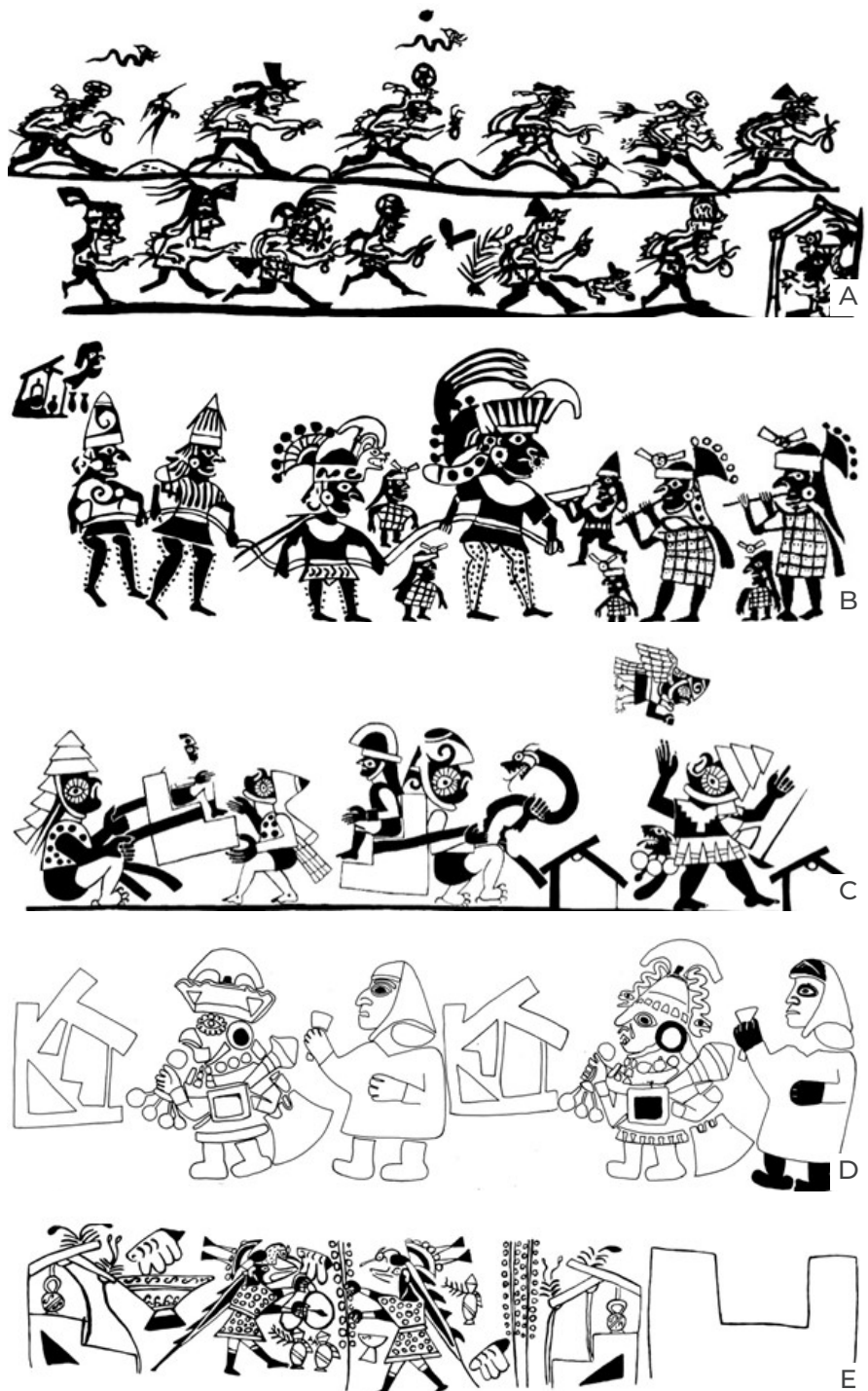


Fig.1.49: A) Dibujo ID-16904194 de cerámica del Museo Nacional de Antropología y Arqueología e Historia de Lima, dibujo de McClelland, M. (1975). Runners (Fuente: DOAKS org.); B) Dibujo ID-17197144 de cerámica del Ethnologisches Museum Berlin, realizado por McClelland, M. (1980). Musical Procession. dibujo de McClelland, M. (1975) (Fuente: DOAKS org.); C) Dibujo de cerámica de colección privada, realizado por McClelland, M. (1996). Anthropomorphic Warriors in Procession with Female Figures Holding Goblets (Fuente: DOAKS org.); D) Dibujo de cerámica de Linden-Museum: Staatliches Museum für Völkerkunde, Stuttgart, dibujado por McClelland, M. (n.d.). Anthropomorphic Owl Warriors Carrying Seated Figures on Their Backs. (Fuente: DOAKS org.); E) Dibujo de cerámica de una colección privada, realizado por McClelland, M. (n.d.). Anthropomorphic Beings Holding Rattles and a Drum (Fuente: DOAKS org.)

ficio. Por la cubierta inclinada, la plataforma escalonada y la presencia de la cerámica ritual en el recinto, indicaría que es un espacio místico, donde el sacerdote guerrero tiene conexión con los tres planos de la cosmovisión andina.

Los arqueólogos Santiago Uceda y Moisés Tufinio ([1999]2003), en el Segundo Coloquio sobre la cultura Moche (Trujillo, 1999), presentan un análisis comparativo de las estructuras arquitectónicas en la iconografía Moche con las evidencias arqueológica de Huaca de la Luna. Ellos deducen el tipo de usuario, los actos ceremoniales y rituales que se realizaban, e identifican los lugares del adoctrinamiento de prisioneros, un recinto donde se desconoce aún el contexto arqueológico y la presentación de ofrendas desarrollado en un recinto de Plaza 1 de Huaca de la Luna . Uceda y Tufinio sostienen que la secuencia de la superposición de los edificios en un estado teocrático como el Moche, así como la continuidad de las características funcionales y reiteración de las formas arquitectónicas, indicaría que se perpetuaba un “modelo conceptual y ordenamiento del espacio arquitectónico”⁵⁴¹.

La descripción que encontramos en DOAKS de las imágenes:

Fig.1.49: A.- “Los corredores se mueven hacia una figura sentada debajo de un cobertizo. Los corredores atraviesan diferentes paisajes, con el registro superior aparentemente montañoso”. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011.

Fig.1.49: B.- “Las imágenes representan una procesión de figuras sosteniendo una cuerda o cinta. (...) Un recipiente con pico de estribo, varios frascos y una cabeza humana están debajo y se extienden desde una estructura inclinada”.

Fig.1.49: C.- “...el estrado está atado a la espalda de un guerrero, mientras que el guerrero parece luchar con una criatura serpiente. Cerca, otro guerrero se para entre dos estructuras adosadas mientras gesticula hacia un guerrero búho volador más pequeño. Finalmente, un tupu o un alfiler de capa de mujer está cerca”. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011.

Fig.1.49: D.- “Las imágenes muestran cuatro figuras: un guerrero búho antropomórfico, un guerrero humano y dos figuras fe-

540 Uceda, Santiago y Tufinio, Moisés ([1999] 2003). “El complejo arquitectónico religioso Moche de Huaca de la Luna: una aproximación a su dinámica ocupacional”. En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (editores) (2003). Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999). Universidad Nacional de Trujillo y PUCP. Lima, Perú, pp.214-224

541 Ibidem

meninas vestidas con sudarios y llevando copas. Los guerreros portan mazas y escudos y lo que parecen ser sonajeros. Al fondo se encuentran dos estructuras adosadas con plataformas escalonadas". Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011.

La existencia de dos gobernantes en la cultura andina (Hernández y Cerrón, 2015), además de diferenciarse por su vestimenta y joyas (Golte, 2009), en las escenas que se describen, implica que cada uno de ellos requirió de su propio recinto para desarrollar sus actividades descritos en las iconografías. Es probable que sus recintos tuvieran la misma estructura (soporte, muros y cubierta), distribución, escalonado interior, etc., pero se diferenciaban en el diseño de sus murales, los elementos ornamentales, objetos de usos (Murra, 2002) y el diseño del trono (Fig.1.49: C y D); por ejemplo, en el interior de la Plaza 3b de Huaca de la Luna se registraron dos recintos (Montoya, 1997).

1.3.3. La vivienda de élite

La composición para representar la vivienda élite en la iconografía Mochica nos recuerda el cuadro Las Meninas (1957) de Pablo Picasso, que reinterpreta la famosa pintura de Diego Velázquez, donde el volumen, el espacio, los personajes, la atmósfera construida por los colores, las luces y las sombras, mantiene el concepto compositivo del cuadro de Velázquez. Estas edificaciones están representadas en alzado y su contexto como vista aérea. En la vivienda se identifica un elemento escalonado en la cumbreira y como remate de los muros perimetrales que lo envuelve. La escena ritual donde participan los personajes indicaría que esta se desarrolla en el patio de la vivienda. La iconografía de las semillas indicaría que los persona-



Fig.1.50: Dibujo de cerámica Linden-Museum: Staatliches Museum für Völkerkunde, Stuttgart, dibujado por McClelland, M. (n.d.). Multiple Figures in Agricultural Scene (Fuente: DOAKS org.)

jes lo ingieren, el cual estaría ligado a “actos propiciatorios y premonitorios relacionados con la fertilidad y agua abundante”⁵⁴². Estos espacios se resolverán con más detalle en el capítulo 2.2.1

1.3.4. El ritual social

Las zonas donde se realizaban los banquetes estaban representadas por una serie de estructura con vasijas y alimentos. El recinto del gobernante o sacerdote-guerrero que ofrece el banquete tiene sobre la cubierta una decoración con porras, y en las últimas excavaciones los arqueólogos han encontrado porra de cerámica (Fig. 1.52: C). La iconografía para comunicar al observador el tipo de poder divino del anfitrión, sobre su recinto dibujaba el animal emblemático que lo relaciona con las deidades.

Las imágenes que representaban los Mochicas eran tan reconocidas por ellos, como los mensajes que los cristianos pueden reconocer en el cuadro la Última Cena (1481-1482) de Rosselli Cosimo, ubicado en la Capilla Sixtina, donde la escena de Cristo y sus apóstoles está en una franja inferior,

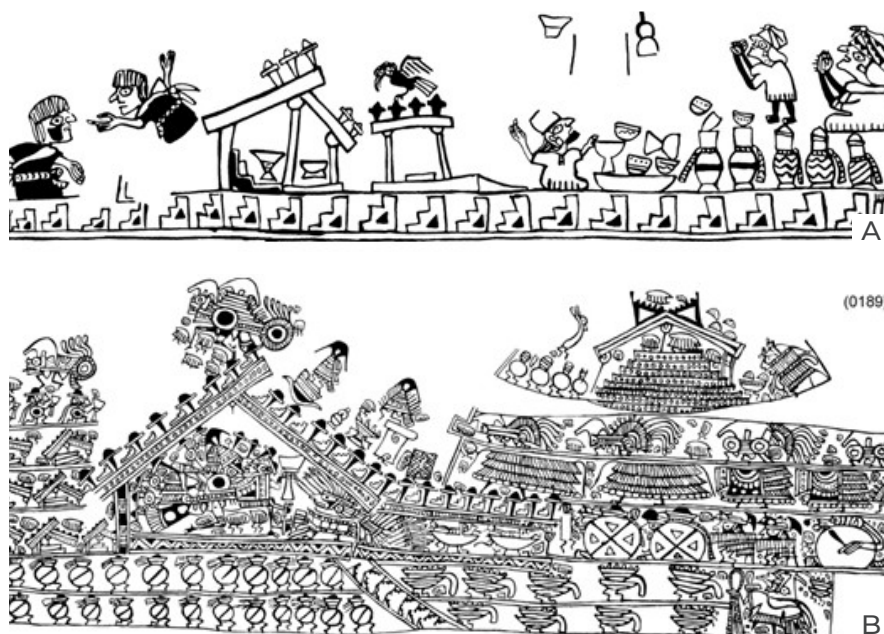


Fig.1.51: A) Dibujo de cerámica de colección privada, dibujada por McClelland, M. (n.d.). Figures Gesturing around Jars and Architecture (Fuente: DOAKS org.); B) Dibujo de cerámica de colección privada, pero tiene estilo de San José de Moro, realizado por McClelland, M. (n.d.). Presentation of Offerings to Seated Figure (Fuente: DOAKS org.)

542 Uceda, Santiago y Tufinio, Moisés ([1999] 2003). Op. cit., p.222

mientras que en la franja superior está dividida por tres ventanas donde se desarrollan pasajes bíblicos. En el mundo cristiano el ritual se desarrolla dentro de un contenedor, en cambio en la cultura Mochica se desarrolla en los recintos y en un espacio abierto, la plaza o patio del ritual social

1.3.5. El ritual de gobernante

Los artistas Moche comunicaron a través de la iconografía la coexistencia de dos gobernantes: el gobernante y sacerdote



Fig.1.52: A) Dibujo de cerámica de Brooklyn Museum, realizado de McClelland, M. (1975). Ritual Copulation and Anthropomorphic Figures (Fuente: DOAKS org.); B) Reinterpretación de recinto ceremonial de Plaza Ceremonial Principal de Huaca de la Luna (Fuente: Diario La República, 23 de mayo de 2021); C) Cerámica escultura ornamental arquitectónica que representa cabeza de porra que se encuentra como elemento decorativo en recintos. Identificado con ML002878 (Fuente: Museo Larco); D) Dibujo de cerámica de Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima, realizado por McClelland, M. (1995). Two Figures Standing on Platforms in Roofed Structures (Fuente: DOAKS org.);

gobernante o sacerdote (Hernández y Cerrón, 2015), y de los diferentes tipos de recintos rituales que utilizaban (Fig. 1.52: D). A su vez comunicaban si el ritual que se desarrollaba era privado como el coito ritual Moche (Fig. 1.52: A), o público, masivo, como la presentación de la ofrenda a las deidades (Fig. 1.52: B).

Para identificar que el usuario de este recinto⁵⁴³ tenía el poder o la obligación de desarrollar el ritual de la fertilidad, sobre la cubierta se colocaban cabezas de porra, que eran de cerámica según los últimos hallazgos arqueológicos (Fig. 1.52: C). La decoración que se aplicaba a las porras, las vigas, las columnas y los muros indicaría en qué fecha del calendario andino se realizaba este ritual y para qué deidad estaba dirigida.

En el montículo escalonado Moche se identifica diferentes accesos, como la presencia de escalera y rampa. Se puede inferir que la rampa era utilizada por el sacerdote gobernante o sacerdote para dirigirse juntamente con el gobernante a la sumidad del montículo escalonado, zona del ritual privado, y luego regresar a la Plaza Principal para presentar a la masa la ofrenda de las deidades y desarrollar la ceremonia.

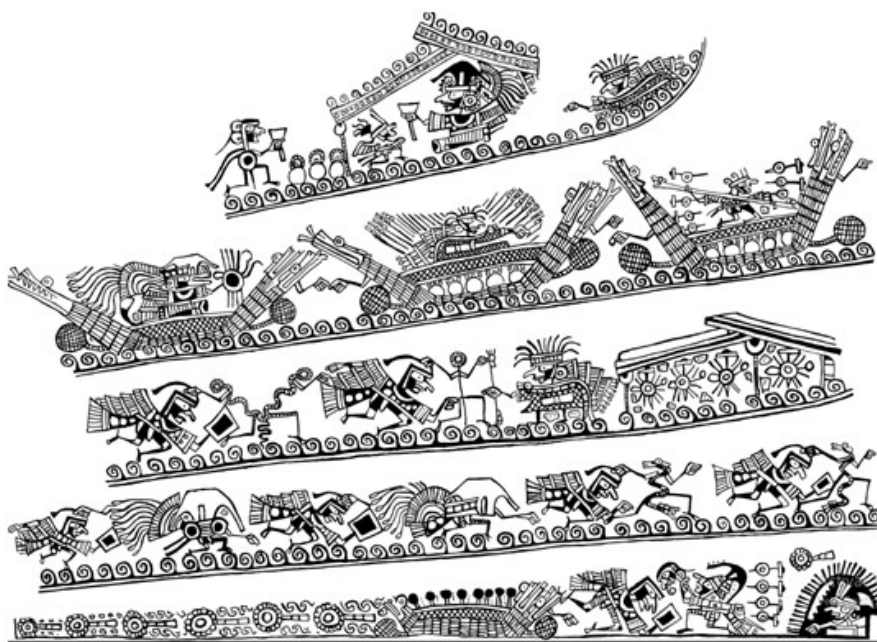


Fig.1.53: Dibujo de cerámica de Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima, realizado por McClelland, M. (2000). Revolt of the Objects

543 Hernández y Cerrón Palomino describen la “coexistencia de las parcialidades cuzqueñas están de acuerdo en plantear que, de manera simultánea, gobernaron el Tahuantinsuyo un inca del Hanan Cuzco (responsable de las relaciones del Cuzco con las distintas etnias andinas y era quien organizaba la redistribución, la convocatoria de mitas y las acciones militares) y un inca del Rurin Cuzco (responsable de las relaciones de los incas con los seres sobrenaturales, por lo que organizaba las ceremonias religiosas incaicas, administrar la producción de recursos rituales, maneja el calendario y el sistema de quipus, era responsable de la organización de la producción)”. Se describe la existencia de un correinado inca, por lo que se podría inferir, que su antecedente se encontraba en las culturas que le precedieron, como la Moche. Hernández Astete, Francisco y Cerrón Palomino, Rodolfo (2015). Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo. Nueva edición de la Suma y Narración de los Incas. Fondo Editorial de la PUCP. Lima, Perú

La descripción que encontramos en DOAKS de las imágenes:

Fig.1.52: D.- “Las imágenes muestran dos figuras centrales de pie sobre plataformas con una rampa o escalones que conducen a la cima. Ambas figuras se encuentran debajo de una elaborada estructura techada adosada con una columna curva en forma de caña en la entrada. La arquitectura está pintada con lagartos, pájaros y diseños geométricos. Las columnas son rayadas y una pequeña figura armada con una maza y un escudo de pie sobre un montículo con flecos o plumas aparentemente cuelga del extremo de la columna o poste (...). Decorando los techos de las dos estructuras hay mazas, probablemente mazas de arcilla como lo demuestra el registro arqueológico.” Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011

En otras iconografías Moche, encontramos narraciones de recintos que se ubican en zonas marinas, como las islas. El arqueólogo Jürgen Golte afirma que los Moche representaron a una Divinidad Intermediadora -que se desplaza al templo de la Divinidad Nocturna ubicada en el reino de los muertos- cuyo tocado ha sido quitado por la Divinidad Marina (2009, p.368) y lo encontramos en diferentes tipologías de recintos construidos en islas guanera (Fig. 1.56) y sobre plataformas escalonadas (Fig. 1.54: C). Las cerámicas escultóricas de la SMB, Berlín, identificado con VA18285, según Golte (2009, p.280) representa una isla de guano con el templo del Dios de la Vía Láctea y en la cerámica VA18525 se in-



Fig.1.54: A) Cerámica Moche identificado con ACE671 del Museo Central (Fuente: Museo Central del Banco de Reserva del Perú); B) Cerámica Moche identificado con ACE2977-03 del Museo Central (Fuente: Museo Central del Banco de Reserva del Perú); C) Cerámica VA18031 del SMzB (Fuente SMzB); D) Cerámica Vicus identificado 41.2/8671 (Fuente: American Museum of Natural History, New York)

fiere que la Divinidad Intermediadora se encuentra sentado, reclinado en un muro escalonado, y sus dos pies ocupa todo el espacio del patio ceremonial.

En el Museo Larco encontramos la cerámica ML010853, parecida a la VA18285 (Fig. 1.58), y lo describen como representación de “isla con animales (lobos marinos) y estructura mochica con cuatro guerreros-vigías, en cuya estructura se observan porras, camisas almacenadas, vasijas de cerámica y caballitos de totora con carga”⁵⁴⁴, esta representaría el sacrificio de los guerreros vencidos en las islas, quienes eran transportados por balsas. Golte (2009, p.364) afirma que “los cronistas del siglo XVI aseguran que la gente de la costa norte creía que las almas de los muertos eran llevadas por los lobos de mar a las islas guaneras, de ahí pasaban a los reinos de los muertos”. Cuando observamos el recinto ritual del gobernante de la cultura Salinar -que fue la transición con la cultura Chavín y el advenimiento de la cultura Moche- observamos una continuidad de la tipología arquitectónica, como la representada en la cerámica ML040312.

1.3.6. El ritual masivo

La iconografía Moche describe las diversas ceremonias que se realizaba en la Plaza Ceremonial, así también la ubicación, orientación y característica arquitectónica del recinto ritual, de las estructuras escalonadas rituales, de los tipos de murales y remate en las paredes perimetrales de las plazas y sus respectivos accesos. Esta información se ha podido constatar con las últimas evidencias arquitectónicas encontradas en Huaca de la Luna y Huaca Cao Viejo, sacándonos del extravío de cómo los Moche concibieron el diseño arquitectónico.

La descripción que encontramos en DOAKS de las imágenes:

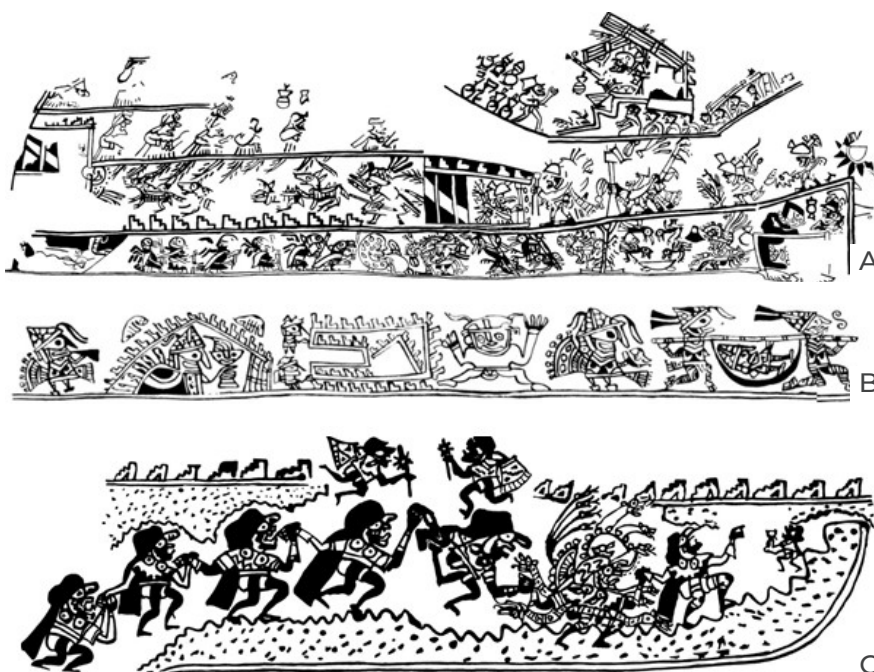
Fig.1.55: A.- A la derecha, un pájaro antropomorfo se posa bajo una estructura techada y una procesión rodeada de varios frutos ulluchu conduce a esa figura. Sobre todas estas escenas hay una figura sentada central en un estrado o plataforma debajo de un cobertizo. Vasijas y figuras arrodilladas rodean esta figura central. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011.

544 Museo Larco, Catálogo On línea. En línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=11939> (Consulta: 09/02/2020)

Fig.1.55: C.- Una figura central adicional, identificada como el Sacerdote Guerrero, la Deidad con Colmillos, la Deidad con Rayos o la Figura A, también avanza con el recipiente” Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011.

Las imágenes comunican que en el espacio de ritual masivo se desarrollaban danzas rituales, lo cual se infiere que sus constructores pensaron en que la trasmisión del sonido debería funcionar para señalar, para presenciar o para invocar -sean humanos o sobrenaturales-⁵⁴⁵ usando instrumentos de acuerdo con su tipología⁵⁴⁶ como los “aerófonos: flautas, antaras, silbatos, trompetas, pututos, botellas silbadoras”. Utilizar instrumentos del tipo idiófonos: “sonajas y de los membranófonos: tambores”, no solo eran “importante sus aspectos físicos, como las medidas o sonidos, sino también los usos y las interpretaciones del instrumento al igual que su contexto”⁵⁴⁷.

Krzysztof Makowski (2001, 2005) y Anne Marie Hocquenghem (1989) afirman que existieron en la iconografía Moche



545 Leiva Coupaud, Claudia (2014). Los instrumentos sonoros Mochica y su representación iconográfica (Tesis de Magister en Arqueología). Escuela de Posgrado Programa de Estudios Andinos de la PUCP. Lima, Perú, p.7

546 Clasificación tipológica de los instrumentos musicales hecha por Sachs y Hornbostel (1914) citada por Leiva Coupaud, Claudia (2014). Op. cit., p.1

547 Leiva Coupaud, Claudia (2014). Op. cit., pp.9-14

Fig.1.55: A) Dibujo de cerámica de Museo Larco de Lima, realizado por McClelland, M. (n.d.). Burial Theme (Fuente: OAKS org.); B) Dibujo de cerámica de colección privada, pero tiene estilo de San José de Moro, parte de un dibujo de procesión con múltiples figuras con una sacerdotisa debajo de la estructura adosada, dibujado por McClelland, M. (1975). Burial Procession (Fuente: OAKS org.); C) Dibujo de cerámica de Brooklyn Museum realizado por McClelland, M. (1975). Procession of Figures Holding Hands. “...modelo arquitectónico de una estructura adosada con ciervos y figuras en el interior” (Fuente: OAKS org.)

la representación de dos mundos; un mundo fabuloso donde ilustrarían sus mitos (acciones de sus ancestros, los muertos, animales antropomorfizados o seres fantástico), y un mundo real donde ilustrarían los ritos (acciones de los Mochicas en si, actividades hechas por humanos)⁵⁴⁸.

De acuerdo con la soundscape o arqueoacústica, acuñada por R. Murray Schafer (1977), "ciertos espacios pueden producir diferentes efectos acústicos que incluyen ecos, reverberación y resonancia, que pueden influir de manera sutil, así como dramáticamente, la experiencia de las personas en estos espacios"⁵⁴⁹, no es objetivo de esta investigación realizar pruebas sonoras en estos espacios.

La iconografía desarrollada en diferentes cerámicas Moche comunica que este espacio ritual masivo estuvo presente no solo en los montículos escalonados religiosos, probablemente también construidos en las islas o islotes del Océano Pacífico, ubicadas frente a su costa (Fig. 1.56). Es posible que en las zonas donde recogían el guano de las aves marinas, que lo utilizaban como fertilizante o abono para la tierra de cultivo, estas construcciones presenten el elemento básico de la emblemática Moche: el escalonado⁵⁵⁰, para indicar el rango y la función del personaje que presidía el ritual o emula a la Divinidad Intermediadora (Golte, 2009, pp.367-374).

548 Leiva Coupaud, Claudia (2014). Op. cit., pp.3-5

549 Mills, Steve (2010). The contribution of soundtoarchaeology. Buletinul Muzeului Județean Teleorman 2, p.182, en Leiva Coupaud, Claudia (2014).Op. cit., p.5

550 Carlson, Uwe ([2014] 2016). "Emblemática Moche. La imagen divina geometrizada". Boletín de Lima, Vol. XXXVIII, n°184, 2016. Lima, Perú, pp.37-65. En línea; <http://uwe-carlson.com/es/emblematica-moche-la-imagen-divina-geometrizada-2014> (Consulta: 05/05/2018)

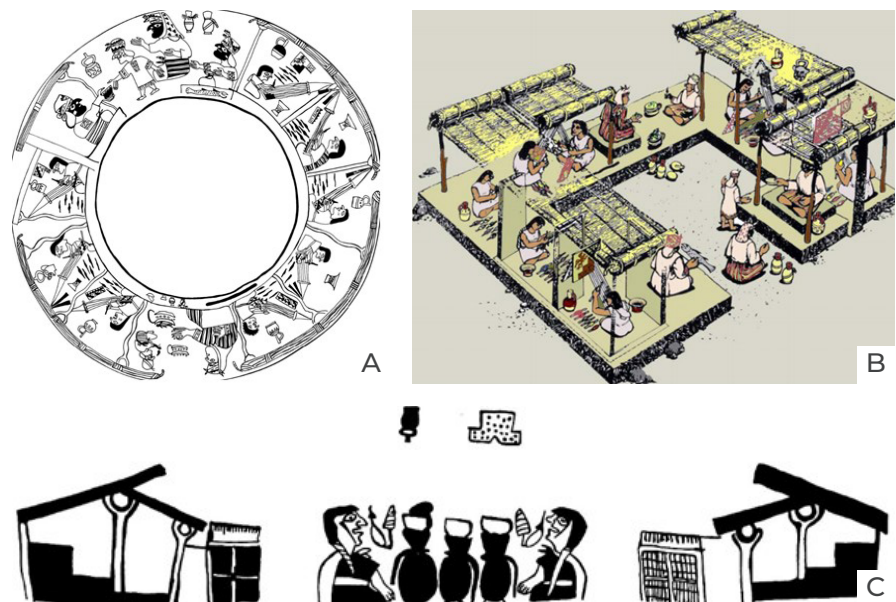


Fig.1.56: A) Cerámica Moche identificado con VAI7572 (Fuente: SMB); B) Cerámica Moche identificado con X88-802 (Fuente: FM-UCLA); C) Cerámica Moche colección Archivo Daniel Giannoni, fotografía de Daniel Giannoni (Fuente: ARCHI); D) Cerámica ACE2976-01 del Museo Central (Fuente: Museo Central del Banco de Reserva del Perú).

1.3.7. El ritual en las labores

Las edificaciones Moche para laborar estarían construidos con horcones -columnas de tronco rollizo con orqueta- y vigas de tronco o rama del árbol de algarrobo, huarango o molle, este último considerado sagrado (Cieza de León, 1967, p.229). Las iconografías comunican que se construía una cubierta plana sin ornamentación, donde se utilizaba el carrizo o caña brava entretejido. En algunas iconografías parece indicar que el techo estaba enlucido con barro o tener sobre ella una torta de barro.

Rafael Larco Hoyle observó el proceso de trabajo de las tejedoras del interior del departamento de La Libertad y describe que estas tejedoras se encuentran debajo de unas estructuras llamadas "tasajeras, hechas de cuatro horcones con sus respectivos travesaños y de sencillos techos de enea o fajiña, que solamente les libraba del sol quemante"⁵⁵¹. Cuando se compara esta arquitectura vernácula con la escena iconográfica de labor textil de la cerámica acampanulada (estilo Moche IV) del Brooklyn Museum se puede coincidir con Cris-



551 Larco Hoyle, Rafael ([1945] 2001). Los Mochicas. Pre-Chimú, de Uhle, y Early Chimú, de Kroeber, p.186, en Gayoso Rullier, Henry Luis (2011). Los últimos artesanos de la ciudad de barro. La organización de la producción artesanal en la ciudad de las ciudades Huacas del Sol y de la Luna (Tesis Doctoral) Departamento de Geografía, Historia y Filosofía, Programa de Maestría y Doctorado en Historia de América Bienio 2006-2007, Universidad Pablo de Olavide de Sevilla. Sevilla, España, p.204

Fig.1.57: A) Dibujo de cerámica de Brooklyn Museum, realizado por McClelland, M. (1975). Back-strap Looms and Weavers. B) Reconstrucción de Cristóbal Campana, del dibujo de taller de tejeduría realizado por Christopher Donnan de cerámica de Brooklyn Museum, coloreado por Henry Luis Gayoso Rullier (Fuente: Gayoso Rullier, Henry Luis, 2011, p.205); C) Dibujo ID-17937941 de cerámica de Phoebe Apperson Hearst Museum, University of California at Berkeley, realizado por McClelland, M. (1991). Women with Spindles outside of Architecture (Fuente: DOAKS org.)

tóbal Campana, quien interpreta y describe estas escenas. Campana afirma que la labor textil se desarrolla alrededor de un patio y que probablemente en un ambiente ortogonal que tiene tres plataformas aterrazadas y techadas; además las cinco escenas de la cerámica describirían que los ambientes de labor estarían formando una doble “L” o una “U”.

La descripción que encontramos en DOAKS de la imagen:

FIG.1.57: C.- “(...) La vasija es un modelado de estructura arquitectónica con mujeres aparentemente sentadas alrededor de una plataforma. (...) A izquierda y derecha hay estructuras adosadas con plataformas escalonadas y posiblemente con paneles de caña y barro, ‘quincha.’” (Christopher B. Donnan and Donna McClelland, DOAKS Moche Archive, 1963-2011).

Cristóbal Campana propone que la cubierta de estos talleres con horcones es de totora (*Scirpus totora*) y probablemente enrollable, lo que permite deducir el movimiento del sol (izquierda a derecha), así como la entrada al taller, donde los personajes de mayor rango están sentados sobre un poyo⁵⁵², banqueta o plataforma baja. Campana afirma que, si el taller tenía muro de adobe en vez de quincha y una cubierta más elaborada, techo de barro, podría indicar la procedencia social del tejedor(a). Si se trata de un aprendiz, experta (mujer de mayor edad enseña con un modelo a las otras dos) o tejedora aventajada(o), estaría ubicado cerca al lugar del Señor del Taller⁵⁵³. En las últimas excavaciones desarrolladas en la Plataforma III de Huaca de la Luna, se encontró un mural con escenas de trabajo textil pintado sobre “dos paramentos de una banqueta asociada a uno de los pilares de un altar”, y los investigadores consideran que responde a una “relación continua entre élite y especialistas hasta el final de los tiempos moches en el marco de una sociedad donde se está tratando de instaurar un nuevo orden”⁵⁵⁴. La tesis de algunos arqueólogos es que si los talleres textiles se hubieran utilizado en relación con el calendario ritual para elaborar tejidos para el templo y para los personajes que participan de las ceremonias⁵⁵⁵. El poder de la nueva élite religiosa parece tener a la Diosa del Mar y de la Diosa Luna, esto se refleja en la arquitectura del Templo Nuevo, donde está “representada en algunas vasijas escultóricas con instrumentos de tejer”⁵⁵⁶

552 Un poyo es definido como un banco de piedra o hecha de obra: ladrillo, adobe u otro material, que se encuentra adosada o arrimado a una pared. La forma más típica de un poyo es una piedra escuadrada de medio tamaño. Vela Cisneros, Ximena (Coordinadora) (2010). Glosario de Arquitectura. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural de Ecuador. Quito, Ecuador, p.71

553 Campana Delgado, Cristóbal (1993). “El entorno cultural en un dibujo mochica”. En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (editores) (1993). Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993). Travaux de l’Institute Français d’Etudes Andines 79, Lima, Universidad de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales, 1994. Trujillo, Perú, pp. 449-473; en Gayoso Rullier, Henry Luis (2011). Op. cit., pp.203-212

554 Tufinio, Moisés; Rojas, Carol y Vega, Rony (2010). “Excavaciones en la plataforma III”. En Uceda, S. y Morales, R. (editores) (2009). Informe 2009. Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo, 2010, pp. 109-173, en Gayoso Rullier, Henry Luis (2011). Op. cit., p.215

555 Gayoso Rullier, Henry Luis (2011). Op. cit., pp.215-217

556 Giersz, Milosz & Prządka, Patrycja (2005). “Variabilidad y personalidad iconográfica: una aproximación estadística”. En Giersz, Milosz; Makowski, Krzysztof y Prządka, Patrycja (editores) (2005). El mundo sobrenatural. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera. Universidad de Varsovia y Fondo Editorial PUCP 2005, Lima, p. 229, en Gayoso Rullier, Henry Luis (2011). Op. cit., p.216

557 Jürgen Golte prefiere llamar “la guerra de los objetos” porque considera que se debe comprender la concepción mochica, “los objetos no eran súbditos de los Moche, sino pertenecían al ámbito de las divinidades del mundo de abajo y como tales estaban luchando contra los moche para entregarlos a la Divinidad Lunar y al dios Búho, que también pertenecía al mundo de abajo, el mundo de la época húmeda”. Golte, Jürgen (2014). “La guerra de los objetos contra los Moche”. *Revista Antropología Cuadernos de Investigación*, núm. 13, enero-junio, 2014, Escuela de Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Ecuador, p.104

558 Gayoso Rullier, Henry Luis (2011). *Op. cit.*, p.216

559 Golte afirma que en una cerámica Moche del Museo Larco se puede apreciar el momento en que el Dios Intermediador y la Diosa Lunar destapan una vasija que “había sido clausurado por el mundo de abajo (...), la ayudante iguana del Dios Intermediador se encuentra al lado en una posición de adoración, sostenido en una especie de red que junta la base oscura de la botella con el porongo que al parecer contiene el líquido. (...) Debemos suponer que estas acontecían en la época seca (...). La red que sostiene a la iguana adorante quizás se pueda relacionar con las sogas que aparecen en los frisos de la Huaca de la Luna y la Huaca Cao como caminos de comunicación entre el cielo nocturno y el mundo de abajo. Ya en estos frisos se puede observar un lagarto grande que se dirige hacia el cielo estrellado”. Golte, Jürgen (2009). *MOCHE. Cosmología y Sociedad. Una interpretación iconográfica*. Ed. Instituto de Estudios Peruanos IEP y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú, pp.205-206

560 Ciclo mitológico del héroe Mochica Ai Apaec (el hacedor), “ingresa al mundo marino a combatir con seres que lo habitan, se enfrenta con ellos y así consigue algunos poderes o elementos que lo habilitan para avanzar a mayores profundidades y oscuridades. Uno de estos seres es el molusco marino *Strombus* sp. que es apreciado en los Andes por servir también como trompeta, pututo o waylla kepa. En esta botella se ve a Ai Apaec emergiendo de la concha de caracol cargando lanzas y estólicas”. Museo Larco (sf). Descripción de ficha completa ML003208. Catálogo en Línea del Museo Larco. En línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=3208> (Consulta: 09/02/2015)

y también en las escenas de rebelión de los objetos⁵⁵⁷, donde algunos instrumentos para el hilado o el tejido aparecen humanizados⁵⁵⁸.

La descripción que encontramos en DOAKS de las imágenes:

Fig.1.58: A.- (...) La vasija está fechada en la cronología de Larco Fase IV. El recipiente presenta una figura modelada de un humano cazando un león marino en la parte superior de la cámara del recipiente. Las imágenes muestran una caza de leones marinos, dos cazadores están representados cazando con garrotes. Dos pájaros en segundo plano. Cerca, aparentemente en el fondo, hay una estructura adosada con figuras envueltas y jarras atadas al cuello. (Christopher B. Donnan y Donna McClelland, *Moche Archive*, 1963-2011)

Otra de las importantes actividades desarrolladas por los Moche es la pesca (ML003127, ML003141, ML002127), la importancia del mar y sus animales en la cosmovisión Moche se representa en sus iconografías como en la cerámica ML003136⁵⁵⁹, y otras con representaciones del mítico Ai Apaec (ML003193, ML003208⁵⁶⁰, ML003237⁵⁶¹)



Fig.1.58: A) Dibujo n°0084 de cerámica de una colección privada, realizado por McClelland, M. (1975). Sea Lion Hunt (Fuente: OAKS org.); B) Cerámica Moche de Museo Larco identificado con ML010853: (...) representando isla con animales (lobos marinos) y estructura mochica con cuatro guerreros-vigías. En la estructura se observan porras, camisas almacenadas, vasijas de cerámica y caballitos de totora con carga. (Fuente: Museo Larco); C) Cerámica VA18285 del SMzB (Fuente: SMzB)

Una de las evidencias ancestrales de una práctica tradicional, como la pesca artesanal en las regiones norteñas del Perú, la encontramos en las cerámicas Moche. En estas se puede identificar diversos personajes pescando en islas (ML002133), y se puede reconocer que ahí se construyeron templos o altares para el desarrollo de eventos rituales.

Algunas de las iconografías que los artesanos Moche desarrollaron en esta cerámica escultórica son escena de leones marinos dibujado por M. McClelland⁵⁶². En la cerámica ML010853⁵⁶³ podemos identificar un recinto construido frente a un cerro rocoso dentado que tendría un carácter sagrado en la isla⁵⁶⁴, que al estar unido⁵⁶⁵ con un asa estribo representaría que este lugar está unido a la Divinidad marina. El templo parece ser un montículo que se adapta a una protuberancia rocosa; está adornado con porras. A la plataforma del templo se accede por una escalera o rampa que se encuentra adosado a un muro escalonado, cuyo eje es paralelo al eje del cerro rocoso dentado.

Esta cerámica escultórica nos genera diversas interrogantes, como si estas tres ondulaciones del cerro rocoso dentado hacen referencia a los tres mundos de la cosmovisión andina o si el perfil de este cerro pretende evocar el rostro una deidad marina que también nos está mirando.⁵⁶⁶

El símbolo escalonado en las edificaciones Moche es posible ser visto e identificado desde cualquiera de los cuatro puntos cardinales⁵⁶⁷. La tipología arquitectónica de recinto de espacio único⁵⁶⁸, con elementos escalonados en la cumbre-



Fig.1.59: Dibujo de cerámica del Dallas Museum of Art, realizado por McClelland, M. (1975). Deer Hunt. (Fuente: OAKS org.)

561 Ai Apaec es llamado Dios Intermediador por Golte, en esta cerámica lo representa pescando al dios demonio, llamado así por los especialistas del Museo Larco y pez marino por Golte, con el que suele enfrentarse en sus luchas con los seres del mar. Golte, Jürgen (2009). Op. cit., p.206

562 En línea: <https://www.doaks.org/resources/moche-iconography> (Consulta: 30/08/2021)

563 El arte Mochica nos muestra otros tipos de sacrificio de los guerreros vencidos. Algunos se realizaban en las islas, para lo cual los guerreros eran transportados en balsas (caballito de totora) por el mar, tomado de la Ficha Completa del ML010853 del Museo Larco, Catálogo en Línea

564 Valera, Blas ([1593-97] 1945, pp.11-12): "Dos maneras de templos tenían, unos naturales y otros artificiales. Los naturales eran cielos, elementos, mar, tierra, montes, quebradas, ríos caudalosos, fuentes o manantiales, lagos o lagunas hondas, cuevas, peñas, cumbres de monte, [...] Y no reverenciaron todos los montes y cerros, todas las fuentes y ríos, sino solo aquellos en que había alguna singularidad digna de particular consideración, teniéndolos por lugares sagrados". En Pinasco Carella, Alfio (2017). El orden de un espacio y tiempo organizado en el Santuario de Pachacamac (Tesis para Magister). Programa de Estudios Andinos de la Escuela de Posgrado de la PUCP. Lima, Perú, p.18

565 Al considerar que la producción alfarera moche de la "botella asa estribo vista como un modelo cosmológico, (...) nos indica que el asa estribo de por sí produce un tinku y la expresión de este tinku en relación al tiempo y espacio, es un plano de encuentro, una especie de "interfase" [Taylor 1987; Hocquenghem 1987], espacio liminal entre dos dimensiones) es la presencia de los símbolos", en esta cerámica el asa estribo une el montículo rocoso con el mar, mundo de abajo. Golte, Jürgen (2009). Op. cit., p.21 y p.95

566 "La relación con el entorno natural nunca es una relación en un solo sentido. En esa imagen podemos ver no solo el ser humano a través de un camino, de un umbral, se asoma a la dimensión ilimitada casi infinita de la ancestralidad de un apu, sino es la misma montaña que mira al ser humano. Y en esa relación de escalas, en ese estar suspendido en un lugar suspendido, donde carecen otras referencias espaciales, los seres humanos aprende

a comunicar y a sentirse parte de un sistema mayor que gobierna su cultura, su civilización, su historia y su memoria (...). Gavazzi, Adine (2021, 27 de febrero). Op. cit.

567 Esta interpretación se base en lo enunciado por Golte: "Los moche por lo visto construyen y transmiten significados en objetos tridimensionales". Golte, Jürgen (2009). Op. cit., p.32

568 Esta tipología arquitectónica la reconocemos en el SMzB identificado con VA18282 y VA18283, se presume ubicado en tierra de la costa Moche.

569 "(...) ese lugar que te permite atravesar una dimensión, que transforma tu vida de profana a sagrada, o de diacrónica y sincrónica, de temporal y eterna; esos términos ayudaron a suscribir mucho mejor la comprensión de la arquitectura como el involucro, de un contexto, de un espacio donde el espacio sagrado se manifiesta, afirmación de la doctora Adine Gavazzi (2021, 27 de febrero). Op. cit.

570 Este símbolo también lo encontramos en la cerámica VA4676 del SMzB

571 Betanzos, Juan ([1551] 2015, p.183): "Ynga Yupangue [Pachacutec] les dijo que él avía muchos años avía ymaginado los meses e tiempos del año, los cuales avía hallado que heran doze [...] desto asimismo avía pensado hazer cierta cosa que él llamó Pacha Unan Changa, que quiere dezir conocedero del tiempo, [...] podemos presumir por reloj; por el cual ellos y sus descendientes, ya que perdieran la quenta de los meses, por aquel entendiesen cuándo hera el tiempo de senbrar e labrar e aderezar sus tierras.[...] este mes que viene [...] donde el año comienza llamareis Pucoiquillaraimequis, quees nuestro mes de diciembre", en Pinasco Carella, Alfio (2017). Op. cit., p.21

ra, difiere de la edificación la cerámica VA18285 del SMzB, que se desarrolla en dos niveles o pisos, escalonados, y tiene al frente un patio cerrado con un solo acceso. Esta edificación está unida al cerro rocoso por un asa estribo la cual comunica que tiene un carácter sacro. La altura mayor del techo inclinado determina que la visual interior del ambiente superior se dirija al cerro rocoso, donde probablemente se desarrolla un ritual para la Diosa marina.

La ubicación de la edificación sacra y del cerro rocoso en extremos opuestos en la base de la cerámica VA18285 estaría relacionado con los puntos cardinales. La puerta de acceso al patio representaría el umbral⁵⁶⁹ vertical del Kaypacha y el borde superior de los muros de este patio sería el umbral horizontal del Hanaqpacha.

En la cerámica VA18285 el eje de la edificación sacra es perpendicular al del eje del cerro rocoso, y la diagonal sagrada lo dibuja el asa estribo que llega al cerro rocoso donde se dibuja la simbología de una estrella⁵⁷⁰, la cual comunica además la relación geográfica-astronómica de la edificación, donde:

Esta arquitectura nunca nace sencilla, nace con un conocimiento de los ciclos astronómicos y con una combinación de elementos geográficos, sistemas iconográficos y símbolos, que confluye en una organización del espacio, siempre articulada y compleja. (Gavazzi, 2021)

La ubicación y posición de los tres lobos marinos en la fachada lateral de la edificación sacra de la cerámica VA18285, indicaría la fecha del calendario andino que se desarrollan los rituales y actividades humanas.⁵⁷¹

La descripción que encontramos en DOAKS de la imagen:

Fig.1.59.- Ladrillos y motivos escalonados que posiblemente representan la arquitectura a un lado. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011.

1.3.8. El ritual en el inframundo

Existen escenas iconográficas donde los personajes del inframundo, los ancestros, son cadavéricos y realizan ritos sexuales de fertilidad, participan en danzas (cerámica VA62199 del SMzB), en ceremonias de ingreso al mundo de los muertos⁵⁷², actividades sexuales con mujeres del Kaypacha (cerámica ML004341 del ML) y en la producción sonora⁵⁷³. Los personajes tienen atuendos y objetos que utilizaron cuando habitaban el Kaypacha. Jürgen Golte afirma que:

La idea del parentesco diversificado con antepasados de poder como punto de partida de la jerarquización social, resulta tener otro tipo de presencia justificatoria de distancias sociales. La idea de la complementariedad entre un mundo de los muertos y el de los vivos adquiere en el contexto de mundos sociales diferenciados una importancia mayor, ya que se debe suponer que de acuerdo con el rango y diferenciación debería de haber una comunicación específica. No hay que olvidarse que una buena parte de los objetos que hoy nos son accesibles como conjuntos interpretables para la iconografía, proviene de elementos asociados a los muertos en las tumbas. (Golte, 2009, p.17).

Algunas escenas se desarrollan en ambientes arquitectónico donde identificamos a “dos personajes muertos tocando antaras parados frente a estructura con techo a dos aguas (ML002899), o en un “cuenco representando personaje muerto sentado dentro de una estructura arquitectónica”⁵⁷⁴ (ML002873).

572 Una de estas escenas se aprecia en la lámina 123 de Vergara y Sánchez (1996) donde “el esfuerzo mutuo de los muertos y de los vivos de apoyar el tránsito del personaje principal hacia y por el mundo de los muertos”, en Golte, Jürgen (2009), Op. cit., p. 162; y en la cerámica ML018882 del ML

573 Donnan (1982, p.100), Bourget (2006) y Golte (2009). Op, cit.

574 Museo Larco (sf). Descripción de fichas ML002899 y ML002873. Catálogo en Línea del Museo Larco.



Fig.1.60: A) Dibujo de cerámica del Ethnologisches Museum Berlin, realizado por McClelland, M. (n.d.). Procession of Dancing Dead Figures (Fuente: DOAKS); B) Cerámica del SMzB identificado VAI7643 (Fuente: Golte Jürgen, 2009, p.160)

Los últimos hallazgos arqueológicos en en Huaca Rajada con la tumba del Señor de Sipán y Huaca Cao Viejo con la tumba de la Señora de Cao, han permitido a los especialistas de la cultura Moche identificar a los personajes que participan en las narraciones iconográficas, siendo la más estudiada el “Tema de la Presentación” de la vasija del Museo de Múnich dibujada por Kutscher (1983, p.299)⁵⁷⁵ y en la cerámica ML010847.

El montículo escalonado ceremonial administrativo Moche se edificó con la superposición de una nueva plataforma escalonada sobre otra existente. Esta acción “se puede definir como el periodo “entierro” del viejo templo, mediante el relleno total de los espacios ceremoniales y de servicios con adobe”⁵⁷⁶; entonces se infiere que las imágenes arquitectónicas de las cerámicas donde se desarrollan diversas escenas del inframundo existieron, pues describirían los diferentes recintos, plazas, patios, etc. del viejo templo donde están ahora enterrados los ancestros, quienes continúan viviendo en el inframundo, el Hanaqpacha.

En la vasija del Staatliche Museen zu Berlín identificado con VA17643, redibujada por Golte (2009, p.160), se puede entender que la escena se desarrolla en el inframundo, en un Patio Ceremonial del viejo templo, cuyo remate de los muros laterales están decorados por elementos escalonados.

Las escenas del inframundo que se representan en la iconografía Moche, nos recuerdan que la arquitectura andina, como la Moche, presenta una “armonía morfológica y modelos estéticos longevos” donde los diferentes cuerpo elementales que la compone “generan el sistema formal perceptivo del espacio sagrado” (Gavazzi, 2010, p.52). La estrecha relación que existió entre la cosmovisión Moche y la concepción de su arquitectura está expresada en la edificación de su montículo o plataforma escalonado, mal llamado pirámide escalonada⁵⁷⁷.

⁵⁷⁵ Golte, Jünger (2009). Op. Cit., p.33

⁵⁷⁶ Morales Gamarra, Ricardo (2007). “Arquitectura prehispánica de tierra: conservación y uso ceremonial en las huacas de Moche”. Revista APUNTES, vol. 20, núm. 2, 2007, Edit. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia, p.258

Para el pensamiento judeocristiano el templo debería permanecer en el tiempo (Olague Feliu, 2003), pero para los Moche el proceso constructivo del templo, la superposición⁵⁷⁸, evidencia la misma concepción que tenían de la repetición de los ciclos del universo en el tiempo (García Amilburu,

2000). El ciclo vital elíptico de las plantas, los animales y las personas; estos nacen (ML037322), viven (ML002143), mueren (ML005417, ML009701), viven en el inframundo (ML002872, ML002899) y vuelven a nacer (ML001273, ML001294). De esta manera el templo montículo escalonado representa la multidimensionalidad del tiempo andino (Orrego, 2018), donde el pasado es adelante/encima y ahora es atrás/debajo.

La descripción que encontramos en DOAKS es:

Las imágenes representan una escena de cadáveres esqueléticos en procesión, aparentemente bailando, la escena a veces se llama esqueletos danzantes o La danza de los muertos. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011

1.4. La cerámica arquitectónica Moche

En 1997, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona desarrolló la exposición Las casas del alma (5500 a.C. – 300 d.C.)⁵⁷⁹, donde presentaban las primeras maquetas arquitectónicas de la historia, a decir de Pedro Azara, existieron:

“un gran número de otro tipo de maquetas, que no eran de orden técnico–constructivo, sino mágico, y que son las que han llegado hasta nosotros. (...) Las «casas del alma» eran arquitecturas en miniatura y no dobles diminutos de casas terrestres o juguetes. Eran arquitecturas especialmente habilitadas para las almas en el país de los muertos. (...) Para nosotros, constituyen los únicos testimonios sobre la arquitectura no monumental arcaica (...) y nos muestran la imagen que los antiguos tenían de su arquitectura” (1997)

577 La Dra. Gavazzi afirma que estas construcciones no pueden llamarse pirámides escalonadas, o pirámides truncadas escalonadas, pues no tiene base cuadrada, no es un polígono regular y sus lados, o caras laterales, no son triángulos isósceles. Gavazzi, Adine (2021, 13 de marzo). “MICROCOSMOS. Visión andina de los espacios prehispánicos” (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/dkEvB-qNbBC/> (Consulta: 20/03/2021)

578 Huaca de la Luna: “(...) Cada cierto tiempo, probablemente un ciclo calendario ritual, los moches “enterraban” el viejo templo y erigían uno nuevo, más alto y más grande que el precedente”. Uceda Castillo, Santiago et al (2016). Op. cit., p.63

579 Azara, Pedro; Palá, Marina y CCCB (1997). Las casas del Alma. Maquetas arquitectónicas de la antigüedad (5500 a.C./300d.C.). Edición Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona. Barcelona, España

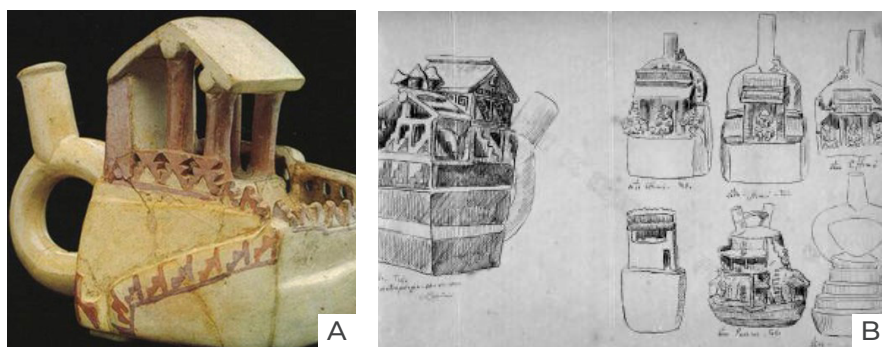


Fig.1.61: A) Cerámica Moche colección Eugenio Nicolini (Fuente: Gavazzi, 2012); B) Dibujos de Luis Ccosi Salas de varias cerámicas Moche (Fuente: Portal yinyangperu)

José Franco Taboada (2018) en su artículo sobre los modelos arquitectónicos en el proceso de diseño, resume que los arquitectos e ingenieros desde la antigüedad buscaron plasmar sus diseños “en soportes que les permitiesen trasladar las creaciones de su mente al mundo tangible, materializándolos en modelos de una futura e hipotética realidad construida”⁵⁸⁰. Muchas de las cerámicas arquitectónicas Mochicas que están expuestas en museos, no solo del Perú sino también alrededor del mundo provienen de saqueos. Las nuevas excavaciones tienen cuidado en registrar los hallazgos, los documenta y analiza el contexto en el que se encontró, como veremos más adelante.

Las “cerámicas arquitectónicas” y “maquetas arquitectónicas” permite reinterpretar la arquitectura Mochica, cuyos complejos arqueológicos muchas veces devastados por la inclemencia del tiempo, el clima y sobre todo por la mano del hombre (saqueadores, huaqueros). Se identifica una relación de correspondencia identitaria entre la arquitectura hallada en los complejos arqueológicos, sus cerámicas y maquetas arquitectónicas.

Los Moche fueron considerados los mejores ceramistas del Perú antiguo gracias al fino y elaborado trabajo que realizaron en sus cerámicas, Jürgen Golte (1999) afirma: “(...) la cerámica mochica es un medio que construye sentido con objetos tridimensionales”. En estas cerámicas los Moche representaron a divinidades, hombres, animales, actividades diarias, escenas rituales, ceremoniales, mitos que reflejaban su concepción del mundo, destacando la asombrosa expresividad, perfección y realismo con que los dotaban.

Los artesanos Moche describen las características arquitectónicas y función de sus edificaciones (recintos, viviendas, templos, etc.) en las iconografía, cerámicas y maquetas arquitectónicas. Tanto la arqueóloga Hocquenghem (1987) como la doctora Gavazzi (2020) recomienda que estas evidencias deben ser leídas no con un pensamiento y visión occidental, sino como lo concibieron los artistas y constructores andinos.

El arqueólogo Krzysztof Makowski⁵⁸¹ respecto a una de las tres nuevas posturas epistemológicas para entender, reco-

580 Franco Taboada, José Antonio (2018). “Una aproximación metodológica a los modelos arquitectónicos como parte integral del proceso de diseño”. Revista DISÉGNO, Biannual Journal of the UID, Febrero de 2018. En línea: <https://disegno.unioneitalianadisegno.it/index.php/disegno/article/view/51>(Consulta: 13/03/2019)

581 Makowski, Krzysztof (2008). “Prefacio”. En Woloszyn, Janusz Z. (2008). Los rostros silenciosos. Los huacos retratos de la cultura Moche. Fondo Editorial de la PUCP. Lima, Perú, pp.11-19

nocer los significados “secundarios convencionales e intrínseco” (Panofsky, 1955, 1972, 1980) de las imágenes prehispánicas, afirma:

Aproximación semiológica en la que la imagen se constituye en la fuente primaria, independiente de la fuente histórica y analizada por separado, dado que el potencial cognitivo y también las dificultades de lectura crítica de las iconografías prehispánicas son similares respecto al relato colonial.

La identificación de personajes, actividades y gesto, así como de elementos de escenario, deben estar precedidos por el análisis y el entendimiento de la estructura de composición, la cual no sigue las pautas del arte occidental. El decodificado de los niveles de significado está condicionado por la riqueza del contexto iconográfico coetáneo con las imágenes estudiadas y por el avance de investigaciones sobre la cultura material de la época. Si la tarea de situar los personajes, atributos y acciones representadas en todos los contextos materiales registrados a los que aluden —entre representaciones, contextos ceremoniales, funerarios, ceremoniales, atuendos— se lleva a cabo con éxito, existe una posibilidad de aproximación cercana a los niveles convencionales de significado (Makowski, 2008, pp.16-17)..

El interés que despiertan las cerámicas arquitectónicas Mochica llevó a Luis Ccosi Salas⁵⁸², un subalterno extraordinario⁵⁸³ de la arqueología peruana, a representar con firmes trazos de lápiz, dibujos capaces de narrar no solo la tridimensionalidad en un soporte bidimensional, sino que utilizó las sombras para transmitir la necesidad por encontrar la memoria que guardan los “Huaco Maqueta” (Fig.1.62: C y D).

Para extraer la información de la cerámica arquitectónica Mochica del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Pueblo Libre, Lima), algunos arqueólogos y arquitecto, como Carlos Williams, han propuesto diversas metodologías interpretativas. Williams propone que las franjas de colores con sus respectivas edificaciones son representación de plataformas en un solo plano o superficie, por lo tanto, propone que son plataformas escalonadas; y que la última zona alta del montículo está remata con una edificación o recinto.

582 Luis Ccosi Salas, natural de Puno, fue un notable dibujante, maquetista y escultor del arqueólogo Julio C. Tello, egresó de la Escuela de Bellas Artes en 1930, sus trabajos fueron publicados en reconocidas revistas y libros; sobre su mentor diría: “El Dr. Julio C. Tello, siempre me animó en la ejecución de las maquetas, que representan obras arquitectónicas del antiguo Perú; también me daba confianza cuando trabajaba los “Huacos Maquetas” que son la identificación de mi arte y pasión por el pasado de mi pueblo”.

583 El exdirector del Museo de Sitio de Huallamarca (San Isidro, Lima), Gabriel Ramón reconoce la gran labor de las personas que a través de su obra gráfica y de registro arqueológico, que muchas veces no aparecen en la narrativa oficial sobre la historia de la arqueología peruana, y los llama “subalterno extraordinario”, entre ellos considera a: Luis Ccosi Salas (1910-2003), Jorge Zegarra Galdós (1923-1996), Cirilo Huapaya (1911-1986), Toribio Mejía (1896-1983) y Pedro Rojas (1913-2008). Ramón, Gabriel (2019). “Ilustrar el pasado precolonial andino: el caso de Jorge Zegarra Galdós”. En BIFE 48(1). Lima, Perú, pp.57-81

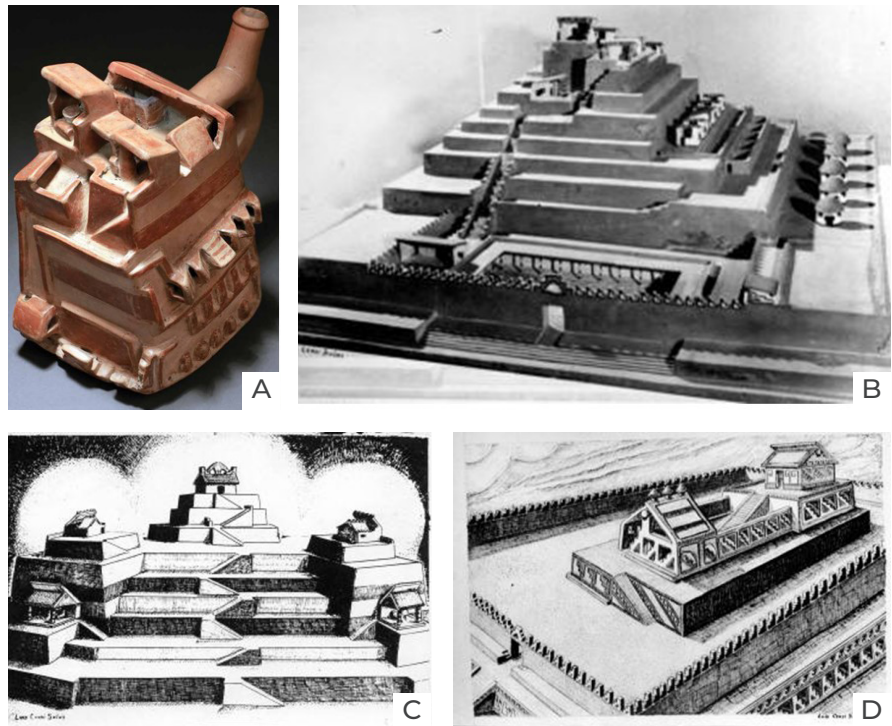


Fig.1.62: A) Cerámica Moche del MNAHP, Ministerio de Cultura del Perú, foto de Daniel Giannoni (Fuente: Adine Gavazzi, 2012); B) Reinterpretación arquitectónica y maqueta (1944) de cerámica anterior, realizada por Luis Ccosi, expuesta en el MNAHP (Fuente: MNAHP); C) Dibujo de reinterpretación arquitectónica de cerámica Moche (no identificada) realizada por Luis Ccosi (Fuente: Archivo Tello, UNMSM); D) Dibujo de interpretación arquitectónica de parte del Complejo Arqueológico de Chan Chan realizada por Luis Ccosi (Fuente: Archivo Tello, UNMSM)

El desarrollo de la cerámica arquitectónica Moche del MNAHP (Fig.1.62: A) nos recuerda la pintura Escena de cabaret⁵⁸⁴ (1922) de Salvador Dalí i Doménech, de su época adolescente, donde sus esfuerzos en la pintura estaban dirigidos en “plasmear el color y el sentimiento”⁵⁸⁵. La técnica surrealista de Dalí para dibujar los parroquianos, las cabareteras, las mesas y las botellas en un mismo plano -su primera propuesta cubista- es comparable con el pliegue de los planos con sus respectivos elementos arquitectónicos y urbanos desarrollado por los Moche en la cerámica del MNAHP.

Los artesanos Moche comunican a través de un volumen general, no solo el emplazamiento de las edificaciones, altares, plazas, murallas, plataformas, etc., sino su manera de ver el mundo, o quizás, de cómo este objeto debería ser visto por los dioses andinos en sus manos, como sosteniendo una esfera (Gavazzi, 2020), cuyos espacios sagrados, edificaciones de ejecución de rituales de conexión con las deidades, se encuentran como remate superior de la cerámica.

584 Cuadro: ESCENA DE CABARET de salvador Dalí identificado con N° cat. P89 en portal Fundación Salvador Dalí. En línea: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/89/escena-de-cabaret> (Consulta: 01/03/2015)

585 Carta de Dalí a su tío Anselm Doménech en 1920. Jutge, Cristina (2005, 12 de septiembre). “Retrato del artista adolescente”. Diario EL PUNT. Barcelona, España; y reproducido en portal salvador-dali.org, En línea: <https://www.salvador-dali.org/es/investigacion-centro-de-estudios-dalinianos/archivo-online/textos-en-descarga/9/retrato-del-artista-adolescente> (Consulta: 09/agosto/2019)

Alguien puede pensar que Christopher Nolan (2010) pudo observar la cerámica Moche del MNHAAHP e inspirarse en el desarrollo de su película *Inception*. Nolan nos muestra en su película que existen mundos paralelos, que “están llenos de espacios que se deforman, se curvan, se aceleran y se ralentizan”⁵⁸⁶; pero para la cosmovisión andina existen esos tres mundos que conviven, se complementaban en armonía y se desarrollan en el tiempo y espacio andino, y así fue plasmado en sus cerámicas escultóricas.

La doctora Adine Gavazzi afirma que para la cultura andina “la piedra expresa naturaleza dúplice: de un lado como un elemento estructural de la pared, por el otro como sistema vertebral de un movimiento animado” donde una “roca puede vivir o expresar una intención”, entonces el mineral está “dotado de conciencia y memoria”, por lo tanto, desde este punto de vista “un muro puede caminar, elevarse al cielo, alcanzar el fin del



Fig.1.63: A) Cerámica Moche en espiral de The Metropolitan Museum of Art, NY, identificado ID 63.226.13 (Fuente: METMU); B) Cerámica Moche del MNAHP, Ministerio de Cultura de Perú, identificado con C-61802 (Fuente: Adine Gavazzi, 2012); C) Cerámica Moche fotografiada por Christopher B. Donnan, identificado con C-61802 (Fuente: Adine Gavazzi, 2012); D) Cerámica Moche del Dallas Museum, identificado con 1976W112 (Fuente: Dallas Museum); E) Cerámica Moche del Fowler UCLA Museum, identificado con X86-3792 (Fuente: Fowler UCLA Museum); F) Botella Balzarotti Moche del Recolte Extraeuropee del Castello Sforzesco de Milán, identificado con inv 1234 (Fuente: Adine Gavazzi, 2012)

586 arquIPARADOS (sf). “TOP: Las 12 películas para arquitectos”. En línea: <https://www.arquiparados.com/t778-top-las-12-mejores-peliculas-para-arquitectos> (Consulta: 02/01/2020)

mundo y regresar a su lugar de origen”. Este punto de vista no es entendido y aceptado por la historiografía occidental tradicional (2010, p.18), donde las culturas andinas crearon soportes cerámicos para “reproducir espacios existentes o modelos del cosmos”, cuyos artistas a través de “las miniaturas de las arquitecturas transforman un patrimonio estético inmóvil y codificado en algo transportable y comunicable en el tiempo y en el espacio” (2012, pp.24-25)

Se ha identificado seis cerámicas Moche o Mochica con información arquitectónica, la cerámica arquitectónica Moche, y se desarrolla su modelado virtual tridimensional a escala humana. Para el análisis arquitectónico se consideran las tesis interpretativas de las iconografías y cerámicas Moche de los arqueólogos Anne Hocquenghem (1989), Edwar K. De Bock ([1999] 2003), Jürgen Golte (2009) y de la arquitecta y arqueóloga Adine Gavazzi (2010, 2012), de tal manera conocer los elementos estructurales de la estética arquitectónica Moche. Estas cerámicas arquitectónicas Moche presentan un lenguaje metafórico de analogía y a veces metonímica (Hocquenghem, 1989), que no debemos leer con ojos y pensamientos occidentales.

La presente investigación propone una decodificación de las cerámicas microcosmos (Gavazzi, 2012) para luego codificarla, así acercarnos al conocimiento de la arquitectura Moche. Desarrollamos un análisis crítico de las experiencias sensoriales místicas que pudo haber producido estas edificaciones desde la decisión de su emplazamiento y orientación en relación con el paisaje y el cosmos. Analizar de qué manera las luces y las sombras que proyecta el sol (en los solsticios y equinoccios) o de la luna en los espacios interiores, y sobre los murales (pintados, de alto o bajo relieve) de los patios o plazas ceremoniales permitía leer los mensajes de las deidades o la narración de los mitos. Acercarnos al conocimiento de cómo el sonido/tiempo del viento o de los instrumentos musicales y su relación con la escala y geometría de su edificación/espacio conformaron un cronotopo (Gavazzi, 2020, p.45) en estas arquitecturas.

Identificar y analizar los elementos constructivos Moche, los tipos de cubierta, así como los desniveles de las plantas, la ubicación y diseño de los vanos, los tipos de ornamentos, la

aplicación de iconografías pintadas o de relieve en los muros, entre otros, tenían la función de comunicar no solo la sacralidad del espacio, el tipo de ritual o ceremonia que se realizaba, sino también en qué fecha del calendario andino se desarrollaba. Se busca reconocer cómo los artistas y constructores Moche buscaban construir dentro y fuera de los recintos, templos montículos escalonados, plazas o patios una atmósfera capaz de estimular los sentidos de todo aquel que observaba, participa y dirige los rituales o ceremonias. Se busca identificar objetivo de vivenciar⁵⁸⁷ en su arquitectura la cosmovisión andina, creada como una “unidad espacio-temporal cualitativamente nueva en la que la eternidad se hace manifiesta y comunica con la voz de los dioses”⁵⁸⁸.

La edificación sacra era observada y admirada por la población andina, pero fueron diseñados para que sus deidades desde la bóveda celeste puedan observar los rituales, las ceremonias y recibir las ofrendas, como los Moche.

Los bordes superiores de los elementos constructivos que limita el espacio arquitectónico fueron construidos como si se tratara de un plano paralelo a la bóveda celeste, perpendicular a los ojos de las deidades del cosmos. La forma en que se concibe los tipos de bordes superiores de los elementos que conforman el espacio arquitectónico, fueron diseñados como si se tratara de un plano paralelo a la bóveda celeste que es perpendicular al eje visual de las deidades del cosmos, desde donde pueden identificar en su arquitectura dos potentes simbologías Moche: el escalonado y el espiral (Gavazzi, 2010), así como apreciar en la plaza del templo escalonado una recreación teatral de la noche en pleno día (Fig. A6- 6 A) durante la celebración del ritual. Los bordes superiores de estos elementos arquitectónicos eran remates horizontales para el hombre/mujer andina del Kaypacha, pero era el umbral horizontal que comunicaba a los andinos, como los Moche, con las deidades del Hanaqpacha, construyéndose así “umbrales de transición o espacio liminal” (Wiersema, 2016, p.38).

La doctora Adine Gavazzi (2012) nos dice que la miniaturización representada en las cerámicas arquitectónicas “reproduce la idea de un espacio monumental, poderoso o cósmico,

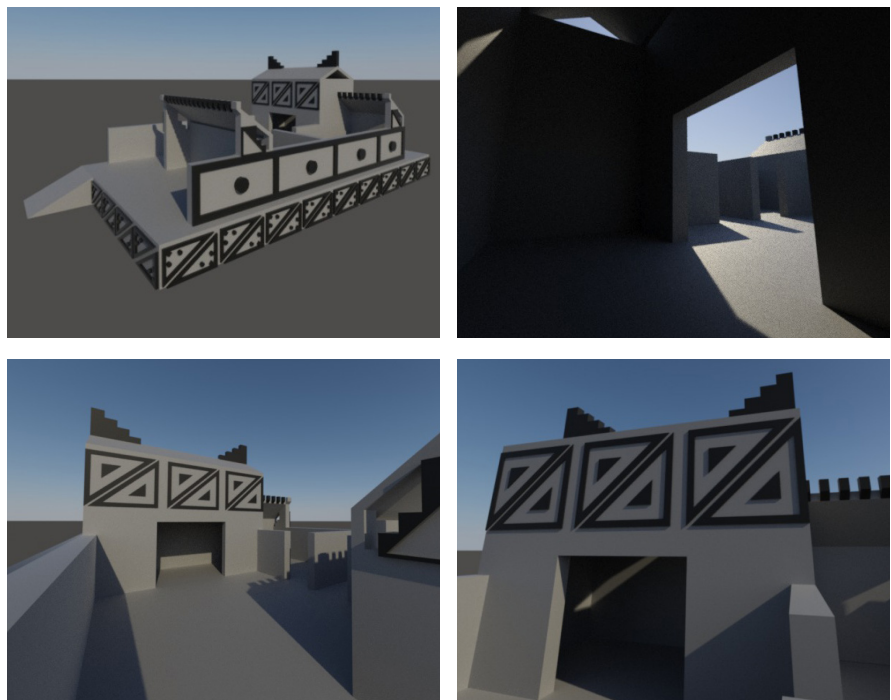
587 RAE: Vivenciar- El verbo vivenciar se registra en zonas de América con el significado de “hacer que algo pase a ser una experiencia vital” o “recordar o revivir algo”

588 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.45

forma parte de la mirada indígena andina, acostumbrada a reconocer principios mayores en elementos menores de la biodiversidad”, que es posible encontrar “conjuntos de nociones que derivan de esta particular mirada de los objetos espaciales”; que las últimas investigaciones demuestran la existencia de estas construcciones prehispánicas, que en ella podemos encontrar “mundos simbólicos, dimensiones oníricas, visiones de los antepasados donde personajes del mundo real interactúan con sus progenitores ancestrales”, y por lo tanto, en sus arquitecturas reales, podemos encontrar hospedadas “memorias míticas”⁵⁸⁹.

La cerámica Moche con atributos arquitectónicos, como la fotografiada por Donnan, identificado con C-61802 (Fig.1.64), se encontraron en las tumbas de personajes importantes y que “habría sido una prerrogativa exclusiva de la élite o de individuos de elevados estatus”⁵⁹⁰

¿Por qué en algunas plataformas se construye tres recintos: dos semiabierto y otro cerrado? (Fig. 1.64). La iconografía en el zócalo de los muros exteriores presenta una serie de



589 Gavazzi, Adine (2012). MICROCOSMOS. Visión andina de los espacios pre-hispánicos. Editorial Apus Graph Ediciones. Lima Perú, pp. 13-14

590 Wierseman, Juliet (2012). Vasijas arquitectónicas Moche. Pequeñas estructuras, grandes consecuencias., del libro MICROCOSMOS, Ed. APUS, p.98

Fig.1.64: Reinterpretación de cerámica fotografiada por Christopher B. Donnan, identificado con C-61802 (Reinterpretación: Florentino Gerardo Alva López. Modelación virtual: Stephano Alva Mujica)

rectángulos con un círculo sólido en el centro, probablemente hace referencia a la Diosa Luna.

En los lados de la base de la plataforma de los recintos se representa la iconografía de la cabeza del life (*Trichomycterus* sp.). En la Huaca Cao Viejo la iconografía del life la encontramos en el muro oeste y el vano de ingreso del recinto interior del Patio 1; en el muro sur del Patio 2, así también en las columnas y muro sur del Patio 3, entre otros. También la iconografía del life se encuentra en la Huaca de la Luna: en el frontis norte de la Plaza 2, en el recinto esquinero del Edificio C de la Plataforma I; entre otros centros ceremoniales (Gálvez M., 2009).

El life “estaría vinculado en la cosmovisión Mochica con el ciclo del agua y la fertilidad”⁵⁹¹. El recinto cerrado, del fondo, donde los pequeños vanos triangulares del hastial -que parece evocar al Apu- parece recrear la oscuridad del hábitat del life, relacionando el espacio con el mundo de abajo, de los ancestros. El arqueólogo Edward De Bock (2005, p.94), afirma que este animal “deviene metáfora de la dinámica del mundo acuático característico del solsticio de verano” y por lo tanto “se asocian al simbolismo vinculado a los ancestros y las deidades, considerándose que están con los muertos”⁵⁹². Este recinto tiene la representación del life en forma abstracta, como triángulos opuestos y corona el muro frontal de ingreso.

El recinto semiabierto del fondo quizás estaba reservado para la preparación del sacrificio, de las ofrendas que se utilizará en la ceremonia del recinto lateral cerrado. Una vez realizado la ceremonia íntima, el sacerdote o sacerdotisa pasaba por el patio para llegar al recinto semiabierto para presentar las ofrendas a la población, que posiblemente participa de las invocaciones y ofrenda a las deidades.

La distribución de los recintos y patio describen el circuito del ritual o procesión Moche a través del desarrollo en dos ejes paralelos de composición arquitectónica, uno donde se ubican los recintos semiabiertos contiguos y el otro que relaciona el patio -como espacio de transición- para llegar al recinto ritual cerrado, de mayor escala. La cultura andina Moche al igual que los “Incas creaban el espacio de su arquitectura con el cielo y las montañas” (Longhi, 2020, 01 de septiembre). Y

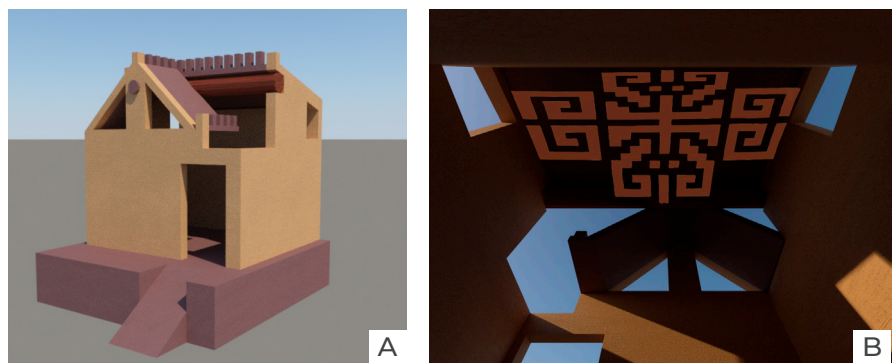
591 Gálvez Mora, César A (2009). “El life (*Trichomycterus* sp.) y su importancia en la iconografía Mochica”. ARQUEOBIOS, Centro de Investigaciones Arqueológicas y Paleoecológicas Andinas, N°3, Vol.1, diciembre 2009. Trujillo, Perú, p.57

592 Gálvez Mora, César A (2009). Op. cit., p.82

si para Louis Kahn (1967) la “estructura es la creadora de la luz”⁵⁹³, para los Moche la estructura, su geometría, también es creadora de la oscuridad, de las sombras para evocar en el espacio arquitectónico un mito o un rito, donde la oscuridad adquiere un carácter místico o divino.

La cerámica Moche del FM-UCLA, identificado con X86-3792 (Fig.1.65), comunica que el recinto y la plataforma donde se apoya, la base, conforma una unidad arquitectónica. La disposición de las cubiertas inclinadas comunica la construcción de espacios cerrado y abierto, y de manera conjunta con los elementos estructurales, la ubicación, orientación y diseño de los vanos, muestra el desarrollo místico y dinámico de sus espacios.

Los arquitectos y constructores Moche deconstruyen interiormente la percepción exterior de un único espacio en el recinto, un paralelepípedo. El desarrollo de múltiples espacios dinámicos en el interior acaso ¿quería comunicar la multiplicidad de rituales o ceremonias que se desarrolla está dirigida a una determinada deidad y la celebración en una fecha específica del calendario andino? ¿qué significado tiene para los Moche subir una rampa, llegar a una plataforma para luego pasar por el umbral de la puerta principal del recinto que lo dirigirá a un patio interior?. Estos “recorridos codificados entre espacios”⁵⁹⁴ debemos ser capaces de interpretarlos sin una visión occidental. La rampa indica la dirección a la ceremonia, del ritual, de la procesión; y el hecho de subir a una plataforma significaría que los separa del Kaypacha para acercarlos al Hanaqpacha.



593 Kahn, Louis (1967). “Declaración sobre Arquitectura” (Charla para el Politécnico de Milán, enero 1967). En Zodiaco, vol.17, 1967. Milano, Italia, pp.55-57

594 Gavazzi, Adine (2012). Op. Cit., pp. 80-88

Fig.1.65: Reinterpretación de cerámica Moche del Fowler UCLA Museum, identificado con X86-3792 (Reinterpretación: Florentino Gerardo Alva López. Modelación virtual: Stephano Alva Mujica)

Del patio interior se pasa lateralmente al espacio con techo a dos aguas, cuya durmiente se decora con los mismos elementos simbólicos de su cumbrera. La viga se apoya sobre una extensión del muro de la fachada principal, creando dos ventanas triangulares. Cuando el sol proyecta sus rayos, crea unas sombras que compone con estas aberturas el simbolismo del life, que conforma pasan las horas crea una imagen cambiante. Los constructores Moche usaron las vigas rollizas y columnas con horcón de madera de la forma que es concebida por Louis Kahn, donde “la estructura libera los espacios contenidos en ella, y esto crea la luz”⁵⁹⁵. Para Kahn “la luz tiene un orden en el sentido en que es dada por la estructura, y todos estos órdenes pueden entenderse como algo consciente”⁵⁹⁶. Los andinos, como los Moche, diseñaron los espacios, los vanos y las inclinaciones de las cubiertas en armonía con las estructuras de forma consciente, para reconstruir con luces y sombras los mensajes de sus deidades y así vivenciar los mitos o leyendas de su cosmovisión.

La cerámica Moche del Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco de Milán, identificado con inv.1234 (Fig.1.66), nos comunica la capacidad de los constructores precolombinos, como los Moche, de construir una memoria física, donde la arquitectura es:

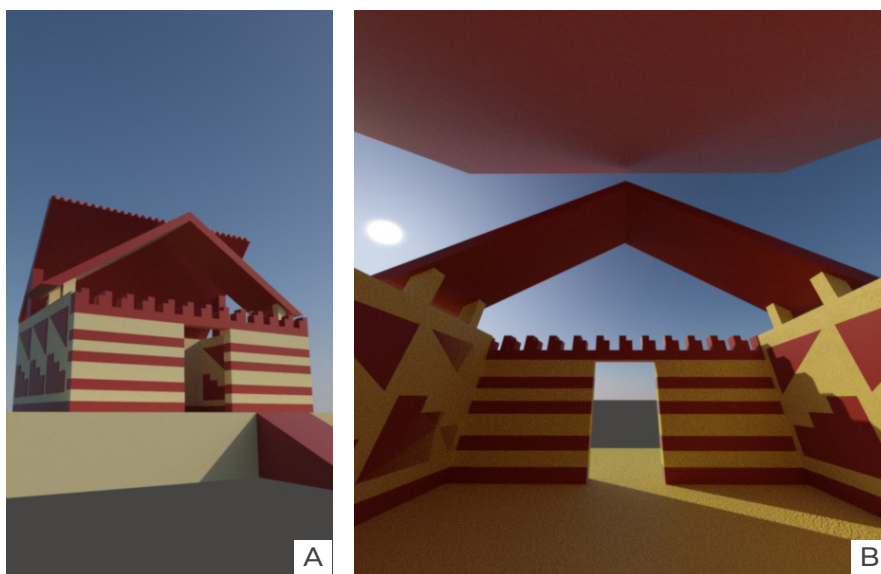


Fig.1.66: Reinterpretación de Botella Balzarotti Moche del Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco de Milán, identificado con inv.1234 (Reinterpretación: Florentino Gerardo Alva López. Modelación virtual: Stephano Alva Mujica)

595 Kahn, Louis (1972). “La habitación, la calle y el consejo humano” (Conferencia). En Latour, Alessandra (2003). Louis Kahn: escritos, conferencias y entrevistas. Revista El Croquis, 2003. Madrid, España, p.274

596 Kahn, Louis (1969). “Silencio y luz” (Conferencia). En Juárez, Antonio (2006). El universo imaginario de Louis Kahn. Fundación Caja de Arquitectos. Madrid, España, p.210

(...) la obra como lugar de expresión del rito, el significante como la acción de construir, las motivaciones como nueva fundación y renovación, los constructores como agentes privilegiados de un evento.

En la arquitectura teocéntrica y teocrática precolombina, la naturaleza cosmocéntrica de sus sociedades pone el acento en el proceso de la construcción que se convierte en un auténtico conjunto de rituales, el aspecto definitivo del objeto arquitectónico es, por lo tanto, sólo el resultado o la memoria material de una acción significativa de mayor relieve; el objeto en sí es sólo el receptáculo del rito de construir (Gavazzi, 2003, p.10)

Aplicando la hipótesis del doctor De Bock ([1999] 2003), identificamos que el espacio del fondo del recinto ceremonial desarrollado en la cerámica es una construcción arquitectónica de “la escalera y ola”, metáfora del agua cuya corriente comunica movimiento en el tiempo y espacio. La iconografía del escalonado y el triángulo en el muro evoca la montaña que se relaciona con ceremonias de sacrificio, donde la sangre de los sacrificados crea “corrientes de agua”⁵⁹⁷.

La cerámica comunica que en la arquitectura se construyó el significante del Apu con la cubierta a dos aguas en la fachada frontal, que está a un nivel sacro superior, donde el Kaypacha estaría representado por el muro de la base paralelepípedo con decoración de franjas horizontales que evocarían las olas del mar. Los elementos decorativos escalonados del muro frontal conforman el umbral horizontal para los dioses del Hanaqpacha. Este espacio, en la cerámica, se ubica un personaje a gran escala que es el símbolo de una deidad o personaje con poder de conexión con las deidades.

El doctor Javier Lajo (2005) afirma que, para los Altomisayoc en la cosmovisión andina el cuerpo del hombre: la cabeza o Yachay “traduce el principio del saber o la sabiduría, zona del Hanan Pacha”⁵⁹⁸. Los andinos creían que en la “montaña que personifica un espíritu o ancestro en particular” (Sánchez Garrafa, 2015), de modo que “la vida espiritual sería un triángulo” (Kandinsky, [1912] 1989); así como se identifica en el recinto Moche donde “el espacio ceremonial es siempre el lugar físico agregativo de una comunidad y expresa el encuentro de una

597 De Bock, Edward K. ([1999] 2003). Op. cit., p.322

598 Lajo, Javier (2005). Op. cit., pp.133-141

cosmovisión tripartita” (Gavazzi, 2010). Por lo tanto, para los arquitectos y los constructores Moche, si la arquitectura se compara con el cuerpo humano, el techo es el significante de la cabeza cuya seña de identidad andina convivieron en la iconografía europea (Martínez de la Torre, 1993), como la representada en los lienzos de la Virgen del Cerro de Bolivia (Fig. 1.5: C).

1.5. Las “maquetas” Moche

Entre octubre de 2015 y septiembre de 2016 en el Metropolitan Museum de New York se presentó una exposición sobre las maquetas precolombinas *Design for eternity: Architectural Models from the Ancient Americas*. El doctor en Historia del Arte, Kosme de Borañano⁵⁹⁹ dice al respecto de esta exposición:



Fig.1.67: A) Sala de Banquetes en Huaca Limón de Úcupe (Fuente: Alec Forssmann, National Geographic); B) Maqueta desala de Banquetes encontrada en Huaca Limón (Fuente: Alec Forssmann, National Geographic)

599 De Borañano, Kosme (2016, 10 de marzo). “Arquitecturas pequeñas ½”. ARKRIT Grupo de Investigación de Crítica Arquitectónica, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, España. En línea: <http://dpa-etsam.aq.upm.es/gi/arkrit/blog/arquitecturas-pequenas-12/> (Consulta; 06/03/2017)

Las piezas presentadas son arquitecturas de pequeña escala, que no son modelos ni prototipos, de representación muy minimalista, sencillas y casi abstractas, elaboradas configuraciones incluso a veces con figurillas habitándolas. (...) los artistas de la antigua América han creado modelos arquitectónicos a pequeña escala para ser colocados en las tumbas de personas importantes. Estos trabajos en piedra, cerámica, madera, y en la gama de metales van de las representaciones altamente abstractas y sencillas de templos y casas a la elaboración de complejos arquitectónicos pobladas y cifras. Tales estructuras en miniatura eran componentes críticos en la práctica funeraria y en las creencias sobre el más allá, y que transmiten un rico sentido de antiguo ritual, así como la vida cotidiana de los aztecas, los incas y sus predecesores (De Borañano, 2016, 10 de marzo).

En los diversos museos de Perú y el mundo se exponen cerámicas arquitectónicas que puede considerarse como “cerámicas maquetas”, pero carecen información contextual. En Huaca Limón de Úcupe (Zaña, Lambayeque), se descubrió a finales de 2017 y presentado en enero de 2018, una sala de banquetes de unos 1,500 años de antigüedad; se encontró también una maqueta de barro crudo: “(...) que representa exactamente las estructuras descubiertas, lo que demuestra que los arquitectos mochicas planificaban sus construcciones con modelos a escala.”⁶⁰⁰ (Fig.1.70)

600 Forssmann, Alec (2018, 24 de enero). “Una sala de banquetes protocolares de la cultura mochica, decorada con escenas marinas”. Portal National Geographic España. En línea: https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/una-sala-banquetes-protocolares-cultura-mochica-decorada-con-escenas-marinas_12261/1 (Consulta: 13/08/2018)

601 Prado, Cecilia; Castillo, Luis Jaime; Canziani, José y Dam, Paulo (2011). Modelando el mundo: imágenes de la arquitectura precolombina” (Exposición MALI: oct.2011-marz.2012). Museo de Arte de Lima. Lima, Perú, p.113

602 Castillo, Luis Jaime (2012, 28 de mayo). “Libro sobre arquitectura Mochica es finalista en Bienal Iberoamericana de arquitectura y urbanismo”. En Portal Puntoedu, PUCP. Lima, Perú. En línea: <https://puntoedu.pucp.edu.pe/investigacion-y-publicaciones/investigacion/libro-mochica-finalista-bienal-iberoamericana-de-arquitectura-y-urbanismo/> (Consulta: 01/03/2019)

603 Prado, Cecilia; Castillo, Luis Jaime; Canziani, José y Dam, Paulo (2011). Modelando el mundo: imágenes de la arquitectura precolombina” (Exposición MALI: oct.2011-marz.2012). Museo de Arte de Lima. Lima, Perú

604 Castillo, Luis Jaime (2012, 28 de mayo). Op. cit.

Las llamadas “maquetas”, encontradas en tumbas del Complejo Arqueológico de San José de Moro, comunidad ubicada en la ribera del río Chamán, en el valle de Jequetepeque (Pacasmayo, La Libertad), “es evidente que estas corresponden a los edificios que existieron justamente en el periodo Mochica Tardío (circa 700 d.C)”⁶⁰¹. La ubicación de estas “maquetas” facilitó a los arqueólogos “explorar toda la información contextual, es decir, de dónde era el objeto encontrado y con qué otros objetos se relacionaban, a la par de descubrir qué individuos los acompañaban”⁶⁰², dice al respecto el arqueólogo Luis Jaime Castillo. El MALI desarrolló en el año 2011 una exposición donde presenta una serie de maquetas de la cultura Moche⁶⁰³.

El arqueólogo Luis Jaime Castillo⁶⁰⁴ con respecto a las maquetas halladas en el Programa Arqueológico San José de Moro (PASJM) afirma que:

La gran mayoría de maquetas, por ejemplo, fueron halladas en las tumbas (...). Entonces, estos objetos cumplieron la función de representar, al momento de la muerte, una imagen de quiénes habían sido y cómo habían actuado; son objetos que buscaron reconstruir simbólicamente sus vidas.

La arquitectura expresa a la sociedad que la concibe; es una manifestación de la actividad social y de las distintas construcciones de poder. Por ello, resulta interesante entender cómo el arte abordó la arquitectura". (...) "maquetas, en el sentido tradicional del término, o sea, modelos proyectuales pensados para servir de base a la construcción de, por ejemplo, un edificio, sino representaciones artísticas de edificaciones existentes, como un referente material, o de modelos que están instalados en el imaginario de los artistas prehispánicos. (Castillo, 2012, 28 de mayo).

Para Luis Jaime Castillo (2012), las maquetas reflejan metafóricamente la relación entre objeto y sujeto, pues estos modelos hacen referencia al lugar (paisaje) y edificio (espacio) que probablemente utilizaron, "vínculos que merecieron ser retratados más allá de la muerte"⁶⁰⁵.



Fig.1.68: A) Maqueta hallada en tumba M-U314 del Programa Arqueológico San José de Moro (Fuente: Programa Arqueológico San José de Moro (PASJM), PUCP); B) Maqueta hallada en tumba M-U1525 del PASJM (Fuente: Cecilia Prado, 2011, p.134); C) Maqueta hallada en tumba M-U729 del PASJM (Fuente: Cecilia Prado, 2011, p.132); D) Maqueta hallada en tumba M-U1525 del PASJM (Fuente: Cecilia Prado, 2011, p.134);

605 Prado, Cecilia et al (2011). Op. cit., p.115

606 Prado, Cecilia et al (2011). Op. cit., p.130

607 Prado, Cecilia et al (2011). Op. cit., p.121

608 Prado, Cecilia et al (2011). Op. cit., pp.132-133

La maqueta de la tumba M-314 del PASJM representa una estructura rectangular, con muro perimétrico con un vano de acceso frente al recinto que se ubica sobre una plataforma al que se accede por una rampa central, y en el fondo se encuentra otra plataforma que podría ser el trono. Este recinto tiene una cubierta inclinada sostenida frontalmente por tres columnas. El patio presenta banquetas laterales, y en las estructuras arquitectónicas se emplearon pinturas de color blanco, negro y rojo⁶⁰⁶ (Fig.1.71: A).

En la tumba M.729 del PASJM, que pertenece a una mujer, se encontró una maqueta de “un gran patio rodeado por muros bajos, once columnas sostenían el techo a dos aguas, sobre el cual se encontraban relieves en forma de felinos”, los colores de la decoración son rojo, negro y crema⁶⁰⁷. Esta cerámica representa un “tipo Templo con Rampa, (...) el muro perimétrico con una entrada, las banquetas laterales, las dos plataformas superpuestas eb el lado opuesto al acceso y la pequeña rampa que permite subir desde el patio hasta la parte superior de las plataformas. Las columnas están en tres hileras y están decoradas por “anchas bandas blancas y rojas delineadas por líneas negras”⁶⁰⁸ (Fig.1.71: C).

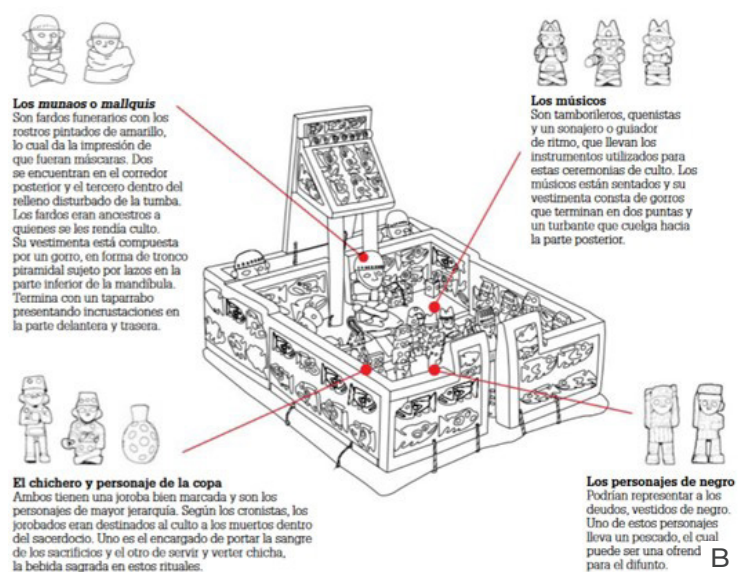


Fig.1.69: A) Maqueta Chimú encontrada en Huaca San José de Moro (Fuente: Santiago Uceda Castillo et al, 2016, p.217); B) Descripción de personajes y posibles funciones por el MALI (Fuente: MALI, Ficha Educativa: Precolombino (2011, 22 de diciembre, p.5))

La doctora Adine Gavazzi con respecto a las miniaturas arquitectónicas andinas afirma que:

Detrás de representaciones de espacios, escenas y estructuras, se encuentra el imaginario de los arquitectos prehispánicos, (...) contienen mundos simbólicos, dimensiones oníricas., visiones de los antepasados donde personajes del mundo real interactúan con sus progenitores ancestrales. Sus arquitecturas reales hospedan memorias míticas.

(...) La gran mayoría de las sociedades andinas ha encontrado soluciones originales y patrones independientes para representar la simultaneidad de los lugares sagrados y ceremoniales, cada una ha logrado transmitir su idea sobre la organización espacial del mundo materializada en microcosmos, modelados en cerámica, madera, metal e incluso textiles. (Gavazzi, 2012, pp.14-15)

En Huaca de la Luna se descubrió una maqueta de la cultura Chimú (1100-1400 d.C), quienes construyeron una tumba "dentro del relleno de adobes que los Moches construyeron alrededor del año 500 d.C."⁶⁰⁹, lo que evidenciaba "su vigencia y valor simbólico"⁶¹⁰ luego de esta estructura será devuelta por los Moche a la Pachamama, incorporándose de esta manera a su paisaje sagrado. Esta maqueta arquitectónica además de la información arquitectónica que ofrece contenía personajes que ha permitido conocer a quién estaba dirigido el ritual o ceremonia, quienes participaban y los objetos rituales. Se puede observar que la maqueta Chimú tiene la misma concepción espacial, estructural y funcional que la maqueta Moche, por lo que se puede inferir que se continuó con la tradición del desarrollo de patrones arquitectónicos andinos para "transmitir una memoria mística" (Gavazzi, 2012) (Fig.1.72)

1.6. La arquitectura vernácula Moche en la costa norte de Lambayeque y La Libertad

La arquitectura vernácula se la define como perteneciente del mismo territorio donde se ubica mostrando un "alto nivel de entendimiento y adaptación al medio" geográfico. La arquitectura responde a las leyes que impone el territorio y a las

609 Uceda Castillo, Santiago et al (2016). Op. cit., p.218

610 Uceda Castillo, Santiago et al (2016). Op. cit., p.216

técnicas constructivas populares de la zona, “es un fenómeno social y cultural complejo que nace de la relación hombre-entorno”, son patrimonio de “escala de lo doméstico que genera cultura”. La arquitectura vernácula evoca la memoria que “habita en los materiales, los sistemas constructivos” que son el “rescate de las formas primigenias de adaptación y respeto al entorno”; así también su tipología⁶¹¹. En la arquitectura vernácula el “paisaje es como una pieza más del engranaje de esta arquitectura”⁶¹² y viceversa. Si la técnica tradicional constructiva de la vivienda maya, arquitectura vernácula, “lleva intrínseca la representación de la cosmovisión Maya”⁶¹³. En Chile, en las comunidades Huilliches y Pehuenches, los materiales que utilizan, el volumen de sus edificaciones y el emplazamiento de las mismas, dirección este-oeste, reflejan la manera como se relacionan con el paisaje, la geografía, y la relación de estas comunidades “con su medio, desde soluciones funcionales a sistemas complejos regidos por sus creencias: las cosmovisiones”⁶¹⁴.

Es importante recordar la tarea de los modelos o maquetas de las cerámicas arquitectónicas en el mundo andino, la doctora Adine Gavazzi nos dice:

(...). La construcción y representación de los espacios, ceremoniales, o públicos, juega un papel mayor en el mundo prehispánico andino; lejos de documentación escrita, los edificios y sus modelos han cumplido la tarea de comunicar un sistema de creencias, alimentar un imaginario arquitectónico y establecer una conexión periódica entre la población, las fuerzas mayores de la naturaleza y sus intermediarios.

611 Tillería González, Jocelyn (2010). “La arquitectura sin arquitectos, algunas reflexiones sobre arquitectura vernácula”. Revista Arquitectura Urbanismo Sustentabilidad AUS 8, 2010, segundo semestre. Santiago de Chile, Chile, pp.12-15

612 Martínez de Pisón, Eduardo (2009). Miradas sobre el Paisaje. Biblioteca nueva. Madrid, España, pp.60-63

613 Sánchez Suarez, Aurelio (2017). “La sacralización del espacio doméstico Maya”. Centro de Estudios Antropológicos Luis E. Valcárcel, Revista Peruana de Antropología, Vol. 2, n°3, ISSN 2309-6276. Lima, Perú, pp.140-151

614 Tillería González, Jocelyn (2010). Op. cit., p.13

En los modelos, las proporciones entre edificio, personajes, descanso y recorridos no corresponden a maquetas exactas de construcciones existente. Las dimensiones de las estructuras parecen más evocativas que descriptivas. (...) Su punto de vista enfrenta a la tradicional lectura occidental a un desafío interpretativo, donde los espacios son modelos de formas y, a la vez, miniaturas de mundos codificados. (Gavazzi, 2012, p.14)

En las formas e iconografías de las cerámicas Moche podemos identificar las edificaciones del poblador Moche y establecer una relación de continuidad en su concepción con la arquitectura vernácula del norte costeros del Perú. Estas

cerámicas comunicativas arquitectónicas nos acercan al conocimiento de patrones constructivos tradicionales Mochica y su relación con su cosmovisión, a través del sincretismo religioso, mitos, leyendas, costumbres, entre otros. No es hipótesis de la presente investigación demostrar esta relación, pero sí mencionarlo para futuras investigaciones.

Esta tradición arquitectónica Moche, sobre todo en las edificaciones de las viviendas, no es nueva, pues la doctora Adine Gavazzi, con respecto al desarrollo de una tradición arquitectónica en las culturas andinas prehispánicas en el norte peruano, nos dice:

Ya desde el periodo arcaico y formativo se advierte un proceso de constante experimentación formal, que en la costa se vuelve un verdadero laboratorio de modelos, tecnología y tipos arquitectónicos: desde las plataformas con contrafuertes de Ventarrón hasta las grandes proyecciones longitudinales de Moxeque en que la dimensión del recorrido laberíntico en el espacio sagrado asume los rasgos de una tradición consolidada. (Gavazzi, 2010, p.280)

El arqueólogo alemán Hans Heinrich Brüning a fines del siglo XIX realiza una serie de fotografías de las etnias de la costa norte del Perú, desde Moche hasta el norte de Lambayeque, esto permite conocer su arquitectura y tecnología constructiva, en el periodo comprendido entre 1885 y 1920⁶¹⁵. En estas

615 Benavides, Antonio y Pimentel, Víctor (2007). "Documentación de arquitectura vernácula el caso de la arquitectura de tierra en el norte del Perú". En Aranda Bernal, Ana María (Coord.) (2007). *Arquitectura vernácula en el mundo ibérico: actas del congreso internacional sobre arquitectura vernácula*. Ed. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, España, p. 139

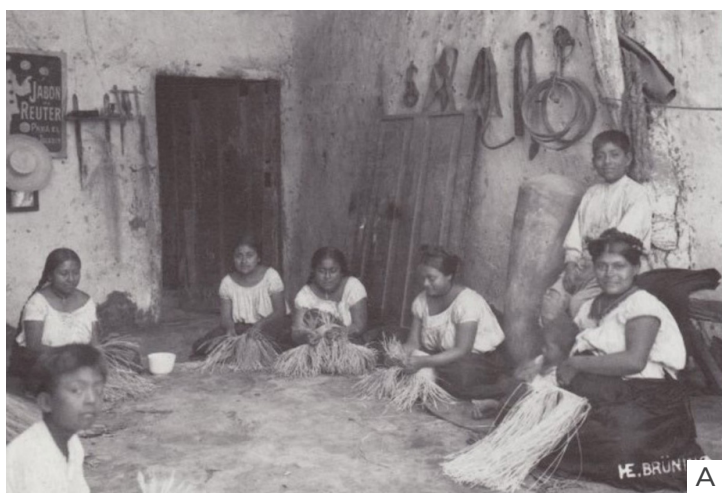


Fig.1.70: A) Tejedoras de sombrero en una casa de Eten, provincia de Chiclayo, departamento de Lambayeque, 1906. (Fuente: Fotografía de Hans Heinrich Brüning, en Corinna Raddatz, 1990, p.94); B) Taquear chicha, Sechura, provincia de Sechura, departamento de Piura, 25 de octubre de 1890 (Fuente: Fotografía de Hans Heinrich Brüning, en Corinna Raddatz, 1990, p.89).

616 Traquetear, según la RAE: De traque, (l). Tr. Mover o agitar algo de una parte a otra. U. especialmente hablando de los líquidos; y según Edmundo Arámbulo Palacios, taquear: cernir la chicha en un tocuyo o costalillo blanco; también describen que probablemente introducido del quechua “taka” (golpe) y el mochica “taka” (taberna) que registra Brüning, citado en artículo “AFRECHO” de Diario CORREO de Lima, Perú, sección OPINIÓN, del 05/09/2010, no indica autor. En línea: <https://diariocorreo.pe/opinion/afrecho-195256/> (Consulta: 10/10/2019)

617 Shimada, Izumi (1994). Pampa Grande and the Mochica Culture. Austin; University of Texas Press, p.222, en Delibes Mateos et al (2008; p.105)

618 Delibes Mateos, Rocío y Barragán Villena, Alfonso (2004). EL CONSUMO RITUAL DE CHICHA EN SAN JOSÉ DE MORO. En Castillo, Luis Jaime; Berner, Hélene; Lockard, Gregory, Rucabado, Yong (2008). ARQUEOLOGÍA MOCHICA. NUEVOS ENFOQUES. Actas del Primer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica, Lima 4 y 5 de agosto de 2004. Editado por IFEA y Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, pp.105-107

619 Botella gollote asa estribo escultórico representando personaje antropomorfo con rasgos sobrenaturales (Aia Paec) parado dentro de recipiente con mazorcas de maíz (preparando chicha), (...), descripción en ficha completa de pieza ML013019 de Museo Larco. En línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=14133> (Consulta: 09/02/2015)

fotografías podemos percibir que aún el lenguaje arquitectónico Moche sigue vivo, “leer las señales visuales que van más allá de aquellas conocidas e inmediatamente perceptibles y traducirlas a un sistema morfológico comprensible” (Gavazzi, 2010, p.20).

Las mujeres en pleno traquear⁶¹⁶ chicha, fue una actividad desarrollada por los Moche, quienes lo producían y almacenaban en grandes recipientes⁶¹⁷, y que una vez fermentada, se convertía en una bebida alcohólica que se “bebía en el desarrollo de fiestas y celebraciones”. Los enterramientos y la producción de chicha habrían ocurrido simultáneamente⁶¹⁸; esto se encuentra representado en numerosas cerámicas expuestas en museos como el Museo Arqueológico Nacional Brüning en Lambayeque, el MNAHP o el Museo Larco, en esta última en las cerámicas identificadas con ML002277 o ML013019⁶¹⁹, mostrando esta última su importancia simbólica en la ceremonia ritual.

Los Moches de la fase Moche III y Moche IV del valle de Santa (El Castillo y Guadalupito) usaron el algodón (*Gossypium barbadense*) como materia principal para la fabricación, y la segunda fue el uso de lana de camélidos en sus tejidos no decorados. En el sitio Huacas de Moche “el hilado y el tejido eran actividades comunes y cotidianas practicadas por cada unidad doméstica de la zona residencial”⁶²¹. Esta actividad



Fig.1.71: A) Tejedora en Olmos, sin fecha, provincia de Lambayeque, departamento de Lambayeque (Fuente:Fotografía de Hans Heinrich Brüning, en Corinna Raddatz, 1990, p.95); B) Tejedora en Chiclayo, preparando la urdimbre del telar, sin fecha, provincia de Chiclayo, departamento de Lambayeque.(Fuente: Fotografía de Hans Heinrich Brüning, en Corinna Raddatz, 1990, p.95).

textil estuvo representada en la iconografía de dos paramentos norte y oeste de una banquetta del Templo Nuevo de la Huaca de la Luna. Muestran tejedoras sentadas en el suelo, tejiendo con un telar de cintura, y por los instrumentos de tejer humanizados en rebelión de los objetos, entre otro, parecen estar asociadas a la Diosa del Mar y Diosa de la Luna⁶²¹.

Los Mochicas también representaron en la iconografía de sus cerámicas acampanulado (o acampanada), escenas de tejedoras Moche en una cerámica del Brooklyn Museum, realizado por McClelland, M. (1975), dibujo bidimensional que fue reconstruido tridimensionalmente por Cristóbal Campana⁶²². Estas imágenes que se relacionan con las fotografías de tejedoras de Brüning, cuyo telar de cintura está amarrado a un horcón de madera (árbol nativo: algarrobo o huarango). En la Fig. 1.71: A, muestra una habitación con muro de quincha, donde se identifica su estructura y el tejido de la caña (caña brava o carrizo), y en la Fig. 1.71: B, se aprecia la quincha enlucida con barro y ambos ambientes tienen un piso de tierra apisonado.

En la fotografía Cazadores de puma de Brüning (Fig. 1.71: E), se puede observar la ramada, un espacio cubierto, adyacente y complementario a la vivienda, donde se realizan actividades tradicionales e interrelaciones grupales⁶²³; esta ramada la encontramos representada en cerámicas arquitectónicas Mochica, o botella escultórica representando edificación arquitectónica, como la del Museo Central del Banco Central de Reserva del Perú, con código ACE0671. Este tipo de ramada en la vivienda, ubicada en un lateral y frente al campo de cultivo⁶²⁴, se encuentra construida en la actualidad a todo lo largo de la costa peruana. En esta ramada de vivienda se desarrollan celebraciones familiares (cumpleaños, matrimonio, bautismo, fiesta patronal, etc.), se utiliza para colocar, seleccionar y encajonar los productos agrícolas recogidos de la chacra⁶²⁵, como maíz, uva, papa, algodón, ají, yuca, etc.

La fotografía Casa en Sechura (Fig. 1.71: F), nos muestra viviendas construidas con quincha, enlucida con barro, y cubierta a dos aguas, están casi enterradas por la arena; pero al retroce-

620 Eliane-Dumais, Eliane-Dumais, France (2004). "La tecnología de los tejidos mochica no decorados en el valle del Santa, costa norte del Perú". En Castillo, Luis Jaime; Berner, Héle- ne; Lockard, Gregory, Rucabado, Yong (2008). ARQUEOLOGÍA MOCHICA. NUEVOS ENFOQUES. Actas del Primer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica, Lima 4 y 5 de agosto de 2004. Editado por IFEA y Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, pp.153-172

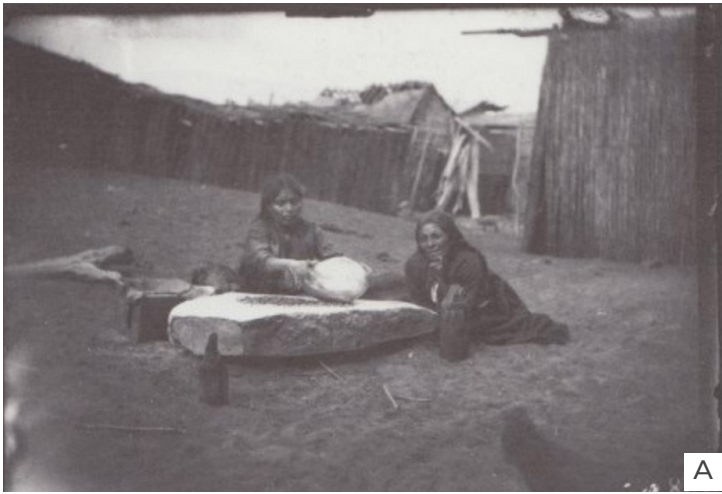
621 Gayoso Rullier, Henry Luis (2011). LOS ÚLTIMOS ARTESANOS DE LA CIUDAD DE BARRO, La organización de la producción artesanal en la ciudad de las ciudades Huacas del Sol y de la Luna, Tesis doctoral, Departamento de geografía, historia y filosofía, Universidad Pablo de Olavid de Sevilla, Sevilla, España, pp.213-217

622 Gayoso Rullier, Henry Luis (2011). Op. cit., pp.204-213

623 Benavides, Antonio & Pimentel, Victor (sf). Op. cit., p. 140

624 Nota del autor: En el valle de Cañete, al sur de Lima, se encuentran este tipo de construcciones, como en la vivienda de la familia Zamudio Napán del distrito de Nuevo Imperial. Ellos, cuando cosechan maíz, seleccionan tres mazorcas, las más grandes y bonitas de toda la cosecha que serán colgadas a un lado de la puerta principal (borde donde no se ubica las bisagras) de su sala o salón principal, porque estas deben ser vistas por los visitantes al momento de ingresar. Ellos consideran que simboliza agradecer la buena cosecha, augurio de buena suerte y prosperidad familiar.

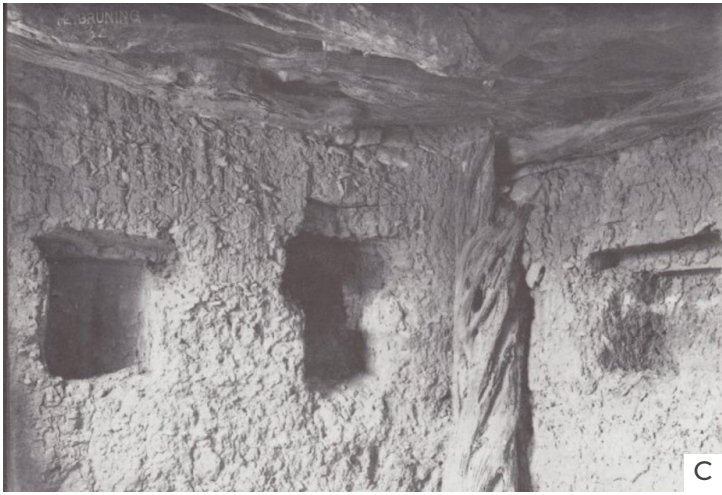
625 Chacra, del quechua chakra (RAE), son espacios agrícolas familiares que funcionan como sistemas integrales para la producción de diversos rubros donde, bajo criterios de agricultura limpia, se emula a la naturaleza y se manejan los recursos con criterios de sustentabilidad. Moncada Rangel, José Alí et al (2018). Una aproximación al conocimiento de la diversidad y multifuncionalidad de las chacras andinas, artículo de publicación Sembrando vida y cultura. Las chacras como espacios multifuncionales en comunidades indígenas andinas. Caso Fakcha Llakta, Otavalo, Ecuador, Editorial Universidad Técnica del Norte, Ibarra, Ecuador, p.12



A



B



C



D



E



F

Fig.1.72: A) Moliendo maíz en un batán de Sechura, 6 de agosto de 1890, provincia de Sechura, departamento de Piura. (Fuente: Fotografía de Hans Heinrich Brüning, en Corinna Raddatz, 1990, p.89); B) Cocina de Juan Granados en Illimo, sin fecha. (Fotografía de Hans Heinrich Brüning, en Corinna Raddatz, 1990, p.130). C) Bóveda subterránea en la falda del Cerro Borró, 1899, distrito de Pomalca, provincia de Chiclayo, departamento de Lambayeque. (Fuente: Fotografía de Hans Heinrich Brüning, en Corinna Raddatz, 1990, p.120); D) Dos columnas y ruinas en la Huaca de Sacachique, febrero de 1895, perteneciente a la cultura Cupisnique (1300 a.C.), distrito de Laredo, provincia de Trujillo, departamento La Libertad. (Fuente: Fotografía de Hans Heinrich Brüning, en Corinna Raddatz, 1990, p.119). E) Cazadores de puma, 1913. (Fuente: Fotografía de Hans Heinrich Brüning, en Corinna Raddatz, 1990, p.101); F) Casa en Sechura, amontonada de médanos, 6 de agosto de 1890, provincia de Sechura, departamento de Piura. (Fuente: Fotografía de Hans Heinrich Brüning, en Corinna Raddatz, 1990, p.129).

der en el tiempo nos podemos preguntar: ¿Es posible que los antiguos Moche relacionaran la forma de los médanos de los desiertos con su deidad la Killa, la luna?, y por lo tanto ¿consideraban que vivían en un lugar sagrado?

Antonio Benavides y Víctor Pimentel en 1995, con el apoyo de estudiantes de la Universidad Privada del Norte, registraron la tipología de vanos en ocho viviendas construidas a finales de la década del 60 y 1992 en un pueblo ubicado en un pueblo de Chicama y describen que:

Resaltan por la presencia de estos singulares elementos que sólo pueden ser comparados en proporción y forma con los vanos mostrados en la cerámica Moche. Los vanos se encuentran ubicados en la parte central o alta del muro frontal. Sirven para la iluminación y ventilación natural de espacios de habitación frecuentemente cerrados que tienen sólo una abertura de acceso. De acuerdo a su composición formal es posible clasificarlos en 4 grupos: Vanos triangulares, Vanos cuadrangulares, Vanos rectangulares y Vanos compuestos, que combinan las tres figuras anteriores. Benavides, Antonio & Pimentel, Victor (sf). "Documentación de arquitectura vernácula el caso de la arquitectura de tierra en el norte del Perú", pp.139-143

Jorge Burga describe la arquitectura vernácula de Túcume como construcciones donde predomina el adobe y la quincha en los caseríos, ambas tienen en común que usan el tronco de algarrobo como columna horcón⁶²⁶, y como veremos en su propuesta arquitectónica para el Hotel Horcones de Túcume, gráficamente explica que toma el sistema constructivo ancestral, la quincha con columnas de horcón, y le suma el concepto formal, volumétrico de plataforma de los Moche.

La casa del Chamán (Fig. 1.73) construida con la tradición constructiva Moche, en plena Reserva Ecológica de Chaparrí de la Comunidad Campesina Muchik Santa Catalina de Chongoyape, Lambayeque, muestra el uso de las columnas horcones y vigas de madera rollizo al estilo Moche, así también el uso de la caña brava o carrizo trenzado en las paredes, quincha, y la cubierta con una estera de caña chancada y sobre este una torta de barro. El uso tradicional Moche de la ramada⁶²⁷, ubicado frente a la zona de ingreso de la fachada

626 Burga Bartra, Jorge (2010). Arquitectura vernácula peruana. Un análisis tipológico. Edit. Colegio de Arquitectos del Perú, Lima Perú, pp. 27-47

627 Ramada: 1) Ho, ES, Ni, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Ar. Cobertizo hecho de ramas de árboles. / 2) Construcción ligera o rústica que consiste en un techo sin paredes o con paredes incompletas. / Pe. Capilla rústica colonial hecha con material perecedero. / Ch. Fonda, puesto instalado durante la celebración de las fechas patrias en el que se ofrecen comida típica y música características de dicha celebración. Asociación de Academias de la Lengua Española. En línea: <https://www.asale.org/damer/ramada> (Consulta: 09/02/2015)

principal -donde a veces se ubica un poyo⁶²⁸ a todo lo largo de la pared-, creando una zona de transición entre el exterior y la vivienda, se usa como zona de descanso – no solo de la familia sino también de las personas que trabajan en la chacra⁶²⁹-, para colocar los productos recogidos de la chacra, para celebraciones familiares o religiosas y sobre todo, en verano, para crear una zona de sombras que contrarreste la temperatura y vientos de las horas de sol. En este caso la ramada de la casa del Chamán es la zona para recibir a las personas que requieren de su servicio y para la exposición-venta de sus preparados medicinales o artesanías.

Algunas veces, para contrarrestar la dirección del viento y dar privacidad a las actividades que se realizan en el espacio de la ramada, se construyen paredes bajas de quincha, o paredes de estera de caña chancada o bambú chancado, la misma que se usa en la cubierta.

En la Reserva Ecológica de Chaparrí se ubica el Chaparrí Eco-lodge, para la construcción de las habitaciones, se ha rescatado el sistema constructivo Mochica, no solo en el sistema constructivo sino en el uso de la ramada para proporcionar a cada habitación su zona de terraza, limitado por un muro bajo de adobe; con unidades de adobe colocados en dia-

628 Vela, 2010, p.71

629 Chacra: La chacra tradicional campesina es una imitación del monte. En ella un campesino busca la diversidad sembrando numerosos cultivos, e inclusive alcanzar una mayor variabilidad, y por lo tanto mayor productividad y estabilidad que el ecosistema precedente. Se trata así de contribuir a la densificación de la bio-diversidad de la naturaleza. Rengifo, Grimaldo; Panduro, Rider y Grillo, Eduardo (1993). Chacras y Chacareros. Ecología, demografía y sistemas de cultivo en San Martín. Editado por Centro de Desarrollo e Investigación de la Selva Alta y el fondo General de Contravalor Perú-Canadá. Tarapoto, Perú, p.11. (Nota del autor: el término chacra, en la práctica, se denomina a toda extensión de tierra agrícola, sembrada, y no importa su área de extensión).



Fig.1.73: Casa de chamán, en julio de 2016, en Reserva Ecológica de Chaparrí, Lambayeque (Fuente: Blog Viajes y Libros (30/10/2016))

gonal, que desarrolla un escalonado para encontrarse con el muro frontal de la habitación. En el espacio de la ramada de la habitación se ubica una hamaca o reposera para el descanso de los huéspedes y puedan apreciar el paisaje del entorno. Frente a estas ramadas se ubica al camino de acceso a las habitaciones, y en algunas zonas se extiende la ramada para crear otra zona de descanso abierto, donde se ubica unos poyos como mobiliario que evoca una memoria de la cultura del lugar y que busca provocar una proxémica⁶³⁰ entre los huéspedes, el entorno natural y su historia.



A



B

Fig.1.74: A) Habitación con fachada decorada con iconografía Moche y terraza banquetea o poyo de piedra con barro en el Chaparrí Ecolodge, de la Reserva Ecológica de Chaparrí, Lambayeque (Fuente: Fotografía de Rebecca Renfrew); B) Vista exterior de bloques de habitaciones con ramada estilo Moche (Fuente: chaparrilodge.com)

630 Hall, Edward T. (1984). "Proxémica". En Bateson, Gregory; Birdwhistell, Ray; Hall, Edward T.; Watzlawick, Paul et al (1984). La nueva Comunicación. Editorial Kairós. Barcelona, España, pp.198-246

REFERENCIAS

Abio, Javier (2020, 6 de marzo). "Programa en espiral por Raúl Almenara". Revista NEO2. Madrid, España. En línea: <https://www.neo2.com/raul-almenara-arquitecto/>

Alba Bovisio, María (2011). Las huacas andinas: lo sobrenatural viviente, de LA IMAGEN SAGRADA Y SACRALIZADA, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, pp. 3-6

Alba Dorado, María Isabel (2012). El universo imaginario de Mies van der Rohe. Revista Arquitectura, vol. 8, nº2, 2012, Universidades do Vale do Rio dos Sinos. Sao Leopoldo, Brasil, pp.156-161

Alberdi Vallejo, Alfredo (2011). "Mitos arqueo-astronómicos pre-hispánicos en el antiguo Perú: la luna en la visión andina". En Mitologías hoy, Vol. 4, 2011, Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, España, p.82

Alva Mendo, Jacobo (2004). "Los moches contemporáneos: representaciones y memoria étnica en el norte peruano". Revista Guaca, año 1, nº1, UNMSM. Lima, Perú, pp.9-26

Alva Meneses, Ignacio (2013). Ventarrón y Collud. Origen y auge de la Civilización en la Costa Norte del Perú. Proyecto Especial Naylamp Lambayeque, Ministerio de Cultura del Perú. Lambayeque, Perú, p.15

Alva Meneses, Ignacio (2017, 14 de noviembre). "Ventarrón: la importancia del complejo destruido por incendio". Diario El Comercio, Sección Arte. Lima, Perú. En línea: <https://elcomercio.pe/luces/arte/ventarron-importancia-complejo-arqueologico-destruido-incendio-lambayeque-noticia-473697>

Alva, Walter y Donnan, Christopher (1993). Royal Tombs of Sipán. Fowler of Cultural History, University of California. Los Ángeles, USA

Álvarez-Calderón, Andrés (2016, 27 de octubre). "La visión del mundo Mochica" (artículo). Diario El Periódico de Aragón. Zaragoza, España. En línea: <https://www.elperiodicodearagon.com>

com/cultura/2016/10/27/vision-mundo-mochica-47002913.html (Consulta: 09/02/2017)

Amayo Zevallos, Enrique (2020, 20 de julio). "El caballito de totora Mochica y el origen del Surf". En Pacarina del Sur, Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano. En línea: <http://pacarinadelsur.com/home/mar-del-sur/83-el-caballito-de-totora-mochica-y-el-origen-del-surf>

Anton Baulenas, Lluís (2003, 07 de enero). "El gran supositorio". Diario El País, sección: Cataluña. Madrid, España. En línea: https://elpais.com/diario/2003/01/08/catalunya/1041991640_850215.html

Armas Asin, Fernando (2001). RELIGIÓN, GÉNERO Y CONSTRUCCIÓN DE UNA SEXUALIDAD EN LOS ANDES (SS.XVI y XVII). Revista de Indias, 2001, vol. LXI, núm. 223, Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Madrid, España, p.676

arquiPARADOS (sf). "TOP: Las 12 películas para arquitectos". En línea: <https://www.arquiparados.com/t778-top-las-12-mejores-peliculas-para-arquitectos>

Art Institute Chicago (sf). "The Collection: Moche-Artworks". En línea: https://www.artic.edu/collection?artist_ids=Moche&page=1

Astuhumán Gonzales, César W. (1999). El "Santuario de Pariacaca" (Ensayo). REVISTA ALMA MATER, n°17, 1999, UNMSM. Lima, Perú. En línea: https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/1999_n17/santuario.htm (Consulta: 02/12/2019)

Azara, Pedro; Palá, Marina y CCCB (1997). Las casas del Alma. Maquetas arquitectónicas de la antigüedad (5500 a.C./300d.C.). Edición Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona. Barcelona, España

Barakat Gallery (s.f.). Moche painted terracota Florero Vessel, 400 CE-800CE. En línea: <https://barakatgallery.eu/>

artworks/84333-moche-painted-terracotta-florero-ves-sel-400-ce-800-ce/

Barrionuevo, Alfonsina (2011). *Hablando con los Apus*. Edición del autor. Lima, Perú

Bauer, Brian S. (2000). *El espacio sagrado de los incas: el sistema de ceques del Cuzco*. Ed. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas. Cusco, Perú.

BBC Mundo (Redacción) (2017, 26 de mayo). "El misterio de Chankillo o el Templo de las 13 torres de Perú, considerado el observatorio solar más antiguo de América". BBC. Londres. En línea: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-39890936> (Consulta: 09/02/2020)

BBC Redacción (2020, 10 de agosto). "Que es la dispersión de Rayleigh y qué tiene que ver con que a veces el sol y el cielo se vean tan rojos?". BBC Mundo, Noticias. Londres, Inglaterra. En línea: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-53722129>

Bedman Gonzales, Teresa (1991). "El Templo Egipcio. Ritual y Mito". En *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, n°3, 1991. Madrid, España, pp.12-17

Bilbao, Francisco (1864). "El Evangelio Americano". En Bilbao Manuel (Editor) (1865). *Obras Completas de Francisco Bilbao*, Tomo II. Imprenta de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina

Bracamonte Ganosa, G. Florencia (1998). *Huaca de la Luna. La evidencia de culto de crisis* (Tesis). Posgrado de Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo, Perú

Bueno Mendoza, Alberto (sf). "Ficha de autor: Max Uhle". *Sistemas de Bibliotecas*, Biblioteca Virtual, Autores, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú. En línea: https://sis-bib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/autores/uhle_m.htm

Bueno i Torrens, David (2018, 24 de enero). "Cómo cambia nuestro cerebro al aprender" (videoconferencia). Canal YouTube: Aprendemos juntos de BBVA. En línea: <https://youtu.be/nXQe7I5WBXs>

Burga Bartra, Jorge (2010). *Arquitectura vernácula peruana. Un análisis tipológico*. Edit. Colegio de Arquitectos del Perú, Lima Perú, pp. 27-47

Callirgos Castellanos, Juan José (2020, octubre). “Análisis preliminares de espacio y funcionamiento de los geoglifos de Pampa de las Salinas, valle de Chao”. Programa Arqueológico Ecodinámicas Tempranas de los valles de Chao y Santa PRAET. Congreso de Arqueología, Ministerio de cultura de Perú. Lima, Perú

Campana Delgado, Cristóbal (1993). “El entorno cultural en un dibujo mochica”. En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (editores) (1993). *Moche: propuestas y perspectivas*. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993). Travaux de l’Institute Français d’Etudes Andines 79, Lima, Universidad de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales, 1994. Trujillo, Perú, pp. 449-473

Canziani Amico, José ([2009] 2018). *Ciudad y Territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*. Centro de Investigación de la Arquitectura y Ciudad CIAC, Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, pp.196-197

Carlson, Uwe ([2014] 2016). “Emblemática Moche. La imagen divina geometrizada”. *Boletín de Lima*, Vol. XXXVIII, n°184, 2016. Lima, Perú, pp.37-65.

Carrión Cachot, Rebeca (1955). “El culto al agua en el antiguo Perú. La Pacha, elemento cultural Pan-andino”. *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología del Perú*, n°2. Lima, Perú, pp.50-140

Castillo Butters, Luis Jaime y Donnan, Christopher B. (1994). “Los Mochicas del Norte y los Mochicas del Sur”. En Makowski, Krzysztof (1994). *VICÚS. Colección Arte y Tesoros del Perú*, Banco de Crédito del Perú (BCP). Lima, Perú, pp.142-181

Castillo Butters, Luis Jaime (2000). *Los Rituales Mochicas de la Muerte*, Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú y Programa Arqueológico San José de Moro. Lima, Perú, p.19

Castillo Butters, Luis Jaime (2001). "La cultura Mochica". En Burger, Richard; Lohmann Villena, Guillermo; Millones Santa Gadea, Luis y Rostworowski, María (2001). HISTORIA DE LA CULTURA PERUANA I. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima Perú, p.155

Castillo Butters, Luis Jaime (2015). "Los Mochicas". En Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p.15

Castillo Mattasoglio, Carlos Gustavo (2020, 27 de agosto). "Rosa de Lima: Enraizamiento y Misticismo" (videoconferencia). Facebook de Arzobispado de Lima. Lima, Perú. En línea: <https://www.facebook.com/arzobispadodelima/videos/976733639417697>.

CCCB (2016). "Exposición: 1000 m2 de deseo. Arquitectura y sexualidad", 25 octubre 2016-19 marzo 2017. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). Barcelona, España. En línea: <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/1000-m2-de-deseo/223704>

Cepeda H., Juan (2013). "Joan de Santa Cruz Pachacuti y la Ontología Latinoamericana" (ponencia). III Congreso Internacional del Conocimientos. Santiago de Chile, Chile.

Cerrón-Palomino, Rodolfo (2005). La onomástica de los ceques: cuestiones etimológicas. Lexis XXIX.2, pp.285-303.

Chávez Ballón, Manuel (1943). Los restos arqueológicos en el sur del Perú (Tesis bachiller: Humanidades). Facultad de Letras, UNMSM. Lima, Perú

Chávez Villanueva, Elvis Erik (2016). La arquitectura en espiral y sus relaciones con el ciclo agrícola y los rituales mochicas, Huaca de la Luna Valle de Moche (tesis para optar título de Arqueología). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo, Perú, pp.51-69

Chiara G., Álvaro S. ([2007] 2017, 26 de junio). "Arte, sexualidad y ritos a la naturaleza en la cultura preincaica. Ocultamiento y destrucción de los Huacos eróticos de la cultura moche". Dia-

rio online El Correo de la Diáspora Latinoamericana. Argentina. En línea: <http://www.elcorreo.eu.org/Arte-sexualidad-y-ritos-a-la-naturaleza-en-la-cultura-preincaica?lang=fr> (Consulta: 16 marzo de 2018).

Cobo, Bernabe (1882). “Del río, puente y alameda”. En Cobo, Bernabé (1882). Historia de la Fundación de Lima, capítulo XI, Tomo Único. Imprenta Liberal. Lima, Perú, pp.61-64

Collins, Sean (2017, 05 de octubre). “¿Por qué las olas vienen en serie?”. Portal Surfline. En línea: <https://www.surflines.com/surf-news/por-que-las-olas-vienen-en-series/11613>

Contreras, Manuel (2021, 24 de julio). “Tilsa Tsuchiya, la enigmática artista peruana que aparece en el billete de 200 soles”. Diario El Comercio, Sección Historias/Noticias. Lima, Perú. En línea: <https://elcomercio.pe/somos/tilsa-tsuchiya-mirada-enigmatico-maravilloso-mundo-incomparable-artista-peruana-ecpm-noticia-678878-noticia/>.

De Barañano, Kosme (2016, 10 de marzo). “Arquitecturas pequeñas ½”. ARKRIT Grupo de Investigación de Crítica Arquitectónica, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, España

De Bock, Edward K. ([1999] 2003). “Templo de la escalera y ola y la hora del sacrificio humano”. En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores). Moche hacia el final del milenio, Tomo I, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999. Fondo Editorial de la PUCP y Universidad Nacional de Trujillo. Lima, Perú, p.307

De la Puente Brunke, Juan Pablo (2018, 24 de agosto). “Participación del Sector Privado en la Gestión del Patrimonio Cultural” (conferencia). IV Coloquio de Arqueología, Desarrollo de los Sitios Arqueológicos. Fundación Wiese y Complejo Arqueológico El Brujo. Trujillo, Perú. En línea: <https://youtu.be/zcb08jYW00A> (Consulta: 27/05/2019)

De la Vega, Luis (2012, 02 de febrero). “Cumbre de cerro en Trujillo era escenario de sacrificios humanos moche! (Artículo). ANDINA.PE. Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/>

noticia-cumbre-cerro-trujillo-era-escenario-sacrificios-humanos-moche-406656.aspx

Dee, John y Edward, Kelly (2008). *The Calls of Enoch. The First Key of Enochian Magic*. Ed. Forgotten Books. Londres, Inglaterra

Delibes Mateos, Rocío y Barragán Villena, Alfonso (2004). EL CONSUMO RITUAL DE CHICHA EN SAN JOSÉ DE MORO. En Castillo, Luis Jaime; Berner, Hélene; Lockard, Gregory, Rucabado, Yong (2008). ARQUEOLOGÍA MOCHICA. NUEVOS ENFOQUES. Actas del Primer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica, Lima 4 y 5 de agosto de 2004. Editado por IFEA y Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, pp.105-107

Díaz Benavides (2018). “Marinera norteña: tecnologías corporales y educación alterna”. En *Revista Tempos e Espaços em Educação*, São Cristóvão, v. 11, n. 24. Sergipe, Brasil, p. 139-156. En línea: <http://dx.doi.org/10.20952/revtee.v11i24.7638> | ISSN: 1983-6597

Domínguez, Ma Ángeles (2019, 27 de julio). “Portadas de Leyenda: Sticky Fingers (1971) de Rolling Stones”. Música, Quién Diseña, Portal Gráfica. En línea: <https://graffica.info/portadas-de-leyenda-sticky-fingers-1971-de-rolling-stones/>

Duque Cañas, Juan Pablo (2019, marzo). “La Maloca Amazónica”. *Revista Credencial*, N°351, marzo 2019, Banrepcultural. Colombia. En línea: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-351/la-maloca-amazonica>

Dumbarton Oaks (sf). “Iconografía Moche”. Resources, DOAKS ORG. Washington, USA. En línea: <https://www.doaks.org/resources/iconografia-moche>

Eliane-Dumais, Eliane-Dumais, France (2004). “La tecnología de los tejidos mochica no decorados en el valle del Santa, costa norte del Perú”. En Castillo, Luis Jaime; Berner, Hélene; Lockard, Gregory, Rucabado, Yong (2008). ARQUEOLOGÍA MOCHICA. NUEVOS ENFOQUES. Actas del Primer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochi-

ca, Lima 4 y 5 de agosto de 2004. Editado por IFEA y Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, pp.153-172

Endell, August (1908). "Die Schönheit der grosser Stadt". En Van de Ven, Cornelis (1978). *Space in Architecture: The Evolution of a New Idea in the Theory and History of Modern Movements*. Ed. Van Gorcum. Amsterdam, Holanda

Ershova, Galina y Sheseña, Alejandro (2020). *La semiótica Étnica de Yuri Knórosov*. Universidad Estatal Rusa de Humanidades (Filial de Guatemala), Editorial ARA.

Escoda Pastor, Carmen (2006). *El magnetismo del lugar en la arquitectura. Un análisis a través del dibujo de las diferentes estrategias de intervención en el paisaje a partir de la arquitectura del Movimiento Moderno (Tesis Doctoral)*. Universitat de Barcelona, Barcelona España, pp. 3-4

Espino Reluce, Gonzalo (2000). "La representación literaria del texto oral. Los tres Jircas: comunidad andina/ciudad letrada". En *Escritura y Pensamiento*, Año II, N° 6, UNMSM. Lima, Perú, pp.61-62

Estermann, Josef ([2006] 2009). *Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología ISEAT. La Paz, Bolivia

Flesher Feldman, Carol (1995). "Metalenguaje oral". En Olson, David R. y Torrance, Nancy (2013). *Cultura Escrita y Oralidad*. Editorial Gedisa. Barcelona, España, p.77

Flores, Luis A. y Cuynet, François (2017). "Cuando el mito se vuelve piedra: memorias alrededor de estelas Pukará en el norte del Titicaca, Perú". *Revista CHUNGARÁ*, vol.49, n°1, marzo 2017, Universidad de Tarapacá. Tarapacá, Chile, pp.35-46

Flynn, Tom (2002). *El cuerpo en la escultura*. Akal. Madrid, España, p.176

Forssmann, Alec (2018, 24 de enero). "Una sala de banquetes protocolares de la cultura mochica, decorada con escenas marinas". *Portal National Geographic España*. En línea:

https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/una-sala-banquetes-protocolares-cultura-mochica-decorada-con-escenas-marinas_12261/1

Franco, Régulo; Gálvez, C. y Vásquez, S. (1998). Un pozo ceremonial moche en el complejo Arqueológico El Brujo. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales* n°5, 1998, pp.307-328.

Franco Jordán (2012). "El Apu Campana, la montaña sagrada Moche". *Revista Pueblo Continente de la Universidad Privada Antenor Orrego UPAO*, vol.23, n°2, jul-dic- 2012, Trujillo-Perú, pp.292-306

Franco Jordán, Régulo; Quiroz Moreno, Carlos; Valladares Huamanchumo, Percy y Quiroz Gutiérrez, Carlos (2013). "El Apu Campana. La montaña de las escenas de sacrificios humanos, historia, arqueología y biodiversidad". *Revista Arqueología SIAN*, Edición 24, diciembre 2013, Trujillo-Perú, p.13

Franco Jordán, Régulo (2016). "Una evaluación y aproximaciones a la interpretación del calendario mítico ceremonial Moche Basado en la iconografía de los temas complejos de la Huaca Cao Viejo, Complejo el Brujo, costa norte del Perú". *Revista Arqueología y Sociedad*, N°31, UNMSM. ISSN:0254-8062. Lima, Perú, pp.120-128

Franco Jordán, Régulo (2021). "Cambios ideológicos y procesos ambientales durante la ocupación Mochica Tardía en Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo, costa norte del Perú". *Revista Quingnam* 7, Universidad Privada Antenor Orrego. Trujillo, Perú, p.109

Franco Jordán, Régulo (2021). *Moche. Iconografía y cosmovisión*. Instituto Peruano de Estudios Arqueológicos (IPEA) e Institute of Andean Research (IAR). Lima, Perú, p.176

Franco Taboada, José Antonio (2018). "Una aproximación metodológica a los modelos arquitectónicos como parte integral del proceso de diseño". *Revista DISÉGNO, Biannual Journal of the UID*, Febrero de 2018. En línea: <https://disegno.unioneitalianadisegno.it/index.php/disegno/article/view/51>

Fraresso, Carole (2015). "Vestidos de dioses: Oro y plata en el antiguo Perú". En *Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales*. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p.46-47

Gálvez Mora, César A (2009). "El life (*Trichomycterus* sp.) y su importancia en la iconografía Mochica". *ARQUEOBIOS*, Centro de Investigaciones Arqueológicas y Paleoecológicas Andinas, N°3, Vol.1, diciembre 2009. Trujillo, Perú, p.57

García Amilburu, María (2000, 29 de abril). "Mircea Eliade, Imágenes y Símbolos (1955)". *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*. Madrid, España. En línea: <https://www.nuevarevista.net/miercea-eliade-imagenes-y-simbolos/> (Consulta: 01/02/2021)

García Escudero, María del Carmen (2007). "El arco iris en la cosmovisión prehispánica centroandina". *Gazeta de Antropología*, N°23, 2007, Artículo 15, Universidad de Jaén. Jaén, España, p.2. ISSN 0214-7564. En línea: <http://hdl.handle.net/10481/7046> (Consulta: 09/03/2018)

García González, Andrea (2016). "Le Corbusier. The duality architecture mâle and architecture femelle". *VLC arquitectura*, Vol. 3, Issue 2, (October 2016), pp.119-147. ISSN: 2341-3050. En línea: <http://dx.doi.org/10.4995/vlc.2016.5259>

García Guinea, Miguel Angel ([2012] 2002). "El Románico, segundo arte de unidad europea" (texto del discurso como Académico Numerario de la Institución el 15 de marzo de 2012). *Revista PITTAM*, 73, 2002. Palencia, España, pp. 41-74

Gavazzi, Adine (2010). *Arquitectura Andina. Formas e historias de los Espacios Sagrados*. Apus Graph Ediciones. Lima, Perú, pp.34-35

Gavazzi, Adine (2012). *MICROCOSMOS. Visión Andina de los espacios pre-hispánicos*. Editorial Apus Graph Ediciones. Lima, Perú

Gavazzi, Adine (2020). "Tecnomorfoloía de la llaqta inka de Machupicchu. Materiales, métodos y resultados del levantamiento arquitectónico y paisajístico". En *Astete*, Fernando y

Bastante, José (editores) (2020). Machu Picchu. Investigaciones Interdisciplinarias, Tomo I. Dirección Descentralizada de Cultura de Cusco, Ministerio de Cultura. Cusco, Perú, p.379

Gavazzi, Adine (2021, 13 de febrero). “Tecnomorfología de la Arquitectura y Paisaje Andino y Amazónico” (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: https://fb.watch/3_6V-cxOEqi/

Gavazzi, Adine (2021, 27 de febrero). “Arquitectura Andina. Formas e historias de los Espacios Sagrados” (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/b7wc7Kv3Rb/>

Gavazzi, Adine (2021, 13 de marzo). “MICROCOSMOS. Visión andina de los espacios prehispánicos” (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/dkEvBqNbBC/>

Gayoso Rullier, Henry Luis (2011). Los últimos artesanos de la ciudad de barro. La organización de la producción artesanal en la ciudad de las ciudades Huacas del Sol y de la Luna (Tesis Doctoral) Departamento de Geografía, Historia y Filosofía, Programa de Maestría y Doctorado en Historia de América Bienio 2006-2007, Universidad Pablo de Olavide de Sevilla. Sevilla, España, p.204

Gentile Lafaille. Margarita E. (2012). “Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconografía, siglos XVI a XX”. En Advocaciones Marianas de Gloria, San Lorenzo del Escorial, 2012. ISBN:978-84-15659-00-6. Madrid, España, pp. 1141-1164

Ghezzi, Iván & Rodríguez, Rodolfo (2015). Primera serie dendroarqueológica en los Andes Centrales: resultados preliminares de Chankillo, Casma, artículo del Bulletin de L’Institut Français d’Études Andines, 44 (1), p.4

Giersz, Milosz & Prządka, Patrycja (2005). “Variabilidad y personalidad iconográfica: una aproximación estadística”. En Giersz, Milosz; Makowski, Krzysztof y Prządka, Patrycja (editores)

(2005). El mundo sobrenatural. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera. Universidad de Varsovia y Fondo Editorial PUCP 2005, Lima, p. 229

Gil García, Francisco M. (2002). "Donde los muertos no mueren...". En Anales del Museo de América, N°10, 2002. Madrid, España, p.63

Gironés, Toni (sf.). "Memoria descriptiva del proyecto Espacio Transmisor del Dolmen Megalítico de Seró" En Línea: <https://tonigirones.com/proyecto/sero/>.

Gisbert Carbonell, Teresa ([1980] 2008). Iconografía y mitos indígenas en el arte. Vicepresidencia del estado de Bolivia, Centro de Investigaciones Sociales y Biblioteca del Bicentenario de Bolivia. La Paz, Bolivia, p.37

Goloboff, Mario (2017, 08 de noviembre). "La revolución de octubre y las vanguardias". Pagina12, Editorial La Página S.A. Argentina. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/71498-la-revolucion-de-octubre-y-las-vanguardias>

Golte, Jürgen (2009). MOCHE. Cosmología y Sociedad. Una interpretación iconográfica. Ed. Instituto de Estudios Peruanos IEP y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Lima, Perú, pp.205-206

Golte, Jürgen (2014). "La guerra de los objetos contra los Moches". Revista Antropología Cuadernos de Investigación, núm. 13, enero-junio, 2014, Escuela de Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Ecuador, p.104

Golte, Jürgen (2015). "La cerámica mochica como sistema de comunicación". En Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p.25

Gómez Arzapalo, Ramiro Alonso (2017). Identidad y pertenencia al abrigo de la devoción: aportes para el estudio de la religiosidad popular. Ed. Universidad intercontinental (UIC). Ciudad de México, México, pp.25-26

Graebner, Federico (1925). El mundo del hombre primitivo. Revista de Occidente. Madrid, España, p.105

Grodecki, M. Louis (1949). "Le vitrail et architecture au XII et XIII siècle", Gazzete des Beaux Arts, París. En Medina del Río, Juan Manuel (2013). La luz natural como generadora del espacio arquitectónico de la catedral gótica (Tesis doctoral). ETS Arquitectura, UPM. Madrid, España, p.531

Gombrich, Ernst Hans J. ([1995] 1999). La Historia del Arte (Traducción: Rafael Santos Torroella). Editorial Diana y Consejo nacional para la Cultura y las Artes (corregida y rediseñada por Phaidon Press Limited en 1995: octubre de 1999). México D.F., México, p.53

Gutiérrez Usillos, Andrés (2011). El Eje del Universo. Chamanes, sacerdotes y religiosidad en la cultura Jama Coaque del Ecuador Prehispánico. Edit. Museo de América, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura de España y Ministerio de Cultura de Ecuador. Madrid, España, pp.271-291

Gutiérrez Usillos, Andrés (2017). Trans: Diversidad de identidades y roles de género. Edit. Museo de América y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Madrid, España, pp.132-134

Hall, Edward T. (1984). "Proxémica". En Bateson, Gregory; Birdwhistell, Ray; Hall, Edward T.; Watzlawick, Paul et al (1984). La nueva Comunicación. Editorial Kairós. Barcelona, España, pp.198-246

Henn (2000). "Porsche Pavilion. Wolfsburg". Architecture Studio Henn, Project. Berlín, Alemania. En línea: <https://www.henn.com/en/project/porsche-pavillon>

Hernández Astete, Francisco y Cerrón Palomino, Rodolfo (2015). Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo. Nueva edición de la Suma y Narración de los Incas. Fondo Editorial de la PUCP. Lima, Perú

Hildebrandt, Martha (2015, 06 de octubre). "Significado de pongo". Sección HABLA CULTA, Diario El Comercio. Lima, Perú

Hocquenghem, Anne Marie (1984). "El hombre y el pallar en la iconografía Moche". *Anthropologica*, n°2, 1984, PUCP. Lima, Perú, pp.403-411

Hocquenghem, Anne Marie (1989). *Iconografía Mochica*. Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, pp.93-94

Holmquist, Ulla (2015). "Los muertos en el mundo de abajo". En *Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales*. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p.105

Holmquist, Ulla (2015). "Símbolos de permanencia". En *Obra Social La Caixa (Redactor). El arte Mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales*. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p. 85

Horswel, Michael J. (2013). *La descolonización del "sodomita" en los Andes Coloniales*. Ed. Abya-Yala. Quito, Ecuador

Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado (sf). "Los grandes desplazamientos de la humanidad". Portal INTEF, Kairos, Ministerio de Educación, cultura y deporte. Madrid, España. En línea. http://recursostic.educacion.es/kairos/web/temas/Desplazamientos/desplazamientos3_020202.html (Consulta: 18/02/20)

Iwasaki Cauti, Fernando (1987). *ALUCINÓGENOS Y RELIGIÓN. Aproximaciones hacia el arte Chavín*, en *Revista HISTÓRICA*. Vol.11. N° 1, julio de 1987, PUCP. Lima, Perú, p.13

Joffré, Gabriel Ramón (1994). "Periodificación en Arqueología Peruana". En *Revista de Investigaciones del Centro de Estudiantes de Arqueología (CEAR) n°4, 1994, UNMSM*. Lima, Perú, p.46

Junta de Desarrollo Distrital de Pamparomás (2019, marzo). *Plan de gestión territorial comunal de la microcuenca de Pamparomás*. Ed. Junta de Desarrollo Distrital de Pamparomás, CEPES y Eclasio. Ancash, Perú, p.18

Jutge, Cristina (2005, 12 de septiembre). "Retrato del artista adolescente". *Diario EL PUNT*. Barcelona, España

Kandinsky, Wassily ([1912] 1989). De lo espiritual en el arte (Traducción: Elizabeth Palma). Premia editora de libros, S.A. Puebla, México, p.9

Kahn, Louis (1967). "Declaración sobre Arquitectura" (Charla para el Politécnico de Milán, enero 1967). En Zodiac, vol.17, 1967. Milano, Italia, pp.55-57

Kahn, Louis (1969). "Silencio y luz" (Conferencia). En Juárez, Antonio (2006). El universo imaginario de Louis Kahn. Fundación Caja de Arquitectos. Madrid, España, p.210

Kahn, Louis (1972). "La habitación, la calle y el consejo humano" (Conferencia). En Latour, Alessandra (2003). Louis Kahn: escritos, conferencias y entrevistas. Revista El Croquis, 2003. Madrid, España, p.274

Kauffmann Doig, Federico (2010). "Ultratumba entre los antiguos peruanos". RUNA YACHACHUY, Revista electrónica virtual, 2010. Berlín, Alemania. En línea: <http://www.alberdi.de/utratumkauf301010.pdf>

Kurz Muñoz, Juan-Alberto (1990). "El monumento a la III Internacional de Vladimir Tatlin. Antecedentes iconográficos". Revista de la Universidad de Valencia, n°1, 1990. Valencia, España, p.65

Kusch, Günter Rodolfo (2003). Rodolfo Kusch. Obras Completas, Tomo II. Editorial Fundación Ross. San José, Costa Rica

La Hora (2021, 03 de enero). "[Video] Las hermosas y extrañas olas fosforescentes asombra a todos en Punta Sal". La Hora (Sección: Vida y estilo). Piura, Perú. En línea: <https://lahora.pe/vida-y-estilo/2021/01/03/olas-fosforescentes-peru-punta-sal-bioluminiscencia-lr/>

La vanguardia (Redacción) (2015, 04 de febrero). "El Caixaforum desentraña la animación de Pixar en una exposición que ilustra sus 25 años". La Vanguardia (digital). Barcelona, España. En línea: <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20150204/54426844065/el-caixaforum-desentraña-la-animación-de-pixar-en-una-exposición-que-ilustra-sus-25-años>

Lajo, Javier (2005). "Qhapaq Ñan: La Ruta Inka de Sabiduría". Amaro Runa Ediciones y Centro de Estudios Nueva Economía y Sociedad – CENES. Lima Perú, pp. 133-141

Larco Hoyle, Rafael ([1938] 2001). Los Mochicas. Tomo I. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera. Lima, Perú, p.xii En línea: https://issuu.com/nestordanielvelazquez/docs/rafael_larco_hoyle_-_los_mochicas_-_6283e72f254195 (Consulta:05/05/2015)

Larco Hoyle, Rafael (1941). Los Cupisnique. Casa Editora "La Crónica" y "Variedades" S. A. Ltda., Lima-Perú, pp.9-10

Larco Hoyle, Rafael ([1945] 2001). Los Mochicas (Pre-Chimú, de Uhle y Early Chimú, de Kroeber). Rafael Larco Hoyle Director del Museo Rafael Larco Herrera De Hacienda Chiclín. Trujillo, Perú

Larco Hoyle, Rafael (1948). Cronología arqueológica del norte del Perú. Sociedad Geográfica Americana. Buenos Aires, Argentina.

Le Corbusier (1955). "Le poeme de l'angle droit". Éditions Tériade, Fondation Le Corbusier. París, Francia. En línea: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6474&sysLanguage=fr-fr&itemPos=19&itemSort=frfr_sort_string1%20&itemCount=47&sysParentName=&sysParentId=25

Le Corbusier (1957). Ronchamp. Edizioni di Comunità Milani. Milán, Italia.

Leiva Coupaud, Claudia (2014). Los instrumentos sonoros Mochica y su representación iconográfica (Tesis de Magister en Arqueología). Escuela de Posgrado Programa de Estudios Andinos de la PUCP. Lima, Perú, p.7

Lieske, Bärbel (2009). "Las Divinidades de la Cultura Mochica". En Arqueología y Sociedad, N°20, 2009, UNMSM. Lima, Perú, p.323

Limón Olvera, Silvia (2017). "Centellas Sagradas. El culto al rayo en los Andes centrales". Revista Latinoamérica 65, México 2017/2. Ciudad de México, México, pp.107-132

Lot-Art Gallery (sf). "Large Incan Alabaster Canopa Votive-Camelid". En línea; https://www.lot-art.com/auction-lots/Large-Incan-Alabaster-Canopa-Votive-Camelid/126-large_incan-15.2.18-artemi

Losmayasyl (2011, 20 de diciembre). "El periodo clásico tardío (600-900/1000 d.C.)". Portal BlogsUA, Universidad de Alicante. Alicante, España. En línea: <https://blogs.ua.es/losmayasani/2011/12/20/el-periodo-clasico-tardio-600-9001000-d-c/> (Consulta 18/02/20)

López Cuevas, Fernando (2005). "El Spondylus en el Perú prehispánico. Su significación religiosa y económica". *ÁMBITOS, Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº14, 2005, Edit. Asociación de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades. España, pp.33-42

López Ocaña, Carlos (1982). "Zonas áridas y desertificación en el Perú". En Velásquez M., Dora (editora) (1982). *Zonas Áridas, Vol. I*. Centro de Investigaciones de Zonas Áridas, Universidad Nacional Agraria La Molina (UNALM). Lima, Perú, p.9

Llamazares, Ana María (2006). "Metáforas de la dualidad en los Andes: Cosmovisión, arte, brillo y chamanismo". En Solanilla, Victoria y Valverde, Carmen (Editores). *Actas del Simposio ARQ 24 del 52 CIA*. Sevilla, España

Llamazares, Ana María y Martínez Sarasola, Carlos (2006). "Reflejos de la Cosmovisión Originaria. Arte indígena y chamanismo en el Noreste argentino prehispánico". En Llamazares, Ana María; Martínez Sarasola, Carlos; Cometti, Jorge; Goretti, Matteo et al. (2006). *Tesoros precolombinos del noreste argentino*. Fundación CEPPA. Buenos Aires, Argentina, p.76

Lorca, Federico (1919). "Poema: Mar". En Lorca, Federico ([1919] 1921). *Libro de poemas*. Ed. Morato. Madrid, España

Lumbreras, Luis Guillermo (2012). "El adoratorio de Saywite o Concacha". *Revista Monedas del Banco Central de Reserva del Perú*, Moneda 151, 2012. Lima, Perú, pp.48-50

Mackey, Carol y Vogel, Melissa (1999). "La luna sobre los andes: una revisión del Animal Lunar". En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores) (2003). Moche: Hacia el final del milenio. Tomo I, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche. Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999. Fondo Editorial PUCP y Universidad Nacional de Trujillo. Lima, Perú, p.338

Makowski, Krzysztof (1999). "La deidad suprema en la iconografía Mochica: ¿Cómo definirla? . El Panteón y la estructura del poder". En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores) (2003). Moche: hacia el final del milenio. Actas del segundo coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999. Fondo Editorial PUCP y Universidad Nacional de Trujillo. Lima, Perú, p.350

Makowski, Krzysztof (2008). "Prefacio". En Woloszyn, Janusz Z. (2008). Los rostros silenciosos. Los huacos retratos de la cultura Moche. Fondo Editorial de la PUCP. Lima, Perú, pp.11-19

Martínez de la Torre, María Cruz (1993). "La tradición musical andina en vasos de madera incas". Espacio, tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, T.6, UNED. Barcelona, España, p.13

Martínez de Pisón, Eduardo (2009). Miradas sobre el Paisaje. Biblioteca nueva. Madrid, España, pp.60-63

Martin, Bernice (1979). "La sacralización del caos: el simbolismo en la música rock". Sociological Analysis 40, 2, 1979, Centro de Estudios Públicos de Chile. Chile, pp.4-7

Mayans, Carme (redactora) (2018, 21 de noviembre). "El misterio de las momias de los Reyes Incas". Portal National Geographic, Sección Historia. En línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/misterio-momias-reyes-incas_13468

Melis Maynar, Ana (2007). "Símbolo de poder: la fiesta del Carmen en dos contextos distintos de España y Perú". En Anales del Museo de América, N°15, 2007. Madrid, España, pp.191-206

Meteored (2020, 14 de agosto). "Olas bioluminiscentes: el misterio del mar azul fluorescente" (sección: Ciencia). México. En línea: <https://www.meteored.mx/noticias/ciencia/olas-bioluminiscentes-el-misterio-del-mar-azul-fluorescente.html>

Metraux, Alfred (1937). "Una antigua aristocracia en Polinesia" (La Prensa, 22, viii). En Orta Nadal, Ricardo (1958). "Los inicios de la actividad histórica en las sociedades ágrafas" y En Lewin, Boleslao; Gonzales, Elda, et al (1953). Anuario del Instituto de Investigaciones Históricas, N°3, 1953. Rosario, Argentina, pp.458-462

Mills, Steve (2010). The contribution of soundtoarchaeology. Buletinul Muzeului Județean Teleorman 2, p.182

Ministerio de Cultura del Perú (2012). Festividad de la mamacha Carmen de Paucartambo. Plan de Salvaguardia. Dirección desconcentrada de Cultura de Cusco y Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural e Inmaterial de América Latina (CRESPIAL). Cusco, Perú, pp-15-25

Ministerio de Cultura (2016, 05 de mayo). Informe n°000120-2016/DPI/DGPC/VMPCIC/MC. Asunto: Declaratoria de la danza La Chacallada del distrito de Chucuito, provincia de Puno, como Patrimonio Cultural de la Nación (Referencia: Hoja de Ruta N° 363669 / expediente 40191-2015). Ministerio de Cultura. Lima, Perú

Ministerio de Cultura (2019). "Acueductos de Nasca". Formulario de presentación. Lista indicativa, Anexo 2ª. Ministerio de Cultura del Perú. Lima, Perú, pp.3-4

Morales Gamarra, Ricardo (2007). "Arquitectura prehispánica de tierra: Conservación y uso social en las Huacas Moche, Perú". APUNTES vol.20, núm.2, 2007, Edit. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia

Morgado Bernal, Ignacio (2019, 11 de diciembre). "¿Qué es la conciencia? ¿Cómo lo crea el cerebro?". En Blog Investigación y Ciencia, Prensa Científica S.A. Barcelona, España. En línea: <https://www.investigacionyciencia.es/blogs/psicologia-y-neurociencia/37/posts/qu-es-la-consciencia-cmo-la-crea-el-cerebro-18107>

Mujica Barreda, Elías (2007). EL BRUJO. Huaca Cao, Centro Ceremonial Moche en el valle de Chicama, Editado por Fundación Wiese, Lima Perú, p. 143

Murra, John V. (2002). El Mundo Andino, población, medio ambiente y economía. IEP y Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, p.176

Museo Chileno de Arte Precolombino (2007). "Morir para gobernar: Sexo y poder en la sociedad Moche" (exposición video: El retorno a la vida). Portal Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile, Chile. En línea: <http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/morir-para-gobernar-sexo-y-poder-en-la-sociedad-moche-2007/el-retorno-a-la-vida/>

Musee d'Orsay (sf). "L'Origine du monde. Gustave Courbet (1819-1877)". Oeuvres, Musee d'Orsay. París, Francia. En línea: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/lorigine-du-monde->

Museo Larco (sf). Galería Erótica. Portal Museo Larco. Lima, Perú. En línea: <https://www.museolarco.org/exposicion/sala-erotica/> (Consulta: 09/02/2022)

Museo Larco (sf). "Catálogo en línea". Lima, Perú. En línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/buscador.php?flg=0>

Museo Nacional del Prado (sf). "El Jardín del Amor. Pedro Pablo Rubens". Colección, Obra de arte, Museo Nacional del Prado (en línea). Madrid, España. En línea: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-jardin-del-amor/8c9e39bec70c-403a-a386-e7609e7af236>

Narváez Vargas, Alfredo (1988). "Rasgos arquitectónicos de la fortaleza de Kuelap". Boletín Cultural n°66, Kuelap. Chachapoyas, Perú, p.118

National Geographic (2015). "El minarete Malwiya tras la guerra de Irak". Revista National Geographic, 2015. En línea: National Geographic. En línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/minarete-malwiya-tras-guerra-irak_9639

O'Byrne Orozco, María Cecilia (2007). El proyecto para el hospital de Venecia de Le Corbusier (Tesis Doctoral). Programa de Doctorado en Proyectos Arquitectónicos, UPC. Barcelona, España, pp.83-106

Ocas Quispe, Andrés y Benfer, Robert A. (2020). "Sitio arqueológico El Volcán". En Ministerio de Cultura (2019). Actas V Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. Ministerio de Cultura del Perú. Lima, Perú, pp.15-24

Orrego Echevarría, Israel Arturo (2018). Ontología relacional del tiempo-espacio andino: diálogos con Martín Heidegger. Ediciones USTA. Bogotá, Colombia

Palacios, Mijail (2017, 15 de diciembre). "Mujer.21: Sofía Mulanovich, la domadora peruana de olas y océanos". Diario Peru21. Lima, Perú En línea: <https://peru21.pe/deportes/sofia-mulanovich-surfing-competir-limpia-calma-ordena-447127-noticia/> (Consulta:09/01/2019)

Palacios Quinteros, Xabier (2005). Cosmovisión andina: Síntesis. Ed. Krei, Círculo de Estratigrafía Analítica, Número 8, Año 2004-2005. País Vasco, España, p. 62

Palmese, Cristina (2008). "El diseño sonoro del espacio construido. Entre la intuición y el método". En Instituto Cervantes, Orquesta y Coro Nacionales de España (2008). I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros. Edición electrónica en el Centro Virtual Instituto Cervantes. Madrid, España.

Pallasmaa, Juhani (2013). La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura. Editorial Gustavo Gili (GG). Barcelona, España, p.160

Panosfky, Erwin ([1962] 1972). Estudios sobre Iconología (Versión española de Bernardo Fernández). Alianza Editorial, S. A. Madrid, España, p.27

Panofsky, Erwin ([1955] 1987). El significado de las artes visuales (Versión castellana de Nicanor Ancochea). Ed. Alianza Editorial S.A. Madrid, España, p.21

Panofsky, Erwin ([1927] 2003). La perspectiva como forma simbólica (Traducción de Virginia Careaga). Fabula Tusquets Editores. Barcelona, España, p.39

Pariona Cabrera, Walter e Icochea Martel, Georgina (2020). "Illa-pa, dios del rayo. Vida y salud en la cosmovisión andina, Ayacucho-2018". ALTERISTAS Revista de Estudios Socioculturales Andino Amazónicos, Año 9, N°10, ISSN 2309-9887. Ayacucho, Perú, pp. 197-206

Pease, Franklin (2014). El Dios creador andino. Edit. Ministerio de Cultura del Cusco (Mosca Azul Editores). Cusco, Perú, pp.16-23

Peralta, Ricardo (2018, 28 de septiembre). "Este nuevo rasca-cielos tiene forma de pene y también dispara fuegos artificiales". Homet, sección historias. En línea: <https://hornet.com/stories/es/guangxi/>

Peresan Martínez, Andrea (2011). "Antigüedad". Revista Cuaderno 37, del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, pp.18-22

Pérez del Arce, José (2004). "Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes". En Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, n°9, 2004. Santiago de Chile, Chile, pp.9-33

Pevsner, Nikolaus (1951). "Goethe e l'architettura". Palladio, Rivista di storia dell'architettura e restauro, n°1 (octubre-diciembre), Sapienza Università di Roma. Roma, Italia, p.179

Pillsbury, Joanne (2015). "Architectural Vessel A.D. 400-600". En METMU (sf). The Collection/The Michael C. Rockefeller Wing. NY, USA. En línea: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/308415>

Pierce, Hal (2017, 24 de marzo). "El Niño costero generó nubes tormentosas de 13 kilómetros en Perú". Europapress. En línea: <https://www.europapress.es/ciencia/cambio-climatico/noticia-nino-costero-genero-nubes-tormenta-13-kilometros-peru-20170324131619.html>

Pinasco Carella, Alfio (2017). El orden de un espacio y tiempo organizado en el Santuario de Pachacamac (Tesis para Magister). Programa de Estudios Andinos de la Escuela de Posgrado de la PUCP. Lima, Perú, p.18

Portocarrero, Gonzalo (2010). Ecos de Huarochirí. Tras la huella de lo indígena en el Perú. Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP, Lima-Perú.

Prado, Cecilia; Castillo, Luis Jaime; Canziani, José y Dam, Paulo (2011). Modelando el mundo: imágenes de la arquitectura precolombina” (Exposición MALI: oct.2011-marz.2012). Museo de Arte de Lima. Lima, Perú, p.113

ProCrear (sf). “Inca Uyo: El templo peruano de la fertilidad”. Portal ProCrear Clínica de Fertilidad. Lima, Perú. En línea: <https://procrear.com.pe/inca-uyo-templo-peruano-la-fertilidad/>

Qhapaq Amaru, Jym (2012). Inka Pachaqaway. Cosmovisión Andina. Pachayachachiq-Investigaciones y Estudios Inkásicos. Lima, Peru, p.29

Quetglas, Josep (2006). “La línea vertical. Le Corbusier y la síntesis de las artes. El poema del ángulo recto. Círculo de Bellas Artes. Madrid, España, p.53

Quetglas, Josep (2015, 01 de enero). “Ronchamp: un paisaje de acústica visual”. En Revista Arquitectura Viva (AV). Le Corbusier. An Atlas of Landscapes. AV Monografía 176. Madrid, España, pp.56-61

Ramírez Alvarado, María del Mar (2009). “La perspectiva artificial y su influencia en el desarrollo de la fotografía: De la perspectiva artificial a la perspectiva fotográfica”. AISTHESIS n°45, 2009, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, Chile, p.25

Ramón, Gabriel (2019). “Ilustrar el pasado precolonial andino: el caso de Jorge Zegarra Galdós”. En BIFEA 48(1). Lima, Perú, pp.57-81

Remón Royo, Rosa (2020, 31 de marzo). “Las nuevas montañas del fiordo de Vejle: La Ola (The Wave) de Henning-Larsen architects”. Portal Arquitectura y Empresa, Arquitectura. En línea: <https://arquitecturayempresa.es/noticia/las-nuevas-montanas-del-fiordo-de-vejle-la-ola-wave-de-henning-larsen-architects>

Ramos Orlandino, Carmela y Guzmán Zorrilla, Emanuel (2019, 04 de noviembre). "Influencia del fenómeno el Niño en las condiciones de oleaje en aguas profundas frente al litoral peruano". Workshop de mecánica de fluidos, Escuela Profesional de Ingeniería Mecánica de Fluidos EPIMF, UNMSM. Lima, Perú, pp.1-6

Rengifo, Grimaldo; Panduro, Rider y Grillo, Eduardo (1993). Chacras y Chacareros. Ecología, demografía y sistemas de cultivo en San Martín. Editado por Centro de Desarrollo e Investigación de la Selva Alta y el fondo General de Contravalor Perú-Canadá. Tarapoto, Perú, p.11.

Retamozo Lezama, María Cristina (2020). "Proyecto de ley s/n/2020-CR: Proyecto de ley que declara de interés nacional la protección, conservación y puesta en valor del sitio arqueológico Saywite, ubicado en el distrito de Carhuasi, provincia de Abancay, departamento de Apurímac, en el marco de la conmemoración del bicentenario de la independencia el Perú". Congreso de la República del Perú (PL06587). Lima, Perú

Ricoeur, Paul (1986). Culpabilidad y finitud. Ed. Taurus. Madrid, España, p.495

Rojas-Bolivar, Daniel E. (2014). "Ayahuasca: el encuentro de dos paradigmas". Revista de Neuro-Psiquiatría, vol.77, núm.1, Universidad Peruana Cayetano Heredia UPCH. Lima, Perú, pp.40-47

Rostworowski, María ([2001] 2015). Pachacamac. Obras completas II. Instituto de Estudios Peruanos IEP. Lima, Perú, p.48

Rucabado, Julio (2015). "(Re) Construyendo identidades: los mochicas y sus vecinos". En Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, pp.23-55

Rucabado, Julio (2016). "Catálogo de piezas". En Pardo, Cecilia y Rucabado, Julio (Editores) (2016). Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades. Edit. Museo de Arte de Lima (MALI). Lima, Perú, p.190

Ruiz Barcellos, Jorge Luis (2009). "Huaca de los Reyes: Arquitectura simbólica. Plazas y Pachas, rituales y fiestas en el valle de Moche – Costa norte peruana". Revista n°11 del Museo de Arqueología, Antropología e Historia, Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo Perú. También se puede encontrar en la Revista ARKINKA n°164, Año 13, Julio 2009, Lima, Perú

Ruiz Durand, Jesús (2004). Introducción a la iconografía andina. Muestrario de iconografía andino-peruana referida a los departamentos de Ayacucho Cusco y Puno en Perú. Ed. Banco de Crédito, Compañía Minera Antamina S.A. e Ikono Multimedia S.A. Lima, Perú, p.10

Ruiz Rosell, Karim (2013). Oficiantes Mochica Medio en San José de Moro: El Sacerdote Lechuza y la Sacerdotisa (tesis doctoral). Departamento de Arte y Museología, Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Barcelona, España, pp.132-139

Sagaseta, Alicia Alonso (1989). "Las momias de los Incas: su función y realidad social". Revista Española de Antropología Americana, N° XIX, 1989, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España, pp.109-134

Salvador González, José María (2013). "Simbolizando la arquitectura pintada. Representaciones metafóricas del espacio urbano-arquitectónico en la pintura italiana bajomedieval". De Medio Aevo n°2, 2012, Revista Científica Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España, p.69

Sánchez Garrafa, Rodolfo (2012). "Representación monumental del cosmos en murales Mochica. Iconografía y tradición". En Sánchez Garrafa, Rodolfo; Dolorier Torres, Camilo y Casas Salazar, Lyda (2012). Cosmos Moche. Editorial Museo Andrés del Castillo. Lima, Perú, pp.33-41

Sánchez Garrafa, Rodolfo ([2014] 2015). Apus de los cuatro Suyus. Construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña. Editado por el Instituto de Estudios Peruanos IEP y el Centro Bartolomé de las Casas CBC. Lima, Perú, p.15

Sánchez Suarez, Aurelio (2017). "La sacralización del espacio doméstico Maya". Centro de Estudios Antropológicos Luis E.

Valcárcel, Revista Peruana de Antropología, Vol. 2, n°3, ISSN 2309-6276. Lima, Perú, pp.140-151

Schaedel, Richard P. (1987). "2000 años de la continuidad cultural de los muchik en la costa norte del Perú". En *Ibero-Amerikanisches Archiv*. N. F., 13:1. Berlín, Alemania, pp.117-127

Scher, Sarahh (2012). "Markers of Masculinity: Phallic Representation in Moche Art". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 41 (2) 2012. Lima, Perú, pp.183-186

Servicio Nacional de Meteorología e Hidrología del Perú (Senamhi) (2021, 18 de noviembre). "Vista del Eclipse Lunar más largo del siglo en territorio peruano". Pronóstico del tiempo (Instagram). Lima, Perú

SENAMHI y Dirección General de Meteorología (2014). El fenómeno El Niño en el Perú. SENAMHI, Ministerio del Ambiente (MINAM). Lima, Perú, p.21

Sholten, María (1980). El Capac Ñan. En Lajo, Javier (2005). *Qhapaq Nan. La ruta inka de sabiduría*. Ediciones Abya-Yala y Escuela de Gobierno y políticas Públicas para Nacionalidades y Pueblos del Ecuador. Quito, Ecuador, p.77

Silva, José Miguel (2014, 23 de abril). "Max Uhle: publican primera traducción de Las Ruinas de Moche". *El Comercio*. Lima, Perú. En línea: <https://elcomercio.pe/peru/la-libertad/max-uhle-publican-primera-traduccion-ruinas-moche-313261?foto=1> (Consulta: 10/02/2018)

Silva Santiesteban, Fernando (1997). "Occidente y el Mundo Andino". En Silva Santiesteban, Fernando (1997). *Desarrollo Político en las Sociedades de la Civilización Andina*. Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima. Lima, Perú, pp.154-158

Silva Sifuentes, Jorge E.T. (2007). *Historia del Perú. Culturas Prehispánicas*. Lexus Editores. Lima, Perú, p.35

Soler Serrano, Joaquín (1977, 02 de enero). "A Fondo: Chabuca Granda" (Programa de televisión). Radiotelevisión Española. Madrid, España. En línea: <https://youtu.be/pbmLAWN3q44>

Storch de Gracia, Jacobo (2016). "Los Santuarios griegos, Capítulo 17". En Storch de Gracia, Jacobo; Martínez de la Torre, Cruz y Vivas Sainz, Inmaculada (Editores) (2016). *Arte de las grandes civilizaciones clásicas: Grecia y Roma*. Editorial Universitaria Ramón Areces, UNED. Madrid, España, pp. 458-460

Tauzin, Isabella (2017). Representaciones del Inca Garcilaso de la Vega por José Sabogal: Sabogal pintor indigenista. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Tufts University: Department of Romance Languages (hal-01846780), p.8

Taylor, Gerald ([1987] 2008). *Ritos y Tradiciones de Huarochirí*. Editado por Instituto de Estudios Peruanos IEP, Instituto Francés de Estudios Andino IFEA y Fondo Editorial de la UNMSM. Lima, Perú

Tenorio Ambrossi, Rodrigo (2004). *La intimidad desnuda. Sexualidad y cultura indígena*. Editorial Abya-Yala. Quito, Ecuador, p.35

Tillería González, Jocelyn (2010). "La arquitectura sin arquitectos, algunas reflexiones sobre arquitectura vernácula". *Revista Arquitectura Urbanismo Sustentabilidad AUS* 8, 2010, segundo semestre. Santiago de Chile, Chile, pp.12-15

Tomoeda, Hiroyasu; Millones, Luis y Fujii, Tatsuhiko (Redactores) (2015). *Entre Dios y el Diablo. Magia y poder en la costa norte del Perú*. Ed. IFEA. Lima, Perú

Tord Velasco, María Elena (2018). *Qhapaq Ñan. Camino al Titicaca. Tramo La Raya/Desaguadero*. Ministerio de Cultura, Proyecto Qhapaq Ñan. Lima, Perú, p.93. En línea: <https://qhapaqnan.cultura.pe/sites/default/files/mi/archivo/Libro%20Puno%20Q%c3%91%20final.pdf>

Tufinio, Moisés; Rojas, Carol y Vega, Rony (2010). "Excavaciones en la plataforma III". En Uceda, S. y Morales, R. (editores) (2009). *Informe 2009. Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna*, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo, 2010, pp. 109-173

Uceda, Santiago y Tufinio, Moisés ([1999] 2003). “El complejo arquitectónico religioso Moche de Huaca de la Luna: una aproximación a su dinámica ocupacional”. En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (editores) (2003). Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999). Universidad Nacional de Trujillo y PUCP. Lima, Perú, pp.214-224

Uceda, Santiago (2012, 18 de enero). “Descubren antigua entrada a Huaca de la Luna y altar de relieves policromados”. Diario Correo. Lima, Perú. En línea: <https://diariocorreo.pe/peru/descubren-antigua-entrada-a-huaca-de-la-luna-y-altar-de-relieves-policromados-482105/> (Consulta: 25/10/2014)

Uceda Castillo, Santiago; Morales Gamarra, Ricardo y Mujica Berrera, Elías (2016). Huaca de la Luna. Templos y dioses Moches. Investigación Proyecto Huacas del Sol y de la Luna, Ed. Fundación Backus, World Monuments Fun Perú y Worl Monuments Fund. Lima, Perú, p.242

Uceda, Santiago y Zavaleta, Enrique (2016). “La plataforma 2 del núcleo urbano moche: de la destrucción a un hallazgo sorprendente”. En Ministerio de Cultura (2016). Actas I Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. Ministerio de Cultura de Perú. Lima Perú, pp.47-49

Uceda, Santiago; Gayoso, Henry; Castillo, Feren y Zavaleta, Luis (2018). “Excavaciones en el núcleo urbano Moche, temporada 2015”. En Ministerio de Cultura (2018). Actas III Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. Ministerio de Cultura de Perú. Lima, Perú, pp.55-56

Uhle, Max ([1903] 2014). Las ruinas Moche (Peter Kaulicke editor y traductor). Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú

Universidad Nacional de Trujillo (2017, 26 de enero). “UNT presenta nuevos hallazgos arqueológicos en Huaca de la Luna”(Nota de prensa). Diario Trujillo en línea. Trujillo, Perú. En: <http://www.trujilloenlinea.pe/noticias/culturales/26/01/2017/unt-presenta-nuevos-hallazgos-arqueologicos-en-huaca-de-la-luna> (Consulta: 09/02/2017)

Valladares Huamanchumo, Percy M. (2012). "Evidencia cultural en el Cerro campana". Revista Pueblo Continente, Universidad Privada Antenor Orrego UPAO, vol.23, n°2, jul-dic- 2012. Trujillo, Perú, pp.275-281

Van den Berg O.S.A., Hans (2005). "Glosario". Revista Ciencia y Cultura, N°15-16, Universidad Católica Boliviana San Pablo. ISSN: 2077-3323. La Paz, Bolivia, p.293

Varela Vargas Yuriko Elizabeth (2019). Potencialidades turísticas del distrito de Laredo para su posicionamiento como destino turístico de centros recreativos (Tesis). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo, Perú, p.29

Vargas Martínez, Edgar Javier (2015). Configuración formal de los rosetones románicos de la ciudad de Zamora (Tesis Doctoral). Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España, pp.23-27

Vega Posada, Eduardo; Mujica Barreda, Elías y Scorza Hoyle, Manuel (Editores) (1986). José María Arguedas. Cantos y Cuentos Quechuas. Primera parte. Munilibros 12. Ed. Municipalidad de Lima Metropolitana. Lima, Perú, p.11

Vela Cisneros, Ximena (Coordinadora) (2010). Glosario de Arquitectura. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural de Ecuador. Quito, Ecuador, p.71

Vergara Sharp, Alejandro (2022, 21 de marzo). "El Descendimiento de Van der Weyden. Una explicación de la forma en que fue diseñado por su autor" (video). Canal YouTube: Historia de cuadros de Alejandro Vergara. En línea: https://youtu.be/Aq-Jlrx_7n-8

Victoria & Albert Museum (1999, 15 de diciembre). "The Crucifixion with the Virgin Mary and St John". Collections, Victoria & Albert Museum. En línea: <http://collections.vam.ac.uk/item/O18120/the-crucifixion-with-the-virgin-oil-painting-sotto-alberto/>

Vírseda Aizpún, Alejandro (2014). "Sobre el primer croquis del convento de la Tourette. La arquitectura de Le Corbusier en un dibujo". En Campo Baeza, Alberto; Vírseda Aizpún, Alejandro, Jaraiz Pérez, José et al (Editores) (2014). El sueño de la razón, Curso académico 2013-2014. Unidad Docente Campo Baeza, ETSAM-UPM. Madrid, España, pp.21-22

Vitry, Christian (2014). "El mullu, el Oro Rojo de Los Incas". Revista electrónica del Centro Cultural Argentino de Montaña. Buenos Aires, Argentina. En línea: http://www.culturademontania.org.ar/Arqueologia/ARQ_oro inca_112008.html

Wiersema, Juliet (2016). Processions, Architecture, and the Space In-Between: Some Observations about Sculpted Moche Pottery, artículo de Ñawpa Pacha-Journal of Andean Archaeology, pp.35-52.

Wikiwand (sf). "Iconografía de la Trinidad". En línea: https://www.wikiwand.com/es/Iconograf%C3%ADa_de_la_Trinidad

Zaparaín, Fernando; Ramos Jular, Jorge y Llamazares Blanco, Pablo (2018). "Le Corbusier: estructura ambigua y disolución de la trama". Revista ZARCH nº11, 2018, Universidad de Zaragoza. Zaragoza, España, p.96

CAPÍTULO 2. CARACTERÍSTICAS DE LA ARQUITECTURA MOCHE

El análisis crítico desarrollado en el CAPÍTULO 1, permite conocer que la cultura Moche o Mochica fue una de las seis cunas de civilización del mundo (Álvarez-Calderón, 2016), que desarrolló diversas manifestaciones simbólicas culturales que se comunicaron a través del desarrollo de un sistema iconográfico, la cual ha permitido a los investigadores distinguirlo de otras sociedades prehispánicas vecinas (Rucabado, 2015). La forma de escritura de los Mochica fue expresada, probablemente, a través de su iconografía representado en las cerámicas, los murales⁶³¹, los tejidos, los objetos ornamentales, entre otros:

Los Mochicas no escribieron, pero plasmaron su forma de vida y sus creencias en las cerámicas y en la iconografía que dibujaron en ella; hombres, divinidades, plantas y complejas escenas rituales (ceremonias religiosas y combates rituales) o cotidianas (usos y costumbres) fueron representados por los artistas. Sus piezas de cerámicas Moche -llamados huacos- relatan su historia de manera tridimensional. (J.M. Novoa, 2012).

Los arquitectos y constructores Moche plasmaron su cosmovisión desde la orientación astronómica y el emplazamiento de sus edificaciones en relación con en el paisaje y su ecosistema; donde sus templos, recintos, plazas se comunica con la bóveda celeste, y a su vez, forman parte de una red del tejido conectivo andino (Gavazzi, 2010). Los Moche construyen una arquitectura andina que comparte principios comunes como dualismo, tripartición, cuatridimensionalidad (Gavazzi, 2010, 2012), donde la iconografía en los muros, las columnas, las cubiertas o el piso no solo son “imágenes como vehículos conceptuales” (Bolaños y Casanueva, 2009, p.7) sino que adquiere un dinamismo narrativo capaz de relacionar y generar en el observador una memoria vivencial, místico, sensorial e identitario. Por lo tanto, las características de la arquitectura Moche que identificamos son:

Orientación-emplazamiento/sacralidad (Pachamama, cosmo, memoria, herencia), Espacialidad/psicosmovisiongeogra-

631 Novoa, José Manuel (Dirección y guión) (2012). “La Dama de Cao. El misterio de la Momia Tatuada” (Documental). Explora Film (producción), Fundación Wiese y National Geographic Channel. En línea: <https://www.rtve.es/play/videos/el-documental/documental-dama-cao-dama-tatuada/1691968/> (Consulta: 15/02/2013)

fía-función, Espacio místico/cronotrope- hierofanía-privado o público, Espacio ritual-cosmos/memoria-cronotrope-hierofanía-sombra, Escalera-rampa/accesibilidad-conexión-puente entre mundos, Vano (luz/sombra)/ hierofanía-mensaje, Envoltente-cosmovisión/metonimia-comunicación-proxémica, Estética-mitos/metonimia-ceremonia-orden, Volumen-escala/metonimia-jerarquía-orden, Estructura-materialidad/metonimia-tradición-sostenibilidad.

Los Moche fueron una sola entidad política y cultural, que se desarrolló en tres fases, desarrollándose en dos regiones: Mochica Norte y Mochica Sur (Castillo et al, 2005).

Los Moche, como todas las culturas andinas, entendieron que el universo tenía tres niveles: Hanaqpacha (mundo de arriba, la bóveda celeste, simbolizado por el ave), Kaypacha (el mundo de los hombres simbolizado por el potente felino) y el Ukhupacha (el mundo de abajo, de los muertos, de los ancestros, simbolizado por la serpiente); con los cual estos debían interactuar constantemente para asegurar el desarrollo de una sociedad en armonía y garantizar los ciclos de la vida (Sánchez Garrafa, 2012; Fraresso, 2015; Golte, 2015). Los Moche relacionaron animales con ancestros mítico como el búho, este animal relacionado como “Dueño de la vida y la Muerte” y estaría asociada con el trueno-rayo-granizo de los incas (De Ondegardo, [1571] 1916; Hocquenghem, 1987; Franco, 2021).

Los andinos, como los Moche, identificaron fenómenos naturales como el arco iris, un ser bipolar que se representa por la serpiente bicéfala (De la Garza, 1984), que era expresión de fertilidad y comunicación entre los tres niveles del universo y que dotaba de poderes a los jefes (García Escudero, 2007). Los Mochica transmitían a través de su iconografía la manera de comprender el mundo, sus mitos, ritos e ideas (Golte, 2015, p.25), donde existía un simbolismo en el uso de los colores que los asociaba “con los satélites y planetas vinculados a muchos elementos de la vida” (Franco, 2021, pp.89-90).

El concepto de la dualidad estuvo presente en todas sus manifestaciones; por ejemplo, en su religión⁶³² tenían varias divinidades identificadas en el panteón Mochica en el Arriba Día (Cielo: Guerrero del Águila, posición dominante), Tierra: Me-

632 Rafael Larco (1939) fue el primero en asignar el nombre de Ai Apaec o Aiapaec a la deidad Moche de grandes colmillos felinos, y posteriormente María Rostworowski (2000, p.59), quizás influenciada por Larco, señala a dos divinidades mochica-chimúes (dualidad cosmogónica masculina) como: Chicopaec, el criador, y Ai-Apaec, el hacedor. En la mochicología, académicos y sector turístico, los términos Aiapaec o Ai Apaec (hacedor) o Chicopaec (criador) son “tradicionalmente reconocidos como nombres propios de una dualidad de dioses mochicas-chimúes”, pero estos son “(...) uno de los tantos epítetos o adjetivos con los que se resalta o ensalza en los rezos al dios de la religión cristiana traída por los conquistadores españoles, traducidos, entre otros idiomas, al mochica”. Gayoso Rullier, Henry Luis (2014). “¿Por qué Aiapaec y Chicopaec no son nombre de dioses?”. En Chungara, Revista de Antropología Chilena, Volumen 46, n°3, 2014. Santiago de Chile, Chile, p.352

lizo Terrestre (posición de mediación), Iguana Mítica) y Abajo Noche (Mar: Mujer Mítica (posición de mediación), Mellizo Marino y Bajo Tierra: Guerrero del Búho (posición dominante)) (Makowski, [1999] 2005, pp.348-374).

Arquitectónicamente los Moche construían dos templos montículos escalonados como reflejo de la dualidad de la mística Moche como en el distrito de Trujillo (Trujillo, La Li-

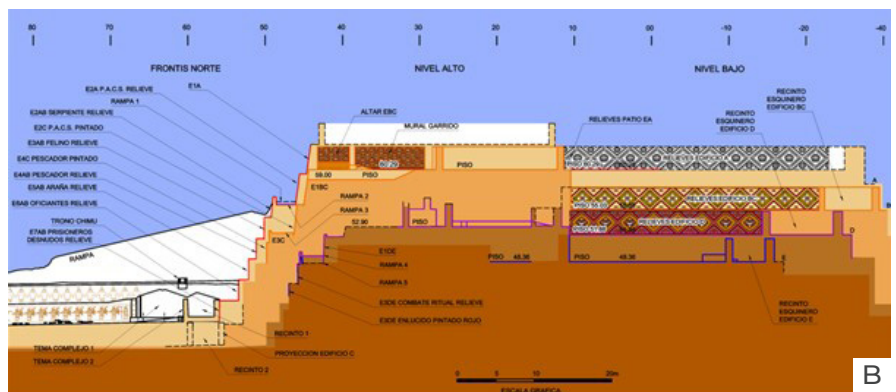
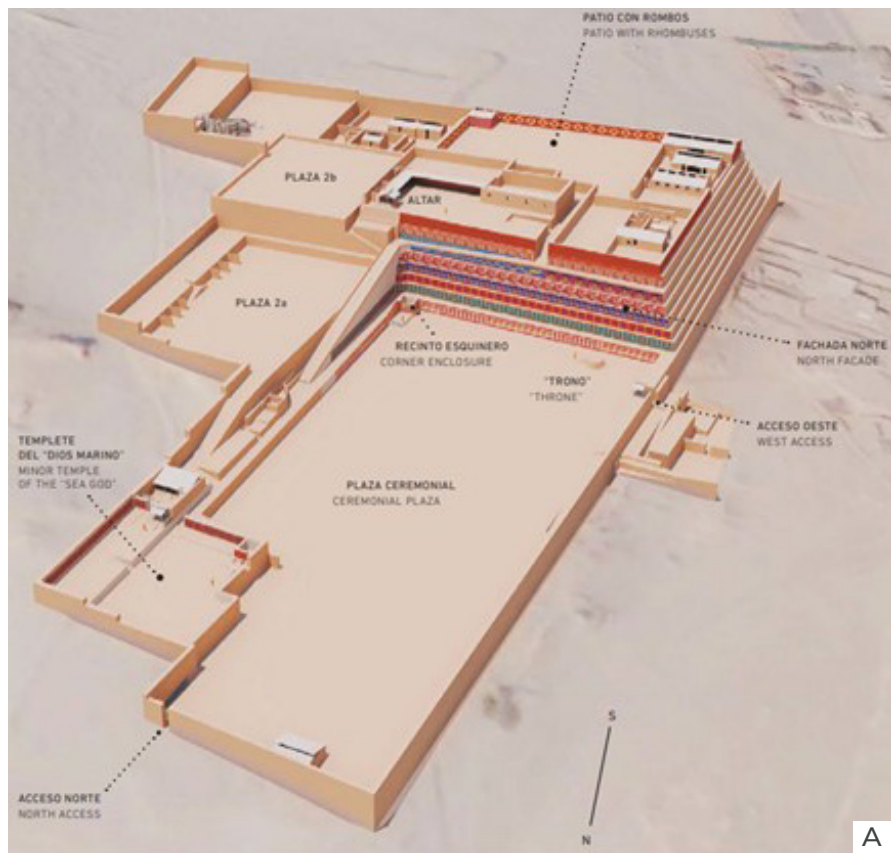


Fig.2.1: A) Isometría hipotética del templo viejo de Huaca de la Luna (Fuente: Uceda et al., 2016, p.70); B) Sección con fases constructivas de Huaca de la Luna (Fuente: Uceda et al., 2016, p.114)

bertad) en el Complejo Huaca del Sol y de la Luna, así tenemos a la Huaca de la Luna como centro religioso ubicado al pie del Apu Cerro Blanco donde habita el “Dios de la montaña” (Uceda et al, 2016; p.42), con eje central noreste. Frente a esta huaca se ubica la Huaca del Sol para asuntos militares, con eje central suroeste.

En el distrito de Magdalena de Cao (Ascope, La Libertad) frente al océano Pacífico, sobre una plataforma geológica elevada a 6 metros sobre el nivel del mar, con capacidad de drenaje y protegida de posibles inundaciones producidas por el fenómeno de El Niño o producidos por tsunamis ocasionales, se encuentra el Complejo El Brujo. Tiene dos templos montículo escalonado: la Huaca de Cao Viejo de carácter religioso, con eje central noreste, y frente a este, más cerca al mar al noroeste, se ubica la Huaca Cortada para asuntos militares con eje central suroeste (Novoa, 2012).

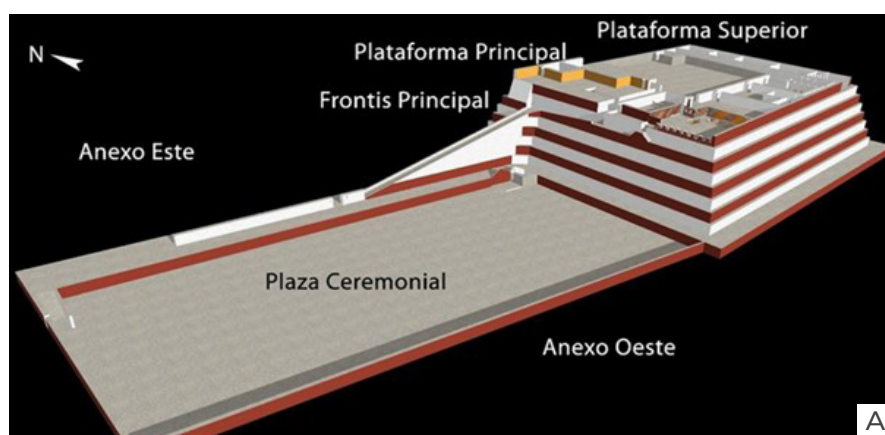


Fig.2.2: A) Isometría hipotética del templo de Huaca Cao (Fuente: Régulo Franco, 2016, 26 de agosto; Conferencia Fundación Wiese); B) Sección con fases constructivas de Huaca Cao (Fuente: Régulo Franco, 2016, 26 de agosto; Conferencia Fundación Wiese)

La propuesta de las características de la arquitectura Moche o Mochica de la presente investigación tiene como base de análisis los templos montículos escalonados de Huaca de la Luna y Huaca Cao Viejo, pero por el estado de conservación de estos se apoya en otras referencias arquitectónicas de los Moche del Norte y Moche del Sur.

2.1. Orientación-emplazamiento/sacralidad (Pachamama, cosmo, memoria, herencia): La sacralidad del emplazamiento arquitectónico

La doctora Adine Gavazzi afirma que la característica desértica de la costa peruana con su red fluvial que corre de este a oeste, las orientaciones del paisaje, su relación con los recursos y visual con el mar, todas están incluidos en la cosmovisión de las culturas costeñas como el de la cultura Moche, y esto les permitió el desarrollo de arquitecturas monumentales, donde utilizan materiales como el adobe (ladrillo crudo de pasta arcillosa). Gavazzi afirma que este territorio “se convierte en un laboratorio importante de arquitecturas ceremoniales, que se desarrollan directamente en contacto con el mar o con un río”, donde sus habitantes “han buscado siempre un equilibrio con las cíclicas catástrofes naturales de la región, contemporáneamente sísmicas y afectadas de aluviones” (2010, p.80). El patrimonio Moche refleja la herencia recibida del desarrollo de centros ceremoniales formativos, y quien “diseña y construye los nuevos centros, (...) está atento a la comunicación ya sea pública y colectiva como a aquella reservada a la élite sacerdotal” (Gavazzi, 2010, p. 135), siendo los templos teocráticos Huaca de la Luna y Huaca Cao Viejo sus dos casos emblemáticos.

El arquitecto y urbanista José Pineda (2007) interpretó la organización del lenguaje espacial de los restos arqueológicos Moche en relación con la sacralidad del paisaje. En su investigación⁶³³, afirma que es una sola sociedad de más de 4,000 años (hasta el siglo XVI) con cambios, con modificaciones de su interpretación artística y sin roturas, gente que nunca se fue del valle y que solo evolucionó. Pineda afirma que los centros ceremoniales de los valles moche, desde 1700 a.C., llamado periodo precerámico, están orientados hacia las cumbres del valle y esta tradición se prolonga hasta el final del de-

633 Pineda Quevedo, José (2007). Espacio y Arqueología en el Perú (basado en su tesis doctoral en Geografía: “El Ordenamiento del territorio en el valle Moche del Perú desde el sedentarismo al siglo XVI. Enseñanzas de una lectura espacial de la vida de las sociedades prehispánicas”). Universidad de París III - Sorbonne Nouvelle, Ed. L'Harmattan. París, Francia.

sarrollo cultural del valle llamado Mochica, hasta 700 d.C. Por ejemplo, el templo La Luna y el Sol (Fig. 2.4), ubicados en el Valle Chimo⁶³⁴ están orientados hacia las cumbres más elevadas de la parte media. José Pineda considera que el complejo arqueológico Chan Chan, capital del imperio Chimú, es la prolongación de la cultura más tardía de los Mochica 1200 d.C.

Los centros administrativos también se orientan a las cumbres de los cerros o montañas, el apu, pues se consideraban sitios sagrados que tenían influencia en los fenómenos climáticos, y como consecuencia influían en la producción agrícola. José Pineda afirma que en la cultura Moche se continuaron usando las rutas establecidas por la cultura lítica costeña llamada Paijanense (11000 – 7000 a.C.), que eran cazadores y recolectores.

En su tesis doctoral, Pineda estudia los sistemas de organización del espacio en el valle de Moche, la naturaleza de la relación entre el espacio natural y el espacio concebido por el hombre, y como esta revelaba la continuidad, evolución o ruptura cultural en el valle de Moche. Este espacio estuvo muy bien delimitado por el desierto tanto al norte, con el valle de Chicama, el desierto en el sur, con el valle de Virú, por el este la cordillera de los andes y por el oeste con el Océano

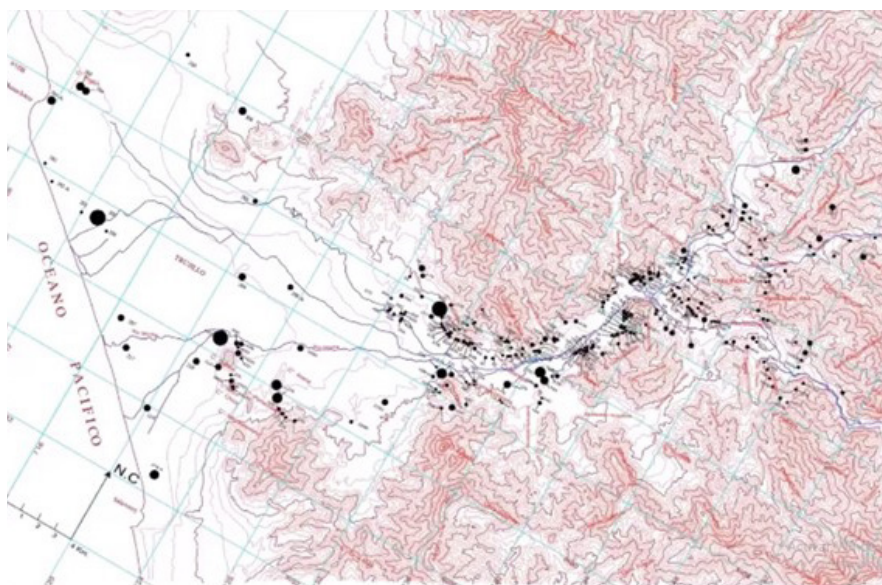


Fig.2.3: Valle de Moche, Carta n°9. Inventario de sitios arqueológicos del Instituto Geofísico del Perú IGP. Autor: José Pineda Quevedo (Fuente: Captura de pantalla de videoconferencia de José Pineda Quevedo para FAUA-UNI Apu-Manuel Cuadra, 2021)

634 Cieza de León, Pedro (1518-1584). Parte primera de la chronica del Peru [Texto impreso]: que tracta la demarcacion de sus prouincias, la descripcion dellas, las fundaciones de las nuevas ciudades, los ritos y costumbres de los indios Impreso en Sevilla; "en casa de Martin de Montedoca (fl. 1553-1558), Biblioteca Nacional de España. Madrid, España. En línea: <http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?jsessionid=D1BE5EFE174BDA9C5F212DD54A458CB3?language=View=es&field=todos&text=cieza+de+le%c3%b3n&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3> (Consulta: 08/04/2020)

Pacífico, que estas limitaciones no fueron obstáculos para la comunicación e intercambio entre valle y valle, entre el valle y la sierra, que fueron constantes desde épocas muy tempranas⁶³⁵. Pineda afirma que la sacralidad del paisaje empieza desde el año 2,000 a.C. y sigue su desarrollo cultural hasta la llegada de los españoles⁶³⁶.

Jean Pierre Crousse (Falconi, 2018) entiende que los precolumbinos vieron la zona desértica como un paisaje y no como un vacío, que las huacas recreaban una singularidad artificial⁶³⁷ y que se relacionaba con otras singularidades naturales del paisaje, de la geografía del mismo lugar, creando así una red de espacios significantes y sacralizados. Crousse señala que esta forma de pensar de los peruanos no fue interrumpido durante la conquista y virreinato, sino que esta continuó con las casas haciendas que fueron construidas sobre plataformas o sobre huacas, por lo tanto esta continuidad es una característica del paisaje peruano, sobre todo en las comunidades alejadas de la ciudad.⁶³⁸ Crousse afirma que las características del paisaje del Perú se deben entender por su altitud y no por su latitud al momento de proyectar, por lo tanto es muy importante trabajar con la sección⁶³⁹.

La frontera de los centros poblados rurales donde se desarrollaron los Moches, ubicados en los valles de los ríos que parecen oasis, es una zona desértica tanto al norte como al sur y al este con montañas áridas, y al oeste con el Océano Pacífico. Hay lugares con margen de 1 km de ancho, pero hubo un desarrollo demográfico muy fuerte porque existió una estructuración económica muy desarrollada con la agricultura.

José Pineda (2007) afirma que se debe tener muy presente la diferencia entre los conceptos de sociedades de occidente. Las sociedades andinas eran “muy espirituales” y tenían una “relación muy estrecha con la naturaleza”; no solamente las montañas, las quebradas, a veces las rocas son sacralizadas y van a formar parte de las estructuras y aglomeraciones de los templos. Para los Mochicas el Cerro Blanco, a cuyas faldas se ubica la Huaca de la Luna, debió atraerlos, llamar su atención, por “sus singulares características naturales, dominando con su majestuosa forma piramidal el valle de Moche”, se convirtió este hito natural en un cerro tutelar, muy propio de

635 José Pineda describe que el valle de Moche fue base para el estudio del origen del estado, realizado por el investigador norteamericano Robert Carneiro (1980), que tiene una teoría que sigue vigente: (...) que la circunscripción territorial son el origen de la formación del estado, y lo compara con el del valle del Nilo, Egipto. Afirma que es muy importante leer los toponimios y nombres de los lugares en las cartografías geográficas del Ejército Peruano (1929), pues los nombres de los lugares actuales no coinciden con los antiguos que tienen referencia de la lengua muchik y la lengua culi, que eran las lenguas prehispánicas que se hablaban en el valle de Moche. Pineda Quevedo, José (2021, 22 de mayo). “El valle de Moche. El ordenamiento del territorio en la época prehispánica” (videoconferencia). Posgrado FAUA-UNI, Apu-Manuel Cuadra. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/5TqHvkCLiL/> (Consulta: 24/05/2021)

636 Pineda Quevedo, Luis (2007, 09 de mayo). “Espacio y arqueología en Perú” (entrevista radial). Radio RFI en sección: Cultura al día, publicado en web el 09/05/2007 (14:46 horas TU última actualización). En línea: http://www1.rfi.fr/actues/articles/089/article_4293.asp (Consulta: 09/02/2017)

637 Falconi, José Luis y Infante, Javier (2018). “Versiones y aversiones al paisaje andino (Siete últimos acercamientos desde la arquitectura)”. En Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe, Vol. 16, n°2, octubre 2018-marzo 2019, Universidad de Costa Rica. San José de Costa Rica, Costa Rica, p.275

638 *Ibidem*, p.279

639 *Ibidem*, p.276

la cosmovisión andina. El culto a la montaña está “posiblemente asociado a la proveniencia de las lluvias y la fertilidad agrícola”⁶⁴⁰. Pero este culto a la montaña, también se dio al interior de los templos, por ejemplo, en la misma Huaca de la Luna se encontró un patio cuyo corazón, centro de este sitio ceremonial es una gran roca cuya silueta, su forma, recuerda al Cerro Blanco. En menor escala, cuyos muros de adobe encierran este patio donde se hacían sacrificios humanos, una tradición que se desarrolla desde 2000 a.C.⁶⁴¹.

La cultura Moche tuvo como elemento de composición arquitectónica su cosmovisión, era la directriz no solo en el desarrollo de sus actividades cotidianas, productivas, sociales, etc., sino también en el desarrollo de su arquitectura y urbanismo. Desde su emplazamiento geográfico donde los Apus, los astros y la tradición del paisaje sacro se convertían como el eje de su composición arquitectónica y urbana, o formando parte de él. Así tenemos que la Huaca de la Luna (luna en lengua muchik: rem) además de ubicarse en la falda del apu Cerro Blanco, cuyo eje compositivo del conjunto arquitectónico es paralelo al mismo. El lado abierto de su Patio Ceremonial Principal da la sensación de que esté orientado visualmente hablando hacia el centro poblado de la nobleza Mochica y de los artesanos ubicados en su extremo frontal; el eje cen-

640 Extraído de los paneles explicativos en la Huaca de la Luna

641 Ibidem

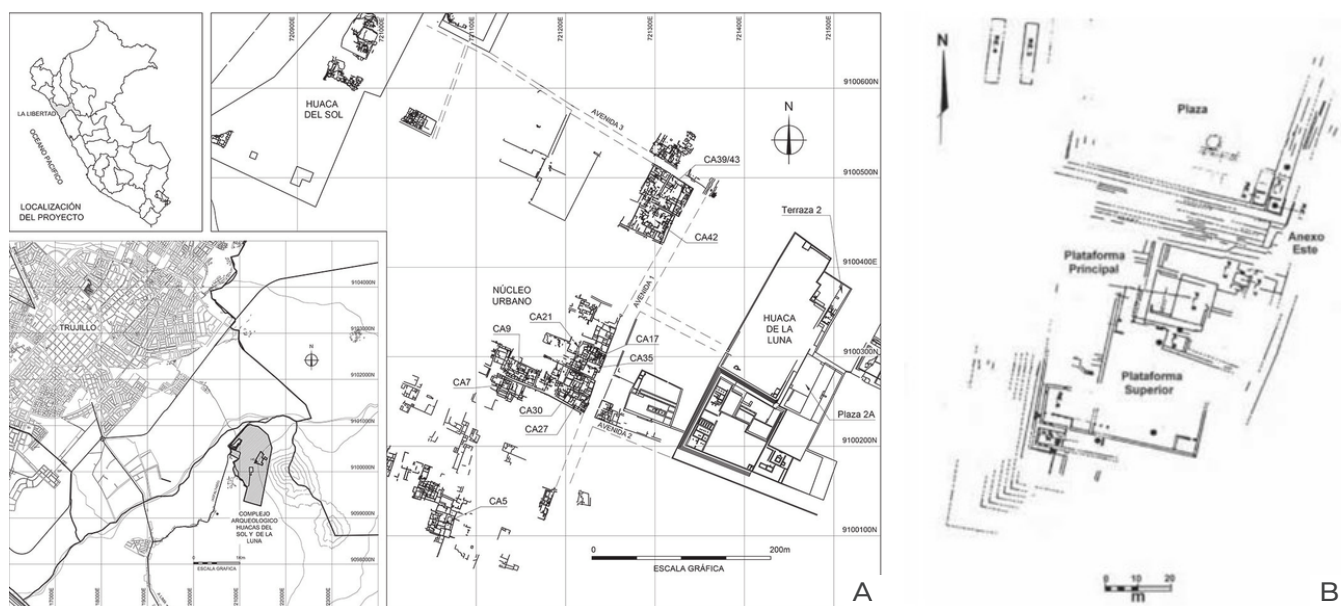


Fig.2.4: A) Plano de ubicación de la Huaca del Sol y de la Luna (Fuente: Uceda et al., 2015); B) Plano de Ubicación de Huaca Cao (Fuente: Franco et al., 2003)

tral del patio se orienta a otro Apu cuyo nombre primigenio, prehispánico, es Rupipe⁶⁴², conocido en la actualidad como Cerro Campana (940 msnm)⁶⁴³.

Los Mochica edifican la Huaca del Sol (sol en lengua muchik: jian o shiam) con frente al Cerro Campana y su eje principal de composición arquitectónica es paralelo al apu Cerro Blanco y a otro apu que brinda alimento, que se visualiza en el horizonte como una superficie azul paralela al cielo que está en constante movimiento, es el mar (mar en lengua muchik: nin). Estas dos construcciones Mochicas con el Cerro Negro, un elemento natural y protector del lugar (porque con la extensión de Cerro Blanco van a desviar la dirección de la corriente del río Moche), van a delimitar virtualmente un espacio donde se desarrollará la “zona urbana”.

Para los Moche, el emplazamiento de sus templo-administrativo, “montículo escalonado” (Gavazzi, 2010; 2021) estaba estrechamente relacionado a su cosmovisión, ya que se creaban líneas o rayas imaginarias en el espacio, citado por el cronista Cobo en relación con los santuarios del Cusco de época Inca, como ceques (Cerrón-Palomino, 2005), y que en sus cerámicas arquitectónicas miniaturizadas también eran representadas creando microcosmos (Gavazzi, 2012). Su manera de entender el mundo les obligaba a que sus templos-administrativos estén relacionados a sus Apus, la creencia de la existencia en el mundo de la dualidad no solo estaba expresada en la relación hombre/mujer, día/noche, sino que en su arquitectura tenía que reflejarse como nos permite inferir en el caso de la direccionalidad de Huaca de la Luna que mira al apu Cerro Blanco y Cerro Campana, o la dualidad del exterior/interior representado por estar ubicado en las faldas de Cerro Blanco (exterior) y tener en un patio del templo a la piedra sagrada (interior).

642 Zevallos Quiñones, Jorge (1999). “Los cacicazgos de Trujillo”. En Paz Esquerre, Eduardo (2012). Esplendores de la Montaña Campana. Trujillo, Perú, p.59

643 El Ministerio de Ambiente del Perú ha creado mediante el RM n°192-2016-MINAM el área de conservación privada (ACP), zona de conservación del ecosistema y evidencias arqueológicas existentes, donde se encuentra el Cerro Campana.

Los Apus de los Mochica, como la Montaña Rupipe o Cerro Campana es representada en las cerámicas Moche con tres picos, “considerando el pico central como el principal de acuerdo con las representaciones de escenas de sacrificio en montaña” (Franco, 2012). El arqueólogo Régulo Franco Jordán explica que “el cerro campana es el Apu mayor, tiene un altar de sacrificios en la parte alta de la montaña formado por tres escalones con una prominencia vertical sobre la plataforma superior como

una especie de Intihuatana Moche, la diferencia es que data de mil años antes que el incaico y está hecho en arenisca que está sujeto a la afectación del clima” (2012, pp.292-306). Por lo tanto, se confirma el lugar de sacrificios que se revelaba en las iconografías de algunas cerámicas Moche.



Fig.2.5: A) Estructura escalonada ritual en Apu Cerro Campana (Fuente: Foto de Luis de la Vega, RPP); B) Patio Ceremonial 3a y Plataforma II con roca sagrada de Huaca de la Luna (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.63); C) Propuesta isométrica de Patio Ceremonial 3a (A) y Plataforma II (E) con roca sagrada (afloramiento rocoso: D) de Huaca de la Luna (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.62)

José Pineda afirma que, entre la Zona Chala, el valle Moche y la Zona Yunga, la cordillera de los Andes (valle Sinsicap y valle Chanchita), hay una zona intermedia que usó la lengua culi, andino, donde se juntan los pobladores de la costa con los de la sierra⁶⁴⁴. Y que es posible imaginar que los pobladores de esta zona hablaran el idioma muchik y el culi, y quizás el quechua posteriormente⁶⁴⁵.

644 Para profundizar el tema leer: Briceno Rosario, Jesús y Billman, Brian R. (2012). "La ocupación Salinar en la subcuenca del río Sinsicap, parte alta del valle de Moche". En *Revista Investigaciones Sociales*, Vol. 16, n°28, UNMSM-Instituto de Investigaciones Histórico Sociales. Lima Perú, pp. 197-222

645 Pineda Quevedo, José (2021, 22 de mayo). Op. Cit.

646 Carlos Williams (1970) planteó la existencia del patrón arquitectónico de templos en "U" en la costa central, se basó en análisis a aerofotografías y visitas a campo; y que esta tradición se extendería al norte del Perú. Mayor información: Williams, Carlos (1970). "Complejos de Pirámides con Planta en U. Patrón Arquitectónico de la Costa Central". En *Revista del Museo Nacional*, XLIV. Lima, 1980, pp. 95-110.

647 Franco Jordán, Régulo ([2014] 2016). "25 años de investigaciones arqueológicas y gestión del patrimonio en el Complejo El Brujo, costa norte del Perú". En *Ministerio de Cultura* (2016). *Actas I Congreso Nacional de Arqueología*, Volumen I. I Congreso Nacional de Arqueología de agosto 2014, Ministerio de Cultura de Perú, primera edición, septiembre 2016. Lima, Perú, p.62

648 Franco Jordán, Régulo ([2014] 2016). Op. cit., p

649 *Ibidem*

650 Uceda Castillo, Santiago y Rengifo Chunga, Carlos E. (2006). "La especialización del trabajo: teoría y arqueología. El caso de los orfebres Mochicas". En *Bulletin de l'Institut français d'études andines*. Lima Perú pp. 33-34. En línea: <http://journals.openedition.org/bifea/4574>; DOI : 10.4000/bifea.4574. (Consulta: 11/09/18)

651 Gamboa Velásquez, Jorge (2005). "Continuidad y cambio en la organización de los espacios arquitectónicos de Huaca de la Luna y Plataforma A de Galindo, costa norte del Perú". En *Bulletin de l'Institut français d'études andines*. Lima Perú, p.173. En línea: <http://journals.openedition.org/bifea/5409> (Consulta: 15/02/19)

La propuesta formal arquitectónica Mochica de la Huaca Cao Viejo, según el arqueólogo Régulo G. Franco Jordán (2016), es el resultado de una tradición antigua desde la época del precerámico y formativo, cuyos edificios tenían la planta en forma de "U", pero en los templos Moche el edificio principal está orientado al noreste⁶⁴⁶, así también el eje central del espacio rectangular de la Plaza Ceremonial. La parte más elevada del montículo escalonado está orientado al suroeste con visual al mar⁶⁴⁷, y cuando se compara las huacas de los Moche del Norte (Lambayeque: Complejo arqueológico de Túcume, Huaca Rajada, Huaca Chotuna, Huaca Chornancap, etc.) con los Moche del Sur (La Libertad: Huaca de Dos cabezas, Huaca Cao Viejo y Huaca de la Luna; Ancash: Huaca de Pañamarca, etc.) se aprecian distintos modelos arquitectónicos. Franco cita a Castillo y Donnan (1994) para indicar que ellos también describieron estas diferencias del Moche Norte y Moche Sur en sus cerámicas, que ambas regiones tenían idiomas diferentes, en el norte lenguaje Mochica y en el sur, la lenguaje Quingnam (Carrera, 1644). Franco también indica que estas edificaciones fueron ordenadas por las élites para controlar "el aparato político-religioso en cada valle de ambos territorios".⁶⁴⁸

Para Régulo Franco, los componentes arquitectónicos que caracterizan a estos edificios político-religiosos son: "Edificio principal o plataforma escalonada, plaza ceremonial delantera con representaciones litúrgicas en sus caras internas y construcciones anexas a la plataforma ceremonial"⁶⁴⁹. Las zonas residenciales estaban debajo y al lado de estas construcciones donde residían las familias de la élite Mochica, y se desarrollaron actividades de orden productivo y ritual⁶⁵⁰. Para acceder a las plataformas y Plazas Ceremoniales se realizó a través de rampas, corredores y terrazas, lugares que podrían haber utilizado los oficiantes y concurrentes a las ceremonias.⁶⁵¹

El arqueólogo Régulo Franco Jordán (2021) sostiene que los complejos El Brujo y Huacas de Moche (Huaca del Sol y de la Luna) eran Ciudades Ceremoniales, espacios para élites y peregrinos, “quienes estaban bajo la hegemonía de un gobierno teocrático dual que desde la religión administraba el sistema político y socioeconómico de las poblaciones de cada valle”; por lo tanto, las élites y el pueblo acudían a estos lugares a “cumplir con sus obligaciones religiosas de rendir culto y tribuciones a sus divinidades, a los ancestros, y a la élite sacerdotal” (Franco, 2021, p.58).

Régulo Franco analiza la repetición de planificación de los complejos El Brujo y Huacas de Moche, como la existencia de dos grandes templos, uno frente al otro, la orientación y la distancia entre ambos (550 metros entre Huaca Cao y Huaca El Brujo o Huaca Cortada, y 490 metros entre Huaca del Sol y Huaca de la Luna), la orientación. Franco realiza una triangulación entre: Huaca Cao-Huaca El Brujo con Huaca Prieta (ocupación precerámica), ubicada a 1220 metros al sur, y también entre Huaca del Sol-Huaca de la Luna con Huaca



Fig.2.6: Centros ceremoniales del complejo El Brujo y Huacas de Moche (Huaca del Sol y de la Luna) (Fuente: Ilustración de Luis de la Vega en Régulo Franco, 2021, p.61)

La Estrella (con ocupación Gallinazo y Moche Temprano), ubicada a 1250 metros al sur, y obtiene una sorprendente correlación espacial, una triangulación identificada por las deidades de la bóveda celeste y narrada en las iconografías Moche (ML000018, ML000267, ML002875) y de otras culturas andinas (ML022544, ML101576). Todas estas edificaciones “visualmente impresionantes desde cualquier punto de los valles por la magnitud y el colorido que mostraban sus paredes exteriores” (Franco, 2021, pp.60-61)

2.2. Espacialidad/cosmopsicogeografía-función: Espacio arquitectónico residencial. Clasificación

Colin Ellard (2015), afirma que en nuestros cuerpos y sistemas nerviosos están grabados unos “ecos de una conexión honda y primigenia con el tipo de entorno que conformó nuestra especie” que siempre están “activos y moldean nuestros desplazamientos por los lugares, nuestras atracciones, repulsiones, etc.”⁶⁵². Nos relata el interés por conocer a través de investigaciones el tipo de paisajes naturales que ha interesado al ser humano, como las realizadas por el geógrafo estadounidense Jay Appleton (perspectiva y refugio), del etnólogo alemán Niko Tinbergen (“ver sin ser visto”). Los psicólogos Stephen y Rachel Kaplan (teoría de la restauración de la atención), o como la cantidad de área verde está relacionado con el grado de cohesión social (habitabilidad, criminalidad, felicidad) desarrollado por Francine Kuo y William Sullivan⁶⁵³, entre otros.

El neurocientífico cognitivo Colin Ellard describe como los sistemas de neuronas espejo, descrito por Giacomo Rizzolatti, permiten entender una serie de problemas clave en la psicología como las habilidades de “entender y empatizar con el comportamiento con los demás, de cómo nuestra mente conecta con el entorno”⁶⁵⁴; y afirma que “más que ningún otro factor aislado, nuestro deseo de naturaleza sustenta la estructura psicogeográfica de nuestras vidas”⁶⁵⁵. Para poder entender, desde el momento en que los Moche piensan donde y como emplazarse en el territorio, la lectura que realizan del paisaje, debemos de pensar como los constructores Mo-

652 Ellard, Colin ([2015] 2016). Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y el corazón, (título original: Places of the Heart. The Psychogeography of Everyday Life, traducción de Gemma Deza Guil), Editorial Planeta. Barcelona, España, p.33

653 Ellard, Colin ([2015] 2016). Op. Cit., pp.35-47

654 Ibidem, p.20

655 Ibidem, p.57

che (Gavazzi, 2021); tratar de entender como identifican el territorio de la Pachamama para construir los espacios de sus viviendas, sus templos, que se conectan con la bóveda celeste, los astros, el paisaje, las huacas y con otros templos.

Los constructores Moche concibieron sus espacios arquitectónicos desde una relación exterior-interior, arriba-abajo, encima-debajo, abierto-cerrado, sol-luna, día-noche, umbral vertical-umbral horizontal, etc., partiendo desde la identificación del paisaje sagrado de sus ancestros que, con los animales, las plantas, el hombre y la bóveda celeste forman una unidad complementaria. Los tres mundos de su cosmovisión funcionan como un todo y así es entendida, explicada, vivida y construida en su arquitectura y urbanismo. Por lo tanto, para tratar de entender la teoría de Colin Ellard en la estructura psicogeográfica del mundo del hombre/mujer Moche, se propone que su teoría de la Psicogeografía se añada la cosmovisión, las mitologías del mundo andino, la manera como esta cultura prehispánica entendían y vivían el mundo en armonía. Podría llamarse cosmopsicogeografía para no estudiarlo solo con una visión o mentalidad occidental, sino agregarle la visión o mentalidad andina. Esta cosmopsicogeografía está narrada en las cerámicas ML007221 y ML007361 del Museo Larco, donde las escenas se describen como “mundo horroroso”.

Actualmente no se ha encontrado edificación Moche en buen estado, al ser construcciones de barro, los fenómenos naturales como las lluvias, el viento, la humedad, los terremotos, y la acción de los depredadores humanos, han destruido los pocos testimonios arquitectónicos que existen. Los últimos hallazgos han demostrado, como hemos visto en capítulos anteriores, que las narraciones descritas en sus cerámicas, en sus tejidos, en sus joyas, etc., tienen información de la arquitectura Moche y de su función. Pero no solo son las cerámicas arquitectónicas o de líneas finas proporciona información de cómo se concebía el espacio Moche, sino también las cerámicas mitológicas permiten entender cómo esta cosmopsicogeografía se aplica en el desarrollo de sus edificaciones.

INTERPRETACIÓN DEL AUTOR: Cuando analizamos la cerámica mitológica ML007221, nos parece representar una narración mitológica aún por conocer o descifrar. El Moche parece recorrer a través del tubérculo camote (moniato), que simboliza el mundo de abajo donde están los muertos, el mundo interior o subterráneo de los ancestros, el Ukhupacha, para conectar con el mundo de arriba donde gobiernan los astros, el sol con sus solsticios y la luna con sus fases (Golten, 2009, p.61), pero el camino no es directo sino sinuoso, como la entrada a la edificación de la élite Moche desde el callejón o la calzada (Fig. 2.11).

En la cerámica ML007223 el Moche está mirando al Hanaqpacha, donde están las nubes que traen la lluvia, el agua que baja de las montañas donde vive el felino, el agua que discurre por los ríos donde viven los peces y que fertiliza los campos donde crecen el camote, la papa, y cuyas flores anuncia la producción del tubérculo a los hombres. Este Moche está cazando quizás a un cóndor, que inicialmente era una serpiente⁶⁵⁶. ¿Es probable que esta escena esté representada arquitectónicamente en el patio cercado o la galería-patio de sus edificaciones? (Fig. 2.12).

Un Moche pescando o en plena relación sexual está representado en la cerámica mitológica ML007289, “una representación metafórica de los ancestros (muerte), la energía y la fertilidad (falo), y la vida (la mujer), protagonista de la reproducción)”⁶⁵⁷ en el Kaypacha. El desarrollo dinámico de las diversas protuberancias de la papa recuerda la distribución en

656 Desde el periodo Arcaico y Formativo se cree en el mito de la transformación de la serpiente en cóndor, fue representado en los petroglifos, flautas de huesos y tejidos, así como su registro en relatos etnohistóricos y representaciones astronómicas. Jave Calderón, Noé (2012). “Sacrificio del cóndor (*vultur gryphus*) en el formativo tardío de Cerro Punta Blanca, Valle de Lurín, Perú”. En *Revista Arqueología y Sociedad* n°25, 2012, de la UNMSM. Lima, Perú, pp.35-56

657 Aliaga Orleans, Francisco (1992). “La sexualidad Andina”. En *Revista Hispánica XX*, n°9 de 1992. París, Francia, pp.331-343



Fig.2.7: A) Cerámica Moche identificado con ML007221 de Museo Larco (Fuente: Museo Larco); B) Cerámica Moche identificado con ML007361 de Museo Larco (Fuente: Museo Larco)

desniveles de los diversos espacios arquitectónicos Moche y las diversas funciones que se desarrollan (Fig. 2.13).

En la cerámica mitológica ML003174, representa el agua de la montaña que llega al mar donde viven los lobos y las aves marinas; donde crece el strombus que es representado con fauces de felino o como un ser sobrenatural como el Ai-Apaec. El rostro de este personaje presenta dos partes diferentes, una parte humana y la otra zoomorfa, como la dualidad complementaria que parece desarrollarse en los rituales de los dos patios de la edificación Moche (Fig. 2.12 y 2.13). La superposición del lobo marino, del Ukhupacha, sobre el búho, ser nocturno del Kaypacha ¿Es narrada arquitectónicamente por los Moche con los diferentes niveles de las plataformas? (Fig. 2.13).

Estas narraciones están representadas como una teatralidad, en un espacio tridimensionalmente en un ordenamiento superficial esférico, donde la cerámica Moche, estática, adquiere movimiento en manos del observador (Gavazzi, 2012) y su memoria revive a través de sus ojos. Por lo tanto, la cosmopsicogeografía del poblador Moche, todo lo aprendido, todo lo vivido en el paisaje natural y en el paisaje construido del mundo prehispánico está narrado en estas cerámicas mitológicas.

En la cerámica mitológica ML007361, es una botella con doble cuerpo, cada una tiene forma casi esférica con base plana y están unidas tanto en la parte superior como la inferior. Los cuellos de botella son de boca ancha, el del lado derecho está abierto y el del lado izquierdo esta tapada con un sapo que se relaciona con la humedad o la lluvia. Ambas bocas de botellas están unidas con un asa puente, tipo arco plano que hace referencia a un árbol muy grande llamado pullao, cuya rama unía a dos cerros, Llantapa y Huichoca. Este árbol es descrito en los Manuscritos de Huarochirí como: “un pullao que crecía en este cerro de Llantapa y que se enlazaba con otro que crecía en un cerro llamado Huichoca, formando un arco. (...) Sobre sus ramas se encontraban monos, caquis y todas las variedades de pájaros”⁶⁵⁸.

En ambas botellas se observa que están representadas la misma escena, pero los personajes están ubicados en planos diferentes al observador. En la botella izquierda la pareja, que

658 Taylor, Gerald (editor) (2008). Ritos y tradiciones de Huarochirí. Edición bilingüe Quechua normalizado-Castellano, Editado por Instituto francés de Estudios Andinos IFEA, Instituto de Estudios Peruanos IEP y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos UNMSM, Lima Perú, p.41

representa la dualidad complementaria, está en el eje del asa puente donde se ubica el sapo que tapa el cuello de botella.

En el lado derecho esta misma pareja se encuentra en eje central del cuello de botella ancha que está abierto y se ubica paralelo al eje del asa puente y al sapo. ¿Es posible que esta cerámica mitológica nos esté hablando del tiempo-espacio andino? ¿nos habla sobre las pléyades, la constelación que desaparece del cielo (botella de boca cerrada/desaparece/oscuridad) y luego reaparece después de cuarenta días (botella de boca abierta/aparece/luminoso)⁶⁵⁹? ¿Cómo los Moche representaron este mito arquitectónicamente? La narración de esta cerámica Moche recuerda algunos párrafos del Zaratustra de Nietzsche: “Todo va, todo vuelve, la rueda de la existencia gira eternamente. Todo muere; todo vuelve a florecer; eternamente transcurre el año del ser”⁶⁶⁰.

¿Como los diseños de estas cerámicas mitológicas nos ayudan a entender la manera de concebir el espacio arquitectónico por parte de los arquitectos y constructores Moche? Los arquitectos contemporáneos por su formación, conocimiento del cliente, del contexto y texto del proyecto arquitectónico a desarrollar, pueden realizar o describir el proceso inverso de diseño de una edificación existente o de lo que queda de ella.

659 En el calendario andino las pléyades tienen importancia especial, en el Cusco dejan de verse en abril, época de cosecha y se vuelve a ver en junio. El calendario solar es igualmente muy importante, como el calendario lunar sideral y tres otros (..) porque en los Andes había realmente un gran conocimiento del cielo, de las estrellas, del Sol, de la Luna, etc. El cenit del Sol, no hay sombra, en el hemisferio sur: 30 de octubre y 13 de febrero; el anticenit del Sol: 26 de abril (época de cosecha) y 18 de agosto (época de siembra). En abril, en Huarochirí, los pobladores, con sus muertos, iban al cerro de Pariacaca para adorarlo. Zuidema, Tom (2018). “El calendario de Huarochirí”. En Portocarrero, Gonzalo (Editor) (2018). *Ecos de Huarochirí. Tras la huella de lo indígena en el Perú*. Fondo Editorial de la PUCP. Lima, Perú, pp.40-51

660 Nietzsche, Friedrich (2015). *Así Hablaba Zaratustra* (título original: *ALSO SPRACH ZARATHUSTRA*). Evisa Ediciones. Lima, Perú, p.224

Jürgen Golte afirma que “los Moche conceptúan su mundo en el espacio y en el tiempo y que sus ceramios son fabricados dentro de cánones derivados de estas concepciones” y en ellas podemos encontrar inscritos “sus ideas sobre el carácter del universo” (2009, p.81). Así los espacios de los mundos de la cosmovisión andina narrados magistralmente por los Moche en las vasijas acampanada o acampanulado, permite aproximarnos al desarrollo de sus espacios arquitectónicos. A través de estos podemos inferir que existía dos tipos de umbrales arquitectónico, el umbral vertical, puerta, del mundo de los hombres, Kaypacha, y el umbral horizontal que conectaba el mundo de los hombres con el mundo de los dioses, de los astros, el Hanaqpacha. Este lo encontramos en los patios ceremoniales formado por el borde superior de sus muros, que formaban parte no solo de sus montículos escalonados sino también de las viviendas de la élite.

Las investigaciones arqueológicas realizadas por Uceda y Rengifo describen la presencia de construcciones de grandes bloques arquitectónicos conformados por varias edificaciones a la que llaman Conjuntos Arquitectónicos (Uceda y Rengifo, 2006). Castillo Luján (2015), Marcos Rosas Rintel (2007), Feren Alexard Castillo Luján (2015); Santiago Uceda, Henry Gayoso, Feren Castillo y Enrique Zavaleta (2016) describen que dentro de estos Conjuntos Arquitectónicos se desarrollaban la vivienda de las élites Moche. De las investigaciones arqueológicas y de las informaciones que se extraen de la iconografía Moche (de línea fina en sus cerámicas y de las cerámicas arquitectónicas), la presente investigación propone describir dos tipos de vivienda, la doméstica y de élite.

2.2.1. Espacio vivienda doméstica: La vivienda doméstica popular, generalmente se encontraban dentro del conjunto de vivienda de la élite Mochica (llamados por los arqueólogos como Conjunto Arquitectónico⁶⁶¹) que la habitaban los trabajadores o esclavos de las familias de la élite Mochica, o fuera de estas, ubicado alrededor. Por lo general son viviendas que tienen un solo ambiente, muros de quincha⁶⁶² y tienen una terraza exterior cubierta con caña y barro, estructura espacial exterior-interior, llamada ramada⁶⁶³. La cubierta del techo es a dos aguas, con cumbreras a desnivel, lo que le permite crear una ventilación cruzada y así soportar el intenso calor del norte de Perú. El acceso principal de la vivienda está orientado al norte, de esta manera da la espalda al

661 Uceda Castillo, Santiago y Rengifo Chunga, Carlos E. (2006). Op. cit., pp.38-39

662 Definición de Servicio Nacional de Capacitación para la Industria de la Construcción (SENCICO): "La quincha es un sistema constructivo tradicional de Perú, básicamente consiste en entramado de caña, en forma trenzada para su auto fijación sin necesidad de usar clavos, luego (...) revocados con barro y arena mezclado con paja".

663 Joffroy, Thierry; Guillaud, Hubert y Sadozai, Chamsia (2018). Terra Lyon 2016: Artículos seleccionados para publicación en línea. Villefontaine: CRAterre, p. 4-10, ISBN 979-10-96446-12-4

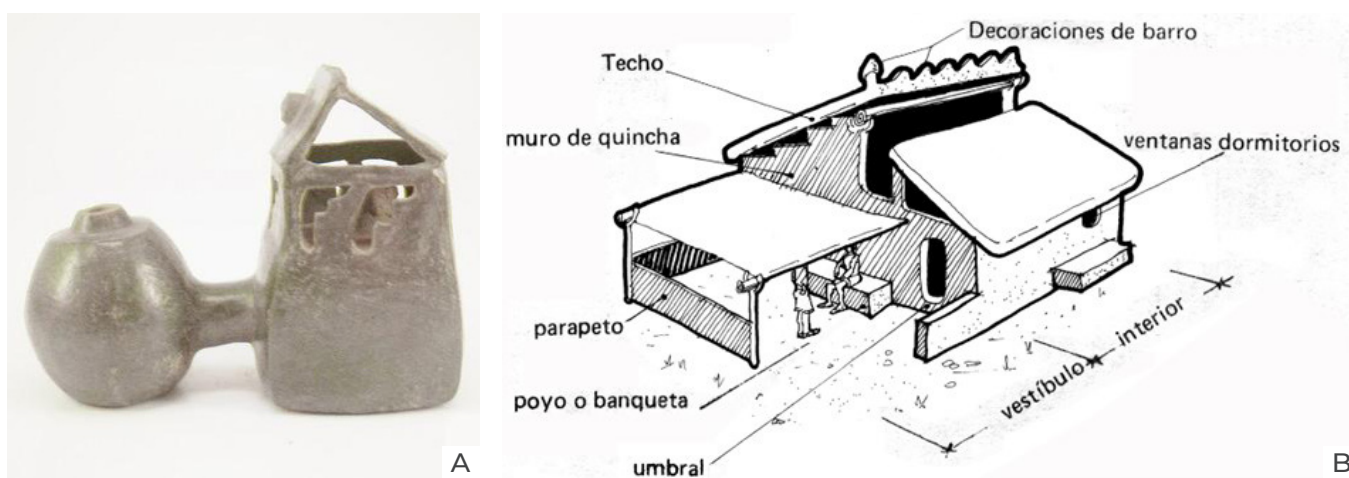


Fig.2.8: A) Cerámica arquitectónica ML017303 de Complejo Moche o Mochica (RLH) (Fuente: Museo Larco); B) Reinterpretación de vivienda Mochica de arquitecto Enrique García (Fuente: Enrique García, 1987)

viento dominante del sur-este desde el Océano Pacífico⁶⁶⁴, donde se ubica una ramada con muros bajos o parapeto, convirtiéndose en el vestíbulo de la vivienda. Por lo general está adosado a los muros de la pared, se construyen los poyos o banqueta que además de servir de asiento para sus ocupantes, cumplen la función de refuerzo a la cimentación y sobrecimiento del muro, protegiendo de la humedad del suelo y del frío nocturno (Guzmán, [1987] 1988, p.330).

El docente de historia de la Arquitectura Peruana y arquitecto Enrique García Guzmán describe las condicionantes climáticas en las viviendas de la costa norte:

a) Latitud 8°5' sur, b) temperatura entre 16,5° en invierno y 25° en verano, c) Humedad relativa 80 % todo el año. Húmedo, d) Vientos del S-E, velocidad media 7-8 m/s; velocidad máxima 11 m/s. Vientos moderadamente fuertes a vientos fuertes (no aceptable), e) Clima: cálido húmedo de costa. La vivienda recibe el sol por el norte todo el año, menos en el verano y está orientada diagonalmente de espaldas a los vientos húmedos que vienen del sur-este por el mar, ósea con el ingreso principal al norte. Así la vivienda recibe ventilación cruzada por las ventanas altas y el vestíbulo la ventilación necesaria sobre el parapeto. (Guzmán, [1987] 1988, p.326)

Enrique García Guzmán con respecto a la ventilación en la edificación lo describe como:

(...) cruzada, por las ventanas altas en los tímpanos (respiraderos) y ésta elimina la humedad interior que por el calor sube. Por la mañana la superficie oblicua del techo, sumada a sus materiales y los vientos del S_E rechazan la penetración solar. Por la tarde, hora en que se empieza a usar el interior de la vivienda, la iluminación se empieza a aprovechar al máximo. Además, se va guardando calor para la noche. (Guzmán, [1987] 1988, pp.328-329)

664 García Guzmán, Enrique ([1987] 1988). "La importancia de la arqueología en la investigación arquitectónica". En Rangel Flores, Víctor (Compilador y editor) (1988). I Simposium Arquitectura y Arqueología. Pasado y futuro de la construcción en el Perú. Chiclayo 13 al 16 de agosto de 1987. Universidad de Chiclayo y Museo Brüning. Ed. Concejo Nacional de Ciencia y tecnología CON-CYTEC. Lima, Perú, pp.324-330

El concepto estructural de la vivienda doméstica Mochica nos recuerda el grabado de Charles Eisen de la choza primitiva (primitive hut) usado en el frontispicio de la segunda edición del "Ensayo sobre arquitectura" (Essai sur l'architecture) de 1755, de Marc-Antoine Laugier. Las columnas son los troncos de árboles, horcón, en cuyas "horquetas" se apoyan

las vigas rollizas de tronco o rama de árboles en las cubiertas inclinadas.

La arquitectura moderna relaciona el concepto espacial de la ramada Mochica con el porch de la Casa Farnsworth (1945-1950), Illinois, del arquitecto Ludwig Mies van der Rohe. Presenta el desarrollo del espacio semiabierto, como espacio de transición entre el exterior y el interior de la vivienda moderna, al compartir este espacio la cubierta plana se genera un prisma transparente.

Los Moche representaron en su cerámica la ramada como estructura del espacio donde los cuerpos entraban al mundo de los muertos⁶⁶⁵ (ML002873), por lo tanto, el uso de esta estructura en las viviendas Moche representa el espacio de comunión privado o familiar del poblador Moche con el Kaypacha y Hanaqpacha. Era el espacio donde los campesinos Moche podían recrear mentalmente el mito o leyenda que le transmitía la cerámica ML007221, observar los ciclos lunares (luna/quilla) que marcaban los ciclos productivos⁶⁶⁶; contemplar como el agua fertilizaba las plantas en los surcos de su

665 Museo Larco (sf). Descripción de ficha ML002873. Catálogo en Línea del Museo Larco.

666 Roel Mendizábal, Pedro (2020). "Carnavales. De la fiesta de la transgresión a la fiesta de la vida". En Roel Mendizábal, Pedro; La Serna Salcedo, Juan Carlos y Molina palomino, Pablo (investigadores) (2020). El carnaval rural andino. Fiesta de la vida y la fertilidad. Ed. Ministerio de Cultura. Lima, Perú, p.46



A



B

Fig.2.9: A) Grabado de la choza primitiva de Charles Eisen en el frontispicio del ensayo de Marc-Antoine Laugier, 1755 (Fuente: Laugier, 1755); B) Casa Farnsworth (1945-1950) de Ludwig Mies van der Rohe (Fuente: Revista AD, 2016, 19 de febrero)

667 Equipo Técnico de CITE Sipán (2007). Sipán y la Cultura Mochica. Manual Iconográfico. Ed. Ministerio de Comercio Exterior y Turismo y CITE Sipán. Lambayeque, Perú, p.77

campo de cultivo, cuyos frutos se desarrollaban en el espacio de sus ancestros (papa, camote, yuca, maní) o mirando al cosmos (maíz, algodón, pallares, frijoles, zapallo, ají, pepino). Observar cómo las plantas se acercaban más al Hanaqpacha, donde gobiernan los astros y los árboles ofrecen sus frutos (guanábanos, lúcuma, guayabas, pacaé). Los Moche bajo la ramada contemplan como el algarrobo, su árbol leñoso y retorcido, pero siempre verde en todo el año, crecía en esa zona árida y desértica⁶⁶⁷ para brindarles el abrigo, el hábitat para las aves y el material para la construcción.

La transparencia de la ramada y la ubicación de los poyos adosados a los muros perimetrales de la vivienda, permitía a los Moche observar el desarrollo de los equinoccios, el ocaso del sol o de la unión del sol con la diosa mar cuando miraban al

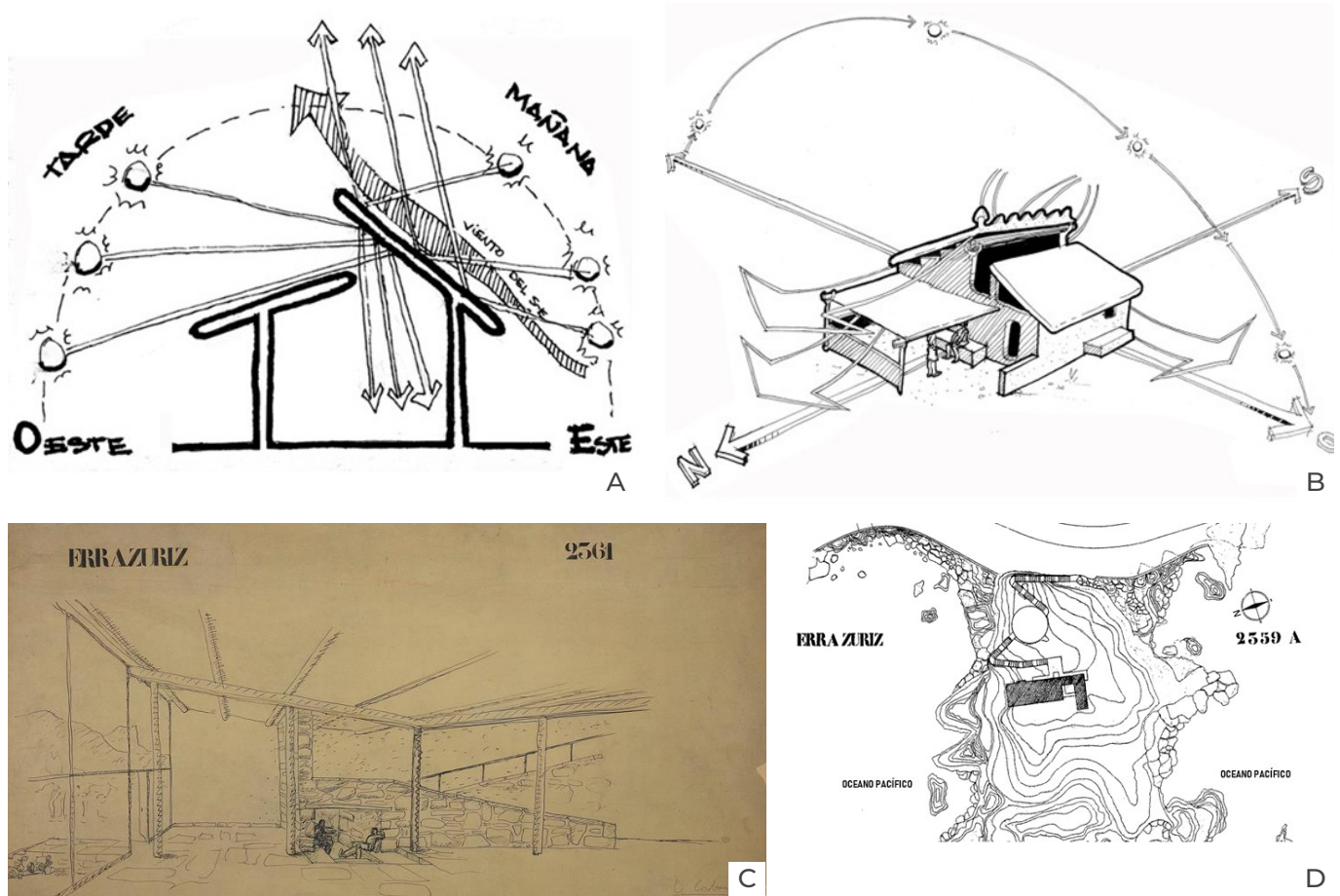


Fig.2.10: A) Análisis bioclimático, de sección de vivienda Moche de arquitecto Enrique García (Fuente: Enrique García, ([1987] 1988).); B) Análisis recorrido del sol y viento en vivienda Moche (Fuente: Enrique García, ([1987] 1988).); C) Plano FLC n° 2361 de vista interior de la Casa Errazuriz (Fuente: Fondation Le Corbusier, Francia); D) Plano FLC n° 2359A de Casa Errazuriz de Le Corbusier (Fuente: Claudio Vásquez Zladivar, 2001, p.69)

oeste. Podían observar al Apu y escuchar el río cuyas aguas se unían al mar donde crece el strombus. Los Moche podían mirar al océano y contemplar la línea del horizonte, donde los tres mundos de su cosmovisión andina se unen.

La vivienda Moche puede estar dentro de las analogías de Mies van der Rohe, entre la cabaña primitiva y las modernas construcciones de los ingenieros⁶⁶⁸ en la conferencia que impartió en la Asociación de Arquitectos Alemanes de Berlín en 1923. Estas edificaciones respondían a una geografía, condicionantes medio ambientales, materiales de construcción que disponían, la técnica constructiva que habían desarrollado, creado con un orden de lo original⁶⁶⁹. Utilizando las frases de Mies van der Rohe, la arquitectura de estas viviendas Moche “crean una relación espacial del hombre con su entorno y la expresión de cómo se afirma en él y cómo sabe dominarlo”⁶⁷⁰, ligada a su tiempo, a los medios y conocimientos. Las viviendas Moche son “portadoras puras del espíritu de su época, símbolos de su tiempo”, donde la arquitectura “es la expresión espacial de la voluntad de una época”⁶⁷¹, que estuvo relacionado con su cosmovisión, con el diálogo e integración con el paisaje.

La ubicación de la casa doméstica Moche, analizada por Enrique García (1987), que toma en cuenta las investigaciones sobre la vivienda Moche actual de Cristóbal Campana⁶⁷², se podría comparar con la Casa Errazuriz (1929) del arquitecto Le Corbusier por su emplazamiento y el espacio interior que crean sus cubiertas. Este proyecto de Le Corbusier en Chile no fue construido, y los esquemas de los planos muestran la distribución de la planta, programa, características del paisaje y considera una columna que estaba dentro del terreno que luego fue relegado, según explica el propio Le Corbusier. Este proyecto, de acuerdo con los planos que custodian la Fondation Le Corbusier, tuvo dos versiones, una donde no se consideraba la topografía y en el otro sí⁶⁷³.

El eje principal de la Casa Errazuriz está orientado de norte a sur, paralela al Océano Pacífico, como las viviendas domésticas Moche. Propone dos volúmenes conectados con uno intermedio, donde la zona social tiene dos cubiertas inclinadas, donde la cumbrera no se encuentra en el medio del bloque social sino en los extremos, forma opuesta a las viviendas

668 Neumeyer Fritz (1995). Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968. El Croquis Editorial, Colección Biblioteca de Arquitectura. Madrid-España, pp.367-370

669 Neumeyer Fritz (1995). Op. cit., p.452

670 Ibídem

671 Neumeyer Fritz (1995). Op. cit., p.371

672 Campana, Cristóbal. (1983). La Vivienda Mochica. Varese S.A., 1ª Edición. Trujillo, Perú.

673 Vásquez Zaldívar, Claudio (2001). “La casa Errázuriz de Le Corbusier, cronología del proyecto”. En Ediciones ARQ, año 2001, N°49, Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, Chile, pp. 66-69

domésticas Moche. Quizás el interés en la Casa Errazuriz es tener las vistas del entorno y darle movimiento y variedad espacial en el interior (doble altura), acorde al estilo de vida de la época y a los usuarios del mismo, que comparada con la casa doméstica Moche se buscaba protegerse de las inclemencias climáticas, viento y temperatura.

Interiormente los techos inclinados en las viviendas Moche recreaba el espacio interior de sus Apus, el espacio donde vivían sus ancestros representados en sus cerámicas (ML002883). Esta riqueza espacial interior se puede observar en sentido inverso en la casa Errazuriz, y a diferencia de esta, la vivienda doméstica Mochica era destinada para la población de un estatus social bajo, como los agricultores que “forman parte del imaginario colectivo, de una forma de pensar de mirar, de concebir el espacio, de organizar y de dar vida un paisaje” (Gavazzi, 2021, 27 de marzo).

2.2.2. Espacio vivienda de la élite: Estas edificaciones estaban localizadas a los lados de los complejos público-religioso-administrativos son “grandes montículos tronco-piramidales formados y/o acompañados por plataformas y terrazas superpuestas conectadas mediante escaleras o rampas centrales, laterales o circundantes”⁶⁷⁴, por ejemplo, las viviendas ubicadas en la planicie que separa la Huaca de la Luna y Huaca del Sol⁶⁷⁵, que están siendo investigadas.

⁶⁷⁴ Joffroy, Thierry; GUILLAUD, Hubert y Sadozai, Chamsia (2018). Op. cit.

⁶⁷⁵ Gayoso Rullier, Henry y Uceda Castillo, Santiago (2008). “Cuando los muertos hablan en Moche. Los patrones funerarios en un conjunto arquitectónico del núcleo urbano”. En Uceda, Santiago y Morales, Ricardo (Editores) (2009). Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Informe Técnico 2008. Ed. Universidad Nacional de Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales, febrero del 2009. Trujillo, Perú, p.479

⁶⁷⁶ Pozorski, Shelia y Pozorski, Thomas ([1999] 2003). “Arquitectura residencial y subsistencia de los habitantes del sitio Moche: evidencia recuperada por el proyecto Chan Chan-Valle del Moche”. En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores) (2003). Moche: hacia el final del milenio. Tomo I. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999). Universidad Nacional de Trujillo y PUCP. Lima, Perú, p.131

Las viviendas de las élites Mochica tenían patios, recinto ceremonial y varios ambientes para descansar, preparación de comida y talleres, a los que se accedía a través de una serie de corredores. Utilizaron muros de adobe rectangulares moldeados, con mortero y enlucido de 1 a 3 cm de espesor que tienen la misma composición del adobe⁶⁷⁶; la cubierta de caña a la que se le aplicaba una torta de barro, materiales que les proporcionaba la zona, y el sistema constructivo respondía a las características geográficas del lugar.

El material para elaborar sus adobes, enlucir sus muros, elaborar sus elementos ornamentales, le proveía la Pachamama, ellos debieron pensar que sus construcciones seguían siendo parte de ella, parte de su paisaje, en esa sabiduría como universo simbólico que “implícita y pre conceptualmente siem-

pre ya está presente en la praxis cotidiana y la cosmovisión del runa/jaqi andino”⁶⁷⁷

Las últimas investigaciones demuestran que los templos Mochica fueron alteradas por el deterioro natural (vientos y lluvias a lo largo de cientos de años), destruidos por huaqueeros buscadores de tesoros, o desmantelados por los propios Moche⁶⁷⁸, que cuando decidían dejarlos y trasladarse a otro lugar, lo tumbaban y enterraban, y con el paso del tiempo se convertía en “montículos amorfos de tierra”⁶⁷⁹, se lo devolvía a la Pachamama y formaba parte del perfil del paisaje sacro.

Cada cierto tiempo los templos Moche, ceremonialmente, se enterraban con adobe para construir sobre este un nuevo templo⁶⁸⁰. Las investigaciones realizadas en el Conjunto Arquitectónico 35 (CA35) de la planicie de Huaca de la Luna, zona central del Núcleo Urbano, evidencia hasta “13 pisos de ocupación cultural asociados a los estilos cerámicos Moche II, III y IV, (...) es muy probable que dicho Conjunto haya sido, a lo largo del tiempo, la residencia del mismo grupo social”⁶⁸¹.

Los Moche utilizaron materiales orgánicos para su construcción, y no se han encontrado una vivienda de élite Moche en perfecto estado, solo restos de estas. Sí se han identificado algunas “huellas” de caña dejadas en sus enlucidos de barro⁶⁸². Las columnas eran de tronco de algarrobo, estos tipos de construcciones se deducen de las iconografías en cerámicas, huacos arquitectónicos o huacos maqueta⁶⁸³, y se continúa en las construcciones vernácula de la zona.

Muchas de las cerámicas arquitectónicas encontradas hoy en día, no tienen las referencias del lugar que se extrajeron, por lo tanto, no se puede identificar con seguridad si pertenecen a una vivienda de élite. Algunas de estas cerámicas presentan un personaje de gran escala en el interior del recinto, lo que se identifica como edificaciones para rituales del gobernante o sacerdote.

En el capítulo anterior se verifica que la arquitectura vernácula del norte del Perú conserva la forma tradicional de construir de los Moche, conocimiento que se trasmite de generación en generación. La arquitectura vernácula tiene una relación

677 Estermann, Josef (2006). Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo. Ed. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología (ISEAT), 2da edición. La Paz, Bolivia, p.74

678 Mujica Barreda, Elías (Dirección editorial y textos) (2007). El Brujo. Huaca Cao. Ed. Fundación Wiese. Lima, Perú, p.94

679 Ibídem

680 Mujica Barreda, Elías (2007). Op. cit., p.101

681 Gayoso Rullier, Henry y Uceda Castillo, Santiago (2008). Op. cit., p.481

682 Campana, Cristóbal (2000). Tecnologías constructivas de tierra en la costa norte prehispánica. Ed. Instituto Nacional de Cultura. Trujillo Perú, pp.49-50

683 Los huacos “vivienda” han sido la referencia de diversos investigadores como el Arq. Carlos Williams o el historiador Cristóbal Campana para interpretar la arquitectura existente en la cultura Moche

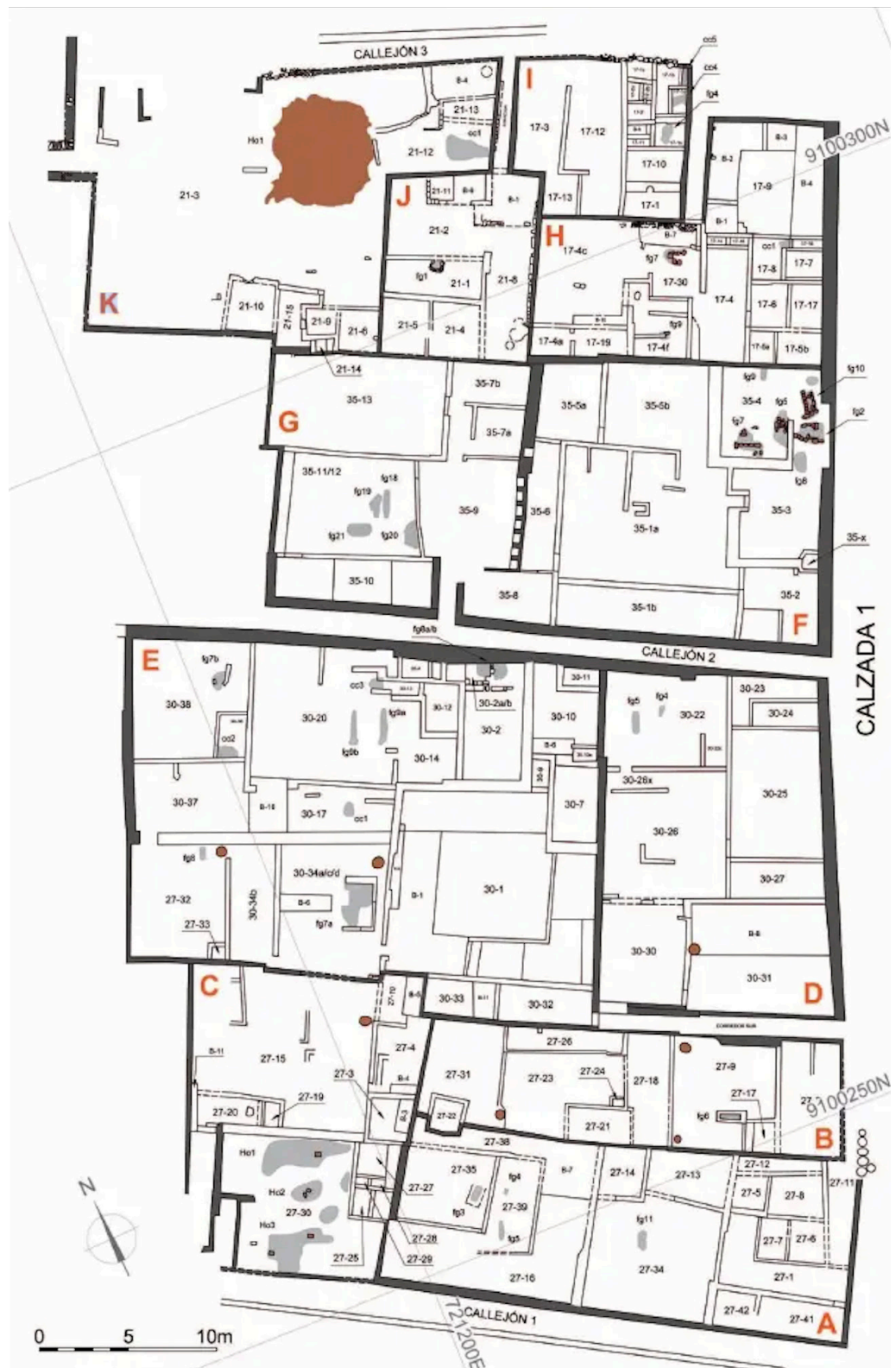


Fig.2.11: Castillo Luján: “Plano de los bloques arquitectónicos 1 y 2, donde se pueden apreciar las sub-entidades o “áreas de actividad”. El bloque 1 conformado por: A) área administrativa (CA27-SC1), B) área de servicios (CA27-SC2), C) taller orfebre (CA27-SC3), D) área residencial (CA30-SC1) y E) área de servicios y celebraciones (CA30-SC2). El segundo bloque conformado por: F) área residencial (CA35-SC1), G) área de servicios (CA35-SC2), H) área residencial (CA17-SC1), I) taller lapidario (CA17-SC2), J) área administrativa (CA21-SC1) y K) taller alfarero (CA21-SC2)” (Fuente: Castillo Luján, 2015)

formal y constructiva con las edificaciones de las cerámicas arquitectónicas o huacos maquetas, así también con las iconografías de estructuras de las cerámicas o huacos. Estas edificaciones presentan una terraza exterior, por lo menos un patio interior y varios ambientes techados que se ubicaban en plataformas a diferentes niveles, y se comunican con rampas y escaleras (Fig. 2.13). Las cumbreras de las cubiertas inclinadas se decoran con porras de cerámica, símbolo de la fertilidad y poder, que sirven de distintivo de la residencia de la familia del gobernante, del guerrero, del sacerdote o sacerdotisa de la élite; además el uso del adobe, el diseño y disposición de los vanos y la pintura mural en los elementos constructivos, la ubicación de la vivienda cerca del templo montículo escalonado, lo diferencian de la vivienda del poblador Moche.

Uceda y Rengifo (2006) describe que en 2003 se realizaron trabajos en el núcleo urbano del complejo de Huaca de la Luna, se estudió el denominado Conjunto Arquitectónico 27 y determinaron que sufrieron alteraciones durante sus tres últimas ocupaciones por agentes naturales y culturales. Aunque la investigación se centró en la penúltima ocupación, se logró “determinar la existencia de distintos ambientes y/o espacios arquitectónicos al interior de los cuales se desarrollaron actividades de orden doméstico, productivo y ritual”⁶⁸⁴. Uceda y Rengifo describen que estos ambientes estaban conectados por “vías de circulación menores” como pasadizo, vestíbulos y patios. Cuando ellos comparan lo encontrado con la investigación del Conjunto Arquitectónico 30, realizado anteriormente hasta ese mismo nivel de ocupación (Tello et al., 2000), determinaron que ambas edificaciones funcionaron como una sola unidad:

(...) una manzana residencial, (...) los Conjuntos Arquitectónicos 27 y 30 funcionaron como un solo bloque arquitectónico, el cual además se trataría de la residencia de una familia de la élite Mochica, pero a su vez se subdivide en sub-conjuntos que vienen a ser sub-sectores o subdivisiones al interior del mismo complejo arquitectónico, separados por muros anchos cuya construcción y diseño es anterior al momento de ocupación. (Uceda y Rengifo, 2006, p.38)

En el Conjunto Arquitectónico 27, los investigadores Uceda y Rengifo lo describen como:

684 Uceda Castillo, Santiago y Rengifo Chunga, Carlos E. (2006), Op. cit., p.38

(...) zona ligada a labores productivas y rituales (...), identificaron 3 subconjuntos (...). El Subconjunto 1 estuvo relacionado con actividades de descanso y habitación; en el Subconjunto 2 se habrían llevado a cabo labores de preparación de alimentos y producción de chicha; y, finalmente, el Subconjunto 3 fue el que estuvo ligado a las actividades productivas.

En el Conjunto Arquitectónico 30, se encontraron espacios para descanso y habitación, un patio con banquetas que posiblemente fue usado como lugar de convergencia o reunión, y pequeñas estructuras a manera de depósitos o almacenes. Se trata pues del sector dedicado a la residencia y administración de todo el Bloque Arquitectónico, que podría interpretarse como el área de un grupo corporativo. (Uceda y Rengifo, 2006, pp.40-41).

El arqueólogo Feren Alexard Castillo Luján (2015) en otro artículo describe uno de los subsectores del Conjunto Arquitectónico 30, son espacios asignados con los números 30-22 al 30-31, como residencia Mochica. La denomina *Vivienda A*, que tiene un área de 235,01 m²⁶⁸⁵. Castillo describe que está conformado por diez ambientes o unidades espaciales. El ingreso es desde la Avenida 1, a través de un estrecho corredor ubicado al sur que presenta un umbral alto; según Castillo Luján:

(...) algo común en esta sociedad; el cual les da una mayor permeabilización a las residencias (Fig. 25). Al ingresar a la vivienda un espacio cuadrangular a manera de antesala (A30-30) segrega el acceso al interior, a través de dos accesos. El primero ubicado al este, de umbral alto, conecta al A30-31; el cual se caracteriza por presentar una banqueta con una tinaja, sugiriendo su función de área de descanso (dormitorio). El segundo acceso (al norte) de manera directa se ingresaba a un pequeño patio (A30-26); el cual articulaba por el norte, a través de un estrecho pasadizo (A30-26x) hacia un área para la cocción de alimentos o cocina (A30-22) con depósito (A30-22x); el cual presenta dos pequeños fogones. Al este se accede a un espacio complejo conformado por un depósito/antesala (A30-25), el cual articulaba a tres pequeños depósitos (A30-27, A30-24 y A30-23). (Castillo Luján, 2015).

Las actividades que se desarrollaron en este conjunto arquitectónico Mochica se pueden equiparar con la del Templo

685 Castillo Luján, Feren Alexard (2015). "Las residencias Moches: un primer análisis de la sintaxis espacial en las huacas del Sol y de la Luna, Perú". En Revista Arqueología de la Arquitectura, n°12, enero-diciembre 2015. Vitoria-Gasteiz España. En línea: <http://dx.doi.org/10.3989/arq.arqt.2015.127> (Consulta: 15/08/18)

Cnosos de la cultura Minoica, a decir del arqueólogo Walter Alva, los Mochicas serían los griegos de América⁶⁸⁶.

Castillo Luján (2015) con respecto a la vivienda B (A35) afirma que tiene un área total de 255,66 m², y que está conformado por diez ambientes al que se accede a la residencia por el suroeste, un acceso abierto que a través de un corredor, callejón 2, comunica a la calzada 1. El acceso conduce a una antesala desde donde se ingresa, y continúan describiendo:

(...) a través de un vano de umbral alto, hacia un pasadizo (A35-6) con una hornacina en el muro oeste. Este espacio permeabilizaba el ingreso a dos espacios funcionales distintos. El primero, ubicado al norte conforma un área ritual (A35-5a y A35-5b), destinado a actividades litúrgicas, a manera de templo familiar para enterrar muertos, (...). El otro acceso conducía a un pequeño patio (A35-1a), el cual se caracteriza por presentar adosado al muro norte tres muros que forman pequeños compartimientos; así como un posible encajonamiento en la parte central. Este ambiente presenta una remodelación donde se añade una banqueta en forma de "L" adosada al muro norte y oeste; (...) manera de fogatas en la parte central. Al sur se ubica el A35-1b, el cual pudo funcionar como depósito anexo. Desde el patio se podía ingresar a una pequeña área de descanso (A35-2) ubicada en la esquina sureste; mientras desde la a través de un pequeño pasadizo se accedía a otro espacio funcional complejo (cocina), conformada por un área de preparación de alimentos (A35-3) con un pequeño depósito (A35-3x) y un área de cocción de alimentos (A35-4). Este último se caracteriza por presentar cinco fogones de tipo fosa y presentan un buen estado de conservación. (Castillo Luján, 2015).

En 2004, el arqueólogo Marco Rosas Rintel expone los resultados de las excavaciones de una residencia de élite del Proyecto Arqueológico Cerro Chepén⁶⁸⁷, valle bajo de Jequetepeque, ubicado en el medio del cono aluvial formado por los ríos Jequetepeque al sur y San Gregorio al norte. Identificado como Edificio IV, perteneciente al periodo Moche Tardío por el tipo de cerámicas que se encontraron, como las cerámicas domésticas de este periodo Mochica y cerámica fina de la sierra de Cajamarca en el interior de los patios, lo que sugiere presencia de funcionarios serranos en el Sector Monumental de Cerro Chepén. El colapso que vivió esta ciudad Mochica

686 El arqueólogo Walter Alva en una entrevista para el periódico La Opinión de la Coruña de España, afirma que los Moche construyeron un riquísimo sistema hidráulico, pirámides y desarrollaron el arte "de tal forma que se puede decir que fueron los griegos de América". Alva, Walter (2014, 11 de octubre). "Señor de Sipán era muy rico y enterrado con tres mujeres jóvenes para que lo acompañaran eternamente". Diario La Opinión. A Coruña, España. En línea: <https://www.laopinioncoruna.es/sociedad/2014/10/11/senor-sipan-rico-enterrado-tres/887611.html> (Consulta: 24/08/2020)

687 Rosas Rintel, Marcos (2007). "Nuevas perspectivas acerca del colapso Moche en el Bajo Jequetepeque. Resultados preliminares de la segunda campaña de investigación del proyecto arqueológico Cerro Chepén". En Bulletin de l'Institut français d'études andines, 36(2) 2007. Lima, Perú, pp. 221-240. En línea: <https://doi.org/10.4000/bifea.3835> (Consulta: 09/02/2015)

se aprecia por la construcción de un gran muro que aisló a los barrios populares del resto, autores como de Luis Jaime Castillo (1993; 2000; 2003) explica:

las élites del sitio cayeron en descrédito al emprender un programa de revitalización ideológica, que implicó la asimilación de los símbolos de poder de una formación cultural —la cultura Huari— que gozaba de mucho prestigio en la época. (Rosas R., 2007).

Sin embargo, los estudios realizados entre 1970 y 1980 en glaciares de la cordillera andina (Thompson, 1980; Thompson y Moseley, 1987; Thompson et al., 1979, 1984, 1985, 1986), permitieron obtener información que existió “una inestabilidad ambiental durante prácticamente toda la extensión del periodo Moche Tardío (ca. 550-800 d. C.), caracterizado por la sucesión de varias sequías severas, interrumpidas por un único episodio de humedad ambiental excesiva”. Este estudio menciona a Tom Dillehay (2001) que asume que otro factor pudo ser las guerras entre comunidades por el dominio de los mejores terrenos agrícolas (Rosas R., 2007).

Las construcciones ubicadas dentro de la muralla están localizadas en la cima del cerro, tienen un control visual de su entorno, lugar central del Sector Monumental, por los que vivían ahí tenían mayores privilegios que el resto de los habitantes. En el estudio identificaron que estas construcciones;

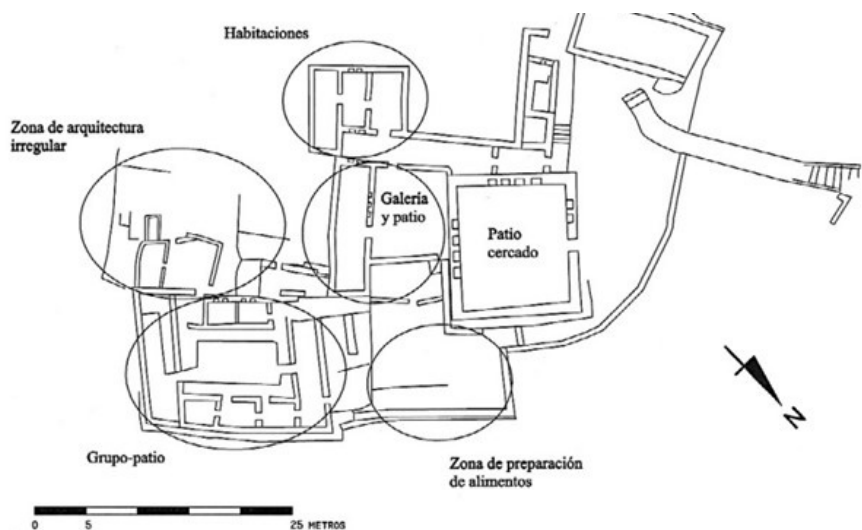


Fig.2.12: Edificio IV que muestra la organización funcional de ambientes (Fuente: Marco Rosas Rintel, 2007)

adoptan en su diseño arquitectónico galerías, a veces rodeando, a veces flanqueando, patios cuadrangulares. Algunas galerías tienen ménsulas que indican la existencia de un segundo piso. Este tipo de arquitectura es absolutamente ajeno a la tradición constructiva costeña de la época siendo típico, por el contrario, de tradiciones altoandinas. Algunos autores llaman a este modelo arquitectónico «grupo-patio» y lo consideran característico de la tradición constructiva ayacuchana de Huari (...). Otros autores, sin embargo, lo relacionan con tradiciones arquitectónicas más tempranas de la sierra Norte. (Rosas R., 2007).

El Edificio IV está construido sobre terreno poco explotado de 1645 m², y es el segundo más extenso encontrado en la

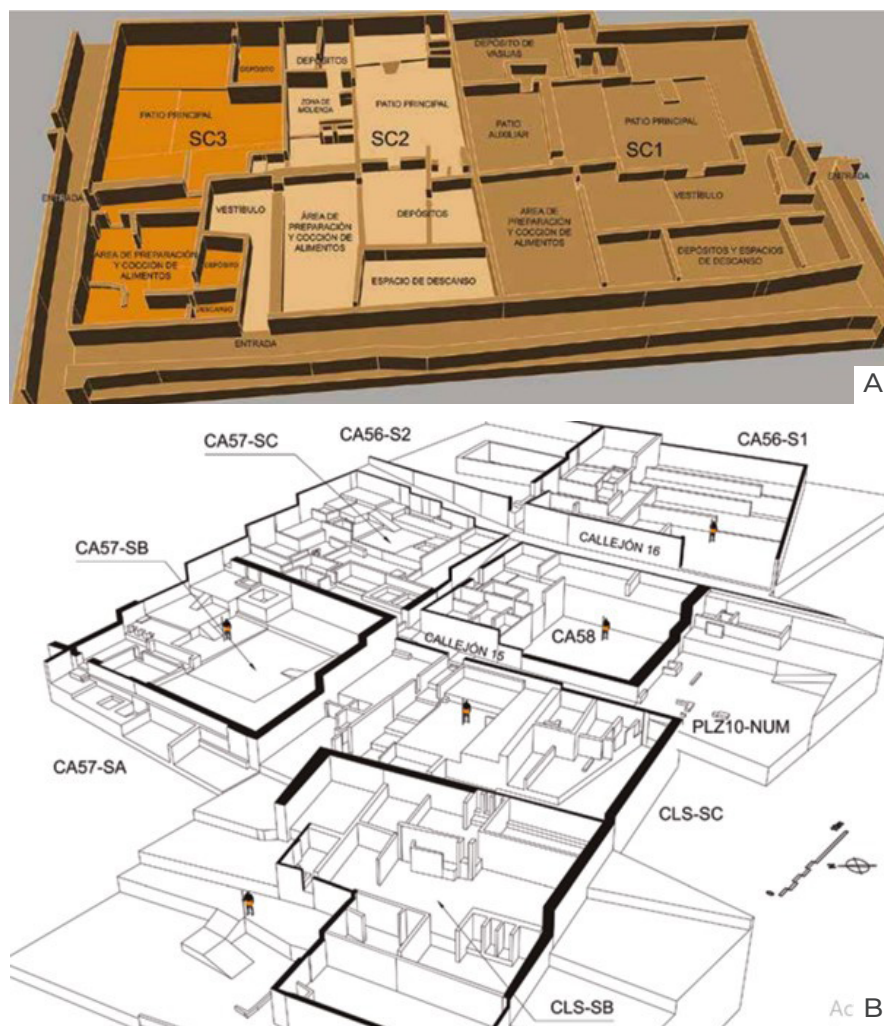


Fig.2.13: A) Conjunto Arquitectónico 55, en su última ocupación, donde se aprecia las tres residencias élités Moche (Fuente: Uceda et al., [2017]2020, p.39); B) Propuesta isométrica de los Conjuntos Arquitectónicos 56, 57 y 58, ubicadas en la ladera oeste del cerro Blanco (Fuente: Uceda et al., [2017]2020, p.42)

excavación del 2004. Este edificio tiene una gradería de 23 mts de largo y 2 mts de ancho, que corta la terraza frontal de la estructura:

que está delineada por un muro en el que se alternan piedras grandes y pequeñas en aparejo ordenado. De hecho, los muros de contención que definen las terrazas del edificio son tan altos —hasta 4,9 metros— que son fácilmente visibles desde distintos sectores del sitio e inclusive desde el nivel del valle cultivado”. La excavación les permitió identificar: una gran Patio cercado (espacio para reuniones oficiales) pues “los elementos propios a los patios ceremoniales representados en maquetas de barro del periodo Moche Tardío (Castillo et al., 1997), y maquetas similares de madera pertenecientes a la posterior época Chimú (Donnan, 1975; Uceda, 1997). (Rosas R., 2007).

El recinto es cuadrangular, con muro grueso adornado con hornacinas, identifican la zona de habitaciones que tienen tres cuartos interconectados. Tiene una galería de dos pisos con patio anexo, una zona de conjunto de cuartos con galería alrededor de un patio (típico arreglo de grupo-patio andino). Se identifica una zona para preparación de alimentos (por la presencia de carbones y tierra quemada) y otra que presenta una arquitectura irregular que pudo ser la zona industrial, donde los artesanos trabajan bajo la supervisión de la élite (Fig.26). La galería de dos pisos y el “grupo-patio” pertenecen a cánones altoandinos⁶⁸⁸.

Los arqueólogos Santiago Uceda, Henry Gayoso, Feren Castillo y Enrique Zavaleta intervinieron en la temporada 2016 tres sectores del Núcleo Urbano (NU) de Huaca de la Luna, identificando y definiendo en Conjunto Arquitectónico 52 (CA52), Conjunto Arquitectónico 55 (CA55) que se ubica en el sector sur del NU. Los arqueólogos⁶⁸⁹ han identificado que el CA55 es:

688 Ibidem.

689 Uceda Castillo, Santiago; Gayoso Rullier, Henry; Cáceda Guillén, Daniel y Noel Espinoza, Arturo ([2017] 2020). “Excavaciones en el Núcleo Urbano del Complejo Huacas del Sol y de la Luna, valle de Moche – Temporada 2016”. En Ministerio de Cultura (Editor) (2020). Actas. IV Congreso Nacional de Arqueología. Volumen I. 8 y 11 de agosto de 2017. Ed. Ministerio de Cultura. Lima, Perú, p.38

un complejo arquitectónico hecho de barro, con accesos restringidos (...) articulado por callejones. Hay varios que resaltar. El primero es que cada subconjunto tiene un patio con banquetas, ubicado al sur. Lo segundo es que cada patio es diferente del otro en tamaño y configuración; de igual forma, la disposición de los ambientes al norte de los tres subconjuntos es bastante disímil. El tercero es que los tres subconjuntos son arquitectónicamente

independientes, no existe un vano de acceso que permita la comunicación entre ellos. (Uceda et al., [2017] 2020, p.38).

De acuerdo con las características de la cultura material, las ofrendas de tumbas registradas en las plantas arquitectónicas encontradas por los arqueólogos infieren que cada subconjunto tiene un patio donde se “celebran festines buscando crear alianzas, establecer o reforzar relaciones recíprocas”, son diferentes residencias y pertenecen a la élite Moche⁶⁹⁰.

El equipo de Uceda también investigó el Conjunto Arquitectónico 57 (CA57), cuyo acceso principal se “encontraría al suroeste y permitiría el acceso directo desde el callejón 15”, y se identifica tres sectores. En el Sector B (SB) se encontraron un pequeño patio hundido con banquetas de mayor dimensión que el encontrado en el Sector C (SC), y utilizaban rampas para comunicar los diferentes ambientes privados, así también con el área de preparación de alimentos. La “altísima presencia de testigos de incendios registrados en los pisos, productos de fogatas de iluminación”, así como la ausencia de basura doméstica en los pisos y fogatas indicaría que se trata de una edificación con carácter residencial y ceremonial (Uceda et al., [2017] 2020, p.40).

De lo investigado hasta el momento sobre la vivienda de élite Mochica (Uceda y Rengifo, 2006; Rosas, 2007; Castillo, 2015, Uceda et al., [2017] 2020), nos permite inferir inicialmente que estas viviendas formaban grupos como las actuales manzanas/cuadras. Estaban rodeadas de callejones (de trazados regular e irregular), desde donde se accedían a estas viviendas en forma directa o indirecta.

Estas viviendas de élite Moche tenían la siguiente zonificación:

- Zona de ingreso con portal de entrada y guardianía (para ingresar a la vivienda se hacía a través de un espacio de transición, corredor o una habitación a manera de antesala).
- Zona privada (salas de descanso de los integrantes de la familia de la élite), zona de cocina (con su respectivo depósito y almacenes).
- Zona social (plaza de recepción y patio con banquetas⁶⁹¹ donde se desarrollaban festines, rituales, ubicado en el

690 Uceda et al. ([2017] 2020). Op. cit., p.39

691 Muro Ynoñan describe que es probable que las familias se reunieran para rendir culto a sus muertos ubicados en estas cámaras funerarias, por lo que accedían a estos patios cuadrangulares para los ritos correspondientes. Muro Ynoñan, Luis Armando (2009). Espacios públicos, encuentros sociales y rituales funerario en San José de Moro: Análisis de la ocupación Mochica Tardía en el Área 45, Sector Oeste de San José de Moro, (Tesis para optar título de Licenciado en Arqueología). Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú, p.231

subconjunto arquitectónico en la zona lateral, de mayor tamaño, cuando se ubica cerca de la zona de ingreso a la vivienda, y central, de menor tamaño, cuando se ubica en la zona privada) que estaba flanqueada por una ramada.

- Zona litúrgica (donde también se realizaban entierros, la cámara funeraria a veces se apertura en más de una oportunidad para colocar a otro individuo y sus ofrendas⁶⁹², y se comunicaban por rampas y escaleras con peldaño/escalón alargado, todos ellos con acabado fino.

En otros Conjuntos Arquitectónicos, las viviendas de élite tenían la zona de trabajo (taller de cerámica, metalúrgica, preparación de chicha, taller textil) y la zona para descanso de trabajadores. En algunos de los muros del espacio de ingreso se encontraron hornacinas. La élite Mochica era enterrada en tumbas construidas debajo de las plataformas y a veces reutilizaban la arquitectura de fases anteriores⁶⁹³ como lo demuestran las viviendas encontradas en la huaca El Pueblo, en Úcupe (Lambayeque).

Josef Estermann con respecto al dibujo del Altar Mayor del Qorikancha por Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (1613) lo describe:

La representación gráfica del universo -el famoso “dibujo cosmológico o cosmogónico- tiene la forma de una casa, indicando de esta manera la convicción andina de que todos/as y todo pertenecen a una sola familia bajo un solo techo. Fuera de la casa (universo o pacha), no hay nada; y dentro de ella, todo está relacionado a través de los ejes “espaciales” de arriba/abajo y derecha/izquierda. (Estermann, 2006, pp.160-161)

La vivienda de la élite Mochica está cercada, como guardando celosamente sus edificaciones, sus patios. Las plataformas escalonadas, donde se ubican las rampas que las conectan, parecen evocar la sumidad de los templos montículos escalonados. El conjunto arquitectónico quiere comunicar el rango y poder de la familia que la habita, una élite representada en la cerámica ML007361. Este grupo Moche tienen la capacidad de comunicarse con las deidades y solicitar su intervención con los fenómenos naturales, para la fecundidad de animales y plantas (Chiara, [2007]2017). Ellos también evocan a los ancestros para solicitar por los vivos (Uceda, 2016). Pue-

692 Muro Ynoñan, Luis Armando (2009). Op, cit., p. 225.

693 Forssmann, Alec (2019). “Importantes hallazgos en Perú: 3 tumbas de la élite mochica” En National Geographic. España. En línea: https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/importantes-hallazgos-peru-3-tumbas-elite-mochica_13865/1 (Consulta: 12/02/2019)

den influir en el tiempo-espacio andino con sus experiencias vivenciales em el Patio Ceremonial, donde “se expresa en lo sacramental y celebrativo, donde la realidad adquiere otras dimensiones y donde el tiempo mismo es temporizado”⁶⁹⁴. Para la élite Moche, su casa está contaminada por la divinidad y cuando salían a la calle o el callejón. esta no estaba vacía, sino que “se ingresaba a un lugar que era aún más sagrado que su propio hogar”⁶⁹⁵.

2.3. Espacio místico/cronotropo-hierofanía-privado: Patio Ceremonial

De acuerdo con Jorge Gamboa (2005) algunas plazas amuralladas Moche no habrían sido espacios que expresaran relaciones heterárquica⁶⁹⁶; sus extensas áreas llanas contrastaban con áreas adjuntas estrictamente cerradas, capaces de

694 Orrego Echevarría, Israel Arturo (2018). “Tiempo-espacio en el pensamiento andino”. En Orrego Echevarría, Israel Arturo (2018). *Ontología relacional del tiempo-espacio andino: diálogo con Martin Heidegger*. Ediciones USTA. Bogotá, Colombia, p.90

695 Kusch, Rodolfo (2007). *Obras completas*. Tomo I. Editorial Fundación Ross. Rosario, Argentina, p.169

696 Heterárquica del inglés heterarchy, es un sistema de organización donde los elementos de la organización no están clasificados (no son jerárquicos); en las ciencias sociales y de la información, las heterarquías son redes de elementos en las que cada uno comparte la misma posición “horizontal” de poder y autoridad, cada una de las cuales desempeña un papel teóricamente igual. Crumley, Carole L. (1995), “Heterarchy and the Analysis of Complex Societies”. En *Archeological Papers of the American Anthropological Association*, 1995. En línea: <https://doi.org/10.1525/ap3a.1995.6.1.1>, (Consulta: 11/02/19)

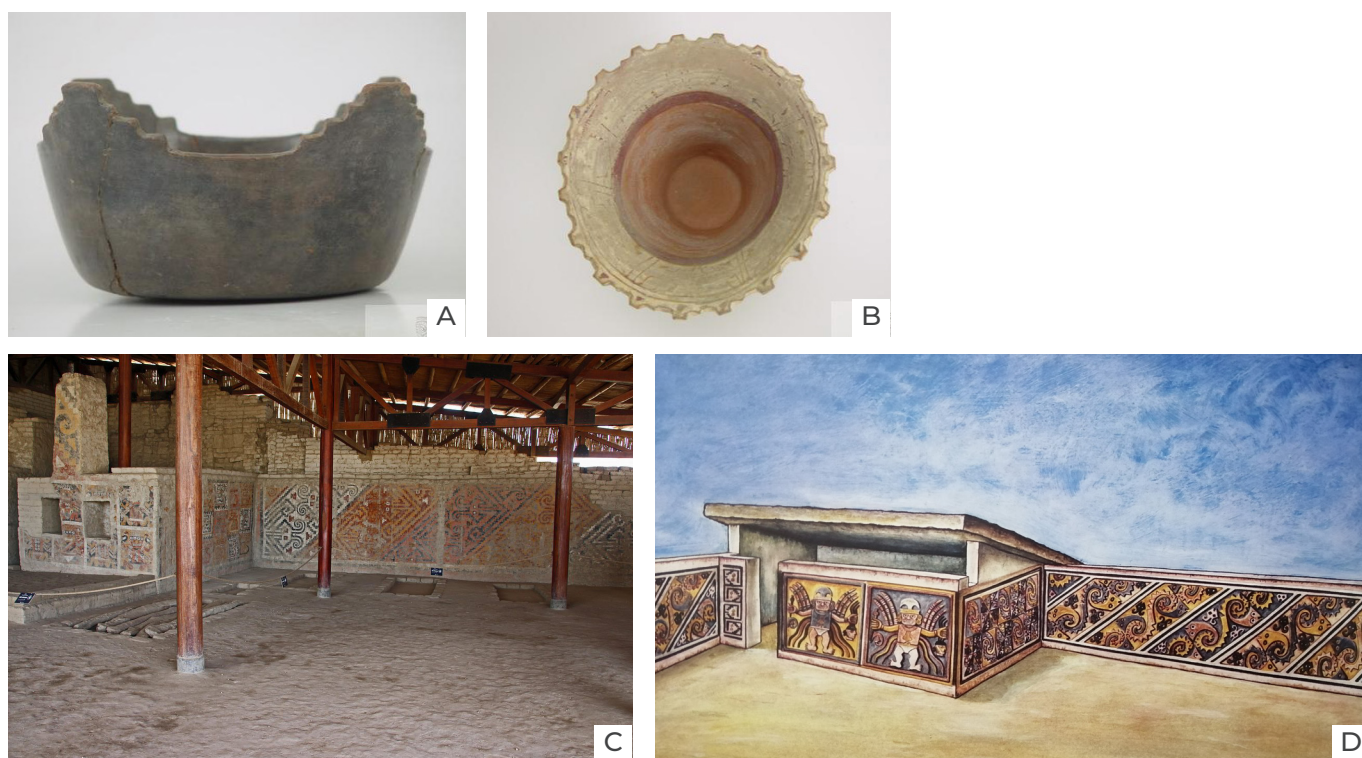


Fig.2.14: A) Cerámica Moche ML010483 representando un patio o plaza ceremonial (Fuente: Museo Larco); B) Vaso acampanulado sonajero Moche ML007372 con escalonado escultórico en el borde, representación abstracta del enlace/comunicación con los tres mundos andinos que se desarrolla en el espacio del patio o plaza ceremonial (Fuente: Museo Larco); C) Patio Ceremonial inferior (y mausoleo de la Señora de Cao) con Recinto Esquinero del segundo edificio de Huaca Cao Vie Cao Viejo (Fuente: Tripadvisor, Fotos de Complejo Arqueológicos El Brujo-Museo Cao, n°42); D) Patio Ceremonial superior con Recinto Esquinero del segundo edificio, en la sumidad de Huaca Cao Viejo (Fuente: Perú Info)

brindar privacidad para relaciones altamente jerarquizadas y menos públicas, es el llamado patio ceremonial. En estos patios que tenía su Recinto Ceremonial, podía ocurrir la complementariedad del desarrollo ritual o ceremonial que se ejecutaban en otras áreas realmente públicas, como la Plaza Ceremonial. En este espacio asistía un público que gozaba de igual capacidad de poder y autoridad que se agrupaban e interactuaban con jerarcas u oficiantes religiosos, y sectores destinados al encuentro entre representantes de estos grupos⁶⁹⁷.

Los Patios Ceremoniales los podemos identificar en la sumidad del complejo de Huaca de la Luna y en la Huaca Cao Viejo, cuyos muros estaban finamente decorados. Muchas veces las actividades que se realizaban en estos espacios estaban representadas en las iconografías de las cerámicas Mochicas, y su estructura en las “cerámicas arquitectónicas”⁶⁹⁸ ya sea en forma abstracta como en los vasos acampanulado sonajero donde el muro perimetral está rematado por elementos escalonados y las “paredes” con decoración. Las dimensiones de los patios ceremoniales son menores al de la Plaza Ceremonial, éstos tenían a su vez su recinto ceremonial y su altar, en la Huaca de la Luna era el espacio ritual más importante del complejo.⁶⁹⁹

Los espacios andinos estaban concebidos para establecer una relación con el espacio externo, con el paisaje. El Patio Ceremonial se ubicaba en la sumidad del templo montículo escalonado, mientras que la Plaza Ceremonial estaba en la parte baja donde participaba una gran población. De esta manera los Moche, arquitectónicamente, expresaban la dualidad del espacio andino: “una correspondencia dual entre alto y bajo, hanan y hurin (...), hospedar una parte externa, abierta y visible para todos, contrapuesta a un ambiente cóncavo, interno, cerrado y visible para pocos” (Gavazzi, 2010, p.52).

Los muros de los Patios Ceremoniales estuvieron decorados, como el del segundo edificio de Huaca Cao Viejo que presenta “relieves de barro policromado y un mismo diseño que se repite en forma modular intercalando los colores”⁷⁰⁰. Las imágenes están asociadas a la fauna marina (peces raya) o de agua dulce (peces life o bagres), donde la iconografía de

697 Gamboa Velásquez, Jorge (2005). “Continuidad y cambio en la organización de los espacios arquitectónicos de Huaca de la Luna y Plataforma A de Galindo, costa norte del Perú”. En Bulletin d l'Institut Francais d'Etudes Andines, IFEA, Lima Perú, p. 165

698 Pedro Azara en relación con la exposición “Las Casas del Alma” celebrada en el CCCB (16/01/97 al 15/06/97) de Barcelona, nos dice que desde la antigüedad en las diferentes culturas hubo la necesidad de visualizar lo que se iba a construir, que estas quizás sirvieron para encontrar respuestas constructivas o soluciones formales, “explorar las potencialidades de una idea, son una forma de pensar”; que quedan aún interrogantes de porqué algunas de estas eran depositadas en las tumbas. Azara, Pedro y Esparza, Verónica (2006) “Maquetas en el mundo antiguo: entrevista a Pedro Azara”. En Revista de crítica arquitectónica”, Desembre 2006, núm. 15-16, p. 55-62.

699 Franco, Régulo; Gálvez, César y Vásquez, Segundo (2004). “Arquitectura y decoración mochica en la Huaca Cao Viejo, Complejo el Brujo: resultados preliminares”. En Santiago Uceda y Elías Mujica (Editores) (1994). Moche propuestas y perspectivas. Eds. Instituto francés d'estudes andines y Universidad Nacional de la Libertad-Trujillo, Colección: Travaux de L'IFEA 79, Lima, 1994 (publicación en OpenEdition Books: 2014). Lima, Perú, pp.147-180. En línea: <https://books.openedition.org/ifea/2394> (Consulta: 13/02/18)

700 Mujica Barreda, Elías (Dirección editorial y textos) (2007). El Brujo- Huaca Cao. Ed. Fundación Wiese. Lima, Perú, p.113

los muros de los Patios Ceremoniales y Plazas Ceremoniales tiene un “lenguaje hermético y comprensible sólo por quien forma parte de la ceremonia y sabe comprender su simbolismo, cada vez más abstracto” (Gavazzi, 2010, p.138). Los muros este y sur tienen tres paneles diagonales: el primero de fondo amarillo ocre tiene diseño de cabezas de raya de color negro que se encuentra entre los intersticios de las las rayas con voluta dentada de color rosado de donde se desprende otra raya con voluta de color azul. En el muro del medio su fondo es azul y hay cabezas de rayas de color rosada entre los intersticios de las rayas con voluta dentada de color amarillo ocre de donde se desprende otra raya con voluta de color rojo. El último panel es de color rojo con cabezas de rayas de color azul entre los intersticios de las rayas con voluta dentada de color azul de donde se desprende otra raya con voluta de color amarillo ocre. Estos paneles están separados por franjas de color blanco en los laterales y negro en el centro, que se “repiten intercaladamente” y que enmarcan el mural (Mujica, 2007, pp.112-114).

Recordemos que para el pueblo de Israel guiado por Moisés “el santuario era, por lo tanto, una representación simbólica del trono celestial de Dios, su trono en la tierra”⁷⁰¹. La religión cristiana tomó como modelo la basílica romana, un espacio cerrado, que de acuerdo con la orden religiosa como los “benedictinos construían para Dios; los dominicos, y también los franciscanos, construían para los hombres, por amor a Dios”⁷⁰²; En cambio los Moche construían sus templos, montículo escalonado, con espacios abiertos para desarrollar las ceremonias y los rituales que eran admirados por sus deidades de la bóveda celeste.

Los espacios abiertos como el Patio Ceremonial, cuyo umbral horizontal lo constituye el borde superior de su muro perimetral, se transforma en la ventana por donde sus deidades del cosmos, los Apus miraban las ceremonias y los rituales que ofrecían. Los muros del patio y del Recinto Ceremonial esquinero se construyen con una gran carga simbólica biótica y memoria ancestral, donde sus diseños, decoraciones “reproducen cosmovisiones que tiene una doble función: por un lado reproduce y comunica una armonía visible y habitable para las comunidades de acuerdo a las reglas de la

701 Fernández Cobián, Esteban (2000). El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea (Tesis doctoral). Departamento de Construcción Arquitectónica, Universidad de La Coruña. La Coruña, España, p.49

702 Delgado Orusco, Eduardo (2006). Entre el suelo y el cielo. Arte y arquitectura sacra en España, 1939-1975. Ed. Fundación Institución Educativa SEK. Madrid, España, p.299

Naturaleza; por el otro, mantiene vivo el pacto de un marco ético, que establece reglas y límites al uso de los recursos naturales en un ambiente dado” (Gavazzi, 2012, p.24). Estos murales comunican mitos e historias (cataclismo natural, evento: social, cultural, militar, etc.). En el espacio del Patio Ceremonial se representa a una escala menor la Pachamama donde el “rito se desarrolla en el espacio y el mito en el tiempo”, un patio que es parte de un todo arquitectónico sacro más complejo y monumental, donde el hombre “es una molécula más dentro del cosmos regulado por fuerzas estructurales” (Palacios, 2005, p.62); y que luego, sus maestros artesanos supieron plasmar en miniaturas cerámicas con “un poder onírico, que por un lado otorga dimensiones inmensas a quien observa un modelo y por el otro reconoce en las formas de la Naturaleza la matriz originaria de cada diseño” (Gavazzi, 2012, p.27).

El escritor, antropólogo, traductor y maestro peruano José María Arguedas⁷⁰³ en unos párrafos de su poema en quechua



703 Arguedas, José María (2020). *Katatay*. Ed. Casa de la literatura Peruana, Ministerio de Educación de Perú, Colección Intensidad y Altura, PUCP y La República. Lima, Perú, pp.13-14

Fig.2.15: A y B) Vasija acampanada CK-0798 (circa 400AD-800AD) de Baraka Gallery (Fuente: Baraka Gallery); C) Patio Ceremonial, Recinto Ceremonial y tumba de Señora de Cao (Fuente: Complejo Arqueológico El Brujo)

Katatay/Temblar (03 de setiembre de 1965) dice:

¡La sombra de los cóndores se acerca!
 ¿A qué viene la sombra?
 ¿Viene en nombre de las montañas sagradas
 O a nombre de la sangre de Jesús?
 No tiembles; no estes temblando;
 No es sangre; no son montañas;
 Es el resplandor del Sol que llega en las plumas de los cóndores.
 (...) No es el Sol, es el corazón del Sol,
 Su resplandor
 Su poderoso, su alegre resplandor,
 Que viene en la sombra de los ojos de los cóndores.
 No es el Sol, es una luz. (Arguedas, 2020, pp.13-14)

Arguedas a través de sus poemas nos demuestra la vigencia de la tradición prehispánica, que al igual que los Moche, aplica el concepto de la metonimia⁷⁰⁴ para el desarrollo arquitectónico de sus templos montículos escalonados, de su Patio Ceremonial, tal como observó Marie Hocquenghem (1989) en los artesanos del norte cuando escogían una planta, un animal, parte de un personaje o paisaje y reproducirlo en su vasija como diseño independiente. En el caso de los Mochica el diseño de una mosca en el contexto iconográfico puede indicar la relación con los difuntos (Hocquenghem, 1989, pp.93-94), o el corredor Moche que tiene cabeza de picaflor (Hocquenghem, 1989, p.190), comunica que “la imagen de una especie animal determinada podía sustituir un paisaje o parte de él, manteniendo su carga simbólica”⁷⁰⁵. Los Moches pintaron a seres antropomorfos sosteniendo cóndores, que para el imaginario prehispánico “este animal habría sido como un potente emisario de los dioses” (Franco, 2021, p.150), habrían representado a la raya (*Myliobatis peruvianus*) con un “carácter simbólico y mítico tras algún cambio climático relacionado con el fenómeno del Niño o tsunami que habría ocurrido algunos cientos de años antes de Cristo” (Franco, 2021, pp.144-145). Los Moche construyeron en el Patio Ceremonial un espacio de hierofanía, donde “un sacerdote con la música reúne esas cuatro direcciones y recompone simbólicamente el mundo en una unidad” (Gavazzi, 2010, p.128), y aunado con el sonido de la naturaleza crea un cronotopo en el Patio Ceremonial, donde “todas las formas de vida incluso muy di-

704 Hocquenghem afirma que “la relación metafórica es de analogía, la metonímica es causal o de continuidad. La relación metonímica, como la usaban Jakobson (1971, p.236, 238, 254-259; Jakobson y Halle, 1956. Pp.76-82), y sus seguidores, comprende a la “sinécdoque” que marca la relación en la cual una parte representa al todo. Así entendida, la “metonimia” puede ser representacional”; dice que para interpretar la iconografía Moche se debe buscar como fuentes en la informaciones etnohistóricas y etnológicas. Hocquenghem, Anne Marie (1989). Op. cit., p.191

705 Franco Jordán, Régulo (2021). Moche. Iconografía y Cosmovisión. Ed. IPEA e IAR. Lima, Perú, p.20

ferentes entran en comunicación” (Gavazzi, 2010, p.45), pero donde solo participan los encargados de la ceremonia o ritual y un grupo reducido de invitados, la élite que tenían “la intención de legitimar el poder y estatus divino” (Uceda, 2016).

Para los Moche o Mochica todo espacio abierto se relaciona con la bóveda celeste, los astros, los Apus, con el paisaje sagrado; y dentro de su arquitectura este espacio estaba simbolizado por los patios que se construyen en sus edificaciones (vivienda, administración, talleres, templo). La dualidad complementaria del espacio abierto es el espacio cerrado, como el de las tumbas que se relaciona con el mundo de los ancestros, representado simbólicamente por los artesanos Moche en la vasija acampanada de Baraka Gallery CK-0798. El desarrollo conceptual y simbólico en esta cerámica lo comparamos con el Patio Ceremonial, Recinto Ceremonial y Mausoleo de la Señora de Cao. En esta vasija los artesanos Moche a través de la iconografía narran la diferencia del desarrollo de los rituales cuando la ofrenda es dedicada para las deidades del Hanaqpacha, mundo de arriba, o para el Ukhupacha, mundo de abajo de los ancestros. En esta vasija se puede identificar el escenario arquitectónico como el Patio Ceremonial o el escenario natural donde se desarrollan los rituales.

Espacio místico/cronotropo-hierofanía-público: Plaza Ceremonial (espacio de conexión de los mundos)

Lo conforma la Plaza Ceremonial el patio de mayor escala ubicado plataforma principal, inicial, de los templos montículos escalonados, considerados axi mundi donde se realizan los ritos, con participación masiva del pueblo Moche, para conectar el mundo de arriba con el mundo de abajo, de esta manera asegurar la continuidad de los ciclos productivos. Los del mundo de arriba garantizan el sol, la lluvia, el viento que debían ser favorables para la continuidad de la vida; y que el mundo interior, la Pachamama, siguiera fértil⁷⁰⁶. Esta relación está representada en la iconografía Mochica con la forma escalonada, y en la arquitectura de sus templos con el volumen escalonado (Alva M., 2013, p.131). Se identifica en planta, como en el Recinto 1 de Cerro ventarrón, en sección en el desarrollo de sus tres plataformas, y en alzado, por ejemplo en la fa-

706 Holmquist, Ulla Sarela (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Ed. Obra Social La Caixa, Barcelona, España, pp.95-96

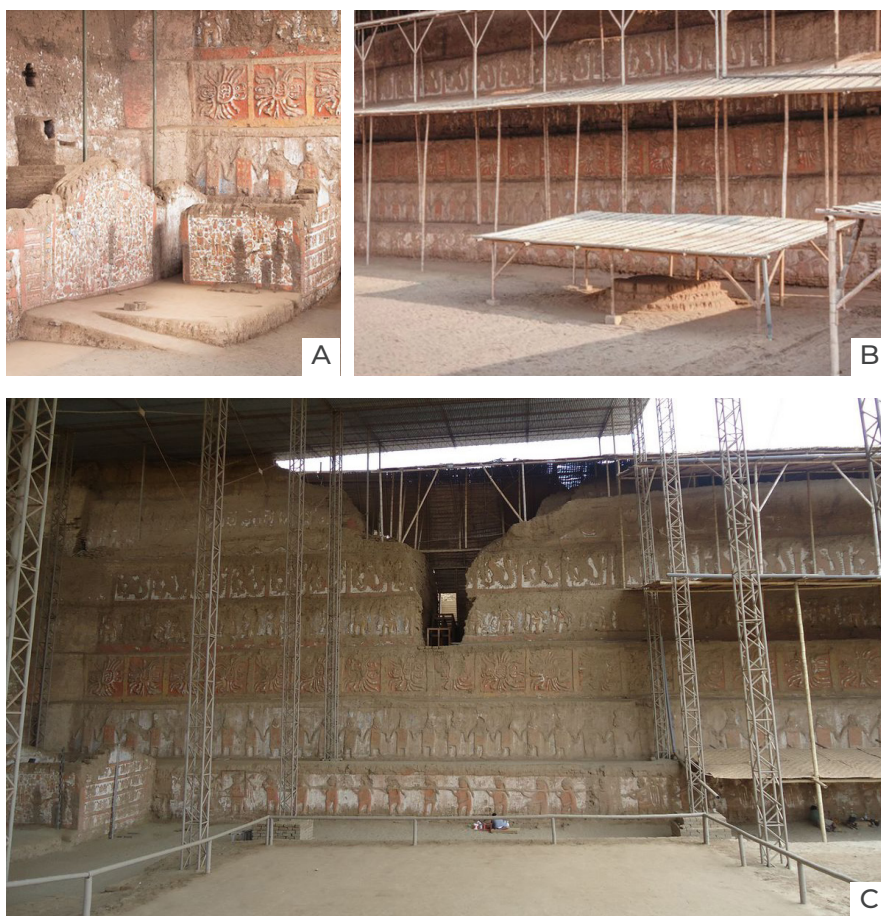


Fig.2.16: A) Recinto Ceremonial Esquinero al pie de la fachada principal escalonada con iconografía (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.98); B) Plataforma Ritual o Altar en Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.75); C) Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna con fachada principal escalonada (Fuente: Arqueología del Perú)

chada escalonada con iconografías de la Plaza Ceremonial de Huaca de la Luan o Huaca Cao Viejo.

Recordemos que el escalonado es como un puente o escalera que une el mundo de arriba y el mundo terrenal (Sánchez H., 2016, p.533), que en el imaginario andino representa el espacio sagrado ascendente (Gavazzi, 2010, p.63) y en la Plaza ceremonial también lo encontramos en el desarrollo, espacial, como franjas, en muros (De Bock, [1999] 2003) de su Recinto Ceremonial Esquinero y Plataforma Ritual.

Según C. Donnan, a los Mochicas, por su iconografía, se le relaciona como una cultura que estaba en constante guerra de conquista, pero de acuerdo con los últimos descubrimientos

arqueológicos se trataría de combates rituales donde participaban los integrantes de las élites Mochica, la misma clase dirigente⁷⁰⁷. Los caídos en estos combates eran trasladados a esta Plaza Ceremonial para realizar los rituales de renovación a los dioses, rituales de buenos augurios, los que eran precedidos por los gobernantes, reyes y guerreros⁷⁰⁸.

En la Plaza Ceremonial se encontraba el Recinto Ceremonial y una Plataforma Ritual o Altar (Fig.1.33:A) con relieves policromados, representada en las iconografías de las cerámicas (Fig.1.33:B). Donnan nos dice que las pinturas en las cerámicas son representaciones precisas de vestimenta, adornos encontrados en las excavaciones arqueológicas⁷⁰⁹, por lo tanto, nos permite inferir por la comunicación gráfica, la actividad que se desarrolla en la Plaza Ceremonial. Estos gráficos en las cerámicas representan a la Plataforma Ritual o Altar de planta circular “con una rampa lateral y restos de pinturas policromadas que han desaparecido”⁷¹⁰ que se encontraron en 2012, así también se descubrió otro acceso a la Plaza Ceremonial, lo que hace cambiar las hipótesis iniciales de que no solo accedían los prisioneros de los rituales, sino que también se presume que se presentaban y desarrollaban en este patio algún otro ritual (ML002350 y ver Fig.1.55:C) con los prisioneros (ML001809)⁷¹¹.

La Plaza Ceremonial o Plaza 1 de Huaca de la Luna tiene un área llana de 8,770 m² en la zona plana, donde posiblemente se concentraban gran cantidad de personas (podía dar cabida a 26,467 personas si se considera como indicador 0.46 m²/persona; 3,381 personas si se considera 3.6 m²/persona o 563 personas si se considera 21.6 m²/persona)⁷¹² y realizaban actividades rituales; y 3,470 m² el área que ocupa el sector de pared con terrazas. Se puede inferir, por el ancho de los escalonamientos, que era la zona de observación o participación del ritual en forma estática, o para canalizar el tráfico de los corredores hacia las rampas y plazas ceremoniales ubicadas en las plataformas superiores.

Tanto en la Plaza Ceremonial de Cao Viejo como el de la Huaca de la Luna, la pared con terrazas era visible para todos y podía albergar a una “concentración masiva de público, por lo tanto, para el arqueólogo Jorge Gamboa este gran espacio:

707 Verano, John W. (2002). “War and Death in the Moche world: Osteological Evidence and Visual Discourse”. En Pillsbury, Joanne (Editor) (2006). “Moche Art and Archeology in Ancient Peru”. Ed. National Gallery of Art. Washington, USA, p.111

708 Alvarado Escudero, Alicia (2015). Sacerdotisas, curanderas, parteras y guerreras: Mujeres de élite en la costa norte del Perú Antiguo”. En *Americánia, Revista de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*, “Nueva Época”, n°2. Sevilla, España, p.29

709 Donnan, Chistopher B. y Donna, McClelland (1990). *Moche Fineline Painting. Its Evolution and Its Artists*. Ed. University of California Los Angeles. California USA, capitol 6

710 Uceda, Santiago (2012, 18 de enero). “Descubren antigua entrada a Huaca de la Luna y altar con relieve policromados”. Agencia Andina (OPC/JOT). Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-descubren-antigua-entrada-a-huaca-de-luna-y-altar-relieves-policromados-395837.aspx> (Consulta: 09/02/2018)

711 *Ibidem*

712 Jorge Gamboa Velásquez describe que el valor 0,46 me fue tomado de Richard L. Burger que describe que este índice de 0,46 m² fue una comunicación personal de William J. Conklin (The U-shaped pyramid complex, Cardal,Peru. National Geographic Research, n°3, 1987, p.366). Gamboa Velásquez, Jorge (2005). *Op.cit.*, p.174

incorporaba tanto momentos de mayor cercanía entre oficiantes y concurrentes como formas de comunicación indirecta y simbólica a través de la observación de iconografía mural y actividades alejadas. El contraste entre las áreas llanas y áreas como el ingreso a la plaza o el Recinto 2, indicarían un énfasis en diversificar el uso social del espacio, demarcando parámetros de conducta inherentes a actividades como el acto de ingreso al templo o la proximidad entre el público y funcionarios. (Gamboa, 2005, p.174).

La escena que describe la iconografía Mochica (Fig.1.55: A) dibujada por Mc Clelland M. (1975) parece indicar que el ritual se desarrolla unas tres zonas ubicadas a diferentes nivel o plataforma. Por los detalles que representan en la primera franja inferior (el muro con remate escalonado y el número de personas que participan) parece indicar que están accediendo a la Plaza Ceremonial por un pequeño corredor escalonado, con control, para luego en el interior encontrarse con un Recintos Ceremonial. Luego se accede a otra zona superior en la sumidad, donde se encuentra el recinto del sacrificio⁷¹³. Esto permite inferir que se desarrolla en un templo escalonado con rampa, como Huaca de la Luna, y es posible identificar a los personajes con el “Tema de la Presentación” (Golte, 2009, p.33); podemos también distinguir varios tipos de recintos ceremoniales.

Los frescos en bóvedas y paredes de la Capilla San Brizio de la Catedral de Orvieto (circa 1408), Italia, pintados por Luca d’Égido de Ventura de Signorelli, “pintor de gran valía, en su tiempo tuvo más fama en Italia que nunca nadie había tenido antes” (Vasari, 2002, p.46), fueron desarrollados con “un plan armónico de color y diseño con que Signorelli ha realizado la belleza original de la elegante arquitectura”⁷¹⁴. Cada uno de sus frescos representan pasajes de la biblia (Predicación del Anticristo, Día del juicio final, La resurrección de la carne, etc.), pero inspirados en el libro La Divina Comedia de Dante (1499-1502). Sus frescos lo desarrollan con “su apasionada violencia expresiva, la crudeza de la realización pictórica y la complejidad iconográfica los precedentes más significativos de Miguel Ángel y Rafael”⁷¹⁵. En España, la iglesia católica plantea un control de las representaciones artísticas (D. bernardo de Sandoval, promulgación en 1591 en Pamplona)⁷¹⁶, al arte manierista se lleva a un alto grado de exasperación (Checa, 1983, p.288), el “espacio

713 Jhon W. Verano describe que las evidencias recuperadas en el Conjunto Arquitectónico 8, en la Plaza 3A y 3C de Huaca de la Luna evidencian la captura y sacrificio de prisioneros en los rituales (descarnamiento y canibalismo), Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996, Editores S. Uceda, E. Mujica y R-Morales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, Trujillo. Santiago Uceda en el Programa Umbrales de TVPerú del 12 de septiembre de 2012, declara que se encontraron en la Plaza 3A figuras modeladas en cerámica cruda representando cráneos de guerreros, al estar rota podría simbolizar una muerte simbólica del personaje de élite Mochica, hacen el canje. Verano, Jhon W (2012, 12 de setiembre). “Umbrales-La Guerra de los Moche 2/4” (YouTube). TVPerú. Lima, Perú. En línea: <https://youtu.be/oePXQWx7zYM> (Consulta: 18/02/2015)

714 Marquiegui Aramburu, Esther (2012). “Fresco de la Capilla de San Brizio en Orvieto”. Mahiques, Universidad de Valencia. Valencia, España, p.2

715 Trianarts ([2011] 2021, 29 octubre). “Luca Signorelli o Luca di Cortona: El Quattrocento italiano”. Trianarts Blog. En línea: <https://trianarts.com/luca-signorelli-o-luca-di-cortona-el-quattrocento-italiano/#sthash.6ybnW4Xv.1jMKfPDe.dpbs> (Consulta:02/07/2022)

716 Castañer López, Xesqui (1988). “Imágenes y artistas en el renacimiento del País Vasco: El caso Alavés”. En KOBIE (Serie Bellas Artes), n° V, 1988, Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, España, p.106

donde se desarrolla el discurso religioso continúa siendo el retablo”, donde “sermones y retablos se convierten en las formas preferidas de adoctrinamiento. (...), se complementan en sus funciones. Ambos pretenden impresionar y conmover los sentidos del pueblo” (Castañer, 1988, pp.106-107). En el caso de los Moche, sus templos son espacios abiertos, y los constructores lo replican en los Recintos Ceremoniales, los Patios Ceremoniales y las Plazas Ceremoniales como un microcosmos, construyendo espacial y volumétricamente el símbolo escalonado. La escala de sus templos con su lenguaje formal y decorativo impresiona y conmueve al pueblo a lo lejos, mucho antes de llegar a él.

La línea diagonal formada por los bordes del muro escalonado recrea la línea o camino de la verdad, la línea diagonal sagrada (Lajo, 2005), que es básica para la construcción de la Tawa o Chakana, la línea que vincula y logra la proporcionalidad entre el círculo y el cuadrado, a dos figuras opuestas en apariencia (Llamazares et al., 2006, p.82).

La percepción visual y sensorial que tienen los miles de Moche que participan de los actos que se realizan en la Plaza Ceremonial, desde el ingreso a este gran espacio abierto es una vivencia sacra conforme se acercan a la pared escalonada, con un desarrollo iconográfico que conforme esta va “subiendo progresivamente a las plataformas superiores de las divinidades reduce progresivamente las características humanas. Ello significa que la manifestación de lo sagrado a este nivel, en las ceremonias, permanece en el plano humano” (Gavazzi, 2010, p.138), tanto de Huaca de la luna como de la Huaca Cao, y como lo expresara Kent Bloomer y Charles Moore⁷¹⁷, que de acuerdo a los movimientos, al cómo y dónde se establece, en este espacio tridimensional, construirán experiencias en la vida (Bloomer et al., 1982, pp.49-57) del espectador Moche. Aplicando lo dicho por Mircea Eliade⁷¹⁸ al poblador andino que participa de estas ceremonias y rituales, es esencial para ellos porque quieren conocer los mitos, porque estos no solo ofrecen “una explicación del Mundo y de su propio modo de existir en el mundo, sino, sobre todo, porque al recordarlos, al reactualizarlos, es capaz de repetir lo que los Dioses, lo Héroes o los Antepasados hicieron ab origine” (1962, p.108), en la Plaza Ceremonial. Probablemente

717 Bloomer, Kent C.; Moore, Charles W. (1982). “Cuerpo, memoria y arquitectura”. En Bloomer, Kent C.; Moore, Charles W.; Yadell, Robert J y Muñoz Jimenez, María Teresa (1982). *Cuerpo, memoria y arquitectura: introducción al diseño arquitectónico*. Editorial Hermann Blume. Madrid, España, pp.49-57

718 Eliade, Mircea (1962). *Mito y realidad*. Colección World Perspective, Ediciones Harper. New York, USA

para el poblador que asistía a esta plaza, este espacio representaría el segundo principio valorativo dado por los sacerdotes Altomisayoc, el del Llankay o Ruay -en este caso hacer las ceremonias y ritos- que pertenece a la esfera del Kaypacha (Lajo, 2005, pp.133-141), y por las vivencias sacras y lugar de solicitar favores a sus deidades, sería el equivalente a la zona del corazón.

2.4. Espacio ritual-cosmos/memoria-cronotropo-hierofanía-sombra

Las últimas evidencias arqueológicas estudiadas confirman la existencia de diferentes tipos de espacios en recintos rituales, ubicadas en las plataformas del templo montículo escalonado, edificaciones que los artesanos Moche nos comunicaban de manera extraordinaria a través de las iconografías y en la elaboración de sus cerámicas, joyas, objetos símbolo de poder -como el bastón de cobre del Señor de Sipán- y las maquetas, entre otros. La presente investigación ha identificado y propone los siguientes tipos de espacio ritual Moche:

2.4.1. Espacio ritual de chamán

El chamán realiza su trabajo en espacios abiertos, en el campo (ML003156) o montaña en la preparación de ofrendas (ML002963) sobre una plataforma con pared (Uceda, [1999] 2003. P.221), o debajo de una estructura arquitectónica, a veces acompañando al héroe mitológico Ai-Apaec como un personaje antropomorfo (ML002270). Se le distingue por su atuendo o por el rol invertido que ejecutan (Gutiérrez, 2011, pp.271-291), lleva la copa de ritual de ofrenda con una concha de spondylus (Murra, 2002, p.176) y frente a él hay un personaje con disco; por lo general, cuando utiliza el recinto para sus ceremonias, es una edificación construida con columnas y vigas de tronco de algarrobo con horqueta, horcón, donde se apoyan dos techos de carrizo cubierta con una torta de barro. Por lo general son dos techos inclinados donde uno de ellos se superpone al otro. En algunas iconografías el recinto parece mostrar que no tiene muro, es totalmente abierto (Fig.1.47) para tener un dominio visual de todo el paisaje o ambiente

que le rodea. En el interior del recinto del chamán suele tener un poyo o plataforma baja (Vela, 2010) para sentarse, que parece ser una tradición arquitectónica andina (ML029715); pero el chamán parece representarse en otros recintos por su capacidad de inversión de roles, participando en los ritos sexuales (Gutiérrez, 2011) o en preparación de las ofrendas de libaciones líquidas: agua y chicha (Stehberg, 2015), entre otras ceremonias (Ver 1.3.1).

2.4.2. Espacio ritual de sacerdote guerrero

Los últimos hallazgos arqueológicos en Cerro Campana y por las iconografías Mochicas se puede identificar dos tipos de Recinto Ceremonial fuera de los templos montículos escalonados para realizar el ritual de sacrificio, uno de estos sería para el sacerdote guerrero. Por ejemplo, tenemos la iconografía Mochica presentada por Bourget (1995) que se puede relacionar con lo encontrado en la zona de Pampa El Alto y cerca de la falda de Cerro Campana⁷¹⁹.

El espacio del recinto está construido con dos pares de hileras de columnas de tronco de algarrobo con horqueta, horcón, y un muro de quincha o de adobe en un lado, en cuya base está el poyo o plataforma. La cubierta está conformada por dos techos inclinados de carrizo, con una cubierta de torta de barro; están soportados por vigas también de tronco de algarrobo. El par de columnas centrales soportan la cumbrera de las cubiertas inclinadas.

La iconografía parece comunicar que si los techos o cubiertas no tienen decoración, este recinto se encuentra fuera del templo (ML013661), probablemente cerca de la montaña de sacrificio (Fig.2.17: A). Cuando estos se decoran con porras, indicaría que el recinto del sacerdote guerrero se ubica en el templo montículo escalonado (Fig.2.17: B).

El exterior, frente a este ambiente, no es la zona donde se ubican los prisioneros desnudos para audiencia; la iconografía comunica que el sacerdote guerrero solo recibe a un emisario que lleva en la mano un objeto redondo -parecido al plato de oro que llevaba en su rostro y corazón la Señora de Cao, o la tapa de la tinaja de la chicha sagrada (ML003136)- lo

719 Franco Jordán, Régulo (2012). "El Apu Campana, la montaña sagrada Moche". En Revista Pueblo Continente, Universidad Privada Antenor Orrego UPAO, vol.23, n°2, jul-dic-2012. Trujillo, Perú, p.294

que indicaría su estatus, función y poder (Fig.2.17: A y B). El recinto ceremonial en el campo del sacerdote guerrero tiene una plataforma para sentarse y control visual de 180°.

Los responsables de comunicarse con las deidades del cosmos y de la tierra, como probablemente lo fue el sacerdote guerrero, debieron de tener una necesidad de contacto visual con estos, y desde su recinto pudieron contemplar a sus Apus, la aparición de la estrella de la tarde kos.kik (venus), a las fur (grupo de Pléyades), y a pata (estrellas: Tres Marías) y a la diosa rem (luna). Los sacerdotes pudieron observar cómo desde el amanecer la xllang (divinidad solar) aparece con el cull.xllang (crepúsculo) al amanecer en el xllang, chic (oriente/este), para luego atravesar el Kuj o shim (cielo), ubicándose en lechaec.xllang (el sol en la cabeza o sobre la cabe-

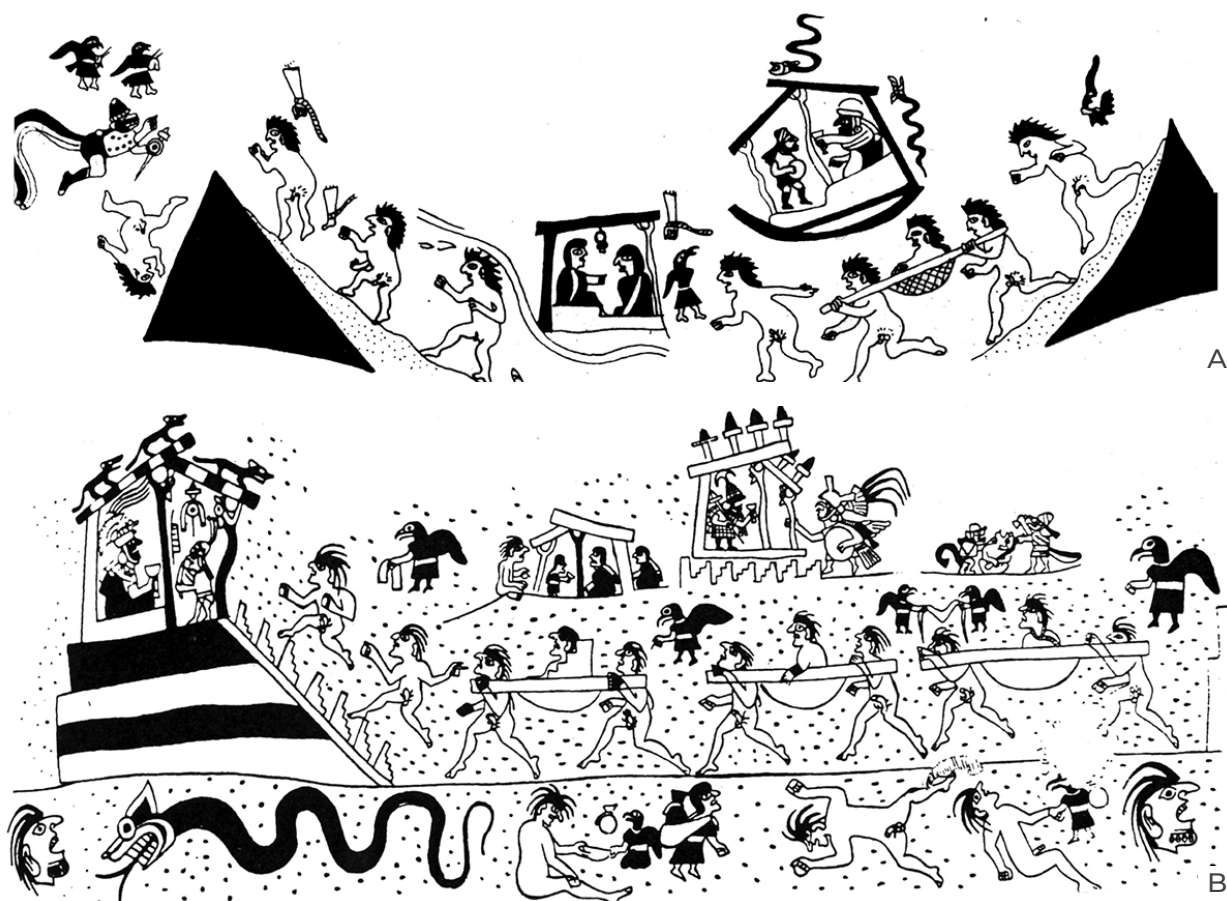


Fig.2.17: A) Sacerdote guerrero en recinto probablemente ubicado en la base del Cerro Candela preparando el ritual del sacrificio (Fuente: Bourget, 1995); B) Escena de presentación de prisioneros desnudos al Gobernante en su recinto, mientras se coordina el ritual del sacrificio con el sacerdote guerrero en su recinto con techo decorado con porras, mientras que en otro recinto, más alejado, se encuentra en prisionero desnudo siendo preparado por la sacerdotisa para el sacrificio (Fuente: McClelland Donnan, 1976, DOAKS, identificado con Hollis n° 8001144391))

za según Villarreal); y por la tarde llegar a unirse con el ñi o ni (mar) acompañado del cull.xllang (crepúsculo) del chic⁷²⁰ (poniente/oeste); este contacto visual solo era posible en un recinto abierto.

2.4.3. Espacio ritual para vivienda de élite

Desde las culturas que precedieron a la cultura Moche, hasta las que se desarrollaron después como los Chimú, la vivienda de su élite construía como un complejo con plataformas (Gamarra et al., 2020, p.27), tenía un recinto religioso como una “suerte de altar votivo o ara familiar” (Tello, 1998, p.121), un templo familiar para enterrar muertos (Luján, 2015), que estaba emplazado en un extremo del patio cerrado ceremonial privado (Rosas R., 2007).

Como esta élite Moche tenían la “intención de legitimar el poder y estatus divino de la élite Mochica” (Uceda, 2016, pp.69-72), donde estas “élites gobernantes cultivaron la tradición mítica del origen común, compartían la fe en las mismas divinidades” (Makowski, 1999, p.350), sus raíces son sus ancestros y estos se encuentran en el Ukhupacha, el mundo oscuro por lo tanto sus recinto ritual era cerrado, como el modelo desarrollado por la doctora Gavazzi (2012, pp-86-87) de la vasija Balzorotti Moche (Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco, Milán) (2012, p.89); recinto cuya cumbreira está decorada con muretes escalonados en sus extremos (Fig.1.63: B y C).

Este recinto solo tiene unos pequeños vanos ubicado debajo de las cubiertas inclinados, en diagonal, y por la relación de intensidad de iluminación/sombra propuesto por los constructores Moche. Se infiere que el interior de esta edificación se construye un “espacio tinku”, donde las cubiertas con su decoración simbolizan el encuentro del hombre o mujer con los planos contrarios del mundo andino: Hanaqpacha y Ukhupacha (Fig.1.64) y construyen la memoria del espacio interior oscuro donde viven los ancestros, en los Apus (ML002883) y en las plataformas inferiores de los templos montículos escalonados.

720 Vocabulario de la lengua Muchik. Harth-Terre, Emilio (1976). Vocabulario estético del Mochica. Librería Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú, pp.73-108

2.4.4. Espacio ritual social: Sala de banquetes

La prensa peruana se hizo eco el 07 de enero de 2018 del gran hallazgo en el complejo arqueológico Limón, ubicado en el distrito de la Úcupe de la provincia de Chiclayo, de un recinto protocolar, lo que sería una sala de banquetes (probablemente máximo para 10 personas), “una infraestructura que data de hace aproximadamente 1,700 años, y que sería utilizado para realizar importantes reuniones entre el Gran Señor y sus súbditos más cercanos acorde a su escala jerárquica⁷²¹. Los muros de este ambiente abierto están decorados con murales que representa escenas marinas (peces como el tolo o raya), así también existe en el centro a manera de un trono escalonado “que habría servido como asientos para personajes de elite de esta cultura pre Inca, pues frente a este se encuentra un podio pequeño, lo que implica un nivel de jerarquía en las reuniones”.⁷²²



Fig.2.18: A) Podio o plataforma escalonada de planta circular cerca de estructura en “T” con escalones (Fuente: Henry Morales, 2018, Diario La República); B) Plataforma con hornacinas y escalera embebida del complejo arqueológico Limón, Úcupe (Fuente: Andina)

721 Morales, Henry (2018, 07 de enero). “Lambayeque: Descubren nuevo recinto arqueológico Mochica en Úcupe”. Diario La República, sección: Sociedad. Lima, Perú. En línea: <https://larepublica.pe/sociedad/1167828-lambayeque-descubren-nuevo-recinto-arqueologico-mochica-en-Ucupe> (Consulta: 16/01/18)

722 Radio Programas del Perú (Redacción) (2018, 07 de enero). “Descubren sala de banquetes protocolares de la cultura Mochica”. Radio Programas del Perú (RPP). Lima, Perú. En línea: <https://rpp.pe/peru/lambayeque/ descubren-sala-de-banquetes-protocolares-de-la-cultura-mochica-noticia-1098357> (Consulta: 16/01/18)

723 Agencia Peruana de Noticias Andina (2018, 07 de enero). "Lambayeque: descubren sala de banquetes protocolares de cultura Mochica en Huaca Limón". Agencia Peruana de Noticias Andina (Andina). Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-lambayeque-descubren-sala-banquetes-protocolares-cultura-mochica-huaca-limon-695108.aspx> (Consulta: 16/01/18)

724 Se puede apreciar el reportaje realizado por Radio Televisión Peruana. TVPerú (2018, 08 de enero). "Lambayeque: descubren sala de banquetes protocolares de cultura Mochica"(YouTube). TVPerú Noticias. Lima, Perú. En línea: <https://youtu.be/SNovuuvwTDjg>

725 Nota del autor: Para la presente investigación, de acuerdo con las últimas investigaciones publicadas que proponen la existencia de dos gobernantes en las culturas andinas (Hernández et al., 2005), se considera que esto también pudo existir en la cultura Mochica; la existencia de dos recintos rituales desde época de Ventarrón (Alva M., 2013), y su representación del genital ritual por parte del artista Vics (1250 a.C.-1 d.C.) en su cerámica (ML004433), la existencia en la Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna de un Recinto esquinero y un trono o plataforma escalonada de planta circular, por mencionar algunos casos que así lo evidencia. En la cultura Moche, probablemente, un gobernante tenía la responsabilidad de la administración y mantener la unidad del territorio, control del agua, producción (ML002910), etc.; además participaba en los ritos de la fertilidad (cuyo recinto se señalaba simbólicamente por tener decoración con porras en la cubierta, donde la porra es la representación abstracta del falo ritual de la fertilidad y de poder de comunicación con los diferentes niveles del mundo andino), entraban al mundo de los muertos (ML002899) donde realizaban fiestas (ML002872) y ritos de fertilidad (ML004360), etc. El otro, es el sacerdote gobernante que se encarga de organizar las diferentes ceremonias, rituales en relación con el calendario andino. La sustentación de la propuesta se desarrolla en el Capítulo 1.

726 Canziani, José (2015). "El lenguaje de las formas y la representación arquitectónica en el mundo prehispánico". En *Obra Social La Caixa* (Redactor) (2015). *El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales*. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, pp.43-44

En la parte posterior al salón se encuentra un podio de planta circular, que es representado en las iconografías Mochica según el Arqueólogo Walter Alva. Hay una sección de la sala donde quedan las huellas de haberse colocado los platos, las viandas las bebidas. Al "centro de la Sala de banquetes, los arqueólogos encontraron también dos tronos escalonados que habrían servido como asientos para dos personajes de diversa jerarquía; es decir el gobernante que recibe el banquete y otro principal que ofrece el homenaje"⁷²³. Por otro lado, el arqueólogo Edgar Bracamonte declaró que esta arquitectura dataría de 200 o 300 años d.C., de más de mil quinientos años de antigüedad.⁷²⁴

El hallazgo en el complejo arqueológico Limón se podría comparar con el dibujo realizado por Donna McClelland (Fig.1.51: B, Hollis n° 8001215302), y se podría interpretar como que el artista Moche narra la escena como un recorrido lateral al conjunto. Su recorrido inicia visualizando la plataforma escalonada de planta circular, que, relacionando con el dibujo, es la estructura superior –"flotando sobre la escena" en la descripción de DOAKS- con cubierta inclinada y adornos escalonados, donde se colocan las caracolas y a los lados hay frascos. Continúa con la plataforma en "T" con escalera frontal, donde se ubican los platos antropomorfos y las botellas (Fig.2.18: A); detrás de este se encuentra recinto del personaje con rayos, que estaría ubicado sobre una plataforma con hornacinas, al que se accede por una escalera embebida en la plataforma (Fig.2.18: B).

2.4.5. Espacio ritual de gobernante⁷²⁵

Este recinto se ubicaba en una esquina de la Plaza Ceremonial (espacio de conexión de los mundos), llamado Recinto Esquinero, donde estaba el oficiante del culto y que José Canziani⁷²⁶ describe ubicado:

(...) al nivel de la plaza, es decir, en el nivel terrenal de los comunes de los mortales. Mientras que en este mismo eje pero sobre la cima de la pirámide, a unos veinticinco metros de altura sobre el nivel de la plaza, se ubicaba el altar principal de la plataforma superior del templo, donde debía instalarse el supremo sacerdote

en los momentos culminantes de los rituales, que se encontraba figurativamente en el nivel de las alturas, es decir en contacto con las divinidades. (Canziani, 2015, pp.43-44).

El recinto de gobernante⁷²⁷ de Huaca de la Luna (Fig.1.52: B), un recinto esquinero que se ubica sobre una pequeña plataforma, al que se accede por una rampa en el extremo del lado norte y lo conforma dos ambientes, uno abierto -en los lados norte y oeste- a la Plaza Ceremonial y otro cerrado. El recinto abierto se cree, por las huellas encontradas en el piso de tierra, que tuvo columnas de tronco de algarrobo con orqueta, horcón, tres de ellas en el lado norte y otro central en el lado oeste para soportar la viga de la cumbrera de la cubierta a dos aguas -decorada con porras cerámicas- que se apoya en el otro extremo de la viga a un muro de adobe donde se desarrolla una iconografía en alto relieve de una compleja simbología: el mito de creación⁷²⁸ y también hay “representaciones del cielo constelado”⁷²⁹; así también “el cielo raso que seguramente aparecía como una especie de bóveda celeste de alto contenido mítico-religioso” (Franco, 2021, p.174).

El recinto cerrado de 4.80 m x 4.00 m, con muros hastiales en los lados este y oeste, cuyas paredes están pintadas de blanco, pero “la cara exterior del muro oeste presenta cuatro bandas; en cada una de ellas se representaron cinco pares de guerreros con vestimenta mochica en un combate cuerpo a



Fig.2.19: Isometría de la Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna, mostrando la fachada norte y el recinto esquinero (1) y el trono (2) o plataforma escalonada de planta circular con rampa (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.101)

⁷²⁷ Régulo Franco deduce, a bases de evidencias, que este recinto esquinero lo usaba el sacerdote Moche para presidir la ceremonia, donde daba un “discurso narrativo de la lectura ideográfica de la composición de representaciones del muro mayor (lado este)”. Franco, Régulo (2021). Op. cit., p.174

⁷²⁸ Franco, Régulo (2021). Op. cit., pp.199-223

⁷²⁹ Sánchez G. et al., (2012). Op. cit., pp.65-76

cuerpo con mazos de madera. La cara exterior del muro norte, así como el muro que delimita la pequeña plataforma por el lado este, presentan murales” (Uceda et al., 2016, p.99).

El recinto de gobernante de Huaca Cao, recinto esquinero, de su Plaza Ceremonial lamentablemente la iconografía del mural de sus “muros fueron gravemente dañada por los huaqueros y gran parte del muro fue destruido, pero lo que se muestra en el friso mayor de Waka de la Luna parece corresponder a lo que muestra el friso menor de Cao Viejo y algo similar ocurre con los otros dos murales restantes” (Sánchez G. et al., 2012, p.27)

La dirección de subida de la rampa con la huella de los muros de recinto abierto y cerrado recrean en planta la voluta geometrizado, un símbolo Moche muy representado en sus iconografías (ML005517, ML007072), relacionado con el tinku (Golte, 2009).

Probablemente el gobernante no solo precedía las ceremonias con el sacerdote o sacerdotisa en la Plaza Ceremonial, sino tenía funciones administrativas, de control del territorio. El arqueólogo Jorge Gamboa Velázquez (2004), describe que entre las fases Moche IV y Moche V, se apreciaron un tipo de edificaciones de carácter administrativo, a la que denominan cercaduras; arquitectura administrativa propia de la última fase moche, que se caracterizó por una reestructuración del panorama político⁷³⁰, con el abandono de Huacas de Moche previo al surgimiento de Galindo. La cercadura son la delimitación física, y ritual, entre la población y el poder político-religioso Mochica, pues sirvieron “de asiento a un gobierno secularizado e innovador, en menoscabo de las élites sacerdotales carentes del poder que detentaron en los centros mochica más tempranos (Bawden 1982: 317-320, 1994)”⁷³¹. Gamboa describe que algunas cercaduras llegan a medir de 110 metros por 95 metros como el edificio denominado G-135. Estas cercaduras pertenecieron a grupos vinculados por parentesco o tenían intereses comunes, como el control de la infraestructura agraria (caminos y canales de riego) y posesión del terreno de cultivo, la chacra; aquí se

730 Gamboa Velázquez, Jorge (2008). “Plazas y cercaduras: Una aproximación a la arquitectura pública Moche IV y V en los Valles de Moche y Santa”. En Castillo, Luis Jaime; Berner, Hélenne; Lockard, Gregory, Rucabado, Yong (2008). ARQUEOLOGÍA MOCHICA. NUEVOS ENFOQUES. Actas del Primer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica, Lima 4 y 5 de agosto de 2004. Editado por IFEA y Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, p.204

731 Gamboa Velázquez, Jorge (2008). Op. Cit., p.205

732 Gamboa Velázquez, Jorge (2008). Op. cit., p. 210

desarrollaba y controlaba la producción en el área, y eran los que se encontraban entre la zona de la población local y la zona del poder político-religioso.⁷³²

2.4.6. Espacio ritual de sacerdote/sacerdotisa del templo

La sacerdotisa también es consejera o se encarga de conducir las almas de los difuntos hacia la ultratumba (psychopomós); Makowski describe que estas oficiantes presiden los ritos, tejen las mantas ceremoniales y son “fertilizadas en el transcurso de la unión carnal con el Mellizo Terrestre, se pelean con este dios, siendo representadas en el rol de madre, con un pequeño niño cargado a la espalda” (1994, p.82). En la iconografía la sacerdotisa⁷³³ o sacerdote está representada por un personaje (Gutiérrez, 2011), que lleva la cabellera suelta, sentada en una plataforma superior -las mujeres - y parece dar indicaciones a otra sacerdotisa de menor rango(- Fig.2.17: B); por las imágenes que rodea esta construcción confirman su rol⁷³⁴, pues dentro del recinto, colgado del techo, hay una cerámica con asa tubular y rodeando el recinto está la imagen de un brazo descuartizado con cinta y del gallinazo (buitre negro americano) que se le relaciona con el que conduce al mundo de los muertos.

Las sacerdotisas llevan la lliclla⁷³⁵ en la espalda y en la escena se aprecian prisioneros desnudos corriendo que van a participar en el acto de sacrificio (despeñamiento)⁷³⁶. Se observa que la construcción tiene un solo ambiente con un techo inclinado, soportado por dos columnas de tronco de algarrobo con horqueta, horcón, muro posterior de quinchá y la parte frontal libre, esta iconografía se puede relacionar con la cerámica Moche ML002900 de Museo Larco que presenta las mismas referencias constructivas, cuya iconografía de su plataforma indicaría la categoría sacra de su espacio. En la escena, la edificación está rodeada de símbolos que comunicaría el estado alucinógeno en los personajes que participan en el ritual.

En la iconografía del “Tema de presentación” (Fig.1.41: A) manifiesta que hay cuatro personajes que tienen la capacidad de comunicarse con las deidades del cosmos y de la tierra, por lo tanto, participan de los rituales. En este grupo tenemos a una pareja que fueron representados por los artesa-

733 Gayoso Rullier, Henry Luis (2018). “Vestimenta de los Moches: un análisis a partir de la iconografía”. En Uceda, Santiago; Morales, Ricardo y Rengifo, Carlos (editores) (2018). Investigaciones en la Huaca de la Luna 2016-2017. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna. Ed. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo y Patronato Huaca del Valle de Moche. Trujillo, Perú, pp.299-310

734 De la misma manera que a sexualización no está abolida por la iglesia cristiana para el desarrollo de las artes en la época del renacimiento (Marquiegui Aramburu, 2012, p.11), los artistas Moches tuvieron plena libertad de representar la sexualización de sus personajes.

735 En la iconografía “Ceremonia del Sacrificio y Presentación de la Copa”, escena inferior de la imagen de Donnan (1976), se puede apreciar a la sacerdotisa cargando un recipiente en su lliclla, color blanco, de espalda al ser gallinazo con el prisionero desnudo. En otra imagen de McClelland Donna (1979), identificado con Hollis nº8001162030, se aprecia a la Sacerdotisa (personaje C) que lleva un disco en la mano derecha y en la mano izquierda tiene la copa ritual que entrega a la Deidad del rayo (personaje A)

736 Bonnie Glass-Coffin, Douglas Sharon y Santiago Uceda (2004). “Curanderas a la sombra de la Huaca de la Luna”. En Bulletin de l'Institut français d'études andines, 08 abril 2004. Lima, Perú. En línea : <http://journals.openedition.org/bifea/5815> ; DOI : 10.4000/bifea.5815. (Consulta: 27/08/2020)

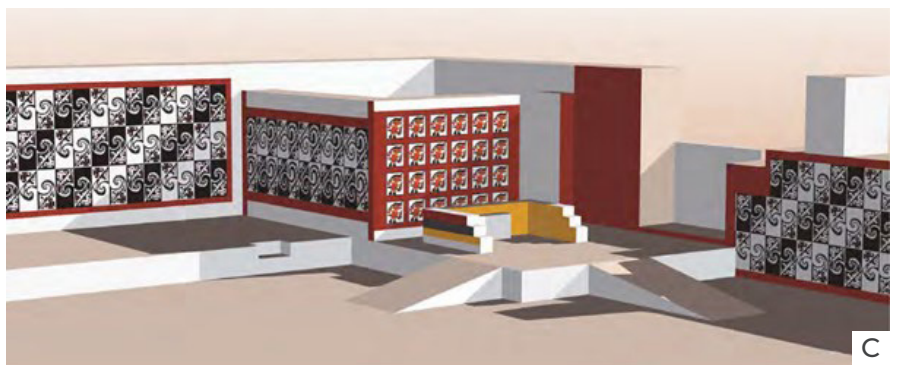


Fig.2.20: A) Propuesta isométrica de Terraza 1 y su recinto A, Terraza 2 y su recinto B ubicados al lado noreste de la Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.101); B) Estado actual de Recinto A de Terraza 1 (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.78); C) Propuesta isométrica e interpretación de mural (diseño en forma de olas y remate de cabeza de aves) de Recinto A de Terraza 1.perteneciente a la segunda fase pictórica (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.78)

nos Moche a mayor escala que los otros, lo que indicaría su mayor estatus, linaje y poder; probablemente sean el Gobernante Sacerdote y el Sacerdote Guerrero. La otra pareja de menor escala serían los sacerdotes (hombre o mujer) que desarrollan ceremonias y rituales complementarios (dualidad), como se puede inferir en la existencia de dos recintos ceremoniales en plazas al lado noreste de la Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna (Fig.2.20) y dos ubicadas en su sumidad. En el Caso de Huaca Cao Viejo, en las investigaciones arqueológicas llevadas, se han encontrado dos en la sumidad, una pertenece al recinto de la Señora de Cao, donde se ubica su mausoleo.

Desde el emplazamiento del recinto A y B en las plazas, espacios se orientan se construyen y abren en relación con la sacralidad del paisaje, orientadas hacia las cumbres más elevada de la parte media de los Andes (Pineda, 2007), alineado a los ceques de los Apus como el Cerro Campana, y su escalonamiento hacia Apu Campana establece una relación de simbiosis biótica sacra arquitectónica. Estos recintos y plazas están sobre plataformas, codificando arquitectónicamente el escalonado de la cosmovisión andina. El camino que se debe seguir a través de rampas y corredores para llegar a estos dos recintos, que a la vez se encuentra en diferentes niveles de plataforma, dibujan espirales opuestas complementarios en planta y en volumetría, donde el espacio interior y exterior (dualidad) de los recintos son el final de cada línea espiral. En esta zona del templo montículo escalonado de la Huaca de la Luna se puede confirmar como “el escalonado y el espiral juntos se reflejan así en la forma del edificio y en su uso, produciendo una visión de la simbiosis biótica que se vuelve un gran y potente icono de la simbología Moche” (Gavazzi, 2010, p.138).

En el recinto A se construyó una plataforma al lado este del recinto, al que se accedía por dos escalones ubicados en los extremos. Al frente de su fachada principal, noreste, se instala otra plataforma que limita con el muro que da a la Plaza Ceremonial, en su centro se instala un trono escalonado con dirección noreste al que se accede por dos rampas. Los ejes de estas rampas tienen misma dirección de los ceques al Apu Cerro Blanco, al este, y al Apu Cerro Campana, al norte.

El muro medianero de la plataforma frontal del recinto con la Plaza Ceremonial se ha rebajado su altura, creando un alféizar para una especie de vano ritual o balcón ritual(?), probablemente para poder tener contacto visual con la Huaca del Sol, el mar, el cull.xllang, los equinoccios, solsticios, entre otros.

Los sacerdotes y sacerdotisas Moche debían ser los Altomisyoc (Barrionuevo, 2011) capaces de comunicar, a los espectadores y participantes andinos del ritual, su capacidad de comunicarse con las deidades; y la arquitectura fue uno de los mejores medios para expresar y demostrar su capacidad como Amaro Runa (Lajo, 2005) .

La cosmovisión ancestral andina que está expresado “en un lenguaje humano (quechua)” (Palacios, 2005), y su arquitectura es parte de este lenguaje ancestral, que escribe en el paisaje sagrado y se comunica con los efectos que produce la señal divina (Sparavigna, 2018) que proviene del sol, por la ubicación de sus recintos en los solsticios y equinoccios (Hocquenghem, 1989; De Bock, [1999] 2003; Alva M., 2013; Gavazzi, 2010, 2020); y en las noches con las fases de la diosa Luna. Las luces/sombras que estas deidades de la bóveda celeste van a construir, a partir del diseño de sus recintos y entorno, escriben un lenguaje visual capaz de ser entendido por los Moche, donde sus constructores utilizan de las ilusiones ópticas (ver 2.7: d.1) en su arquitectura para recrear a través de su iconografía (Golte, 2015) el mito, la leyenda, los Dioses, los Héroes o Antepasados sea rememorado y reactualizado por su población (Eliade, 1962, p.108).

2.4.7. Espacio labores

Dentro de las viviendas de élites, como el Conjunto Arquitectónico 5 o 27 (Fig.2.11), se encontraron espacios para labores, el textil, cerámica, orfebrería y preparación de chicha textiles. En los espacios dedicados al taller textil, las tejedoras realizaban su labor debajo de unas estructuras con columnas de tronco de algarrobo y techo de caña brava tejida, de cuyas vigas colgaba su telar. En la iconografía muestra al jefe del taller ubicado sobre una plataforma quizás también para negociar su producción (ver 1.3.7). Estas viviendas de élites tenían ambientes para la elaboración de la chicha o líquido

ceremonial; también talleres donde elaboraban las cerámicas y las joyas de la élite.

La preparación del líquido ceremonial, la chicha (ML002277), tuvo un fuerte simbolismo sacro para los Moche, de tal manera que sus artesanos lo representaban en el diseño de sus cerámicos como si la misma deidad participaba en su preparación (ML013019). Este líquido ceremonial se bebía en los rituales de la fertilidad (Fig.1.10 y Fig.2.21: A), fiestas, y enterramientos, donde la producción de la chicha se habría realizado en simultáneo (Delibes et al., 2004).



Fig.2.21: A) Iconografía de lugar de preparación y bendición de líquido ceremonial: chicha, en cerámica Moche con código CK-0796 de Barakat Gallery (Fuente: Barakat Gallery); B) Pintura de preparación de chicha en obra gráfica en el Códice Martínez-Compañón (Baltasar Jaime Martínez Compañón entre 1778-1788 fue obispo de Trujillo del Perú), con n°E-58 (Fuente: Gianella Pacheco Neyra, 2014, p.76); C) Cocina, preparación de chicha y depósitos de conjunto residencial, del núcleo urbano de Huaca de la Luna (Fuente: Uceda et al., 2016, p.57)

El obispo de Trujillo del Perú, don Baltasar Jaime Martínez Compañón. entre 1778 y 1788, pintó con acuarelas la vida, historia, costumbres de los andinos en la época del virreinato; entre los que se encuentra la estructura que cobija la elaboración de la chicha, que nos recuerda a los recintos del chamán.

2.4.8. Espacio del inframundo

Las tumbas de la élite Moche, no solo era lugar de entierro, para depositar el cuerpo, Luis Castillo Butters (2000) afirma que contenían una “selección de artefactos asociados ocupan la ubicación que alguien les dio para un fin específico en un pasado remoto”⁷³⁷, los que va a proporcionar información sobre una o más identidades que tuvo el individuo en vida, donde se va a priorizar una identidad sobre las demás (ceramista o como actor en ceremonia importante, padre o como guerrero); identidad que además podría asumir en la otra vida. Parecería que los Moche construían pequeñas y frágiles habitaciones sobre esta tumba, donde preparaban chicha de maíz que era consumida por los asistentes luego de los rituales funerarios. En las tumbas Moche, se puede identificar a qué élite o que estatus tenía el individuo por la elaboración del entierro, aunque esta también pudo ser falsificada por sus descendientes⁷³⁸.

De acuerdo a Castillo Butters, desde las primeras excavaciones en las Huacas Moche por parte de Max Uhle en 1899 y en 1925, al pie de la Huaca de la Luna, se encontraron “fosos simples y otras en cámaras de adobes con nichos que incluían numerosas piezas de cerámicas”, donde los individuos estaban enterrados en posición extendida, mayormente⁷³⁹, si lo comparamos los Moche con los Nasca, cuyos individuos eran colocados “en una posición sentada, con las rodillas flexionadas hacia el pecho y las manos sujetadas hacia el pecho”, y que la mayoría “mantenían una orientación hacia el sur”⁷⁴⁰.

Lidio Valdez (2006) menciona que Cieza de León (1553) ya había notado que los diferentes pueblos de los Andes centrales tenían diferentes formas de enterramientos. Castillo Butters (2000) describe que a raíz de las últimas investigaciones arqueológicas, se ha podido identificar dos patrones de enterramientos entre las regiones de Mochica Norte (valles de Piura a Jequetepeque) y Mochica sur (valles de Chicama a Nepeña);

737 Castillo Butters, Luis Jaime (2000). Los Rituales Mochicas de la Muerte, Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú y Programa Arqueológico San José de Moro, Lima Perú, pp.2-4

738 Castillo Butters, Luis Jaime (2000). Ibidem

739 Castillo Butters describe que este tipo de entierros es característico de esta sociedad Mochica, y que difiere de los anteriores patrones de Cupisnique, y posteriores, Lambayeque y Chimu, que suelen ser flexionados. Castillo Butters, Luis Jaime (2000). Ibidem

740 Valdez, Lidio M. (2006). “Los vecinos de Nasca: entierros de la tradición Huarato del valle de Acari, Perú”. En Bulletin de l'Institut français d'études andines BIFEA. Lima Perú. En línea: <http://journals.openedition.org/bifea/4717> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bifea.4717> (Consulta: 02/12/2020)

por ejemplo en San José de Moro, valle de Jequetepeque, las tumbas tienen forma de “bota”, mientras que en Huaca de la Luna, Huanchaco y la Huaca de la Cruz, valles de Moche y Virú, los entierros son en “fosas que conducen a pequeñas cámaras”. Castillo Butters (2000) indica que estas diferencias pueden ser por las características del terreno (compacto, cascajo, arenoso, etc.) donde se ubicaban, y que estudiar estos patrones funerarios “permiten conocer las diferentes entidades políticas que existieron en su momento interactuando”, la afinidad que tuvieron entre ellos y posiblemente el rol que heredó (mismo linaje o línea familiar) y que al llegarle la “hora de la muerte se les revistió con la identidad que habrían tenido en vida” en la cultura Mochica, algunos de los cuales “podemos identificar en las representaciones iconográficas”⁷⁴¹.

741 Castillo Butters describe que mientras que en Sipán estas están construidas en el interior de una estructura artificial de adobes, en San José de Moro se trata de fosos excavados en el estéril y luego reforzados por muros de adobes. Castillo Butters, Luis Jaime (2000), Op. Cit., pp.12-17

En junio de 2019 el equipo dirigido por el arqueólogo Edgar Bracamonte comunicaron el descubrimiento de la cámara funeraria de la última mujer de élite Mochica en la huaca Santa Rosa de Pucalá (circa 900 y 1000 d.C.), Lambayeque; si bien la cultura Mochica ya había colapsado, esta “tumba está claramente construida con el estilo característico de esta cultura”, pues parece ser que a este personaje de élite se le respetó su costumbre y patrón de enterramiento de su cultura. Para Bracamonte (2019) “la cámara funeraria de adobe tiene techo con vigas de algarrobo, ataúdes de caña, 204 vasijas en miniatura,

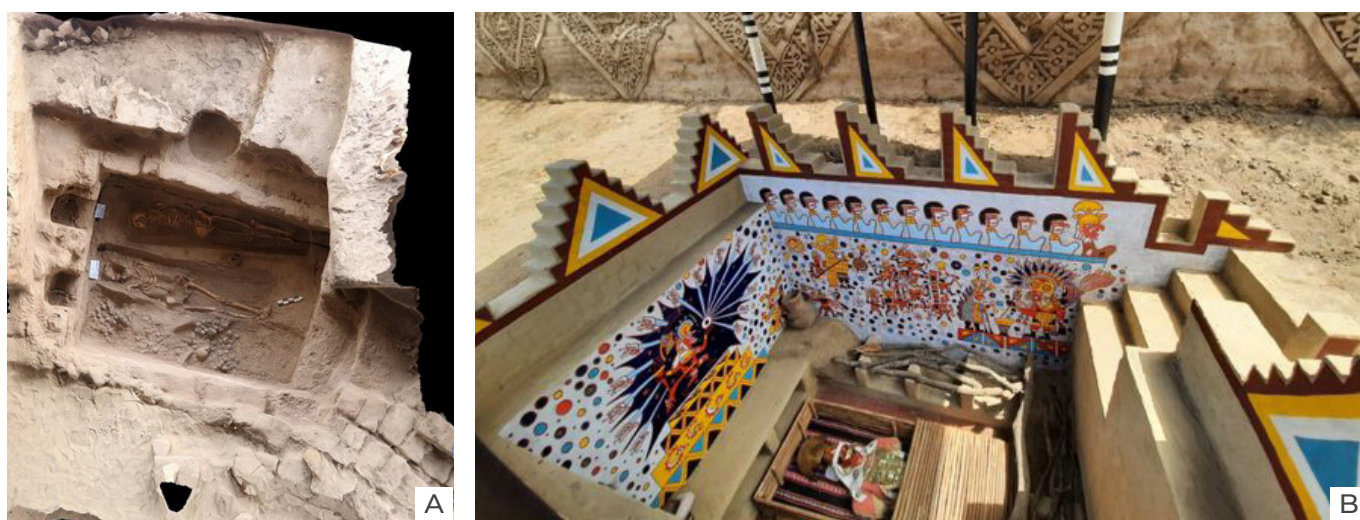


Fig.2.22: A) Tumba de mujer élite Mochica en huaca Santa Rosa de Pucalá, Lambayeque (Fuente: Foto de Edgar Bracamonte, National Geographic, 2021, 24 de agosto); B) Réplica de una tumba de guerrero Moche en una calle del distrito de Moche (Fuente: Municipalidad de Moche)

objetos de metal, dos cántaros cara-gollete con decoración pictórica y muchas ofrendas, además de un acompañante varón⁷⁴², presenta las mismas características⁷⁴³ de las encontradas en Sipán.

2.4.9. Espacio de los dioses

Para entender el concepto del espacio para los dioses en la cultura Moche o Mochica, analizaremos la obra de sus artesanos en la cerámica ML018882 del Museo Larco. Este es un vaso acampanulado o vaso con paredes investidas, que presenta en la franja superior una escena mítica del héroe mitológico Ai Apaec, manteniendo combates con otros dioses y demonios del mundo de los muertos⁷⁴⁴, del mundo marino y el mundo de arriba.

Si, por otro lado, tomamos la línea curva que representa el tinku, de acuerdo con Günter, y la repetimos enésimas veces, obtendremos formalmente el vaso acampanulado. La franja inferior de la superficie exterior que forma la base circular sería la representación del Kai Pacha, el mundo de los hombres; la franja superior abierta representa al Hanaqpacha y la franja interior al Ukhupacha.

Para la cultura andina el círculo tenía una gran carga simbólica biótica-cósmica (ver: 1.2.4) con una narración de simbiosis biótica (Gavazzi, 2010); recordemos que en sus templos tenían un área circular donde se realizaban sus ceremonias y ritos ancestrales, como en la cultura Caral (3000 - 1900 a.C.), cuyos edificios públicos piramidales tenían una “escalera central que servía como eje ordenador de la construcción, terrazas superpuestas a modo de antesalas en forma escalonada, un salón ceremonial en la cima presidido por un fogón⁷⁴⁵, donde un altar del fuego que a veces tiene planta circular está “ubicado en su centro”⁷⁴⁶. Los ancestros de los Moche usaron el círculo como planta en el diseño de su recinto abierto a la bóveda celeste, y al construir en su interior un tabique paralelo al recorrido solar -para delimitar el espacio del fogón ritual- probablemente pudieron “calcular mediante la proyección de sombra posiciones de solsticios y equinoccios” (Alva M., 2013, p.86)

742 ANDINA (2019, 21 de junio). “Lambayeque: descubren tumba de la última mujer de la élite Mochica”. Agencia Andina de Noticias. Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-lambayeque-descubren-tumba-de-ultima-mujer-de-elite-mochica-756176.aspx> (Consulta: 12/07/2019)

743 El 16 de febrero de 2019, el arqueólogo Anaximandro Núñez comunicó a la Agencia EFE el hallazgo de una cámara funeraria Inca en el complejo arqueológico Mata Indio, valle de Zaña cerca de Chiclayo y Lambayeque; la cámara de más de 60 m² con muro de adobe enlucido, con varias hornacinas en los lados, que miden 8m por 4,80m de profundidad, que recuerda el concepto desarrollado en la cámara funeraria de la dama de élite Mochica. EFE (2019, 16 de febrero). “Descubren en Perú una gran cámara funeraria inca sin precedentes” (YouTube). Agencia EFE. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=bqp0FqM0GIw> (Consulta: 14/03/2019)

744 Museo Larco (sf). “Cuenco de cerámica que representa episodios de combates del héroe mitológico Ai Apaec con seres marinos ML018882”. En Google Art & Culture. En línea: <https://artsandculture.google.com/asset/hgEVsfsRH31pRg?hl=es> (Consulta: 17/12/2020)

745 La cultura Caral para mantener el fuego en los fogones ya utilizaban el principio que hoy se conoce como efecto Venturi”, demostrado por Giovanni Battista Venturi en 1797. (Shady, 2006)

746 Shady, Ruth (2006). LA CIVILIZACIÓN CARAL: Sistema social y manejo del territorio y sus recursos. Su trascendencia en el proceso cultural andino, Boletín de Arqueología PUCP, N° 10, 2006, Lima Perú, pp.59-89. ISSN 1029-2004

En la base del vaso acampanulado ML018882, encontramos representado en todo su perímetro la iconografía del escalonado con el tinku, comunicando la conexión que se produce con el mundo de arriba, y su opuesto, el mundo de abajo; donde los artesanos Moche representaron el espacio de los dioses en forma abierta, paralela a la bóveda celeste como los espacios de sus Patios y Plazas Ceremoniales.

747 Museo Larco (sf). Op. cit.

El Museo Larco en Google Art & Culture este vaso acampanulado como: “de cerámica, con paredes abiertas, también funciona como sonajero ya que tiene un pedestal hueco en el que hay cuentas de arcilla que producen sonidos al moverlo”⁷⁴⁷; podemos inferir que cerámica representa el cronotopo que se desarrolla en los Patios y Plazas Ceremoniales, donde el mundo de abajo es representado por el espacio inferior que se encuentra en la base; donde el encuentro entre el tiempo de ejecución de la música con el “espacio expresado por la geometría (...), van a crear una dimensión diferente y sagrada” (Gavazzi, 2010, p.45), desarrollando un cronotopo sacro Moche.

Anne M. Hocquenghem nos dice que en la iconografía Mochica el mundo de abajo está representado por “personajes esqueléticos se agitan al son de flautas y de grandes sonajas, (...), no solamente las moscas están relacionadas con el regreso de las almas, sino las grandes sonajas con las cuales bailaban los muertos que figuran en las escenas comparadas con los ritos de expiación celebrados al fin de la estación seca” (1989, p.99). Hocquenghem también afirma que “los actos sexuales que no conducen a la fertilización, así como los bailes

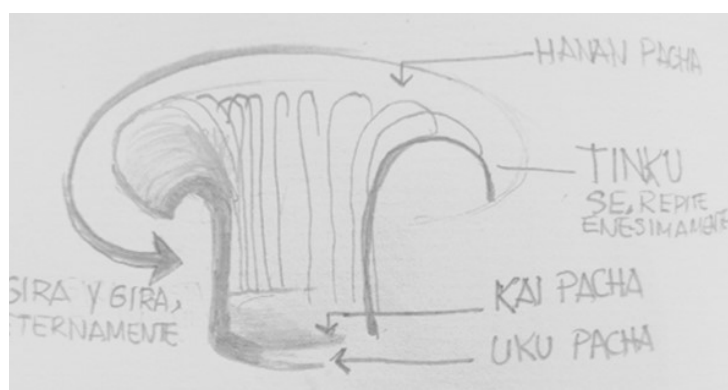


Fig.2.23: Izq. Cerámica Mochica ML018882 del Museo Larco. Der. Línea del tinku girado enésimas veces, propuesta del autor. Izq. Caral: Fogón de planta circular y ambiente ceremonial rectangular. Der. Vista de Caral. Fotos del Ministerio de Cultura del Perú

748 Reina-Valera (versión) (1968). "Preparativos para edificar el templo y el palacio". Biblia, Antiguo Testamento, 2° de Crónicas, 4-6. Arquetipo Grupo Editorial

de ciervos, debería corresponder a las ceremonias relacionadas con la despedida de los difuntos después del equinoccio de la estación húmeda" (1989, p.99).

En la religión cristiana, el cielo es el lugar donde se encuentra Dios Padre, Hijo, Espíritu Santo, virgen María, los ángeles, los santos, y todo hombre o mujer que con sus acciones se ganaron el derecho, al morir, que su alma se encuentre al lado de Dios; pero en la tierra los hombres construyen la casa que "será grande; porque nuestro Dios es grande, más que todos los dioses"⁷⁴⁸. Este será el lugar donde se realiza los rituales de la cristiandad, la recreación de la última cena, donde se impar-



Fig.2.24: A) Cristo Crucificado (1492) de Miguel Ángel (Fuente: Basílica de Santo Spirito, Florencia); B) Pintura Cruz Velacuy-Cusco (1925) de José Sabogal (1888-1956), donde se aprecia la vigilia por parte de los andinos de la cruz cristiana durante su fiesta en una calle del pueblo Fuente: Museo Bellas Artes de Argentina); C) Pintura San Juan de la Cruz de Dalí (Fuente: Fundación Dalí); D) Vista aérea de Huaca de la Luna en 1994, donde se aprecia los Patios y la Plaza Ceremonial (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.34)

tirán los sacramentos, lugar donde se colocan sus imágenes y pinturas, la del Cristo crucificado para su adoración; la tipología del contenedor de las iglesias, finalmente la tomaron de la basílica romana, y en ella, la memoria de los relatos bíblico estaban escritas con pinturas y esculturas, para que visualmente sea entendida por los creyentes.

Pero ¿cómo el pensamiento arquitectónico de la cristiandad nos ayuda entender la visión Mochica? Si repasamos las representaciones de Cristo en la Cruz, desde Miguel Ángel, un humanista neoplatónico, devoto lector de Petrarca y de la Divina Comedia y según Giorgio Vasari tenía una “profunda memoria que viendo una sola vez las obras de los otros las recordaba perfectamente y podía valerse de ellas de tal forma que apenas nadie se daba cuenta”⁷⁴⁹, talla en madera el Cristo Crucificado (1492) de la sacristía de la Basílica de Santo Spirito en Florencia, donde la “forma en que la cabeza y las piernas son tratadas en contrapuesto sugiere una búsqueda de armonía clásica!”⁷⁵⁰, mostrando de forma natural al hombre, hijo de Dios. Posteriormente Miguel Ángel talla en mármol El Cristo resucitado (1514) del monasterio de San Vizenzo, en Bassano Romano, o El Cristo de Minerva (1521) de la iglesia de Santa María sopra Minerva de Roma, donde muestra nuevamente a un cristo desnudo, hombre, “como una deidad pagana de la era clásica, triunfal con la cruz”⁷⁵¹, que lleva en una de sus manos el símbolo del martirio.

Los Mochicas en su iconografía representan desnudos a los hombres que participan en la ceremonia de sacrificio, que darán su sangre en los rituales dedicados a sus deidades para obtener sus favores, mientras que, para los cristianos, la “sangre de Cristo, cuya muerte tiene un carácter expiatorio. El poder de la Sangre de Cristo obra el perdón y la santificación. Instauro la paz con Dios y funda la nueva comunión con él”⁷⁵², así también la sangre tiene que ver con la salvación, (...) rescató a los suyos y estableció en la cruz la reconciliación cósmica”⁷⁵³. Todas estas imágenes están dentro de las iglesias o basílicas cristianas, pero para los convertidos cristianos andinos, muchas veces la cruz está fuera de estos contenedores sagrados, porque es en el atrio, espacio abierto, donde los andinos acostumbraban a comunicarse con sus dioses, por lo tanto, lo ubican en sus fachadas, como podemos ver en la

749 Calzada, Carlos (2007). “Algunas notas a la poesía de Miguel Ángel”. En Fedro, Revista de estética y teoría de las artes. Número 6, noviembre 2007, Universidad de Sevilla. Sevilla, España, pp.29-32. ISSN1697-8072

750 Pérez Pol, David (sf). “Crucifixiones de Michelangelo Buonarroti”. En Ersilias. En línea: <https://www.ersilias.com/crucifixiones-de-michelangelo-buonarroti/> (Consulta: 02/05/2018)

751 Ventoso, Luis (2017, 15 de marzo). “Miguel Ángel, reclamo de una muestra incompleta en el National Gallery de Londres”. En Periódico ABC. Madrid, España. En línea: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-miguel-angel-reclamo-muestra-incompleta-national-gallery-londres-201703150123_noticia.html (Consulta: 01/03/19)

752 David Fernando Rojas Mateus menciona a Coenen, DTNT Testamento V4, 144. Rojas Mateus, David Fernando (2018). “La espiritualidad que emana la sangre de Cristo: un aporte para la misión y la vida comunitaria” (Trabajo de grado). Facultad de Teología, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá Colombia, p.27

753 Ibidem

pintura la Cruz Velacui (s/f) de Armando Sica, en Pisac-Cusco, y apreciar actualmente en la fachada principal de la Catedral de Puno. Dalí, en 1951 pinta *Le Christ (El Cristo)*, conocido como Cristo de San Juan de la Cruz, propiedad de Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow, muestra a un Cristo desde otra perspectiva⁷⁵⁴, quizás como la miraría desde el cielo su padre, Dios, además lo muestra sin corona, sin llaga al costado, fuerte y bello, cuya cruz no está apoyada en la tierra, está levitando o ascendiendo al cielo, el crucificado no está dentro del contenedor santo, está fuera, en el cosmos.

La representación del crucificado de Dalí podría haber sido la manera como los descendientes Moche comprendieron la religión cristiana impuesta, pues los desnudos que representaron los Moche en su iconografía no eran usado para ofender o denigrar al rival (Fig.2.17); era recordar y manifestar el estado natural de origen del ser humano, el momento del parto en el plano del Kaypacha equivale a nuevo, limpio, puro; era recordarles que así como estuvieron unido a la madre por el cordón umbilical, están unidos a sus deidades, el cosmo, la Pachamama por un cordón ancestral; por lo tanto ellos son dignos de ofrecerse en sus rituales a los dioses. Cuando los andinos danzaban desnudos, era para el disfrute de la Pachamama (Taylor, 2008; Chiara. [2007] 2017), y los descendientes Moche no dudaron en volver a usar este espacio abierto donde lo contemplan sus deidades para celebrar sus ritos, ceremonias, ejecutando sus danzas ancestrales, como lo realizaban en el pasado en sus templos montículos escalonados.

Actualmente en Perú, el tocado de cabeza que usan los danzantes -personajes "soldado"- del Qhapaq Chuncho de la festividad de la virgen de Paucartambo, Cusco, cada pluma tiene la forma de la línea tinku que describe Günter (2009), y estas en conjunto forman de manera abstracta el vaso acampanulado Moche. Probablemente a través del baile mantienen la tradición de conectar los mundos de la cosmovisión de sus ancestros, una expresión de sincretismo⁷⁵⁵ Moche expresado a través de la danza que se brinda a la imagen cristiana, de los conquistadores que ahora veneran. La calle de Paucartambo nuevamente es el espacio abierto para danzar a la deidad cristiana, como manteniendo de alguna manera el rito que sus ancestros realizaban en los Patios Ceremoniales Mochica.

754 Dalí confesó "que se había inspirado en un dibujo del siglo XVI, supuestamente de San Juan de la Cruz, del monasterio de la Encarnación de Ávila". Playá Maset, Josep (2019, 02 de noviembre). "Llegó el Cristo de Dalí". En Periódico La Vanguardia. Barcelona, España. En línea: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20191102/471316613760/salvador-dali-cristo-de-san-juan-de-la-cruz-museo-figueres-2020.html>(Consulta:03/03/2020)

755 "Tras la conquista española, el proceso de Extirpación de Idolatrías buscó eliminar las formas de culto y creencias indígenas que pervivieron a la conquista. Éstas se mezclaron con los nuevos conceptos que vinieron de Europa, y bajo una nueva apariencia siguieron transmitiendo mensajes autóctonos. A este proceso se le conoce como Sincretismo", tomado de Museo Larco. En línea: <https://www.museolarco.org/exposicion/exposicion-permanente/exposicion-en-linea/sincretismo/> (Consulta: 09/02/2020)

El pintor peruano Pancho Fierro (1807-1879) plasmó a través de sus acuarelas “la atmósfera virreinal y las costumbres españolas que se entremezclaban con las criollas, las andinas y las negras”⁷⁵⁶, entre ellas las celebraciones costumbristas de carácter religioso en la “capital peruana durante el segundo tercio del siglo XIX”⁷⁵⁷. Gracias a este testimonio gráfico podemos identificar que los símbolos del sol y la luna siguen formando parte de los ornamentos de los bastones decorativos de los danzantes en calles y plazas, como en la acuarela de Pancho Fierro relacionada a la Danza de Pallas (1820), donde nos muestra que aún estaba presente en la memoria de los habitantes limeños su cultura prehispánica andina.

La concepción del diseño sacro de los espacios abiertos del Patio y Plaza Ceremonial andino, como los Moche, su memoria se mantiene viva en el desarrollo de los espacios de las Plaza de Armas de Ayacucho, Plaza de Armas de Cusco, Plaza San Martín de Lima, Plaza de Armas de Lima, entre otros. Los edificios que lo conforman y las calles que llegan a ellas mantienen la escala, la estética y el simbolismo que recuerda el desarrollo de los patios y plazas prehispánicas. El espíritu de su trazado ancestral está presente, donde las luces y sombras de los solsticios y equinoccios en sus arquitecturas reconstruyen su memoria. En estas plazas podemos tener contacto visual con su entorno sin obstáculo, acercarnos visualmente a su paisaje. Desde cualquier ingreso a estas plazas, con una sola vista, se capta todo el espacio y su envolvente; donde las flores, árboles, mobiliario urbano y esculturas que ahí se encuentran estimulan y permite revivir el espacio sensorial abierto de nuestros ancestros andinos; podemos tener una gran vista, sin obstáculos, de la bóveda celeste y son espacios vivos donde se representan todas sus “formas de cultura expresiva”⁷⁵⁸ y construye identidad.

2.5. Escalera-rampa/conexión-puente entre mundos: La conexión espacial en los edificios administrativos y religiosos

Los constructores usaron cada elemento de la composición de su arquitectura para comunicar su cosmovisión, aplicaron no solo en el desarrollo de sus espacios, en el diseño y ubica-

756 Francisco Fierro Palas, conocido como Pancho Fierro, es considerado uno de los primeros embajadores de lo que hoy se conoce como marca país. Ricardo Palma llegó a decir que Pancho Fierro era el Goya peruano. Barrón, Josefina (2018). Pancho Fierro. Un cronista de su tiempo. MUNILIBRO 15, Municipalidad de Lima. Lima Perú, pp.9-13. En línea: <https://publicacioneslima.pe/wp-content/uploads/2018/11/munilibro-15.pdf> (Consulta: 05/08/2019)

757 López, Carlos y Aguilar, Julia (2017, 23 de enero). “Pancho Fierro”. En Historia del Perú. Lima, Perú. En línea: <https://historiaperuana.pe/biografia/pancho-fierro/> (Consulta: 01/03/2019)

758 Las “formas de cultura expresiva” son actos “performativos”, donde la danza, la música, la fiesta y el ritual son eventos comunicativos que van a generar experiencias mientras crean significados y viceversa. Cánepa Koch, Gisela (Editora) (2001). Identidades Representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes. Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, p.12

ción de sus muros y cubierta la narración de sus simbolismos aplicados en sus iconografías. La doctora Gavazzi con respecto a la rampa que bordea la Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna, que lo lleva a su sumidad, nos dice:

Quien sube a este nivel ha abandonado progresivamente los ambientes figurativos antropomorfos en un proceso de ascensión física y metafórica hacia una tipología espacial diferente, conectada al espacio visionario, pero aquel del sacrificio. (...). El escalonado y la espiral juntos se reflejan en la forma del edificio y en su uso, produciendo una visión de la simbiosis biótica que se vuelve un gran y potente icono de la simbología Moche. (2010, p.138)

Teniendo como base esta mirada andina de la doctora Gavazzi, durante la investigación se identificó tres tipos de conexiones espaciales en las Huacas de la Luna y Huaca Cao Viejo: Conexión en Kai Pacha, Puente entre mundo y Conexión lineal entre planos.

2.5.1.- Conexión en Kai Pacha: Escalera

En los complejos arquitectónicos Mochicas estudiados a la fecha se han encontrado varios tipos de escaleras de acuerdo con los ambientes que comunica, tienen un determinado número de paso que se relaciona a los planos de la cosmovisión andina, cuyo ancho de paso y altura de contrapaso, así como las decoraciones que la acompañan, los constructores Moche querían comunicar el mensaje cósmico y mítico en la esencia de su diseño y construcción.

Por el tipo de espacio donde se accede y encuentra podemos clasificarlos en:

b.1.- Escalera recinto

La Escalera recinto se construye en el recinto ceremonial y en las plataformas o porche adosadas a ella, y se encuentra en el Patio o Plaza Ceremonial, y su función es conecta ambos espacios, pero tiene la característica de simbolizar el paso a los diferentes planos del mundo andino; donde el piso de la Plaza Ceremonial representa al plano del Ukhupacha, el primer escalón está relacionado con el plano del Kaypacha y el tercer

escalón -la plataforma del recinto- es el plano del Hanaqpa-cha, espacio al que solo pueden acceder quienes tienen el estatus y poder para comunicarse con las deidades; donde el ancho del paso es para solo una persona a la vez. Este tipo de escalera recinto lo podemos encontrar en el recinto esquinero de la Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna y en el recinto esquinero de la plataforma mausoleo de Huaca Cao Viejo.

En el nivel superior de Huaca de la Luna, denominado “terrazza y altar principal” encontramos un recinto que colinda con el muro escalonado de la Plaza Ceremonial, para acceder a su plataforma se construyó una escalera de cuatro pasos, de ancho igual al frente oeste de la plataforma del Recinto. Los



Fig.2.25: A) Recinto esquinero en plataforma Mausoleo de la Señora de Cao (Fuente: Uceda et al., 2008); B) Recinto esquinero de la Plaza Ceremonial de huaca de la Luna (Fuente: Gamarra, [1999] 2003); C) Recinto altar principal en la sumidad de Huaca de la Luna (Fuente: Uceda et al., 2009)

contrapasos estaban “pintados de rojo, con unas olas que rematan en cabezas de zorro de color amarillo en fondo negro, de manera alterna” (Uceda et al., 2016, p.108). Por las evidencias de los hoyos en la terraza este estuvo cubierto con techo a doble agua. Este tipo de edificaciones están representadas en los huacos arquitectónicos (Fig.1.61: A) y en las iconografías de las cerámicas Moche (Fig.1.55: A), donde parece comunicar que el personaje que lo ocupa es de “alto estatus presenta una copa con la sangre de los seres humanos sacrificados. Se trata pues, del altar principal del centro ceremonial”⁷⁵⁹. Los cuatro escalones de la escalera recinto podrían evocar a las cuatro estrellas primitivas que los Mochicas creían que descendían (León B., 1938, p.7) y relacionada a la cruz del sur, la chakana, referencia numérica que lo encontramos en sus ornamentos corporales (ML100189). Se puede inferir que en las futuras excavaciones si se encuentra de escalera recinto con siete escalones representaría al cúmulo estelar de las Pléyades o las siete hermanas, representados también en sus ornamentos corporales (ML100163, ML100184); si son ocho estaría relacionado a las fases de la luna y se verificaría si el tema está relacionado con la iconografía de los murales donde se ubica; por lo tanto, “la escalera es en cierto modo el estado más elemental de la arquitectura”⁷⁶⁰. que usarán los Moche para comunicar la sacralidad del espacio que conduce, la relación de su arquitectura con el cosmos y calendario andino (plantar cazar y cosechar)⁷⁶¹.

b.2. Escalera ceremonial

La escalera ceremonial es la escalera sagrada, porque “supera la escala humana, (...) si consideramos que son escaleras de los dioses, serían interiores en su universo” (Carreiro, 2007, p.96). La escalera ceremonial Moche conectan ambientes importantes al interior de templo montículo escalonado, así como patio ceremonial: kallanca (Meinken, 2005, p.57; Barranza, 2010, pp.168-178) ubicadas en diferentes plataformas que son utilizadas por quienes participan en la ceremonia procesional o ritual para las deidades. Estas escaleras se caracterizan por tener gran ancho -para facilitar el acceso a un mayor número de personas-, numerosos escalones y las paredes o muros laterales que la confinan presentan murales, así tenemos como ejemplo la escalera ceremonial de Huaca Collud en Pomalca (Chiclayo, Lambayeque). De acuerdo con Ignacio Alva, las escaleras de

759 Uceda Castillo, Santiago; Morales Gamarra, Ricardo y Mujica Barreda, Elías (2016), Op, cit., pp.108-110

760 Monteys, Xavier (2007). “La escalera sinónimo de arquitectura” (Prólogo). En Carreiro, María (2007). El pliegue complejo. La escalera. Ed. NETBIBLO, S.L. La Coruña, España, p.vii

761 Jaggard, Victoria (2020, 29 de octubre). “Te explicamos las fases lunares”. National Geographic, sección: Espacio. En línea: <https://www.nationalgeographic.es/espacio/2020/10/te-explicamos-las-fases-lunares> (Consulta: 02/12/2020)

Huaca Collud y Huaca Lucía de Chólope (Olmos, Lambayeque) ambas tienen similitudes, conectan plataformas ceremoniales, son centrales, la primera de 25 escalones (25 mt de ancho) y la segunda de 23 (16 mt de ancho) y que la diferencia de números escalones definiría una jerarquía⁷⁶². Ignacio Alva indica que “similar patrón arquitectónico de plataforma masiva escalonada, con acceso central y plataforma culminante, se puede observar en los templos principales de Purulén, en el valle de Zaña, y Kuntur Wasi y Pacopampa, en Cajamarca” (2008, p.112).

Es lamentable que a raíz del incendio de noviembre de 2017 en huaca Ventarrón, al parecer provocado por la “quema de la caña de azúcar el domingo en la empresa Pomalca”⁷⁶³, afectara “enlucidos, pintura mural y destruyó parte de la colección del material arqueológico excavado”; el arqueólogo Ignacio Alva afirma que “el uso del rojo y blanco en Ventarrón lo encontramos luego en la época Cupisnique y la cerámica

762 Alva Meneses, Ignacio (2008). “Los Complejos de Cerro Ventarrón y Collud-Zarpán”. En Boletín de Arqueología PUCP, n° 12, 2008. Lima, Perú, p.112

763 Planas, Enrique. (2017, 14 de noviembre) “Ventarrón: la importancia del complejo destruido por incendio”. Diario El Comercio, sección Arte. Lima, Perú. En línea: (Consulta: 13/08/2018)

764 “El 12 de noviembre de 2017 huaca Ventarrón fue afectada por un incendio, (...)no dañó el volumen del edificio, pero afectó enlucidos, pintura mural y destruyó parte de la colección del material arqueológico excavado los accesos peatonales, paneles informativos y señalética”. ANDINA (2017, 31 de diciembre). “Cierran huaca Ventarrón para conservación del monumento arqueológico”. Agencia Andina de Noticias. Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-cierran-huaca-ventarron-para-garantizar-conservacion-del-monumento-arqueologico-779913.aspx> (Consulta: 13/08/2018)

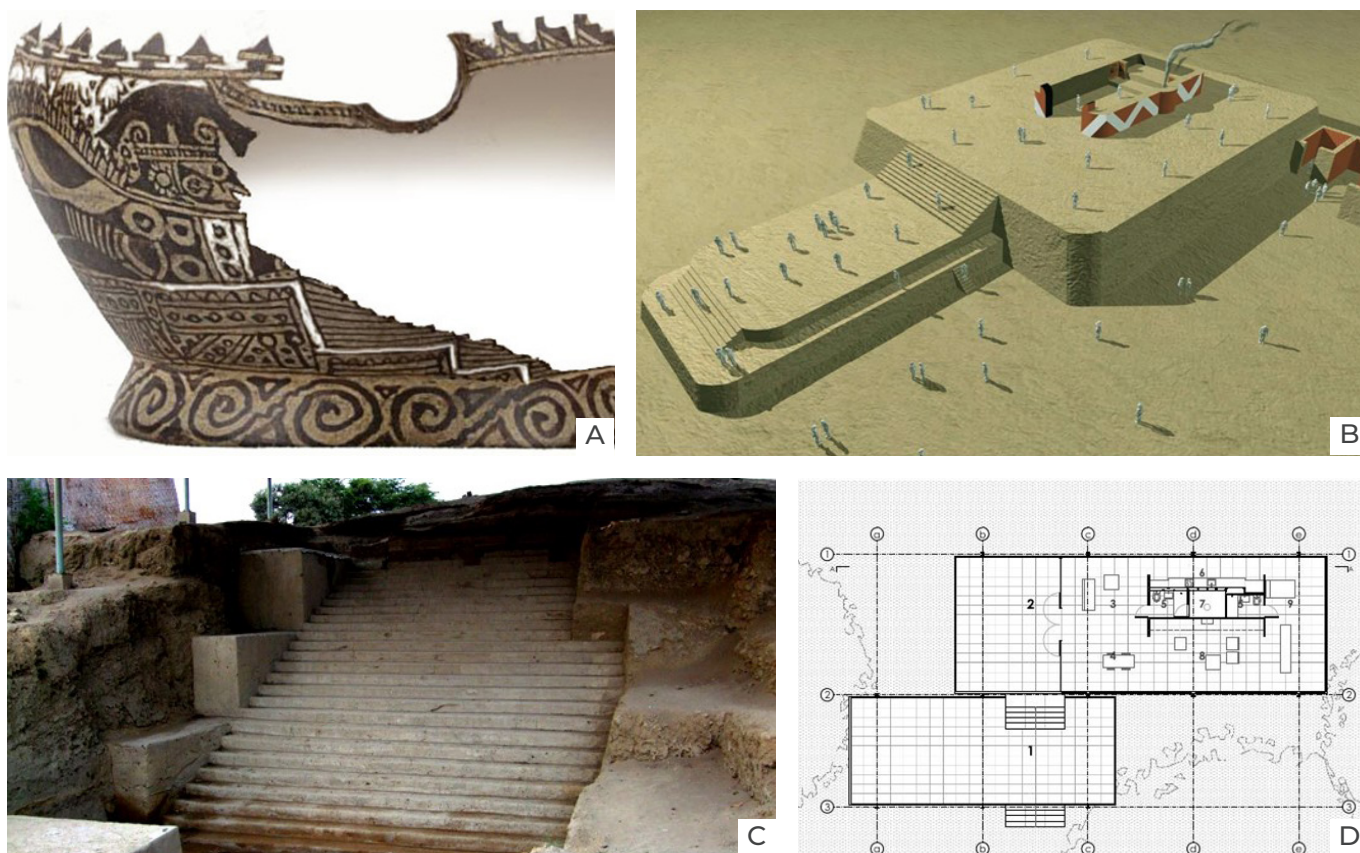


Fig.2.26: A) Detalle de escalera ceremonial de la iconografía de cerámica X88-801 de FM-UCLA (Fuente: elaboración propia); B) Reconstrucción isométrica de Huaca Ventarrón, fase 2 (Fuente: Dibujo de César Piscocoy, en Ignacio Alva Meneses, 2008, p.115; C) Escalera Ceremonial de Complejo Collud (Fuente: Foto de Ignacio Alva Meneses); D) Plano de Casa Farnsworth de arquitecto Mies van der Rohe (Fuente: Luisa Valencia, Pinterest)

Moche. Ese concepto es la génesis de la dualidad andina”⁷⁶⁴.

El templo escalonado que se ubica en la falda oeste del cerro Ventarrón, sobre un promontorio rocoso en el centro de la ensenada, tenían grandes plataformas desde las que se accedía por el norte, “con recinto culminante y salas laterales en la parte baja. Fue edificado en tres fases superpuestas y posteriores remodelaciones sintetizaron el diseño; hasta el momento, suman 10 fases identificadas”⁷⁶⁵. El uso de la escalera como acceso ritual y composición en los templos de Ventarrón, fase 2 llamado Templo Rojo-Blanco, nos recuerda la Casa Farnsworth (1945-1950) de Mies van der Rohe, sin tomar en cuenta la escala de los mismo, el concepto de acceder a la plataforma más elevada, la zona más importante: la vivienda, realizando una equivalencia con el templo de la cultura que precedió a los Moche, sería el Recinto Ceremonial.

Mies en la Casa Farnsworth desarrolla en las dos plataformas a diferente nivel y desfasadas entre ellas, una escalera para acceder a cada una de estas, pero tienen el mismo ancho y comparten el mismo eje central. La Casa Farnsworth y los templos montículos escalonados Moche tienen dominio visual del entorno. En ambas edificaciones el espacio más importante está ubicado en la plataforma más alta, para contemplar y ser contemplados.

b.3. Escalera secundaria

El arquitecto del Cinquecento, Andrea Palladio⁷⁶⁶, decía respecto a la escalera: “(...) no es poca la dificultad de hallar sitio a propósito para ellas, tal que no causen embarazo al resto del edificio (...). Debe estar manifiesta, o muy fácil de ser hallada” (Palladio, 1570). Para los arquitectos Moche la escalera no fueron obstáculos, y por lo tanto no pusieron obstáculos a la escalera⁷⁶⁷; ellos encontraron el lugar idóneo para ubicar la escalera secundaria de sus templos montículos escalonados, como acatando su recomendación. Esta escalera es de menor escala y es la alternativa para no utilizar la escalera ceremonial.

La escalera secundaria tenía menor ancho y estaba localizado fuera del eje principal de composición estética y funcional-ceremonial de la edificación, en los laterales de las plataformas

765 Alva Meneses, Ignacio (2008). “Los complejos de Cerro Ventarrón y Collud - Zarpán: Del precerámico al formativo en el valle de Lambayeque”. En Boletín Arqueología PUCP, n° 12, 2008. Lima, Perú, pp.99-117

766 Palladio, Andrea ([1570] 1987). Los Cuatro Libros. Libro I. Editorial Alta Fulla. Barcelona, España, pp.38-39

767 León Battista Alberti decía: “(...) quienes quieren que las escaleras no sean obstáculos, que no pongan obstáculos a las escaleras”. Alberti, León Battista ([c.1450] 1991). De Re Aedificatoria. Ed. Akal. Madrid, España, pp.91-92

o en zonas de menor importancia visual del complejo político-religioso; o estaba ubicado en un corredor que conducía a un patio ceremonial donde se encontraba el altar de la vivienda de élite Moche; y el número de pasos variaba de acuerdo a las diferencias de nivel que debía cubrir. En algunos casos era lineal como en el Edificio 1 (600 – 700 d.C.) del Templo Nuevo y en otros tenía planta en “L”, como se presupone en la fase 3 de Huaca Ventarrón, denominado Templo Verde.

b.4. Escalera ritual inframundo

En 1994, en la Huaca Cao Viejo, se encontró una escalera espiral que lleva de la superficie al fondo de una poza ceremonial⁷⁶⁸, donde se encuentra el agua sagrada subterránea; se cree que en este lugar se realizaba el ritual de limpieza, purificación y de florecimiento realizado por el chamán o sacerdotisa Moche. Para el arqueólogo Régulo Franco al “entrar a la fuente de agua significa un acceso al pasado y un renacimiento simbólico del vientre de la madre tierra”⁷⁶⁹; el acceso y encuentro con el Ukhupacha fué representado por los Moche en su iconografía (VA17643, VA62199) y cerámicas escultóricas como en el ML002968, donde el héroe Mochica, Ai Apaec, tras ser derrotado ingresa al mundo de los muertos; repre-

768 Bazán, Augusto y Chavarrí, Helen (2020, 16 de diciembre). “El mundo subterráneo del Complejo Arqueológico El Brujo: El pozo”. En El Brujo Complejo Arqueológico, blog. En línea: <https://www.elbrujo.pe/blog/que-encontraron-los-arqueologos-en-el-pozo-ceremonial-del-complejo-arqueologico-el-brujo> (Consulta: 01/03/2021)

769 Franco Jordán, Régulo G. (2016). Gestión del patrimonio cultural prehispánico en el Complejo Arqueológico El Brujo y su articulación con el desarrollo comunitario de Magdalena de Cao. Fundación Wiese (Complejo Arqueológico El Brujo). Lima, Perú, p.51

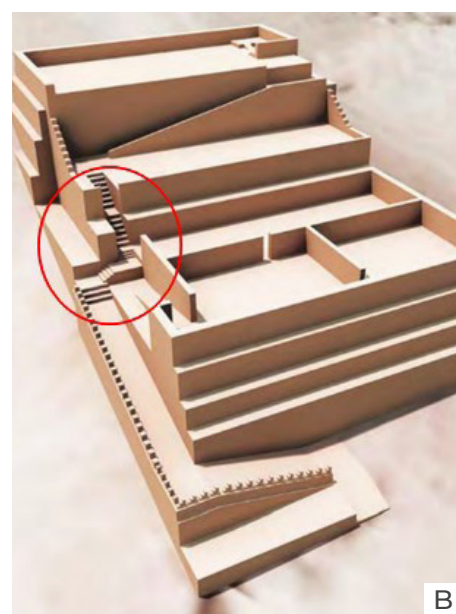


Fig.2.27: A) Reconstrucción isométrica de Huaca Ventarrón, fase 3 (Fuente: Dibujo de César Piscocoya, en Ignacio Alva Meneses, 2008, p.109); B) Isometría de Edificio 1 del Templo Nuevo de Huaca de la Luna (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.182)

sentado por la escalera que simboliza el acceso al mundo de los muertos, es “sujetado por un ave marina – que lo conecta con el mundo húmedo interior y subterráneo – y un buitre – que siendo un animal carroñero lo ayuda a convertirse en un habitante del mundo de los muertos”⁷⁷⁰

El uso de escaleras para llegar al pozo de agua para rituales, por parte de los Mochicas, nos recuerda la fuente bautismal de la ciudad romana de Sufetula, que llegó a ser capital en



770 Museo Larco (sf). “Vasija ceremonial de cerámica escultórica que representa un episodio de las batallas de Ai Apaec, héroe mitológico de los Moche ML002968”. En Google Art & Culture <https://artsandculture.google.com/asset/sculptural-ceramic-ceremonial-vessel-that-represents-an-episode-of-the-battles-of-ai-apaec-mythological-hero-of-the-moche-ml002968-moche-style/jgF9AvlwSSN0Mw?hl=es>

Fig.2.28: A) Pozo Ceremonial de Huaca Cao Viejo (Fuente: Complejo Arqueológico El Brujo); B) Cerámica Moche ML002968 (Fuente; Museo Larco, catálogo online); C) Fuente bautismal de la ciudad romana de Sufetula. Túnez (Fuente: Foto de Sergio Geijo, Viatoriiimperi)

el s. VII d.C. del imperio Bizantino (Sbeitla, Túnez), por el hecho de descender del nivel del suelo para encontrarse con el agua. Mircea Eliade dice que el interior del recinto sagrado debe existir una abertura para permitir la comunicación con los dioses; “por consiguiente, debe existir una puerta hacia lo alto por la que puedan los dioses descender y subir el hombre simbólicamente al cielo” (1981, p.19). Para los Moche, sus ancestros estaban en el mundo oscuro, el mundo de abajo donde se encuentra el agua del río subterráneo del Ukhupacha, y la abertura del pozo permitía el ingreso de la luz del sol, de la luna, para contemplarlos y así cumplir con el rito del agua que conecta con sus ancestros. La escalera se desarrolla en espiral, comunicando la repetición del ciclo vital (Ver 1.2.5), convirtiéndose en un tinku (Taylor, 1978; Hocquenghem, 1978; Golte, 2009) que coge forma arquitectónica en un espacio de hierofanía Moche.

771 Wiersema, Juliet (2016). “Processions, Architecture, and the Space In-Between: Some Observations about Sculpted Moche Pottery”. En *Nawpa Pacha-Journal of Andean Archaeology*, institute of Andean Studies. Berkeley, USA, pp.35-52. En línea: <http://dx.doi.org/10.1080/00776297.2016.1169718> (Consulta: 05/05/2020)

2.5.2. Puente entre mundos: Rampa

La doctora Juliet Wiersema (2016), afirma que el mundo andino asocia “procesiones principalmente con movimiento”⁷⁷¹; con respecto a la cerámica arquitectónica tridimensional del MNAAHP, identificado C-03340, con estructura espiral y recinto en la parte superior, desarrolla una rampa de planta helicoidal; este es el lugar de la procesión de rituales que los artesanos Moche lo representan bidimensionalmente. Wiersema afirma que en este tipo de cerámica Moche

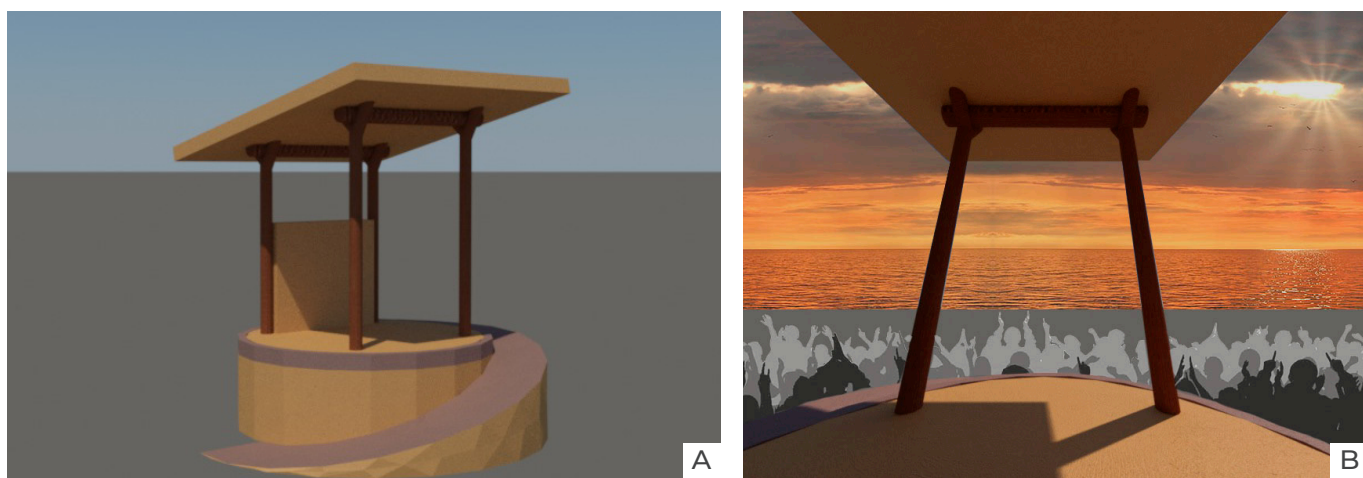


Fig.2.29: A) Reinterpretación de cerámica Moche en espiral, del MNAAHP, Ministerio de Cultura, identificada con C-03340 (Fuente: Reinterpretación del autor, modelación virtual: Stephano Alva Mujica)

se encuentran referencias de pausa o pausas en los rituales, afirma que:

en el lugar donde la procesión y la arquitectura se encuentran, aparece un tercer elemento: una característica que sirve para unir, pero también separar la procesión pintada del destino esculpido, la depresión empotrada: visualmente crea una pausa en la actividad ritual representada y parece indicar un espacio de transición o liminal. (Wiersema, 2016, p.38)

Wiersema afirma que la depresión empotrada representaría no solo el plano sino también el espacio especial del recinto, el espacio central ritual e intermediario entre los hombres y sus deidades; así, el escalón elevado que se desarrolla al llegar al recinto, narraría la diferencia de planos y espacios de los personajes que participan subiendo y bajando la rampa espiral, convirtiéndose así elementos de la arquitectura en lenguaje narrativo, no solo de los rituales, sino también, de las diferencias de escalas espaciales y rituales que se desarrollaban en la arquitectura Moche⁷⁷². Para Wiersema, los artesanos Moche “comunicaron la importancia de los momentos liminales o de transición en la procesión Moche”, como se observa en el recinto esquinero de la Plaza 1 de Huaca de la Luna⁷⁷³.

Por otro lado, Jünger Golte (2009) identifica el mensaje del asa estribo en la superficie de una botella cerámica, como elemento expresa “la bipartición del mundo que se expresa en escenas que se relacionan con la transición de uno de los mundos a otros”⁷⁷⁴. De esta manera el apoyo inferior del asa relacionaría la rampa espiral con el Kaypacha y su apoyo superior donde se ubica el recinto con el Hanaqpacha. Según Anne Marie Hocquenghem (1989), las actividades ceremoniales andinas se realizaban en momentos específicos del ciclo anual, y si colocamos la planta de la cerámica arquitectónica en sus esquemas de los: ciclo de las estaciones, ciclo agrícola, ciclo de la vida del hombre y calendario ceremonial. El asa estribo podría estar ubicado en el eje equinoccio setiembre (ES), instauración del orden, y la depresión escalonada con el escalón de llegada de la rampa espiral se ubicarían en el eje del solsticio diciembre (SD), la iniciación, en relación del calendario ceremonial, entre la época de la invocación de los antepasados y la propiciación del mundo domesticado⁷⁷⁵.

⁷⁷² Wiersema, Juliet (2016). Op. cit., pp.43-44

⁷⁷³ Wiersema, Juliet (2016). Op. cit., pp.47-48

⁷⁷⁴ Golte, Jürgen (2009). MOCHE. Cosmología y Sociedad. Una interpretación iconográfica. Ed. Instituto de Estudios Peruanos IEP y Centro Bartolomé de las Casas CBC. Lima, Perú, pp. 81-90

⁷⁷⁵ Hocquenghem, Anne Marie (1989). Iconografía Mochica, Ed. Fondo Editorial de la PUCP, Lima Perú, pp.33-45

En la cerámica Moche de estructura espiral del METMU (Fig.1.63: A) se encuentra en la sumidad un recinto, “estructura techada de cuatro postes, en un podio circular”⁷⁷⁶, donde se encuentra un personaje sentado, algo girado que sostiene un garrote inclinado hacia su izquierda; lo que se puede inferir, por la posición corporal y mirada del ocupante, así como la ubicación de la cerámica en una superficie plana -dependiendo de su ubicación podría estar mirando al este: Apu Cerro Blanco o al oeste: el mar- que la estructura estaba destinada a los rituales de los equinoccios o solsticios.

En las iconografías y cerámicas Moche (ML002888, ML002896), la representación de la rampa no solo comunica su función arquitectónica (ML003794, ML013640, ML031752), como conexión física de plataformas en diferentes niveles de los edificios administrativos-religiosos, sino comunica el camino de peregrinación en ascensión del Moche desde el plano Kaypacha para encontrarse con aquellos que son intermediario entre los dioses y humanidad, que se encuentran en la sumidad del templo montículo escalonado que simboliza al plano Hanaqpacha.

Así como había escaleras rituales, existían rampas que formaban parte del lenguaje del ritual, era el momento de la desconexión del mundo de los hombres para acercarse al mundo de los dioses desplazándose por el plano inclinado que evoca la diagonal sagrada camino de la verdad (Lajo, 2005), que vincula y construye proporcionalidad entre opuestos (Llamazares et al., 2006) , línea diagonal que evoca el espacio de sus ancestros en sus Apus (ML002883) y así llegar a la zona más alta de la edificación para acerca los privilegiados Moche a sus divinidades de la bóveda celeste.

Adine Gavazzi (2012) nos dice que la miniaturización representada en las cerámicas arquitectónicas:

reproduce la idea de un espacio monumental, poderoso o cósmico, forma parte de la mirada indígena andina, acostumbrada a reconocer principios mayores en elementos menores de la biodiversidad, que es posible encontrar conjuntos de nociones que derivan de esta particular mirada de los objetos espaciales. (Gavazzi, 2012, p.13)

⁷⁷⁶ Pillsbury, Joanne (2015). “Architectural Vessel A.D. 400-600”. En METMU (sf). The Collection/The Michael C. Rockefeller Wing. NY, USA. En línea: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/308415> (Consulta: 09/02/2020)

Y las últimas investigaciones demuestran la existencia de estas construcciones prehispánicas, que en ella podemos encontrar:

mundos simbólicos, dimensiones oníricas, visiones de los antepasados donde personajes del mundo real interactúan con sus progenitores ancestrales, y por lo tanto, en sus arquitecturas reales, podemos encontrar hospedadas memorias mítica. (Gavazzi, 2012, p.14)

La presente investigación, de acuerdo a las evidencias arqueológicas actuales y con las investigaciones publicadas sobre los Moche, identifica y propone tipos de rampas por su ubicación, función, características arquitectónicas y simbolismo (ML003115, ML002896) en: Rampa ceremonial principal, rampa ceremonial secundario, rampa recinto y rampa secundaria.

c.1. Rampa ceremonial principal

Comunica a la Plaza Ceremonial del plano Kaypacha con los patios del plano Hanaqpacha, la pendiente y ancho permite no solo el desfile de los elegidos para el ritual del sacrificio, sino probablemente permitir la procesión en andas del gobernante-sacerdote o sacerdotes Moche del templo montículo escalonado. Por la escala del desarrollo de esta rampa, en huaca de la Luna y huaca Cao Viejo, se infiere que aquí se desarrolla la procesión más importante del ritual y del valle Moche.

El circuito ascendente que desarrolla la rampa ceremonial principal dibuja una voluta o espiral en dirección horaria, que al llegar a la sumidad de la edificación desarrolla con las rampas ceremoniales secundarias unas volutas o espirales en sentido antihorario, construyendo de esta manera la dualidad -opuestos complementarios en dos planos del mundo andino- que los artesanos Moche los comunican en su iconografía (ML005368, ML004284, ML007063) (Ver 1.2.1).

Los arquitectos Moche quieren validar el rito con la orientación de la pendiente de la rampa ceremonial principal, pues esta tiene como eje central el ceque de su Apu, ancestro tutelar, y los rayos del sol (en solsticios y equinoccios); pues al subir los Moche le dan la espalda, pero cuando se a cumplido con el ritual de

ofrendas en la sumidad, estos bajan y sus ojos recién son dignos de dirigir su mirada a sus ancestros y al sol en su recorrido.

La rampa ceremonial se desarrolla en otros montículos escalonados en el eje central de las plataformas como en Huaca Chotuna-Chornancap (circa 770-1300 d.C.) en Lambayeque y Huaca Esmeralda de época Chimú.

El uso de las Rampa Ceremonial Principal de los Mochicas la encontramos en la arquitectura de otras culturas como en la necrópolis del Valle de los Reyes, Tebas (actual Luxor) que conduce a las fastuosas tumbas de la mayoría de los faraones del Imperio Nuevo (dinastías XVIII, XIX y XX), excavadas en la formación geológica de piedra caliza⁷⁷⁷. En los estudios sobre el Partenón de Atenas se cree que existió una rampa de acceso en el frontis, en el eje central, pero no llegaba a la plataforma del templo (Fig.46).

Cuando buscamos referencias del uso de la rampa Moche en las obras de los grandes arquitectos nos encontramos con Frank Lloyd Wright y la rampa espiral interior -exposición y de circulación- del Museo Guggenheim; y una propuesta opuesta es la que desarrolla Albero Campo Baeza para el Museo de la Memoria de Andalucía (2009), donde la conexión entre las salas de exposición es a través de rampas helicoidales en un patio central de traza elíptica. Alvaro Siza desarrolla una rampa escultural adentro/afuera en el Museo de la Fundación Ibere Camargo (2008) en Porto Alegre, Brasil. Oscar Niemeyer en el Museo de Arte Contemporáneo de Río de Janeiro desarrolla una rampa exterior en forma de cinta que conecta la plaza con la zona de exposición. Le Corbusier que propone una rampa a manera de un recorrido ceremonial⁷⁷⁸ en la Villa Savoye. En Perú, el arquitecto peruano Luis Longhi toma el legado de la rampa Moche para desarrollar la escenografía de la obra teatral Edipo Rey, donde construye la plataforma diagonal con tablas, a manera de una estructura de encofrado; pero en la obra teatral de El Rey Lear⁷⁷⁹ es donde Longhi propone una gran rampa central de estructura metálica cuya superficie se construyó con una malla metálica; la forma y disposición la rampa de Huaca Chotuna-Chornancap o de Huaca Esmeralda. La línea diagonal de la rampa es desarrollada por Longhi en los muros marco de ventanas y

777 El Diario (editorial) (2019, 19 de febrero). "El Valle de los Reyes: el Panteón de los faraones del Imperio Nuevo". El Diario, sección: Viajar ahora. Canarias, España. En línea: https://www.eldiario.es/canariasahora/viajarahora/destino_africa/Que-ver-valle-de-los-reyes-Egipto-Nilo-Tebas-Luxor-como-llegar-mejores-tumbas-Tutankamon-precio-taxi-visita-entradas-deir-el-medina_0_869663898.html (Consulta:03/03/2019)

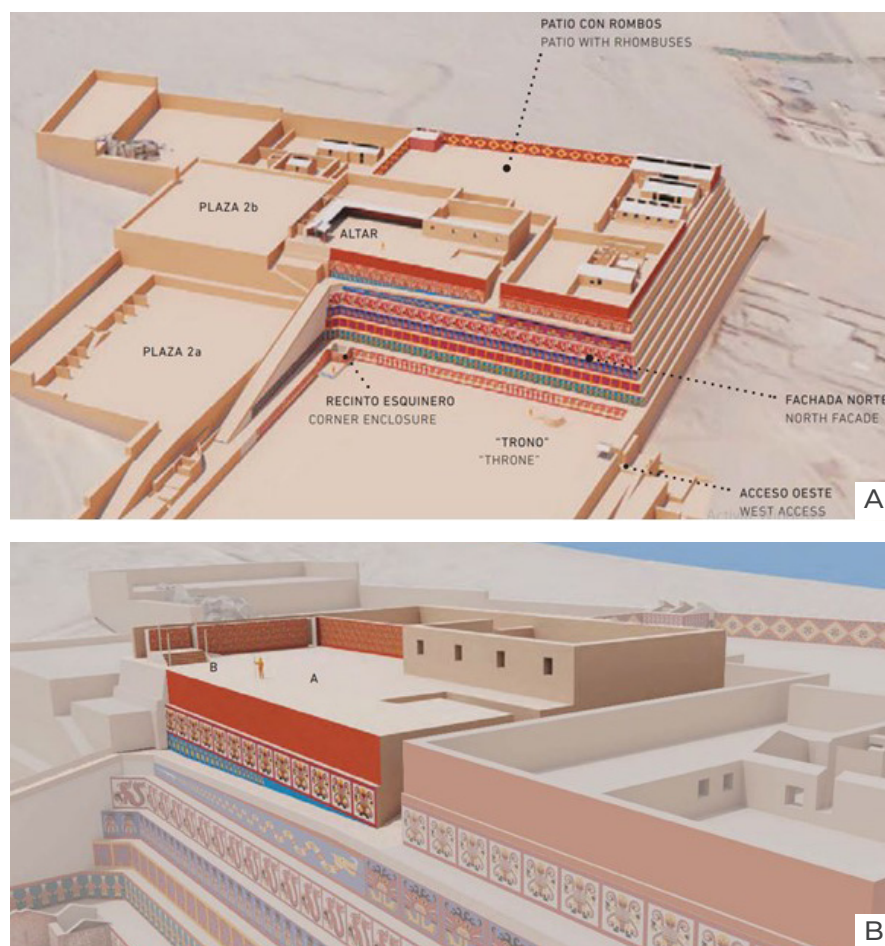
778 Fernández, Tomás (2014, 15 de enero). "Villa Savoye, 1929_Le Corbusier. Una Vivienda que revolucionó la Arquitectura". En Revista Digital de Arquitectura COSAS de ARQUITECTOS. En línea: <https://www.cosasdearquitectos.com/2014/01/villa-savoye-1929-le-corbusier-una-vivienda-que-revoluciona-la-arquitectura/> (Consulta: 08/02/2020)

779 La obra Edipo Rey se presentó en el teatro del Centro Cultural de la Universidad Católica del Perú en el año 1996 y la obra El Rey Lear se presentó en el Teatro Municipal de Lima en el año 1999, ambas producciones tuvieron como director a Edgar Saba (Comunicación personal con arquitecto Longhi)

patios de Casa Pachacamac, como elemento que conjuga la dualidad del espacio luminoso/espacio oscuro, espacio abierto/espacio cerrado, como analizaremos en capítulo posterior.

c.2. Rampa ceremonial secundario

Esta rampa se desarrolla alrededor de la Plaza Ceremonial para comunicar patios ceremoniales laterales ubicados en otras plataformas escalonadas, y se distingue dos tipos, una abierta sin muros laterales y la otra empotrada entre muros laterales o hundida en la plataforma. En Huaca de la Luna la rampa ceremonial secundario abierto se ubica al lado noeste que conecta con la Terraza 1 y 2; y al lado este se desarrolla para conectarse con la Plaza 2.a, y esta con la Plaza 2b.



780 Uceda, Santiago y Tufinio, Moisés ([1999] 2003). "El complejo arquitectónico religioso Moche de Huaca de la Luna: Una aproximación a su dinámica ocupacional". En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores) (2003). "Actas del Segundo Coloquio sobre Cultura Moche. Tomo II. Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999". Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo Perú, pp. 189-190

Fig.2.30: A) Reinterpretación de Plaza 2 A y 2 B de Huaca de la Luna (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.70); B) Reinterpretación de plataforma de Altar Principal en la sumidad de Huaca de la Luna, donde se aprecia la rampa empotrada (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.108)

En la Plaza 2.a se desarrolla una rampa secundaria combinada con la rampa abierta y empotrada; se encuentra en el centro la plataforma superior que tiene una “banqueta corrida”⁷⁸⁰. La rampa se desarrolla en forma de “T” invertida, donde los brazos se desarrolla la rampa abierta y la perpendicular a esta es la rampa empotrada en la plataforma (Fig.2.30: A).

En la sumidad de la huaca de la Luna se desarrolla una rampa secundaria empotrada que conduce al patio del altar principal (Fig.2.30: B).

En la zona de la Plataforma I, en el patio del Recinto Ceremonial encontramos otra rampa ceremonial secundaria empotrada, es la continuación de la circulación que viene de la Rampa Ceremonial Principal que conduce al patio del recinto ceremonial.

c.3. Rampa recinto

la rampa recinto conecta la Plaza o Patio Ceremonial con el recinto ritual, es de menor tamaño y en relación con la estructura del recinto, se ubica en el lado frontal o lateral; y por su construcción pueden ser rampa recinto abierto o rampa recinto empotrado en la misma plataforma. En Huaca Chornancap se identifican la rampa abierta central y rampa empotrada para acceder a sus recintos.

La dirección de la rampa recinto con la disposición en planta de los muros del recinto ritual forma una voluta o espiral de la cosmovisión Moche, como se verifica en el recinto esquinero de la Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna (Fig.2.16: A) y en el recinto esquinero de la plataforma mausoleo de la Señora de Cao Viejo (Fig.2.31: A). Los constructores andinos, en el recinto esquinero de la Plaza o Patio Ceremonial, conjugan la rampa y muros para construir su espacio sacro, lo que para la iglesia cristiana fue la planta de cruz latina, para los Moche fue la planta tinku espiral o voluta (Fig.2.31: B)

c.4. Rampa secundaria

La rampa secundaria sirve para conectar ambientes como pasajes o espacios que no se usa para rituales; por lo que su



A



B

Fig.2.31: A) Recinto en plataforma mausoleo de Señora de Cao, se aprecia la rampa en el lateral norte, esquina, de la plataforma del recinto ritual (Fuente: ANDINA); B) Vista aérea de Huaca Chornancap donde se aprecia la rampa central de recinto de tipo abierto y empotrado (Fuente: Arqueología del Perú)

diseño arquitectónico y ubicación no son destacados en el edificio tronco piramidal.

La historia de la arquitectura nos enseña como algunos arquitectos usaron la rampa no solo como circulación, sino conformando parte del espacio expositivo y formal en las edificaciones como por ejemplo en el Museo Guggenheim de Nueva York (USA) de Frank Lloyd Wright; o creando calles y plazas exteriores como el desarrollo del estudio Snøhett para la Opera de Oslo (2000-2008) en Oslo (Noruega) donde la calle la desarrolla como una gran rampa que bordea el edificio de la ópera y la integra a su cubierta, donde crea una plaza mirador. La rampa también está en la propuesta arquitectónica de Kengo Kuma and Associates para la estación de metro en Saint Denis Pleyel (2015) en París (Francia) en la que “múltiples niveles

781 Duro, Alex (2015, 24 de marzo). “Kengo Zuma diseñará la estación de Saint-Denis Pleyel en París”. META-LOCUS. España. En línea: <https://www.metalocus.es/es/noticias/kengo-kuma-disenara-la-estacion-de-saint-denis-pleyel-en-paris> (Consulta: 02/12/2019)

se desarrollan en espiral, logrando que la estación funcione como un complejo que introduce calles en capas verticales”⁷⁸¹

2.5.3. Conexión lineal entre planos: Corredores

Los Moche, cuando desarrolla un corredore al finalizar una rampa para luego unirlo a otra rampa que conduce a un espacio ritual, lo crean como espacio de transición y una pausa en su recorrido procesional, “un espacio de transición o liminal” (Wiersema, 2016, p.38). Los constructores andinos norteros construyen otros tipos de corredores para conectar con ambientes de servicios o depósitos, no forman parte del recorrido procesional o ritual.

2.6.- Vano (luz/sombra)/hierofanía-mensaje: Comunicación lumínica arquitectónico. El vano y hueco místico Moche

El vano y hueco místico Moche

En la cerámica Moche del MNAAHP, identificado con C-61802, se observa la disposición del recinto sobre una plataforma comunica a los pobladores Mochica que se trata de un lugar especial y la sacralidad de su espacio, pues es posible que se accediera por medio de rampas con secuencia en espiral, desarrollándose a manera de procesión para encontrarse con un espacio con cubierta inclinada, donde la cumbrera del techo del fondo del habitáculo está a una mayor altura creando una abertura continua, donde se iniciaría la presentación de rituales o ceremonias para comunicarse con los dioses del mundo de arriba o de abajo, ¿acaso para pedir la lluvia?

La abertura entre las cubiertas inclinadas no solo era para ventilar e iluminar el interior ¿se pretendía observar el paso del astro rey diurno? Y en las noches ¿querían ver las estrellas que acompañan al río celeste, o ver también a la poderosa astro nocturno, la luna, que se revelaba a los humanos también de día? ¿pretendía los Moche invitar al sol o a la luna para que a través de sus rayos de luces tomaran como suyo estos espacios y lo sacralizaran?

Si en las iglesias góticas la luz de “la vidriera ha desempeñado un papel semejante en una composición arquitectónica, concebida en función del efecto coloreado y luminoso, donde se unen todos los temas maravillosos del simbolismo de la luz”⁷⁸², en el caso de las edificaciones Moche se busca que la luz del dios estelar diurno proyecte sus rayos y, con la creación de grandes sombras, recreen dinámicamente símbolos de su cosmovisión como por ejemplo el escalonado, generando una unidad simbólica entre luz-sombra-sonido-geometría como una conexión y comunicación espacio-temporal con sus deidades⁷⁸³.

Esta botella doble cuerpo (volumen cúbico y esférico) asa puente tubular, botella silbadora⁷⁸⁴ con arquitectura, comunicaría el sonido que se producía en este espacio arquitectónico por parte de la naturaleza (vientos, aves, colinas, árboles, etc.), y generado por los instrumentos musicales Moche, que acompañaban al desarrollo del ritual o ceremonia, adentro o fuera de la edificación, y probablemente el sonido que provenía de la botella silbadora no solo evoca el sonido de la naturaleza, sino también el sonido producido por los sacerdotes o los chamanes durante los rituales. A través de los sonidos los Moche evocaban su arquitectura sacra.

782 Grodecki, M. Louis (1949). “Le vitrail et architecture au XII et XIII siècle. Gazette des Beaux Arts, París”. En Medina del Río, Juan Manuel (2013). La luz natural como generadora del espacio arquitectónico de la catedral gótica (Tesis doctoral). ETS Arquitectura, UPM. Madrid, España, p.531

783 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.45

784 “Todas las botellas silbadoras se caracterizan por poseer un recipiente asociado a un silbato, de modo que si contiene líquido, éste puede influir en la producción del sonido. (...) La altura del sonido depende del tamaño interior del silbato. El sonido se percibe como puro, es decir, se escucha claramente su tono fundamental y muy pocas parciales. (...) Algunas botellas silbadoras dan melodías básicas formadas por dos tonos. Normalmente el silbato da un tono único, pero al incrementar la presión de aire, dependiendo de la geometría interior del silbato y del aeroducto (tamaño y forma), se pueden producir una o más alturas de sonido. (...) La duración del sonido está sujeta al tiempo que dure el flujo de aire.” Pérez del Arce, José (2004). “Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes”. En Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, n°9, 2004. Santiago de Chile, Chile, pp.9-33

785 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., p.42

786 Le Corbusier (1957). Ronchamp. Edizioni di Comunità Milani. Milán, Italia.

La doctora Gavazzi (2010) afirma que la arquitectura ceremonial andina, como los Moche, “perseguían el movimiento del sol y de la vía láctea” y en sus plazas hundidas “reproducen un planetario en la que la forma del recinto hipogeo central regenera el espacio alrededor de un eje cósmico”, donde el montículo escalonado “reproducen la montaña sagrada de la que tienen origen el ciclo de las aguas andinas”⁷⁸⁵. Gavazzi en relación con la música y la arquitectura andina afirma:

La arquitectura ceremonial andina toma vida en un cronotopo, en la que las formas del edificio, aquellas de la música y de la naturaleza se encuentran en una dimensión ceremonial, que permite la revelación de una realidad originaria común a todos, en las que las formas de vida incluso muy diferentes entran en comunicación (Gavazzi, 2010, p.45)

Le Corbusier en el diseño de la Capilla de Notre Dame du Haut (1950-1955), en Ronchamp, comenta que dibujó las colinas de

los cuatro horizontes y que estos “esbozos provocaron desde un punto de vista arquitectónico, una respuesta acústica, una acústica visual de las formas... las formas hacen ruido y silencio; algunas hablan otras escuchan”⁷⁸⁶. Los constructores moche supieron reconocer el paisaje sonoro⁷⁸⁷ de su entorno, de la Pachamama (el sonido que provocaban los terremotos, el afloramiento de aguas termales, etc. era la voz de los ancestros del Ukhupacha).

Los sonidos que producían los animales, colinas, montañas, el mar, el recorrido en superficie del agua, donde la “cascada levantaba su sonido y parecía cantar”⁷⁸⁸, etc. era sonido del paisaje, del Kaypacha; y los producidos por las aves voladoras, a veces se “oían (...) como la voz de una mujer -seguro era el viento que silbaba entre los duraznales de la huerta, en los montes de retama”⁷⁸⁹-, el sonido de los relámpagos, etc., eran sonidos del Hanaqpacha) y reconstruyeron el sonido en el interior de sus edificaciones ceremoniales con una magistral combinación de geometría-escala-materialidad-vanos-orientación, creando una arquitectura “acústica visual”⁷⁹⁰ sacra.

Luego de estar en el recinto frontal de la plataforma, se sale para acceder a través de un patio con pórtico lateral y techo inclinado, cuya relación mística estaba indicada por representación simbólica del escalonado con voluta que conforma la cubierta inclinada y el muro con escalonado (De Bock, [1999] 2003), para luego acceder a un recinto más alto pero de menor tamaño. Este recinto parece tener unas ventanas triangulares formada por el encuentro de los techos inclinados con las paredes laterales; cuya cumbre se ubica en sus extremos el símbolo escalonado, indicando probablemente que es el espacio de la culminación del ritual o ceremonia, el de la ofrenda, y probablemente estará relacionada con la diosa mar por los símbolos de volutas en la botella esférica -su asa puente lo conecta con estas edificaciones- al que solo podrían acceder algunos elegidos.

En los templos egipcios, el recorrido ritual desde la avenida de las efigies hasta llegar al santuario, generalmente, sigue una línea recta continua que atraviesa espacios abiertos y cerrados -que van disminuyendo de altura- que de acuerdo con

787 “(...) los distintos estímulos sonoros conviven, se mezclan e interactúan en un contexto espacial y social concreto, apareciendo mezclados ruidos, sonidos, música y palabra, y esta mezcla sonora es lo que configuraría -especialmente a partir de los trabajos del compositor Murray Schafer en los años 70- este concepto que se viene denominando paisaje sonoro”. Palmese, Cristina (2008). “El diseño sonoro del espacio construido. Entre la intuición y el método”. En Instituto Cervantes, Orquesta y Coro Nacionales de España (2008). I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros. Edición electrónica en el Centro Virtual Instituto Cervantes. Madrid, España. En línea: https://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/publicaciones_espanol/publicaciones_centro_virtual_cervantes/paisajes_sonoros.htm (Consulta: 01/03/2021)

788 Vega Posada, Eduardo; Mujica Barrera, Elías y Scorza Hoyle, Manuel (Editores) (1986). José María Arguedas. Cantos y Cuentos Quechuas. Primera parte. Munilibros 12. Ed. Municipalidad de Lima Metropolitana. Lima, Perú, p.11

789 Vega Posada, Eduardo et al (1986). Op. cit., p.12

790 “Una caja de resonancia atrae sonidos, incluso inaudible, que se producen alrededor y los captura en su interior. Los reúne y los devuelve al exterior, no sólo amplificados sino “transformados”, hechos forma, como si por fin fueran ellos mismos. (...) Le Corbusier llamaba a este fenómeno, cuando la caja de resonancia era un edificio, “acústica visual”. Quetglas, Josep (2015, 01 de enero). “Ronchamp: un paisaje de acústica visual”. En Revista Arquitectura Viva (AV). Le Corbusier. An Atlas of Landscapes. AV Monografía 176. Madrid, España, pp.56-61

791 Bedman Gonzales, Teresa (1991). “El Templo Egipcio. Ritual y Mito”. En Boletín de la Asociación Española de Egiptología, n°3, 1991. Madrid, España, pp.12-17

la investigadora en egiptología Teresa Bedman González⁷⁹¹, el templo egipcio “semeja un verdadero microcosmo”, y con respecto a las columnas de las Salas Hipóstilas afirma:

que en ciertos templos estaban recubiertos de planta cuya oxidación imitaba el color del limo negro del valle del Nilo, fértil y dador de la vida, se elevaban bosques de columnas que ya desde un principio tenían forma de tallos florales con un claro simbolismo de la vegetación, el resto de color azul encontrados en la base de algunas columnas permite imaginar que se trataba de una representación de la inundación. (Bedman, 1991, p.13)

Comparando el caso de templos egipcio con el de los Moche, tenemos que en los andinos el recorrido ritual en esta edi-

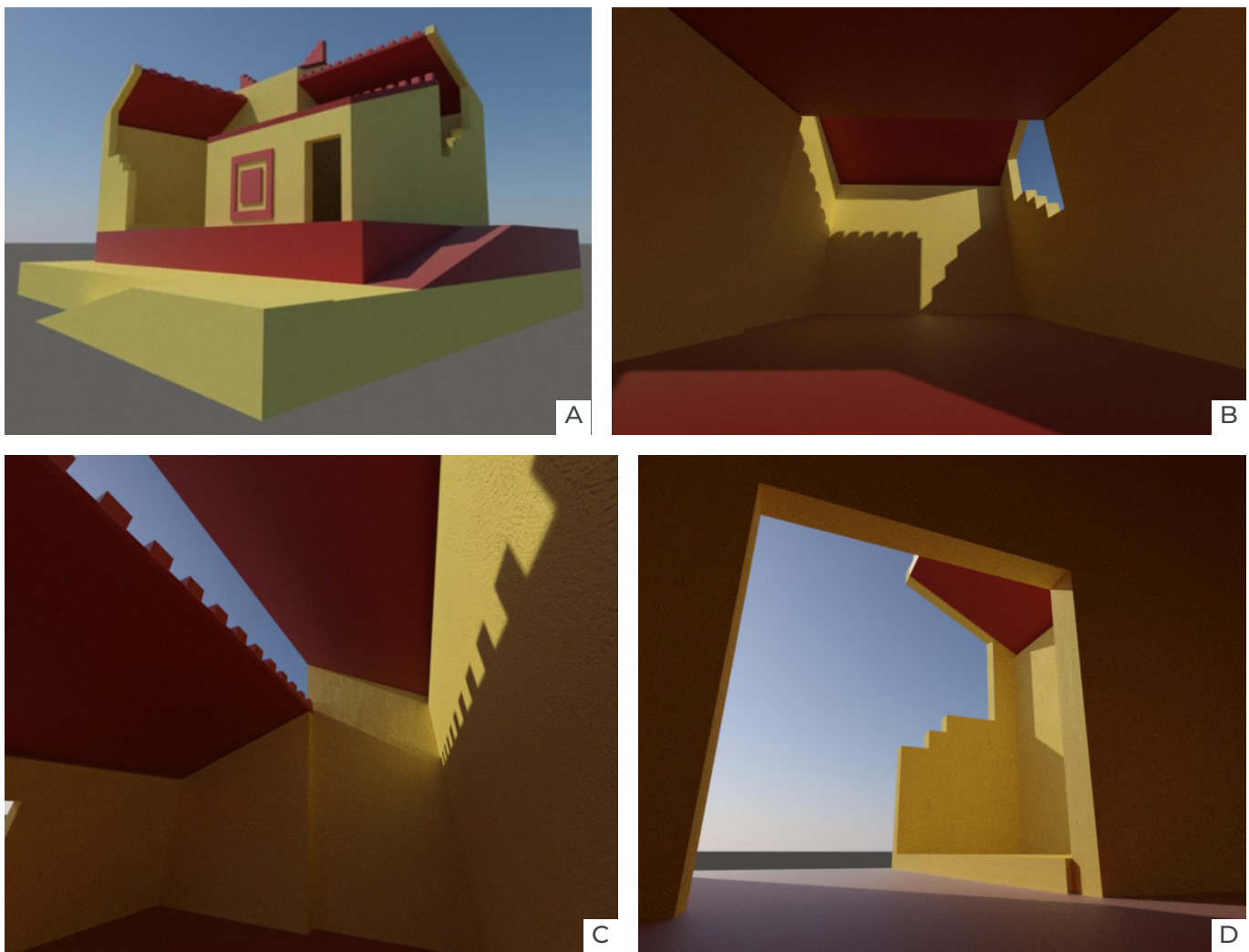


Fig.2.32: Reinterpretación de cerámica Moche del MNAHP, identificado con C-61802, vistas exteriores e interiores (Fuente: Reinterpretación del autor, modelación virtual: Stephano Alva Mujica)

ficación se hace con líneas quebradas continuas, procesión dinámica, que permite acceder a recintos y cruzar espacios abiertos o semiabiertos que simbolizan el escalonado con voluta, hasta llegar al habitáculo del sacrificio o de las ofrendas, edificación de mayor escala y cerrado que evocaría a un Apu con una “inversión⁷⁹² simbólica arquitectónica”: la ubicación opuesta de los escalonados en los extremos de la cumbre, este conformaría el borde espacial del Apu, un tinku visto desde el Hanaqpacha.

La cerámica Moche del Dallas Museum, identificado con 1976W112, muestra en la base a unos soldados, como si estuvieran desfilando, alrededor de la plataforma del recinto ceremonial, y uno de ellos lleva la vara con porra, el mismo símbolo de la “energía y fertilidad”, el falo (Aliaga, 1992; S. Scher, 2012; A. Chiara, 2017), que aparece decorando en la cumbre del recinto, símbolo que posee el sacerdote guerrero de la escena, ¿es este el personaje que dirigirá el ritual? ¿por qué las cubreras de techos inclinados están contiguas y de diferente altura? ¿por qué los vanos de las paredes laterales tienen forma de medialuna y tres franjas continuas? Es posible que los constructores Moche quieren representar las montañas, una metáfora del mundo de abajo, de los ancestros. Pero lo que afuera la cubierta inclinada es alta para la mirada de los hombres, en el interior, el espacio que conforma esta cubrera es bajo desde la mirada de los dioses.

En los lados laterales del recinto se aprecia un vano con forma de luna creciente, también plasmada en la iconografía del muro mayor del recinto ceremonial esquinero de la Plaza 1 de Huaca de la Luna y en el “tema complejo 1” del muro menor en el edificio B/cuarto edificio de Huaca Cao Viejo donde se encuentran evidencian “algunos ritos vinculados al parecer al culto al agua o de la luna”⁷⁹³, por lo que se infiere que en el simbolismo arquitectónico del vano podría querer expresar un nuevo orden, la “estabilización ideológica del sistema político-religioso en general después de una etapa de crisis que vivieron los Moche (siglo VII d.C.)”⁷⁹⁴.

Los constructores Moche querían que la luz de la luna se proyectase en el interior del recinto, en su piso, este modo no solo sacralizando el espacio, sino que les permitiría tener la

792 El arqueólogo Steve Bourget (2006, p.210) sobre las relaciones sexuales invertidas en la iconografía Moche, es discutida en estudios ontológicos bajo el concepto de Inversión ritual; por ejemplo, para la comunidad Laymi de Bolivia: “el inframundo es invertido en comparación con el mundo de los vivos”. La presente investigación, pensando como los andinos prehispánicos, toma el concepto inversión en la simbología Moche. La Chioma, Daniela ([2017] 2019). “Las danzas del inframundo en el arte Mochica”. En KAYPUNKU, Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura, vol.4, n°1, junio 2019. Lima, Perú, p.209

793 Franco Jordán, Régulo (2021). Moche. Iconografía y cosmovisión. Instituto Peruano de Estudios Arqueológicos (IPEA) e Institute of Andean Research (IAR). Lima, Perú, p.176

794 Ibidem

sensación de estar cerca de la todopoderosa deidad blanca de la noche, que con el movimiento de la luz proyectada se dinamizaba el espacio sacro del recinto y probablemente, integrarlo al movimiento ritual del o la sacerdotisa.

¿Quieren los constructores Moche que la luz de los tres vanos de franja vertical represente los tres mundos de la cosmovisión andina? ¿Quieren que la proyección de la medialuna se ubique sobre el de las franjas? En el día, la combinación de luz y sombra de estos vanos en paredes y piso de los rayos del Inti (sol), recree una danza ritual entre la media luna y el mundo andino, donde la deidad lunar aparece siempre coronando el símbolo dinámico, microcosmos representado en una cerámica (Gavazzi, 2012) que nos permite decodificar una arquitectura ceremonial Moche como lo desarrollaron los egipcios (Bedman, 1991).

Las hornacinas son espacio construidos en las paredes de

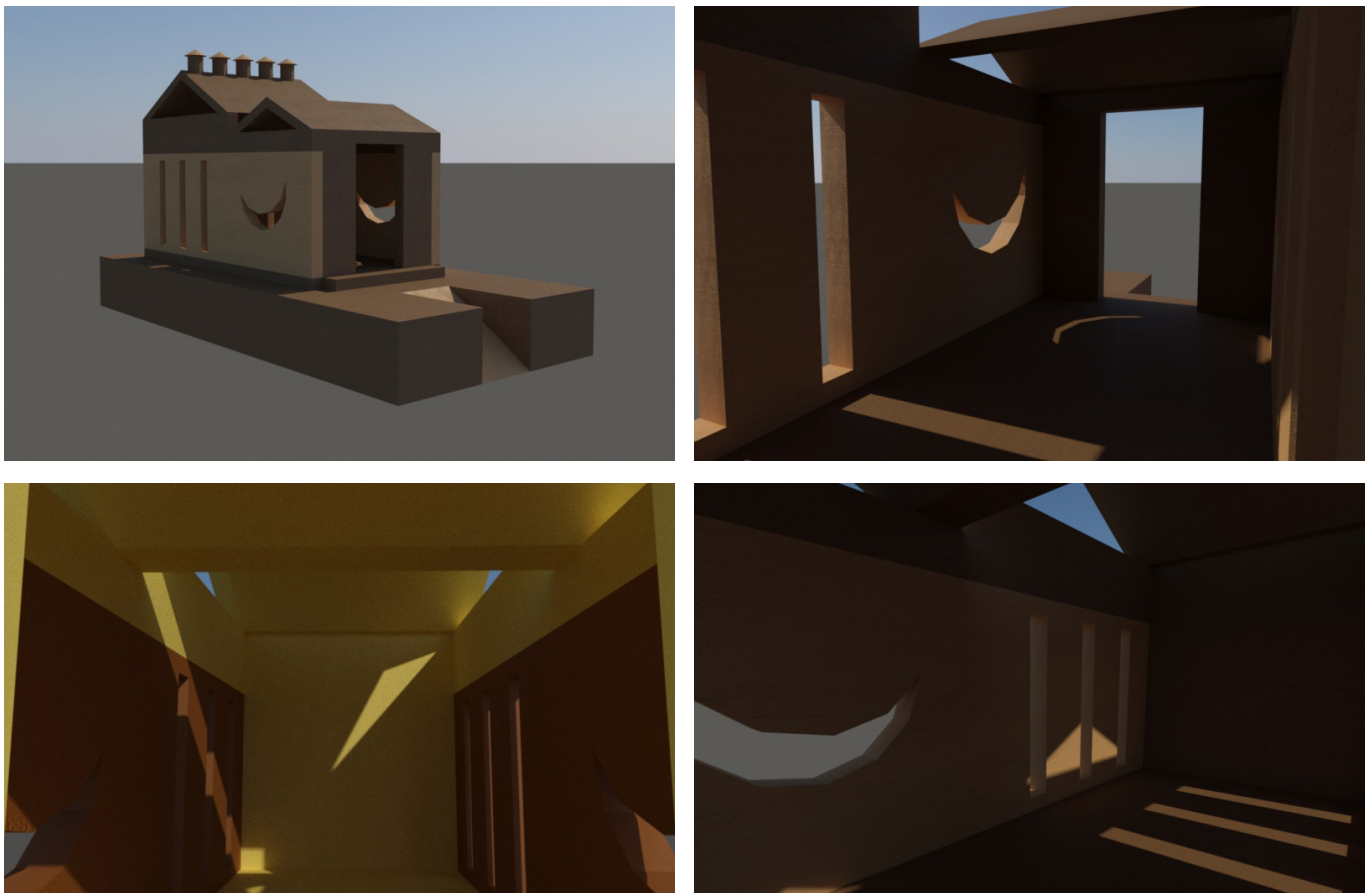


Fig.2.33: Reinterpretación de cerámica Moche del Dallas Museum, identificado con 1976W112, vista exterior e interior (Fuente: Reinterpretación del autor, modelación virtual: Stephano Alva Mujica)

adobe, y los arquitectos Moche lo construyeron en las edificaciones de vivienda de élite, templo montículo escalonado o en tumbas. En este espacio se acostumbraba a dejar ofrendas de ceramios, alimentos (Larco H.,1945) , entre otros, y servía tanto para el mundo Kaypacha como para el Ukhupacha.

En la vivienda de élite CA-35 se encontró hornacinas en el muro oeste del pasadizo (A35-6), “este espacio permeabilizaba el ingreso a dos espacios funcionales distintos” (Luján et al., 2015), un área ritual y otro a un patio; en otras viviendas de élite se construían hornacinas en los ambientes de ingreso (Forssmann, 2019).

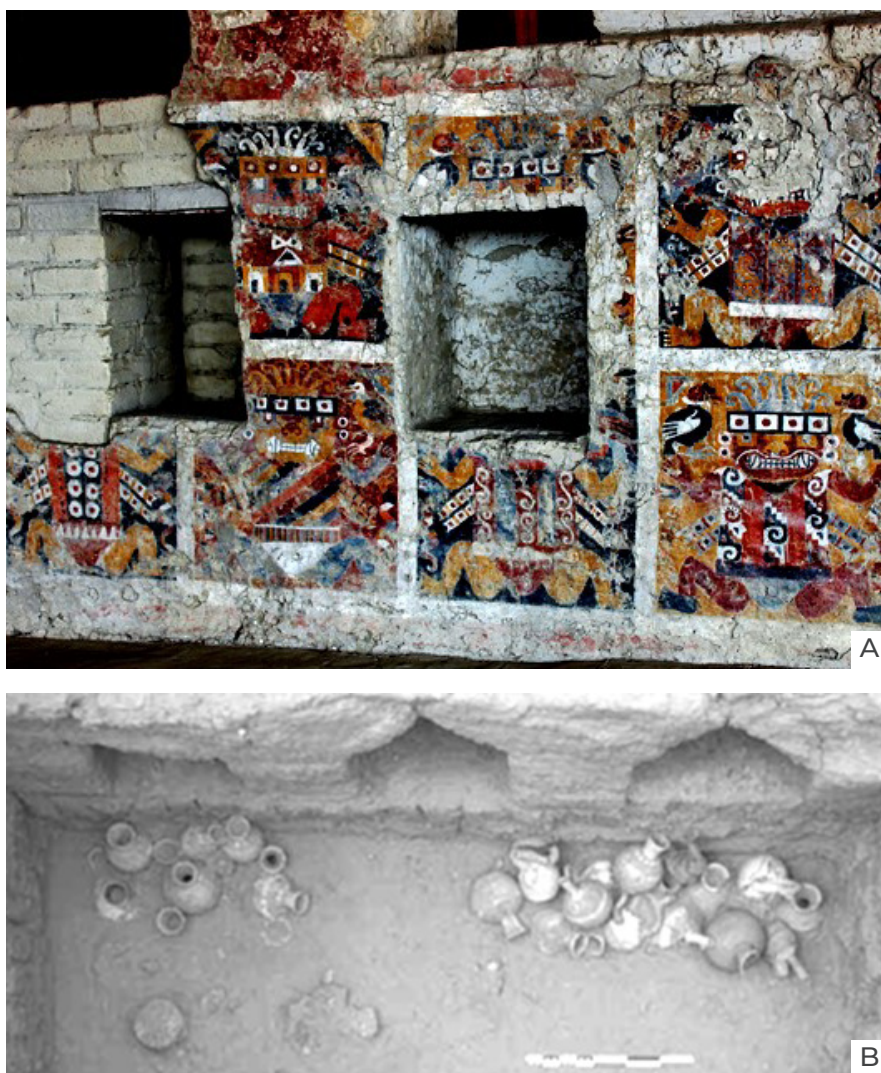


Fig.2.34: A) Superior: Hornacina de Huaca Cao Viejo. Inferior: Hornacina de tumba 4 y 8 de Plataforma Uhle

En el recinto esquinero de la plataforma mausoleo de la Señora de Cao se encontró dos hornacinas (dualidad) de diseño cuadrado con iconografías.

En las tumbas Moche, las hornacinas se usaron para colocar las ofrendas que el ancestro necesitaría en el Hanaqpacha. Se a encontrado hornacinas donde se depositaban esqueletos de cuerpos semi completos como en la Tumba 12, 13 y 14 de la Plataforma Uhle del Complejo Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna⁷⁹⁵. Cabe destacar que en la tumba 4 y 8 de la Plataforma Uhle, la hornacina tiene una vigueta de forma triangular, formada con adobes. En el penúltimo edificio del templo viejo de Huaca de la Luna (Edificio B/C), en la tumba 24 de un sacerdote, se encontró “una hornacina con techo en forma de bóveda, dentro de la cual se colocaron como ofrendas algunos fragmentos de cerámicas y restos óseos articulados de niños, pero sin el cráneo” (Uceda et al., 2016, p.146)

2.7. Envoltente-cosmovisión/metonimia-comunicación-proxémica: Los envoltentes arquitectónicos Moche

El arquitecto alemán Gottfried Semper en 1851 publica el libro *Die vier der Baukunst* (Cuatro elementos de Arquitectura); donde describe la relación conceptual en la construcción de una choza centroamericana primitiva:

“(…) todos los elementos de la arquitectura clásica en una forma de lo más original y diferenciada... el hogar como centro, una plataforma hecha en tierra y retenida por pilotes de madera, un techo sobre columnas, y esteras en todos los lados como pared o cerramiento”⁷⁹⁶

La casa del poblador Moche o Mochica usa para construir sus muros un entretejido de caña, la quincha, y como cubierta un tejido de caña brava con torta de barro; tanto el interior como el exterior de sus muros e interior de sus techos se enlucen con barro, este es la primera envoltente espacial. Las casas de la élite y sus recintos ceremoniales en sus templos montículos escalonados lo construyen con tapial o unidades de adobe, al que también lo enlucen con barro al que luego

795 Goepfert, Nicolás (2004). “Ofrendas y sacrificios en la cultura Mochica: El ejemplo de la Plataforma Uhle, Complejo Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna”. En Castillo, Luis Jaime; Berner, Hélele; Lockard, Gregory, Rucabado, Yong (2008). ARQUEOLOGÍA MOCHICA. NUEVOS ENFOQUES. Actas del Primer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica, Lima 4 y 5 de agosto de 2004. Editado por IFEA y Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, pp. 232-236

796 Gottfried, Semper (1989). “Los Cuatro Elementos de la Arquitectura” (Título original: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, traducción: Harry Francis y Wolfgang Hermann). Ed. Cambridge University Press. Cambridge, Inglaterra, pp. 101-104

le aplica una capa de pintura donde plasma la iconografía de su cosmovisión que, unida a la concepción espacial de su arquitectura, comunica su “relación simbiótica biótica” (Gavazzi, 2010), construcciones Moche que forma parte de la sacralidad del paisaje.

Los Moche, como todas las culturas andinas, utilizaron la pintura mural, el mural relieve escultórico, el graffiti, como medios de comunicación cuya narrativa iconográfica fue capaz de ser descifrada, interpretada, leída, comprendida por quienes la observaban; y como diría Paul Ricoeur (1987)⁷⁹⁷:

Comprender es apropiarse de la historia de la propia vida de uno. Ahora bien, comprender esta historia es hacer del relato de ella, conducida por los relatos, tanto históricos como ficticios, que hemos comprendido y amado. Es así como nos hacemos lectores de nuestra propia vida. (Ricoeur, 1991, p.42).

Los muros de los templos montículo escalonado Mochica presentan una serie de murales con una riquísima comunicación visual de su cosmovisión, historia o leyendas. Los Moche desarrollan representaciones cosmológicas donde se articula los “espacios del cosmos, movimiento de los astros como seres de poder, ciclos naturales que se traducen en cambios estacionales y escenas de interacción entre seres diversos que podrían tener correlatos sea míticos, ceremoniales y/o rituales asociados a una contingencia calendárica” (Sánchez G. et al., 2012, p.31). Los artistas Mochica fueron capaces de representar mitos como “la rebelión de los artefactos” que los investigadores asocian “al punto final de la edad de un mundo y el inicio de otro” (Uceda et al., 2016, p.198); ellos desarrollaron una cultura visual que les permitió interpretar no solo cada elemento dibujado, sino en su conjunto leer los mensajes pintados y/o esculpidos en los murales.

d.1. Comunicación pictórica: Pintura mural

La investigación de Véronique Wright (2010)⁷⁹⁸ sobre los pigmentos y tecnologías artísticas Moche, afirma que las imágenes plasmadas en los muros, sobre todo en los monumentos públicos, fue utilizado por la sociedad Mochica como un “medio privilegiado de comunicación” (2010,

⁷⁹⁷ Calvo Martínez, Tomás y Ávila Crespo, Remedios (Editores) (1991). “Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación”. Actas del Symposium Internacional sobre el Pensamiento Filosófico (Traducción del francés: José Luis García Rúa). Editorial del Hombre, ANTHROPOS. Barberá del Vallés, España

⁷⁹⁸ Wright, Véronique (2010). “Pigmentos y tecnología artística mochicas: una nueva aproximación en la comprensión de la organización social”. En BIFEFA, n°39 (2), año 2010. Lima, Perú, pp.299-330

p.300); el pueblo por lo tanto podía acceder a estos temas religiosos que luego asimilaba y entendía “pues este saber reflejaba la estructura de la existencia que seguía su grupo cultural. Entonces la imagen se convertía en un medio de adoctrinamiento visual (Francastel, 1970). Se volvía más importante que la palabra: material y duradero, se convertía en una sustracción del símbolo al pensamiento abstracto (Otte, 2005)” (Wright, 2010, p.300).

Véronique Wright afirma que la sociedad Mochica al no tener una escritura textual, la comunicación visual a través de sus diferentes manifestaciones artísticas se convierte en imprescindible; pues estos debían obedecer “a una cierta cantidad de reglas cuyo aprendizaje se adquiere viviendo en esta cultura (Donnan, 1978). «Impregnado» de éstas, las respetaba y las aplicaba para vehicular un mensaje codificado pero preciso, inteligible por todo el grupo” (2010, p.301). De las observaciones a estas pinturas le permitieron obtener información de cómo los artistas Mochica preparaban el soporte y describe que “el muro de adobe habría sido alisado con un enlucido o revoque, sobre el cual se habrían plasmado los diseños con incisiones. De realizar una pintura, el artista habría aplicado un fondo blanco y en seguida los colores, en función de las zonas delimitadas” (2010, p.303). Véronique Wright afirma que el muro era el soporte, “unido indisolublemente a éste”, donde los artesanos especializados “transforman las materias primas, pero también una idea en una realidad tangible; crean un bien, símbolo de poder y de universo ideológico” (2010, p.320). Por lo tanto, la arquitectura y el arte mural están estrechamente relacionadas, depende de ella “no solo en su conservación, sino también en su consideración visual”⁷⁹⁹

799 Toranzo Calderón, Graciela (Investigación) (sf). “Murales de Buenos Aires. Tipos de murales”. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. En línea: <http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales/extras/tipos-de-murales.htm> (Consulta:01/03/2020)

800 Gálvez Mora, César y Runcio, María Andrea (2006). “El life (*Trichomycterus* sp.) y su importancia en la iconografía Mochica”. En *ARCHAEOBIOS*, n° 3, Vol. 1, diciembre, Centro de Investigaciones Arqueobiológicas y Paleoecológicas Andinas. Trujillo, Perú, pp. 57-58

En un mural de Huaca Cao Viejo, los investigadores del Proyecto Arqueológico Complejo El Brujo, han identificado a un pez dulceacuícola, el life (*Trichomycterus* sp.) (Franco et al, 2003, 2004), que aparece en las acequias en estaciones cálida y lluviosa, abunda en el solsticio de verano, evitan la luz solar, se ocultan en los agujeros de las riberas de las acequias (Fig.2.35: A); vive en continentes con aguas estancadas y pequeñas oquedades, “y su afinidad con la oscuridad y el mundo nocturno, circunstancia en la cual se desplaza en dirección

a las nacientes de las aguas que, en la costa norte del Perú, se encuentran hacia el este (Cordillera de los Andes)”⁸⁰⁰

La representación del elife aparece en las vestimentas de seres mitológicos relacionados al inframundo; se encontraron como diseño en los murales de tumbas, en el ajuar funerario y tatuaje de los antebrazos de la Señora de Cao. La posición en diagonal y con un movimiento este-oeste y oeste-este, concuerda “con el curso descendente de las aguas generadas por las lluvias en la Cordillera de los Andes hasta su desembocadura en el mar, en el solsticio de verano”, el movimiento de derecha a izquierda representaría la “metáfora de la fertilidad asociada a la abundancia del agua que propicia una mayor presencia del elife en el verano”, y el movimiento de izquierda a derecha, que concuerda con el desplazamiento de las nubes desde el mar hacia las montañas, representaría la metáfora de la “renovación expresada por esta parte del ciclo del agua (...), la trascendencia sobre la muerte”, el movimiento del elife para sobrevivir; la línea inclinada es la conexión entre el mundo celeste y el inframundo⁸⁰¹.

Cuando observamos las imágenes desarrolladas entre cuadrículas en el mural (Fig.2.35: B) situado detrás del altar principal de Huaca de la Luna, con “representaciones de cabeza de un ser con orejas bilobuladas y apéndices serpentiformes que rematan cabeza de aves” (Uceda et al., 2016, p.110) nos recuerda las pinturas *Díptico de Marilyn* (1962) y el *Shot Marylins* (1964) de Andy Warhol, pues la primera repite el rostro sensual de Marilyn, en el segundo el rostro lo recrea con fondos de diferentes colores, queriendo transmitir diferentes emociones. Warhol recurre al concepto de mónada creado por Leibniz, “es un espacio simple, sin partes, sin extensión, sin divisibilidad, absolutamente homogéneo, espacio imposible de penetrar, transitar con la mirada, un espacio clausurado en el que no es posible entrar o salir”⁸⁰².

Los artistas Moche desarrollan iconocosmograma⁸⁰³ al que aplican ilusiones ópticas en el desarrollo de sus murales para vivenciar sus mitos, leyendas, historias que comunican su iconografía a los asistentes en las ceremonias y rituales. En el mural del altar principal de Huaca de la Luna, donde el uso de el color blanco y negro produce el fenómeno de erradicación, donde

801 Gálvez Mora, César y Runcio, María Andrea (2006). Op. Cit., pp.72-80

802 Fernández Campón, Miguel (2006). *Andy Warhol: Ser de transparencias, espacio holográfico y utopía* realizada. Ed. NORBA-ARTE, vol.XXVI, pp.225-242

803 Nota del autor: La presente investigación denomina “ICONOCOSMOGRAMA” a la imagen aislada de la iconografía Moche que se desarrolla en sus cerámicas y arquitectura (escalones, plataformas, muros, columnas, vigas, cubiertas); esta imagen está dispuesta en serie linealmente: horizontal, vertical, angular y en línea curva; están pintadas en soporte curvo, soporte plano, en alto relieve o bajo relieve.

lo que se encuentra en la superficie blanca parece cercana a la retina y el de fondo negro alejada; pero la perspectiva de la cabeza y de los apéndices crean ilusiones ópticas cognitivas.

El fenómeno de erradicación parece producir también el mu-



Fig.2.35: A) Mural de Life de patio ceremonial de la plataforma mausoleo de la Señora de Cao (Fuente: Elías Mujica Barreda, 2007); B) Mural d patio de altar principal ubicado en la sumidad de Huaca de la Luna (Fuente: Uceda et al, 2016); C) Mural noroeste del recinto de la plataforma mausoleo de la Señora de Cao (Fuente: Uceda et al., 2016)

ral noroeste del recinto de la plataforma mausoleo de la Señora de Cao, pero el artista Moche añade otros dos colores al fondo de las figuras (Fig.2.35: C).

Los artistas Moche desarrollan con maestría la inversión perceptual en el desarrollo de sus imágenes, que la doctora Luisa Lazzari⁸⁰⁴ et al. describe como “el cerebro agrupa los elementos que aparecen en ella según unos principios de organización. Pero a veces, al aplicar esos principios, existen varias buenas interpretaciones entre las cuales hay ambigüedad y el cerebro puede pasar de una a otra” (2016, p.87).

d.2. Comunicación alto relieve: Mural relieve escultórico

La definición al mural relieve escultórico es definido por la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires: “Sobre la base del muro, la obra escultórica se trabaja directamente sobre él. Puede tratarse de un sobre relieve o de un bajo relieve, dependiendo de su espesor en relación con el fondo. (...) La luz tiene un papel de especial significado, ya que permite destacar el relieve y vislumbrar las figuras modeladas”⁸⁰⁵

Los Moche trabajaron el relieve en los muros, los volúmenes lo modelaron con barro, cuyas superficies se habría pintado de fondo blanco para luego aplicar colores (Schaedel, 1951; Bonavia, 1985; Franco et al., 1994; 2003; Campana y Morales, 1997)⁸⁰⁶. La función decorativa de los murales tenía un rol y una significación simbólica, el uso de mezclas colorantes permiten confirmar y materializar el carácter místico y sobrenatural que los artistas Moche imprimieron en sus murales (Wright, 2010, p.312).

Los Moche fueron dignos herederos de una tradición mural escultórica andina, uno de los testimonios más antiguos es el sapo humanizado y cabeza antropomorfa de 3,300 años de antigüedad encontrado en el complejo Vichama de la cultura Caral (3000-1500 a.C.), hecho en barro sobre muro de adobe.

El mural de relieve escultórico fue utilizado por Frank Lloyd Wright en el Edificio Larkin (ubicado en Buffalo, New York,

804 Lazzari, Luisa; Mouliá, Patricia y Gervasoni, Ana (2016). “Aportes de las ilusiones ópticas a diferentes campos del conocimiento”. En Cuadernos de CIMBAGE, n°18, año 2016. Buenos Aires, Argentina, pp.81-107

805 Toranzo Calderón, Graciela (Investigación) (sf). Op. cit.

806 Wright, Véronique (2010). “Pigmentos y tecnología artística mochicas: una nueva aproximación en la comprensión de la organización social”. En Bulletin de l'Institut français d'études andines. Lima, Perú. En línea: <http://journals.openedition.org/bifea/1950>. (Consulta: 13/08/2018). DOI : 10.4000/bifea.1950

807 Wikiarquitectura (sf). "Edificio Larkin". Wikiarquitectura, sección: edificio. En línea: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/edificio-larkin/> (Consulta: 01/03/2020)

construido en 1903-1905 y posteriormente derruido en 1950) en "los pilares escultóricos que rodean el patio de luz de la nave única, en la que desembocan los pisos horizontales"⁸⁰⁷ y en la casa que diseñó con influencia Maya en 1924, en Vermont Avenue en California: Ennis House, cuya mampostería modular de ladrillos de hormigón cuadrado tienen diseños inspirados en el arte y la arquitectura Maya, cuyo propietario



Fig.2.36: A) Iconocosmograma de escalón 3 con relieve de araña decapitadora de la pared escalonada de la Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.93); B) Relieve del rostro del "dios de la montaña" ubicado en el antepenúltimo edificio D, de Huaca de la Luna (Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.115); C) Relieve de muro en plataforma mausoleo de Huaca Cao (Fuente: Fundación Wiese); D) Relieve de oficiales ubicados en el escalón 2, debajo de la rampa principal, de Huaca de la Luna (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.88); E) Relieve de parejas de guerreros Moche combatiendo del muro oeste del recinto esquinero de Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.88); F) Relieve de "escena compleja" de muro de recinto esquinero de Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna (Fuente: Foto de Eduardo Hirose Maio, en Uceda et al., 2016, p.98)

compartía con Aalto su pasión por esta cultura Centro Americana.

En relación con los murales alto relieve encontrados hoy, se puede identificar que los artistas Moche desarrollaron tres tipos: el iconocsmograma enmarcado lineal (Fig.2.36: A), iconocsmograma enmarcado diagonal (Fig.2.36: B y C), iconocsmograma sin enmarcar (Fig.2.36: D y E), iconocsmograma complejo (Fig.2.36: F).

Los investigadores Laura López Estupiñán y Luis Rodríguez Pérez (2016) aplican la cronofotografía y la morfometría geométrica como técnica como ayudar a la interpretación de la iconografía Moche del escalón 3 (Fig.2.36: A) de la pared escalonada de la Plaza Ceremonial de Huaca de la Luna. Ellos enumeraron los 31 iconocsmograma del escalón 3, denominando “MPH1TVPIECO3-1 como el más próximo al límite de Templo viejo y MPH1TVPIECO3-31 como el más próximo a Cerro Blanco. (...) tomas de fotografía a dos metros de distancia frontal, de cada uno de los cuadros y series”⁸⁰⁸. López y Rodríguez al simular movimiento identifican que cada iconocsmograma de la araña “representa dos personajes en una misma imagen (...), dos seres divididos intencionalmente en los relieves, continuidades y direcciones d ellos trazos”⁸⁰⁹, donde el desplazamiento de la “araña” en dirección oriente-occidente-oriente comunica “la renovación, germinación y crecimiento de la cosmogonía Moche” (Uceda, 1999), “relacionada con la salida y ocultamiento del sol. Con la presencia de hitos geográficos como cerro Blanco (oriente) y el río (occidente)”⁸¹⁰.

La Plaza Ceremonial de huaca de la Luna, de 11,500 m²⁸¹¹, permite congregarse a 10,000 personas (Meneses et al., 2009, p.84), pero sería menor si estos participan de bailes rituales en épocas de los solsticios de invierno y verano; las sombras y luces que proyecta el recorrido del sol sobre estos murales relieve escultórico, y los desplazamientos de los espectadores durante la ejecución del baile ritual, hubiera ayudado a generar movimiento vivencial de los iconocsmogramas en la mente de los espectadores, sobre todo los que se ubican en la zona del eje central de la plaza.

808 López Estupiñán, Laura y Rodríguez Pérez, Luis Carlos (2016). “La cronofotografía y la morfometría geométrica como técnicas analíticas en la interpretación de iconografías secuenciales del sitio arqueológico Huaca de la Luna, Moche, Perú”. En Maguaré, vol. 30, n°1 (enero-junio), 2016, Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia, p.196

809 López Estupiñán, Laura y Rodríguez Pérez, Luis Carlos (2016). Op. cit., pp.201-202

810 López Estupiñán, Laura y Rodríguez Pérez, Luis Carlos (2016). Op. cit., p.205

811 Meneses, J; Linares, S; Gómez, J y Peñaranda, M (2009). “Excavaciones en el frontis norte y en la Plaza 1 de Huaca de la Luna”. En Uceda, Santiago y Morales Ricardo (Editores) (2008). Informe Técnico 2008. Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Ed. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo, Perú

d.3. Comunicación satírico/crítico: Graffiti

En los últimos años, las excavaciones realizadas en la plataforma superior de la Huaca Cao Viejo y en cuatro de los siete edificios superpuestos, se han encontrado una serie de diseños grabados en sus muros, como en el parámetro norte del Montículo 2 del edificio menor ubicado a 300 m. al norte de Huaca Cao Viejo; los arqueólogos lo denominan graffiti y uno de estos es el personaje llamado: “mensajero”, “corredor ritual” o corredores”.⁸¹²

Régulo Franco describe dos formas de elaboración de estos grafitis, uno es aprovechando el “revoque fresco (o humedecido) que permite trazos firmes con el uso de un instrumento con un extremo fino y redondeado”⁸¹³. El segundo es utilizando un instrumento cortante rayar la superficie del muro, cuyo revoque se encuentra seco y pintado, que se presume fueron realizados posteriormente a la culminación de acabado del muro. Incluso es posible que se haya realizado como consecuencia de detenerse el proceso constructivo. En la Huaca de San José de Moro, también se encontró graffiti sobre el muro EA#02-A51⁸¹⁴. Para Régulo Franco estos diseños “reflejan una

812 Franco Jordán, Régulo; Gálvez Mora, César y Vásquez Sánchez, Segundo (2001). “Graffiti mochicas en la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo”. En Bulletin de l'Institut français d'études andines. Lima, Perú. En línea: [http:// bifea.revues.org/7155](http://bifea.revues.org/7155) (Consulta: 01/10/2018)

813 Franco Jordán, Régulo; Gálvez Mora, César y Vásquez Sánchez, Segundo (2001). *Ibidem*

814 Muro Ynoñan, Luis Armando (2015). Proyecto de investigación arqueológica. Programa Arqueológico San José de Moro. Informe de excavación. Temporada 2015. Ed. PUCP. Lima, Perú, p.188

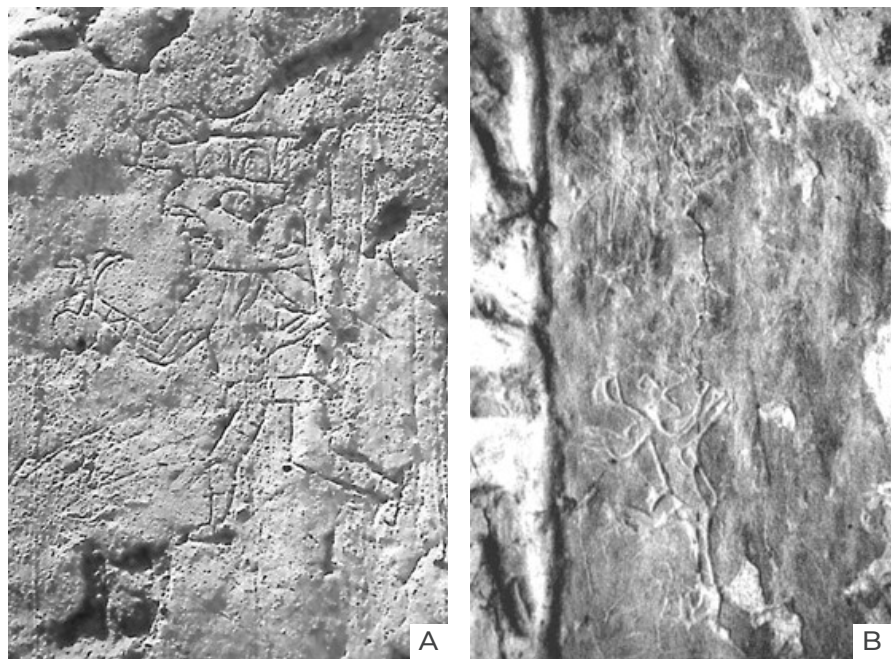


Fig.2.37: A) Graffiti de corredor en el paramento norte Montículo 2 de Huaca Cao Viejo (Fuente: Franco et al., 2001, p.364); B) Graffiti de guerrero y motivo zoroastriano copiado de “Tema complejo” de Huaca Cao Viejo (Fuente: Franco et al., 2001, p.367)

preconcepción intelectual y simbólica, (...) que abrevian símbolos y otros elementos iconográficos que encierran cierto sentido religiosos y probablemente una extensión de otros temas pictográficos mochicas” (2010, p.391).

2.8. Estética-mitos/metonimia-ceremonia-orden: Signos decorativos

En el Kaypacha de los Moche, los adobes no solo eran para construir plataformas o muros, también se utilizaron para



Fig.2.38: A) Adobe decorativo escalonado con pintura mural de “animales lunares” en Huaca del Brujo (Fuente: Proyecto Arqueológico Huaca Cao-Fundación Wiese); B) Cerámica escalonada Moche ML002880 (Fuente: Museo Larco); C) Reconstrucción hipotética de la Señora de Cao con bastón con porra (Fuente: Makowski, 2008, p.286); D) Cerámica Moche 41.2.8022 del American Museum of Natural History (Fuente: Gavazzi, 2010)

construir celosías en las ventanas facilitando la iluminación y ventilación interior de los ambientes, donde la iconografía Moche también se representaba en el diseño de colocar las unidades de adobe.

Los adobes también se emplearon para elaborar elementos decorativos como los escalonados, remate decorativo simbólico de estatus o espacio sacro o en las edificaciones de la élite y en los templos montículo escalonado. En el patio ceremonial de la plataforma mausoleo de la Señora de Cao lo encontramos como parapeto escalonado, diseño que está representada en la cerámica Moche ML002880. En las cumbreras de los techos también se colocaron el escalonado para señalar el espacio sacro, como recinto de ritual para comunicarse con sus deidades (Ver 1.3 y 2.6).

El uso de la “porra”⁸¹⁵ de cerámica (ML002876, ML002877), representación del falo ritual (Ver 1.2 y 2.4.5) como ornamento en las cumbreras de edificaciones, como las encontradas en Huaca Cao Viejo; estas indican que es un recinto ritual del sacerdote gobernante, el que tiene la capacidad de ejecutar el coito ritual, el de la fertilidad. El uso de porra como símbolo de la cosmovisión Moche se encuentra también representada en sus cerámicas arquitectónicas (Fig.2.38: D)

2.9. volumen-escala/metonimia-jerarquía-orden: La jerarquía arquitectónica

El arquitecto Geoffrey Jellicoe y Susan Jellicoe (1995) afirman que uno de los grandes legados de los griegos fue que reconocieron e identificaron la expresión del “espíritu del lugar particular”, el *genius loci*, y que la “arquitectura simbolizó el orden universal”⁸¹⁶. Los arquitectos andinos, como los Moche, reconocieron en el paisaje el *genius loci*, reconocieron el orden sacro del paisaje y lo identificaron con los ceques; que todo tiene su origen en la Pachakamaq que se “manifiesta a la manera de vibraciones y haces de luz” (Palacios, 2005). Cuando los griegos identificaban la hierofanía del lugar por la grandiosidad de la naturaleza, entonces era propicio para construir un santuario a sus divinidades⁸¹⁷, lo construían en colinas como en Selinus (Sicilia, Italia) o en la parte más alta como la Acrópolis de Atenas.

815 Estas borlas o porras podrían ser una representación simbólica del falo, como depositario del semen de la fertilidad, según la cosmovisión andina

816 Jellicoe, Geoffrey y Jellicoe, Susan (1995). *El paisaje del hombre*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España

817 Harris Diez, Ronald (2011). “El paisaje de los dioses. Los santuarios griegos de la época clásica y su entorno natural”. En *AISTHESIS*, nº49, 2001, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, Chile, p.74

Para la cosmovisión andina, el cuerpo del hombre estaba dividido en tres partes relacionadas a los tres mundos, donde el círculo de la cabeza o “Yachay” era la zona de la sabiduría (Lajo, 2005); de la misma manera los Moche diseñaron sus templos montículos escalonados, donde la dualidad esta expresado en la sumidad, ubicando dos patios con recintos de las dos autoridades-sacerdotes que tienen la capacidad de contactar con las deidades, por lo tanto, de presidir y ejecutar los ritos y ceremonias. Su edificación manifiesta con el desarrollo arquitectónico y uso de la espiral y escalonado la visión de simbiosis biótica del icono Moche (Gavazzi, 2010).

En la arquitectura Mochica podemos identificar tres tipos de jerarquías arquitectónicas: jerarquía física, jerarquía espacial y jerarquía sobre el paisaje.

d.1. Jerarquía física

Esta jerarquía se relaciona con la ubicación y escala de su construcción, porque los Mochicas se ubican en relación con el orden sacro identificado (Ver 2.1) y su escala responde a la relación con los elementos naturales de hierofanía.

De la misma manera que los Moche lograron descender a las profundidades, buscar en el vacío la oscuridad que recrea el mundo de sus ancestros; tocar y escuchar al Mayu subterráneo, el encontrarse con el Ukhupacha; así como el romanticismo buscó en tales descensos el impulso y que la inmersión le conduzcan al centro de la creación⁸¹⁸, los Moche buscaron y encontraron en la poza ceremonial ese impulso de contacto con sus deidades; pero estos utilizaron la arquitectura para construir su dualidad, el templo montículo escalonado en cuya sumidad están los recintos con patio más importante como el trono de Huaca de la Luna con el patio con rombos. El acceso a ellos es restringido, solo acceden los elegidos por estatus, poder, negociación (Golte, 2009; Gavazzi, 2010; Gutiérrez, 2011; Stehberg, 2015; Uceda, 2016). Desde este lugar se está más cerca del Hanaqpacha y se tiene el dominio visual de toda la Plaza Ceremonial, del paisaje sacro y a los ceques.

818 Safranski, Rüdiger (2013). El mal o el drama de la libertad (Traducción: Raúl Gabás). Tusquets Editores, colección: Fábula, 3era edición. Barcelona, España, pp.310-311

d.2. Jerarquía espacial

Representado por la escala del espacio, cuanto mayor es el patio o plaza indica mayor capacidad de espectadores, por lo tanto, a mayor área de espacio abierto indica que las ceremonias o ritos que ahí se celebran son el inicio o final de estos, pues los menores espacios indica poca capacidad de espectadores o participantes, con acceso solo a los que desarrollan los rituales, la élite y sus elegidos; por lo que se puede inferir que los espacios menores adquieren características de mayor sacralidad, epifanía, en relación a los demás espacios del templo montículo escalonado y del paisaje que lo rodea (Sánchez G., 2014) que heredan y conservan su sacralidad (Pino, 2004; Gavazzi, 2010; Bastante, 2021)

d.3. Jerarquía sobre el paisaje

Los templos Mochicas presentan dos tipos de jerarquías sobre el paisaje donde se asientan; una busca acoplarse a la



Fig.2.39: A) Vista de Huaca de la Luna (Fuente: Uceda et al., 2016, p.14); B) Vista de Huaca de Cao Viejo (Fuente: Proyecto Arqueológico Huaca Cao-Fundación Wiese)

triangulación de su “apu”, como la Huaca de la Luna al Cerro Blanco (Ver 2.1), que se podría relacionar en oposición a la propuesta de Alvaro Siza para la Piscina de las Mareas, él busca que su arquitectura se acople con la horizontalidad de su paisaje, el horizonte del mar y del lugar. El otro tipo de jerarquía Mochica es superponerse sobre la horizontalidad de su paisaje crear un “cerro artificial” como la Huaca del Sol y la Huaca Cao Viejo que se ubica frente al océano Pacífico; como diría Le Corbusier: “el paisaje es un hecho de la naturaleza y se presenta bajo un aspecto accidental, el trabajo humano no existe sino bajo la forma de rectas, de verticales, de horizontalidad”⁸¹⁹, los Moche aportan la combinación de las tres en el montículo escalonado. Esta propuesta de los arquitectos Moche se podría relacionar con el Finlandia Hall, en Helsinki, de Alvar Aalto que tiene vistas a la Bahía de Töölö.

2.10. Estructura-materialidad/metonimia-tradición-sostenibilidad: Sistema Constructivo en la arquitectura Mochica

El principal material de construcción en la cultura Moche es la tierra cruda trabajada como barro, champa y adobes, la piedra y la caña brava fueron materiales autóctonos donde se llegaron a desarrollar diferentes técnicas para construir diferentes obras, con diversas calidades y magnitud⁸²⁰. Los Moche con estos materiales “conformaron muros de adobe, de caña con barro (quincha), contrafuertes y volúmenes”⁸²¹.

e.1.- Montículo y plataforma

El patrón arquitectónico de las construcciones administrativo-religioso (arquitectura monumental) Moche fueron los grandes montículos escalonado que podían medir hasta 700 mt de lado y llegar a tener una altura de 50 mt⁸²². José Canziani afirma que, de acuerdo con la tradición cultural andina, se usaba una “tradición técnica” en el uso de los materiales para las construcciones de la arquitectura doméstica o popular (construcciones sencillas, pequeñas y de uso familiar)

819 Le Corbusier (1924). Op. cit., p.53

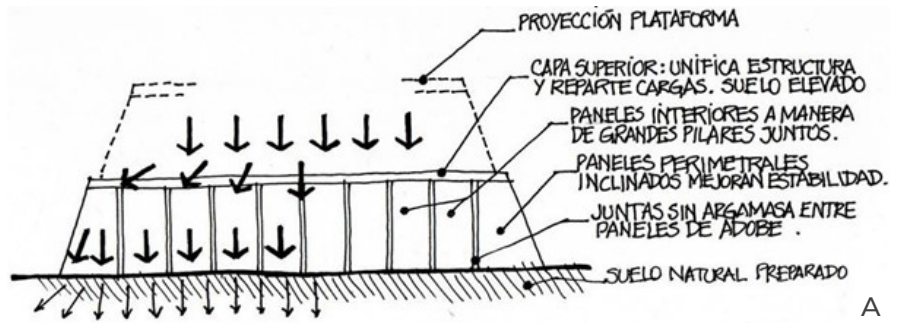
820 Campana Delgado, Cristóbal (2000). Tecnologías constructivas de tierra en la costa norte prehispánica. Ed. Instituto Nacional de Cultura-La Libertad, Patrimonio Arqueológico zona norte, n°6. La Libertad, Perú, p.39

821 Chirinos, Haydeé y Zárate Aguinaga, Eduardo (2018). Materiales y técnicas constructivas en Lambayeque Prehispánico. En CRATerre (2016). Acta del coloquio TERRA 2016 del 11 al 14 de julio. Lyon, Francia, pp.4-10. En línea: <https://craterre.hypotheses.org/1827> (Consulta: 02/10/18)

822 Chirinos, Haydeé y Zárate Aguinaga, Eduardo (2018). *Ibidem*

823 Campana Delgado, Cristóbal (2000). Op. cit., pp.17-18

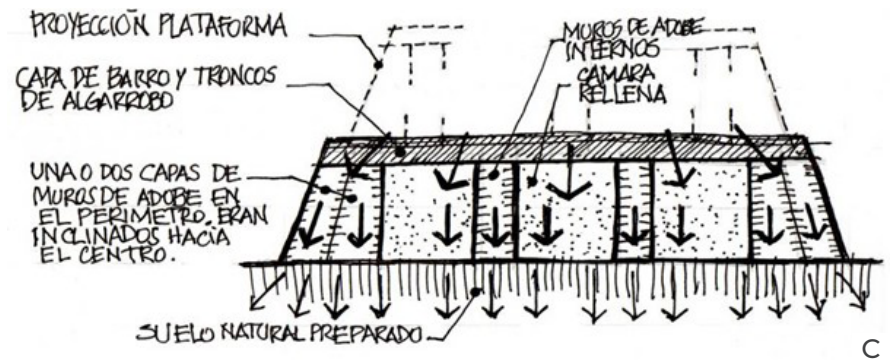
824 *Ibidem*



A



B



C



D

Fig.2.40: A) Bloque modular de adobe, propuesto por Chirinos (Fuente: Chirinos et al. 2018); B) Sección de la plataforma de adobe de Huaca del Sol (Fuente: Uceda et al., 2026); C) Técnica de reticulado con cámara rellena, propuesto por Chirinos (Fuente: Chirinos et al. 2018); D) Vista de Santuario Histórico de Pómac (Fuente: ANDINA)

y la arquitectura monumental (realizada con fines religiosos, políticos o necrológicos)⁸²³, así tenemos que el muro de barro para los Mochicas estaba sólo para uso de la nobleza⁸²⁴.

De acuerdo con Chirinos y Zarate (2016), existen dos tipos constructivos-estructurales de los montículos troncos piramidales:

Montículo de los reticulados de cámaras rellenas

Esta técnica consistió en construir muros de adobes para generar un conjunto de cámaras y luego estos espacios eran rellenos con tierra, piedra, materiales de desecho o arena. Una vez llenadas estas cámaras eran selladas con una capa de barro, reforzándolo con esteras, u otro elemento estabilizador y se construía la siguiente plataforma superpuesta. Este tipo de construcciones se observa en edificaciones Sicán. Aquí también los muros perimetrales son dobles demostrando criterios de confinamiento⁸²⁵.

Los muros perimetrales de los montículos son anchos e inclinados, y a veces dobles, demostrando criterio estructural de confinamiento, mejorar la resistencia de las plataformas (Chirinos; et al., 2008)

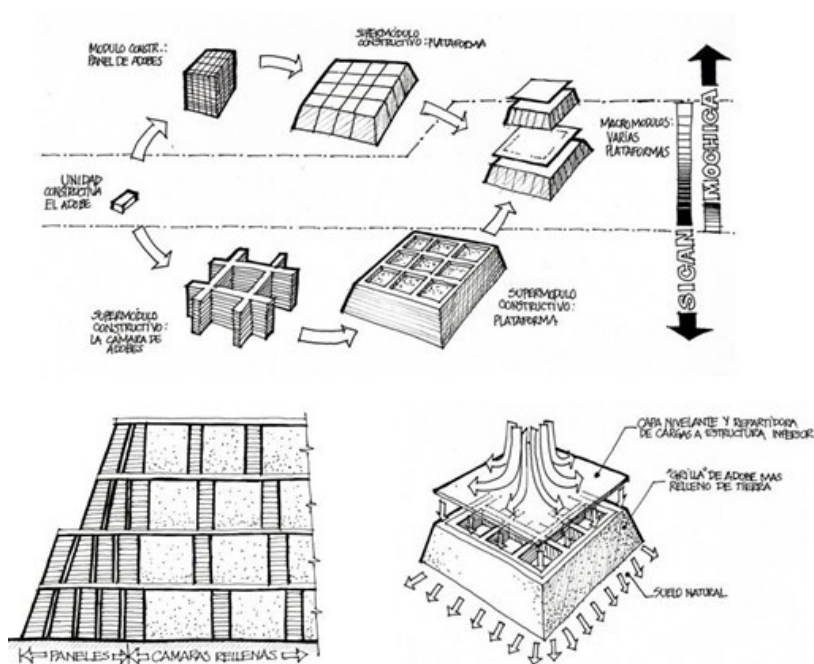


Fig.2.41: Comparación de las tres técnicas de construcción de Montículos. Inferior: Técnica de montículo transicional de paneles y cámaras rellenas (Fuente: Chirinos et al. 2018)

825 Chirinos, Haydeé y Zárata Aguinaga, Eduardo (2018). Op. cit.

Montículo transicional de paneles y cámaras rellenas

En Huaca Fortaleza - Pampa Grande se observa una “combinación de construcción con varias hileras de paneles modulares de adobe en un grueso perímetro de las plataformas, con cámaras rellenas en el centro de las mismas, o en su parte superior” (Chirinos et al., 2008), se presume que con este sistema de construcción se buscó “acelerar la construcción y aminorar recursos”⁸²⁶.

El edificio final de plataforma tronco piramidal era resultado de las construcciones sucesiva que se realizaban cada vez que moría el antiguo soberano, la antigua plataforma servía como su zona de enterramiento y se construía sobre este la nueva plataforma. Un ejemplo de este proceso es la Huaca de la Luna cuyas etapas de construcción de plataformas fue propuesta por Santiago Uceda (2016).

e.2. Muro

Para conocer la construcción de un muro (forma, material, altura, espesor, decoración), de acuerdo con Cristóbal Campana, se debe entender la función que va a desempeñar⁸²⁷, este mismo criterio se aplica para analizar los muros construidos por los Moche.

Los recintos de las élites Moche se construían con muros de adobe enlucidos, sus cimientos fueron de escasa profundidad, a 0,50 m sobre el suelo o a 0,20 m de excavación. La quincha (caña con barro) se utilizó para conformar los ambientes secundarios. Los paneles de quincha se hicieron teniendo como base un armazón estructural construido con madera rollizo, que se unían con fibras vegetales o con tiras de piel de animal (huasca). En este armazón se entretejían las cañas, que también se fijaban al armazón, y que luego se aplicaba una capa de barro o llamado también torta de barro como enlucido⁸²⁸.

Los muros de las viviendas doméstica o popular se hicieron de barro con piedra o quincha (caña con barro); “las investigaciones sobre arquitectura Mochica han demostrado que los tapias no son un material exclusivo empleado para las edificaciones de élite”, y que su presencia es por la influencia

826 Chirinos, Haydeé y Zárate Aguinaga, Eduardo (2018). Op. cit.

827 Campana Delgado, Cristóbal (2000). Op. cit., p.19

828 Chirinos, Haydeé y Zárate Aguinaga, Eduardo (2018). Op. cit., pp.9-10

de las culturas Wari los estados de la costa central durante el periodo Horizonte Medio⁸²⁹.

En el complejo de Pampa Grande se descubrió, construcciones en la parte plana que sigue el nivel del terreno, muros de mampostería de piedra y algunos hechos de adobe. Por las huellas de uso y desgaste encontrados en estos espacios, se afirma que estos pudieron tener función residencial y como depósitos⁸³⁰. Los adobes fueron elaborados con arcilla, y se añadía materiales orgánicos fibrosos, conchas partidas y a veces hasta desperdicios domésticos para mejorar la propiedad mecánica del adobe y dar mejor resistencia a la humedad. Actualmente, en la construcción vernácula de Lambayeque, agregan estiércol o una sustancia proveniente de los cactus. Los adobes tuvieron diversas formas y se dispusieron en diversos tipos de aparejos.

829 Bracamonte Lévano, Edgar (2015). Huaca Santa Rosa de Pucalá y la organización territorial del valle de Lambayeque. Ed. Ministerio de Cultura del Perú y Unidad Ejecutora 005 Naylamp. Lambayeque, Perú, p.65

830 Bracamonte Lévano, Edgar (2015). Op. cit., p.67

Con los muros de adobe se construían espacios “sacros”, así tenemos el encontrado en Huaca Ventarrón de planta de cruz “chacana” (escalonada) o de planta circular, tenemos el muro como contrafuerte formando escalones donde se colocaban las personas que participaban del ritual de la Plaza Ceremonial, estos, además estaban decorados.

No se ha encontrado muros de quincha (barro con caña) en las huacas, por ser un material degradable con el tiempo,

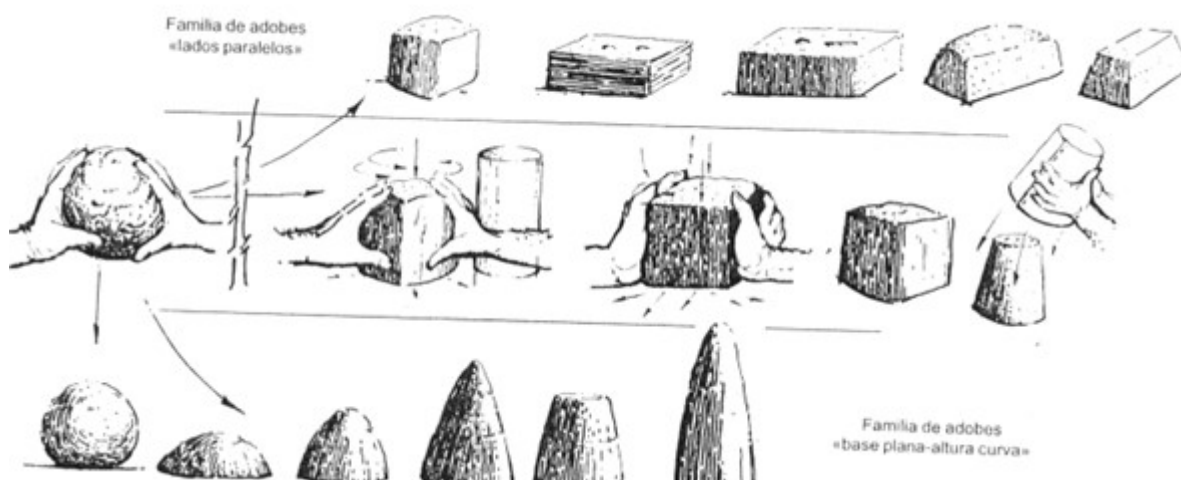


Fig.2.42: Evolución hipotética del adobe, propuesto por Cristóbal Campana (Fuente: Cristóbal Campana, 2000)

pero estas están reflejadas en la iconografía Moche; se han encontrado huellas en algunos residuos de barro de enlucido y esta técnica constructiva se sigue usando en la construcción vernácula del norte costeño.

e.3. Columna

De las investigaciones realizadas sobre las construcciones Moche, se puede identificar columnas de tronco de árbol de algarrobo con horqueta⁸³¹, o columna horcón⁸³², que tenían una cimentación aislada de 1m de lado por 1,5 m de profundidad, rellenas con adobe, tierra y piedra como relleno⁸³³; estas se encuentran representadas en la iconografía Moche y en sus cerámicas escultóricas.

Es importante hacer una revisión de lo que significó para las culturas prehispánicas andinas el árbol. En el manuscrito de Huarochirí relata que Curinaya Huiracocha fue el primero en crear los cerros, los árboles, los ríos y toda clase de animales y chacras para que el hombre pudiese vivir⁸³⁴, y también relata la existencia en aquella época de un árbol muy grande, un pullao, que crecía en el cerro de Llantapa y que se enlazaba con otro que crecía en un cerro llamado Huichoca, formando un arco. (...) Sobre sus ramas se encontraban monos, caquis y todas las variedades de pájaros⁸³⁵. Por otro lado, Juan Ansión (1986, p. 45) nos relata que Molina cuenta que los andinos prehispánicos creían que el Hacedor, después de hacer las naciones y dar ánima a hombres y mujeres:

(...) les mandó se sumiesen debajo de tierra cada nación por sí; y que de allí cada nación fuese a salir a las partes y lugares que él les mandase; y así dicen que los unos salieron de cuevas, los otros de cerros, y otros de fuentes, y otros de lagunas, y otros de pies de árboles (...); y que por (...) haber sido de allí el principio de su linaje, hicieron huacas y adoratorios estos lugares (...). (Molina, 1943, p. 9).

Ansión afirma que en quechua existen dos palabras para designar al árbol: *sacha*, que es el árbol maduro, y *mallki*, que señala también la planta en general, y particularmente el plánton, el árbol tierno; y señala que para María Rostworowski esta misma palabra *mallki* (o *malqui*) designaba también a los antepasados⁸³⁶:

831 Definición de la RAE, horqueta: (2) f. Parte del árbol donde se juntan formando ángulo agudo el tronco y una rama medianamente gruesa.

832 Definición de la RAE, horcón: (3) m. Bol., Col., Cuba., Méx., Nic., Pan., R. Dom. Y Ven. Madero vertical que en la casa rústica sirve, a modo de columna, para sostener las vigas o los aleros del tejado

833 Chirinos, Haydeé y Zárate Aguinaga, Eduardo (2018). Op. cit., p. 9-10

834 Taylor, Gerarld (editor) (2008). ¿Tomás? Ritos y tradiciones de Huarochirí. Ed. IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos, IEP Instituto de Estudios Peruanos Y Fondo Editorial UNMSM, Lima Perú, p. 79

835 Taylor, Gerarld (editor) (2008). Op. Cit., p.41

836 Ansión, Juan (1986). El árbol y el Bosque en la Sociedad Andina. Ed. Ministerio de Agricultura, Instituto Nacional Forestal y de Fauna, y la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación. Lima, Perú, p.46

Los naturales decían que los malqui eran hijos de las antiguas huacas, descendientes de una primera generación de hombres (...). En las aldeas viejas y abandonadas por orden de los españoles, o en las elevadas cuevas situadas en los flancos escarpados de las montañas, los malqui permanecían vigilantes, protegiendo a sus herederos, pero también se enfurecían si no se cumplía con los ritos de los difuntos, si no se les daba de comer y beber. (Ros-tworowski, 1983, p. 67)

Ansión nos describe que Cieza de León (1967, p.229) menciona “los sacrificios que se hacían junto a los árboles de molle considerados sagrados”; por otro lado, describe que “como el árbol viejo vuelve a vivir en la planta joven”, el árbol joven, de esta misma manera el “antepasado revive en sus descendientes”, y por lo tanto este podría ser la explicación del doble significado del término maliki. También nos describe que el cronista “Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui habla de tres ventanas, y las dibuja, las que significan la casa y lugar de origen de los padres de Manco Inca. De cada lado de la ventana principal (la de los abuelos maternos y paternos), está dibujado un árbol, con ramas y raíces” (Ansión, 1986, pp. 46-47), entre otros mitos. Los Wari, que influyeron en los Moche⁸³⁷, sembraban en el Pati, que “casi nunca tiene hojas y parecen árboles secos”, en el centro de un cercado circular, y se puede advertir que “su disposición general es alrededor del muro, en el interior del recinto, como formando una galería entre el muro y la hilera de árboles”⁸³⁸; en Uchi, Ayacucho, los pobladores “manifiestan que el Pati es un árbol que fue testigo de la creación del mundo porque dura muchos años”⁸³⁹; por lo tanto, de lo anterior, podríamos inferir que el mito andino prehispánico continuó de alguna manera hasta los Incas.

En los mitos de las etnias amazónica peruana, como los aguarunas, existen mitos que relaciona al árbol con el ecosistema y el hombre, como el mito de AJAIMPI Y EL NIÑO SOL (Jordana, 1974), donde Ajaimpi, un ogro antropófago, que mata y al tratar de devora a la madre del Sol, encuentra en su interior un huevo chiquito que será incubado por una garza, después de un tiempo revienta el huevecito y de él salió el Niño Sol, que finalmente mata al ogro, este se convierte en un árbol frondoso, ordenando así el mundo actual⁸⁴⁰. El artista shipibo Shoyan Shëca⁸⁴¹ afirma que en el mundo shipibo “el árbol es

837 Bonavia (1989, p.381) describe que los Huari, Wari, crea una entidad fuerte con la cultura Recuay que va a influir fuertemente en los Moche, que ya estaban en fase de decadencia. En De la Portilla Díaz, José Manuel (2017). Periodo Imperial Temprano. Wari. (Monografía Examen de Suficiencia Profesional). Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad La Cantuta. Lima, Perú, pp.57-74.

838 Lumbreras, Luis Guillermo (1974). La arqueología como ciencia social. Ediciones Histar. Lima, Perú, pp.130-131, y en Gonzales Carré, Enrique y Rivera Pineda, Fermín (2018). Pati: El árbol sagrado d los Wari. ALTERITAS, Revista de Estudios Socioculturales Andino Amazónicos, Año 7, N°8, Universidad San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho, Perú, pp.85

839 Gonzales Carré, Enrique y Rivera Pineda, Fermín (2018). Op. Cit., p.90

840 Ver Jordana Laguna, José Luis (1974). Mitos e historias aguarunas Ed. INIDE. Lima, Perú

841 El artista peruano Roldán Pinedo (San Francisco de Yarínacochoa, Pucallpa, 1968), cuyo nombre shipibo es Shoyan Shëca, entre sus temas de pintura están los árboles, presentando una exposición en el Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores de Perú en agosto de 2020. En línea: <https://youtu.be/N04kqHvgrsE> (Consulta: 10/10/2020)

842 Czar Gutiérrez (2020, 28 de agosto). "El pintor shipino Roldán Pinedo presenta muestra inspirada en 25 árboles de la Amazonía". Diario El Comercio, sección: Arte. Lima, Perú

843 Figueroa, F. (1904). Relación de las misiones de la Compañía de Jesús en el país de los Maynas, Ed. B:A:E. Madrid, España

alguien, cada árbol tiene su propio espíritu que lo cuida"⁸⁴²; que en el espacio existente entre tronco y tronco de árboles habitan las divinidades. Hay relatos de los Maynas (Cocamas) recogido por F. Figueroa donde relata la versión que ellos tenían sobre la inundación de la tierra: "sólo un hombre con su mujer se escapó en un árbol muy alto, frutal de zapote, con cuyas frutas se sustentó hasta que cesaron y menguaron las aguas, del cual volvieron otra vez a multiplicar los hombres. Otros dicen que se escapó en el árbol frutal, subiéndose sobre aguado hasta los cielos" (1904, pp.235-236), donde nos presenta al árbol como salvador de la existencia humana⁸⁴³. Xabier Palacios nos relata que en la cultura Aymara, el tronco de un árbol es un símbolo religioso, "que simboliza el deseo de la fertilidad familiar" (2004, p.64).

Si todo lo descrito anteriormente se relaciona con lo desarrollado sobre cosmovisión andina (ver 1.2), con lo observa-

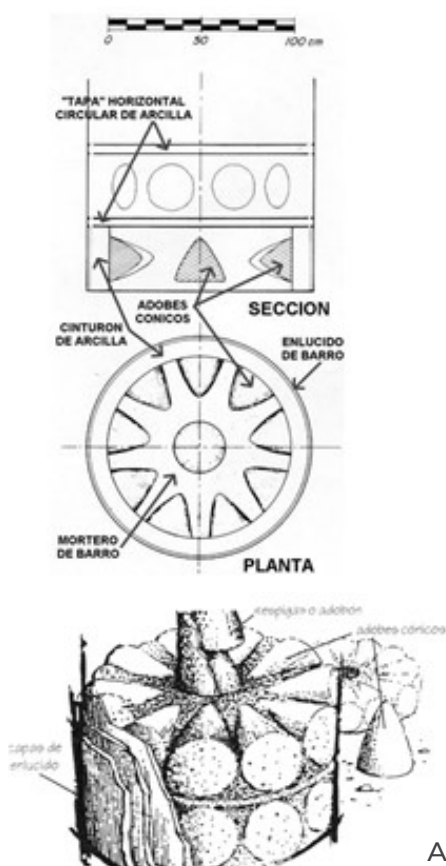


Fig.2.43: A) Columna de planta circular CON ADOBES CÓNICOS EN HUACA Lucía Chóllope (Fuente: Campana, 2000 y Chirinos et al., 2018); B) Columna sección cuadrada en recinto de Huaca Cao Viejo (Fuente: Proyecto Arqueológico Huaca Cao-Fundación Wiese)

do en el dibujo Moche de la ceremonia de cópula entre Cara Arrugada y una mujer, donde “la característica principal es un árbol imponente que literalmente crece desde la parte posterior de la pareja. En el árbol se ven siete monos que recolectan el fruto ulluchu (...), un fruto asociado principalmente con ritos de sacrificio, especialmente con la recolección e intercambio de sangre humana”⁸⁴⁴, dibujado por Donna McClelland, escena que también se puede observar en la cerámica Moche ML004359 del Museo Larco. El uso del tronco del árbol de algarrobo como elemento estructural, columna para las construcciones del recinto ceremonial Moche, aunado al simbolismo del árbol en el mundo andino, podemos inferir que el espacio que conformaban estas estructuras era sacro, diseñado y construido especialmente para desarrollar el rito de la fertilidad, así los Moche construyen una retórica para su “arquitectura mitológica ritual”, por lo tanto, arquitectura fácilmente identificada su función y emoción ritual por los pobladores Moche y sus vecinos.

En las últimas investigaciones arqueológicas, se han encontrado columnas hechas con adobe cónico en Huaca Lucía⁸⁴⁵, uso de mortero de barro, y otras columnas tenían sección cuadrada, donde usaron adobes paralelepípedo con mortero de barro, como la encontrada en el recinto de huaca Cao Viejo. La altura no se tiene con exactitud debido a que en el caso de las columnas de tronco son biodegradables, y el construido con mortero y piedra solo se han encontrado parte de ellos. Parece ser que una ayuda para aproximarse a establecer esta altura sería apoyándose en las informaciones que puedan brindar la iconografía Moche, en la cerámica arquitectónica y la arquitectura vernácula.

e.4. Cubierta

Hoy en día no se han encontrado construcciones Mochica con sus cubiertas, solo se encontraron trozos de barro con hue-
 lla de la caña que usaban en la cubierta; esta información se extrae de su iconografía y de la construcción vernácula que preservan este sistema constructivo, tal es así que el Museo Tumbas del Señor de Sipán ha recreado a escala este tipo de construcciones en los locales para venta y exposición de artesanías, o para los talleres de capacitación que brinda el museo.

844 Museo Chileno de Arte Precolombino (2007). “Morir para gobernar. Sexo y poder en la sociedad Moche”. Museo Chileno de Arte Precolombino, Catálogo de exposición, octubre 2007/marzo 2008, MCHAP. Santiago de Chile Chile, pp. 68-71

845 Chirinos, Haydeé y Zárate Aguinaga, Eduardo (2018). Op. Cit.

La cubierta está conformada por vigas de tronco de guarango, apoyadas a las arquetas de columnas de guarango, al que se le coloca un tejido de caña brava que se amaraban con soga, y sobre esta se colocaba una capa de barro, de tal manera servía también de aislamiento térmico. La cubierta era inclinada, y de acuerdo a la iconografía y la arquitectura vernácula de la zona se puede inferir que los ambientes podían tener uno o más techos inclinados que entre ellos dejaban una abertura para la iluminación y ventilación de los ambientes.

El arquitecto Fernando Távora, el maestro de la arquitectura moderna portuguesa, defiende ya en la época entre 1928 y 1956 de que al Movimiento Moderno le faltaba “cultura local e historia”, según Souto Moura⁸⁴⁶, describe la organización del espacio del hombre contemporáneo como “volúmenes que están rodeados por superficies, que a su vez están generadas por líneas, y estas por puntos”, y concluye que “a partir de lo dicho que tanto los volúmenes, como las superficies, las líneas y los puntos son elementos organizadores del espacio, a las cuales se da el nombre general de formas”⁸⁴⁷. Cuando observamos las construcciones Mochicas representada en su iconografía, cerámicas arquitectónicas, cerámicas maquetas y en la construcción vernácula Mochica, cumple totalmente su enunciado. Si nos atrevemos a analizar algunas obras del arquitecto portugués Fernando Távora (1923-2005), como el Pabellón de tenis en Matosinhos (1956-1960) o la Escuela Primaria de Cedro (1957-1961) con la arquitectura de vivienda y recinto Mochica podemos encontrar una relación con las líneas, inclinaciones, superficies y volúmenes de su arquitectura.

846 Pinto, Margarita (2005, 05 de setiembre). “Fernando Távora, padre de la arquitectura moderna portuguesa”. Periódico El País. Madrid, España. En línea: https://el-pais.com/diario/2005/09/05/agenda/1125871207_850215.html. (Consulta: 11/08/2019)

847 Távora, Fernando (2000). Sobre la organización del espacio. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España, p. 75



Fig.2.44: A) Vista lateral de resto de una vivienda vernácula Moche en la calle San Antonio s/n del pueblo de Mórrope, provincia de Lambayeque. (Fuente: Captura de Google Map, 2015); B) Vista de resto de una vivienda vernácula Moche en la calle San Antonio s/n del pueblo de Mórrope, provincia de Lambayeque. (Fuente: Captura de Google Map, 2015); C) Pabellón de Tenis, obra de Fernando Távora (Fuente Jon Buono, en Flickr); D) Escuela de Primaria de Cedro, obra de Fernando Távora (Fuente: Carles Foch)

REFERENCIAS

Alva Meneses, Ignacio (2008). "Los Complejos de Cerro Ventarrón y Collud-Zarpán". En Boletín de Arqueología PUCP, n° 12, 2008. Lima, Perú, p.112

Alva Meneses, Ignacio (2013). Ventarrón y Collud. Origen y auge de la Civilización en la Costa Norte del Perú. Proyecto Especial Naylamp Lambayeque, Ministerio de Cultura del Perú. Lambayeque, Perú, p.15

Alva, Walter (2014, 11 de octubre). "Señor de Sipán era muy rico y enterrado con tres mujeres jóvenes para que lo acompañaran eternamente". Diario La Opinión. A Coruña, España

Alvarado Escudero, Alicia (2015). Sacerdotisas, curanderas, parteras y guerreras: Mujeres de élite en la costa norte del Perú Antiguo". En Americania, Revista de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, "Nueva Época", n°2. Sevilla, España, p.29

Alberti, León Battista ([c.1450] 1991). De Re Aedificatoria. Ed. Akal. Madrid, España, pp.91-92

Aliaga Orleans, Francisco (1992). "La sexualidad Andina". En Revista Hispanística XX, n°9 de 1992. París, Francia, pp.331-343

Arguedas, José María (2020). Katatay. Ed. Casa de la literatura Peruana, Ministerio de Educación de Perú, Colección Intensidad y Altura, PUCP y La República. Lima, Perú, pp.13-14

Azara, Pedro y Esparza, Verónica (2006) "Maquetas en el mundo antiguo: entrevista a Pedro Azara". En Revista de crítica arquitectónica", Diciembre 2006, núm. 15-16, p. 55-62.

ANDINA (2017, 31 de diciembre). "Cierran huaca Ventarrón para conservación del monumento arqueológico". Agencia Andina de Noticias. Lima, Perú

ANDINA (2018, 07 de enero). "Lambayeque: descubren sala de banquetes protocolares de cultura Mochica en Huaca Limón". Agencia Peruana de Noticias Andina (Andina). Lima, Perú

ANDINA (2019, 21 de junio). "Lambayeque: descubren tumba de la última mujer de la élite Mochica". Agencia Andina de Noticias. Lima, Perú.

Ansión, Juan (1986). El árbol y el Bosque en la Sociedad Andina. Ed. Ministerio de Agricultura, Instituto Nacional Forestal y de Fauna, y la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación. Lima, Perú, p.46

Barrón, Josefina (2018). Pancho Fierro. Un cronista de su tiempo. MUNILIBRO 15, Municipalidad de Lima. Lima Perú, pp.9-13.

Bazán, Augusto y Chavarrí, Helen (2020, 16 de diciembre). "El mundo subterráneo del Complejo Arqueológico El Brujo: El pozo". En El Brujo Complejo Arqueológico, blog.

Bedman Gonzales, Teresa (1991). "El Templo Egipcio. Ritual y Mito". En Boletín de la Asociación Española de Egiptología, nº3, 1991. Madrid, España, pp.12-17

Bonnie Glass-Coffin, Douglas Sharon y Santiago Uceda (2004). "Curanderas a la sombra de la Huaca de la Luna". En Bulletin de l'Institut français d'études andines, 08 abril 2004. Lima, Perú.

Bloomer, Kent C.; Moore, Charles W. (1982). "Cuerpo, memoria y arquitectura". En Bloomer, Kent C.; Moore, Charles W.; Yadell, Robert J y Muñoz Jimenez, María Teresa (1982). Cuerpo, memoria y arquitectura: introducción al diseño arquitectónico. Editorial Hermann Blume. Madrid, España, pp.49-57

Bracamonte Lévano, Edgar (2015). Huaca Santa Rosa de Pucallá y la organización territorial del valle de Lambayeque. Ed. Ministerio de Cultura del Perú y Unidad Ejecutora 005 Naylamp. Lambayeque, Perú, p. 65

Briceño Rosario, Jesús y Billman, Brian R. (2012). "La ocupación Salinar en la subcuenca del río Sinsicap, parte alta del valle de Moche". En Revista Investigaciones Sociales, Vol. 16, nº28, UNMSM-Instituto de Investigaciones Histórico Sociales. Lima Perú, pp. 197-222

Calzada, Carlos (2007). "Algunas notas a la poesía de Miguel ángel". En Fedro, Revista de estética y teoría de las artes. Número 6, noviembre 2007, Universidad de Sevilla. Sevilla, España, pp.29-32.

Calvo Martínez, Tomás y Ávila Crespo, Remedios (Editores) (1991). "Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación". Actas del Symposium Internacional sobre el Pensamiento Filosófico (Traducción del francés: José Luis García Rúa). Editorial del Hombre, ANTHROPOS. Barberá del Vallés, España

Campana, Cristóbal. (1983). La Vivienda Mochica. Varese S.A., 1ª Edición. Trujillo, Perú.

Campana, Cristóbal (2000). Tecnologías constructivas de tierra en la costa norte prehispánica. Ed. Instituto Nacional de Cultura. Trujillo Perú, pp.49-50

Castañer López, Xesqui (1988). "Imágenes y artistas en el renacimiento del País Vasco: El caso Alavés". En KOBIE (Serie Bellas Artes), nº V, 1988, Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, España, p.106

Cánepa Koch, Gisela (Editora) (2001). Identidades Representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes. Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, p.12

Canziani, José (2015). "El lenguaje de las formas y la representación arquitectónica en el mundo prehispánico". En Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, pp.43-44

Castillo Butters, Luis Jaime (2000). Los Rituales Mochicas de la Muerte, Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú y Programa Arqueológico San José de Moro, Lima Perú, pp.2-4

Castillo Luján, Feren Alexard (2015). "Las residencias Moches: un primer análisis de la sintaxis espacial en las huacas del Sol y de la Luna, Perú". En Revista Arqueología de la Arquitectura, nº12, enero-diciembre 2015. Vitoria-Gateiz España.

Cieza de León, Pedro (1518-1584). Parte primera de la chronica del Peru [Texto impreso]: que tracta la demarcacion de sus prouincias, la descripcion dellas, las fundaciones de las nueuas ciudades, los ritos y costumbres de los indios. Impreso en Sevilla; en casa de Martin de Montedoca (fl. 1553-1558). Biblioteca Nacional de España. Madrid, España

Chirinos, Haydeé y Zárata Aguinaga, Eduardo (2018). Materiales y técnicas constructivas en Lambayeque Prehispánico. En CRAterre (2016). Acta del coloquio TERRA 2016 del 11 al 14 de julio. Lyon, Francia, pp.4-10

Crumley, Carole L. (1995), "Heterarchy and the Analysis of Complex Societies". En Archeological Papers of the American Anthropological Association, 1995.

De la Portilla Diaz, José Manuel (2017). Periodo Imperial Temprano. Wari. (Monografía Examen de Suficiencia Profesional). Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad La cantuta. Lima, Perú, pp.57-74

Delgado Orusco, Eduardo (2006). Entre el suelo y el cielo. Arte y arquitectura sacra en España, 1939-1975. Ed. Fundación Institución Educativa SEK. Madrid, España, p.299

Donnan, Chistopher B. y Donna, McClelland (1990). Moche Finesline Painting. Its Evolution and Its Artists. Ed. University of California Los Angeles. California USA, capitol 6

Duro, Alex (2015, 24 de marzo). "Kengo Zuma diseñará la estación de Saint-Denis Pleyel en París". METALOCUS. España.

EFE (2019, 16 de febrero). "Descubren en Perú una gran cámara funeraria inca sin precedentes" (YouTube). Agencia EFE

ito y realidad. Colección World Perspective, Ediciones Harper. New York, USA

Ellard, Colin ([2015] 2016). Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y el corazón, (título original: Places of the Heart. The Psychogeography of Everyday Life, traducción de Gemma Deza Guil). Editorial Planeta. Barcelona, España, p.33

Equipo Técnico de CITE Sipán (2007). Sipán y la Cultura Mochica. Manual Iconográfico. Ed. Ministerio de Comercio Exterior y Turismo y CITE Sipán. Lambayeque, Perú, p.77

Estermann, Josef (2006). Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo. Ed. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología (ISEAT), 2da edición. La Paz, Bolivia, p.74

Falconi, José Luis y Infante, Javier (2018). “Versiones y aversiones al paisaje andino (Siete últimos acercamientos desde la arquitectura)”. En Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe, Vol. 16, n°2, octubre 2018-marzo 2019, Universidad de Costa Rica. San José de Costa Rica, Costa Rica, p.275

Fernández Cobián, Esteban (2000). El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea (Tesis doctoral). Departamento de Construcción Arquitectónica, Universidad de La Coruña. La Coruña, España, p.49

Fernández Campón, Miguel (2006). Andy Warhol: Ser de transparencias, espacio holográfico y utopía realizada. Ed. NORBA-ARTE, vol.XXVI, pp.225-242

Fernández, Tomás (2014, 15 de enero). “Villa Savoye, 1929_Le Corbusier. Una Vivienda que revolucionó la Arquitectura”. En Revista Digital de Arquitectura COSAS de ARQUITECTOS.

Figuroa, F. (1904). Relación de las misiones de la Compañía de Jesús en el país de los Maynas, Ed. B:A:E:. Madrid, España

Forssmann, Alec (2019). “Importantes hallazgos en Perú: 3 tumbas de la élite mochica” En National Geographic. España.

Franco Jordán, Régulo; Gálvez Mora, César y Vásquez Sánchez, Segundo (2001). “Graffiti mochicas en la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo”. En Bulletin de l’Institut français d’études andines. Lima, Perú.

Franco, Régulo; Gálvez, César y Vásquez, Segundo (2004). “Arquitectura y decoración mochica en la Huaca Cao Viejo, Complejo el Brujo: resultados preliminares”. En Santiago Uceda y Elías Mujica (Editores) (1994). Moche propuestas y

perspectivas. Eds. Instituto francés d'estudes andines y Universidad Nacional de la Libertad-Trujillo, Colección: Travaux de L'IFEA 79, 1994 (publicación en OpenEdition Books: 2014). Lima, Perú, pp.147-180.

Franco Jordán, Régulo (2012). "El Apu Campana, la montaña sagrada Moche". En Revista Pueblo Continente, Universidad Privada Antenor Orrego UPAO, vol.23, n°2, jul-dic-2012. Trujillo, Perú, p.294

Franco Jordán, Régulo G. (2016). Gestión del patrimonio cultural prehispánico en el Complejo Arqueológico El Brujo y su articulación con el desarrollo comunitario de Magdalena de Cao. Fundación Wiese (Complejo Arqueológico El Brujo). Lima, Perú, p.51

Franco Jordán, Régulo ([2014] 2016). "25 años de investigaciones arqueológicas y gestión del patrimonio en el Complejo El Brujo, costa norte del Perú". En Ministerio de Cultura (2016). Actas I Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. I Congreso Nacional de Arqueología de agosto 2014, Ministerio de Cultura de Perú, primera edición, septiembre 2016. Lima, Perú, p.62

Franco Jordán, Régulo (2021). Moche. Iconografía y Cosmovisión. Ed. IPEA e IAR. Lima, Perú, p.20

Gálvez Mora, César y Runcio, María Andrea (2006). "El life (*Trichomycterus* sp.) y su importancia en la iconografía Mochica". En ARCHAEOBIOS, n° 3, Vol. 1, diciembre, Centro de Investigaciones Arqueobiológicas y Paleoecológicas Andinas. Trujillo, Perú, pp. 57-58

Gamboa Velásquez, Jorge (2005). "Continuidad y cambio en la organización de los espacios arquitectónicos de Huaca de la Luna y Plataforma A de Galindo, costa norte del Perú". En Bulletin de l'Institut français d'études andines. Lima Perú, p.173

Gamboa Velásquez, Jorge (2008). "Plazas y cercaduras: Una aproximación a la arquitectura pública Moche IV y V en los Valles de Moche y Santa". En Castillo, Luis Jaime; Berner, Héle- ne; Lockard, Gregory, Rucabado, Yong (2008). ARQUEOLOGÍA MOCHICA. NUEVOS ENFOQUES. Actas del Primer Congreso

Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica, Lima 4 y 5 de agosto de 2004. Editado por IFEA y Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, p.204

García Guzmán, Enrique ([1987] 1988). “La importancia de la arqueología en la investigación arquitectónica”. En Rangel Flores, Víctor (Compilador y editor) (1988). I Simposium Arquitectura y Arqueología. Pasado y futuro de la construcción en el Perú. Chiclayo 13 al 16 de agosto de 1987. Universidad de Chiclayo y Museo Brüning. Ed. Concejo Nacional de Ciencia y tecnología CONCYTEC. Lima, Perú, pp.324-330

Gavazzi, Adine (2010). Arquitectura Andina. Formas e historias de los Espacios Sagrados. Apus Graph Ediciones. Lima, Perú, pp.34-35

Gavazzi, Adine (2012). MICROCOSMOS. Visión Andina de los espacios pre-hispánicos. Editorial Apus Graph Ediciones. Lima, Perú

Gavazzi, Adine (2020). “Tecnomorfología de la Ilaqta inka de Machupicchu. Materiales, métodos y resultados del levantamiento arquitectónico y paisajístico”. En Astete, Fernando y Bastante, José (editores) (2020). Machu Picchu. Investigaciones Interdisciplinarias, Tomo I. Dirección Descentralizada de Cultura de Cusco, Ministerio de Cultura. Cusco, Perú, p.379

Gavazzi, Adine (2021, 13 de febrero). “Tecnomorfología de la Arquitectura y Paisaje Andino y Amazónico” (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: https://fb.watch/3_6VcxOEqj/

Gavazzi, Adine (2021, 27 de febrero). “Arquitectura Andina. Formas e historias de los Espacios Sagrados” (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/b7wc7Kv3Rb/>

Gavazzi, Adine (2021, 13 de marzo). “MICROCOSMOS. Visión andina de los espacios prehispánicos” (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/dkEvB-qNbBC/>

Gayoso Rullier, Henry y Uceda Castillo, Santiago (2008). "Cuando los muertos hablan en Moche. Los patrones funerarios en un conjunto arquitectónico del núcleo urbano". En Uceda, Santiago y Morales, Ricardo (Editores) (2009). Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Informe Técnico 2008. Ed. Universidad Nacional de Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales, febrero del 2009. Trujillo, Perú, p.479

Gayoso Rullier, Henry Luis (2014). "¿Por qué Aiapaec y Chicopaec no son nombre de dioses?". En Chungara, Revista de Antropología Chilena, Volumen 46, n°3, 2014. Santiago de Chile, Chile, p.352

Gayoso Rullier, Henry Luis (2018). "Vestimenta de los Moches: un análisis a partir de la iconografía". En Uceda, Santiago; Morales, Ricardo y Rengifo, Carlos (editores) (2018). Investigaciones en la Huaca de la Luna 2016-2017. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna. Ed. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo y Patronato Huaca del Valle de Moche. Trujillo, Perú, pp.299-310

Goepfert, Nicolás (2004). "Ofrendas y sacrificios en la cultura Mochica: El ejemplo de la Plataforma Uhle, Complejo Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna". En Castillo, Luis Jaime; Berner, Hélène; Lockard, Gregory, Rucabado, Yong (2008). ARQUEOLOGÍA MOCHICA. NUEVOS ENFOQUES. Actas del Primer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica, Lima 4 y 5 de agosto de 2004. Editado por IFEA y Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, pp. 232-236

Golte, Jürgen (2009). MOCHE. Cosmología y Sociedad. Una interpretación iconográfica. Ed. Instituto de Estudios Peruanos IEP y Centro Bartolomé de las Casa CBC. Lima, Perú, pp. 81-90

Golte, Jürgen (2014). "La guerra de los objetos contra los Moche". Revista Antropología Cuadernos de Investigación, núm. 13, enero-junio, 2014, Escuela de Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Ecuador, p.104

Golte, Jürgen (2015). "La cerámica mochica como sistema de comunicación". En Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El

arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p.25

Gonzales Carré, Enrique y Rivera Pineda, Fermín (2018). Pati: El árbol sagrado d los Wari. ALTERITAS, Revista de Estudios Socioculturales Andino Amazónicos, Año 7, N°8, Universidad San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho, Perú, pp.85

Gottfried, Semper (1989). "Los Cuatro Elementos de la Arquitectura" (Título original: The Four Elements of Architecture and Other Writings, traducción: Harry francis y Wolfgang Hermann). Ed. Cambridge University Press. Cambridge, Inglaterra, pp. 101-104

Grodecki, M. Louis (1949). "Le vitrail et architecture au XII et XIII ciécle. Gazzete des Beaux Arts, París". En Medina del Río, Juan Manuel (2013). La luz natural como generadora del espacio arquitectónico de la catedral gótica (Tesis doctoral). ETS Arquitectura, UPM. Madrid, España, p.531

Harris Diez, Ronald (2011). "El paisaje de los dioses. Los santuarios griegos de la época clásica y su entorno natural". En AISTHESIS, n°49, 20011, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, Chile, p.74

Harth-Terre, Emilio (1976). Vocabulario estético del Mochica. Librería Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú, pp.73-108

Hocquenghem, Anne Marie (1989). Iconografía Mochica. Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, pp.191

Holmquist, Ulla Sarela (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Ed. Obra Social La Caixa, Barcelona, España, pp.95-96

Jaggard, Victoria (2020, 29 de octubre). "Te explicamos las fases lunares". National Geographic, sección: Espacio.

Jave Calderón, Noé (2012). "Sacrificio del cóndor (vultur gryphus) en el formativo tardío de Cerro Punta Blanca, Valle de Lurín, Perú". En Revista Arqueología y Sociedad n°25, 2012, de la UNMSM. Lima, Perú, pp.35-56

Jellicoe, Geoffrey y Jellicoe, Susan (1995). El paisaje del hombre. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España

Joffroy, Thierry; Guillaud, Hubert y Sadozai, Chamsia (2018). Terra Lyon 2016: Artículos seleccionados para publicación en línea. Villefontaine: CRAterre, p. 4-10

Jordana Laguna, José Luis (1974). Mitos e historias aguarunas Ed. INIDE. Lima, Perú

Kusch, Rodolfo (2007). Obras completas. Tomo I. Editorial Fundación Ross. Rosario, Argentina, p.169

La Chioma, Daniela ([2017] 2019). "Las danzas del inframundo en el arte Mochica". En KAYPUNKU, Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura, vol.4, n°1, junio 2019. Lima, Perú, p.209

Lazzari, Luisa; Moulia, Patricia y Gervasoni, Ana (2016). "Aportes de las ilusiones ópticas a diferentes campos del conocimiento". En Cuadernos de CIMBAGE, n°18, año 2016. Buenos Aires, Argentina, pp.81-107

Le Corbusier (1957). Ronchamp. Edizioni di Comunità Milani. Milán, Italia.

López, Carlos y Aguilar, Julia (2017, 23 de enero). "Pancho Fierro". En Historia del Perú. Lima, Perú.

López Estupiñán, Laura y Rodríguez Pérez, Luis Carlos (2016). "La cronofotografía y la morfometría geométrica como técnicas analíticas en la interpretación de iconografías secuenciales del sitio arqueológico Huaca de la Luna, Moche, Perú". En Maguaré, vol. 30, n°1 (enero-junio), 2016, Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia, p.196

Lumbreras, Luis Guillermo (1974). La arqueología como ciencia social. Ediciones Histar. Lima, Perú, pp.130-131

Marquiegui Aramburu, Esther (2012). "Fresco de la Capilla de San Brizio en Orvieto". Mahiques, Universidad de Valencia. Valencia, España, p.2

Meneses, J; Linares, S; Gómez, J y Peñaranda, M (2009). "Excavaciones en el frontis norte y en la Plaza 1 de Huaca de la Luna". En Uceda, Santiago y Morales Ricardo (Editores) (2008). Informe Técnico 2008. Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Ed. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo, Perú

Monteys, Xavier (2007). "La escalera sinónimo de arquitectura" (Prólogo). En Carreiro, María (2007). El pliegue complejo. La escalera. Ed. NETBIBLO, S.L. La Coruña, España, p.vii

Morales, Henry (2018, 07 de enero). "Lambayeque: Descubren nuevo recinto arqueológico Mochica en Úcupe". Diario La República, sección: Sociedad. Lima, Perú

Mujica Barreda, Elías (Dirección editorial y textos) (2007). El Brujo. Huaca Cao. Ed. Fundación Wiese. Lima, Perú, p.94

Muro Ynoñan, Luis Armando (2009). Espacios públicos, encuentros sociales y rituales funerario en San José de Moro: Análisis de la ocupación Mochica Tardío en el Área 45, Sector Oeste de San José de Moro, (Tesis para optar título de Licenciado en Arqueología). Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú, p.231

Muro Ynoñan, Luis Armando (2015). Proyecto de investigación arqueológica. Programa Arqueológico San José de Moro. Informe de excavación. Temporada 2015. Ed. PUCP. Lima, Perú, p.188

Museo Larco (sf). "Cuenco de cerámica que representa episodios de combates del héroe mitológico Ai Apaec con seres marinos ML018882". En Google Art & Culture

Museo Larco (sf). "Vasija ceremonial de cerámica escultórica que representa un episodio de las batallas de Ai Apaec, héroe mitológico de los Moche ML002968". En Google Art & Culture

Neumeyer Fritz (1995). Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968. El Croquis Editorial, Colección Biblioteca de Arquitectura. Madrid-España, pp.367-370

Nietzsche, Friedrich (2015). Así Hablaba Zaratustra (título original: ALSO SPRACH ZARATHUSTRA). Evisa Ediciones. Lima, Perú, p.224

Novoa, José Manuel (Dirección y guión) (2012). “La Dama de Cao. El misterio de la Momia Tatuada” (Documental). Explora Film (producción), Fundación Wiese y National Geographic Channel. En línea: <https://www.rtve.es/play/videos/el-documental/documental-dama-cao-dama-tatuada/1691968/> (Consulta: 15/02/2013)

Orrego Echevarría, Israel Arturo (2018). “Tiempo-espacio en el pensamiento andino”. En Orrego Echevarría, Israel Arturo (2018). Ontología relacional del tiempo-espacio andino: diálogo con Martin Heidegger. Ediciones USTA. Bogotá, Colombia, p.90

Palmese, Cristina (2008). “El diseño sonoro del espacio construido. Entre la intuición y el método”. En Instituto Cervantes, Orquesta y Coro Nacionales de España (2008). I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros. Edición electrónica en el Centro Virtual Instituto Cervantes. Madrid, España.

Palladio, Andrea ([1570] 1987). Los Cuatro Libros. Libro I. Editorial Alta Fulle. Barcelona, España, pp.38-39

Pérez del Arce, José (2004). “Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes”. En Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, n°9, 2004. Santiago de Chile, Chile, pp.9-33

Pérez Pol, David (sf). “Crucifixiones de Michelangelo Buonarroti”. En Ersilias. En línea: <https://www.ersilias.com/crucifixiones-de-michelangelo-buonarroti/> (Consulta: 02/05/2018)

Pillsbury, Joanne (2015). “Architectural Vessel A.D. 400-600”. En METMU (sf). The Collection/The Michael C. Rockefeller Wing. NY, USA.

Pineda Quevedo, José (2007). Espacio y Arqueología en el Perú (basado en su tesis doctoral en Geografía: “El Ordenamiento del territorio en el valle Moche del Perú desde el sedentarismo al siglo XVI. Enseñanzas de una lectura

espacial de la vida de las sociedades prehispánicas”). Universidad de París III - Sorbonne Nouvelle, Ed. L'Hartmattan. París, Francia.

Pineda Quevedo, José (2021, 22 de mayo). “El valle de Moche. El ordenamiento del territorio en la época prehispánica” (videoconferencia). Posgrado FAUA-UNI, Apu-Manuel Cuadra. Lima, Perú.

Pinto, Margarita (2005, 05 de setiembre). “Fernando Távora, padre de la arquitectura moderna portuguesa”. Periódico El País. Madrid, España

Planas, Enrique. (2017, 14 de noviembre) “Ventarrón: la importancia del complejo destruido por incendio”. Diario El Comercio, sección Arte. Lima, Perú

Playá Maset, Josep (2019, 02 de noviembre). “Llegó el Cristo de Dalí”. En Periódico La vanguardia. Barcelona, España.

Pozorski, Shelia y Pozorski, Thomas ([1999] 2003). “Arquitectura residencial y subsistencia de los habitantes del sitio Moche: evidencia recuperada por el proyecto Chan Chan-Valle del Moche”. En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores) (2003). Moche: hacia el final del milenio. Tomo I. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999). Universidad Nacional de Trujillo y PUCP. Lima, Perú, p.131

Quetglas, Josep (2015, 01 de enero). “Ronchamp: un paisaje de acústica visual”. En Revista Arquitectura Viva (AV). Le Corbusier. An Atlas of Landscapes. AV Monografía 176. Madrid, España, pp.56-61

Radio Programas del Perú (Redacción) (2018, 07 de enero). “Descubren sala de banquetes protocolares de la cultura Mochica”. Radio Programas del Perú (RPP). Lima, Perú

Reina-Valera (versión) (1968). “Preparativos para edificar el templo y el palacio”. Biblia, Antiguo Testamento, 2° de Crónicas, 4-6. Arquetipo Grupo Editorial

Roel Mendizábal, Pedro (2020). "Carnavales. De la fiesta de la transgresión a la fiesta de la vida". En Roel Mendizábal, Pedro; La Serna Salcedo, Juan Carlos y Molina palomino, Pablo (investigadores) (2020). El carnaval rural andino. Fiesta de la vida y la fertilidad. Ed. Ministerio de Cultura. Lima, Perú, p.46

Rojas Mateus, David Fernando (2018). "La espiritualidad que emana la sangre de Cristo: un aporte para la misión y la vida comunitaria" (Trabajo de grado). Facultad de Teología, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá Colombia, p.27

Rosas Rintel, Marcos (2007). "Nuevas perspectivas acerca del colapso Moche en el Bajo Jequetepeque. Resultados preliminares de la segunda campaña de investigación del proyecto arqueológico Cerro Chépén". En Bulletin de l'Institut français d'études andines, 36(2) 2007. Lima, Perú, pp. 221-240.

Safranski, Rüdiger (2013). El mal o el drama de la libertad (Traducción: Raúl Gabás). Tusquets Editores, colección: Fábula, 3era edición. Barcelona, España, pp.310-311

Shady Solís, Ruth (2006). Caral-Supe. La Civilización más Antigua de América. Proyecto Especial Arqueológico Caral-Supe y Instituto Nacional de Cultura (INC) del Perú. Lima, Perú

Shady, Ruth (2006). LA CIVILIZACION CARAL: Sistema social y manejo del territorio y sus recursos. Su trascendencia en el proceso cultural andino, Boletín de Arqueología PUCP, N° 10, 2006, Lima Perú, pp.59-89

Távora, Fernando (2000). Sobre la organización del espacio. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España, p. 75

Taylor, Gerarld (editor) (2008). ¿Tomás? Ritos y tradiciones de Huarochirí. Ed. IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos, IEP Instituto de Estudios Peruanos Y Fondo Editorial UNMSM, Lima Perú, p. 79

Toranzo Calderón, Graciela (Investigación) (sf). "Murales de Buenos Aires. Tipos de murales". Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Trianarts ([2011] 2021, 29 octubre). “Luca Signorelli o Luca di Cortona: El Quattrocento italiano”. Trianarts Blog.

TVPerú (2018, 08 de enero). “Lambayeque: descubren sala de banquetes protocolares de cultura Mochica” (YouTube). TVPerú Noticias. Lima, Perú.

Uceda, Santiago y Tufinio, Moisés ([1999] 2003). “El complejo arquitectónico religioso Moche de Huaca de la Luna: Una aproximación a su dinámica ocupacional”. En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores) (2003). “Actas del Segundo Coloquio sobre Cultura Moche. Tomo II. Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999”. Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo Perú, pp. 189-190

Uceda Castillo, Santiago y Rengifo Chunga, Carlos E. (2006). “La especialización del trabajo: teoría y arqueología. El caso de los orfebres Mochicas”. En Bulletin de l’Institut français d’études andines. Lima Perú pp. 33-34

Uceda, Santiago (2012, 18 de enero). “Descubren antigua entrada a Huaca de la Luna y altar con relieve policromados”. Agencia Andina (OPC/JOT). Lima, Perú.

Uceda Castillo, Santiago; Gayoso Rullier, Henry; Cáceda Guillén, Daniel y Noel Espinoza, Arturo ([2017] 2020). “Excavaciones en el Núcleo Urbano del Complejo Huacas del Sol y de la Luna, valle de Moche – Temporada 2016”. En Ministerio de Cultura (Editor) (2020). Actas. IV Congreso Nacional de Arqueología. Volumen I. 8 y 11 de agosto de 2017. Ed. Ministerio de Cultura. Lima, Perú, p.38

Valdez, Lidio M. (2006). “Los vecinos de Nasca: entierros de la tradición Huarato del valle de Acarí, Perú”. En Bulletin de l’Institut français d’études andines BIFEA. Lima Perú

Vásquez Zaldívar, Claudio (2001). “La casa Errázuriz de Le Corbusier, cronología del proyecto”. En Ediciones ARQ, año 2001, N°49, Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, Chile, pp. 66-69

Vega Posada, Eduardo; Mujica Barreda, Elías y Scorza Hoyle, Manuel (Editores) (1986). José María Arguedas. Cantos y Cuentos Quechuas. Primera parte. Munilibros 12. Ed. Municipalidad de Lima Metropolitana. Lima, Perú, p.11

Ventoso, Luis (2017, 15 de marzo). "Miguel Ángel, reclamo de una muestra incompleta en el National Gallery de Londres". En Periódico ABC. Madrid, España.

Verano, John W. (2002). "War and Death in the Moche world: Osteological Evidence and Visual Discourse". En Pillsbury, Joanne (Editor) (2006). "Moche Art and Archeology in Ancient Peru". Ed. National Gallery of Art. Washington, USA, p.111

Verano, Jhon W (2012, 12 de setiembre). "Umbrales-La Guerra de los Moche 2/4" (YouTube). TVPerú. Lima, Perú

Wiersema, Juliet (2016). "Processions, Architecture, and the Space In-Between: Some Observations about Sculpted Moche Pottery". En Ñawpa Pacha-Journal of Andean Archaeology, institute of Andean Studies. Berkeley, USA, pp.35-52

Williams, Carlos (1970). "Complejos de Pirámides con Planta en U. Patrón Arquitectónico de la Costa Central". En Revista del Museo Nacional, XLIV. Lima, 1980, pp. 95-110.

Wright, Véronique (2010). "Pigmentos y tecnología artística mochicas: una nueva aproximación en la comprensión de la organización social". En BIFEA, n°39 (2), año 2010. Lima, Perú, pp.299-330

Zevallos Quiñones, Jorge (1999). "Los cacicazgos de Trujillo". En Paz Esquerre, Eduardo (2012). Esplendores de la Montaña Campana. Trujillo, Perú, p.59

Zuidema, Tom (2018). "El calendario de Huarochirí". En Portocarrero, Gonzalo (Editor) (2018). Ecos de Huarochirí. Tras la huella de lo indígena en el Perú. Fondo Editorial de la PUCP. Lima, Perú, pp.40-51

CAPÍTULO 3. LA IDENTIDAD ARQUITECTÓNICA EN EL PERÚ

“La arquitectura revela y representa nuestra identidad cultural, pero también nuestras creencias y nuestros valores más profundos” Geoffrey Makstutis (2010, p.7). La historia de la arquitectura nos muestra que muchas de las nuevas propuestas de estilos arquitectónicos y urbanos construidos nacen como consecuencia de una decisión por lo general política; recordemos por ejemplo del Plan Haussman de París (1852), que también inspiró en 1857 al emperador Francisco José a demoler la antigua muralla de la Viena Imperial y construir la Ringstrasse (Avenida del Anillo) inaugurado en 1865⁸⁴⁸; el Perú no fue ajeno a estas propuestas. Según Jorge Hardoy (1976), las influencias europeas en las ciudades latinoamericanas fueron en primer lugar la de Haussman con la propuesta de grandes avenidas arboladas, propuestas de boulevares y parques públicos que fueron las primeras intervenciones urbanas a gran escala. La segunda influencia, es la tendencia de la ciudad Vienesa de incorporar la ciudad jardín, por ejemplo, en Lima se construye el Parque de la Exposición de Lima (1870), dando un nuevo impulso al paisaje limeño del siglo XX. El deseo de las clases sociales aristocráticas peruanas de recrear en su ciudad a las importantes ciudades europeas como París o Viena⁸⁴⁹.

848 González-Sinde, Ángeles (2015, 28 de octubre). “Recorrido por Viena. El paseo por la Ringstrasse descubre el esplendor de la época imperial”. National Geographic España, sección: viajes. En línea: https://www.nationalgeographic.com.es/viajes/grandes-reportajes/recorrido-por-viena-2_9792/9

849 Esquivel Coronado, Jessica (2009). La Renovación urbana de la periferia de la ciudad de (1870-1878) El aporte de Enrique Meiggs al desarrollo Inmobiliario de la Urbe Limeña (Tesis de Maestría). Unidad de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería. Lima, Perú, p. 12

850 García Bryce, José (1980). La arquitectura en el Virreinato y la República. Historia del Perú. Tomo IX. Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú, pp.91-92

En 1850 en el Perú se construye el primer ferrocarril de América del sur, esta conectará el Puerto del Callao con Lima; y se demuele las antiguas murallas de la ciudad colonial alrededor de 1868 hasta 1870, los espacios que dejaron fueron sustituidos por grandes avenidas. Según el historiador Jorge Basadre la arquitectura en Lima “(...) se mantuvo prácticamente inalterada hasta la década de 1870. No solo son similares a sus antecesoras virreinales la casa del siglo XIX, sino además, un considerable número de ellas son realmente casas coloniales refaccionadas o ampliadas, en las que los balcones, las galerías de los patios, las puertas, ventana y rejas son republicanas, o tal vez todo el segundo piso, pero cuyos muros y techos son de origen colonial”⁸⁵⁰

En 1872 el Ing. Luis Sadá presenta el denominado primer Plan Regulador de la ciudad de Lima, que permite la ampliación urbana hacia el sur, fuera del recinto amurallado. En 1896 se comienza la construcción del barrio de La Victoria y con él se inicia el proceso de urbanizaciones que se extenderá en toda la superficie urbana (Plan Piloto de Lima. Desarrollo Urbano de Lima)⁸⁵¹.

En el Perú, el 18 de marzo de 1876 se crea la Escuela de Ingenieros del Perú, hoy Universidad Nacional de Ingeniería, fundada por el ingeniero polaco Eduardo de Habich con la denominación de Escuela Especial de Construcciones Civiles y de Minas del Perú, convertida en universidad en 1955⁸⁵². El presidente Augusto B. Leguía por Decreto Supremo (29/04/1910) crea la “Sección Especial de Arquitectos y Constructores”, que estará a cargo del arquitecto polaco Ricardo de Jaxa Malachowski Kuliszcz (Prochorowa, 1887-Lima, 1972). La sección de Arquitectura de la escuela fue creada en 1931, a cargo del Arq. Rafael Marquina. Los cursos que se enseñaban: “Elementos y Teoría de la Arquitectura, Historia de la Arquitectura, Arquitectura de la Habitación, Estereotomía, Sombras y Perspectivas, Geometría Descriptiva, Dibujo Ornamental, Modelado, entre otros. (...) la enseñanza en la sección, en cuanto a estilística y concepción espacial y formal, se basaba en los órdenes clásicos”⁸⁵³.

El arquitecto José Bentín (2014) describe que en la Escuela de Ingenieros, Sección Arquitectura, el primer año los estudiantes dibujan en sus láminas arquitectura clásica y que en el segundo año se da libertad a los estudiantes para la composición; menciona al arquitecto Juan Benites que describe que, a los estudiantes, se les da libertad de escoger los estilos de la arquitectura clásica y se les pide que lo incorporen con personalidad a su proyecto⁸⁵⁴.

La búsqueda de una arquitectura con identidad en los inicios del siglo XX, en América, la encontramos en México con los arquitectos Luis Barragán, Ignacio Díaz Morales, Rafael Urzúa y Pedro Castellanos, que formaron el denominado Grupo Tapatía que buscaban “resaltar sus propias raíces y la definición arquitectónica con unos materiales tradicionales, sería el objetivo primordial de la arquitectura de todos”⁸⁵⁵. Pero también dejaron huella en la arquitectura y formación de Luis

851 Ortiz Agama, Robinson (2018). Plan Piloto de Lima. Fondo Editorial EDUNI, Universidad Nacional de Ingeniería. Lima Perú, p. 285

852 UNI (sf). “Institución: Misión Visión”. Portal de la Universidad Nacional de Ingeniería. Lima, Perú. En línea: <http://www.uni.edu.pe/index.php/institucion/misionyvision> (Consulta: 01/03/18)

853 Bentín cita la revista El Arquitecto Peruano N°8 (enero, 1938) y N°10 (mayo, 1938). Bentín Diez Canseco, José (2014). Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de sus raíces peruana. Arquitectos Peruanos Vol. 1. Ed. Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, INI-FAUA. Lima, Perú pp. 31-33

854 Alva López, Florentino Gerardo (2018). Aplicación del aprendizaje colaborativo para el desarrollo de competencias del primer curso de Historia de la Arquitectura en los estudiantes de una Universidad Privada de Lima, en el semestre 2018-1, Tesis de Maestría de Escuela de Postgrado de la Universidad Tecnológica del Perú. Lima Perú, p. 49-50

855 Álvarez Checa, José y Ramos Guerra, Manuel (Comisariado y maquetación) (1995). Luis Barragán Morfín 1920-1988. Obras Construidas. Works. Ed. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla, España, p.18

Barragán el encuentro con Ferdinand Bac (lectura de sus libros: *Les Jardins enchantés*, *L'art des Jardins*, *Les Jardins de les Colombières*) y su visita a la Alhambra de Granada en España (arquitectura árabe y los patios islámicos); también su vinculación con un determinado grupo de pintores, escultores y poetas como Jesús “Chucho” Reyes, Rufino Tamayo o Mathías Goeritz⁸⁵⁶.

En Portugal, el arquitecto Álvaro Siza entrevista al arquitecto Eduardo Souto Moura y afirma que el arquitecto Fernando Távora⁸⁵⁷ tuvo inicialmente una gran influencia sobre él, pero que luego su interés se dirigió al norte, a Finlandia, donde Alvar Aalto le ofrecía un “arquitectura alternativa” realizada con materiales de la zona y relacionada con la geografía del lugar, que hacen que la arquitectura de Aalto tenga su propia identidad⁸⁵⁸. Álvaro Siza nos habla que la universalidad en la arquitectura no es neutralidad, sino que “es la capacidad de crear a partir de las raíces. Mi sentido de universalidad tiene más que ver con resultado de siglos de intervención, de mestizaje, de la superposición y mezcla de las influencias más contrapuestas, creando, sin embargo, una entidad inimitable”⁸⁵⁹. Siza con respecto a su obra *Piscina de Leça de Palmeira* (1959-1973), responde que “lo construido se destaca muy firmemente por su geometría, por su naturaleza geométrica. Ya no es una relación puramente mimética, sino una transformación del paisaje, aunque la actitud siga dentro de esa misma lógica del paisaje” (Zaera, 1994, p.20).

856 Álvarez Checa, José y Ramos Guerra, Manuel (Comisariado y maquetación) (1995). Op. cit., pp. 17-18

857 Eduardo Souto afirma: “F. Távora cree en una arquitectura con un vocabulario moderno, pero conectada a una cultura local, a la identidad del país y de su geografía. (...) defiende con convicción el dialecto de una lengua más que la pureza erudita de la propia lengua”. Rodríguez, Juan y Seoane, Carlos (2015). *Siza x Siza*. Ed. Fundación Arquia, Colección Arquia, n° 38. Barcelona, España, p.15

858 *Ibidem*

859 Zaera, Alejandro (1994). “Salvando las turbulencias: entrevista con Alvaro Siza”. En *El Croquis* S.L., n°68/69. Madrid, España, pp.6-7

En esa búsqueda por parte de los arquitectos peruanos y peruanas de sus raíces a través de su historia arquitectónica, desde época prehispánica, para desarrollar una arquitectura contemporánea con identidad, desarrollaron una serie de propuestas estilísticas en la línea del tiempo que en el siguiente capítulo analizaremos.

El Movimiento Indigenista del Perú

En los países de Latinoamérica, en la década de 1920, se extiende una “corriente política y cultural, caracterizada en cada país, por la búsqueda de una identidad cultural propia más allá de la influencia europea”. En Perú esta corriente o movimiento se llamó Indigenismo, lo que significó una radical

redefinición de la idea de nación, con gran influencia en la identidad cultural del Perú Moderno⁸⁶⁰.

El movimiento indigenista surge en los años 30 en el Perú; el escritor, antropólogo y etnólogo peruano José María Arguedas (1894-1930) afirma que con el arqueólogo Julio C. Tello (1880-1947) se inicia el “Indigenismo” con su “descubrimiento, estudio y la divulgación de los restos arqueológicos de la antigüedad peruana (...); Tello se proclama indio con un orgullo aparentemente sincero”⁸⁶¹. El diplomático, historiador, abogado y ensayista peruano Raúl Porras Barrenechea (1897-1960) calificará a Julio C. Tello como “indio resentido y un autor folklórico”⁸⁶².

Arguedas afirma que a partir de la edición de la revista “Amauta” (1926), título de la revista que evoca el nombre de los educadores incaicos, del escritor José Carlos Mariátegui



Fig.3.1: A) Pintura “Carnaval de Tilcara” (1918) de José Sabogal (Fuente: ARCHI); B) Pintura “Sicuani (Cuzco)” (1932) de Camilo Blas (José Sánchez Urteaga) (Fuente: ARCHI); C) Pintura “Indio del Collado” (1939) de Enrique Camilo Brent (Fuente: Museo del Banco Central de reserva del Perú); D) Pintura “Vendedora ayacuchana” (1927) de Julia Codesido (Fuente: MALI)

860 MALI (2013). “Qué significa indigenismo”. En MALI (2013). Sabogal MALI. Ficha explicativa pre-visita. 10 julio al 3 de noviembre de 2013. Ed. Museo de Arte de Lima MALI. Lima, Perú, p.4

861 Arguedas, José María (1967). “El indigenismo en el Perú”. En Tlatoani, Vol.18 (1967). Ed. Clásicos y Contemporáneos en Antropología CIESAS, Universidad Autónoma Metropolitana UAM y Universidad Iberoamericana UIA. Ciudad de México, México, pp.2-3

862 Arguedas, José María (1967). Op. cit., p.3

(1894-1930) quien ya había publicado en otras revistas limeñas con el título “Peruanicemos el Perú”, estimula a una legión de poetas que se proclamarían “indigenistas”. Para Arguedas, las culturas criolla y la andina mantienen “profundamente diferenciadas en su médula y evolucionaron paralelamente; los andino, como los Vicos, crean mitos cosmogónicos post-incaicos donde individuos “descomunamente fuertes que hicieron caminar las piedras arreándolas con azotes para construir grandes monumentos líticos (...). La revista Amauta instó a los escritores y artistas que tomaran el Perú como tema. Y así como fue como se inició la corriente indigenista en las artes” (Arguedas, 1967, p.5).

El Movimiento Indigenista en el Perú abarca casi todo el siglo XX, y trató de proyectar las diferentes formas de lo autóctono en la música, el teatro, los ensayos, la arquitectura, la literatura, la pintura, la fotografía, etc.⁸⁶³ El Indigenismo tiene como a sus principales exponentes en literatura: José María Arguedas (Yawar fiesta, Todas las sangres), José Carlos Mariátegui (La escena contemporánea, 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana), Manuel González Prada (Baladas peruanas, Grafitos), Víctor Haya de la Torre, Enrique López Albur (Nuevos cuentos andinos), Ciro Alegría (El mundo es ancho y ajeno), Clorinda Matto de Turner (Aves sin nido); en pintura tenemos a José Sabogal (óleo “Plaza serrana”), Miguel Camargo (óleo “La chamana”), Enrique Camino Brent (óleo “Indio del Collado”); en fotografía Martín Chambi y en música Daniel Alomía Robles

3.1. La arquitectura neo-peruana

Mark Thurner, investigador del IEP y profesor de historia y antropología de la Universidad de Florida (USA), UNMSM y PUCP (Perú), afirma que la palabra Perú aparece en el siglo XVI con el Inca Garcilaso de la Vega, y que este nombre está en la categoría como concepto y nombre de la historia como Roma, Grecia, Alemania o Francia (Thurner, 2012). La tesis de Thurner es que si el periodo de la historia universal de Europa tiene cinco edades (Pre-Historia, Edad Antigua, Edad Media, Edad Moderna y Edad Contemporánea), la historia del Perú

863 Ibidem

solo tiene cuatro (Pre-Historia, Edad Antigua, Edad Moderna y Edad Contemporánea), donde no existió la Edad Media y que, con la llegada de los conquistadores españoles, la historia del Perú pasó de la Edad Antigua a la Edad Moderna (Thurner, 2017, 04 de mayo: online).

La presente investigación define como arquitectura neo-peruana a todos los proyectos arquitectónicos desarrollados en el Perú desde su independencia política y el resurgimiento de la república en 1821 como estado independiente de la monarquía española; proyectos desarrollados por arquitectos extranjeros, ya sea residiendo dentro o fuera del país, y por los arquitectos egresados de la antigua Escuela de Ingenieros del Perú desde el siglo XIX al siglo XX, quienes plasmaron en sus diseños un lenguaje arquitectónico que busca expresar una identidad cultural peruana. Estos arquitectos incorporan en sus diseños los diferentes estilos arquitectónicos de las culturas que se desarrollaron en el Perú desde su Edad Antigua -que inicia en el Arcaico o precerámico con agricultura (época prehispánica) y termina con el Imperio del Tawantinsuyu (época incaica) (Lumbreras, 1969, 1981; Willey, 1971)- hasta la Edad Moderna (época colonial, época virreinal, época republicana) y que se desarrollaron en la Edad Contemporánea del Perú. Estos arquitectos fusionan características arquitectónicas de lo andino e hispano, como afirma Gutiérrez Viñuales “es una síntesis de ambos periodos históricos como paradigma de un arte nuevo para el continente”⁸⁶⁴, por lo tanto, podemos distinguir los estilos neo-virreinal (mal llamado neocolonial), neo-prehispánica, neo-inca y neo-andina.

3.1.1. La arquitectura neo-virreinal

La arquitectura neo-virreinal se desarrolla en época contemporánea y tiene un estilo arquitectónico que incorpora los elementos y conceptos arquitectónicos de las edificaciones de época virreinal del Perú, y algunas veces lo recrean con formas y lenguajes de edificaciones de época republicana.

El edificio Arzobispado de Lima es catalogado como estilo neo-virreinal, está ubicado en Jirón Carabaya, al lado de la Catedral de Lima y frente a la Plaza de Armas. Fue diseñada por el arquitecto polaco Ricardo de Jaxa Malachowski (1887-

864 Gutiérrez Viñuales, Rodrigo lo llama “estilo americano” para todo el continente sudamericano. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2011). “Manuel Piqueras Coto. Ancestralidad y modernidad en el arte peruano”. En López Guzmán, Rafael (Coordinación científica) (2011). Andalucía y América. Patrimonio Artístico. Editorial Universidad de Granada, Editorial Atrio. Granada, España, p.199. Bentín Diez Canseco (2014, p.51) describe al neoperuano como el estilo arquitectónico que trata de lograr una arquitectura mestiza.

865 Wuffarden, Luis Eduardo y Toro, Guido (Editores) (2016). El Arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. Ed. Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. Lima, Perú, p.21

866 ANDINA (2010, 21 de enero). "Palacio Arzobispal abre sus puertas al público". Agencia ANDINA. Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=275611> (Consulta:01/03/2015)

867 Bentín Diez Canseco, José (2014). Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de Raíces Peruanas. Arquitectos Peruanos. Volumen 1. Ed. Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes INIFAUA, Universidad Nacional de Ingeniería. Lima, Perú

1972), egresado de l'École Speciale D'Architecture y l'École des Beaux-Arts de París, que tomó como referencia el edificio del Palacio de Torre Tagle (circa 1733-1738)⁸⁶⁵, un edificio que "reflejaba un momento de plena madurez para el barroco peruano, una de cuyas principales manifestaciones era el auge del estilo "mestizo" en el sur andino (...). Tanto la herencia estilística mudéjar como la retórica expresiva del barroco se fusionaron aquí con un grado de originalidad" (Wuffarden et al., 2016, p.22). Para el diseño del Palacio Arzobispal el arquitecto Jaxa Malachowski contó con el apoyo del arquitecto francés Claude Sahut (1883-1932), egresado de l'Ecole des Beaux-Arts de París, y el Ing. Enrique Mogrovejo; el actual edificio fue inaugurado el 08 de diciembre de 1924.⁸⁶⁶

José Bentín⁸⁶⁷ afirma que la fachada fue ornamentada por Claude Sahut en 1924, donde cambia el número de ventanas:

(...) La composición y concepción de este edificio están resueltas de manera clásica, vale decir que su organización es simétrica tanto en planta como en fachada, apoyándose en un eje central principal. Los balcones y ventanas, puertas y coronaciones están ubicados en posiciones rítmicas iguales con espaciamientos similares. Sin embargo, en vez de utilizar motivos clásicos en la expresión del edificio, se colocan portadas inspiradas en la arquitectura peruana del siglo XVIII. (Bentín, 2014, p. 47)

Este estilo peruano del Palacio Arzobispal de Lima es llamado por el Arq. José García Bryce como: "Neocolonial de carácter académico".



Fig.3.2: A) Palacio de Torre Tagle terminado en 1738 (Fuente: Perú en fotos); B) Palacio Arzobispal de Lima (Fuente: ANDINA)

En 1944 se convocó a un concurso público para la reconstrucción de la Plaza de Armas de Lima y el equipo ganador fueron los arquitectos José Álvarez Calderón (1894-1980) que estudió en la University College de Londres y Juan Emilio Harth Terré (1899-1983) egresado de la Escuela de Ingenieros del Perú, hoy UNI, donde se tituló de ingeniero civil (1922) y luego obtuvo el Diploma de Arquitecto Constructor (1925). El segundo lugar lo ocuparon los arquitectos Carlos Morales Macchiavello y Ernesto Montagne quienes proponían mantener los portales originales. Todas las propuestas son de estilo neo-virreinal, una arquitectura que se convirtió en oficial a pesar de que no existía una ordenanza municipal específica al respecto. José Bentín describe que los arquitectos Héctor Velarde y Emilio Hart Terré “escribían artículos sobre la “Nueva Arquitectura Peruana”, poniendo en valor lo Neocolonial o neoperuano. Contribuyó igualmente a este auge la creación del curso de Arquitectura de la Colonia en la Sección de Arquitectura de la Escuela de

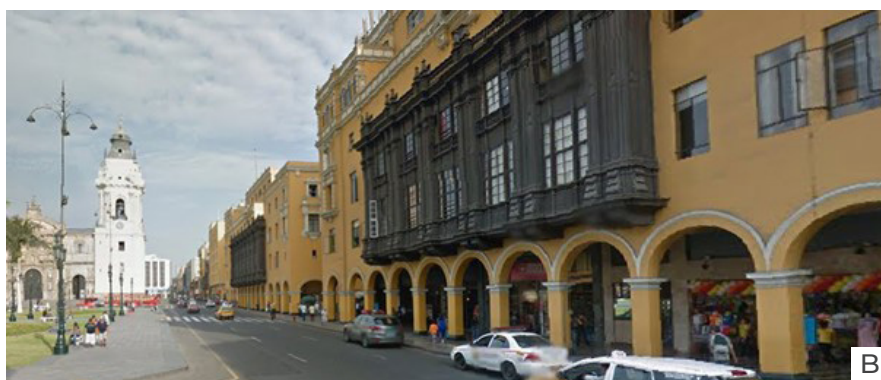


Fig.3.3: A) Edificios lado sur de la Plaza de Armas de Lima antes de 1944 (Fuente: Foto de Bettmann, CORBIS); B) Edificios sur de la Plaza de Armas de Lima en la actualidad (Fuente: Foto del autor)

Ingenieros (1938)” (2014, p.54). En relación con la Resolución Suprema para construcciones en la Av. Salaverry del Boletín Municipal de Lima, 16 de febrero de 1937, Bentín lo describe:

pero es evidente que, al leer las ordenanzas y reglamentos de esos años, da pie para que inspectores lo siguieran: se puede rechazar el proyecto si no están de acuerdo a la armonía, importancia y estética que deben tener (Bentín, 2014, p.55)

Y sobre el Reglamento de construcciones en la Av. Wilson, del Boletín Municipal de Lima n°1431, junio de 1940, describe:

Al solicitar la licencia de construcción el solicitante acompañará una fotografía de los edificios vecinos y un croquis con las medidas y alturas de pisos para combinar la arquitectura del conjunto, en caso de no haber construcciones vecinas se referirán a la construcción fronteriza o en su defecto a las principales que ya existan en la avenida. (Bentín, 2014, p.55)

Pabellón Perú en Sevilla (1929)

La obra arquitectónica cumbre de Manuel Piqueras será el Pabellón de Perú para la Feria Iberoamericana de Sevilla en 1929, desarrolla una riqueza espacial entre los diversos ambientes y hace alarde magistral en la composición de las fachadas, construyendo un dialogo místico entre los espacios abiertos de los patios de tradición española y estructura claustral⁸⁶⁸, y espacios cerrados capaces de transportar al usuario o visitante a un pasado prehispánico peruano a través de una estética indigenista o estilo incaico⁸⁶⁹.

Para el doctor Fernando Villegas⁸⁷⁰, en el proyecto del pabellón peruano, Piqueras busca “validar un proyecto que integra la herencia española e indígena en el mestizaje, y para ello recurrió a varios elementos artísticos (...), la fachada engarzó elementos Tiahuanaco, como el dios de la portada del sol, con elementos Chavín, superponiendo el escudo nacional” (2013, pp.489-480). Las lámparas de madera y el mobiliario estaban inspirados en el estilo textil de Cotahuasi de Arequipa, arte que ya se había utilizado en el Pabellón Peruano de Bolivia en 1925⁸⁷¹. Villegas interpreta que tanto la propuesta de Manuel Piqueras como de José Sabogal “traslucen un proyecto

868 Sassone, F. (1929, 16 de junio). “En la Exposición Iberoamericana de Sevilla, una visita al pabellón del Perú”. Diario ABC. Madrid, España, pp.3-4.

869 Graciani García, Amparo (2010). La participación Internacional y Colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Ed. Ayuntamiento de Sevilla, Departamento Publicaciones ICAS y Editorial Universidad de Sevilla. Sevilla, España, pp.207-209

870 Villegas Torres, Luis Fernando (2013). Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano (Tesis doctoral). Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.

871 Villegas Torres, Luis Fernando (2015). “El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)”. En Anales del Museo de América XXII. Madrid, España, p.148

conciliatorio para el país en un periodo donde buscaba, eso sí, desde Lima, incorporar al indio”⁸⁷².

3.1.2. La arquitectura neo-prehispánica

El movimiento indigenista en el Perú coge fuerza “con la crisis profunda del país después de la guerra del salitre y que buscaba la renovación del país recordando la sociedad pre-colonial y su cultura”⁸⁷³. El indigenismo se perfilaba como una propuesta cultural alternativo que trató de inducir a crear una arquitectura de estilo neo-incaico pero que no alcanzó a cristalizarse⁸⁷⁴, limitándose la utilización de motivos prehispánicos con fines únicamente decorativo⁸⁷⁵.



Fig.3.4: A) Fachada del Pabellón Perú en Sevilla (1929) de Manuel Piqueras Cotolí (Fuente: Casa de la Ciencia del Centro Superior de Investigación Científica CSIC, Sevilla); B) Galería de patio del Pabellón Perú en Sevilla (Fuente: Casa de la Ciencia del Centro Superior de Investigación Científica CSIC, Sevilla)

872 Villegas Torres, Luis Fernando (2013). Op. cit., p.497

873 Manuel Cuadra describe la existencia de dos grupos, los partidarios del hispanismo y del neocolonial eran de los altos estratos de la sociedad, y el indigenismo que eran los intelectuales de la época, que se identificaban con un desarrollo socialista de la sociedad, eran parte de la clase media emergente; por lo tanto, las edificaciones financiadas por la clase alta y el estado no se construyeron con los conceptos indigenistas. Cuadra, Manuel (2010). *Arquitectura en América Latina: Perú, Bolivia, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*. Ed. Instituto de Investigación de la FAUA-UNI. Lima, Perú, pp.68-69

874 Melgar Bao, Ricardo y Bosque Lastra, María Teresa (1993). *Perú contemporáneo. El espejo de las identidades*. Ed. Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México. México, p. 175

875 García Bryce, José (1980). Op. cit., p.143.

El Museo de Arqueología del Perú (1924)

La creación del Museo de Arqueología, hoy Museo de la Cultura Peruana ubicado en la Av. Alfonso Ugarte 650, Lima, fue una iniciativa privada del político, agricultor y filántropo peruano Víctor Larco Herrera (1870-1939) que tuvo la intención de darle al Perú un museo que no tenía. Larco se puso en contacto con el arqueólogo peruano Julio C. Tello, para recopilar colecciones para este museo.

Víctor Larco en 1921 contacta con el arquitecto francés Claudio Sahut, quien desarrollaría el primer proyecto con características de la cultura Chavín. Luego Larco y Tello tienen un distanciamiento personal y este proceso cambió, como el proyecto arquitectónico, pues ya no tiene características de la cultura Chavín sino recoge características de las culturas Inca con elementos Tiahuanaco, estilo de arqueología peruana de ese momento⁸⁷⁶.

El diseño final es del arquitecto polaco Ricardo de la Jaxa Malachowski, y en 1924 se inaugura dentro del marco de celebración del centenario del Perú. Jaxa Malachowski reinterpreta la arquitectura Inca con elementos de la cultura Tiahuanaco, respondiendo a la inquietud nacionalista existente entre las décadas de 1920 a 1940⁸⁷⁷. El museo será dirigido por el arqueólogo peruano Julio C. Tello.

La propuesta del Museo desde su construcción a la actualidad ha sido polémica por sus “falsedades”, porque con ladrillo y concreto se quiso imitar la piedra o el adobe de las construcciones prehispánicas; pero “su presencia a día de hoy sigue cuestionando e interpellando lo que queremos ser como sociedad y como país”⁸⁷⁸.

El Museo se integró al Instituto de Arte Peruano (IAP) dirigido por el artista José Sabogal y el Instituto de Estudio Etnológico dirigido por el arqueólogo Jorge C. Muelle. El Museo entre 1932 a 1945 fue sede de la Dirección del Museo Nacional⁸⁷⁹.

Este museo luego pasará a llamarse Museo Nacional de la Cultura Peruana, creado en 1946 por el historiador y etnólogo Luis E. Valcárcel, siendo su primer director a pedido de Larco

876 Illia, María Eugenia (2016). Museo Nacional de la Cultura Peruana, una vida intensa, programa de televisión Museo Puertas Abiertas de TVPerú. En línea: <https://youtu.be/VBAW-Y4zM1Q>

877 Martucchelli, Elio (2016, 03 de octubre). “Museo Nacional de la Cultura Peruana, una vida intensa”. Programa Museo Puertas Abiertas, TVPerú. Lima, Perú. En línea: <https://youtu.be/VBAW-Y4zM1Q> (Consulta: 01/03/2026)

878 Ibídem

879 Repetto, Luis (2016, 03 de octubre). “Museo Nacional de la Cultura Peruana, una vida intensa”. Programa Museo Puertas Abiertas, TVPerú. Lima, Perú. En línea: <https://youtu.be/VBAW-Y4zM1Q> (Consulta: 01/03/2026)

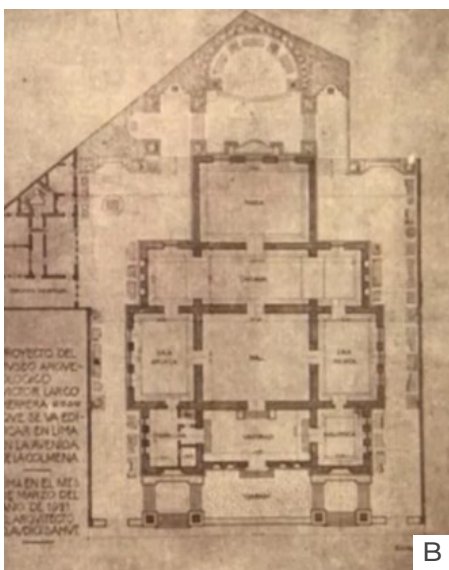


Fig.3.5: A) Isometría del proyecto Museo de Arqueología de arquitecto Claudio Sahut (Fuente: Museo Puertas Abierta, TVPerú, 03/10/16); B) Planta del proyecto Museo de Arqueología de arquitecto Claudio Sahut (Fuente: Museo Puertas Abierta, TVPerú, 03/10/16); C) Museo de Arqueología, proyecto de Jaxa Malachowski (Fuente: Foto del autor); D) Detalle de portal de ingreso del museo (Fuente: Foto del autor); E) Detalle de torreón lateral del museo (Fuente: Foto del autor);

Herrera en 1946 quien traspasó este equipamiento al Estado Peruano. En la actualidad, el museo luce enrejado, atacado por la polución y separado físicamente de la zona monumental del Centro Histórico de Lima por la errónea decisión de construir, en 2008, un paso a desnivel frente a este tramo de la avenida. Se espera que en el futuro esta parte del zanjón vial sea techada y de esta manera poner en valor el Museo, facilitando su acceso y crear una plaza para las actividades externas del museo.

La Basílica Santa Rosa (1937-1939)

Manuel Piqueras Cotolí desarrolla un proyecto para la Basílica de Santa Rosa en Lima, el lenguaje arquitectónico evoca la Puerta del Sol de la cultura Tiahuanaco y en el espacio interior lo desarrolla con “taludes geométricos de raigambre incaica pero realizados en cemento armado”⁸⁸⁰. Piqueras fallece en 1937, deja dos dibujos que el arquitecto Héctor Velarde recoge para terminar de desarrollar su propuesta en 1939. “Velarde se propuso ser perfectamente fiel a las intenciones de Piqueras, aunque debió crear respuestas a cuestiones formales que aún no estaban establecidas, y corregir equívocos constructivos de Piqueras, quien no era arquitecto sino escultor”⁸⁸¹.

880 Cisneros Velarde, Marta Susana (2015). Héctor Velarde equilibrio y proporción de tiempo y espacio entre lo clásico, la tradición y la modernidad (Tesis de grado). Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Lima, Perú, p.80

881 Ortiz de Zevallos, Augusto (1979). “Héctor Velarde: Obra, teoría e ironías de los años 30 y 40”. En Apuntes 9, Revista de Ciencias Sociales, Año V, número 9, 1979, Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico. Lima, Perú, p.102

882 *Ibidem*

883 Manuel Piqueras Cotolí fue hijo de padres valencianos, al morir ambos queda en situación de orfandad, ingresa en 1899 al Colegio de Huérfanos María Cristina, de la ciudad de Toledo, donde demostraría interés en dos de sus futuras pasiones el dibujo y la escultura. Wuffarden, Luis Eduardo (2003). “Manuel Piqueras Cotolí, Noperuano de ambos mundos”. En Wuffarden, Luis Eduardo y Castrillón, Alfonso (2003). Manuel Piqueras Cotelí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú. Ed. Museo de Arte de Lima MALI. Lima, Perú, pp.245-249

Augusto Ortiz de Zevallos define este anteproyecto arquitectónico como resultado de “la imaginación de espacios” y de un “ensayo simbólico” desarrollado por Velarde con la propuesta de Piqueras; lo relaciona con la “voluntad autotónica del llamado Neo Peruano” de la época y que hace pensar que está relacionada con la “vertiente utopista y soñadora del diecinueve europeo”⁸⁸². La afirmación de Augusto Ortiz de que Piqueras no era arquitecto quedará refutada con su proyecto para el Pabellón de Perú en la Feria Iberoamericana de Sevilla en 1929.

Fachada de la Escuela de Bellas Artes de Lima (1924)

Al arquitecto, escultor y urbanista, Manuel Piqueras Cotelí nació en Lucena, Córdoba, el 17 de mayo de 1885⁸⁸³ se le encarga el diseño de la nueva fachada de la Escuela Nacional de Bellas artes, la que empieza a proyectar en 1920 y termi-

nada en 1924, donde se produjo una simbiosis entre repertorios ornamentales precolombinos y aspectos del barroco peninsular⁸⁸⁴.

El 31 de julio de 1919, el andaluz Manuel Piqueras Cotoí llega al Perú, nombrado profesor de escultura para la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, y será él quien aportará una magistral y original lenguaje a la arquitectura peruana de la época, será capaz de recuperar y fundir con extraordinaria solvencia la memoria arquitectónica prehispánica con

884 Gutierrez Viñuales, Rodrigo (2011). Manuel Piqueras Cotoí: Ancestralidad y modernidad en el arte peruano, artículo del libro Andalucía y América Patrimonio Artístico, Ed. Atrio, Granada/España, p.206



Fig.3.5: A) Dibujo, perspectiva interior, del proyecto Basílica de Santa Rosa de Manuel Piqueras Cotoí (1937)(Fuente: Ortiz de Zevallos, 1979); B) Dibujo, perspectiva exterior, del proyecto Basílica de Santa Rosa de Manuel Piqueras Cotoí (1937) (Fuente: Ortiz de Zevallos, 1979); C) Dibujo, perspectiva interior, del proyecto Basílica de Santa Rosa realizado por Héctor Velarde a partir de los dos dibujos de Piqueras (1939) (Fuente: Manuel Cuadra, 2010); D) Dibujo, perspectiva de Proyecto Basílica de Santa Rosa. Autores: Manuel Piqueras Cotoí y Héctor Velarde (Fuente: Enrique Bonilla Di Tolla, 2012, Archivo Héctor Velarde)

la virreinal peruana. Manuel Piqueras “no hizo otra cosa que establecer parámetros propios dentro de una tendencia que venía de algunas décadas atrás, pero que había cobrado nuevo auge en los albores del siglo XX, potenciada en parte por la mirada introspectiva a “lo americano”⁸⁸⁵. Su primer encargo arquitectónico será la nueva construcción de la fachada de la Escuela de Bellas Artes de Lima, en ella hace una original fusión de elementos de composición de la arquitectura prehispánica, andino, y la virreinal, criollo. Sobre Piqueras, el arquitecto Héctor Velarde afirma que “intentaba simbolizar al Perú Incaico, Colonial y Moderno como un conjunto de unidad elocuentemente peruano”⁸⁸⁶.



A

885 El primer contacto que Manuel Piquera Cotoí tuvo con el Perú será en 1906 en el taller del catalán Miguel Blay, que compartió formación en París con el pintor peruano Carlos Baca Flor (Jochamowitz, 1941). López Guzmán, Rafael; Barea Azcón, Patricia; Artigas, Juan B.; et.al. (2011). ANDALUCÍA y AMÉRICA PATRIMONIO ARTÍSTICO, Proyecto de Excelencia: Andalucía en América: Arte, Cultura y Sincretismo Estético (P07-HUM-03052), Editorial ATRIO S.L., Granada España, pp.190-194

886 Velarde, Héctor (1938). “El sentido de la Arquitectura en Manuel Piqueras Cotoí. Diario El Comercio, 24 de julio de 1938”. En Cisneros Velarde, Marta Susana (2015). Héctor Velarde equilibrio y proporción de tiempo y espacio entre lo clásico, la tradición y la modernidad (Tesis de grado). Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Lima, Perú, p.76



B

Fig.3.7: A) Fachada principal de la Escuela de Bellas Artes de Lima (1924) (Fuente: ENSABAP); B) Detalle de portal desarrollado por Manuel Piqueras (Fuente: ENSABAP)

3.1.4. La arquitectura neo-inca

Entre los años 1996 a 2000, el arquitecto austriaco Hans Hollein (1934-2014), premio Pritzker 1985, diseña el Edificio Interbank del grupo Intercorp en un terreno ubicado en el distrito de la Victoria (Lima), donde el arquitecto identifica “la retícula imperante en el barrio circundante, por un lado, y la amplia curva alargada del muro de contención hacia el bucle de la avenida Javier Prado con el enlace de la vía rápida del Paseo de la República”⁸⁸⁷.

El arquitecto Hollein aplica una estrategia de diseño inversa a la del museo de arte moderno en la ciudad alemana de Mönchengladbach, cuyo diseño quiere responder a su entorno histórico adyacente a una catedral y una abadía⁸⁸⁸. En el terreno asignado para el Edificio Interbank no hay edificaciones monumentales a su alrededor, y al lado del terreno existió un antiguo camino prehispánico que conducía al Santuario Arqueológico de Pachacamac, oráculo de culturas andinas, destruido para la construcción del zanjón vial llamado Vía expresa entre los años 1964 y 1969, gestión del alcalde Luis Fernán Bedoya Reyes (1919-2021).

887 Hollein, Hans (sf). “Torre Interbank”. Portal hollein.com, Architecture: Nations. Vienna, Austria. En línea: <https://www.hollein.com/eng/Architecture/Nations/Peru/Torre-Interbank> (Consulta: 01/03/2018)

888 Winston, Anna (2014, 29 de abril). “Hans Hollein: a life in projects”. Revista dezeen. En línea: <https://www.dezeen.com/2014/04/29/hans-hollein-a-life-in-projects/> (Consulta: 01/03/2018)



Fig.3.8: A) Agencia Interbank en Lima, diseño del arquitecto Hans Hollein (Fuente: Diario Gestión, 18/06/2022); B) Vista lateral de Agencia Interbank (Fuente: Wikiarquitectura, JR2K5)

La obra del arquitecto Hollein quiere reconstruir una memoria inca en el lugar; aprovecha la construcción del muro de contención para recrear una plataforma donde se edifica el edificio. La estrategia de evocar un kero⁸⁸⁹ en el volumen de la torre de oficina para diseñar el nuevo ícono arquitectónico de poder económico, aplicando un tratamiento escultural e iconográfico de sus volúmenes; usa las líneas diagonales -de las montañas y cubierta de los techos andinos- y horizontales -de las plataformas de Machu Picchu- en la composición de la fachada de oficinas. Hollein construye una “huaca bancaria contemporánea” que además rememora el antiguo camino prehispánico.

La arquitectura del Edificio Interbank aprovecha la ubicación del edificio en el cruce de dos de las más importantes vías de Lima Metropolitana, se adapta a la retícula de la ciudad, se visualiza 360° convirtiéndose en un hito moderno de la ciudad por su escala y estética, constituyéndose en el inicio o final de un “ceque económico” contemporáneo de Lima.

3.1.4.- La arquitectura neo-andina

Uno de los representantes de este estilo es el desarrollado por el arquitecto Manuel Seoane Ross antes que empieza a diseñar con influencia del estilo moderno; estos proyectos recuerdan las viviendas de las pinturas (calles y plazas) de Julia Codesido, José Sabogal y Enrique Camino Brent.

Los administradores de la Hacienda Huando S.A., en Huaral, encargaron al arquitecto Enrique Seoane Ros el diseño de la casa hacienda (1939-1943), que tiene varias dependencias: la vivienda del propietario, la oficina administrativa, una capilla, los servicios y caballerizas. Las oficinas la disponen alrededor de un patio que está rodeado por una galería con arcos de medio punto. El patio sirve de nexo entre la vivienda y la capilla.

La capilla de la Hacienda Huando la ubica frente al principal acceso, y es descrito por el arquitecto José Bentín:

contrasta por su altura y forma contra las arquerías de la casa hacienda y de las dependencias de servicio. La torre es excesivamente

889 Kero, llamado Quero, era un vaso ritual inca, recipiente de madera, “de forma troncocónica (...) que encierra un contenido arqueológico (...), arte de transición entre los prehispánico y lo colonial. (...), era utilizado no solo por la élite y el inca, sino la adaptación de este para su utilización habitual entre los Hatun-runá (el pueblo). (...) El kero, además independientemente de su significado ritual, ha sido el portador en su iconografía de los elementos de poder destacados en cada momento y cultura andina”. Alonso Sagaseta, Alicia (1990). “El kero: vaso ritual de los incas”. Revista Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, t. 3, Facultad de Geografía e Historia de la UNED. Madrid, España, pp.11-30

te baja en relación con la altura de la fachada, no por eso dejan de estar bien proporcionadas las partes. (...) al interior de la capilla contiene arcos parábolas sucesivos y entre ellos vigas de madera, vigas y cubierta de torta de barro. (Bentín, 2014, p.85)

La Iglesia de Ancón (1943-1944) ubicada en el balneario de Ancón, en Lima, tiene una concepción más depurada del planteamiento usado en la capilla de la hacienda Huando⁸⁹⁰; evoca las típicas iglesias de la sierra peruana hechas en adobe, por ello sus torres no son de gran altura en relación con la fachada, construyendo una única unidad de composición arquitectónica. El arquitecto José Bentín describe la Iglesia de Ancón:

Al exterior, la iglesia en su fachada principal tiene el mismo criterio que en la capilla Huando: la torre baja, las campanas incorporadas



A



B

Fig.3.9: A) Capilla de Hacienda Huando, en Huaral (Fuente: Tripadvisor); B) Fachada de Iglesia de Ancón (Fuente: Foto de Anita Malchoowski)

890 Bentín Diez Canseco, José (2014). Op. cit., p.104

en un vacío en la fachada y una portada. Sin embargo, aquí la solución es más limpia, en la cual por su simplicidad destaca la portada, que esta vez tiene una coronación a base de líneas de zigzag, recordándonos a las culturas prehispánicas. (Bentín, 2014, p.104)

3.2.- La arquitectura moderna peruana

El cambio en la concepción arquitectónica a partir de la revolución industrial, cristalizada después de la I Guerra Mundial, llamado Movimiento Moderno que “fue una ruptura, un comenzar de nuevo, olvidarse de todo lo anterior”⁸⁹¹, que rompe con un paradigma⁸⁹² que gobernaba la cultura arquitectónica europea desde el Cuatrocientos hasta la segunda mitad del siglo XVIII; paradigma que permitió a los arquitectos adaptar sus proyectos “a la más diversas exigencias, demostrando su versatilidad y capacidad de resolver los problemas que se le presentan”⁸⁹³. El Movimiento Moderno buscaba un nuevo método arquitectónico identificados en tres momentos:

el reconocimiento de la identidad entre forma y función y la necesaria coherencia con el espíritu de los tiempos; la experimentación a pequeña escala para desarrollos que postularan alternativas válidas a los estilos históricos, representada por las vanguardias que operaron entre 1890 y 1918; y la convergencia de todas esas avanzadillas en un movimiento unitario capaz de reestructurar la producción constructiva, modificada el espacio social y hacerlo visible. (Díaz-Miranda, 2009, p.225)

Para el arquitecto Josep María Montaner⁸⁹⁴ el “mayor esfuerzo del movimiento Moderno consistió en definir una nueva concepción de espacio, a partir de los soportes de los nuevos avances tecnológicos de las estructuras de acero y de hormigón armado y de cerramientos de cristal” (1994, p.4). Pero en la década de 1930 varios de los maestros de este movimiento como Le Corbusier y sus futuras generaciones, como Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Arne Jacobsen, Josep Lluís Sert, entre otros, buscaron dar “carácter” y “sentido común” a la arquitectura, a considerar el valor de la naturaleza y las características del lugar, para ello “recurrieron a las figuraciones populares, contemplaron las arquitecturas vernaculares e intentaron aprender de los detalles técnicos tradicionales”; siendo el arquitecto sueco Erick Gunnar Asplund uno de los primeros en

891 Díaz-Miranda y Macías, Felipe (2009). “La arquitectura del Movimiento Moderno 1925-1965. Fundación DoCoMoMo Ibérico”. En LIÑO 15, Revista Anual de Historia del Arte, 2009, Universidad de Oviedo. Oviedo, España, p.225

892 “(...) Por una parte, significa toda la constelación de creencias, valores, técnicas, etc., que comparten los miembros de una comunidad dada. Por otra parte, denota una especie de elemento de tal constelación, las concretas soluciones de problemas que, empleadas como modelos o ejemplos pueden reemplazar reglas explícitas como base de la solución de los restantes problemas de la ciencia normal.” Kuhn, Thomas ([1969] 2004). La estructura de las revoluciones Científicas (Traducción Carlos Solís Santos). Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 213. México Distrito federal, México, p.292

893 Miglioli, Viviana y Szejer, Silvia (2015). “La irrupción del Movimiento Moderno como cambio de paradigma en la arquitectura y la resistencia en el ámbito académico”. En Dossier, nº63, enero-marzo 2015, Unión de Universidades de América Latina y el Caribe UDUAL. México, p.58

894 Montaner Martorell, Josep María (1994). “Ensayo sobre arquitectura moderna y lugar”. En Boletín Académico, nº18. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Universidade da Coruña. La Coruña, España, pp.4-11

desarrollar en su arquitectura la conciliación entre tradición clásica y espacio moderno⁸⁹⁵.

La arquitectura moderna en el Perú se desarrolló veinte años después que se construyeran los primeros antecedentes europeos. Este se inicia en la UNI, en 1945, cuando el Centro de Estudiantes de Arquitectura (CEA) -motivados por el libro del arquitecto Luis Miró Quesada Garland: *Espacio en el tiempo* (1945) donde desarrolla la teoría de la “arquitectura funcional”⁸⁹⁶- promueven la reforma del Plan de Estudios; un año después logran la creación del Departamento de Arquitectura y el inicio del proceso de modernización de la enseñanza⁸⁹⁷.

En 1947 el grupo del CEA, bajo la tutela de Miró Quesada forma la Agrupación Espacio, que reunió arquitectos, intelectuales y artistas, y publicó un manifiesto⁸⁹⁸ donde expresan que la historia representa el tiempo que se debe tomar para realizar “un cambio fundamental en todos los dominios del ser, del conocer y del actuar, en relación al mundo contemporáneo es diferenciar el mundo de ayer y el mundo de hoy, en relación con el arte como medio de manifestación integral y vivencia más propia de la naturaleza humana⁸⁹⁹, manifiestan que es la oportunidad de establecer el origen de una nueva experiencia, desarrollando un proceso elaborado, entre otros temas.

Los primeros días de 1954, el recién terminado edificio del Departamento de Arquitectura de la UNI, diseñado del arquitecto italiano Mario Bianco, recibe la visita del arquitecto alemán Walter Gropius (Bauhaus) acompañado del arquitecto catalán Josep Lluís Sert. Este edificio catapultó al Perú dentro del Movimiento Moderno, pues su arquitectura es portadora de “manifiestos ejemplares edificados”, convirtiéndose en el ícono de la Arquitectura Moderna del Perú⁹⁰⁰, obra que fue incluida en la Muestra “Latin American Architecture since 1945” organizada por el MoMa de New York en 1955⁹⁰¹.

Los investigadores peruanos consideran como las primeras obras de la arquitectura moderna del Perú al Club de Tiro de Arequipa (1946) de los arquitectos Carlos Williams (1924-2004) y Adolfo Córdova (1924), la casa Wiraqocha (1948) del arquitecto Luis Miro Quesada Garland (1914-1994), La Casa D’Onofrio (1950) de los arquitectos Carlos Williams, Adolfo

895 Montaner Martorell, Josep María (1994). Op. cit., p.4

896 Luis José Antonio Miró Quesada Garland (1914-1994), ingresó a la Escuela de Ingenieros, hoy UNI, graduándose en ingeniería civil en 1936, y en 1937 de arquitecto constructor. “Cartucho”, su sobrenombre, fue un arquitecto que escribió ensayos, crítica de artes, docente y decano de la Facultad de Arquitectura de la UNI (1963 y 1964). Escribe artículos para la Revista Espacio y en el periódico El Comercio, periódico de su familia, donde publicó sus primeras columnas (1938) sobre arquitectura. Batalla, Carlos (2019, 14 de setiembre). “Luis Miró Quesada Garland, un hombre de su tiempo: a 25 años de su muerte”. Diario El Comercio, sección: Archivo El Comercio. Lima, Perú, En línea: <https://elcomercio.pe/archivo-elcomercio/luis-miro-quesada-garland-hombre-25-anos-muerte-noticia-ecpm-675727-noticia/> (Consulta: 02/12/2019)

897 Acevedo, Alejandra y Llona, Michelle (2016). Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú. Fondo Editorial Universidad Ricardo Palma URP. Lima, Perú, p.20

898 *Ibidem*

899 Manifiesto publicado en revista: El Arquitecto Peruano, n°119, Año XI, junio de 1947 citado por Víctorio Cánovas, Emma Patricia (2013). La Agrupación Espacio y la prensa (1947-1950). En Pacarina del Sur, año 5, número 17, octubre-diciembre, 2013, ISSN:2007-2309. En línea: La “Agrupación Espacio” y la prensa (1947-1950) (pacarinadelsur.com) (Consulta: 09/02/2016)

900 Santillana, Enrique (2017). “Departamento de Arquitectura (1951-1953). Escuela de escuelas”. En Montestruque, Octavio y Fabbri, Martín (Coordinación del proyecto) (2017). Mario Bianco. El espacio moderno en el Perú. Fondo Editorial de la Universidad de Lima. Lima, Perú, p.238

901 Santillana, Enrique (2017). Op. cit., p.243

Córdova y Mario Bianco (1903-1990); el Edificio de Departamentos en la calle Roma (1950) del arquitecto suizo Hans Teodoro Cron (1921-1964) y el local de la Facultad de Arquitectura de la UNI del arquitecto italiano Mario Bianco.

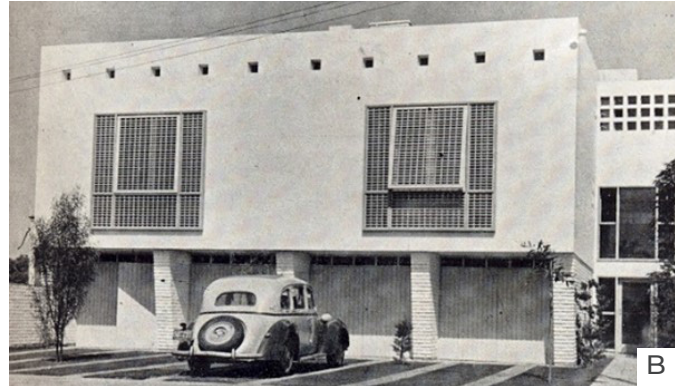


Fig.3.10: A) Casa Wiracocha (1948), arquitecto Luis Miro Quesada (Fuente: GridStudio); B) Casa D'Onofrio (1950), arquitectos Carlos Williams, Adolfo Córdova y Mario Bianco (Fuente: Universidad de Lima); C) Casa Fernandini, arquitecto Walter Weberhofer (Fuente: Plataforma Arquitectura); D) Hall de entrada del edificio de oficinas de la Compañía de Seguros Peruano Suiza, Lima, 1952, arquitecto: Hans Theodor Cron. (Imagen: Archivo Familia Blinder-Cron); E) Facultad de Arquitectura de la UNI por Mario Bianco (Fuente: Fotos de Guillermo Arévalo Aucahuasi)

La Casa Fernandini (1957-1958) del arquitecto peruano Walter Weberhofer (1923-2002), egresado de la antigua Escuela de Ingenieros del Perú, hoy UNI, es considerado un ícono de la arquitectura moderna latinoamericana y peruana de mediados del siglo XX (Abarca, 2016, p.37). La obra de Weberhofer está inspirada en la plasticidad y movimiento en su emplazamiento de la “Casa de la cascada” (1934-1935) de Frank Lloyd Wright. La Casa Fernandini se ubica en Santa María del Mar (Lima), frente al acantilado costero y tiene “un eje de simetría vertical y comparte un mismo punto central. (...) aprovechando los espacios generados por la rotación generando terrazas, las cuales se benefician de las visuales” (Acevedo et al., 2016, p.183).

3.3. La arquitectura posmoderna peruana

Recordemos que en los libros *Complejidad y contradicciones en la arquitectura* (1966) del arquitecto estadounidense Robert Venturi y la *Arquitectura de la ciudad* (1966) del arquitecto y diseñador italiano Aldo Rossi, se identifica que tienen como objetivo el “revisar el Movimiento Moderno, desde una perspectiva que ya no está dentro del propio Movimiento Moderno” (Colquhoun, 1991, p.296). El texto *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (1977) del arquitecto estadounidense Charles Jencks “marcó el comienzo de la generalización de la disputa sobre el posmodernismo en arquitectura. que alcanzaría uno de sus puntos álgidos en la Bienal de Venecia de 1980, titulada *La presencia del pasado*” (Sainz G., 1997, p.540)

Los historiadores consideran como arquitectura posmoderna los proyectos cuya concepción arquitectónica sus autores muestran que han reaccionado al estilo internacional, “derivado del movimiento Moderno, basado en la cuadrícula, la geometría, el minimalismo, el uso de elementos funcionales, simples y el dominio de la línea recta”⁹⁰²; esa arquitectura que Jencks afirma murió en St. Louis Missouri el 15 de julio de 1972, y dice que se debió conservar sus ruinas para “mantener viva en la memoria el recuerdo de este fracaso de planificación y de la arquitectura”⁹⁰³.

902 Piedrahita Vélez, Carmen (2007). “El Museo Guggenheim de Bilbao: un edificio “pos-todo”. En *Artes, La Revista*, n°13, Volumen 7. Enero-junio 2007, Facultad de Artes, Universidad de Antioquía. Antioquía, Colombia, p.52

903 Jencks, Charles (1981). *El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España, p.9

Los arquitectos posmodernos consideraron este estilo obsoleto, “cuestionaron el exceso de simplismo, de funcionalismo; el abandono de la decoración, de los referentes históricos y de la simbología tradicional”⁹⁰⁴; cuestionamiento que Robert Venturi lo explica en su libro (1966), y cuya introducción de Vincent Scully indica que “(...) no va dirigido a aquellos arquitectos que, para no disgustarse, prefieren cerrar los ojos”⁹⁰⁵. Robert Venturi defiende “la riqueza de significados en vez de la claridad de significados, la función implícita a la vez que la explícita (...). Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez” (Venturi, [1966] 1978, p.26)

904 *Ibidem*

905 Venturi, Robert ([1966] 1978). Complejidad y contradicción en la arquitectura (Traducción de Antón Aguirregoitia et al). Ed. Gustavo Gili, Colección Arquitectura y Crítica, 2da edición ampliada 1980. Barcelona, España, p.9

906 Fondo documental García Bryce creado en 2017, donación realizada por la familia García Bryce de planos, documentos personales, apuntes, etc. a la PUCP. Planos del Centro Cívico y Comercial de Lima con código JGB-PR-01-E001 al E006. PUCP (sf). Archivo Documental: José García Bryce. Archivo de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

907 Zeitgeist: “Se define como espíritu de época. Es un emergente del romanticismo y de la Filosofía de la Historia Alemana. Representa la propia esencia (o la *geist*) espiritual y conceptual de una época, un lugar y un pueblo determinado”. Vizer, Eduardo Andrés (2019). “La mediatización del *zeitgeist*. Imaginarios en pantalla”. En *Mediaciones de la Comunicación*, Vol.14, n°2, 2019. Montevideo, Uruguay, p.25

908 Jencks, Charles (1981). *Op. cit.*, p.7

909 Marina Waisman define una Unidad Cultural “estaría constituida por un conjunto de actividades, hechos, problemas -en términos generales, de objetos del saber concerniente al diseño y la construcción del entorno. Que. Encuentran su unidad en sistemas de valores y e modos de acción y de pensamiento suficientemente emparentados entre sí como para diferenciarlos de las otras unidades culturales”. Waisman, Marina ([1972] 1985). *La estructura histórica del entorno*. Ediciones Nueva Visión SAIC, Colección Arquitectura Contemporánea. Buenos Aires, Argentina, p.47

En el Perú, el arquitecto, docente e investigador José García Bryce (1928-2020) que en su época estudiantil trabajó con los arquitectos Ricardo de la Jaxa Malachowski y Enrique Seoane Ros; como profesional en asociación con otros arquitectos desarrolla el proyecto Centro Cívico y Comercial de Lima (1966-1970)⁹⁰⁶ que se caracteriza por desarrollar un lenguaje de la arquitectura brutalista.

En 1985, García Bryce recibe el encargo de la empresa estatal Empresa Nacional de Construcción y Edificaciones (ENACE) de diseñar el “Conjunto multifamiliar Chabuca Granda” que se localiza en un terreno en esquina, frente a la Alameda de los Descalzos, área de la zona Patrimonio Monumental del distrito del Rímac, Lima. García Bryce desarrolla una arquitectura que evoca la memoria virreinal y construye un dialogo con su contexto. García Bryce propone como ingreso del conjunto habitacional un zaguán, típico de las casonas de Lima Virreinal, un *zeitgeist*⁹⁰⁷ que conecta la calle con el patio interior del conjunto habitacional, cuyas edificaciones desarrolla un lenguaje de arquitectura moderna con iconografía de lo posmoderno . García Bryce establece una simbiosis arquitectónica de estilos opuestos para la construcción del hábitat, crea una “unidad cultural”⁹⁰⁹ en el conjunto multifamiliar,

García Bryce, para la concepción del conjunto multifamiliar toma de su entorno la memoria de su historia, los valores culturales e identifica la problemática de encajar una nueva arquitectura en un tejido urbano patrimonial del Rímac, que

posee un perfil y lenguaje arquitectónico con reminiscencia virreinal. García Bryce toma como referencia y valor paradigmático (Solá-Morales, 1995) para el desarrollo de la fachada exterior del conjunto habitacional, la Casa del Oidor, que es el edificio colonial más antiguo del Centro Histórico de Lima, ubicado entre la Calle Carabaya y Jirón Junín, en la esquina noreste de la Plaza de Armas de Lima.

En 1988 la oficina Arquitectónica International Corporation, del arquitecto Fort Brescia, con sede en Miami, USA, recibe el encargo del Banco de Crédito del Perú de diseñar la oficina de su nueva sede en el distrito de la Molina, Lima. El equipo de Brescia propone para este proyecto recuperar la memoria de los balcones -tipo cajón- coloniales del Centro Histórico de Lima, así como el perfil horizontal para el desarrollo de su volumen. Brescia recurre a la tradición prehispánica de relacionar los templos montículos escalonados (Huaca) con el cerro (Apu), para ello crea un quiebre espacial en la planta del edificio, permitiendo una visual de intersección entre ellos; construyendo una retórica de unión espacial y encuentro tectónico entre un elemento natural y un elemento construido.

El arquitecto Juvenal Baracco, quien forma parte de un grupo de arquitectos críticos con los efectos de la modernidad en la ciudad (Baracco, 1988), desarrolla el proyecto Escuela de oficiales de la Fuerza Aérea del Perú (1981-1984), donde se puede distinguir la combinación e integración de dos propuestas culturales. La cultura prehispánica propone el uso de la cancha o patio y el uso del muro continuo para proyectar masa como las huacas; y de las influencias externas “recoge la forma de organizar los espacios en la arquitectura de Louis Kahn, con la idea del montaje y la secuencia espacial de James Stirling y con el lenguaje compositivo de Michael Graves” (Montestruque, 2019, p.179).

Otro proyecto posmodernista de Baracco es la casa de playa llamada Casa Gezzi (1984), lamentablemente demolido y que estuvo ubicado en el Malecón Jahuay, Lote nº5, al borde de un talud con frente a la playa La Barca del distrito de Lurín (FAUA-UNI, 1993). Baracco nuevamente recurre a la arquitectura prehispánica para proyectar, recoge la distribución en U de las edificaciones alrededor de la cancha inca donde ubica

la sala, el comedor, la cocina y los dormitorios de la vivienda; todas ellas con vistas a la playa. Baracco propone que el espacio de la cancha sobresalga en planta de las fachadas frontales de los brazos laterales de la vivienda. Él separa esta cancha de la planta en U y coloca una cubierta de mayor altura, y la construcción de esta estancia utiliza columnas y vigas de eucalipto al que coloca una cubierta de caña con barro. Esta estrategia proyectual de Baracco es generar un volumen central transparente con jerarquía y luego recurre al uso de la balaustre en X de las casonas virreinales limeñas como corona de este volumen virtual para proporcionar una escala humana en la cancha techada.

El estudio Arquitectónica International Corporation también se recibe el encargo de diseñar la nueva sede de la Embajada de USA en Lima, la que será inaugurada el 4 de julio de 1995. El arquitecto Brescia afirma que en su diseño se tuvo en cuenta la arquitectura de la fortaleza de Sacsayhuamán, una abstracción que se desarrolla en la composición del lenguaje de la fachada principal. En el portal de la Embajada de Estados Unidos en Lima se describe la sede diplomática de la siguiente manera:

El proyecto, que fue concebido y diseñado por el arquitecto peruano Bernardo Fort-Brescia, combina hábilmente los antiguos motivos de las estructuras incaicas con detalles y elementos de alta tecnología, produciendo una armoniosa combinación de contrastes. La fachada intercala los colores pastel con superficies brillantes, creando un efecto que recuerda los diseños de los tapices de las antiguas culturas peruanas. Enmarcada en las bellas colinas de Monterrico, la Embajada en su conjunto puede ser considerada como una obra de arte arquitectónica⁹¹⁰

910 Embajada de Estados Unidos en Lima (sf). "Historia". Embajada de Estados Unidos en Perú. Lima, Perú. En línea: <https://pe.usembassy.gov/es/embajada-de-estados-unidos-en-lima/> (Consulta: 18/05/2022)

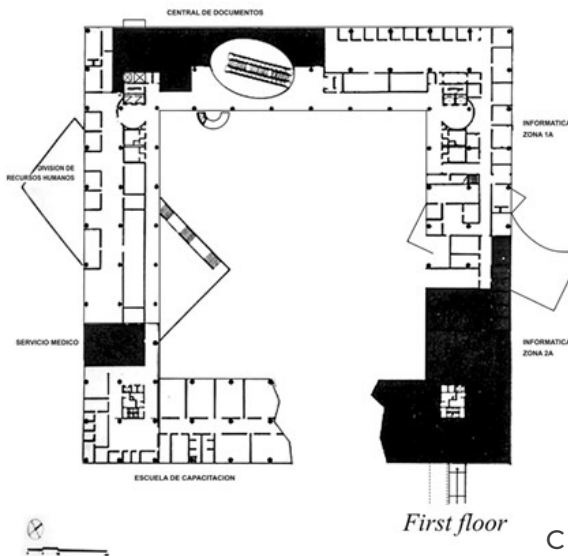
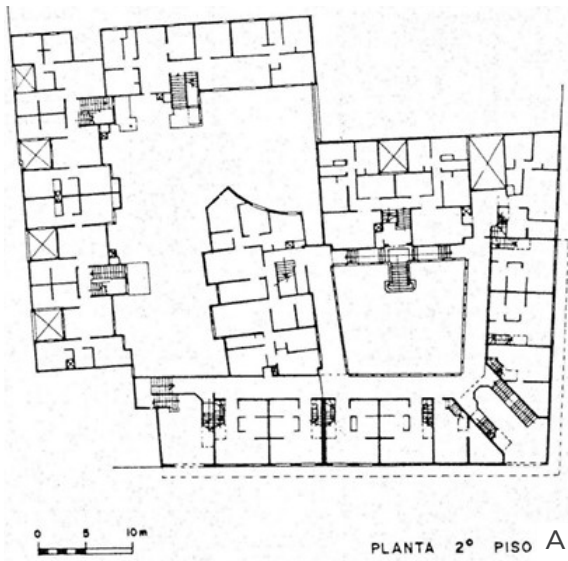


Fig.3.11: A) Plano del Conjunto Multifamiliar Chabuca Granda de arquitecto José García Bryce (Fuente:); B) Vista exterior del Conjunto Multifamiliar Chabuca Granda de arquitecto José García Bryce (Fuente:); C) Plano de Oficina de Banco de Crédito en la Molina, estudio de arquitectura Arquitectónica Internacional Corporation (Fuente: Archdaily); D) Vista de fachada principal de Oficina de Banco de Crédito en la Molina, estudio de arquitectura Arquitectónica Internacional Corporation (Fuente: Diario Gestión); E) Vista exterior de Embajada de EEUU en Lima (Fuente: livinginperu.com)

REFERENCIAS

Acevedo, Alejandra y Llona, Michelle (2016). Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú. Fondo Editorial Universidad Ricardo Palma URP. Lima, Perú

Alonso Sagaseta, Alicia (1990). "El kero: vaso ritual de los incas". Revista Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, t. 3, Facultad de Geografía e Historia de la UNED. Madrid, España

Álvarez Checa, José y Ramos Guerra, Manuel (Comisariado y maquetación) (1995). Luis Barragán Morfín 1920-1988. Obras Construidas. Works. Ed. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla, España

Alva López, Florentino Gerardo (2018). Aplicación del aprendizaje colaborativo para el desarrollo de competencias del primer curso de Historia de la Arquitectura en los estudiantes de una Universidad Privada de Lima, en el semestre 2018-1, Tesis de Maestría de Escuela de Postgrado de la Universidad Tecnológica del Perú. Lima Perú

ANDINA (2010, 21 de enero). "Palacio Arzobispal abre sus puertas al público". Agencia ANDINA. Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=275611> (Consulta:01/03/2015)

Arguedas, José María (1967). "El indigenismo en el Perú". En Tlatoani, Vol.18 (1967). Ed. Clásicos y Contemporáneos en Antropología CIESAS, Universidad Autónoma Metropolitana UAM y Universidad Iberoamericana UIA. Ciudad de México, México

Batalla, Carlos (2019, 14 de setiembre). "Luis Miró Quesada Garland, un hombre de su tiempo: a 25 años de su muerte". Diario El Comercio, sección: Archivo El Comercio. Lima, Perú, En línea: <https://elcomercio.pe/archivo-elcomercio/luis-miro-quesada-garland-hombre-25-anos-muerte-noticia-ecpm-675727-noticia/>

Bentín Diez Canseco, José (2014). Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de sus raíces peruana. Arquitectos Peruanos Vol. 1. Ed. Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, INIFAUA. Lima, Perú

Cisneros Velarde, Marta Susana (2015). Héctor Velarde equilibrio y proporción de tiempo y espacio entre lo clásico, la tradición y la modernidad (Tesis de grado). Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Lima, Perú

Cuadra, Manuel (2010). Arquitectura en américa latina: Perú Bolivia Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX. Ed. Instituto de Investigación de la FAUA-UNI. Lima, Perú

Díaz-Miranda y Macías, Felipe (2009). "La arquitectura del Movimiento Moderno 1925-1965. Fundación DoCoMoMo Ibérico". En LIÑO 15, Revista Anual de Historia del Arte, 2009, Universidad de Oviedo. Oviedo, España

Embajada de Estados Unidos en Lima (sf). "Historia". Embajada de Estados Unidos en Perú. Lima, Perú. En línea: <https://pe.usembassy.gov/es/embajada-de-estados-unidos-en-lima/>

Esquivel Coronado, Jessica (2009). La Renovación urbana de la periferia de la ciudad de (1870-1878) El aporte de Enrique Meiggs al desarrollo Inmobiliario de la Urbe Limeña (Tesis de Maestría). Unidad de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería. Lima, Perú

García Bryce, José (1980). La arquitectura en el Virreinato y la República. Historia del Perú. Tomo IX. Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú, pp.91-92

González-Sinde, Ángeles (2015, 28 de octubre). "Recorrido por Viena. El paseo por la Ringstrasse descubre el esplendor de la época imperial". National Geographic España, sección: viajes. En línea: https://www.nationalgeographic.com.es/viajes/grandes-reportajes/recorrido-por-viena-2_9792/9

Graciani García, Amparo (2010). La participación Internacional y Colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Ed. Ayuntamiento de Sevilla, Departamento Publicaciones ICAS y Editorial Universidad de Sevilla. Sevilla, España

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2011). "Manuel Piqueras Cotolí. Ancestralidad y modernidad en el arte peruano". En López Guzmán, Rafael (Coordinación científica) (2011). Andalucía y América. Patrimonio Artístico. Editorial Universidad de Granada, Editorial Atrio. Granada, España

Hollein, Hans (sf). "Torre Interbank". Portal hollein.com, Architecture: Nations. Vienna, Austria. En línea: <https://www.hollein.com/eng/Architecture/Nations/Peru/Torre-Interbank>

Illia, María Eugenia (2016). Museo Nacional de la Cultura Peruana, una vida intensa, programa de televisión Museo Puertas Abiertas de TVPerú. En línea: <https://youtu.be/VBAW-Y4zM1Q>

Jencks, Charles (1981). El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España

Kuhn, Thomas ([1969] 2004). La estructura de las revoluciones Científicas (Traducción Carlos Solís Santos). Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 213. México Distrito federal, México

López Guzmán, Rafael; Barea Azcón, Patricia; Artigas, Juan B.; et.al. (2011). ANDALUCÍA y AMÉRICA PATRIMONIO ARTÍSTICO. Proyecto de Excelencia: Andalucía en América: Arte, Cultura y Sincretismo Estético. Editorial ATRIO S.L. Granada, España

MALI (2013). "Qué significa indigenismo". En MALI (2013). Sabogal MALI. Ficha explicativa pre-visita. 10 julio al 3 de noviembre de 2013. Ed. Museo de Arte de Lima MALI. Lima, Perú

Martucchelli, Elio (2016, 03 de octubre). "Museo Nacional de la Cultura Peruana, una vida intensa". Programa Museo Puertas Abiertas, TVPerú. Lima, Perú. En línea: <https://youtu.be/VBAW-Y4zM1Q>

Melgar Bao, Ricardo y Bosque Lastra, María Teresa (1993). Perú contemporáneo. El espejo de las identidades. Ed. Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México. México

Miglioli, Viviana y Szejer, Silvia (2015). “La irrupción del Movimiento Moderno como cambio de paradigma en la arquitectura y la resistencia en el ámbito académico”. En Dossier, n°63, enero-marzo 2015, Unión de Universidades de América Latina y el Caribe UDUAL. México

Montaner Martorell, Josep María (1994). “Ensayo sobre arquitectura moderna y lugar”. En Boletín Académico, n°18. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Universidade da Coruña. La Coruña, España

Ortiz Agama, Robinson (2018). Plan Piloto de Lima. Fondo Editorial EDUNI, Universidad Nacional de Ingeniería. Lima Perú

Ortiz de Zevallos, Augusto (1979). “Héctor Velarde: Obra, teoría e ironías de los años 30 y 40”. En Apuntes 9, Revista de Ciencias Sociales, Año V, número 9, 1979, Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico. Lima, Perú

Piedrahita Vélez, Carmen (2007). “El Museo Guggenheim de Bilbao: un edificio “pos-todo”. En Artes, La Revista, n°13, Volumen 7. Enero-junio 2007, Facultad de Artes, Universidad de Antioquía. Antioquía, Colombia

PUCP (sf). Archivo Documental: José García Bryce. Archivo de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

Rodríguez, Juan y Seoane, Carlos (2015). Siza x Siza. Ed. Fundación Arquia, Colección Arquia, n° 38. Barcelona, España

Repetto, Luis (2016, 03 de octubre). “Museo Nacional de la Cultura Peruana, una vida intensa”. Programa Museo Puertas Abiertas, TVPerú. Lima, Perú. En línea: <https://youtu.be/VBAW-Y4zM1Q>

Santillana, Enrique (2017). "Departamento de Arquitectura (1951-1953). Escuela de escuelas". En Montestruque, Octavio y Fabbri, Martín (Coordinación del proyecto) (2017). Mario Bianco. El espacio moderno en el Perú. Fondo Editorial de la Universidad de Lima. Lima, Perú

Sassone, F. (1929, 16 de junio). "En la Exposición Iberoamericana de Sevilla, una visita al pabellón del Perú". Diario ABC. Madrid, España

UNI (sf). "Institución: Misión Visión". Portal de la Universidad Nacional de Ingeniería. Lima, Perú. En línea: <http://www.uni.edu.pe/index.php/institucion/misionyvision> (Consulta: 01/03/18)

Velarde, Héctor (1938). "El sentido de la Arquitectura en Manuel Piqueras Cotoí. Diario El Comercio, 24 de julio de 1938". En Cisneros Velarde, Marta Susana (2015). Héctor Velarde equilibrio y proporción de tiempo y espacio entre lo clásico, la tradición y la modernidad (Tesis de grado). Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Lima, Perú

Venturi, Robert ([1966] 1978). Complejidad y contradicción en la arquitectura (Traducción de Antón Aguirregoitia et al). Ed. Gustavo Gili, Colección Arquitectura y Crítica, 2da edición ampliada 1980. Barcelona, España

Villegas Torres, Luis Fernando (2013). Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano (Tesis doctoral). Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.

Villegas Torres, Luis Fernando (2015). "El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)". En Anales del Museo de América XXII. Madrid, España

Vizer, Eduardo Andrés (2019). "La mediatización del zeitgeist. Imaginarios en pantalla". En Mediaciones de la Comunicación, Vol.14, n°2, 2019. Montevideo, Uruguay

Waisman, Marina ([1972] 1985). La estructura histórica del entorno. Ediciones Nueva Visión SAIC, Colección Arquitectura Contemporánea. Buenos Aires, Argentina

Winston, Anna (2014, 29 de abril). "Hans Hollein: a life in projects". Revista dezeen. En línea: <https://www.dezeen.com/2014/04/29/hans-hollein-a-life-in-projects/>

Wuffarden, Luis Eduardo y Castrillón, Alfonso (2003). Manuel Piqueras Cotoí (1885-1973). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú. Ed. Museo de Arte de Lima MALI. Lima, Perú

Wuffarden, Luis Eduardo y Toro, Guido (Editores) (2016). El Arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. Ed. Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. Lima, Perú

Zaera, Alejandro (1994). "Salvando las turbulencias: entrevista con Alvaro Siza". En El Croquis S.L., n°68/69. Madrid, España

CAPÍTULO 4. REFERENCIA MOCHE EN LA ARQUITECTURA PERUANA

En la arquitectura peruana del siglo XX se puede identificar diversos proyectos donde se incorporan referencias de culturas andinas o prehispánicas, como la propuesta arquitectónica del arquitecto francés Claudio Sahut para el proyecto del Museo de Arqueología (1921), donde el lenguaje arquitectónico de la cultura Chavín lo fusiona en la arquitectura contemporánea del contenedor museístico. Otro proyecto es la propuesta para este mismo museo del arquitecto polaco Ricardo de la Jaxa Malachowski que propone una reinterpretación de las culturas prehispánicas, fusionando lenguajes arquitectónicos de la cultura incaica y tiahuanacuense, que finalmente se construyó en 1921. Identificamos también al arquitecto español Manuel Piqueras Coto, quien es el más esmerado en desarrollar proyectos que incorporan lenguajes arquitectónicos de las culturas prehispánicas, como se puede apreciar en la Fachada de la Escuela de Bellas Artes de Lima (1924), y en Pabellón Perú en Sevilla (1929), Piqueras plasma la fusión de estos lenguajes -culturas Moche, Chavín, Tiahuanaco e Inca- con el estilo virreinal peruano.

Antes de fallecer, el arquitecto Piqueras desarrolla el anteproyecto para la Basílica de Santa Rosa en Lima (1937), y en sus bocetos muestra su interés en dotar al espacio de la nave basilical un carácter incaico.

En Latinoamérica, el Grupo Tapatía que lo integraba el arquitecto Luis Barragán, buscaban definir la arquitectura mexicana con el desarrollo de sus materiales tradicionales y resaltar sus propias raíces (Álvarez et al., 1995, p.18); donde el color de la arquitectura popular mexicana es usado por Barragán para “nutrir su poética” a la arquitectura moderna⁹¹¹.

En América del norte el arquitecto Frank Lloyd Wright diseña la Casa Ennis House (1924), que tiene influencia de la arquitectura Maya⁹¹²; pero antes en Europa, Le Corbusier va a diseñar sus primeras viviendas “que tienen indicios de dos antiguos estilos arquitectónicos, el clásico y el bizantino que

911 Florencia, Peñate (2010). “Luis Barragán: Dignificación de la existencia humana a través de la belleza”. En *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XXXI, núm.1, 2010, Instituto Politécnico José Antonio Echevarría. Ciudad de la Habana, Cuba, p.44

912 La Ennis House, diseñada por Frank Lloyd Wright en 1923 para Charles y Mabel Ennis, fue terminada de construir en 1924 y se considera el mejor ejemplo de vivienda inspirado en la cultura Maya. Frank Lloyd Wright Foundation (sf). “Ennis House”. Frank Lloyd Wright Foundation. Arizona, USA. En línea: <https://franklloydwright.org/site/ennis-house/> (Consultada 28/01/2020)

recibió en su viaje a Oriente en 1911⁹¹³, la Villa Jeanneret-Peiret (1912) y Villa Favre-Jacot (1912) en Suiza.

En el presente capítulo analizaremos los proyectos arquitectónicos cuyos autores dirigieron su mirada a la cultura Moche o Mochica como fuente de inspiración o para revalorarla.

4.1. Antecedente S XVI: Capilla La Ramada de Mórrope (Virreinato 1532 a 1821)

Las primeras iglesias que establecieron la Orden de los Franciscanos en 1536, en Lambayeque, fueron dos pequeñas ramadas una en Mórrope y otra en Pacora.

Los conquistadores españoles, para imponer su declaración secular, hicieron que las iglesias cristianas se construyeran sobre las huacas, edificios de carácter sacro para las culturas prehispánicas⁹¹⁴. Al observarse que la capilla de la Ramada de Mórrope estaba construida sobre una plataforma de tierra apisonada se pensó, inicialmente, que este montículo era el vestigio de una huaca prehispánica; los estudios arqueológicos realizados en el 2003 han demostrado que esta plataforma no pertenece a una huaca. En este estudio arqueológico se realizaron excavaciones exploratorias, cinco pozos pequeños, dos grandes en varios lugares de la nave y dos pequeños pozos de prueba en los exteriores de la Capilla lo que permitió identificar varios pisos, fases de construcción y sus características⁹¹⁵.

La Capilla de Mórrope tiene orientación-emplazamiento/sacralidad al norte como el templo montículo escalonado de Huaca de la Luna. La Capilla tiene planta rectangular de 45 metros de largo por 16,50 metros de ancho, compuesta por una nave y sacristía. El material de la construcción de los muros es con adobe y mortero de barro, enlucido con varias capas de yeso blanco (cada capa probablemente represente una remodelación o mantenimiento). La altura máxima bajo el techo es de 5 metros. Hay tres ventanas pequeñas en lo alto de las paredes laterales, mientras en la sacristía tiene una ventana similar al lado sur (Klaus, 2008, p.348).

El frontis de la capilla tiene una puerta de arco de medio punto, flanqueada por dos pilastras. Sobre el arco un tímpano

913 Baker Geoffrey H. (1986). Le Corbusier. Análisis de la forma. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, España, pp.46-64

914 Klaus, Haagen D. (2008). De la luz vino la oscuridad: bioarqueología del ritual mortuario, la salud y la etnogenesis en el complejo del valle de Lambayeque, costa norte del Perú (900-1759 d.C. (Out of Light Came Darkness: Bioarchaeology of Mortuary Ritual, Health, and Ethnogenesis in the Lambayeque Valley Complex, North Coast Peru (AD 900-1750)) (Tesis doctoral). Ohio State University. Ohio, USA, pp. 414-416. En línea: <https://etd.ohiolink.edu/> (Consulta: 01/03/2015)

915 Klaus, Haagen D. (2008). Op, cit., pp. 340-360.

916 El escalonado está relacionado a la cosmovisión Mochica, para acceder al mundo de arriba, se encuentran en su arquitectura y en sus cerámicas. Ochoa Berreteaga, Roberto (2017, 26 de abril). "Iglesia La Ramada" (YouTube). Perú Sorprende, Diario La República. Lima, Perú. En línea: https://youtu.be/_8X3_MAIQ6A

cortado donde se ubica el sello papal y encima está colocada una cruz de madera. Al lado superior derecho se ubica el campanario, y en ambos extremos de su fachada principal tiene pilares rematado con media esfera. En la cubierta, las viguetas de madera rolliza se apoyan sobre las vigas principales, de algarrobo, y estas a su vez están sostenidas equidistantemente por cinco pares de columnas de tronco de algarrobo, tipo horcón siguiendo la tradición constructiva Mochica, de 30 a 40 centímetros de diámetro. El techo de la sacristía presentaba "un diseño y estilo de construcción diferentes como de estilo más moderno, que evidenciaría una adición posterior a la Capilla (Klaus, 2008, pp.410-411).

La capilla tiene un altar escalonado de clara referencia Moche⁹¹⁶ (ML002893), y con las intensidades de luz y sombra en el interior de la nave crean un espacio ritual-cosmos/memoria-cronotropo-hierofanía-sombra para desarrollar las ceremonias y rituales con un sincretismo religioso Moche y cristiano.

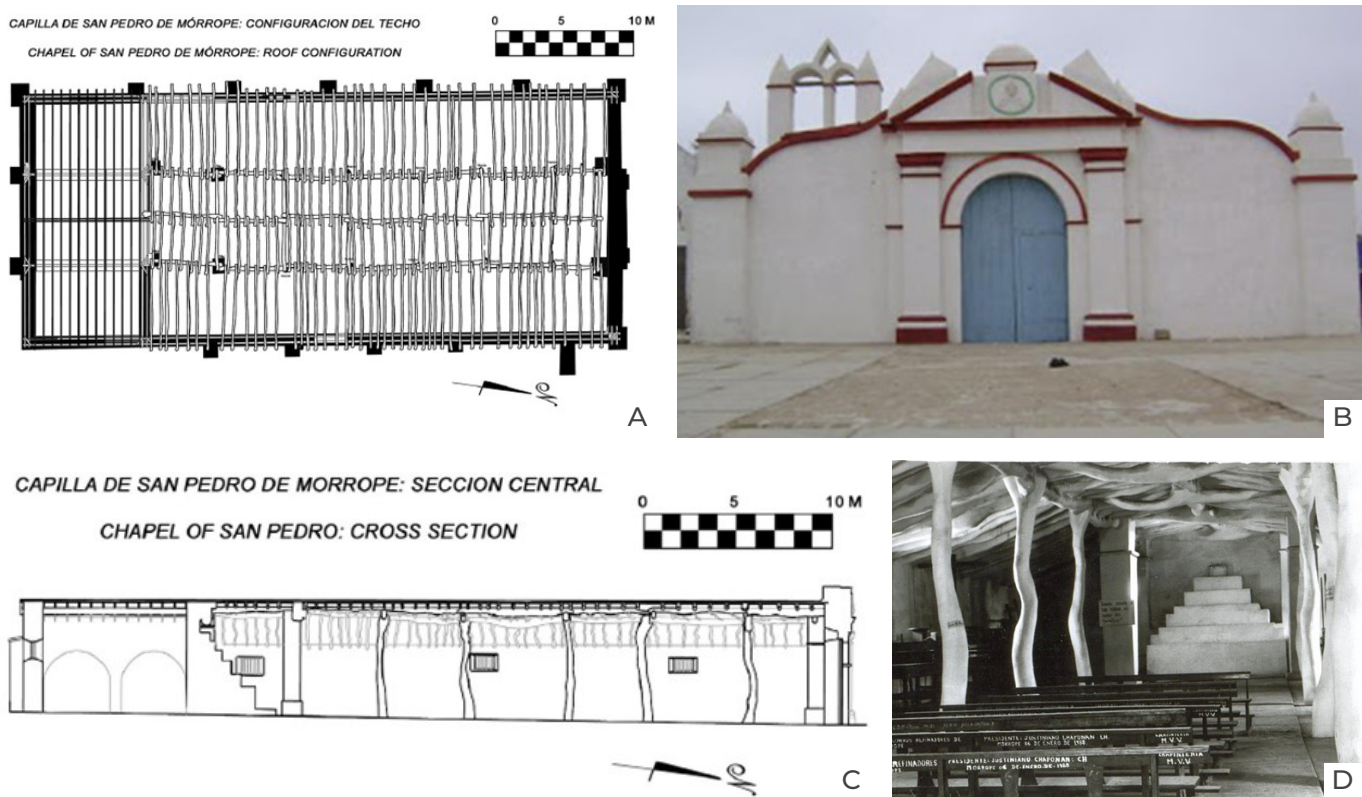


Fig.4.1: A) Cubierta y sección de la Capilla La Ramada de Mórrope (Fuente: Redibujado por Haagen Klaus (2008) a partir del dibujo original de Arq. Jorge Cosmópolis); B) Fachada principal de Capilla La Ramada de Mórrope (Fuente: Radio Programa del Perú RPP); C) Sección de la Capilla La Ramada de Mórrope (Fuente: Redibujado por Haagen Klaus (2008) a partir del dibujo original de Arq. Jorge Cosmópolis), D) Interior de Capilla La Ramada de Mórrope (Fuente: El pueblo de Mórrope, blogspot)

La capilla de la Ramada de Mórrope desarrolla una estructura-materialidad/metonimia-tradición-sostenibilidad, utilizan materiales de la zona como el tronco de algarrobo para las columnas con horcón, vigas y viguetas. Sobre la estructura de la cubierta colocan cañas tejidas a manera de red de pescar, y sobre esta una torta de barro para protegerlos y generar en el interior de la capilla un confort térmico. Las vigas y columnas de tronco de algarrobo de la nave parecen huesos fosilizados, un sistema constructivo que genera una estética y percepción sensorial que muestra la pervivencia de la concepción arquitectónica Moche.⁹¹⁷

Durante la restauración de la capilla en 2011, se encontró la tumba de un personaje religioso, enterrado al parecer a fines del siglo XVIII. El historiador Jorge Izquierdo indica que se han encontrado otros entierros pero sin ataúd, lo que marca la diferencia con este personaje. A la fecha se han encontrado dieciocho tumbas en este complejo religioso⁹¹⁸.

Los pobladores de Mórrope en el 2015 homenajearon a sus ancestros Mochica que reposan en la capilla La Ramada, atestiguan así su interés por revalorar su identidad cultural⁹¹⁹.

4.2. Referencia espacial: El recinto expositivo del Museo de Sitio de Túcume (1994)

El 20 de agosto de 1993 se inaugura el Museo de Sitio de Túcume del Complejo Arqueológico Túcume, ubicado al norte de Chiclayo, en el Valle de La Leche del distrito de Túcume (Lambayeque), diseñado por el arquitecto Jorge Cosmópolis Bullón, que recibe el Hexágono de Plata en la Bienal de Arquitectura de 1994 del Colegio de Arquitectos del Perú, y en 1995 una mención de honor en la Bienal de Arquitectura de Quito, Ecuador.

El arquitecto Cosmópolis⁹²⁰ explica que la ubicación de este museo de sitio “fue una decisión de la Dirección del MT (Ministerio de Transporte) y básicamente se trataba de completar las instalaciones allí existentes, una sala de exposiciones, almacenes y talleres” (Cosmópolis, 2014). Afirma que para él

917 Long, Michael E. (1990). “Enduring Echoes of Peru’s Past”. National Geographic n°177, pp.34-49.

918 ANDINA (SDC/JOT) (2011, 06 de mayo de 2011). “Hallan personaje del siglo XVIII en Capilla Colonial de Lambayeque”. Agencia ANDINA, Sección Noticia. Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-hallan-tumba-personaje-del-siglo-xviii-capilla-colonial-lambayeque-357216.aspx> (Consulta: 09/02/2017)

919 El Comercio (2015, 02 de noviembre). “Último cacique mochica recibió homenaje ante su tumba”. Diario El Comercio, sección: sociedad_ECpe. Lima, Perú. En línea: <https://elcomercio.pe/peru/lambayeque/cacique-mochica-recibio-homenaje-tumba-fotos-237962-noticia/> (Consulta: 09/02/2017)

920 Ver entrevista, ANEXO 2

representaba un reto, porque era un área que no estaba desocupada, estaba “rodeada de naturaleza e historia, no podían sino significar ventajas, porque esto le permitía una proposición más compleja y por lo tanto de mayor interés” (Cosmópolis, 2014) como arquitecto. Su mayor preocupación fue insertar el nuevo edificio en el paisaje natural y de cómo se podría integrar a las edificaciones existentes. Con respecto al programa arquitectónico, afirma que “era bastante simple, diseñar una sala para exposiciones donde permitiría exponer el material arqueológico obtenido hasta ese momento, junto con otra información de tipo histórico, antropológico y cultural; servicios y un espacio denominado Parador Turístico, espacio de recepción al visitante” (Cosmópolis, 2014). El lugar donde se realiza una presentación del sitio a visitar, con posibilidades de disponer servicios complementarios tales como venta de snacks, souvenirs y disponer de lugares de reposo” (Cosmópolis, 2014), desarrolla así la relación volumen-escala/metonimia-jerarquía-orden..

Respecto al guión museográfico, Cosmópolis afirma que no fue de su conocimiento en detalle, que trabajó en base a algunas ideas que le fueron transmitidas por los directores Delgado y Narváez. Para la disposición del museo se encontraron dos referentes: “uno, el bosque de algarrobos al Este que nos daba un marco y límite de trazo libre y dos, las coordenadas geográficas. El Museo está orientado EO y el Parador se ubica perpendicularmente en sentido NS tiene un sentido. Los elementos complementarios, plataforma, rampa, servicios siguen la orientación de los edificios existentes, como una intención de integrarse a ellos” (Cosmópolis, 2014).

Jorge Cosmópolis (2014) reconoce que la arquitectura prehispánica “aporta elementos sencillos, pero de gran peso en la composición de los edificios”, y no se busca copiar, sino que busca interpretar el sentido que estos constructores andinos incorporaron. El uso de los montículos y la rampa para acceder a niveles altos que propone en el Museo de Sitio, no es una copia literal, sino, “recupera el sentido del edificio importante sobre una plataforma y acceso ceremonial” (Cosmópolis, 2014). El arquitecto Cosmópolis afirma que el empleo de la caña, el algarrobo, el barro, son materiales que aporta y proporciona identidad al lugar, y su uso la reinterpreta, con algu-

nas variantes, para adecuarla al requerimiento funcional de una arquitectura contemporánea; esto se puede apreciar en el entramado de caña en el techo del Parador, “en los horcones como sustento del trazo curvo y del reservorio de agua, el adobe como pilares estructurales en el Parador y como cortina virtual acompañando la rampa de acceso” (Cosmópolis, 2014). Sin embargo, considera que la iconografía Mochica no tubo influencia, y los tres colores que se emplearon para pintar los muros del museo, lo proporcionó el color de la tierra, tabaco, el color azul claro o celeste del cielo limpio de Túcu-me, y el amarillo para resaltar y remarcar un elemento arquitectónico no ortogonal del conjunto.

Cosmópolis reconoce que las cerámicas Moche con representaciones arquitectónicas de los mismos complejos ar-

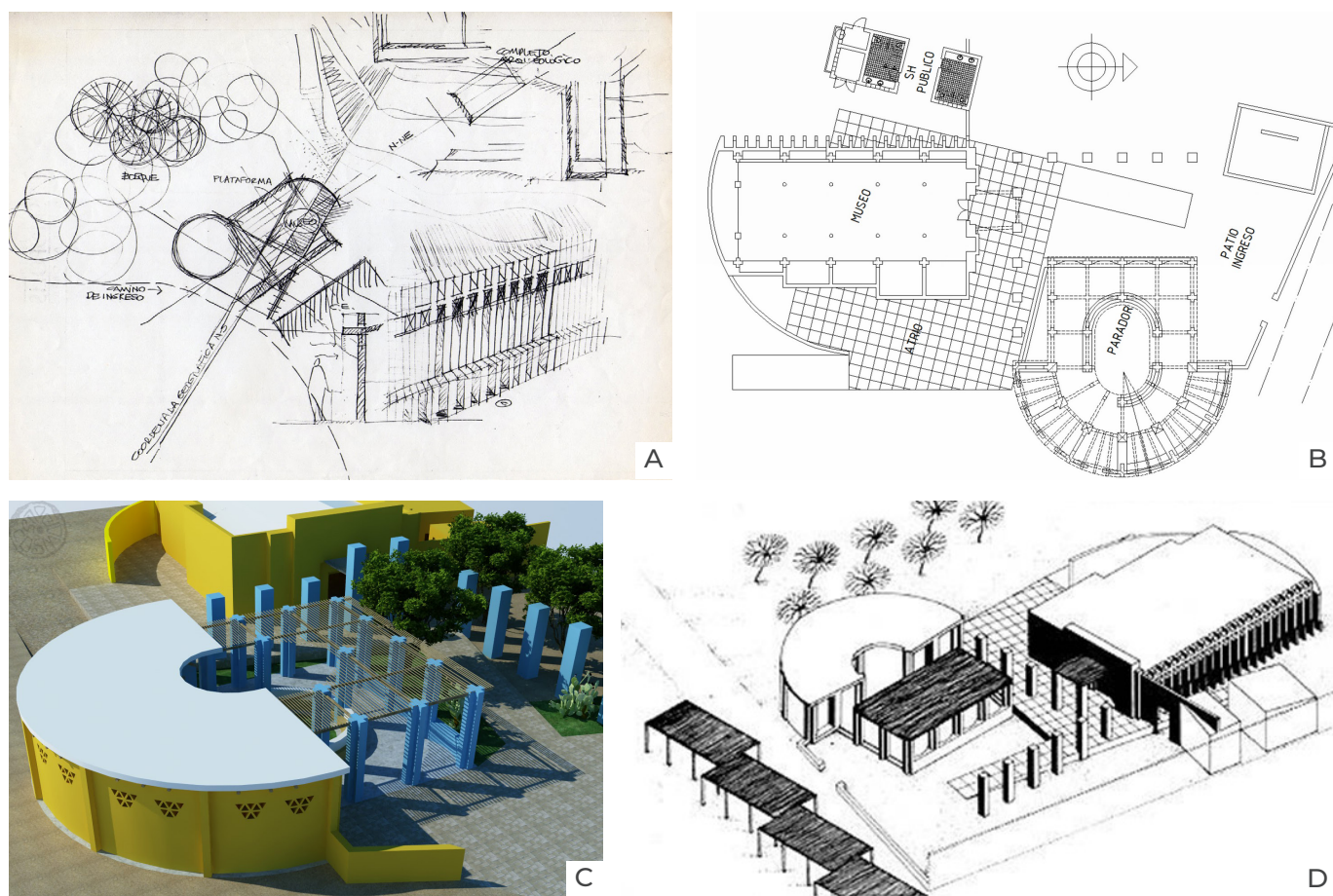


Fig.4.2: A) Esbozos para el Museo de Sitio de Túcu-me, arquitecto Jorge Cosmópolis (Fuente: jorgecosmopolis.blogspot.com); B) Plano de Planta de Museo de Sitio de Túcu-me, arquitecto Jorge Cosmópolis (Fuente: jorgecosmopolis.blogspot.com); C) Recreación virtual del Museo de Sitio de Túcu-me, arquitecto Jorge Cosmópolis (Fuente: jorgecosmopolis.blogspot.com); D) Dibujo isométrico del Museo de Sitio de Túcu-me, arquitecto Jorge Cosmópolis (Fuente: jorgecosmopolis.blogspot.com);

queológicos, así como otras experiencias puede haberle servido para tomar inconscientemente rasgos o intenciones de la arquitectura Moche. Afirma que la espacialidad prehispánica se podría identificar en “los espacios abiertos rodeados de edificaciones como límites físicos, que una variante fue la delimitación del ingreso utilizando la columnata que definitiva virtualmente el límite y la diferencia con las construcciones existentes” (Cosmópolis, 2014). Aunque inicialmente dice que la influencia de la cultura Moche para el desarrollo espacial del Museo de Sitio de Túcume, se tocó tangencialmente, para el espacio del contenedor expositivo se utilizó la estructura y espacialidad de la nave de la Capilla Ramada de Mórrope. Por lo tanto, se “debía mantener la percepción espacial original de la Capilla y por ello, es que las áreas de exposición se diseñaron perimetrales para no interferir con la lectura de las estructuras del edificio que son elementos de suma importancia en él” (Cosmópolis, 2014).). La iluminación natural cenital y lateral de los cubículos de exposición, evoca el vano (luz/sombra)/hierofanía-mensaje de los Moche pero aplicado a un espacio cultural. Cosmópolis afirma que buscó no violentar la apreciación de los elementos estructurales de algarrobo y caña, creando un juego de luz y sombra místico en conjunto.

Cosmópolis reconoce que no realizó un análisis de cómo se podrían sentir los trabajadores de Túcume realizando su labor en este museo, piensa que ellos reconocen el entorno como suyo, “por lo que es, por lo que representa y por la forma como ha sido concebido” (Cosmópolis, 2014). Pero se puede inferir que el sistema constructivo y la espacialidad del Museo de Sitio de Túcume lo reconocen también como propio, porque es probable que hayan visitado, vivido o viven en construcciones con características similares. Es importante no olvidar que la construcción de esta Capilla Ramada de Mórrope representa la vigencia del sistema constructivo Moche, la estructura-materialidad/metonimia-tradición-sostenibilidad.

El arquitecto Cosmópolis (2014) afirma que “construir con materiales y técnicas tradicional de adobe, barro y madera al natural”⁹²¹ fue el punto de partida para el desarrollo del proyecto Museo de sitio de Túcume.

921 Descripción del arquitecto Jorge Cosmópolis del Museo de Sitio de Túcume en su blog: <http://jorgecosmopolis.blogspot.com/2010/11/museo-de-tucume.html> (Consulta: 02/11/2014)

“La idea era proponer un diseño que tomara en consideración los materiales y las técnicas tradicionales. Luego de ese inicio, el diseño fue evolucionando hacia formas o composiciones volumétricas y formales contemporáneas, pero sin renunciar a esta idea original. La serialización de los pequeños machones en el muro lateral, la curvatura del muro de fondo que se inicia como pantalla al interior y se prolonga para abrazar el espacio exterior del escenario al aire libre, (el anfiteatro no pertenece al proyecto original), o el volumen cortado por el muro divisorio de los servicios, son soluciones actuales con materiales tradicionales”. (Cosmópolis, 2014, 22 de noviembre) (Anexo 2)

Sobre la identidad del Museo de Sitio de Túcume y su relación con la arquitectura peruana contemporánea, el arquitecto Cosmópolis afirma que trató de manera honesta responder a un entorno muy particular que tiene una identidad muy marcada, por lo tanto, su propuesta arquitectónica contemporánea trata de reinterpretar ese sentimiento, y añade:

“No comparto el punto de vista del arquitecto Ghery⁹²², en este proyecto no se trató de reconstruir el pasado ni que por su condición de Museo se buscara revivirlo a través de él; por el contrario, lo que se ha utilizado es lo presente, los materiales y la tecnología es la que aún emplean los pobladores de Túcume, es la afirmación de una identidad muy antigua y que sigue vigente”. (Cosmópolis, 2014, 22 de noviembre) (Anexo 2)

Aplicando en el análisis desarrollado en los Capítulos 1 y 2 a la arquitectura del Museo de Sitio de Túcume, del arquitecto Jorge Cosmópolis Bullón, podemos identificar su reinterpretación e innovación de la arquitectura Moche:

La Huaca de la Luna y Huaca Cao tienen una Plaza Ceremonial cercada, el arquitecto desarrolla en el pequeño complejo museístico una especie patio vivencial contemporáneo abierto, es la zona de acceso, y en la zona del recinto museístico crea un espacio tinkuy⁹²³, donde provoca el encuentro entre el presente (visitante) y pasado-memoria viva (patrimonio cultural material e inmaterial); donde el visitante a través de los materiales expositivos, patrimonio cultural material, conocerá que “la verdad real reside en el patrimonio inmaterial”⁹²⁴ Moche.

922 Entrevista al arquitecto Frank Gehry publicado en The Huffington Post, el 02 de febrero de 2014, tiene por título: Frank Gehry: What Is The Connection Between The Dancing Shiva And The Disney Hall?. En línea: https://www.huffpost.com/entry/frank-gehry-shiva-and-disney_n_4768207 (Consulta: 10/10/2014)

923 Ver cita 176 (Rodolfo Cerrón-Palomino, 1976)

924 Munjeri, Dawson (2004). “Patrimonio Material e inmaterial: de la Diferencia a la Convergencia”. En Bouchenaki, Mounir (Editorial) (2004). *Museum Internacional. Intangible Heritage*. Ed. United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (UNESCO), LVI, 1-2., mayo 2004. Londres. Reino Unido, p.16

Cosmópolis continua con la tradición de la orientación-emplazamiento/sacralidad de los constructores Mochica en un contenedor cultural que busca dialogar con el paisaje sacro, rodeado de árboles de algarrobo. Parece evocar los recintos duales de Huaca Ventarrón, el recinto escalonado y circular (Alva M., 2017), pues a la entrada del patio de recibo, al este, ubica el Parador Turístico de forma curva y al fondo sobre una plataforma, al oeste, ubica el recinto expositivo. El uso de plataforma para crear pisos escalonados en los Moche (De Bock, [1999] 2003), es utilizado por Cosmópolis para crear dos niveles; se infiere se relacionarlos con el Hanan y el Hurin, dualidad del mundo en la cosmovisión andina (Hernández et al., 2015; Gavazzi, 2010) y a la vez evoca la conexión mística de los tres planos del mundo andino representados con motivos escalonados (Golte, 2009; Gavazzi, 2010; Sánchez G., 2012; Holmquist, 2015; Álvarez-Calderón, 2016; Uceda et al., 2016) (Ver 1.2.2).

Alrededor de las plaza o patios ceremoniales de las Huaca Moche se desarrollan iconografía en los muros que lo conforman (Ver 2.7), Cosmópolis propone ubicar una serie de columnas celestes de sección cuadrada, creando un límite permeable en el patio ceremonial contemporáneo; pero frente al Parador Turístico se convierte en una especie de sala hipóstila, zona espacial de transición entre este y el patio vivencial contemporáneo. Cosmópolis crea con la disposición de las columnas, separadas y en hileras, una riqueza visual y permeabilidad que debe tener toda arquitectura⁹²⁵ Una vez cruzada la rampa lo que era exterior ahora en la zona de plataforma es interior; las columnas han creado un umbral virtual que es identificado por las deidades del Hanaqpacha.

Cosmópolis incorpora la escalera-rampa/accesibilidad-conexión-puente entre mundos de los Moche en el recinto museístico, para esto gira el lado frontal de la plataforma y la rampa como estrategia de diseño, con ello busca formar una diagonal con respecto a la línea de fachada principal (Fig.4.2: B). El eje central de la rampa es perpendicular al eje central del montículo escalonado Moche del complejo arqueológico que se ubica detrás del pequeño complejo museístico (Fig.4.3: A). Esta estrategia de diseño de Cosmópolis no recuerda la manera de acceder al recinto sagrado o trono ubi-

925 Curos Vila, Joan (2022, 18 de julio). "La arquitectura no chilla. Respeto, naturalidad y belleza" (Videoconferencia). Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional del Centro del Perú. Huancayo, Perú. En línea: <https://fb.watch/eo5QAPJz1z/> (Consulta: 19/07/2022)

cado en la sumidad de Huaca de la Luna o Huaca Cao Viejo, el lugar más importante (Uceda et al., 2016); al que se accede luego de atravesar la Plaza Ceremonial delimitada por muros, y recorrer la rampa ceremonial principal (Ver c.1).

La rampa que comunica al recinto museístico busca al igual que las Huacas Moche, desarrollar una “procesión” hacia el espacio tinkuy, interior, que no sea directo. Se obliga a que los pasos del visitante, desde el inicio de la rampa y hasta el umbral de ingreso, formen una línea espiral geometrizado, que con el desarrollo del escalonado representan la simbiosis biótica del icono Moche (Gavazzi, 2010).

El recinto museístico está orientado de este a oeste, de esta manera dirige los primeros rayos de luz del xllang en su interior a través de las ventanas, evocando la vivencia mística



Fig.4.3: A) Captura de pantalla de ubicación de Museo de Sitio de Túcumé (Fuente: Google Earth, del 4/11/18); B) Interior de recinto expositivo y ventana escalonada con block de vidrio en hastial (Fuente: Deperu.com); C) Vista al ingreso del Museo de Sitio de Túcumé, arquitecto Jorge Cosmópolis (Fuente: tucume.com); D) Vista interior de sala expositiva del Museo de Sitio de Túcumé, arquitecto Jorge Cosmópolis (Fuente: Radio Programas del Perú);

del recinto ritual del sacerdote guerrero (Ver 2.4.2); pero el a escalonadas de bloques de vidrio, ubicadas en el hastial. Y por la tarde, el umbral de la puerta de ingreso recibe las luces del cull.xllang.

El espacio museístico que muestra la memoria Moche está cubierto por una estructura de troncos de algarrobo, sistema estructural con columnas tipo horcón que siguen vigente en la tradición constructiva Mochica. La acertada descripción de las estructuras de columnas y vigas como fosilizados (Long, 1990) comunica que se está en un espacio donde se exponen evidencias de los ancestros, por lo tanto, los visitantes vuelven a vivenciar este espacio tinkuy con sus ancestros.

Cosmópolis retoma el envolvente-cosmovisión/metoni-mia-comunicación-proxémica Moche, pero esto no lo encontraremos plasmado en los muros, sino que estará dibujado en forma abstracta y vivencial en un plano horizontal, el piso. Los cubículos expositivos del contenedor expositivo al ubicarse a su alrededor generan que los visitantes con las huellas de sus pisadas dibujen un cuadrado; y al caminar bordeando la maqueta de la zona central, dibujen un trazo circular. La estrategia de diseño de Cosmópolis vuelve a poner en vigencia la dualidad andina (cuadrado/circulo) de los Moche en la arquitectura contemporánea peruana.

4.3. Referencia constructiva: Sistema constructivo en el Hotel Rural Los Horcones de Túcume (2001)

El hotel Los Horcones de Túcume se ubica a 33 Km al norte de la ciudad de Chiclayo, por la antigua carretera Panamericana Norte en el camino hacia Olmos, y a 1.5 km del centro urbano de Túcume, por el camino hacia las Pirámides de Túcume. El hotel está rodeado de campos de cultivos, chacras, y de árboles de algarrobo; muy cerca, al frente, se encuentra el complejo urbano prehispánico llamado Complejo Arqueológico Pirámides de Túcume que se desarrolla en las faldas de un gran cerro, el Apu El Purgatorio⁹²⁶. Este complejo hotelero fue diseñado por los arquitectos Rosana Correa Álamo y Jorge Burga Bartra y por este proyecto recibieron el Primer Pre-

926 Burga Bartra, Jorge (2010). "Los Horcones de Túcume y Lambayeque". En Burga Bartra, Jorge (2010). *Arquitectura vernácula peruana. Un análisis tipológico*. Ed. Colegio de Arquitectos del Perú (CAP). Lima, Perú, p.43

mio “Hexágono de Oro” de la X Bienal de Arquitectura 2002 del Colegio de Arquitectos del Perú.

Los arquitectos Correa y Burga rescatan de los Moche su orientación-emplazamiento/sacralidad (Pachamama, cosmo, memoria, herencia), proponen la orientación sureste para desarrollar el hotel, de esta manera les permite tener una visual privilegiada hacia el Apu⁹²⁷ y la huaca. Ellos afirman que fueron estas existencias su punto de partida, una condicionante e inspiración, el Apu y el complejo urbano prehispánico⁹²⁸; que para la concepción del proyecto trataron de “entender el contexto, así como también la arquitectura actual del hombre rural de Túcume”.⁹²⁹

927 Correa Alamo, Rosana y Burga Bartra, Jorge (2003). “Hospedaje rural Los Horcones. Túcume-Perú”. En Etchebarne, Rosario (2003). Alternativas a la ocupación: Arquitectura en tierra. Sexto evento. Seminario-Taller. Ed. Proyecto Investigación PROTERRA de CYTED, diciembre 2003, Facultad de Arquitectura UDELAR. Montevideo, Uruguay, p.19

928 Ibídem

929 Correa Alamo, Rosana y Burga Bartra, Jorge (2003). Op. cit., p.19

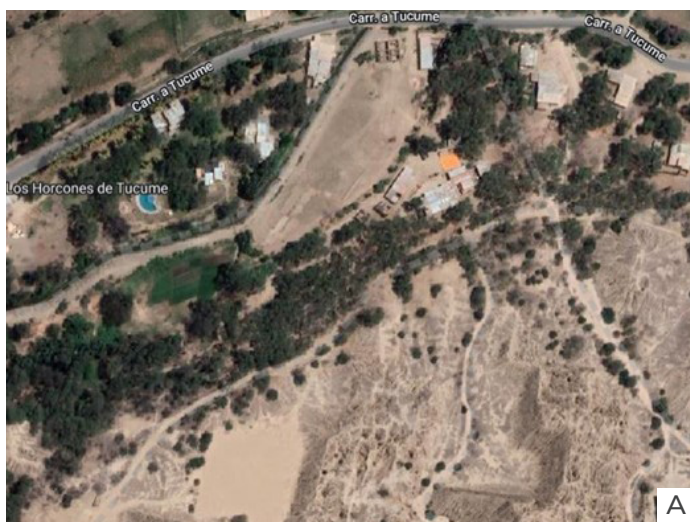


Fig.4.4: A) Captura de pantalla de ubicación de Hotel Horcones de Túcume, arquitectos Rosana Correa y Jorge Burga (Fuente: Google Earth, del 4/11/18); B) Planta Primera de Hotel Horcones de Túcume (Fuente: Archdayli); C) Vista frontal de Hotel Horcones de Túcume (Fuente: Booking.com); D) Planta Segunda de Hotel Horcones de Túcume (Fuente: Archdayli);

Correa y Burga afirman que el entorno les ofreció dos dualidades formales, “la masividad de los edificios prehispánicos que le da el adobe, y por otro lado la ligereza y plasticidad de la arquitectura rural del poblador de hoy, con ramadas de quincha sostenidas por horcones de algarrobo. Estos componentes le otorgan al proyecto una continuidad y pertinencia del lugar” (Correa et al., 2003, p.20). Ellos afirman que al vivir en otro tiempo se enfrenta otros problemas; con su propuesta arquitectónica “buscan respetar e interpretar la inclusión y modernidad dentro de una múltiple y rica variedad cultural y étnica” (Burga et al., 2003).

La técnica constructiva que Correa y Burga proponen para la construcción del hotel tiene como referencia el entorno (sistema constructivo, mano de obra, materiales), por lo tanto, la edificación continuará presentando la característica constructiva Moche, de ser una estructura-materialidad/metonimia-tradición-sostenibilidad. Para la construcción de los muros utilizan el adobe, que en el primer nivel tienen un espesor de 40 cm. y 20 cm. en el segundo, porque en todo momento trataron de controlar la carga.

Los módulos se estructuran con mochetas del mismo adobe y no soportan luces de más de 4.00 metros, el entrepiso y el techo se estructuran con vigas de algarrobo que se caracterizan por su irregularidad en el diámetro y se tiene que recurrir a embarrados escultóricos para dar una cierta uniformidad. (Correa et al., 2003, p.20)

Los arquitectos afirman afirman que la tipología del hotel es el resultado de años de experimentación con materiales del lugar y sistemas constructivos, “para conseguir un canon o patrón que de alguna manera es una expresión de identidad”, de tal manera garantizan una continuidad tradicional de construir con el adobe, pero haciendo alusiones y metáfora, a través de alusiones creativas⁹³⁰. Correa y Burga explican que los materiales que se usan son del lugar, por lo tanto, son accesibles y la mano de obra local están capacitados para trabajar con esta técnica constructiva⁹³¹, además:

el uso del adobe, la quincha, las habitaciones altas, la ramada, las celosías y horcones embarrados, no sólo es porque corresponden a una tipología del lugar, sino y fundamentalmente porque son

930 Correa Alamo, Rosana y Burga Bartra, Jorge (2003). Op. cit., p.20

931 Ibídem

elementos válidos en el acondicionamiento arquitectónico a través de los que se consiguen habitaciones más frescas y ventiladas. Las celosías por ejemplo dejan pasar el viento en las partes bajas de las ramadas que generan una frescura que luego se trasmite a las habitaciones. Del mismo modo, el embarrado de horcones y varas tiene la finalidad de proteger mejor estos elementos. (Correa et al., 2003, p.20)

El arquitecto Jorge Burga en su investigación sobre arquitectura vernácula peruanas (2010), recuerda la hipótesis de Cristóbal Campana sobre las construcciones Moche que se representaron en sus cerámicos:

edificaciones como una sucesión de plataformas piramidales con recintos de techos en pendiente instalados en la parte superior dichos recintos aparecen sostenidos por horcones de algarrobo y poseen ventanas para una mejor ventilación. La ramada también aparece muchas veces representada y tal como lo manifiesta Campana, este ambiente semi techado al ingreso de las edificaciones permite una renovación del aire frío. (Burga, 2010, p.43)

Burga en su investigación identifica que “en el pueblo de Tú-cume predomina la construcción en adobe mientras en los caseríos y en el campo se usa la quincha” (2010, p.43). En ambos se usa el tronco del algarrobo como viga, pero en el ámbito rural se usa como horcón, tronco con horqueta. Nos dice que el poblador rural es consciente de que vive en una zona de constantes desastres naturales ocasionados por el fenómeno del Niño, por lo tanto, la vivienda debe ser temporal⁹³². Burga nos relata la pervivencia del pensamiento del antiguo poblador Moche, donde construía sus edificaciones que sean fácil de volver a construir, para ello utilizaban la quincha en la vivienda doméstica con ramada (2.2.1), sistema constructivo que se utilizaba también en el recinto ritual chamán que se ubicaba fuera de templo montículo escalonado (1.3.1), para la zona de labores con ramada para generar renovación del aire (1.3.7). Los arquitectos Correa y Burga usan la caña para la cubierta de la ramada que mira al complejo arqueológico, de tal manera crean rejillas que permite el ingreso controlado de los rayos del sol, y genera en la terraza que cobija una sensación de espacio dinámico al ritmo del recorrido solar, donde el uso del horcón evoca al árbol sagrado prehispánico (Cieza

932 Burga Bartra, Jorge (2010). Op. cit., p.44

de León, 1967, p.229), de naciones que salieron de los pies de árboles (Molina, 194, p.9), el árbol que cobija a todos los animales (Taylor, 2008, p.41), haciendo que el contacto visual de los usuarios con la Huaca Pirámides de Túcume y su Apu se convierta en una vivencia mística.

Correa y Burga aplican la tradición de la arquitectura vernácula en el pueblo de Túcume (Burga, 2010, p.43), que en época Moche estaba relacionada con la vivienda de la élite (Ver 2.2) y recintos del templo montículo escalonado (Ver 2.4.5). Para coronar los muros de las fachadas, los adobes se disponen en diversos tipos de aparejos; se coloca una hilera de unidades de adobes en diagonal que rompen el plano del muro y generarán sombras (Fig.4.5: D) y debajo de esta se construye unas ventanas escalonadas retirando unidades de adobe. En otros, disponen dos hileras de unidades de adobe en posición inclinada creando celosías triangulares



Fig.4.5: A) Habitación de primera planta de Hotel Horcones de Túcume, arquitectos Rosana Correa y Jorge Burga (Fuente: Booking.com); B) Vista de encuentro de ramada y habitación Hotel Horcones de Túcume (Fuente: Foto de Jorge Burga); C) Detalle de horcón de Hotel Horcones de Túcume (Fuente: Foto de Jorge Burga); D) Detalle acabado de muro de Hotel Horcones de Túcume (Fuente: Foto de Jorge Burga)

(Fig.4.5: B), que no solo cumplen una función estética sino “válidos en el acondicionamiento arquitectónico” (Correa et al., 2003, p.20); por lo tanto, en los signos decorativos que desarrollan en el hotel se puede identificar la característica Moche de estética-mitos/metonimia-ceremonia-orden.

En el Hotel Horcones de Túcume sus diseñadores continúan con la tradición de embarrar los horcones, así está representado en su iconografía (CK-0797 y CK-0769 del Barakat Gallery, ML031912, VA3187 del SMzB, ACE523 del MCBRP), donde al horcón del recinto ritual se le daba la imagen de lianas-panki o trenzas-simpa que conectaban los espacios primordiales del cosmos (Sánchez Garrafa, [2014] 2015, p.250), tradición que atestiguan las columnas de la nave de la Capilla de Indios de Lambayeque⁹³³.

4.4. Referencia volumétrica: La pirámide trunca escalonada en el Museo Tumbas Reales de Sipán (2002)

El arqueólogo peruano Walter Alva, junto a su equipo, descubrió en el Complejo Arqueológico Sipán, “compuesto por más de veinte estructuras piramidales de adobe”⁹³⁴, la tumba del Señor de Sipán en la Huaca Rajada en 1987. La cámara funeraria estaba construida “dentro del cuerpo sólido de adobes de la parte central de la plataforma más alta de la edificación-mausoleo”⁹³⁵. Este hallazgo “marcó un importante hito en la arqueología del continente americano porque por primera vez se halló intacto y sin huellas de saqueos un entierro real de una civilización peruana anterior a los Incas”⁹³⁶.

Vista la importancia del hallazgo, Walter Alva impulsó la construcción de un museo llamado Tumbas Reales de Sipán, el diseño estuvo a cargo del arquitecto Celso Prado Pastor que también diseñó el Museo Brüning de Lambayeque, “en ambos casos su contribución profesional fue gratuita como un tributo a la cultura lambayecana”⁹³⁷.

El museo está ubicado en la calle Juan Pablo Vizcardo y Guzmán esquina con calle Vílchez Mercado en la ciudad de Lambayeque. De esta manera el nuevo equipamiento cultural, de

933 A inicios del siglo XVIII se construyó en la explanada de un lado de la Plaza Principal de Lambayeque. Una iglesia de estilo barroco mestizo, con su casa parroquial y conventos ya desaparecidos. Al lado se construyó una Capilla de Indios que “fue destinada a ser utilizada únicamente por los indígenas”. Barreto Arce, Alberto (2012, 03 de diciembre). “Capilla de indios en Lambayeque. Humilde y extraordinaria obra barroca”. En sección: Classic, Patrimonio Monumental. En línea: <http://arquitectoalbertobarretoarce.blogspot.com/2012/12/patrimonio-monumental-capilla-de-indios.html> (Consulta: 01/03/2018). Nota del autor: Nos podemos imaginar, en aquella época, los sacerdotes cristianos exigiendo que las columnas de la nave de la capilla sean de estilo columna salomónica, y los constructores andinos al ver el diseño lo pudieron haber relacionado con el lianas-panki o trenzas-simpa, de esta manera pensaron que continuaban con sus tradiciones rituales Moche, pero sin ser percibidos por los extirpadores de idolatrías.

934 Alva, Walter (2008). “Las Tumbas Reales de Sipán”. En Makowski, Krzysztof (Compilador) (2008). Señores de los Reinos de la Luna. Ed. Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Perú, p.266

935 Alva, Walter (2008). Op. cit., p. 273

936 ANDINA (SDC/MAO) (2016, 12 de setiembre). “Especialistas presentarán el rostro reconstruido del Señor de Sipán”. Agencia Peruana de Noticias ANDINA. Lima, Perú, En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-especialistas-presentaran-rostro-reconstruido-del-senor-sipan-630497.aspx> (Consulta: 09/02/2017)

937 ANDINA (SDC/JOT) (2022, 06 de junio). “Museos Brüning y Tumbas Reales de Sipán de luto: fallece su creador, Celso Prado Pastor”. Agencia Peruana de Noticias ANDINA. Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-museos-bruning-y-tumbas-reales-sipan-luto-fallece-su-creador-celso-prado-pastor-892013.aspx> (Consulta: 07/06/2022)

memoria vivencial, va configurar tres zonas urbanas donde se distingue una zona central que se relaciona con el mundo de las deidades, arriba, representados por la Parroquia San Pedro de Lambayeque, la Iglesia Monte Piedad y la Plaza de Armas de Lambayeque que es la Plaza Ceremonial contemporánea. La zona del Kaypacha representados por el Estadio Municipal, Hospital Belén, Centro Médico Militar, Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo y el Mercado Modelo de Lambayeque lugar de interacciones sociales (pertenencia, comunidad, relación etaria)⁹³⁸; y el Museo Tumbas Reales de Sipán (memoria vivencial cultural ancestral). De esta manera el arquitecto Prado plasma en la ciudad de Lambayeque la característica Moche de orientación-emplazamiento/sacralidad (Pachamama, cosmos, memoria, herencia).

Las gestiones para la construcción del museo se iniciaron en 1998 y se inauguró en el año 2002. El arqueólogo Walter Alva y el arquitecto Celso Prado conversaron que el diseño del museo debía hacer referencia los montículos escalonados de la cultura Moche. El eje principal del edificio tiene orientación suroeste, paralela a la línea de calle. El volumen del contenedor expositivo es un prisma triangular truncado, de base rectangular; de tres plantas. Prado propone acceder al museo a través de una rampa de dos tramos, en L, de 58 metros de largo.

El arquitecto Prado para romper el plano de la fachada oeste, la divide en nueve franjas verticales con ocho bruñas y desplaza hacia el frente la cuarta y quinta franja, convirtiéndolos en eje de composición de la fachada. En los bordes superiores de las dos franjas a la izquierda y tres a la derecha hundidas coloca unos medallones cuadrados en cuyo interior aparecen personajes, como la Deidad de la Montaña, de la iconografía Moche de la nariguera en forma "V" del Señor de Sipán⁹⁴⁰.

El color rojo del museo está relacionado con el rojo/sol/día/aridéz, el color del xllang.chic y el cull.xllang que observaron los Moche, y que encontramos pintado en la Huaca de la luna y Huaca Cao Viejo, pues hay una paleta de cinco colores es la norma del artista Moche, "más o menos saturados y a veces mezclados: rojo, amarillo, negro, azul-gris y el blanco a menudo como color de fondo"⁹⁴¹.

938 Inzulza Contardo, Jorge (2016). La identidad en los Mercados como soporte urbano. ¿Permanencia de La Vega en la ciudad de Santiago de Chile? (Tesis grado magister en urbanismo). Programa Magister en Urbanismo, Universidad de Chile. Santiago de Chile, Chile, pp.57-73

939 Fernández, María Lucía; Asís, Oscar y Turturro, Claudia (2014). "Los cementerios territorios de memoria urbana e identidad". En VI Jornadas de Investigación, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina, pp.273-282

940 Alva, Walter (2008). Op. cit., p.277

941 Wright, Verónica (2010). "Pigmentos y tecnología artística mochicas: una nueva aproximación en la composición de la organización social". En BIFEA, n°39 (2), 2010. Lima, Perú, p.301

El arquitecto Prado considerando las necesidades de acceso, circulación y secuencia museográfica, el ingreso se realiza por el tercer piso para presentar la exposición los testimonios arqueológicos, de los más recientes a los más antiguos y de los temas generales a los particulares.

El espacio destinado para la visita del museo abarca 2448 m², distribuidos en tres niveles, dentro de los que se incluye el área de exposición, una sala de proyecciones y tres almacenes interiores climatizados. En el portal web del museo, hoy desactivada⁹⁴², explicaban el diseño arquitectónico y el manejo museográfico de los espacios de la siguiente manera:

(...) una generosa contribución del arquitecto Celso Prado Pastor, en una permanente coordinación con Walter Alva director del museo. El descubrimiento e investigación de las Tumbas Reales de Sipán, constituye uno de los pocos casos del mundo que brindan la oportunidad de organizar una presentación museográfica de contextos funerarios intactos de antiguos gobernantes y sus posibilidades de exponer a los hombres de hoy todo el esplendor de las joyas y ornamentos rescatados, testimonio de arte exquisito y avanzado desarrollo tecnológico, así como la compleja organización social y conceptos culturales sobre la vida y la muerte, temas de preocupación y vigencia para la humanidad de todos los tiempos. El planteamiento museográfico, esencialmente implicaba exponer la investigación arqueológica como una llave para abrir el pasado, las magníficas creaciones recuperadas, sus características, función y significado para llegar a la interpretación de su tiempo. Teniendo como tema central el rescate científico de repositorios funerarios pertenecientes a importantes antepasados de la Nación peruana, el Museo debía convertirse también en una especie de santuario y mausoleo que preserve sus retos, significado y memoria. (Portal web Museos Tumbas Reales de Sipán, 2014)

Prado desarrolla la característica Moche de escalera-rampa/accesibilidad-conexión-puente entre mundos, al proponer una gran rampa de acceso al interior del museo, esta se desarrolla como un volumen independiente que llega a la tercera planta, pero justo en este tramo se convierte en puente. Prado innova la rampa de la Plaza Ceremonial Moche, le hace llegar al centro de la tercera planta del prisma triangular truncado y quiebra la rampa en forma de "L", que visualmente nos

942 La información se extrajo de la web www.museotumbasreales.sipan.pe que estaba activa hasta el año 2014, lamentablemente hoy desactivada. El Museo Tumbas Reales de Sipán a día de hoy no tiene portal web como el Museo Larco de Lima, digno ejemplo a seguir por todos los museos peruanos (privados y estatales).

invita a subir. El quiebre de la rampa y el volumen del contenedor expositivo definen un espacio, la plaza del museo que se ubica frente a la calle de acceso. El espacio abierto es el espacio de pausa, de contemplación del conjunto arquitectónico donde se inicia el recorrido ceremonial para entrar en la huaca contemporánea.

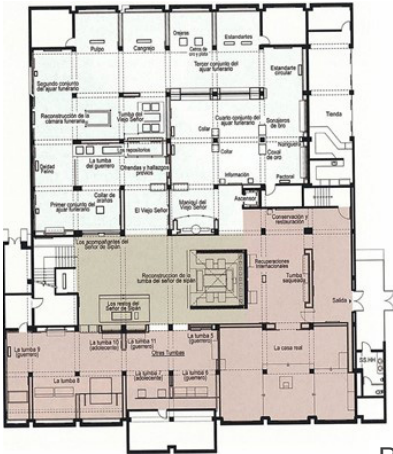
El arquitecto Celso Prado construye una huaca contemporánea, que evoca con un espíritu contemporáneo el espacio ritual-cosmos/memoria-cronotopo- hierofanía-sombra, donde los visitantes se encuentra y establece una vivencia místico cultural con sus ancestros en el espacio interior del museo. Si en las Huaca de la Luna y la Huaca Cao Viejo se ascendía para llegar a la sumidad del montículo escalonado, a la plataforma más elevada para conectarse con el Hanaqpacha. El arquitecto Prado propone un recorrido inverso para encontrarse con los ancestros que se encuentran en el interior, el Ukhupacha; acorde con el tiempo en el pensamiento andino, donde le “futuro está, tanto lingüísticamente como vivencialmente atrás y el pasado adelante” (Orrego, 2018, p.173).

El arquitecto Prado en el Museo Tumbas Reales de Sipán desarrolla conceptualmente el escalonado de la cosmovisión de los Moche en la sección del edificio. Los visitantes al acceder por la rampa hasta el tercer piso del museo equivaldrían acceder al Hanaqpacha; cuando ingresan a la zona expositiva es como entrar al interior del Apu, el Ukupacha. Los visitantes al terminar su recorrido expositivo llegan a la primera planta y cruzan el umbral del Kaypacha, la puerta salida, para encontrarse con una plaza dura que tiene un pequeño patio hundido al que se accede por una rampa, recreando el espacio místico/cronotopo-hierofanía-público de los Moche para actividades culturales.

El arquitecto Prado dibuja con las huellas de los visitantes una espiral geometrizado, por lo tanto, el museo desarrolla una relación de dualidad: estático (volumen arquitectónico) y dinámico (recorrido de visitantes), de esta manera la arquitectura manifiesta de forma innovadora los íconos Moche de simbiosis biótica: el espiral y el escalonado (Gavazzi, 2010), una “presencial vivencial en forma simbólica” (Estermann, [2006] 2009, pp.105-106)



A

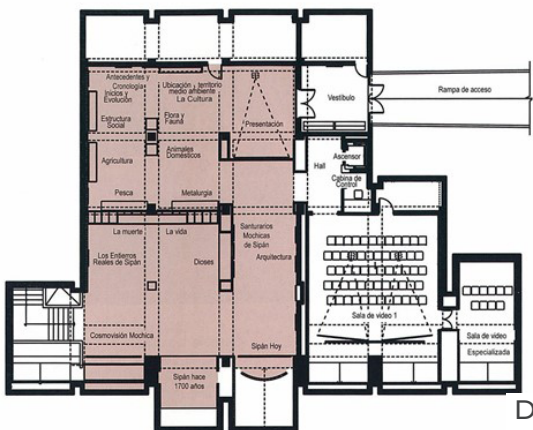


B



C

Plano primera planta.



D



E



F

Fig.4.6: A) Vista exterior nocturna de Museo Tumbas Reales de Sipán, arquitecto Celso Prado Pastor (Fuente: www.museotumbasrealessipan.pe, portal web desaparecido); B) Plano de primera planta de Museo Tumbas Reales de Sipán (Fuente: www.museotumbasrealessipan.pe, portal web desaparecido); C) Plano de segunda planta de Museo Tumbas Reales de Sipán (Fuente: www.museotumbasrealessipan.pe, portal web desaparecido); D) Plano de tercera planta de Museo Tumbas Reales de Sipán (Fuente: www.museotumbasrealessipan.pe, portal web desaparecido); E) Sala de exposición de Museo Tumbas Reales de Sipán (Fuente: Educación en Red); F) Captura de pantalla de video Museo Tumbas Reales de Sipán (Fuente: Patelana, YouTube).

944 “Por Resolución Ministerial W 1324-2001-AG, se establece el Área de Conservación Privada Cahaparrí sobre una superficie de 34,412 ha. (Treinta y cuatro Mil Cuatrocientos Doce Hectáreas), ubicadas en el distrito de Chongoyape, provincia de Chiclayo, departamento de Lambayeque y en los distritos de Llama y Miracosta, provincia de Chota, departamento de Cajamarca; Que, mediante Documento con Registro W 08965-2011 presentados ante el SERNANP, el Presidente de la Comunidad Campesina Muchik Santa Catalina de Chongoyape, solicita la renovación, a perpetuidad, del reconocimiento del Área de Conservación Privada Chaparrí, sobre los predios de la citada Comunidad inscritos en las Partidas Electrónicas Nos. 02291682, 02291693 Y 02291695 del Registro de Propiedad Inmueble de la Oficina Registral de Chiclayo de la Zona Registral N° 11 Sede Chiclayo”. Brack Egg, Antonio José (2011, 19 de julio). Resolución Ministerial N°153-2001-MINAM, Lima, 19 de julio de 2011. Ministerio del Ambiente del Perú. Lima, Perú

4.5. Referencia memoria ancestral: La Casa de la Luna (2018)

El proyecto La Casa de la Luna describe las características Moche: orientación-emplazamiento/sacralidad (Pachamama, cosmos, memoria, herencia), espacio ritual-cosmos/memoria-cronotopo- hierofanía-sombra, vano(luz/sombra)/hierofanía-mensaje, envolvente-cosmovisión/metonimia-comunicación-proxémica, estética-mitos/metonimia-ceremonia-orden, volumen-escala/metonimia-jerarquía-orden y estructura-materialidad/metonimia-tradición-sostenibilidad. Este recinto de chamán fue diseñado con la asesoría de arquitectos y arqueólogos, y construido por la población de Chongoyape (Chiclayo, Lambayeque).

La doctora Nadine Gavazzi (2020), en la entrevista que nos concedió⁹⁴³, relata que la Comunidad Muchik de Chongoyape “expresa la necesidad de realizar una arquitectura ceremonial para hospedar las actividades de los maestros curanderos en sus ceremonias de curación en los lugares sagrados de la reserva de Chaparrí⁹⁴⁴ a partir de un modelo histórico

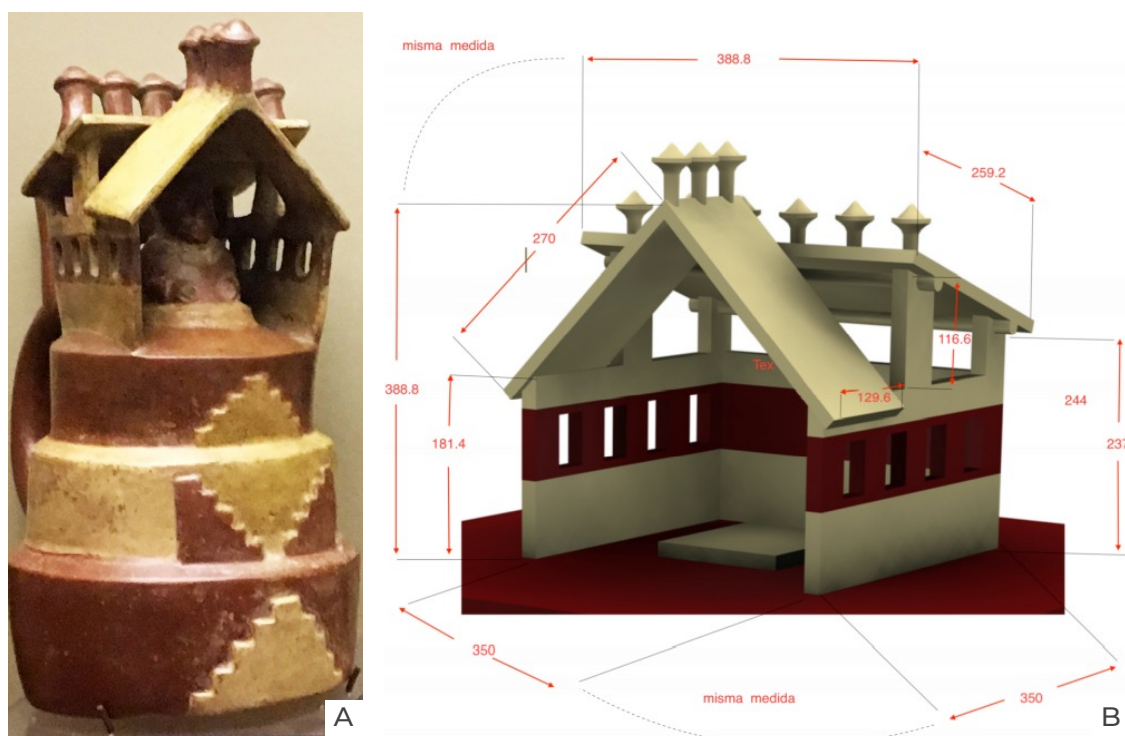


Fig.4.7: A) Cerámica Moche en American Museum of Natural History de New York, identificado con código n°41.2.8022 (Fuente: Adine Gavazzi, 2012); B) Modelado digital 3D de cerámica Moche, adaptándolo a una dimensión habitable (Fuente: UNESCO, Università degli Studi di Genova, Museo di Etnomedicina A. Scarpa et al, 2018).

y arqueológico real”. Para ello reinterpretan y reconstruyen, a escala uno en uno, un “modelo Moche que se encuentra en el American Museum of Natural History de New York, que reproduce una miniaturización simbólica de un templo en la cubre de un montículo escalonado similar al sitio de Dos Cabezas” (Gavazzi 2012, p.92).

La doctora Gavazzi (2020) nos dice que esta población son los “directos herederos de esa misma cultura”, la Muchik o Muchica, que “1500 años después, en el mismo territorio, con la misma tecnología, demuestra una continuidad histórica incontrovertible de un patrimonio arqueológico que informa y dirige las culturas vivas”. Ellos reconocieron en este pequeño modelo arquitectónico “su función y la historia que contaba, casi siempre asociada a una práctica ceremonial”⁹⁴⁵, como el de los chamanes; porque desde épocas remotas el ser humano utilizó la plástica, grabado o pintura para comunicar⁹⁴⁶, una cultura Moche que la escritura no fue necesaria porque tenía sistemas de interpretación (Fleisher, 1995, p.77).

El núcleo ejecutor está integrado por la Asociación para la Conservación de la Naturaleza y Turismo Sostenible Chaparrí, ACO-TURCH, “una asociación de comuneros más activos en el desarrollo de la conservación del patrimonio natural y cultural de la Comunidad Muchik Santa Catalina”. Gavazzi (2020) nos dice que La Casa de la Luna se ubica en la línea imaginaria del espacio, ceque⁹⁴⁷, “determinado por el Apu Chaparrí con las mediciones astronómicas equinociales; que este Apu forma parte de la cartografía sagrada ancestral, determina ejes y orientaciones en la organización del paisaje”. Nos habla de la supervivencia del mito de Chaparrí, que es transmitida desde sus ancestros a los actuales pobladores de la comunidad, como “memoria colectiva”⁹⁴⁸; cuenta las historias y el dominio ejercido por el poder de los curanderos ancestrales en el valle a partir de las curas de las plantas”, por lo tanto, “La Casa de la Luna representa una recuperación del significado simbólico del mito”.

La Reserva Ecológica Chaparrí, tiene a su montaña sagrada al Apu Chaparrí, con su “bosque costero que contiene una red biótica de plantas medicinales, el río Chancay y una reserva ecológica de la Comunidad Campesina Muchik Santa catalina de Chongoyape” como patrimonio material; y como

945 Gavazzi, Adine (2021, 27 de febrero). “Arquitectura Andina. Forma e historia de los espacios sagrados” (Videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA-UNI. En línea: <https://fb.watch/7vKy3-0bF2/>. (Consulta: 04/03/2021)

946 Orta Nadal, Ricardo (1959). “Historia en el arte de los pueblos ágrafos: Cantares épicos, drama y danza, pintura y escultura”. Revista Universidad 42, Universidad Nacional del Litoral. Ciudad de Santa Fe, Argentina, p.105

947 Rodolfo Cerrón -Palomino (2005) define a los ceques como líneas o rayas imaginarias en el espacio que, “partiendo de la ciudad del Cuzco, más específicamente del Coricancha, se orientan en dirección de los caminos que conducían a los cuatros suyos del imperio, y a lo largo de las cuales se jalonaban, cada cierto trecho, los adoratorios o huacas de las divinidades incaicas”, que recibían el nombre de Collana, Payan y Cayao; que de acuerdo a Polo de Ondegado ([1571]1990, p.45), el cronista Cobo citaba la existencia de más de 400 santuarios, de las cuales ofrece una nómina de 332 de ellos. Cerrón-Palomino, Rodolfo (2005). La onomástica de los ceques: cuestiones etimológicas, Lexix XXIX.2, pp.285-303. Posteriormente, las investigaciones de Brian Bauer, desde 1990 a 1995, documentó el sistema de ceques del Cuzco, definiendo el más complejo ritual indígena de la América precolombina; su investigación además revela la persistencia de las prácticas ancestrales en el espacio sagrado contemporáneo del Perú. Bauer, Brian S. (2000). El espacio sagrado de los incas: el sistema de ceques del Cuzco, Ed. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas. Cusco, Perú.

948 “La memoria colectiva es uno de los signos de la identidad grupal. Es el conjunto de recuerdos de un grupo o comunidad, que se transmiten de generación en generación. Es una fuente de enseñanzas y origina cambios sustanciales en la memoria individual; gracias a ella cada persona consolida sus recuerdos colectivos”. García, Alonso (2012). Psicología. BACHILLERATO. Unidad 7: Memoria Humana. Ed. McGraw-Hill Interamericana de España. Madrid, España, p.147

949 UNESCO et al (2018). "Riserva Ecológica Chaparrí. Paesaggio Sacro Muchik" (Folleto). Ed. UNESCO, Università degli Studi di Genova, Museo di Etnomedicina A. Scarpa et al, 2018.

patrimonio inmaterial, mantiene la "tradición etnomédica del pueblo Muchik, conserva sus paisajes curativos y espacios ceremoniales"⁹⁴⁹.

¿Pero de qué manera la Casa de la Luna desarrolla un equilibrio entre el orden ambiental y el orden humano? Para la doctora Gavazzi (2020), en la arquitectura ceremonial prehispánica, ubicada en lugares sagrados, "reestablece un orden cósmico que se refleja el natural", en la naturaleza. En el caso de Chaparrí, el deshielo del Apu alimenta las "aguas de los ríos del valle de Chancay, Lambayeque, y que este valor sagrado se reactualiza hoy en las ceremonias y fiestas del agua, en la conservación de los bosques y de su biodiversidad".

El mito de Chaparrí representa el origen arcaico del pueblo Muchik del valle de Chancay, donde Chaparrí es un lugar de peregrinación para la adoración del agua y la búsqueda de cuidados,



Fig.4.8: A) Construcción de La Casa de la Luna a partir del modelo digital 3D de cerámica Moche (Fuente: UNESCO, Università degli Studi di Genova, Museo di Etnomedicina A. Scarpa et al, 2018); B) Vista frontal de La Casa de la Luna terminada (Fuente: UNESCO, Università degli Studi di Genova, Museo di Etnomedicina A. Scarpa et al, 2018); C) Vista posterior de La Casa de la Luna terminada (Fuente: UNESCO, Università degli Studi di Genova, Museo di Etnomedicina A. Scarpa et al, 2018); D) Detalle de altar de chamán en el interior de La Casa de la Luna (Fuente: UNESCO, Università degli Studi di Genova, Museo di Etnomedicina A. Scarpa et al, 2018)

está vinculado a la producción y gestión de los recursos hídricos y la salud. El paisaje cultural de Chaparrí tiene una naturaleza sagrada y terapéutico. La historia del valle vuelve a la vida usando iconografía Muchik dispuesta en el paisaje animado. El espacio ceremonial de un templo Muchik ancestral, la Casa de la Luna, fue reconstruido en contexto del paisaje a partir de un modelo arqueológico. Los maestros curanderos y plantas medicinales de Chaparrí mantiene una tradición ininterrumpida durante más de 5.000 años. (UNESCO, Università degli Studi di Genova, Museo di Etnomedicina A. Scarpa et al, 2018)

En Chaparrí se puede identificar un ceque donde, entre otros, se ubica dos afloramientos rocosos, uno con varias perforaciones a manera de pozos, destinado al culto del agua de la época arcaica, llamado el Altar de Ofrendas que “está orientado cardinalmente y permite observaciones astronómicas” (solsticio de verano: 21 de diciembre, solsticio de invierno: 22 de junio, equinoccios de primavera: 22 de septiembre y equinoccios de otoño: 20 de marzo). Un segundo afloramiento rocoso, llamada la Roca Sagrada, cuya parte superior está coronada por una roca miniatura del Apu Chaparrí, donde encontramos cerámicas colocados a manera de centinelas; su función “es de observación astronómica y también es el umbral de entrada a un mundo sagrado y curativo”. Al construir la comunidad La Casa de la Luna lo reconoce como un patrimonio cultural propio⁹⁵⁰, donde su cubierta, cuyo eje de cumbrera se orienta al oeste, en el atardecer parece querer cobijar o integrarse virtualmente la cima del Apu Chaparrí.



Fig.4.9: Vista de la relación entre cumbrera y Apu Chaparrí durante el atardecer (Fuente: UNESCO, Università degli Studi di Genova, Museo di Etnomedicina A. Scarpa et al, 2018)

950 UNESCO, Università degli Studi di Genova, Museo di Etnomedicina A. Scarpa et al (2018). Op. cit.

REFERENCIAS

Alva, Walter (2008). "Las Tumbas Reales de Sipán". En Makowski, Krzysztof (Compilador) (2008). Señores de los Reinos de la Luna. Ed. Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Perú

Álvarez-Calderón, Andrés (2016, 27 de octubre). "La visión del mundo Mochica" (artículo). Diario El Periódico de Aragón. Zaragoza, España. En línea: <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2016/10/27/vision-mundo-mochica47002913.html>

Álvarez Checa, José y Ramos Guerra, Manuel (Comisariado y maquetación) (1995). Luis Barragán Morfín 1920-1988. Obras Construidas. Works. Ed. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla, España

Alva Meneses, Ignacio (2017, 14 de noviembre). "Ventarrón: la importancia del complejo destruido por incendio". Diario El Comercio, Sección Arte. Lima, Perú.

ANDINA (SDC/JOT) (2022, 06 de junio). "Museos Brüning y Tumbas Reales de Sipán de luto: fallece su creador, Celso Prado Pastor". Agencia Peruana de Noticias ANDINA. Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-museos-br%C3%BCning-y-tumbas-reales-sipan-luto-fallece-su-creador-celso-prado-pastor-892013.aspx>

ANDINA (SDC/MAO) (2016, 12 de setiembre). "Especialistas presentarán el rostro reconstruido del Señor de Sipán". Agencia Peruana de Noticias ANDINA. Lima, Perú, En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-especialistas-presentaran-rostro-reconstruido-del-senor-sipan-630497.aspx>

ANDINA (SDC/JOT) (2011, 06 de mayo de 2011). "Hallan personaje del siglo XVIII en Capilla Colonial de Lambayeque". Agencia ANDINA, Sección Noticia. Lima, Perú

Baker Geoffrey H. (1986). Le Corbusier. Análisis de la forma. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, España

Barreto Arce, Alberto (2012, 03 de diciembre). "Capilla de indios en Lambayeque. Humilde y extraordinaria obra barroca". En sección: Classic, Patrimonio Monumental. En línea: <http://arquitectoalbertobarretoarce.blogspot.com/2012/12/patrimonio-monumental-capilla-de-indios.html>

Bauer, Brian S. (2000). El espacio sagrado de los incas: el sistema de ceques del Cuzco, Ed. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas. Cusco, Perú.

Brack Egg, Antonio José (2011, 19 de julio). Resolución Ministerial N°153-2001-MINAM, Lima, 19 de julio de 2011. Ministerio del Ambiente del Perú. Lima, Perú

Burga Bartra, Jorge (2010). "Los Horcones de Túcume y Lambayeque". En Burga Bartra, Jorge (2010). Arquitectura vernácula peruana. Un análisis tipológico. Ed. Colegio de Arquitectos del Perú (CAP). Lima, Perú, p.43

Correa Alamo, Rosana y Burga Bartra, Jorge (2003). "Hospedaje rural Los Horcones. Túcume-Perú". En Etchebarne, Rosario (2003). Alternativas a la ocupación: Arquitectura en tierra. Sexto evento. Seminario-Taller. Ed. Proyecto Investigación PROTERRA de CYTED, diciembre 2003, Facultad de Arquitectura UDELAR. Montevideo, Uruguay

Curos Vila, Joan (2022, 18 de julio). "La arquitectura no chilla. Respecto, naturalidad y belleza" (Videoconferencia). Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional del Centro del Perú. Huancayo, Perú. En línea: <https://fb.watch/eo5QAPJzIz/>

De Bock, Edward K. ([1999] 2003). "Templo de la escalera y ola y la hora del sacrificio humano". En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores). Moche hacia el final del milenio, Tomo I, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999. Fondo Editorial de la PUCP y Universidad Nacional de Trujillo. Lima, Perú

El Comercio (2015, 02 de noviembre). "Último cacique mochica recibió homenaje ante su tumba". Diario El Comercio, sección: sociedad_ECpe. Lima, Perú

Estermann, Josef ([2006] 2009). Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología ISEAT. La Paz, Bolivia

Fernández, María Lucía; Asís, Oscar y Turturro, Claudia (2014). “Los cementerios territorios de memoria urbana e identidad”. En VI Jornadas de Investigación, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina

Florencia, Peñate (2010). “Luis Barragán: Dignificación de la existencia humana a través de la belleza”. En Arquitectura y Urbanismo, vol. XXXI, núm,1, 2010, Instituto Politécnico José Antonio Echevarría. Ciudad de la Habana, Cuba

Frank Lloyd Wright Foundation (sf). “Ennis House”. Frank Lloyd Wright Foundation. Arizona, USA

García, Alonso (2012). Psicología. BACHILLERATO. Unidad 7: Memoria Humana. Ed. McGraw_Hill Interamericana de España. Madrid, España

Gavazzi, Adine (2010). Arquitectura Andina. Formas e historias de los Espacios Sagrados. Apus Graph Ediciones. Lima, Perú, pp.34-35

Gavazzi, Adine (2012). MICROCOSMOS. Visión Andina de los espacios pre-hispánicos. Editorial Apus Graph Ediciones. Lima, Perú

Gavazzi, Adine (2020). “Tecnomorfología de la Ilaqta inka de Machupicchu. Materiales, métodos y resultados del levantamiento arquitectónico y paisajístico”. En Astete, Fernando y Bastante, José (editores) (2020). Machu Picchu. Investigaciones Interdisciplinarias, Tomo I. Dirección Descentralizada de Cultura de Cusco, Ministerio de Cultura. Cusco, Perú, p.379

Gavazzi, Adine (2021, 13 de febrero). “Tecnomorfología de la Arquitectura y Paisaje Andino y Amazónico” (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: https://fb.watch/3_6VcxOEqi/

Gavazzi, Adine (2021, 27 de febrero). "Arquitectura Andina. Formas e historias de los Espacios Sagrados" (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/b7wc7Kv3Rb/>

Gavazzi, Adine (2021, 13 de marzo). "MICROCOSMOS. Visión andina de los espacios prehispánicos" (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/dkEvBqNbBC/>

Golte, Jürgen (2009). MOCHE. Cosmología y Sociedad. Una interpretación iconográfica. Ed. Instituto de Estudios Peruanos IEP y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Lima, Perú

Golte, Jürgen (2014). "La guerra de los objetos contra los Moches". Revista Antropología Cuadernos de Investigación, núm. 13, enero-junio, 2014, Escuela de Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Ecuador

Golte, Jürgen (2015). "La cerámica mochica como sistema de comunicación". En Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España,

Hernández Astete, Francisco y Cerrón Palomino, Rodolfo (2015). Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo. Nueva edición de la Suma y Narración de los Incas. Fondo Editorial de la PUCP. Lima, Perú

Holmquist, Ulla (2015). "Los muertos en el mundo de abajo". En Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España

Holmquist, Ulla (2015). "Símbolos de permanencia". En Obra Social La Caixa (Redactor). El arte Mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España

Inzulza Contardo, Jorge (2016). La identidad en los Mercados como soporte urbano. ¿Permanencia de La Vega en la ciudad

de Santiago de Chile? (Tesis grado magister en urbanismo). Programa Magister en Urbanismo, Universidad de Chile. Santiago de Chile, Chile

Klaus, Haagen D. (2008). De la luz vino la oscuridad: bioarqueología del ritual mortuorio, la salud y la etnogénesis en el complejo del valle de Lambayeque, costa norte del Perú (900-1759 d.C. (Out of Light Came Darkness: Bioarchaeology of Mortuary Ritual, Health, and Ethnogenesis in the Lambayeque Valley Complex, North Coast Peru (AD 900-1750)) (Tesis doctoral). Ohio State University. Ohio, USA

Long, Michael E. (1990). "Enduring Echoes of Peru's Past". National Geographic n°177

Ochoa Berreteaga, Roberto (2017, 26 de abril). "Iglesia La Ramada" (YouTube). Perú Sorprende, Diario La República. Lima, Perú

Orta Nadal, Ricardo (1959). "Historia en el arte de los pueblos ágrafos: Cantares épicos, drama y danza, pintura y escultura". Revista Universidad 42, Universidad Nacional del Litoral. Ciudad de Santa Fe, Argentina

Orrego Echevarría, Israel Arturo (2018). Ontología relacional del tiempo-espacio andino: diálogo con Martin Heidegger. Ediciones USTA. Bogotá, Colombia

Sánchez Garrafa, Rodolfo (2012). "Representación monumental del cosmos en murales Mochica. Iconografía y tradición". En Sánchez Garrafa, Rodolfo; Dolorier Torres, Camilo y Casas Salazar, Lyda (2012). Cosmos Moche. Editorial Museo Andrés del Castillo. Lima, Perú

Sánchez Garrafa, Rodolfo ([2014] 2015). Apus de los cuatro Suyus. Construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña. Editado por el Instituto de Estudios Peruanos IEP y el Centro Bartolomé de las Casas CBC. Lima, Perú

Uceda Castillo, Santiago; Morales Gamarra, Ricardo y Mujica Berrera, Elías (2016). Huaca de la Luna. Templos y dioses Moche. Investigación Proyecto Huacas del Sol y de la Luna, Ed.

Fundación Backus, World Monuments Fund Perú y World Monuments Fund. Lima, Perú

Uceda, Santiago y Zavaleta, Enrique (2016). "La plataforma 2 del núcleo urbano moche: de la destrucción a un hallazgo sorprendente". En Ministerio de Cultura (2016). Actas I Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. Ministerio de Cultura de Perú. Lima Perú

UNESCO et al (2018). "Riserva Ecológica Chaparrí. Paesaggio Sacro Muchik" (Folleto). Ed. UNESCO, Università degli Studi di Genova, Museo di Etnomedicina A. Scarpa et al, 2018.

Wright, Verónica (2010). "Pigmentos y tecnología artística mochicas: una nueva aproximación en la composición de la organización social". En BIFEA, n°39 (2), 2010. Lima, Perú

CAPÍTULO 5. INTERPRETACIÓN DEL LENGUAJE MOCHE EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA DEL PERÚ

El doctor Alberto Ustárroz afirma que “la lección de las ruinas siempre nos enseña cuánto de ese pasado se ha de entrecruzar, entretejer con la realidad de nuestro presente para que reconozcamos así de nuevo nuestra obra” (1997, p.277). En los primeros dos capítulos hemos podido conocer la arquitectura Moche a través de esa relación de viaje entre un arquitecto y las ruinas Moche “como retorno a la patria, al ser de la arquitectura”⁹⁵¹, aplicando la recomendación de la doctora Adine Gavazzi de pensar como los constructores andinos⁹⁵², conocer como los Moche concibieron su arquitectura “a partir de la mirada de quien lo ha pensado y construido”⁹⁵³.

951 Ustárroz, Alberto (1997). La lección de las Ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura. Colección Arquithesis núm. 1, Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, España, pp.163-164

952 Gavazzi, Adine (2021, 27 de febrero). “Arquitectura Andina. Formas e historia de los espacios sagrados” (video-conferencia en Facebook). APU-Cultura Académica, UNI-FAUA. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/43mDNxA-9JP/> (Consulta:04/03/2021)

953 Gavazzi, Adine (2010). Arquitectura Andina. Formas e historia de los espacios sagrados. Ed. Apus Graph Ediciones. Lima, Perú, p.20

954 Palma, Ricardo (1983). Tradiciones Peruanas. Tomo IV. Ed. Océano, ALVAGRAF S.A., La Llagosta. Barcelona, España, p.29

955 El doctor Alberto Ustárroz (1997, p. 163) cita textos de El Danubio de Magris: “No existe un único tren del tiempo, que lleve en una sola dirección a una velocidad constante; de vez en cuando se encuentra con otro tren que procede del lado opuesto, del pasado, y durante un cierto trecho ese pasado corre junto a nosotros, está a nuestro lado, en nuestro presente”. Magris, Claudio (1988). El Danubio. Ed. Anagrama. Barcelona, España.

En la arquitectura contemporánea peruana encontramos al arquitecto Luis Longhi Traverso quien a través de sus obras manifiesta una simbiótica de dos culturas, la andina y la occidental que son “bien avenidas”⁹⁵⁴, utilizando la expresión del ilustre Ricardo Palma.

El arquitecto Longhi para el desarrollo de su arquitectura elige un derrotero que dimana un diálogo respetuoso de distintas cosmovisiones cuya iedético arquitectónico se vuelve tangible. Durante su estado de razonamiento o de intuición, Longhi realiza más de un viaje dual, como el encuentro entre pasado/presente⁹⁵⁵, pasado/futuro, que se manifiesta en su arquitectura a través de la relación de opuestos complementarios como la materialidad/estética, el espacio abierto/cerrado, de llenos/vacíos; de volúmen macizo/liviano, de adición/sustracción; en el manejo de la luz/sombra, el sonido/silencio, la hierofanía/profano, la pausa/movimiento, etc. La presente investigación seleccionó dos de sus obras: Casa Pachacamac (2001-2010) y Casa Chullpas (2011-2020) en las que se puede identificar la pervivencia de la arquitectura ancestral andina, la concepción arquitectónica Moche.

Luis Enrique Longhi Traverso nace en 1954 en la ciudad de Puno, y por motivo familiar se muda a Lima y estudia ingeniería civil en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) al no encontrar cupo para arquitectura; pero luego de cuatro años de estudio se traslada a la facultad de arquitectura de la Universidad Privada Ricardo Palma (URP).

Longhi en el 2010 recibe el premio Hexágono de Oro del Colegio de Arquitectos del Perú por su obra Casa de Pachacamac.

En la escuela de arquitectura de la URP recibe clases del arquitecto Juvenal Baracco (1940, Lima) en el curso de proyectos y del escultor Carlos Galarza Aguilar docente del curso de Escultura (curso electivo) que incorpora conceptos de la cultura ancestral peruana en el diseño de sus esculturas.

Longhi realiza sus prácticas profesionales en la oficina de arquitectura de su profesor Baracco. Finalizado sus estudios de arquitectura, es invitado por Baracco a compartir cátedra en su curso de Taller Vertical de la Facultad de Arquitectura de la URP. En el encuentro sobre arquitectura y enseñanza realizado en la facultad de arquitectura de la Universidad Nacional de la Plata, Baracco expone su filosofía⁹⁵⁶ sobre el estudiante de arquitectura y su enseñanza:

(...) un universitario tiene el derecho y la obligación de poner patas arriba todo lo que ellos les enseñan, no aceptar directamente, verticalmente, aquello que le propone su profesor y que en la medida que se de esa relación y de esa manera, la universidad va a salir ganando. (...) La arquitectura es construir, pero es "construir cultura". En el camino se construirá la ciudad, se construirán los edificios, pero -de una manera u otra- la arquitectura finalmente será el espejo en que esta sociedad se mire. Y no necesariamente lo construido es necesariamente el espejo correcto porque existe - dentro del mundo en que vivimos- una serie de fuerzas que forman y deforman el entorno, con pretextos a veces sumamente justificados pero otros escamoteados, por lo cual el arquitecto que solamente sabe construir termina siendo un fiel servidor llevado por la tormenta de los intereses y de las pequeñas acciones inmediatas que no derivan necesariamente en la construcción definitiva de la cultura de un país. (Juvenal Baracco, 1998).

956 Baracco, Juvenal (1998). "Enseñar arquitectura, construir la ciudad". En Hanlon, Marcelo (Coordinador) (1998). Encuentro en la Plata: 100 años de universidad pública. Revista 47 al fondo, año 2, n°2, Facultad de Arquitectura de Universidad Nacional de La Plata. En línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44216> (Consulta: 10/11/17)

El escultor y docente peruano Carlos Galarza Aguilar nació en 1927, en el pueblo alfarero de Aco, Junín, su padre también era ceramista. Galarza terminó en 1961 su estudio en la Escuela de Bellas Artes de Lima, para entonces había ganado premios nacionales de escultura. Después de terminar su beca en la Universidad Nacional Autónoma de México (1964-1965), realiza exposiciones y se incorpora a la docencia. Regresa al Perú y es director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Centro, Huancayo, hasta 1969. Desde 1970 enseñó en la URP y desde 1976 en la Universidad Federico Villarreal, ambas ubicadas en Lima.

Galarza trató de responder a través de sus obras el significado de un arte peruano, pues le interesaba que su escultura tenga identidad local, nacional y continental⁹⁵⁷, filosofía que transmitió a sus estudiantes, como Longhi; donde pedía a sus estudiantes inspirarse en alguna de las culturas ancestrales peruanas para desarrollar sus esculturas.

Las esculturas de Luis Longhi muestra variedad, intersección y dinamismo en los volúmenes; desarrolla encuentro de espacios, riqueza de circulación, encuentros de luz y sombra dramatizando la perspectiva de sus esculturas; lo mismos que podemos encontrar en sus obras arquitectónicas.

Luis Longhi se gradúa como arquitecto en la URP en 1980, ingresó a la maestría del programa de Bellas Artes en la University of Pennsylvania para estudiar escultura, donde “desarrolló una pasión por las propiedades naturales de los materiales, sus texturas, sus densidades y colores y las distintas técnicas de modelado”⁹⁵⁸. Longhi solicita a la directora del departamento de Arquitectura, arquitecta Adéle Naudé Santos, que se le autorice estudiar simultáneamente estudiar la maestría de arquitectura, que le concedieron⁹⁵⁹. Naudé Santos luego fue la profesora de Luis Longhi y Lorenzo Szyszlo en un taller sobre vivienda en Ahmadabad, India, que fue codirigido por B. V. Doshi. Longhi y Szyszlo “se quedaron en India para hacer un internado con Doshi”; Adéle Naudé sobre Longhi opina:

Exhibía una fértil y natural creatividad, una intuición inusual para el diseño, una rigurosa ética de trabajo y una pasión por el proce-

957 Martuccelli, Elio (2015). “Carlos Galarza Aguilar: El pequeño gigante de la escultura”. Periódico Propuesta, Año XIV, n° 111, de la Universidad Ricardo Palma. Lima, Perú, p.8. En línea: <http://v-beta.urp.edu.pe/pdf/id/2730/n/> (Consulta: 02/02/18)

958 Naudé Santos, Adéle (2007). “Introducción”. En Longhi, Luis (2007). Longhi. Arquitectura en escena. Ed. Luis Longhi, Longhi Arquitectos Asociados S.A. Lima, Perú, p.10

959 Naudé Santos, Adéle (2007). Op. cit., p.8

so creativo. Su inteligencia y habilidades analíticas eran también evidentes. Sólo recientemente descubrí que él luchaba contra la dislexia, que estoy segura enmascaraba con sus otros prolíficos talentos. (2007, p.8)

960 Información proporcionada personalmente por Luis Longhi Traverso y que figura en su portal web. Longhi, Luis (sf). "About". Sección: info. Lima, Perú. En línea: <https://www.longhiarchitect.com/info> (Consulta: 09/01/2015)

Longhi y Lorenzo de Szyszlo con el paso del tiempo construyen una sólida amistad, él termina sus estudios de maestría en 1984. Posteriormente Longhi trabajó en el estudio del arquitecto indio Balkrishna Vithaldas Doshi, premio Pritzker 2018; y en los estudios de Adèle Naudé Santos y Marshall Meyers⁹⁶⁰.



Fig.5.1: A) Casa Gezzi (1984), Playa La Barca, arquitecto Juvenal Baracco, ubicado en el distrito de Lurín, Lima (Fuente: Revista COSAS.PE); B) Casa Verónica (2011-2012), arquitecto Luis Longhi Traverso, ubicado en el balneario del distrito de Pucusana, Lima (Fuente: longhiarchitect.com); C) Esculturas de Carlos Galarza (Fuente: Periódico Propuesta n°111, URP); D y E) Primeras esculturas desarrolladas por Longhi en el curso del maestro Galarza (Fuente: Fotos del autor)

Al regresar a Lima, después de trece años, su amigo y colega Lorenzo le invitó a colaborar en el diseño de la coreografía de la producción de teatro de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca que se desarrolló en 1994. Longhi se ocupó del diseño de la mesa de piedra cuadrada de dos metros de lado que iba en el eje del escenario y donde debían subirse los actores. Longhi para el diseño de la mesa de piedra propone una composición de doce piezas ensambladas al estilo inca, sin mortero, lo que permitía trasladarla y armarla dentro del teatro⁹⁶¹. Este diseño que fue muy bien recibido⁹⁶². El diseño de los trazos de la mesa de Longhi nos recuerda los trazos escalonados que se encuentran en un agujero central escalonado de la tumba de Carlo Scarpa. Lorenzo de Szyszlo al poco tiempo fallece trágicamente en un accidente aéreo.

El director de teatro Edgar Salas, dudoso al inicio, solicitó a Longhi continuar con la escenografía que dejó Lorenzo de Szyszlo para la obra *Edipo Rey*, en 1996⁹⁶³. Longhi “vislumbró las posibilidades del encofrado”, sus estudios en Pensilvania y experiencias en los diversos estudios de arquitectura le permitió identificar “que poseían una textura cuya riqueza escultórica merecía ser aprovechada en un contexto completamente diferente”⁹⁶⁴, y propone “tablas, listones y puntales de rollizos de eucaliptos” para con ellas “crear rampas y las plataformas elevadas por las cuales se desplazan los actores y se acomodan los músicos”⁹⁶⁵.

Longhi desarrolla una lista de trabajos de escenografía para obras de teatro y musical, y en todos ellos su propuesta es arriesgadamente innovadora, como la escenografía de la obra *El Rey Lear* a cargo del Centro Cultural de la PUCP. Esta obra se propone desarrollar en las ruinas de la sala que dejó el incendio de 1998 en el Teatro Municipal de Lima. Longhi al visitar el teatro queda conmovido con un lugar aterrador, pero identificó que en este espacio irradiaba gran energía que habían dejado los cientos de personas que actuaron en sus tablas.

Longhi no aceptó la propuesta de ocultar las ruinas del incendio en el Teatro Municipal de Lima, al contrario, pensó que se debía mostrar a los actores flotando en él, atravesando una gran rampa. En manos de Longhi estaban las fotografías del

961 Naudé Santos, Adèle (2007). Op. cit., pp.22-23

962 Naudé Santos, Adèle (2007). Op. cit., p.11

963 *Ibidem*

964 Longhi, Luis (2007). Longhi. Arquitectura en escena. Ed. Luis Longhi, Longhi Arquitectos Asociados S.A. Lima, Perú, p.32

965 Longhi, Luis (2007). Op. cit., p.32

Museo de Bellas Artes de Montreal (1987-1992) del arquitecto Moshe Safdie que le da una idea del desarrollo de la rampa, y propone el uso de malla metálica. Los perfiles y mallas metálicas se integraban perfectamente a la sala incendiada, “incluso semejaban armaduras de las estructuras originales del edificio que hubieran permanecido en pie tras el incendio”⁹⁶⁶.

La arquitecta Adèle Naudé Santos afirma que Longhi retorna al Perú:

con una habilidad más objetiva para entender su propia cultura y sus ricas manifestaciones en la arquitectura de los monumentos vernáculos. El poder de la arquitectura inca, el uso de la luz y la sombra, el material de la construcción y la riqueza del detalle tuvieron un nuevo impacto en él. (Naudé, 2007, p.11).

Luis Longhi se describe como una persona que le cuesta leer, sus bitácoras revelan que comunica arquitectónicamente bien con sus trazos, donde la composición de sus dibujos expresa su alta capacidad de intuición para reconstruir, reinterpretar e innovar los elementos decodificados de las arquitecturas que aprendió dentro y fuera de las aulas universitarias, en los estudios de arquitectos donde trabajó, en sus viajes físicos y espirituales a las memorias vivas de sus ancestros andinos y occidentales.

La bitácora, “herramienta de navegación por los mares del conocimiento y por las aguas profundas de nuestro propio mundo interior”⁹⁶⁷, para Longhi es su fiel compañero de viaje tanto físico como emocional, se revela como el repositorio de sus propuestas arquitectónicas a reflexiones, análisis crítico sobre el conocimiento epistémico⁹⁶⁸ de la arquitectura en el paisaje natural o construido. Longhi expresa ahí con sus respuestas gráficas a interrogantes teóricas, de la historia de la arquitectura -lo heredado y lo que heredará-, su enfoque, su perspectiva; sobre la memoria viva, sensorial, mística, cultural construida en la misma arquitectura.

El arquitecto Oriol Bohigas afirma que el primer rol del dibujo en el proceso de diseño es que “sigue siendo el instrumento más efectivo para la investigación y la comprobación en el proceso creativo del proyecto”⁹⁶⁹, y Longhi es capaz de comu-

966 Longhi, Luis (2007). Op. cit., p.74

967 Palomero Pescador, José y Fernández Domínguez, María et al (2005). “El Cuaderno de bitácora: reflexiones al hilo del espacio europeo de la educación superior”. En Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado (REIFOP), 8 (4), Departamento MIDE de la Universidad de Murcia. Murcia, España, p.3. En línea: <http://www.aufop.com/aufop/home/> (Consulta: 05/05/2015)

968 Martínez Osorio, Gilberto y Albis Romero, María (Compiladores) (2018). Enfoques, Teoría y Perspectivas de la Arquitectura y sus Programas Académicos. Ed. Corporación Universitaria del Caribe (CECAR). Sucre, Colombia, p.7

969 Bohigas, Oriol ([1972] 1978). Proceso y erótica del diseño. Editorial La Gaya Ciencia S.A, 2da edición. Barcelona, España, p.39

nicar claramente su propuesta y su particular visión de cómo desarrollarlo⁹⁷⁰

DIBUJO: Lugar de la Memoria (15 de marzo de 2010)

A inicios de, 2010, en Lima, se convocó al Concurso Arquitectónico Lugar de la Memoria, edificación cuyo nombre es Lugar de la memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), administrado por el Ministerio de Cultura del Perú, un espacio de “conmemoración para dialogar en torno a temas de derechos humanos, enfocándose en el periodo de violencia 1980-2000 en el Perú, iniciado por terroristas”⁹⁷¹.

El proyecto se ubica en un terreno al final de unos farallones con frente al Océano Pacífico en la Bajada San Martín del distrito de Miraflores, comprendida en la zona denominada Costa Verde de Lima. El arquitecto Longhi propone que el edificio museístico sea como piedra gigante que contiene el acantilado, como un muro de contención que es arquitectura. Esta piedra presenta una grieta en el centro que permite el ingreso rayo de luz, cuyas líneas sobresalientes indicaría la conexión con el cielo donde están las almas de los asesinados por el terrorismo. Los quiebres escalonados de su fachada comunican su pertenencia, andina (Fig.5.2).

DIBUJO: Tierra protectora (08 de noviembre de 2010)

Longhi en dos hojas continuas de su bitácora contrapone dos ideas de Lima del Futuro, en el lado izquierdo se imagina una Lima del futuro con rascacielos y en la hoja derecha

970 Bohigas indica que el segundo aspecto del rol del dibujo es la “capacidad de comunicación a través de un proceso de codificación suficientemente generalizado (...)” y el tercer rol es “su utilización retórica en el subrayado intencionado de aquella comunicación, no a efectos productivos directos, sino de transmisión anticipadora se unos resultados”. *Ibidem*

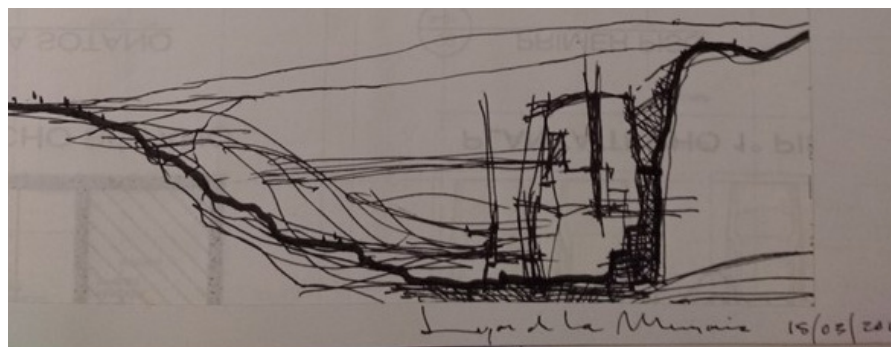


Fig.5.2: Dibujo de idea para el proyecto del concurso Lugar de la Memoria (15 de marzo 2010), arquitecto Luis Longhi Traverso (Fuente: Foto del autor)

dibuja una Lima a escala peatonal. La idea de Longhi para la Lima del Futuro en rascacielos propone crear una membrana que crece encima de las torres, cubrirá las ciudades y filtre los rayos solares. Posteriormente, pasando el tiempo, se imagina que arriba viven los de la tercera edad, y estarán en el pre-cielo, y es tan fantástico, que cuando suben ya no pueden bajar; excepto para situaciones muy especiales. Sus dibujos lo acompañan con la frase del pintor francés Henry Matisse (1869-1954): "I don't paint things, i paint the difference, between things", desarrolla una analogía entre pintura y arquitectura, el espacio bidimensional que no se construye versus el espacio tridimensional que se construye y se vive, se siente, se sueña, se transforma. La otra frase es del escultor, pintor y fotógrafo rumano Constantin Brancusi (1876-1957): "like a god, command like akins, work like a slave" , que Longhi identifica como su filosofía de vida y trabajo.

Los colegas que aplican su mirada exacerbada en los dibujos de Longhi, son incapaces de ver al Homo viator en Tierra protectora, donde él construye arquitectónicamente su "inquietud y deseo" agustiniano, el leitmotiv de Agustín de Hipona⁹⁷², que lo manifiesta en el dialogo tejido entre ambas propuestas futuristas de Lima, en el paisaje tridimensional natural y construido narrado a través de virtuales líneas de composición de la imagen: vertical, horizontal, diagonal y circular (Fig.5.3).

971 Ministerio de Cultura (sf). "Quienes Somos". Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM). En línea: <https://lum.cultura.pe/el-lum/quienes-somos> (Consulta: 05/05/2022)

972 Rosales Meana, Diego Ignacio (2020). "Inquietud y deseo. El legado de san Agustín en la filosofía contemporánea". En Revista Chilena de Estudios Medievales, n°17, 2020. Santiago de Chile, Chile, p.45

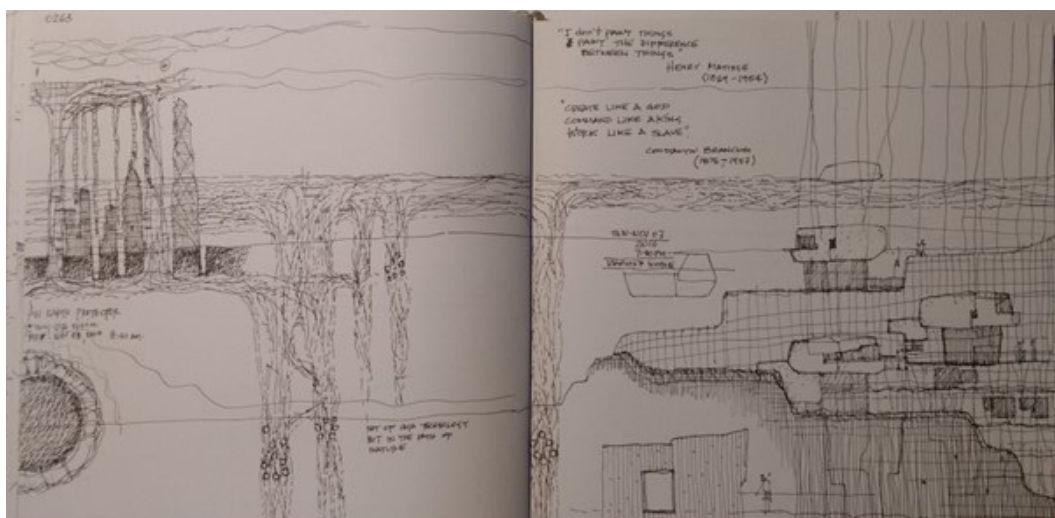


Fig.5.3: Dibujo de dos ideas sobre Lima del Futuro, bitácora de arquitecto Luis Longhi Traverso (Fuente: Foto del autor)

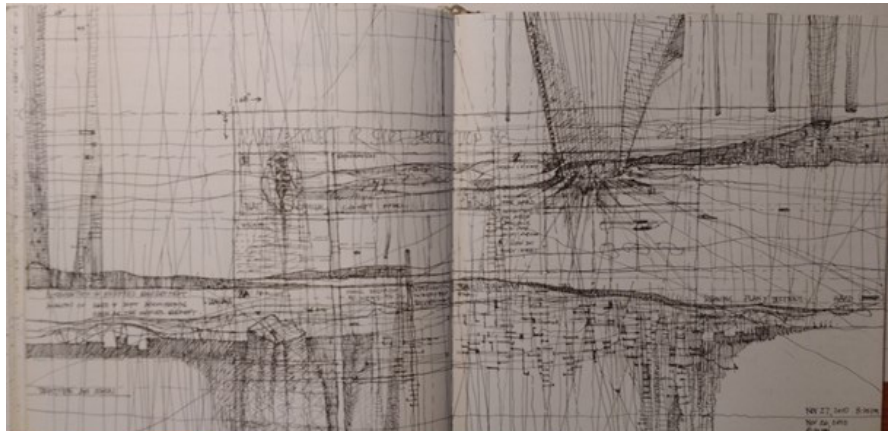


Fig.5.4: Dibujo de exploración de dualidades, bitácora de arquitecto Luis Longhi Traverso (Fuente: Foto del autor)

DIBUJO: Membrana protector (27 de noviembre de 2010)

La idea es crear un nuevo protector de la tierra, no solo de alta tecnología, sino que se desarrolle con el recorrido natural del sendero de la naturaleza, y propone detalles de cómo se clava este protector en la tierra; y analiza con sus trazos como se conecta esa relación existencial entre presente y futuro con la Pachamama, “la exaltación general por el progreso que dio origen al Futurismo en Italia desde principios del siglo XX”⁹⁷³. Gráficamente nos expresa su exploración personal de las relaciones duales: natural/artificial, concepto/modelo, de cómo el arquitecto interviene la naturaleza con arquitectura para protegerlo; su dibujo nos recuerda las pinturas de Giorgio de Chirico que “no inducen a detenerse a admirar, inducen a viajar a través de signos eternos”⁹⁷⁴. (Fig. 5.4)

DIBUJO: La plaza ceremonial (29 de noviembre de 2010)

En su propuesta para el concurso internacional de la plaza del obelisco de Washington DC, aplica el uso de unos principios de paisaje inca; Longhi busca definir la fundación de la nación con los cuatro elementos de la naturaleza (agua, tierra, fuego y aire). La propuesta de acceder por una plataforma inclinada y luego encontrarse con cuatro rampas de ingreso a la plaza del obelisco, que están relacionados a los puntos cardinales como los emplazamientos de las edificaciones andinas, quiere recrear con el obelisco un reloj solar, tal como los incas utilizaron “la piedra sagrada servía para amarrar el sol”⁹⁷⁵.

973 Negri, Giancarlo (2019). “L’Alfabeto Metafisico di Giorgio de Chirico”. En *Rivista Metafisica*, °19, 2019, Funadazione Giorgio e Isa de Chirico. Roma, Italia, p.80

974 *Ibidem*

975 Stehberg, Rubén (2015, 19 de enero). *Op. cit.*

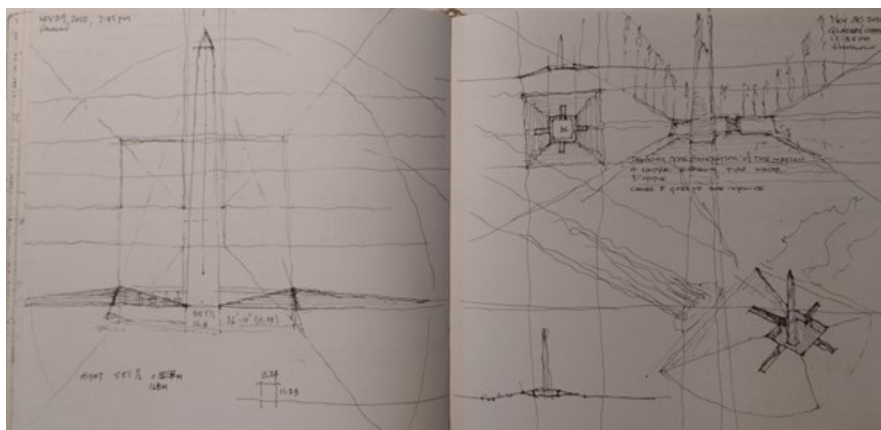


Fig.5.5: Dibujo de exploración de dualidades, bitácora de arquitecto Luis Longhi Traverso (Fuente: Foto del autor)

Se podría inferir que la intuición académica de Longhi se hace presente al observar en el centro el elemento pétreo con significado universal como el obelisco, y nos traslada al poliedro en el grabado Melancolía I (1514) de Alberto Durero, cuya representación del cristal de alunita (serie alunita-jarosita), representa la fuente de obtención del alumbre, que por sus beneficios económicos fue calificado por los Papas católicos como un bien divino, y Durero fue un artista que a través de sus obras afirmó su posición con respecto a este tipo de comportamiento de la iglesia y su apoyo a la doctrina reformista⁹⁷⁶. Longhi piensa que este obelisco bien podría representar una wanka⁹⁷⁷, pero artificial, y piensa que esta forma indica futuro porque se proyecta al infinito con la verticalidad (Fig.5.5)

DIBUJO: La llegada del hombre a la luna (16 de diciembre de 2010)

El planteamiento gráfico parte del evento de la llegada del hombre a la luna, y empieza como una reflexión sobre los eventos recientes en el mundo, de la necesidad del hombre en encontrar sus raíces cuando llega a un territorio diferente al que conoce. El imaginario de Longhi es presentar la superficie lunar como una serie de plataformas escalonadas, ubicadas irregularmente, pero conformando espacios. Algunas plataformas están conectadas por medio de rampas y cada encuentro del hombre con sus raíces es reflejada con una proyección de luz, como reencuentro con su identidad (Fig.5.6)

976 Martínez Frías, Jesús (2006). "El enigmático poliedro de Alberto Durero en Melancolía I. Una nueva interpretación mineralógica". En Revista Tierra y tecnología, n°30, Ilustre Colegio Oficial de Geólogos. Madrid, España, p.63

977 Tantaleán, Henry (2011). Op. cit.

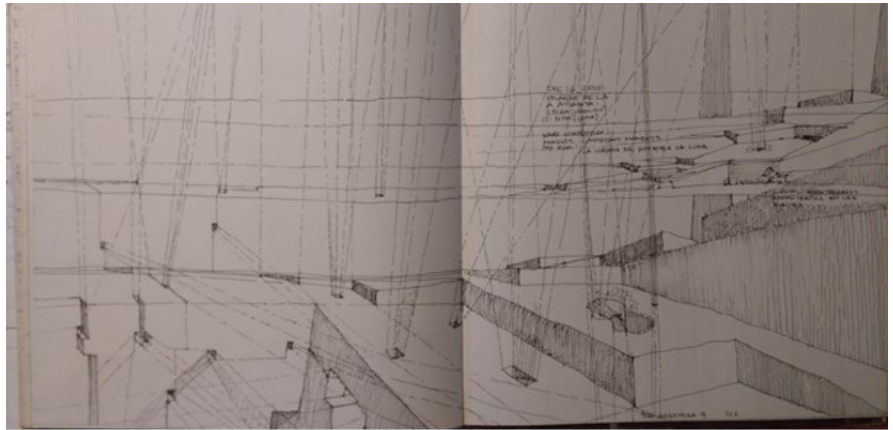


Fig.5.6: Dibujo Llegada del hombre a la luna, bitácora de arquitecto Luis Longhi Traverso (Fuente: Foto del autor)

DIBUJO: Lima del futuro (03 de enero de 2011)

Longhi afirma que este dibujo es la esencia para el concurso de la plataforma ÉVOLO⁹⁷⁸ de New York de 2012; nos dice que el dibujo lo realizó en el vuelo de Honolulu a Lima, y lo que propone como una especulación de un proyecto futurista para Lima, pero que luego crece tanto al norte como al sur. El objetivo del proyecto en crear una nueva piel al planeta:

se propone unas torres de 800 metros de altura que es lo máximo que se puede construir con la tecnología de ese año; las torres nacen desde el océano, encajan en Lima y se van hasta los cerros, es un dibujo en planta y en corte, y con mis asistentes lo empezamos a producir. Es otro de mis proyectos que me gustaría seguir en mis ratos libres, este mundo fantástico. (Longhi, 2019)

En el dibujo se puede observar esquemáticamente el centro comercial Larcomar del distrito de Miraflores y propone el Cerro San Cristóbal, del distrito del Rímac, como el vestíbulo de una de las torres. Es una evolución de sus propuestas Tierra protector (Fig.5.3) y Membrana protector (Fig.5.4). Longhi se presenta al concurso de la plataforma ÉVOLO al siguiente año, pero afirma que “se propone las megas vigas y una membrana que filtra toda la luz, como la que filtra la capa de ozono” (Fig.5.7)

978 “eVolo is an architecture and design journal focused on technological advances, sustainability, and innovative design for the 21st Century. Our objective is to promote and discuss the most avant-garde ideas generated in schools and professional studios around the world. It is a medium to explore the reality and future of design with up-to-date news, events, and projects”. Evolo (sf). “About”. Editorial Focus. USA. En línea: <https://www.evolo.us/about/> (Consulta: 10/10/2019)

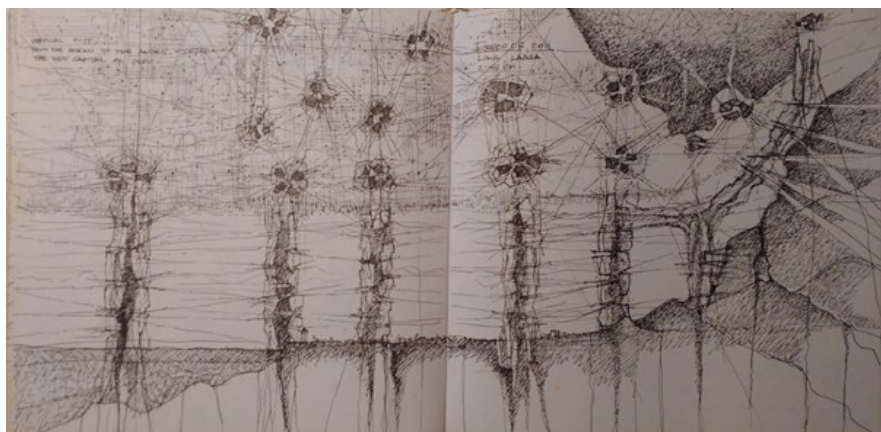


Fig.5.7: Dibujo Lima del futuro (concurso), bitácora de arquitecto Luis Longhi Traverso (Fuente: Foto del autor)

DIBUJO: Arguedas, El sueño del Pongo (20 de febrero de 2011)

Cuando se cumplieron 40 años de la muerte de Arguedas se hizo una exposición en Centro Cultural La Católica, y encargaron la curaduría a Longhi. Él propone una representación de lo que entiende de Arguedas, no es sobre los “ríos profundos”, sino de lo que escribe en *El sueño del Pongo*, un cuento chiquito que le conmueve y comulga con él.

Longhi representa espacialmente el silencio que sentía el pongo, el inmenso vacío que debió sentir con el maltrato del patrón y de los hombres y mujeres del servicio, donde las líneas quebradas horizontales superiores hace referencia a las máquinas por la que se trasmite o capta una historia, un instante de la vida (máquina de escribir, máquina grabadora, máquina de fotos). Las franjas intermedias lo relaciona con diversas obras de Arguedas, y las franjas que coincide con las terrazas del acantilado dibujado se relaciona con el paso de la vida a la muerte y el recorrido que realiza el último sueño, por lo tanto se despliega rayos de luz que provienen de pozos oscuros en el camino (Fig.5.8).

DIBUJO: Chimenea (13 de agosto de 2012)

“En la vida moderna, el proceso del consecuente desarrollo estilístico se dietiene. LA ARQUITECTURA SE DESPRENDE DE LA TRADICIÓN. A LA FUERZA HAY QUE VOLVER A EM-



Fig.5.8: Dibujo El sueño del Pongo, bitácora de arquitecto Luis Longhi Traverso (Fuente: Foto del autor)

PEZAR DESDE EL PRINCIPIO” (Marinetti, [1968] 1978, p.221), es parte del manifiesto de LA ARQUITECTURA FUTURISTA (11 de julio de 1914) de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)⁹⁷⁹. “Los sistemas arquitectónicos, históricos, no fueron obra de fantasía y de capricho, expresan los caracteres esenciales de una época y de una región; estructura social, procedimientos de construcción, materiales propios, necesidades económicas, exigencias espirituales. Nuestra época se caracteriza por un gran movimiento universal de renovación” (GATEPAC,p.13), es parte de la declaración de principios⁹⁸⁰ del Grupo GATEPAC.

El dibujo Chimenea es como el manifiesto gráfico arquitectónico del arquitecto Luis Longhi sobre la arquitectura y urbanismo peruano, un lenguaje narrativo visual vinculado con formas arquitectónicas y su contenido⁹⁸¹ o, los desarrolla desde la honestidad de su intuición, “esa especie de simpatía intelectual por medio de la cual se penetra en el interior del objeto, para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexplicable”⁹⁸². El que puede ver “la arquitectura peruana ancestral con otros ojos, no con el ojo del peruano acomplexado, sino con el ojo cuanto te vas al extranjero y comienzas a ver otras cosas” (Longhi, 2018), donde hace un resumen de lo que hay en su cabeza “que se tiene que representar en arquitectura no tradicionales”. Se podría inferir que Longhi, como los personajes sinestésicos, el francés Charles Baudelaire (1821-1867), poeta, ensayista, crítico de arte; el ruso Nikolái Rimsky-Korsakov (1844-1908), compositor, director de orquesta y pedagogo, o el ruso Vladimir Nabokov (1899-

979 Marinetti, Filippo Tommaso ([1968] 1978). Manifiesto y textos futuristas (Traducción G. Gómez, N. Hernández y Cari Sanz). Ediciones del Cotal S.A. Barcelona, España, p.221

980 GATEPAC (1931). “Anuncio”. AC, Revista Trimestral, año 1. Barcelona, España, p.13

981 Borde, Enrique (2017). Cómics, Arquitectura narrativa. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.). Madrid, España, p.65

982 Bergeson, E. (1934). La filosofía dell intuizione. Tomo I. En Deustua, Alejandro O. (1934). Estética aplicada. Lo bello en el Arte. Escultura, pintura, música. (Apuntes y extractos). Imprenta Americana. Lima, Perú, p.232

1977), escritor, traductor, entomólogo y profesor⁹⁸³. En este dibujo trasmite “la transducción de una categoría semántica aprendida en sus experiencias sensoriales”⁹⁸⁴ donde muestra la manera que interpreta cómo construir, cómo generar lenguajes constructivos y lenguajes arquitectónicos.

Las dinámicas que se desarrollan en el dibujo Chimenea, Longhi manifiesta no solo una “percepción general sino también de la materia”, donde entiende la naturaleza del usuario del andino contemporáneo, donde el sitio del proyecto y la propia naturaleza se junta, donde la sombra tiene tanta importancia como la luz (Longhi, 2018).

En las obras casa de Pachacamac y Casa Chullpas veremos que Longhi aplica en toda su plenitud su manifiesto arquitectónico gráfico: Chimenea. (Fig. 5.9)

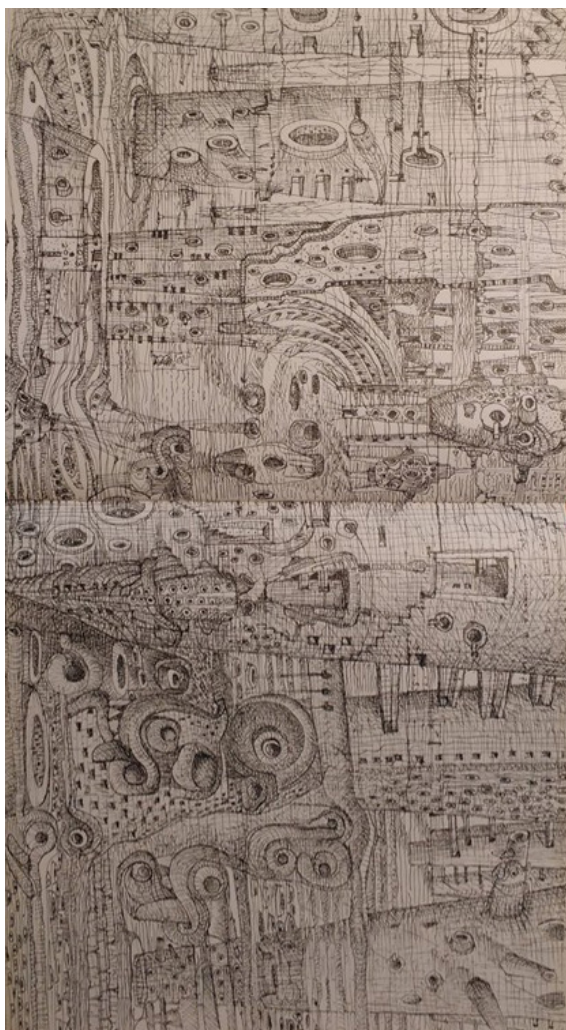


Fig.5.9: Dibujo Chimenea, bitácora de arquitecto Luis Longhi Traverso (Fuente: Foto del autor)

983 Facultad de Psicología (sf). “Sines-tesia”. Universidad de Granda. Granada, España. En línea: <https://www.ugr.es/~sinestes/#:~:text=La%20sinestesia%20es%20una%20facultad,Algunos%20personajes%20conocidos%20eran%20sinest%C3%A9sicos>. (Consulta:02/12/2021)

984 Hochel, Matej (2006). La sinestesia: sentidos sin fronteras (Tesis). Departamento de Psicología Experimental, Facultad de Psicología, Universidad de Granada. Granada, España, p.3

5.1.- Análisis de la arquitectura de Luis Longhi Traverso

Para Luis Longhi la arquitectura tiene varias “Fs” y la describe:

“La arquitectura es un acto de Fe. La Forma y la Función no conviven sin Fantasía, ni se realizan sin buenas Finanzas, a no ser que se consiga Felicidad. Lo anterior no se justifica ni la Fama ni la Fortuna”.⁹⁸⁵ También reconoce que es una persona muy influenciable, para él es muy importante con quien comparte, a quien enseña, de quien aprende, estas personas son los que le influencia, afirma que el lugar y su atmósfera se convierten en él mismo cuando convive, que se “justifica el estar por estar en un lugar sin una razón que lo justifique, por lo tanto, un stament of intentions es totalmente cuestionable”⁹⁸⁶

El arquitecto Longhi usa la iconografía dual de la cultura Chancay en el desarrollo de chimeneas, lámparas de luz o como concepto abstracto en los balcones de sus obras.

La pareja de la cultura Chancay es un recurrente en todas las obras de Longhi, podríamos decir que es parte de su huella digital arquitectónica, desde la abstracción gráfica de estos personajes (cóncavo y convexo) esta dualidad del hombre y la mujer se convierten en parte de su arquitectura, pero no solo como parte decorativa o funcional, sino también como elemento estructural, o todas a la vez. En la Casa de Pachacamac esta huella longhiana es el elemento organizador y de transición entre la sala y el comedor. En la Casa Verónica el personaje masculino abstracto está representado en la farola y el personaje femenino en el diseño de la mesa del comedor.

En abril de 2013, Longhi se encuentra con la obra de Le Corbusier, el impacto de su visita a la iglesia de la Capilla Notre Dame du Haut (Romchamp, Francia) se refleja en los apuntes que realiza, donde se evidencia las diversas sensaciones y lecciones que extrajo del maestro de la arquitectura. “Los descendientes de los Incas debemos manejar la luz natural en arquitectura brillantemente ya que dicha luz deriva del sol y el sol es nuestro Dios!”, esta afirmación acompaña su apunte interior de la obra de Le Corbusier. En su dibujo también encontramos un cuadro donde establece la relación entre natural/gesto o el lugar edificado/hecho por el hombre, cómo

985 En Longhi Traverso, Luis (2016, 30 de setiembre). “Bitácora”. Nota del autor: El arquitecto Luis Longhi me permitió revisar sus bitácoras, estas no se encuentran enumeradas o identificadas; las páginas de las bitácoras tampoco están enumeradas, él solo escribe en un borde la fecha del dibujo o escrito.

986 Longhi Traverso, Luis (2016, 30 de setiembre). Op. cit.

trasmitir lo urbano a lo natural, cómo podemos hacer el trabajo de la naturaleza; la obra del maestro de la arquitectura moderna estimula estas reflexiones críticas en Longhi.

Posteriormente en esta misma bitácora realiza otros gráficos donde escribe diversos pensamientos. Durante su viaje por Europa visita las obras del escultor y grabador español Eduardo Chillida (1924-2002) un apasionado por las esculturas de la Grecia preclásica, que admira la escultura de la Victoria de Samotracia y cuyo viaje en 1963 por el Mediterráneo lo impulsará a descubrir y desarrollar la luz en la escultura⁹⁸⁷.

Los ejes de diseño de Longhi son: SENTIR-PENSAR-HACER-SER, estos forman parte de su ADN de arquitecto, for-

987 Juez Chicote, Antonio (1990). "Eduardo Chillida: el principio de las cosas". En Revista ATLANTIDA, n°4, Escuela Técnica Superior Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España, pp.420-421

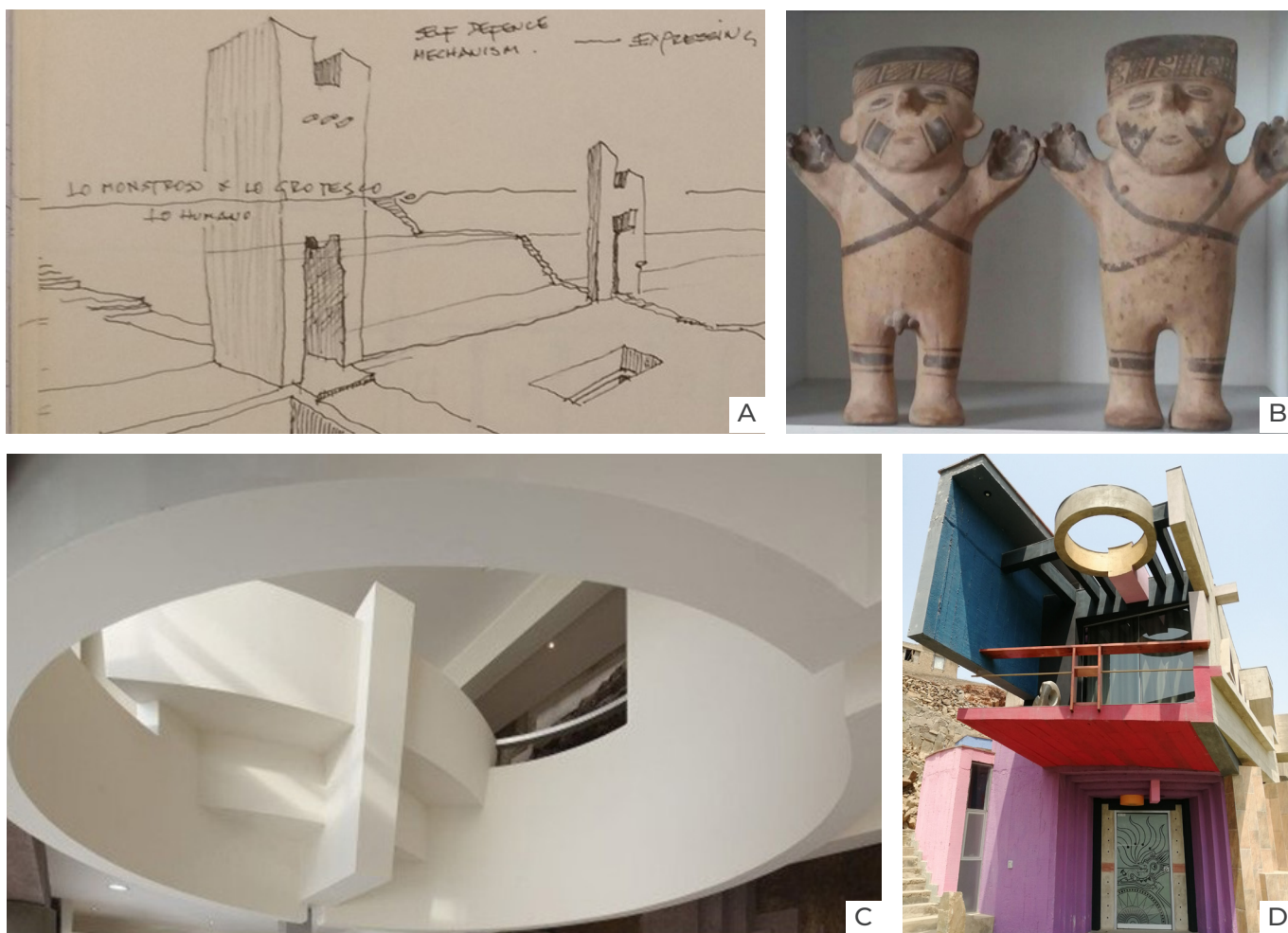


Fig.5.10: A) Abstracción de la pareja Chancay, bitácora de arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor); B) Pareja de la Cultura Chancay, colección de arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor); C) Vista desde el salón de Casa Verónica, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Luis Longhi); D) Corona escultórica de terraza de segundo piso, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor)

ma parte de su pasión proyectual arquitectónica. Para Longhi, SENTIR en arquitectura es hacer que arte le proporcione vida y espíritu a la materia, por lo tanto, al diseñar una vivienda esta no solo es un recinto, es mucho más; nos recuerda a Kusch que afirma que la vivienda es un lugar sagrado (Kusch, 2007, p.169).

Longhi opina que se debe hacer tangible lo intangible y se puede recuperar cosas de la naturaleza. Su maestro Galarza le inculcó que el espacio y tiempos ancestrales son modernos, y que la arquitectura es una escultura que forma parte de la misma naturaleza, como la Casa Chullpas.

El “artista debe conversar con el espacio al terminar la obra y este sitio le responde”, “para hablar con la luz se debe conocer la oscuridad total”; “podemos esculpir la tierra y crear el teatro como Puruchuco”, los incas creaban el espacio de su arquitectura en el cielo y la montaña”⁹⁸⁸. Es el sentir de Longhi y es un convencido que “a un positivo le gusta conversar con un negativo, a una línea le gusta encontrarse con una curva”⁹⁸⁹, la existencia de la dualidad como complemento.

El pensamiento de Longhi con respecto a su aprendizaje académico es reconocer la herencia del proceso; si trabajó para Doshi, luego Doshi trabajó con Louis Khan y Le Corbusier, entonces Longhi piensa que ha recibido la enseñanza de ambos.

Longhi para desarrollar un proyecto propone primero observa la naturaleza en sentido micro y macro, se identifica la escala, sus conexiones, para luego decodificarla (flujos, llenos, vacíos, materialidad, iluminación, estructura, materialidad etc.) para identificar sus códigos. Luego viene su representación en dos dimensiones y tres dimensiones de su composición (espacial, volumétrica, funcional, material, visual, luces, sombras, etc.). Este es el insumo para desarrollar una arquitectura que debe trascender e innovar, pero siempre “la arquitectura debe ser una extensión de la naturaleza”; y se debe recordar que “la atmósfera es el espacio entre el silencio y la luz”, donde “la arquitectura es una oportunidad de generar fantasía, de dar una experiencia divina a la gente antes de que muera”⁹⁹⁰.

988 Longhi, Traverso (2020). Propósito de vida del arquitecto (Curso del 01 al 04 de setiembre). Colegio de Arquitectos del Perú, Región Lima. Lima, Perú

989 *Ibidem*

990 *Ibidem*

En el HACER, para Longhi es tener siempre en cuenta la relación arquitectura-sitio-cliente. Longhi propone en su casa

de Pachacamac que el hueco se convierta en mueble, el mueble en casa y la casa forma parte del paisaje. Hacer que la “arquitectura sea poesía, una música congelada, y una escultura en la naturaleza”⁹⁹¹ es la filosofía arquitectónica de Longhi; el diálogo entre la piedra natural (roca) y la piedra artificial (hormigón) que se encuentran en todo el desarrollo de la escalera interior de la casa Verónica, “arquitectura contenedora de emociones”⁹⁹², es un mudo testigo de ello.

Ser en Longhi es la capacidad de poder conversar con todo, dialogar con lo que le rodea, es su naturaleza pero que otros colegas no entienden y lo consideran una persona rara. Longhi dice: “cuando conversas con algo que no tiene alma, entonces estás hablando contigo mismo; por ejemplo, preguntarle a la pared si quiere ser pintada...”⁹⁹³.

Longhi propone que sus estudiantes “descubran su naturaleza, entonces tenemos la naturaleza del sitio, la naturaleza del usuario y la naturaleza del diseñador, esas tres tienen que unirse” (Longhi, 2018) (Ver Anexo 1)

5.2.- Análisis e interpretación del lenguaje Mochica aplicado

La doctora Adine Gavazzi (2010) afirma que en 5,000 años de actividad habitacional y constructiva en la cordillera andina no se ven volúmenes, formas, caracteres tipológicos

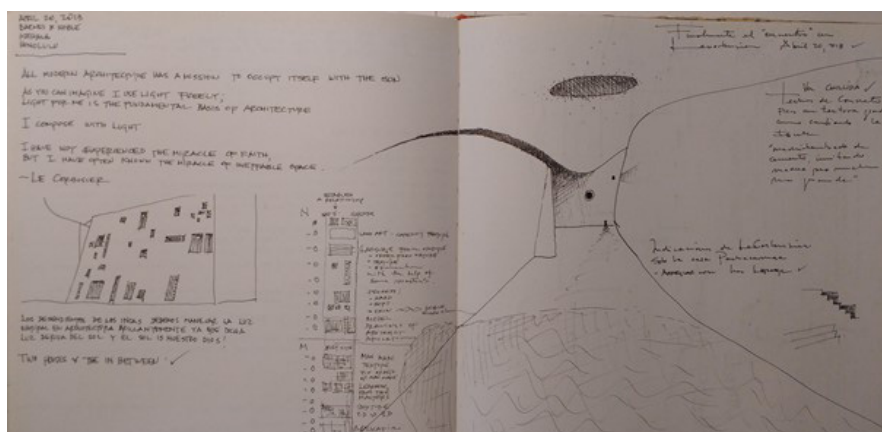


Fig.5.11: Apunte interior de Capilla Notre Dame du Haut, bitácora de arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor)

991 Ibídem

992 Ibídem

993 Ibídem

que permita identificar una “gramática conocida”, que son “formas difíciles de comparar con entidades geométricas exactas, desarrollos urbanos similares”, donde “la arquitectura andina no se presta al análisis histórico conocido, ni morfológico, ni espacial”⁹⁹⁴. Los Moche o Mochica son herederos de una cosmovisión que ha pasado de una generación a otra⁹⁹⁵, estaba expresado en su arquitectura, desde su emplazamiento, el dialogo con el paisaje sacro como hemos analizado en los primeros capítulos. La cultura Inca forma parte de ese legado arquitectónico y urbano andino que se evidencia desde Huaca Prieta, Caral o Ventarrón; por lo tanto, cuando el arquitecto Longhi describe que su arquitectura tiene influencia incaica o de la cultura Chancay, afirma que también es heredero de la cosmovisión andina, por lo tanto, su arquitectura desarrolla esa cosmogénesis ancestral.

De las numerosas obras del arquitecto Longhi, hemos identificado dos obras, la casa Pachacamac una de sus primeras obras y la casa Chullpa una de las realizadas últimamente, porque ambos proyectos nos permiten constatar que la herencia cultural andina, como los Moche, está presente.

5.2.1.- La Casa de Pachacamac

El arquitecto Longhi describe el encargo de la casa de Pachacamac como una circunstancia, él contacta con los dueños de un terreno en Pachacamac y ellos querían una “casa chiquita en la punta del cerro” (Longhi, 2018); una pareja de esposos, mayores, que son el “tronco” de una distinguida familia limeña.

Longhi ve las fotos del lugar y se da cuenta que hay una construcción, la casa del guardián, un pequeño volumen sobre la cima del cerro entonces piensa que esa es su referencia para empezar a proyectar. Y tiene la sensación de que al construir esta casa al lado de la casa del guardián sería como “pelear”. Entonces piensa que la nueva casa debería estar enterrada y así se lo dice al cliente quien acepta la idea; mientras tanto, transcurre el año 2003.

994 Gavazzi, Adine (2010). Op. cit., pp.19-20

995 Gavazzi, Adine (2021, 27 de marzo). Op. cit.

Longhi recuerda que cuando estaba en Boston dictando una conferencia, su amigo Byoung Soo Cho le deja su casa

y en uno de sus libros ve la casa que este diseñó : The earth house, una casa en el cerro donde él había cavado un cuadrado, “toda la casa es un hueco (...), es casi como una tumba, entonces eso sí influyo, (...) me puse hacer trazos, pero empecé a darle vida a lo enterrado, de enterrarse con la luz” (Anexo 1).

En la casa Pachacamac, Longhi nos muestra hasta tres identidades tectónicas Moche. La primera son las perforaciones que realizaron los Moche en el afloramiento rocoso para crear los pozos ceremoniales destinados al agua en Chaparrí o perforar la tierra para develar el espacio místico que acompaña al río subterráneo de los ancestros que es bañada por la luz de la luna y del sol. El segundo es el enterramiento del tiempo viejo que realizaron los Moche para renovarlo, pero Longhi propone enterrar la mitad derecha de la casa, como esculpiendo el vacío e interiorizando la luz en el promontorio (Algarín, 2002, p.10), y las “grietas” que dejan las ventanas o los patios de esta parte enterrada de la casa develará su renovación y vigencia arquitectónica. La tercera es la materialidad y carácter macizo de la construcción con tierra de los Moche, en la casa Pachacamac las piedras que provienen de la excavación ahora delimitan los espacios y la relación de llenos es mayor proporción que el de vacíos.

Longhi se define heredero de los grandes arquitectos y constructores Incas, pero ellos rescataron e incorporaron en su arquitectura y urbanismo lo que aportaron las culturas que le precedieron y conquistaron como los Moche. Él afirma que de algún modo fue alumno de Le Corbusier y Louis Khan, porque uno de sus profesores de maestría fue Balkrishna Doshi quien trabajó con ambos arquitectos. Doshi lo invitó a enseñar con él, por lo tanto, le transmitió la experiencia que tuvo con ellos⁹⁹⁶.

Los apuntes de las primeras ideas para la casa de Pachacamac yacen en un lugar de la oficina de Longhi que a fecha de hoy no se logra encontrar, solo se tiene un trazo simple pero contundente del emplazamiento de esta casa, que muestra querer meterse, integrarse con el lugar bajo su perfil. Pero a la vez, Longhi quiere expresar la presencia de la casa con el cubo transparente como inicio o como final de este.

996 Ver entrevista ANEXO 1

Longhi explica que el proyecto se desarrolló conforme se “cortaba la tierra”, que el lugar le hablaba y él intuía lo que debería proyectar. Diseña una casa que tiene un eje central, el espacio de la sala principal que se vuelve tangible con el cubo transparente, generando un volumen que es el remate o el inicio de la casa y un acento arquitectónico en el paisaje como los pingorotudos arquitectónicos Moche.

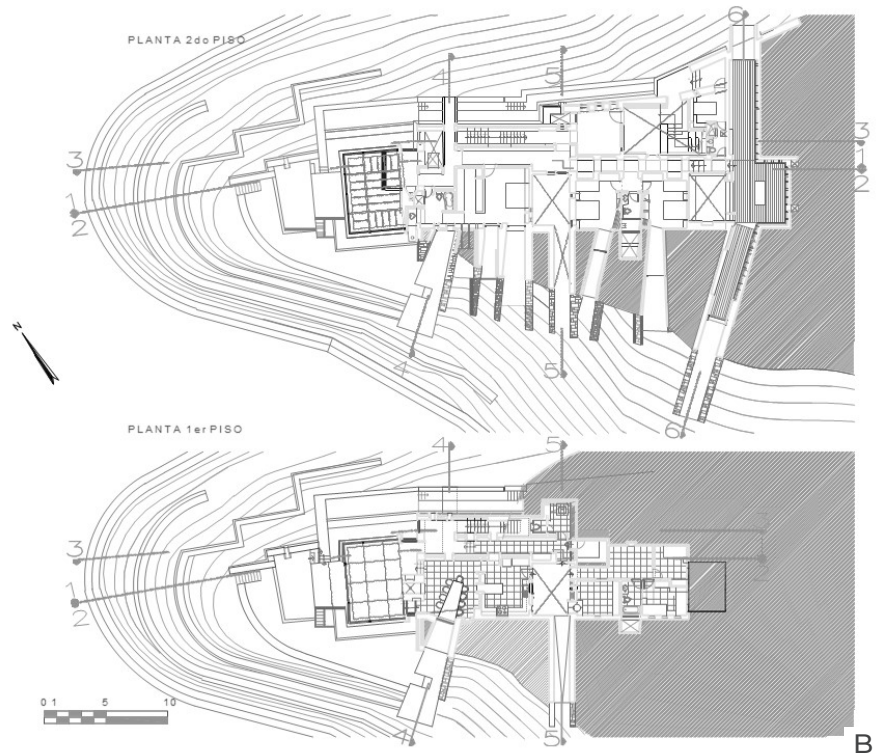


Fig.5.12: A) Captura de pantalla de vista aérea de Casa Pachacamac (Fuente: Video de Claudio Fredes Osses, YouTube); B) Planos de primera y segunda planta de casa Pachacamac, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Luis Longhi)

Longhi explica que al recibir el encargo de diseñar la casa Pachacamac, con su mirada busca iniciar una conversación con el mismo terreno, le hace preguntas de cómo le gustaría que la arquitectura le diera poesía. Le pregunta cómo establecer una comunión entre los bordes de la casa y de la topografía del terreno, de cómo las distintas líneas topográficas del cerro de Pachacamac -una configuración natural ancestral que muestra su perfil- se integraría con la arquitectura de la casa.

Los trazos en los planos de la casa Pachacamac narran su posicionamiento en el terreno, donde las marcas con tiza blanca en la superficie del promontorio se adaptan a su topografía. Longhi lo describe como si el “arquitecto estuviera enamorando a la Pachamama”, para luego hacer realidad su concepción arquitectónica de integrar la arquitectura con el terreno. De esta manera Longhi evoca las estrategias proyectuales de los arquitectos y constructores Moche para construir la Huaca de la Luna, una vez identificado el apu Cerro Blanco apoyan sobre esta su arquitectura y empiezan a esculpir sacramente sus espacios arquitectónicos con adobe y barro elaborados con tierra de la Pachamama, construyendo un diálogo cosmológico con su entorno.

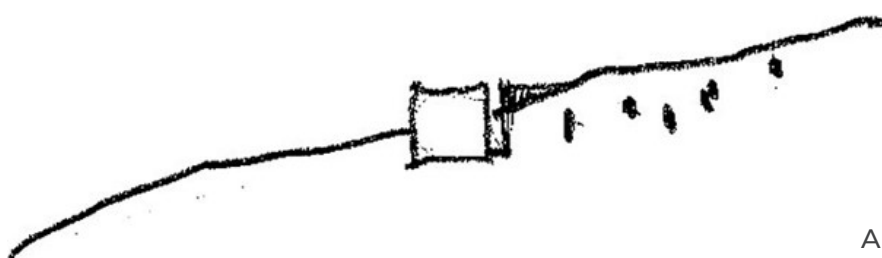
El cerro de Pachacamac parece confabularse con Longhi al permitir que en sus entrañas se cobija la arquitectura, y desde la concepción del proyecto hasta su construcción recrea arquitectónicamente el rito sexual sacro de los Moche. Este se inicia marcando con tiza blanca la superficie del terreno donde se cavarán las zanjas de cimentación y luego se construye los cimientos, se podría relacionar con al semen ritual que los Moche depositan para la fertilidad de la tierra, y la arquitectura de la casa representaría esa cosecha.

Al visitar la Casa Pachacamac y analizar su contexto se verifica las tres acciones de Longhi para desarrollar su proyecto: sentir, pensar y hacer. En el sentir, el arquitecto reconoce sensorialmente los geoiconocosmos⁹⁹⁷ del paisaje, a través de las siluetas y sombras que forman los cerros en el entorno del terreno, el sonido y el camino del viento, las huellas de los pasos de los rayos de xtall (sol) y de los haces de luz de la killa (luna) que dejan en su camino. Su ubicación en la sumidad del cerro pensando en cual sería su opuesto con que dialogaría y como

997 Nota del autor: Los Moche, por ejemplo, representaron en sus cerámicas a personajes debajo de un arco acerrado de serpiente bicéfala, se infiere que narra una época de fuerte lluvia en su territorio por el fenómeno del Niño (ML002323), y cuando el arco serpiente bicéfala no presenta el símbolo acerrado indicaría que era una época seca y por lo tanto se solicitaba la intermediación de las deidades para producir lluvia. Esta representación lo denominamos geoiconocosmos, la capacidad de identificar y graficar (mental/físico, abstracto/bidimensional-tridimensional) con íconos (decodificar) sus características geográficas, pero que narran la relación que tienen con su cosmovisión.

desde aquí la arquitectura y sus habitantes mirarían a kos.kik (estrella venus), el fur (grupo de pléyades), o el pata (estrella las tres Marías)⁹⁹⁸ del cosmos andino Moche.

Longhi afirma que busca identificar los ojos escondidos del terreno que esperan ser descubiertos. Y a través de su orientación norte, de la forma y aberturas en el volumen arquitectónico crear sombras narrativas con el xllang (sol) y las luces que irradiará la killa o mamaquille (luna), tal como lo hace la naturaleza del cerro.



A



B



C



D



F

Fig.5.13: A) Esquema de emplazamiento de la Casa Pachacamac, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto de Luis Longhi); B) Trazado con tiza de líneas de zanjas (Fuente: Foto de Luis Longhi); C) excavado de zanjas (Fuente: Foto de Luis Longhi); D) Construcción de la Casa de Pachacamac (Fuente: Foto de Luis Longhi); E) Enchapado de piedra de muro (Fuente: Luis Longhi)

En el hacer, Longhi usa la materialidad del locus, un todo que le permitirá reconstruir con la mirada de los constructores andinos ancestrales, la cosmopsicogeografía⁹⁹⁹ del cerro de Pachacamac y su entorno. El exterior de la casa narra armoniosamente la dualidad andina. Iniciando el recorrido por su lado este, la superficie natural del cerro se ve interrumpida por una serie de cortes verticales a su volumen, generando diversos ritmos de rampas de tierra soportadas lateralmente por muros de aparejo de piedra del mismo cerro. Estos son los marcos de las ventanas que se proyectan al exterior, o límites de patios que mira el cull.xllang (crepúsculo poniente) o el zenit. Al llegar a la punta del cerro tenemos una revelación¹⁰⁰⁰, un cubo transparente se alza como el acento final de los ritmos de cortes geométrico y rampas de tierra, es la sala de la vivienda y debajo de su base se encuentran una serie de plataformas que esculpen las líneas topográficas del cerro; en una de estas plataformas se ubica una piscina, como copa del líquido vital que se ofrece al Hanaqpacha y cuya superficie espera reflejar a las deidades de la bóveda celeste.

Girando al lado oeste de la casa, Longhi propone la dualidad del lado este, configura un juego de volúmenes dispuestos en diferentes profundidades de planos verticales, de escalas, ritmos y formas de vanos, así como el tratamiento de su superficie.

Longhi usa la piedra que se extrajo de la zona como enchape de muros de concreto, construye así un diálogo con la naturaleza del cerro de Pachacamac.

Si Ai Apaec o la diosa Búho pasaran volando sobre la Casa Pachacamac creerían que es un montículo escalonado, un templo, donde los Mochicas celebran sus ceremonias y rituales. El ritmo de las sombras y volúmenes que construyen las rampas de tierra que acompañan a las ventanas y patios de la zona este de la casa Pachacamac parecen simbolizar rayos, y provocaría a Illapa (dios de la lluvia, del rayo y el trueno), gustoso dejar gotas de lluvia para fertilizar el terreno y hacer brillar sus superficies con un baño de agua de lluvia del Hanaqpacha.

Longhi en la casa Pachacamac desarrolla una arquitectura Moche que narra su ancestralidad y contemporaneidad,

999 La teoría de la Psicogeografía, la influencia de los lugares en la mente y el corazón, desarrollada por Colin Ellard ([2015] 2016) se le añade: cosmovisión para entender las narraciones de las culturas andinas expresada en sus diferentes manifestaciones hecho a mano (cerámica, tejido, orfebrería, arquitectura, escultura, pintura, etc.), creando así el término cosmopsicogeografía.

1000 Freeman, Michael (2011). La mente del fotógrafo. Pensamiento creativo para hacer mejores fotografías. Ed. BLUME. Barcelona, España, p.66

1001 Harth-Terre, Emilio (1976). Vocabulario estético del Mochica. Librería Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú, p.36

construye con llenos/vacíos, enterrado/abierto, perfil natural/perfil geométrico, piedra natural/concreto; utilizando la frase de Harth-Terré para el artista Mochica. Longhi desarrolla una arquitectura que es “un sinónimo entre la vida existencial y memoria que coloca en una real y verdadera conciencia la existencia del yo”¹⁰⁰¹.

La casa Pachacamac es una edificación que está diseñada para ser vista por los humanos, del Kaypacha, además creando paralelismo en borde de los muros con el perfil de los cerros aledaños. Longhi pensó que esta intervención en el paisaje de Pachacamac también debe ser admirado por los dioses del Hanaqpacha de la cosmovisión andina, y por qué no, también por el dios de los cristianos.

En el interior de la casa el uso del dualismo se vuelve a expresar, así tenemos entre la sala y el comedor el tratamiento de iluminación del espacio transparente/opaco, la escala espacial alto/bajo, y la superficies de su contenedor vidrio/concre-



Fig.5.14: A) Vistas aérea lado oeste de Casa Pachacamac (Fuente: captura de video de Claudio Fredes Osses, YouTube); B) Vistas eje central de Casa Pachacamac (Fuente: captura de video de Claudio Fredes Osses, YouTube); C) Vistas aérea lado este de Casa Pachacamac (Fuente: captura de video de Claudio Fredes Osses, YouTube)

to visto. Longhi coloca un elemento que delimita el espacio de la sala con el comedor, construye una chimenea escultórica que evoca los cuerpos de la pareja de chuchimilcos, iconografía sexual del hombre y mujer de la cultura Chancay. El sexo masculino está representado por un volumen saliente ortoedro, el falo, y en el lado opuesto que da al comedor, coloca una hendidura ortoedro, la vagina. La dualidad sexual se ha representado en las culturas andinas, los Moche también lo representaron en sus cerámicas y el tipo dual de recintos rituales o montículos escalonados (Ver 1.2.1) como la Huaca del Sol y frente a este la Huaca de la Luna.

Longhi en la casa Pachacamac desarrolla una réplica inversa del concepto de ascensión de las plataformas de los templos montículos escalonados Moche, pues se accede a su interior por el segundo piso por unas escaleras geometrizado cuyos extremos recuerdan la escalera inca enterrada en la calle Manta de Cusco, y la escalera del Museo di Castelvecchio (1963) del arquitecto Carlos Scarpa. Longhi propone la escalera como un camino místico trabajado como escultura y monumentalidad como la escalera del Templo Nuevo de Huaca de la Luna (Fig.2.27: B), pero con un trazo espiral muy usado en la arquitectura andina como los Moche; donde los descansos de escalera son puntos de contemplación del entorno previo a entrar a un vestíbulo donde nos volvemos a encontrar con una escalera lineal con un descanso que llega a la planta del primer piso. Esta escalera interior, principal, está encajonada por muros de hormigón y Longhi para quitarle rigidez crea una serie de diferentes zócalos escalonados en sus lados, y coloca ventanas tanto en la parte superior de la pared que da al exterior como en zonas intermedia, generando un juego de intensidades de luz en el descenso. Las escaleras se convierten así en los espacios previos, ceremonial, para llegar al espacio sagrado de la pareja, la vivienda (Kusch, 2007, p.169).

Los Moche trabajaron místicamente la luz y sombra en sus recintos, para conformar sus espacios de hierofanía (Ver 2.6). Longhi dispone las ventanas que reciben luz del patio como perforaciones cuadradas al muro, las cuales la enmarca con hormigón. Algunas veces este marco de ventana del baño se convierte en el lavatorio, y en las habitaciones tiene volados que se convierten en repisa o mesa. Longhi crea diversas in-

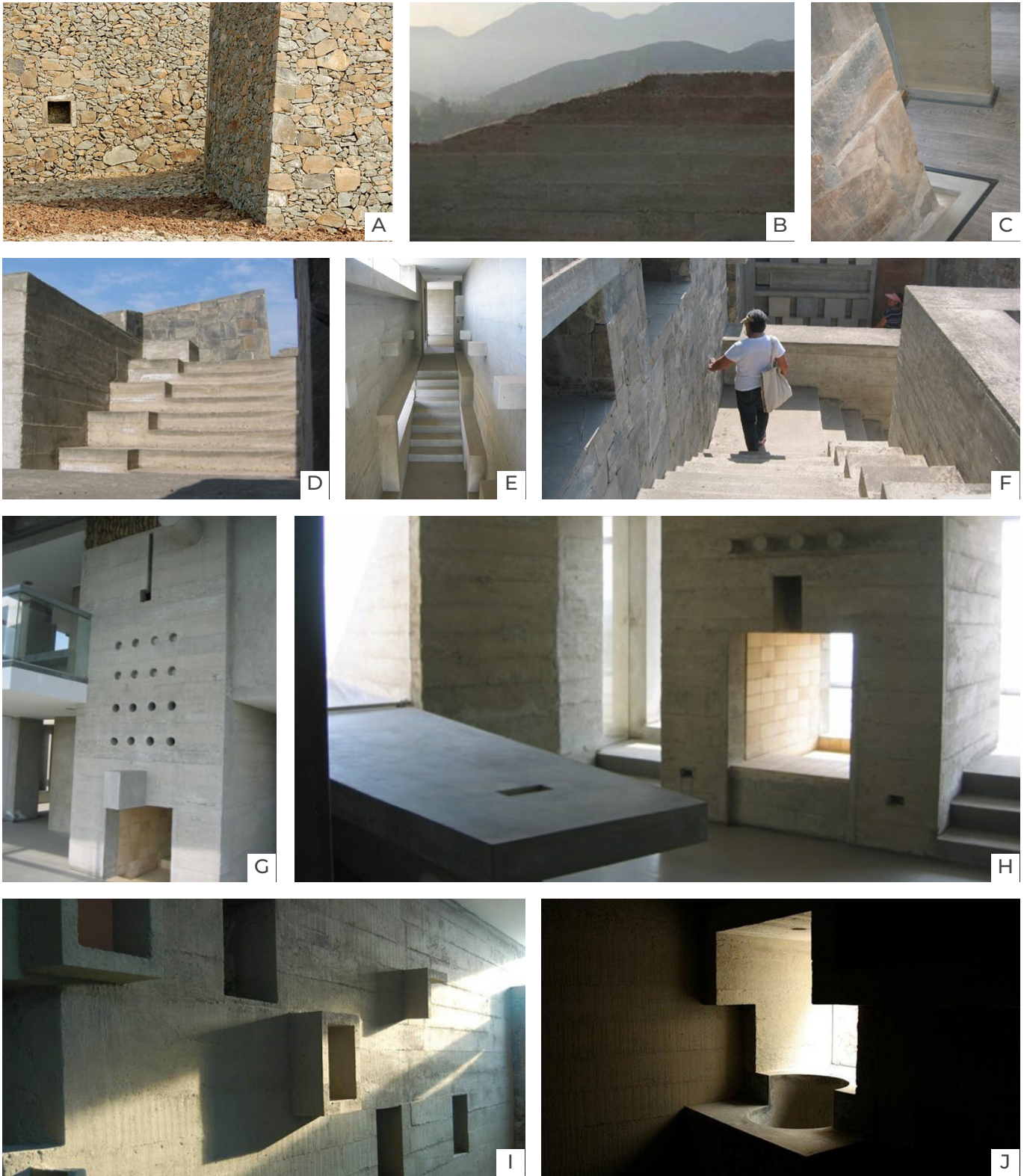


Fig.5.15: A) Vista de la materialidad de los muros exteriores de casa Pachacamac, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto de Luis Longhi); B) Paralelismo de perfil de cerros y borde muros de casa Pachacamac Salón de Casa de Pachacamac (Fuente: Foto del autor); C) Detalle de encuentro entre muro y piso (Fuente: Foto del autor); D) Vista de desarrollo de escalera exterior (Fuente: Foto del autor); E) Escalera principal interior de casa Pachacamac (Fuente: Foto del autor); F) Vista de tramo en L de escalera exterior (Fuente: Foto del autor); G) Simbología femenina de chimenea, lado de comedor (Fuente: Foto del autor); H) Simbología masculina de chimenea, lado de sala (Fuente: Foto del autor); I) Hornacinas en vestíbulo (Fuente: Foto de Luis Longhi); J) Ventana-lavatorio de baño (Fuente: Foto de Luis Longhi)

tensidades de ingreso de luz que se diferencia de las zonas sociales y cocina.

Recordemos que los Moche construyeron hornacinas en las plataformas de banquete (Fig.2.18: B), en los recintos del Patio Ceremonial (Fig.2.14: C) o en los de los ambientes de ingreso de las viviendas de élite, entre otros. Longhi ubica hornacinas como siguiendo las posiciones de notas musicales en un pentagrama, están en la zona de vestíbulo y en corredores, algunos enmarcados con pequeños volados de hormigón, que con el ingreso de los rayos del sol generan un juego dinámico de sombras, como las que se crean con los rayos de solsticios en los murales de alto relieve de las paredes escalonadas de huaca de la luna y Huaca cao Viejo.

La casa Pachacamac se termina de construir en el 2010.

5.2.- La Casa Chullpas

La Casa Chullpa es la residencia-estudio del arquitecto Luis Longhi Traverso, su obra arquitectónica experimental, se inicia a diseñar y construir en el año 2011 hasta finales del año 2020. Está ubicada en el lado este del mismo promontorio donde se construyó la casa Pachacamac. Este terreno era utilizado como cantera para las construcciones del distrito de Pachacamac, pues con las piedras extraídas se construyeron muros de piedra seca (sin mortero) llamada *pilcas*.

El complejo funerario de Sillustani, que se estima se utilizaron en los siglos XVI y XVII (Tello, 1940, p.53), perteneciente a la cultura Kolla o Qolla ubicado en Juliaca, Puno, que es “un campo lleno de tumbas como torrecillas” (Tchopick, 1947, p.11), necrópolis o chullpas cuya “estructura era de adobe y piedra, de planta circular o cuadrada y cubierta por una bóveda” (Bolívar, 2006, p.25), influenció en gran medida en Longhi para el diseño de su residencia-estudio.

Longhi se enfrenta a otro cliente que es él mismo, un arquitecto, escultor, escenógrafo, docente, que opina que el proceso de diseño arquitectónico no debe ser racional, “no es un

proceso de estudiar. De codificar la forma de los íconos, sino de entender el pensamiento de la gente, el sentimiento de la gente” (Longhi, 2018). Un cliente que opina que de los arquitectos limeños que más han aportado a una arquitectura con identidad y autenticidad en el Perú es Enrique Seoane Ros (1915-1980) y Walter Weberhofer Quintana (1923-2002). Longhi afirma respecto a la portada del sol de la cultura Tiahuanaco: “lo tengo metido todo el tiempo, desde que tengo uso de razón” (Anexo 1). La casa Chullpas mostrará el encuentro emocional-espiritual dual entre arquitecto diseñador y arquitecto cliente.

En los dibujos de las bitácoras de Longhi, comunica sus sentimientos por encontrar su herencia ancestral puneña, lo busca en la arquitectura inca y en el complejo funerario de Sillustani. Las chullpas de este complejo presentan diversos estados de conservación, en algunas se pueden apreciar solo las primeras hileras de piedra, quizás sean estas la que provoca a Longhi dibujarlos para luego completar su edificación.

Longhi dibuja el complejo arqueológico Maras del Cusco como una ciudad subterránea con edificaciones circulares



Fig.5.16: Vista frontal de casa Chullpa, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor); B) Planos de casa Chullpas (Fuente: Luis Longhi)

aterrazados al interior, entra a ese mundo de abajo, el Ukhu-pacha de la cosmovisión andina, el de los Moche.

Cuando Longhi se encontraba en Honolulu, el 22 de enero de 2012, probablemente luego de ver las obras de Tadao Ando y Le Corbusier, hace unas ilustraciones donde relaciona dos propuestas urbanas, una es la que se presentó al concurso de EVOLO en 2011, y dibuja otra en la parte inferior que tiene una serie de construcciones a maneras cráteres. Longhi las denomina chullpas que son de diferentes diámetros y alturas. Interesante es la relación que hace Longhi con los haces de luces que se relaciona con una cubierta con agujeros redondos, en su bitácora apunta: casa póstuma de chullpas (Fig.A4.9)

Longhi en agosto de 2015 desarrolla un dibujo en su bitácora donde escribe: “Escencialismo/ La esencia precede a la existencia/ The anatomy of architecture/ Diversidad y esencialismo/ To help on how to deal with talent, to help how talent should survive/ Design oportunitates, to (design) success)/ El arte en el que vivimos-arquitectura/ 1914: Manifiesto futurista de arquitectura, la casa futurista será una máquina/ Constructivismo ruso y la metáfora de la máquina/ La arquitectura no es un arte es una religión: L. Sullivan/ Aguador de las lágrimas andinas, yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”. En la parte superior derecha de la bitácora encontramos un análisis gráfico de ubicar a una pareja (the couple), siente que deben estar ubicados en la sumidad de la colina muy empinado, pero siente que también pueden ubicarse en la sumidad de otra colina con pendiente menos inclinada que la anterior, más alargada, que presenta perforaciones como el cerro de Casa Pachacamac (Fig.A4.10). Los Moche colocaban en la sumidad de sus templos montículos escalonados, Huaca de la Luna y Huaca Cao Viejo, una pareja de recintos rituales duales de sacerdotes, donde el que se ubicaba cerca al borde del muro escalonado de la Plaza Ceremonial era el altar (Uceda, 2016).

Longhi estaba en San Diego, USA, y dice que vio “la planta de Kuelap con todos esos círculos y dije ¡qué maravilla!, y ahí empecé (la casa Chullpas), puse círculos y tengo un montón de proyectos, y de ahí se convirtió en las Chullpas (...), Sillustani es

mi contexto” (Anexo 1). En su viaje de regreso de San Francisco (USA), en mayo 2012, dibuja lo que siente podría ser la City Vision de New York para los ojos de un constructor andino. Son construcciones de grandes chullpas agrupadas y en su interior, como si tuvieran una tapa, se desarrollan los barrios cuyas construcciones también son pequeñas torres circulares (Fig.A4.10), unas construcciones que nos lleva al recinto circular de huaca Ventarrón (Fig.1.32; A).

En sus primeros apuntes de diseño, Longhi recrea las chullpas de complejo arqueológico de Sullastani, Puno, siente que son tres grandes torreones construidas con piedra extraídas del mismo lugar, y aprovechando los vacíos dejados, siente que debe llenarlos de arquitectura (Fig.A4.11).

El terreno de la casa Chullpa, el agujero de cantera de piedra, tiene dos accesos carrozables, el primero se ubica a nivel del canal de regadío y campos agrícolas (ahora ya urbanizado), que bordea el cerro de Pachacamac, vía baja. El segundo está ubicado a la altura media del cerro, es la carretera de tierra apisonada que conduce a la Casa Pachacamac, vía alta. Longhi hace un apunte la vía baja y dibuja la curva del canal de regadío que se opone a la curva que dibuja el perfil del cerro Pachacamac de fondo que limita con el cielo y piensa en la ubicación formal de la casa Chullpa. Longhi ubica la casa al medio, como el intermediario entre el perfil del cerro y el canal de agua, entre el cielo y el agua, como el escalón intermedio de la cosmovisión andina. Longhi dibuja delante de su propuesta arquitectónica una hilera de plantas caña brava que crece a los lados del canal de regadío; parece evocar su actividad en el teatro, quiere abrir el gran telón para ver la obra maestra arquitectónica en el escenario natural, la casa Chullpa.

Si apreciamos el proceso constructivo de la casa Chullpas, nos da la impresión de que piensa como un gran escultor que está tallando el cerro, tratando de mostrar la majestuosidad de su espíritu, donde materialidad, espacio, movimiento y luz se va descubriendo de poco. Longhi continua la tradición constructiva Inca, que supieron rescatar e innovar el sistema tradicional de las culturas andinas¹⁰⁰², una de ellas la Moche.

1002 En el Taurichumpi, del santuario Arqueológico de Pachacamac, Lima, se encontraron “patios intercomunicados mediante pasadizo”s, pero que se desarrollaron en dos momentos constructivos; se encontraron muros con hornacinas, estos estaban “formados por una base de rocas canteadas con adobes paralelepípedos colocados sobre las rocas y unidos con mortero de barro”. Pozzi-Escot (Compiladora) (2014). PACHACAMAC. Conservación en arquitectura de tierra. Ed. Ministerio de Cultura, Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales. Lima Perú, pp.53-55

Las pilcas, muros de piedra sin mortero, son usadas en la zona andina en construcciones de vivienda y también para delimitar las propiedades de los campos de cultivo, las mejor trabajadas son las que delimitan los caminos de la zona rural andina peruana, pues colocan en su borde superior champa de barro para que crezcan cactus o plantas nativas de raíces cortas. En primavera las flores de estas plantas crean un camino con colores del arco iris, porque “se ingresaba a un lugar que era más sagrado que su propio hogar” (Kusch, 2007), un espacio digno de ser visto los dioses de la bóveda celeste. Así como los Moche utilizaron la tierra de la Pachamama para esculpir sus construcciones. Longhi piensa que trabajando con la piedra extraída del mismo terreno y las coloca como muro o a veces como enchape utilizando el lenguaje estético de las pilcas, dotando a la casa Chullpa el significado sagrado que tienen los caminos andinos.

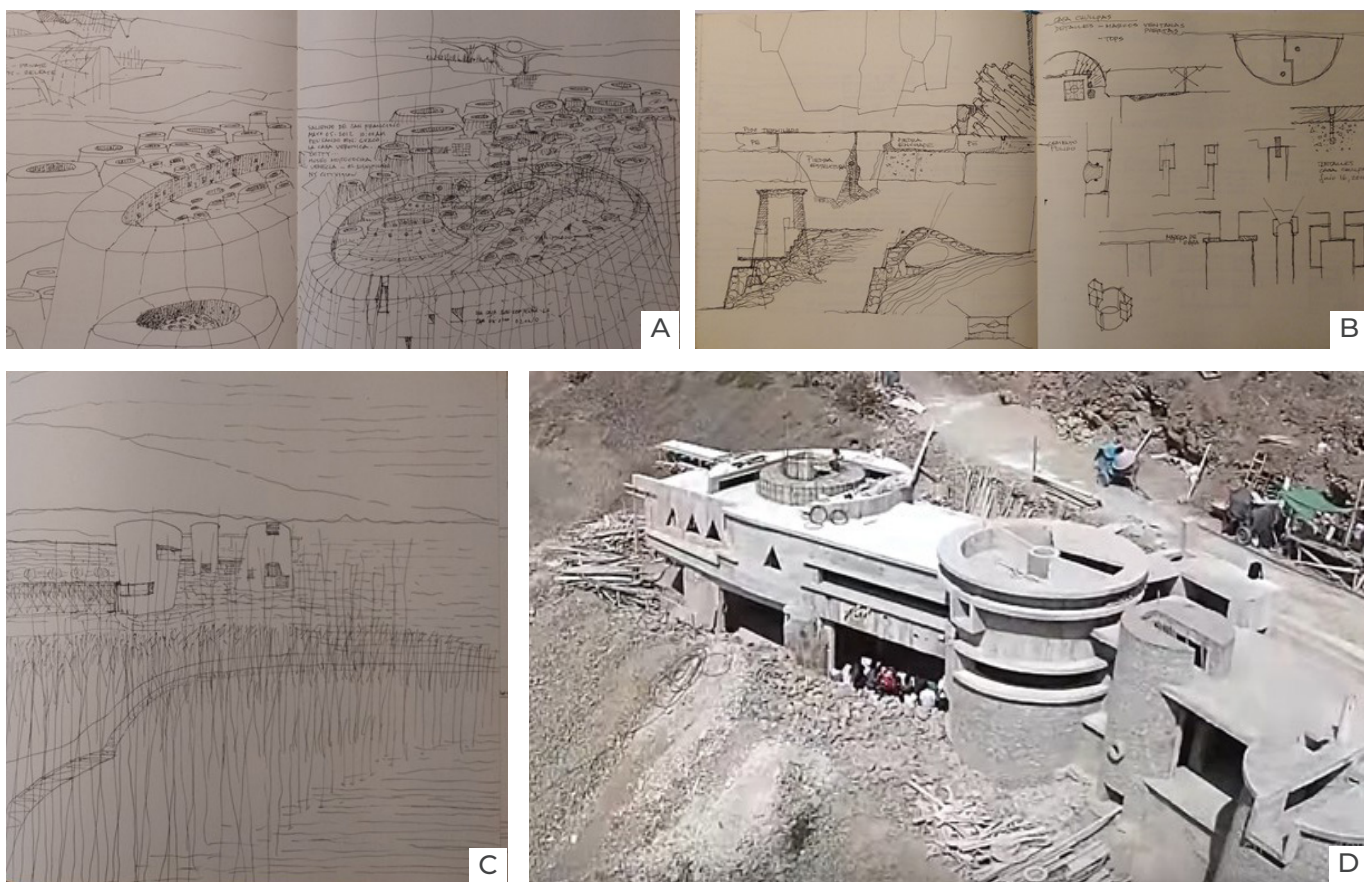


Fig.5.17: Dibujo City Visión de NY, bitácora del arquitecto Luis Longhi, del 05 de mayo 2012 (Fuente: Foto del autor); B) Dibujo de detalles constructivos de chullpas, bitácora de Luis Longhi, agosto de 2015 (Fuente: Foto del autor); C) Primer bosquejo de ubicación y volumetría de casa Chullpa, bitácora de Luis Longhi (Fuente: Foto del autor); D) Construcción de Casa Chullpas (Fuente: Foto de Luis Longhi)

Longhi piensa desde diferentes posiciones y miradas en el terreno, así como fuera de este, lo que le rodea, en las geoi-conocosmos que debe identificar y con ellos desarrollar su arquitectura con una psicovisiogeografía contemporánea.

El arquitecto Longhi describe que el hueco de la cantera de piedra lo atrajo, una vez que adquirió el terreno, lo primero que hizo fue un muro, inicialmente pensó en construir un solo piso. Luego boceteó la habitación principal con baño y walking closet, pero observó la diferencia de niveles que tenía el terreno y se preguntó “rellenamos o bajamos inmediatamente”. Entonces decidió diseñar el espacio de meditación y de colecciones en la zona baja, al que se accede desde la habitación principal por una escalera central que recuerda a los



Fig.5.18: A) Foto de azotea de casa Chullpa desde vía alta, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor); B) Vista de rampa principal y secundaria desde vía alta, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor); C) Casa invitados en izquierda superior, debajo la piscina kero y derecha la entrada principal, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor); D) Lastres chullpas de la casa estudio: mayor, baja y mediana, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor)

diseñados por Carlo Scarpa. Longhi afirma que los muebles de la casa, como la cama de sus padres, “me provoca un diálogo con la casa mientras la domestico con el sitio”, así como una línea pide una curva, la casa Chullpa (líneas curvas) es el complemento dual de la casa Pachacamac (líneas rectas) (Longhi, 2018), el arquitecto Longhi desarrolla en la arquitectura los opuestos complementarios.

La azotea de la casa Chullpa, el arquitecto Longhi lo trabaja como una terraza de acceso público con elementos arquitectónico como claraboyas con formas escultóricas, reinterpretación de la teatina virreinal peruana. En los bordes de la azotea, ubica sus esculturas de época universitaria, como queriendo generar ceques contemporáneos con los cerros o montañas de Pachacamac.

El arquitecto propone tres entradas a la casa Chullpa, una es desde la vía baja y dos en la vía alta. Desde la vía baja se accede por una escalera que llega al jardín y de ahí a la terraza frontal de la casa-estudio de Longhi, en cuyo alrededor se encuentra la entrada principal de la casa, la zona de acceso a dos rampas (casa de invitados y a la vía alta) y la piscina Kero.

La entrada para acceso de los clientes es por la vía alta que está al nivel del piso terminado del techo de la casa Chullpa. Longhi desarrolla una rampa principal que llega a una plataforma inferior donde se encuentra la puerta al que se accede al estudio. Pasando el umbral de la puerta se conecta con un puente; recordemos que los Moche ubicaron la rampa principal bordeando el vacío de la Plaza Ceremonial para acceder a la sumidad del templo montículo escalonado. Porque los Moche querían generar un puente entre el mundo de arriba y el mundo terrenal (Huaríngá, 2016), generando vivencias, evocando memorias antes de llegar a los recintos. Longhi usa esta estrategia del constructor Moche, construye un puente en el interior al que se accede después de haber cruzado el umbral de la puerta posterior de la casa Chullpa, que mira al cerro, provocando a todos los que cruzan el puente, desde una visión occidental: vivencias espaciales con el vacío (físico e interno), memorias y desafíos¹⁰⁰³, pero el que lo cruza con una visión andina, el puente es el paqo¹⁰⁰⁴, intermediario de los Apus. Por ejemplo, no renovar la construcción del puente

1003 Torres, Karla (2013, 15 de setiembre). “Exposición Manny Rodríguez: Cruzando puentes: espacios, memorias y desafíos”. En *Visión Doble*, Revista de Crítica e Historia del Arte, Facultad de Humanidades de Universidad de Puerto Rico-Recinto de Ríos Piedras (UPRRP). San Juan de Puerto Rico, Puerto Rico, pp.2-4

1004 Paqo: “El nivel iniciático corresponde al Paqo o Yatiri. Son los mesayoq de menor jerarquía, capaces de conducir el culto de las Wakas menores, de aquellas ubicadas en los Orqos o cerros”. García, Federico y Roca, Pilar (2013). *Pachakuteq. Una aproximación a la cosmovisión andina*. Fundación Editorial el Perro y la Rana, Colección Alfredo Maneiro, Serie Identidades. Caracas, Venezuela, p.45

Q'eswachaka trae "lluvia de fuego con rayos, y toda la mejora (de cosecha) que se había logrado estaba destrozada"¹⁰⁰⁵.

Debajo del pequeño puente de la casa estudio, a la derecha se aprecia el vacío de la zona del comedor en la primera planta y tangencialmente se observa la doble altura mística del salón; a la izquierda se aprecia la escalera que conduce al comedor del primer piso. Desde este puente se accede a un corredor y a la sala circular de la chullpa mayor, que se usa como mirador-exposición. Longhi desarrolla un corredor en volado que sigue la línea del muro interior de estudio del arquitecto, un recorrido recto que se encuentra con otro circular, como contracurva del muro de la doble altura.

Recordemos que la rampa principal, de gran escala, es usada por los Moche en sus montículos escalonados de Huaca de la Luna y Huaca Cao. La rampa principal de Longhi está apoyada al muro de piedra de contención, no tiene barandilla como la rampa Moche. Desde el descenso de esta rampa principal se disfruta del vacío, de la visión del frontis escultural de la casa, de los campos de cultivo y de la piscina Kero.

Por la vía alta se accede al segundo piso de la casa de Invitados de la casa Chullpa. En su primera planta está la habitación que tiene una puerta para acceder a una rampa secundaria que se desarrolla debajo y paralelo a la rampa principal que lleva a una plataforma de descanso que es la llegada de la escalera que viene de la terraza de la Casa Chulpa.

El segundo acceso a la casa por la vía alta es a través de una escalera que baja hasta un descanso donde se encuentra la puerta que conduce a un vestíbulo que distribuye a la zona privada y la sala de la chullpa mayor. En la zona privada se encuentra la chullpa menor, que es el vestidor o walk-in closet, la habitación de Longhi y la chullpa media que es la sala de meditación y exhibición de sus colecciones artísticas, que a su vez tiene acceso a un balcón de gran volado. El estudio de Longhi se accede también por la sala semicircular de exposiciones de la chullpa mayor o por un corredor bolado.

La sala de la casa estudio, Longhi desarrolla una explosión arquitectónica espacial y sensorial; el pavimento empieza a

1005 Mendizábal, Pedro, Hernández Macedo, Miguel y Huamaní Rodríguez, Ingrid (Investigadores) (2015). El Q'eswachaka de Canas. Ingeniería y tradición en las comunas de Quehue. Ed. Ministerio de Cultura del Perú. Lima, Perú, p.155

plegarse formando cuatro escalones con piedra y hormigón para unirse y dialogar con la piedra natural del cerro. El muro de fondo es un encuentro entre plano recto con plano curvo, donde se desarrolla la doble altura. La cubierta de este doble espacio es un lucernario de escalonados de dos anillos planos de concreto; cuyas líneas curvas son las del muro interior del estudio y el muro de la doble altura. El espacio del lucernario escalonado resulta ser el negativo de la plataforma ritual o altar, escalonada circular, de la Plaza Principal de la Huaca de la Luna (Fig.1.33: A).

La suma de elementos arquitectónicos como la viga recta-curva peraltada que soporta el muro interior del estudio, que luego se apoya en la zona del comedor sobre dos columnas metálicas que representan nuevamente la dualidad sexual. El parapeto recto que luego se convierte en muro curvo del corredor volado del segundo piso, el muro curvo de doble altura, la cubierta de lucernario escalonado de anillos planos, construyen una riqueza perceptiva y sensoriales múltiple que se agudizan con el paso de los rayos del sol y el reflejo de estos en sus muros. Los colores de cada uno de estos elementos se conjuran en crear diferentes memorias cromáticas, que nos trasladan desde nuestro hogar, el campo, la escuela y el interior de los templos, entre otros.

El arquitecto Longhi al colgar desde el techo un cuadro del Cristo Cusqueño, crea la sensación que este se encuentre levitando, y cuando los rayos de sol hacen su ingreso detrás de esta pintura tradicional cusqueña, convierte las formas geométricas del espacio social de la sala estudio en una zona de hierofanía; donde se conjuga las variadas líneas, formas, movimientos, escalas, colores y texturas del contenedor con las intensidades dinámicas de luces, sombras y el sonido que provienen del exterior y del interior del mismo. La arquitectura de Longhi, utilizando las expresiones de la doctora Gavazzi: “produce un corpus estético, diversificado y complejo” (2010, p.43). Longhi en la sala combina intuitivamente los sonidos naturales y el tiempo para “recrear los sentidos y elevar el alma (música)”¹⁰⁰⁶. Construye una unidad de espacio-tiempo, un cronotopo, donde utiliza la tradición de una parte de sus ancestros: proporciones, formas, la orientación para evocar la eternidad como lo hacían los andinos (Gavazzi, 2010, p.43), y lo combina con su herencia europea.

1006 Alba, Antonio ([19--] 1990). Teoría Musical. Ilustrada con ejemplos de música y con un pequeño vocabulario de las principales palabras y términos más usados en la música” (Microficha 1, Biblioteca Nacional de Chile). Editores C. Kirsinger & Cia. Valparaíso, Chile, p.7

En la casa podemos distinguir la conexión con el Ti, sol, a través de la dualidad, Longhi parece representar ese rito sexual entre mundos que los Mochicas representaban en su iconografía, lo expresa arquitectónicamente. En la fachada, como remate y acento de la entrada de la casa, con el anillo de concreto armado apoyado a vigas y placa que parece levitar, como esperando que los rayos del astro rey penetre su espacio y lo llene de luz. En el interior se encuentra su opuesto, el anillo se convierte en anillo plano que parece estar emba-

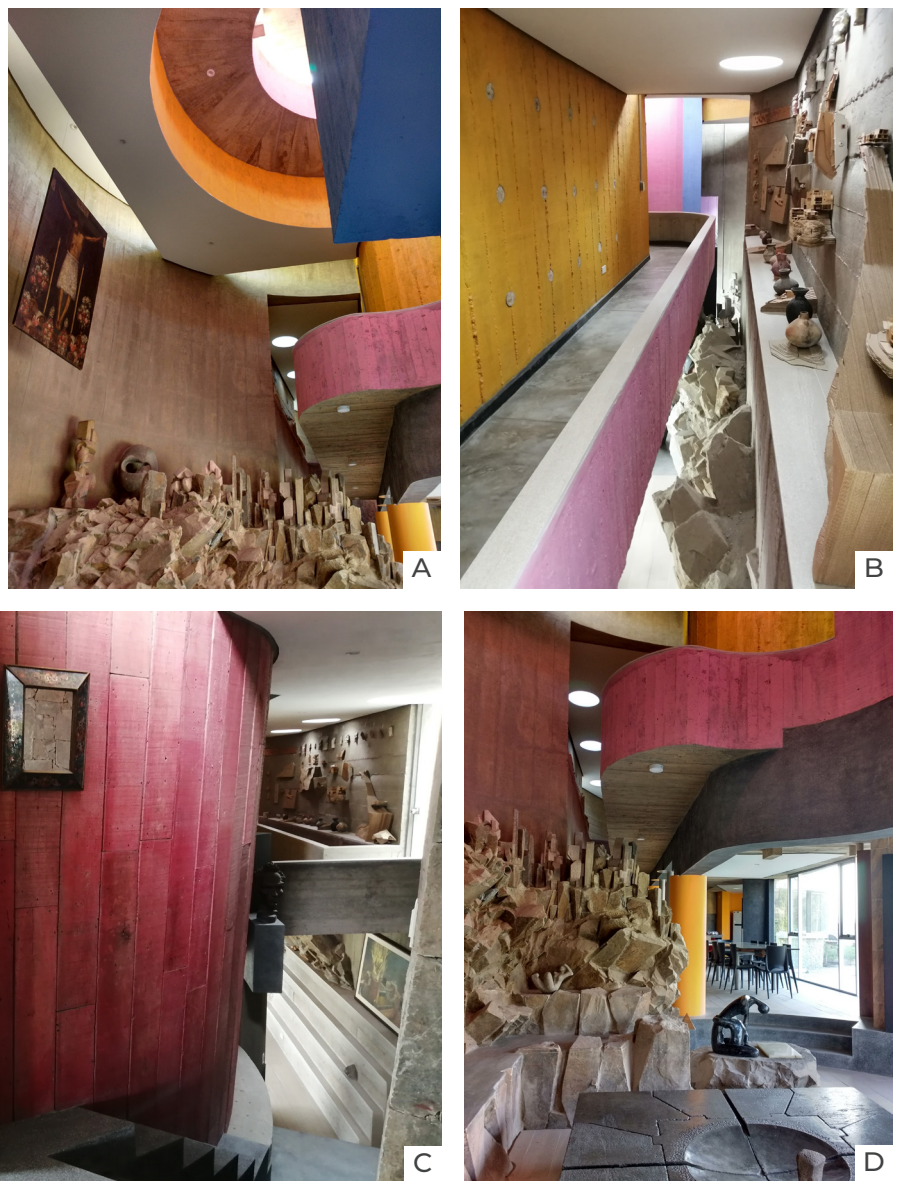


Fig.5.19: A) Doble altura de sala de casa estudio, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor); B) Vista desde zona de escalonados a comedor, se aprecia viga peraltada de muro interior de estudio de segundo piso (Fuente: Foto del autor); C) Ingreso desde vía alta por escalera, vestíbulo a sala semicircular y escalera a primera planta (Fuente: Foto del autor); D) Corredor volado en espacio de doble altura (Fuente: Foto del autor)

razado por el astro rey que permite entrada de rayos del sol poéticamente, creando en el interior una atmósfera mística para el Cristo del cuadro que parece ascender.

Los escalonamientos de las Plazas Ceremoniales de Huacacocha Viejo y Huaca de la Luna la encontramos en la sala principal de la casa, la roca se talla para formar escalones que servirán para que los estudiantes o visitantes puedan sentarse a manera de un anfiteatro interior. La forma natural de la roca, del lugar del emplazamiento de la casa, se expresa para recordar su origen desde la Pachamama.

La sala de meditación, que es el espacio interior de la chullpa media de la casa estudio, el encuentro entre el volumen cilíndrico exterior y el espacio paralelepípedo interior, un vínculo conyugal arquitectónico. Este lugar es su fantasía que no la escribe, pero la experimenta porque lo hace real (Longhi, 2018). Este espacio es una respuesta como opuesto complementario al espacio andino, al de los Moche que es abierto a la bóveda celeste y cuyos muros crean los umbrales horizontales sacros. Los cuadros, las cerámicas prehispánicas y los libros miran a quienes habitan este espacio; donde el despliegue de luces y sombras cenitales y laterales recrean la danza ritual de encuentros opuestos como en el interior de los recintos rituales Moche (Ver 2.6).

Longhi con la sala meditación parece responder al llamado Teatro del absurdo de Martín Esslin, donde se expresa el rechazo a “la grotesca falacia del arte realista (...), la profunda angustia existencial...” que afirma la pobre condición humana¹⁰⁰⁷. El arquitecto expresa en este espacio que la condición humana tiene mucho sentido vital y místico; para ello usa diversas estrategias proyectuales como diseñar la escalera que desciende a la sala meditación como un homenaje al arquitecto Carlo Scarpa, construyendo con los pasos alternados en este espacio de doble altura una secuencia procesional cultural/mística. Longhi construye en el muro que limita con el jardín un retablo contemporáneo peruano: tres calles y cuatro pisos (repisas), cuyo zócalo lo conforma las repisas con puerta de color amarillo. En la calle central del retablo ubica una puerta vidriada para acceder al balcón volado en “U”, y en la parte superior, como coronando el conjunto estructural decorativo,

1007 Esslin, Martin (1966). El Teatro del absurdo. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, España, pp.21-23

construye una gran repisa donde ubica la pintura del Cristo cusqueño sobre una pared de fondo amarillo, cuya mirada de quienes bajan por las escaleras se vuelve a encontrar. La percepción de la hierofanía del espacio de la sala de meditación cambia continuamente su narración de acuerdo con el día, la hora del recorrido e intensidad del sol y de la luna; en un vacío que es descrito por Margarita Rodríguez Ibáñez¹⁰⁰⁸:

vacío es parte integrante del espacio y el tiempo, ya que sin él, no existiría diferencia entre espacio construido y espacio sin construir, pero de forma inherente es el elemento que sustenta el contenido, y el que diferencia el contenido del continente. A esto se refirió Heidegger con su concepto Raum¹⁰⁰⁹, espacio que posee una frontera que no indica el fin, sino el lugar donde algo empieza a ser lo que es. (Rodríguez, 2010).

Longhi diseña la puerta principal de la casa estudio con jambas y dintel escalonado hacia el interior; en el centro de la viga ubica el molde de dos iconografías longhinianas de la dualidad sexual: hombre y mujer, desarrollada por los Moche tanto en la cerámica como en la arquitectura (Ver 1.2.1). Sobre esta entrada se ubica la terraza, construida por un volado de concreto armado en “L”, piso de terraza y pared del lado este; y un segundo volado de la pared del lado oeste que está separado del piso de la terraza creando una tensión arquitectónica. La terraza está coronada por una estructura de anillo de concreto, cuya mitad sur está soportado por vigas paralelas de concreto que se apoyan en la viga anillo y vigas externas que se apoyan a los uros volados de los extremos. Estas superficies contienen un espacio hexaedro, cortado por el lado frontal por un plano vertical diagonal virtual. Longhi narra, creando tensión entre los elementos, sumando emoción, sorpresa y energía, un estilo complejo¹⁰¹⁰ de un rito sexual andino, como los elementos duales sexuales Chancay o Moche del dintel de la puerta de ingreso; a través del encuentro del sol y la intermediación de la luna, en el espacio celeste para propiciar el agua de la fertilidad¹⁰¹¹, la lluvia. La estrategia de Longhi es aumentar la sección de la cuarta viga cuyo eje medio coincide con el centro del anillo de concreto; la unión se magnifica con el mayor alto de la sección de viga respecto al del anillo, cuya superficie interior es pintado de amarillo.

1008 Rodríguez Ibáñez, Margarita (2010). “El vacío y la nada en el arte”. En Revista Número 13, diciembre 2011, Estudios de Arte: Ensayo, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACAA). Aragón, España

1009 Heidegger, Martín (1951). Construir, habitar, pensar. Texto de conferencia dictada en Darmstadt, Alemania.

1010 Freeman, Michael (2011). La mente del fotógrafo. Pensamiento creativo para hacer mejores fotografías. Ed. BLUME. Barcelona, España, p.132

1011 Holmquist Pachas, Ulla (2022, 28 de julio). “Recorrido virtual por Museo Larco” (Video Facebook). Museo Larco. Lima, Perú. En Línea: <https://fb.watch/ez2HBtyPTg/> (Consulta: 28/07/2022)

Para entender, sentir, leer la arquitectura que Longhi propone para la casa Chullpa, no lo podemos hacer con solo mirada occidental, se debe también mirar cómo los constructores andinos, porque su arquitectura no solo responde a terreno donde se ubica sino también con su paisaje natural, paisaje construido y la bóveda celeste. Longhi fusiona sus herencias arquitectónicas andinas y europeas. De esta manera se comprenderá el diseño de sus lenguajes en franjas horizontales, su pentágrama arquitectónico, que continúa con su entorno. El arquitecto Longhi nos muestra la esencia de su capacidad intuitiva para crear, su don de identificar los geoiconocosmos y la psicovisio-geografía que le narra el paisaje y nueva-

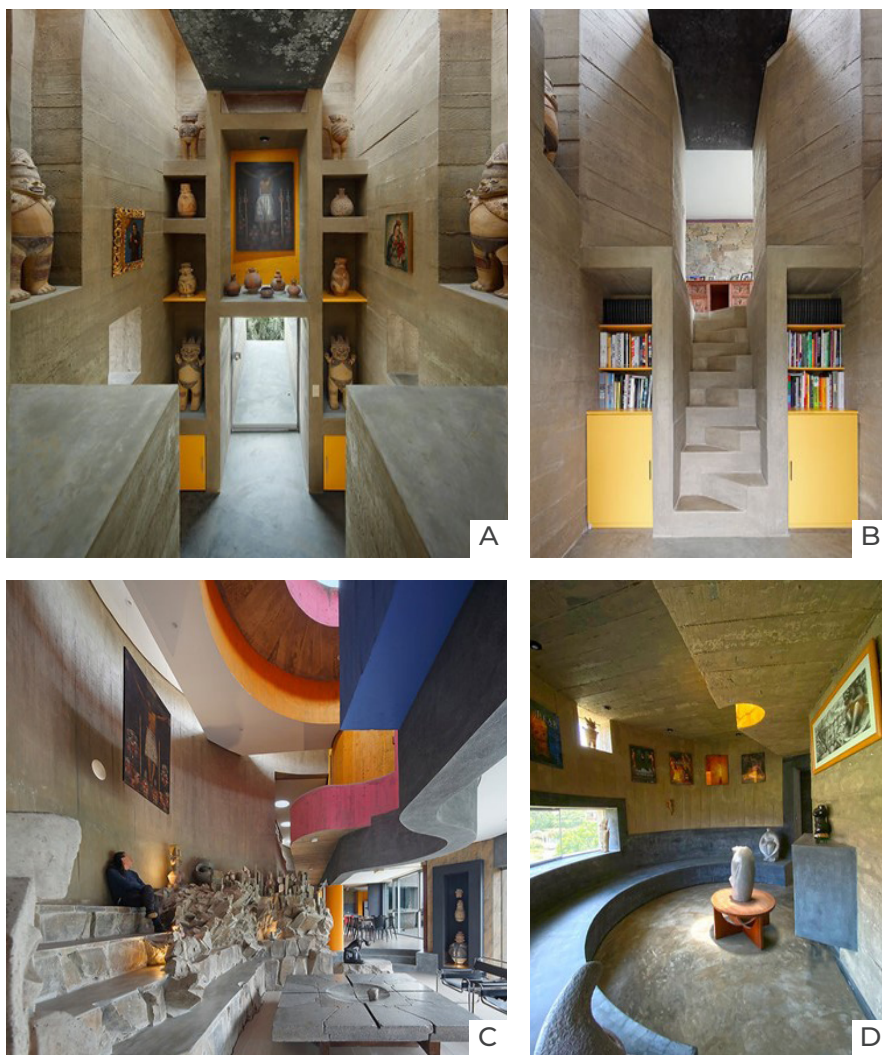


Fig.5.20: A) Vista desde habitación a la sala de meditación, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Luis Longhi); B) Vista desde el retablo contemporáneo a escalera, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Luis Longhi); C) Sala de casa estudio con arquitecto Luis Longhi (Fuente: Luis Longhi); D) Vista de sala semicircular de exposición mirador, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Luis Longhi);

1012 Alba, Antonio ([19--] 1990). Op. cit., p.7

1013 Longhi describe codificar la huaca "es observarla, encontrar patrones que se repitan, y después utilizar esos patrones para generar nuevas formas, nueva arquitectura, nueva espacialidad, nueva materialidad". Anexo 1 (Longhi, 2018)

1014 Ibídem

mente el entorno construido donde se ubican sus obras; propone el encuentro, diálogo e integración entre lo natural y artificial, entre opuestos.

Luis Longhi Traverso por medio de su arquitectura produce "al exterior lo que nuestro espíritu ha concebido interiormente (arte)"¹⁰¹², geometriza la naturaleza y reproduce conceptualmente el espíritu de las huacas a través de la codificación¹⁰¹³, desarrolla una sucesión acertada de varios espacios, en planta y en sección o corte: melodía¹⁰¹⁴ arquitectónica. Longhi realiza una relectura, reinterpretación para innovar con identidad peruana las obras de su cultura andina y europea, las raíces de sus ancestros. Longhi muestra a través del lenguaje de su arquitectura el análisis crítico de las propuestas contemporáneas en la arquitectura peruana e internacional, que le sirve también para autocriticarse; el color que añade a su arquitectura es homenaje al pintor Fernando de Szyszlo, por lo tanto, un homenaje a las culturas ancestrales peruanas. Longhi ejecuta sus obras, como digno descendiente de los andinos prehispánicos y de las culturas clásica, de los creadores del renacimiento; que, con la experiencia de años dedicados apasionadamente al maravilloso mundo de la arquitectura, siempre con el empeño, su reto personal por desarrollar la siguiente mejor propuesta arquitectónica, porque cada una de ellas es única e irrepetible (Longhi, 2018) con identidad peruana.



Fig.5.21: A)) Plot Plan de casa Pachacamac y casa Chullpas, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Luis Longhi); B) Vista este de casa Pachacamac y casa Chullpa, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor, 09 de enero de 2020)

REFERENCIAS

Alba, Antonio ([19--] 1990). Teoría Musical. Ilustrada con ejemplos de música y con un pequeño vocabulario de las principales palabras y términos más usados en la música" (Microficha 1, Biblioteca Nacional de Chile). Editores C. Kirsinger & Cia. Valparaíso, Chile

Baracco, Juvenal (1998). "Enseñar arquitectura, construir la ciudad". En Hanlon, Marcelo (Coordinador) (1998). Encuentro en la Plata: 100 años de universidad pública. Revista 47 al fondo, año 2, n°2, Facultad de Arquitectura de Universidad Nacional de La Plata

Bergeson, E. (1934). La filosofía dell intuizione. Tomo I. En Deustua, Alejandro O. (1934). Estética aplicada. Lo bello en el Arte. Escultura, pintura, música. (Apuntes y extractos). Imprenta Americana. Lima, Perú

Bohigas, Oriol ([1972] 1978). Proceso y erótica del diseño. Editorial La Gaya Ciencia S.A, 2da edición. Barcelona, España

Borde, Enrique (2017). Cómic, Arquitectura narrativa. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.). Madrid, España

Ellard, Colin ([2015] 2016). Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y el corazón, (título original: Places of the Heart. The Psychogeography of Everyday Life, traducción de Gemma Deza Guil). Editorial Planeta. Barcelona, España

Esslin, Martin (1966). El Teatro del absurdo. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, España

Evoló (sf). "About". Editorial Focus. USA. En línea: <https://www.evoló.us/about/>

Facultad de Psicología (sf). "Sinestesia". Universidad de Granada. Granada, España

Freeman, Michael (2011). La mente del fotógrafo. Pensamiento creativo para hacer mejores fotografías. Ed. BLUME. Barcelona, España

García, Federico y Roca, Pilar (2013). Pachakuteq. Una aproximación a la cosmovisión andina. Fundación Editorial el Perro y la Rana, Colección Alfredo Maneiro, Serie Identidades. Caracas, Venezuela

GATEPAC (1931). "Anuncio". AC, Revista Trimestral, año 1. Barcelona, España

Gavazzi, Adine (2010). Arquitectura Andina. Formas e historias de los Espacios Sagrados. Apus Graph Ediciones. Lima, Perú, pp.34-35

Gavazzi, Adine (2012). MICROCOSMOS. Visión Andina de los espacios pre-hispánicos. Editorial Apus Graph Ediciones. Lima, Perú

Gavazzi, Adine (2020). "Tecnomorfología de la Ilaqta inka de Machupicchu. Materiales, métodos y resultados del levantamiento arquitectónico y paisajístico". En Astete, Fernando y Bastante, José (editores) (2020). Machu Picchu. Investigaciones Interdisciplinarias, Tomo I. Dirección Descentralizada de Cultura de Cusco, Ministerio de Cultura. Cusco, Perú, p.379

Gavazzi, Adine (2021, 13 de febrero). "Tecnomorfología de la Arquitectura y Paisaje Andino y Amazónico" (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: https://fb.watch/3_6VcxOEqi/

Gavazzi, Adine (2021, 27 de febrero). "Arquitectura Andina. Formas e historias de los Espacios Sagrados" (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/b7wc7Kv3Rb/>

Gavazzi, Adine (2021, 13 de marzo). "MICROCOSMOS. Visión andina de los espacios prehispánicos" (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/dkEvBqNbBC/>

Golte, Jürgen (2009). MOCHE. Cosmología y Sociedad. Una interpretación iconográfica. Ed. Instituto de Estudios Peruanos IEP y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Lima, Perú

Harth-Terre, Emilio (1976). Vocabulario estético del Mochica. Librería Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú

Heidegger, Martín (1951). Construir, habitar, pensar. Texto de conferencia dictada en Darmstadt, Alemania.

Hoche, Matej (2006). La sinestesia: sentidos sin fronteras (Tesis). Departamento de Psicología Experimental, Facultad de Psicología, Universidad de Granada. Granada, España

Holmquist Pachas, Ulla (2022, 28 de julio). "Recorrido virtual por Museo Larco" (Video Facebook). Museo Larco. Lima, Perú. En Línea: <https://fb.watch/ez2HBtyPTg/>

Juarez Chicote, Antonio (1990). "Eduardo Chillida: el principio de las cosas". En Revista ATLANTIDA, n°4, Escuela Técnica Superior Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España

Longhi, Traverso (2020). Propósito de vida del arquitecto (Curso del 01 al 04 de setiembre). Colegio de Arquitectos del Perú, Región Lima. Lima, Perú

Longhi, Luis (sf). "About". Sección: info. Lima, Perú. En línea: <https://www.longhiarchitect.com/info>

Longhi, Luis (2007). Longhi. Arquitectura en escena. Ed. Luis Longhi, Longhi Arquitectos Asociados S.A. Lima, Perú

Magris, Claudio (1988). El Danubio. Ed. Anagrama. Barcelona, España

Marinetti, Filippo Tommaso ([1968] 1978). Manifiesto y textos futuristas (Traducción G. Gómez, N. Hernández y Cari Sanz). Ediciones del Cotal S.A. Barcelona, España

Martinez Frías, Jesús (2006). "El enigmático poliedro de Alberto Durero en Melancolía I. Una nueva interpretación mineralógica". En Revista Tierra y tecnología, n°30, Ilustre Colegio Oficial de Geólogos. Madrid, España

Martínez Osorio, Gilberto y Albis Romero, María (Compiladores) (2018). Enfoques, Teoría y Perspectivas de la Arquitectura y sus Programas Académicos. Ed. Corporación Universitaria del Caribe (CECAR). Sucre, Colombia

Martuccelli, Ello (2015). "Carlos Galarza Aguilar: El pequeño gigante de la escultura". Periódico Propuesta, Año XIV, n° 111, de la Universidad Ricardo Palma. Lima, Perú

Mendizábal, Pedro, Hernández Macedo, Miguel y Huamaní Rodríguez, Ingrid (Investigadores) (2015). El Q'eswachaka de Canas. Ingeniería y tradición en las comunidades de Quehue. Ed. Ministerio de Cultura del Perú. Lima, Perú,

Ministerio de Cultura (sf). "Quienes Somos". Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM). En línea: <https://lum.cultura.pe/el-lum/quienes-somos>

Naudé Santos, Adéle (2007). "Introducción". En Longhi, Luis (2007). Longhi. Arquitectura en escena. Ed. Luis Longhi, Longhi Arquitectos Asociados S.A. Lima, Perú

Negri, Giancarlo (2019). "L'Alfabeto Metafísico di Giorgio de Chirico". En Rivista Metafisica, °19, 2019, Funadazione Giorgio e Isa de Chirico. Roma, Italia

Palma, Ricardo (1983). Tradiciones Peruanas. Tomo IV. Ed. Océano, ALVAGRAF S.A., La Llagosta. Barcelona, España

Palomero Pescador, José y Fernández Domínguez, María et al (2005). "El Cuaderno de bitácora: reflexiones al hilo del espacio europeo de la educación superior". En Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado (REIFOP), 8 (4), Departamento MIDE de la Universidad de Murcia. Murcia, España

Pozzi-Escot (Compiladora) (2014). PACHACAMAC. Conservación en arquitectura de tierra. Ed. Ministerio de Cultura, Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales. Lima Perú

Rodríguez Ibáñez, Margarita (2010). "El vacío y la nada en el arte". En Revista Número 13, diciembre 2011, Estudios de Arte: Ensayo, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACAA). Aragón, España

Rosales Meana, Diego Ignacio (2020). "Inquietud y deseo. El legado de san Agustín en la filosofía contemporánea". En Revista Chilena de Estudios Medievales, n°17, 2020. Santiago de Chile, Chile

Stehberg, Rubén (2015, 19 de enero). "¿Qué es un ushnu?". En Portal MNHN. Santiago de Chile, Chile. En línea: <https://www.mnhn.gob.cl/noticias/que-es-un-ushnu> (C

Tantaleán, Henry (2011). "Chavín de Huántar y la definición arqueológica de un estado teocrático andino". Ed. Revista Arqueología y Sociedad, N°23, UNMSM. Lima, Perú

Torres, Karla (2013, 15 de setiembre). "Exposición Manny Rodríguez: Cruzando puentes: espacios, memorias y desafíos". En Visión Doble, Revista de Crítica e Historia del Arte, Facultad de Humanidades de Universidad de Puerto Rico-Recinto de Ríos Piedras (UPRRP). San Juan de Puerto Rico, Puerto Rico

Ustárroz, Alberto (1997). La lección de las Ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura. Colección Arquithesis núm. 1, Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, España

CONCLUSIONES

La presente investigación se desarrolló partiendo en que todos amochich ae.æd cietn mong.æen locy quie mochic¹⁰¹⁵ (vamos a mirar más allá de estos ojos) la arquitectura Moche, para conocer, entender, interpretar, relacionar e identificar las diversas herramientas de diseño que sus arquitectos y constructores utilizaron.

Frente a un futuro donde la arquitectura, las ciudades, se mirarán y accederán desde el cielo por el uso de los autos voladores¹⁰¹⁶, los arquitectos contemporáneos tienen en la arquitectura desarrollada por los Moche o Mochica que enseñan que sus edificaciones establecen un dialogo sacro con el paisaje y una relación con la bóveda celeste; donde sus templos o recintos se acoplan a la topografía del terreno, su arquitectura se funde con las curvas de nivel. Arquitectos y constructores Moche fueron capaces de identificar en el territorio, en el paisaje los geoiconocosmos y la cosmopsicogeografía del lugar. Las edificaciones Moche se diseñaron para ser vistas por las deidades de la bóveda celeste y para mostrarse a los habitantes del Kaypacha como una arquitectura pingorotuda que es sensitiva y narradora de la memoria viva del pueblo, que se vuelve memorable y monumento ícono de un “territorio viviente continuamente plasmado y animado por los espíritus de las plantas y de los grandes depredadores aliados de la comunidad” (Gavazzi, 2010, p.276).

Los Moche en el territorio andino tuvieron que crear su propia tecnología para dominar, hacer producir en una geografía hostil formada por la Cordillera de los Andes¹⁰¹⁷. Si para las culturas europeas fue el mar Mediterráneo su medio de comunicación y de intercambio entre pueblos, en América del Sur, para las culturas prehispánicas fueron las montañas con sus estribaciones, los lagos y los ríos.

Los Moche para emplazar sus edificaciones reconocieron el mito grabado y la historia escrita en el paisaje natural, porque su arquitectura debería formar parte de un tejido ancestral de conexión (Gavazzi, 2010).

La ubicación del Museo de Sitio de Túcume (1993) no fue una elección del arquitecto Jorge Cosmópolis, sino una decisión de

1015 Expresión formada con el vocablo Mochica, investigación de Federico Villarreal. Villarreal, Federico ([1921] 1944). La lengua yunga o mochica. Editado por Imprenta Peruana de E.Z. Casanova. Lima, Perú. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000120059&page=1> (Consulta: 08/04/2022)

1016 La empresa china Xpeng, y su afiliado HT Aero, anunciaron la fabricación de un vehículo aéreo que “puede volar o circular por carretera y cuenta con un sistema que despliega o guarda los rotores según la situación”. Herráez, Mario (2021, 25 de octubre). “El coche volador gigante Xpeng llegará en 2024”. Diario El País, sección: El Motor. Madrid, España. En línea: <https://motor.elpais.com/tecnologia/el-coche-volador-del-gigante-chino-xpeng-llegara-en-2024/> (Consulta: 01/11/2021)

1017 “(...) Llegó con un bagaje pequeño de conocimiento, y encontraron un ambiente geográfico tan hostil, tan difícil, con unos desiertos sin fin, unas quebradas también sin fin, subir y bajar, bajar y subir, unas punas congeladas, y una selva enmarañada; entonces para poder apoderarse de estas tierras, hacer su hogar y su ambiente, necesitó un esfuerzo muy grande ese poblador primero que vino, y por la misma configuración geográfica, para domar esa naturaleza, para hacerla producir tuvieron que unirse, desarrollar su propia tecnología”. Declaración de María Rostworowski Tovar de Diez Canseco en entrevista realizada por Cristian Warnken. Rostworowski, María (2009). “El mundo prehispánico”. En Una belleza nueva (Programa de televisión), Cristian Warnken (Conductor), TV Chile. En línea: <https://youtu.be/liHtcAkoG8M> (Consulta: 01/03/2022)

la Dirección del Ministerio de Transporte del Perú, pero el arquitecto reconoce, como los Moche, que el área estaba rodeada de una naturaleza que le proporcionaba un marco y de la historia y sacralidad ancestral que le proporciona el Complejo arqueológico Pirámides de Túcume. Cosmópolis orienta la sala del Museo como los templos cristianos, en dirección EO, casi perpendicular al eje de la arquitectura de las Pirámides de Túcume, la arquitectura queda camuflada con la copa de los árboles de algarrobo y el perfil de la topografía sagrada, la huaca. Se podría interpretar que la estrategia proyectual desarrollada por Cosmópolis expresa subordinación ante el templo Moche que tiene al lado.

El programa arquitectónico del museo de sitio, Cosmópolis espacialmente lo resolvió con tres contenedores: el Parador Turístico, la Sala de Exposición y los servicios. En el frente del terreno ubica el Parador Turístico que tiene la planta de media corona circular, construido con un muro de adobe en el borde extremo y en el borde interno coloca columnas con eje radial, en este espacio ubica la zona de venta de snacks y souvenirs. Frente a este Parador Turístico ubica una ramada al estilo Moche, como la sala hipóstila que encontramos en Huaca de los Reyes de la cultura Cupisnique, con columnas de adobe -de planta en cruz- que cubre con vigas de madera y caña, generando un espacio fresco de luz y sombra para los visitantes. Para el diseño de la Sala de Exposiciones, Cosmópolis coge como referencia la Capilla La Ramada de Mórrope (1536) que conserva la tradición espacial y de sistema constructivo Moche.

Cosmópolis desarrolla una mimesis arquitectónica de la dualidad Moche con el Parador Turístico y la Sala de Exposición. La sala está sobre una plataforma y el parador a nivel suelo; la planta de la sala es rectangular y del parador es curvo.

No es una kalopsia al afirmar que el recorrido procesional, los quiebres y las pausas ceremoniales Moche se puede identificar en la propuesta de Cosmópolis del museo de sitio. Él usa como estrategia proyectual la ubicación de los contenedores alrededor de un espacio abierto, la ubicación y orientación de las veredas y rampas de acceso, y en el interior del museo la distribución de los elementos expositivos. Se identifica el de-

sarrollo del signo espiral en las huellas que dejan los visitantes, y el diseño y la distribución de los vanos que propone Cosmópolis tiene como derrotero que este espacio pueda “recrear los sentidos y elevar el alma” (Alba, [19---] 1990), p.7), al encontrarse los visitantes con las evidencias de su memoria ancestral.

Cosmópolis reinterpreta y revalora la cultura Moche en su proyecto Museo de Sitio de Túcume de la misma manera que Le Corbusier revalora la cultura griega, reinterpretando el Partenón de Atenas en el primer piso de la Villa Savoye en Poissy, Francia, o la reinterpretación arquitectónica del Mercado de Trajano de la cultura romana que Rafael Moneo desarrolla en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, España.

El hotel rural Los Horcones de Túcume (2001) diseñado por los arquitectos Rosana Correa y Jorge Burga, se ubica en un terreno plano ubicado frente al Complejo arqueológico Pirámides de Túcume que se desarrolla en las faldas del Apu Purgatorio. Los arquitectos tampoco eligen el terreno, pero el emplazamiento y la orientación de su arquitectura busca como eje de desarrollo de la huaca, pero este no tiene el carácter cosmológico Moche sino es turístico-cultural, adaptan una tradición ancestral prehispánica a la contemporaneidad.

Los arquitectos Correa y Burga identifican las existencias del Apu El Purgatorio y el complejo urbano prehispánico para la concepción de su proyecto, de esta manera ellos trataron de entender el contexto, de la misma manera que lo hicieron los Moches para ubicar y orientar sus montículos escalonados. Los arquitectos hacen una lectura al contexto de la arquitectura actual del hombre rural de Túcume y reconocen en estas edificaciones la expresión de masa que es propia de las construcciones con adobe, así también el uso de la ramada Moche que expresa una ligereza y plasticidad arquitectónica. En el desarrollo arquitectónico del hotel, Correa y Burga proponen que la viga de la ramada se convierta en barandilla de la terraza y colocan las unidades de adobe en sentido horizontal o en diagonal, para construir celosías en los parapetos tanto para las terrazas del primer piso como del segundo, recreando las iconografías Moche.

Correa y Burga para el desarrollo de las habitaciones del hotel de dos plantas, recurren al escalonamiento que también utilizaron los Moche en las residencias de sus conjuntos arquitectónicos (Fig. 1.31: B y Fig. 2.13). El escalonamiento de las habitaciones y la escalera para acceder al segundo piso del hotel, desarrollados por Correa y Burga, nos remite al plano del Templo Nuevo de la Huaca de la Luna.

El hotel tiene dos terrazas y su respectiva ramada con vigas que se apoyan sobre el muro de adobe y en dos columnas de tronco de algarrobo con orqueta, que están enlucidas con barro para protegerlos y dar impresión de solidez. Pero los Moche pintaban en esta superficie de las columnas de los recintos ceremoniales las imágenes de las lianas-panki o trenzas-simpa (Sánchez Garrafa, [2014] 2015), que era el tinku que conecta con el mundo del Hanaqpacha. Estas cuatro columnas de tronco de algarrobo de las dos ramadas nos permiten recordar el mito andino de que las naciones salieron de los “pies de árboles” (Molina, 1943), también el mito de las cuatro estrellas primitivas de las que descendían los Moche (León, 1938).

Los arquitectos Correa y Burga revaloran el sistema constructivo Moche en el hotel rural Los Horcones de Túcume, de la misma manera que el arquitecto Peter Rich con el Centro de Interpretación Mapungubwe (2015) en Mapungubwe, Sudáfrica o la arquitecta alemana Anna Heringer con el Meti School de Haripur (2008) en Rajshahi, Bangladesh.

El Museo Tumbas Reales de Sipán (2002) desarrollado por el arquitecto Celso Prado, en un terreno plano ubicado cerca al lado derecho de la Panamericana Norte, rodeado de edificaciones de vivienda entre dos y tres plantas. El volumen del contenedor museístico tiene forma de un prisma triangular truncado que evoca al montículo escalonado Moche y tiene orientación suroeste, en sentido opuesto a la Huaca de la Luna; con lo cual se entendería que el mensaje es diferenciar la “huaca contemporánea” que diseña Prado de la huaca Moche.

La construcción del Museo Tumbas Reales de Sipán genera tres zonas urbanas en Lambayeque que se relacionaría con los tres mundos andinos de los Moche, donde la zona urbana

del Hanaqpacha estaría conformada por este museo y el cementerio El Ángel.

Prado recoge de los Moche el uso de la rampa para el recorrido ceremonial en Huaca de la Luna o Huaca Cao Viejo, que parten de la Plaza Ceremonial hasta llegar a la sumidad del montículo escalonado.

El camino que realizan los visitantes al llegar, desde el momento de entrar a la esplanada del museo, es ascender por la rampa hasta el tercer piso, al interior del contenedor museístico, y luego descender hasta el primer piso del museo. Después de recorrer las salas de exposición llegan a la primera planta, y al salir del museo se encuentran al frente con otra pequeña rampa que invita a pasar a una plaza hundida. Esta secuencia de recorrido dibuja un espiral que, de manera conjunta con el escalonado, forman “un gran y potente ícono de la simbología Moche” (Gavazzi, 2010).

Prado propone el desarrollo del escalonado de los tres mundos Moche, no en forma física sino conceptual. La explanada exterior y la plaza hundida representarían el Kaypacha, el espacio que recorre la gran rampa en L hasta llegar al tercer piso representaría el Hanaqpacha y el espacio interior del museo y todo su contenido expositivo es el Ukhupacha.

Prado en la fachada exterior del museo genera franjas verticales pintados del color rojo del xllang.chic y el cull.xllang. Dos franjas centrales del contenedor expositivo de la fachada oeste se desplazan fuera del plano, además no tienen los medallones cuadrados con el Dios de la montaña en el borde superior. Prado busca la atención del espectador, para lo cual usa la misma estrategia en el uso de pigmentos por parte de los Moche¹⁰¹⁸. Los Mochicas aplicaron diferentes colores a los elementos de la arquitectura de los templos montículos escalonados, en los recintos, en los murales de los patios, entre otros; porque una vez identificado el color con la iconografía, estos incitaban al espectador a identificar un olor que se vinculará con su memoria ¹⁰¹⁹.

La Casa de la Luna (2018) es un recinto ceremonial para el maestro curandero, diseñada por la Comunidad Muchik de

1018 “Los artesanos han utilizado los mismos materiales, originarios de fuentes minerales idénticas o muy similares, los mismos métodos de preparación de los soportes y de las mezclas colorantes, y finalmente las mismas herramientas. La tecnología pictórica seguida para elaborar un mural en la huaca de la Luna permanece idéntica durante cinco fases constructivas. Esto sugiere que existía una transmisión del conocimiento técnico y de una generación a otra de artesanos pintores. Wright, Verónica (2010). Pigmentos y tecnologías artística mochica: una nueva aproximación en la comprensión de la organización social. Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines, N°39 (2), pp.299-330

1019 La investigadora científica Nazareth Castellanos dice que en un artículo de John McGann del 12 de mayo de 2017 en Review Science 356, donde nos dice que el olfato está asociado tanto a la cognición como a la emoción. Castellanos, Nazareth (2022, 11 de mayo). “El olfato: memoria y atención”. Ciclo de conferencias del Museo del Prado. Madrid, España. En línea: <https://youtu.be/Ls71YaLjG8> (Consulta: 20/05/2022)

Chongoyape con el asesoramiento de arqueólogos y arquitectos, y construidos por los mismos pobladores que son los herederos directos de los Muchik o Mochica. Este recinto está ubicado siguiendo el ceque del Apu Chaparrí que forma parte de una cartografía sagrada ancestral, donde se conserva las mediciones astronómicas equinocciales y las orientaciones en la organización del paisaje (Gavazzi, 2020). En este ceque los descendientes Moche identifican otros dos afloramientos rocosos, uno con varias perforaciones rocosas destinadas al culto del agua, que está orientada cardinalmente de oeste a este y permite observaciones astronómicas. El otro ícono referencial en el ceque es el llamado Roca Sagrada que en su parte superior está coronada por una roca miniatura del Apu Chaparrí.

La dirección hacia el oeste del eje de la cumbrera de la cubierta frontal de la Casa de la Luna (UNESCO, 2018). La visual del atardecer desde su interior parece que quiere cobijar al Apu Chaparrí o integrarse virtualmente a su cima.

En la Casa de la Luna se puede identificar que el techo frontal, a dos aguas, configura la geometría de un triángulo que es la representación simbólica del apu para los Moche (ML002883). La cumbrera del techo inclinado del fondo del recinto, con las paredes y el piso, configura la geometría del cuadrado que es la representación de uno de los dos seres que recorren los tres mundos, la Sachamama (arco iris) (Lajo, 2005).

La casa de Pachacamac (2003-2010) diseñada por el arquitecto Luis Longhi está orientada al noreste en un terreno, elegido por los clientes, que forma parte del remate de un promontorio de las Lomas de Jatosisa I en el distrito de Pachacamac, Lima. Longhi entabla, como los Moche, un diálogo con el lugar con la finalidad de identificar sus geoiconocosmos, trata de identificar como “en la sangre el silencio de una hoguera encendida”¹⁰²⁰ para reinterpretar con la arquitectura esa memoria viva que subyace en su topografía y que se reconoce en su cosmopsicogeografía.

Los arquitectos y constructores Moche tuvieron tantos antecedentes como precedentes en la concepción arquitectónica andina, donde la cultura Cupisnique es su antecesor (Larco, 1941); tuvieron la influencia de la cultura Chavín (Shibata, 2007; Mat-

1020 Tomado de la canción: Landó (1977) de la letrista y cantautora peruana María Isabel Granda y Larco (1920-1983), conocida como Chabuca Granda.

sumoto, 2021) y probablemente también de las culturas del Ecuador (Gutiérrez, 2011). Los Moche influenciaron en otras culturas como la Chimú o en la desarrollada en Nepeña (Ancash) como lo atestigua el complejo arqueológico El Volcán (Ocas, 2020). De modo análogo sucede con Longhi, ya que durante su formación y experiencia profesional recibe influencias de arquitectos peruanos y extranjeros. Simultáneamente también influyeron las visitas y análisis de obras arquitectónicas como la casa de Byoung Soo Cho.

Longhi propone excavar el promontorio de las Lomas de Jato-sisa I, construir la casa y luego enterrarla, como el ritual de renovación del templo viejo realizado por los Moche en Ventarrón (Alva M., 2017). De esta manera Longhi interpreta con la arquitectura de la casa de Pachacamac el tiempo vivencial andino Moche, donde el “futuro es atrás y el pasado adelante” (Orrego, 2018), y por el camino estos tiempos a veces se encuentran (Magris, 1988).

El templo viejo de los Moche al ser enterrado forma parte de la plataforma y de la memoria vivencial sacra del nuevo templo. Longhi al enterrar parte de la casa busca que forme parte de la topografía, del perfil natural y paisaje del promontorio, generando así un dingolondango, un arrumaco, entre arquitectura y topografía.

La casa Pachacamac al estar enterrada se debe acceder desde el nivel de la carretera, por el lado noreste, con lo cual Longhi diseña una escalera de sentido inverso al Templo Nuevo de Huaca de la Luna. El acceso es con tramos haciendo quiebres que bajan hasta el portal de la casa ubicada en la segunda planta. Esta misma estrategia lo aplica para la escalera interior que parte del vestíbulo de la segunda planta hasta bajar a la primera planta de la zona social, pero Longhi encaja la escalera entre muros que sobresalen para convertirse en zócalo, en pasamanos o en marco de ventana. La teatralidad del descenso se hace presente con un juego de luces y sombras que inciden en formas diversas en cada una de las superficies de los muros, el techo o la escalera, generando una atmósfera cambiante, dinámica por la variedad de sombras, un espacio de expectación.

Se puede inferir que esta atmósfera de la escalera interior de la casa Pachacamac pudieron experimentar los Moche después de recorrer la rampa principal de la Huaca de la Luna o Huaca Cao Viejo para llegar al umbral de las plataformas superiores. Después de pasar por un espacio abierto, este recorrido se ciñe en un corredor (Fig. 2.19 y Fig. 5.12) que se conecta con otros umbrales del Kaypacha donde se ubica una rampa secundaria que conduce a otra plataforma de un recinto ritual. Esta comparación se puede establecer no solamente visualizando los planos de estas arquitecturas, sino visitándolas.

Los Moches elaboran adobes con la tierra que extraen de la Pachamama, las que entregan como ofrenda para la construcción de sus templos montículos escalonados, adquiriendo cada unidad un valor sacro. Longhi utiliza las piedras que se extraen al excavar el terreno de la casa Pachacamac para construir una segunda piel a los muros de hormigón, haciendo que esta piedra artificial adquiera una morfología natural originaria del promontorio y pueda ostentar ser “un conector con los espíritus del territorio” (Duque, 2019).

Los Moche utilizaron el bajo relieve y los colores en sus murales para generar ilusiones ópticas cognitivas, y en los murales de alto relieve proyectaron sombras dinámicas como el iconocósmograma de los siete escalones de Huaca de la Luna (López y Rodríguez, 2016). Longhi en la casa Pachacamac el marco de las ventanas del comedor, la cocina o de las habitaciones se proyectan al exterior con los muros de piedra que parecen cortar al promontorio. En el caso del comedor, este marco se vuelve mesa, en la cocina el marco se convierte en repostero, etc.; Longhi busca que al incidir la luz sobre estas superficies se proyecten al interior, creando una atmósfera que variará en función de la hora del día y de la época del año en que se esté.

Longhi propone en la casa Pachacamac diferentes diseños y ubicaciones de los vanos, intensidades de luz y visuales, por ejemplo, la diferencia entre la sala y el comedor-cocina; análogamente los Moche diferencian el diseño y ubicación de los vanos, intensidades de luz, la proyección de sombras -en relación con el solsticio de invierno o de verano- en función del tipo de recinto ritual.

La casa Chullpa (2011-2020) se ubica en el lado noreste del promontorio de las Lomas de Jatosisa I, donde se ubica la casa de Pachacamac. Longhi construye su residencia-estudio en un terreno que fue una cantera de piedra para construir muros de pilca, cuyo corte longitudinal en el promontorio genera la orientación de un volumen quebrado, conformando un ángulo obtuso. Longhi relaciona perpendicularmente la casa Chullpas -el eje del tramo de la chullpa noroeste con la chullpa central- con el eje de las edificaciones del Santuario Arqueológico de Pachacamac.

Longhi replica el plano de la Plaza 3a y la Plataforma II de Huaca de la Luna (Fig. 1.4), donde los Moche dejan en el interior una pequeña protuberancia rocosa para rituales de sacrificio (Bracamonte, 1998), en la sala de su residencia-estudio deja parte de la zona rocosa de la antigua cantera para integrarlo con unos escalones. Longhi configura en el opuesto complementario de espacio de ofrenda para la deidad Moche por un espacio para recibir e intercambiar conocimientos entre docente y estudiante.

Cuando se observa las imágenes del proceso de construcción de la casa Chullpa, da la impresión de que el cerro es tallado por un escultor, el cual está buscando un espacio bello que subyace en el promontorio para volverlo arquitectura. Análogamente, los Moche tallaron el suelo que se encuentra frente a la Huaca cao Viejo para acceder al espacio sacro que se encuentra en el Ukhupacha, junto al río de los ancestros, y construir el pozo ceremonial.

Longhi inicialmente quiere construir una sola chullpa, pero luego decide que este será el lugar de su residencia-estudio. Genera en el noroeste un volumen adosado al promontorio que luego se separa al sureste donde desarrolla una serie de rampas que conecta la carretera y la casa de invitados con la residencia-estudio.

Desde el exterior, la volumetría de la casa Chullpa da la impresión de contener cuatro chullpas, pero la que tiene mayor jerarquía no es una chullpa central sino la sala de doble altura de la residencia-estudio, donde Longhi deja parte de la zona rocosa como en la Plaza 3a y Plataforma II de Huaca de la Luna.

Este será el espacio donde se desarrollará una explosión arquitectónica espacial y sensorial, creado por las entradas de luz y rayos del sol de los lucernarios escalonados en forma circular. Longhi utiliza en planta el círculo, geometría que los Moche reconocerían como Yakumana (rayo), que junto con el cuadrado que simboliza al Sachamama (arco iris), son los signos “de la fertilidad y fecundidad de los seres vivos y de la misma tierra” (Lajo, 2005).

La teatralidad del espacio de la sala, como el de la sala de meditación, se debe al encuentro de planos rectos con planos curvos, por el encuentro entre piedra natural y piedra artificial, por las diferentes escalas de los espacios que se encuentran alrededor de esta doble altura. En estos ambientes se identifica la presencia de los elementos decorativos longhiniano, el uso de los diferentes colores de las superficies, cuyas luces y sombras que se aúnan con el sonido de la naturaleza que rodea esta arquitectura y que ingresa a sus ambientes interiores. Longhi consigue generar encuentros de sentimientos y emociones¹⁰²¹ que ensalzan la memoria de cualquier visitante, probablemente las mismas estrategias proyectuales que utilizaron los Moche para concebir y construir sus templos montículos escalonados.

Longhi en su casa Pachacamac y casa Chullpas reinterpreta, explora, identifica los geoiconocosmos y cosmopsicogeografía de manera original para aplicar estrategias de diseño que también se encuentran en la cultura Moche, pero fusiona su lenguaje arquitectónico occidental. Longhi genera nuevos códigos contemporáneos de arquitectura peruana que se puede relacionar con la cultura Moche, así también con otras culturas andinas, porque todas ellas compartieron no solo un mismo territorio sino una cosmovisión.

Los arquitectos Jorge Cosmópolis, Rosana Correa, Jorge Burga, Celso Prado y Luis Longhi, después de setenta y cinco años con su arquitectura dan respuesta a el manifiesto de la Agrupación Espacio: “debemos declarar que en el Perú y en relación al panorama universal contemporáneo, no existe arquitectura”¹⁰²². Arquitectura como la desarrollada por Luis Longhi es difícil de leer o apreciar como lo atestigua la revista Archdaily (Plataforma Arquitectura) que se negó a publicar la obra

1021 Seuntiens, Pieter y Vogels, Ingrid (2008), Atmosphere creation: The relation between atmosphere and light characteristics. En Gatica Ramírez, Pamela Petruska (2015). DISEÑO Y EMOCIÓN. La vinculación de dos conceptos como propuesta cultural. Tesis Doctoral de Departamento de Disseny i Imatge, Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, Barcelona, España, p.29

1022 Manifiesto publicado en revista: El Arquitecto Peruano, n°119, Año XI, junio de 1947. En Victorio Cánovas, Emma Patricia (2013). La Agrupación Espacio y la prensa (1947-1950). Portal Pacarina del Sur, año 5, número 17, octubre-diciembre, 2013, ISSN:2007-2309. En línea: La “Agrupación Espacio” y la prensa (1947-1950) (pacarinadelsur.com) (Consulta: 09/02/2016)

Casa Taller Chullpas (casa Chullpa), afirmando que “es un bonito proyecto, (...) desafortunadamente debemos seleccionar muy cuidadosamente aquellas que sabemos serán de mayor interés para nuestros lectores”¹⁰²³.

La presente investigación demuestra que las culturas ancestrales peruanas, como los Moche, aportaron, aportan y aportarán para el diseño de una arquitectura con identidad peruana, capaz de responder a las exigencias del momento, de la tecnología, del pensamiento y de la integración con el lugar. El único límite existente son los complejos culturales de algunos arquitectos peruanos, que lamentablemente lo transmiten en sus academias.

Finalmente se menciona lo que el sociólogo, filósofo y ensayista polaco-británico-judío Zygmunt Bauman¹⁰²⁴ (1925-2017) dijo sobre las personas: “aunque hayamos perdido la fe en las utopías de todo signo, lo que no ha muerto es la aspiración humana que hizo que esa imagen resultara cautivadora. De hecho, está resurgiendo de nuevo como una imagen centrada, no en el futuro, sino en el pasado: no en un futuro por crear, sino en un pasado abandonado y redivivo que podríamos llamar retrotopía” (Bauman, 2017, p.2). Tupananchiskama¹⁰²⁵.

¹⁰²³ Respuesta de Clara Ott del Projects Curator/Architect ArchDaily/PlataformaArquitectura The world's most visited architecture website, del lunes 22 de marzo de 2021, 07:30 hora, al [PARQ] Formulario de Contacto 124696 del arquitecto Luis Longhi Traverso, publicado en su red social Facebook. Longhi Traverso, Luis Enrique (2021, 23 de marzo). “Si los motivos son políticos, lo entenderé políticamente, pero...”.

¹⁰²⁴ Bauman, Zygmunt (2017). Retrotopía (Traducción Albino Santos Mosquera). Ed. Titivillus, ePub r1.0, 04 de febrero de 2018.

¹⁰²⁵ Tupananchiskama (quechua), traducción al español: hasta que nos volvamos a encontrar.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Alva Meneses, Ignacio (2013). Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú. Proyecto Especial Naylamp-Lambayeque, Unidad Ejecutora N°005, Ministerio de Cultura de Perú. Lima, Perú

Alva, Walter y Donnan, Christopher (1993). Royal Tombs of Sipán. Fowler of Cultural History, University of California. Los Ángeles, USA

Alva, Walter (2015). Sipán. Descubrimiento e investigación. Editorial Super Gráfica E.I.R.L. Lima, Perú

Ansión, Juan (1986). El árbol y el Bosque en la Sociedad Andina. Ed. Ministerio de Agricultura, Instituto Nacional Forestal y de Fauna, y la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación. Lima, Perú

Astete, Fernando y Bastante, José M, (Editores) (2020). Machupicchu. Investigaciones interdisciplinarias, Tomo II. Dirección Desconcertada de Cultura de Cusco, Ministerio de Cultura. Cusco, Perú

Arguedas, José María (2009). Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?) (Traducción José María Arguedas). Ed. Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Lima, Perú

Bauer, Brian S. y Dearborn (1998). Astronomía e imperio en los Andes. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casa. Cusco, Perú

Brignardello, Carlos (1999). Simbología prehispánica del paisaje. Didi de Arteta S.A., Ediciones e impresiones. Lima, Perú

Burger, Richard; Lohmann Villena, Guillermo; Millones Santa Gadea, Luis y Rostworowski, María (2001). HISTORIA DE LA CULTURA PERUANA I. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima Perú

Campana, Cristóbal. (1983). La Vivienda Mochica. Varese S.A., 1ª Edición. Trujillo, Perú.

Campana, Cristóbal (2000). Tecnologías constructivas de tierra en la costa norte prehispánica. Ed. Instituto Nacional de Cultura. Trujillo Perú

Cánepa Koch, Gisela (Editora) (2001). Identidades Representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes. Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú

Canziani Amico, José ([2009] 2018). Ciudad y Territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico. Centro de Investigación de la Arquitectura y Ciudad CIAC, Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú

Carrión Cachot, Rebeca (2005). El culto al agua en el antiguo Perú. Ed. Instituto Nacional de Cultura. Lima, Perú

Castillo Butters, Luis Jaime (2000). Los Rituales Mochicas de la Muerte, Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú y Programa Arqueológico San José de Moro. Lima, Perú

Castillo Butters, Jaime; Bernier, Helene; Lockard, Gregory y Rucabado Yong, Julio (Editores) (2004). Arqueología Mochica. Nuevos enfoques. Ed. IFEA Y Fondo editorial PUCP. Lima, Perú

Castillo, Luis Jaime; Berner, Hélène; Lockard, Gregory, Rucabado, Yong (2008). ARQUEOLOGÍA MOCHICA. NUEVOS ENFOQUES. Actas del Primer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica, Lima 4 y 5 de agosto de 2004. Editado por IFEA y Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú

Cerrón-Palomino, Rodolfo (2005). La onomástica de los ceques: cuestiones etimológicas. Lexix XXIX.

Cieza de León, Pedro (1518-1584). Parte primera de la cronica del Peru [Texto impreso]: que tracta la demarcacion de sus prouincias, la descripcion dellas, las fundaciones de las nueuas ciudades, los ritos y costumbres de los indios. Impreso en Sevilla; en casa de Martin de Montedoca (fl. 1553-1558). Biblioteca Nacional de España. Madrid, España

Cornejo Polar, Antonio y Caravedo Mollinari, Baltazar (1980). Historia del Perú, Tomo VIII, enero 1980. Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú

Elera, Carlos G. (1993). "El Complejo Cultural Cupisnique: Antecedentes y desarrollo de su Ideología Religiosa". *Senri Ethnological Studies (SES)*, N°37, National Museum of Ethnology. Osaka, Japón

Eliade, Mircea (1962). Mito y realidad. Colección World Perspective, Ediciones Harper. New York, USA

Eliade, Mircea (1981). Lo Sagrado y lo Profano (Traducción Luis Gil). Ed. Guadarrama, Punto Omega, 4ta edición. Barcelona, España.

Eliade, Mircea ([1976]1999). Historia de las creencias y las ideas religiosas. Vol. I. De la edad de piedra a los misterios de Eleusis (Traducción: Jesús Valiente Malla). Ed. PAIDÓS. Barcelona, España

Ellard, Colin ([2015] 2016). Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y el corazón, (título original: Places of the Heart. The Psychogeography of Everyday Life, traducción de Gemma Deza Guil). Editorial Planeta. Barcelona, España

Estermann, Josef ([2006] 2009). Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología ISEAT, 2da edición. La Paz, Bolivia

Franco Jordán, Régulo (2021). Moche. Iconografía y cosmovisión. Instituto Peruano de Estudios Arqueológicos (IPEA) e Institute of Andean Research (IAR). Lima, Perú

García Hurtado, Federico y Roca Palacio, Pilar (2009). Pachakutiq. Una aproximación a la cosmovisión Andina. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos. Lima, Perú

Gavazzi, Adine (2010). Arquitectura Andina. Formas e historia de los espacios sagrados. Ed. Apus Graph Ediciones. Lima, Perú

Gavazzi, Adine (2012). Microcosmos. Visión andina de los espacios pre hispánicos. Apus Graph Ediciones SAC. Lima, Perú

Giersz, Milosz; Makowski, Krzysztof y Prządka, Patrycja (2005). El Mundo sobrenatural Mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el mundo arqueológico Rafael Larco Herrera. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

Gisbert Carbonell, Teresa ([1980] 2008). Iconografía y mitos indígenas en el arte. Vicepresidencia del estado de Bolivia, Centro de Investigaciones Sociales y Biblioteca del Bicentenario de Bolivia. La Paz, Bolivia

Golte, Jürgen (2009). MOCHE. Cosmología y Sociedad. Una interpretación iconográfica. Ed. Instituto de Estudios Peruanos IEP y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Lima, Perú

Gutiérrez Usillos, Andrés (2011). El Eje del Universo. Chamanes, sacerdotes y religiosidad en la cultura Jama Coaque del Ecuador Prehispánico. Edit. Museo de América, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura de España y Ministerio de Cultura de Ecuador. Madrid, España

Gutiérrez Usillos, Andrés (2017). Trans: Diversidad de identidades y roles de género. Edit. Museo de América y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Madrid, España

Harth-Terre, Emilio (1976). Vocabulario estético del Mochica. Librería Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú

Hocquenghem, Anne Marie (1984). "El hombre y el pallar en la iconografía Moche". *Anthropologica*, n°2, 1984, PUCP. Lima, Perú

Hocquenghem, Anne Marie (1989). Iconografía Mochica. Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú

Lajo, Javier (2005). "Qhapaq Ñan: La Ruta Inka de Sabiduría". Amaro Runa Ediciones y Centro de Estudios Nueva Economía y Sociedad – CENES. Lima Perú

Larco Hoyle, Rafael (1941). Los Cupisnique. Casa Editora "La Crónica" y "Variedades" S. A. Ltda. Lima, Perú

Larco Hoyle, Rafael ([1945] 2001). Los Mochicas (Pre-Chimú, de Uhle y Early Chimú, de Kroeber). Rafael Larco Hoyle Director del Museo Rafael Larco Herrera De Hacienda Chiclín. Trujillo, Perú

Larco Hoyle, Rafael (1948). Cronología arqueológica del norte del Perú. Sociedad Geográfica Americana. Buenos Aires, Argentina.

Longhi, Luis (2007). Longhi. Arquitectura en escena. Ed. Luis Longhi, Longhi Arquitectos Asociados S.A. Lima, Perú

Longhi, Traverso (2020). Propósito de vida del arquitecto (Curso del 01 al 04 de setiembre). Colegio de Arquitectos del Perú, Región Lima. Lima, Perú

Lumbreras, Luis G. (1981). Los orígenes de la civilización en el Perú. Editorial Milla Batres. Lima, Perú

Makowski Hanula, Krzysztof (2016). Urbanismo Andino, Centro Ceremonial y Ciudad en el Perú Prehispánico. Ed. Apus Graph Ediciones. Lima, Perú

Makowski, Krzysztof (1994). VICÚS. Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú (BCP). Lima, Perú

Makowski , Krzysztof (compilador) (2008). Señores de los Reinos de la Luna. Banco de Crédito del Perú. Lima, Perú

Milla Villena, Carlos (2010). Génesis de la Cultura Andina. Ed. Amaru Wayra, Asociación Cultural Andina. Lima, Perú

Ministerio de Cultura (2016). Actas I Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. Ministerio de Cultura de Perú. Lima Perú

Ministerio de Cultura (2018). Actas III Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. Ministerio de Cultura de Perú. Lima, Perú

Ministerio de Cultura (2019). Actas V Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. Ministerio de Cultura del Perú. Lima, Perú

Moseley, M. y Day, K. (editores) (2010). Chan Chan: Andean Desert City. The University of New Mexico Press. Albuquerque, USA

Mujica Barreda, Elías (2007). EL BRUJO. Huaca Cao, Centro Ceremonial Moche en el valle de Chicama. Ed. Fundación Wiese. Lima Perú

Muro Ynoñan, Luis Armando (2015). Proyecto de investigación arqueológica. Programa Arqueológico San José de Moro. Informe de excavación. Temporada 2015. Ed. PUCP. Lima, Perú

Murra, John V. (2002). El Mundo Andino, población, medio ambiente y economía. IEP y Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú

Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España

Orrego Echevarría, Israel Arturo (2018). Ontología relacional del tiempo-espacio andino: diálogo con Martin Heidegger. Ediciones USTA. Bogotá, Colombia

Orta Nadal, Ricardo (1958). "Los inicios de la actividad histórica en las sociedades ágrafas". En Lewin, Boleslao; Gonzales, Elda, et al. Anuario del Instituto de Investigaciones Históricas, N°3, 1953. Rosario, Argentina

Palacios Quinteros, Xabier (2005). Cosmovisión andina: Síntesis. Ed. Krei, Círculo de Estratigrafía Analítica, Número 8, Año 2004-2005. País Vasco, España

Pallasmaa, Juhani (2013). La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura. Editorial Gustavo Gili (GG). Barcelona, España

Panosfky, Erwin ([1962] 1972). Estudios sobre Iconología (Versión española de Bernardo Fernández). Alianza Editorial, S. A. Madrid, España

Panofsky, Erwin ([1955] 1987). El significado de las artes visuales (Versión castellana de Nicanor Ancochea). Ed. Alianza Editorial S.A. Madrid, España

Panofsky, Erwin ([1927] 2003). La perspectiva como forma simbólica (Traducción de Virginia Careaga). Fabula Tusquets Editores. Barcelona, España

Pardo, Cecilia (Editora) (2011). Modelando el Mundo. Imágenes de la Arquitectura Precolombina. Asociación Museo de Arte de Lima MALI. Lima, Perú

Pardo, Cecilia y Rucabado, Julio (Editores) (2016). Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades. Edit. Museo de Arte de Lima (MALI). Lima, Perú

Pease, Franklin (2014). El Dios creador andino. Edit. Ministerio de Cultura del Cusco (Mosca Azul Editores). Cusco, Perú

Portocarrero, Gonzalo (2010). Ecos de Huarochirí. Tras la huella de lo indígena en el Perú. Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP, Lima-Perú.

Prado, Cecilia; Castillo, Luis Jaime; Canziani, José y Dam, Paulo (2011). Modelando el mundo: imágenes de la arquitectura precolombina" (Exposición MALI: oct.2011-marz.2012). Museo de Arte de Lima. Lima, Perú

Rostworowski, María (2004). Costa peruana prehispánica. Ed. Instituto de Estudios Peruanos. Lima, Perú

Ruiz Durand, Jesús (2004). Introducción a la iconografía andina. Muestrario de iconografía andino-peruana referida a los departamentos de Ayacucho Cusco y Puno en Perú. Ed. Banco de Crédito, Compañía Minera Antamina S.A. e Ikono Multimedia S.A. Lima, Perú

Sánchez Garrafa, Rodolfo; Dolorier Torres, Camilo y Casas Salazar, Lyda (2012). Cosmos Moche. Editorial Museo Andrés del Castillo. Lima, Perú

Sánchez Garrafa, Rodolfo ([2014] 2015). Apus de los cuatro Suyus. Construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña. Editado por el Instituto de Estudios Peruanos IEP y el Centro Bartolomé de las Casas CBC. Lima, Perú

San Cristóbal, Antonio (1999). Arquitectura Virreinal Peruana. Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal. Instituto de Investigación de la FAUA-UNI. Rímac, Perú

Silva Sifuentes, Jorge E.T. (2007). Historia del Perú. Culturas Prehispánicas. Lexus Editores. Lima, Perú

Taylor, Gerald ([1987] 2008). Ritos y Tradiciones de Huarochirí. Editado por Instituto de Estudios Peruanos IEP, Instituto Francés de Estudios Andino IFEA y Fondo Editorial de la UNMSM. Lima, Perú

Uceda, Santiago y Mujica, Elías (editores) (1993). Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993). Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines 79, Lima, Universidad de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales, 1994. Trujillo, Perú

Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores) ([1999] 2003). Moche hacia el final del milenio, Tomo I, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999. Fondo Editorial de la PUCP y Universidad Nacional de Trujillo. Lima, Perú

Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores) ([1999] 2003). Moche hacia el final del milenio, Tomo II, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999. Fondo Editorial de la PUCP y Universidad Nacional de Trujillo. Lima, Perú

Uceda, Santiago y Morales, Ricardo (Editores) (2009). Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Informe Técnico 2008. Ed. Universidad Nacional de Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales, febrero del 2009. Trujillo, Perú

Uceda Castillo, Santiago; Morales Gamarra, Ricardo y Mujica Berrera, Elías (2016). Huaca de la Luna. Templos y dioses Moches. Investigación Proyecto Huacas del Sol y de la Luna, Ed. Fundación Backus, World Monuments Fun Perú y Worl Monuments Fund. Lima, Perú

Uceda, Santiago; Morales, Ricardo y Rengifo, Carlos (editores) (2018). Investigaciones en la Huaca de la Luna 2016-2017. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna. Ed. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo y Patronato Huaca del Valle de Moche. Trujillo, Perú

Uhle, Max ([1903] 2014). Las ruinas Moche (Peter Kaulicke editor y traductor). Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú

Ustárroz, Alberto (1997). La lección de las Ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura. Colección Arquithesis núm. 1, Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, España

Vega Posada, Eduardo; Mujica Barreda, Elías y Scorza Hoyle, Manuel (Editores) (1986). José María Arguedas. Cantos y Cuentos Quechuas. Primera parte. Munilibros 12. Ed. Municipalidad de Lima Metropolitana. Lima, Perú

Wester La Torre, Carlos (2016). Chornancap. Palacio de una gobernante y sacerdotisa de la cultura Lambayeque. Ed. Ministerio de Cultura del Perú, Unidad Ejecutora 005, Proyecto Especial Naylamp Lambayeque. Chiclayo, Perú

Woloszyn, Janusz Z. (2008). Los rostros silenciosos. Los huacos retratos de la cultura Moche. Fondo Editorial de la PUCP. Lima, Perú

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Alba, Antonio ([19--] 1990). Teoría Musical. Ilustrada con ejemplos de música y con un pequeño vocabulario de las principales palabras y términos más usados en la música" (Microficha 1, Biblioteca Nacional de Chile). Editores C. Kirsinger & Cia. Valparaíso, Chile

Abarca, Héctor (2016). Walter Weberhofer, un arquitecto latinoamericano. En Bonilla Di Tolla, Enrique (Presentación) (2016). Walter Weberhofer. El proyecto moderno en el Perú. Fondo Editorial Universidad de Lima. Lima, Perú

Acevedo, Alejandra y Llona, Michelle (2016). Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú. Fondo Editorial Universidad Ricardo Palma URP. Lima, Perú

Agurto Calvo, Santiago (1987). Estudios acerca de la construcción, arquitectura y planeamiento incas. Cámara Peruana de la Construcción (CAPECO). Lima, Perú

Alba Bovisio, María (2011). Las huacas andinas: lo sobrenatural viviente, de LA IMAGEN SAGRADA Y SACRALIZADA, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México

Alba Dorado, María Isabel (2012). El universo imaginario de Mies van der Rohe. Revista Arquitectura, vol. 8, n°2, 2012, Universidades do Vale do Rio dos Sinos. Sao Leopoldo, Brasil, pp.156-161

Alberdi Vallejo, Alfredo (2011). "Mitos arqueo-astronómicos pre-hispánicos en el antiguo Perú: la luna en la visión andina". En Mitologías hoy, Vol. 4, 2011, Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, España, p.82

Alberti, León Battista ([c.1450] 1991). De Re Aedificatoria. Ed. Akal. Madrid, España, pp.91-92

Aliaga Orleans, Francisco (1992). "La sexualidad Andina". En Revista Hispanística XX, n°9 de 1992. París, Francia, pp.331-343

Alonso Sagaseta, Alicia (1990). "El kero: vaso ritual de los incas". Revista Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, t. 3, Facultad de Geografía e Historia de la UNED. Madrid, España

Alonso Pereira, José Ramón (2005). Introducción a la historia de la arquitectura. Editorial Reverte. Barcelona, España

Altamirano Enciso, Alfredo José (2015). "Wakanismo: El modelo del enfoque teórico andino". Revista Arqueología y Sociedad N°30, UNMSM. Lima, Perú

Alva, Walter (2008). "Las Tumbas Reales de Sipán". En Makowski, Krzysztof (Compilador) (2008). Señores de los Reinos de la Luna. Ed. Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Perú

Alva Mendo, Jacobo (2004). "Los moches contemporáneos: representaciones y memoria étnica en el norte peruano". Revista Guaca, año 1, n°1, UNMSM. Lima, Perú, pp.9-26

Alva Meneses, Ignacio (2008). "Los Complejos de Cerro Ventarrón y Collud-Zarpán". En Boletín de Arqueología PUCP, n° 12, 2008. Lima, Perú, p.112

Alvarado Escudero, Alicia (2015). Sacerdotisas, curanderas, parteras y guerreras: Mujeres de élite en la costa norte del Perú Antiguo". En Americania, Revista de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, "Nueva Época", n°2. Sevilla, España, p.29

Álvarez Checa, José y Ramos Guerra, Manuel (Comisariado y maquetación) (1995). Luis Barragán Morfín 1920-1988. Obras Construidas. Works. Ed. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla, España

Aparicio Flores, Manuel Ollanta (2013). "La construcción de la catedral. Etapas de la edificación de la Iglesia Catedral". En Meier Cornejo, Ludwing et al (Editores) (2013). Tesoros de la Catedral del Cusco. Arzobispado de Cusco, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco y Telefónica del Perú. Lima, Perú

Arguedas, José María (1967). "El indigenismo en el Perú". En Tlatoani, Vol.18 (1967). Ed. Clásicos y Contemporáneos en Antropología CIESAS, Universidad Autónoma Metropolitana UAM y Universidad Iberoamericana UIA. Ciudad de México, México

Arguedas, José María (2020). Katatay. Ed. Casa de la literatura Peruana, Ministerio de Educación de Perú, Colección Intensidad y Altura, PUCP y La República. Lima, Perú, pp.13-14

Arellano Cueva, Rolando (Director) (2009). “El orgullo de ser peruano”. En Arellano Marketing (2009). El boom de la gastronomía peruana. Oxfam Internacional y Sociedad Peruana de Gastronomía APEGA. Lima, Perú

Arellano Hoffmann, Carmen (2016). “Tres ensayos sobre Paracas Necrópolis. Historia de la investigación, las tecnologías textiles y las prácticas mortuorias”. En Sinclair Aguirre, Carole; Torres Vergara, Andrea y Berenguer Rodríguez, José (Edición) (2016). ArtEncuentro, 2/2016, Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile, Chile

Arguedas Altamirano, José María (1971). El zorro de arriba y el zorro de abajo. Editorial Losada. Buenos Aires, Argentina

Armas Asin, Fernando (2001). RELIGIÓN, GÉNERO Y CONSTRUCCIÓN DE UNA SEXUALIDAD EN LOS ANDES (SS.XVI y XVII). Revista de Indias, 2001, vol. LXI, núm. 223, Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Madrid, España, p.676

Arroyo, Roberto (2019). “Una aproximación al patrón andino de construcción y gestión comunitaria del territorio”. En PLURIVERSIDAD, 2019, 3/3, Universidad Ricardo Palma. Lima, Perú, pp.15-44

Azara, Pedro; Palá, Marina y CCCB (1997). Las casas del Alma. Maquetas arquitectónicas de la antigüedad (5500 a.C./300d.C.). Edición Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona. Barcelona, España

Azara, Pedro y Esparza, Verónica (2006) “Maquetas en el mundo antiguo: entrevista a Pedro Azara”. En Revista de crítica arquitectónica”, Desembre 2006, núm. 15-16, p. 55-62.

Baker Geoffrey H. (1986). Le Corbusier. Análisis de la forma. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, España

Baracco, Juvenal (1998). "Enseñar arquitectura, construir la ciudad". En Hanlon, Marcelo (Coordinador) (1998). Encuentro en la Plata: 100 años de universidad pública. Revista 47 al fondo, año 2, n°2, Facultad de Arquitectura de Universidad Nacional de La Plata

Barraza Lescano, Sergio (2010). "Redefiniendo una categoría arquitectónica inca: la kallanca". Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, N°39 (1). Lima, Perú

Barrionuevo, Alfonsina (2011). Hablando con los Apus. Edición del autor. Lima, Perú

Barrón, Josefina (2018). Pancho Fierro. Un cronista de su tiempo. MUNILIBRO 15, Municipalidad de Lima. Lima Perú, pp.9-13.

Bastante, José M. y Echevarría López, Gori-Tumi (2021). "Las quilcas del Santuario Histórico Parque Arqueológico Nacional de Machupicchu: evaluación y secuencia arqueológica preliminar". En Astete, Fernando y Bastante, José M, (Editores) (2021). Machupicchu. Investigaciones interdisciplinarias, Tomo II. Dirección Desconcertada de Cultura de Cusco, Ministerio de Cultura. Cusco, Perú

Bauer, Brian S. (2000). El espacio sagrado de los incas: el sistema de ceques del Cuzco. Ed. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas. Cusco, Perú

Bedman Gonzales, Teresa (1991). "El Templo Egipcio. Ritual y Mito". En Boletín de la Asociación Española de Egiptología, n°3, 1991. Madrid, España, pp.12-17

Beltrán-Caballero, J, Alejandro y Mar, Ricardo (2014). "El conjunto arqueológico de Saqsaywaman (Cusco): una aproximación a su arquitectura". Revista Española de Antropología Americana, 2014, Vol. 44, N°1, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España

Benedicto Salas, Roberto (2015). La construcción de la arquitectura románica. Ed. Institución Fernando El Católico, Diputación de Zaragoza. Zaragoza, España

Bentín Diez Canseco, José (2014). Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de sus raíces peruana. Arquitectos Peruanos Vol. 1. Ed. Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, INIFAUA. Lima, Perú

Bergeson, E. (1934). La filosofía dell intuizione. Tomo I. En Deustua, Alejandro O. (1934). Estética aplicada. Lo bello en el Arte. Escultura, pintura, música. (Apuntes y extractos). Imprenta Americana. Lima, Perú

Bilbao, Francisco (1864). "El Evangelio Americano". En Bilbao Manuel (Editor) (1865). Obras Completas de Francisco Bilbao, Tomo II. Imprenta de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina

Bonnie Glass-Coffin, Douglas Sharon y Santiago Uceda (2004). "Curanderas a la sombra de la Huaca de la Luna". En Bulletin de l'Institut français d'études andines, 08 abril 2004. Lima, Perú.

Bloomer, Kent C.; Moore, Charles W. (1982). "Cuerpo, memoria y arquitectura". En Bloomer, Kent C.; Moore, Charles W.; Yadell, Robert J y Muñoz Jimenez, María Teresa (1982). Cuerpo, memoria y arquitectura: introducción al diseño arquitectónico. Editorial Hermann Blume. Madrid, España, pp.49-57

Bohigas, Oriol ([1972] 1978). Proceso y erótica del diseño. Editorial La Gaya Ciencia S.A, 2da edición. Barcelona, España

Borde, Enrique (2017). Cómic, Arquitectura narrativa. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.). Madrid, España

Bourget, Steve (1993). "El Mar y la muerte en la icnografía Moche". En Uceda Castillo, Santiago y Mujica, Elías (Editores) (1993) Moche: Propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993). Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines 79, Lima, Universidad de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales, 1994. Trujillo, Perú

Bracamonte Lévano, Edgar (2015). Huaca Santa Rosa de Pucallá y la organización territorial del valle de Lambayeque. Ed. Mi-

nisterio de Cultura del Perú y Unidad Ejecutora 005 Naylamp. Lambayeque, Perú, p. 65

Brack Egg, Antonio José (2011, 19 de julio). Resolución Ministerial N°153-2001-MINAM, Lima, 19 de julio de 2011. Ministerio del Ambiente del Perú. Lima, Perú

Bravo, Gonzalo (1998). Historia de la Roma antigua. Historia y geografía, Alianza editorial. Madrid, España

Briceño Rosario, Jesús y Billman, Brian R. (2012). "La ocupación Salinar en la subcuenca del río Sinsicap, parte alta del valle de Moche". En Revista Investigaciones Sociales, Vol. 16, n°28, UNMSM-Instituto de Investigaciones Histórico Sociales. Lima Perú, pp. 197-222

Brosa Real, Víctor (1994). "Sobre el templo griego. El templo griego entre mito y realidad". En DP, 1994, abril, n°3, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics. Barcelona, España, pp.19-42

Burga Bartra, Jorge (2010). "Los Horcones de Túcume y Lambayeque". En Burga Bartra, Jorge (2010). Arquitectura vernácula peruana. Un análisis tipológico. Ed. Colegio de Arquitectos del Perú (CAP). Lima, Perú, p.43

Buse, Hermann (1977). Historia Marítima del Perú, Época Prehispánica, Tomo II Volumen 2. Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú. Lima, Perú

Calatrava, Juan (Prologuista) (1991). Arquitectura Vitruvio Prólogo. Ed. Klasikoak, Fundación BBV, BBK y Caja Vital Kutxa. Bilbao, España

Calzada, Carlos (2007). "Algunas notas a la poesía de Miguel ángel". En Fedro, Revista de estética y teoría de las artes. Número 6, noviembre 2007, Universidad de Sevilla. Sevilla, España, pp.29-32.

Callirgos Castellanos, Juan José (2020, octubre). "Análisis preliminares de espacio y funcionamiento de los geoglifos de Pampa de las Salinas, valle de Chao". Programa Arqueológico-

co Ecodinámicas Tempranas de los valles de Chao y Santa PRAET. Congreso de Arqueología, Ministerio de cultura de Perú. Lima, Perú

Calvo Martínez, Tomás y Ávila Crespo, Remedios (Editores) (1991). "Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación". Actas del Symposium Internacional sobre el Pensamiento Filosófico (Traducción del francés: José Luis García Rúa). Editorial del Hombre, ANTHROPOS. Barberá del Vallés, España

Campana Delgado, Cristóbal (1993). "El entorno cultural en un dibujo mochica". En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (editores) (1993). Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993). Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines 79, Lima, Universidad de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales, 1994. Trujillo, Perú, pp. 449-473

Canziani, José (2015). "El lenguaje de las formas y la representación arquitectónica en el mundo prehispánico". En *Obra Social La Caixa* (Redactor) (2015). *El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales*. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, pp.43-44

Carrión Cachot, Rebeca (1955). "El culto al agua en el antiguo Perú. La Pacha, elemento cultural Pan-andino". *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología del Perú*, n°2. Lima, Perú, pp.50-140

Carlson, Uwe ([2014] 2016). "Emblemática Moche. La imagen divina geometrizada". *Boletín de Lima*, Vol. XXXVIII, n°184, 2016. Lima, Perú, pp.37-65.

Casanovas, Mario y Bolaños, Bernardo (Coords.) (2009). *El Giro Pictórico. Epistemología de la imagen*. Anthropos Editorial, Seminario de Problemas Científicos y Filosófico, Universidad Autónoma Metropolitana de Cuajimalpa. Ciudad de México, México

Castañer López, Xesqui (1988). "Imágenes y artistas en el renacimiento del País Vasco: El caso Alavés". En *KOBIE* (Serie

Bellas Artes), nº V, 1988, Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, España, p.106

Castillo Butters, Luis Jaime y Donnan, Christopher B. (1994). "Los Mochicas del Norte y los Mochicas del Sur". En Makowski, Krzysztof (1994). VICÚS. Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú (BCP). Lima, Perú, pp.142-181

Castillo Butters, Luis Jaime (2000). Los Rituales Mochicas de la Muerte, Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú y Programa Arqueológico San José de Moro, Lima Perú, pp.2-4

Castillo Butters, Luis Jaime (2001). "La cultura Mochica". En Burger, Richard; Lohmann Villena, Guillermo; Millones Santa Gadea, Luis y Rostworowski, María (2001). HISTORIA DE LA CULTURA PERUANA I. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima Perú, p.155

Castillo Butters, Luis Jaime (2015). "Los Mochicas". En Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p.15

Castillo Luján, Feren Alexard (2015). "Las residencias Moches: un primer análisis de la sintaxis espacial en las huacas del Sol y de la Luna, Perú". En Revista Arqueología de la Arquitectura, nº12, enero-diciembre 2015. Vitoria-Gateiz España

Cepeda H., Juan (2013). "Joan de Santa Cruz Pachacuti y la Ontología Latinoamericana" (ponencia). III Congreso Internacional del Conocimientos. Santiago de Chile, Chile.

Chirinos, Haydeé y Zárate Aguinaga, Eduardo (2018). Materiales y técnicas constructivas en Lambayeque Prehispánico. En CRAterre (2016). Acta del coloquio TERRA 2016 del 11 al 14 de julio. Lyon, Francia, pp.4-10

Cobo, Bernabe (1882). "Del río, puente y alameda". En Cobo, Bernabé (1882). Historia de la Fundación de Lima, capítulo XI, Tomo Único. Imprenta Liberal. Lima, Perú, pp.61-64

Contreras, Daniel A. (2016). "La incorporación de la Tradición Mito en el ámbito ritual de Chavín de Huantar". En Ibarra Asencios, Bebel editor (2016). *Arqueología de la Sierra de Ancash 2. Población y Territorio*. Instituto de Estudios Huarinos. Huari, Perú

Corrales Navarro, Elizabeth (2010). La intuición como proceso cognitivo. *Revista Comunicación*, Volumen 19, año 31, N° 2, Agosto-Diciembre 2010, Instituto Tecnológico de Costa Rica. Cartago, Costa Rica

Correa Alamo, Rosana y Burga Bartra, Jorge (2003). "Hospedaje rural Los Horcones. Túcume-Perú". En Etchebarne, Rosario (2003). *Alternativas a la ocupación: Arquitectura en tierra*. Sexto evento. Seminario-Taller. Ed. Proyecto Investigación PRO-TERRA de CYTED, diciembre 2003, Facultad de Arquitectura UDELAR. Montevideo, Uruguay

Cuadra, Manuel (2010). *Arquitectura en américa latina: Perú Bolivia Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*. Ed. Instituto de Investigación de la FAUA-UNI. Lima, Perú

Crumley, Carole L. (1995), "Heterarchy and the Analysis of Complex Societies". En *Archeological Papers of the American Anthropological Association*, 1995

De Barañano, Kosme (2016, 10 de marzo). "Arquitecturas pequeñas ½". ARKRIT Grupo de Investigación de Crítica Arquitectónica, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, España

De Bock, Edward K. ([1999] 2003). "Templo de la escalera y ola y la hora del sacrificio humano". En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores). *Moche hacia el final del milenio*, Tomo I, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999. Fondo Editorial de la PUCP y Universidad Nacional de Trujillo. Lima, Perú, p.307

De la Portilla Diaz, José Manuel (2017). *Periodo Imperial Temprano. Wari*. (Monografía Examen de Suficiencia Profesional). Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad La cantuta. Lima, Perú, pp.57-74

Dee, John y Edward, Kelly (2008). *The Calls of Enoch. The First Key of Enochian Magic*. Ed. Forgotten Books. Londres, Inglaterra

De la Rosa Rosa, Eduardo (2012). *Introducción a la teoría de la arquitectura*. Red Tercer Milenio S.C. Tlalnepantla, México

De Solà-Morales i Rubio, Ignasi (1987). "Arquitectura débil". En *Diferencias. Topografías de la arquitectura contemporánea* (1995). Ed. Gustavo Gili. Barcelona, España

Dehio, Georg Gottfried (1895). *Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance* (Leyes proporcionales del antiguo arte de la construcción en relación con la Edad Media y Renacimiento). Strasbourg, Alemania

Delgado Orusco, Eduardo (2006). *Entre el suelo y el cielo. Arte y arquitectura sacra en España, 1939-1975*. Ed. Fundación Institución Educativa SEK. Madrid, España, p.299

Díaz-Miranda y Macías, Felipe (2009). "La arquitectura del Movimiento Moderno 1925-1965. Fundación DoCoMoMo Ibérico". En *LIÑO 15, Revista Anual de Historia del Arte*, 2009, Universidad de Oviedo. Oviedo, España

Donnan, Christopher B. y Donna, McClelland (1990). *Moche Fine Line Painting. Its Evolution and Its Artists*. Ed. University of California Los Angeles. California USA, capitol 6

Endell, August (1908). "Die Schönheit der grosser Stadt". En *Van de Ven, Cornelis* (1978). *Space in Architecture: The Evolution of a New Idea in the Theory and History of Modern Movements*. Ed. Van Gorcum. Amsterdam, Holanda

Equipo Técnico de CITE Sipán (2007). *Sipán y la Cultura Mochica. Manual Iconográfico*. Ed. Ministerio de Comercio Exterior y Turismo y CITE Sipán. Lambayeque, Perú, p.77

Ellard, Colin ([2015] 2016). *Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y el corazón*, (título original: *Places of the Heart. The Psychogeography of Everyday Life*, traducción de Gemma Deza Guil). Editorial Planeta. Barcelona, España

Ershova, Galina y Sheseña, Alejandro (2020). La semiótica Étnica de Yuri Knórosov. Universidad Estatal Rusa de Humanidades (Filial de Guatemala), Editorial ARA.

Escoda Pastor, Carmen (2006). El magnetismo del lugar en la arquitectura. Un análisis a través del dibujo de las diferentes estrategias de intervención en el paisaje a partir de la arquitectura del Movimiento Moderno (Tesis Doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona España, pp. 3-4

Espino Reluce, Gonzalo (2000). "La representación literaria del texto oral. Los tres Jircas: comunidad andina/ciudad letrada". En Escritura y Pensamiento, Año II, N° 6, UNMSM. Lima, Perú, pp.61-62

Esslin, Martin (1966). El Teatro del absurdo. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, España

Estermann, Josef ([2006] 2009). Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología ISEAT. La Paz, Bolivia

Falconi, José Luis y Infante, Javier (2018). "Versiones y aversiones al paisaje andino (Siete últimos acercamientos desde la arquitectura)". En Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe, Vol. 16, n°2, octubre 2018-marzo 2019, Universidad de Costa Rica. San José de Costa Rica, Costa Rica, p.275

Fernández, María Lucía; Asís, Oscar y Turturro, Claudia (2014). "Los cementerios territorios de memoria urbana e identidad". En VI Jornadas de Investigación, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina

Fernández Cobián, Esteban (2000). El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea (Tesis doctoral). Departamento de Construcción Arquitectónica, Universidad de La Coruña. La Coruña, España, p.49

Fernández Campón, Miguel (2006). Andy Warhol: Ser de transparencias, espacio holográfico y utopía realizada. Ed. NORBA-ARTE, vol.XXVI, pp.225-242

Fernández Muñoz, Yolanda (2007). Los balcones de Lima y su conservación. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla, España

Figueroa, F. (1904). Relación de las misiones de la Compañía de Jesús en el país de los Maynas, Ed. B:A:E. Madrid, España

Flesher Feldman, Carol (1995). "Metalenguaje oral". En Olson, David R. y Torrance, Nancy (2013). Cultura Escrita y Oralidad. Editorial Gedisa. Barcelona, España, p.77

Flores, Luis A. y Cuyner, François (2017). "Cuando el mito se vuelve piedra: memorias alrededor de estelas Pukará en el norte del Titicaca, Perú". Revista CHUNGARÁ, vol.49, n°1, marzo 2017, Universidad de Tarapacá. Tarapacá, Chile, pp.35-46

Florencia, Peñate (2010). "Luis Barragán: Dignificación de la existencia humana a través de la belleza". En Arquitectura y Urbanismo, vol. XXXI, núm,1, 2010, Instituto Politécnico José Antonio Echevarría. Ciudad de la Habana, Cuba

Flynn, Tom (2002). El cuerpo en la escultura. Akal. Madrid, España, p.176

Franco, Régulo; Gálvez, C. y Vásquez, S. (1998). Un pozo ceremonial moche en el complejo Arqueológico El Brujo. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales n°5, 1998. Trujillo, Perú, pp.307-328.

Franco Jordán, Régulo; Gálvez Mora, César y Vásquez Sánchez, Segundo (2001). "Graffiti mochicas en la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo". En Bulletin de l'Institut français d'études andines. Lima, Perú.

Franco, Régulo; Gálvez, César y Vásquez, Segundo (2004). "Arquitectura y decoración mochica en la Huaca Cao Viejo, Complejo el Brujo: resultados preliminares". En Santiago Uceda y Elías Mujica (Editores) (1994). Moche propuestas y perspectivas. Eds. Instituto francés d'estudes andines y Universidad Nacional de la Libertad-Trujillo, Colección: Travaux de L'IFEA 79, 1994 (publicación en OpenEdition Books: 2014). Lima, Perú, pp.147-180.

Franco Jordán (2012). "El Apu Campana, la montaña sagrada Moche". Revista Pueblo Continente de la Universidad Privada Antenor Orrego UPAO, vol.23, n°2, jul-dic- 2012. Trujillo, Perú, pp.292-306

Franco Jordán, Régulo; Quiroz Moreno, Carlos; Valladares Huamanchumo, Percy y Quiroz Gutiérrez, Carlos (2013). "El Apu Campana. La montaña de las escenas de sacrificios humanos, historia, arqueología y biodiversidad". Revista Arqueología SIAN, Edición 24, diciembre 2013, Trujillo-Perú, p.13

Franco Jordán, Régulo (2016). "Una evaluación y aproximaciones a la interpretación del calendario mítico ceremonial Moche Basado en la iconografía de los temas complejos de la Huaca Cao Viejo, Complejo el Brujo, costa norte del Perú". Revista Arqueología y Sociedad, N°31, UNMSM. ISSN:0254-8062. Lima, Perú, pp.120-128

Franco Jordán, Régulo G. (2016). Gestión del patrimonio cultural prehispánico en el Complejo Arqueológico El Brujo y su articulación con el desarrollo comunitario de Magdalena de Cao. Fundación Wiese (Complejo Arqueológico El Brujo). Lima, Perú, p.51

Franco Jordán, Régulo ([2014] 2016). "25 años de investigaciones arqueológicas y gestión del patrimonio en el Complejo El Brujo, costa norte del Perú". En Ministerio de Cultura (2016). Actas I Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. I Congreso Nacional de Arqueología de agosto 2014, Ministerio de Cultura de Perú, primera edición, septiembre 2016. Lima, Perú, p.62

Franco Jordán, Régulo (2021). "Cambios ideológicos y procesos ambientales durante la ocupación Mochica Tardío en Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo, costa norte del Perú". Revista Quingnam 7, Universidad Privada Antenor Orrego. Trujillo, Perú, p.109

Frank Lloyd Wright Foundation (sf). "Ennis House". Frank Lloyd Wright Foundation. Arizona, USA

Fraresso, Carole (2015). "Vestidos de dioses: Oro y plata en el antiguo Perú". En *Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p.46-47*

Freeman, Michael (2011). *La mente del fotógrafo. Pensamiento creativo para hacer mejores fotografías. Ed. BLUME. Barcelona, España*

Gamarra, Nadia y Rengifo, Carlos (2020). "Chan Chan y la cultura Chimú. Marco general de las investigaciones del PE-CACH". En Rengifo, Carlos (Editor) (2020). *Chan Chan: Esplendor y Legado. Redescubriendo la antigua capital del Chimor. Ministerio de Cultura de Perú. Trujillo, Perú*

Gálvez Mora, César y Runcio, María Andrea (2006). "El life (*Trichomycterus* sp.) y su importancia en la iconografía Mochica". En *ARCHAEOBIOS, n° 3, Vol. 1, diciembre, Centro de Investigaciones Arqueobiológicas y Paleoecológicas Andinas. Trujillo, Perú, pp. 57-58*

Gamboa Velásquez, Jorge (2005). "Continuidad y cambio en la organización de los espacios arquitectónicos de Huaca de la Luna y Plataforma A de Galindo, costa norte del Perú". En *Bulletin de l'Institut français d'études andines. Lima Perú, p.173*

Gamboa Velásquez, Jorge (2008). "Plazas y cercaduras: Una aproximación a la arquitectura pública Moche IV y V en los Valles de Moche y Santa". En Castillo, Luis Jaime; Berner, Héle- ne; Lockard, Gregory, Rucabado, Yong (2008). *ARQUEOLOGÍA MOCHICA. NUEVOS ENFOQUES. Actas del Primer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica, Lima 4 y 5 de agosto de 2004. Editado por IFEA y Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, p.204*

García, Alonso (2012). *Psicología. BACHILLERATO. Unidad 7: Memoria Humana. Ed. McGraw_Hill Interamericana de España. Madrid, España*

García Bryce, José (1980). *La arquitectura en el Virreinato y la República. Historia del Perú. Tomo IX. Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú, pp.91-92*

García, Federico y Roca, Pilar (2013). Pachakuteq. Una aproximación a la cosmovisión andina. Fundación Editorial el Perro y la Rana, Colección Alfredo Maneiro, Serie Identidades. Caracas, Venezuela

García Guinea, Miguel Angel ([2012] 2002). "El Románico, segundo arte de unidad europea" (texto del discurso como Académico Numerario de la Institución el 15 de marzo de 2012). Revista PITTM, 73, 2002. Palencia, España, pp. 41-74

García Guzmán, Enrique ([1987] 1988). "La importancia de la arqueología en la investigación arquitectónica". En Rangel Flores, Victor (Compilador y editor) (1988). I Simposium Arquitectura y Arqueología. Pasado y futuro de la construcción en el Perú. Chiclayo 13 al 16 de agosto de 1987. Universidad de Chiclayo y Museo Brüning. Ed. Concejo Nacional de Ciencia y tecnología CONCYTEC. Lima, Perú, pp.324-330

Gavazzi, Adine (2020). "Tecnomorfología de la Ilaqta inka de Machupicchu. Materiales, métodos y resultados del levantamiento arquitectónico y paisajístico". En Astete, Fernando y Bastante, José M, (Editores) (2020). Machupicchu. Investigaciones interdisciplinarias, Tomo II. Dirección Desconcertada de Cultura de Cusco, Ministerio de Cultura. Cusco, Perú

Gayoso Rullier, Henry y Uceda Castillo, Santiago (2008). "Cuando los muertos hablan en Moche. Los patrones funerarios en un conjunto arquitectónico del núcleo urbano". En Uceda, Santiago y Morales, Ricardo (Editores) (2009). Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Informe Técnico 2008. Ed. Universidad Nacional de Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales, febrero del 2009. Trujillo, Perú, p.479

Gayoso Rullier, Henry Luis (2014). "¿Por qué Aiapaec y Chicopaec no son nombre de dioses?". En Chungara, Revista de Antropología Chilena, Volumen 46, nº3, 2014. Santiago de Chile, Chile, p.352

Gayoso Rullier, Henry Luis (2018). "Vestimenta de los Moches: un análisis a partir de la iconografía". En Uceda, Santiago; Morales, Ricardo y Rengifo, Carlos (editores) (2018). Investigaciones en la Huaca de la Luna 2016-2017. Proyecto Arqueológico

Huacas del Sol y de la Luna. Ed. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo y Patronato Huaca del Valle de Moche. Trujillo, Perú, pp.299-310

Gentile Lafaille. Margarita E. (2012). "Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconografía, siglos XVI a XX". En *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012. ISBN:978-84-15659-00-6. Madrid, España, pp. 1141-1164

Ghezzi, Iván & Rodríguez, Rodolfo (2015). Primera serie dendroarqueológica en los Andes Centrales: resultados preliminares de Chankillo, Casma, artículo del Bulletin de L'Institut Français d'Études Andines, 44 (1), p.4

Giersz, Milosz y Prządka, Patrycja (2005). "Variabilidad y personalidad iconográfica: Una aproximación estadística". En Giersz, Milosz; Makowski, Krzysztof y Prządka, Patrycja (2005). *El Mundo sobrenatural Mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el mundo arqueológico* Rafael Larco Herrera. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

Gil García, Francisco M. (2002). "Donde los muertos no mueren...". En *Anales del Museo de América*, N°10, 2002. Madrid, España, p.63

Goepfert, Nicolás (2004). "Ofrendas y sacrificios en la cultura Mochica: El ejemplo de la Plataforma Uhle, Complejo Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna". En Castillo, Luis Jaime; Berner, Hélène; Lockard, Gregory, Rucabado, Yong (2008). *ARQUEOLOGÍA MOCHICA. NUEVOS ENFOQUES*. Actas del Primer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica, Lima 4 y 5 de agosto de 2004. Editado por IFEA y Fondo Editorial PUCP. Lima, Perú, pp. 232-236

Golte, Jürgen (2014). "La guerra de los objetos contra los Moches". *Revista Antropología Cuadernos de Investigación*, núm. 13, enero-junio, 2014, Escuela de Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Ecuador, p.104

Golte, Jürgen (2015). "La cerámica mochica como sistema de comunicación". En *Obra Social La Caixa (Redactor)* (2015). El

arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p.25

Gómez Arzapalo, Ramiro Alonso (2017). Identidad y pertenencia al abrigo de la devoción: aportes para el estudio de la religiosidad popular. Ed. Universidad intercontinental (UIC). Ciudad de México, México, pp.25-26

Gómez, Juan y De la Buelga, González (2006). "El nacimiento de la arquitectura gótica, el abate surger y el coro de St. Denis". En Anales de la Real Academia de Doctores de España, 2006, Volumen 10. Madrid, España

González Capitel, Antón (1996). "La alternativa a la modernidad convencional: la arquitectura de Louis Kahn". En González Capitel, Antón (1996). Arquitectura europea y americana después de las vanguardias, 1930-1990. Espasa-Calpe. Madrid, España

Gonzales Carré, Enrique y Rivera Pineda, Fermín (2018). Pati: El árbol sagrado d los Wari. ALTERITAS, Revista de Estudios Socioculturales Andino Amazónicos, Año 7, N°8, Universidad San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho, Perú, pp.85

Gottfried, Semper (1989). "Los Cuatro Elementos de la Arquitectura" (Título original: The Four Elements of Architecture and Other Writings, traducción: Harry Francis y Wolfgang Hermann). Ed. Cambridge University Press. Cambridge, Inglaterra, pp. 101-104

Graciani García, Amparo (2010). La participación Internacional y Colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Ed. Ayuntamiento de Sevilla, Departamento Publicaciones ICAS y Editorial Universidad de Sevilla. Sevilla, España

Graebner, Federico (1925). El mundo del hombre primitivo. Revista de Occidente. Madrid, España, p.105

Grodecki, M. Louis (1949). "Le vitrail et architecture au XII et XIII siècle. Gazzete des Beaux Arts, París". En Medina del Río, Juan Manuel (2013). La luz natural como generadora del espacio arquitectónico de la catedral gótica (Tesis doctoral). ETS Arquitectura, UPM. Madrid, España, p.531

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2011). "Manuel Piqueras Cotoí. Ancestralidad y modernidad en el arte peruano". En López Guzmán, Rafael (Coordinación científica) (2011). Andalucía y América. Patrimonio Artístico. Editorial Universidad de Granada, Editorial Atrio. Granada, España

Harris Diez, Ronald (2011). "El paisaje de los dioses. Los santuarios griegos de la época clásica y su entorno natural". En AISTHESIS, n°49, 2011, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, Chile, p.74

Heidegger, Martín (1951). Construir, habitar, pensar. Texto de conferencia dictada en Darmstadt, Alemania.

Hernández Gonzáles, Román (2000). "La teoría sobre la proporción de San Agustín: Entre la simbología y la práctica artística". Actas del IX Congreso diálogo fe-cultura: Nuevo milenio para el humanismo sin fronteras, 2000. Centro de Estudios Teológicos de Tenerife. La Laguna, España

Hernández Astete, Francisco y Cerrón Palomino, Rodolfo (2015). Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo. Nueva edición de la Suma y Narración de los Incas. Fondo Editorial de la PUCP. Lima, Perú

Hildebrandt, Martha (2015, 06 de octubre). "Significado de pongo". Sección HABLA CULTA, Diario El Comercio. Lima, Perú

Hochel, Matej (2006). La sinestesia: sentidos sin fronteras (Tesis). Departamento de Psicología Experimental, Facultad de Psicología, Universidad de Granada. Granada, España

Holmquist, Ulla (2015). "Los muertos en el mundo de abajo". En Obra Social La Caixa (Redactor) (2015). El arte mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p.105

Holmquist, Ulla (2015). "Símbolos de permanencia". En Obra Social La Caixa (Redactor). El arte Mochica del antiguo Perú: Oro, mitos y rituales. Obra Social La Caixa. Barcelona, España, p. 85

Horswel, Michael J. (2013). La descolonización del “sodomita” en los Andes Coloniales. Ed. Abya-Yala. Quito, Ecuador

Inzulza Contardo, Jorge (2016). La identidad en los Mercados como soporte urbano. ¿Permanencia de La Vega en la ciudad de Santiago de Chile? (Tesis grado magister en urbanismo). Programa Magister en Urbanismo, Universidad de Chile. Santiago de Chile, Chile

Iñiguez, Manuel (2001). La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo. Colección Arquithesis, 2001, núm. 8, Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, España

Iparraguirre, Lorenzo Marcos (2000). “Las Mareas”. En Revista de Enseñanza de la Física, Vol.13, nº2. Córdoba, Argentina, pp.25-35

Ivelié K., Milan (1969). “El lenguaje arquitectónico”. En AISTHESIS N°4, 1969, Centro de Investigación Estéticas, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, Chile

Iwasaki Cauti, Fernando (1987). ALUCINÓGENOS Y RELIGIÓN. Aproximaciones hacia el arte Chavín, en Revista HISTÓRICA. Vol.11. N° 1, julio de 1987, PUCP. Lima, Perú, p.13

Jave Calderón, Noé (2012). “Sacrificio del cóndor (vultur gryphus) en el formativo tardío de Cerro Punta Blanca, Valle de Lurín, Perú”. En Revista Arqueología y Sociedad n°25, 2012, de la UNMSM. Lima, Perú, pp.35-56

Jellicoe, Geoffrey y Jellicoe, Susan (1995). El paisaje del hombre. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España

Jencks, Charles (1981). El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España

Joffroy, Thierry; Guillaud, Hubert y Sadozaï, Chamsia (2018). Terra Lyon 2016: Artículos seleccionados para publicación en línea. Villefontaine: CRAterre, p. 4-10

Joffré, Gabriel Ramón (1994). "Periodificación en Arqueología Peruana". En Revista de Investigaciones del Centro de Estudiantes de Arqueología (CEAR) n°4, 1994, UNMSM. Lima, Perú, p.46

Joffré, Gabriel Ramón (2005). "Periodificación en arqueología peruana: genealogía y aporía". Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, n°34 (1), 2005. Lima, Perú

Johnson, Philip y Wigley, Mark (1988). Arquitectura Deconstructivista. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España

Jordana Laguna, José Luis (1974). Mitos e historias aguarunas Ed. INIDE. Lima, Perú

Jové Sandoval, Félix (2011). "Arquitectura e identidad cultural en el contexto de la cooperación internacional en el continente africano". En TABANQUE Revista pedagógica, N°24, 2001, Escuela Universitaria de Educación de Palencia. ISSN 0214.7742. Palencia, España

Juarez Chicote, Antonio (1990). "Eduardo Chillida: el principio de las cosas". En Revista ATLANTIDA, n°4, Escuela Técnica Superior Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España

Junta de Desarrollo Distrital de Pamparomás (2019, marzo). Plan de gestión territorial comunal de la microcuenca de Pamparomás. Ed. Junta de Desarrollo Distrital de Pamparomás, CEPES y Eclasio. Ancash, Perú, p.18

Jutge, Cristina (2005, 12 de septiembre). "Retrato del artista adolescente". Diario EL PUNT. Barcelona, España

Kandinsky, Wassily ([1912] 1989). De lo espiritual en el arte (Traducción: Elizabeth Palma). Premia editora de libros, S.A. Puebla, México, p.9

Kant, Immanuel ([1783] 1983). Crítica de la Razón Pura. Estética Trascendental y Analítica Trascendental. Editorial Losada S.A., 11° Edición, 1983. Buenos Aires, Argentina

Kahn, Louis (1967). "Declaración sobre Arquitectura" (Charla para el Politécnico de Milán, enero 1967). En Zodiac, vol.17, 1967. Milano, Italia, pp.55-57

Kahn, Louis (1969). "Silencio y luz" (Conferencia). En Juárez, Antonio (2006). El universo imaginario de Louis Kahn. Fundación Caja de Arquitectos. Madrid, España, p.210

Kahn, Louis (1972). "La habitación, la calle y el consejo humano" (Conferencia). En Latour, Alessandra (2003). Louis Kahn: escritos, conferencias y entrevistas. Revista El Croquis, 2003. Madrid, España, p.274

Kahn, Louis I. ([1955] 2011). "Order and Form". En Perspecta, Vol. 3, 2011, The MIT Press. Cambridge, USA

Ken Yeang (1981). "Notes on Regional Influences Affecting Design", En seminario "Kearah Identiti Kebangsaan Dalam Senibina", Ministry of Youth and Culture, Kuala Lumpur, 20-3 January 1981

Kuhn, Thomas ([1969] 2004). La estructura de las revoluciones Científicas (Traducción Carlos Solís Santos). Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 213. México Distrito federal, México

Kukurelo Del Corral, Pilar (2012). Axis Huari. Generación de un modelo de análisis forma bi y tri dimensional para el estudio en profundidad de patrones de iconografía prehispánica y colonial de Ayacucho. AXIS Arte, Fondo Concursable DGI PUCP. Lima, Perú

Kurz Muñoz, Juan-Alberto (1990). "El monumento a la III Internacional de Vladimir Tatlin. Antecedentes iconográficos". Revista de la Universidad de Valencia, nº1, 1990. Valencia, España, p.65

Kusch, Günter Rodolfo (2003). Rodolfo Kusch. Obras Completas, Tomo II. Editorial Fundación Ross. San José, Costa Rica

Kusch, Rodolfo (2007). Obras completas. Tomo I. Editorial Fundación Ross. Rosario, Argentina, p.169

La Chioma, Daniela ([2017] 2019). "Las danzas del inframundo en el arte Mochica". En KAYPUNKU, Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura, vol.4, n°1, junio 2019. Lima, Perú, p.209

Lau, George F. (2019). "La cultura Recuay: un breve ensayo". En Castillo, Luis Jaime y Mujica, Elías (Editores) (2019). Perú Prehispánico: un estado de la cuestión. Ed. Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. Cusco, Perú

Lazzari, Luisa; Moulia, Patricia y Gervasoni, Ana (2016). "Aportes de las ilusiones ópticas a diferentes campos del conocimiento". En Cuadernos de CIMBAGE, n°18, año 2016. Buenos Aires, Argentina, pp.81-107

Le Corbusier (1957). Ronchamp. Edizioni di Comunità Milani. Milán, Italia.

Leiva Coupaud, Claudia (2014). Los instrumentos sonoros Mochica y su representación iconográfica (Tesis de Magister en Arqueología). Escuela de Posgrado Programa de Estudios Andinos de la PUCP. Lima, Perú, p.7

Lieske, Bärbel (2009). "Las Divinidades de la Cultura Mochica". En Arqueología y Sociedad, N°20, 2009, UNMSM. Lima, Perú, p.323

Limón Olvera, Silvia (2017). "Centellas Sagradas. El culto al rayo en los Andes centrales". Revista Latinoamérica 65, México 2017/2. Ciudad de México, México, pp.107-132

Lizarraga, Karen (1988). Identidad Nacional y Estética Andina: una teoría peruana del arte, CONCYTEC. Lima, Perú

Llamazares, Ana María (2006). "Metáforas de la dualidad en los Andes: Cosmovisión, arte, brillo y chamanismo". En Solanilla, Victoria y Valverde, Carmen (Editores). Actas del Simposio ARQ 24 del 52 CIA. Sevilla, España

Llamazares, Ana María y Martínez Sarasola, Carlos (2006). "Reflejos de la Cosmovisión Originaria. Arte indígena y chamanismo en el Noreste argentino prehispánico". En Llamazares, Ana

María; Martínez Sarasola, Carlos; Cometti, Jorge; Goretti, Matteo et al. (2006). Tesoros precolombinos del noreste argentino. Fundación CEPPA. Buenos Aires, Argentina, p.76

Lobos Martinez, María de la Luz (2017). "Nociones de sostenibilidad en el patrimonio vernáculo del Valle del Choapa". En Gremium, Volumen 4, agosto-diciembre 2017. Ciudad de México, México

Long, Michael E. (1990). "Enduring Echoes of Peru's Past". National Geographic n°177

López, Carlos y Aguilar, Julia (2017, 23 de enero). "Pancho Fierro". En Historia del Perú. Lima, Perú

López Cuevas, Fernando (2005). "El Spondylus en el Perú prehispánico. Su significación religiosa y económica". ÁMBITOS, Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades, n°14, 2005, Edit. Asociación de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades. España, pp.33-42

López Estupiñán, Laura y Rodríguez Pérez, Luis Carlos (2016). "La cronofotografía y la morfometría geométrica como técnicas analíticas en la interpretación de iconografías secuenciales del sitio arqueológico Huaca de la Luna, Moche, Perú". En Maguaré, vol. 30, n°1 (enero-junio), 2016, Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia, p.196

López Guzmán, Rafael; Barea Azcón, Patricia; Artigas, Juan B.; et.al. (2011). ANDALUCÍA y AMÉRICA PATRIMONIO ARTÍSTICO. Proyecto de Excelencia: Andalucía en América: Arte, Cultura y Sincretismo Estético. Editorial ATRIO S.L. Granada, España

López Ocaña, Carlos (1982). "Zonas áridas y desertificación en el Perú". En Velásquez M., Dora (editora) (1982). Zonas Áridas, Vol. I. Centro de Investigaciones de Zonas Áridas, Universidad Nacional Agraria La Molina (UNALM). Lima, Perú, p.9

Lorca, Federico (1919). "Poema: Mar". En Lorca, Federico ([1919] 1921). Libro de poemas. Ed. Morato. Madrid, España

Lumbreras, Luis Guillermo (1969). *Delos pueblos, las culturas y las artes en el Antiguo Perú* (Traducción Betty Meggers). Moncloa-Campodónico Editores Asociados. Lima, Perú

Lumbreras, Luis Guillermo (2012). "El adoratorio de Saywite o Concacha". *Revista Monedas del Banco Central de Reserva del Perú*, Moneda 151, 2012. Lima, Perú, pp.48-50

Lumbreras, Luis Guillermo (1974). *La arqueología como ciencia social*. Ediciones Histar. Lima, Perú, pp.130-131

Mackey, Carol y Vogel, Melissa (1999). "La luna sobre los Andes: una revisión del Animal Lunar". En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores) (2003). *Moche: Hacia el final del milenio*. Tomo I, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche. Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999. Fondo Editorial PUCP y Universidad Nacional de Trujillo. Lima, Perú, p.338

Magris, Claudio (1988). *El Danubio*. Ed. Anagrama. Barcelona, España

Makstutis, Geoffrey (2010). *Arquitectura Teoría y Práctica* (Título original: Architecture). Art Blume. Barcelona, España

Makowski Hanula, Krzysztof (1989). "Prefacio". En Hocquenghem, Anne Marie (1989). *Iconografía Mochica*. Ed. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

Makowski, Krzysztof (1999). "La deidad suprema en la iconografía Mochica: ¿Cómo definirla? . El Panteón y la estructura del poder". En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores) (2003). *Moche: hacia el final del milenio*. Actas del segundo coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999. Fondo Editorial PUCP y Universidad Nacional de Trujillo. Lima, Perú, p.350

Makowski, Krzysztof (2008). "Prefacio". En Woloszyn, Janusz Z. (2008). *Los rostros silenciosos. Los huacos retratos de la cultura Moche*. Fondo Editorial de la PUCP. Lima, Perú, pp.11-19

Manzanares Gutierrez, Javier (2013). En Meier Cornejo, Ludwing et al (Editores) (2013). *Tesoros de la Catedral del Cusco*. Arzobis-

pado de Cusco, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco y Telefónica del Perú. Lima, Perú

MALI (2013). "Qué significa indigenismo". En MALI (2013). Sabogal MALI. Ficha explicativa pre-visita. 10 julio al 3 de noviembre de 2013. Ed. Museo de Arte de Lima MALI. Lima, Perú

Marinetti, Filippo Tommaso ([1968] 1978). Manifiesto y textos futuristas (Traducción G. Gómez, N. Hernández y Cari Sanz). Ediciones del Cotal S.A. Barcelona, España

Martínez Frías, Jesús (2006). "El enigmático poliedro de Alberto Durero en Melancolía I. Una nueva interpretación mineralógica". En Revista Tierra y tecnología, n°30, Ilustre Colegio Oficial de Geólogos. Madrid, España

Martínez Osorio, Gilberto y Albis Romero, María (Compiladores) (2018). Enfoques, Teoría y Perspectivas de la Arquitectura y sus Programas Académicos. Ed. Corporación Universitaria del Caribe (CECAR). Sucre, Colombia

Martín Fernández, Carlos Luis (1996). Estudio arquitectónico y estructural de la éntasis de los templos griegos: De un principio mecánico a un principio artístico (tesis doctoral). Departamento de Mecánica de Suelo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, España

Martin, Bernice (1979). "La sacralización del caos: el simbolismo en la música rock". Sociological Analysis 40, 2, 1979, Centro de Estudios Públicos de Chile. Chile, pp.4-7

Martínez de la Torre, María Cruz (1993). "La tradición musical andina en vasos de madera incas". Espacio, tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, T.6, UNED. Barcelona, España, p.13

Martuccelli, Ello (2015). "Carlos Galarza Aguilar: El pequeño gigante de la escultura". Periódico Propuesta, Año XIV, n° 111, de la Universidad Ricardo Palma. Lima, Perú

Marquiegui Aramburu, Esther (2012). "Fresco de la Capilla de San Brizio en Orvieto". Mahiques, Universidad de Valencia. Valencia, España, p.2

Matsumoto, Yuichi y Nesbitt, Jason (2021). “¿Cupisnique es la Sierra Central? Piezas de Cupisnique Clásico en Piquimina y Campanayuq Rumi”. Revista Científica Yachaq, Vol.4, N°2, Julio-diciembre 2021, Universidad Católica de Trujillo (UCT). Trujillo, Perú

Meggs, Philip B. (1991). Historia del diseño gráfico. Trillas. Ciudad de México, México

Melis Maynar, Ana (2007). “Símbolo de poder: la fiesta del Carmen en dos contextos distintos de España y Perú”. En Anales del Museo de América, N°15, 2007. Madrid, España, pp.191-206

Melgar Bao, Ricardo y Bosque Lastra, María Teresa (1993). Perú contemporáneo. El espejo de las identidades. Ed. Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México. México

Mendizábal, Pedro, Hernández Macedo, Miguel y Huamaní Rodríguez, Ingrid (Investigadores) (2015). El Q'eswachaka de Canas. Ingeniería y tradición en las comunidades de Quehue. Ed. Ministerio de Cultura del Perú. Lima, Perú

Meneses, J; Linares, S; Gómez, J y Peñaranda, M (2009). “Excavaciones en el frontis norte y en la Plaza 1 de Huaca de la Luna”. En Uceda, Santiago y Morales Ricardo (Editores) (2008). Informe Técnico 2008. Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Ed. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo, Perú

Metraux, Alfred (1937). “Una antigua aristocracia en Polinesia” (La Prensa, 22, viii). En Orta Nadal, Ricardo (1958). “Los inicios de la actividad histórica en las sociedades ágrafas” y En Lewin, Boleslao; Gonzales, Elda, et al. Anuario del Instituto de Investigaciones Históricas, N°3, 1953. Rosario, Argentina, pp.458-462

Miglioli, Viviana y Szejer, Silvia (2015). “La irrupción del Movimiento Moderno como cambio de paradigma en la arquitectura y la resistencia en el ámbito académico”. En Dossier, n°63, enero-marzo 2015, Unión de Universidades de América Latina y el Caribe UDUAL. México

Mills, Steve (2010). The contribution of soundtoarchaeology. Buletinul Muzeului Județean Teleorman 2, p.182

Ministerio de Cultura del Perú (2012). Festividad de la mamacha Carmen de Paucartambo. Plan de Salvaguardia. Dirección desconcentrada de Cultura de Cusco y Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural e Inmaterial de América Latina (CRESPIAL). Cusco, Perú, pp-15-25

Ministerio de Cultura (2019). "Acueductos de Nasca". Formulario de presentación. Lista indicativa, Anexo 2ª. Ministerio de Cultura del Perú. Lima, Perú, pp.3-4

Montaner Martorell, Josep María (1994). "Ensayo sobre arquitectura moderna y lugar". En Boletín Académico, nº18. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Universidade da Coruña. La Coruña, España

Monteys, Xavier (2007). "La escalera sinónimo de arquitectura" (Prólogo). En Carreiro, María (2007). El pliegue complejo. La escalera. Ed. NETBIBLO, S.L. La Coruña, España, p.vii

Montestruque Bisso, Octavio (2019). "Dos textos y un proyecto. La pertinencia de la teoría posmoderna en la obra de Juvenal Baracco". En Dreifuss Serrano, Cristina (Editora) (2019, noviembre). Posmodernidad. Limaq, Revista de Arquitectura de la Universidad de Lima, nº5. Lima, Perú

Montoya Vera, María (2007). "Arquitectura de la Tradición Mito en el valle medio del Santa: sitio El Silencio". Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 2007, nº 36 (2). Lima, Perú

Morales Gamarra, Ricardo (2007). "Arquitectura prehispánica de tierra: Conservación y uso social en las Huacas Moche, Perú". APUNTES vol.20, núm.2, 2007, Edit. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia

Morales, Gracia (2011). José María Arguedas: una voz imprescindible en la literatura peruana, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Madrid, España

Morales, Henry (2018, 07 de enero). "Lambayeque: Descubren nuevo recinto arqueológico Mochica en Úcupe". Diario La República, sección: Sociedad. Lima, Perú

Morris, Craig ([1971] 2013). El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio inca. Colección Estudios Andinos 13, 2013, Ed. Fondo Editorial PUCP y Institute of Andean Research. New York. Lima, Perú

Moseley, Michael Edward y Deeds, Eric E. (1982). "The land in front of Chan Chan: agrarian expansion, reform and collapse in the Moche valley". En Moseley, M. y Day, K. (editores)(1982). Chan Chan: Andean Desert City. The University of New Mexico Press. Albuquerque, USA

Mujica Barreda, Elías (Dirección editorial y textos) (2007). El Brujo. Huaca Cao. Ed. Fundación Wiese. Lima, Perú, p.94

Muro Ynoñan, Luis Armando (2009). Espacios públicos, encuentros sociales y rituales funerario en San José de Moro: Análisis de la ocupación Mochica Tardío en el Área 45, Sector Oeste de San José de Moro, (Tesis para optar título de Licenciado en Arqueología). Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú, p.231

Narváez Vargas, Alfredo (1988). "Rasgos arquitectónicos de la fortaleza de Kuelap". Boletín Cultural n°66, Kuelap. Chachapoyas, Perú, p.118

Naudé Santos, Adéle (2007). "Introducción". En Longhi, Luis (2007). Longhi. Arquitectura en escena. Ed. Luis Longhi, Longhi Arquitectos Asociados S.A. Lima, Perú

Negri, Giancarlo (2019). "L'Alfabeto Metafisico di Giorgio de Chirico". En Rivista Metafisica, °19, 2019, Funadazione Giorgio e Isa de Chirico. Roma, Italia

Nesbitt, Jason; Gutiérrez, Belkys y Vásquez, Segundo (2008). "Excavaciones en Huaca Cortada, Complejo de Caballo Muerto, Valle de Moche: Un informe preliminar". Boletín de Arqueología PUCP, N°12, 2008. Lima, Perú

Neumeyer Fritz (1995). Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968. El Croquis Editorial, Colección Biblioteca de Arquitectura. Madrid-España, pp.367-370

Nietzsche, Friedrich (2015). Así Hablaba Zaratustra (título original: ALSO SPRACH ZARATHUSTRA). Ebisa Ediciones. Lima, Perú, p.224

Norberg-Schulz, Christian (1980). "Kahn, Heidegger. El lenguaje de la Arquitectura". En Revista Arquitectura, N°223, Colegio de Arquitectos de Madrid. Madrid, España

O´Byrne Orozco, María Cecilia (2007). El proyecto para el hospital de Venecia de Le Corbusier (Tesis Doctoral). Programa de Doctorado en Proyectos Arquitectónicos, UPC. Barcelona, España, pp.83-106

Ocas Quispe, Andrés y Benfer, Robert A. (2020). "Sitio arqueológico El Volcán". En Ministerio de Cultura (2019). Actas V Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. Ministerio de Cultura del Perú. Lima, Perú, pp.15-24

Orrego Echevarría, Israel Arturo (2018). "Tiempo-espacio en el pensamiento andino". En Orrego Echevarría, Israel Arturo (2018). Ontología relacional del tiempo-espacio andino: diálogo con Martin Heidegger. Ediciones USTA. Bogotá, Colombia, p.90

Orta Nadal, Ricardo (1959). "Historia en el arte de los pueblos ágrafos: Cantares épicos, drama y danza, pintura y escultura". Revista Universidad 42, Universidad Nacional del Litoral. Ciudad de Santa Fe, Argentina

Ortiz Agama, Robinson (2018). Plan Piloto de Lima. Fondo Editorial EDUNI, Universidad Nacional de Ingeniería. Lima Perú

Ortiz de Zevallos, Augusto (1979). "Héctor Velarde: Obra, teoría e ironías de los años 30 y 40". En Apuntes 9, Revista de Ciencias Sociales, Año V, número 9, 1979, Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico. Lima, Perú

Ossio Acuña, Juan (2021). El Tahuantinsuyo de los Incas. Historia e instituciones del último Estado prehispánico andino. Ed. Ernest & Young Consultores S. Civil de R. L. Lima, Perú

Palma, Ricardo (1983). Tradiciones Peruanas. Tomo IV. Ed. Océano, ALVAGRAF S.A., La Llagosta. Barcelona, España

Palmese, Cristina (2008). "El diseño sonoro del espacio construido. Entre la intuición y el método". En Instituto Cervantes, Orquesta y Coro Nacionales de España (2008). I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros. Edición electrónica en el Centro Virtual Instituto Cervantes. Madrid, España.

Palomero Pescador, José y Fernández Domínguez, María et al (2005). "El Cuaderno de bitácora: reflexiones al hilo del espacio europeo de la educación superior". En Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado (REIFOP), 8 (4), Departamento MIDE de la Universidad de Murcia. Murcia, España

Palladio, Andrea ([1570] 1987). Los Cuatro Libros. Libro I. Editorial Alta Fulle. Barcelona, España, pp.38-39

Pariona Cabrera, Walter e Icochea Martel, Georgina (2020). "Illa-pa, dios del rayo. Vida y salud en la cosmovisión andina, Ayacucho-2018". ALTERISTAS Revista de Estudios Socioculturales Andino Amazónicos, Año 9, N°10, ISSN 2309-9887. Ayacucho, Perú, pp. 197-206

Peresan Martínez, Andrea (2011). "Antigüedad". Revista Cuaderno 37, del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, pp.18-22

Pérez del Arce, José (2004). "Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes". En Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, n°9, 2004. Santiago de Chile, Chile, pp.9-33

Piedrahita Vélez, Carmen (2007). "El Museo Guggenheim de Bilbao: un edificio "pos-todo". En Artes, La Revista, n°13, Volumen 7. Enero-junio 2007, Facultad de Artes, Universidad de Antioquía. Antioquía, Colombia

Pineda Quevedo, José (2007). Espacio y Arqueología en el Perú (basado en su tesis doctoral en Geografía: "El Ordenamiento del territorio en el valle Moche del Perú desde el sedentarismo al siglo XVI. Enseñanzas de una lectura espacial de la vida de las sociedades prehispánicas"). Universidad de París III - Sorbonne Nouvelle, Ed. L'Hartmattan. París, Francia.

Pino Matos, José Luis (2004). "El Ushnu inka y la organización del espacio en los principales Tampus de los Wamani de la sierra central del Chinchahysuyu". En *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, Vol. 36, n°2, Julio 2004. Arica, Chile

Pinto, Margarita (2005, 05 de setiembre). "Fernando Távora, padre de la arquitectura moderna portuguesa". Periódico *El País*. Madrid, España

Ponte R., Víctor M. (2000). "Transformación social y política en el Callejón de Huaylas, siglos III-X d.C.". En *Boletín de Arqueología PUCP*, n°4, 2000, Lima, Perú

Powell, Robert (1999). *Rethinking the skyscraper. The complete architecture of Ken Yeang*. Thames & Hudson. Londres, Inglaterra

Pozorski, Shelia y Pozorski, Thomas ([1999] 2003). "Arquitectura residencial y subsistencia de los habitantes del sitio Moche: evidencia recuperada por el proyecto Chan Chan-Valle del Moche". En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (Editores) (2003). *Moche: hacia el final del milenio. Tomo I. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999)*. Universidad Nacional de Trujillo y PUCP. Lima, Perú, p.131

Pozzi-Escot (Compiladora) (2014). *PACHACAMAC. Conservación en arquitectura de tierra*. Ed. Ministerio de Cultura, Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales. Lima Perú

Prescott, Guillermo (1940). *La Conquista del Perú*. Biblioteca Billiken, Colección Azul e Editorial Atlántida S.A. Buenos Aires, Argentina

PUCP (sf). Archivo Documental: José García Bryce. Archivo de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

Qhapaq Amaru, Jym (2012). Inka Pachaqaway. Cosmovisión Andina. Pachayachachiq-Investigaciones y Estudios Inkásicos. Lima, Peru, p.29

Quetglas, Josep (2006). "La línea vertical. Le Corbusier y la síntesis de las artes. El poema del ángulo recto. Círculo de Bellas Artes. Madrid, España, p.53

Quetglas, Josep (2015, 01 de enero). "Ronchamp: un paisaje de acústica visual". En Revista Arquitectura Viva (AV). Le Corbusier. An Atlas of Landscapes. AV Monografía 176. Madrid, España, pp.56-61

Ramírez Alvarado, María del Mar (2009). "La perspectiva artificial y su influencia en el desarrollo de la fotografía: De la perspectiva artificial a la perspectiva fotográfica". AISTHESIS n°45, 2009, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, Chile, p.25

Ramón, Gabriel (2019). "Ilustrar el pasado precolonial andino: el caso de Jorge Zegarra Galdós". En BIFEA 48(1). Lima, Perú, pp.57-81

Ramos Orlandino, Carmela y Guzmán Zorrilla, Emanuel (2019, 04 de noviembre). "Influencia del fenómeno el Niño en las condiciones de oleaje en aguas profundas frente al litoral peruano". Workshop de mecánica de fluidos, Escuela Profesional de Ingeniería Mecánica de Fluidos EPIMF, UNMSM. Lima, Perú, pp.1-6

Rey Ashfield, William (2008). Intuición y emoción: nuevas claves para el análisis de la arquitectura moderna uruguaya. En Revista APUNTES, Vol.21, núm.2, Biblioteca General de la Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia

Reina-Valera (versión) (1968). "Preparativos para edificar el templo y el palacio". Biblia, Antiguo Testamento, 2° de Crónicas, 4-6. Arquetipo Grupo Editorial

Rick, John; Bustamante, Julio y Crousillat, Enrique (2020). "Nuevos conceptos sobre la secuencia constructiva y usos de la red de canales de Chavín de Huántar". *Revista Devenir*, Vol.8, N°15, enero-junio 2021, UNI, ISSN 2312-7562. Lima, Perú

Ricoeur, Paul (1965). "Universal Civilisation and National Cultures". *History and Truth*, Evanston, Northwestern University Press. Illinois, USA

Ricoeur, Paul (1986). *Culpabilidad y finitud*. Ed. Taurus. Madrid, España, p.495

Rodríguez Ibáñez, Margarita (2010). "El vacío y la nada en el arte". En *Revista Número 13*, diciembre 2011, *Estudios de Arte: Ensayo*, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACAA). Aragón, España

Rodríguez Morales, Luis (1995). *El diseño preindustria. Una visión histórica*. Universidad Autónoma de México. Azcapotzalco, México

Rodríguez, Juan y Seoane, Carlos (2015). *Siza x Siza*. Ed. Fundación Arquia, Colección Arquia, n° 38. Barcelona, España

Roel Mendizábal, Pedro (2020). "Carnavales. De la fiesta de la transgresión a la fiesta de la vida". En Roel Mendizábal, Pedro; La Serna Salcedo, Juan Carlos y Molina palomino, Pablo (investigadores) (2020). *El carnaval rural andino. Fiesta de la vida y la fertilidad*. Ed. Ministerio de Cultura. Lima, Perú, p.46

Rojas-Bolivar, Daniel E. (2014). "Ayahuasca: el encuentro de dos paradigmas". *Revista de Neuro-Psiquiatría*, vol.77, núm.1, Universidad Peruana Cayetano Heredia UPCH. Lima, Perú, pp.40-47

Rostworowski, María ([2001] 2015). *Pachacamac. Obras completas II*. Instituto de Estudios Peruanos IEP. Lima, Perú, p.48

Rosas Rintel, Marcos (2007). "Nuevas perspectivas acerca del colapso Moche en el Bajo Jequetepeque. Resultados preliminares de la segunda campaña de investigación del proyecto arqueológico Cerro Chépén". En *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 36(2) 2007. Lima, Perú, pp. 221-240

Rosales Meana, Diego Ignacio (2020). "Inquietud y deseo. El legado de san Agustín en la filosofía contemporánea". En Revista Chilena de Estudios Medievales, nº17, 2020. Santiago de Chile, Chile

Rostworowski, María ([1988] 2013). Historia del Tahuantinsuyo. Ed. Instituto de Estudios Peruanos IEP, Novena reimpresión de la segunda edición. Lima, Perú

Roth, Leland M. (1999). Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado. Editorial Gustavo Gili GG. Barcelona, España

Ruiz Barcellos, Jorge Luis (2009). "Huaca de los Reyes: Arquitectura simbólica. Plazas y Pachas, rituales y fiestas en el valle de Moche – Costa norte peruana". Revista nº11 del Museo de Arqueología, Antropología e Historia, Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo Perú. También se puede encontrar en la Revista ARKINKA nº164, Año 13, Julio 2009, Lima, Perú

Safranski, Rüdiger (2013). El mal o el drama de la libertad (Traducción: Raúl Gabás). Tusquets Editores, colección: Fábula, 3era edición. Barcelona, España, pp.310-311

Sagaseta, Alicia Alonso (1989). "Las momias de los Incas: su función y realidad social". Revista Española de Antropología Americana, N° XIX, 1989, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España, pp.109-134

Sainz Gutiérrez, Victoriano (1997). "Arquitectura y posmodernidad: Los orígenes de un debate". En Revista Laboratorio de Arte, nº10, 1997, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla. Sevilla, España

Sánchez Garrafa, Rodolfo (2012). "Representación monumental del cosmos en murales Mochica. Iconografía y tradición". En Sánchez Garrafa, Rodolfo; Dolorier Torres, Camilo y Casas Salazar, Lyda (2012). Cosmos Moche. Editorial Museo Andrés del Castillo. Lima, Perú

Santillana, Enrique (2017). "Departamento de Arquitectura (1951-1953). Escuela de escuelas". En Montestruque, Octavio y

Fabbri, Martín (Coordinación del proyecto) (2017). Mario Bianco. El espacio moderno en el Perú. Fondo Editorial de la Universidad de Lima. Lima, Perú

Sassone, F. (1929, 16 de junio). "En la Exposición Iberoamericana de Sevilla, una visita al pabellón del Perú". Diario ABC. Madrid, España

Shady Solís, Ruth (2006). Caral-Supe. La Civilización más Antigua de América. Proyecto Especial Arqueológico Caral-Supe y Instituto Nacional de Cultura (INC) del Perú. Lima, Perú

Shady, Ruth (2006). LA CIVILIZACION CARAL: Sistema social y manejo del territorio y sus recursos. Su trascendencia en el proceso cultural andino, Boletín de Arqueología PUCP, N° 10, 2006, Lima Perú, pp.59-89

Salvador González, José María (2013). "Simbolizando la arquitectura pintada. Representaciones metafóricas del espacio urbano-arquitectónico en la pintura italiana bajomedieval". De Medio Aevo n°2, 2012, Revista Científica Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España, p.69

San Cristóbal, Antonio (1995, 27 de setiembre). "Ventanas en los techos" (Artículo). En diario El Comercio, Sección F, Inmobiliaria y Construcción: Patrimonio. Lima, Perú

Sánchez Huaranga, Carlos Daniel (2016). "La Chakana y la Cruz Cristiana: Rituales, religión, fiestas, ideologías y simbologías en los conjuntos de sikuris urbanos". Ed. Revista Arqueología y Sociedad, n°32, UNMSM. Lima, Perú

Santillana, Julián I. (1994). "Algunas notas sobre el libro Inka settlement planning". Histórica. 18(2), PUCP. Lima, Perú

Schaedel, Richard P. (1987). "2000 años de la continuidad cultural de los muchik en la costa norte del Perú". En Ibero-Amerikanisches Archiv. N. F., 13:1. Berlín, Alemania, pp.117-127

Scher, Sarahh (2012). "Markers of Masculinity: Phallic Representation in Moche Art". Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 41 (2) 2012. Lima, Perú, pp.183-186

Segre, Roberto (Relator) ([1975] 1983). América Latina en su arquitectura. UNESCO, Siglo veintiuno editores S.A., 5ta edición, Serie “América latina en su cultura”. Madrid, España

SENAMHI y Dirección General de Meteorología (2014). El fenómeno El Niño en el Perú. SENAMHI, Ministerio del Ambiente (MINAM). Lima, Perú, p.21

Sharr, Adam ([2018] 2020). Arquitectura Moderna. Alianza editorial. Madrid, España

Shibata, Koichiro (2017). “Cosmología tripartita en Huaca Partida, valle bajo de Nepeña”. Indiana 34.1, Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preubischer Kulturbesitz. ISSN 0341-8642. Berlín, Alemania

Schoenauer, Norbert (1984). 6000 años de hábitat de los poblados primitivos a la vivienda urbana en las culturas de oriente y occidente. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España

Sholten, María (1980). El Capac Ñan. En Lajo, Javier (2005). Qhapaq Nan. La ruta inka de sabiduría. Ediciones Abya-Yala y Escuela de Gobierno y políticas Públicas para Nacionalidades y Pueblos del Ecuador. Quito, Ecuador, p.77

Silva Santiesteban, Fernando (1997). “Occidente y el Mundo Andino”. En Silva Santiesteban, Fernando (1997). Desarrollo Político en las Sociedades de la Civilización Andina. Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima. Lima, Perú, pp.154-158

Silva Sifuentes, Jorge E.T. (2007). Historia del Perú. Culturas Prehispánicas. Lexus Editores. Lima, Perú, p.35

Solaguren_Beascoa, F. (2017). Investigar en arquitectura. General de Ediciones de Arquitectura. Valencia, España

Solbes, Jordi; Cantó, José; Mayoral, Olga y Pina, Tatiana (2021). “Qué explica la Física sobre la influencia de la Luna en la Tierra? Una propuesta de enseñanza”. En Revista Eureka sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias, Universidad de Cádiz. Cádiz, España, pp.3701_1-3701_17

Sparavigna, Amelia Carolina y Dastrú, Lidia (2018). "The Pantheon, eye of Rome, and its glimpse of the sky". Hal Open Science, hal-01800694. Archives Ouvertes. Francia.

Storch de Gracia, Jacobo (2016). "Los Santuarios griegos, Capítulo 17". En Storch de Gracia, Jacobo; Martínez de la Torre, Cruz y Vivas Sainz, Inmaculada (Editores) (2016). Arte de las grandes civilizaciones clásicas: Grecia y Roma. Editorial Universitaria Ramón Areces, UNED. Madrid, España, pp. 458-460

Tantaleán, Henry (2011). "Chavín de Huántar y la tradición arqueológica de un estado teocrático andino". Revista Arqueología y Sociedad de la UNMSM, N°23. Lima, Perú

Tauzin, Isabella (2017). Representaciones del Inca Garcilaso de la Vega por José Sabogal: Sabogal pintor indigenista. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Tufts University: Department of Romance Languages (hal-01846780), p.8

Távora, Fernando (2000). Sobre la organización del espacio. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España, p. 75

Taylor, Gerarld (editor) (2008). ¿Tomás? Ritos y tradiciones de Huarochirí. Ed. IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos, IEP Instituto de Estudios Peruanos Y Fondo Editorial UNMSM, Lima Perú, p. 79

Tenorio Ambrossi, Rodrigo (2004). La intimidad desnuda. Sexualidad y cultura indígena. Editorial Abya-Yala. Quito, Ecuador, p.35

Tinoco Cano, Israel (2010). "Hacia un nuevo paradigma de Moche: interpretaciones acerca de la relación entre las tradiciones culturales Moche y Gallinazo". En Anales del Museo de América 18, 2010. Madrid, España

Tinoco Cano, Israel (2021). El descubrimiento de los mochicas, una cultura arqueológica de la costa norte del Perú (Tesis doctoral). Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España

Tomoeda, Hiroyasu; Millones, Luis y Fujii, Tatsuhiko (Redactores) (2015). *Entre Dios y el Diablo. Magia y poder en la costa norte del Perú*. Ed. IFEA. Lima, Perú

Topic, Theresa Lange (1982). "The Early Intermediate Period". En Moseley, M. y Day, K. (editores) (2010). *Chan Chan: Andean Desert City*. The University of New Mexico Press. Albuquerque, USA

Toranzo Calderón, Graciela (Investigación) (sf). "Murales de Buenos Aires. Tipos de murales". Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Torres, Karla (2013, 15 de setiembre). "Exposición Manny Rodríguez: Cruzando puentes: espacios, memorias y desafíos". En *Visión Doble, Revista de Crítica e Historia del Arte*, Facultad de Humanidades de Universidad de Puerto Rico-Recinto de Ríos Piedras (UPRRP). San Juan de Puerto Rico, Puerto Rico

Tschopik, M (1946). *Some Notes on the Archaeology of the Department of Puno-Peru*. Ed. Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Report N° 3, Massachusetts. Cambridge, USA

Tufinio, Moisés; Rojas, Carol y Vega, Rony (2010). "Excavaciones en la plataforma III". En Uceda, S. y Morales, R. (editores) (2009). *Informe 2009. Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna*, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo, 2010, pp. 109-173

Uceda, Santiago y Tufinio, Moisés ([1999] 2003). "El complejo arquitectónico religioso Moche de Huaca de la Luna: una aproximación a su dinámica ocupacional". En Uceda, Santiago y Mujica, Elías (editores) (2003). *Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999)*. Universidad Nacional de Trujillo y PUCP. Lima, Perú, pp.214-224

Uceda Castillo, Santiago y Rengifo Chunga, Carlos E. (2006). "La especialización del trabajo: teoría y arqueología. El caso de los orfebres Mochicas". En *Bulletin de l'Institut français d'études andines*. Lima Perú pp. 33-34

Uceda Castillo, Uceda (2008). "En busca de los palacios de los reyes de Moche". En Krzysztof Makowski (compilador) (2008). Señores de los Reinos de la Luna. Banco de Crédito del Perú. Lima, Perú

Uceda, Santiago y Zavaleta, Enrique (2016). "La plataforma 2 del núcleo urbano moche: de la destrucción a un hallazgo sorprendente". En Ministerio de Cultura (2016). Actas I Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. Ministerio de Cultura de Perú. Lima Perú, pp.47-49

Uceda Castillo, Santiago; Morales Gamarra, Ricardo y Mujica Berrera, Elías (2016). Huaca de la Luna. Templos y dioses Moches. Investigación Proyecto Huacas del Sol y de la Luna, Ed. Fundación Backus, World Monuments Fun Perú y Worl Monuments Fund. Lima, Perú

Uceda, Santiago y Zavaleta, Enrique (2016). "La plataforma 2 del núcleo urbano moche: de la destrucción a un hallazgo sorprendente". En Ministerio de Cultura (2016). Actas I Congreso Nacional de Arqueología, Volumen I. Ministerio de Cultura de Perú. Lima Perú

Uceda Castillo, Santiago; Gayoso Rullier, Henry; Cáceda Guillén, Daniel y Noel Espinoza, Arturo ([2017] 2020). "Excavaciones en el Núcleo Urbano del Complejo Huacas del Sol y de la Luna, valle de Moche – Temporada 2016". En Ministerio de Cultura (Editor) (2020). Actas. IV Congreso Nacional de Arqueología. Volumen I. 8 y 11 de agosto de 2017. Ed. Ministerio de Cultura. Lima, Perú, p.38

UNESCO et al (2018). "Riserva Ecológica Chaparrí. Paesaggio Sacro Muchik" (Folleto). Ed. UNESCO, Università degli Studi di Genova, Museo di Etnomedicina A. Scarpa et al, 2018.

Valdearcos, E. (2008). "El arte románico". Revista Electrónica Proyecto Clío n° 34, ISSN 1139-6237

Valdearcos, Enrique (2007). "El arte gótico". En Revista electrónica Clío, N°33. ISSN 1139-6237

Valdez, Lidio M. (2006). "Los vecinos de Nasca: entierros de la tradición Huarato del valle de Acarí, Perú". En Bulletin de l'Institut français d'études andines BIFEA. Lima Perú

Vásquez Zaldívar, Claudio (2001). "La casa Errázuriz de Le Corbusier, cronología del proyecto". En Ediciones ARQ, año 2001, N°49, Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, Chile, pp. 66-69

Valladares Huamanchumo, Percy M. (2012). "Evidencia cultural en el Cerro campana". Revista Pueblo Continente, Universidad Privada Antenor Orrego UPAO, vol.23, n°2, jul-dic- 2012. Trujillo, Perú, pp.275-281

Van den Berg O.S.A., Hans (2005). "Glosario". Revista Ciencia y Cultura, N°15-16, Universidad Católica Boliviana San Pablo. ISSN: 2077-3323. La Paz, Bolivia, p.293

Vargas Martínez, Edgar Javier (2015). Configuración formal de los rosetones románicos de la ciudad de Zamora (Tesis Doctoral). Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España, pp.23-27

Vega Posada, Eduardo; Mujica Barreda, Elías y Scorza Hoyle, Manuel (Editores) (1986). José María Arguedas. Cantos y Cuentos Quechuas. Primera parte. Munilibros 12. Ed. Municipalidad de Lima Metropolitana. Lima, Perú, p.11

Vela Cisneros, Ximena (Coordinadora) (2010). Glosario de Arquitectura. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural de Ecuador. Quito, Ecuador, p.71

Velarde, Héctor (1938). "El sentido de la Arquitectura en Manuel Piqueras Cotoí. Diario El Comercio, 24 de julio de 1938". En Cisneros Velarde, Marta Susana (2015). Héctor Velarde equilibrio y proporción de tiempo y espacio entre lo clásico, la tradición y la modernidad (Tesis de grado). Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Lima, Perú

Venturi, Robert ([1966] 1978). Complejidad y contradicción en la arquitectura (Traducción de Antón Aguirregoitia et al). Ed.

Gustavo Gili, Colección Arquitectura y Crítica, 2da edición ampliada 1980. Barcelona, España

Verano, John W. (2002). "War and Death in the Moche world: Osteological Evidence and Visual Discourse". En Pillsbury, Joanne (Editor) (2006). "Moche Art and Archeology in Ancient Peru". Ed. National Gallery of Art. Washington, USA, p.111

Villegas Torres, Luis Fernando (2013). Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano (Tesis doctoral). Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.

Villegas Torres, Luis Fernando (2015). "El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)". En Anales del Museo de América XXII. Madrid, España

Vírseda Aizpún, Alejandro (2014). "Sobre el primer croquis del convento de la Tourette. La arquitectura de Le Corbusier en un dibujo". En Campo Baeza, Alberto; Vírseda Aizpún, Alejandro, Jaraiz Pérez, José et al (Editores) (2014). El sueño de la razón, Curso académico 2013-2014. Unidad Docente Campo Baeza, ETSAM-UPM. Madrid, España, pp.21-22

Viollet-le-Duc, Eugène (1854). Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, Tomo IV. Edition Bance-Morel de 1854 a 1868. París, Francia

Vitruvio Polión, Marco Lucio ([sf] 1995). Los diez libros de arquitectura (Introducción por Delfín Rodríguez Ruiz). Versión española de José Luis Oliver Domingo. Alianza. Madrid, España.

Vizer, Eduardo Andrés (2019). "La mediatización del zeitgeist. Imaginarios en pantalla". En Mediaciones de la Comunicación, Vol.14, nº2, 2019. Montevideo, Uruguay

Waisman, Marina ([1972] 1985). La estructura histórica del entorno. Ediciones Nueva Visión SAIC, Colección Arquitectura Contemporánea. Buenos Aires, Argentina

Watanabe, Shinya (2019). "Dominio provincial wari en el Horizonte Medio: el caso de la sierra norte del Perú". Research Papers of the Anthropological Institute, Vol. 8, 2019, Nanzan University. Nagoya, Japón

Wiersema, Juliet (2011). La relación simbólica entre las representaciones arquitectónicas en las vasijas Mochica y su función ritual". En Pardo, Cecilia (Editora) (2011). Modelando el Mundo. Imágenes de la Arquitectura Precolombina. Asociación Museo de Arte de Lima MALI. Lima, Perú

Wiersema, Juliet (2012). "Vasijas arquitectónicas Moche. Pequeñas estructuras, grandes consecuencias". En Gavazzi, Adine (2012). Microcosmos. Visión andina de los espacios pre hispánicos. Apus Graph Ediciones SAC. Lima, Perú

Wiersema, Juliet (2016). Processions, Architecture, and the Space In-Between: Some Observations about Sculpted Moche Pottery, artículo de Ñawpa Pacha-Journal of Andean Archaeology, pp.35-52.

Williams, Carlos (1970). "Complejos de Pirámides con Planta en U. Patrón Arquitectónico de la Costa Central". En Revista del Museo Nacional, XLIV. Lima, 1980, pp. 95-110.

Williams León, Carlos (1980). "Arquitectura y Urbanismo en el Antiguo Perú". En Cornejo Polar, Antonio y Caravedo Mollinari, Baltazar (1980). Historia del Perú, Tomo VIII, enero 1980. Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú

Wright, Véronique (2010). "Pigmentos y tecnología artística mochicas: una nueva aproximación en la comprensión de la organización social". En BIFEA, n°39 (2), año 2010. Lima, Perú, pp.299-330

Wuffarden, Luis Eduardo y Castrillón, Alfonso (2003). Manuel Piqueras Cotolí (1885-1973). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú. Ed. Museo de Arte de Lima MALI. Lima, Perú

Wuffarden, Luis Eduardo y Toro, Guido (Editores) (2016). El Arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones

Exteriores del Perú. Ed. Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. Lima, Perú

Zaera, Alejandro (1994). "Salvando las turbulencias: entrevista con Alvaro Siza". En *El Croquis S.L.*, n°68/69. Madrid, España

Zaparaín, Fernando; Ramos Jular, Jorge y Llamazares Blanco, Pablo (2018). "Le Corbusier: estructura ambigua y disolución de la trama". *Revista ZARCH n°11*, 2018, Universidad de Zaragoza. Zaragoza, España, p.96

Zevallos Quiñones, Jorge (1999). "Los cacicazgos de Trujillo". En Paz Esquerre, Eduardo (2012). *Esplendores de la Montaña Campana*. Trujillo, Perú, p.59

Zuidema, Tom (2018). "El calendario de Huarochirí". En Portocarrero, Gonzalo (Editor) (2018). *Ecos de Huarochirí. Tras la huella de lo indígena en el Perú*. Fondo Editorial de la PUCP. Lima, Perú, pp.40-51

BIBLIOGRAFÍA TESIS DE GRADO

Algarín Comino, Mario (2002). *Arquitecturas Excavadas, El proyecto frente a la construcción de espacio* (Tesis Doctoral). Departamento de Proyectos Arquitectónicos, E.T.S. de Arquitectura, Universidad de Sevilla. Sevilla, España

Alva López, Florentino Gerardo (2018). *Aplicación del aprendizaje colaborativo para el desarrollo de competencias del primer curso de Historia de la Arquitectura en los estudiantes de una Universidad Privada de Lima, en el semestre 2018-1*, Tesis de Maestría de Escuela de Postgrado de la Universidad Tecnológica del Perú. Lima Perú

Bracamonte Ganosa, G. Florencia (1998). *Huaca de la Luna. La evidencia de culto de crisis* (Tesis). Posgrado de Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo, Perú

Chávez Ballón, Manuel (1943). Los restos arqueológicos en el sur del Perú (Tesis bachiller: Humanidades). Facultad de Letras, UNMSM. Lima, Perú

Chávez Villanueva, Elvis Erik (2016). La arquitectura en espiral y sus relaciones con el ciclo agrícola y los rituales mochicas, Huaca de la Luna Valle de Moche (tesis para optar título de Arqueología). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo, Perú, pp.51-69

Cisneros Velarde, Marta Susana (2015). Héctor Velarde equilibrio y proporción de tiempo y espacio entre lo clásico, la tradición y la modernidad (Tesis de grado). Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Lima, Perú

Espinosa Pezzia, Agustín (2010). Estudios sobre identidad nacional en el Perú y sus correlatos psicológicos, sociales y culturales (Tesis Doctoral). Facultad de Psicología, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. San Sebastián, España

Esquivel Coronado, Jessica (2009). La Renovación urbana de la periferia de la ciudad de (1870-1878) El aporte de Enrique Meiggs al desarrollo Inmobiliario de la Urbe Limeña (Tesis de Maestría). Unidad de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería. Lima, Perú

Gayoso Rullier, Henry Luis (2011). Los últimos artesanos de la ciudad de barro. La organización de la producción artesanal en la ciudad de las ciudades Huacas del Sol y de la Luna (Tesis Doctoral) Departamento de Geografía, Historia y Filosofía, Programa de Maestría y Doctorado en Historia de América Bienio 2006-2007, Universidad Pablo de Olavide de Sevilla. Sevilla, España, p.204

Grodecki, M. Louis (1949). "Le vitrail et architecture au XII et XIII siècle", Gazzete des Beaux Arts, París. En Medina del Río, Juan Manuel (2013). La luz natural como generadora del espacio arquitectónico de la catedral gótica (Tesis doctoral). ETS Arquitectura, UPM. Madrid, España, p.531

Klaus, Haagen D. (2008). De la luz vino la oscuridad: bioarqueología del ritual mortuorio, la salud y la etnógenes en el complejo del valle de Lambayequw, costa norte del Perú (900-1759 d.C. (Out of Light Came Darkness: Bioarchaeology of Mortuary Ritual, Health, and Ethnogenesis in the Lambayeque Valley Complex, North Coast Peru (AD 900-1750)) (Tesis doctoral). Ohio State University. Ohio, USA

Leiva Coupaud, Claudia (2014). Los instrumentos sonoros Mochica y su representación iconográfica (Tesis de Magister en Arqueología). Escuela de Posgrado Programa de Estudios Andinos de la PUCP. Lima, Perú, p.7

Medina del Río, Juan Manuel (2013). La luz natural como generadora del espacio arquitectónico de la catedral gótica (Tesis doctoral). E.T.S. Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España

Pinasco Carella, Alfio (2017). El orden de un espacio y tiempo organizado en el Santuario de Pachacamac (Tesis para Magister). Programa de Estudios Andinos de la Escuela de Posgrado de la PUCP. Lima, Perú, p.18

Rojas Mateus, David Fernando (2018). "La espiritualidad que emana la sangre de Cristo: un aporte para la misión y la vida comunitaria" (Trabajo de grado). Facultad de Teología, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá Colombia, p.27

Ruiz Rosell, Karim (2013). Oficiantes Mochica Medio en San José de Moro: El Sacerdote Lechuza y la Sacerdotisa (tesis doctoral). Departamento de Arte y Museología, Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Barcelona, España, pp.132-139

Varela Vargas Yuriko Elizabeth (2019). Potencialidades turísticas del distrito de Laredo para su posicionamiento como destino turístico de centros recreativos (Tesis). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo, Perú, p.29

BIBLIOGRAFÍA PORTAL WEB

Abio, Javier (2020, 6 de marzo). “Programa en espiral por Raúl Almenara”. Revista NEO2. Madrid, España. En línea: <https://www.neo2.com/raul-almenara-arquitecto/>

Alva Meneses, Ignacio (2017, 14 de noviembre). “Ventarrón: la importancia del complejo destruido por incendio”. Diario El Comercio, Sección Arte. Lima, Perú. En línea: <https://elcomercio.pe/luces/arte/ventarron-importancia-complejo-arqueologico-destruido-incendio-lambayeque-noticia-473697>

Alva, Walter (2014, 11 de octubre). “Señor de Sipán era muy rico y enterrado con tres mujeres jóvenes para que lo acompañaran eternamente”. Diario La Opinión. A Coruña, España. En línea: <https://www.laopiniondemalaga.es/sociedad/2014/10/12/senor-sipan-rico-enterrado-tres-28593580.html>

Álvarez-Calderón, Andrés (2016, 27 de octubre). “La visión del mundo Mochica” (artículo). Diario El Periódico de Aragón. Zaragoza, España. En línea: <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2016/10/27/vision-mundo-mochica-47002913.html> (Consulta: 09/02/2017)

Amayo Zevallos, Enrique (2020, 20 de julio). “El caballito de totora Mochica y el origen del Surf”. En Pacarina del Sur, Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano. En línea: <http://pacarinadelsur.com/home/mar-del-sur/83-el-caballito-de-totora-mochica-y-el-origen-del-surf>

ANDINA (2017, 31 de diciembre). “Cierran huaca Ventarrón para conservación del monumento arqueológico”. Agencia Andina de Noticias. Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-cierran-huaca-ventarron-para-garantizar-conservacion-del-monumento-arqueologico-779913.aspx>

ANDINA (2018, 07 de enero). “Lambayeque: descubren sala de banquetes protocolares de cultura Mochica en Huaca Limón”. Agencia Peruana de Noticias Andina (Andina). Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-lambayeque-descubren-sala-banquetes-protocolares-cultura-mochica-huaca-limon-695108.aspx>

ANDINA (2019, 21 de junio). “Lambayeque: descubren tumba de la última mujer de la élite Mochica”. Agencia Andina de Noticias. Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-lambayeque-descubren-tumba-de-ultima-mujer-de-elite-mochica-756176.aspx>

ANDINA (2010, 21 de enero). “Palacio Arzobispal abre sus puertas al público”. Agencia ANDINA. Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=275611> (Consulta:01/03/2015)

ANDINA (SDC/JOT) (2011, 06 de mayo de 2011). “Hallan personaje del siglo XVIII en Capilla Colonial de Lambayeque”. Agencia ANDINA, Sección Noticia. Lima, Perú

ANDINA (SDC/MAO) (2016, 12 de setiembre). “Especialistas presentarán el rostro reconstruido del Señor de Sipán”. Agencia Peruana de Noticias ANDINA. Lima, Perú, En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-especialistas-presentaran-rostro-reconstruido-del-senor-sipan-630497.aspx>

ANDINA (SDC/JOT) (2022, 06 de junio). “Museos Brüning y Tumbas Reales de Sipán de luto: fallece su creador, Celso Prado Pastor”. Agencia Peruana de Noticias ANDINA. Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-museos-br%C3%BCning-y-tumbas-reales-sipan-luto-fallece-su-creador-celso-prado-pastor-892013.aspx>

Anton Baulenas, Lluís (2003, 07 de enero). “El gran supositorio”. Diario El País, sección: Cataluña. Madrid, España. En línea: https://elpais.com/diario/2003/01/08/catalunya/1041991640_850215.html

arquiPARADOS (sf). “TOP: Las 12 películas para arquitectos”. En línea: <https://www.arquiparados.com/t778-top-las-12-mejores-peliculas-para-arquitectos>

Art Institute Chicago (sf). “The Collection: Moche-Artworks”. En línea: https://www.artic.edu/collection?artist_ids=Moche&page=1

Astuhuamán Gonzales, César W. (1999). El “Santuario de Pariacaca” (Ensayo). REVISTA ALMA MATER, n°17, 1999, UNMSM. Lima, Perú. En línea: <https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/>

publicaciones/alma_mater/1999_n17/santuario.htm (Consulta: 02/12/2019)

Barakat Gallery (s.f.). Moche painted terracota Florero Vessel, 400 CE-800CE. En línea: <https://barakatgallery.eu/artworks/84333-moche-painted-terracotta-florero-vessel-400-ce-800-ce/>

Barragán, Luis (1980, 03 de junio). Discurso de aceptación del premio Pritzker de Arquitectura. Dumbarton Oaks, EE.UU., En línea: blogs.fad.unam.mx/.../Luis-Barragán-Discurso-de-aceptación-del-premio-Pritzker (Consultado: 30/01/2019)

Barreto Arce, Alberto (2012, 03 de diciembre). “Capilla de indios en Lambayeque. Humilde y extraordinaria obra barroca”. En sección: Classic, Patrimonio Monumental. En línea: <http://arquitectoalbertobarretoarce.blogspot.com/2012/12/patrimonio-monumental-capilla-de-indios.html>

Batalla, Carlos (2019, 14 de setiembre). “Luis Miró Quesada Garland, un hombre de su tiempo: a 25 años de su muerte”. Diario El Comercio, sección: Archivo El Comercio. Lima, Perú, En línea: <https://elcomercio.pe/archivo-elcomercio/luis-miro-quesada-garland-hombre-25-anos-muerte-noticia-ecpm-675727-noticia/>

Bazán, Augusto y Chavarrí, Helen (2020, 16 de diciembre). “El mundo subterráneo del Complejo Arqueológico El Brujo: El pozo”. En El Brujo Complejo Arqueológico, blog. En línea: <https://www.elbrujo.pe/blog/que-encontraron-los-arqueologos-en-el-pozo-ceremonial-del-complejo-arqueologico-el-brujo>

BBC Mundo (Redacción) (2017, 26 de mayo). “El misterio de Chankillo o el Templo de las 13 torres de Perú, considerado el observatorio solar más antiguo de América”. BBC. Londres. En línea: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-39890936> (Consulta: 09/02/2020)

BBC Redacción (2020, 10 de agosto). “Que es la dispersión de Rayleigh y qué tiene que ver con que a veces el sol y el cielo se vean tan rojos?”. BBC Mundo, Noticias. Londres, Inglaterra. En línea: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-53722129>

Bueno Mendoza, Alberto (sf). "Ficha de autor: Max Uhle". Sistemas de Bibliotecas, Biblioteca Virtual, Autores, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú. En línea: https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/autores/uhle_m.htm

Bueno i Torrens, David (2018, 24 de enero). "Cómo cambia nuestro cerebro al aprender" (videoconferencia). Canal YouTube: Aprendemos juntos de BBVA. En línea: <https://youtu.be/nXQe7I5WBXs>

Carabias Álvaro, Alicia (Coord.) (2019, agosto). Guía Práctica Buscando Huellas en el Desierto. Fundación Telefónica. Lima Perú, p.6 En línea: <https://www.fundaciontelefonica.com.pe/cultura-digital/publicaciones/nasca-buscando-huellas-en-el-desierto/669/> (Consulta:01/03/2020)

Castellanos, Nazareth (2022, 11 de mayo). "El olfato: memoria y atención". Ciclo de conferencias del Museo del Prado. Madrid, España. En línea: <https://youtu.be/Ls71YaLjJG8> (Consulta: 20/05/2022)

Castillo Mattasoglio, Carlos Gustavo (2020, 27 de agosto). "Rosa de Lima: Enraizamiento y Misticismo" (videoconferencia). Facebook de Arzobispado de Lima. Lima, Perú. En línea: <https://www.facebook.com/arzobispadodelima/videos/976733639417697>.

CCCB (2016). "Exposición: 1000 m2 de deseo. Arquitectura y sexualidad", 25 octubre 2016-19 marzo 2017. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). Barcelona, España. En línea: <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/1000-m2-de-deseo/223704>

Chiara G., Álvaro S. ([2007] 2017, 26 de junio). "Arte, sexualidad y ritos a la naturaleza en la cultura preincaica. Ocultamiento y destrucción de los Huacos eróticos de la cultura moche". Diario online El Correo de la Diáspora Latinoamericana. Argentina. En línea: <http://www.elcorreo.eu.org/Arte-sexualidad-y-ritos-a-la-naturaleza-en-la-cultura-preincaica?lang=fr> (Consulta: 16 marzo de 2018).

Chirinos, Haydeé y Zárata, Eduardo (2016). "Materiales y Técnicas Constructivas en Lambayeque Prehispánico". En CRA-

terre Org., 12° Congreso Mundial TERRA 2016, del 10 al 14 de julio en Lyon, Francia. ISBN 979-10-96446-12-4. En línea: https://craterre.hypotheses.org/files/2018/05/TERRA-2016_Th-1_Art-111_Chirinos.pdf (Consulta: 01/03/2018)

Cieza de León, Pedro de (1550). Crónica del Perú. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, España. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000190936&page=1> (Consulta: 05/05/2018)

Collins, Sean (2017, 05 de octubre). “¿Por qué las olas vienen en serie?”. Portal Surfline. En línea: <https://www.surfline.com/surf-news/por-que-las-olas-vienen-en-series/11613>

Contreras, Manuel (2021, 24 de julio). “Tilsa Tsuchiya, la enigmática artista peruana que aparece en el billete de 200 soles”. Diario El Comercio, Sección Historias/Noticias. Lima, Perú. En línea: <https://elcomercio.pe/somos/tilsa-tsuchiya-mirada-enigmatico-maravilloso-mundo-incomparable-artista-peruana-ecpm-noticia-678878-noticia/>

Curos Vila, Joan (2022, 18 de julio). “La arquitectura no chilla. Respecto, naturalidad y belleza” (Videoconferencia). Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional del Centro del Perú. Huancayo, Perú. En línea: <https://fb.watch/eo5QAPJzIz/>

De la Puente Brunke, Juan Pablo (2018, 24 de agosto). “Participación del Sector Privado en la Gestión del Patrimonio Cultural” (conferencia). IV Coloquio de Arqueología, Desarrollo de los Sitios Arqueológicos. Fundación Wiese y Complejo Arqueológico El Brujo. Trujillo, Perú. En línea: <https://youtu.be/zcb08jYW00A> (Consulta: 27/05/2019)

De la Vega, Luis (2012, 02 de febrero). “Cumbre de cerro en Trujillo era escenario de sacrificios humanos moche! (Artículo). ANDINA.PE. Lima, Perú. En línea: <https://andina.pe/agencia/noticia-cumbre-cerro-trujillo-era-escenario-sacrificios-humanos-moche-406656.aspx>

Díaz Benavides (2018). “Marinera norteña: tecnologías corporales y educación alterna”. En Revista Tempos e Espaços em Educação, São Cristóvão, v. 11, n. 24. Sergipe, Brasil, p. 139-156. En línea: <http://dx.doi.org/10.20952/revtee.v11i24.7638> | ISSN: 1983-6597

Domínguez, Ma Ángeles (2019, 27 de julio). “Portadas de Leyenda: Sticky Fingers (1971) de Rolling Stones”. Música, Quién Diseño, Portal Gráfica. En línea: <https://graffica.info/portadas-de-leyenda-sticky-fingers-1971-de-rolling-stones/>

Duque Cañas, Juan Pablo (2019, marzo). “La Maloca Amazónica”. Revista Credencial, N°351, marzo 2019, Banrepcultural. Colombia. En línea: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-351/la-maloca-amazonica>

Dumbarton Oaks (sf). “Iconografía Moche”. Resources, DOAKS ORG. Washington, USA. En línea: <https://www.doaks.org/resources/iconografia-moche>

Duro, Alex (2015, 24 de marzo). “Kengo Zuma diseñará la estación de Saint-Denis Pleyel en París”. METALOCUS. España. En línea: <https://www.metalocus.es/es/noticias/kengo-kuma-disenara-la-estacion-de-saint-denis-pleyel-en-paris>

EFE (2019, 16 de febrero). “Descubren en Perú una gran cámara funeraria inca sin precedentes” (YouTube). Agencia EFE

Embajada de Estados Unidos en Lima (sf). “Historia”. Embajada de Estados Unidos en Perú. Lima, Perú. En línea: <https://pe.usembassy.gov/es/embajada-de-estados-unidos-en-lima/>

Evolo (sf). “About”. Editorial Focus. USA. En línea: <https://www.evolo.us/about/>

Fernández, Tomás (2014, 15 de enero). “Villa Savoye, 1929_Le Corbusier. Una Vivienda que revolucionó la Arquitectura”. En Revista Digital de Arquitectura COSAS de ARQUITECTOS. En línea: <https://www.cosasdearquitectos.com/2014/01/villa-savoye-1929-le-corbusier-una-vivienda-que-revoluciono-la-arquitectura/#:~:text=La%20vivienda%20se%20termin%C3%B3%20en,sociedad%20p%C3%BAblica%20Monuments%20of%20France.>

Forssmann, Alec (2018, 16 de octubre). “Así eran los altares de fuego de la ciudad Sagrada de Caral (Perú)”. National Geographic: Temas/Civilizaciones. En línea: <https://historia.national->

[geographic.com.es/a/asi-eran-altares-fuego-ciudad-sagrada-caral-peru_13310](https://www.nationalgeographic.com.es/a/asi-eran-altares-fuego-ciudad-sagrada-caral-peru_13310) (Consulta: 02/12/2019)

Forssmann, Alec (2018, 24 de enero). “Una sala de banquetes protocolares de la cultura mochica, decorada con escenas marinas”. Portal National Geographic España. En línea: https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/una-sala-banquetes-protocolares-cultura-mochica-decorada-con-escenas-marinas_12261/1

Franco Taboada, José Antonio (2018). “Una aproximación metodológica a los modelos arquitectónicos como parte integral del proceso de diseño”. Revista DISÉGNO, Biannual Journal of the UID, Febrero de 2018. En línea: <https://disegno.unioneitalianadisegno.it/index.php/disegno/article/view/51>

García Escudero, María del Carmen (2007). “El arco iris en la cosmovisión prehispánica centroandina”. *Gazeta de Antropología*, N°23, 2007, Artículo 15, Universidad de Jaén. Jaén, España, p.2. ISSN 0214-7564. En línea: <http://hdl.handle.net/10481/7046> (Consulta: 09/03/2018)

García González, Andrea (2016). “Le Corbusier. The duality architecturemâle and architecture femelle”. *VLC arquitectura*, Vol. 3, Issue 2, (October 2016), pp.119-147. ISSN: 2341-3050. En línea: <http://dx.doi.org/10.4995/vlc.2016.5259>

García Amilburu, María (2000, 29 de abril). “Mircea Eliade, Imágenes y Símbolos (1955)”. *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*. Madrid, España. En línea: <https://www.nuevarevista.net/miercea-eliade-imagenes-y-simbolos/> (Consulta: 01/02/2021)

Gavazzi, Adine (2010, 06 de diciembre). “Entrevista a Adine Gavazzi estudiosa de la arquitectura sagrada del Perú” (Entrevista). En blogspot PhD Franklin Cornejo Urbina. En línea: <https://franklincornejourbina.blogspot.com/2010/12/entrevista-con-adine-gavazzi-estudiosa.html> (Consulta: 09/02/2015)

Gavazzi, Adine (2017, 22 de septiembre) “La planificación prehispánica de Lima” (Conferencia). En TEDx Tukuy. Lima, Perú. En línea: <https://youtu.be/Gbj1AuvTCeM> (Consulta: 05/05/2020)

Gavazzi, Adine (2021, 27 de febrero). "Arquitectura Andina. Formas e historia de los espacios sagrados" (videoconferencia en Facebook). APU-Cultura Académica, UNI-FAUA. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/43mDNxA9JP/> (Consulta: 04/03/2021)

Gavazzi, Adine (2021, 13 de febrero). "Tecnomorfología de la Arquitectura y Paisaje Andino y Amazónico" (videoconferencia). Facebook APU-Cultura Académica. En línea: https://fb.watch/3_6VcxOEqi/ (Consulta: 01/03/2021)

Gavazzi, Adine (2021, 13 de marzo). "MICROCOSMOS. Visión andina de los espacios prehispánicos" (videoconferencia Facebook). Apu Manuel Cuadra, Ciclo de Conferencias Posgrado FAUA UNI. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/dkEvBqNbBC/>

Gironés, Toni (sf.). "Memoria descriptiva del proyecto Espacio Trasmisor del Dolmen Megalítico de Seró" En Línea: <https://tonigirones.com/proyecto/sero/>.

Gobierno de Perú (2020, 11 de noviembre). "Etapas históricas del Perú". Gobierno de Perú, Relaciones Exteriores RREE. En línea: <https://www.gob.pe/institucion/embajada-del-peru-en-rumania/informes-publicaciones/1335160-etapas-historicas-del-peru> (Consulta: 28/12/2020)

Goloboff, Mario (2017, 08 de noviembre). "La revolución de octubre y las vanguardias". Pagina12, Editorial La Página S.A. Argentina. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/71498-la-revolucion-de-octubre-y-las-vanguardias>

González-Sinde, Ángeles (2015, 28 de octubre). "Recorrido por Viena. El paseo por la Ringstrasse descubre el esplendor de la época imperial". National Geographic España, sección: viajes. En línea: https://www.nationalgeographic.com.es/viajes/grandes-reportajes/recorrido-por-viena-2_9792/9

Henn (2000). "Porsche Pavilion. Wolfsburg". Architecture Studio Henn, Project. Berlín, Alemania. En línea: <https://www.henn.com/en/project/porsche-pavillon>

Holmquist Pachas, Ulla (2022, 28 de julio). “Recorrido virtual por Museo Larco” (Video Facebook). Museo Larco. Lima, Perú. En Línea: <https://fb.watch/ez2HBtyPTg/>

Hollein, Hans (sf). “Torre Interbank”. Portal hollein.com, Architecture: Nations. Vienna, Austria. En línea: <https://www.hollein.com/eng/Architecture/Nations/Peru/Torre-Interbank>

Illia, María Eugenia (2016). Museo Nacional de la Cultura Peruana, una vida intensa, programa de televisión Museo Puertas Abiertas de TVPerú. En línea: <https://youtu.be/VBAW-Y4zM1Q>

Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado (sf). “Los grandes desplazamientos de la humanidad”. Portal INTEF, Kairos, Ministerio de Educación, cultura y deporte. Madrid, España. En línea. http://recursostic.educacion.es/kairos/web/temas/Desplazamientos/desplazamientos3_020202.html (Consulta: 18/02/20)

Jaggard, Victoria (2020, 29 de octubre). “Te explicamos las fases lunares”. National Geographic, sección: Espacio. En línea: <https://www.nationalgeographic.es/espacio/2020/10/te-explicamos-las-fases-lunares>

Kauffmann Doig, Federico (2010). “Ultratumba entre los antiguos peruanos”. RUNA YACHACHUY, Revista electrónica virtual, 2010. Berlín, Alemania. En línea: <http://www.alberdi.de/ultratumkauf301010.pdf>

La Hora (2021, 03 de enero). “[Video] Las hermosas y extrañas olas fosforescentes asombra a todos en Punta Sal”. La Hora (Sección: Vida y estilo). Piura, Perú. En línea: <https://lahora.pe/vida-y-estilo/2021/01/03/olas-fosforescentes-peru-punta-sal-bioluminiscencia-lr/>

La vanguardia (Redacción) (2015, 04 de febrero). “El Caixaforum desentraña la animación de Pixar en una exposición que ilustra sus 25 años”. La Vanguardia (digital). Barcelona, España. En línea: <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20150204/54426844065/el-caixaforum-desentra-na-la-animacion-de-pixar-en-una-exposicion-que-ilustra-sus-25-anos.html>

Larco Hoyle, Rafael ([1938] 2001). Los Mochicas. Tomo I. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera. Lima, Perú, p.xii En línea: https://issuu.com/nestordanielvelazquez/docs/rafael_larco_hoyle_-_los_mochicas_-_6283e72f254195 (Consulta:05/05/2015)

Le Corbusier (1955). "Le poeme de l'angle droit". Éditions Tériade, Fondation Le Corbusier. París, Francia. En línea:http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6474&sysLanguage=fr-fr&itemPos=19&itemSort=frfr_sort_string1%20&itemCount=47&sysParentName=&sysParentId=25

Longhi Traverso, Luis y Mamani, Freddy (2020, 10 de septiembre). "Arquitectura e Identidad" (Videoconferencia). Colegio de Arquitectos del Perú. Lima, Perú. En línea: <https://fb.watch/BVP4BDiCb1/> (Consulta: 05/05/2021)

Longhi, Luis (sf). "About". Sección: info. Lima, Perú. En línea: <https://www.longhiarchitect.com/info>

Lot-Art Gallery (sf). "Large Incan Alabaster Canopa Votive-Camelid". En línea; <https://www.lot-art.com/auction-lots/Large-Incan-Alabaster-Canopa-Votive-Camelid/126-large-incan-15.2.18-artemi>

LosmayasyI (2011, 20 de diciembre). "El periodo clásico tardío (600-900/1000 d.C.)". Portal BlogsUA, Universidad de Alicante. Alicante, España. En línea: <https://blogs.ua.es/losmayasani/2011/12/20/el-periodo-clasico-tardio-600-9001000-d-c/> (Consulta 18/02/20)

Martucchelli, Elio (2016, 03 de octubre). "Museo Nacional de la Cultura Peruana, una vida intensa". Programa Museo Puertas Abiertas, TVPerú. Lima, Perú. En línea: <https://youtu.be/VBAW-Y4zM1Q>

Mayans, Carme (redactora) (2018, 21 de noviembre). "El misterio de las momias de los Reyes Incas". Portal National Geographic, Sección Historia. En línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/misterio-momias-reyes-incas_13468

Meteored (2020, 14 de agosto). "Olas bioluminiscentes: el misterio del mar azul fluorescente" (sección: Ciencia). México. En línea: <https://www.meteored.mx/noticias/ciencia/olas-bioluminiscentes-el-misterio-del-mar-azul-fluorescente.html>

Meteored (2020, 14 de agosto). "Olas bioluminiscentes: el misterio del mar azul fluorescente" (sección: Ciencia). México. En línea: <https://www.meteored.mx/noticias/ciencia/olas-bioluminiscentes-el-misterio-del-mar-azul-fluorescente.html>

Ministerio de Cultura (sf). "Quienes Somos". Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM). En línea: <https://lum.cultura.pe/el-lum/quienes-somos>

Ministerio de Cultura (s/f). "Sitio Arqueológico Chavín". Portal Sitios del Patrimonio Mundial del Perú. En línea: <https://patrimoniomundial.cultura.pe/sitiosdelpatrimoniomundial/sitio-arqueol%C3%B3gico-chav%C3%ADn> (Consulta: 28/12/2020)

Ministerio de Cultura (2016, 05 de mayo). Informe n°000120-2016/DPI/DGPC/VMPCIC/MC. Asunto: Declaratoria de la danza La Chacallada del distrito de Chucuito, provincia de Puno, como Patrimonio Cultural de la Nación (Referencia: Hoja de Ruta N° 363669 / expediente 40191-2015). Ministerio de Cultura. Lima, Perú. En línea: http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/205_1.pdf?9961900

Moneo, Rafael (2012, 22 de junio). "El lenguaje de la arquitectura" (Conferencia). II Congreso Internacional de Arquitectura: Lo Común, Fundación Arquitectura y Sociedad. Pamplona, España. En línea: <https://youtu.be/NWZQgz3gnuc> (Consulta: 05/05/2015)

Morgado Bernal, Ignacio (2019, 11 de diciembre). "¿Qué es la conciencia? ¿Cómo lo crea el cerebro?". En Blog Investigación y Ciencia, Prensa Científica S.A. Barcelona, España. En línea: <https://www.investigacionyciencia.es/blogs/psicologia-y-neurociencia/37/posts/qu-es-la-consciencia-cmo-la-crea-el-cerebro-18107>

Museo Chileno de Arte Precolombino (2007). "Morir para gobernar: Sexo y poder en la sociedad Moche" (exposición video: El retorno a la vida). Portal Museo Chileno de Arte Precolom-

bino. Santiago de Chile, Chile. En línea: <http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/morir-para-gobernar-sexo-y-poder-en-la-sociedad-moche-2007/el-retorno-a-la-vida/>

Musee d'Orsay (sf). "L'Origine du monde. Gustave Courbet (1819-1877)". Oeuvres, Musee d'Orsay. París, Francia. En línea: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/lorigine-du-monde->

Museo Larco (sf). Galería Erótica. Portal Museo Larco. Lima, Perú. En línea: <https://www.museolarco.org/exposicion/sa-la-erotica/> (Consulta: 09/02/2022)

Museo Larco (sf). "Catálogo en línea". Lima, Perú. En línea: <https://www.museolarco.org/catalogo/buscador.php?flg=0>

Museo Larco (sf). "Cuenco de cerámica que representa episodios de combates del héroe mitológico Ai Apaec con seres marinos ML018882". Google Art & Culture. En línea: <https://artsandculture.google.com/asset/ceramic-ceremonial-vessel-that-represents-various-episodes-of-the-battles-of-ai-apaec-the-mythological-hero-of-the-moche-with-marine-beings-ml018882-moche-style/hgEVsfsRH31pRg>

Museo Larco (sf). "Vasija ceremonial de cerámica escultórica que representa un episodio de las batallas de Ai Apaec, héroe mitológico de los Moche ML002968". Google Art & Culture. En línea: <https://artsandculture.google.com/asset/sculptural-ceramic-ceremonial-vessel-that-represents-an-episode-of-the-battles-of-ai-apaec-mythological-hero-of-the-moche-ml002968-moche-style/jgF9AvlwSSN0Mw>

Museo Nacional del Prado (sf). "El Jardín del Amor. Pedro Pablo Rubens". Colección, Obra de arte, Museo Nacional del Prado (en línea). Madrid, España. En línea: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-jardin-del-amor/8c9e39bec70c-403a-a386-e7609e7af236>

National Geographic redac. ([2015] 2021, 14 de septiembre). "Egipto y las raíces de Grecia". En línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/egipto-y-raices-grecia_8854 (Consulta: 10/10/2021)

National Geographic redac. (2018, 01 de septiembre). “El Erecteion, el monumento dedicado a la diosa Atenea”. En línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/erecteion-monumento-dedicado-a-diosa-atenea_12753 (Consulta: 02/05/2019)

National Geographic (2015). “El minarete Malwiya tras la guerra de Irak”. Revista National Geographic, 2015. En línea: National Geographic. En línea: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/minarete-malwiya-tras-guerra-irak_9639

Novoa, José Manuel (Dirección y guión) (2012). “La Dama de Cao. El misterio de la Momia Tatuada” (Documental). Explora Film (producción), Fundación Wiese y National Geographic Channel. En línea: <https://www.rtve.es/play/videos/el-documental/documental-dama-cao-dama-tatuada/1691968/> (Consulta: 15/02/2013)

Ochoa Berreteaga, Roberto (2017, 26 de abril). “Iglesia La Ramada” (YouTube). Perú Sorprende, Diario La República. Lima, Perú. En línea: https://youtu.be/_8X3_MAIQ6A

Palacios, Mijail (2017, 15 de diciembre). “Mujer.21: Sofía Mulanovich, la domadora peruana de olas y océanos”. Diario Peru21. Lima, Perú En línea: <https://peru21.pe/deportes/sofia-mulanovich-surfing-competir-limpia-calma-ordena-447127-noticia/> (Consulta:09/01/2019)

Peralta, Ricardo (2018, 28 de septiembre). “Este nuevo rascacielos tiene forma de pene y también dispara fuegos artificiales”. Homet, sección historias. En línea: <https://hornet.com/stories/es/guangxi/>

Pérez Pol, David (sf). “Crucifixiones de Michelangelo Buonarroti”. En Ersilias. En línea: <https://www.ersilias.com/crucifixiones-de-michelangelo-buonarroti/> (Consulta: 02/05/2018)

Pevsner, Nikolaus (1951). “Goethe e l’architettura”. Palladio, Rivista di storia dell’architettura e restauro, nº1 (octubre-diciembre), Sapienza Università di Roma. Roma, Italia, p.179

Pillsbury, Joanne (2015). “Architectural Vessel A.D. 400-600”. En METMU (sf). The Collection/The Michael C. Rockefeller Wing.

NY, USA. En línea: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/308415>

Pillsbury, Joanne (2015). "Architectural Vessel A.D. 400-600". En METMU (sf). The Collection/The Michael C. Rockefeller Wing. NY, USA. En línea: <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2015/modeling-the-world-ancient-architectural-models>

Pierce, Hal (2017, 24 de marzo). "El Niño costero generó nubes tormentosas de 13 kilómetros en Perú". Europapress. En línea: <https://www.europapress.es/ciencia/cambio-climatico/noticia-nino-costero-genero-nubes-tormenta-13-kilometros-peru-20170324131619.html>

Pineda Quevedo, José (2021, 22 de mayo). "El valle de Moche. El ordenamiento del territorio en la época prehispánica" (videoconferencia). Posgrado FAUA-UNI, Apu-Manuel Cuadra. Lima, Perú. En línea: https://fb.watch/eB2_nE8qz8/

Planas, Enrique. (2017, 14 de noviembre) "Ventarrón: la importancia del complejo destruido por incendio". Diario El Comercio, sección Arte. Lima, Perú. En línea: <https://elcomercio.pe/luces/arte/ventarron-importancia-complejo-arqueologico-destruido-incendio-lambayeque-noticia-473697-noticia/>

Playá Maset, Josep (2019, 02 de noviembre). "Llegó el Cristo de Dalí". En Periódico La Vanguardia. Barcelona, España. En línea: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20191102/471316613760/salvador-dali-cristo-de-san-juan-de-la-cruz-museo-figueres-2020.html>

ProCrear (sf). "Inca Uyo: El templo peruano de la fertilidad". Portal ProCrear Clínica de Fertilidad. Lima, Perú. En línea: <https://procrear.com.pe/inca-uyo-templo-peruano-la-fertilidad/>

Radio Programas del Perú (Redacción) (2018, 07 de enero). "Descubren sala de banquetes protocolares de la cultura Mochica". Radio Programas del Perú (RPP). Lima, Perú. En línea: <https://rpp.pe/peru/lambayeque/descubren-sala-de-banquetes-protocolares-de-la-cultura-mochica-noticia-1098357>

Remón Royo, Rosa (2020, 31 de marzo). "Las nuevas montañas del fiordo de Vejle: La Ola (The Wave) de Henning-Larsen architects". Portal Arquitectura y Empresa, Arquitectura. En línea: <https://arquitecturayempresa.es/noticia/las-nuevas-montanas-del-fiordo-de-vejle-la-ola-wave-de-henning-larsen-architects>

Repetto, Luis (2016, 03 de octubre). "Museo Nacional de la Cultura Peruana, una vida intensa". Programa Museo Puertas Abiertas, TVPerú. Lima, Perú. En línea: <https://youtu.be/VBAW-Y4zM1Q>

Robert Powell Artist Architect (s.f.) "Architecture". Portal robertpowellartist. En línea: <https://robertpowellartist.com/architecture/> (Consulta: 05/05/2019)

Servicio Nacional de Meteorología e Hidrología del Perú (Senamhi) (2021, 18 de noviembre). "Vista del Eclipse Lunar más largo del siglo en territorio peruano". Pronóstico del tiempo (Instagram). Lima, Perú

Shady Solís, Ruth (2006). Caral-Supe. La Civilización más Antigua de América. Proyecto Especial Arqueológico Caral-Supe y Instituto Nacional de Cultura (INC) del Perú. Lima, Perú, p.5. En línea: <http://www.zonacaral.gob.pe/downloads/publicaciones/libro-caral-supe-la-civilizacion-2008.pdf> (Consulta: 09/02/2015)

Stehberg, Rubén (2015, 19 de enero). "¿Qué es un ushnu?". MNHN. Santiago de Chile, Chile. En línea: <https://www.mnhn.gob.cl/noticias/que-es-un-ushnu> (Consulta: 09/02/2019)

Silva, José Miguel (2014, 23 de abril). "Max Uhle: publican primera traducción de Las Ruinas de Moche". El Comercio. Lima, Perú. En línea: <https://elcomercio.pe/peru/la-libertad/max-uhle-publican-primera-traduccion-ruinas-moche-313261?foto=1> (Consulta: 10/02/2018)

Soler Serrano, Joaquín (1977, 02 de enero). "A Fondo: Chabuca Granda" (Programa de televisión). Radiotelevisión Española. Madrid, España. En línea: <https://youtu.be/pbmLAWN3q44>

Tord Velasco, María Elena (2018). Qhapaq Ñan. Camino al Titicaca. Tramo La Raya/Desaguadero. Ministerio de Cultura, Proyec-

to Qhapaq Ñan. Lima, Perú, p.93. En línea: <https://qhapaqnan.cultura.pe/sites/default/files/mi/archivo/Libro%20Puno%20Q%c3%91%20final.pdf>

TVPerú (2018, 08 de enero). “Lambayeque: descubren sala de banquetes protocolares de cultura Mochica” (YouTube). TVPerú Noticias. Lima, Perú. En línea: <https://youtu.be/SNovuuwtDjg>

Uceda, Santiago (2012, 18 de enero). “Descubren antigua entrada a Huaca de la Luna y altar de relieves policromados”. Diario Correo. Lima, Perú. En línea: <https://diariocorreo.pe/peru/descubren-antigua-entrada-a-huaca-de-la-luna-y-altar-de-relieves-policromados-482105/> (Consulta: 25/10/2014)

UNI (sf). “Institución: Misión Visión”. Portal de la Universidad Nacional de Ingeniería. Lima, Perú. En línea: <http://www.uni.edu.pe/index.php/institucion/misionyvision> (Consulta: 01/03/18)

Unidad Ejecutora 005 Naylamp-Lambayeque (2017, 17 de agosto). “Ventarrón un atractivo cultural para el turismo y la ciencia” (nota de prensa N° 45). Portal Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales, Ministerio de Cultura. Lambayeque, Perú. En línea: http://www.naylamp.gob.pe/noticias/notasDePrensa2017/NP_045_2017_RP_UE005_PENL_MC.pdf (Consulta: 10/10/19)

Universidad Nacional de Trujillo (2017, 26 de enero). “UNT presenta nuevos hallazgos arqueológicos en Huaca de la Luna” (Nota de prensa). Diario Trujillo en línea. Trujillo, Perú. En: <http://www.trujilloenlinea.pe/noticias/culturales/26/01/2017/unt-presenta-nuevos-hallazgos-arqueologicos-en-huaca-de-la-luna> (Consulta: 09/02/2017)

Ventoso, Luis (2017, 15 de marzo). “Miguel Ángel, reclamo de una muestra incompleta en el National Gallery de Londres”. En Periódico ABC. Madrid, España. En línea: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-miguel-angel-reclamo-muestra-incompleta-national-gallery-londres-201703150123_noticia.html

Verano, Jhon W (2012, 12 de setiembre). “Umbrales-La Guerra de los Moche 2/4” (YouTube). TVPerú. Lima, Perú. En línea: <https://youtu.be/oePXQWx7zYM>

Vergara Sharp, Alejandro (2020, 13 de marzo). “Rubens, Veronés o Poussin” (videoconferencia). Facebook del Museo Nacional del Prado. En línea: <https://www.facebook.com/museonacionaldelprado/videos/205778823999259/> (Consulta:13/03/2020)

Vergara Sharp, Alejandro (2022, 21 de marzo). “El Descendimiento de Van der Weyden. Una explicación de la forma en que fue diseñado por su autor” (video). Canal YouTube: Historia de cuadros de Alejandro Vergara. En línea: https://youtu.be/Aq-Jlrx_7n-8

Victoria & Albert Museum (1999, 15 de diciembre). “The Crucifixion with the Virgin Mary and St John”. Collections, Victoria & Albert Museum. En línea: <http://collections.vam.ac.uk/item/O18120/the-crucifixion-with-the-virgin-oil-painting-sotto-alberto/>

Vitry, Christian (2014). “El mullu, el Oro Rojo de Los Incas”. Revista electrónica del Centro Cultural Argentino de Montaña. Buenos Aires, Argentina. En línea: http://www.culturademontania.org.ar/Arqueologia/ARQ_oro inca_112008.html

Winston, Anna (2014, 29 de abril). “Hans Hollein: a life in projects”. Revista dezeen. En línea: <https://www.dezeen.com/2014/04/29/hans-hollein-a-life-in-projects/>

Wikiwand (sf). “Iconografía de la Trinidad”. En línea: https://www.wikiwand.com/es/Iconograf%C3%ADa_de_la_Trinidad

ANEXO 1:

ENTREVISTA 1: ARQ. LUIS LONGHI TRAVERSO

Lima, 20 de junio de 2018, Inicio: 11:15 am

Lugar: Estudio del arquitecto, San Borja, Lima

ALVA LÓPEZ: Al momento de hacer eso, pero que podía haber estado en otra persona, el asunto es que la parte de autoría lo pongo en segundo plano, para darle más importancia a lo que son las circunstancias, al acontecimiento que genera una obra de arquitectura, estas circunstancias únicas era regresar el país sin planearlo, circunstancias familiares me devuelven a al país, y me queda trabajar. Vengo con la escuela Californiana, al final admiraba con Edwin Erin Boss, con quien a veces era jurado, y cuando empecé a hacer arquitectura tuve la suerte de reencontrarme con mi amigo Lorenzo de Syzlo, el hijo del pintor, que lamentablemente falleció que me dejó lo que a él le tocaba hacer. Entonces la parte de contacto ese tipo de proyectos se dieron en circunstancia tan penosa que perder un gran amigo pero que ese gran amigo me deja los contactos que tenía, por la cultura que tenía, por la que fue... sin querer estoy ahí haciendo cosas para la que no había estaba preparado por lo menos emocionalmente, o puede que sí, o mejor dicho que emocionalmente sí estaba preparado, y cómo hace que se den las circunstancias

El otro día estábamos conversábamos si era necesario tener contactos para alguien que no es un arquitecto reconocido, cómo hace alguien que no tiene contacto, no tiene mecenas, no tiene matrimonio, como hace para destacar, es muy difícil.

El hecho de comenzar trabajar en obra con un socio, Héctor Suasnabar, que es un arquitecto constructor, más constructor que arquitecto, pero muy inteligente para percibir las cosas que me entendió desde que empezamos a trabajar juntos y con quien yo tengo conversaciones muy positivas respecto a todo, entonces eso hace que uno que mejore el pensamiento; pero él es el constructor, es él a quien yo voy y le digo esto y lo entiende el mensaje, lo traduce, y ya entiende el mensaje y esa circunstancia es muy buena, pero luego él ha realizado

todo lo que yo he diseñado desde que llegue de Estados Unidos, hemos hecho escenografía en el teatro, la mayoría las ha construido él; pero el hecho de estar con un constructor te hace constructor; y yo soy de familia constructores, , mi abuelo ha sido constructor, los italianos que llegaron, llegaron con este oficio, del cual yo me quise escapar porque para mí la construcción distrae por el hecho de que siempre tiene que estar de ganar plata, de cumplir tu compromiso, mientras que en el diseño no hay eso. Mientras en el diseño tú te disparas, el premio no tiene precio, no es materia, espíritu, es ideal, entonces nos toca hacer escenografía, nos toca arte, y nos toca hacer obras chiquitas, remodelaciones chicas donde yo estoy muy metido en obra, haciendo lo que me gusta y dejando de hacer lo que no me gusta, por ejemplo a mi no me gustaba, estoy aprendiendo a ordenar, mandar; yo tenía a Héctor Renor para decirlo esto falta, y él iba donde la gente de obra y se lo decía. Porque si yo iba directamente donde la gente de obra lo iba a desautorizar

Eso funcionó muy bien y funciona ahora, y eso ha hecho pues que se pueda hacer una obra de esa naturaleza

Otra circunstancia, después de hacer estas pequeñas remodelaciones, llegan los primeros proyectos completos: la casa Lefevre en queda en la playa y de la casa de Pachacamac en el cerro, las dos llegan paralelas y es donde yo decido ya no hacer escenografía y hago un libro sobre trabajo de escenografía que he hecho, y digo con esto basta de escenografía voy a hacer solamente arquitectura, y vienen estos dos proyectos que vienen a ser la base de lo que viene después. Este es el primer proyecto completo a los 50 años, antes eran remodelaciones chiquitas, escenografía construcciones bastante efímeras

Cuando decido hacer eso, también me toca, por circunstancias que nadie la planea, me invitan dar conferencias al extranjero, no digo de la nada, sino que me reconocí con alguna gente que trabajé en estados Unidos, por email y me invitan a dar una conferencia, y yo digo ¿de qué voy a hablar? Entonces lo único que me queda es hablar de lo que soy, cómo soy, cómo pienso, y fue un exitazo, fue en Montana. Entonces empezaron las invitaciones hasta el día de hoy y el discurso empezó a ir cambiando, más bien madurando, y yo, a empe-

zar a entender a mí mismo, por esta necesidad de tener que explicar. El primer capítulo empieza con el libro, con Solano, es arquitecto también de la UNI, hace fotografía y es el editor del libro, él me entrevistaba y me decía” ¿en qué pensabas cuando hacías esto? , y yo le decía: Yo no sé no pensaba nada, entonces él me decía: “Yo no puedo escribir pues que digas lo que salía, tiene que haber un concepto, tiene que haber una unidad o una raíz”, entonces ahí comenzamos a ver lo de referente; yo no uso referente, yo soy de muy poco leer.

ALVA LÓPEZ: Por ejemplo ¿En el caso de las escenografía?

ARQ. LUIS LONGHI: Me las leía el director, me las contaba el director

ALVA LÓPEZ: Al hacer las escenografías, esos espacios se crean temporales y tratar de transmitir al público que son más que simplemente cuatro paneles, ¿Eso no le ayuda al acto de proyectar?

ARQ. LUIS LONGHI: Justamente para explicar como hacía la escenografía, pensaba en no sé, yo solo escuchaba lo que me contaba el director, porque yo no leía la obra; y mientras contaba cosas yo me las imaginaba y las ponía, cosas que me estaban pasando en ese momento en la obra y veía como encofraban con la madera acá, con los carpinteros de obras de Perú que son excelente.

Ver como esto se construía, en estados unidos todos con láser hacíamos los interiores, y ver en la obra que venían con una pita jalaban, y con eso trazaban, quedé fascinado con la calidad artesanal, y llevé todo eso al teatro, entonces en ese momento desarrollé un know how de cómo construir, cómo interpretar y es como generar lenguajes constructivos. Por ejemplo, eso nunca lo he dicho.

Hemos desarrollado un lenguajes constructivos, que son muy distintos a lo que son íconos en arquitectura “longhiniano”, como tú lo dices; he visto que es lo que están copian-do la iconografía de mi arquitectura sin entender el lenguaje constructivo y el lenguaje arquitectónico, tratando entender, como un niño que empiezan a repetir las vocales sin entender.

Tras hacer ese libro me aclaro muchas cosas, y ya empecé a inventar mi propio pensamiento, un invento, yo supongo que así son todos los pensamientos, yo soy muy intuitivo, y me veo rodeado de muchos libros pero no leo, el mejor regalo que me pueden hacer es un libro, pero sí los tengo conmigo, los ojeo, leo cuando puedo entender dos líneas, porque no tengo la capacidad de entender

ALVA LÓPEZ: Pero sí tendrá la capacidad que nos enseñan en la escuela, la capacidad de leer la arquitectura con solo fotografía, las imágenes...

ARQ. LUIS LONGHI: Esa la debo tener, nunca me lo han dicho tan directo, pero en una conversación que tuve con Juhani Pallasmaa, después de la conferencia, me dijo que lo que yo decía era entendible, que no lo diga como algo raro, que eso le pasa a mucha gente, que “eso no es que seas tú el único”, me dijo que uno podía leer libros sin leerlos. Él escribió el libro “Los ojos de la piel, la arquitectura de los sentidos”, que da mucha importancia a lo visual hasta se llega a hablar de sinestesia, y tratando de representar lo que hay en mi cabeza que se tiene que representar en arquitectura, eso sí lo he tenido, puedo usar el recurso, que también se lo digo a mis alumnos, de representar formas de arquitectura no tradicionales: Prohibido plantas, cortes, perspectivas, invéntense algo para representar, también inventarse algo que va a entender el maestro. Entonces estoy haciendo una serie de resúmenes para llegar donde estoy o por lo menos cuando se empezó la casa de Pachacamac que fue el momento exacto que te viene un cliente perfecto que te dice “quiero que me hagas una casa chiquita, humilde en la punta del cerro, y le digo “si hay una casa chiquita del guardián”, entonces la referencia era esa y entonces la casa más grande ya se va a pelear con la que está en la punta. Entonces dije “esta tiene que ser enterrada”, pero esa es la sensación que tengo y al ver las fotos le digo al cliente y me dice “bien, buena idea”, y yo le dije que hay que enterrarla. Un cliente que te deja hacer, que te da libertad, entonces empezamos a trabajar, a excavar con una idea básica.

Para esto se da la tercera o cuarta circunstancia, que ha hecho que esto funcione, que en la 1era conferencia en Gozmann,

Montana, en la que hablo de instinto “viviendo con instinto”, ahí explico honestamente y no pretendo ser intelectual, que no lo soy, porque si me doy de intelectual en una universidad me van a descubrir, soy intuitivo, y eso es muy aceptado por los estudiantes, porque la mitad que está dando aceptación a este discurso que es una especie de testimonio de honestidad. Una chica de esa universidad estaba haciendo su tesis sobre diseño intuitivo y viene y me dice “tengo que entrevistarlo” y se vino hacer sus prácticas acá, un año y ella me acompañó, fue mi asistente para ese proyecto. Entonces le decía vamos a ver Puruchuco, vamos a ver Pachacamac, vamos a ver esto, y comencé a ver la arquitectura peruana ancestral con otros ojos, no con el ojo del peruano acomplejado, sino con el ojo cuanto te vas al extranjero y comienzas a ver otras cosas, donde te das cuenta claramente pues que la solución no es remodelar la casa de adobe botando el muro de adobe, sino que podría ver otras cosas. Comencé a ver la arquitectura peruana con ojos de esta chica que buscaba otras cosas.

Y un amigo muy bueno mío, Sung Hyeon Cho/ Chris (Woo-hyun) Cho (?), es Coreano y trabajamos juntos en EEUU y vino a visitarme, y nos fuimos Machu Picchu lo veía como él veía las cosas, y las veía de otra manera; no solamente la percepción general sino también de la materia...Estábamos hablando sobre mi proyecto paisajista, estaba haciendo un hotel en la playa de Asia, grande y me dice “mira, ve, tu proyecto Paisajista ya está acá” y me muestra una piedra, la textura de la piedra donde había musgo, una gota de agua que había quedado de la lluvia,... entonces empecé a ver así, y en un de esas hubo el clip, de entender la materia, del color, y entonces entendí porque soy escultor y no pintor, porque el color de la materia sale de la materia, no es una superficie que pintas como esto, y de ahí se abre un panorama de increíbles posibilidades donde empiezo a incluir eso en mi discurso, pero de una manera intuitiva también, porque ya tengo una especie de estructura para las conferencias, para las clases, para todo el pensamiento

Esa alumna que viene y este amigo coreano, que está en el top del mundo y que está en esa búsqueda de la materia, donde encuentra lo nuestro y lo encuentra fantástico, y he visto que ha hecho en Corea con esa influencia y es extraor-

dinario, su casa. Me dijo que quería llevarse gente de acá que trabaje la piedra y yo le dije que sería un poco caro, pero en corea también hay gente, tenemos el mismo adn y ellos pueden hacer lo mismo que nosotros

Todo esto pasa durante 10 años y durante esos diez años es lo que toma la construcción de la casa de Pachacamac

ALVA LÓPEZ: Cuando hablaba con los colegas me decían, pero ha ganado el hexágono, pero no está terminado, es la esencia lo que se ha premiado

ARQ. LUIS LONGHI: y no está terminada y tampoco ocupada

Digo la arquitectura es solamente cuando se construye y se ocupe, antes es solo representación arquitectura, entonces esa casa todavía está como representación arquitectónica y han premiado la representación de la arquitectura y no la obra, y muchas veces les he dicho “si quieren la devuelvo”, no tengo ningún problema.

Luego vienen problemas, porque en la bienal siguiente estoy como jurado y no le dimos el premio a Baracco con su harbullario de la Ricardo Palma (Nuevo Edificio de Aulas en el Campus, Universidad Ricardo Palma), y hubo interpretación dañina de la gente diciendo el discípulo no premia al maestro y esa parte, hasta mi padre me dijo porqué no le premiaste, y yo le dije que el que sea maestro eso es muy aparte. Este año le damos el premio de reconocimiento a su trayectoria. Me atrevo a decir eso porque de verdad

La casa la sigo teniendo yo y la sigo cuidando yo, y han pasado más de 15 años, desde 2003 que me dieron el terreno, yo voy todas las semanas por lo menos tres veces a la semana cuando estoy en el Perú a ver la casa. Tanto que he ido que he comprado los lotes de al lado y estoy construyendo mi casa al lado; que no es casa, sino que es otra cosa que no tiene termino, que la hemos llamado la Casa Chulpas, que no es casa sino una especie de materialización de los sentimientos, la materialización de lo que uno es, del día a día, no tiene nombre, entonces me da mucha risa y gusto cuando dicen que no tiene nombre, que estoy haciendo una barbaridad, lo

que me da la gana y en realidad tienen razón, lo que me da la gana y lo que me permita la economía

Me va a permitir ver que no hemos hecho en la otra casa y que voy a tener las dos como para comparar el proceso constructivo que es una especie de lenguaje constructivo

ALVA LÓPEZ: ... me trajo a la memoria la casa de Alvar Aalto con su casa experimental y cuando veo las Casa Chulpas también me da esa misma impresión

ARQ. LUIS LONGHI: Exploración en el laboratorio que debería ser más bien no exploración sino conocimiento, y exploración en obra, pero en obra ya no es tan exploración pero somos atrevidísimo, que es la mía que es en base a las otras obras que hemos hecho antes.

ALVA LÓPEZ: En la casa de Pachacamac y la casa Verónica vemos la dualidad, en el caso de la Casa Pachacamac vemos el eje de la dualidad donde el lado derecho está el cerro que cubre y en el lado izquierdo está la piedra del cerro que se muestra, que forma volúmenes, y en el caso de la Casa Victoria el eje de la dualidad es interior, la piedra se muestra en el lado izquierdo y la piedra artificial que es el concreto en el lado derecho, lo artificial versus lo natural...

ARQ. LUIS LONGHI: Digamos uno responde al entorno y a las provocaciones del cliente

Porque para mí los clientes son provocadores, con sus limitaciones, con sus virtudes, con su su dinero, con su poco dinero, son provocadores para generar primero representación de arquitectura, comienzas a fantasear cosas, y después empiezan a salir cosas que te impresionas, has sabido escuchar, Has intentado entender la naturaleza del usuario, cliente, la naturaleza del sitio; por eso la naturaleza del cliente, del sitio y tu propia naturaleza como proyectista se juntan en estas cosas que se lo llaman algunos esculturas en el paisaje; me gusta cuando lo ven así, me gusta las analogías que has hecho de estas dos cosas también me gusta, porque yo no pienso yo escucho de todo lo que opina la gente de lo que he hecho. Me sorprende y lo recibo con la naturalidad por ser intuitivo, ten-

go un don que lo manejo porque trabajo con honestidad, el momento que no haga eso, ese don se va

ALVA LÓPEZ: mucha influencia debe tener en el entorno donde usted vive por ejemplo, el elogio a la sombra, donde los orientales dan importancia a la sombra y no a la luz, y veo la casa de Pachacamac, sobre todo la habitación de la señora de servicio que realmente se puede hacer mucha poesía...

ARQ. LUIS LONGHI: La sombra es tan importante como la luz. Como ese famoso dicho de Kahn cuando dijo que “El sol se dio cuenta de la su potencia cuando se encontró con la arquitectura”

ALVA LÓPEZ: Cuando uno ve la arquitectura colonial de Lima y luego en Cuzco, entonces uno dice que para ver las sombras de la arquitectura en Lima solo es en enero...

ARQ. LUIS LONGHI: Arequipa por ejemplo en Santa Catalina con esos muros anchos con ese cielo y con esa luz

Chancay esa iconografía, lo tengo metido pero no sé porque, sale en todo lo que hago, es una cosa casi obsesiva. Me impresionó, son cosas que te hablan

Estas iconografías de chancay tienen la función de ducha de baño, tiene función de una chimenea abajo, detrás y otro para el estudio más chiquito. Ese objeto que tiene la forma Chancay, reinterpretación, es funcional, estructural y se forma parte de la casa, ya cada cosa se vuelve escultura. A veces soy más escultor que arquitecto definitivamente

ALVA LÓPEZ: Cuando observaba sus abstracciones de Chancay me hizo recordar los toros de Picasso...

ARQ. LUIS LONGHI: Ahora la pregunta sería si el proceso lo ha hecho así de racional. O es esa es consecuencia de todo lo que ha hecho todo en su vida, entre trago y trago. Todos comenzaron hacer obras figurativas reales, sea Picasso que dibuja perfil y frente junto que lo podría hacer un niño

De mis obras y de los dibujos llego a formas que son tan absurdas, si quieres llamarlo, los planos de las plantas de la casa chulpas, terminan siendo como parte de una máscara de la diablada, y yo lo veo sentido y lo veo con toda fuerza, lo entiendo perfectamente. La cosa se disminuye, cuando uno quiere bajarle un poco para que sea menos auténtico. Que es eso lo que somos los peruanos, que cada vez queremos ser menos auténticos porque no nos aceptamos nosotros mismos. Esa es parte de las desgracias de la arquitectura peruana contemporánea, no se está haciendo absolutamente nada, no se está buscando identidad, un cocinero el que está buscando la identidad del país, nos la pasamos haciendo lo que los clientes quieren, los clientes no saben que quiere, y todos somos acomplejados.

Habrás leído de la filosofía descolonizar, esa es la provocación que yo hago a los colegas para que la arquitectura tenga un poco de autentico. Pero ¿Qué le puedo exigir de identidad y de autenticidad a un arquitecto limeño? Vamos a los ejemplos, a los grandes, el que ha logrado más cosas es Manuel Seoane, se ha salido un poco de lo que ordenaría la cultura o quien quiera haga sus cosas. Otro que creo es el mejor contemporáneo peruano es Walter Weberhofer

A la arquitectura contemporánea peruana limeña ¿qué le puedes pedir?, la mejor obra de Baracco, que es mi maestro, es la Casa Gezzi, sin lugar a duda, fue diseñada y construida en la época del terrorismo, donde los mejores clientes querían una casa barata y porque fue la mejor, porque estuvo en la época del terrorismo, en que los mejores clientes querían construir, pidieron una casa barata, la hizo y le salió excelente.

ALVA LÓPEZ: Cómo es que hace esa reinterpretación de estos, por ejemplo, la cultura Chancay, usted dice que es intuitivo, pero luego esta intuición se hace línea (se manifiesta), y esta línea se va haciendo en 3D y se construye

ARQ. LUIS LONGHI: Lo que digo hay una serie de cosas que motivan, que no entiendes por qué, por ejemplo, la portada del sol de la cultura Tiahuanaco, que yo lo tengo metido todo el tiempo, desde que tengo uso de razón, ¿por qué? No sé; y hay ciertas cosas que son como referente pero que están

metidos dentro de uno, no es que he ido y he estudiado y digo voy a extraer esto, sino que son cosas que están dentro de uno, entonces la arquitectura se vuelve como una especie de manifestación de los sentimientos de uno, o del bienestar de uno, o del estado de ánimo de uno, entonces, ahí sí creo entender la interpretación es como tú lo describes, con esta analogía; si es que alguien lee, y el profesor le dice ahora dime que has entendido, el mejor trabajo lo hace el que comienza a sacar cosas del libro y hace su trabajo para que parezca que realmente ha leído, cuando en realidad tendría que escribir, que decir que es lo que has entendido; y una opción es decir no he entendido nada, y la otra opción es decir solo me a gustado esto, y la otra opción no he entendido nada pero no se porque me sale como consecuencia de la lectura el black del color mágico, pero si hago eso es porque entiendo que no hay una lógica que digamos, que justifica el resultado.

ALVA LÓPEZ: En la época, cuando estudió con Baracco, no ayudó un poco a abstraer, a ayudarlo a abstraer; porque yo he visto, en los años 70 cuando enseñaba él, hacía, por ejemplo, la abstracción con las líneas de Nasca; y todos los hacían movimiento en 3D; ósea una línea que nosotros lo veíamos en plano, cuando veía el proyecto de los alumnos, lo trataban, no de que sea funcional, sino sencillamente expresarlo. Eso ¿le ayudó a usted en la parte a su formación?

ARQ. LUIS LONGHI: Definitivamente, yo estudié frustradamente cuatro años de ingeniería civil en la Católica antes de trasladarme a arquitectura, ahora digo orgullosamente que me botaron de la facultad de ingeniería por ser tan mal alumno; y cuando em traslado a arquitectura en donde encuentro a Baracco y ahí me encuentro como pez en el agua, y me tocó su taller, que podría haberme metido en otro taller que hubiera sido más pragmático, pero el asunto es que encajé donde Baracco de una manera increíble. Y sí, no sé que me enseñó, no te podría decir, que es maravilloso porque enseña esto; ahora su taller vertical tiene una estructura mucho más armada, mucho más entendible, que hasta se podría hacer el famoso libro que se quiere realizar sobre la metodología Baracco. Pero en mi época cero que todo era muy intuitivo y él premiaba a la gente creativa sin necesidad, o entendiendo que era creativa y culta, que era resultado del estudio, pero

en realidad hizo algo que fue importante, él hizo que yo ca que podía ser bueno, eso es único, lo que no te enseña nadie, salvo que te da confianza.

ALVA LÓPEZ: Carlos Galarza, cuando se añade a ese ese conocimiento...

ARQ. LUIS LONGHI: Galarza si es casi, cada vez estoy más convencido que Galarza... fue directo; todas las esculturas que vez aquí y la mayoría que me he llevado a Pachacamac las hice en los dos o tres años que hice esculturas con Galarza; fueron tres años, terminando... segundo, tercer ciclo y cuarto ciclo entré a ser escultura, y no salí hasta que conseguí esa beca para irme a estudiar escultura a Filadelfia. Mi primera maestría fue para artes, siendo arquitecto, y luego hice la maestría paralela de arquitectura y fue muy bonito. Y cada vez estoy más convencido que Galarza ha sido la influencia más fuerte, me da peno decirlo, un super maestro como Baracco, es digamos, una especie de pilar de arquitectura de la docencia de la arquitectura peruana; ósea, todo el que hace más o menos algo así dice que es herencia de Baracco, pero nadie ha dado la importancia a Galarza. Es una pena, es más, se le trataba con desidia: un cholito chiquito de la punta del cerro, se notaba claramente que su segunda lengua materna era el quechua porque hablaba con ese acento. Y el hombre era político, era aprista, y entonces lo agarraban, pero era espectacularmente.... Él es que me hizo pensar, en esa época no lo entendía nada, hablaba mucho del espacio ancestral infinito, sin tiempo, espacio-ancestral-sin tiempo, no lo decía así, lo decía confuso, que parecía que quería decir algo que no tenía ninguna lógica

ALVA LÓPEZ: Pero hay alguna de sus esculturas que expresara eso...

ARQ. LUIS LONGHI: ¡Ahora las entiendo, pero un chico de la universidad le dices esto y dirá... en qué estará, pobrecito! Y entonces, los profesores, en realidad no lo respetaban mucho, Baracco no aprobaba que vayamos al taller de Galarza, no es que te decían vayan al taller hacer esculturas, porque eso les va... mientras que Galarza sí decía "Baracco es excelente". Galarza se asociaba a Baracco, pero Baracco no se asociaba a

Galarza; y algunos rebeldes de Baracco fuimos al taller, por ejemplo, Nano Cárdenas, que hasta ahora enseña con Baracco, es además escultor, pintor, es un artista increíble, también iba al taller de escultura y algún otro más que han destacado después. Pero no hubo esa asociación que me hubiese encantado, el trabajo de la arquitectura con la escultura, con los dos maestros asociados, Galarza sentía que podía hacer algo con los alumnos de Baracco, pero Baracco diría “yo, a este chato no lo necesito para nada, n no”.

ALVA LÓPEZ: En alguna de sus entrevistas, usted comenta, que a veces usted coge la arquitectura y lo llena y sale la escultura, y quizás recordando el paralelo con la maestría de Filadelfia... entonces esa experiencia, ese camino paralelo...

ARQ. LUIS LONGHI: Camino paralelo, le puedes llamar..., haber, siempre me ha gustado hacer dos cosas simultaneas, ¿por qué?, no sé. Siempre estar en dos sitios, no sé si por inseguridad; estar en dos sitios al mismo tiempo, me gusta enseñar en dos sitios y si son a distancia mejor; es algo que evidentemente hacer escultura y hacer arquitectura era una de las cosas que me hacía feliz. Entonces hacer las dos maestrías era una provocación para los otros alumnos, y una provocación para los profesores, porque este recién llegado de Perú, que no sabe hablar bien el inglés, y que quiere hacer doble maestría, con todo lo que significaba eso; pero no sabían era que no leía, no sabían mis otras limitaciones porque todos hasta ese entonces creían que era un alumno normal.

ALVA LÓPEZ: En estas dos obras, ese paralelismo, la Casa Pachacamac y Casa Verónica son muy claros, en los otros hay algo; si me permite, un inicio como profesional, con Casa Pachacamac hay un punto seguido con Casa verónica, pero luego hay un paralelismo, ya no tan claro, como primero yo y luego descanso... y luego reinicio...

ARQ. LUIS LONGHI: Es como te recuperas y dices, que me toca hacer ahora, para entonces, gente calificada como Elio Martuccelli quiere visitar conmigo la casa Pachacamac, porque le piden que escriba para una revista, y luego escribe “este debe ser la obra más importante que va hacer Longhi en su vida”, y esa era la primera obra, y yo dije “que malo, como vas

a decir que es la obra más importante, recién inicio..." y esta es como la casa Ghezzi de Baracco, él puede hacer el aulario más grande (de la Universidad Ricardo Palma), pero esa casa es la esencia de algo.

ALVA LÓPEZ: La abstracción que usted toma de la cultura Chancay, por ejemplo, en la casa Pachacamac además de ser cultural es funcional, es estructural, pero en la casa Verónica ya no, esta forma parte del mismo espacio...

ARQ. LUIS LONGHI: No es tan objeto que está ahí y que tiene función, la otra es la misma casa...

ALVA LÓPEZ: Pensando a futuro, ya nosotros no solo estaremos a nivel suelo, llegaremos con autos-drones, entonces, esos espacios creados en la casa Verónica si se podrá apreciar, no es como el espacio de la iglesia gótica a la que debes entrar para sentirla, apreciarla. A mis alumnos les pedí que identificaran la casa que iba a mostrar, y presenté la zona vidriada con muro de la casa Pachacamac, de los treinta tantos solo dos lo identificaron, pero al mostrar el lado que se publica en las revistas, la zona enterrada, ahí sí todos lo identificaron. Entonces como las publicaciones, de una manera enfoca lo que uno debe ver...

ARQ. LUIS LONGHI: Publican lo que más se publica, que es lo que más se identifica, su innovación, algo diferente...

ALVA LÓPEZ: Cuando usted estuvo en el terreno, se imaginó la casa ¿Cómo fue el primer trazo de la casa Pachacamac?

ARQ. LUIS LONGHI: Creo que los primeros trazos de cómo sería la casa, viene más desde los trazos desde afuera, viene de imaginarse el espacio desde adentro y de cómo va a salir. Cuando sales, miras allá donde está el árbol, o miras donde está la punta del cerro, por eso no todas están mirando al mismo lugar. Además, básicamente iba a ser una casa de dos pisos enterradas, yo no quería que sea una casa enterrada quería que sea un cerro habitable. Entonces es más lo que pasaba adentro y como se manifiesta afuera, y viceversa, esta relación exterior-interior que ahora ya es una cosa de la que puedo hablar, en aquel entonces era tan experimental, que yo

diría que los primeros trazos, yo diría que lo hice, esa vez que di la primera conferencia en Boston, me toco ir a reemplazar a mi amigo ByoungSoo Cho, me deja su cátedra, me deja su oficina, su carro y su casa; una casita chiquita donde me deja sus libros, su música y sus publicaciones, y de repente yo voy y digo “que bien vive este chinito”, me pongo a escuchar su música y me pongo a ver sus libros y encuentro una casa que él ha hecho, the earth house; es una casa en un cerro, no es una colina, y donde él ha excavado un cuadrado. Toda la casa es un hueco, y cuando ves la foto en invierno, toda de nieve y hay un cuadrado con un poco de luz que sale de ahí, y es casi como una tumba, entonces eso sí influyó. Ahora sí te lo puedo decir, porque vi eso, escuché música y me puse hacer trazos, que no son necesariamente el cerro, pero empecé a darle vida a lo enterrado, de enterrarse con la luz, todo esto empezó a salir de ahí. No son trazos inteligentes, trazos cultos, son trazos influenciados por algo que ni siquiera era racional; ese análisis lo he hecho después de años, porque he estado pensando y he encontrado en mis sketches, la fecha, porque escribo “estoy en tal sitio...”, y después dibujo, me acuerdo de los proyectos que tengo que hacer, de qué está pasando; y ahí me doy cuenta que estaba absolutamente fascinado de estar ahí, de haber vuelto a un espacio, a una zona, a un tiempo, que me gustó mucho que fue en Estados Unidos, la época de la universidad, de trabajar con los famosos, de querer soñar ser como ellos, de seguir como seguí a Balkrishna Doshi para trabajar con él; es como empezar a soñar los sueños ajenos, los sueños soñados de los arquitectos que admiras y de pronto te vas para solucionar problemas familiares, y en mi mente me dije “todos mis sueños se me fueron...” ; sin darme cuenta, porque estaba feliz de ser, papá, adoro a mis hijas, todo lo que sea, pero, los sueños que tenía se habían ido porque estaba en el Perú estaba haciendo cositas intrascendentes, escenografías, cada cosa que hacía se publicaba, ahora que las veo son potentes, pero yo estaba pensando en los sueños de los famosos, ósea mi plan, mi sueño, se hizo de otra manera. Ese análisis viene posterior, porque soy intuitivo, en esa época estaba en una especie de duelo, y muy triste porque mis sueños ya no se iban a realizar; y de repente voy a Wossman y ahí vivo, he vuelto donde tenía que estar, y donde yo tenía que estar, está mi amigo, eso hace como una revolución en mi cabeza, y empieza a crear y se hace esa casa.

Luego, este amigo me invitó a Korea, hace un par de años, hicimos una exposición de la casa Pachacamac en una sola galería, y curada por él; es una eminencia.

ALVA LÓPEZ: Cuando la casa Pachacamac lo preséntanos a los amigos europeos, ellos lo relacionan con otras cultura europeas o africanas, donde realizan construcciones enterradas. En Perú nosotros tenemos dos tipos de enterrados, una es de Chavín de Huántar donde una parte está enterrada, y lo otro es, lo que Burga dice es tradición de lo peruano, cuando se construye uno encima del otro, la pirámide. Muere el padre y el hijo construye encima, y el otro hijo encima y así sucesivamente, que es lo que vemos en Lima. Si como docentes no somos capaces de identificar y valorar lo que tenemos, qué les quedan a los alumnos para aprender. ¿Cómo lo ve, a nivel docente, el dar a los estudiantes la herramienta para que ellos puedan escoger su propia identidad como diseñadores, crear su propio lenguaje arquitectónico?

ARQ. LUIS LONGHI: Yo lo hago de una manera indirecta, creo, cuando digo que el estudiante, el bachiller, tiene que estar diseñando desde su propia naturaleza; la naturaleza del sitio, la naturaleza del usuario, quien va usar o elegir eso, desde tu naturaleza como proyectista, y eso es la parte más difícil entender. Eso es la teoría de las tres "M". Yo digo que a los 60 puedo entender mi naturaleza porque ya he vivido tanto, pero un chico de veinte años, de treinta años, no entiende mucho su naturaleza porque está perturbada, está tocada, emocionalmente desequilibrada, entonces muy difícil conocerse a sí mismo, y en nuestra cultura más aún, porque tenemos ese problema colonial de que no nos aceptamos, entonces no es muy fácil dar esa herramienta. Yo veo a gente que dice son peruanos y hay que hacer lo peruano, y empiezan a analizar la parte de la cultura, y todo, no estoy seguro si ese es el camino. Nosotros debemos sacarnos el trauma, de sentirse más o sentirse menos que otro, el que no tienen de inga tiene de mandinga; entonces, como enseñarles a descubrir su propia naturaleza, enseñarle a diseñar desde el interior hacia afuera, y no desde tú mismo, entender tu ser hacia fuera, tienes que entender tu ser, y vienen y te dicen estás haciendo una terapia. Darles como encargo y decirle la herramienta es esta, es bien difícil. Nosotros hacemos el ejercicio en el quinto

ciclo que descubran la naturaleza, y eso está ayudándome a que también descubran su naturaleza, entonces tenemos la naturaleza del sitio, la naturaleza del usuario y la naturaleza del diseñador, esas tres e tienen que unir, como sea que las hagas unir; haciéndoles pensar, dando la directiva de usar esta herramienta, porque veo que lo hacen en otro sitio, pero para mí, por ejemplo, estamos en Trujillo, vamos a ver la cultura Mochica, vamos ver y a diseñar pensando en lo que han visto; podría ser, pero yo diría más, vamos a escuchar música y veamos esto, y después de una semana les doy el tema, sin necesidad de darles la referencia de eso para que quede, y no sea muy racional el proceso, porque creo que el proceso no debe ser racional; no es un proceso de estudiar, de codificar la forma de los íconos, sino es tratar de entender el pensamiento de la gente, el sentimiento de la gente.

ALVA LÓPEZ: No es como el estilo de la época del renacimiento que hay que copiar...

ARQ. LUIS LONGHI: Lo nuestro es mucho más esencial, es lo de lo fundamental, que es lo de vida o muerte, va o no va. No es de estilo, entonces como enseñanza eso. En mi caso se dio porque lo vi nuestra cultura con otros ojos, de esta practicante americana y el coreano que lo veía todo totalmente diferente y muy respetuoso. Me envidiaban, ambos me envidiaban, teniendo ambos su propia cultura espectacular. Ellos admiraban la arquitectura Inca, que es una enciclopedia, la arquitectura Inca y pre-Inca tenemos para estudiar..., ahora, que podamos enseñar..., fundamentalmente visitando sitios, dibujando, conviviendo con el sitio, de una manera sentir el sitio para tocarla. Yo no lo veo muy académico, porque como vas a dar directiva a veinte chicos que tienen naturalezas diferentes, sobre todo en el Perú, donde ves veinte rostros lindísimos, que no tiene los códigos de belleza del mundo; pero si hubiera otros códigos, porque son rostros con combinaciones fantásticas. Una mezcla de un negro con un inca con un japonés con un italiano, es como juntar una rosa roja con otras..., en la naturaleza sí se da y se acepta, pero nos han enseñado que los códigos de bellezas es una mujer muy blanca con el pelo así, o el de los hombres. Creo que es vivir la experiencia, más que ordenar encargos en la cátedra.

ALVA LÓPEZ: En las entrevista usted comenta que su arquitectura que dialoga mucho con el vecino, hay el mensaje del terreno, de la luz, el usuari;, y de la estructura misma, creo el hecho de haber estudiado ingeniería... coge la estructura y la manipula, columna en viga, luego ornamental...

ARQ. LUIS LONGHI: Es un lenguaje constructivo que nos hemos inventado, porque exactamente, ese huequito no es un huequito sino se convierte en el sillón, este en parte de la sala y la sala en parte de la casa y la casa en parte del paisaje, constantemente la casa no termina. Desde que aprendí que el concreto armado es el mejor amigo del hombre, todo es posible. Evidentemente hay que tener responsabilidad. A mí me dicen, en varios de los sitios donde voy a enseñar, sobre todo en Estados Unidos, me dice que no debería hablar como yo hablo porque parece que hacer arquitectura es muy fácil como lo explico. Me dicen “tu lo explicas como si fuera muy fácil”, y de repente para ti, pero también debe s de hablar del rigor de tu proceso. Yo en la noche trabajo y todo el tiempo estoy desarrollando el proyecto, yo mismo lo dibujo en cad, desde hace treinta años; yo soy muy controlador, debo de poner absolutamente todo, soy obsesivo, tengo un rigor tremendo conmigo mismo y eso no lo cuento. Me dicen tienes que mostrar los dibujos, estos dibujos que son un corte y una elevación lo levo ploteados con escalímetro a la obra, y ahí decidimos una cosa y otra cosa, y ahí tomamos fotos. (muestra fotos de casa Chullpas) Todo el tiempo, y de repente comienzo a ver estos encuentros, y empiezo a probar, esto es un porcelanato que parece una piedra y aquí lo tarrajearnos, es lo más artificial, aquí empezamos de lo natural a lo recontra artificial. En el techo tengo una viga chata, es una locura, como tú lo has llamado es una experimentación, pusimos demasiada carga aquí arriba y tuvimos que reforzar la estructura, con estos dos (columnas metálicas) que son extraños, pero este se convertirá en él Chancay y ella Chancay, con un tubo vacío. El proceso es un poco... con este material. Acá estamos haciendo este experimento de ir de lo natural a lo artificial, todo esto es roca del sitio y acá arriba vienen las esculturas que hice con Galarza hace cuarenta años; estoy colocándolo como lo natural se convierte en artificial, esas piezas de esculturas se integran completamente en esto. Quien tiene la suerte de a la edad madura está trabajando su propia

casa, donde va a poner todas estas cosas, poner su museo, en el espacio principal (muestra foto) va estar esta mesa (la que construyó para el teatro EL REY LEAR), justo debajo de esto.

La piscina lo hemos hecho como una especie de kero (o que-ro, es un vaso ceremonial Inca), un vaso pisco sour, y aquí está trabajando (muestra foto de uno de los obreros) ...es como se trabaja una escultura, él está trabajando la parte natural, medio tosco, mientras el otro está haciendo ya lo artificial. Estos son marcos de concreto (muestra fotos), y acá ya está poniendo todos los materiales. Hay un encuentro de material natural y artificial.

He descubierto, es que como soy escultor, tengo el color lo da la materia, no la superficie, no es un forro, acá le estamos poniendo un forro, pero de materia (muestra foto), de piedra reconstituida. Yo voy tres veces por semana (a la obra casa Chullpas), trabajo con la piedra. El piso de acá (muestra foto) lo vamos a colocar de piedra; es un diálogo donde participa Héctor, y yo no podría dejar de venir porque eso le satisface tremendamente, no como persona, como arquitecto o constructor, sino que es un diálogo con la naturaleza; entonces ahí pasa a una dimensión como la que te decía de la autoría de la casa Pachacamac, la autoría es de las circunstancias, no es una persona

ALVA LÓPEZ: En esta casa (Chullpas), ¿hubo maqueta conceptual o pasó directo del diseño?

ARQ. LUIS LONGHI: Hay unos primeros trazos, estaba en San Diego y vi la planta en un libro, muy lindo, en una piscina de un arquitecto peruano, adorando al Perú, y era Kuelap; la planta de Kuelap con todo estos círculos, y dije “¡qué maravilla!”, y de ahí empecé, puse círculos, y tengo un montón de proyectos y de ahí se convirtió en las Chullpas, porque al final va a ser la casa donde voy a vivir, la estoy terminando para irme a vivir ahí.

Sillustani, ese es mi contexto. Yo he ido ahí cuando era chico recuerdo, hacer picnic, estaba en una de las haciendas de un familiar, era parte de las haciendas.

ALVA LÓPEZ: Cuando fui a Sillustani con mis padres, nos hicieron bajar a unas casitas de piedra para tomar desayuno, eran espectaculares...

ARQ. LUIS LONGHI: Sí, ahí te hacen probar queso. La casa, esa simpleza, que tiene que ver con la materia que se convierte en arquitectura; por ejemplo, los Putucos, que tiene que ser la casa más natural, cuyo contexto artificial hecho por el hombre más natural, porque literalmente hace un hueco, y de lo que ha sacado del hueco armas el techito como un hornito y te metes a vivir ahí, pasa los inviernos de -15 °C. Es un sitio de exploración arquitectónica, estamos creando un lenguaje peruano; no sé si peruano, pero un lenguaje constructivo atando las habilidades de los maestros peruanos; incluso mi maestro Baracco lo decía en uno de sus libros, son geniales.

ALVA LÓPEZ: Cuando estaba en Trujillo, antes de ir a huaca de la Luna, pasamos por los artesanos, y había las casitas Mochica, luego estaba buscando esta cerámica, y luego llegamos a un hotel y hace tours. Vimos estas casitas de caña, con escalonados, con ramal. ¡Y me encontré con un arquitecto joven que estaba construyendo una casa de ladrillo, y me dijo que era con material noble! ¡Y quien le dio corona al ladrillo cerámico!

ARQ. LUIS LONGHI: Es parte del complejo que tenemos. Había una periodista de Francia que la primera pregunta que me hizo me sorprendió, no supe como contestar, le di vueltas, "¿Cómo es que su arquitectura es una terapia social?" esa fue la pregunta. Entonces le pregunté de donde saca eso, bueno me dice, "porque he escuchado que ha dicho en alguna conferencia...", y sí, lo que hago ayuda a que la gente sea autentica, eres lo que eres, ayuda a borrar los complejos que tenemos, entonces hace que seamos diferentes, que seamos nosotros mismos, si eso ayuda entonces sí es una terapia social.

ALVA LÓPEZ: Mario Botta decía "la arquitectura es el espejo de la historia, que debemos responder el momento..."

ARQ. LUIS LONGHI: Mario Botta fue mi profesor en Filadelfia, vino cuando era una estrella, muy joven, y yo supongo que en esa época no decía eso, era muy joven, claro; él observa su obra y debe encontrarle la relación de encontrar eso; es el

ícono y es el que de una manera a modelado la arquitectura contemporánea de Suiza, que está por todo lado generando lenguaje arquitectónico de esa zona, que responde para esa zona, con todas las circunstancias que se presentaron, los obstáculos o cosas buenas que pasaron en ese momento, claro que tiene que ver con la historia.

ALVA LÓPEZ: Si hablamos del renacimiento o barroco, siempre está mirando la arquitectura griega, romana, Europa hizo su arquitectura de identidad, pero en cambio nosotros, nos quedamos... Vemos a un arquitecto español, Manuel piqueiras, que desarrolla el Pabellón Peruano en Sevilla, coge elementos de la arquitectura virreinal peruana y coloca elementos de culturas peruanas, la fachada de la Escuela de Bellas Artes. Luego tenemos el edificio del Museo de Arqueología, que evoca a la cultura Tiahuanaco...

ARQ. LUIS LONGHI: Interesante. Sabogal era muy atrevido, el sueño de los artistas plásticos es ser arquitecto. Lo de Ricardo Malachowski siempre lo vi, supe de las críticas, como puneño, genéticamente Tiahuanaco, lo vi artificial, lo más artificial que pueda ver; ¿qué pudo sentir para hacer eso?, una jaula para los monos, para mí, puedo estar equivocado. No puedes hacer algo sin sentir el sitio, dar una obra a un extranjero para mí es terrible salvo que sepa lo que está pasando. Viene por ejemplo Hans Hollein y hace el inca wall, para la parte de abajo, y luego hace una abstracción de un kero, las cosas lógicas que podía hacer cualquier peruano, pero eso es lo limitado que puede ver un extranjero, es digamos, el proceso de conceptualización general lo que hace; pero si sale parte de ti es algo más fuerte; yo creo en la genética para la arquitectura y creo en la territorialidad, ósea no lo limito a que si no eres peruano genéticamente no puedes hacerlo, puedes ser peruano por territorialidad, pero no puede ser alguien que viene y hace sin sentir.

ALVA LÓPEZ: Y este mismo ejercicio inverso, para los estudiantes, futuros arquitectos, vayan a otras zonas y tengan la capacidad de reinterpretar

ARQ. LUIS LONGHI: El proceso del peruano, tiene que salir para regresar, porque ahí te haces limpieza de los traumas,

y vez desde lejos que son tonteras lo que pasa acá. Te curas de todos los traumas coloniales y ves tu propia cultura con otros ojos, y lo reinterpretas de una manera más auténtico. Eso lo puedo decir, he caminado bastante, trabajando sin límites, por ejemplo, lo que significa hacer cada casa. Después de la casa Verónica no hemos hecho ninguna otra, porque no hay nadie que se merezca eso. Ahora estoy haciendo mi casa, porque uno tiene la vena de constructor y quiere seguir construyendo.

ALVA LÓPEZ: Lo que llamó mucho la atención fue el proyecto que hizo para Machu Picchu, el complejo hotelero

ARQ. LUIS LONGHI: Está cerca a Moray, el cliente me da la opción de hacer las viviendas de un proyecto hotelero ya diseñado por Fumihiko Maki; él me escoge como arquitecto local, me dice “ya que eres arquitecto local no te interesaría hacer esto”, y cuando voy lo hago de esa manera, porque tengo que vender mi proyecto al gran Pritzker, un viejo sabio.

ALVA LÓPEZ: Fue casualidad que estaba viendo su plano y mi sobrina me dice, “tío me ayudas con esto” y era el quipus

ARQ. LUIS LONGHI: Parece, claro; en esa época estaba con esa obsesión de la materia y de ver textura, que no debería ver nada entendible; por ejemplo, me dices esto de sabogal, y a hecho una casa con adornos, no veo escultura; yo me imaginé otra cosa, pero no una casa. Porque lo que cuesta con la interpretación de estas cosas es mucho más. El proyecto de Moray, de las casitas, el plano de techos es una textura, lo que no quería hacer es que se reconozca cuantas casa hay, porque lo que no quería hacer es una subdivisión en lotes de más de mil metros, donde había una casa otra cosa, quería meterme con el sitio a través de texturas, analizando la textura del sitio, fotografiando del sitio, texturas de la piedra y empezar a generar formas, que tenga un orden estructural, pero que no se identifique como casa tradicionales. Tuvo premios, pero la pena es que nunca se construyó.

Hubo una época de darle duro a la exploración, ósea todo se junta, la exploración en obra, la exploración en la universidad, lo que hacemos en los talleres, y evidentemente los concur-

sos, las asociaciones con otros arquitectos, todo eso es una cosa fascinante y coherente.

ALVA LÓPEZ: Doshi en ¿qué grado ayudó a su formación, en la forma de pensar?

ARQ. LUIS LONGHI: A Doshi lo he seguido, sabíamos que es un gran arquitecto; fue mi profesor, hicimos el último semestre, el último estudio de la maestría lo hicimos en Ahmedabad, en la escuela de Doshi, donde fue profesor; hice un proyecto que era una locura de trabajo, de fascinación. Cuando veo el trabajo digo “esto lo ha hecho alguien que no he sido yo”, porque hay algo demasiado fuerte, que otra cosa pasaba en el mundo, me digo tenías una mujer, una hija y tu no estabas ahí, y si esto está justificado para hacer esto; Doshi vio esto y me dio la mejor nota, y cuando nos invitó a quedarnos a trabajar, yo no sabía la magnitud que eso significaba. Mi amigo Lorenzo de zsyslo que era más cool, me dijo “hay que quedarse, quedará muy bien en el curriculum”. En mi CV dice que fui alumno, que me invitó a enseñar con él, y diseñé proyectos de viviendas después de analizar la experiencia que él tuvo con Khan y Le Corbusier, que eso es cierto.

Yo le digo a mis alumnos, que pertenezco a un espacio que pertenece a un espacio infinito, al que pertenecen mis maestros y los maestros de mis maestros, y mis discípulos de mis discípulos, y su uno de ustedes va a ser mi discípulo, entonces ya son discípulo de Doshi, que es discípulo de Khan, discípulo de Le Corbusier, y de los que sigue más allá; cuando percibes esta dimensión es que estamos en algo importante. Entonces yo creo que eso es la cosa de Doshi. Con Baracco no sé quién fue su maestro, nunca me lo hizo sentir. Juvenal Baracco nunca habló de sus maestros, su mundo empezaba en él y terminaba en él.

Yo he tocado a Khan a través de Doshi, y a Le Corbusier también, a pesar de que no es mi preferencia total, no lo entiendo tanto, pero aprecio ese monasterio que es una maravilla.

ALVA LÓPEZ: Le Corbusier, vuelve a coger la arquitectura vernácula de su zona

ARQ. LUIS LONGHI: Cada vez me convengo más que hay de alguna manera los maestros te transmiten, no habido una conversación con los maestros no como una conversación como la nuestra, pero sí una conversación casi espiritual, como meditar, que te transmiten cosas.

A mi me encantan las conversaciones, porque alguna vez sale cosas nuevas; yo decía que no era inteligente, como no leía no tenía cultura, y mis amigos me decía “no digas eso, eso va en contra de todo, tu eres una persona inteligente”, y alguien muy sabio me dijo, “lo que tu tienes es inteligencia auditiva”, la que te permite aprender a través de la conversación, y eso es lo que hago.

ENTREVISTA 2: LUIS LONGHI TRAVERSO

Lima, 05 de agosto de 2019, Inicio: 12:22 am

Lugar: Casa Las Chullpas, Pachacamac, Lima

ALVA LÓPEZ: ¿Cómo se busca la ubicación de la Casa de las Chullpas?

ARQ. LUIS LONGHI: La ubicación de la casa Las Chullpas comienza con la invitación de un cliente que me ofrece hacerle una casa de campo, pero vi el sitio como una atracción, y me dije vamos hacer una casa como la de Delgado Parke, que todos los ven en la urbanización Casuarinas, tenía la fuerza Casuarinas, uno de los lugares más bacanes de Lima. Empezamos a trabajar por varios años y vi en la zona un hueco donde se había sacado todas las piedras para construir todos estos muros, la pilca que delimitaba toda la zona; ese hueco me atrajo, no te puedo decir si fue la facilidad que la excavación ya estaba hecha, porque estábamos haciendo excavación en otros lados y sabíamos lo que costaba, ese puede haber sido alguna de las atracciones; hablé con el dueño para comprarle el terreno y me dijo: “no, no lo vendo, no lo necesito, ni toda la plata del mundo”. Con el tiempo compré el terreno, entonces empecé construir, a hacer algo, primero un muro y después saldrá algo; para nada de que iba a ser el dormitorio. Si yo recuerdo este muro tiene una estructura muy fofa, de acuerdo, y si le ha salido columnas es para sostener el techo es posterior, se colocaron las zapatas ancladas a esto, porque en un primer momento se pensó en un solo piso. Después se boceteó la habitación, el baño atrás, el walking closet, la chulpa que resulta estar abajo, entonces yo dije o rellenamos o bajamos inmediatamente, entonces empiezo a diseñar este espacio que es de meditación, de colecciones, es lo que hace que este espacio no sea necesariamente mi habitación, aunque lo esté utilizando ahora. Hay dos cosas, unas colecciones que le interesa ver a todo el mundo, otra punto es en mi habitación donde tengo las camas de mis padres; esto me provoca un diálogo con la casa mientras la domestico con el sitio, los domingos, en que no hay nadie.

Esta historia es tan fantástica, que es la realidad, que no lo estoy escribiendo, la estoy experimentando. Que podría decir, que tal sabiduría tenía para haber pensado todo esto, esos son las famosas coincidencias que le dan ubicación a tu vida, yo no entiendo cómo, me he olvidado absolutamente de todo lo que tenía para estar acá

ALVA LÓPEZ: ¿Cómo explicaría usted esa misma disyuntiva, esas mismas preguntas que tiene usted con el encuentro, con su casa, cómo se ven los clientes cuando usted los diseña su casa?

ARQ. LUIS LONGHI: Nunca me han preguntado eso, pero me gustaría que perciban lo mismo nmo, en su casa, que tengan la suficiente sensibilidad como para inventarse esa condición.

ALVA LÓPEZ: Estamos hablando de esa apropiación del espacio, mi pregunta va cuando a los clientes como arquitecto se diseña esos espacios desde su perspectiva, y cuando usted le da esos espacios a los clientes ...

ARQ. LUIS LONGHI: Mira, la Casa Verónica, después de seis años, un domingo que salgo de misa, estoy caminado, y de repente encuentro un mensaje, es casi una declaración de amor de alguien: "...eso que han hecho con Héctor, esa maquetita que estaba lista la semana que hablamos y que resulta ser la casa, esos detalles que encuentro...", te empiezan a describir después de seis años, han pasado seis años, y esa cosa que hemos hecho te agradecen de la nada después de seis años. Qué puede haber pasado? para que este señor o esta señora escriba esto, qué puede haber pasado? Te ha dicho, pucha lo que han hecho, que bestia lo que ha hecho. Hay un dicho "cuan indiferente son nuestras vidas, cuan totalmente desligadas a la circunstancia.

ALVA LÓPEZ: ¿Cómo nace o le viene a usted la idea sobre las formas, no digo específicamente sobre su casa, porque tenemos aquí al ícono que es toda línea recta y de pronto aparece la parte curva?

ARQ. LUIS LONGHI: A un macho le aparece una hembra, esa explicación es de ahorita, pero si la pensase sería un genio.

(sonríe) Alguna vez lo he pensado así, cuando hicimos una casa masculina y en esa época estaba con el tema macho y hembra, y cuando me piden hacer la casa del costado la diseño la hembra de él, la Casa Lucía que era una maravilla de casa, mucha curva.

Esa es una explicación bonita, que podría leerse bien (y señala su Casa Las Chullpas), masculino, femenino, este es la guardiana la acompañante de la otra casa (Casa Pachacamac). Martucceli cuando escribió sobre esta casa (refiriéndose a casa Pachacamac), hace siete años, dijo: "... no creo que Longhi haga otra cosa mejor que esta tan bien lograda!" y yo le dije, oye Helio ya te pasaste ¡como me mates! con la primera obra de la que se habla y me dice que no voy a hacer otra mejor; y la verdad creo que tenía razón, que no va haber otra mejor que esta (señala Casa Pachacamac), porque no va haber otra mejor que esta (señala Casa las Chullpas), y no va haber otra mejor que Casa Verónica, todas las casas son únicas, esa es la diferencia y creo que esta tiene sus cosas. Ayer tuvo gusto de ver el facebook que alguien escribía: "... y pensar que en su momento a esta casa (refiriéndose a Casa de las Chullpas) la calificaron como el aguaymanto de plata", ósea como una de las peores obras de arquitectura del Perú.

ALVA LÓPEZ: Con respecto a la entrada en la Casa de las Chullpas, ¿cuál es la jerarquía entre ellas?

ARQ. LUIS LONGHI: La oficial tiene su pórtico, es una entrada clásica pero no es la principal, porque todo depende por donde llega el invitado. Si quiero atender a alguien, bien, lo traigo por esta entrada (señala la entrada por la cubierta) y baja; si quiero, es práctico, y estoy con el carro (coche) y no abren esta puerta, entonces subo por el otro lado (señala la entrada por el canal de agua). No sé cuál será la situación con la rampa, con todo este sapito que estamos haciendo acá, esta "escultura" que estamos haciendo para el servicio o para los invitados, ni siquiera sé si decirle si es house o zona de servicio. Yo cada vez que hablo de la Casa de Pachacamac le hago homenaje a mi nana, porque nadie la trató bien, en mi opinión. Nunca entendí porque una muchacha, como Érika, tenía que meterle llave a su cuarto en la casa de mi padre...

ALVA LÓPEZ: ¿Cómo establece la función a desarrollar en la casa que diseña?

ARQ. LUIS LONGHI: No sé si esto está escrito en algún libro pero para mí, la función arquitectónica sale de la codificación del comportamiento humano. Si no codificas a tu usuario su comportamiento que función vas a derivar, la función general, la función dormir. Yo duermo diferente que tú y que tú.

ALVA LÓPEZ: ¿Cómo explicaría esta pasarela al costado de la doble altura?

ARQ. LUIS LONGHI: Esa es el Hall of fame, por eso están las maquetas ahí, los tronquitos servirán para algo, en principio lo pensé que salieran cinco centímetros, pero lo hicieron que saliera para el otro lado. Yo no lo tomo como un error, sino como una contribución, por algo debe haber pasado eso, porque nadie es perfecto. Todo lo que yo hago lo sugiero, y cuando hay un problema es porque resulta que está mejor la cosa. Por ejemplo el problema del nivel de la casa que estamos haciendo (se refiere al house o sapito), en principio quería estacionar un carro, ¿y porque quería estacionar un carro ahí? Porque tengo un carro que quiero mucho, le decimos el nene, un vmv 316 y del 94 que va a pasar a ser de colección y lo quería tener en una urna de vidrio, se hubiera visto muy bien, como en un museo. Su luz de noche te imaginas...y después dije es un absurdo, eso sería si es un muerto, y el nene tiene aún vida.

ALVA LÓPEZ: ¿A qué se deben los escalonamientos en sus construcciones?

ARQ. LUIS LONGHI: A las pendientes, y un poco para geometrizar la naturaleza, como los andenes. Las gradas más grandes y la siguiente más; ese tipo de trabajo lo aprendí de Abel Santos, yo trabajaba para él, y me decía que interesante esto lo que hace, y ahora sé que es influencia precolombina nuevamente, de alguien que apreciaba el arte precolombino, y luego lo he visto en los Incas. Ahora mi explicación es que a mí me gusta conectar el paso con un paso más grande, y otro más grande, hasta que llegamos al cerro, y eso es lo que se da constantemente, y lo vas a ver en la zona de piscina, donde ya

están hechas las gradas, está hecha la primera terraza, la piscina ya está saliendo. Es como la grada que usas para subir es a su vez arquitectura, y la arquitectura es a su vez el cerro, y el cerro es el contexto. Entonces no hay nada de lo que hay acá que está desconectado de la naturaleza. Eso es lo que pienso sobre la arquitectura, digamos esa casa del frente, que nadie usa este concepto, está desconectado de la naturaleza; las que han hecho de tierra (señala la casa de adobe de campesinos que hay por la zona) están más conectada que esas casas pintadas de blanco, esa es una arquitectura espontánea que ni la piensan; la mía también es espontánea no la pienso pero tengo un poco más de oficio, yo nunca haría un techo (señala nuevamente a las casas vecinas del frente) como lo que están haciendo ahí, con un solo techo.

ALVA LÓPEZ: He visto en sus maquetas colgadas que las rampas estaban presentes...

ARQ. LUIS LONGHI: Es una cosa que no sé, conectado porque, no sé, pero rampas siempre solución en casi todo, en escenografía, es la mejor manera más lúdica de conectar un nivel con otro es la rampa y es la precolombina, esa rampa que te lleva a una plataforma en Puruchuco, lateral, o Cerro Colorado que es frontal. Eso me ha influenciado mucho cuando yo enseñaba en el taller de Baracco, yo enseñaba huaca, por mucho tiempo yo estaba encargado del capítulo de huaca, y parte del capítulo era irse a las huacas a observarlas para luego poder codificar, poder hacer un ejercicio de diseño, de observación, que nunca sabía de que se trataba; yo enseñaba y estaba encargado del tema pero nunca sabía de qué se trataba, porque de saberlo ya se hubiera perdida la esencia de lo que se busca. A mí me hizo mucho bien eso, y espero que a los alumnos también.

ALVA LÓPEZ: Cuando usted dice codificar la huaca ¿a qué se refiere?

ARQ. LUIS LONGHI: Observarla, encontrar patrones que se repitan, y después utilizar esos patrones para generar nuevas formas, nueva arquitectura, nueva espacialidad, nueva materialidad. Esa es la explicación que tengo ahora que ya estoy diez años más viejo, pero en esa época era observa nomás,

supongo que Baracco tenía mayor conocimiento, pero no te lo dice, descubríamos cosas.

ALVA LÓPEZ: En qué momento decide darle color a su arquitectura

ARQ. LUIS LONGHI: Muere Fernando de Szyszlo (padre de su amigo Lorenzo) el 09 octubre de 2017. Es un homenaje a Szyszlo, porque era el pintor precolombino para mí. Szyszlo podría ser todo lo que quieras, todo sofisticados, neoyorkino; para mí es precolombino. Y cuando muere, me meto en sus pinturas, y todo el tiempo me han dicho: ¡te pareces a Szyszlo!, a las cosas sin color que he hecho...

ALVA LÓPEZ: El tener los espacios continuos, abiertos, en la primera planta...

ARQ. LUIS LONGHI: La conexión espacial, no solo de la primera planta sino también en corte. Hace que sea muy poco privada, es parte de la conexión espacial que me gusta; creo que se lo debo a Baracco, al que hacía ese tipo de corte le ponía premio; cuando decía “nada interesante en tu corte” y todos los profesores como monos repetíamos “no tiene nada interesante”. Esa es la provocación que le hago a Héctor, le digo no quiero gastar mucha plata, estoy que quiero...y rediseño todo, y hay la posibilidad de hacer ese corte en el primer piso hay esto, en el segundo piso hay esto y en el tercer piso lo coronamos con esto...cuando podíamos terminar bien y no pasa nada.

ALVA LÓPEZ: Muchos de los edificios que diseña son casi compactos excepto esta, la Casa de las Chullpas...

ARQ. LUIS LONGHI: Esta es la casita chica que se sigue terminando, que es única, como única será la siguiente casa, el siguiente centro cultural, el siguiente encargo...

ANEXO 2:

ENTREVISTA AL ARQ. JORGE COSMÓPOLIS

AUTOR DEL PROYECTO: MUSEO DE SITIO DE TÚCUME

Chiclayo, 22/11/2014

(Vía email)

ALVA LÓPEZ: El terreno donde se ubica el Museo de Sitio de Túcume estuvo dispuesto por el actual Ministerio de Cultura o fue una propuesta suya?

¿Qué ventajas o desventajas supuso para su propuesta arquitectónica?

ARQ. COSMÓPOLIS: La ubicación del Museo de Sitio fue una decisión de la Dirección del MT y básicamente se trataba de completar las instalaciones allí existentes. Una sala de exposiciones, almacenes y talleres.

El encargo en la ubicación indicada era un reto, un área sin desocupada, rodeada de naturaleza e historia no podían sino significar ventajas, pues me permitía una proposición más compleja y por lo tanto de mayor interés para mí como arquitecto.

ALVA LÓPEZ: Cuando se le encargó el diseño del Museo

¿Se le entregó el programa arquitectónico y guión museográfico o este se desarrolló con su participación?

ARQ. COSMOPOLIS: El programa presentado era bastante simple, diseñar una sala para exposiciones, servicios y un espacio denominado Parador Turístico. El guion museográfico no fue de mi conocimiento en detalle, solo trabaje en base a algunas ideas que me fueron transmitidas por los Directores Delgado y Narváez.

ALVA LÓPEZ: ¿Cuál era el objetivo arquitectónico, que le alcanzaron las autoridades del actual Ministerio de Cultura, debía cumplir el Museo de sitio de Túcume?

ARQ. COSMOPOLIS: Se me pidió diseñar A) un espacio de recepción al visitante (Parador), experiencia que ya habíamos temido en Huaca Rajada en donde se les hiciera una presentación del sitio a visitar, con posibilidades de disponer en el, de servicios complementarios tales como venta de snacks, souvenirs y disponer de lugares de reposo y B) una sala que permitiría exponer el material arqueológico obtenido hasta ese momento, junto con otra información de tipo histórico, antropológico y cultural.

ALVA LÓPEZ: En el museo “incorpora elementos de la arquitectura prehispánica tales como la rampa, el montículo, la caña brava, los “horcones” de madera de algarrobo, pero reinterpretándolos aplicados a una propuesta contemporánea”, propuesta que no habían realizado hasta ese momento arquitecto alguno en el Perú

¿De qué manera los huacos (que representan edificaciones), y los complejos arqueológicos sirvieron a usted como instrumentos o inspiración para su original propuesta en la arquitectura (escala, volumetría, distribución, acabados, etc.) del Museo de Sitio de Túcume?

ARQ. COSMOPOLIS: La arquitectura prehispánica aporta elementos sencillos pero de gran peso en la composición de los edificios. Sin ánimo de copiar sino buscando de interpretar el sentido de ellos es que se incorporan, el montículo que jerarquiza el edificio y la rampa, es usada como siempre para acceder a niveles altos. Sin llegar a la repetición literal, se recupera el sentido del edificio importante sobre una plataforma y acceso ceremonial.

Los materiales empleados (caña, algarrobo, barro) son el aporte de un lugar con mucha identidad a una arquitectura contemporánea, pero con algunas variantes reinterpretadas para su adecuación a la nueva disposición funcional. Aquí hablamos por ejemplo del entramado de caña en el techo del Parador, de los horcones como sustento del trazo curvo y del reservorio de agua, el adobe como pilares estructurales en el parador y como cortina virtual acompañando la rampa de acceso.

Es indudable que los elementos como los ceramios que representan edificaciones o los mismos complejos existentes pueden haber ejercido alguna influencia así como también otras experiencias de las cuales inconscientemente se toman rasgos o intenciones. La mención tuya a las “absidiolas” es un ejemplo de ello.

ALVA LÓPEZ: En sus esquemas iniciales de diseño ¿De qué manera la cultura Moche influyó en el desarrollo espacial del Museo de Sitio de Túcume?

ARQ. COSMOPOLIS: En las ideas iniciales que se usaron para concebir el Museo, la mayor preocupación se centraba en la inserción del nuevo edificio en el paisaje natural y como se podría integrar a las edificaciones existentes. La espacialidad prehispánica se tocó muy tangencial y básicamente se podría leer como idea espacial mochica los conceptos de espacios abiertos rodeados de edificaciones como límites físicos. Una variante fue la delimitación del ingreso utilizando la columnata que definitiva virtualmente el límite y la diferencia con las construcciones existentes.

ALVA LÓPEZ: En sus esquemas iniciales de diseño ¿De qué manera la iconografía Moche influyó en su propuesta de colores en el Museo de Sitio de Túcume?

ARQ. COSMOPOLIS: No hubo tal influencia. El proyecto original consideraba tres colores originados por otras razones: Tabaco, por ser lo más parecido al color de la tierra, Azul claro o Celeste por el color del limpio cielo de Túcume como fondo y Amarillo como un color que resaltaba y remarcaba un elemento arquitectónico no ortogonal del conjunto.

ALVA LÓPEZ: Con respecto a la arquitectura del Museo de Sitio de Túcume - ¿Cómo relacionó usted el contenido/exposición y fondos con su continente/edificio?

ARQ. COSMÓPOLIS: Es importante anotar que el contenido de la exposición se deseaba que estuviera en un edificio que además representara en alguna forma las costumbres tradicionales de construcción y el uso de los materiales de la zona. Se consideró que la denominada Ramada de Mórrope (Capi-

lla de Indios de fecha muy tempranas) era el ejemplo idóneo para demostrar este punto y por eso el espacio interior estaba muy condicionado a como pudiera utilizarse para el uso propuesto.

Se debía mantener la percepción espacial original de la Capilla y por ello es que las áreas de exposición se diseñaron perimetrales para no interferir con la lectura de las estructuras del edificio que son elementos de suma importancia en el.

ALVA LÓPEZ: Con respecto al público

¿Cómo planteó el acceso y recorrido del visitante con el Museo?

¿Qué experiencias a través de la arquitectura quería transmitirles?

ARQ. COSMÓPOLIS: El Museo se encuentra al borde de un camino vecinal y siendo que el mayor porcentaje de los visitantes llegan en vehículos, este camino sirvió para dividir las áreas de estacionamiento (a un lado de la vía) y el inicio del recorrido al Museo.

El visitante se encuentra con una pequeña explanada que enfrenta al conjunto compuesto de dos edificaciones: el Parador y el Museo. Los dos elementos importantes están separados pero integrados por circulaciones interiores, de forma tal que el usuario puede iniciar la visita en cualquiera de ellos.

Son dos edificios para dos funciones distintas, el parador por su ubicación, forma y materiales busca proporcionar atención, protección, confort, es principalmente un espacio abierto con pocas limitaciones visuales que permite seguir en contacto con el paisaje.

El Museo en cambio con su austera volumetría solo muestra el ingreso, invitando a ingresar para descubrir esta parte del Perú antiguo en forma de paneles, dioramas y maquetas.

ALVA LÓPEZ: Con respecto a los trabajadores

¿Cómo la arquitectura propuesta del Museo de Sitio de Túcu-me les permite realizar su trabajo?

ARQ. COSMÓPOLIS: No he hecho un análisis de este aspecto, pero pienso que trabajar en un entorno que reconocen como suyo, por lo que es, por lo que representa y por la forma como ha sido concebido, les crea un ambiente en el que se sienten cómodos para trabajar.

ALVA LÓPEZ: La iluminación cenital de los cubículos de exposición del Museo, que recuerda en planta a los absidiolos de la iglesias, además de iluminar las exposiciones crea un ambiente místico en el interior del edificio; y en el exterior, con el juego de columnas y viguetería, crean un místico juego de luz y sombras

¿Cuál es la importancia para usted de la iluminación natural en la arquitectura de su museo?

ARQ. COSMÓPOLIS: El interior del Museo, una sala en la que la estructura de algarrobo y caña es la protagonista principal, no podía ser violentado por elementos que alteraran la apreciación de ella misma. Evidentemente la inclusión de artefactos de iluminación eléctricos no se veía como lo mas conveniente.

La solución de iluminación natural, de tipo cenital y lateral permite el ingreso de la luz natural de una forma distinta tanto las vitrinas como el área central. Una solución que no se evidencia, es la ventilación de las vitrinas, que al ser cerradas podría generar un microclima dañino para las muestras dentro de ellas. Se colocaron para ventilar, pequeñas tuberías de PVC que permiten la aireación interior.

Yo creo que la arquitectura es la solución a los programas y funciones haciendo uso correcto de los materiales y los sistemas; si esto es así sin duda que el resultado será apreciado. En el caso de los efectos luminosos que crean los elementos arquitectónico estructurales en el Parador, resultan de solucionar los problemas de soportes estructurales en forma de pilares de adobe, de generar cubiertas que resuelvan el problema tan fuerte en Túcume como es el asoleamiento con el empleo de caña brava intercalada, (genera sombra y ventilación), mas las vigas de algarrobo, el revestimiento de barro, etc. El resultado fue muy interesante.

ALVA LÓPEZ: En la planimetría del edificio se pueden apreciar claramente tres ejes: uno relacionado al ingreso del complejo (enfaticado por la rampa y pavimento), el eje del “Parador” y el del Museo propiamente dicho

¿Qué tipo de relación tienen estos ejes con el Complejo Arqueológico de Túcume?

¿Qué criterios contextuales y funcionales tuvo para emplazar los diversos volúmenes del edificio en el terreno asignado?

ARQ. COSMOPOLIS: La disposición final resultante tuvo otra versión anterior que seguía la misma orientación de los edificios existentes; pero el resultado no fue satisfactorio, se apreciaba como una AMPLIACION de lo existente y esa no era la idea.

Se buscaron otras referencias que pudieran ayudar a definir la implantación y se encontraron las dos que se emplearon finalmente: uno, el bosque de algarrobos al Este que nos daba un marco y límite de trazo libre y dos, las coordenadas geográficas. El Museo está orientado EO y el Parador se ubica perpendicularmente en sentido NS tiene un sentido. Los elementos complementarios, plataforma, rampa, servicios siguen la orientación de los edificios existentes, como una intención de integrarse a ellos.

El eje de pilares que acompañan la rampa de acceso al Museo fue concebido como una barrera virtual separadora de los edificios existentes, que al estar tan cercanos podían alterar la concepción del nuevo conjunto.

ALVA LÓPEZ: En su descripción sobre el Museo de Sitio de Túcume usted afirma, y así se comprueba en el edificio, que está “(...) Construida con materiales y técnica tradicional de adobe, barro y madera al natural” (<http://jorgecosmopolis.blogspot.com>). Estos materiales y técnica constructiva ¿De qué manera fue determinante para la propuesta espacial y estética del museo?

ARQ. COSMOPOLIS: Fue el punto de partida. La idea era proponer un diseño que tomara en consideración los materiales

y las técnicas tradicionales. Luego de ese inicio el diseño fue evolucionando hacia formas o composiciones volumétricas y formales contemporáneas, pero sin renunciar a esta idea original. La serialización de los pequeños machones en el muro lateral, la curvatura del muro de fondo que se inicia como pantalla al interior y se prolonga para abrazar el espacio exterior del escenario al aire libre, (el anfiteatro no pertenece al proyecto original), o el volumen cortado por el muro divisorio de los servicios, son soluciones actuales con materiales tradicionales.

ALVA LÓPEZ: En una entrevista al arquitecto Frank Gehry (The Huffington Post, 2014), le dicen que Arata Isozaki, el arquitecto japonés del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles afirma que (...) le gusta construir en Estados Unidos porque no hay ninguna ironía; en relación a sociedades antiguas como Japón, (...) no hay territorio ancestral, y por lo tanto poco o ninguna distancia entre el contexto y lo nuevo es que desea crear. No hay conflicto con la historia de América que, como (el filósofo francés) Jean Baudrillard ha dicho, es esencialmente “espacio además de un espíritu de la ficción” - en otras palabras, el espacio puro; y al respecto el arquitecto Frank Gehry afirma “No soy un teórico, sino una aspiradora. Escucho. Yo miro. Y luego yo represento con mis herramientas. En cuanto al espacio puro del presente, hay muchas limitaciones. ¿Por qué nuestros líderes y el público en general, quieren vivir tanto en el pasado? Al parecer, cuanta menos fe tienen en el futuro, quieren anclar su identidad en el pasado. Pero el pasado se ha ido. Es una ficción de nuestra inseguridad. Anclar la arquitectura en el pasado es construir parques nostálgicos. Es hacerse un imitador de la herencia. Y es negación.”

¿Qué opina usted sobre la identidad del Museo de Sitio de Túcume y su relación con la arquitectura peruana contemporánea?

ARQ. COSMÓPOLIS: Se trató de responder honestamente a un entorno muy particular y en donde su identidad está muy marcada. El Museo solo trato de interpretar ese sentimiento en una propuesta arquitectónica contemporánea y resulto en un proyecto que en alguna medida lo han considerado un ejemplo.

No comparto el punto de vista del Arq° Ghery, en este proyecto no se trató de reconstruir el pasado ni que por su condición de Museo se buscara revivirlo a través de él; por el contrario, lo que se ha utilizado es lo presente, los materiales y la tecnología es la que aun emplean los pobladores de Túcume, es la afirmación de una identidad muy antigua y que sigue vigente

ALVA LÓPEZ: Dentro de la riqueza multicultural de Perú, nuestra relación con el mundo globalizado y con la cantidad de construcciones realizadas en los últimos años en nuestro país.

¿Cree usted que se pueda hablar ya de una arquitectura con identidad peruana?

ARQ. COSMÓPOLIS: Definitivamente no y en general creo que la arquitectura que se realiza en el Perú no contempla elementos que pudieran definir su identidad nacional. Excepcionalmente aparecen algunos esfuerzos por dar soluciones lógicas y no disforzos estéticos y de moda. Burga, Correa, Longhi son nombres que significan esfuerzos serios por dar soluciones con una arquitectura que se entiende como verdadera respuesta a una necesidad y no una aplicación con poco sentido de ideas foráneas.

ANEXO 3:

ENTREVISTA A DRA. ADINE GAVAZZI

PROYECTO: LA CASA DE LA LUNA

Lima, 04/05/2020

(Vía email)

Función: Arquitectura ceremonial

Ubicación: Área de Conservación Privada Chaparrí,

Lambayeque

Diseño: Comunidad Muchik Santa Catalina de Chongoyape

Fecha inicio de obra: Agosto 2018

Fecha final de obra: Agosto 2018

ALVA LÓPEZ: ¿Cómo nace la idea de construir La Casa de la Luna?

DRA. ADINE GAVAZZI: La comunidad Muchik Santa Catalina de Chongoyape expresa la necesidad de realizar una arquitectura ceremonial para hospedar las actividades de los maestros curanderos en sus ceremonias de curación en los lugares sagrados de la reserva de Chaparrí a partir de un modelo histórico y arqueológico real.

ALVA LÓPEZ: ¿Quiénes integran el grupo y qué relación tienen con el proyecto?

DRA. ADINE GAVAZZI: El núcleo ejecutor está integrado por Acoturch, una asociación de los comuneros más activos en el desarrollo de la conservación del patrimonio natural y cultural de la Comunidad Muchik Santa Catalina

ALVA LÓPEZ: ¿Qué relación tiene el emplazamiento, en el territorio, de La Casa de la Luna con la cosmovisión Moche?

DRA. ADINE GAVAZZI: La Casa de la Luna se ubica en el ceque determinado por la posición del Apu Chaparrí con las mediciones astronómicas equinocciales. El Apu Chaparrí for-

ma parte de una cartografía sagrada ancestral que determina ejes y orientaciones en la organización del paisaje.

ALVA LÓPEZ: ¿Cómo la Casa de la Luna responde al imaginario y memoria colectiva, de su cultura ancestral Moche, de la Comunidad de Chaparrí?

DRA. ADINE GAVAZZI: El mito de Chaparrí presente en la memoria colectiva de la comunidad y de sus antepasados cuenta las historias y el dominio ejercido por el poder de los curanderos ancestrales en el valle a partir de las curas de las plantas. La Casa de la Luna representa una recuperación del significado simbólico del mito

ALVA LÓPEZ: ¿Cómo se puede identificar la estructura cosmológica en el contenedor y contenido de la Casa de la Luna?

DRA. ADINE GAVAZZI: La Casa de la luna reproduce un modelo arquitectónico moche que se encuentra en el American Museum of Natural History de New York, que reproduce una miniaturización simbólica de un templo en la cubre de un montículo escalonado similar al sitio de Dos Cabezas (Gavazzi, 2012:92)

ALVA LÓPEZ: ¿De qué manera se desarrolla un equilibrio entre el orden ambiental y el orden humano en la Casa de la Luna?

DRA. ADINE GAVAZZI: La arquitectura ceremonial prehispánica realizada en los lugares sagrados reestablece un orden cósmico que refleja el natural. En particular el origen de las aguas que alimentan los ríos del valle del Chancay en Lambayeque adquiere un valor sagrado que se reactualiza hoy en las ceremonias y fiestas del agua, en la conservación de los bosques y de su biodiversidad.

ALVA LÓPEZ: ¿Cómo el espacio dinámico de la Casa de la Luna permite al Maestro Curandero reconstruir y transmitir rituales ancestrales prehispánicos?

DRA. ADINE GAVAZZI: La casa de la Luna y su altar permite a los maestros curanderos concedores de las tradiciones pre-

hispanicas y ancestrales de celebrar ceremonias de curación en espacios que gracias a su dimensión sagrada contribuyen al proceso de sanación.

ALVA LÓPEZ: ¿Qué lección transmiten los pobladores de Chaparrí, el maestro curandero, y la Casa de la Luna, al mundo Académico peruano y al internacional?

DRA. ADINE GAVAZZI: La reconstrucción de una edificación Moche realizada a partir de un modelo real por los directos herederos de esa misma cultura 1500 después en el mismo territorio con la misma tecnología demuestra una continuidad histórica incontrovertible de un patrimonio arqueológico que informa e dirige las culturas vivas.

invitación para dictar clases a la facultad de arquitectura de la Universidad de Trujillo. Entonces propone, para el primer taller, ejercicios de diseño, ejercicios de representación, porque opina que en la “universidad enseñan a hacer representación de arquitectura, porque hacemos arquitectura cuando egresamos, porque lo que diseñamos se construye” (Longhi, 2018). Proponía ejercicios de intervención en lugares naturales, vírgenes, hecho por Dios, y lo que pide a los estudiantes es copiarlos, dibujarlos. Propone tres intervenciones: Natural (mar y cielo), entorno modificado (donde el hombre ya metió la mano: la ciudad) y el tercero es el propio entorno. El entorno natural del mar que sigue una línea horizontal y se encuentra con de la arena; luego este perfil se encuentra con un entorno modificado, Chan Chan, pero con magia, como un matrimonio que hacen el amor, porque elevaban su condición humana a condición divina, lo mismo piensa que es la Huaca de la Luna; visito por primera esta huaca en 1969. Entonces propone que se debe aprender de ellos para hacer intervenciones tanto en el entorno natural como en el entorno modificado, por lo tanto, hay que visitar las huacas. En la casa del Pescador, que lo diseña después de la Casa de la Chullpas, propone el lenguaje de la malla, red de pescar que observó (tuvo la suerte de estar acompañado de personas que sabían interpretaciones históricas) en las decoraciones de la

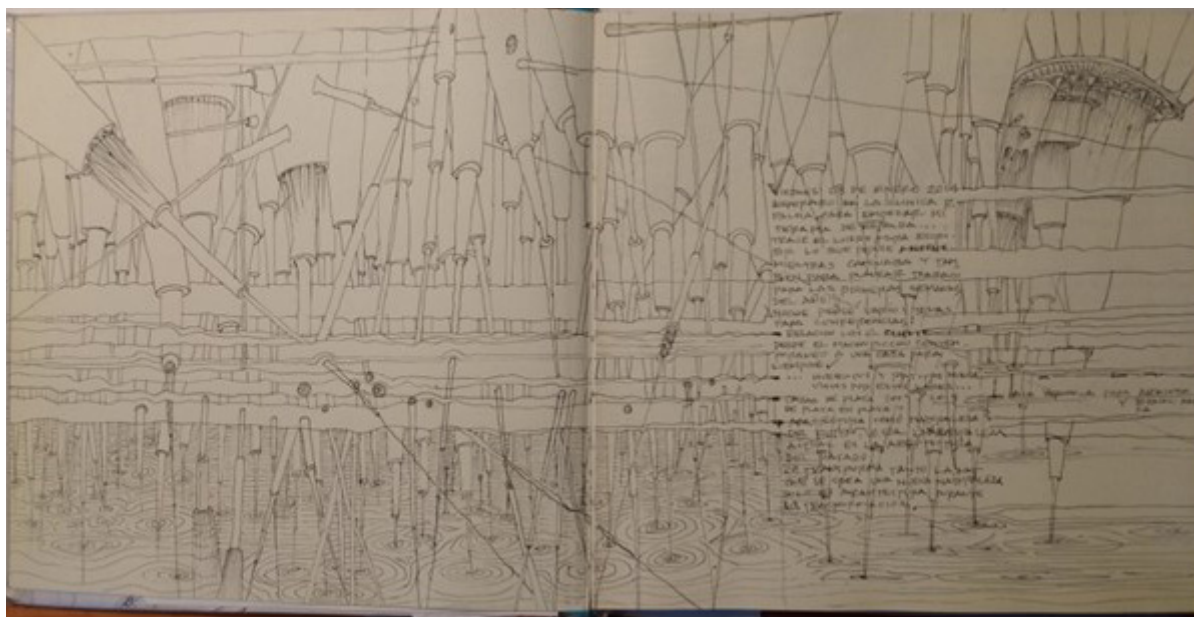


Fig.A4.2: Dibujo Terapia de espalda, arquitecto Luis Longhi (03 de enero de 2014) (Fuente: Foto del autor)

Huaca de Chan Chan; le pereció mágico lo que vio y trató de interpretarlo: "...místicamente querrían que el mar salga y tomarlo...". Longhi afirma que trabaja la pintura para el dialogo del espacio y la luz, los colores se inspiran en la pintura de Fernando de Szyszlo.

A4.3.- DIBUJO: Dictar clases a Trujillo (14 de noviembre de 2014)

Tiene que ver con la última obra de teatro que realizo la escenografía, y uno de los personajes sobre la música decía algo parecido a lo que luego lo reescribe: "Hacer arquitectura no es mi trabajo, no es una forma de vida, es mi vida". Coincide la invitación para dictar clases a la facultad de arquitectura de la Universidad de Trujillo. Entonces propone, para el primer taller, ejercicios de diseño, ejercicios de representación, porque opina que en la "universidad enseñan a hacer representación de arquitectura, porque hacemos arquitectura cuando egresamos, porque lo que diseñamos se construye" (Longhi, 2018). Proponía ejercicios de intervención en lugares naturales, vírgenes, hecho por Dios, y lo que pide a los estudiantes es copiarlos, dibujarlos. Propone tres intervenciones: Natural (mar y cielo), entorno modificado (donde el hombre ya metió la mano: la ciudad) y el tercero es el propio entorno. El entorno natural del mar que sigue una línea horizontal y se encuentra con de la arena; luego este perfil se encuentra con un entorno modificado, Chan Chan, pero con magia, como un matrimonio que hacen el amor, porque elevaban su con-



Fig.A4.3: Dibujo Dictar clases a Trujillo (14 de noviembre de 2014) (Fuente: Foto del autor)

es la identidad que existe en la mente?, ¿acaso su principal expresión es la conciencia?” (Longhi, 2018). Acompaña su dibujo “la arquitectura como una interpretación de los sueños donde el cliente es solo la naturaleza” (Longhi, 2018)

A4.5.- DIBUJO: Ósmosis (febrero de 2015)

A Longhi le fascina el acantilado, encontrase con esa falla natural y empieza a perforarla, a esculpir, con esa luz, como sacar un macho de un volado, y este dibujo lo desarrolló durante el tiempo que era jurado de una tesis, y el texto escrito es lo que entendió de la exposición del tesista, no puede prestar atención exclusivamente cuando hablan, necesita dibujar y así puede retener lo que escucha, como el tema de las ruinas urbanas, la interacción del lugar/descubrir, cómo materializar las ideas, sonidos y caminos para cambiar el ruido dentro de la música, etc. Gráficamente divide estos dos escenarios, las ideas de la exposición en la zona horizontal como ríos, y el acantilado la gráfica de estas idea; al final parecen encontrarse en un escalón artificial, en ese corte al acantilado.

A4.6.- DIBUJO: Hasta cuando voy a esperar le dijo la arquitectura al arquitecto (04 de octubre de 2015)

Dibujos de composiciones de muros fantasiosos, donde sale la geometría que proviene de mi interior, y luego intento poner el proyecto. Tenía en ese momento un proyecto pendien-

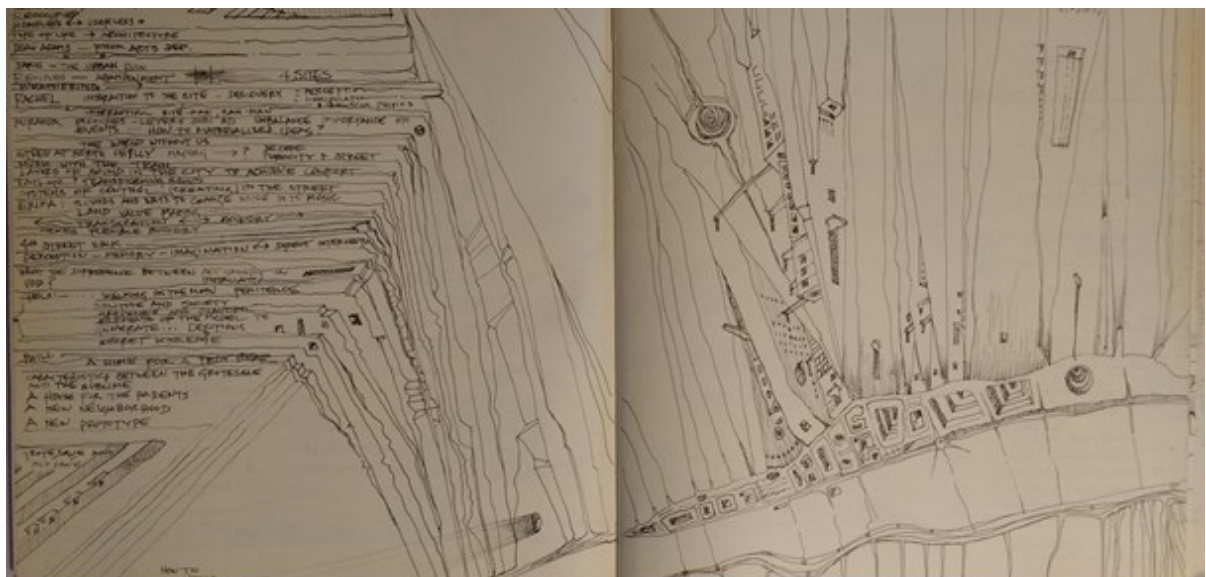


Fig.A4.5: Dibujo Ósmosis (febrero de 2015), arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor)

te y estaba trabajando la propuesta para el pabellón de Perú en la Bienal de Venecia, César Aedo, artista mimo, encargó su escenografía sobre Ollantaytambo.

A4.7.- DIBUJO: Pensar, Sentir, Hacer (09 de agosto de 2015)

El dibujo lo desarrolla pensando cómo desarrollar su curso de Taller 4 Arquitectura y Función, qué metodología aplicar, que el encargo sería que el estudiante “escoja un maestro de la arquitectura, una de sus obras y que pueda definir cómo serían los ambientes contemporáneos de esas obras, no tecnología, sí esencialismo.” Propone tres ítems a desarrollar, primero la naturaleza (del lugar, del usuario, desde la propia naturaleza del estudiante), la segunda es la provocación, considera que “los profesores provocamos el sentir la arquitectura para que el alumno haga arquitectura”, para ello el profesor propone al estudiante “qué hacer (invente-diseñe-decida), vea cómo hacerlo y que lo haga o no lo haga o cómo lo haga”; y el tercero es respecto a que si el alumno no propone qué hacer, entonces “la cátedra le dice qué hacer o descubre con el alumno el qué hacer”. Parece leer el artículo que hay en una revista online TECNNE sobre la Casa Curutchet, donde se puede leer (...) la rampa resuelve el vínculo funcional mediando un paseo de imágenes cambiantes que permite ver la casa como fotogramas de según se progresa en su recorrido”, por lo tanto,



Fig.A4.6: Dibujo Hasta cuando voy a esperar le dijo la arquitectura al arquitecto (04 de octubre de 2015), arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor)

dependiendo del día y la hora que se realice el recorrido, esta “visión cinematográfica es variable” por cómo se filtra los rayos del sol en el árbol del patio habrá un “contraste de luces y sombras” . Por lo tanto, con el ejercicio planteado busca que el alumno piense para sentir y luego hacer, pero pasar del pensar al sentir se crea la acción de inventar, y cuando se pasa del sentir al hacer en el alumno se crea algo maravilloso, hacer arquitectura.

A4.8.- DIBUJO: Cultura entre piedras (31 de diciembre de 2015)

Es la primera idea del diseño de un Centro Cultural en el Cusco, cerca de 6.000 m2 construido, el espacio central que tiene una circulación que baja al espacio destinado cena show, se propone una gran cobertura, tipo circo acoplándose al acantilado.

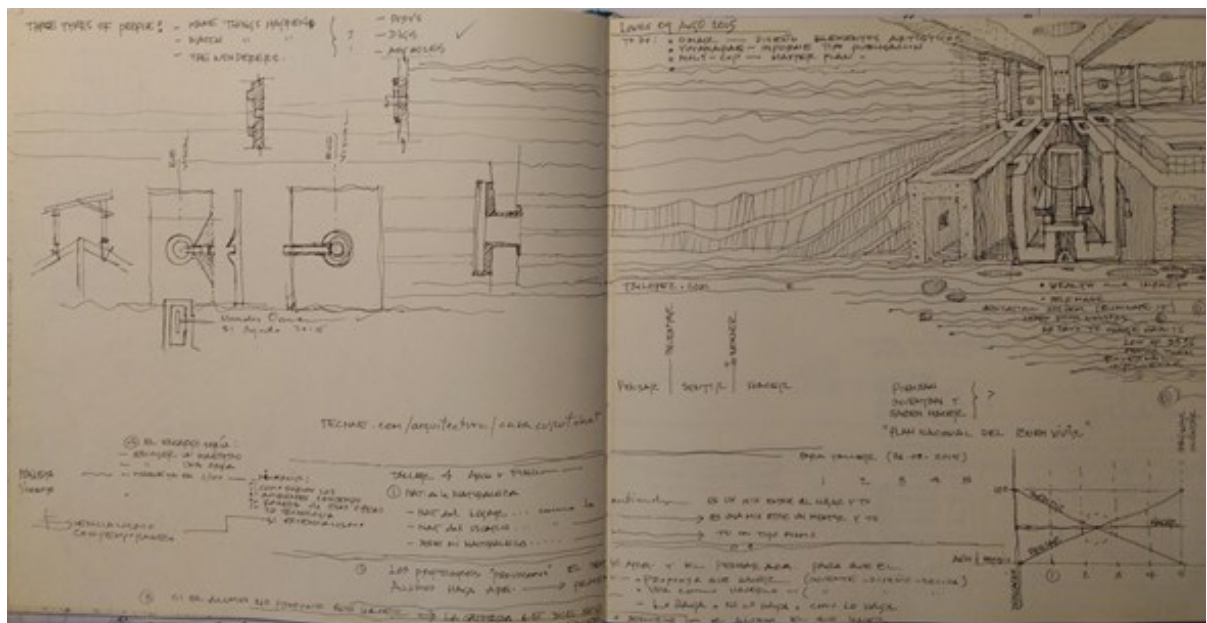


Fig.A4.7: Dibujo: Pensar, Sentir, Hacer (09 de agosto de 2015), arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor)

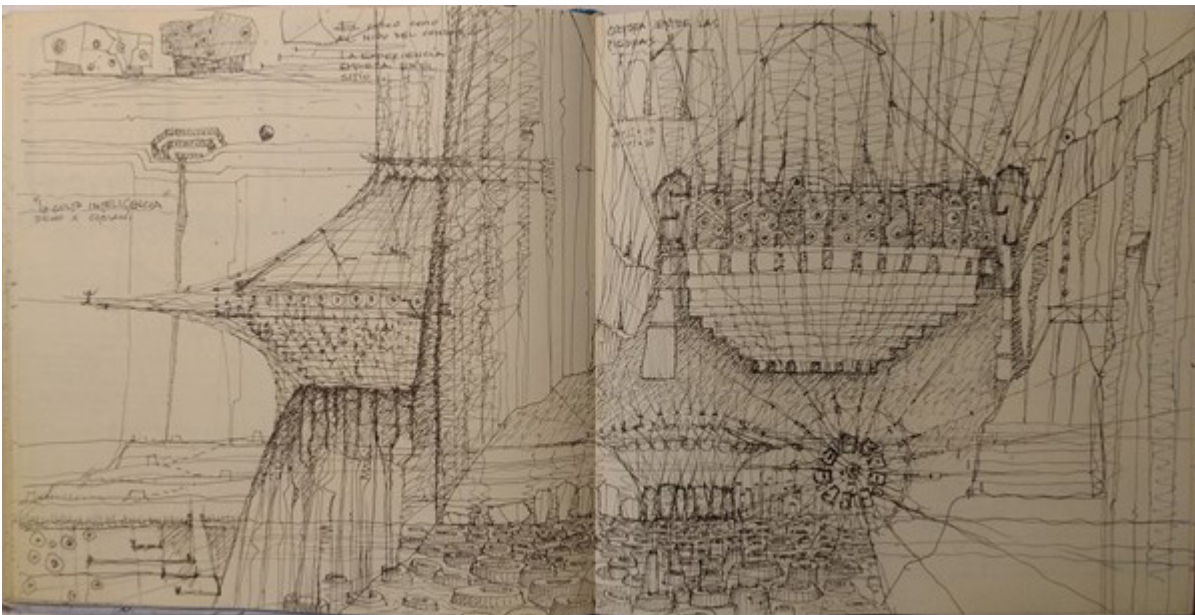


Fig.A4.8: Dibujo Cultura entre piedras (31 de diciembre de 2015), arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor)

A4.9.- DIBUJO: Tadao Ando y Le Corbusier drawings (22 de enero de 2012)

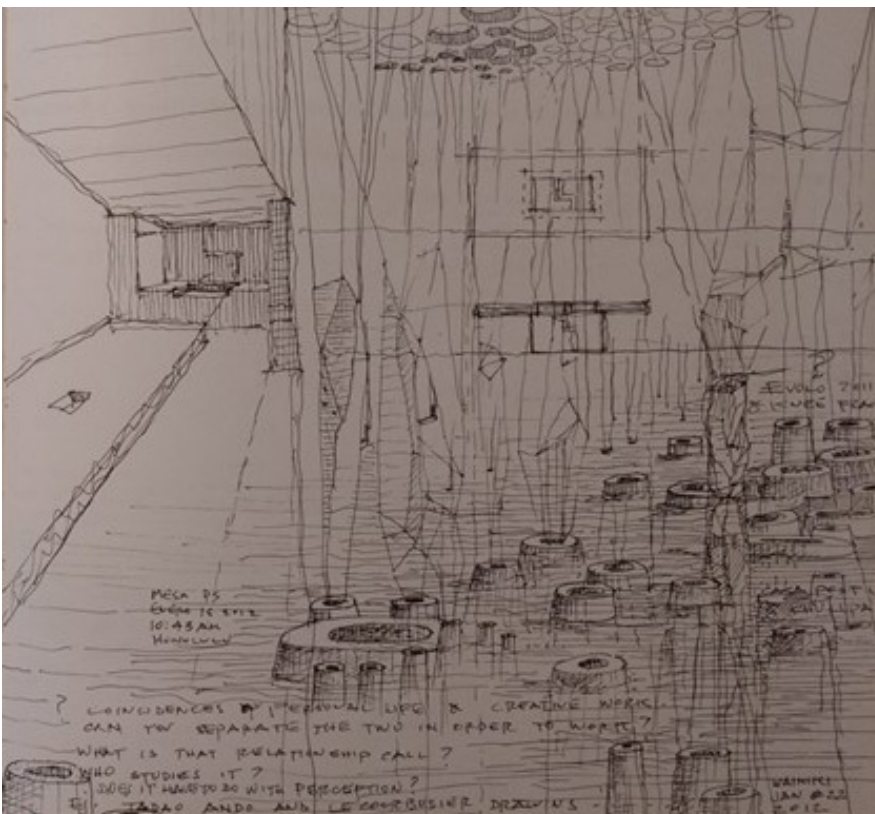


Fig.A4.9: Dibujo: Tadao Ando y Le Corbusier drawings (22 de enero de 2012), bitácora de arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor)

A4.12.- PLANO ALZADO: Casa Pachacamac

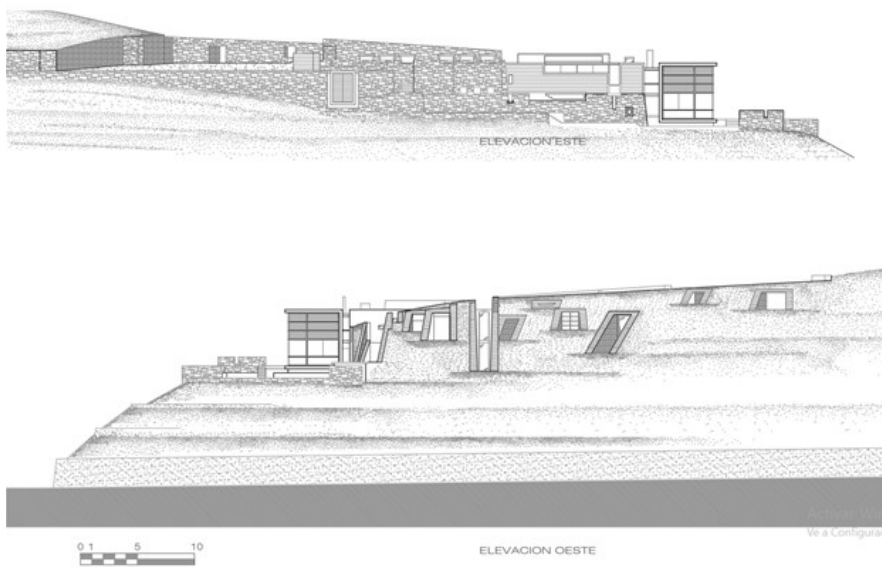


Fig.A4.12: Plano alzado de Casa Pachacamac, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor)

A4.13.- PLANO CUBIERTA: Casa Pachacamac

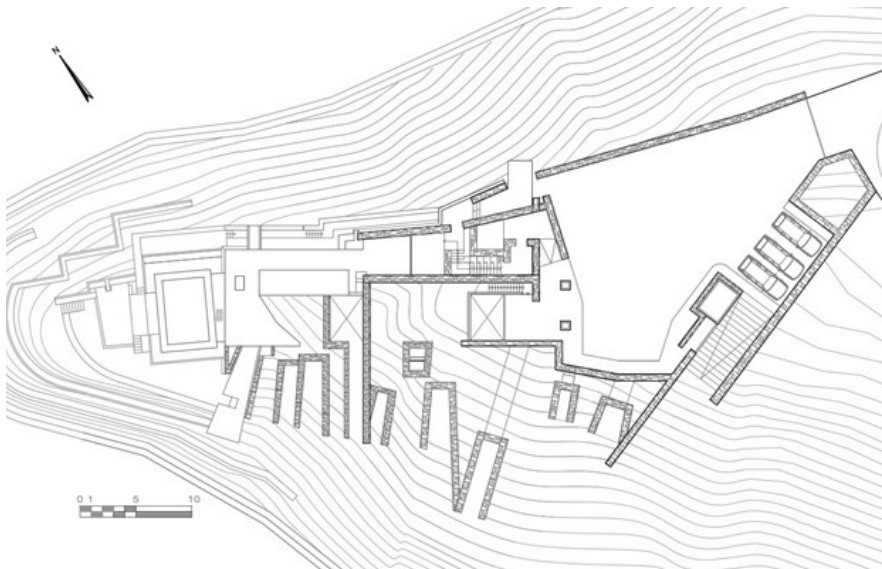


Fig.A4.13: Plano de cubierta de Casa Pachacamac, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor)

A4.14.- PLANO ALZADO-CORTE: Casa Chullpa

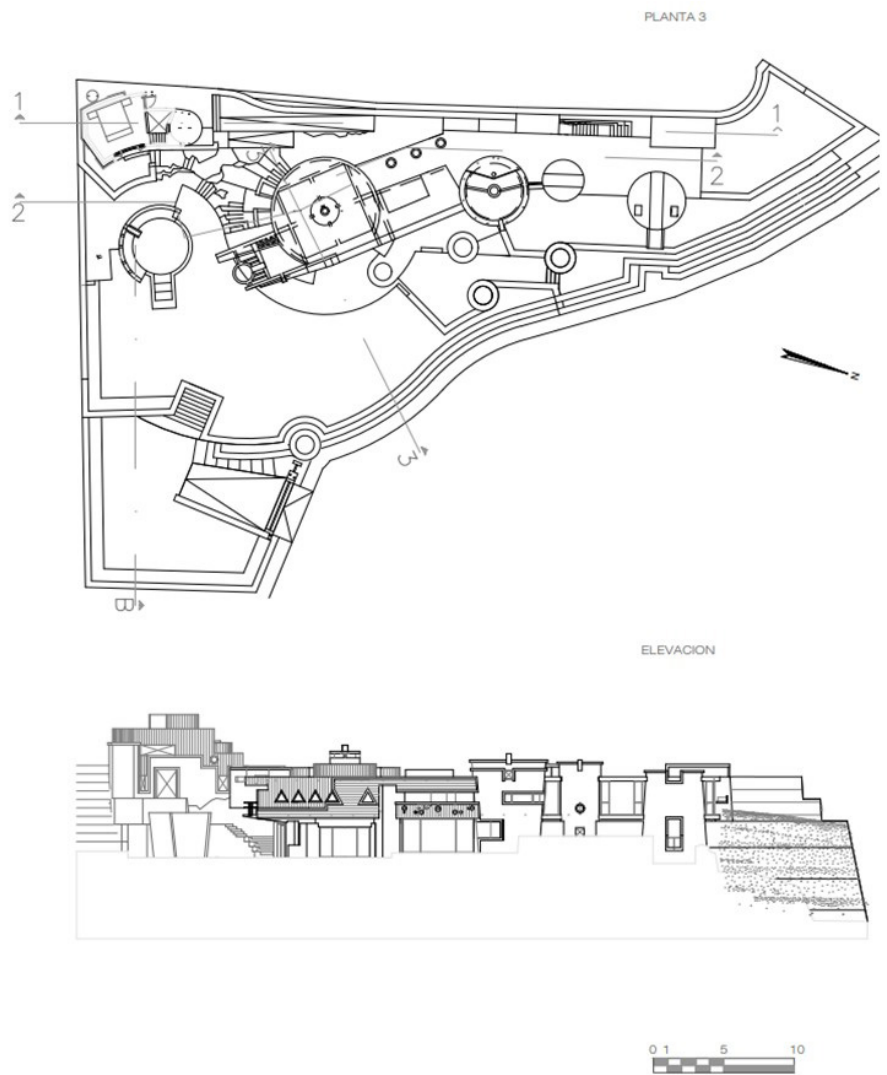


Fig.A4.14: Plano alzado-corte de Casa Chullpa, arquitecto Luis Longhi (Fuente: Foto del autor)

ANEXO 5:

ICONOGRAFÍA MOCHICA

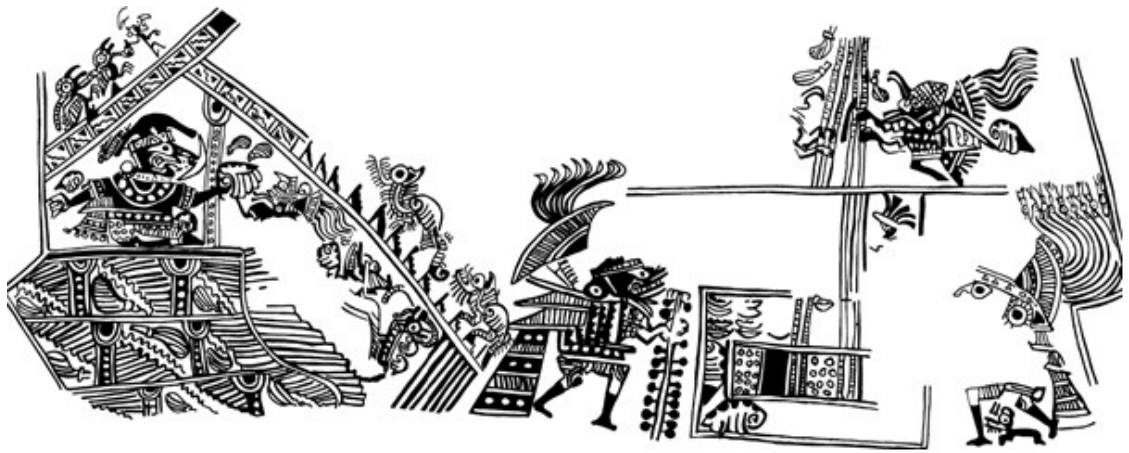
El investigador Christopher B. Donnan fotografió más de doscientos cerámicas Moche con pintura de línea fina que se encontraban en museos o colecciones particulares; posteriormente Donna McClelland los dibujó, formándose una colección de 752 dibujos, el Archivo Moche de la Dumbarton Oaks Org.

Los siguientes dibujos se han seleccionado de este archivo para visualizar como un mismo tema es desarrollado por los artistas Moche, en la que se puede observar la esencia de los recintos rituales, sus símbolos, y de las características de la plataforma de enterramiento.



“Las imágenes representan el tema del entierro donde dos figuras, una identificada como la cara arrugada o Ai Apaec o el dios colmillo y la iguana bajan un ataúd a una cámara funeraria de la tumba profunda con muchas capas de ofrendas y sacrificios. Otra escena muestra una figura sentada debajo de una estructura techada recibiendo ofrendas y un prisionero desnudo devorado por pájaros carroñeros”

Fig.A5.1: Dibujo de cerámica de repositorio desconocido, realizado por McClelland, M. (1979). Burial Theme (Fuente: OAKS org.).

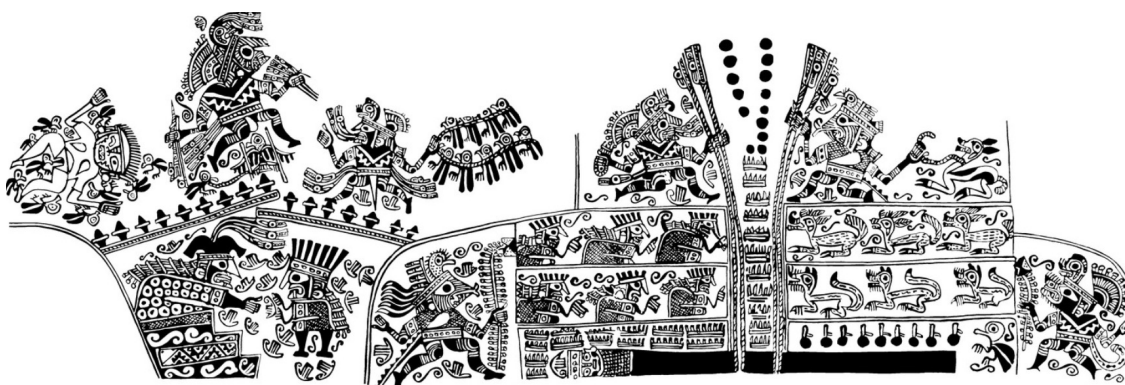


"Las imágenes representan el tema del entierro, donde una figura central, posiblemente el sacerdote guerrero, la deidad de rayos, la deidad de colmillos o la figura A, está sentada en un estrado debajo de un cobertizo y recibe ofrendas mientras un ataúd es bajado a una tumba por figuras antropomorfas que incluyen la Iguana y una figura de pájaro. Criaturas antropomórficas de concha estrombos trepan por el techo del cobertizo y las frutas ulluchu están al fondo". Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011.

Fig.A5.2: Dibujo de cerámica del Museo Nacional de Antropología y Arqueología e Historia de Lima, dibujo de McClelland, M. (1975). Burial Theme (Fuente: OAKS org.)



Fig.A5.3: Dibujo de cerámica de The Fowler Museum at UCLA, de estilo de San José de Moro, realizado por McClelland, M. (n.d.). Burial Theme with Anthropomorphic Bird Warrior below (Fuente: OAKS org.)



“Las imágenes representan una versión ligeramente abreviada del tema del entierro, que representa en un lado de la cámara la presentación de conchas a una figura sentada en un estrado bajo una estructura inclinada y el sacrificio de un prisionero desnudo siendo devorado por pájaros carroñeros, y en el otro lado de la cámara, el descenso de un ataúd con una máscara a una tumba de cámara a través de capas de ofrendas y sacrificios. La vasija es de estilo San José de Moro.” Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011.

Fig.A5.4: Dibujo de cerámica de colección privada, realizado por McClelland, M. (1975). Burial Theme (Fuente: OAKS org.)

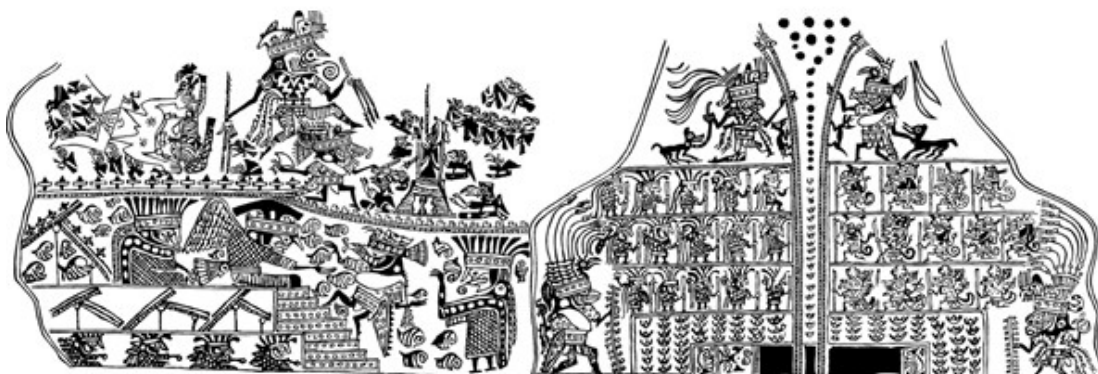


Fig.A5.5: Dibujo de cerámica del Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, realizado por McClelland, M. (1975). Burial Theme (Fuente: OAKS org.)



"Las imágenes representan el tema del entierro, una elaborada procesión de entierro. Una figura central en un ataúd cubierto por una máscara fúnebre se baja a una tumba y se acompaña de muchos objetos, incluidos vasos y platos como ofrendas. Una figura desnuda es devorada por pájaros carroñeros como sacrificio. Una figura de élite, posiblemente el Sacerdote Guerrero, la Deidad Rayada, la Deidad con Colmillos o la Figura A, se sienta en un estrado en la parte superior de una escalera debajo de un cobertizo. El techo está bordeado por criaturas estrombos y las ofrendas en el lomo de los camélidos son presentadas por La Iguana y otra figura." Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011.

Fig.A5.6: Dibujo de cerámica de colección privada, realizado por McClelland, M. (1975). Burial Theme (Fuente: OAKS org.)



Fig.A5.7: Dibujo de repositorio de Dumbarton Oaks Research Library and Collection, realizado por McClelland, M. (1997). Dismembered Prisoners (Fuente: OAKS org.)

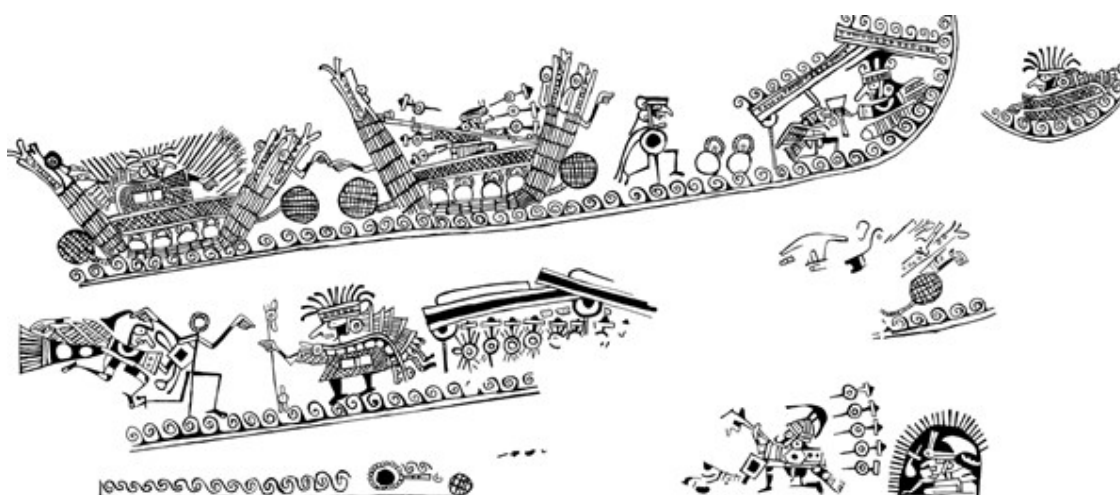


Fig.A5.8: Dibujo de cerámica de Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima, realizado por McClelland, M. (2000). Presentation Theme and the Revolt of the Objects (Fuente: OAKS org.)



Fig.A5.9: Dibujo de cerámica de colección privada, realizado por McClelland, M. (1997). Dancers around Central Figure. (Fuente: OAKS org.)



"Las imágenes muestran tres bandas de monstruos estrombos, o criaturas con colmillos, garras y una cola que emergen de una concha o caparazón estrombo" McClelland, Donna [artist] between 1995-1996

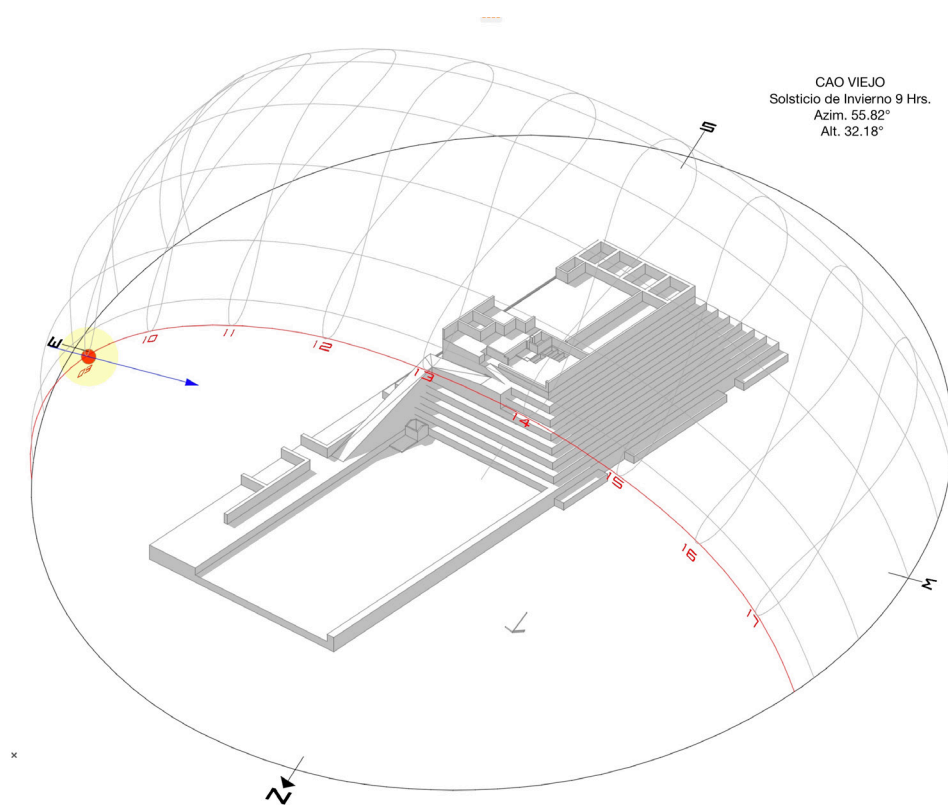
Fig.A5.10: Cerámica y dibujo de iconografía, Museum Rietberg, Zurich (Fuente: OAKS org.)

ANEXO 6:

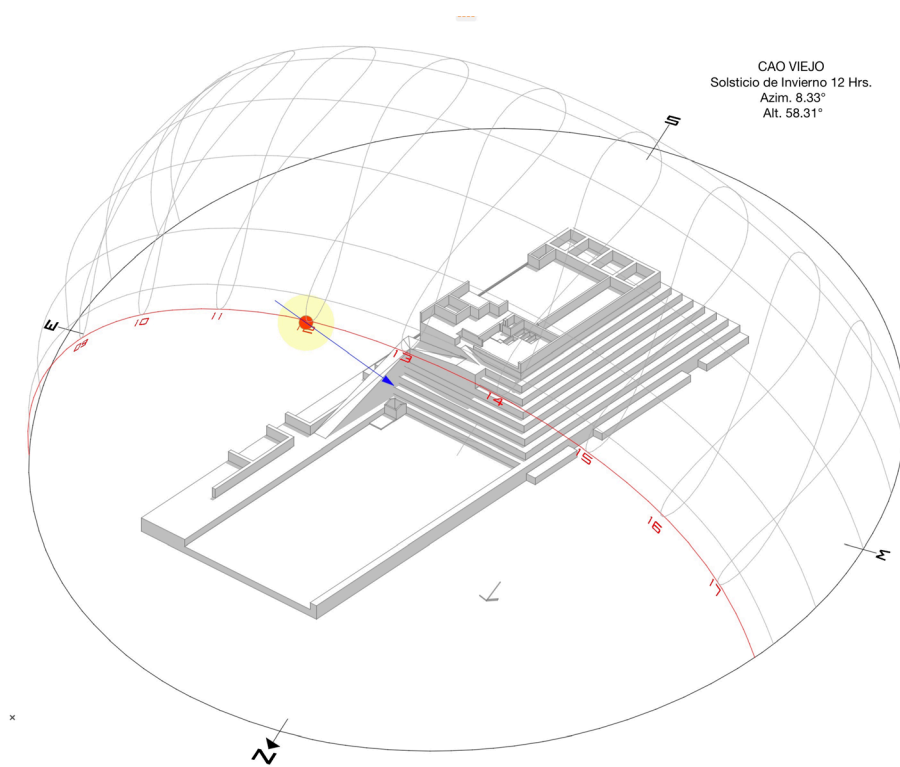
GRÁFICA SOLAR TRIDIMENSIONAL DEL SOLSTICIO DE INVIERNO Y VERANO EN HUACA CAO Y HUACA DE LA LUNA

Para la presente investigación hemos desarrollado la gráfica solar tridimensional de la Huaca de la Luna y la Huaca Cao Viejo, teniendo como base los planos de Santiago Uceda et al (2016) y Régulo Franco (2016) en la modelación de estos montículos escalonados. Los gráficos solares tridimensionales se presentan para tener una visión comparativa de la proyección de luces y sombras en las superficies verticales y horizontales entre los montículos escalonados de Huaca Cao y Huaca de la Luna. Se confirma visualmente otro de los objetivos de la orientación de estos edificios para que se constituyan como texto y tejido de la morfología del paisaje andino (Gavazzi, 2010); capaces de construir una narración místico luz/sombra con sus murales -planos, alto o bajo relieve- que limitan sus espacios. A través de las proyecciones de luces y sombras de los vanos en el interior de los recintos, cuyo diseño responden al patrón de una organización espacial del lugar sagrado y ceremonial (Gavazzi, 2012) que se identifican en estos dos templos montículos escalonados Moche. Las proyecciones de sombras de los ornamentos ubicados en las superficies exteriores planas o curvas, en muros verticales o inclinados de sus edificaciones están diseñadas para que serán vistas, leídas por las deidades del Hanaq pacha.

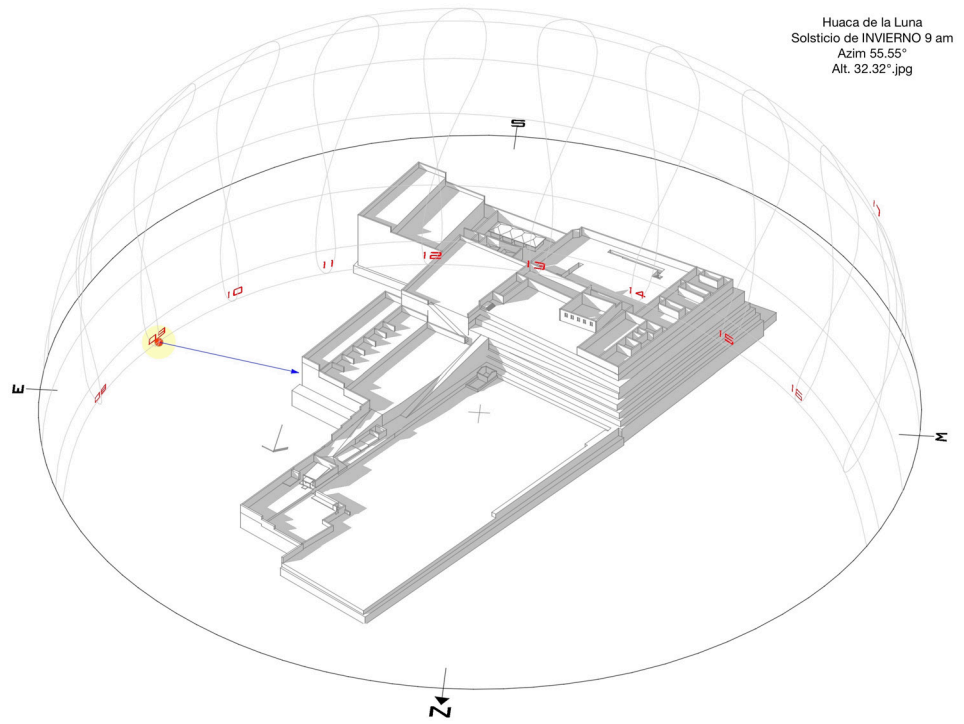
La comparación de las proyecciones de sombras en patios y muros escalonados de estas dos huacas durante los solsticios difieren significativamente, por ejemplo, como se puede verificar el solsticio de invierno a las 09 horas y el solsticio de verano a las 16 horas. En este último, la Plaza Principal de la Huaca Cao está totalmente sombreada, mientras que en la Huaca de la Luna está iluminada, lo que origina otro tema para futuras investigaciones respecto a las intenciones de los constructores Moche para crearlos.



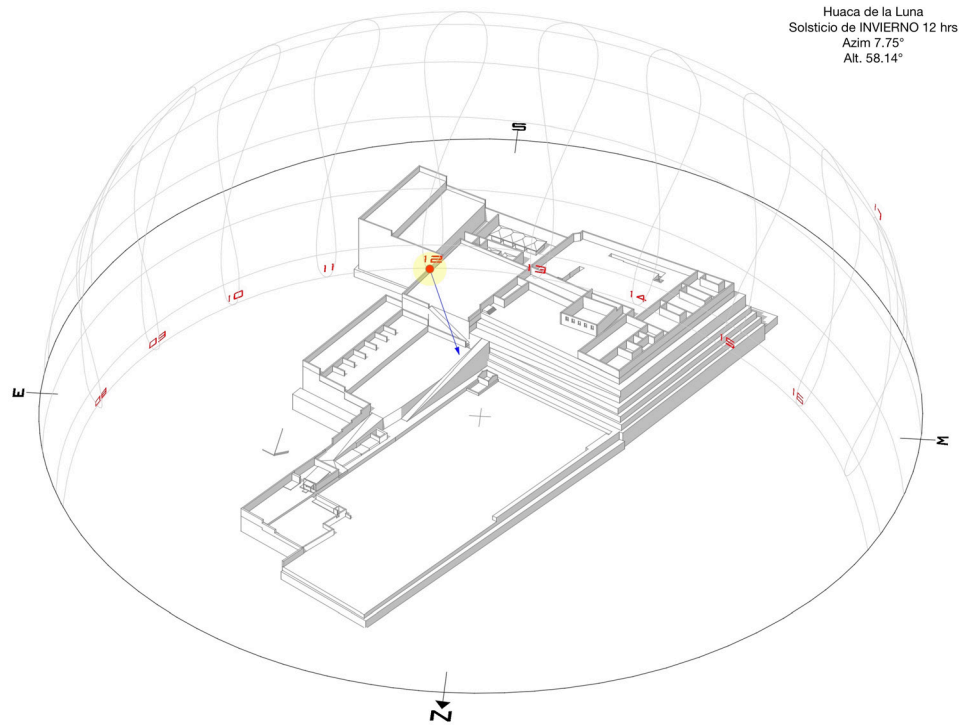
A6-1 A.- Huaca Cao, solsticio invierno 09 horas



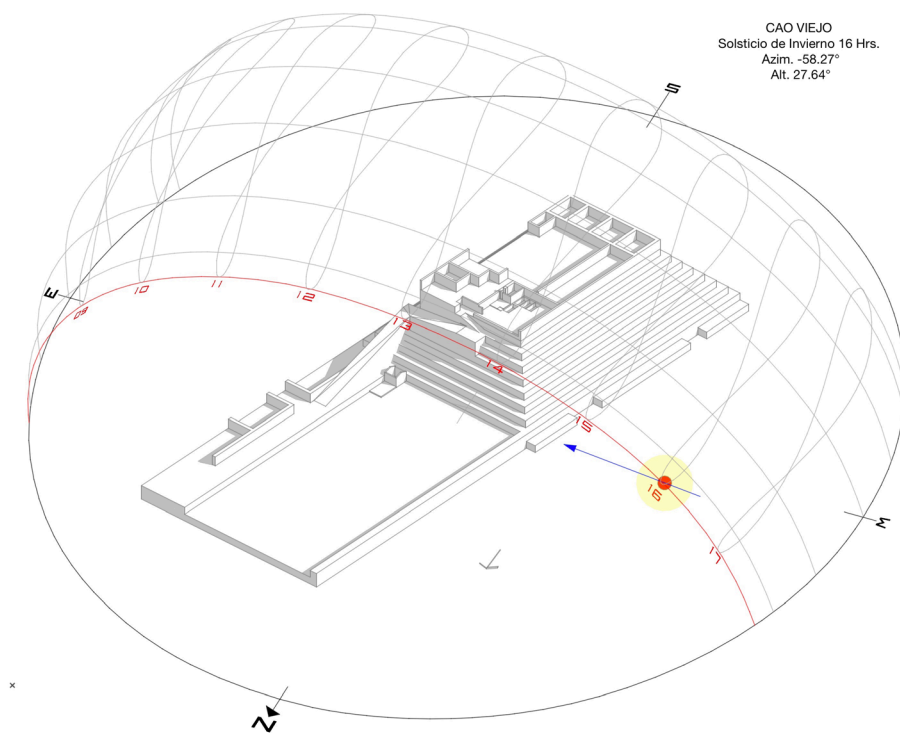
A6-2 A.- Huaca Cao, solsticio invierno 12 horas



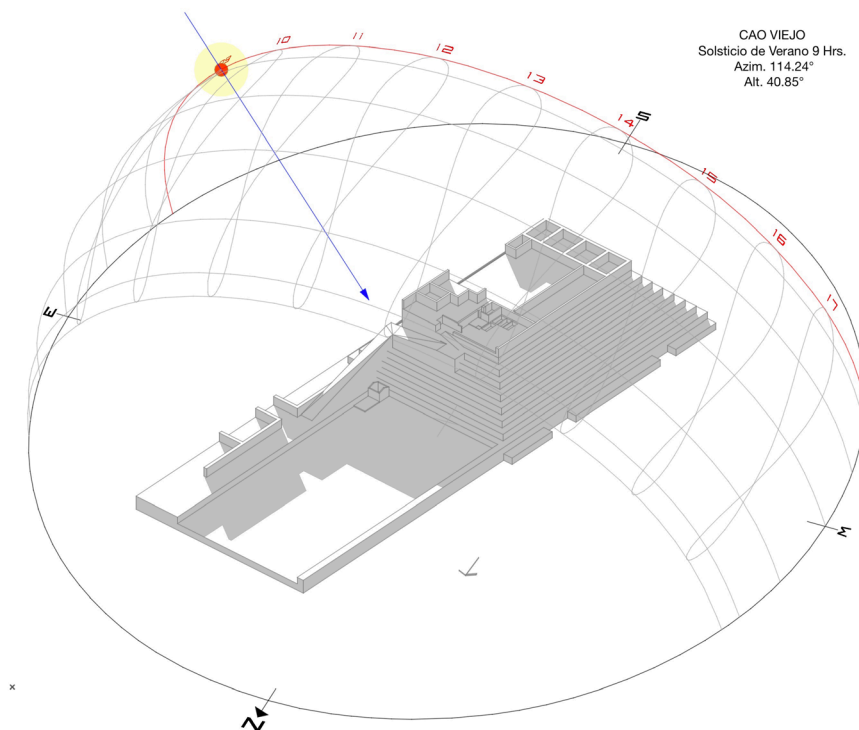
A6-1 B.- Huaca de la Luna, solsticio invierno 09 horas



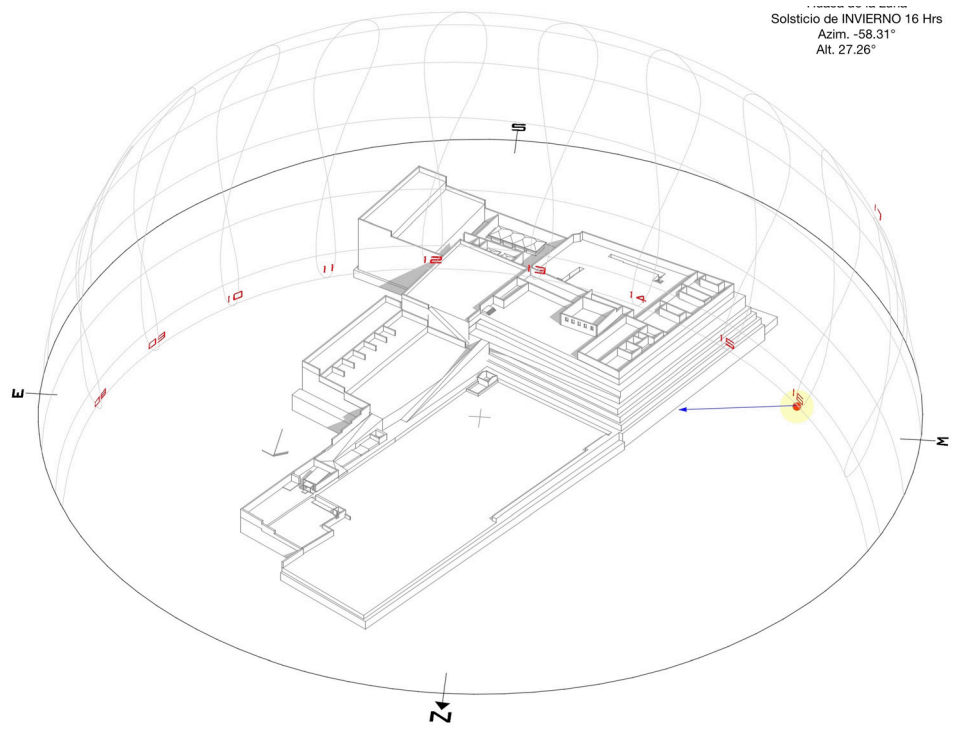
A6-2 B.- Huaca de la Luna, solsticio invierno 12 horas



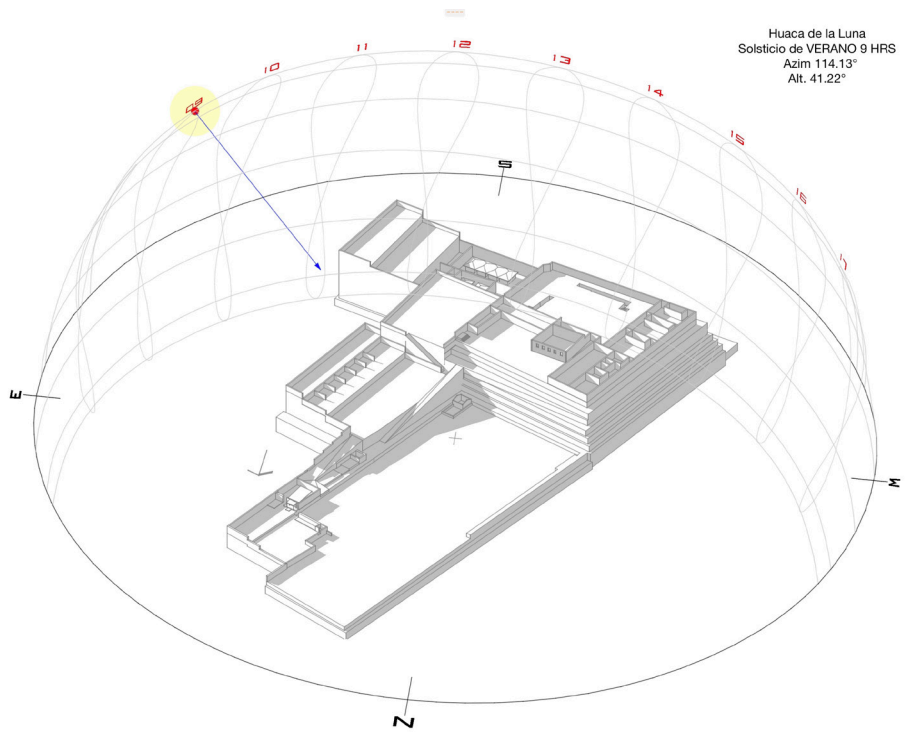
A6-3 A.- Huaca Cao, solsticio invierno 16 horas



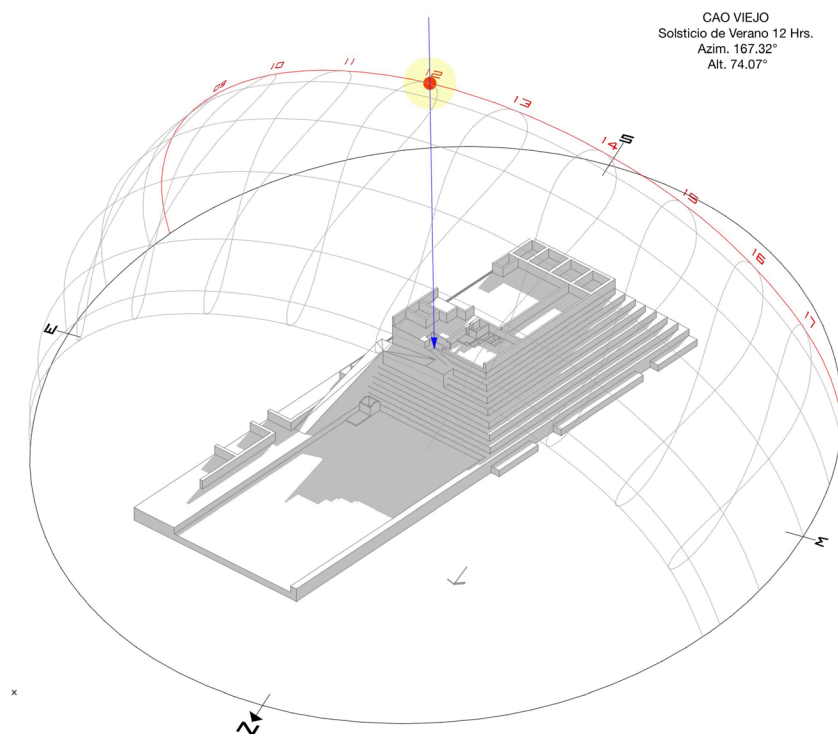
A6-4 A.- Huaca Cao, solsticio verano 09 horas



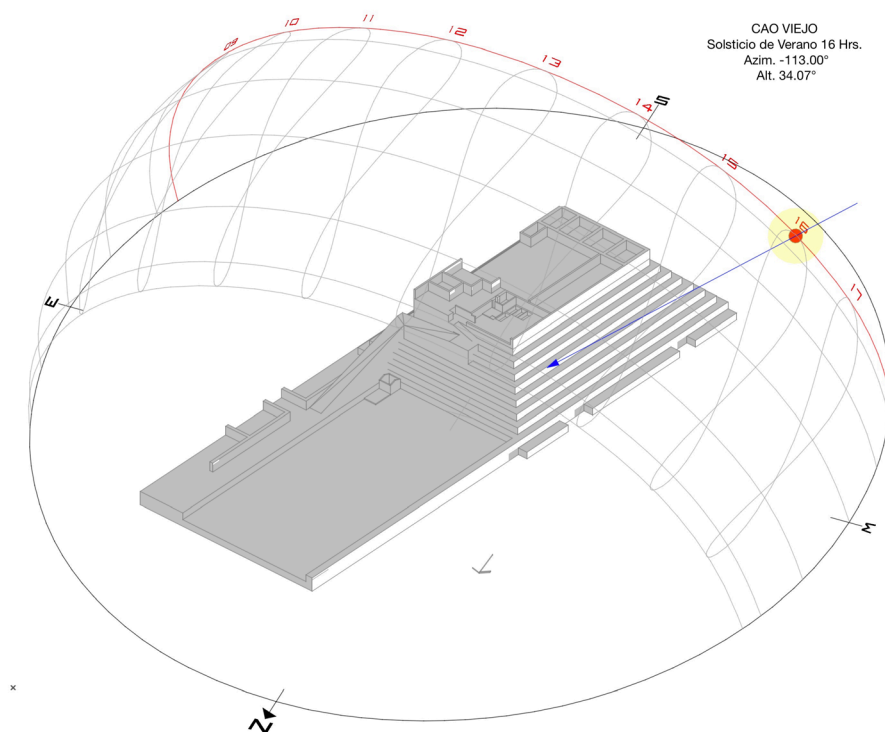
A6-3 B.- Huaca de la Luna, solsticio invierno 16 horas



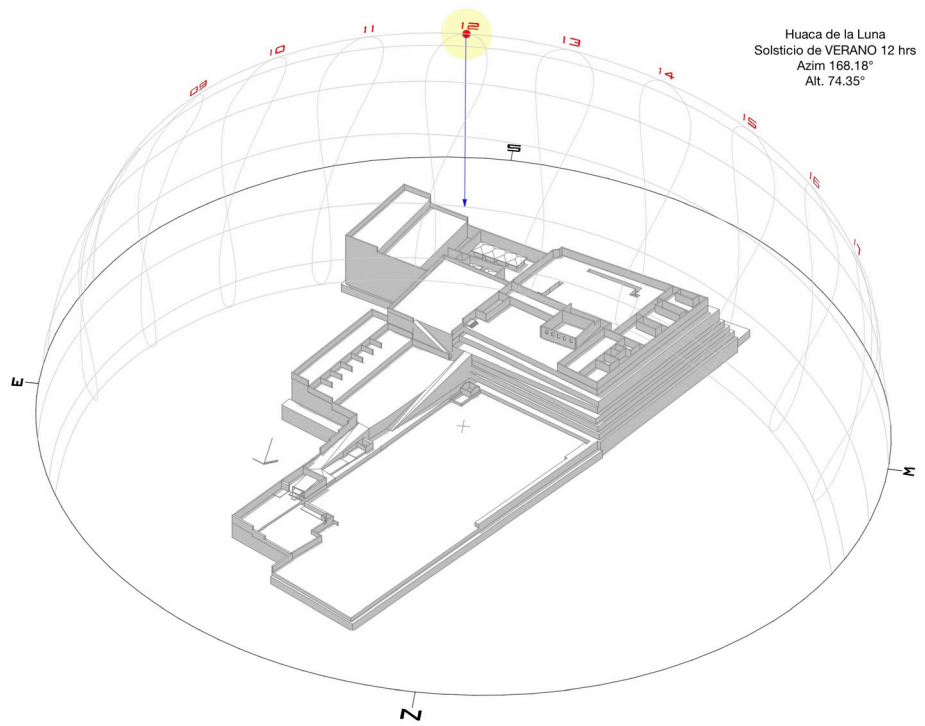
A6-4 B.- Huaca de la Luna, solsticio verano 09 horas



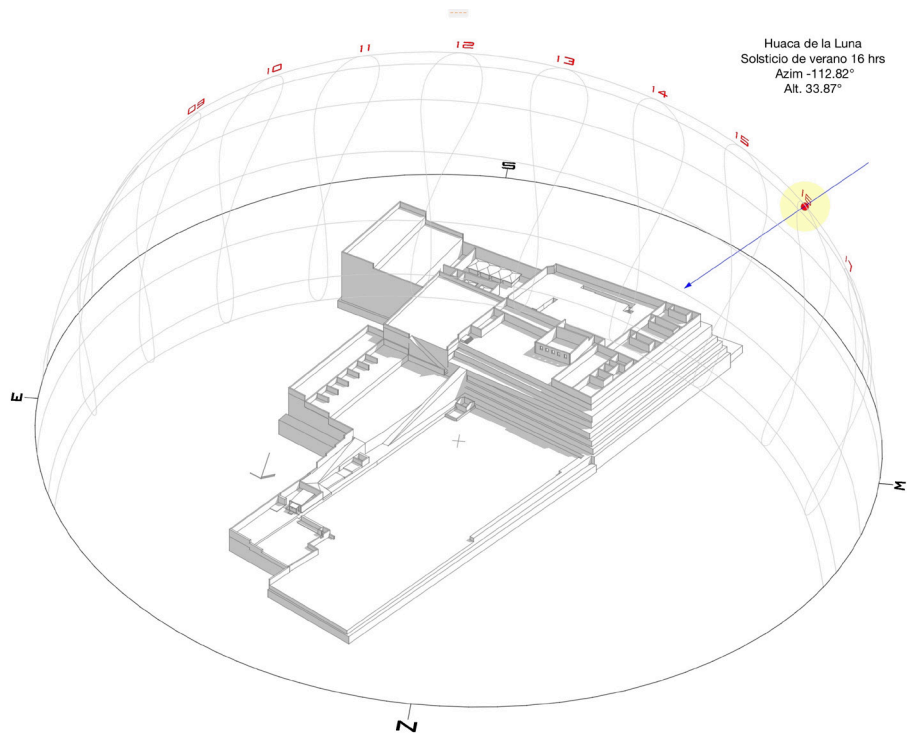
A6-5 A.- Huaca Cao, solsticio verano 12 horas



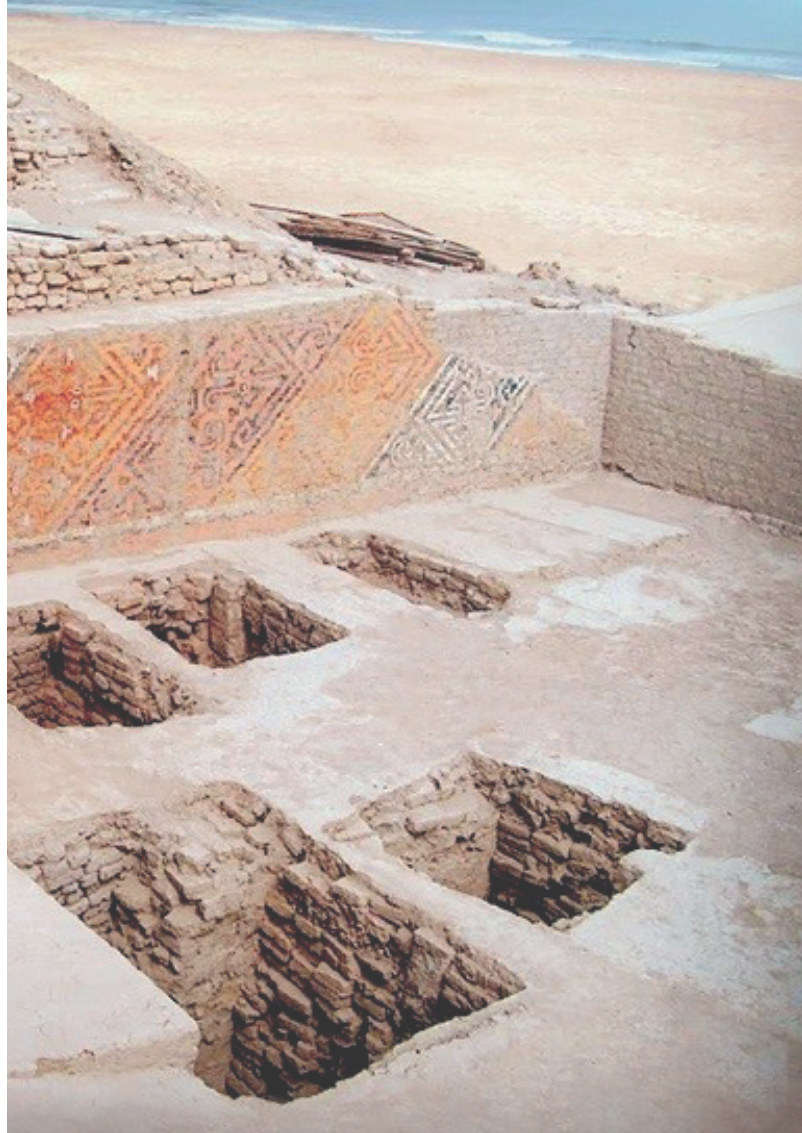
A6-6 A.- Huaca Cao, solsticio verano 16 horas



A6-5 B.- Huaca de la Luna, solsticio verano 12 horas



A6-6 B.- Huaca de la Luna, solsticio verano 16 horas





LA ARQUITECTURA MOCHE DEL PERÚ

*Análisis, Interpretación y Relación con
la arquitectura peruana (1924 -2020)*

