

**CHORNANCAP:  
"Paisaje sagrado, memoria social y ancestralidad  
entre la Luna y el Mar, cultura Lambayeque-Perú"**

**CHORNANCAP:  
"Sacred landscape, social memory and ancestry between  
the Moon and the Sea, Lambayeque-Peru culture"**

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

Recibido: 17-V-2023; aceptado: 29-VIII-2023; publicado online: 27-XII-2023

**Resumen**

Presentamos los testimonios materiales de la arquitectura en Chornancap y los elementos asociados, que permiten definir un modelo de arquitectura inspirada en una organización política que construye y alimenta su memoria social y ancestralidad con elementos como la Luna, el Mar y la tradición oral, que contribuyen a configurar el paisaje sagrado. Mostramos evidencias de las excavaciones en Chornancap que ofrecen argumentos para definir el estatus, roles político y religioso de las elites, así como su relación y dinámica en el contexto macrorregional. El Trono con la "sacristía" y el patio de las pinturas policromas con sucesivas fases emplazadas al norte, y la Residencia de Elite al sur de Chornancap, muestran una configuración arquitectónica típica del *templo-residencia-mausoleo*, asociado a una riqueza simbólica que no habíamos explorado, que revela y legitima no solo los escenarios sagrados en torno a la idea del templo, sino que nos conduce a una narrativa que permite identificar los espacios donde la elite Lambayeque protagonizó y perennizó los más importantes episodios de su historia.

**Palabras clave:** Luna, Mar, Ancestralidad, Paisaje, Memoria

**Abstract**

We present the material testimonies of the architecture in Chornancap and its associated elements, which allow us to define a model of architecture inspired by a political organization that builds and feeds its social memory and ancestry with elements such as the Moon, the Sea and oral tradition, which contribute to configure the sacred landscape. We show evidence from the excavations at Chornancap that offer arguments to define the status, political and religious roles of the elites, as well as their relationship and dynamics in the macro-regional context. The Throne with the "sacristy" and the patio of the polychrome paintings with successive phases located to the north, and the Elite Residence to the south of Chornancap, show a typical architectural configuration of the *temple-residence-mausoleo*

---

<sup>1</sup> Director del Museo Arqueológico Nacional Brüning, Ministerio de Cultura, Lambayeque, Perú. museonacionalbruning@yahoo.es

*leum*, associated with a symbolic richness that does not we had explored, which reveals and legitimizes not only the sacred scenarios around the idea of the temple, but also leads us to a narrative that allows us to identify the spaces where the Lambayeque elite starred and perpetuated the most important episodes of its history.

**Keywords:** Moon, Sea, Ancestrality, Landscape, Memory

**Citación:** Wester, C. 2023. CHORNANCAP: “Paisaje sagrado, memoria social y ancestralidad entre la Luna y el Mar, cultura Lambayeque-Perú”. *Quingnam*, volumen 9: 31-58. DOI: <http://doi.org/10.22497/quingnam.09.0902>

## 1. INTRODUCCIÓN

Hace más de quince años que desarrollamos trabajos de Investigación y Conservación en el complejo arqueológico Chotuna-Chornancap, monumentos representativos de la cultura Lambayeque, asociados frecuentemente al relato de la tradición oral del arribo, “retorno”, desembarco y acontecimientos sucedidos con Ñaimlap, su corte y descendientes en las costas de Lambayeque (Cabello de Balboa, 1951), (Rubiños y Andrade, Justo Modesto, 1936 [1782]), (Brüning, Enrique, 1989 [1922]) y (Wester, 2021. pp. 78 y 342). Según las aproximaciones cronológicas, esto habría acontecido hacia finales del periodo conocido como Horizonte Medio (Rowe, 1955; Uceda y Mujica, 2003; Castillo, 2010 y Shimada, 2014b) o en el llamado Periodo Transicional (Castillo, 2003); sin embargo, a partir del siglo X d.C., las cosas cambian en el territorio de los valles de Lambayeque, la organización sociopolítica y estructura religiosa es reestructurada como consecuencia de la influencia e impacto que reciben de sus antecesores los Mochica, tanto como de grupos Cajamarca y estilos foráneos del sur que tienen su origen en la tradición Wari y también del actual Ecuador.

Los materiales de las excavaciones arqueológicas revelan que Chotuna y Chornancap, expresan una complejidad y configuración arquitectónica de características

monumentales de la que no teníamos sospecha, que la convierten en pruebas arqueológicas que nos acercan a los escenarios donde se protagonizaron rituales, ceremonias, actividades festivas, domésticas, productivas y relaciones de las élites con su entorno, que se instalaron en este lugar por más de quinientos años hasta el momento de la ocupación Chimú, Inca y el contacto con los españoles. Por ello, nuestro interés es presentar argumentos para explicar la influencia del paisaje en la configuración de estos escenarios, que contribuyen en redefinir la cultura Lambayeque en su esfera sociopolítica regional y relaciones macrorregionales.

Tal y como lo describió Jorge Zevallos Quiñonez, el territorio de Lambayeque estaba “Chimuizado” (1989, pp.15) y es precisamente Rafael Larco (1948), quien llama acertadamente a los materiales que provienen de esta región posteriores a la Época Fusional con el topónimo de Lambayeque (Ibid.). Sin embargo, las investigaciones de Izumi Shimada entre 1985 hasta el 2014, en la zona conocida inicialmente como complejo arqueológico Batangrande y categorizada en año 2001 como Santuario Histórico Bosque de Pomac (Decreto Supremo N°084-2001-AG, del 1° de Junio del 2001), le permiten proponer una “nueva denominación” de cultura Sicán en reemplazo del vocablo Lambayeque, con lo que se crea un territorio Sicán, materiales Sicán, Dios Sicán

(Shimada, 1995 y 2014a, 2014b) y la aparición de una prolongada polémica de cómo llamar a la cultura material e inmaterial que surge en el norte del Perú a finales del Horizonte Medio o durante el periodo Transicional (Castillo, 2003); es decir, Lambayeque o Sicán (Fernández, 2014). Insistir en este debate, nos sitúa en la perspectiva solo terminológica; no obstante, es fundamental entender la configuración territorial, paisajística, medioambiental, política, religiosa y cronológica de los Lambayeque en el contexto geográfico y geopolítico, de las recientes investigaciones, que consideramos el mayor argumento para reflexionar sobre cómo debemos definir a esta cultura, o es que estamos frente a un modelo que es consecuencia de un conjunto de tradiciones representadas por linajes locales, que más allá de mantener su autonomía, durante esta época alcanzaron una unidad política y religiosa que se expresa en la materialidad.

Las excavaciones en Chotuna y Chornancap, no han tenido como eje principal la descalificación de la denominación cultura Sicán, porque asumimos que el término cultura Lambayeque abarca, refleja y expresa categóricamente el territorio multivalle, con litoral, bosque y montaña, la producción material, la configuración sociopolítica, la historia como origen y memoria material e inmaterial y la ancestralidad como ejes principales, ahora con un componente insospechado: la aparición de mujeres en el poder y religiosidad. Por ello, planteamos que las evidencias arqueológicas obtenidas permiten proponer un nuevo enfoque o visión de lo Lambayeque. En estas líneas, presentamos los testimonios materiales de la arquitectura en Chornancap y sus elementos asociados, que permiten definir un modelo de arquitectura pública inspirada en una organización política que construye y alimenta su memoria social y ancestralidad

con elementos como la Luna, el Mar y la tradición oral, que contribuyen a configurar el paisaje sagrado. Presentamos evidencias de las excavaciones en Chornancap que ofrecen argumentos para definir el estatus, roles político y religioso de las elites, así como su relación y dinámica en el contexto macrorregional. El Trono con la “sacristía” y el patio de las pinturas policromas con sucesivas fases emplazadas al norte, y la Residencia de Elite al sur de Chornancap, muestran una configuración arquitectónica típica del templo-residencia-mausoleo, asociado a una riqueza simbólica que no habíamos explorado, que revela y legitima no solo los escenarios sagrados en torno a la idea del templo, sino que nos conduce a una narrativa que permite identificar los espacios donde la elite Lambayeque protagonizó y perennizó los más importantes episodios de su historia.

Hay que reflexionar sobre el significado de los contextos documentados en Chotuna y Chornancap y entenderlos en la dimensión de la relación con el paisaje circundante y en el ámbito regional de la cultura Lambayeque, esto permite poner énfasis en la aparición de mujeres en la cúspide de la estructura sociopolítica y religiosa de la cultura Lambayeque, que hasta hace algunos años solo estaba documentada en los casos como: la Dama de Pacopampa (Seki, Yuji, 2014), la Dama de Cao (Franco, Regulo, 2008), las Sacerdotisas de San José de Moro (Castillo, Luis Jaime, 2003, 2008 y 2010), la Dama del Castillo de Huarmey (Giersz, Milosz, 2014) y las Capullanas de Piura y Tumbes de las que hablan las crónicas del siglo XVI (De Lizárraga, Fray Reginaldo, 1602) y (Guamán Poma de Ayala, Felipe, 1936 [1613]). Reflexionamos también, sobre la idea de introducir en el debate académico propuestas acerca de la presencia de mujeres en el poder y religiosidad, en aquello que denominamos dualidad en el poder y

sobre cómo entendemos ahora la configuración de la cultura Lambayeque a partir de estos hallazgos, entendida tradicionalmente como un “Estado centralizado” con una “capital única” (Shimada, 1995 y 2014b), como una visión centralista de la civilización; no obstante, los resultados de los trabajos de investigación en Úcupe, Luya, Pátapo, Santa Rosa de Pucalá, Túcumbe, La Pintada, Huaca Alcan, La Pava, Los Perros, La Pared, Solecape, Jotoro y Chotuna–Chornancap entre otros, permiten proyectar un nuevo mapa sociopolítico, territorial, de producción de bienes y el establecimiento de relaciones que reflejan la existencia de élites conformadas por linajes familiares instalados en los valles, que habrían configurado un conjunto de Cacicazgos que comparten una historia y tradición común que se define en la existencia de cánones expresados en la materialidad e inmaterialidad.

## 2. UBICACIÓN Y LOCALIZACIÓN

El complejo Chotuna – Chornancap, situado a 9 kilómetros al oeste de la ciudad de Lambayeque, y a 4.5 kilómetros del litoral del Pacífico; se ubica en el Distrito, Provincia y Región Lambayeque, limita por el norte con la Comunidad Campesina de Mórrope; por el sur con la Comunidad Campesina de San José; por el este con el distrito de Lambayeque y por el oeste con campos de cultivo y el Océano Pacífico (Figura 1). Se emplaza sobre formaciones de meandros arenosos en un área de 95 Hs. para Chotuna y 17 Hs. para Chornancap, la superficie está formada por dunas que han sepultado parcialmente estructuras arquitectónicas. El área monumental está compuesta por edificios de adobe y barro como: Chotuna, Huaca de los Frisos, Huaca Susy, Huaca de los Sacrificios, Huaca de la Ola Antropomorfa, Huaca Casimira y Huaca Chornancap. En los re-

conocimientos arqueológicos se constató en la periferia la presencia de más de un centenar de montículos con evidencias que datan desde la época Virú (Gallinazo), Moche Medio y Moche Tardío, materiales correspondientes al periodo Transicional, Lambayeque, Lambayeque-Chimú, Chimu-Inka, Inca y Colonial (Wester, 2010); lo que significa el largo y prolongado periodo de tiempo en el que este territorio fue poblado.

### 2.1. Huaca Chotuna

Estructura monumental de lados inclinados, edificada con adobe y argamasa de barro; hacia el frente oeste de la pirámide se inicia el recorrido de una larga rampa de acceso indirecto que recorre los lados oeste, norte y este del cuerpo del edificio hasta llegar a la cima. La altura de este edificio debió ser originalmente de 30 metros y 80 metros en la base (Figura 2). En la parte superior se aprecian dos recintos cuadrangulares paralelos, uno al norte y otro al sur, que se articulan a través de un corredor en eje este – oeste, que conduce a una rampa en el mismo eje, que genera el acceso a una plataforma superior ubicada en el frente oeste, dando la impresión de tratarse del altar principal delimitado al oeste por un muro que determina un corredor norte-sur. Durante los trabajos registramos en la parte superior del edificio, fragmentos de enlucidos con pintura mural policroma con colores: rojo, blanco, negro y amarillo; lo que significa que los recintos debieron estar finamente pintados y decorados como consecuencia del elevado carácter sagrado de estos escenarios. Los fechados obtenidos presentan los siguientes resultados: Bonn, 1958 (1360±60 d.C.) y Bonn, 1957 (1280 ± 50 d.C.) (Donnan, 2012). En la parte inferior hacia el oeste cerca de la rampa, se aprecian los restos arquitectónicos de lo que fue



Figura 1. Ubicación del complejo Chotuna Chornancap.

un gran recinto rectangular con acceso al norte, donde se han registrado evidencias que indican que se trataría de un espacio dedicado a desarrollar diversas actividades artesanales, los fechados presentan los siguientes resultados: cuarto 10 UCR1477 (1225 ± 55 d.C.); cuarto 3 UCR 1478 (1280 ± 20 d.C.) y cuarto 28 UCR1479 (1275 ± 20 d.C.), (Ibíd.).

Recientes excavaciones en la esquina sur-oeste de huaca Chotuna, permitieron documentar una sucesión de pisos muy bien elaborados, que prueban que el edificio atravesó por lo menos por tres fases constructivas y que la apariencia que hoy vemos, solo corresponde a la última de las fases que revela el crecimiento horizontal y vertical de este monumento. Tanto al norte como al sur del edificio, se han documentado evidencias de grandes muros que se articulan al cuerpo principal de la pirámide, dando la impresión de que esta se hallaba integrada a un área delimitada, que establece un perímetro con un acceso ubicado al oeste, en cuyo interior se agruparon los más importantes edificios asociados con relieves con la clásica representación del “ave mítica”, sacrificios humanos, ola antropomorfa y la luna, que constituyen la señal de “identidad” de estos escenarios, destinados para importantes rituales; mientras que al exterior de este perímetro se aprecian áreas destinadas a la producción de bienes.

## 2.2. Huaca Chornancap

Ubicada a 1,5 kilómetros al oeste de Huaca Chotuna y a 3 kilómetros del litoral del Pacífico; se trata de una plataforma superpuesta de planta rectangular en eje norte – sur y rampa orientada hacia el este, que da la idea de una típica estructura con planta en forma de “T”, determinada por una rampa central que articula tres plataformas superpuestas (Figura 3). A partir

del frontis principal al este, se aprecia con mayor detalle los diferentes niveles, el primero de ellos a la altura de la superficie actual, el segundo a una altura de 10 metros y el superior de 15 metros. Hacia el lado norte de Chornancap se registró el llamado Trono y patio de las pinturas policromas emplazado a 6.50 metros al norte de Chornancap. El fechado proveniente del ángulo noroeste del edificio principal reporta: UCR 1476 (1100 ± 70 d.C.) (Donnan, 2012). Las excavaciones, revelaron que las construcciones corresponden a sucesivas fases de ocupación y remodelaciones, sobre todo un patio con grandes frisos circulares asociados a bandas horizontales paralelas que aluden al tema de la luna y el mar; sobre esta se superpone una fase de finas pinturas policromas, a manera de “cenefas” (Ibíd.), que expresan una bien desarrollada tradición colorística con imágenes y representaciones de un rito de desfile de personajes ricamente ataviados con porras y coronas semilunares y seres con rasgos sobrenaturales que portan cabezas humanas decapitadas. El repentino cambio y reemplazo de las imágenes en relieve como bandas horizontales asociadas a grandes círculos (Mar y Luna), por las escenas policromas del desfile de personajes con cabezas de decapitados, hace pensar en la posibilidad de un gran evento natural (probablemente lluvias), que generaron la respuesta de la elite con la realización de rituales de sacrificios humanos de elevado impacto público.

La configuración de este edificio ha permitido explorar una particular distribución arquitectónica y urbanística desconocida para la cultura Lambayeque, que muestra las funciones, roles, elevado significado y contenido ritual de estos espacios sagrados que podríamos calificar como el “Palacio Lambayeque” (Wester, 2018). En Chornancap se expresa el carácter dual de los emplazamientos en este



Figura 2. Huaca Chotuna.



Figura 3. Huaca Chornancap.



Figura 4. Patio con trono al norte de Chornancap.



Figura 5. Pedestales Este y Oeste al interior del patio del trono en Chornancap.

caso ubicados al norte y al sur respectivamente, representados por el Trono y la Residencia de Elite, así como aparecen los más claros elementos del paisaje representados en torno a Chornancap, como los relieves que aluden a la luna y el mar al norte, así como la arquitectura que representa al mar y la montaña al sur.

### 3. ESPACIOS DE PODER Y ESCENARIOS SAGRADOS

En 1982 Christopher Donnan (2012), excavó el denominado patio con murales policromos, ubicado en el frente noreste del edificio principal de Chornancap, y en el año 2009 iniciamos las excavaciones arqueológicas con la reapertura de los murales policromos, porque teníamos la sospecha de que esta extraordinaria evidencia debería articularse a una arquitectura de mayor complejidad, que ayudaría a entender la razón de las escenas del mural policromo, así como de los frisos circulares que las preceden y su relación con el contexto paisajístico, arquitectónico y ceremonial de la cultura Lambayeque; permitiendo comprender la actividad ritual de este territorio.

#### 3.1 El Trono

Ubicado al norte de Chornancap, muestra al centro un pequeño patio de planta rectangular trapezoidal, de 10 metros de largo por 8 metros de ancho, emplazado en eje norte-sur, con acceso al norte a través de un vano central de 1.20 metros que permite acceder a través de una pequeña rampa la misma que conduce hacia una plataforma baja con dos banquetas laterales emplazadas al este y oeste respectivamente. Delante de las banquetas existen a nivel del piso pequeños repositorios cuadrangulares de baja altura, enlucidos con barro y distribuidos simétricamente en un número de 17 a cada lado. Hacia el fren-

te principal de esta plataforma, existe un altar a manera de una banqueta longitudinal en eje este-oeste, en cuyo centro se aprecia una estructura de barro finamente enlucida que presenta la forma de “L” dando la impresión de un asiento o Trono con su respectivo respaldar adosado a la pared sur del patio (Figura 4). El Trono muestra hacia la parte delantera un pequeño cubículo y a los lados aparecen 4 hoyos utilizados para los postes de lados planos que debieron soportar el techo construido exclusivamente para este escenario. Hacia los lados del Trono, se aprecian dos vanos que se conectan con un corredor externo del patio, uno al este y otro al oeste, que conducen al acceso principal ubicado al norte. Estos corredores, constituyen el acceso exclusivo y restringido al área del Trono. Junto al acceso principal se aprecian a cada lado (este y oeste), dos pequeñas estructuras bajo la forma de altares y/o pedestales (Figura 5), conformados por dos pequeñas plataformas superpuestas, con diminuta rampa lateral, que se articulan a una pared baja cuya planta define la forma de una media Chakana o Cruz Andina con círculo central delantero (Figura 6), este elemento constituye un rasgo singular, que hace que el recinto del Trono, adquiera una connotación de alto contenido religioso, por el profundo simbolismo que la arquitectura representa, este elemento da la idea de un espacio diferenciado en dos mitades como un escenario bipartito o dual; estos revelan un claro mensaje de complementariedad.

Hacia el lado sureste del Trono, se emplaza una estructura rectangular como un pequeño recinto que por su proximidad lo denominamos recinto de culto o “sacristía”, presenta dos ambientes internos conectados por un vano, el acceso al recinto de culto se ubica al norte a través de gradas de tres pasos, hacia la izquierda del ingreso en la pared este se ubica un

pequeño altar o reclinatorio invertido en cuya pared principal aparece una estructura rectangular vertical, que al interior presenta fragmentos de un relieve que sospechamos se trata de un ser felínico en posición vertical cabeza hacia abajo; en la cola y patas posteriores se aprecian círculos como elemento decorativo, actualmente sólo se conserva la parte de la cola y extremidades inferiores, consideramos que este diseño corresponde a la imagen del “felino lunar” o “felino mítico”, importante icono presente en el arte Lambayeque. Este elemento constituye el icono más representativo del escenario del Trono por hallarse también en los murales policromos de Chornancap, en el cual aparece un ser antropomorfo con atributos de felino acostado sobre una plataforma rectangular baja, este constituye el personaje sobrenatural hacia donde se dirigen los seres que participan del desfile de personajes que portan armas y que llevan cabezas de decapitados y que se aprecian en el segmento del mural en sentido norte a sur. El recinto de culto o “sacristía” está dividido en dos espacios, el primero inmediato al acceso que incluye el altar con el relieve del felino, presenta dos asientos con respaldar que sirvieron para recibir a dos individuos a la vez; en el otro espacio, hacia el fondo del recinto atravesando un vano, se aprecia un área más reducida determinada por una “mesa de barro”, en cuya pared sur se aprecian tres columnas con alma de algarrobo, enlucidas en forma circular y pintadas de color rojo, que debieron soportar el techo de este espacio.

Al exterior de este recinto, se aprecia una pequeña plataforma de barro en forma cuadrangular, con improntas circulares, una grande y la otra más pequeña, que debieron formarse como producto de la instalación de dos vasijas de cerámica. En esta plataforma se desarrollaron probablemente actividades vinculadas a

la recepción de bebidas y alimentos que debieron ingerirse en momentos previos a la presencia de la autoridad celebrante; aunque hay que resaltar que en esta plataforma fue hallada una “tobera”, utensilio que se usa para el proceso de fundición de objetos de metal.

### 3.2. La Residencia de Elite

Hacia el lado sur de Chornancap, se registró un montículo irregular con altura promedio de 8 metros, 100 metros de largo de norte a sur por 80 metros de ancho de este a oeste, y un área de una hectárea aproximadamente. Se trata de un complejo conjunto arquitectónico construido de adobe que ocupa gran parte del montículo que podríamos definirlo en dos grandes sectores: el sector ritual y residencial al norte y el sector doméstico al sur, ambos separados por un muro de 3 metros de ancho emplazado en eje este oeste, como si se tratase de un elevado muro perimetral que separa dos grandes espacios con funciones diferentes, pero complementarias que generan la idea de que la huaca Chornancap estuvo delimitada en el lado sur por un muro perimetral que define su área principal y nuclear distinguiéndola de la periferia, manteniéndose el concepto dual. En el espacio norte del muro perimetral, se ubica al centro un altar compuesto por una banqueta elevada escalonada, con un muro como respaldar al sur y 8 columnas de algarrobo revestidas con barro y acabados en lados planos, que originalmente soportaron el techo que por la disposición de las columnas pensamos que fue a dos aguas; este altar mayor o principal presenta hacia la parte norte un patio pequeño de planta cuadrada con el cual se conecta a través de una rampa central, a cuyos lados se han adherido pequeñas banquetas; al centro del patio se aprecian dos muros divisorios y un pequeño pedestal o altar-

cillo en la esquina noreste del mismo patio (Figura 7).

Hacia los lados este y oeste del altar principal se aprecian estructuras con acceso restringido, que dependen del patio y altar principal; por un lado, al oeste se ubican cuatro recintos contiguos de planta rectangular que conforman un agrupamiento de espacios a manera de depósitos; uno de ellos destaca por presentar junto al acceso, improntas de techos con caña y barro, seguramente en éstos se depositaron bienes de singular valor y productos no comestibles. Al lado este, se evidencia una pequeña plataforma o altar secundario con 6 columnas circulares de algarrobo revestidas con barro, que permitió la instalación de un techo, esta estructura o altar menor tiene una pequeña rampa central, y se encuentra delimitada por un muro con planta en “L” invertida. Por un corredor angosto que se inicia en este altar menor y en eje norte se ubica el área de los aposentos, compuesta por dos recintos, uno de ellos con una banqueta ancha a manera de cama. Así mismo, el corredor conduce en forma restringida hacia el acceso norte del patio principal. Al este del recinto se han documentado tres habitaciones grandes en las cuales no se aprecian mayores evidencias, y el piso se encuentra erosionado.

Indudablemente esta área, dada sus características y especial configuración, constituye un espacio ritual destinado a un personaje de élite. Entre ambos altares, el principal y el secundario se evidenció un componente arquitectónico inédito, que conecta a ambos altares, el de las columnas circulares con el de las columnas de lados planos. El elemento al que hacemos referencia, es una composición de carácter dual, definida por un trazo arquitectónico bajo la forma de un muro de adobe, que describe una ola geométrica o greca,

que se articula a un símbolo escalonado, y que genera un recorrido ritual como si se tratase de un espacio de “transformación”, que debió generar el cambio simbólico del personaje que recorre y accede por este elemento, como paso previo e inevitable a su presentación en el altar principal. Este complejo elemento simbólico está compuesto por dos partes, el que representa al mar ubicado al oeste (ola geométrica) y el que representa a la montaña ubicado al este (símbolo escalonado), haciendo una clara alusión al paisaje recreado arquitectónicamente (Figura 8). Todos estos recintos, altares, aposentos, patios, revelan una actividad ceremonial de concurrencia limitada y selecta, como si se tratase de un edificio sacralizado que expresa un concepto dual común en toda el área andina (Bock, 2003), que con el símbolo de la ola geométrica articulado al elemento escalonado encuentran su mayor expresión ritual y convierten a este espacio en un área altamente religiosa.

El recorrido simbólico es en sentido este-oeste, tiene la orientación de los ríos que nacen en las montañas y desemboca su cauce en el mar, que se ubica al oeste. Evidentemente que este elemento dual que conecta y articula el paisaje con los espacios rituales en la residencia de élite, permite caracterizar a este lugar como un escenario sagrado de elevado contenido simbólico. Es precisamente junto a este diseño arquitectónico, que se documentaron tumbas de dos importantes personajes de élite de la cultura Lambayeque, el primero de ellos correspondiente a una mujer acompañada por 8 mujeres jóvenes y un pequeño camélido, que denominamos la tumba de la Gobernante y Sacerdotisa de Chornancap acompañada por todos sus bienes de prestigio que certifican su alto status. Debajo de ella se registró un enterramiento totalmente inédito, se trata de un hombre joven acompañado de dos

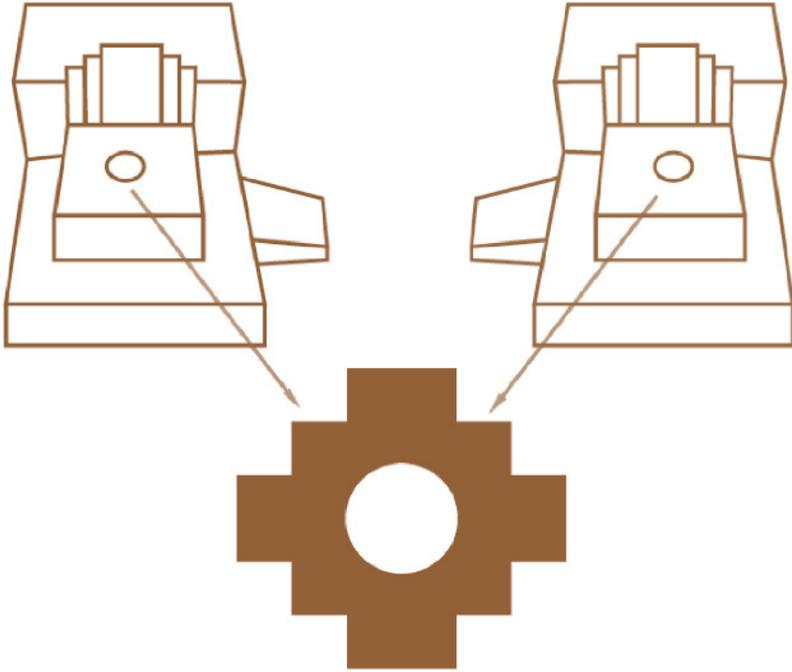


Figura 6. Dibujos de pedestales Este y Oeste, con representación de Chakana.



Figura 7. Residencia de élite en Chornancap.

individuos jóvenes de sexo masculino y el entierro secundario de una mujer, contexto que denominamos como El Personaje de los Spondylus (Figura 9); estos contextos estaban rodeados de intrusiones en las que fueron hallados ofrendas conmemorativas que constituyen la reafirmación de los actos de “homenaje” y renovación del culto a quienes en su sepultura alcanzan el estatus de ancestros. A esta configuración entre la arquitectura y los actos rituales consideramos que corresponde la denominación de Templo-Residencia-Mausoleo, que tiene al paisaje como soporte narrativo e ideológico para reafirmar la memoria social.

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

#### **4. PAISAJE SAGRADO, MEMORIA SOCIAL Y ANCESTRALIDAD EN CHORNANCAP**

Las evidencias arqueológicas que presentamos, refuerzan la propuesta de entender a la cultura Lambayeque como una

organización política fragmentada, configurada por Cacicazgos y/o Parcialidades (Wester 2018), compuestas por linajes familiares, sino que además demuestra que la arquitectura pública y la materialidad estaba inspirada en elementos muy importantes e influyentes durante toda la época; por un lado, los escenarios sagrados como el mar y la luna, el bosque y la montaña, el valle y la desembocadura, ejercen influencia en la determinación de los emplazamientos para la edificación de los grandes centros de concentración de poder, y por otro lado un componente que se perenniza en los soportes que se producen, como es el caso de la tradición oral de Ñaimlap y sus descendientes, cuya narrativa legítima la autoridad de las Parcialidades, pero sobre todo configura una religiosidad que es el reflejo de esta historia. Estos argumentos resultan lógicos en razón a que siglos antes, en la época que llamamos Horizonte Medio (Rowe, 1955; Uceda y Mujica, 2003; Castillo, 2010 y Shimada, 2014b) o en el llamado Periodo Transicional (Castillo, 2003), la costa norte fue escenario de un conjunto de profundos cambios que se han explicado como el Colapso Mochica (Shimada, 1994), (Bawden, 1996) y (Castillo, 2003), producido por: *1° Tensión ambiental: entre la sequía y las lluvias a partir de los siglos VI d.C.*, *2° Influencia de la sociedad Wari y Cajamarca* y *3° Crisis política interna de la sociedad Mochica.*

El resultado de este proceso de casi 200 años trajo como consecuencia la aparición en la costa norte de un nuevo mapa sociopolítico, un nuevo ordenamiento religioso e ideológico asociado a un nuevo estilo producto de ese proceso Fusional, pero inspirado en la llegada, arribo o “retorno” (Wester, 2021. pp. 78 y 342) de un personaje bautizado con el topónimo de Ñaimlap, que conjuntamente con su descendencia aparecen significativamente representados en la producción material



Figura 8. Imagen de la ola y la montaña, representada en la Residencia de élite en Chornancap.



Figura 9. Planta general de residencia de elite en Chornancap, con ubicación de intrusiones y tumbas.



Figura 10. Objeto de madera calada con escena: recolectores de Spondylus, hallada en el patio del trono en Chornancap.

Lambayeque y habitan en la memoria social de esta población con tal fuerza que esta imagen es recordada como un ser sobrenatural, omnipresente y con poder transformativo, que ejerce poder sobre la vida, el destino de las personas y del territorio donde ellos habitan. Es muy importante esta reflexión, porque es precisamente el factor climático y sus efectos el que resulta ser el elemento que promueve estos cambios durante el Horizonte Medio y es nuevamente este fenómeno contado en la tradición oral, que constituye una de las más graves tragedias ambientales que afronto la sociedad Lambayeque y que hace que los sacerdotes ejecuten a Fempelec, quien es arrojado al mar atado de pies y manos, poniendo fin a la descendencia de Ñaimlap. Ambos eventos de gran magnitud climática y de evidente repercusión y consecuencias, marcan tiempos importantes en los cambios que afronto este territorio y que por mucho tiempo habitaron en la memoria social.

Desde la perspectiva del arte de la cultura Lambayeque, se producen cambios “sustantivos” en la forma como se transmite la religiosidad, los personajes son diversos y el repertorio es más amplio de lo que pensamos, en aquello que Narváez (2014) denomina la visión politeísta de la religión Lambayeque, como si la dimensión pública lograda por los Mochicas en el arte, hubiese sido reemplazada por los Lambayeque por razones políticas y religiosas a un mensaje específico en el cual existe una clara intención de asociar muchas de las representaciones del arte Lambayeque, con la tradición oral de la historia de Ñaimlap (Cabello de Balboa, 1951), (Rubiños y Andrade, Justo Modesto, 1936 [1782]), (Brüning, Enrique, 1989 [1922]), que coherentemente guarda relación con gran parte de la materialidad producida. De otro lado, esta circunstancia es percibida también como la estrate-

gia de las élites Lambayeque para fortalecer su poder (Rucabado, 2008), puede ser concebida más allá del límite político e interpretarse como la construcción de un discurso a manera de doctrina oral y artística que se reconoce, difunde y reafirma en actos públicos bajo la forma de una liturgia que se materializa y moviliza y que busca “unificar” un territorio a través de la presencia de la élite sacerdotal que actúa a nombre de estas deidades vinculadas al mar como origen, la Luna como escenario ancestral y a su transformación en aves míticas como destino, generando subordinación de la población a través de actos religiosos, donde los celebrantes y conductores de estos rituales actúan con una performance de impacto masivo.

Las tumbas de elite excavadas en Huaca Las Ventanas (1991) y Huaca Loro (1994) (Shimada, 1995 y 2014b), así como la tumba excavada por Carlos Elera en el año 2006 en Huaca Las Ventanas, en la que se halló el fardo funerario que contenía los restos de una anciana (Elera, 2020), proveyeron nuevos elementos iconográficos que ayudan a redefinir el rol y funciones de los personajes sepultados, pero sobre todo la asociación de los materiales y ornamentos permitiendo reconocer el estatus de los individuos enterrados. Los contextos funerarios de las Tumbas este y oeste en Pomac, han revelado de manera inequívoca varias situaciones que debemos remarcar. Por un lado, la presencia de grandes y complejas tumbas a mucha profundidad en torno al edificio principal, con formatos cuya profundidad de sepultura es variada como lo es la forma de la sepultura de la cámara escalonada en Huaca Las Ventanas (1991), la cámara con nichos laterales (Tumba Este) en Huaca Loro (1991) y la cámara gigantesca (Tumba Oeste) de Huaca Loro (1994), con personajes envueltos con sus bienes más preciados, con acompañantes sepultados

como producto de rituales, cultos y prácticas funerarias cargadas de significado social (Castillo, 2000), que debió constituir la oportunidad para reafirmar el poder y autoridad que estos seres tuvieron en vida y que seguían teniendo en su tránsito al mundo de los ancestros. También deja en claro la riqueza de las élites gobernantes a partir de los rituales de enterramiento que reafirman el enorme control que ejercen en el territorio, siendo capaces de movilizar para su beneficio recursos necesarios que son colocados en su sepultura, construidas cerca a grandes edificios, erigidos para honrar su memoria que incluye además la colocación de bienes exóticos como: concha *Spondylus*, *Conus*, Perlas, Turquesas, Cinabrio, Lapislázuli; productos que no son frecuentes en este territorio y que pueden ser entendidos como medios que demuestran el poder de quienes los ostentan (Makowski, 2014, pp.194). Adicionalmente a este contexto material, se asocia el contexto simbólico, es decir el conjunto de imágenes que se relacionan a ciertos objetos que reiteran conceptos como dualidad, bipartición o escenarios como La Luna y El Mar.

La arquitectura con el patio del Trono al norte de Chornancap, nos ubica en una dimensión excepcional para comprender la existencia de espacios arquitectónicos que revelan actividades que se desarrollaron y permite a partir de estos elementos constructivos, decorativos y símbolos religiosos representados, aproximarnos a la presencia de la elite en el monumento, y al carácter de cada uno de estos espacios en torno al edificio principal. El Trono fue un espacio destinado al uso de una importante autoridad del más alto estatus jerárquico, que de acuerdo a las evidencias debió estar representado por una Gobernante y Sacerdotisa. La estructura está asociada al funcionamiento del templo Chornancap, evidentemente que la plataforma con

el Trono, el recinto de culto y los elementos decorativos, no solo se articulan estructuralmente, sino que simbolizan un conjunto religioso sin precedentes, que está determinado por la Huaca, como el área principal para el ancestro, el Trono como el escenario para la máxima autoridad política y religiosa, que ejerce, ostenta y transmite el poder que representa. Con el aparecen asociados símbolos fundamentales de identidad, expresados en los pedestales o altares que tienen la forma de la mitad de la Chacana con círculo central; la que está al este representaría el elemento solar, la tierra; y la que está al oeste el elemento lunar y el mar. Estas medias chacanas unidas, forman la imagen completa de la Cruz Andina, que articula los espacios, las dimensiones, los territorios, los ciclos estacionales, el tiempo; que traducen un concepto ideológico principal en América Andina, que llamamos dualidad y complementariedad (Véase Figura 6).

En botellas de la forma asa estribo de línea fina y otros materiales los mochicas representaron escenas rituales, ceremonias y actividades con seres sobrenaturales (Donnan, 1975; Hocquenghem, 1987), que debieron mantener continuidad en la tradición Lambayeque, como producto de la evidente transmisión de rasgos, costumbres y hábitos que se heredan de una generación a otra; sobre todo si estas formaron parte de un escenario geográfico y paisajístico común como es la costa norte, y además constituyen elementos claves para el sostenimiento de la memoria de estos pueblos. Sin embargo, lo que aparece en la producción material es un renovado discurso, que pone énfasis en el relato de la tradición oral de Ñaimlap y sus descendientes. El Trono de Chornancap, sugiere la oportunidad de explicar su configuración espacial y estructuración arquitectónica desde la óptica de la forma, el diseño y la construcción, pero también



Figura 11. Dibujo de la sepultura del personaje de los Spondylus y superposición con tumba de Sacerdotisa y Gobernante de Chornancap.

nos aproxima a explicaciones sobre uso y función. Más allá del hecho de identificar el espacio para el personaje principal que se emplazó, nos interesa qué tipo de actividades ha presidido, trasmitiendo autoridad política, ejerciendo la religiosidad y reafirmando la ancestralidad. Un tema relacionado al arte Mochica está referido al ritual de entrega de ofrendas de concha *Spondylus* y *Conus*, que son transportados en camélidos, y traídos para ser presentados ante el altar del señor como testimonio del culto al agua y el poder que este personaje tiene. En la época Lambayeque, los grupos de “recolectores de *Spondylus*” proveían de este preciado recurso para ser usado en rituales y ceremonias como elemento de purificación, como ofrenda en las sepulturas, como materia prima para la confección de finos pectorales, pero sobre todo como símbolo mágico de la abundancia de agua. En el escenario del Trono de Chornancap tienen una singular relación de continuidad por cómo está configurado el espacio; formulamos esta asociación, porque en el área del patio del Trono, se halló en el relleno sobre la arquitectura, un sorprendente objeto elaborado en palo de balsa, se trata del cuerpo de una orejera circular de 6 centímetros de diámetro con delicado repujado en bajo relieve y calado, que en uno de sus lados planos muestra una extraordinaria escena donde dos personajes opuestos sentados sobre una balsa rectangular, sostienen con sogas a dos buzos que se hallan sumergidos en la profundidad del mar, recolectando *Spondylus* para ser colocados en la balsa (Figura 10). Esta escena, es la clásica representación de la conocida imagen de los “recolectores de *Spondylus*”, comúnmente bautizados como buzos, que revela la estrecha relación entre los grupos Lambayeque y aquellos de la costa sur del Ecuador, quienes extraían este preciado producto, que era trasladado a Lamba-

yeque en cantidades “industriales”, en lo que podemos calificar como la existencia de “compañías” que promovían la extracción, traslado y comercialización de estos productos de prestigio y de naturaleza sagrada, que además de mantener la ruta del *Spondylus*, fue también una oportunidad para la movilización de otros recursos así como para afianzar enlaces y alianzas de linajes.

Sabemos que el *Spondylus* es un molusco espinoso de agua cálida, que adquiere durante el periodo Lambayeque un elevado valor ceremonial para los rituales de enterramiento, y usado también para ser derramado como polvo al paso de los personajes más importantes. Recordemos que en el relato del arribo de Ñaimlap (Cabello de Balboa, 1951[1586]), cuenta que uno de los servidores llamado Fongasigde, era el encargado de derramar concha molida al paso del señor, lo que significa la importancia que tenían estos moluscos, que eran usados para purificar el área por donde pasaba la máxima autoridad. El objeto de madera hallado en Chornancap con la representación de los “recolectores de *Spondylus*”, permite inferir las actividades rituales vinculadas con la obtención de este preciado molusco, que guarda relación con algunos de los roles que desempeña la autoridad suprema instalada en el Trono de Chornancap.

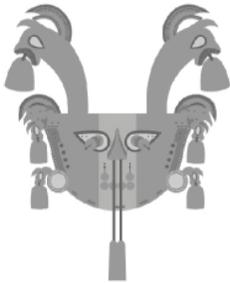
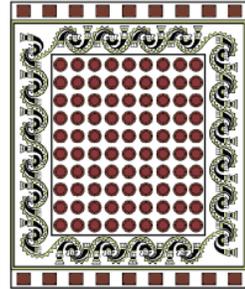
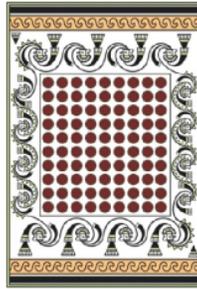
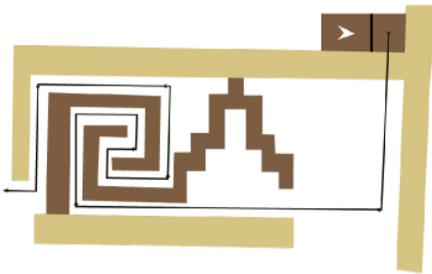
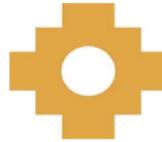
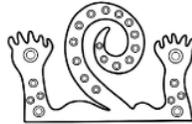
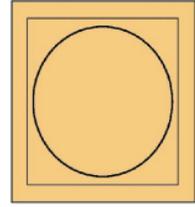
En lo que respecta a la Residencia de Elite de Chornancap emplazada al sur de este monumento, el carácter de la construcción está determinado hacia actividades que consisten en el desarrollo de rituales, articulado con las áreas de producción, abastecimientos de recursos y un espacio que funciona como aposento. Dentro de la actividad ritual destaca la existencia de lo que denominamos el recorrido ceremonial o espacio de transformación, que está determinado por la arquitectura existente

entre los altares donde se aprecia un elemento de adobe a media altura (como un laberinto), constituido por una forma que determina una ola geométrica o greca, que se articula a un símbolo escalonado (Véase Figura 8) y que genera un recorrido que debió suponer la transformación o cambio del personaje (gobernante y sacerdotisa), que accedía por este elemento, recorriéndolo de este a oeste, del espacio de la Luna hacia el Mar, como paso inevitable a su presentación ante el altar principal, donde llega convertida de diosa de la Luna en deidad del Mar; en este recorrido el personaje principal adopta atributos y características de deidad ancestral. Este extraordinario elemento dual, describe el elevado rol religioso de la oficiante que propicia el encuentro del agua y la tierra para asegurar la fertilidad agrícola. Aquí aparece representada la más clara evidencia de la relación entre el paisaje y su materialización en la arquitectura, que halla en este escenario sagrado el lugar para afianzar la identidad y perennizarla en la memoria social.

Este icono, tan recurrentemente documentado en cientos de materiales y soportes (cerámica, textiles, metales, madera, hueso, entre otros), y durante todas las épocas en la simbología de América Andina, forma parte de uno de los símbolos más representativos que se conocen en la historia del nuevo mundo y ha sido interpretado como el símbolo del agua y la tierra, como el elemento de la fertilidad, como el rasgo particular y distintivo del agua y la montaña (Bock, 1988 y 2003; Bock y Zuidema, 1991). No obstante, debemos reflexionar que este elemento más allá de su significado como símbolo trascendental de la fertilidad andina, expresaría a nuestro juicio en el caso de la residencia de elite de Chornancap, una señal dual o indicador simbólico de la existencia de elementos que se hallan sepultados bajo

esta representación y que aluden a una expresa voluntad de la estructura religiosa de mantener estos conceptos no solo en el arte, en los materiales, sino en la arquitectura como es este caso y que estos se vinculen con contextos femeninos de alto contenido religioso cuya recordación a través de la arquitectura genera un permanente culto, que adquiere mayor valor con la sepultura de personajes de elite, destinados a alcanzar el rango de ancestro.

Con el hallazgo de la sepultura de la denominada Sacerdotisa, documentada en Chornancap (Wester, 2016 y 2018), y otros contextos excavados en la residencia de élite como las tumbas 3 y 5, este escenario adquiere una nueva condición o estatus, lo que constituye que este espacio usado en vida para actividades rituales, ceremoniales y como residencia, sirve también como área para sepultura o mausoleo, como escenario sagrado que le permite el acceso al mundo de los muertos, donde habitan sus antepasados, más aún si arqueológicamente se ha demostrado en esta sepultura que bajo el personaje llamada Gobernante y Sacerdotisa se halló la tumba de un personaje masculino a quien denominamos: Personaje de los Spondylus (tumba 5), que deja la idea de la superposición de tumbas, hecho inédito en la arqueología andina (Figura 11). Es probable que entre ambos exista una relación familiar que hace sospechar la posibilidad de un encuentro de carácter dinástico. Estos elementos arquitectónicos documentados arqueológicamente, como el Trono y la Residencia de élite de Chornancap, estamos seguros son los mayores argumentos para entender la configuración ritual de los espacios alrededor del monumento principal que adquiere la connotación de templo como escenario para la dinámica del poder, religiosidad y ancestralidad en la cultura Lambayeque, cuya relación con el paisaje circundante es evidente.





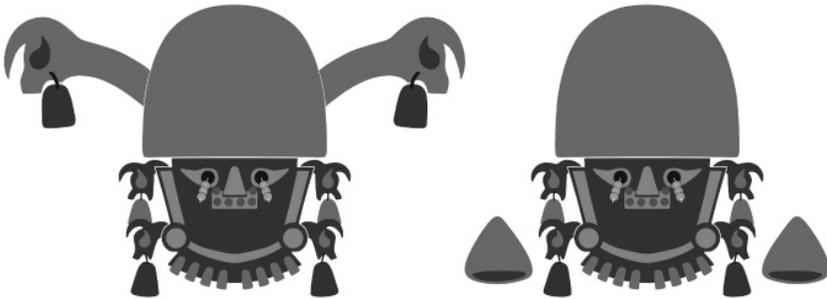
Figuras 12a y 12b. Corpus iconográfico documentado en los bienes de la Gobernante y Sacerdotisa de Chornancap.

## 5. CONCLUSIONES

Las evidencias arqueológicas de Chornancap, no solo han generado el sorprendente hallazgo de tumbas de personajes de élite con bienes y artefactos que representan la autoridad que ejercieron en su tiempo y que, bajo la perspectiva del estudio de los materiales, composición, características y tecnología desarrollada para la elaboración, resultan en una línea de trabajo muy importante. Sin embargo, el valor de esta investigación radica en la medida y dimensión que permite conocer a un personaje femenino en la historia de la cultura Lambayeque, de la que no teníamos antecedentes. El personaje femenino de Chornancap, representa el poder en su tiempo por todo el conjunto de bienes a los que se asocia y por todo el abundante y complejo corpus iconográfico que ofrece (Figuras 12a y 12b), que está relacionado a deidades, seres sobrenaturales, pero fundamentalmente en elementos del paisaje circundante con especial énfasis en el mar, el río, la luna, las aves, y los felinos, cuya aparición en el arte de la tumba resulta recurrente. Esto nos lleva a pensar que el personaje encarna el poder a partir de estos elementos del paisaje y la naturaleza que adquiere esa fuerza sobrenatural a partir de estos elementos y por lo tanto en la memoria social lo que se recuerda no es a la gobernante, sino a la divinidad femenina diosa del mar y de la luna. Esta condición de deidad o ancestro mítico construye historias, narraciones en la memoria social del pueblo, que preserva la imagen de su divinidad con actos de renovación de su fe en este ser divino, como es el caso del enterramiento de dos máscaras de cobre plateado semejantes a la máscara de ojos alados que se halló en la tumba de la Gobernante y Sacerdotisa de Chornancap (Figuras 13a y 13b). En este sentido, Matsumoto (2014 pp. 195) llama a este proceso el culto a los antepasados o las acciones de ancestralidad.

Un segundo aspecto es la relación entre el personaje y el contexto arquitectónico donde se desenvuelve en vida y después de su sepultura; ello significa que la huaca Chornancap que es una plataforma con rampa orientada al este, circunscrita a un entorno sagrado de alto contenido político como el Trono, de elevada transcendencia ritual con el patio de las pinturas policromas y la escena de los hombres llevando la cabeza de decapitados y el ámbito de la Residencia al sur de Chornancap con el elemento geométrico que alude al mar y la montaña, o al agua y la montaña; hace pensar que más allá de su condición del Templo-Residencia-Mausoleo, estamos frente a un escenario complejo construido bajo la inspiración del paisaje, donde la luna, el mar y la montaña, y todos los elementos complementarios cobran protagonismo en la arquitectura para darle personalidad e identidad a la construcción, para que este monumento deje de ser un simple escenario físico para convertirse en la recreación del paisaje y en el espacio de conexión de las deidades con los hombres; aquí como en pocos lugares la proximidad a estos elementos arquitectónicos resulta ser una especie de centro de la ritualidad y del paisaje materializado e inspirado en la luna y el mar.

Un tercer aspecto es la ubicación de Chornancap, que está emplazada en un espacio opuesto a Chotuna, pero a la vez complementario, pero principalmente en el ámbito próximo a la desembocadura del antiguo río Lambayeque y en ese punto de encuentro entre el valle y el mar, donde el valle parece fertilizar al mar que se convierte en la madre de todas las aguas, allí el paisaje constituido por el río y su desembocadura en el mar se transforma en el escenario sagrado por naturaleza propia. Además, éste no resulta un caso único, porque si revisamos a lo largo de la costa norte y un poco más a lo largo de la



Figuras 13a y 13b. Máscaras de cobre plateado halladas como ofrendas al sureste de Chornancap.

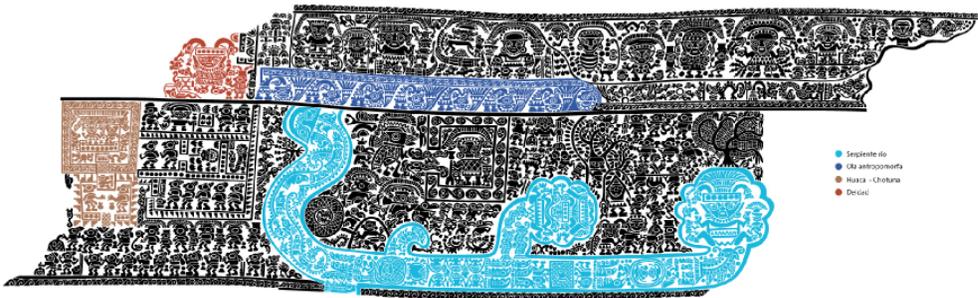


Figura 14. Imágenes representadas en la superficie externa del vaso de plata (Vaso Canal de Agua) del Museo de Arte de Denver USA, donde aparece cauce del río, la desembocadura y junto a este punto la huaca y personaje mítico femenino.



Figura 15. Personaje mítico femenino y propuesta de relación con botella llamada "Tacho".

costa desde Lima hacia el norte, encontramos que el santuario de Pachacamac está emplazado en la desembocadura del río Lurín, el Complejo el Brujo está emplazado en la proximidad de la desembocadura del río Chicama en el mar, que Pacatnamu está asociado a la desembocadura del río Jequetepeque en el mar donde adicionalmente ya existía en tiempos pasados Huaca Dos Cabezas, y en la desembocadura del río Saña el antiguo Santuario del Formativo llamado Purulén tiene como condición para el emplazamiento este tipo de escenario donde además existe Murales de Úcupe. Así mismo, en el río Reque que desemboca en el mar tenía en sus proximidades a la desaparecida Huaca El Taco; entonces tenemos un largo historial donde los pueblos de estos territorios han encontrado en escenarios como la desembocadura de los ríos en el mar, los lugares de extraordinario valor para levantar estos grandes edificios donde se reafirma el culto a los antepasados, donde el mar, el río y la luna juegan un rol fundamental.

Hay que destacar que la configuración de los escenarios para la construcción de

los templos o grandes mausoleos parece tener condiciones que proviene del paisaje, una primera condición parece estar asociada a la existencia del valle y la montaña, como los casos de Pomac, Túcume, Jotoro, Apurlec, como Huaca El Sol y la Luna, entre otros. Una segunda condición, es que el territorio esté vinculado por el escenario definido entre el río y el litoral; éstos elementos sobre todo el segundo de ellos, aparece magistralmente representado en la superficie externa de uno de los vasos de plata existente en el Museo de Arte de Denver-USA (Figura 14), en el cual la riqueza iconográfica grabada en este objeto de plata (Vaso del canal de agua), revelan que no solo la condición del río con la desembocadura en el mar y junto a este punto la edificación de una huaca (plataforma con planta en "T"), resulta en una circunstancia necesaria, sino que además para su registro como parte de la difusión de la memoria social, se ha representado en este objeto de plata para perennizar este hecho, conjuntamente con otros eventos de enorme que se relacionan entre sí, pero que además involucran otros escenarios como el bosque, el mar

y la montaña, donde podríamos incluir lugares emblemáticos como Pomac y Túcumé .

Finalmente, hay que remarcar un aspecto muy importante, y es que hemos percibido que en el complejo Chotuna Chornancap como en otros monumentos contemporáneos existe una extraña e “intencional” ausencia de la botella emblemática de la cultura Lambayeque como es el conocido Huaco Rey; en cambio la evidencia arqueológica de las tumbas de mujeres, reitera la relación entre las sepultadas y ciertos tipos de bienes que las acompañan. Como el caso de las vasijas conocidas como los “tachos” o botellas de doble pico divergente unidas por asa puente que parece constituyera la identidad del individuo sepultado, como el caso de la tejedora de Collud donde esta forma es abundante en la sepultura (Alva, 2012), o la anciana de Pomac de la que nos habla Carlos Elera (2020), que lleva en su ajuar la presentación de una botella tipo tacho elaborada en plata, o el entierro (hallazgo casual) que recuperamos en el año 2015 en el sector Río Hondo próximo a Huaca Los Perros (Mochumi), donde la mujer sepultada está acompañada de tres finas botellas tipo “tacho”. También el caso de la Tumba de Chornancap, el personaje principal llamada Gobernante o Sacerdotisa tiene en su sepultura ofrendas de cerámica tipo “tacho”, y más aún el personaje enterrado debajo de ella, llamado el Personaje de los Spondylus, sus acompañantes tienen tres vasijas tipo “tacho”, que a nuestro juicio son ofrendas colocadas para simbolizar el género. Además, en el arte del vaso de plata al que hemos hecho mención líneas arriba, la identidad femenina ha sido asociada a la imagen de la deidad con los penachos opuestos llamada la Deidad del Mar y de la Luna, a cuyo lado izquierdo en la parte inferior se asocia directamente con una botella tipo “tacho”, lo que nos

permite construir la idea de que la divinidad femenina se expresa en esta forma (Figura 15), en la cual los picos divergentes constituirían los penachos opuestos (color verde en la imagen), el asa puente formaría parte de la corona (color rojo en la imagen), el cuerpo circular de la vasija podría atribuirse al cuerpo del personaje representado bajo la forma de círculo o la luna (color celeste en la imagen), y el pedestal representado como la huaca (color marrón en la imagen). Esta explicación nos lleva a pensar que los territorios en Lambayeque y en especial en la costa norte, están determinados por el paisaje que se recrea y materializa y que a partir de él se construyen las historias y alimenta la memoria social, pero que además estas historias se perennizan en la producción material, en sus soportes y en la tradición oral como el relato de Ñaimlap y sus descendientes, donde los episodios muestran cómo sus líderes arriban desde el mar y se transforman en seres del paisaje como las aves, adquiriendo la identidad para construir su rasgo sobrenatural.

## BIBLIOGRAFIA

- ALVA, I. (2012). Ventarrón y Collud, Origen y Auge de la Civilización en la costa norte del Perú, Edición: Ministerio de Cultura del Perú, Proyecto Especial Naylamp Lambayeque, Unidad ejecutora N°005 Naylamp Lambayeque. Editorial Súper Gráfica E.I.R.L., Lima. pags. 301.
- BRÜNING, E. (1989 [1922]). Estudios Monográficos de Lambayeque. Compilado por James M. Vreeland, Jr. SICAN. Editorial Grafica Pacific Press S.A. Lima.
- BOCK, E. (1988). Moche: Gods, Warriors and Priests. Leiden, Rijksmuseum voor Volkenkonden.

- (2003) “Templo de la escalera y ola y la hora de sacrificio humano”. En: Moche: Hacia el final del milenio. Actas del segundo coloquio sobre la cultura Moche. Uceda, Santiago y Elías Mujica (Eds.), Vol. I, pp. 307-324. Trujillo: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo.
- BOCK, E. y R. T. ZUIDEMA. (1991). “Coherencia matemática en el arte andino”. En: Los Incas y el antiguo Perú, 3000 años de historia. Sergio Purín, editor, Tomo I, págs. 454-463. Barcelona/Madrid. Lungwerg Editores, S.A.
- CABELLO DE BALBOA, M.(1951). Miscelánea Antártica: Una Historia del Perú Antiguo (Introducción de Luis E. Valcárcel), Facultad de Letras e Instituto de Etnología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. [1586]
- CASTILLO, L. (2000). “Los rituales mochicas de la muerte”. En: Los dioses del antiguo Perú, Krzysztof Makowski editor, págs. 103-135. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- (2003) “Los últimos Mochicas en Jequetepeque”. En: Moche: hacia el final del milenio, Actas del Segundo Coloquio sobre la cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), S. Uceda y E. Mujica (eds.), tomo II, 65-123, Universidad Nacional de Trujillo/Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- (2008) “Prácticas funerarias de élite en San José de Moro”. En: Señores de los Reinos de la Luna. Makowski (compilador). Banco de Crédito del Perú. Lima. Págs. 288–293.
- (2010) “Moche Politics in the Jequetepeque Valley, a Case for Political Opportunism”. En: New Perspectives in the Political Organization of the Moche, Quilter, Jeffrey y Luis Jaime Castillo (Eds.), pp. 81-107. Washington, D.C.: Harvard University Press, Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- DE LIZARRAGA, F. (1602). Descripción breve en toda la tierra del Perú, Tucuman, Río de la Plata y Chile. Biblioteca de Autores Españoles, Tomo 216 – Madrid.
- DONNAN, C. (1975). “The Thematic Approach to Moche Iconography”, *Journal of Latin American Lore* 1 (2): 147-162. Los Angeles, Latin American Center, University of California.
- (2012) Chotuna and Chornancap: Excavating an Ancient Peruvian Legend. UCLA. Cotsen Institute of Archaeology Press, Monograph 70.
- ELERA, C. (2020). “Cosmovisión Sicán del Agua: Deidades, Poder y los Ancestros de los Linajes Primordiales”. En, Los desafíos del tiempo, el espacio y la memoria: Ensayos en homenaje a Peter Kaulicke/Rafael Vega-Centeno, Jalh Dulanto, editores 1º edición Lima PUCP Fondo editorial 2020 (pp.155-191).
- FERNÁNDEZ, J. (2014). ¿Lambayeque o Sicán? Reflexiones sobre una realidad cultural e histórica. En J. C. Fernández Alvarado y C. Wester La Torre (Eds.), *Cultura Lambayeque: en el contexto de la costa norte del Perú*, Actas del Primer y Segundo Coloquio sobre la cultura Lambayeque (pp. 19-29). Chiclayo, Perú: Emdecogese S.
- FRANCO, R. (2008). “La señora de Cao”. En: Señores de los Reinos de la Luna. Makowski (compilador). Banco de Crédito del Perú. Lima. Págs. 280–287.
- GIERSZ, M. (2014). “El hallazgo del

- mausoleo imperial”. En: Castillo de Huarmey. El Mausoleo del Imperio Wari, editores Milosz Giersz y Cecilia Pardo. Pags: 69-99. Lima, Museo de Arte de Lima.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F. (1936 [1613]). Nueva crónica y buen gobierno. 3 Vols., Editorial Cultura, Lima.
  - HOCQUENGHEM, A. (1987). Iconografía Mochica. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
  - (2009) El Spondylus Príncipe y la Edad de Bronce en los Andes Centrales. Ponencia presentada al 53 Congreso Internacional de Americanistas. Del 19 al 24 de Julio, ciudad de México.
  - LARCO, R. (1948). Cronología arqueológica del norte del Perú, Biblioteca del Museo de Arqueología Rafael Larco Herrera, Hacienda Chiclín, Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana. (Reimpreso en: Arqueológicas 25. Lima, 2001).
  - MAKOWSKI, K. (2014). “Élites imperiales y símbolos de poder”. En: Castillo de Huarmey. El Mausoleo del Imperio Wari, editores Milosz Giersz y Cecilia Pardo. Pp: 188-209. Lima, Museo de Arte de Lima.
  - MATSUMOTO, G. (2014). “El culto a los ancestros: aproximación y evidencia”. En: Cultura Sicán: Esplendor preincaico de la costa norte. Editor Izumi Shimada, Traducción Gabriela Cervantes. Pp: 195- 215. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima 2014.
  - NARVÁEZ, A. y B. DELGADO. (2011). Huaca Las Balsas de Túcume: Arte Mural Lambayeque. Ediciones Museo de Sitio de Túcume. Unidad Ejecutora Naylamp Lambayeque.
  - NARVAEZ, A. (2014). Introducción a la Mitología Lambayeque. En J.C. Fernández Alvarado y C. Wester La Torre (Eds.), Cultura Lambayeque: en el contexto de la costa norte del Perú, Actas del primer y Segundo Coloquio sobre la cultura Lambayeque (pp.471-495). Chiclayo, Perú: Emdecogese.
  - ROWE, J. (1955). Reseña del art. Cerámica del Perú Septentrional. “Figuras ornamentales en vasijas de los chimúes antiguos”, J. Kutscher. 1954. American Antiquity 22 (4:429-430). Washington, D. C., Society For American Archaeology. 1957b Notes for identifying Moche style phases. Manuscrito. Berkeley, University of California.
  - RUBIÑOS Y ANDRADE, J. (1936 [1782]). Sucesión chronologica o historial de los curas de Mórrope y Pacora en la Prova de Lambayeque del obispado de Truxillo del Perú, desde la conquista del reyno hasta el día presente de los sumos pontífics, Arzobispos y Obispos: Reyes Catholicos Virreyes y Gobernadores, que han tenido jurisdicción en estas doctrinas; con un compendio de las constituciones y breves, decretos, concilios, y sinodals cédulas y leyes, que hacen al gobierno espiritual, y político de ambos pueblos, por el orden alfabético, que va al fin de cada uno de estos artículos. Hecho por el Liz. D. Justo Modesto de Ruviños y Andrade cura de estos dos pueblos. Año de 1782. Biblioteca Nacional del Perú, Sala de Investigaciones, C 4372.
  - RUCABADO, J. (2008). “En los dominios de Naymlap”. En: Señores de los Reinos de la Luna. Makowski (compilador). Banco de Crédito del Perú. Lima. Págs. 182–199.
  - SEKI, Y. (2014). “La diversidad del poder en la sociedad del Período Formativo

- vo: Una perspectiva desde la sierra norte”. En: El Centro Ceremonial Andino: Nuevas Perspectivas para los Periodos Arcaico y Formativo. Yuji Seki (editor). SERIE ETHNOLOGICAL STUDIES 89:51 – 103.
- SHIMADA, I. (1995). Cultura Sicán: Dios, riqueza y poder en la costa norte del Perú, Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, Lima.
  - (2014a) “La Naturaleza del Centro Ceremonial de Sicán y su Reflejo en la Organización Socio política Sicán”. En: Cultura Lambayeque: en el contexto de la costa norte del Perú. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Lambayeque. Julio César Fernández Alvarado y Carlos Wester La Torre, editores. págs. 49-77. Chiclayo, Emdecogese S.A.
  - 2014b) Cultura Sicán: Esplendor preincaico de la costa norte. Editor Izumi Shimada, Traducción Gabriela Cervantes, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
  - UCEDA, S. y E. MUJICA. (2003). Moche: hacia el final del milenio, Actas del Segundo Coloquio sobre la cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), 2 vols. Universidad Nacional de Trujillo/Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
  - WESTER, C. (2010). Chotuna – Chornancap: Templos, Rituales y Ancestros Lambayeque. Lambayeque: Museo Arqueológico Nacional Brüning de Lambayeque. Unidad Ejecutora 111 Naylamp Lambayeque. Ministerio de Educación.
  - (2016) Chornancap: palacio para un9a gobernante y sacerdotisa de la cultura Lambayeque. Ministerio de Cultura, Unidad Ejecutora N° 005 Naylamp Lambayeque.
  - (2018) “Personajes de Elite en Chornancap una Nueva Visión de la Cultura Lambayeque”, Ministerio De Cultura, Unidad Ejecutora N° 005 Naylamp Lambayeque.
  - (2021) El relato de Ñaimlap en el territorio de la cultura Lambayeque. En: “Ñaimlap. Memoria Lambayeque y materialidad histórica” Carlos Wester Curador, Editado por Ernst & Young Consultores. Primera Edición Lima. pp. 70-115
  - ZEVALLOS, J. (1989). “Introducción a la Cultura Lambayeque”. En: Lambayeque, J. de Lavalle, 15-103, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.