

# みんなくりポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

## El Felino, el Mundo Subterráneo y el Rito de Fertilidad : Tres Elementos Principales de la Ideología Andina

メタデータ	言語: spa 出版者: 公開日: 2009-04-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 藤井, 龍彦 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.15021/00003041">https://doi.org/10.15021/00003041</a>

## **El Felino, el Mundo Subterráneo y el Rito de Fertilidad: Tres Elementos Principales de la Ideología Andina**

TATSUHIKO FUJII

*Museo Nacional de Etnología*

### **Prefacio**

Al denominar Tello a la cultura Chavín como cultura matriz de la civilización andina (Tello 1960), dio inicio a la comprensión de la ideología o religión del área andina. De otro lado, según los estudios etnográficos en los Andes Centrales, ha quedado establecida la firme continuidad de la tradición religiosa entre los campesinos contemporáneos, a pesar de la introducción de las culturas foráneas, después del contacto con la civilización europea.

Este artículo tiene por objeto hacer visible dicha continuidad. Los datos analizados son las representaciones iconográficas de las culturas prehispánicas, las crónicas escritas después de la conquista española, y los datos etnográficos de los campesinos altoandinos.

El trabajo más importante que ha sido tratado este tema es el artículo de Tello titulado *Wira Kocha* (Tello 1923). Su interés era esclarecer la relación entre el dios felino de la cultura Chavín y el dios Viracocha de los Incas. Tello aisló y analizó los elementos importantes de los mitos y las leyendas amazónicas, tales como: el sol, la luna, el rayo, el origen de las plantas domésticas, etc. Pero a pesar de haber investigado las diferentes culturas desde Chavín hasta Chimú, no tocó la última parte, o sea la cultura incaica y el análisis quedó inconcluso.

Fuera de esta obra de Tello, hay unos estudiosos que han tratado la religión o la ideología andina a trevés de la iconografía.<sup>1)</sup> Sin embargo son pocos quienes han tratado este tema diacrónicamente.

De los datos arriba mencionados, los prehispánicos pertenecen a una sociedad iletrada y la mayoría han sido expresados en la escultura lítica, en la cerámica, en los textiles, etc. a través de la iconografía. Entre las culturas prehispánicas de los Andes Centrales, los símbolos o signos que expresan las ideologías religiosas se hicieron presentes desde la época inicial. Sin embargo, en este artículo trataremos de dichos materiales desde el período Formativo Medio o el Horizonte Temprano (la época de la cultura Chavín) porque a esa época se le reconoce características pan-regionales.

---

1) Comenzando por las obras de G. Kutcher (e.g., 1948, etc.), el estudio de Cordy-Collins y McClelland (1983), o una serie de trabajo de Hocqenghem (1987, etc.), por ejemplo.

El tema central de la iconografía de la época Chavín es una representación compleja que tiene algunos elementos de felino, como colmillos, garras y/o manchas. De otro lado, los dioses principales de la época incaica eran el dios Sol que constituía su dios tribal y el dios Viracocha al que se identifica como el dios Creador. De estos dos, el primero fue introducido por los Incas y hasta hoy no conocemos sus antecedentes. Sin embargo, el dios Viracocha no es propio de los Incas sino que pareciera haber sido heredado desde la época preincaica.

Según los estudios etnográficos recientes, entre los campesinos de la sierra de los Andes Centrales, existe la creencia de una fuerza espiritual que proviene del interior de la tierra, y que les promete la fertilidad tanto de los productos agrícolas como de ganados (Tomoeda 1980: 1047, 1986: 116). Esta creencia ha sido heredada de sus abuelos y todavía se mantiene, a pesar de las exigencias de la religión católica, después de la conquista española. Si esta ideología tradicional hubiera existido desde antes de la época incaica, sería posible que existan vínculos entre el dios felino de Chavín y el dios Viracocha. Aclarar estos vínculos, utilizando los materiales iconográficos, entre otros, es el tema de este artículo. Los términos claves son: el carácter del jaguar, el mundo subterráneo, y el rito de fertilidad.

### **El Dios Felino de Chavín**

Primero, vamos a analizar la iconografía chavinense. Desde luego que las imágenes de felino son conocidas desde la época pre-Chavín, tales como los huesos tallados de Shillacoto (Izumi et al. 1972: pl. 44), la pintura mural de Cerro Sechin (Tello 1956: 252; Samaniego et al. 1985: fig. 9), etc. Sin embargo, desde esa época, junto con la arquitectura suntuosa que constituye un centro ceremonial, aparece una iconografía compleja que se refiere al felino mismo o los elementos que se relacionan con el felino. A partir de esta época se reconoce un estilo común en los Andes en general, y podemos considerar este problema, comparando varios materiales de distintos sitios.

Ahora bien, observando las tres esculturas más importantes encontradas en Chavín de Huántar; el Lanzón, el Obelisco Tello, y la Estela Raimondi, se reconoce los elementos felínicos tales como los ojos grandes excéntricos, labios volteados, colmillos salientes, y garras agudas. Sin embargo, estas tres esculturas no representan al felino, se le identifica por sus atributos. De éstos, el Lanzón y la Estela Raimondi representan claramente una forma humana. En otras palabras el dios tendría figura humana, a la cual incorporan los elementos de felino.<sup>2)</sup>

Además, dentro de las esculturas encontradas en el mismo sitio hay tres esculturas de felino más o menos reales. Uno es la serie de felinos encontrados en el alrededor del atrio circular (Lumbreras 1989). Otro jaguar pertenece la cornisa que se encuentra al lado suroeste del templo principal (Tello 1960: fig. 63) y una estela de

2) Algunos dicen que este animal mítico es el caimán. Identificar a esta criatura como felino o caimán solucionaría un problema muy importante en los estudios andinos, pero por el momento avanzaremos asumiendo que sea felino.

origen desconocido (Tello 1960: fig. 62). El último es el famoso mortero del Museo de la Universidad de Philadelphia (Bennett 1954: fig. 23). Lo que llama atención es que el felino mismo no fue tratado como el motivo principal.

Aquí veremos la interpretación de Tello acerca de estas tres esculturas principales. Dice en su obra *Wira Kocha*: primero, respecto al Obelisco, analizando al detalle los diseños complicadamente compuestos, afirma que el motivo principal es el felino que muestra el carácter masculino en un lado y el femenino en el otro: "... las figuras representadas en el obelisco son dos aspectos diversos de una divinidad cuyo poder o atributo principal es otorgar a los humanos los frutos alimenticios; ..." y "Todos estos diferentes elementos que aquí aparecen reunidos en todo complejo y misterioso, forman parte seguramente de un ciclo mitológico relacionado con los poderes de la naturaleza que influyen directamente en la conservación o destrucción de los valores socio-económicos de la humanidad" (Tello 1923:286).

Acerca de la Estela Raimondi, Tello dice "es la representación de la divinidad suprema, el Jaguar en su aspecto antropomorfo" (Tello 1923:304). También acerca del Lanzón, dice "lo que el artista indígena se propuso representar fue la manera como se concebía a ese genio maligno, a ese señor de las florestas, progenitor de los más poderosos animales de la creación y de la humanidad; que era a la vez animal y hombre, que originaba y controlaba los grandes poderes de la naturaleza. ... Algún significado divino debió tener la forma de punta de lanza cuando ella fue elegida de preferencia para representar a la divinidad suprema. Quizá aquí también se esconde un nuevo eslabón que conecta la muerte, simbolizada por la lanza, como en otra ocasión por la cabeza humana cadavérica, con la divinidad suprema, el jaguar" (Tello 1923:307, 308). Haciendo el análisis de su tamaño y los diseños, no dice casi nada su significado, salvo la sugerencia de que guarda alguna relación con la muerte, tomando en cuenta la forma de lanza.

Sin intentar la justificación de las explicaciones de Tello, hay elementos tales como el movimiento arriba-abajo o la creación-desarrollo. Esto quiere decir que el Lanzón situado en la galería subterránea, contempla la faz de la tierra desde su interior. En el Obelisco Tello se percibe la idea de un movimiento por el que el dios sube hacia el cielo. Y en la Estela Raimondi, las máscaras compuestas en la cabeza del dios central también nos hacen sentir este movimiento o rumbo hacia arriba.

¿Qué tipo de culto recibieron estas imágenes? No podemos contestar con los datos concretos. Sólo podríamos apuntar que la galería donde se sitúa el Lanzón sería el lugar de intercambio entre el mundo superficial y subterráneo. Podemos imaginar que en este lugar el hombre gestiona algo a través de un rito. La consecuencia de esta gestión podría ser una buena cosecha, por ejemplo.

No comprendemos porque la fuerza subterránea fue representada por los elementos felínicos, como los colmillos u ojos abiertos y excéntricos. De todos modos podríamos decir que en el Obelisco Tello, asumiendo su condición felínica no sólo muestra algunas plantas domésticas, sino que expresa la fuerza espiritual que da vida a dichas plantas. A su vez la relación arriba-abajo está expresado a través de la Estela Raimondi. Empero, estas dos esculturas no muestran el mundo

subterráneo, ni hay evidencia arqueológica que hubiesen estado bajo tierra.

Como dije antes, la creencia en la fuerza oriunda del mundo subterráneo todavía existe entre agricultores y pastores altoandinos. El problema que tendremos que solucionar en seguida es la continuidad del pensamiento que expresa esta fuerza subterránea desde la época de la cultura Chavín, que data 3,000 años atrás y explicar su persistencia de manera convincente.

### **Paracas y Pucará**

La cerámica de la cultura Paracas se caracteriza por su decoración de figuras incisas pintadas con pintura resinosa, después de la quema. Es muy probable que la costa sur y la cuenca del lago Titicaca pertenecieran a la misma cultura cerámica, ya que las características de la cerámica paraquense se encuentran también en las culturas Pucará y Tiahuanaco Temprano. Lo que llama la atención es el dios con bastones, que puede verse en los tejidos pintados de Carwa (Sawyer 1972). Esta imagen del dios se encuentra también en la cerámica de la cultura Pucará (Posnansky 1957:120, pl. LVI) y en la Puerta del Sol de Tiahuanaco, si bien éste pertenece a una época posterior.

En otros sitios del Horizonte Temprano, sólo en Chanapata y en Chiripa se encuentran cerámicas con la decoración de felino muy primitiva. También entre la cerámica de la cultura Paracas Cavernas, aparecen los dibujos del felino muy estilizado. De todas maneras son pocas las imágenes de felino de esta época.

Después de la cultura Paracas que era una parte del Horizonte Temprano, viene la cultura "Necrópolis", conocida por los suntuosos mantos bordados. Los hilos para bordar eran de lana de alpaca. El centro de la crianza de alpaca es la sierra, sobre todo, sierra sur. Esto significa que la cultura Necrópolis que es de la costa, tenía una relación establecida con la región serrana, donde produce la materia prima. En los tejidos o en la cerámica, la figura del felino se encuentra raras veces. Sólo los diseños del *uncu* u otros vestidos, pero entre los mantos bordados no se le observa casi nunca. Más bien, entre los diseños de los mantos se nota la abundancia de las imágenes con bastones y/o las cabezas trofeos y los personajes parecen estar volando.<sup>3)</sup>

Entre las culturas Paracas Cavernas, Pucará y Tiahuanaco Temprano se encuentra claramente el felino. Sin embargo, respecto al carácter subterráneo o las plantas domésticas no podemos decir nada en concreto. Los jaguares de la cultura Paracas Cavernas tienen ojos excéntricos como los de Chavín, pero en las otras dos culturas, los jaguares tienen pupilas céntricas o divididos en dos verticalmente y pintados en blanco y negro. ¿Porqué han cambiado de pupilas excéntricas a ser pintadas con blanco y negro? No hay razón explícita por el momento, salvo que existe una pieza en la cerámica Pucará, la cual tiene un par de personajes con bastones y como sus cabezas inclinan hacia atrás, los ojos excéntricos pueden ser vistos como divididos en dos verticalmente. También podemos decir que tanto en Pucará

3) Según Paul y Turpin (1986) estas figuras son los shamanes extáticos.

como en Tiahuanaco, la construcción en piedra semisubterránea, sugiere la relación con el mundo subterráneo.

## La Epoca del Desarrollo Regional

### *La Cultura Moche*

Primero vamos a analizar el carácter del felino en la iconografía de Moche. Habiendo las representaciones del felino feróz o que ataca al hombre, lo que nos llama la atención son aquellas como si fuesen domeñadas o criadas. Por ejemplo, hay un jaguar con un cordón en su cuello (Fig. 1), o el otro que se asoma por la ventana de un edificio (Fig. 2). En general, el felino aparece más como adornos en las vinchas (Fig. 3), aretes o cinturones.<sup>4)</sup>

También existen figuras con colmillos. Esto nos sugiere que el felino o algún elemento del felino ocupa un puesto importante en el mundo ideológico de los Mochicas. Como el felino en los adornos se aplica más a los personajes que parecen guerreros, reyes o sacerdotes, el carácter del felino en la cultura Moche parece tener relaciones con el poder, en lugar de ser un mero objeto de las creencias.

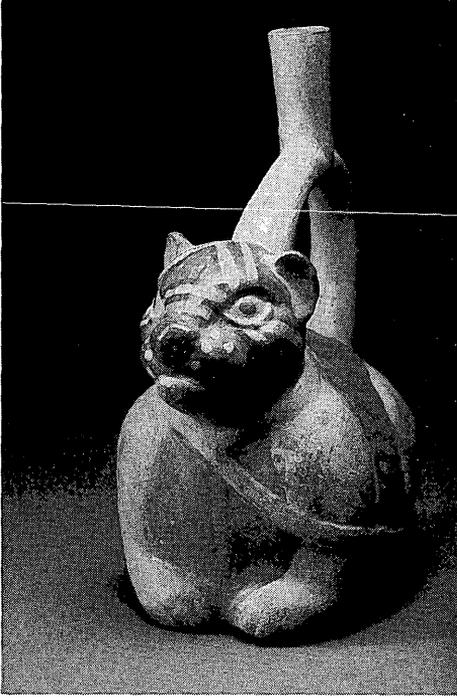
Ahora bien, ¿cuál es el carácter subterráneo que observamos en la cultura Chavín? Desgraciadamente, no podemos describir el mismo concepto que muestra la existencia de un dios con el elemento del felino en el universo subterráneo, salvo una pieza en que se puede sugerir esa relación. Es una cerámica con asa estribo, cuyo cuerpo tiene la forma del cerro al lado del cual hay una cueva y un personaje con colmillos, que está saliendo de esa cueva (Sawyer 1966:fig. 71).

También hay iconografías que muestran, indirectamente, la relación de la fuerza concebida en el universo subterráneo. Son aquellas en las que se ha modelado la escena del sacrificio o el mundo de los muertos (Fig. 4). Allí se manifiesta el intercambio entre el mundo subterráneo y la superficie. En la iconografía del sacrificio se ve una escena en la cual se arroja a una víctima desde la cima de un cerro de la que es testigo un sacerdote o dios con colmillos en la boca. Parece que la víctima va ser recibida por el dios subterráneo.

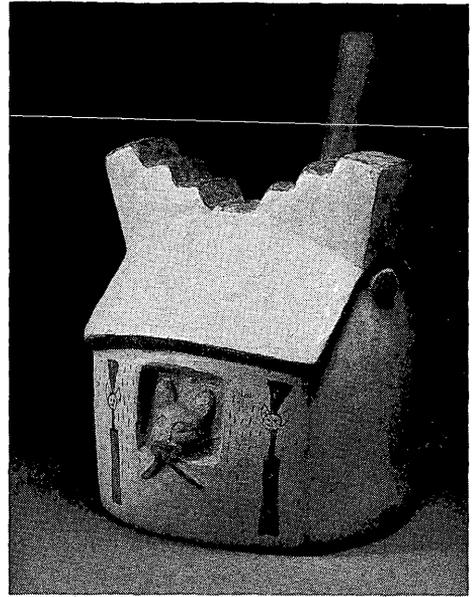
Esto quiere decir que los mochenses describen aquí un proceso que se inicia con el sacrificio en la cima y concluye con la víctima recibida por la fuerza espiritual subterránea. Hay otra cerámica con el mismo cerro en el fondo y en el centro figura una persona con los productos agrícolas en las manos (Fig. 5). Como este personaje no tiene colmillos, no está claro si es dios u hombre. De todas maneras se hace manifiesta la fertilidad de la cosecha.

Entonces podríamos pensar que con las escenas del sacrificio humano se muestra una secuencia de pensamientos como sigue:

- 
- 4) Todas las piezas en este artículo son del Museo Amano y fotografiadas por el Sr. Yutaka Yoshii.
  - 5) Berezkin menciona a un personaje o Dios que denomina C, que vive en la montaña, y es el donador de maíz y yuca. Pero no se refiere a la relación de la fuerza subterránea y la fertilidad. Más bien él relaciona el Dios C con el sol (Berezkin 1980:10, 12).



**Fig. 1** Jaguar con un cordón en el cuello.



**Fig. 2** Jaguar asomando por la ventana de un edificio.



**Fig. 3** Un personaje con vincha adornada por la figura de felino en relieve.



**Fig. 4** Escena del sacrificio en el cerro.



**Fig. 5** Un personaje mostrando los productos agrícolas en sus manos. A su espalda se divisa el cerro.

- 1) Los hombres hacen el rito de sacrificio,
- 2) El dios subterráneo recibe al sacrificado,
- 3) Como resultado, los productos agrícolas son traído a este mundo.

Es decir que podemos ver la relación causal entre sacrificio, fertilidad y el sacerdote, que es el ejecutor del rito, y que se muestra siempre con los colmillos.

Según las representaciones en las cerámicas de Moche, podemos imaginar la existencia de la deidad, quien recibe lo sacrificado y entrega la cosecha. Sin embargo no se conoce el carácter de este ser subterráneo, tampoco se sabe que tenga la misma forma que el dios felino de la época Chavín.

### *La Cultura Nazca*

Siendo contemporánea con la cultura Moche, la cerámica de la cultura Nazca difiere tanto en su forma como en su manera de decoración. Sin embargo, existen vínculos en la manifestación de los motivos religiosos. También a través de las culturas antecedentes; la de Cavernas tiene relación con la cultura Chavín. Es extraño que en la iconografía de Nazca no se encuentran casi ninguno de los diseños del felino. La deidad principal de Nazca es el dios con lengua saliente. En su forma no parece tener relación con el felino en cuya figura resaltan los colmillos o garras agudas. Sin embargo, si la punta central de la boca del imagen central de la Estela Raimondi significa la lengua, podremos decir que hay relación con el dios Nazca y lo que vimos en Chavín.

Dejando de lado al felino y sus elementos, vamos a tratar un motivo muy par-

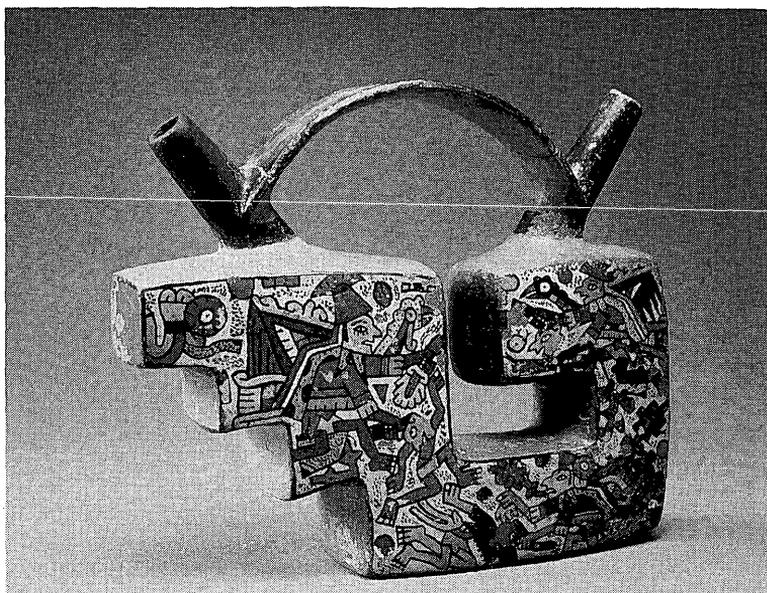


Fig. 6 Escena de la guerra.

particular de la cultura Nazca: la cabeza trofeo. Es cierto que la cabeza trofeo se encontraba en los dibujos de Chavín, Pucará y Moche, siendo muy raro en la última. Sin embargo, la deidad principal de Nazca la lleva casi siempre. Es decir que esta deidad requiere de cabeza humana. Esto debe tener relación con el dios Moche que también requiere del sacrificio humano.

A continuación, revisemos la iconografía, enfocando la escena de la decapitación. En una vasija en forma de grada, se muestra una escena de la guerra y allí aparece el decapitador que viste con lo que parece ser piel de jaguar, y luce una cabeza de ave (Fig. 6).

Otro ser que tiene una cabeza trofeo es un animal del mar llamado orca (Fig. 7). La orca decapitadora es característica de esta cultura y no se encuentran en las otras. En la expresión de sus dientes hay algo parecido a los colmillos del felino. Esto nos lleva a pensar que la orca tiene el carácter de felino marino y esto nos recuerda que en la iconografía Moche hay un cerámico que representa un felino saliendo de un caracol de mar (Fig. 8).

Entonces, ¿cuál es su carácter subterráneo? Podríamos decir que se manifiesta a través de los personajes con productos agrícolas en las manos. En la iconografía de Nazca se encuentran varias figuras que tienen plantas como ají, maíz, etc., en las manos (Fig. 9). Este tipo de figura también se encuentra entre las cerámicas de Moche y como veremos en seguida, también en la época Huari y en Chimú.

De este hecho, podríamos concluir que el personaje de cuyo cuerpo germinan las plantas sugiere por insinuación su carácter de subterráneo. El punto importante es que esta imagen siempre tiene la combinación que reúne los motivos notables de

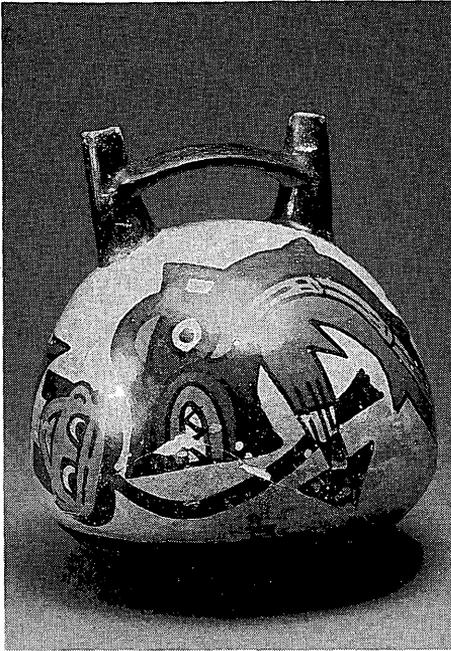


Fig. 7 Orca decapitadora.

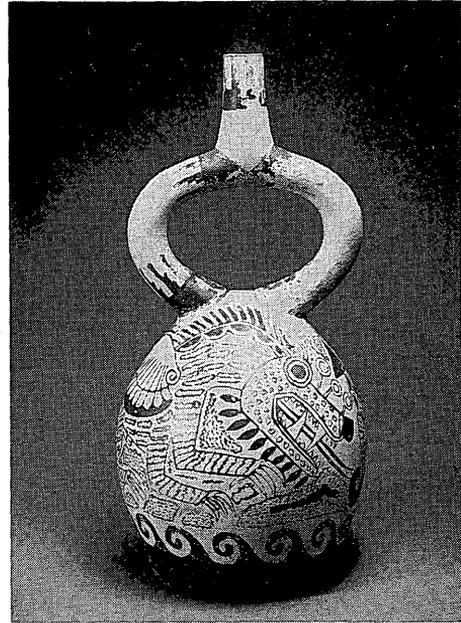


Fig. 8 Monstruo del mar con el caracol en la espalda.

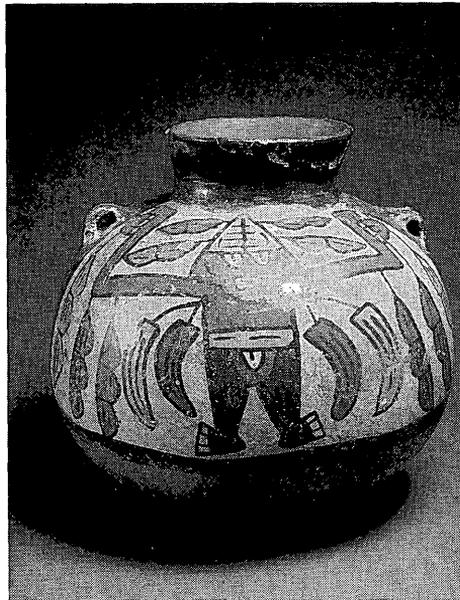


Fig. 9 Un personaje del que brotan productos vegetales.

la cultura Nazca como son la decapitación y la cabeza trofeo. Es decir que el dios Nazca toma para sí la cabeza del hombre, y como contra parte hace brotar las plantas domésticas de su cuerpo. De esto podemos entender que había una serie de expre-

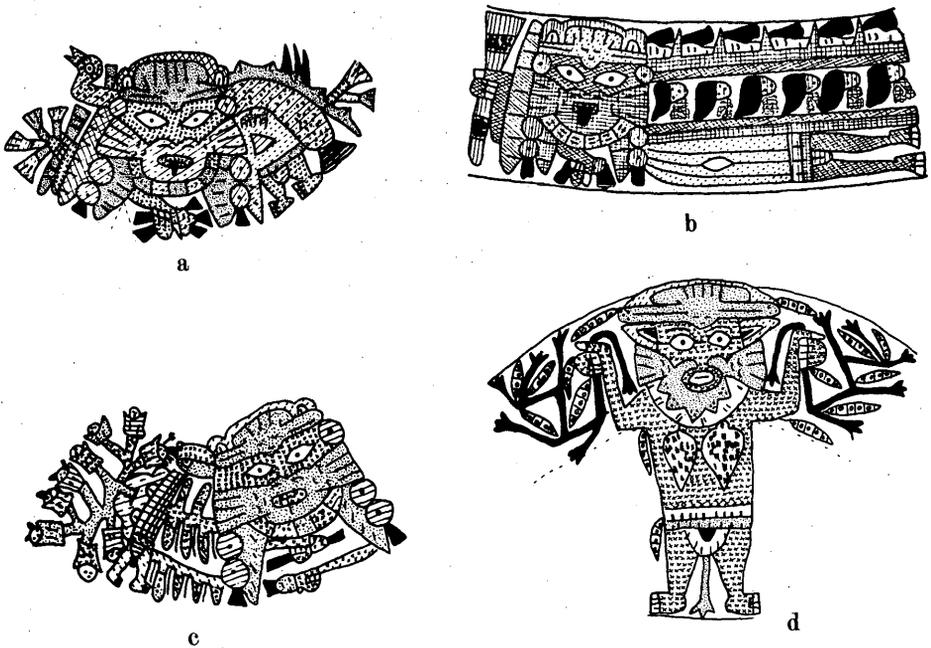


Fig. 10 Dios o personaje con las cabezas trofeos y/o productos agrícolas (según Blasco y Ramos 1980).

siones ideológicas en las que este dios proporciona la fertilidad a cambio del sacrificio adecuado.

Observando las variedades de la deidad Nazca con la lengua saliente, podemos decir:

- 1) El decapitado o con la cabeza decapitada en las manos (Fig. 10a),
- 2) Varias cabezas incorporadas en el cuerpo (Fig. 10b),
- 3) De una parte de las cabezas germinan las plantas (Fig. 10c),
- 4) Desde varias partes del cuerpo de la deidad germinan las plantas (Fig. 10d).

Además, este dios nazcuense con la lengua saliente tiene el carácter felino aunque sea débil, si tenemos en cuenta las manchas o bandas en las extremidades. También tiene atributos subterráneos por ser un dios que regala los productos agrícolas, con la cabeza trofeo como requisito.

### *La Cultura Tiahuanaco*

La otra cultura importante de esta época es Tiahuanaco. Como hemos mencionado antes, esta cultura altiplánica tiene relación, aunque indirecta, con las culturas de Paracas de la costa sur y la cultura Pucará del norte del lago Titicaca. Sobre todo la imagen central de "la Puerta del Sol" con los bastones en ambas manos, tiene notable analogía con la Estela Raimondi de Chavín de Huántar. Esta "puerta" se ha desgastado tanto que no podemos aclarar si la figura central tenía col-

millos o garras. Sin embargo, en la cerámica en que se representa esta imagen siempre tiene los colmillos en forma de N.

Al felino mismo en Tiahuanaco se le suele llamar puma. Es más apropiado llamarlo puma ya que el habitat de puma incluye la sierra, también su iconografía indicaría que se parece más al puma que al jaguar. Para el cambio de jaguar a puma debe haber alguna razón, pero por el momento no entramos en ese tema y no nos importa que sea jaguar o puma. En esta cultura también los ojos son divididos en dos, verticalmente, y pintados en blanco y negro. Lamentablemente no se encuentran datos suficientes para decidir si es un dios agrícola o no.

### **La Epoca del Imperio Huari**

En la deidad principal de la época Huari se encuentran características felinas visibles aunque comparativamente débiles. En las urnas de Huari está pintada la imagen o la cara casi idéntica al dios central de Tiahuanaco.<sup>6)</sup> El carácter de felino expresado allí está señalado por los colmillos en forma de N o por apéndices en forma de puma. Ya hemos mencionado que los bastones en las manos nos recuerda mucho a la Estela Raimondi.

Del cuerpo de este dios de Huari salen productos agrícolas como el maíz. Este es el punto común con el dios de Nazca. Su carácter subterráneo también podría ser común. El dios Huari muestra características felinas más claramente que el dios Nazca, aunque no tan evidentes como Chavín. A pesar de que aquí no podemos reconocer su relación con el carácter subterráneo, se encuentra, aunque débil, la combinación del mundo subterráneo, productos agrícolas, y el felino, ya que surgen plantas del cuerpo del dios, como es visible en el Obelisco Tello.

### **La Epoca de los Reinos Regionales y el Imperio Tawantinsuyu**

Entre los reinos regionales, Chimú nos ofrece una iconografía más completa, sobre todo en la cerámica. Desde el punto de vista arriba mencionado, en su iconografía se encuentran los elementos del felino, el dios agrícola con la cabeza trofeo o el mundo subterráneo. Sin embargo, no como una totalidad, sino como elementos sueltos. En ese sentido es muy difícil encontrar la continuidad. La dificultad es visible en las otras culturas, por tener cerámica cuya decoración en su mayoría es geométrica. Sin embargo, después, en la época incaica reaparece esta ideología.

¿De qué manera encontramos complejo del felino, el dios de la fertilidad, la decapitación, y el mundo subterráneo en la época incaica? Desgraciadamente la iconografía no muestra esta combinación directamente. Hay una imagen que representa al felino en un arreglo parecido. Normalmente este animal se presenta relacionado con el agua. Pero sólo con estos datos no podemos llamarlo dios, porque la representación de felino de este tipo es muy general durante todas las épocas y a través de las regiones.

6) Isbell y Cook (1987) piensan que la deidad con la cara frontal fue un resultado de la evolución ideológica en Conchopata.

Junto con el dios solar, uno de los dioses principales de la época incaica fue el dios creador Viracocha. La imagen de este dios no existe, pero afortunadamente hay datos escritos por los españoles. Según estos datos el dios Viracocha surgió del lago Titicaca, creó el sol, la luna y las estrellas en un mundo de tinieblas y por último los hombres en Tiahuanaco. La otra crónica nos dice que él llamó del río, de la fuente, de la gruta, y de la montaña a los hombres y otros diversos seres juntos con dos (o tres) ayudantes. El dios Viracocha es descrito como el dios creador en las crónicas. El Inca construyó un templo para él y le ofreció muchos sacrificios. Se dice que este dios es alto, usa un vestido blanco y largo que llega hasta los tobillos y se ciñe con un cinturón. Otra crónica dice de que tenía un bastón y un libro.

Estos datos muestran la relación con el mundo subterráneo y con el agua, aunque su descripción fuese alterada por la explicación de los españoles. Los puntos importantes son; primero el dios apareció en el lago Titicaca saliendo desde el fondo. Otro, que el dios Viracocha tenía la misión de traer todos los seres desde el mundo subterráneo.

Por fin, es cierto que el dios Viracocha muestra la fuerza subterránea. Este dios no ha bajado del cielo, ni ha venido de algún sitio específico, sino del mundo subterráneo a la superficie que quiere decir de abajo a arriba. Este movimiento coincide con la dirección que muestran las imágenes del dios Chavín. En este sentido el dios Viracocha tiene relación con el mundo subterráneo y se parece al dios Chavín más que todas las otras culturas. Sin embargo, respecto al felino no podemos encontrar nada, por lo menos de las crónicas. Los cronistas no escribieron si el dios Viracocha tenía colmillos o garras. Sin embargo, por tener bastón o por su vestido en algo se asemeja al dios Huari.

Sobre las características del felino parece que no podemos encontrar relación alguna, salvo los datos que siguen.

En una crónica:

Dizen que antes que fuese señor, yendo a visitar a su padre Viracocha Ynca que estava en Sacsahuana, cinco leguas del Cuzco, al tiempo que llegó a una fuente llamada Susurpuquio, vido caer una tabla de cristal en la misma fuente, dentro en la qual vido una figura de yndio en la forma siguiente: en la caveça del colodrillo della, a lo alto le salían tres rayos muy resplandecientes a manera de rayos del sol los unos y los otros; y en los encuentros de los braços unas culebras enroscadas; en la caveça un llayto como Ynca y las orejas horadadas y en ellas puestas unas orejas como Ynca y los trajes y vestidos como Ynca; salíale la caveça de un león por entre las piernas y en las espaldas otro león; los braços del qual parecían abraçar el un hombro y el otro, y de una manera de culebra que le tomava de lo alto de las espaldas y abajo. Y que así visto el dicho bulto y figura, hechó a huir Ynca Yupanqui y el bulto de la estatua le llamó por su nombre de dentro de la fuente, diciéndole:

“Vení acá hijo, no tengáis temor, que yo soy el Sol vuestro padre, y sé que

avéis de sujetar muchas naciones; tened muy gran cuenta conningo de me reverenciar y acordar os en vuestros sacrificios de mí”.

Y así desapareció el bulto y quedó el espejo de cristal en la fuente, y el Ynca le tomó y guardó; en el qual, dicen, después vía todas las cosas que quería.

Y respecto de esto mandó hacer, en siendo señor y teniendo posible, una estatua, figura del Sol, ni más ni menos de la que en el espejo avía visto; y mandó en todas las tierras que sujetó, en las caveças de las provincias se le hiziesen solenes templos dotados de grandes haciendas, mandando a todas las jentes que sujetó le adorasen y reverenciasen juntamente con el Hacedor; y así como en su vida, en la Relación que Vuestra Señoría tiene, se trata todo lo que para ellos hera todo. (Molina 1988[1575]:60, 61)

En otra crónica:

El príncipe, puesto ante su padre, le dijo:

—Solo Señor, sabrás que, estando yo recostado hoy a mediodía (no sabré certificarte si despierto o dormido) debajo de una gran peña de las que hay en los pastos de Chita, donde por tu mandato apaciento las ovejas de Nuestro Padre el Sol, se me puso delante un hombre extraño en hábito y en figura diferente de la nuestra, porque tenía barbas en la cara de más de un palmo y el vestido largo y suelto, que le cubría hasta los pies. Traía atado por el pescuezo un animal no conocido. El cual me dijo: “Sobrino, yo soy hijo del Sol y hermano del Inca Manco Capac y de la Coya Mama Ocllo Huaco, su mujer y hermana, los primeros de tus antepasados; por lo cual soy hermano de tu padre y de todos vosotros. Llámome Viracocha Inca; vengo de parte del Sol, Nuestro Padre, a darte aviso para que se lo des al Inca . . . (Garcilaso de la Vega 1976[1609]:207)

Desgraciadamente el personaje aparecido en el espejo que cito primero, no dijo ser el mismo Viracocha sino dijo “yo soy el sol, tu padre”. Sin embargo, a este personaje acompaña el león (que es felino). De otro lado, el personaje del segundo cuento declaró su nombre como “Viracocha Inca” y “traía atado por el pescuezo un animal no conocido”.<sup>6)</sup>

Basándome sólo en estos datos, no podemos identificar los dos personajes como el mismo ser, pero es muy posible que lo sea. Si esto es cierto, podríamos decir que este es el dato que relaciona al dios Viracocha con el felino (en este caso el león). Además de esto, la coincidencia del vestido descrito refuerza esta posibilidad.

Aunque sea vago por no tener los dibujos, el dios Viracocha es concebido como el creador por los cronistas y tiene algunas semejanzas con el dios de la agricultura en la época Huari. También es muy sugestivo que el lugar donde el dios

7) Zuidema dice que podría ser la piel de león (Zuidema 1974-76:209).



Fig. 11 La piedra de Saihuite (Carrión Cachot 1955:lám. IV)

Viracocha creó los hombres, que es Tiahuanaco, esté relacionado con la existencia de la escultura lítica denominada "la Puerta del Sol". Sin embargo, en el acto de la creación no podemos encontrar las características del felino. Es claro su carácter subterráneo; aparece del fondo del lago y produce la vida. Según las leyendas, los hombres han brotado del mundo subterráneo.

Hay una escultura que muestra el mundo subterráneo y características felínicas al mismo tiempo. Esta es la piedra de Saihuite (Fig. 11). Observándola bien, en la parte de arriba de la piedra existen andenerías, acequias, estanques, construcciones, y otros seres como sapos, camarones, etc. Podríamos decir que aquí está mostrado este mundo (*kay pacha*). Entre los animales hay más felinos que otros. Estos felinos se sitúan como si fuesen guardianes de las acequias y nos hacen pensar que ellos se relacionan con las corrientes de agua. Si esto es cierto, la parte de la mitad superior de la piedra es el lomo de un puma, porque debajo de la línea que separa la mitad arriba y abajo se muestra que no está trabajada, salvo una cabeza grande de puma esculpida. Nos parece que la piedra de Saihuite expresa una ideología en la que el felino se posa en el mundo subterráneo, y que este mundo es el lomo del felino. Esta ideología se asemeja a la de Chavín, la cual ha expresado la fuerza vital del mundo subterráneo en la forma de felino. ¿Podríamos concluir que esta ideología reapareció en Saihuite? De ser así la piedra de Saihuite nos enseña la fuerza espiritual subterránea y el felino. También se supone que esta piedra se relaciona con las corrientes de agua. Estoy de acuerdo con lo que dijo Carrión Cachot, que esta piedra servía para llevar a cabo ritos de agua.

Para terminar vamos a sintetizar la relación de la cultura Chavín con la de

Inca. El dios Viracocha en la mitología incaica tiene semejanza con el dios subterráneo (representante de la fuerza vital subterránea) expresado en la cultura Chavín, y a través de las culturas que existieron entre estas dos, especialmente con las representaciones de la cultura Tiahuanaco-Huari. Lo que faltaba para completar el circuito de relaciones con los Incas eran las características del felino, pero con las dos crónicas arriba mencionadas podemos vincularlas aunque sea muy débilmente. Además de esto, en la piedra de Saihuite, aunque no podemos apreciar su calidad divina, es más claro el carácter subterráneo del felino. Aquí parece reaparecer esta característica. Por último, dado que el dios Viracocha y los pumas de la piedra de Saihuite tienen en común la relación con el mundo subterráneo y el agua, podríamos suponer la continuidad de la ideología durante los 2,500 años que van desde la época Chavín hasta ahora.

### Bibliografía

Bennett, Wendell C.

1954 *Ancient Arts of the Andes*. New York: The Museum of Modern Art.

Benson, Elizabeth (ed.)

1971 *Dumbarton Oaks Conference on Chavin*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Berezkin, Yuri E.

1980 An Identification of Anthropomorphic Mythological Personages in Moche Representations. *Ñawpa Pacha* 18:1-26.

Blasco B., Concepción y Luis Javier Ramos Gómez

1980 *Cerámica Nazca*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Carrión Cachot de Girard, Rebeca.

1955 *El culto al agua en el antiguo Perú: la paccha, elemento cultural pan-andino*. Separata de la Revista del Museo Nacional 2(1). Lima.

Cordy-Collins, Alana y Donna McClelland

1983 Upstreaming along the Peruvian North Coast. En Janet Catherine Berlo (ed.), *Text and Image in Pre-Colombian Art*, pp. 197-211. Proceedings of 44th International Congress of Americanists, BAR International Series 180. Oxford: B.A.R.

Donnan, Christopher B.

1978 *Moche Art of Peru*. Los Angeles: Museum of Cultural History, University of California.

Garcilaso de la Vega, Inca

1976[1609] *Comentarios reales de los incas*, tomo I. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Hocqenghem, Anne Marie

1987 *Iconografía Mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Isbell, William y Anita G. Cook

1987 Ideological Origin on an Andean Conquest State. *Archaeology* 40(4):27-33.

Izumi, Seiichi, Pedro Cuculiza y Chiaki Kano

1972 *Excavations at Shillacoto, Huanuco, Peru*. Bulletin 3, The University Museum, The University of Tokyo.

Kutcher, G.

1948 Religion und Mythologie der frühen Chimú (Alt-Peru). *Actes du XXVIIe*

- Congrès International des Américanistes*, pp. 621–631. Paris.
- Lumbreras, Luis G.  
1989 *Chavín de Huántar en el nacimiento de la civilización andina*. Lima: Ediciones INDEA.
- Molina, Cristóbal de  
1988[1575] *Relación de las fábulas y ritos de los incas*. Edición de Henrique Urbano y Pierre Duviols. Madrid: Información y Revistas, S.A.
- Paul, Anne y Solveig A. Turpin  
1986 The Ecstatic Shaman Theme of Paracas Textiles. *Archaeology* 39(5):20–27.
- Posnansky, Arthur  
1957 *Tihuanacu*. La Paz: Ministerio de Educación.
- Samaniego, Lorenzo, Enrique Vergara y Henning Bischof  
1985 New Evidence on Cerro Sechin, Casma Valley, Peru. En Christopher B. Donnan (ed.), *Early Ceremonial Architecture in the Andes*, pp. 165–190. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Sawyer, Alan R.  
1966 *Ancient Peruvian Ceramics: The Nathan Cummings Collection*. New York: Metropolitan Museum of Fine Art.  
1972 The Feline in Paracas. En E. Benson (ed.), *The Cult of the Feline*, pp. 91–112. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Tello, Julio C.  
1923 Wira Kocha. *Inca* 1(1):93–320, 1(3):583–606.  
1956 *Arqueología del valle de Casma: culturas Chavín, Santa o Huaylas Yunga y Sub-Chimú*. Publicación Antropológica del Archivo “Julio C. Tello”, vol. 1. Lima: Editorial San Marcos.  
1960 *Chavín: cultura matriz de la civilización andina*. Lima: Imprenta de la Universidad de San Marcos.
- Tomoeda, Hiroyasu  
1980 La illa en el rito de señal. *Bulletin of National Museum of Ethnology* 5(4):1047–1071. (en japonés)  
1986 *Oushi to Kondoru: Andesu Shakaino Girei to Minwa* (El toro y el cóndor: ritos y cuentos populares en la sociedad andina). Tokio: Iwanami Shoten. (en japonés)
- Zuidema, R. Tom  
1974–76 La imagen del sol y la huaca de Susurpuquio en el sistema astronómico de los incas en el Cuzco. *Journal de la Société des Américanistes* 63:199–230.